

Universität für angewandte Kunst Wien

Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung

Bachelorarbeit

Seminar: Gewänder skulptural

Lehrveranstaltungsleiterin: Edith Futscher

Margot Pilz: *Sekundenskulpturen* (1978)

Sabine Flicker

WiSe 2024/25

sabine.flicker@student.uni-ak.ac.at

Design, materielle Kultur und experimentelle Praxis

Matrikelnummer: 12026032

Datum der Abgabe: 2. Oktober 2025

Zeichenzahl des Textkörpers inklusive Leerzeichen: 57.624

Inhaltsverzeichnis

ABSTRACT	4
KEYWORDS	4
EINLEITUNG	5
ARBEITSWEISE	6
DIE SEKUNDENSKULPTUREN	7
AUSWAHL VON ARBEITEN	7
KONTEXT: DAS WIENER FRAUENFEST	12
DIE LEINENJACKE	13
BEDEUTUNG FÜR DIE DEFINITION ALS KÜNSTLERIN UND DIE GESELLSCHAFTLICHEN STRUKTUREN	14
BETRACHTUNGSPERSPEKTIVEN	16
SKULPTURALITÄT IM KONTEXT VON MEDIENKUNST UND „FEMINISTISCHER AVANTGARDE“	16
DIE <i>SEKUNDENSKULPTUREN</i> – DER BEGRIFF DER SKULPTUR HINSICHTLICH SEINER ERWEITERUNG	19
EIN VERGLEICH MIT DEN <i>ONE MINUTE SCULPTURES</i>	20
ERWIN WURMS <i>ONE MINUTE SCULPTURES</i>	20
DIE „ZEITSKULPTUREN“ VON MARGOT PILZ UND ERWIN WURM IM VERGLEICH: SKULPTURALITÄT, KÖRPERLICHKEIT, MEDIUM	22
SKULPTURALITÄT UND KÖRPERLICHKEIT	22
MEDIUM UND ZEIT	24
CONCLUSIO	27
LITERATURVERZEICHNIS	29
WEITERE QUELLEN	31

Abstract

Anstoß für die Entstehung der *Sekundenskulpturen*, die den Ausgangspunkt für diese Werkserie markieren, war eine traumatisierende Begegnung von Margot Pilz mit der Polizei beim Wiener Frauenfest 1978. Während ihr Werk der „Feministischen Avantgarde“ zugerechnet werden kann, einem Begriff, den die österreichische Kunsthistorikerin Gabriele Schor prägte, in Bezug auf die feministische Kunst der 1960er und 1970er Jahre, sind Erwin Wurms *One Minute Sculptures* eine Werkserie, die seine Schaffenszeit seit den 1990er-Jahren begleiten. Beiden Serien gemeinsam ist, dass sie Weichen stellten, bei Pilz für das Selbstverständnis als Künstlerin, bei Wurm für das Erreichen großer Bekanntheit. Die skulpturale Performanz, im Verständnis eines erweiterten Skulpturenbegriffes trifft auf beide Serien der „Zeitskulpturen“ zu, bei Pilz einmalig inszeniert, in einer Serie an Schwarzweißfotografien festgehalten, bei Wurm durch beigelegte Handlungsanweisungen in Form grafischer Zeichnungen, die Betrachtenden ermöglichen, zu Akteur:innen zu werden. Diese skulpturale Performanz erweiterte das Verständnis des Skulpturalen im 20. Jahrhundert um die Ebene der Zeitlichkeit im Sinne einer vierten Dimension.

Keywords

Sekundenskulpturen, Margot Pilz, Skulpturenbegriff, Wandel, Frauenfest, Feministische Avantgarde, 1970er-Jahre, Zeitskulpturen, Erwin Wurm, One Minute Sculpture, vierte Dimension

Einleitung

Ein Besuch der Ausstellung „Margot Pilz. Selbstauserin“ im Jahr 2021 in der Kunsthalle Krems fhrte mich zu einer nheren Beschftigung mit einem Teilbereich des Werks der Kstlerin, die Mitglied der IntAkt (Internationalen Aktionsgemeinschaft bildender Kstlerinnen) war und nun deren Ehrenmitglied ist (vgl. Kunsthalle Krems 2021). Im Rahmen meiner ersten wissenschaftlich-analytischen Beschftigung mit Margot Pilz' *Sekundenskulpturen* im Sommersemester 2024 stand die Suche nach einem geeigneten Vergleichspunkt im Mittelpunkt. Das fhrte mich zu einer Beschftigung mit anderen Kstlerinnen und Mitgliedern der IntAkt. Im Zuge dieser Recherche stie ich auf einen Atelieraufenthalt von vier IntAkt Kstlerinnen in den Fdrerateliers im Belvedereschlssl in Stockerau von 1985–1990. Eigene biographische Bezge zu dieser niedersterreichischen Kleinstadt weckten mein Interesse, die Zusammenhnge, die zu diesem Atelieraufenthalt gefhrt hatten, zu beforschen. Dies mndete in meiner ersten Bachelorarbeit, eine vergleichende Analyse mit Pilz' *Sekundenskulpturen* bot sich in diesem Zusammenhang nicht an. Im Kontext des Seminars *Gewänder skulptural* griff ich die Beschftigung mit der Arbeit Pilz' wieder auf, um eine vergleichende Analyse mit Erwin Wurms *One Minute Sculptures* anzustreben. Dass eine Gegenberstellung dieser beider Arbeitszyklen nahe liegt, fand sich in zumindest zwei Interneteintragen wie auch in der Ausstellungspublikation zu *MARGOT PILZ: MEILENSTEINE* wieder, wenn Liesbeth Waechter-Bhnm ber die *Sekundenskulpturen* schreibt: „[...] man bedenke: Jahrzehnte spater sind die „One Minute Sculptures“ von Erwin Wurm entstanden [...].“ Auch einem Beitrag von *ORF TOPOS* kann entnommen werden: „Sie [Margot Pilz] entwickelte Fotoserien wie die „Sekundenskulpturen“ – ubrigens lange vor Erwin Wurms berhmten 'One Minute Sculptures'.“ (ORF TOPOS 2022). Und auch auf der Website der Online Sammlung des Belvedere in Wien wurde diese Pionierinnenleistung von Pilz am Rande thematisiert, wenn es heiht: „Sie erklrt den menschlichen, performativen Krper zur temporren Skulptur und nimmt so bereits das Prinzip eines erweiterten Skulptur[en]begriffs – wie etwa spater bei Erwin Wurm – vorweg.“ (Sammlung Belvedere o. J.).

Neben einer Auseinandersetzung mit den Begrifflichkeiten des Skulpturalen und des Plastischen soll der Wandel des Skulpturenbegriffs im Zuge des 20. Jahrhunderts

Berücksichtigung finden und auf seine Relevanz für beide Werkzyklen hin befragt werden. Der Faktor Zeit spielt im Titel beider Arbeiten eine prominente Rolle und wird daher einer näheren Betrachtung unterzogen. Die Entstehungszeit spielt für die Einordnung in die kulturellen Begebenheiten der *Sekundenskulpturen* eine maßgebliche Rolle. Im Anschluss wird ein Vergleich hinsichtlich der Skulpturalität und des Zeitbegriffes zu den *One Minute Sculptures* gezogen.

Arbeitsweise

Für diese Arbeit wurde primär auf Publikationen zurückgegriffen, nicht auf Archivmaterialien oder Gespräche mit der Künstlerin. Wenngleich ich durch glückliche Umstände die Möglichkeit hatte, Margot Pilz bei Ausstellungseröffnungen flüchtig kennenzulernen, erschien das Repertoire an qualitativ hochwertigen Quellen, deren Publikationsdatum gegenwartsnah zurückliegt, als ausreichend. Ergänzend wurden mehrere Ausstellungen besucht. Wie die Ausstellung der „Selbstauserin“ in Krems 2021, die initial war für die Beschäftigung mit dieser Thematik. Nach ersten Überlegungen zu einer vergleichenden Gegenüberstellung mit den Arbeiten von Erwin Wurms *One Minute Sculptures* folgte ein Besuch der Ausstellung „Erwin Wurm: Die Retrospektive zum 70. Geburtstag“ in der Albertina modern im Frühjahr 2025 sowie ein Besuch und eine Führung in Linz an zwei Museumsstandorten zum Leitthema Skulptur. Dies war zum einen die Ausstellung „Erwin Wurm: Photographic Sculptures“ im Francisco Carolinum Linz und die Ausstellung „Flatz: Physical Machine“ im OK (Offenes Kulturhaus) in Linz. Auch ein Besuch der Ausstellung „Christa Hauer: Künstlerin. Galeristin. Aktivistin“ in der Landesgalerie Krems mit Führung unter Beteiligung der Künstlerinnen Margot Pilz und Doris Reitter lieferte Erkenntnisse für diese Arbeit.

Die Sekundenskulpturen

Die *Sekundenskulpturen* von Margot Pilz wurden zwischen 21. November und 12. Dezember 1978 im Rahmen der Ausstellung „Selbstaflöser – Selbstaflösung“ in der IntAkt-Galerie im Griechenbeisl in Wien gezeigt (Waechter-Böhm 2016, 61). Die Schwarzweißfotografien zeigen die Künstlerin selbst in verschiedenen Körperpositionen. Im Rahmen dieser Ausstellung wurden auch die Polizeiprotokolle des Vorfalls, der Ausgang war für diese Werkserie und ein traumatisches Erlebnis für die Künstlerin darstellte, ausgestellt (55). Die *Sekundenskulpturen*, hatten zunächst den Titel *Königseggasse*, mit Bezugnahme zum Ort des Vorfalls, der zu diesen Arbeiten führte (Krauthaker 2025, 387). Es handelte sich hier um Margot Pilz' erste Ausstellung als Künstlerin, im dazugehörigen, selbst erstellten Katalog von damals schrieb sie, dass diese Serie initial nicht mit dem Ziel der Präsentation entstand, sondern sie mit dem ihr vertrauten Mittel der Fotografie „einen Akt der Selbstbefreiung“ setzen wollte (Margot Pilz 1978).

