

SS 2017 Universität für Angewandte Kunst Wien

Seminar: S40374 „Niemandsland – zwischen Kunst und Wissenschaft“

Leitung: ao. Univ.-Prof. Dr. phil. Mag. art. Marion Elias

Mmag art Sandra Gigerl

Matrikelnummer 8911608

+43 677 613 000 33// sangig13@hotmail.com// www.sandra.gigerl.com

BACHELORARBEIT

„Der runden Kunst ihre Freiheit“

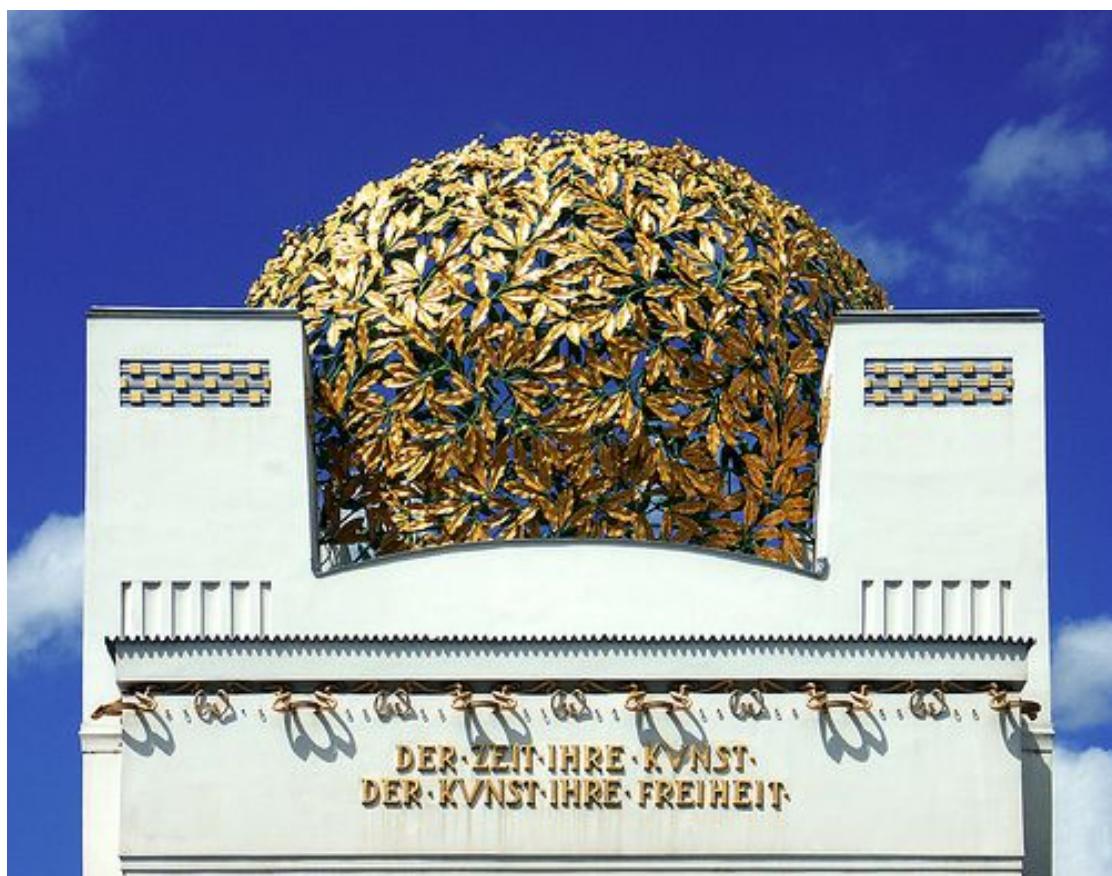


Abb.1 <https://www.pinterest.com/pin/524387950334178532/>, Urban Studio, 2006

4. Fassung vom 18.06.2017

Inhaltsverzeichnis

1: Einleitung.....	3
2. Urform Rund.....	3
3. Forschungsfrage.....	6
4. Secession	6
5. Wiener Werkstätte.....	8
6. Wiener Art Club.....	9
7. VALIE EXPORT	10
8. Birgit Jürgenssen.....	15
9. Bruno Gironcoli.....	19
10. Schlusswort.....	26
11. Literaturverzeichnis.....	28
12. Abbildungsverzeichnis	30

1. EINLEITUNG

Ich möchte in dieser Arbeit über „runde Kunst“ schreiben, die ihre Ursprünge in der Basis der „runden Form“ hat, welche sich in den verschiedensten Themenbereichen des Lebens wiederspiegelt. Über die „runde Urform“ möchte ich Einblicke zur „runden Skulptur“ geben und diese in Relation zur Secession und ihrer Entstehungsgeschichte setzen.

2. URFORM „RUND“

Über die Form der Kugel als Urform hat Carl Barth (1787-1853) ein Quecksilberexperiment beschrieben, das im Buch „Es ist ein Gott – ein heiliger Wille lebt“ (17, 1872) dokumentiert wurde:

„In den Quecksilberkugelchen finden wir unsere Kraft wieder in der Art, dass alle unendlich kleinen Teile des Metalles sich gegenseitig anziehen. Sie sind beweglich, können daher dem Zug der Anziehungskraft ungehindert folgen und bilden daher eine **Urform**, die **Kugel**, was Platen die Vollendung nennt.“¹

Ralf Bub (*1978) schreibt in seiner Arbeit „Evolution. Entwicklung des Lebens und natürliche Selektion“ über die Entstehungsgeschichte der Erde (2-4, 2001).

„Nach der Entstehung des Erde-Mond Systems vor 4,6 Milliarden Jahren, hat es ca. 700 Millionen Jahre gedauert, bis die ersten Bakterien die Erde bevölkerten. Wie es zu diesem entscheidenden Schritt kam, der Beginn der Eroberung des Planeten durch das Leben, ist noch unklar.“²

Sowohl die Erde, als auch alle anderen uns bekannten Planeten haben eine „runde Form“. Auf der Suche nach dem Sinn des Lebens gaben früher magische, oder religiöse Erklärungsmuster den Menschen Halt. Nur ein Gott hatte in den alten Kulturen die Möglichkeit, die Natur entstehen zu lassen und den Menschen zu erschaffen.³

„Die Welt war bevölkert von Geistern, Dämonen oder Gottheiten, die alles beseelten, wie beispielsweise Raa der Sonnengott oder Poseidon, der Gott des Meeres. Nach Aristoteles ist es die Seele, die dem Menschen den Atem einhaucht. (ebenso)

Charles Darwins (1809-1882) Evolutionstheorie widerlegte diese Idee und stellte den Menschen auf die Stufe des Affen:

„Plötzlich musste er seine Abstammung mit einer Amöbe teilen. Gott war überflüssig geworden, um die Wunder der Natur zu erklären.“(ebenso)

Dank Darwin wissen wir über die natürliche Auslese und Fortpflanzung, wo wir bei der kreisrunden, menschlichen Eizelle angelangt sind, die in Zusammenarbeit mit einer männlichen Spermie sogar den Fortbestand der Menschheit sichert!

¹ Carl Barth, Es ist ein Gott, ein heiliger Wille lebt, 17, 1872

² Ralf Bub, Evolution. Entwicklung des Lebens und natürliche Selektion, 2-4, 2001

³ Planeten sind wissenschaftlich betrachtet nicht rund, sondern abgeflacht. Sie haben eine abgeflachte, runde Form.

„Die Eizelle (Oocyte) ist die weibliche Geschlechtszelle bei geschlechtlich fortpflanzenden Organismen. Ausgestattet mit einem haploiden Chromosomensatz, erreicht die **kreisrunde** Eizelle im Reifezustand einen Durchmesser von ca. 0,01cm.“⁴

Im großen Wissensbuch von Bertelsmann (146, 2008) wird die Entstehungsgeschichte des „runden“ Rades zusammengefasst:

Wer genau das Rad erfunden hat wissen wir nicht. Sicher ist jedoch, dass vor ungefähr 5000 Jahren die Sumerer in Mesopotamien – dem heutigen Irak – Räder benutztten: zuerst als Töpferscheibe, einige Jahrhunderte später als Räder an Wagen. Außerdem haben Archäologen bei ihren Ausgrabungen in Nord- und Westeuropa Überreste von Scheiben gefunden, die noch aus der Steinzeit stammen.“⁵

Die Erfindung des Rades diente als Basis zur Entwicklung von Mobilität, Transport und Geschwindigkeit. Jedoch wurden Güter aller Art schon viel früher, in der Urgeschichte, auf Schiffen und Schlitten transportiert. Lt. Bertelsmann benutzten die Mesopotamier Räder auch schon sehr früh als Streitwagen. Die sich eröffnende Möglichkeit der menschlichen Fortbewegung hat das Alltagsleben der Menschheit verändert.

„Die Fortbewegung ist ein wichtiger Aspekt der Freiheit, sie wird in unserer Zeit als wertvoll eingeschätzt und braucht eine angemessene Formgebung.“⁶

Ca. 5500 v. Christus wurde in Zypern das „runde“ Dorf Khirokitia erbaut.

„Das auf der Insel Zypern gelegene Dorf Khirokitia ist ein klassisches Beispiel für eine steinzeitliche Rundhüttensiedlung. Die frühesten Steinhäuser, die durch Ausgrabungen ans Tageslicht kamen, waren Rundbauten. In einer vier Meter tiefen Erdschicht entdeckten Archäologen über 100 kreisförmige Hütten, sogenannte Tholoi, von denen rund die Hälfte ausgegraben wurde. Es handelt sich hier um die Urform der einräumigen Hütte, die am Beginn einer langen Entwicklungslinie steht, die vom Rundbau über das ovale Haus bis hin zu rechtwinkligen Häusern mit senkrecht stehenden Mauern reicht.“⁷

Viele Urvölker haben in „runden“ Behausungen gelebt. Neben den Menschen auf Zypern lebten die amerikanischen Ureinwohner in Tipis, die eine „runde“ Grundfläche hatten, oder zum Beispiel erbauten die Aparai-Wajana Indianer, die im Amazonasgebiet beheimatet sind Rundhäuser in ihren Dorfzentren. Catherina Rust (*1971) beschreibt in ihrem Buch „Das Mädchen vom Amazonas“ (19, 2011) das Poolotoppo in Mashipurimo, das in keinem Aparai Dorf fehlen darf:

„Dieser traditionelle Rundbau dient als eine Art Rats- und Gästehaus zugleich. Unter der Decke hing ein prächtiger Maruana, ein runder Deckenschild, der mit den mythischen Tierfiguren der Aparai bemalt war. Streng genommen durften Frauen und Kinder das Rundhaus nur betreten, wenn wichtige Besucher empfangen wurden. Ansonsten war das Poolotoppo der Ort, an den sich die Männer zu ernsthaften Unterredungen zurückzogen.“⁸

Als Beispiel sei noch der „runde“ Tisch erwähnt. Francesca Rigotti (*1951) schreibt in ihrem Artikel „Der runde Tisch und der Mythos der symmetrischen Kommunikation“:

⁴ <http://www.biologie-schule.de/eizelle.php>, Christian Kubb, 2016

⁵ Barbara Welzel, u.a., Wer weiss warum? Das große Buch des Wissens, Bertelsmann Lexikoninstitut, 146, 2008

⁶ Michel Onfroy, ua, Secession – Das Jahrhundert der künstlerischen Freiheit, 35, 1998

⁷ Ivor Atelier/Sigrid Swain, Rundhäuser in Khirokitia, 1, 2013

⁸ Catherina Rust, Das Mädchen vom Amazonas-Meine Kindheit bei den Aparai-Wajana Indianern, 19, 2011

„Aus historischer Perspektive betrachtet bezeichnet „runder Tisch“ den Tisch König Artus' und seiner Ritter, wo keiner eine überlegene Position einnahm, sondern jeder *inter pares* saß. Die Kreisförmigkeit der Tafel in der Artussage ist ihrerseits an die Idee der Gleichwertigkeit gebunden.“⁹

„Keine Form ist so vollendet wie der Kreis...“ schreibt Georges Poulet (1902-1991) in „Les métamorphoses du cercle“ (9, 1966):

Die Form des Kreises ist also die dauerhafteste jener Formen, die uns eine Vorstellung von unserem geistigen und realen Standort gestatten; dank ihr können wir das, was uns umgibt, und das, womit wir uns umgeben, einordnen. Die Einfachheit, die Vollkommenheit und die ständig universelle Verwendung machen aus ihr die erste jener bevorzugten Formen, die sich im Hintergrund aller Anschauungen wiederfindet und die allen Geistern als Strukturprinzip dienen...“¹⁰

Der runde Tisch hat sich bei uns als Basis für demokratische Kommunikation bis heute gehalten und bewährt. Als abschließendes Beispiel möchte ich noch auf Ernst Haeckel (1834-1919) hinweisen, der uns mit seinen einzigartigen Werken den Zugang zu den „runden Urformen“ der Natur in all seiner Schönheit ermöglicht hat.



