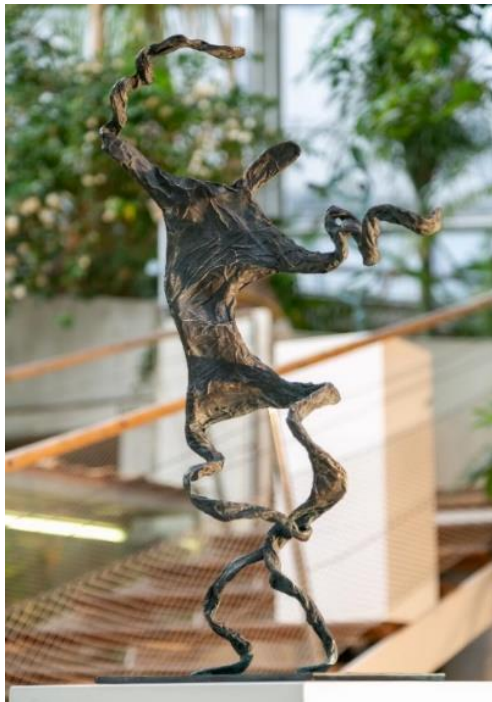


„Bronzetänze“

Sabine Pelzmann und die Auflösung des Statischen in der Bronzeplastik im
Vergleich zum 19. und 20. Jahrhundert.
(am Beispiel von Rodin bis Giacometti)



BACHELORARBEIT

an der Karl - Franzens - Universität Graz

vorgelegt von

Marianne Gosch

am Institut für Kunstgeschichte

Begutachterin: Ao. Univ.-Prof. Dr. phil. Margit Stadlober

Graz, Oktober 2020

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	2
2	Biografie Sabine Pelzmann	3
3	Pelzmans „Vorbildner“	5
4	Bronze als Material in der Plastik	10
5	Auflösung der Statik in der (modernen) Skulptur	13
5.1	Sabine Pelzmann - Bewegung als Werkmotiv	15
5.2	„Die Nymphe tanzt“ in den Gewächshäusern des Botanischen Gartens	16
5.3	Tanz als Werkmotiv bei Sabine Pelzmann	20
6	Epochale Entwicklung der Skulptur in Europa	22
6.1	Skulptur in der Renaissance	22
6.1.1	Das Reiterstandbild - erste Bewegungstendenzen	23
6.1.2	Kontrapost	23
6.1.3	Bozzetto	24
6.2	Skulptur im Manierismus	24
6.3	Skulptur im Barock	25
7	Neue Tendenzen in der Skulptur um 1900	26
7.1	Auguste Rodin und das Motiv des Tanzes	27
7.2	Edgar Degas und seine Begeisterung fürs Ballett	29
7.3	Camille Claudels „Walzer“ und Auguste Rodins „Faun“	31
8	Die Bedeutung des Sockels in der Kunstgeschichte	32
8.1	Verzicht auf den Sockel bei Rodins „ <i>Bürgern von Calais</i> “	33
8.2	Constantin Brancusi und der Sockel	33
8.3	Alberto Giacometti und der Sockel	34
9	Der Faktor „Zeit“ in der bildenden Kunst	35
9.1	Jeff Wall und die Pathosformel	36
9.2	Faktor Zeit und „ <i>Die Bürger von Calais</i> “	38

9.3	Alberto Giacometti und der Faktor Zeit im Raum	38
10	Giacometti und das Motiv der Bewegung.....	39
11	Marcel Duchamp - Readymade als erweiterte Skulptur.....	43
12	Joseph Beuys und die „soziale Plastik“ als erweiterte Skulptur	44
13	Conclusio.....	47
14	Literaturverzeichnis.....	49
15	Online Protokolle	55
16	Abbildungsverzeichnis und Nachweis	56

Titelblatt

Abb1. Sabine Pelzmann, der Lianenprinz, Bronze, 2017, Sammlung Sabine Pelzmann

Anmerkung: In der folgenden Arbeit wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit, ausschließlich die männliche Form verwendet. Sie bezieht sich auf Personen beiderlei Geschlechts.

Anmerkung:

In dieser Arbeit verwende ich den Begriff Skulptur für ein bildhauerisches Werk, das gehauen wurde und als Oberbegriff für ein bildhauerisches Werk beider Arten. Als Plastik bezeichne ich in dieser Arbeit ein bildhauerisches Werk, das geformt wurde.

1 Einleitung

Die folgende Arbeit behandelt die Bewegungsdarstellung in der Bronzeplastik und gliedert sich in drei Teile. Einen allgemeinen Teil, über die Künstlerin Sabine Pelzmann und deren Vorbilder, Bernard Schultze, Louise Bourgeois und Erwin Huber. Am Rande erwähnt sei die besondere Materialität der Bronze.

Im zweiten Teil befasse ich mich ausgehend von Sabine Pelzmanns Bronzeplastiken in der Ausstellung „Die Nymphe tanzt“ mit Tanz als Bewegungsmotiv in der Plastik. Dazu stelle ich die Tanzpädagogin Anna Halprin vor, die nicht nur ein Vorbild für Sabine Pelzmann ist, sondern auch eine Inspirationsquelle für ihre „Bronzetänzer“ war.

Tanz als Bewegungsmotiv erzeugt Pelzmann in ihren Plastiken in erster Linie durch die eigene Tanzerfahrung, welche sie direkt auf ihre *Nymphen* überträgt. Die Entwicklung der Bewegungsmotive bis hin zur Auflösung der Statik in der Plastik bei Sabine Pelzmann zeige ich kunsttheoretisch als auch exemplarisch am Beispiel von Bildhauern des 19. und 20. Jahrhunderts auf. In einem weiteren kunsttheoretischen Auszug behandle ich die Plastik der Renaissance, des Barock und des Manierismus, in der neue Bewegungstendenzen in der Plastik bis hin zur frühen Moderne mit Rodin als Schlüsselfigur beobachtet werden können. Den mit der Bewegung untrennbar verknüpften Faktor „Zeit“ erläutere ich anhand der Laokoon - Gruppe und exemplarisch anhand von Rodins „*Die Bürger von Calais*“. Dabei ist die Pathosformel von Aby Warburg wichtiges Mittel der Gestik und Mimik, signifikant bei Rodins Skulptur *Der Denker*. Die Pathosformel findet man auch in anderen künstlerischen Medien, wie der Fotografie, die ich als Exkurs am Beispiel von Jeff Walls *The Thinker* und *Milk* veranschaulichen möchte. Seit der Antike zieht sich das Thema der Darstellung von Bewegung, wie ein roter Faden durch die Geschichte der Bildhauerei. Meine Arbeit befasst sich ausgehend vom 21. Jahrhundert mit Sabine Pelzmann vor allem mit dem 19. und 20. Jahrhundert von Auguste Rodin, Edgar Degas, Camille Claude, Constantin Brancusi bis Alberto Giacometti. Bei Giacometti befasse ich mich explizit mit der Figur im Raum, der für Sabine Pelzmanns Plastiken einen ebenso wichtigen Aspekt einnimmt.

Im dritten und letzten Teil fasse ich zusammen und hebe zwei wichtige Künstler des 20. Jahrhunderts, Marcel Duchamp und Joseph Beuys hervor, die die Skulptur im herkömmlichen Sinn erneuerten, jedoch auf unterschiedliche Weise ausführten.

2 Biografie Sabine Pelzmann

Sabine Pelzmann ist eine österreichische Bildhauerin, Autorin und selbstständige integrative Beraterin für die Entwicklung von Einzelpersonen und Organisationen. Sie verbindet kreative und soziale Prozesse miteinander. Pelzmann erarbeitet sich eine Skulptur und währenddessen formen sich ihre Gedanken zu Worten, die sie in ihrem Gedichtband *Sprossranken* zu Papier brachte. Darin beschreibt sie die Suchbewegungen der Pflanzen, die ihre Fühler beim geringsten Berührungsreiz austrecken und sich um den ertasteten Gegenstand zu winden beginnen.

1966 in Klagenfurt geboren, wuchs Sabine Pelzmann auf einem Bauernhof in Maria Saal in Kärnten auf. Väterlicherseits stammt sie aus einer Schmiedefamilie. Den Bezug zu Metallen und zu erdigen Materialien wurde ihr schon in die Wiege gelegt. Sabine Pelzmann studierte Landwirtschaft an der Universität für Bodenkultur in Wien und u.a. Wirtschaft und integrative Supervision an der Donauuniversität in Krems. Eine Weiterbildung der Kunsterziehung am Chelsea College of Arts, in London folgte 2019.

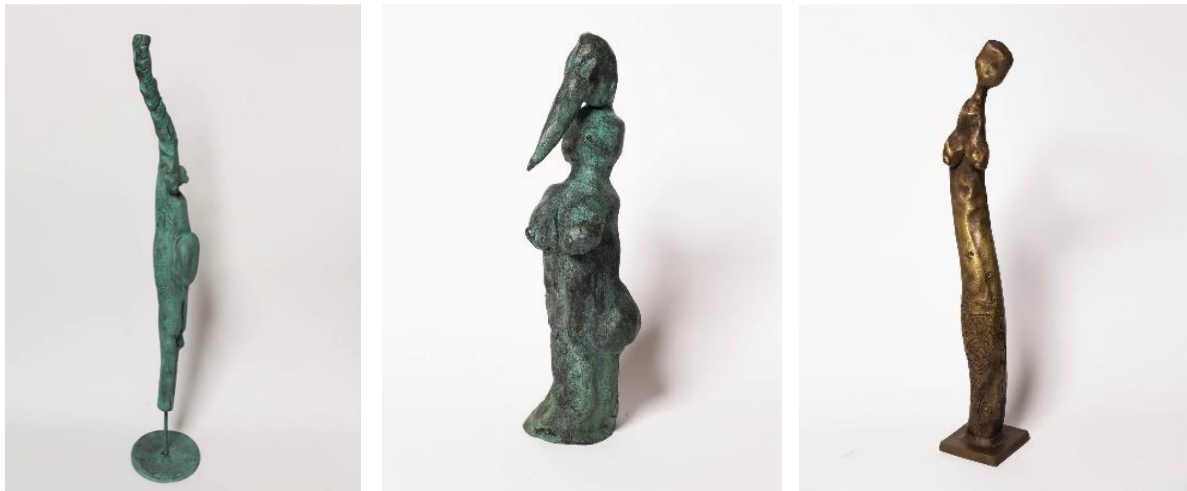
Seit ihrem 25. Lebensjahr lebt und arbeitet Sabine Pelzmann in Graz. Die Bildhauerei entdeckte sie erst vor einigen Jahren, während einer Dienstreise nach San Francisco, bei der sie eine Ausstellung über Skulpturen aus Zimbabwe im Museum of Modern Art besuchte. Diese Figuren aus Serpentin lösten einen kreativen Prozess bei Pelzmann aus. Zurück in Österreich begann sie bei Christian Koller, einem Schüler von Fritz Wotruba, eine bildhauerische Ausbildung mit Stein. Die Arbeit mit Stein empfand Sabine Pelzmann als körperlich anstrengend, da man stundenlang an einer einzigen Stelle herausmeißelt. Darum formte sie bald darauf mit anderen Materialien, wie etwa dem Sandstein, dem irischen und Kärntner Marmor. Seit 2015 arbeitet Sabine Pelzmann ausschließlich mit Bronze und fertigt Plastiken, die mittlerweile in Wien, Wels, Graz, Gmunden und Klagenfurt ausgestellt wurden.¹



Abb.2 Sabine Pelzmann bei der Ausstellung „die Nympe tanzt“ in den Gewächshäusern des Botanischen Gartens der Universität Graz, Jänner 2020

¹ Gespräch mit der Künstlerin Sabine Pelzmann am 16.03.2020.

Währenddessen Sabine Pelzmann ihre Figuren formt, werden sie zum dem was sie am Ende sind, menschliche meist weibliche Wesen oder Mischwesen, teils Mensch und Tier, die mit ihrer Umwelt eine Verbindung eingehen. Auf ihrer Homepage *Wort. Bild. Hauererei*² vereint Sabine Pelzmann Lyrik, Plastik, Skulptur und Wirtschaft. Für sie ist Bildhauerei eine Art Initialzündung für alle weiteren Prozessschritte in andere Bereiche. Die Figuren sowie die Namen für ihre Plastiken entstehen während des Formungsprozesses, so auch ihre Texte für ihre Gedichte. In ihren Werkmotiven behandelt sie Archetypen, Fabel und mythologische Wesen. Sabine Pelzmann arbeitet intuitiv und macht keine Entwürfe für ihre Plastiken. Sie hat lediglich Impulse, die sie dazu bewegen, eine Plastik zu schaffen, ohne vorab ein genaues Bild davon im Kopf zu haben. Pelzmann definiert sich über das Material Bronze, das sie zu ihrem Lieblingsmaterial erklärte.³



von links nach rechts

Abb.3 Sabine Pelzmann, Piptuna, Bronze, 2016, Sammlung Sabine Pelzmann

Abb.4 Sabine Pelzmann, Vogelfrau, Mischwesen, Bronze, 2016, Sammlung Sabine Pelzmann

Abb.5 Sabine Pelzmann, Chaperone, Unuk Al Hay, Bronze, 2019, Sammlung Sabine Pelzmann

² <https://www.wortbildhauerei.at/>, [abgerufen am 20.06.2020].

³ Gespräch mit der Künstlerin S. Pelzmann am 16.03.2020.

3 Pelzmans „Vorbildner“

Schultzes „Migofs“ 1915 - 2005

Einen Bildhauer, den ich im Zusammenhang mit Sabine Pelzmann nennen möchte, ist Bernard Schultze. Er war Maler, Bildhauer, Zeichner und Objektkünstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und wurde neben Cimiotti zu einem der wichtigsten Vertreter des deutschen Informel. Schultze galt neben Beuys in Deutschland als wichtigster Vertreter der europäischen Kunstszene der 1950er, die sich gegen das Vorpreschen des amerikanischen Expressionismus in Europa behaupteten.⁴ Ab 1951 entstanden erste informelle Gemälde, die er im Rahmen der Künstlergruppe Quadriga ausstellte. Schultze machte vor allem gegenstandlose, großformatige Ölbilder, Aquarelle und Zeichnungen.⁵ 1961 entwarf er eine eigene Gattung mit dem von ihm frei erfundenen Oberbegriff *Migofs*. Dabei handelte es sich um Collagen, die einen Übergang vom Reliefbild zur Farbplastik bildeten. Schultze behandelte darin Themen wie Wachstum, Tod und Verwesungsprozesse.⁶

Seine *Migofs* erinnern an Pelzmans *Piptunen*, weibliche Körper, die sich mehr und mehr in Natur, Pflanzen, Bäume und Erde verwandeln.⁷



Abb.6 Bernhard Schultze, Migof, Textilien, 1974, Privatsammlung

Abb.7 Sabine Pelzmann, Piptuna 2, Bronze, 2017, Sammlung Sabine Pelzmann

⁴ Vgl. Romain 1991, S.57.