Auswahl von Arbeiten

Im Zuge der Recherche stieß ich auf eine Komplexität an Titeln bzw. Werkgruppen mit verschiedenen Jahreszahlen, die unter anderem auch auf spätere Abzüge hindeuten. In der Online-Sammlung des Belvedere in Wien gibt Véronique Abpurg einen guten Einstieg zum Überblick:

„Die Fotosequenzen der Werkgruppe der *Sekundenskulpturen*, zu welchen neben *Selbstaflösung* und *Zoom* von 1978 auch die achteilige Serie von Abzügen aus dem Jahr 1979 aus der Sammlung des Belvedere zählt, zeigen die Künstlerin kauern mit gebeugtem Kopf, sich die Haare raufend oder mit Lederriemen gefesselt und vermitteln drastisch den Zustand von Unterdrückung und Ohnmacht, aber auch von Widerstand.“ (Sammlung Belvedere o. J.).

Im Rahmen dieser Bachelorarbeit kann nicht auf alle Werkuntergruppen ausführlich eingegangen werden, zentraler Ausgangspunkt ist die Fotografie (Abb. 1), die mich seit 2021 nachhaltig in ihren Bann zieht. In vier Schritten und anhand **vier stellvertretender Werke** soll der Werkkomplex der *Sekundenskulpturen* betrachtet werden:

Anhand der ersten *Sekundenskulptur* (**Abb. 1**) sollen stellvertretend **die hockenden, kauern Körperpositionen beschrieben werden.**

Im zweiten Schritt soll anhand einer Fotografie, aus einer Untergruppe, die **Margot Pilz stehend (Abb. 2)**, ohne Unschärfe zeigt, der Moment des Gefesseltseins herausgearbeitet werden.

Der **dritte Bereich** soll die Werkgruppe **Selbstausslösung** beispielhaft an einer Arbeit **(Abb. 3)** darstellen und den Effekt der Unschärfe behandeln, der Werktitel findet sich im Titel der Ausstellung im „Griechenbeisl“ wieder. Zentrale Elemente im Frühwerk von Margot Pilz sind einerseits die Arbeit mit der Unschärfe durch Langzeitbelichtungen, als auch das *Selbstausslösen* der Kamera. Zwischen der Thematisierung von Abbildung 3 und 4 erfolgt ein Einschub zur Kontextualisierung, zum Auslöser, der zu diesen Arbeiten führte.

Als **vierter Punkt** soll der Teilbereich des Zyklus behandelt werden, der nur die Leinenjacke abbildet und in den Fokus stellt. Beispielhaft wird eine Jacke, die über der Lehne eines Stuhles **(Abb. 4)** gehängt wurde, thematisiert, beschrieben wird eine Arbeit aus einer 4-teiligen Serie, publiziert in *MARGOT PILZ: MEILENSTEINE*. Eine weitere 7-teilige Serie inszeniert die Jacke in verschiedenen Positionen, auf dem Boden liegend, diese wird hier nicht tiefergehend analysiert.

Die erste Sekundenskulptur (Abb. 1) zeigt die Künstlerin hockend, von der Kamera abgewandt, den Kopf in die Arme versenkt. Die Schwarzweißfotografie ist wenig kontrastreich, der Hintergrund vermittelt ein graues Wabern, als würden sanfte Rauchschwaden in psychedelisch-anmutenden, schlängelnden Wellen nach oben hin aufsteigen. Ihr Gesicht ist dem Blick der Betrachtenden entzogen. Nur ein kleines Stück ihres rechten Armes, der aus dem Ärmel ihrer Leinenjacke hervortritt, sowie der Ansatz der rechten Hand, die sich in den Haaren vergräbt und ihre Haarenden wie zu einem Zopf bündelt, kommen zum Vorschein. Die abgewandte, hockende Körperhaltung vermittelt Hilflosigkeit, Schmerz und Gedrücktheit. Gleichzeitig bleiben auf dieser Ansicht Pilz' Füße in Verbindung mit dem Boden und man hat den Eindruck, trotz aller Verzweiflung hält ihr Körper die Anspannung, lässt nicht gänzlich los und damit bleibt ein innerer Widerstand erahnbar. Auch könnte ihr Körper ein Sich-Bereithalten für eine Flucht signalisieren, da sie hier nicht gänzlich in sich zusammensackt, die Fußflächen offenbar noch Kontakt haben zum Boden. Es ist jene Arbeit der Serie, die mich als Betrachterin am meisten anfasst und nicht losgelassen hat. Diese einnehmende dokumentarische Aussagekraft führe ich unter anderem darauf zurück, dass sich durch die Körperhaltung und die der Kamera abgewendete Haltung der Künstlerin eine

Vorstellung von dokumentarischer Realität vermittelt. Was dazu führen könnte, dass man als betrachtende Person die Ebene des Fotografierenden ausblendet, mitunter für einen Moment vergisst, dass die Fotografie per Selbstauslöser entstanden ist und in Folge gänzlich in die Situation des Bildes hineingezogen wird. Das Format der Arbeiten, in denen Pilz am Boden sitzt, ist beinahe quadratisch, zu genau dieser Arbeit konnten bisher keine exakten Maßangaben ausfindig gemacht werden; es handelt sich um ein digitalisiertes Schwarzweißnegativ.

Die Machart der Leinenanzugsjacke, die durch ihre Körperhaltung unter Zug steht, offenbart bei näherer Betrachtung einige Details: In der unteren Hälfte der Jacke zeigen sich primär die Knitter in dieser. Wenn das Material in der oberen Hälfte durch die Krümmung des Körpers eine Ausdehnung erfährt und damit geglättet über den Körper greift, wird dieser Umstand erst durch die kleinen Zugfalten Richtung Armloch deutlich. Die Naht in der Rückenmitte zieht sanft über die Rundung des kauernenden Körpers nach unten. Durch die unübliche Körperhaltung wölbt sich eine Stoffblase nach oben zum Kragen hin. Auch die Schulterpolster können nicht ihrem primären Nutzen nachkommen, folglich zieht sich der Stoff des rechten Jackenärmels ein Stück weit unter den Polster hinein. Die Tascheneingriffe, die in Passepoiltechnik [Anm. bezeichnet einen Tascheneingriff, der mit zusätzlichen Leisten stabilisiert ist (vgl. M. Müller & Sohn. 2025)] verarbeitet sind, klaffen durch den Zug des Materials nach unten leicht auf.

Die Leinenjacke umschließt ihren hockenden Körper von hinten. In Verbindung mit dem in die Hände gesenkten Kopf ergibt sich eine kompakte Darstellung. Eine gedachte Außenlinie, die die Umrisse des Körpers durch die umgreifende Jacke satt, konisch, sich nach oben hin verjüngend darstellt, verdeutlicht das skulpturale Erscheinungsbild. Auf Grundlage dieser detaillierten Betrachtung stellt sich die Frage, wie Skulpturalität innerhalb dieser zweidimensionalen Schwarzweißfotografien spezifizierbar ist. Deutlich wird, dass der Körper in seiner gekrümmten Haltung in einer intensiven Wechselbeziehung steht mit dem Kleidungsstück. Erst die Jacke und die an ihr ablesbaren Details der Bewegungen lassen die Dreidimensionalität des Körpers auf der Abbildung deutlich wahrnehmbar werden. Die Körperposition erzeugt Ausdehnungen und Faltungen in der Jacke, die diese an ihre Grenzen bringt. Nähte werden an ihr Maximum gedehnt, auf ihre Stabilität geprüft, stehen im Kontrast zur Kompaktheit, die der Körper in seiner runden Form dem Textilien entgegenhält. Margot Pilz setzt sich dem Erlebten entgegen, ihr Körper prüft die Jacke. Der Begriff des Plastischen, die

Plastik wird in der Historie der Bildhauerei als Vorwerk, Modell wahrgenommen, welches aus etwas Weichem, wie Wachs, die erste wertvolle Idee formt (Dongowski 2002, 816–817). Margot Pilz könnte man folgern, formt sich dem Erlebten entgegen. Ein überraschendes Detail an der Fotografie ist der Streifen, der sich aus Richtung der linken Schulter der Künstlerin, anschließend an die Rückenmittennaht, quer nach unten über ihre rechte Rückenhälfte zieht. Er liegt unter der Jacke, im ersten Moment könnte man denken, es handelt sich womöglich um ein verarbeitungstechnisches Detail, wie einen Besatz im Inneren der Jacke. Allerdings zeichnet sich der Streifen auf der anderen Körperseite nicht ab. Betrachtet man die zweite Arbeit (Abb. 2), die Pilz zusätzlich mit Gürteln gefesselt zeigt, liegt die Annahme nahe, dass sie in der kauern Position (Abb. 1) bereits einen dieser Gürtel unter der Jacke um ihren Körper geschlungen trägt.

Jener Teil der Serie, der Margot Pilz stehend zeigt und ihren ganzen Körper abbildet (Abb. 2), beinhaltet laut meinen Recherchen zumindest drei *Sekundenskulpturen*, die Pilz frontal sowie in der Seitenansicht je 90 Grad nach links sowie nach rechts gedreht, zeigt. Stellvertretend wird dieser Teilbereich des Zyklus an Abbildung 2 beschrieben. Diese *Sekundenskulptur* zeigt die Künstlerin frontal, mittig im Bild platziert. Sie ist mit drei Gürteln gefesselt, die durch die Schwarzweißfotografie in einer farblichen Abstufung erscheinen. Diese könnte einen Anstieg nachahmen, von unten nach oben, von hell nach dunkel. Der erste, helle Gürtel schnürt sich zwei Mal um ihren Körper und fixiert ihre linke Hand ausgehend vom Handgelenk. Weiters spannt er sich quer über ihre Hüfte zu ihrer rechten Körperhälfte hin und fixiert dort ihre rechte Hand, sowohl auf Knöchelhöhe als auch oberhalb ihres Handgelenks. Durch die Helligkeit des Gürtels treten die kontrastierenden Löcher, am unteren Teil der Umschnürung sichtbar, im Kontrast der Schwarzweißfotografie hervor.