Abb.2: ARD Wissen, Planetensystem Bildquelle NASA, 2016

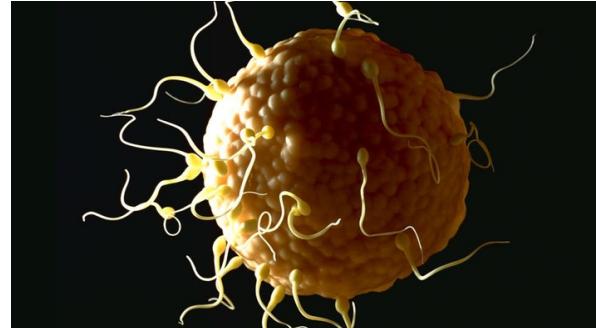


Abb.3: <http://www1.wdr.de/wissen/neun-monate-spermienzeugung-100.html>, WDR, Susanne Billig, 2016



Abb.4: Caterina Rust, Mein Leben im Amazonas, 18, 2011



Abb.5: <http://www.designcatwalk.com/ernst-haeckel-the-wiki-nature/ernst-haeckel-cover/>, Design Catwalk, 2015

⁹ Andreas Dörner, u.a., Sprache des Parlaments und Semiotik der Demokratie, 291, 1995

¹⁰ Georges Poulet, Les métamorphoses du cercle, 9, 1966

3. FORSCHUNGSFRAGE

Meine Forschungsfrage zum Thema „Der runden Kunst ihre Freiheit“ lautet:

„Wäre es den „rund arbeitenden KünstlerInnen“ Valie Export, Bruno Gironcoli und Birgit Jürgenssen auch möglich gewesen, in der Zeit der Gründung der Secession in Österreich mit ihrer Kunst erfolgreich zu sein?“ Warum diese Künstler rund arbeiten, auf die drei genannten KünstlerInnen und ihre „runde Formensprache“ mit ausgewählten Werkbeispielen möchte ich später noch genauer eingehen.“

In diesem Rahmen möchte ich auch die Gründungszeit der Secession und ihre KünstlerInnen mit den „runden Werken“ der KünstlerInnen Valie Export, Birgit Jürgenssen und Bruno Gironcoli vergleichen.

4 SECESSION

Aus dem Buch „Die Wiener Secession – Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung“ entnehmen wir:

„Als die „Vereinigung bildender Künstler Österreichs“ am 3. April 1897 ihre Gründungsversammlung abhielt und den entscheidenden Schritt zur Bildung einer „Wiener Secession“ tat, zählte die Errichtung eines neuen, besonderen Ausstellungshauses zu den zentralen programmatischen Anliegen.“¹¹

Die Österreichischen Künstler Gustav Klimt, Carl Moll, Josef Engelhart, Joseph M. Olbrich, Josef Hoffmann und Koloman Moser waren Mitglieder der „Genossenschaft bildender Künstler Wiens“ des Wiener Künstlerhauses. Sie strebten eine Reform der Ausstellungsmodalitäten an. Gustav Klimt wurde als erster Präsident gewählt.

Dafür verließen sie das Wiener Künstlerhaus und entschlossen sich, sich vom herkömmlichen Kunstbetrieb zu distanzieren und ihre eigene Identität mit der Errichtung der Secession festzulegen. Eine Identität, die modern und international sein sollte. Modernität und Reinheit sollten angestrebt werden, die Kunst keinen Marktcharakter mehr haben.¹²

Das Künstlerkollektiv wurde von den „Jungen“ zu den „Secessionisten“. Die Gemeinsamkeit des Jugendstils und ihrer floralen Elemente war zu erkennen, aber letztendlich war es nicht

¹¹ Die Wiener Secession – Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung, 15, 1986)

¹² Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession, Die Wiener Secession-Vom Kunsttempel zum Ausstellungshaus, 15, 1997

der Stil, der die Secessionisten bestimmte, sondern ihre Philosophie, die in einem Schriftzug über dem Eingangsbereich zusammengefasst wurde:

Der Zeit ihre Kunst
Der Kunst ihre Freiheit
(Ludwig Hevesi, 1872-1910)

Moderne künstlerische Freiheit und kreative Ehrlichkeit waren die Leitmotive der Secession. (13, 1997) Kunst in sämtlichen Lebensbereichen, alles sollte von Kunst durchdrungen sein. Das war ihre Vision von Kunst.

Gottfried Fiedl (*1955) schreibt über die Lorbeerkuppel der Secession (59, 1997):

Der Lorbeer sollte am fertigen Bauwerk als kugelförmige Krone eines Lorbeerbaumes zum hautsächlichen Träger einer verdichteten und mehrschichtigen Symbolik werden. Die „Krönung“ des Bauwerks mit Zweigen eines Lorbeerbaumes ist als monumental-architektonische Pathosform, aber zugleich auch als programmatisches Wahrzeichen der Secessionssgruppe und deren „Sendung“ lesbar – formal und bedeutungshaltig changierend zwischen Laube, Kugel, Baumkrone, Hain, Kuppel oder Baldachin. Der bekränzende Lorbeer – aus Pflanzen gewundene Kränze stammen aus dem Opferkult – galt in der Antike sowohl den Siegern in Wettspielen, den Feldherren als auch den Künstlern.,,

Fiedl meint, die vergoldete Lorbeerkugel verweist auf das ursprungsmystische Denken, das die Secession prägt. Ein Symbol für die Neuerfindung von Kunst und Architektur. Die Lorbeerkugel auf vier Säulen vergleicht er mit vier Baumstämmen, die eine Laubkuppel tragen, wie die Ur- oder Laubhütten in verschiedenen Religionen, die auf die Erneuerung der Zeit hinweisen, wie auch der Schriftzug über dem Eingangsportal ankündigt.

Kapfinger (*1949) und Krischanitz (*1946) beschreiben die Lorbeerkuppel wie folgt (65, 1986):

„Das überragende symbolische Element am Gebäude ist der Lorbeerbaum, ausgeführt in der Kuppel und in verschiedenen Kranzmotiven, unter anderem bei den tanzenden Mädchen an der Rückseite. Der immergrüne Lorbeer gilt als Symbol des Sieges, des Friedens und der Unsterblichkeit, auch heilbringende und reinigende Wirkung wird ihm zugeschrieben. Der Lorbeerkranz als Auszeichnung für heroische und musische Taten ist seit der Antike bekannt und in mehrfacher Hinsicht mit dem Apollo-Mythos verbunden.¹³

Die Kuppel stellt einen Lorbeerbaum mit 700 goldenen Blättern und 300 Beeren dar.

Am 21. Juli 1897 beschloss man auf der ersten Generalversammlung die Herausgabe einer Kunstzeitschrift mit dem Titel „**Ver Sacrum**“. Ver Sacrum ist auch der zweite Schriftzug, der im Eingangsbereich der Secession zu sehen ist und bedeutet „Heiliger Frühling“. Die Zeitschrift sollte Österreichs Kunstwelt im Ausland präsentieren und die österreichische

¹³ Kapfinger, Krischanitz, Die Wiener Secession – Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung, 65, 1986

Bevölkerung informiert halten. Man wollte Österreich wieder zu einem künstlerisch international anerkannten Land machen und sich auch der Kunst aus dem Ausland öffnen.

„Mit dem Einzug in das eigene Haus am 12. November 1898 begann eine Periode von großartigen Ausstellungen, die als Gesamtkunstwerk, als künstlerische wie auch gesellschaftliche Ereignisse das Kulturleben Wiens bestimmt haben. In diesen von den Künstlern selbst organisierten und inszenierten Ausstellungen wurden dem Wiener Publikum Künstler wie Vincent van Gogh, Ferdinand Hodler, Charles Rennie Mackintosh und Margaret Macdonald Mackintosh, Edouard Manet, Eduard Munch, Auguste Rodin, Giovanni Segantini, Alfred Sisley, Max Slevogt vorgeführt. Kunstgewerbe und bildende Kunst waren gleichberechtigt vertreten.“¹⁴

In den Statuten der Secession wurden die Grundlagen für einen demokratischen Ausstellungsbetrieb festgehalten. Secession bedeutet die „Abspaltung“ von der akademischen Kunst. Als Vorbild dienten die Secessionshäuser München, Berlin und Paris. 1905 führten Differenzen zum Austritt der Klimt Gruppe aus der Secession. Die Klimt Gruppe gründeten daraufhin die „Kunstschau“, eine Vereinigung adäquat der Secession. 1910 organisierte die „Vereinigung bildender Künstlerinnen“ die Ausstellung „Die Kunst der Frau“ in der Secession, obwohl in den Statuten festgelegt war, dass Frauen nicht als Mitglieder in die Secession aufgenommen werden konnten. 1939 wurde die Secession vom Kulturamt mit dem Künstlerhaus zusammengelegt und die Vereinigung bildender Künstler der Wiener Sezession aufgelöst.

5 WIENER WERKSTÄTTE

Die Wiener Werkstätte war demokratisch und wollte angewandte Kunst billiger und für alle zugänglich produzieren. Sie legte Wert auf natürliche und preiswerte Materialien und versuchte sie so zu verwenden, dass es für sich sprach.

„In dieser Zeit wurde die Secession in offiziellen und inoffiziellen politischen Zirkeln als der herrschende Ausdruck der künstlerischen Moderne anerkannt, und diese Einschätzung galt auch in der Öffentlichkeit. Doch mit zunehmendem Erfolg kamen auch Probleme. Secessionistische Kunst, besonders in ihrer angewandten Form, war sehr gefragt. Dies führte im Jahr 1903 zur Gründung der Wiener Werkstätte durch Hoffmann und Moser und mit finanzieller Unterstützung von Fritz Wärndorfer, einem Bankier und Kunstsammler. Inzwischen war die Secession zu einer viel größeren Künstlergruppe geworden und gerade die Vielfalt der Gruppe geriet zum Grund für ihre Spaltung.“¹⁵

Von Beginn an legte man großen Wert auf die angewandte Kunst, die Herstellung von Gebrauchsgegenständen. Die Gründung der Wiener Werkstätten erfolgte nach Vorbild des Londoner „Guild of Handicrafts“ des britischen Künstlers Charles Robert Ashbee. Die achte

¹⁴ Eleonora Louis, Secession, 8, 1997

¹⁵ Vereinigung bildender Künstler Wr Secession, Secession – Die Wiener Secession vom Kunsttempel zum Ausstellungshaus, 24, 1997

Ausstellung in der Secession 1900 wurde sogar exklusiv dem internationalen Kunstgewerbe gewidmet. (Secession, 10, 1997)

6 WIENER ART CLUB

Der „Art Club“ wurde 1947 in Wien gegründet und war eine Vereinigung, die vom Maler Gustav Kurt Beck aus Rom gebracht wurde. Es war keine österreichische, sondern eine internationale Vereinigung. Präsident war Albert Paris Gütersloh, Sekretär der junge Alfred Schmeller. Clublokal war der „Strohkokoffer“, im Keller der ehemaligen Loosbar. 1959 wurde der Verein nach internen Differenzen aufgelöst; die Mitglieder hatten ihre schöpferische Selbständigkeit gefunden. Mitglieder waren H.C. Artmann, Friedrich Gulda, Fritz Wotruba, Maria Lassnig, Rudolf Hausner, Viktor Matejka, Wolfgang Hutter, Fuchs, Hundertwasser und viele mehr.