⁵ Vgl. ebda., S.107ff.

⁶ Vgl. ebda., S.41ff.

⁷ <https://www.wortbildhauerei.at/>, [abgerufen am 20.06.2020].



von links nach rechts

Abb.8 Bernhard Schultze, Migof-Astronaut-Kadaver, 1970, Farbskulptur, Eisengerüst, Draht, Textilien, Plastikmasse, Öl auf Eisenplatte montiert, 191,5 x 116 x 76 cm, Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Abb.9 Bernhard Schultze, Die große Migof-Blume, 1983/88, Farbplastik, Holz, Draht, Textilien, Plastikmasse, Öl, 240 x 165 x 65 cm, Privatsammlung

Abb.10 Bernhard Schultze, Migof im Mai, 1983/86, Farbplastik von der Decke hängend, verschiedene Materialien, Öl, 176 x 90 x 86 cm, Privatsammlung

Schultzes und Pelzmans ähnliche Werkmotive

Sabine Pelzmann beschäftigt sich gegenwärtig mit Transformationsprozessen.

Sie schuf bereits Plastiken zum Thema „Geburtsprozess“ bei dem etwas gänzlich Neues aus etwas Altem geboren wird. Erst mit der Namensgebung der Figuren, wurde ihr dieser Prozess für ein neues Werkmotiv bewusst. Pelzmann nimmt Bewegung und Veränderung bewusst wahr.

Sie sind Bestandteil ihrer Tätigkeit als Künstlerin und Supervisorin.⁸



Abb.11 Sabine Pelzmann, Geburtsschrei der Hasen, Bronze, 2019, Sammlung Sabine Pelzmann

⁸ Gespräch mit der Künstlerin S. Pelzmann am 16.03.2020.

Louise Bourgeois - Skulptur ist Körper, 1911 - 2010

Louise Joséphine Bourgeois war eine französisch-US-amerikanische Bildhauerin, die nach 1938 von Paris nach New York ging, wo sie vor allem Installationen und Skulptur im erweiterten Raum, als auch Gemälde und Grafiken schuf, die sie bei internationalen Ausstellungen ausstellte.⁹ In ihrem Oeuvre befasste sie sich mit der weiblichen und männlichen Geschlechtlichkeit, dem Verhältnis von körperlichen Bedürfnissen und gesellschaftlichen Zwängen, Körperveränderung, Sterblichkeit und dem Ineinandergreifen von Körper und Seele.¹⁰ Für Bourgeois war die Skulptur der Körper und umgekehrt. Damit inspirierte sie junge Künstler, die dieses Sujet ebenfalls zu ihrem Thema machten.

1947 gab sie die Malerei zugunsten der Skulptur auf, weil sie in der Dreidimensionalität der Skulptur im Gegensatz zur Zweidimensionalität des gemalten Bildes einen stärkeren Wirklichkeitsbezug sah. Ihre frühen Plastiken waren Stelen aus Holz, die in Bronze gegossen wurden. Sie arbeitete abstrakt und figürlich zugleich und dadurch lässt sie sich stilistisch schwer einordnen. Sie vertrat die Meinung, dass es in der Kunst nicht um Kunst ging, sondern ums Leben.“¹¹ Bourgeois erntete spät die Früchte ihres Erfolges, wie viele ihrer weiblichen Künstlerkollegen, unter ihnen auch die österreichische Malerin Maria Lassnig.¹²

Pelzmann lernte Bourgeois bei einer Ausstellung im Centre Georges Pompidou in Paris kennen und schätzen und war von Anfang an vom Ausdruck der Verletzlichkeit in ihren Figuren angetan. Pelzmann ist davon überzeugt, dass Bourgeois die Skulptur in eine neue Form brachte.¹³

⁹ Vgl. Wally 1998 b., S.177 ff.

¹⁰ Vgl. Wally 1998 a., S.15.

¹¹ Vgl. Schlagheck 1998, S.47.

¹² Vgl. Peter-Riedler 2010, S.3.

¹³ Gespräch mit der Künstlerin Sabine Pelzmann am 01.04.2020.

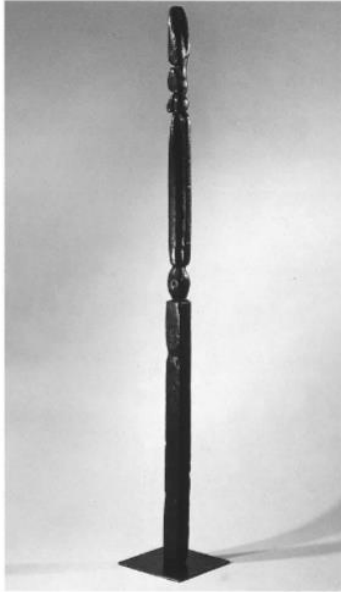


Abb.12 Louise Bourgeois, Corner Piece, 1947 - 49, Bronze, 217,8 x 8,2 x 6,3 cm, Ausstellung Skulpturen und Installationen, 1994, Hannover

Abb.13 Sabine Pelzmann, Piptuna, Bronze, 2016, Sammlung Sabine Pelzmann

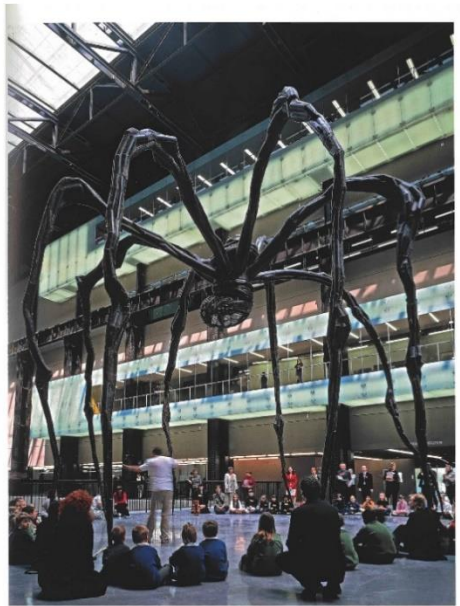


Abb.14 Louise Bourgeois, Maman, rostfreier Stahl, Bronze, Marmor, 1999, 927,1 x 891,5 x 1023,6 cm, Private collection courtesy Cheim & Read, New York

Erwin Huber - Konzentrat des Weiblichen, 1929 - 2006

Der Grazer Bildhauer Erwin Huber zählt zu den bedeutendsten Vertretern der steirischen Moderne.¹⁴ Er setzte sich in seiner bildhauerischen Arbeit überwiegend mit der weiblichen Figur auseinander. Er schuf ab den späten 1980er Jahre kleinformatischen Plastiken, die an Zeitgenossen wie Giacometti und Giacomo Manzú erinnern. Sie zeichnen sich durch verlängerte Oberkörper, einem langen Hals, kleine Köpfe und schlanke raumgreifende Hände aus. Weder Alter noch gesellschaftliche Position sind erkennbar. Durch das Fehlen einer Gestik, wirken die Figuren abweisend und schwer greifbar. Wie viele andere Künstler der Moderne abstrahierte Huber die menschliche Gestalt, behielt aber ein gewisses Maß an menschlichen Zügen bei.¹⁵ Einen formalen Bezug gibt es zu Figuren zu Sabine Pelzmanns weiblichen Bronzeplastiken.

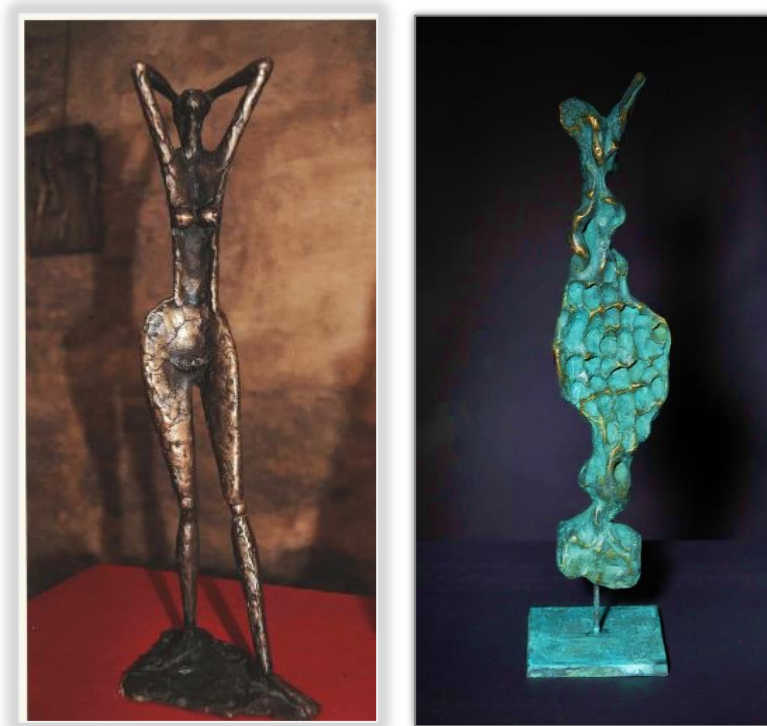


Abb.15 Erwin Huber, stehender weiblicher Akt, hinter dem Kopf die Haare haltend, Bronze, 2006, Privatbesitz

Abb.16 Sabine Pelzmann Formen des Weiblichen, die Sitzenden, Bronze, 2018, Sammlung Sabine Pelzmann

¹⁴ <http://erwinhuber.at/>, [abgerufen am 08.10.2020].

¹⁵ Vgl. Peer 2020 S.9-13.

4 Bronze als Material in der Plastik

Zur Erklärung des Materials Bronze schreibt Monika Wagner:

“Bronze ist eine Metalllegierung aus Kupfer und Zinn, mitunter werden geringe Mengen Zink, Blei, und Silber aber auch Phosphor und Aluminium beigemischt. Bis in die frühe Neuzeit verstand man unter Bronze auch reines Kupfer, Messing, Erz und Glockenspeise.“¹⁶

Bronzeguss in China

Die ersten Bronzegüsse stammen aus China aus dem 14. Jahrhundert vor Christus. Die Art des Gusses als auch die Formen und der Dekor sind einzigartig in der Geschichte der Menschheit. Das Metall hat in China einen heiligen Charakter und aus Legenden geht hervor, wie die Bronzegießkunst nach China gekommen ist. In Syrien und Mesopotamien entstand die Technik des Bronzegusses, gegen Ende des 3. Jahrhunderts vor Christus. Im Abendland findet man solche Bronzen am ehesten in der klassischen Zeit in Griechenland oder in der italienischen Renaissance.¹⁷

Bronzeguss ein mehrstufiges Verfahren

Bronze wird in einem mehrstufigen Verfahren gegossen. Entweder aus einem Sandguss oder aus einem Wachsausschmelzverfahren. Die Arbeit des Gießers beginnt mit der Blindfigur, die mit Gusskanälen versehen wird. Das Innere als auch das Äußere wird mit einer festen Sandschicht ummantelt. Im Ausschmelzverfahren wird das flüssige Wachs aus der Sandform ausgeschmolzen und über die gesetzten Gusskanäle wird die hoch erhitzte Metalllegierung, in gleicher Wandstärke in die Hohlräume eingegossen. Ein höherer Kupferanteil ergibt einen wärmeren Rotton, eine geringere Kupfermenge in der Legierung einen gelblich glänzenden Messington. Nach dem Auskühlen des Gusses wird die Sandform zerschlagen und das rohe Werk bearbeitet. Wenn die Gusskanäle entfernt werden, wird gesägt, geschweißt und geschliffen, ziseliert und poliert.¹⁸ In der Nähe der Gießwerkstätten fand man an Fundorten Tonmodelle, Gusskerne und Schmelztiegel. Für diese fein ziselierten Bronzen wurde das Wachsausschmelzverfahren verwendet. Das erkennt man an der einzigartigen und gleichmäßigen Legierung des Metalls und der Qualität der Oberflächenbehandlung. Heute verwenden nur mehr wenige Bildhauer dieses Verfahren. Der deutsche Bildhauer Emil Cimiotti, bevorzugte das ältere Wachsausschmelzverfahren. In den 1950er Jahren machte er seine erste Wachsplastik.¹⁹ Dieses Plastik wurde aus Wachs geformt und in Bronze gegossen.

¹⁶ Wagner 2010, S.49.

¹⁷ Vgl. Lion-Goldschmidt, 1980, S.11-14.

¹⁸ Vgl. Ehgartner 2020, S.92.

¹⁹ Vgl. Romain 2005, S.289-290.

Das Wachsmodell wird beim Herstellungsprozess zerstört, sodass jedes seiner Werke ein Unikat ist. Als Vertreter des Informel der 1950er Jahre, war er ein Gegner von festgelegten Formen und formte daher seine Plastiken, wie Sabine Pelzmann, ohne sie vorab zu zeichnen.²⁰



Abb.17 Emil Cimiotti, der Wald, Bronze, 1927, Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin

Behandlung der Oberfläche

Um eine natürliche Witterung vorzutäuschen, wird auf chemische Mittel zurückgegriffen. Essigsäure oder Salzsäure, verleiht der Oberfläche eine grünliche Patina. Eine weitere Methode, die bereits bei den alten Chinesen angewendet wurde, um ein schönes Braun zu erzielen, ist das Einlegen in Schweinejauche über einen Zeitraum von 2-3 Monaten.²¹

Bronzeverfahren bei Sabine Pelzmanns Nymphen

Für die Ausstellung „*Die Nymphe tanzt*“ verwendete Sabine Pelzmann für den Bronzeguss das Sandgussverfahren bei der die Blindfigur aus Ton oder Gips bestand. Für die filigran wirkenden *Nymphen*, die Tanz suggerieren, wurde ausschließlich Stoff und Draht genommen, was handwerklich sehr anspruchsvoll war, da jede Figur in Einzelteile zerlegt und wieder zusammengefügt werden musste. In der Gießerei der Firma Loderer in der Oststeiermark, wurde eine Negativform aus Gips darübergestülpt. Nachdem diese gehärtet war, wurde die Bronze hineingegossen.²²

Oberflächenbehandlung der Nymphen

Nachdem die Plastik aus der Gießerei kam, bearbeitete die Künstlerin die Oberfläche der Figur mit Salzsäure, um damit den natürlichen Witterungsprozess vorzutäuschen. Pelzmanns Figuren erhielten durch den Draht und den Stoff eine raue Oberflächenstruktur. Bronze hat die Eigenschaft, einen Abdruck zu hinterlassen, wenn man sie mehrmals an derselben Stelle angreift.²³

²⁰ Vgl. Hollberg 2013, S.3.