Deutlich unauffälliger wirkt der mittlere Gürtel, er umgreift Pilz' Körper einfach, möglicherweise ist dieser Gürtel kürzer, Lochungen lassen sich auf den zur Verfügung stehenden Abbildungen nicht erkennen. Er liegt auf Höhe der Taille der Künstlerin und schnürt sich somit nicht über ihre Arme, er könnte ursprünglich ein modisches Detail und nicht in erster Linie konzeptuell begründet sein.

Der dritte Gürtel im dunkelsten Farbton schnürt sich über den Brustkorb und die Oberarme der Künstlerin. Die dunkle Farbe lässt die Lochungen hier weniger prominent

hervortreten. Auf der Abbildung in der Publikation *MARGOT PILZ: MEILENSTEINE*, in entsprechender Größe, sind Lochungen an der unteren Verschnürung sichtbar.

Unter der Jacke trägt die Künstlerin ein Shirt mit V-Ausschnitt, dieses rafft sich oberhalb des Rockes. Auch die Ärmel der Jacke sind gerafft, geknautscht und eingeschnürt von den Gürteln. Die Künstlerin hält auf dieser Abbildung ihren Kopf nach unten gesenkt, ihre Haare fallen nach vorne. Oberhalb des V-Ausschnittes blitzt ein Schmuckdetail, ein Anhänger einer Kette hervor und es wirkt durch die frontale Aufnahme, als würde dieser ihr Kinn berühren. An den Füßen trägt die Künstlerin Stiefel, die leichten Glanz vermuten lassen, die Farbe greift in der Schwarzweißfotografie jene des dritten, dunkelsten Gürtels auf. Die angesprochene tendenzielle Raumlosigkeit lässt erahnen, dass das Foto im Studio entstanden ist; die Künstlerin steht auf einer Fläche, die Schuhabdrücke vermuten lässt. Links hinter ihr wirft sich ein dezenter Schatten an den hellen Fotohintergrund. Dieser Schatten, die Spuren von Schuhen sind hier nur in dem sicheren Raum des Fotostudios entstanden, lassen in Verbindung mit der Fesselung aber auch imaginäre Bilder von Gewalt entstehen. Ihr gesenkter Kopf macht Gefühle der Machtlosigkeit und des Ausgeliefertseins nachspürbar. Man könnte folglich interpretieren, dass das Erlebte vorbei ist, aber die Spuren noch lesbar. Hier zum einen die Hämatome an den Oberarmen von Pilz, hinterlassen durch den kräftigen Griff der Polizisten (Schedlmayer 2021, 106). Zum anderen die Gefühle von Beklemmung, Hilflosigkeit, die noch im Körper gespeichert sind, im Nachgang in einer skulpturalen Performanz in der fotografischen Abbildung eingeschrieben wurden.

Die 4-teilige Serie *Selbstauflösung* wird hier anhand von Abbildung 3 beschrieben, sie vermittelt eine experimentellere Bildsprache, die mit Langzeitbelichtung arbeitet. Wieder handelt es sich um Schwarzweißfotografien. Die Unterscheidung zu den zuvor beschriebenen Arbeiten, neben der technischen Unterscheidung in der Langzeitbelichtung, liegt hier im Bildausschnitt von Pilz' Körper. Sie ist hier in einer halbnahen Kameraeinstellung bis auf zirka Kniehöhe abgebildet, auch wenn ihr Unterkörper überbelichtet und damit kaum wahrnehmbar ist. Die verschwommene Darstellung ihres Kopfes lässt deutlich werden, dass es sich hier um eine pendelnde Bewegung gehandelt haben muss. Die Aufnahme vereint zwei scheinbar gegensätzliche Ebenen, zum einen wirkt sie in Bezug zu Abbildung 2, in der der ganze Körper auf der Aufnahme Platz findet wie eine Verdichtung, durch die engere Setzung

des Bildausschnittes, aber auch durch die konzeptuelle Ebene in der Verbindung von Bewegung und Langzeitbelichtung. So wirkt der Kopf der Künstlerin auf Abbildung 3 beinahe wie eine Kohlezeichnung, in der jemand den Hintergrund und den Körper verblenden wollte. Auch Liesbeth Waechter-Böhm sieht in den Einzelbildern „malerische Qualitäten“ (Waechter-Böhm 2021, 60). Zart zeichnen sich im Halsbereich noch die Umriss der Jacke ab, durch die ausschwingende Bewegung des Kopfes scheinen sie dunkler, unschärfer. Am Oberarm ist der oberste Gürtel deutlich sichtbar, über der Brust zeichnet sich zart noch der zweite Gürtel ab. Der Dritte, der nicht über den rechten Arm, sondern nur über Pilz Taille führt, ist nur noch in einer Andeutung und mit dem Wissen über die Aufnahme der Abbildung 2 erahnbar. Diese Arbeit kann damit stellvertretend stehen für die Technik der Langzeitbelichtung, die Margot Pilz, ausgebildete Fotografin in ihrem Frühwerk häufig einsetzt.

Kontext: Das Wiener Frauenfest

Margot Pilz' *Sekundenskulpturen* sind mit einem konkreten Ereignis verknüpft, einer traumatisierenden Erfahrung, die sie im Zuge des Abends des 14. April 1978 machen musste (Schedlmayer 2021, 104). Im „Haus der Begegnung“ im 6. Bezirk von Wien, unweit der Mariahilferstraße, fand das dritte Wiener Frauenfest, organisiert durch die AUF (Aktion Unabhängiger Frauen) statt (Sammlung Belvedere o. J.). Die AUF, ein Zusammenschluss von Frauen, entstanden aus einer Gruppe von Aktivistinnen im Jahr 1972, publizierte „AUF – Eine Frauenzeitschrift“ von Oktober 1974 bis ins Jahr 2011 (Geschichtewiki Wien 2025). Redaktionsmitglied war auch die Künstlerin Renate Bertelmann, ebenfalls bei der IntAkt aktiv (Frauenkollektiv RitClique 2018, 303).

Als Margot Pilz gegen 22 Uhr beim Fest ankommt, hat das Fassungsvermögen der Räumlichkeiten sein Maximum längstens erreicht, es kann niemand mehr hinzustoßen. Margot Pilz trägt ihre Kamera bei sich. Viele Frauen sind vor dem „Haus der Begegnung“ versammelt und verbalisieren lautstark, dass sie auch eintreten möchten. Plötzlich stoßen, wie sich später herausstellen sollte, zwei Polizisten in Zivilkleidung dazu, die die Frauen wegscheuchen möchten. Margot Pilz tritt in verbalen Austausch mit den Polizisten, es herrscht im Nachhinein Uneinigkeit über die Wortwahl. Im Anschluss sind es drei Polizisten in Zivilkleidung, die Pilz an den Armen packen und auf die Polizeistation bringen wollen. Sie weigert sich, die Situation spitzt sich zu, die

umstehenden Frauen versuchen zu unterstützen. Ein weiterer Polizist tritt auf und weist die anderen an, von Pilz abzulassen und ihre Personalien aufzunehmen. In Folge wird Pilz angezeigt (Schedlmayer 2021, 105–106).

Sie hat Hämatome an ihren Oberarmen, festgehalten durch ärztliche Atteste (Sammlung Belvedere o. J.) durch den festen Griff und zeigt die Männer wegen Körperverletzung an (Schedlmayer 2021, 106–107). Margot Pilz schreibt Briefe an den Bundespräsidenten und diverse Ministerien (Sammlung Belvedere o. J.).

In einem Schreiben des Bundesministeriums für Inneres vom 8. November 1978 wird Pilz aber letztlich darüber in Kenntnis gesetzt, daß die Staatsanwaltschaft und die Dienstaufsichtsbehörde keinen Grund zur weiteren Verfolgung der Beamten gefunden haben. Die Causa sei somit ‚abgeschlossen‘. (Sammlung Belvedere o. J.)

Am Ende erhielt Margot Pilz eine Strafe und beglich diese (Schedlmayer 2021, 108).

Die Leinenjacke

Die Künstlerin widmete der Jacke, die sie am Abend des 14. April 1978 trug, zwei Fotoserien. Das macht deutlich, welche Wichtigkeit diese im Kontext der *Sekundenskulpturen* für die Künstlerin hatte. Die Beschreibung der Kunsthistorikerin Eva Krauthaker (2025, 387) unterstreicht diesen Umstand, in dem sie über die Jacke schreibt: „Sie mutiert zu ihrem zweiten Ich, zur zweiten Haut, in der die erduldeten Handgreiflichkeiten eingeschrieben sind.“

Der Werkzyklus umfasst zum einen eine 7-teilige Serie an Schwarzweiß Fotografien *Ohne Titel*, in der die Jacke in verschiedenen Einrichtungen am Boden liegend zu sehen ist. Zum anderen eine Serie, auf denen diese über einem Stuhl hängt. Nähere Betrachtung im Rahmen dieser Arbeit soll stellvertretend eine Abbildung aus der zumindest 4-teiligen Serie an Schwarzweiß Fotografien der über einem Stuhl hängenden Jacke finden (Abb. 4). Diese sind *Ohne Titel*, im Format (50,6 x 40,2 cm), datiert 1978, die Serialität beziehungsweise Anzahl ist in der Bildunterschrift nicht dezidiert ausgewiesen (Aigner und Ecker 2016, 68–69). Auf diesen Fotografien vermittelt die über eine Stuhllehne gehängte Jacke den Eindruck, als wäre sie eben abgelegt worden. Der Stuhl, der die Jacke aufnimmt, weckt Erinnerungen an das alte Konzept eines spezifischen Möbelstückes, mit dem alleinigen Nutzen, die getragene Kleidung

aufzuhängen und auslüften zu lassen. Er nimmt die Jacke, die sich aushängt, auf. Im oberen Bereich der Abbildung fügt sich der Grauwert der Jacke harmonisch in den Hintergrund ein, im unteren Drittel vermittelt sich die Schwere des erlebten Tages in den ausgebeulten Ärmeln, der linke Ärmel zieht nach vorne, als würde er noch nach etwas greifen wollen. Der rechte klappt förmlich in sich zusammen und schlägt so eine tiefe Falte, die sich senkrecht in den Stoff einlegt. Die Länge der Jacke fällt in einer Wölbung und zeichnet sich mittig in einem harten Schatten ab, an den Seiten fließen die Kanten der Schattenlinien weicher aus. Der Stuhl lässt das Kleidungsstück ruhen, auslüften. Während sich die Knitter des Abends eingeschrieben haben, quer, längs, die Dramatik des Erlebten sich abzeichnet, vermittelt sich beim Anblick gleichsam der Eindruck, eine Nacht des Aushängens wird nicht ausreichen, um die Falten zu glätten. Es kann die Frage gestellt werden, welcher Unterschied sich in der Bildwahrnehmung ergibt, wenn keine Person sichtbar ist. Es vermittelt sich eine Widersprüchlichkeit, als würde die Stille im Fotostudio versuchen, den lauten Eindrücken des Abends etwas entgegenzusetzen. Auch wenn die Künstlerin im Bild abwesend ist, ihr Körper ist eingeschrieben in der Skulpturalität der Jacke. Der skulpturalen Varianz, die ein Körper auch mittels Mimik und Gestik vermitteln kann, wird die Jacke immer unterlegen bleiben. Man kann zu dem Schluss kommen, dass dieses Fehlen der Künstlerin, das Verlassen der Situation, hier nur das Verlassen des Bildausschnittes, ein Weg des Ablegens einer traumatischen Situation sein kann.