„Der Art Club etablierte sich rasch als Sammelbecken junger Maler, Bildhauer, Autoren und Musiker samt ihren Anhängern und Freunden.“¹⁶

Der Art Club war die erste Öffnung der österreichischen Kunst nach dem Krieg und stellte den Anspruch, Österreich im internationalen Rahmen zu präsentieren.

Interviewauszüge aus dem Dokumentarfilm „Was war nun der Art Club“¹⁷ :

„Was ist nun der Art Club, oder fragen wir genauer, was ist der Art Club nicht? Er ist vor allen Dingen keine österreichische Vereinigung, sondern eine internationale, obwohl in der Zeit fast nur Österreicher angehörten. Die erste Internationale der bildenden Kunst in Wien...Der Art Club war ein Ereignis im Kunstgeschehen nach 1945, was ich persönlich als „Aufstoßen einer Tür hinaus in die Welt“ bezeichnen würde. Ein Wiener Phänomen... Er ist weit über die Darstellung von Bildender Kunst hinausgegangen, eine Art Legende. Es war der Beginn der neuen österreichischen Kunst nach 45...Es war der idealste Club, den man sich vorstellen kann. Es waren Schauspieler dort und Musiker, es gab Glanzleistungen des Parodistischen.“

Maria Lassnig (1919-2014) war eine der wenigen Frauen des Art Clubs. Sie hat in ihrem Interview auch einen interessanten Blick auf das „Frau sein“ zu dieser Zeit gegeben:

„Merkwürdigerweise hat es wenig Frauen gegeben damals. Wenige Frauen, die auch interessiert waren an den gesellschaftlichen Entwicklungen. Ich war immer gern gesehen, geliebt und auch präsentiert, solange es in einem intimen Zirkel war. Sobald diese Dinge nach Außen gegangen sind, um eine Funktion zu erreichen, oder eine Stelle, war schon eine Sperre da...Der Art Club war verbunden mit Tanz, mit Literatur, mit Musik, mit einfacher Flötenmusik, als ob wir plötzlich alle das Schwere abgelegt hätten und zu blühen angefangen hätten. Es war wirklich ein großes gemeinsames Wollen das da dahintersteckte, dadurch sind die Abende so lebendig geworden.“

¹⁶ <https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Art-Club> , Otto Breicha, Der Art Club in Österreich, Zeugen und Zeugnisse eines Aufbruchs. Monographie eines Aufbruchs, Wien: Jugend und Volk, 1981

¹⁷ W. Gauber, Was war nun der Art Club?, Dokumentarfilm, MMK Produktion, Wien, 1981

7 VALIE EXPORT

VALIE EXPORT wurde 1940 als Waltraud Stockinger in Linz geboren. Ihre Mutter war Lehrerin und ihr Vater arbeitete als Schuldirektor. Er verstarb 1942 im Krieg in Afrika. 1958-60 war sie verheiratet. 1964 schloss sie die HBLA Textilindustrie, Abteilung Design, in Wien mit Diplom ab. Seit 1980 unterrichtete sie an verschiedenen Kunstuiversitäten in Europa und den USA.



Abb.6: Kochenrath, Tapp- und Tastkino, 1968

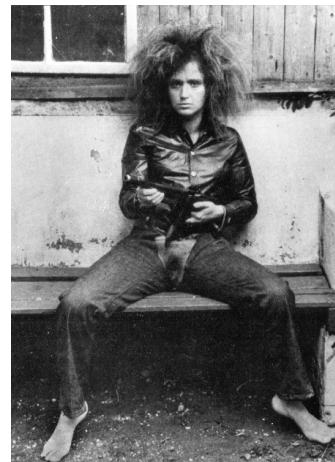


Abb.7: VBK, Genitalpanik, 1969

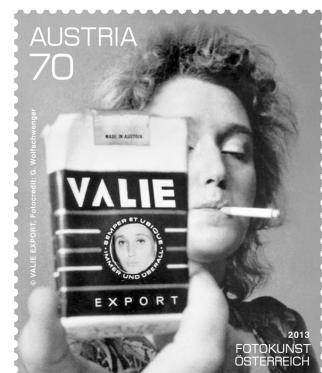


Abb.8: Fotokunst Österreich, 2013

In meiner Arbeit möchte ich Exports Frühwerke und ihre Aktionen vorstellen, sowie ihre Gedanken dazu sammeln:

„So ist der Diskurs mit meinem Körper als Ort von Zeichen sexueller, sozialer, emotionaler und anderer Natur, der seinen Ausdruck in der Gesellschaft in einer formalisierten Körpersprache findet, immer auch eine Diskussion mit der Gesellschaft und Infragestellung der Gesellschaft, weil die Zeichen- und Informationsfunktion des Körpers nicht nur den persönlichen, sondern auch den sozialen Code impliziert.“¹⁸

1968 erregte Valie Export mit ihrem legendären Tapp- und Tastkino großes Aufsehen. Die Uraufführung fand in München auf der Strasse vor dem ersten Europäischen Treffen der unabhängigen Filmemacher der Welt statt. Ein kurzer Auszug aus ihren Notizen über die Aktion:

„Die Vorführung findet wie je im Dunkeln statt. Nur ist der Kinosaal etwas kleiner geworden. Es haben nur zwei Hände in ihm Platz. Um den Film zu sehen, das heisst in diesem Fall zu spüren und zu fühlen, muss der „Zuschauer“ (Benutzer) seine beiden Hände durch den Eingang in den Kinosaal führen. Damit hebt sich der Vorhang, der sich bisher nur für die Augen hob, nun endlich auch für die Hände. Die taktile Rezeption feit gegen den Betrug des Voyeurismus. Denn solange sich der Bürger mit der reproduzierten Kopie sexueller Freiheit begnügt, erspart sich der Staat die reale sexuelle Revolution.“¹⁹

Valie Export definierte diesen Film nicht nur als Tapp- und Tastfilm, sondern auch als Mobile Film, Strassenfilm und echter Frauenfilm. Ihre Brüste waren die Leinwand, der Kasten davor der Kinosaal und der Vorhang diente als Kinoeingang. Peter Weibel begleitete diese Aktion.

¹⁸ ebenso, 13

¹⁹ Katalog Valie Export – Mediale Anagramme, 2003, 184

Es war der erste Film für zwei Hände. Die Journalistin Eleonora Gray ging sogar so weit, Valie als Hexe zu bezeichnen und Zündhölzer stifteten zu wollen, um ihr Werk zu verbrennen. Selbstverständlich hatten die 15 Männer, die mit ihren Händen ins Kino langten, nichts damit zu tun, weil man weiß ja, wie Männer sind...

„Das erste Mal präsentierte ich das Tapp- und Tastkino auf einem Filmfest in Wien. Ich sollte dort einen Preis für meinen Film „Ping Pong“ bekommen, bei dem das Publikum mit Punkten auf der Leinwand interagiert. Bei der Gelegenheit wollte ich etwas Neues zeigen. Die Leute haben getobt, als ich mein Tapp- und Tastkino vorgeführt habe. Das sei kein Film, und sie brauchten sich das nicht bieten zu lassen. Daraufhin wurde die Präsentation aufgelöst. Zwei, drei Tage später auf dem Stachus in München war die Stimmung ganz anders, eher heiter. Aus den Geschäften kamen Männer, die mein Kino besuchen wollten. Manche trauten sich, andere gingen wieder weg, weil sie sich beobachtet fühlten. Natürlich war das Kino für alle zugängig...Für mich war das genauso spannend. Das war ein richtiger Blickfilm. Ich habe die Leute intensiv angesehen, um zu sehen, wie sie reagieren. Und sie haben umgekehrt mich intensiv angeschaut. Es gab zwar gewisse Momente von Zärtlichkeit, aber die dauerten nicht lange. Ich habe das Tapp- und Tastkino öfter vorgeführt, auch in Köln und London. In Köln wurde ich als Hure beschimpft.“²⁰



Abb.9: Ping Pong, 1968, VG Bild-Kunst, 2004



Abb.10-11: Valie Export, Ping, Pong, Ein Film zum Spielen – Ein Spielfilm, 1968, 69



Weitere Aktionen 1968 waren die „Aktionshose: Genitalpanik“, ihr erster „echter Spielfilm“ „Ping Pong“, der auf der 2. Maraisiade „Junger Film 68“ eine Auszeichnung als „Politischster Films“ des Festivals erhielt, sowie die Aktion „Aus der Mappe der Hundigkeit“, in der sie mit Peter Weibel an der Leine durch Wiens Kärntnerstraße geht. Ihr Selbstporträt „Valie Export – Smart Export“ aus dem Jahr 1970 wurde 2013 als Österreichische Briefmarke produziert. Die Tätowierungsaktion „Body Sign Action“ orientierte sich an einer Stammestätowierung.

„Das Foto zeigt ein tätowiertes Strumpfband auf meinem Oberschenkel. Das Strumpfband erscheint als Zeichen einer vergangenen Versklavung, als Symbol verdrängter Sexualität. Das Strumpfband als Zeichen der Zugehörigkeit zu einer Klasse, die ein bedingtes Verhalten fordert, wird zur Erinnerung, um das Problem der Selbstbestimmung bzw. Fremdbestimmung der Weiblichkeit wachzuhalten.“²¹



Abb.12-13: VALIE EXPORT, Mediale Anagramme, 2003, 42, 111



Abb.14-15: Josef Tandler, Aus der Mappe der Hundigkeit, 1968, 52



²⁰ Interview: Nicola Kuhn, 2009

²¹ Austria Biennale di Venezia 1980, 1980, 46

Ich möchte auch Valie Export's Experimente mit der Darstellung ihrer psychischen Zustände, ihre Art der unkonventionellen körperlichen Forschungsfragen, -experimente und – ergebnisse, genauer betrachten.

„1972 als ich mich besonders intensiv mit der Darstellung psychischer Zustände beschäftigte, wollte ich mit Bleibändern um Hand- und Fußgelenke zu Bett gehen und eine Nacht damit schlafen. Als ich es versuchte, überkam mich eine schreckliche Angst, ein Einsamkeitsgefühl, mich in dieser Zwangssituation dem Schlaf hilflos auszuliefern. Der Versuch, mit Schlittschuhen eine Nacht zu schlafen, hat zu den eigenartigsten Traum-Ketten geführt, am nächsten Morgen, als ich aufwachte, empfand ich ein befreites Gefühl. Ich habe damals noch eine ganze Reihe solcher Versuche unternommen, z.B. mit Bergsteigerkleidung ins Bett schlafen gehen, mit Männerkleidung, Rollschuhen, mit Papiermasken, Papierkleidern.“²²

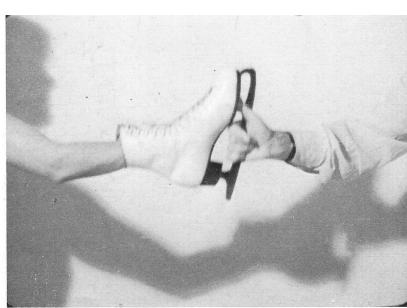
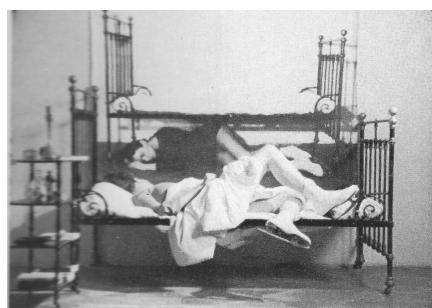


Abb.16-18: VALIE EXPORT, 1972, 93, 110, 109

Ihre „runde Körperfunktion“, genannt „Körperkonfigurationen“ (1972-1982), beschäftigt sich unter anderem mit den Themen Einkreisung, Einrundung, Zurundung und Abrundung. Sie positionierte ihren Körper in die urbanen Gegebenheiten Wiens und hinterfragte, wie sich der Körper durch die Form der Stadt prägt, wie der Körper zurechtgerückt, zurechtgeeckt, zurechtgerundet wird. Weitere von ihr bearbeitete Formationen waren die Aufbeugung, Zustützung, Verletzung, Aufhockung, Starre Identität, Verkreuzung, etc.