²¹ Gespräch mit der Künstlerin S. Pelzmann am 16.03.2020.

²² Gespräch mit der Künstlerin Sabine Pelzmann am 16.03.2020

²³ ebda.16.03.2020.

Edgar Degas und die Bronzeplastik

Edgar Degas ging es beim Modellieren seiner Skulpturen viel mehr um den Schaffensprozess und um die Veränderungsmöglichkeit als um deren Vollendung. Daher wurden die meisten seiner Plastiken posthum gegossen. Manche Werke zerstörte er sogar kurz vor Fertigstellung, um noch einmal von vorne zu beginnen. Degas verwendete als Blindfigur zuerst Ton oder Plastilin, später dann Wachs, da es sich als beständiger Werkstoff herausstellte. Manche seiner Plastiken ließ er in Gips gießen und stellte sie bei sich zuhause auf.²⁴

Im 19. Jahrhundert war es üblich, dass jede Skulptur aus Marmor und jede Plastik aus Bronze hergestellt wurde. Paris war damals das Zentrum des Kunstgusses und es gab zahlreiche Gießereien. Im Pariser Salon wurde meist nur der Gipsabguss des Tonmodells ausgestellt.²⁵

Auguste Rodin und die Bronzeplastik

Auguste Rodin ließ wie alle Bildhauer die Bronzen nach Aufträgen gießen und mit seinem wachsenden Ruhm, stieg auch die Nachfrage nach Bronzen. Im Gegensatz zu Sabine Pelzmanns Bronzen, ließ Rodin die Oberfläche seiner Plastiken unbehandelt und setzte sie dem natürlichen Witterungsprozess aus, der längere Zeit in Anspruch nahm als die chemische Behandlung mit Säure.²⁶

Alberto Giacometti und die Bronzeplastik

Giacometti nahm Einkerbungen, Ritzungen und Abschabungen mit einem Taschenmesser an seinen gegossenen Gipsformen vor und verlieh dem Objekt somit seine eigene Handschrift. Die bearbeiteten Gipse unterscheiden sich von den Bronzearbeiten nicht zuletzt durch ihre Verletzlichkeit und ihr charakteristisches Spiel mit Licht und Schatten. Beim Gipsabguss sieht man die manuellen Eingriffe, die der Bildhauer vorgenommen hat und die dann beim Bronzeguss verewigt werden.²⁷ Obwohl Gips sein Lieblingsmaterial blieb, begann Giacometti nach dem zweiten Weltkrieg vermehrt mit Bronzen zu arbeiten.²⁸

²⁴ Vgl. Eiling 2020, S.52.

²⁵ Vgl. Schnell 2016, S.185.

²⁶ Vgl. ebda., S.193.

²⁷ Vgl. Büttner 2017, S.22-23.

²⁸ Vgl. ebda., S.33-37.

5 Auflösung der Statik in der (modernen) Skulptur

Bis zur Renaissance war Skulptur eher statisch geprägt. Ab der Renaissance erzeugte man mit Hilfe von Kontrapostdarstellungen von menschlichen Figuren und Reiterstandbildern die Suggestion von Bewegung. Im Manierismus ging es um die Bewegung der Figur um die eigene Achse, der sogenannten *Figura serpentinata*.²⁹ Die Barockskulptur befreite sich noch stärker von den statischen Vorgaben der Antike und wird dynamischer und voluminöser in ihrer Bewegungsdarstellung. Ende des 19. Jahrhunderts kam es zu neuen Entwicklungen im Tanz in der bildenden Kunst und in der Skulptur. Man lehnte sich gegen den akademischen Tanz insbesondere das Ballett auf, welches als starr und seelenlos galt und wandte sich neuen Tanzformen zu, die die Varietébühnen eroberten. Die bildenden Künstler begeisterten sich für das Motive des Tanzes und deren Vertreterinnen. Es herrschte zu dieser Zeit ein Stilpluralismus, der dem Tanz in seinen verschiedenen Ausprägungen zugutekam. Neben dem Impressionismus, dem Symbolismus und Historismus war vor allem der Jugendstil besonders gut geeignet, um



Tanzbewegungen darzustellen. Formal erkannte man die Tanzplastik des Jugendstils in der Konzentration auf die Linie und Darstellungen von wellenförmigen und flatternden Stoffen, die die Tänzerinnen umgaben. Durch üppige Gewänder wollte man den weiblichen Körper in seiner Nacktheit betonen. Angeregt wurden die Künstler durch die Schleiertänze der Amerikanerin Loie Fuller, die durch ihre Auftritte im Pariser Varieté Theater bekannt wurde.³⁰

Abb.18 Franz von Stuck, Tänzerin, Bronze um 1896, Höhe 64 cm, Berlin Sammlung Karl H. Knauf, Berlin



Abb.19 Bernhard Hoetger, Loie Fuller, Bronze, 1901, H 21 cm, Privatbesitz

²⁹ Vgl. Lein 2008, S.14.

³⁰ Vgl. Wenzel-Lent 2012, S.13-15

Um die Jahrhundertwende durchlief die Skulptur einen weiteren Transformationsprozess und löste sich endgültig von ihrem antiken Vorbild.³¹ Die Skulptur wurde als zweitrangig betrachtet, weil sie hauptsächlich dazu benutzt wurde, ihren Gegenstand nachzubilden. Man bevorzugte die Gattung der Malerei, mit der man einfacher experimentieren konnte als mit der Skulptur. Rodin brach als erster Bildhauer mit der Tradition und versuchte, die Skulptur von ihren starren Formen zu befreien und der Malerei mit ihren variablen Möglichkeiten anzugleichen.³² Künstler wie Pablo Picasso oder Alberto Giacometti abstrahierten die menschliche Figur und lösten sie, wie Picasso in geometrische Formen auf.³³

Der Fokus lag ab jetzt nicht mehr am Endprodukt, sondern am Werkprozess selbst. Das Werk wird zu einem offenen Kunstwerk, bei dem der Betrachter eine aktive Rolle erhält und das Kunstwerk durch die Rezeption vervollständigt wird.

Boccioni und Rodin

Mit der zunehmenden Technisierung zu Beginn des 20. Jahrhunderts kommt es zu veränderten Bildinhalten und Werkmotiven. Umberto Boccioni stellte den Menschen futuristisch dar. Sowohl er als auch Rodin integrierten Bewegungsabläufe der zeitgenössische Bewegungsfotografie in ihre bildhauerischen Werke.

Rodin hatte eine Vorbildwirkung auf Boccioni. Es existieren Werke mit ähnlichen Werkmotiven, die das Thema der Bewegung beinhalten. Ein Beispiel dafür ist der *der Schreitende* von Rodin der ein wichtigstes Vorbild und Ausgangspunkt für Boccionis plastischen Hauptwerk *Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum* ist. Im Gegensatz zu Boccioni hält Rodin an der ursprünglichen Form des menschlichen Körpers fest, während Boccioni die körperlichen Formen entfremdetet und das Bewegungsmotiv der Plastik noch durch eine spezielle Dynamik erweiterte.³⁴

³¹ Vgl. Boehm 2010, S.43.

³² Vgl. Greenberg 1986, S.295.

³³ <https://www.wortbildhauerei.at/> Margit Stadlober, Figuren ohne Grenzen [abgerufen am 03.06.2020].

³⁴ Vgl. Kausch 2017, S.27-29.



Abb.20 Umberto Boccioni, Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum, Bronze, 1913,
119,7 x 86,4 x 82,2 cm, New York, MoMA

Abb.21 Auguste Rodin, der Schreitende, 1907, Bronze, 213,5 x 71,7,x 156,5 cm Paris, Musée Rodin

5.1 Sabine Pelzmann - Bewegung als Werkmotiv

Für Sabine Pelzmann ist Bewegung ein Synonym für das Leben, die sie direkt auf ihre Plastiken überträgt. Ihre Zugangsweise zum Werkmotiv erinnert mich u.a. an die österreichische Malerin Maria Lassnig, die in ihren *Körperbewußtseinsbildern*, eigene Körpergefühle auf die Leinwand malte. Ihre ersten Körperbewusstseinszeichnungen entstanden in den späten 1940er Jahren. In Lassnigs späten Bildern, den *Bodyawarenessbildnern*, drückte sie Körpergefühle durch Linien und Farbe aus. Sie ordnete das Körpergefühl unter den fünf Sinnen dem Tastsinn zu. Die Beschäftigung mit dem Körper und den damit verbundenen Emotionen waren zentrale Themen im Leben und Werk von Maria Lassnig. Diese Körperbilder hingen mit ihrer eigenen Befindlichkeit zusammen. Sie verarbeitete darin Themen, die sie persönlich berührten, wie etwas der Tod der Mutter, Bedrohungen der Gesellschaft durch atomare Gefahren, Ängste, unerfüllte Lebensentwürfe vornehmlich zu Selbstporträts.³⁵

Auch Sabine Pelzmanns setzt in ihren Plastiken eigene Körpererfahrungen um, bezieht zusätzlich den Betrachter ein, der dazu aufgefordert wird, die Plastiken zu berühren.³⁶

³⁵ Vgl. Peter-Rieder 2010, S.3-9.

³⁶ Gespräch mit der Künstlerin am 16.03.2020.



Abb.22 Maria Lassnig, die Dicke Grüne, Strichbild, Körpergefühlbild, Öl auf Leinwand, 1961, 194,1 x 129,1 cm, Maria Lassnig Stiftung

Abb.23 Sabine Pelzmann, Rumba, Bronze 2018, Sammlung Sabine Pelzmann

5.2 „Die Nymphe tanzt“ in den Gewächshäusern des Botanischen Gartens

Mit dem Titel *„Die Nymphe tanzt“* eröffnete Sabine Pelzmann zu Beginn des Jahres 2020 eine Sonderstellung in den Gewächshäusern des Botanischen Gartens der Karl-Franzens-Universität Graz.

„Durch das Interesse für Biologie und die Liebe zum Tanz entstand eine dialogische Geburt“, Nymphen, so Pelzmann, sind Wassergeister oder Quellgeister bzw. Feen, leichte tanzende Wesen, die Bestandteil der Natur sind“.

Sabine Pelzmann wählte bewusst das Umfeld der Gewächshäuser des Botanischen Gartens, da ihre Intention darin lag, die tanzenden Bronzefiguren mit den Pflanzen zu verbinden. Die Nymphen mit ihren ausgreifenden Armen ranken sich wie die Pflanzen empor und gehen eine Verbindung mit ihrer Umwelt und mit der Natur ein. Sie begegnen sich metaphorisch auf mehreren Ebenen, auf körperlicher und auf emotionaler Ebene. Die Figuren bahnen sich ihren Weg durch die Welt der Pflanzen, mit leichten tanzenden Bewegungen und stellen unter anderem ein Synonym für den *Tango dar, der wie die Figuren* abwechselnd, Nähe und Distanz impliziert. Nachdem die Ausstellung abgebaut wurde, berichtete ein Mitarbeiter des Botanischen Gartens, die Figuren und Pflanzen seien möglicherweise innerhalb eines Monats nach Ausstellungsöffnung eine Verbindung eingegangen, da es sich ohne sie auf einmal anders anfühlte.³⁷

³⁷ Gespräch mit der Künstlerin Sabine Pelzmann am 16.03.2020.



Abb.24 Sabine Pelzmann, Einladung zur Ausstellung „Die Nympe tanzt“ in den Gewächshäusern des Botanischen Gartens der Karl - Franzens - Universität Graz, Jänner 2020

Tango

Die Figur des *Tangos* ist eine der wichtigsten Figuren für Sabine Pelzmann, denn der Tango ist ein besonders kraftvoller Tanz. Es gibt keine vorgefertigten Schritte. Nähe und Distanz gehen in Resonanz und wechseln einander ab.³⁸



Abb.25 Sabine Pelzmann, Bronzetänze, Tango, Bronze, 2018, Botanischer Garten 2020

Tanzpaar

Sabine Pelzmann benannte ihre Paarskulptur nach dem berühmten argentinischen Tanzpaar Carlos und Maria Nieves, welches noch mit über 80 Jahren auf der Straße Tango tanzte und maßgeblich zum argentinischen Tango und dessen Entwicklung beitrug.³⁹

³⁸ Gespräch mit der Künstlerin S. Pelzmann am 16.03.2020.

³⁹ ebda. 16.03.2020.



Abb.26 Sabine Pelzmann, Tanzpaar, Bronze, 2020, Botanischer Garten 2020

Verwoben



Abb.27 Sabine Pelzmann, Verwoben, Bronze, 2017, Botanischer Garten 2020

Rumba



Abb.28 Sabine Pelzmann, Rumba, Bronze, 2017, Botanischer Garten 2020

Die Tänzerin



Abb.29 Sabine Pelzmann, die Tänzerin, Bronze, 2017, Botanischer Garten 2020

5.3 Tanz als Werkmotiv bei Sabine Pelzmann

Sabine Pelzmann ist eine begeisterte Tänzerin. Tanz ist für sie eine Metapher für das Leben. Zum Tanz inspiriert wurde sie für ihre Werkserie „Bronzetänze“ von der U.S. amerikanischen Tänzerin und Choreografin Anna Halprin, nach deren tanztherapeutischen Methoden sie selbst eine Tanzausbildung absolvierte. Für Sabine Pelzmann gibt es eine Art Leibgedächtnis.