Bedeutung für die Definition als Künstlerin und die gesellschaftlichen Strukturen

Anhand Margot Pilz' Weg zur eigenen Definition als Künstlerin sollen auch die gesellschaftlichen Strukturen der 1970er Jahre im Zuge dieser Arbeit thematisiert werden, denn die einschränkenden Möglichkeiten zur Entfaltung als weibliche Künstlerin waren auch maßgeblich systematisch bedingt. Dies spiegelt sich auch in den Erfahrungen weiterer Künstlerinnen wider. 1977 gründet sich die IntAkt – Internationale Aktionsgemeinschaft bildender Künstlerinnen um die Sichtbarkeit der Künstlerinnen zu verbessern (IntAkt 1997, 5). Ein Protest von Künstlerinnen, der sich gegen eine ausschließlich männlich besetzte Jury für die Ausstellung „Österreichische

Künstlerinnen der Gegenwart“ im Jahr 1975 richtete, war initial für dieses Gründungsereignis (Aigner et al. 2003, 105 und 108). Margot Pilz' Kontakt zur Künstlerin Linda Christanell, die Gründungsmitglied des Kollektivs war, führt dazu, dass sie ein Jahr nach Gründung beitrifft (Schedlmayer, 2021, 99).

Obwohl Margot Pilz schon vor der Beschäftigung mit den *Sekundenskulpturen* erste Angebote aus der Kunstszene bekommt, wie von VALIE EXPORT, die ihr bereits 1975 für die Ausstellung *Magna. Kunst und Feminismus* eine Teilnahme anbietet, vergingen noch drei Jahre (Schedlmayer 2021, 76). Vor dem einschneidenden Ereignis im April 1978 war Margot Pilz seit 1971 mit Hans Weiss mit einem Fotostudio für Werbefotografie im 7. Bezirk in Wien selbstständig tätig (Aigner und Ecker 2016, 215). Sie hat ihre Ausbildung zur Werbefotografin zwischen 1954–1957 an der Höheren Graphischen Bundes- Lehr- und Versuchsanstalt in Wien (Aigner und Ecker 2016, 215), damals noch im 7. Bezirk in der Westbahnstrasse 25 ansässig (Geschichte Wiki o. J. b), absolviert. Die Meisterprüfung für Fotografie legte sie 1976 ab (Aigner und Ecker 2016, 215). Die österreichische Kunsthistorikerin und Kulturpublizistin Nina Schedlmayer (2021, 77) sieht die vorerst langsame Etablierung des Selbstbildes als Künstlerin mit Margot Pilz' Tätigkeit in der Werbung, in der sie innerhalb eines festgesteckten Rahmens agierte, begründet. Darin mögen die anfänglichen Hürden im Selbstvertrauen zu den eigenen Ideen liegen (ebd.). Die Rahmenbedingungen an den künstlerischen Ausbildungsstätten, Universitäten oder der „Graphischen“, die Pilz besuchte, waren wenig förderlich für Frauen, Sexismus beherrschte den Alltag, wie Künstlerinnen wie Renate Bertelmann beschrieben (82). Weibliche Professorinnen waren an den Akademien kaum vorhanden, auch Margot Pilz wurde an der Graphischen ausschließlich von Männern unterrichtet (83–84). In diesem Spannungsfeld lässt sich auch Margot Pilz' Biografie als Ausdruck der strukturellen Kämpfe um Sichtbarkeit und Anerkennung lesen. 1957 heiratete sie den Bildhauer Fritz Pilz (Aigner und Ecker 2016, 215). Sie blieben bis zum Tod von Fritz Pilz 2016 verheiratet, entwickelten sich zwar innerhalb ihrer Ehe auseinander und gingen neue Partnerschaften ein, blieben sich aber verbunden (Schedlmayer 2021, 149). Die Konflikte innerhalb ihrer Verbindung sieht Margot Pilz auch in ihrer unterschiedlichen künstlerischen Entfaltung begründet (ebd.). Während Fritz Pilz, der bei Fritz Wotruba Bildhauerei studiert hatte, weniger Abwege vom Vertrauten wagte, arbeitete Margot Pilz mit neuen Medien und probierte sich aus (ebd.). Die Folgen des Wandels im

Skulpturenbegriff, so könnte man schließen, bildeten sich auch im privaten Leben von Margot Pilz ab.

Betrachtungsperspektiven

Skulpturalität im Kontext von Medienkunst und „Feministischer Avantgarde“

Es stellt sich die Frage, auf welcher Auffassung von Skulptur die fotografische Serie von Pilz beruht. Der Begriff der Skulptur leitet sich aus dem lateinischen „scalpere“ ab und kann übersetzt werden mit „schneiden, ritzen, wegschlagen“ (Dongowski 2002, 827). In Übersetzung auf die *Sekundenskulpturen* erscheint diese begriffliche Herleitung des Skulpturalen, welcher auf eine starke Prägung durch den bildhauerischen Prozess mit Stein hindeutet, zumindest im physischen Sinn entfernt. Das Skulpturale in der Arbeit von Pilz ist im Zuge der Erweiterung des Skulpturenbegriffes des 20. Jahrhunderts zu erklären, könnte aber im Zuge der begrifflichen Herleitung auch im übertragenen Sinn gedeutet werden. In einem Offenlegen von Empfindungen der Ohnmacht und beengenden, beklemmenden Körpererfahrungen. Dies erreicht sie durch ein skulpturales Nachformen dieser Empfindungen durch ihren Körper. Damit stellt sie sich dem Gefühl des Ausgeliefertseins entgegen. In einem Gespräch anlässlich der Ausstellung in der Kunsthalle in Krems mit dem Kurator Andreas Hoffer und der Projektleiterin Elisabeth Kainberger sagt Margot Pilz:

Nach meiner Anzeige bei der Polizei bin ich ins Atelier und habe mich fotografiert. Wie ich mich fühle. Meine Ohnmacht, meine Wut. Die Hände. Die zerknitterte Jacke. Das hat mir unheimlich gutgetan. Und da sind diese puristischen Sequenzen entstanden. (Steininger und Hoffer 2021, 10).

An dieser Stelle eröffnet sich die Frage, wie diese Bearbeitung von inneren Prozessen eine Überführung gefunden hat in eine skulpturale, künstlerische Auseinandersetzung. Die begriffliche Herkunft der Plastik liegt im Erschaffen aus weicher Masse, während der bildhauerische Prozess mit Bezug zur Begriffsherleitung der Skulptur, wie bereits beschrieben, im Wegnehmen von Material begründet liegt (Dongowski 2002, 815–816). Wenngleich der Begriff der Plastik heute oft mit Skulptur und Bildhauerei synonym im

Sprachgebrauch Anwendung findet, gab es historisch Unterscheidungen, die eine entscheidende Erklärung liefern können zu einer Auseinandersetzung mit dem Erlebten, wie bei Pilz' *Sekundenskulpturen* der Fall. Denn obwohl die Bildhauerei seit jeher mit körperlich fordernder Arbeit assoziiert wird und diese Tatsache sie in ihrem Renommee im Vergleich zu anderen Kunstsparten benachteiligte (817), soll folgende Betrachtungsweise aus der Antike nicht unberücksichtigt bleiben: Die Arbeitsmethode des Bildhauers in der Antike nahm nach dem Philosophen Plotin einen wichtigen Standpunkt ein, da die Methode des Material-Abnehmens metaphorisch „[...] ein Bild für den Weg der Erkenntnis ist, [...].“ (Plotin, zitiert nach Dongowski 2002, 816). ‚Erkenntnis‘ würde man im Sinne des heutigen Verständnisses vermutlich vielmehr mit Selbsterkenntnis oder -reflexion übersetzen. Und hier lassen sich Margot Pilz' skulpturale Körperdarstellungen, eingefroren mittels Fotografie in einem „Akt der Selbstbefreiung“, als Einleitung eines Prozesses des Loslassens vom Erlebten einordnen (Margot Pilz 1978).

Auf dieser Grundlage liegt die Frage nahe, wie die Skulpturalität in Margot Pilz Arbeit mit der Beschäftigung der Künstlerinnen der „Feministischen Avantgarde“ der 1970er-Jahre, ineinandergreift. Künstlerinnen der 1970er-Jahre wandten sich vermehrt den neuen Medien zu, der Einsatz von bewegtem Bild wie Video und Film, Fotografie, aber auch die performative Kunst eröffnete neue Möglichkeiten (Schor 2025, 20). Während viele Künstlerinnen ihren Fokus auf die inhaltliche Ebene des Performativen legten, weniger auf die technische Perfektion (29), konnte Margot Pilz auf ihre fotografische Ausbildung zurückgreifen. Die Zentrierung des eigenen Körpers in den Arbeiten der Künstlerinnen hatte mehrerlei Gründe, zum einen, pragmatische, finanzielle (31). Aber auch die Chance, die eigene Sicht zu erzählen, hervorzutreten aus einer Objektivierung in einer männergeprägten Kunst. Kollektive Zusammenschlüsse, wie in der IntAkt ermöglicht, führten auch zu einem persönlichen Austausch über die Lebensrealitäten und zeigten den Künstlerinnen die strukturelle Ebene der Ungerechtigkeiten im Austausch auf (Schedlmayer 2021, 99–100).