„Im Zentrum meiner künstlerischen Arbeit steht der menschliche Körper als Medium der Information, als Zeichenträger von Bedeutung und Kommunikation. Ich beschäftige mich mit der bildnerischen Darstellung von psychischen Zuständen, den dem Empfinden des Körpers, wenn er seine Identität verliert ... Meine Körperaktionen und meine Zeichnungen zeigen den Kommunikationsverlust und Sprachentzug, wenn der Körper die Norm des Ausdrucks verweigert. Den Körper zu einem bloßen Raumteil entleert, der als bloßes Element einer leblosen Skulptur seine Wunde verbirgt ... Den Körper als Leinwand, auf der die Gesellschaft ihren täglichen Slapstick ordnet und den Menschen zu ihrem Schauspieler macht. Meine künstlerische Selbstdarstellung ist insofern auch Gesellschaftsdarstellung.“²³



Abb.19: VALIE EXPORT, Abrundung, 1976

Abb.20: VALIE EXPORT, Einkreisung, 1976

Abb.21: VALIE EXPORT, Zurundung, 1982

²² ebenso, 92

²³ ebenso, 13



Abb.22: VALIE EXPORT, Konfiguration in Dünenlandschaft, 1982

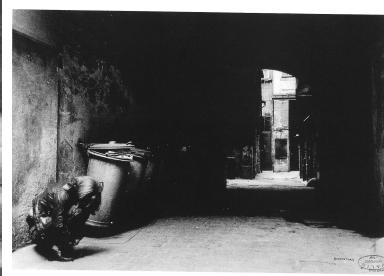


Abb.24: VALIE EXPORT, Einrundung, 1976, 167

1973 war VALIE EXPORT in Belgien am Meer. Dort entstand unter anderem die „Aktion am Meer mit Brot“, die sich mit der unbewussten Ebene der Bildsprache beschäftigt. Üblich ist Brot als Symbol für Erde, Schwangerschaft und Mutterschaft. Im ägyptisch-arabischen Traumbuch bedeutet „Brot tragen“ allerdings Schaden. Simon N.H. Linquet schreibt 1774 über das Brot als gefährliche und äußerst schädliche Erfindung. Das Getreidekornsymbol steht für das Begraben werden und Auferstehen, ist Ausdruck neuen Lebens, „ein sexuell besetztes Samensymbol und „gib uns unser tägliches Brot heute“ (1980, 66).

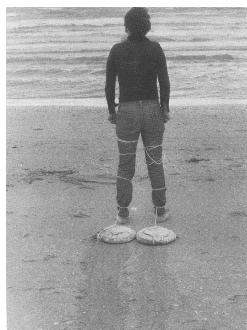
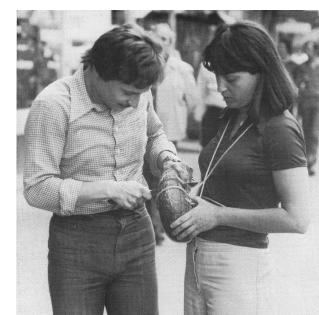


Abb.25: Valie Export, Homometer, 1973, 72



Abb.26+27: Valie Export, Homometer II, 1976, 73-74



VALIE EXPORT und Maria Lassnig repräsentierten 1980 Österreich auf der Biennale in Venedig. Ihre Kunst war Österreichs Beitrag zur internationalen Kunstszene und feministischen Avantgarde.

„Ein Beitrag, der zwar im eigenen Land bisher wenig geschätzt wird und eher kontinuierlichen Verhinderungsversuchen und Diffamierungen ausgesetzt ist, der aber unbeschadet dieser merkwürdigen, örtlichen Situation durchaus weltweite Beachtung findet. Eine Beachtung, die sich nicht zuletzt bei den internationalen Sonderausstellungen der Biennale 1980 niedergeschlagen hat, wo eine Reihe von VertreterInnen dieser österreichischen Strömung eingeladen wurden als wichtige ExponentInnen der Entwicklung der letzten zwei Jahrzehnte. Eines der Phänomene dieser Entwicklung der letzten Jahre ist nicht zuletzt die Anerkennung der spezifischen Rolle der Frau und der Gleichrangigkeit ihrer kreativen Manifestation.“²⁴



Abb.28-31: Archiv VALIE EXPORT, 2017, Invisible Adversaries 1977, Buchstabenunordnung 1972, Erwartung 1976, Logo



²⁴ ebenso, 4

In der Expanded Film Aktion „Genitalpanik“ lief EXPORT mit der Genitalpanikhose provokant durch die Sitzreihen eines Münchener Kinos.

„... richtig, ganz bewusst provozieren. Die Reaktionen auf meine Aktionen waren immens. Ich wurden beschimpft, mir wurde Gewalt angedroht und die Kritiken in den Feuilletons waren vernichtend. Mir wurde sogar vorgeworfen, Feminismus sei wie Kommunismus. Die Konzeptkunst war im damaligen Österreich in der Öffentlichkeit überhaupt nicht bekannt.“²⁵



Abb.32-34: Archiv VALIE EXPORT, Transparente Figuration 1990

VALIE EXPORT verweist in einem Interview mit Jana Demnitz für den Tagesspiegel auf die Künstlerinnen Carolee Schneemann, Yvonne Rainer, Hannah Wilke, Judy Chicago, Ulrike Rosenbach, Trisha Brown, Helke Sander, Marina Abramovic, Sarah Schumann und Friederike Pezold.

„Sie alle haben sich vor 40 Jahren in ihrer Video- und Fotokunst und ihren Performances intensiv mit dem weiblichen Körper und seiner Wahrnehmung und Darstellung in der westlichen Gesellschaft auseinandergesetzt. Gerade in der heutigen Zeit, in der konservative, antifeministische und patriarchale Denkmuster wieder verstärkt en vogue sind, haben diese Arbeiten an Aktualität nicht verloren. Die Jungen wollen heute wissen, welche Antworten hat der damalige Feminismus auf die Unterdrückungsmechanismen wie häusliche Gewalt, Bevormundung und Diskriminierungen gegeben. Gut möglich, dass aktuell auch eine gewisse Verunsicherung in der jüngeren Generation hinzu kommt, auch verknüpft mit der Frage: Was kann Kunst heute überhaupt noch bewirken? ... Beim Feminismus war mir von Anfang klar, dass wir einen langen Kampf vor uns haben werden, über Generationen hinweg. Was sich über viele Jahrhunderte, Jahrtausende manifestiert hat, kann nicht innerhalb von 40 oder 50 Jahren, in der Nachkriegszeit, überwunden werden. Jede Generation hat praktisch den Auftrag, für einen gesellschaftlichen Fortschritt im Sinne des Feminismus zu arbeiten.“²⁶



Abb. 35-37: Archiv VALIE EXPORT, Die Doppelgängerin, 2010, Kalaschnikow 2007, Jump 2, 2009

„...Ich bin Künstlerin und das währt mein Leben lang. Als Altfeministin möchte ich den jungen Menschen aber nicht sagen, was sie zu tun haben. Ich verstehe natürlich, dass auch in feministischen Fragen die nächsten Generationen Ratschläge von uns Älteren zu schätzen wissen. Aber ich bin auch der Meinung: Jede Generation muss ihre Kunstformen und Ausdrucksweisen selbst finden, selbst erarbeiten! Kunst ist Arbeit mit Kultur, impliziert Wissenschaft, Technologie, Schutz und Veränderung unseres Planeten, und darüber hinaus. Kunst ist soziopolitisch und eine offenes dynamisches System. Es ist immanent, sich mit verschiedenen Kulturen zu beschäftigen. Welche Historie haben sie und was

²⁵ ebenso

²⁶ ebenso

sind die unterschiedlichen Bilder der Frauen? Nehmen wir die weibliche Genitalverstümmelung. Man kann sich natürlich die Frage stellen: Wo kann man da künstlerisch noch einmal neu ansetzen? Aktuell sind für mich auch kunstrelevante Fragen, die sich im Kontext von medizinischen Entwicklungen und neuen Technologien bewegen. Bei all diesen hochtechnologischen Innovationen stelle ich mir die Frage: Verschwindet der Mensch irgendwann oder nicht? "²⁷



Abb.38-40: Archiv VALIE EXPORT, Un- endliche/-ähnliche Melodie der Stränge, 2014, Kubus 1999, Bilder der Berührung,

VALIE EXPORTs Aktionen waren mutig und unerschrocken. Sie war sehr direkt und kompromisslos in ihren Vorhaben, Experimenten und Selbstversuchen. EXPORT kreierte unzählige Videos, Installationen, Fotos, Objekte, Performances und viele wertvolle Gedankengänge für uns – ein Gesamtkunstwerk. Sie setzt mit ihren Arbeiten ein Zeichen für die feministische Avantgarde in Österreich.

Ich denke, Frauen wie VALIE EXPORT, Maria Lassnig und Birgit Jürgenssen waren wirkliche Pionierinnen des Feminismus in Österreich und hatten es zu ihrer Zeit vergleichsweise schwer, sich als weibliche Künstlerinnen in einer männerdominierten Kunstwelt zu behaupten. Sie hätten wahrscheinlich keine Möglichkeit bekommen, in der Zeit der Jahrhundertwende in der Secession auszustellen. Damals war die Rolle der Frau außerhalb der Familie und ihrer Küche noch nicht sehr etabliert. Wie schon Maria Lassnig im Interview erzählte, waren Frauen immer gerne gesehen, wenn es im privaten Rahmen war. In der Öffentlichkeit jedoch und wenn es um Arbeit ging, wurden sie immer noch von der Männerwelt ausgeschlossen und man verwehrte ihnen oft den Erfolg.

Die Kunst, die zu Zeiten der Secessionsgründung akzeptiert und anerkannt war, wäre mit ihren Kunstsätzen nicht kompatibel gewesen. Werke wie die Beethovenstatue von Max Klinger und die Marc Anton Skulptur von Arthur Strasser zeigen deutlich, wie sehr das Österreichische Kunstverständnis noch in der klassischen, figurativen Abbildung feststeckte und die damals angepriesene Freiheit der Kunst auf sich warten ließ und ihre Entwicklung einfach mehr Zeit benötigte.

²⁷ ebenso

8 BIRGIT JÜRGENSEN (1949-2003)



Abb41: B. Jürgenssen, Nest, 1979; Abb42: B. Jürgenssen, Hausfrauen-Küchenschürze, 1975 Abb43: B. Jürgenssen, Ballonschuh, 1976

Birgit Jürgenssen wurde 1949 in Wien geboren, zeichnete mit acht Jahren Picasso Bilder nach und signierte sie mit Bicasso Jürgenssen. Mit 14 bekam sie ihre erste Kamera und begann zu fotografieren. 1967 begann sie ein Grafikstudium an der Universität für Angewandte Kunst in der Klasse von Prof. Franz Herberth. 1971 machte sie ihr Diplom. 1980-81 hatte sie einen Lehrauftrag in der Klasse von Maria Lassnig, 1982-1997 in der Klasse von Arnulf Rainer. Ab 1997 lehrte sie in der Klasse von Peter Kogler. Sie stirbt am 25. September 2003 in Wien.²⁸

Peter Noever beschreibt die lustbetonte Sinnlichkeit von Birgit Jürgenssens Schuh – Skulpturen und Schuhzeichnungen, die 1973-1976 entstanden, in seinem Ausstellungs- katalog von 2004. Er beschreibt ihre Sinnlichkeit , die ihre Kunst so anziehend macht:

„Sie entzog sich gewohnten Ordnungssystemen, überschritt Grenzen zwischen Innen- und Aussenwelt, Objekt und Körper, Realem und Surrealem und nahm sich trotzdem die Freiheit, direkt zu sein. Birgit Jürgenssen zählt neben Valie Export zu jenen österreichischen KünstlerInnen, die in den 70er Jahren begannen, gesellschaftliche Dogmen und kulturelle Interpretationen von Weiblichkeit in Frage zu stellen ... Birgit Jürgenssen agierte stets im Dialog. Sie trat in Beziehung mit sich selbst, mit dem Gegenüber, mit dem Objekt. Sie trennte nie zwischen Raum, Kunst und Körper, sondern setzte sich selbst als Ausdrucksmittel ein. Kunst wurde bei ihr immer mehr zu einer symbiotischen Einheit.“²⁹

In der von ihm kuratierten Ausstellung werden der Schuhsessel und 15 weitere Schuhskulpturen gezeigt. Er bezeichnet sie als Schuh-Behausungen, Schuh-Architekturen für Elfenfüße, die trotz ihrer Fragilität einen „standfesten“ Eindruck ästhetischer Gewissheit vermitteln:



Abb.44-48: B.Jürgenssen, Schuhsessel, Matratzenschuh, „Unser tägliches Brot“ Brotschuh, Zungenleckschuh, Aschenbrödelschuh, 1973-76

²⁸ <http://birgitjuergenssen.com/biografie>

²⁹ Peter Noever, Birgit Jürgenssen, Schuhwerk, Subversive Aspects of „Feminism“, 2004, 5

Sie war eine große Bewunderin und Interpretin von Meret Oppenheim.