„Ich bin in Bezug auf Tanz sehr stark vom "Life Art Process" von Anna Halprin beeinflusst. Für mich ist unser Leib im Dialog mit der Welt. Mit unserem Körper verleiben wir uns die Welt ein, in unserem Körper ist die Geschichte unseres Lebens eingegraben.“⁴⁰

Sabine Pelzmann faszinierte vor allem der Aspekt von Tanz, den Halprin als Therapiezugang und als Ausdruck der Persönlichkeitsentwicklung nutzte. In ihrem Beruf als Supervisorin wendet sie denselben Zugang an, da sie als integrative Beraterin ebenfalls das Leibgedächtnis berücksichtigt. Alles was uns im Leben wiederfährt, Gutes wie Schlechtes, ist in unserem Körper eingeschrieben. Es entsteht zwischen Tanz und Körper eine Symbiose, die sich mit den Krankheiten verbindet und einen Weg nach außen bahnt.⁴¹

Tanz und der „Life Art Prozess“ von Anna Halprin

Anna Halprin wurde 1920 in Illinois geboren und ist eine US-amerikanische Tänzerin und Choreografin. Sie arbeitete mit einer Vielzahl von Künstlern, darunter Min Tanaka und Merce Cunningham (Tanz, Choreografie), John Cage und Terry Riley (Musik) sowie Schauspielern und Dichtern zusammen.⁴² Als sie 1972 an Krebs erkrankte, begann sie sich mit dem heilenden Effekt von Tanz auseinanderzusetzen und bot nach ihrer Genesung in ihrer Heimat Kalifornien, Kurse für Bewegungstherapie und Tanz an. Dabei wechselt sie Sequenzen von Zeichnen und Malen, mit Tanz ab. Sie ist von der heilenden Kraft des Tanzens überzeugt und gibt diese Erfahrung in erster Linie Menschen weiter, die an einer Krankheit leiden. Tanz als Heilkunst hat in vielen Kulturen Tradition. Halprin trägt mit ihren Kursen *Dance to heal* zur Etablierung von Tanz als Heilmethode in der westlichen Welt bei. Anna Halprin schreibt in ihrem Buch:

„Im Verlauf meiner Lehrtätigkeit wurde mir klar, dass die Erfahrung von Bewegungen, die mit Gefühlen verbunden sind, lange verschollene Emotionen und Bilder zutage treten lässt. Werden sie durch Bewegung ausgedrückt, tanzen wir. Und wenn dieser Tanz mit unserem Leben verbunden ist, kommt es zu einer gewaltigen Befreiung, und unser Wille zu leben verändert sich.“⁴³

⁴⁰ <https://www.wortbildhauerei.at>, [abgerufen am 20.03.2020].

⁴¹ Gespräch mit der Künstlerin S. Pelzmann am 31.03.2020.

⁴² https://de.wikipedia.org/wiki/Anna_Halprin, [abgerufen am 24.05.2020].

⁴³ Halprin 2000, S.15-16.

Mittlerweile im 100. Lebensjahr lebt Anna Halprin in Kalifornien und unterrichtet trotz ihres hohen Alters. Halprin sagt selbst, dass die Tanztherapie kein Ersatz für eine ärztliche Behandlung sei, aber eine zusätzliche Quelle für die Seele, die sich positiv auf den Körper auswirken kann.⁴⁴



Abb.30 Anna Halprin, Foto Kent

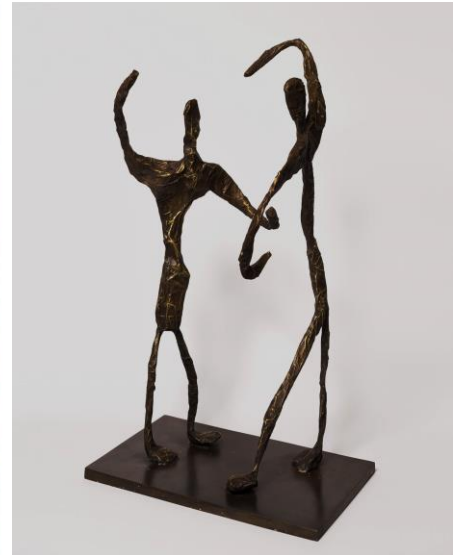


Photo: Coni Beeson

Abb.31 Anna Halprin, Fotos Coni Beeson, www.annahalprin.org, [abgerufen am 01.06.2020]

Link Anna Halprin, Dance to Heal. Healing trauma with the power of movement⁴⁵

Abb.32 Sabine Pelzmann, Zugeneigt, Bronze, 2018, Sammlung Sabine Pelzmann



⁴⁴ Gespräch mit der Künstlerin S. Pelzmann am 16.03.2020.

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Zgdu6JEB2RA>, [abgerufen am 02.06.2020].

6 Epochale Entwicklung der Skulptur in Europa

Raum und Figur in der Renaissance

Leon Battista Alberti fasste Anfang des 15. Jahrhunderts in seinem Werk „*De Statua*“ - was so viel bedeutet wie „Standbild“, folgendes zusammen:

„*Die Statue als plastisches Bildwerk erweitert sich im Umkreis des Bildhaften und lenkt die Aufmerksamkeit auf den Boden.*“ Alberti erwähnte aber nicht den Raum in seiner Schrift.

Dennoch berücksichtigten Künstler der Renaissance den Raum als gestalterisches Element, dafür gibt es unzählige Beispiele wie etwa *Stonehenge*, das *Reiterstandbild des Marc Aurel in Rom*, oder die *Nike von Samothrake*. Es hat den Anschein, dass Bildhauer jener Epoche den Fokus auf die visuellen und gestalterischen und inhaltlichen Aspekte der Figur legten. Erst im 18. Jahrhundert schenkte man dem Raum als gestalterisches Element Aufmerksamkeit und es kam zu einer plastischen Verbindung zwischen Raum und Figur.⁴⁶

6.1 Skulptur in der Renaissance

Aby Warburg machte in seiner Dissertation 1893, eine ikonologische Analyse der Bildinhalte, und analysierte dabei die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance, am Beispiel von Sandro Botticellis *Geburt der Venus* und *Frühling*. Warburg suchte eine Begründung für die abweichende manieristische Darstellung der bewegten Gewänder und Haare, vom sonstigen Realismus der Kunst der Frührenaissance. Warburgs These ist zweigeteilt. Zum einen argumentierte er, dass das Abweichen von der naturalistischen Darstellung immer dann zustande kam, wenn es um die Darstellung von Bewegung ging. Andererseits bezog sich Botticelli dabei auf antike Vorbilder. Diese beiden Thesen widersprechen zum einen, dass die Renaissance die Wiedergeburt der Antike gewesen wäre und zum anderen das das Auftreten der Renaissancekunst eine spontane Entwicklung gewesen wäre, bei der die Antike keine nennenswerte Rolle spielte. Warburg zeigte auf, dass die Künstler des Quattrocento nur bestimmte Aspekte der Antike auswählten, die sie besonders interessierten und er war überzeugt, dass es einen direkten Einfluss der Antike auf die Stilentwicklung der Renaissancekunst gab. Das „*bewegte Beiwerk*“ wie er es bezeichnete, ist die aus der Antike übernommene Darstellungsweise von Mimik und Gestik. Es ist nur ein Beispiel dafür was Warburg unter dem Begriff der Pathosformel verstand. Zum ersten Mal verwendete er den Begriff 1906 in seinem Aufsatz über „Dürer und die italienische Renaissance“.⁴⁷

⁴⁶ Vgl. Böhm 2010, S.42.

⁴⁷ Rösch 2010, S.41-46.

6.1.1 Das Reiterstandbild - erste Bewegungstendenzen

Das Reiterstandbild galt seit der Antike als Sonderform des Denkmals zum Ausdruck politischer und militärischer Macht. Künstler wie Donatello oder Andrea del Verrocchio, Leonardo da Vinci und Bernini, empfanden Aufträge für Reiterstandbilder als Ehre. Erst im 19. Jahrhundert verlor das Reiterstandbild durch die vermehrte Produktion von Denkmälern seinen künstlerischen Wert. Bei Donatellos *Reiterstandbild des Gattamelata* in Padua und dem wenig später entstandenen *Reiterstandbild des Bartolomeo Colleoni* von Verrocchio in Venedig, bilden Reiter und Pferd eine Einheit. Das trabende Pferd mit dem erhobenen Vorderbein, steht auf drei Beinen und wirkt dadurch bewegter und dynamischer als das *Reiterstandbild des Gattamelata* von Donatello. Das Vorbild für beide Reiterstandbilder, ist das antike Reiterstandbild von Marc Aurel in Rom.

Verrocchio nahm sich das Reiterbild des in florentinischen Diensten stehenden englischen Heerführers *John Hawkwood* von Paolo Uccello zum Vorbild, das er 1436 am linken Seitenschiff des Florentinischen Doms, Santa Maria del Fiore gemalt hatte.⁴⁸

6.1.2 Kontrapost

Nicht mehr das Gewand ist Ausdrucksträger, sondern der Körper, der in dem Gewand steckt. Das auf den antiken griechischen Bildhauer Polyklet zurückgehende Prinzip der Standfigur mit dem Kontrapost, der Differenzierung von Stand- und Spielbein, wird in der Renaissance *wieder* aufgenommen. Dieser Aufbau bestimmte die Geschichte der Standfigur bis in die Skulptur des späten 19. Jahrhunderts.⁴⁹ Ein Beispiel dafür ist die Bronzeplastik des *David* von Donatello.



Abb.33 Donatello, David, Bronze, um 1444- 46, 158 cm, Florenz, Museo Nazionale del Bargello

⁴⁸ Vgl. Isermeyer 1963, S.17.

⁴⁹ Vgl. Wundram 2004, S.36-38.

6.1.3 Bozzetto

Der Barock war auch die Blütezeit für den Bozzetto. Dabei handelte es sich um fragmentarische Entwürfe der Bildhauer in verschiedenen Materialien wie Gips, Wachs oder Stuck. In Italien entstanden ganze Sammlungen von Bozzetti mit unterschiedlichen Werkmotiven.⁵⁰



Abb.34 Gian Lorenzo Bernini, Bozzetto, Barberinischer Faun, antik, Sitzstatue, Höhe 89 cm, Privatbesitz



von links nach rechts

Abb.35 Andrea del Verrocchio, Reiterstandbild des Bartolomeo Colleoni, Bronze, 1481, Venedig

Abb.36 Donatello, Reiterdenkmal des Gattamelata, Bronze, 1447, Padua

Abb.37 Reiterstandbild des Kaiser Marc Aurel, Bronze, antik, ca. 170 n. Chr., Rom, Kapitol

6.2 Skulptur im Manierismus

In der Skulptur des 16. Jahrhunderts wurde die Bewegung dynamischer und voluminöser. Bewegung wurde zum Charakteristikum jeder Stand- und Sitzfigur. Man fand neue Gestaltungsmittel und Formen, um die Suggestion von Bewegung darzustellen.

Der österreichische Kunsthistoriker Franz Wickhoff schrieb dazu folgendes:

„abbildende Kunst kann ihrer Natur nach nur einen bestimmten Moment festhalten bzw. mehrere zeitlich aufeinanderfolgende Momente in einer kontinuierenden Darstellung aneinanderreihen.“

⁵⁰ Vgl. Thiele 1995, S.48-51.

Bereits in der Renaissance war man bestrebt neben der Hauptansicht, der frontalen Ansicht der Figur, auch die Mehransichtigkeit zu berücksichtigen.

Im Manierismus versuchte man die Figur von allen Seiten gleich schön aussehen zu lassen. Diese Figurengestaltung wird als *figura serpentinata* bezeichnet, sie windet sich um die eigene Achse, wie Giambolognas Skulptur „*Raub der Sabinerin*“ zeigt, die als Höhepunkt manieristischer Bildhauerkunst gilt. Dabei wird nicht nur das Werk selbst in Bewegung versetzt, sondern auch der Betrachter, der nicht einfach vor dem Werk stehen bleiben kann um es zu betrachten, sondern um die Skulptur herumzugehen muss, damit er sie in ihrer Ganzheit erfasst.⁵¹



Abb.38 Giambologna, Raub der Sabinerin, Stein /Marmor,1581 - 1583, Höhe 410 cm, Florenz, Loggia dei Lanzi

6.3 Skulptur im Barock

Im Barock wurde die Figurentendenz des Manierismus noch gesteigert und Bewegung zum Charakteristikum bildhauerischen Werke. Gian Lorenzo Bernini war der Hauptvertreter der barocken Bildhauerkunst in Rom und erhielt Großaufträge von Kardinälen für Sakralbauten, zum Beispiel für den Petersdom, um diesen mit weltlichem Prunk auszustatten.⁵² Im Werk Berninis war Emotion und Bewegung Ausdrucksmittel, um der Statue Leben zu verleihen. Das war neu und erregte beim Betrachter große Aufmerksamkeit. Um dies zu veranschaulichen, anbei Berninis Skulptur des *David*, als dessen Vorbild die antike Statue des *Fechter Borghese*

⁵¹ Vgl. Lein 2008,S.12-14.

⁵² Vgl. Thiele 1999. S.87-88.

sowie Berninis Skulptur *Raub der Proserpina* als deren Vorbild Giambolognas *Raub der Sabinerin* gilt.“⁵³



von links nach rechts

Abb.39 Gian Lorenzo Bernini, David, Marmor, 1623-24, 170 cm, Rom, Museo e Galleria Borghese

Abb.40 Gian Lorenzo Bernini, Bernini, der Raub der Proserpina, Marmor, 1621-1622, 255 cm, Rom, Museo e Galleria Borghese

Abb.41 Fechter Borghese, ca. 170 n. Chr. Marmor, Paris, Musée de Louvre

7 Neue Tendenzen in der Skulptur um 1900

In Paris der 1880er Jahre sprach man durchaus von „impressionistischer Skulptur“. Auch wenn sich der Begriff im Gegensatz zur impressionistischen Malerei nicht fest in der Kunstgeschichtsschreibung verankerte. Was aber verstand man unter impressionistischer Skulptur ?