Indem sie begannen, die eingeübten Muster im Kollektiv zu hinterfragen und sich dieses Hinterfragen in ihren Werken nach außen trug. Wenn Margot Pilz ihre *Sekundenskulpturen* 1978 präsentiert, legt sie ihre Ohnmachtsgefühle von der Erfahrung des Aprilabends offen. Und hält damit einer Gesellschaft den Spiegel vor, entgegen der Muster, wie sich eine Frau damals in den 1970er-Jahren zu verhalten

haben. Auf der Polizeidienststelle offenbart sich in einem Gespräch beispielhaft diese Haltung, die von Frauen erwartet wurde, als der Polizist Margot Pilz fragt, warum sie sich nicht ein Beispiel an anderen Frauen nehme, das eine sage und dann das andere tue (Schedlmayer 2021, 108).

Dass die Etablierung neuer gesellschaftlicher Sichtweisen wie auch das Ansehen neuer Kunstströmungen, die mitunter in Verbindung stehen, nicht umgehend erreicht wird, ist historisch wiederkehrend. Bevor sich die Künstlerinnen der 1970er Jahre die Medienkünste aneigneten, musste sich das Medium der Fotografie auf der internationalen Kunstbühne seinen Rang als bildende Kunstgattung erst langsam erkämpfen. Aufbauend auf den Herausforderungen, denen sich Künstlerinnen gegenüber sahen, ist es naheliegend, dass diese erste Etablierung durch männliche Künstler erreicht wurde. Eine Eintragung in *DuMonts Kunstlexikon des 20. Jahrhunderts* bekräftigt diese Annahme, wenn zusammengefasst werden kann, dass der Aufstieg und das Ansehen im Sinne der Zurechnung zur bildenden Kunst im Kunstkanon u.a. auf die männlichen Künstler Man Ray, László Moholy-Nagy und El Lissitzky zurückgeführt wird (Thomas 2006, 137). In den 1920er Jahren brachten sie neue Variationen wie das Fotogramm und die Fotomontage auf (ebd.). Und erreichten folglich eine Positionierung der Fotografie als autonomes Medium, verhalfen ihr folglich damit zu neuer Anerkennung (ebd.).

Das Problem, dass Frauen in der Kunstwelt noch nicht ebenbürtig angesehen wurden, war in den 1970er Jahren offenkundig. Ausgehend vom vorab erwähnten Protest zu einer Ausstellung über Künstlerinnen von 1975 in Wien, der in der Gründung der IntAkt resultierte, konnten auch nach Durchführung der Ausstellung mehrere Kritikpunkte abgeleitet werden (Aigner et al. 2003, 105 und 108). Wenig überraschend wurde im Sinne einer Hinwendung zu damals aktuellen künstlerischen Strömungen sowie der Wahl des Mediums keine Offenheit gezeigt (106). Folglich wurde nur tradierten Kunstgenres der bildenden Künste und der Literatur eine Bühne gegeben (106). Die Medienkünste, Fotografie, Video und Film, die die „feministische Avantgarde“ und die Kunstlandschaft bestimmten, wurden außen vor gelassen (106). Dies legt deutlich dar, wie die Künstlerinnen, die heute der „feministischen Avantgarde“ zuzurechnen sind, mehrfach benachteiligt wurden: Das betraf neben ihrer Wahl der medialen Mittel auch die inhaltliche Thematisierung ihres Alltags, der wiederum die Benachteiligung in ihrem Leben als Künstlerin, als Frauen und Mütter und ihren Körper betrafen.

Die *Sekundenskulpturen* – der Begriff der Skulptur hinsichtlich seiner Erweiterung

Die US-amerikanische Kunsttheoretikerin Rosalind Krauss (1979, 33) beschreibt in ihrem Text zur „Sculpture in the Expanded Field“ von 1979, dass die Gattung der Skulptur historisch gewachsen und begründet ist und an einem Punkt bisherige Logiken ins Schwanken gerieten. Auch der deutsche Kunsthistoriker Eduard Trier (1999, 195–209) legt in einem ganzen Kapitel über „Das Menschenbild“ dar, wie sich die Bildhauer:innen im 20. Jahrhundert daran abarbeiteten, inwiefern der Mensch, der Akt, noch im Zentrum der Plastik zu stehen habe oder nicht.

Krauss zeichnet die Regeln und Logiken, nach der die Skulptur klassisch funktionierte nach, zeigt auf, wie diese oft untrennbar verbunden war mit Repräsentanz und ihrer Verbindung mit der Örtlichkeit. Und wie der Sockel hier die Verbindung erzeugte zwischen Symbolwirkung und dem Standort. Sie beschreibt schließlich den Wandel in der modernen Skulptur, als etwas, das nur noch beschreibbar wurde in seinem Ausschluss. In dem, was es nicht sei. Das führte dazu, dass die Definition von Skulptur in der Moderne beschreibbar wurde, in der Kombination, in dem Ausschluss von dem, was es nicht ist. Das bedeutete, sie wurde nicht mehr in ihrer aktuellen Präsenz beschrieben, sondern in einer Summe aus „not-landscape“ und „not-architecture“. Um folglich darzulegen, dass diese Beschreibungen den Gegensatz darlegen sollen zwischen „the built and the not-built“ und „the cultural and the natural“. Wesentlich für eine Anwendung auf Pilz' *Sekundenskulpturen* scheint Krauss' Darlegung, wonach das Medium, hier eben die Skulptur, nicht mehr die Praxis definiere, sondern vielmehr die Beziehung kultureller Konzepte wesentlich sei, unabhängig davon, welche mediale Übersetzung in der künstlerischen Arbeit gefunden wird (Krauss 1979, 33–42).

Auch Trier (1999, 248) strich anhand eines Zitats von Kurt Schwitters die wesentlichen Begriffe für das Environment hervor: „Überwindungen der Grenzen zwischen den Künsten, Integration der bildenden Künste Malerei, Plastik und Zeichnung mit der Dichtung, dem Theater, später auch der Architektur.“

Dies führt mich zu der These, dass sich Pilz' *Sekundenskulpturen* in einem Spannungsfeld bewegen zwischen dem Kulturellen und dem Natürlichen. Pilz bewegte sich in einer architektonisch erbauten Hülle, ihrem Fotostudio, vor einem Fotohintergrund, auf dem sie agierte. Ihren abgebildeten Körper könnte man als

Element der „not-architecture“ aufgreifen, übersetzt mit „landscape“, also dem Natürlichen. Zeitgleich hüllt sie sich in ihre Jacke, die wesentliches Element der Arbeit darstellt, der sie auch eigene Teilsereien widmete. Diese Jacke wurde hergestellt, ist demnach nicht natürlich, und stellt gewissermaßen eine Art der Architektur dar, der Körperarchitektur, wenn man so folgern will. Diese ist erste Hülle, die die Künstlerin umgreift, um beide herum schließt sich die weitere Schicht der Architektur, des Fotostudios. Für das Festhalten dieses Konzepts wählte Pilz das Medium der Fotografie. Aber da weder dieses Medium noch die Gattung der Skulptur für Krauss entscheidend ist, führt mich dies zur Annahme, dass es sich nach Krauss um eine *axiomatic structure* handelt. Dieser Begriff vereint die Addition aus „architecture“ und „not architecture“.

Ein Vergleich mit den *One Minute Sculptures*

Erwin Wurms *One Minute Sculptures*

Ich wollte Malerei studieren, aber durch Zufall wurde ich Bildhauer. So begann ich darüber nachzudenken, was Bildhauerei heute sein könnte. Das brachte mich auf die Suche nach der Leere, der Virtualität, dem Volumen, den grundlegenden Eigenschaften der Skulptur. (Hoerschelmann und Schröder 2024, 51)

Der Zeitraum für die Materialisierung der *One Minute Sculptures* in Erwin Wurms Œuvre lässt sich auf 1996/1997 rückdatieren (83). 1996 werden die Betrachter:innen der Gruppenausstellung *Do It* zu Skulpturen, wenn sie Wurms Illustrationen ausführen, und schließlich 1997 gipfelt dieser Impuls in einer Ausstellung der *One Minute Sculptures* im Künstlerhaus Bremen (83). Wesentlich für deren Entstehung war bereits der Entwicklungsprozess der Staubsulpturen, die das Fehlen eines Gegenstandes, die unter einem Glassturz präsentiert wurden, thematisierten (Hoerschelmann und Schröder 2024, 51 und 83). Dies führte dazu, dass Wurm auch die Rolle des Künstlers in Frage stellte, sowie seine eigene Präsenz vor Ort für die Installation der Arbeit hinterfragte. Schließlich fertigte er ein Zertifikat aus, sinngemäß eine Handlungsanleitung für eine *Staubsulptur* nach Erwin Wurm (51). 1991, ein Jahr nach Erstellung dieses Zertifikates zur Erschaffung einer Staubsulptur ergänzt Wurm eine illustrierte Handlungsanweisung (83). Diese Illustrationen sind wiederkehrendes

Element seiner *One Minute Sculptures*. Teil dieser sind angeleitete Interaktionen mit Alltagsgegenständen beispielsweise Verpackungsmaterialien, Lebensmittel, Büroutensilien, Möbel- und Möbelteile. Im Zuge seiner neueren *One Minute Sculptures* fiel mir in der Albertina modern in der Arbeit *How it is (After Samuel Beckett)* (Abb.6) von 2024 auf, dass diese auch ohne die Aktivierung von Akteur:innen dem klassischen Verständnis einer Skulptur nahe kommt, skulptural im Raum steht. Es sind Möbel- und Möbelteile, die Wurm in ein rosafarbenes Gebilde integriert, in der Wirkung wie vier zusammengesetzte Kuben, die mit Klettergriffen bestiegen werden können. Er involviert hier einen Stuhl, der an die *One Minute Sculptures* aus der Serie *Idiot* denken lässt und ein nierenförmiger Tisch mit runder Aussparung lädt zum Einstieg in die Öffnung und das Bespielen der Skulptur ein. Der Sessel eröffnet mehrere Möglichkeiten der Interaktion mit ihm. In der Ausstellungssituationen wirkt diese interaktive Ebene, die durch Griffe an der Skulptur auch eine Einladung gibt zum Hochklettern, im musealen Kontext auch heute noch ungewohnt. Ein wesentliches Element, welches mir erst rückwirkend, in der Betrachtung der Arbeiten in den Publikationen, und im Text der deutschen Kunsthistorikerin Ursula Ströbele (2016, 10) noch klarer wurde, war, dass ich die leichte Erhöhung im Ausstellungskontext ausgeblendet hatte. Vermutlich, da sie in der Albertina modern eine große, weiße Fläche darstellte, auf dieser mehrere Werke platziert wurden. Ströbele fasst die wesentlichen Merkmale der *One Minute Sculptures* treffend zusammen:

Dem Ausstellungsbesucher, der seinen Handlungsanweisungen folgt, bietet er weiße Podeste und Attribute, das heißt begleitende Gegenstände zur Ausführung der jeweiligen „Zeitskulptur“ an. Kleine Zeichnungen und kurze Kommentare ergänzen die Anleitung. Der Betrachter selbst avanciert, sofern er sich auf diese Aktion einlässt, zu einer lebendigen Statue, [...]. (Ströbele 2016, 10)

In einer Publikation der Berlinischen Galerie von 2016, anlässlich der Ausstellung *Erwin Wurm: Bei Mutti* befindet sich eine Illustration von Wurm, die Ähnlichkeiten aufweist mit der Handlungsanweisung zur *One Minute Sculpture: Disziplin der Subjektivität* von 2000, die mir in der Albertina modern auffiel. Auf der Zeichnung in der Publikation (Abb. 5) ist handschriftlich vermerkt „Flaschen gegen Wand drücken“. Ob dies hier die Anweisung in Worten dazu ist oder der ursprüngliche Titel der Arbeit, konnte ich nicht ausmachen. Die Zeichnung weist einige Unterschiede auf zur Arbeit von 2000, es sind nur 4 und nicht 5 Gegenstände, die gegen die Wand gedrückt werden. Der Pümpel ist

hier nicht Teil der Illustration. Da *Disziplin der Subjektivität* mit der Jahreszahl 2000 ausgewiesen ist und die Ausstellung in Berlin bereits 2016 stattfand, könnte interpretiert werden, dass diese Arbeit möglicherweise eine Variante am Weg der Entwicklung ist. Vielmehr verdeutlicht es, über wie viele Jahre sich Erwin Wurm neben vielen anderen Werkzyklen auch immer wieder den *One Minute Sculptures* gewidmet hat. Der Begriff der „Zeitskulptur“, den Ursula Ströbele (2016, 10) in einer Werkbeschreibung zu den *One Minute Sculptures* einbrachte, eröffnet eine Anwendbarkeit auf beide Werkserien der Vergleichsanalyse dieser Arbeit, daher schließe ich hier mit einer Gegenüberstellung an:

Die „Zeitskulpturen“ von Margot Pilz und Erwin Wurm im Vergleich: Skulpturalität, Körperlichkeit, Medium

Skulpturalität und Körperlichkeit

Betrachtet man die beiden Arbeiten von Margot Pilz und Erwin Wurm unter den historischen Gesichtspunkten der Skulptur, ist besonders die „idea“ verbindend, auch wenn beide Arbeiten deutlich mit einem erweiterten Skulpturenbegriff agieren (Dongowski 2002, 817). Die „idea“ meinte das gedankliche Konzept hinter dem Werk, führt zurück an das Ende des 16. Jahrhunderts, in der die Nähe zum Künstler das Kunstwerk definierte (ebd). Hier fällt in einer vergleichenden Analyse bei näherer Betrachtung der Werkzyklen eine Unterscheidung auf: Während bei Pilz die Nähe zur Künstlerin dadurch gegeben ist, dass sie als konkrete Akteurin im Werk „einen Akt der Selbstbefreiung“ konzeptuell übersetzt und auf den Fotografien im Zentrum steht, ausgenommen von denen, die nur die Jacke zeigen, ist bei Wurm die Nähe zum Künstler durch das Konzept und die Handlungsanweisung gegeben (Margot Pilz 1978). Auch Wurms zeichnerische Elemente in Form der Handlungsanweisung lassen sich in einer historischen Betrachtungsweise der bildhauerischen Arbeit anbinden. Denn die Zeichnung (*disegno*) wurde im bildhauerischen Prozess durch die Nähe zum Künstler als eigenständiges Werk wahrgenommen. Da angenommen werden kann, dass die harte, körperliche Arbeit der finalen Ausführung in Stein meist durch Mitarbeiter übernommen wurde (ebd). Die Wertigkeit der Zeichnung war durch diese Nähe zum Künstler auch höher als die finale Umsetzung in Stein (ebd.). Wurm erstellt mit seinen

Illustrationen eine Zeichnung, die als Modell für die Umsetzung durch andere Akteur:innen im Ausstellungskontext dient.

Margot Pilz hingegen, schlägt in Anbetracht dieser historischen Konzepte, einen gänzlich anderen Weg ein als die Bildhauer des 16. Jahrhunderts. Sie behält in ihrem künstlerischen Arbeitsprozess prinzipiell die alleinige Kontrolle. Dies scheint nachvollziehbar, anhand der Intimität dieser skulpturalen Fotosequenzen. Und lässt sich dadurch illustrieren, dass sie keinerlei Handlungsanweisungen von außen annimmt, dies würde auch gänzlich dem inneren Ansinnen dieser Arbeit widersprechen, die einen Befreiungsprozess aus gefühlter Ohnmacht darstellt. Indem sie ergänzend auch noch selbst den Auslöser ihres Aufnahmegeräts betätigt, wird sie wörtlich zur „Selbstausröserin“, gleichlautend dem Übertitel ihrer Personale in Krems. Dieser Zugang verdeutlicht auch die Verortung von Pilz in der „Feministischen Avantgarde“, thematisch wie zeithistorisch. Während die Wirkkraft und Bedeutung dieser Arbeiten ungebrochen ist. Margot Pilz leitet im Gegensatz zu Wurm nicht proaktiv zu einer Interaktion der Betrachtenden an, sie stellt auch kein Podest und keine Gegenstände zur Verfügung. Sie macht ihre inneren Prozesse, Geföhle von Ohnmacht und Hilflosigkeit sichtbar. Diese Übertragung gelang, Kritiker:innen schrieben positive Rezensionen, wie Pressemeldungen von damals belegen, die Nina Schedlmayer zusammengetragen hat (Schedlmayer 2021, 109).

In einer zuvor durchgeführten Betrachtung der *Sekundenskulpturen* unter den Gesichtspunkten von Rosalind Krauss' Text zur Erweiterung des Skulpturenbegriffes, sehe ich Überschneidungen in einer möglichen Betrachtung von Erwin Wurms Arbeiten in der „axiomatic structure“, die sich im Spannungsfeld zwischen „architecture“ und „not-architecture“ bewegt. Rosalind Krauss schreibt:

In every case of these *axiomatic structures*, there is some kind of intervention into the real space of architecture, sometimes through partial reconstruction, sometimes through drawing, or as in the recent works of Morris, through the use of mirrors. (Krauss 1979, 41)

Dieses Zitat liefert einen Beleg für die Zuordnung in diese Kategorie, indem man mit Blick auf Wurms Handlungsanweisungen im Zuge der *One Minute Sculptures* von einer Intervention im Raum durch zeichnerische Elemente sprechen kann. Die Kategorisierung der *Sekundenskulpturen* lässt sich bezogen auf dieses Zitat in der „partial reconstruction“ verorten, wenn man diese in einer Übersetzung für eine Form

der Reinszenierung des Erlebten in einen anderen architektonischen Raum wahrnimmt. Krauss schreibt, dass auch die Fotografie ein Medium sein kann für das Festhalten von Situationen, die flexibel, unbeständig sind, indem sie auf ihre Kategorie der „marked site“ verweist (Krauss 1979, 41). Mit einem Zitat des deutschen Kunsthistorikers Uwe M. Schneede lässt sich untermauern, warum die Fotografie ab den 1960er-Jahren Wichtigkeit für bildende Künstler:innen hatte:

[...] weil sie, [...] zunächst das einzige Mittel war, sowohl das neue ephemere als auch das räumlich weit entfernte Werk, also sowohl das Happening und die Aktion als auch die Arbeiten der Land Art, zu dokumentieren und im Kunstbetrieb zur Geltung zu bringen – ohne sie wären diese Geschehnisse sofortigem Vergessen anheimgefallen. (Schneede 2001, 289)

Auch in Wurms *One Minute Sculptures* kann eine Zuordnung in die Kategorie der „axiomatic structure“ nach Rosalind Krauss angedacht werden. Mit dem Verweis auf eine Abdeckung einer Form der Rekonstruktion, ähnlich wie bei Pilz. Bei den *One Minute Sculptures* sehe ich diese in den wiederkehrenden Handlungen der Betrachter:innen, die zu Akteur:innen werden, durch Wurms Handlungsanweisungen abgedeckt (Krauss 1979, 41). Dass Wurm den Sockel in seine *One Minute Sculptures* integriert, könnte auch als Form der Intervention im Raum aufgefasst werden (ebd.).