Abb.49-52: Meret Oppenheim, Ma Ruler 1967, The Couple 1956, Frühstück im Pelz 1936, Jürgenssen, Widmung an Meret Oppenheim 1981

Mit der 1975 geschaffenen Hausfrauen-Schürze nimmt sie an der von Valie Export kuratierten Austellung „MAGNA – Feminismus: Kunst und Kreativität“ teil:

Im Jahr 1975, auf dem Höhepunkt der „first wave“ – Frauenbewegung, schafft Birgit Jürgenssen das markante Objekt „Hausfrauen – Küchenschürze“, das einen Herd darstellt und noch im selben Jahr in der von Valie Export kuratierten Ausstellung MAGNA-Feminismus: Kunst und Kreativität zu sehen war. Gekleidet als Hausfrau, hängt sich Jürgenssen den Herd um den Hals und trägt so die Last und Bürde der vom Patriarchat gesellschaftlich zugewiesenen eindimensionalen Hausfrauenrolle. Bewußt nimmt sie sich mit dem Objekt so auf, dass sie die Fotografien zu einer Diptychon zusammensetzen kann: frontal und im Profil – wobei der hängende Herd als Metapher für Schwangerschaft und das herausragende Brot als Phallusanspielung gelesen werden können ... Die Frau und der an ein Korsett erinnernde, ihrem Körper zugewachsene, funktionale Gegenstand werden schonungslos dem visuellen Zugriff ausgesetzt.“³⁰



Abb.53-55: B.Jürgenssen, Bodenschrubben 1975, Künstlerinnengruppe 1988, Die Damen präsentieren ihre Zukunft 1990

1988 gründet Birgit Jürgenssen zusammen mit Ona B., Evelyne Egerer, Ingeborg Strobl und seit 1993 mit Lawrence Weiner statt Strobl die Künstlerinnengruppe „Die Damen“, die das Publikum mit ausgewählten und ironisch witzigen Aktionen unterhielten.

Die 2004 gegründete Sammlung Verbund kaufte rund 50 Werke von Birgit Jürgenssen.

„Birgit Jürgenssens Arbeiten wurden also im Kontext der feministischen Avantgarde gemeinsam mit Werken von Eleanor Antin, Renate Bertlmann, Valie Export, Leslie Labowitz, Suzanne Lacy, Suzy Lake, Ketty La Rocca, Ana Mendieta, Martha Rosler, Cindy Sherman, Annegret Soltau Hannah Wilke, Francesca Woodman und Nil Yalter rezipiert.“³¹

Peter Weibel nennt Birgit Jürgenssen neben Valie Export, Maria Lassnig, Francesca Woodman und Cindy Sherman.

„Sie hat aufgrund ihrer surrealistischen und strukturalistischen Tradition in diesem Spektrum eine universale Position inne. Um ihren Rang zu verstehen: Birgit Jürgenssen stellt eine zeitgenössische Position dar in Fortsetzung von Meret Oppenheim und Louise Bourgeois.“³²

³⁰ Gabriele Schor, ua, Birgit Jürgenssen, 2009, 14

³¹ ebenso, 8

³² ebenso, 9



Abb.56-59: Jürgenssen, Ich weiss nicht 2001, o.T 1964, Du Jane, ich Tarzan 1974, Friedenskuss 2001

Leider hat Birgit Jürgenssen die Aufmerksamkeit und Anerkennung, die sie als Künstlerin von der österreichische Kunstszene zu ihren Lebzeiten verdient hätte, erst post mortem erhalten.



Abb.60-65: B.Jürgenssen, Mühlstein 1983, Ich bin 1995, 12, Emanzipation 1973, Woman in the moon 1987, Zebra I 2001, o.T. 1973

„Der Titel „Mit dem Mühlstein um den Hals in das Meer des Vergessens stürzen“ kann auch als Klage fehlender Rezeption ihres Werkes gelesen werden. Mit ihren Zeichnungen, Collagen, Fotografie, mit ihren Gedanken, Sehnsüchten und ihrer beharrlichen Kritik wollte Birgit Jürgenssen gesehen werden und wirken. In ihrem Notizbuch schreibt sie „to live means to leave traces“ und zitiert dabei Walter Benjamin. An jener Stelle notiert sie ebenso aus Rainer Maria Rilkes *Sonette an Orpheus*:

„Und wenn dich das Irdische vergaß,
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.
Zu den raschen Wasser sprich: Ich bin.“³³



Abb.66-68: Jürgenssen, Ich will hier raus! 1976, o.T 1974 , o.T 1975

„Rückblickend erklärt die Künstlerin: „ Ich wollte die gängigen Vorurteile und Rollenbilder, die Frauen in der Gesellschaft zugewiesen werden und mit denen ich immer konfrontiert war, aufzeigen und die Missverständnisse des Alltags darstellen.“³⁴

³³ Gabriele Schor, ua, Birgit Jürgenssen, 2009, 62

³⁴ ebenso, 24



Abb.69-72: B.Jürgenssen, Wachsfigur, oT (Zipfeln)1964, oT 1967, Jeder hat seine eigene Ansicht 1975

„Performance bedeutet für mich die Möglichkeit ein konkretes Anliegen in eine künstlerische Form zu bringen!“ erklärt Birgit Jürgenssen. Die Künstlerin hat in zahlreichen Notizbüchern unermüdlich geschrieben, Skizzen entworfen, Ideen für Arbeiten notiert, wie jenes des Ethnologen Hans Peter Duerr: „Nur wer den Zaun überschreitet, kennt die Bedeutung der Dinge innerhalb des Zaunes“³⁵

Birgit Jürgenssen hat sich wie VALIE EXPORT über ihren Körper ausgedrückt, nur auf eine etwas subtilere, verspieltere und unaufdringlichere Weise. Ihre Selbstironie und Leichtigkeit hat mich beeindruckt.

³⁵ ebenso, 36

9 BRUNO GIRONCOLI (1947 – 2012)



Abb.73: Barbara Pflaum, 1971



Abb.74: Galerie Krinzinger, 1972



Abb.75: Helmut Utri

Abschließen möchte ich meine Künsterbetrachtungen mit Bruno Gironcoli, dessen „runde Formensprache“ mir immer sehr vertraut erschien und die im Laufe ihrer Entwicklung auch immer „runder“ wurde. Gironcoli war mein Lehrer auf der Akademie der bildenden Künste Wien. Ich studierte von 2002 bis zu Gironcolis Pensionierung in seiner Meisterklasse für Bildhauerei, in den Werkstätten der Akademie in der Böcklinstraße. Kaspar König schreibt in seinem Artikel „Selbsttröstung als Utopie“ im Buch „Bruno Gironcoli, Biennale di Venezia 2003 (8, 2003) über seinen Besuch in Gironcolis Atelier:

„Der für mich damals erste Atelierbesuch bei Bruno Gironcoli hatte eine außerordentlich verunsichernde Nachwirkung, zumal die Vielzahl der ineinander gestellten Skulpturen ablenkten von den einzelnen Werken und bei konkreter Nachfrage vom Künstler als unvollendet erklärt wurden, obwohl die eine oder andere in Katalogen als autonome Skulptur abgebildet war. Zweifelsohne verstrickte ich mich in prägnante, beunruhigende Details von wunderbar plastisch ausgearbeiteten und symbolisch aufgeladenen Dingen einer politischen Ikonografie mit pseudosakralen Referenzen wie den sattem Trauben (dem Wein des Lebens), den Weizenähren (das Brot des Lebens), den Blättern, Assoziationen zum Austrofaschismus und der Vulva als appliziertem Dekor. Das ganze war ein Depositum von außerirdisch anmutenden Altären (Science Fiction wie in den frühen Bildern von Matta), die sich überlagern mit mechanisch konstruierten Elementen – eine Mischform hybrider Natur als dreidimensionalen Körpers, wie ich sie noch nie erlebt hatte. Ich musste in einem wahren Bildhaueratelier gelandet sein.“³⁶



Abb.76: Atelier Gironcoli, Margherita Spillutini 1996, 6

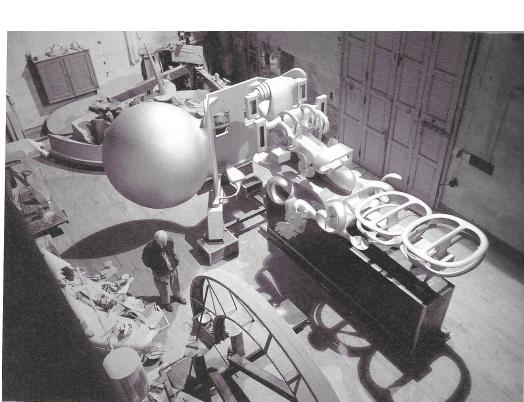


Abb.78: Sattmann, 2004

³⁶ Bruno Gironcoli, Biennale di Venezia 2003, 8, 2003

Ich werde den Tag nie vergessen, als ich mein erstes Treffen mit Bruno Gironcoli hatte, um mit ihm ein mögliches Studium an seiner Meisterklasse zu besprechen. Ich traf ihn und seinen weißhaarigen Assistenten, Herrn Lanzenberger, in seinem Atelier, zwei ehrwürdige, ältere Herren. Ich brachte mein zwei Meter hohes, sehr buntes und aufblasbares Objekt „Die Fernsehfamilie“ in einer kleinen Tasche mit. Als ich die Installation mit eingebautem Dauerventilator mit dem Stromnetz verband, und sich die doch recht große, fünfköpfige Familie aufstellte, lachte er und amüsierte sich sehr über den Gedanken, seine Objekte anzustecken und einzuschalten, die sich dann von selbst aufblasen. Dazu ein Zitat aus dem Buch Gironcoli – Context:

„Kein Gegenstand steht nur für sich allein, in der Regel werden diese in den unterschiedlichsten Beziehungen in den Environments zusammengebracht. Eine besondere Rolle spielen für Gironcoli der Strom, bzw. Kupfer... Auch die Auseinandersetzung mit der Transformation von Energie als künstlerisches Mittel, die Gironcoli in den Arbeiten der späten 1960er-Jahre durch die Verwendung von Strom und Stromkabeln erneut aufgriff, liegt hier bereits angelegt. Man könnte sie als Versuch Gironcolis werten, Energie als Metapher für die Übersetzung von Lebenserfahrung in künstlerischen Ausdruck zu nutzen.“³⁷



Abb.79: Gironcoli, Broncetisch, 1975



Abb.80: Gironcoli, ohne Titel, 1968 - 77



Abb.81: Gironcoli, Große Messingfigur, 1970-71

Er schien amüsiert und sagte: „Fr. Gigerl, sie können sehr gerne bei mir studieren, aber ihnen wird nach einem halben Jahr hier langweilig werden!“ Es ist mir in all den Jahren, die ich bei ihm studierte, nie langweilig geworden und ich bin für jede Begegnung und jedes Gespräch mit ihm bis heute dankbar und verehre ihn immer noch aus tiefstem Herzen. Er war ein richtiger Meister und ich habe bis heute große Ehrfurcht vor seinen Werken, die mir immer seltsam nahe waren und mich tief in meinem Inneren berührten. Als Lehrer war er der toleranteste und großzügigste Mensch, den ich je getroffen habe. Er hat mir immer das Gefühl gegeben, eine gleichwertige Künstlerin zu sein und er hat mir immer freie Hand gelassen, mit all meinen künstlerischen Entscheidungen. Dazu ein Zitat von Franz West:

„So hat sich das von selbst ergeben und die Art und Weise, wie da unterrichtet wurde, habe ich wirklich gut gefunden, und darum habe ich eingangs gesagt, dass ich das Glück gehabt habe, bei Prof. Gironcoli zu studieren. Einen sensibleren Unterricht kann es kaum geben, man wurde in einem Atelier sozusagen allein gelassen und konnte sich tatsächlich entwickeln und das ist mir vielleicht glücklicherweise durch diese Umstände dann geglückt.“³⁸

³⁷ 16, Gironcoli - Kontext, 16-17, 163-164, 2013

³⁸ Bruno Gironcoli, Die Ungeborenen, 58, 1997

Einmal hatte ich in unseren Ateliers im ersten Stock ein Problem mit einem Mitstudenten und dieses habe ich auch lautstark kommuniziert, da ich sehr allergisch auf Ungerechtigkeiten aller Art reagiere. Gironcoli muss meinen cholerischen Ausbruch bis in sein Atelier gehört haben. Plötzlich stand er vor mir und informierte sich über den Konflikt. Danach nahm er mich mit ins Erdgeschoss und gab mir das Atelier 2 direkt neben seinem, in dem ich dann bis zu meinem Diplom gearbeitet habe.