Der Fokus der impressionistischen Kunstwerke verlagerte sich von der reinen Darstellung des Gegenständlichen, auf den Akt der Wahrnehmung. In der Malerei noch viel mehr als in der Skulptur, die ihre Gegenständlichkeit wegen ihrer Masse nicht so leicht aufgeben konnte. Es war nur wenigen vorbehalten, das Vorübergehende skizzenhaft einzufangen. Vielleicht ist dies eine mögliche Erklärung dafür, dass die Kunstgeschichtsschreibung der Skulptur nicht denselben Stellenwert einräumt, wie der Malerei dieser Epoche. ⁵⁴

⁵³ Vgl. Taschwer 2020, S.17.

⁵⁴ Vgl. Eiling 2020, S.12-15.

7.1 Auguste Rodin und das Motiv des Tanzes

Auguste Rodin schrieb 1912: „*Die Illusion des Lebens wird also in unserer Kunst, durch die eine gute Modellierung und durch die Bewegung erreicht.*“⁵⁵

Das bildhauerische Werk Auguste Rodins, kann man durch seine Vielseitigkeit schwer einer Stilepoche zuordnen und findet daher im erweiterten Umfeld des Impressionismus seinen Platz. Rodin nahm an keiner Ausstellung der Impressionisten teil. Mit Ausnahme einer gemeinsamen Ausstellung mit Monet. Bei der Ausstellung in einer Pariser Galerie 188 mit dem Titel „*Claude Monet - Auguste Rodin*“ wurden 145 Gemälde Monets und 36 Skulpturen Rodins gezeigt. Man verglich die beiden Künstler und fand ähnliche Methoden in der Darstellungsweise der Werkmotive. Die skizzenhafte Darstellung Rodins sollte den impressionistischen Bezug zu seinem bildhauerischen Werk vor Augen führen.⁵⁶

Seit der Jahrhundertwende beschäftigte sich Rodin in seinem bildhauerischen Schaffen mit Bewegung und im speziellen mit dem Motiv des Tanzes. Er wurde wie viele Künstler dieser Zeit nicht so sehr vom traditionellen Gesellschaftstanz oder vom klassischen Ballett beeinflusst, sondern viel mehr durch Beobachtung verschiedener Tanzformen, zu den Werkmotiven inspiriert. Im Gegensatz zu der Herangehensweise ans Werkmotiv der „Impressionisten“ wie Degas, Rodin und Claudel, die Bewegung durch Beobachtung der Tänzer und deren Posen festhielten, steht die Herangehensweise von Sabine Pelzmann, die vom Tanz inspiriert ihr Werkmotiv nicht durch Beobachtung, sondern durch die eigene Tanzerfahrung und die daraus resultierenden Körpergefühle festhält.

Auguste Rodins Zugang zum Tanz

Nachdem Rodin erst im Jahre 1905 an der Opera Comique, eine damals berühmte Tänzerin kennengelernt hatte setzte er sich in Folge intensiv mit den modernen Posen des Ausdruckstanzes auseinander. Er schuf kleine tanzende Einzelfiguren und Paare und den Höhepunkt stellte ein Porträt des gefeierten russischen Tänzers Nijinskys in tänzerischer Pose dar.⁵⁷ Rodin fing in seinen Plastiken die Bewegung und das Leben selbst ein und wandte sich gegen die bis dahin eher statische Darstellungsweise.

Die Bildhauerei eignet sich durch die Dreidimensionalität, die Gestik, Haptik und den räumlichen Bezug zum Betrachter als ideales Medium, um Bewegung auszudrücken. Über den Umweg des Körpers wird die Bewegung in die Plastik umgesetzt und soll Emotionen zum Ausdruck bringen. Der Tänzer und Choreograph Rudolf von Laban spricht vom „plastischen

⁵⁵ Vgl. Brabant 2020c., S.212.

⁵⁶ Vgl. Eiling 2020. S.12-15.

⁵⁷ Vgl. Magnien 2016, S.285.

Denken“. Die Emotionen, die der Tänzer empfindet und gestisch umsetzt und so dem Zuschauer nahebringt, übersetzt der Bildhauer in Marmor oder Bronze.⁵⁸

Rodin und der Entwurf

Der Entwurf wirkt bei Rodins Plastiken lebendiger als die fertige Plastik, da er darin die einzelnen Schritte der Arbeit festhielt. Bei dem Medium der Skulptur handelt es sich um eine Schnittstelle zwischen Starrheit und Beweglichkeit. Sie hält einen bestimmten Zeitpunkt fest und zeigt einen zeitlichen Ablauf.

Der Tanz ist ebenfalls eine „*Form der Zeit*“ um den französischen Lyriker und Philosoph Paul Valery zu zitieren. Zwischen Rodins Plastiken und dem Ausdruckstanz besteht eine enge Verbindung. Zu Rodins Zeiten war Tanz ein wichtiges künstlerisches Medium und stand gerade am Wendepunkt zum modernen Tanz des 20. Jahrhunderts.

Paul Valery schreibt: „*Es gibt kein Ziel, das außerhalb des Geschehens auf der Bühne angestrebt wird, es gibt kein Motiv, nachdem man sucht, dass man verdrängen oder vor dem man fliehen möchte*“

Darin liegt die wahre Ähnlichkeit zwischen der Kunst Rodins und dem Tanz.⁵⁹



Abb.42 Auguste Rodin, Nijinsky, Bronze,1912, 17 x 9 x 5 cm, Paris, Musée Rodin

⁵⁸ Magnien 2016, S.285ff.

⁵⁹ Vgl. Magnien 2016, S.295-298.



von links nach rechts

Abb.43 Auguste Rodin, Tanzbewegung A, Bronze um 1911, Guss 1946, 41 x 9,3 x 17 cm, Paris, Musée Rodin

Abb.44 Auguste Rodin, Tanzbewegung C, Bronze, ca. 1911, Guss 1952, 40,5 x 19 x 11,7 cm, Paris, Musée Rodin

Abb.45 Auguste Rodin, Tanzbewegung B, Bronze, ca.1911, Guss 1952, 35,3, x13 x 15 cm, Paris, Musée Rodin

Abb.46 Auguste Rodin, Tanzbewegung D, Bronze, ca. 1911 Guss 1952, 38 x 12,5 x 13,4 cm, Paris, Musée Rodin

7.2 Edgar Degas und seine Begeisterung fürs Ballett

Degas Zugang zur Bewegung in der Plastik war durch die Begeisterung zum Ballett und durch die vielen Zeichnungen, in denen er bestimmte Posen und Bewegungen festhielt, geprägt. Ganz im Gegenteil zu Sabine Pelzmann, die das Motiv vorab nicht zeichnete. Degas erhielt die offizielle Erlaubnis, sich während der Proben und Aufführungen in den Kulissen der Pariser Oper aufzuhalten, um von dort aus, die Tänzerinnen zu beobachten und zu zeichnen.

Licht und Bewegung sind jene zwei Faktoren im Schaffen Degas, die ihn zu immer mehr Experimenten animierten und letztlich auch der Grund für seine Plastiken waren. Er präsentierte nur die *kleine 14 jährigen Tänzerin* bei der Ausstellung der Impressionisten 1881. Alle weiteren Plastiken von Tänzerinnen, gestaltete Degas abseits der Öffentlichkeit in Wachs und Plastilin über zumeist improvisierten Drahtgestellen, die posthum in Bronze gegossen wurden.⁶⁰

⁶⁰ Vgl. Magnien 2016, S.66-67.

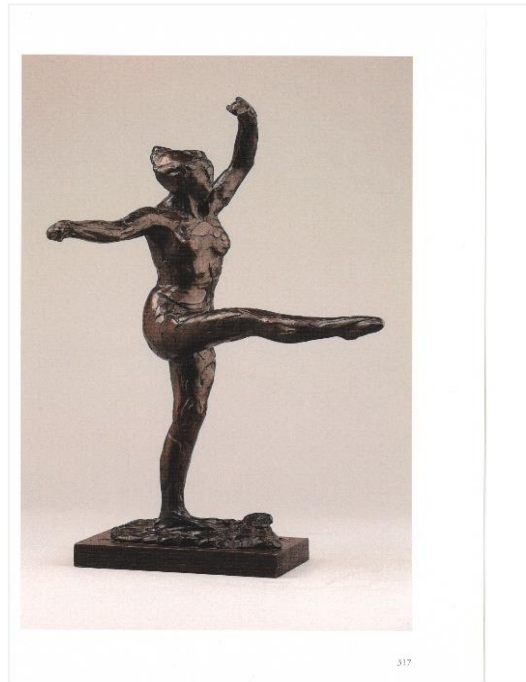


Abb.47 Edgar Degas, kleine 14 jährige Tänzerin, Bronze, Wachs Haar, Stoff, 1881, 98 x 35,2 x 24,5 cm, Paris, Musée d' Orsay

Abb.48 Edgar Degas, Kleine Tänzerin, Bronze, 1888, 42,5 cm, Frankfurt am Main, Städel Museum

Degas Plastiken unterliegen der Veränderung

Degas interessierte sich für die Methoden der alten Meister, die er intensiv studierte und interpretierte. Er interessierte sich vor allem für die Plastik, weil er damit dreidimensionale Bewegungen ausdrücken konnte. Degas Tänzerinnen waren teilweise durch stützende Außenkonstruktionen wie Marionetten befestigt. Er veränderte die Posen immer wieder, und beschädigte dabei sie dabei. Erst die stützenden Drähte machten einige Posen, etwa diejenige der *Arabesque*, möglich, die im späteren Bronzeguss stabilisiert wurden. Ähnlich den *tanzenden Nymphen* von Sabine Pelzmann deren Negativform auch aus Draht und zusätzlich aus Stoff bestehen, um ihre Beweglichkeit zu zeigen.

Nach dem Bronzeguss verloren die Plastiken von Degas, durch das Metall ihre Beweglichkeit und ihre Wandlungsfähigkeit, was dem bildhauerischen Prinzip des Künstlers widersprach.⁶¹

⁶¹ Eiling 2020, S. 53-55 und 66.



von links nach rechts

Abb.49 Edgar Degas, Tänzerin große Arabesque, 1. Position, alle um 1885 - 1890, Bronze, 48,9 x 38,5 x 26 cm, London, the Slademore Gallery

Abb.50. 2.Position, Bronze 43 x 28 x 61 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle

Abb.51 3.Position, Bronze 40 x 50,8 x 34,3 cm, London, Tate Gallery

7.3 Camille Claudels „Walzer“ und Auguste Rodins „Faun“

Camille Claudel beschäftigte sich wie ihre männlichen Zeitgenossen mit der Umsetzung von Tanz in ihrem bildhauerischen Werk und der plastischen Interpretation von Musik und Rhythmus. Auch Claudel wandte manieristische Formeln der Allansichtigkeit an. Sie berücksichtigte die Bewegung des Betrachters, der das tanzende Paar nur durch eine vollständige Umrundung erfassen konnte. Ähnlich wie bei Rodins *Bürgern von Calais*, deren Abhandlung man nur erfasst, wenn man die Figurengruppe umschreitet.⁶²

Um die Jahrhundertwende befasste Claudel sich mit dem Walzer als Werkmotiv in der Plastik. Sie entfernte den Tänzer und versah seine vormalige Partnerin mit den Attributen der Fortuna, womit sie die Figur inhaltlich neu interpretierte. Das Herauslösen einer einzelnen Figur aus einem Paar oder Gruppenkomposition war typisch für Claudels Werk. Rodin schuf eine Reihe von Statuetten deren Motiv sich um das Thema Bewegung drehten und experimentierte mit früher erarbeiteten Figuren. Rodins *Faun* weist einige Parallelen mit dem *Walzer* von Claudel auf. Bei beiden Werkmotiven handelt es sich um ein Gleichgewicht ringendes Paar in Bewegung, das sich jedoch bezüglich der Tanzenden in ihrer Darstellungsweise unterschied. Bei Rodins *Faun* springt eine kleine Nymphe einem als alten Baum bezeichneten Faun um den Hals. Rodin galt auch als Symbolist schon aufgrund dieses Werkes.

Im Gegenteil zu Monet, der seine Motive wiederholend einsetzte, wie am Beispiel der Kathedrale von Rouen, bei der er die Lichteinflüsse auf der Fassade zu unterschiedlichen

⁶² Vgl. Brabant 2020b, S.206.

Tageszeiten beobachtete und unzählige Male malte, setzten Rodin und Claudel ihre Werkmotive nur einmalig ein.⁶³

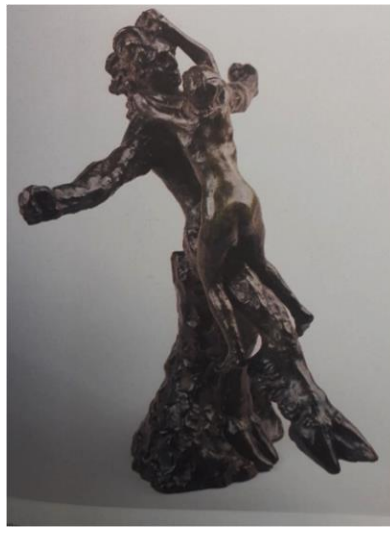


Abb.52 Camille Claudel, der Walzer, Bronze, 1905, Paris, Musée Rodin

Abb.53 Auguste Rodin, Faun (der alte Baum) Bronze um 1880, 39,5 x 38,5 x 32 cm, Frankfurt am Main, Städel Museum

8 Die Bedeutung des Sockels in der Kunstgeschichte

Der Sockel spielte bis zur Moderne eine untergeordnete Rolle in der Kunstgeschichte und man betrachtete ihn als rein funktionales Objekt, das als Studienobjekt völlig vernachlässigt wurde.⁶⁴ Ab dem Ende des 19. Jahrhunderts beschäftigten sich Künstler mit dem Thema und hinterfragten die Bedeutung des Sockels.

Der deutsche Kunsthistoriker Erich Everth beschrieb in der *„Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“* die praktische Schutzfunktion und die ästhetische Wirkung des Sockels. Weiters dient der Sockel als Erhöhung, Konservierung, Verankerung, Wiedergabe von Informationen, Dekoration und Präsentation.