Medium und Zeit

Beide Arbeiten benennen den Faktor der Zeit in Zusammenhang mit dem Skulpturalen in ihrem Titel. Mit Bezug auf deren Zeitangabe wird die Kürze und Flüchtigkeit betont. Dies lässt sich mit Erwin Wurms Aussage in einem Interview mit Hans Ulrich Obrist belegen:

Irgendwann bin ich dann an den Punkt gekommen, an dem die Dauer der Arbeit so kurz war, dass ich einen Begriff für sie finden wollte. So kam ich zu dem Schlagwort der One Minute Sculpture. ‚One minute‘ als Synonym für ‚kurz‘. (Steinle 2017, 363)

Dass die Zeit als vierte Ebene im Verhältnis zu einer dreidimensionalen Arbeit eine Verbindung zu dem Körper des Künstlers oder anderer beteiligter Personen eröffnet, wird in der Publikation von Trier im Kapitel „Plastik/Skulptur als Aufführung“ deutlich (1999, 253). In dieser Lesart wird klar, dass trotz der Unterscheidungen, die in den verglichenen Arbeiten wahrgenommen werden können, hier ganz klar Anleihen für beide Werke hervorgehen. Trier eröffnet hier beispielhaft einen Bogen von

performativen Veranstaltungen in Verbindung mit filmischen Medien im Kontext eines Auftretens und bringt auch den Begriff des „Happening“ ein (ebd.). Auf Basis einer Definition der Happenings, entstanden in den 1950er und 1960er Jahren, möchte ich einen Vergleich zu den *One Minute Sculptures* ziehen. Das Happening hatte keine stringente Handlung, war gekennzeichnet durch Improvisation und hatte als Ziel das Erlebnis des Publikums mit einer Angleichung zwischen Kunst und Leben (Thomas 2006,168). Der Möglichkeitsraum, den Wurm mit seiner Arbeit dem Publikum eröffnet, findet ähnlich wie im Happening gefordert ohne Einstudierung, spontan, ausgeführt von Laien statt (ebd.). Bei Wurm geben die Handlungsanweisungen das Tun vor. 1962 verbindet sich die Bewegung des Happening mit der des Fluxus (ebd.). In einem Interview mit Hans Ulrich Obrist nach seinen Verbindungen zu Fluxus und Konzeptkunst in den 1990er-Jahren befragt, bekundet Erwin Wurm: „Fluxus hat mich immer sehr interessiert.“ Und mit Bezug auf die Konzeptkunst erläutert er, „Aber ich wollte woanders hin, etwas Eigenes schaffen, einen Platz haben in dieser ganzen Geschichte, und deshalb habe ich auch andere Aspekte aufgegriffen.“ (Steinle 2017, 362). Fluxus war oft mit musikalischen oder akustischen Elementen verbunden, auch war es kollektivistisch organisiert, diese Elemente sind in Wurms *One Minute Sculptures* nicht zu finden (Thomas 2006, 135). Auch ergibt sich so die Unterscheidung, dass die *One Minute Sculptures* vom Künstler unabhängig, nach Handlungsanweisung nachgestellt werden können, und von keiner umgebenden Inszenierung und Musik, sowie zusätzlichen Akteur:innen abhängt (ebd.).

Mit Ursula Ströbele (2016, 10) lässt sich auch die Einordnung in die Kategorie der „axiomatic structures“, also einer Überschneidung zwischen „architecture“ und „not-architecture“ untermauern: Denn sie greift auf, dass sich bei der *living sculpture* das historische Bild der Bildhauerei umkehrt, nun formt sich Natur zur Kunst. Es ist nicht mehr die Kunst, die versucht die Natur nachzubilden (ebd.).

Und es ist diese *living sculpture*, in der für mich auch die Unterscheidung zu Margot Pilz Werk der *Sekundensculpturen* tragend wird. Auch sie wird zu einer „lebenden Skulptur“ allerdings nicht in einem Liveerlebnis, das Medium der Fotografie ist hier zwischengeschaltet, um mitunter auch die Intimität des Momentes erst in dieser Form zu ermöglichen. Im Fall von Pilz scheint es schwieriger, diesen Moment immer wieder zu reinszenieren, da dieser Akt des Sich-Befreiens ihre konzeptuelle Entscheidung, ein inneres Bedürfnis ist.

Die Zentrierung des eigenen Körpers bei Pilz ist signifikanter Unterschied zu den *One Minute Sculptures*. Die Beschäftigung mit dem Körper in der vierten Dimension begleitete Margot Pilz einige Jahre durch ihr künstlerisches Schaffen hindurch. Das wird auch in einem ihrer Ausstellungstitel „4th Dimension“ deutlich: 1982 in der Galerie ABN in Amsterdam gezeigt, gab diese damals einen Überblick über Pilz' Arbeiten seit den 1970er Jahren (Waechter-Böhm 2016, 70). Liesbeth Waechter-Böhm beschreibt die Bedeutung, die Zeit für Margot Pilz' Frühwerk hatte:

Aber es ist nicht die Zeitgebundenheit in einem temporären Phänomen, es ist die prozessuale Zeit von Wahrnehmungs-, Empfindungs- und Reflexionsabläufen, von aktionistischen Selbstabbildungen und Interventionen. (ebd.)

Die Künstlerin beschäftigte auch die „Lügnhaftigkeit“ mit dem Blick darauf, dass eine einzelne Fotografie mitunter zufällig aus einem Handlungsablauf entnommen sein kann (ebd.). Und wenn man hier an die Arbeiten mit der Unschärfe oder auch mit dem Vergrößerungseffekt, den Pilz in ihrer ersten Ausstellung einsetzte, denkt, dann wird sehr klar, dass sie sich bewusst auseinandergesetzt hat mit der Macht über die Auswahl des Gezeigten und die Art der Inszenierung. Denn die Macht, die der Person obliegt, die auswählt, schneidet, kuratiert, bleibt spezifisch für die Auseinandersetzung mit dokumentarischem Material, welches die „scheinbare“ Echtheit wiedergibt, oft unberücksichtigt.

Auch die Verwendung der Mittel, der Medien, ist ein Unterscheidungsmerkmal zwischen den Arbeiten. Margot Pilz *Sekundenskulpturen* basieren auf den Schwarzweißfotografien, ein Medium, das sie beherrscht und bis zu diesem Zeitpunkt für ihre Tätigkeit in der Werbung nutzt.

Bei Wurm ist das sichtlich anders, so ist der Künstler zwar auf manchen Fotografien der Arbeiten persönlich zu sehen, während er die Handlungsanweisungen ausführt. Für seine Handlungsanweisungen und die Ausführung im musealen Kontext ist sein Abbild nicht zentral. Zum fotografischen Medium erklärt Erwin Wurm in einem Interview mit Hans Ulrich Obrist zudem, dass er im Zuge der Ausstellung in Bremen 1997 auch Fotografien der Skulpturen erstellte und diese in der Ausstellung integriert hatte (Steinle 2017, 365). Und führte weiter aus, dass ihn die Fotografie dann über einige Jahre begleitete, er dies aber beendete, als es für ihn zu viel Raum einnahm (ebd.).

Conclusio

Unterscheidungen in den beiden verglichenen Werkserien, die sich mitunter als zentral erwiesen, sind die Fragen nach den handelnden Akteur:innen im Werk sowie die zeitliche Frage in doppelter Bedeutung. Zum einen sei hier die Zeitlichkeit der Entstehung der Arbeiten angeführt. In einer Betrachtung der Skulpturalität nach Rosalind Krauss im „expanded field“, sei in der Kunstpraxis des Postmodernismus weniger die Wahl des Mediums zentral als vielmehr die Form, wie diese im kulturellen Kontext in Beziehung gebracht werde. Zum anderen ist hier mit der zweiten Bedeutung der Zeitlichkeit anzusetzen, wonach diese im Sinne der vierten Dimension, nach Trier (1999, 253), durch performative Elemente die Dreidimensionalität ergänzt. Diese vierte Dimension, durch Körperlichkeit dargestellt, findet sich in beiden Arbeiten wieder.

Der Unterschied ergibt sich mitunter auch durch verschiedene Anknüpfungspunkte, in Wurms Arbeit etwa an der Begeisterung für die Fluxus-Bewegung abzulesen. Abgebildet durch eine Öffnung nach Außen, die Ermöglichung der Ausführung durch Andere.

Der große Unterschied zu Pilz' *Sekundenskulpturen* bildet sich naturgemäß dadurch ab, dass sie ihr eigenes Erleben mit ihrem Körper nacherzählt und damit auch große gesellschaftliche Fragen unmissverständlich anstößt und sichtbar macht. Wenngleich hier zu ergänzen ist, dass Erwin Wurm sich in der Vielschichtigkeit seiner Werke auf die humorvolle Ebene reduziert fühlt, wenn er im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist sagt:

Bei meinen Arbeiten geschieht es leider häufig, dass die Betrachter sie oft als Witz rezipieren, was mir weniger gefällt. Meine Arbeit hat viele Anknüpfungspunkte an philosophisches, psychologisches oder soziologisches Gedankengut, [...]. (Steinle 2017, 364)

Margot Pilz kann im Sinne der „Feministischen Avantgarde“ gelesen werden, aber wie Liesbeth Waechter-Böhm (2016, 61) treffend zusammenfasst: „Ihre Botschaften wurden zwar häufig mit dem oder durch den eigenen Körper, mit den Mitteln der Body Language transportiert, aber in einer sehr übersetzten Form, feiner, sensibler.“

Die Integration von, man könnte sie begrifflich als Alltagsgegenstände zusammenfassen, verbindet die beiden Werkserien. Bei Margot Pilz wird die Jacke in Teilsereien zum alleinigen Akteur. Bei Wurm regen die Gegenstände in Verbindung mit

seinen Handlungsanweisungen zur Aktivierung der Betrachtenden an. In beiden Serien unterstreichen die Gegenstände die Skulpturalität der Arbeit. Bei Pilz sind es die Nähte und Linien, Faltungen und Raffungen, die die Formen im Bild betonen und die Dreidimensionalität akzentuieren. Indem sichtbar wird, wie die Jacke bis an ihre Grenzen geprüft wird. Bei Wurm wird der Körper der Akteur:innen gefordert in Umsetzung der Handlungsanweisungen, wengleich man mit Wurms Zitat oben folgern kann, dass er mit seinen Arbeiten auch die gedankliche Anregung für dahinterliegende Fragen bei seinem Publikum anstrebt. Die körperlichen Erfahrungen werden offensichtlich, wenn man an „Flaschen gegen Wand drücken“ (Abb. 5) denkt oder an die Serie *Idiot*, in der mitunter auch Enge, Einschränkung oder gewisse stauchende Erfahrungen im Körper vernommen werden dürften.