„Unter dem Titel „Gender Transformer“ wird ein Thema angesprochen, das sich wie ein roter Faden durch das Werk von Bruno Gironcoli zieht: Die Geschlechteridentität – zunächst ein ironischer Umgang mit der männlichen Sexualität, wie er sich im „Stimmungsmacher“ manifestiert, in späteren Arbeiten auf Papier Ende der 1960er- Jahre im immer wieder zu findenden onanierenden Mann von hinten und in den kopulierenden Hunden. Diese Motive zeigen eher die negativ besetzte Seite der Sexualität, wie Gironcoli sie wohl damals auch empfunden haben mag. In „Mutter Vater“ kommen nun zwei neue Themenkreise zur Sprache, die dann auch für die Großplastiken der 1980er und 1990er Jahre eine wesentliche Rolle spielen sollten: die Mutter und die Baby/Kind- Metapher.“³⁹

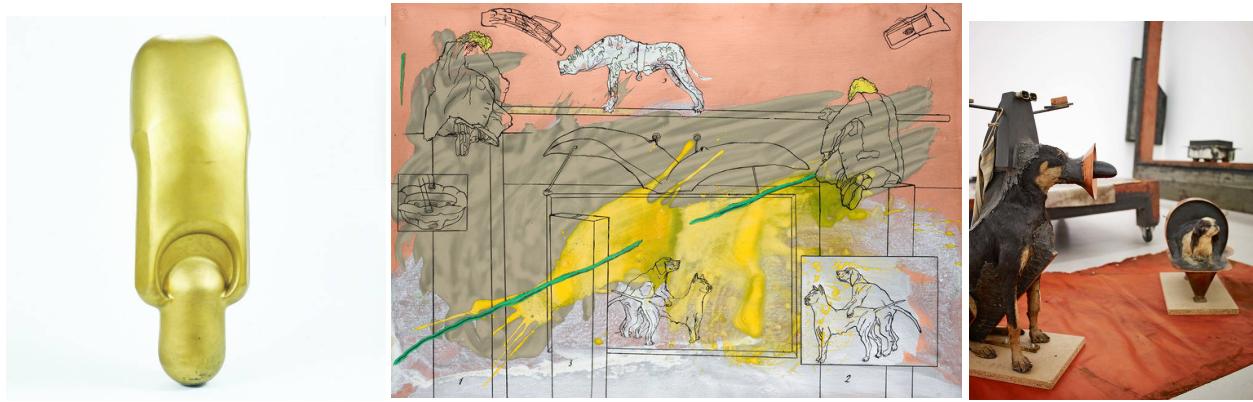


Abb.82: Figur auf einem Punkt stehend 1965-69, Abb.83: Galerie Krinzinger, Hunde 2013 Abb.84: Gregor Titze 2013

Bruno Gironcoli wuchs mit seinen beiden Brüdern beim Vater in Villach auf. Seine Mutter verließ die Familie als er 11 Jahre alt war. Sie emigrierte mit ihrem zweiten Mann endgültig aus seinem Leben nach Amerika, als er gerade einmal 13 war. Im Interview mit Bettina M. Busse antwortet er auf die Frage, ob es einen konkreten literarischen Anhaltspunkt zu seinem Objekt „Väterliches – Mütterliches“ gibt:



Abb.85: Gironcoli, Mütterliches - Väterliches, 1968



Abb.86: Gironcoli, Mutter – Vater, 1968 - 1982

³⁹ Gironcoli Context, 17-18, 2013

„Es gibt meinen persönlichen, mein persönlich schwieriges Verhältnis zu Frau und Mutter. Das ist, finde ich, triebhaftes Moment genug. Ich will mich ja mit naheliegenden Dingen beschäftigen, das könnte ebenso gut ein Brotlaib sein, oder mit dem Fressen, aber ich will mich ja mit dem naheliegendsten beschäftigen und das ist ja immer noch das sexuelle Moment, und die Mutter steht irgendwo unmittelbar in dem sexuellen Verhaltenskontext. So sehe ich das. Sie ist irgendwo meine erste Begegnung mit Frauen.“⁴⁰



Abb.87: Gerald Zugmann, 1995, 38



Abb.88: Gerald Zugmann, 1993-95, 30



Abb.89: Gerald Zugmann, 1997, 49

Inspiriert von Künstlern wie Pablo Picasso, Alberto Giacometti, Jackson Pollock, Jean Paul Satre und Max Horkheimer studiert er Malerei bei Eduard Bäumer und Metallbearbeitung bei Eugen Meier an der Universität für Angewandte Kunst. (138-148, 1997) Er entdeckte die Bildhauerei für sich und entwickelte sich über Drahtplastiken und Hohlkörperperformen hin zu Polyesterobjekten, die er in seinen letzten beiden Lebensjahrzehnten zu seinen riesigen „Gebärmaschinen“ und „Mutterschiffen“ perfektionierte. 1977 übernahm er die Wotrubaakademie an der Akademie der Bildenden Künste in Wien, die er bis zu seiner Pensionierung leitete. Sein riesiges Atelier dort ermöglichte es ihm, in seinen Dimensionen zu arbeiten.



Abb.90: Pflügl, 2006



Abb.91: Archiv Herberstein, 2015

Gironcoli spricht in diesem Interview auch über sein Werk „Vater – Mutter“. Ein Werk, das von Francis Bacon inspiriert entstanden ist:

„Die frühen Bacon Figuren waren solche Schirme. Das Mutterbild als die Beschirmende ist ja eine gebräuchliche Metapher im Hintergrund, das hat mich dazu geführt, diesen Schirm dann doch zu

⁴⁰ Bruno Gironcoli, Biennale di Venezia 2003, 172, 2003

realisieren im Zusammenhang mit diesen Schienen, diesem Raumwinkel und dem Baby. Meine Vorstellung, wie ich mir einen Raum fetischisiere: als elektrisch durchfluteten Moment. Auf jeden Fall sind dieser Schirm und die Requisiten schon ein Mutterbild, das möchte ich hier noch einmal bekräftigen. Ich habe eine Reihe von sitzenden weiblichen Figuren, das war immer meine ehemalige Frau, gemacht, die dann in mir dieses Mutterbild in Erinnerung gerufen hat.“⁴¹

Werner Hoffmann (1928-2013) schreibt über Gironcoli,

„der über eine leidenschaftlich nach innen gerichtete Intellektualität verfügt, die er zögernd preisgibt, wenn er Gedanken formuliert, denen nicht nur sein Umgang mit der **Existenzphilosophie** anzumerken ist.“⁴²



Abb.92: Gerald Zugmann, 1995, 44

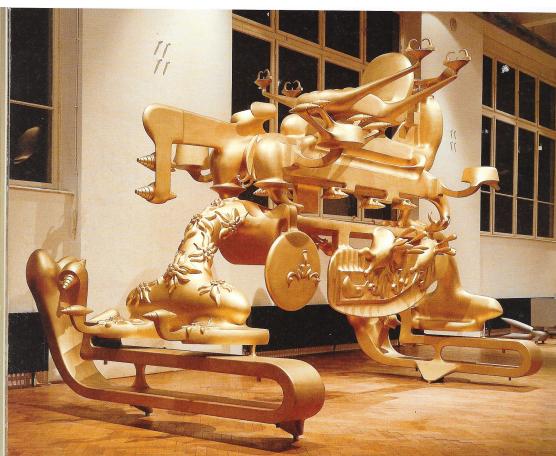


Abb.93: Gerald Zugmann, 1995, 46

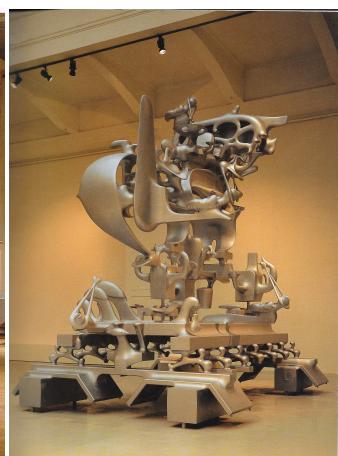


Abb.94: Gerald Zugmann, 1995, 31

Die Existenzphilosophie ist ein hochinteressantes Thema, in Zeiten der Konzeptkunst oft unterschätzt und nicht immer ausreichend gewürdigt.

„1968 findet die berühmt gewordene Aktion „Kunst und Revolution“ an der Universität Wien statt, in deren Folge Otto Mühl, Günter Brus und Oswald Wiener verhaftet werden. Ende der 1960er-Jahre ist der Aktionismus in Österreich die herausragendste und radikalste künstlerische Strömung. Bruno Gioncoli verfolgt den Aktionismus aufmerksam, und gewisse Elemente, wie das Ritual, die Opferung, die Materialkombinationen, die künstlerischen Grenzüberschreitungen, werden auch in seinen Werken eine wichtige Rolle spielen. Gioncoli hat auf Fragestellungen, welche auch für den Wiener Aktionismus entscheidend waren – die Unmöglichkeit, die Welt sprachlich zu erfassen – als Plastiker geantwortet.“⁴³

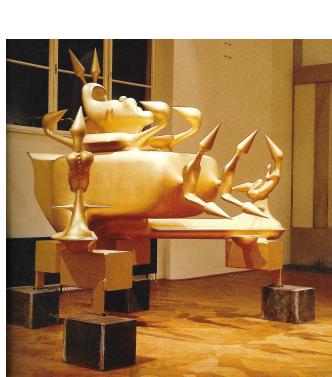


Abb.95: Gerald Zugmann, 1995, 43



Abb.96: Ewald Judd, 1996



Abb.97: Gerald Zugmann, 1995, 32-33

⁴¹ Bruno Gioncoli, Biennale di Venezia 2003, 170, 2003

⁴² Werner Hoffmann, Riesenspielzeuge, in: Bettina M. Busse, Bruno Gioncoli, Die Skulpturen/The Sculptures, 9, 2008

⁴³ Gioncoli: Context, 120, 2013

Ich erinnere mich noch genau an seine polnischen Assistenten. Sie lernten mir mit Autokitt zu arbeiten und ich brachte ihnen immer Bier mit, wenn ich eine neue Tube brauchte. In Gironcolis Atelier hat es grauenhaft gestunken, wenn sie mit Autokitt oder Polyester arbeiteten. Einmal fragte ich sie, warum sie keine Masken tragen bei der Arbeit. Sie meinten, Atemschutzmasken helfen ihnen nicht. Sie meinten, das Einzige, das gegen das Kopfweh hilft, wenn sie mit dem Gift arbeiten, ist Bier. Die polnischen Assistenten waren mehr als nur Assistenten für Gironcoli, Tadeusz und Jozef waren auch seine Freunde. Eine Freundschaft, die sich nach all den Jahren der engen Zusammenarbeit entwickelt hat (siehe Abb. 93). Einmal traf ich ihn mit Tadeusz am Naschmarkt, Tadeusz begleitete ihn in den letzten Jahren oft, als Gironcoli langsam so alt wurde, dass er alleine nicht mehr auf die Straße gehen wollte.