Der Sockel stellt den Unterbau einer Statue, eines Denkmals, einer Säule oder eines Bauwerks dar. Durch Rodin gab es einen ersten „Bruch“ mit der althergebrachten Nutzungsweise des Sockels, aber auch mit der Konvention. Durch Constantin Brancusi wurde die Frage der Nutzung vertieft und ab Marcel Duchamp erfolgte die völlige Auflösung und alles was bisher undenkbar war, wurde auf einmal möglich.⁶⁵

⁶³ Vgl. Brabant 2020b, S.206.

⁶⁴ Mohsenzada 2017, S.5.

⁶⁵ ebda, S.17-18.

8.1 Verzicht auf den Sockel bei Rodins „Bürgern von Calais“

Bei den „Bürgern von Calais“ stellte Rodin die zeitlichen Bewegungsabläufe einer zusammengehörigen Gruppe von Personen dar. Das Werk wurde 1884 von der Stadt Calais in Auftrag gegeben, um den sechs Bürgern ein historisches Denkmal zu setzen.

Rodin verzichtete bei den *Bürgern von Calais* auf den Sockel, weil es ihm eine Begegnung auf Augenhöhe ermöglichte. Er veränderte den Fokus von der Gruppe auf den einzelnen und versetzt den Betrachter dadurch in das 14. Jahrhundert zurück, an dem das historische Drama stattfand.⁶⁶ In den Bewegungen der einzelnen Figur lassen sich drei zeitliche Phasen nachvollziehen, die eine Vergangenheit eine Gegenwart und eine Zukunft implizieren. Die bewegte Anordnung der Bürger von Calais hat etwas Tänzerisches an sich.⁶⁷

Paul Cezanne beschreibt Rodins Werk: „Rodin gelang mit der starken Ausdrucksfähigkeit der Figuren ein Balanceakt zwischen Moment und Ewigkeit.“⁶⁸

8.2 Constantin Brancusi und der Sockel

Constantin Brancusi, der von Rodins Kunst beeinflusst war, schrieb über Rodin:

*„Im 19. Jahrhundert war die Situation der Skulptur verzweifelt. Rodin erscheint und es gelingt ihm alles zu verwandeln. Ihm ist es zu verdanken, wenn der Mensch wieder das Maß der Modulor wird, von dem die Skulptur ausgeht. Ihm ist es zu danken, wenn die Skulptur in ihrer Dimension und ihrem geistigen Gehalt wieder menschlich wird. Der Einfluss Rodins war und bleibt enorm.“*⁶⁹

Brancusis gestaltete den Sockel als Basis um sich zum plastischen Objekt empor arbeiten zu können. Er verwendete für die Podeste Gegenstände und Materialien, ähnlich wie man es von der Aufstellungsweise der Spätgotik, der Renaissance und des Barocks kennt. Die Bauteile waren dem Objekt entweder in der Form ähnlich oder komplett konträr. Sie dienten jedenfalls als Träger für die Objekte, die sich im Raum entfalten konnten und nahmen dabei eine untergeordnete Rolle ein.⁷⁰

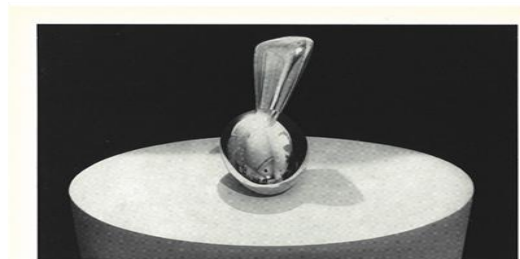


Abb.54 Constantin Brancusi, Leda, polierte Bronze, 1924, Höhe 68 cm, Atelier Brancusi

⁶⁶ Vgl. Brabant 2020a., S.184.

⁶⁷ Vgl. Kausch 2017, S.15-17.

⁶⁸ Vgl. Brabant 2020a, S.184.

⁶⁹ Vgl. Giedion - Welcker 1985, S.12.

⁷⁰ Vgl. ebda., S.38-40.

8.3 Alberto Giacometti und der Sockel

Giacometti benutzte den Sockel, um den Wirkungsradius der Figur im Raum zu erweitern. Er hatte deshalb eine besondere Bedeutung für ihn. Ab 1940 schrumpften Giacomettis Figuren auf einen Zentimeter Höhe zusammen. Nachdem ihm Proportion und das Verhältnis zwischen der dargestellten Figur und deren räumlicher Distanz wichtig war, verwendete Giacometti einen kubisch geformten Sockel als Größenbezug. Das betraf auch das Verhältnis zwischen der Figur zum Sockel. Um das Problem zu lösen, legte er Sockelplatten oder einen Stab zwischen Plastik und Sockel, oder ließ den Sockel bei den stehenden Frauenfiguren nach hinten schräg ansteigen, um auf diese Weise eine wirklichkeitsnahe Darstellung zu suggerieren.⁷¹

Taumelnder Mann

Dem Taumelnden Mann gebührt aufgrund seiner instabilen Körperhaltung eine Sonderstellung im Werk Giacomettis. Er vermittelt den Eindruck von Fragilität und scheint den Halt zu verlieren, sodass die Gesamterscheinung des *Taumelnden Mannes* der Schwere der Bronze gerecht wird und Leichtigkeit vermittelt. Es ist die einzige Figur Giacomettis, die einen möglichen Kontrollverlust verbildlicht. Das Spätwerk stellt biografischen Bezüge zu einem früheren Unfall des Künstlers her.⁷² Auch Sabine Pelzmann spielt mit der Schwere des Materials und der Leichtigkeit der *Nymphen*.

Sockelbedeutung für Sabine Pelzmann

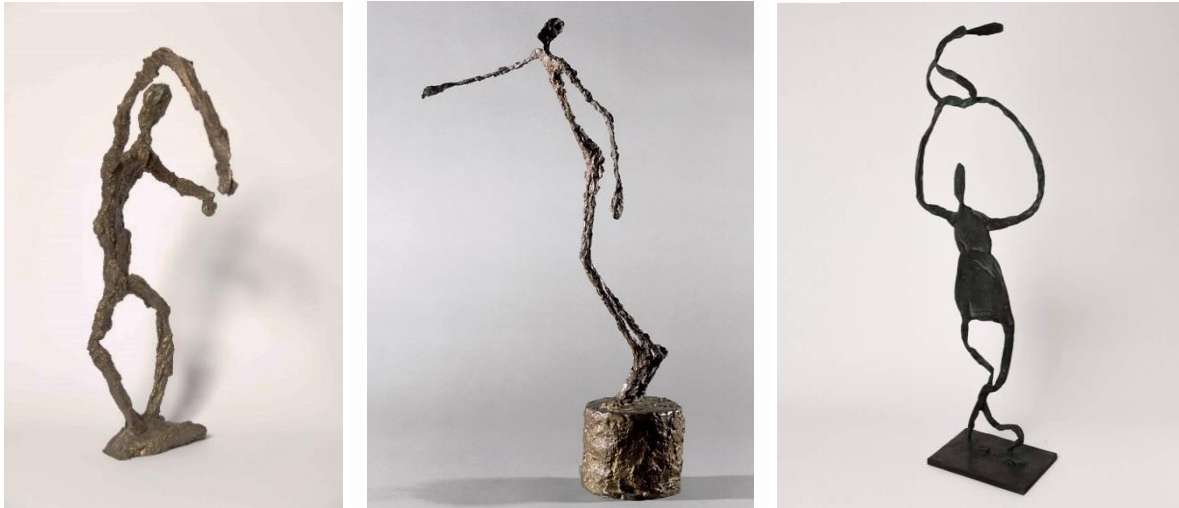
Für Sabine Pelzmann hat der Sockel eine funktionale Bedeutung. Es verleiht der Plastik Stabilität und schützt den Besucher vor allem Kinder davor sich zu verletzen.

Der Sockel ist für Pelzmann vergleichbar mit dem Rahmen eines Bildes. Da ihre Plastiken eher kleinformatig sind, ist der Sockel ein Mittel dafür, die Figuren in Augenhöhe des Betrachters zu heben und um sie anfassen zu können.⁷³

⁷¹ Stooss 2010, S.187ff.

⁷² Vgl. Brüderlin 2010, S.106.

⁷³ Gespräch mit der Künstlerin S. Pelzmann am 31.03.2020.



von links nach rechts

Abb.55 Sabine Pelzmann, Glücksangler, Bronze, 2015, Sammlung Sabine Pelzmann

Abb.56 Alberto Giacometti, Taumelnder Mann, Bronze, 1950, Zürich, Giacometti Stiftung

Abb.57 Sabine Pelzmann, Lufttänzerin, Bronze, 2018, Sammlung Sabine Pelzmann

9 Der Faktor „Zeit“ in der bildenden Kunst

In der bildenden Kunst kann man den „Zeitfaktor“ auf unterschiedliche Weise, durch die einfache Bewegungsdarstellung, den erzählerischen Bezug zwischen den Figuren im Bild, die ikonografische Darstellung der Zeit, die Negation der Zeit im Bild, zyklische Prozesse, wie Jugend, Tod und Vergänglichkeit, darstellen.⁷⁴

Laokoon und der fruchtbare Augenblick

Die Laokoon Gruppe ist ein gutes Beispiel für den „fruchtbaren Augenblick“ oder den Kairos wie man ihn aus dem griechischen Theater kennt. Pochat schreibt:

*„Je mehr wir sehen, umso mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.“ Dieser einzige Augenblick erhält durch die Kunst eine unveränderliche Dauer, und wird durch sie verlängert.*⁷⁵

Johann Joachim Winckelmann schrieb in seinem um 1755 veröffentlichten Werk zur antiken Kunst, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst nieder. Als Anschauungsobjekt zog er die Laokoon - Skulpturengruppe heran. Er beschrieb die Figurengruppe der griechischen Bildhauer mit *„edler Einfalt und stiller Größe“*. Was er damit meinte war, dass die Wahrnehmung im Kunstwerk selbst liegt und nicht beim Betrachter. Winckelmann war bedeutend für die veränderte Wahrnehmung antiker

⁷⁴ Pochat 1999, Einleitung, S.9

⁷⁵ ebda., S.70-72.

Bildwerke und deren Rezeption für die Kunst des Klassizismus.⁷⁶ Er gilt als Begründer der wissenschaftlichen Kunstgeschichte.⁷⁷

Im Gegensatz dazu legte Gotthold Ephraim Lessing den „fruchtbaren Augenblick“ oder die Dehnung des Moments auf den Akt der Rezeption, also auf den Betrachter. Das bedeutet, dass der Betrachter das was im Kunstwerk nicht dargestellt wird, oder in einer Abhandlung vor oder nach dem Kairos, dem dargestellten Moment passiert, selbst hinzudenken und somit vollenden muss.⁷⁸



Abb.58 Laokoon Gruppe, Marmor, um 50 v. Chr., Rom, Vatikan, Museo Pio - Clementino

Abb.59 Jeff Wall, Milk, 1984, Fotografie, 187 x 229 cm, Reims, FRACE Champagne - Ardenne

9.1 Jeff Wall und die Pathosformel

Der kanadische Fotograf und Kunsthistoriker Jeff Wall beschäftigt sich in seinen Fotografien intensiv mit Mimik und Gestik. Die Darstellung körperlicher Ausdrucksformen von Menschen gehören zu seinem Bildrepertoire. Im Werkbeispiel *Milk* geht es um die Geste der Anspannung.⁷⁹ Wall greift auf die Pathosformel von Aby Warburg, die aus der Antike übernommene formalisierte Darstellungsweise von Bewegung, Gestik und Mimik zurück.⁸⁰ Es besteht eine untrennbare Linie zwischen dem Zeitmoment und der Bewegung. Warburg der sich wie Lessing u.a. mit der Laokoon - Gruppe auseinandersetzte, kam zu der These, dass Kunstwerke im Gegensatz zum schriftlichen Wort, keine Bewegung zum Ausdruck bringen, sondern stets nur einen Moment innerhalb einer Handlung festhalten könnten.⁸¹ Dies wäre dann der viel zitierte fruchtbare Augenblick.

⁷⁶ Hurrting 2012, S.20.

⁷⁷ https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Joachim_Winckelmann, [abgerufen am 11.10.2020].

⁷⁸ Vgl. http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/wolf_augenblick [abgerufen am 05.10.2020].

⁷⁹ Schor 2013, S.64.

⁸⁰ Vgl. Rösch 2010, S.46.

⁸¹ ebda., S.43.

Jeff Wall - *The Thinker*

In diesem Landschaftspanorama mit Stadtansicht befindet sich die menschliche Figur, die dem Bild seinen Titel *The Thinker* verlieh.⁸² Mit dieser Fotografie griff Wall 1986 die Geste des Nachdenkens auf und verweist mit dem Titel direkt auf die berühmte Plastik von Rodin *Der Denker*. Der Mann hat seine Beine locker übereinandergeschlagen und wirkt entspannt, was ihn von Rodins „Denker“ unterscheidet. Der Kopf stützt sich auf seinen linken abgewinkelten Arm und das Kinn auf seine zur Faust geballten Hand. Es handelt sich um eine typische Geste des Nachdenkens.⁸³



Abb.60 Auguste Rodin, *Der Denker*, Bronze, ca.1880 1882, Paris, Musée Rodin

Abb.61 Jeff Wall, *The Thinker*, Fotografie, 1986 ,236 x 254 cm, Privatbesitz

Rodin - *Der Denker* und die Pathosformel

Rodins *Der Denker* hingegen wirkt angespannt. Das Motiv könnte neben anderen Bedeutungen, in Analogie zur romanischen und gotischen Kathedraltympana mit dem dargestellten Christus, auch für Gott den Schöpfer und Richter stehen. Nachdem sich Rodin zeitlebens mit dem Menschen und seinen Gefühlszuständen auseinandersetzte, gibt es viele mögliche Analogien. Aby Warburgs Pathosformel zu Folge, ist die Haltung des Denkers angespannt und er wirkt nachdenkend, als würde er in einem positivistischen Zeitalter, über das von ihm selbst geschaffene Weltbild sinnieren.⁸⁴

⁸² Vgl. Schirmer 2013, S.103-104.

⁸³ Vgl. Schor 2013, S.67.

⁸⁴ Kausch 1996, S.56-57.