Im Zuge dieser Arbeit wurde mir noch einmal sehr deutlich, wie viel prekärer die Situation für weibliche Künstlerinnen damals war. Auch wenn die Kämpfe um Gleichberechtigung noch lange nicht ausgefochten sind, nicht beigelegt werden können, Gewalt gegen Frauen und weiblich gelesene Personen in Österreich leider hochaktuell sind. Margot Pilz' Werkserie der *Sekundenskulpturen* greift damit wesentliche gesellschaftliche Fragen auf. Die Frage, ob eine Gesellschaft ein Thema ins Blickfeld nehmen möchte und wie ebenbürtig die Kunst einer Frau eben *nicht* wahrgenommen wurde in dieser Zeit der späten 1970er Jahre. Diese Frage kann man spezifisch auch für die österreichische Kunstrezeption der 1970er und 1980er Jahre aufwerfen. Wie Liesbeth Waechter-Böhm ausführte, hatte Margot Pilz ihre erste Personale 1982 in Holland, obwohl sie ihre Ausbildung, ihren Lebensmittelpunkt und ihre ersten Ausstellungen als Künstlerin in Wien hatte (Waechter-Böhm 2016, 70–72).

Dank

Ich richte meinen Dank an Edith Futscher, Margot Pilz und Helmut Prochart.

Literaturverzeichnis

- Aigner, Silvie. 2003. „Eigen-Sinn und Gruppengeist: Das Jahrzehnt der Frauen von 1975 bis 1985“ In *Künstlerinnen – Positionen 1945 bis heute: MIMOSEN ROSEN HERBSTZEITLOSEN*. Freunde der Kunstmeile Krems (Hg.).
- Aigner, Silvie und Berthold Ecker (Hg.). 2016. *MARGOT PILZ: MEILENSTEINE: Von der performativen Fotografie zur digitalen Feldforschung*. De Gruyter.
- Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur (Hg.). 2016. *Erwin Wurm: Bei Mutti*. Prestel.
- Dongowski, Christina. 2002. „Plastisch.“ In *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Karlheinz Barck et al. (Hg.), Band 4. J.B. Metzler.
- Frauenkollektiv RitClique (Hg.). 2018. *Zündende Funken: Wiener Feministinnen der 70er Jahre*. Löcker.
- Hoerschelmann, Antonia und Klaus Albrecht Schröder (Hg.). 2024. *Erwin Wurm: Die Retrospektive*. Hirmer.
- Internationale Aktionsgemeinschaft bildender Künstlerinnen (Hg.). 1997. *20 Jahre IntAkt 1977-1997: Dokumentation und Präsenz*. REAMAprint.
- Krauss, Rosalind. 1979. “Sculpture in the Expanded Field.” *The MIT Press* 8 (1979): 30–44. <https://doi.org/10.2307/778224>.
- Krauthaker, Eva. 2025. „MARGOT PILZ: PSYCHOANALYTISCH-PERFORMATIVE FOTOGRAFIE“ In *FEMINISTISCHE AVANTGARDE: Kunst der 1970er-Jahre: SAMMLUNG VERBUND*, Wien, Gabriele Schor (Hg.). 3. erweiterte Auflage, Prestel.

Pilz, Margot. 1978. *Selbstaflöser. Selbstaflöfung*. Produziert von der Autorin.

Schedlmayer, Nina. 2021. *ART BIOGRAPHY: Margot Pilz. Leben. Kunst*. Leykam.

Schneede, Uwe M. 2001. *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert: Von den Avantgarden bis zur Gegenwart*. C.H. Beck.

Schor, Gabriele (Hg.). 2025. *FEMINISTISCHE AVANTGARDE: Kunst der 1970er-Jahre: SAMMLUNG VERBUND*, Wien. 3. erweiterte Auflage, Prestel.

Steininger, Florian und Andreas Hoffer (Hg.). 2021. *MARGOT PILZ: SELBSTAUSLÖSERIN*. 1. Auflage. art edition: Verlag Bibliothek der Provinz.

Steinle, Christa (Hg.). 2017. *Erwin Wurm: One Minute Sculptures 1997 2017*. Hatje Cantz.

Ströbele, Ursula. 2016. „Erwin Wurms *One Minute Sculptures* im Kontext der lebenden Plastik“ In *Erwin Wurm: Bei Mutti*, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur (Hg.). Prestel

Thomas, Karin (Hg.). [2000] 2006. *DuMonts Kunstlexikon des 20. Jahrhunderts: Künstler, Stile und Begriffe*. 2. Auflage. DuMont Buchverlag.

Trier, Eduard. [1992] 1999. *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert: Neuauflage*. 5. Auflage. Gebr. Mann Verlag.

Waechter-Böhm, Liesbeth. 2016. „Zum Frühwerk von Margot Pilz (1973–1985)“ In *MARGOT PILZ: MEILENSTEINE: Von der performativen Fotografie zur digitalen Feldforschung*, Silvie Aigner und Berthold Ecker (Hg.). De Gruyter.

Weitere Quellen

Abpurg, Véronique. o. J. „Margot Pilz’ Sekundenskulpturen. Von Selbstaflösung zu Selbstbefreiung“, *Sammlung Belvedere Online (Essay)*.

<https://sammlung.belvedere.at/objects/86088/sekundenskulpturen>.

Geschichtewiki Wien. o. J. a. „Höhere Graphische Lehr- und Versuchsanstalt“. Zuletzt zugegriffen am 25.08.2025.

[https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Höhere Graphische Lehr- und Versuchsanstalt](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Höhere_Graphische_Lehr-_und_Versuchsanstalt).

Geschichtewiki Wien. o. J. b. „Aktion unabhängiger Frauen – AUF“. Zuletzt zugegriffen am 24.08.2025.

[https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Aktion unabhängiger Frauen - AUF](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Aktion_unabhängiger_Frauen_-_AUF).

M. Müller & Sohn. 2025. „Nähanleitung: Paspeltasche“. Zuletzt zugegriffen am 18.09.2025. <https://www.muellerundsohn.com/allgemein/paspeltasche/>.

Orf Topos. 2022. “Nie wieder ‘Weiberl’: Später Ruhm für Margot Pilz“. Zuletzt zugegriffen am 24.08.2025. <https://topos.orf.at/margot-pilz100>.

Sammlung Belvedere. o. J. „Margot Pilz’ Sekundenskulpturen. Von Selbstaflösung zu Selbstbefreiung“. Zuletzt zugegriffen am 24.08.2025.

<https://sammlung.belvedere.at/objects/86082/sekundenskulpturen>.

Abbildungsverzeichnis



Abb. 1: Margot Pilz, *Sekundenskulpturen*, 1978, Schwarzweißnegative digitalisiert



Abb. 2: Margot Pilz, *Sekundenskulpturen*, 1978/2015, Schwarzweißnegative digitalisiert

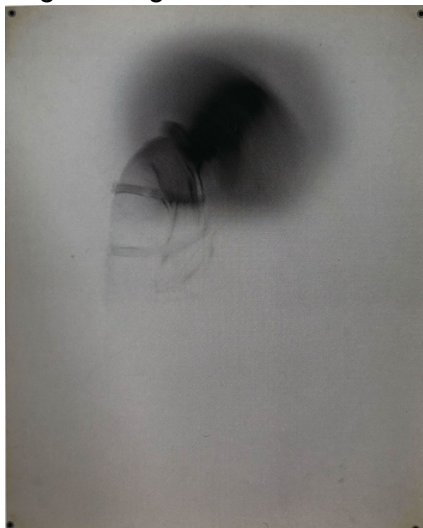


Abb. 3: Margot Pilz, *Selbstaflösung*, aus *Selbstaflöser – Selbstaflösung*, 1978, 4-teilige Serie, Schwarzweißfoto, geöst, je 50,5 x 40,2 cm



Abb. 4: Margot Pilz, *Ohne Titel*, 1978, Schwarzweißfoto, 50,6 x 40,2 cm

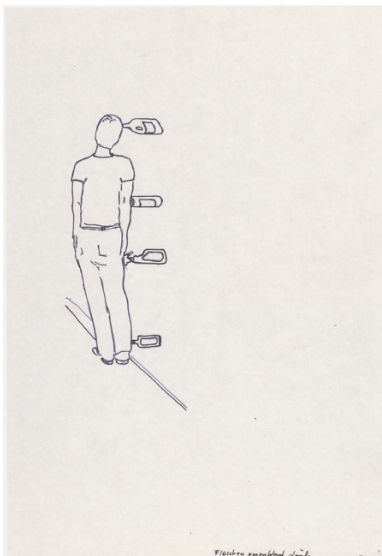


Abb. 5: Erwin Wurm, *Flaschen gegen Wand drücken*, Zeichnung, Courtesy Studio Erwin Wurm. (Foto: Berlinische Galerie, Landesmuseum für moderne Kunst)



Abb. 6: Erwin Wurm, *How it is (After Samuel Beckett)*, 2024, aus der Serie One Minute Sculptures, Aluminium, Farbe, Möbel, Zeichnung mit Handlungsanweisung, 265 x 274 x 220 cm (Foto: Markus Gradwohl)

Bildquellen

- Abb. 1 Website der Künstlerin Margot Pilz:
http://www.margotpilz.at/margot_pilz_sekundensculpturen.html,
Zuletzt abgerufen am 10.10.2025
- Abb. 2 Aigner, Silvie und Berthold Ecker (Hg.). 2016. *MARGOT PILZ: MEILENSTEINE: Von der performativen Fotografie zur digitalen Feldforschung*. De Gruyter.
S. 66
- Abb. 3 Aigner, Silvie und Berthold Ecker (Hg.). 2016. *MARGOT PILZ: MEILENSTEINE: Von der performativen Fotografie zur digitalen Feldforschung*. De Gruyter.
S. 63
- Abb. 4 Aigner, Silvie und Berthold Ecker (Hg.). 2016. *MARGOT PILZ: MEILENSTEINE: Von der performativen Fotografie zur digitalen Feldforschung*. De Gruyter.
S. 68
- Abb. 5 Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur (Hg.). 2016. *Erwin Wurm: Bei Mutti*. Prestel.
S. 88
- Abb. 6 Hoerschelmann, Antonia und Klaus Albrecht Schröder (Hg.). 2024. *Erwin Wurm: Die Retrospektive*. Hirmer.
S. 125