„Ich danke meinen polnischen Arbeitern Tadeusz Garbula, Jozef Grabka und Bogdan Grabka, für ihre großzügige Hilfe bei der Erstellung meiner Skulpturen. Bruno Gironcoli“⁴⁴



Abb.98: Gironcoli, o.T., 1992 Abb.99:Gironcoli, o.T., 1992 Abb.100: Gironcoli, Baby auf drei Beinen 1992 Abb.101: Gironcoli,Daphne 1992

Gironcoli liebte Masken und Statuen. Er hatte hunderte von ihnen in seiner Wohnung. Einmal erzählte er mir, er habe jetzt nicht mehr so viel Zeit für seine Studenten wie früher, weil alle seine Figuren mit ihm sprachen und das sehr viel von seiner Zeit in Anspruch nahm.

„Bruno Gironcoli hat die afrikanische Stammeskunst als Sammler fasziniert. Der Fetischcharakter wie die rituelle Funktion dieser Skulpturen faszinierten ihn. Für Gironcoli war die Stammeskunst, aber auch die Kunst Asiens, Wegbegleiter bis zuletzt. Für eine afrikanische Figur, die er oft weiterbearbeitet hat, er bemalte sie oder raubte ihnen Gliedmaßen, tauschte er gut und gerne eigene Kunstwerke... Wir wissen von Gironcolis Faszination für afrikanische Plastik, vor allem aber auch von der Kenntnis Gironcolis von den geistigen Grundlagen jener Ritusobjekte und der Frage danach, wie man sich dem Objekt emotional nähern kann. Eine Frage, die er sich immer auch betreffend seiner Objekte stellte ... Es ist nicht unangebracht, von Gironcolis vielfigurigen Skulpturen der späteren Zeit als von einer Kunst des „Neo-Totemismus“ zu sprechen ... „Jede Kunst verbirgt Geister“. Das Totem mag ein gemeinsamer Bezugspunkt sein. Wer sich der steinernen Zeugen erinnert, den vergessenen Ahnenkulten zum Beispiel, wird in ihnen nicht stumme Stelen sehen, sondern magische Präsenz. In heidnischen Zeiten stehen Stein und Holz im symbolischen Tausch für das Fleisch. Das Totem ist der Beweis dafür, dass Unlebendiges Lebendiges übertreffen kann.“⁴⁵

⁴⁴ Gironcoli Context, 160, 2013,

⁴⁵ Gironcoli Context, 70, 164-165, 203, 2013

Die Kommunikation mit all diesen Statuen und Figuren hat ihm eine Tür geöffnet in eine andere Welt, deren Fragmente wir erahnen und spüren können. Eine Welt, die uns allerdings so fremd ist, dass seine Objekte manchmal wie Abbilder von Wesen einer anderen Welt erscheinen.



Abb.102: Gerald Zugmann, 1996, 48



Abb.103:Bernard Jordan, 2009



Abb.104: Santner, 2015

Die monumentalen Großskulpturen seiner letzten Schaffensjahre symbolisieren und erinnern mich an Mutterschiffe, Fruchtbarkeit, Fortpflanzung - an den Kreislauf des Lebens. Seine Suche nach der Unschuldigkeit und Reinheit des Kindes, das in einer Symbiose verbunden mit dem Mutterschiff das Sein repräsentiert, ein Thema, das Gironcoli mit seinen Skulpturen darstellte und das ihm wichtig war. Es scheint, als hätte er im Alter Frieden geschlossen mit dem Mutterbild seiner Kindheit und noch einen anderen, schöneren Zugang zur weiblichen Seite des Lebens gefunden. Er ist weit zurückgegangen bis vor die Geburt, um die Essenz des unkonditionierten Seins zu finden und für uns zu manifestieren.



Abb.:105 Robert Icking, 2003-10



Abb.106: Christian Jungwirth



Abb. 107 Robert Icking: Tadeusz Garbula und Gironcoli 2003

10 SCHLUSSWORT

Gegenwärtig leben wir im Luxus der internationalen digitalen Vernetzung und haben weltweiten Zugang zu Kunst, überall und zu jeder Zeit. Es gibt zur internationalen Kunst ein sehr breites Spektrum an Informationen online, wir wissen wann, wo, welche Ausstellungen und Kunstmessen stattfinden. Wir haben die Möglichkeit, uns jedes Museum und jede Ausstellung anzusehen und die KünstlerInnen auch persönlich kennenzulernen, die uns interessieren.

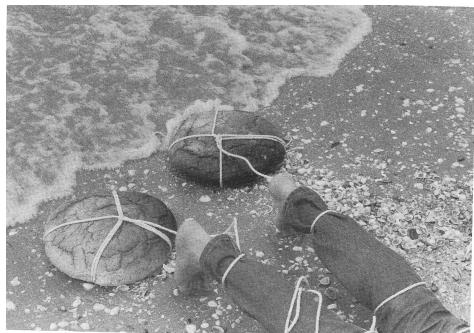


Abb.108: Valie Export, Homometer, 1973, 67



Abb.109: B. Jürgenssen, Hausfrauen, 1975



Abb.110: Gironcoli, Ähre mit Schwänzchen, 2007



Abb.111: Valie Export, 1970



Abb.112: B. Jürgenssen, Boa Mystifax, 1985

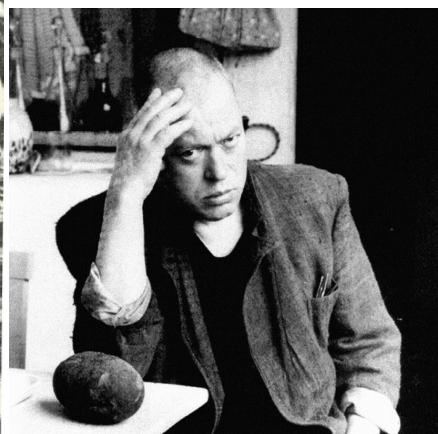


Abb.113: Franz Hubmann, Gironcoli

11. QUELLEN:

Ralf Bub, Evolution. Entwicklung des Lebens und natürliche Selektion., Grin Verlag, München, 2001

Ivor Atelier/Sigrid Swain, Rundhäuser in Khirokitia, Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main, 2013

<http://www.biologie-schule.de/eizelle.php>, Christian Kubb, 2016 (Zugriff am 30.4.2017)

Barbara Welzel, u.a., Wer weiß warum? Das große Buch des Wissens, Bertelsmann Lexikoninstitut, Wissen Media Verlag GmbH, Gütersloh München, 2008

Catherina Rust, Das Mädchen vom Amazonas-Meine Kindheit bei den Aparai-Wajana Indianern, Knaus Verlag, München, 2011

Andreas Dörner, u.a., Sprache des Parlaments und Semiotik der Demokratie, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1995

Georges Poulet, Les métamorphoses du cercle, Flammarion, 1966

Michel Onfrey, ua, Secession – Das Jahrhundert der künstlerischen Freiheit, Prestel Verlag, München, 1998

Otto Kapfinger/Adolf Krischanitz, Die Wiener Secession-Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung, Hermann Böhlaus Nachf. Wien.Köln.Graz, 1986

Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession, Secession – Die Wiener Secession vom Kunsttempel zum Ausstellungshaus, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit, 1997

Eleonora Louis, ua, Secession, Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession, Österreichischer Kunst und Kulturverlag, Wien, 1997

W. Gauber, Dokumentarfilm „Was war nun der Art Club“, MMK Produktion, 1981

<https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Art-Club>, Otto Breicha, Der Art Club in Österreich. Zeugen und Zeugnisse eines Aufbruchs. Monographie eines Aufbruchs, Jugend und Volk, Wien, 1981

Gironcoli: Context, Andre, Bacon, Barney, Beuys, Bourgeois, Brus, klauke, Naumann, Schwarzkogler, West, Belvedere, Agnes Husslein-Arco, Verlag für moderne Kunst Nürnberg GmbH, Nürnberg, 2013

Bruno Gironcoli, Die Ungeborenen, Peter Noever, MAK, Verlag Gerd Hatje, Wien, 1997

Bruno Gironcoli, Biennale di Venezia 2003, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, 2003

Werner Hoffmann, Riesenspielzeuge, in: Bettina M. Busse, Bruno Gironcoli, Die Skulpturen/The Sculptures 1956-2008, Ostfildern, 9, 2008

Hans Hollein, u.a., Austria Biennale di Venezia, BMUKK, Brüder Rosenbaum, Wien, 1980

Sigrid Schade, u.a., Valie Export - Mediale Anagramme, NGBK, Berlin, 2003

<http://www.tagesspiegel.de/berlin/queerspiegel/medienkuenstlerin-valie-export-die-jungen-muessen-eigene-formen-finden/19820634.html>, Jana Demnitz, 2017 (Zugriff am 4.6.2017)

Peter Noever, ua, Birgit Jürgenssen Schuhwerk subversive Aspects of „Feminism“, MAK Vienna, Holzhausen Druck & Medien GmbH, 2004

<http://birgitjuergenssen.com/biografie>, Estate Birgit Jürgenssen, 2017 (Zugriff am 30.5.20017)

Gabriele Schor, ua, Birgit Jürgenssen, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2009

<http://www.pnn.de/kultur/207786/>, Nicola Kuhn, 2009

12. ABBILDUNGEN

- Abb.1 <https://www.pinterest.com/1urbanstudio/maestri-otto-wagner-wiener-secession/?lp=true>, Urban Studio, 2006 (Zugriff am 30.4.2017)
- Abb.2 http://www.ard.de/home/wissen/Pluto_der_gefallene_Planet/1988254/index.html, wissen.ard.de, Bildquelle: NASA, 2016 (Zugriff am 1.5.2017)
- Abb.3 Catherine Rust, Das Mädchen vom Amazonas-Meine Kindheit bei den Aparai-Wajana Indianern, Knaus, München, 2011 (Zugriff am 1.5.2017)
- Abb.4 <http://www1.wdr.de/wissen/neun-monate-spermien-zeugung-100.html>, WDR, Susanne Billig, 2016 (Zugriff am 1.5.2017)
- Abb.5 <http://www.designcatwalk.com/ernst-haeckel-the-wiki-nature/ernst-haeckel-cover/>, Design Catwalk, 2015

VALIE EXPORT

- Abb.6 Kochenrath, Tapp- und Tastkino, 1968
- Abb.7 VBK, Aktionshose:Genitalpanik, 1969
- Abb.8 Fotokunst Österreich, 2013
- Abb.9 <http://www.medienkunstnetz.de/werke/ping-pong/>, VG Bild-Kunst, 2004 (Zugriff am 23.5.2017)
- Abb.10-11 Valie Export, Valie Export, editions de l'œil, Montreuil, 2003, 69
- Abb.12-13 Valie Export, Mediale Anagramme, NGBK, Vice Versa, Berlin, 2003, 42, 111
- Abb.14-15 Josef Tndl, Valie Export, editions de l'œil, Montreuil, 2003, 52
- Abb.16-18 Valie Export, Austria Biennale Venezia 1980, 1972, 93, 110, 109
- Abb.18-19 Valie Export, Körpersplitter, Band 1, Konfigurationen, Fotografien, 1968-77, Edition neue Texte, Linz 1980, 64-65
- Abb.20 Valie Export, Mediale Anagramme, NGBK, Vice Versa Verlag, Berlin, 2003, 203
- Abb.21 Valie Export, editions de l'œil, Montreuil, 2003, 162
- Abb.22 <http://geschichtenort.eu/de/projekte/act-like-valie-export/>, Hermann Hendrich, 1982 (Zugriff am 23.5.2017)
- Abb.23 Valie Export, editions de l'œil, Montreuil, 2003, 167
- Abb.24 Valie Export, Austria Biennale Venezia 1980, 1972, 72
- Abb.25+26 Valie Export, Austria Biennale Venezia 1980, 1972, 73-74