9.2 Faktor Zeit und „Die Bürger von Calais“

Rodins Umsetzung des historischen Stoffes galt als modern, unkonventionell und revolutionär. Pressestimmen meinten: „*Er brach mit den Konventionen der Skulptur und reformierte die Gattung.*“ Anstelle einer pyramidalen Anordnung stehen die sechs Bürger locker auf Augenhöhe mit dem Betrachter, der sich um das Monument bewegen muss, um die Handlungsabfolge der Skulpturengruppe zu erfassen.⁸⁵ Rodin legte den transitorischen Augenblick in die Rezeption.



Abb.62 Auguste Rodin, die Bürger von Calais, Bronze, 1884-95, 231 x 245 x 200 cm Paris, Musée Rodin, Original in Calais, Place de l'hôtel de ville, 1895

9.3 Alberto Giacometti und der Faktor Zeit im Raum

Giacometti entwarf Zeichnungen und Bilder für seine Plastiken. Er wurde zunächst stark von Paul Cezanne und dem Kubismus geprägt, indem er sich mit Perspektive, sowie der Aufteilung in Raumteile und Flächen befasste. Giacometti führte Mensch, Objekt und Raum auf einen gemeinsamen Nenner zurück.⁸⁶ Der Raum der plastischen Kunst ist greifbar und manifestiert sich immer wieder auf Neue durch die Arbeit des Künstlers.⁸⁷

Giacometti reduzierte die Form seiner Figuren bis zu deren Unkenntlichkeit. Giacomettis Figuren stellen keine bestimmte Person dar, sondern immer eine Beziehung des Menschen zur Welt.⁸⁸ Es gibt einen formalen Zusammenhang zu Pelzmans Figuren, die sich auch mit den

⁸⁵ Brabant 2020a, S.184.

⁸⁶ Hammacher 1969, S.265-267.

⁸⁷ Boehm 2010, S.40-41.

⁸⁸ Rowell 1986, S.176-177.

Räumen, in denen sie ausgestellt werden, verbinden. Sie stellt ihre Plastiken in den Kontext eines Raumes, der eine besondere Qualität widerspiegelt und bevorzugt für die Ausstellung ihrer Bronzefiguren Räume abseits von Galerieräumen, wie etwa eine Edelhölzhalle in Klagenfurt oder eine ehemalige Industriehalle in Gmunden, wo Näherinnen um 1900 tätig waren. Laut Pelzmann gehen die Bronzefiguren in Resonanz mit besonderen Plätzen oder Räumen. Die Gewächshäuser des Botanischen Gartens, wurden bewusst von Pelzmann ausgewählt. Die Figuren stehen einzeln oder auch paarweise auf einem Sockel. Die Beine und Arme sind ineinander verschlungen, es gibt keinen Anfang und kein Ende als synonym für das Emporranken der Schlingpflanzen.⁸⁹



Abb.63 Alberto Giacometti, Große stehende Frau III, Bronze, 1960, staatliche Museen zu Berlin

Abb.64 Sabine Pelzmann, der Lianenprinz, Bronze, 2017, Botanischer Garten, Jänner 2020

10 Giacometti und das Motiv der Bewegung

Alberto Giacometti gehört zu den großen Vorbildern vieler Bildhauer des 20. und 21. Jahrhunderts, vor allem für die Bronzeplastik und der Darstellung der abstrakten menschlichen Figur. Giacometti bezeichnete die traditionelle Skulptur als „lebenden Leichname“ fernab von authentischer Lebendigkeit.

Im Laufe seiner Arbeit als Bildhauer entwickelte er einen eigenen Figurenstil den sogenannten Giacometti Stil. Die Figuren wurden immer schlanker und fragiler, während die Fußstellungen immer kompakter wurden, als würden sie die Figur nach unten ziehen. Die raue Oberfläche

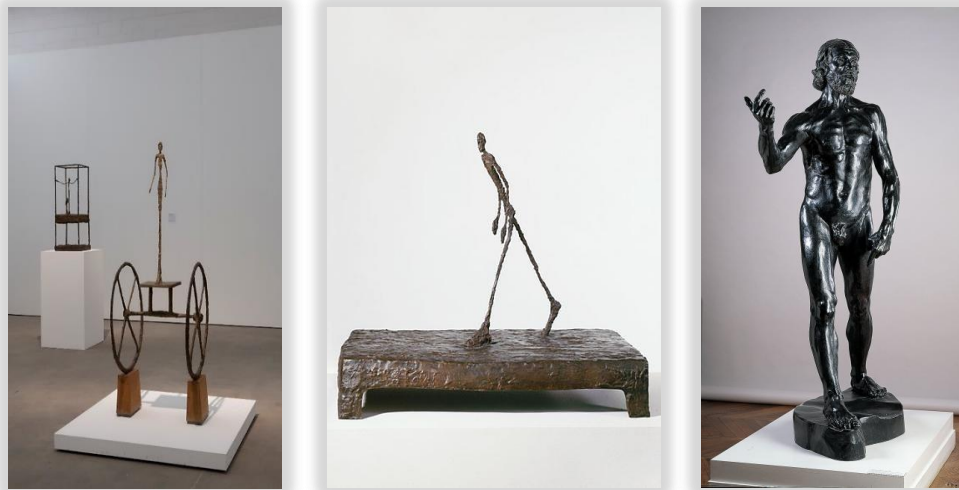
⁸⁹ Gespräch mit der Künstlerin Sabine Pelzmann am 16.03.2020.

verleiht den Figuren eine reale und räumliche Dimension.⁹⁰ Mit traditionellen Begriffen wie Gegenstand, Masse oder Proportion wusste Giacometti wenig anzufangen, für ihn war die Plastik etwas Ganzheitliches.⁹¹ Einen weiteren formalen Bezug zu Giacomettis Figuren stellen die flächigen Plastiken von Sabine Pelzmann dar, das schwere Material Bronze leicht aussehen zu lassen und trotzdem in der Dreidimensionalität zu bleiben. Die Kärntner Kunsthistorikerin Brigitte Ponter - Zitterer vom Landesmuseum Kärnten, fasste die vergleichenden Merkmale zwischen Sabine Pelzmanns filigran wirkenden *Bronzetänzern* und den schlanken Figuren von Alberto Giacometti in ihrem Bericht über Pelzmann zusammen:

„Die Figuren ziehen sich zunehmend in die Länge, werden immer dünner, um sich zuletzt zu verknoten. In dem Sich-Winden der tänzerischen Figuren mit den extrem langen, stabdünnen Gliedmaßen, die an Alberto Giacometti erinnern, kommt der seelische Ausdruck zu tragen.“⁹²

Giacometti - „Die Frau auf dem Wagen“

Giacomettis Werkbeispiel *die Frau auf dem Wagen*, veranschaulicht das Motiv der Bewegung mittels eines archaischen Gefährtes, das der starr darauf stehenden Figur den Anschein einer priesterlichen Erscheinung gibt. Die Schwere wird hier nicht durch die Fußstellung vermittelt, sondern durch die Wagenräder. Giacometti holte sich die Inspiration für den Wagen von einem Apothekenwagen, den er zuvor in einem Krankenhaus gesehen hatte.



von links nach rechts Abb.65 Alberto Giacometti, *die Frau auf dem Wagen*, Bronze, 1942, Höhe 161,5 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Abb.66 Alberto Giacometti, *Mann einen Platz überschreitend*, Bronze, 1965, 68 x 80 x 52 cm, Zürich, Giacometti Stiftung, Abb.67 Auguste Rodin *Saint John the Baptist*, Bronze, 1880, 203 x 71,1 x 119,5cm, Paris, Musée Rodin

⁹⁰Vgl. Hohl 1994a, S.26.

⁹¹ Vgl. Honisch 1994, S.65.

⁹² https://www.wortbildhauerei.at/data/Ponta_Zitterer_201710.pdf, (abgerufen am 20.06.2020).

Vergleich bei der Motivwahl des Gehens Giacometti und Rodin

Es gibt ähnliche Werkmotive bei Giacometti und Rodin. Beide Künstler beschäftigen sich mit dem Thema Bewegung, vor allem mit dem Gehen und dem Stehen, sowie der Auflösung und Entformung der plastischen Oberfläche.⁹³

Das Motiv des Gehens bei Giacometti

Giacometti setzte sich ein Leben lang mit ägyptischer Kunst auseinander und machte das Gehen zu seinem späteren Thema. Er teilte sich den Raum mit dem Betrachter und behielt Raum für sich selbst.⁹⁴



Abb.68 Alberto Giacometti, drei schreitende Männer, Bronze, 1949, 72 x 43 x 41,5 cm, Kunsthaus Zürich

Abb.69 Alberto Giacometti, Schreitender Mann, Bronze, 1947, 170 x 23x 53 cm, Kunsthaus Zürich

⁹³ Böhm 2010, S.44-46.

⁹⁴ Hohl 1994b, S.48-49.



Abb.70 Alberto Giacometti, Stehende Frau, Bronze, 1957, 131,5 x 19 x 32,5 cm, Fondation Alberto et Annette Giacometti

Abb.71 Sabine Pelzmann, Piptuna zwei, Bronze, 2017, Sammlung Pelzmann

Das Motiv des Gehens bei Duchamp

Marcel Duchamp nahm zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Thema der Bewegung auf. Das abstrakte Bild stellt einen die Treppe herabsteigenden Akt dar, der nur aus Linien besteht. Dieses Gemälde bestimmte einen ganzen Kanon an Bildern mit dem Motiv des Gehens.⁹⁵



Abb.72 Marcel Duchamp, Nu descendant un Escalier, No 2, Öl auf Leinwand, 1912, 146 x 89 cm, Philadelphia, Museum of art

⁹⁵ Vgl. Duchamp 2002 S.56.

11 Marcel Duchamp - Readymade als erweiterte Skulptur

Die Erscheinungsweise von Bildern veränderte sich grundlegend durch Abstraktion, Readymades, Bildobjekte, Performances, Assemblagen, Mixed Media und Environments.⁹⁶

Marcel Duchamp knüpfte bei der Malerei an und erweiterte sie zum Readymade, einer Form der Plastik, bei der Alltagsgegenstände zu Kunstobjekten erklärt werden.⁹⁷

Bei dem *Fahrrad - Rad* handelte sich um ein Zufallsprodukt, bei dem Duchamp zum Zeitvertreib, ein *Fahrrad - Rad* mit der Gabel nach unten auf einem Schemel montierte. Das Drehen des Rades verglich er mit den lodernden Flammen eines offenen Kaminfeuers. Erst als er 1915 nach Amerika ging, beschäftigte er sich mit der Idee, ein serielles Produkt zum Kunstwerk zu machen. Das *Fahrrad - Rad* wurde sein erstes Readymade.⁹⁸



Abb.73 Marcel Duchamp, *Fahrrad - Rad*, Mailand 1964, Kopie des Readymade, 1916 von Marcel Duchamp, New York

⁹⁶ Flach 2011, S.22.

⁹⁷ Vgl. Molderings 2019, S.15-16.

⁹⁸ Vgl. Cabanne 1972, S.66.

12 Joseph Beuys und die „soziale Plastik“ als erweiterte Skulptur

Die Vorstellung von der direkten Demokratie der Gesellschaft als Gesamtkunstwerk, als „soziale Plastik“, war die Vision von Joseph Beuys in den 1960er Jahren.⁹⁹ Zur „sozialen Plastik“ meinte Beuys:

„Die einzig revolutionäre Kraft, ist die Kraft der menschlichen Kreativität, die einzig revolutionäre Kraft ist die Kunst.“ Beuys schrieb weiters: *„Jeder Mensch ist ein Künstler.“*¹⁰⁰

Was Beuys damit sagen wollte war, dass jeder Mensch kreative Fähigkeiten besitzt, die erkannt und ausgebildet werden müssen. Kunst wird dadurch zum Bestandteil des Menschen und des Lebens und bleibt nicht im Kunstkontext verhaftet. Darin unterschied er sich von Duchamp.

Beuys wurde auch in Anlehnung an Rudolf Steiners Organismus von Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit zu dem erweiterten Kunstbegriff angeregt. Diese Dreigliederung diente als Voraussetzung für die Verwirklichung des Ideals von Demokratie. Mit der „sozialen Plastik“ ging Beuys über die Plastik von Rodin und das Readymade von Marcel Duchamp hinaus, indem er den Ausstellungsbereich des Museums verließ, um den direkten Kontakt zum Menschen zu suchen. Laut Beuys stammte alles menschliche Wissen aus der Kunst und der Wissenschaftsbegriff entwickelte sich aus dem Kreativen. Der Künstler selbst erschuf das Geschichtsbewusstsein. Demnach musste Geschichte plastisch gesehen werden.¹⁰¹

Darin lag auch der Kritikpunkt an Duchamps Readymades. Der um 33 Jahre jüngere Beuys, warf Duchamp vor, er hätte auf die Menschen vergessen, die das Produkt erzeugten. Für Beuys waren die Menschen, die hinter dem Produkt standen, die eigentlichen Künstler und Kreatoren, nicht aber Duchamp, der den Gegenstand nur ins Museum stellte, um ihn später wieder abzubauen und anderswo wieder auszustellen. Der Unterschied bei den beiden Künstlern, lag in der Sicht auf die Dinge. Während für Duchamp Kunst eine Auseinandersetzung mit der Kunst bedeutete, war Kunst für Beuys, eine Auseinandersetzung mit dem Menschen.

Beuys formulierte es so: *„Äußerlich gab es Ähnlichkeiten, aber meiner Arbeit liegen andere Intentionen zugrunde.“*

Beuys warf Duchamp vor, er hätte als Denker versagt, da er keinerlei Konsequenzen aus seiner Tat zog. *„Die Idee, den Menschen als Kreator miteinzubeziehen, hätte man auch schon zu Duchamps Zeiten als erweiterten Kunstbegriff definieren können“*, so Beuys.¹⁰²

⁹⁹ Szeemann 1983, S.421.

¹⁰⁰ Stachelhaus 1991, S.79.

¹⁰¹ ebda., S.82.

¹⁰² Vgl. Blunck 2017, S.215-217.