- Abb.27 http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews%5Btt_news%5D=2015&/tx_ttnews%5BbackPid%5D=52&/cHash=4c2f40d044, Rupert Steiner, 1999 (Zugriff am 4.6.2017)
- Abb.28-35 valieexport.at (Zugriff am 5.6.2017)
- Abb.36 <http://wiev1.orf.at/magazin/magazin/veranstaltungen/stories/475647/index.html>, VALIE EXPORT, 2007
- Abb.37 http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews%5Btt_news%5D=4655&/tx_ttnews%5BbackPid%5D=51&/cHash=534aba6a4d, VALIE EXPORT, 2007 (Zugriff am 5.6.2017)
- Abb.38-40 valieexport.at (Zugriff am 5.6.2017)
- Birgit Jürgenssen
- Abb.41 https://artblart.files.wordpress.com/2015/05/juergenssen_nest-web.jpg, Estate of Birgit Jürgenssen / Courtesy of Galerie Hubert Winter, Wien / VG Bild-Kunst, Bonn 2014/2015 / SAMMLUNG VERBUND, Wien, 1979 (Zugriff am 14.05.2017)
- Abb.42 <http://pointopoint.blogg.org/birgit-jurgenssen-a116322372>, Birgit Jürgenssen, 1975 (Zugriff am 23.5.2017)
- Abb.43 <http://birgitjuergenssen.com/werke/skulptur/s8>, Birgit Jürgenssen, 1976 (Zugriff am 23.5.2017)
- Abb.44 <http://birgitjuergenssen.com/werke/skulptur/s15>, Birgit Jürgenssen, 1974 (Zugriff am 30.5.2017)
- Abb.45 <http://birgitjuergenssen.com/werke/skulptur/s10>, Birgit Jürgenssen, 1973 (Zugriff am 30.5.2017)
- Abb.46 <http://birgitjuergenssen.com/werke/skulptur/s8>, Birgit Jürgenssen, 1976 (Zugriff am 30.5.2017)
- Abb. 47 <http://birgitjuergenssen.com/werke/skulptur/s16>, Birgit Jürgenssen, 1974 (Zugriff am 30.5.2017)
- Abb.48 <http://birgitjuergenssen.com/werke/skulptur/s6>, Birgit Jürgenssen, 1976 (Zugriff am 30.5.2017)
- Abb.49 <https://www.pinterest.de/pin/1125968631105992/>, ArtLimited, (Zugriff am 30.5.2017)
- Abb.50 <http://billyjane.tumblr.com/tagged/meret+oppenheim>, A Delacer, The Couple, 1959 by Meret Oppenheim (Zugriff am 30.5.2017)

- Abb.51 <https://www.pinterest.de/explore/meret-oppenheim/?lp=true>, Art Stack (Zugriff am 30.5.2017)
- Abb.52 <http://www.jenk.ch/pelztasse-meret-oppenheim-ausstellung-bern/>, Meret Oppenheim, 1936 (Zugriff am 30.5.2017)
- Abb.53 <http://birgitjuergenssen.com/werke/skulptur/s40>, Birgit Jürgenssen, 1967, (Zugriff am 30.5.2017)
- Abb.54 <http://birgitjuergenssen.com/werke/fotos/ph2212>, Birgit Jürgenssen, 2001 (Zugriff am 1.6.2017)
- Abb.55 <http://birgitjuergenssen.com/werke/editionen/ed7>, Birgit Jürgenssen, 1974 (Zugriff am 1.6.2017)
- Abb.56 <http://birgitjuergenssen.com/werke/fotos/ph2212>, Birgit Jürgenssen, 2001 (Zugriff am 3.6.2017)
- Abb.57 <http://birgitjuergenssen.com/werke/editionen/ed7>, Birgit Jürgenssen, 1964 (Zugriff am 3.6.2017)
- Abb.58 <http://birgitjuergenssen.com/werke/zeichnungen/z412>, Birgit Jürgenssen, 1974 (Zugriff am 1.6.2017)
- Abb.59 <http://birgitjuergenssen.com/werke/fotos/ph895>, Birgit Jürgenssen, 2001 (Zugriff am 1.6.2017)
- Abb.60 <http://birgitjuergenssen.com/werke/zeichnungen/z313>, Birgit Jürgenssen, 1983 (Zugriff am 3.6.2017)
- Abb.61 Gabriele Schorr, Birgit Jürgenssen, Foto: 1973 Wolfgang Woessner, 1995, 12
- Abb.62 <http://birgitjuergenssen.com/werke/zeichnungen/z109>, Wolfgang Woessner, 1973 (Zugriff am 3.6.2017)
- Abb.63 <http://birgitjuergenssen.com/werke/zeichnungen/z1199>, Wolfgang Woessner, 1987 (Zugriff am 3.6.2017)
- Abb.64 <http://birgitjuergenssen.com/werke/fotos/ph125>, Birgit Jürgenssen, 2011 (Zugriff am 3.6.2017)
- Abb.65 <http://birgitjuergenssen.com/werke/fotos/ph673>, Birgit Jürgenssen, 1973 (Zugriff am 3.6.2017)
- Abb.66 <http://birgitjuergenssen.com/werke/fotos/ph17>, Wolfgang Woessner, 1976 (Zugriff am 1.6.2017)
- Abb.67 <http://birgitjuergenssen.com/werke/fotos/ph891>, Wolfgang Woessner, 1974 (Zugriff am 1.6.2017)
- Abb.68 <http://birgitjuergenssen.com/werke/editionen/ed10>, Wolfgang Woessner, 1975 (Zugriff am 1.6.2017)

- Abb.69 <http://bbook.com/art/discovering-birgit-jurgenssen/>, Scott Indrisek, 2013 (Zugriff am 1.6.2017)
- Abb.70 <http://birgitjuergenssen.com/werke/skulptur/s40>, Wolfgang Woessner, 1964 (Zugriff am 1.6.2017)
- Abb.71 <http://birgitjuergenssen.com/werke/fotos/z1187>, Wolfgang Woessner, 1967, (Zugriff am 1.6.2017)
- Abb.72 <http://birgitjuergenssen.com/werke/fotos/ph16>, Wolfgang Woessner, 1975, (Zugriff am 1.6.2017)

Bruno Gironcoli

- Abb.73 <http://www.imagno.at/webgate/>, Barbara Pflaum, 1971 (Zugriff am 1.6.2017)
- Abb.74 <https://www.galerie-krinzinger-shop.at/posters-plakate/>, Galerie Krinzinger, 1972 (Zugriff am 1.6.2017)
- Abb.75 <http://www.greith-haus.at/site/archiv/klassiker-der-moderne/die-kuenstler-von-a-z/>, Helmut Utri, 2017 (Zugriff am 1.6.2017)
- Abb.76 Bruno Gironcoli, Die Ungeborenen, Foto: Margherita Spillutini, Peter Noever, MAK, Verlag Gerd Hatje, Wien, 1997
- Abb.77 ebenso
- Abb.78 http://www.atrium-ed-arte.at/kuenstler/sattmann/sattmann_werke.shtml, Sattmann, 2004 (Zugriff am 23.5.2017)
- Abb.79 <http://www.gironcoli.com/skulpturen.htm>, Galerie Hofstätter, 1975-77
- Abb.80 https://www.akbild.ac.at/Portal/organisation/aktuelles/ausstellungen-vermittlung/2005/event_1115, Galerie Hofstätter Wien, 1968-1977 (Zugriff am 3.6.2017)
- Abb.81 <https://kurier.at/kultur/gironcoli-im-belvedere-singulaer-aber-kein-einzelgaenger/18.852.763>, Foto: Gregor Titze, Belvedere, 1970-71 (Zugriff am 3.6.2017)
- Abb.82 <https://kurier.at/kultur/gironcoli-im-belvedere-singulaer-aber-kein-einzelgaenger/18.852.763>, Gregor Titze, Belvedere, 2013 (Zugriff am 3.6.2017)
- Abb.83 http://galeriekrinzinger.at/exhibition/in_memorian_bruno_gironcoli/work/o_hne_titel_hunde, Foto: Galerie Krinzinger 2013 (Zugriff am 3.6.2017)
- Abb.84 <https://kurier.at/kultur/gironcoli-im-belvedere-singulaer-aber-kein-einzelgaenger/18.852.763>, Foto: Gregor Titze, Belvedere Wien, 2013 (Zugriff am 3.6.2017)

- Abb.85 <http://digital.belvedere.at/objects/9967/mutterliches-vaterliches?ctx=c50825ee-a26e-42be-a32e-628857335cf3&idx=4>, Belvedere Wien, 2016 (Zugriff am 3.6.2017)
- Abb.86 <https://kurier.at/kultur/gironcoli-im-belvedere-singulaer-aber-kein-einzelgaenger/18.852.763>, Belvedere Wien, 2016
- Abb.87 Die Ungeborenen, 1997, Gerald Zugmann 1995, 38
- Abb.88 Die Ungeborenen, 1997, Gerald Zugmann 1993-95, 30
- Abb.89 Die Ungeborenen, 1997, Gerald Zugmann 1995, 49
- Abb.90 <http://www.fotostudiowien.com/gironcoli/page/image6.html>, Franz Pflügl, 2006 (Zugriff am 3.6.2017)
- Abb.91 <http://www.sagen.at/fotos/showphoto.php/photo/50505/size/big>, Archiv Herbertstein, 2015 (Zugriff am 3.6.2017)
- Abb.92 Die Ungeborenen, 1997, Gerald Zugmann 1995, 44
- Abb.93 Die Ungeborenen, 1997, Gerald Zugmann 1995, 46
- Abb.94 Die Ungeborenen, 1997, Gerald Zugmann 1995, 31
- Abb.95 Die Ungeborenen, 1997, Foto: Gerald Zugmann 1995, 43
- Abb.96 https://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Bilder_Wien/1030/6076, Foto: Ewald Judd, 1996 (Zugriff am 3.6.2017)
- Abb.97 Die Ungeborenen, 1997, Foto: Gerald Zugmann 1995, 32-33
- Abb.98 <https://www.artsy.net/artist/bruno-gironcoli>, Elisabeth und Klaus Thomann, 1992 (Zugriff am 3.6.2017)
- Abb.99 <https://www.artsy.net/artist/bruno-gironcoli>, Elisabeth und Klaus Thomann, 1992 (Zugriff am 3.6.2017)
- Abb.100 <https://www.artsy.net/artist/bruno-gironcoli>, Elisabeth und Klaus Thomann, 1992 (Zugriff am 3.6.2017)
- Abb.101 <https://www.artsy.net/artist/bruno-gironcoli>, Elisabeth und Klaus Thomann, 1992 (Zugriff am 3.6.2017)
- Abb.102 Die Ungeborenen, 1997, Foto: Gerald Zugmann 1995, 48
- Abb.103 <https://www.artslant.com/par/events/show/47432-bruno-gironcoli>, Bernard Jordan, 2009 (Zugriff am 3.6.2017)

- Abb.104 http://www.kleinezeitung.at/kaernten/villach/4651528/Villacher-Baustellen_AboPolitik-regt-Kuenstler-auf, Santner, 2015
- Abb.105 http://roland-icking.net/academy_diary/index.php, Roland Icking, 2004-10 (Zugriff am 3.6.2017)
- Abb.106 <http://www.herberstein.co.at/gironcoli/photos/brunogironcoli1.php>, Christian Jungwirth (Zugriff am 3.6.2017)
- Abb.107 http://roland-icking.net/view.php?project=academy_diary&object=2004-08-06fr-20, Robert Icking, 2004
- Abb.108 Valie Export, Austria Biennale Venezia 1980, 1972, 67
- Abb.109 <http://birgitjuergenssen.com/werke/fotos/ph1658>, Birgit Jürgenssen, 1975 (Zugriff am 23.5.2017)
- Abb.110 <http://www.galeriekarlpfefferle.de/kuenstler/24-bruno-gironcoli>, Bruno Gironcoli, 2007 (Zugriff am 23.5.2017)
- Abb.111 http://www.hilde-schmoelzer.com/sites/desc_portraits12.htm, Hilde Schmölzer 1970 (Zugriff am 3.6.2017)
- Abb.112 <http://birgitjuergenssen.com/werke/fotos/ph1188>, Birgit Jürgenssen, 1985 (Zugriff am 3.6.2017)
- Abb.113 <http://www.kurienwissenschaftundkunst.at/bruno-gironcoli/>, Franz Hubmann, (Zugriff am 3.6.2017)