Beuys und Rodin

Formale als auch theoretische Bezüge finden sich zwischen dem Werk von Rodin und Beuys, die für die Zukunft der modernen Kunst von entscheidender Bedeutung waren. Rodin gilt als Wegbereiter der modernen Skulptur und definierte sie neu. Er befreite die Plastiken von den Beschränkungen der Masse und des Volumens und versah sie mit Bewegung und Dynamik. Beuys ging noch einen Schritt weiter und definierte eine plastische Theorie, die noch enger an organische Prozesse gebunden war und die sich mit dem gesellschaftspolitischen Bewusstsein der Menschheit auseinandersetzt.¹⁰³

Beuys und Pelzmann

Im Folgenden ziehe ich anhand von Joseph Beuys „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ einen vergleichenden Ansatz zu Sabine Pelzmanns Projekt der „sozialen Skulptur“.

Joseph Beuys soziale Plastik „Honigpumpe am Arbeitsplatz“

Im Rahmen der documenta 6, im Jahre 1977 rief Beuys die freie internationale Universität¹⁰⁴ aus und führte eine „soziale Plastik“ in Form eines Seminars mit dem Titel „*Honigpumpe am Arbeitsplatz*“ durch. Es handelte sich dabei um eine Aktionskunst, ein „permanentes“ Seminar, das 100 Tage lang, für jeden frei zugänglich war. Als Schauplatz diente das Sockelgeschoss des Fridericianums, durch das der Schlauch der Honigpumpe geleitet wurde, vergleichbar mit dem Blutkreislauf des Menschen. Beuys lud Menschen unterschiedlicher Herkunft und aus verschiedenen sozialen Schichten ein, sich am Seminar durch Diskussionen zu beteiligen. Jede Gruppe war für eine Aktion verantwortlich und jeder einzelne war Bestandteil dieser „sozialen Plastik“, einer kreativen Arbeit an der Gesellschaft. Beuys wollte damit Menschen direkt mit gesellschaftspolitischen Fragen konfrontieren und gemeinsame Lösungsansätze gegen den Kapitalismus, zugunsten eines sozialen demokratischen Miteinanders finden.¹⁰⁵

¹⁰³ Hollein 2005, S.7.

¹⁰⁴ Erklärung zur FIU: Die **Free International University** (FIU), *internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung oder Freie Internationale Universität, war ein von Joseph Beuys und anderen gegründeter Trägerverein, der als „organisatorischer Ort des Forschens, Arbeitens und Kommunizierens“ die Fragen einer sozialen Zukunft als freie Hochschule das Schul- und Bildungssystem ergänzen sowie eine rechtliche Gleichstellung mit anderen Hochschulen anstreben wollte.*

https://de.wikipedia.org/wiki/Free_International_University, [abgerufen am 01.06.2020].

¹⁰⁵ Vgl. Beuys 1983, S.157, 171-175.

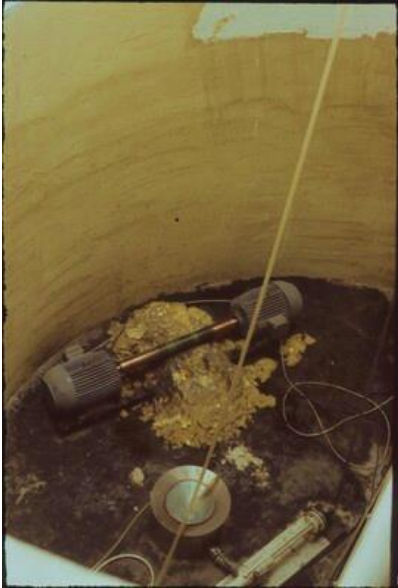


Abb.74 Joseph, Beuys, Seminar Honigpumpe am Arbeitsplatz, im Rahmen der FIU, 1977



Abb.75 Joseph Beuys bei einem FIU-Seminar (Free International University) vor dem Fridericianum

13 Conclusio

Sabine Pelzmann schließt sich einer Tradition an, die sich mit dem Spiel der Schwere des Materials und der Leichtigkeit der Figur auseinandersetzt. Ihre Bronzetänzer wirken leicht, obwohl Bronze ein schweres Material ist. Das Bewegungsmotiv entsteht bei ihren menschlichen Plastiken durch eigene Körpererfahrungen, die sie während des Formungsprozesses intuitiv umsetzt. In ihrer letzten Ausstellung „*Die Nymphe tanzt*“ in den Gewächshäusern des Botanischen Gartens der Karl - Franzens - Universität Graz, ging es um Tanz als Metapher für das Leben. Die *Nymphen* gehen eine Verbindung mit den Pflanzen des Botanischen Gartens ein und entwickeln dabei eine eigene Dynamik. Sie scheinen zu vibrieren und zu tanzen. Formale Bezüge gibt es zu den stabdünnen Figuren von Alberto Giacometti und den Plastiken von Erwin Huber. Dennoch behalten die Plastiken von Sabine Pelzmann trotz ihrer abstrakten Form, menschliche Züge bei.

In der Renaissance und im Barock, kam es zu neuen Bewegungstendenzen. Man löste sich von antiken Vorbildern der menschlichen Skulptur und entwickelte neue Gestaltungsformen, die sich von der reinen Nachahmung des menschlichen Körpers lösten und zur Abstraktion und Reduktion des Äußeren führten. Im Manierismus wurde die Skulptur allansichtig und von allen Seiten gleich schön anzusehen. Der Betrachter musste das bildhauerische Werk umschreiten, um es in seiner Ganzheit zu erfassen.

Um die Jahrhundertwende wurde Tanz abseits des Balletts das Werkmotiv vieler Bildhauer schlechthin. Der Faktor Zeit und Raum spielten eine entscheidende Rolle für die Wahrnehmung des Betrachters auf das Kunstwerk. Mit dem Aufkommen des Kubismus, Futurismus, Konstruktivismus und dem Dadaismus, stellten u.a. Künstler wie Picasso, Arp, Boccioni und Giacometti, die sich gegen das traditionelle Kunstverständnis wandten, Figuren verzerrt und abstrakt dar.

Mit Sabine Pelzmann schließt sich der Kreis dieser Arbeit zum Thema Auflösung der Statik in der europäischen Plastik seit der Renaissance mit Fokus auf das 19. und 20. Jahrhundert. „Die „Statue“ von einst mit ihrem starren, versteinerten Anblick wurde zu neuem Leben erweckt.

Ein wichtiger Wegbereiter für die Plastik der Moderne ist Auguste Rodin, der mit den *Bürgern von Calais* einen Meilenstein in der Kunst setzte, indem er die Bürger ohne Sockel auf gleicher Augenhöhe mit dem Betrachter darstellte, um sie so für den Betrachter besser zugänglich zu machen.

In den 1950er Jahren erweiterten Aktionskünstler wie Jackson Pollock, Wilhelm de Kooning, John Cage, Valerie Export, Marcel Duchamp und Joseph Beuys das Kunstwerk unter Einbeziehung des Betrachters in den öffentlichen Raum. Bei Performances auf offener Straße

wurden Menschen dazu angeregt eine bestimmte Rolle zu übernehmen. Künstler des 20. Jahrhunderts begaben sich auf die Suche nach neuen Werkmotiven, bei denen das Kunstwerk Bestandteil des alltäglichen Lebens und der Betrachter Bestandteil des Kunstwerks wurde und dadurch zur „Destabilisierung“ der „Skulptur“ beitrug. Das Thema der Umsetzung von Bewegung in der europäischen Skulptur und deren unterschiedliche Herangehensweise an das Werkmotiv, könnte Gegenstand weiterer Forschungsarbeit sein.

14 Literaturverzeichnis

- Beuys 1983 Joseph Beuys, Documenta-Arbeit, Ausst. - Kat., [Museum Fridericianum Kassel, 5.09. - 14.11.1993] / [Hrsg.] Veit Loers, Stuttgart 1993
- Blunck 2017 Blunck, Lars, Duchamps Readymade, München 2017
- Boehm 2010 Boehm, Gottfried, der Dämon der Leere, Ausst. - Kat. Alberto Giacomettis Räume in: Alberto Giacometti, der Ursprung des Raumes (anlässlich Kunstmuseum Wolfsburg) / [Hrsg.] Markus Brüderlin und Toni Stoos, Ostfildern 2010, S.42-43
- Brabant 2020a Brabant, Dominik, Die Bürger von Calais - Denkmal mit impressionistischen Zügen in: En passant - Impressionismus in Skulptur, Ausst. - Kat. [anlässlich der Ausstellung Städel Museum, Frankfurt am Main, 19.03. - 28.06.2020 Städel Museum Frankfurt] / [Hrsg.] Alexander Eiling und Eva Mongi - Vollmer, München 2020, S.184
- Brabant 2020b Brabant Dominik, Variationen bei Camille Claudel und August Rodin in: En passant, Impressionismus in Skulptur, Ausst. - Kat. [anlässlich der Ausstellung Städel Museum, Frankfurt am Main, 19.03. - 28.06.2020, Städel Museum Frankfurt] / [Hrsg.] Alexander Eiling und Eva Mongi - Vollmer, München 2020, S.206
- Brabant 2020c Brabant, Dominik, August Rodins großer Schritt ins 20. Jahrhundert in: En passant, Impressionismus in Skulptur, Ausst. - Kat.[anlässlich der Ausstellung Städel Museum, Frankfurt am Main, 19.03. - 28.06.2020, Städel Museum Frankfurt] / [Hrsg.] Alexander Eiling und Eva Mongi - Vollmer, München 2020, S.212
- Brüderlin 2010 Brüderlin, Markus, der Dämon der Leere, Ausst. - Kat. Alberto Giacomettis Räume in: Alberto Giacometti, der Ursprung des Raumes, [anlässlich der Ausstellung "Alberto Giacometti - der Ursprung des Raumes", Kunstmuseum Wolfsburg, 20.11.2010 - 6.03.2011;Museum der Moderne

- Salzburg, 26.03. - 03.07.2011] / [Hrsg.] Markus Brüderlin und Toni Stoos, Ostfildern 2010, S.106
- Cabanne 2018 Pierre, Duchamp, Marcel. Gespräche mit Marcel Duchamp, Köln 2018
- Duchamp 2002 Duchamp, Marcel, anlässlich der Ausstellung "Marcel Duchamp", Museum Jean Tinguely Basel, 20.03. - 30.06.2002] / [Hrsg.], Museum Jean Tinguely Basel, Ostfildern - Ruit, 2002, S.56
- Ehgartner 2020 Ehgartner, Franz, von der Idee über die Werkskizze zum fertigen Kunstprozess. Ein Kunstprozess in: Erwin Huber. Eine Festschrift, Graz 2020, S.92f
- Eiling 2020 Eiling, Alexander, Impressionismus in der Skulptur in: En passant, Impressionismus in Skulptur, Ausst. - Kat. [anlässlich der Ausstellung Städel Museum, Frankfurt am Main, 19.03. - 28.06. 2020, Städel Museum Frankfurt] / [Hrsg.] Alexander Eiling und Eva Mongi - Vollmer, München 2020, S.12-15
- Flach 2011 Flach, Sabine, Weigl Sigrid, Bilder jenseits des Bildes in: WissenKünste, das Wissen der Kunst und die Kunst des Wissens Weimar 2011, S.22
- Flach 2019 Flach, Sabine, Storytelling Inszenierung, Narration und Fiktion in Film, Fotografie und Video, Vorlesung an der Universität Graz, vom 29.10.2020
- Giedion - Welcker 1985 Giedion - Welcker, Carola, Constantin Brancusi, Basel 1985
- Greenberg 1986 Greenberg Clement, die neue Skulptur 1949 in: Skulptur im 20. Jahrhundert / [Hrsg.] Margit Rowell, München 1986, S.294-296
- Halprin 2000 Halprin Anna, Tanz, Ausdruck und Heilung: Wege zur Gesundheit durch Bewegung, Bilderleben und kreativen Umgang mit Gefühlen, Essen 2000
- Hammacher 1969 Hammacher A.M. Skulptur seit 1945 in: Die Entwicklung der modernen Skulptur, Tradition und Erneuerung, Frankfurt 1969, S.265-267

- Hohl 1994a Hohl, Reinhold, Lebenschronik in: Alberto Giacometti, Skulpturen Gemälde Zeichnungen / [Hrsg.]Angela Schneider, München 1994, S.26
- Hohl 1994b Hohl Reinhold, Giacometti und sein Jahrhundert in: Alberto Giacometti, Skulpturen Gemälde Zeichnungen / [Hrsg.]Angela Schneider, München 1994, S.48-49
- Hollberg 2013 Hollberg Cecilie, Emil Cimiotti, Zum Greifen Nah, Ausst. - Kat. [anlässlich der Ausstellung Städtisches Museum Braunschweig 10.04. - 09.06.2013] / [Hrsg.] Cecilie Hollberg, Braunschweig 2013, S.3
- Hollein 2005 Hollein, Max, Rodin - Beuys, Ausst. - Kat.[anlässlich der Ausstellung "Rodin Beuys" in der Schirn Kunsthalle Frankfurt, 9.09. - 27.11.2005] / [Hrsg.] Pamela Kort & Max Hollein, Düsseldorf 2005, Vorwort S.7
- Honisch Dieter Honisch, Dieter, Groß und Klein bei Giacometti in: Alberto Giacometti Skulpturen , Gemälde Zeichnungen / [Hrsg.]Angela Schneider, München 1994, S.65
- Hurtig 2011 Marcus Andrew Hurtig, die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel in Hamburg, [anlässlich der Ausstellung Die Entfesselte Antike. Hamburger Kunsthalle, 27. 03. - 26. 06. 2011, Wallraf-Richartz Museum & Fondation Corboud, 1.03. - 27.05.2012], / [Hrsg.] Hurtig Marcus Andrew, Hamburg 2011, S.20-24
- Isermeyer 1963 Isermeyer, Christian Adolf, Del Verrocchio und Leopardi, Das Reiterdenkmal des Colleoni, Stuttgart 1963
- Kausch 1996 Kausch Michael, Das Menschenbild Auguste Rodins in: Auguste Rodin, Eros und Leidenschaft, Ausst - Kat.[Kunsthistorischen Museum Wien im Palais Harrach, 21.05. - 26.08.1996] / [Hrsg.] Wilfried Seipel, Wien 1996, S.56-57
- Kausch 2017 Kausch Michael, von Rodin zu Boccioni, Zeitstrukturen in der Plastik der frühen Moderne, in: Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jahrhundert, / [Hrsg.] Guido Reuter u. Ursula Ströbele, Köln 2017, S.14

- Lein 2008 Lein, Edgar, Wundram, Manfred, Kunst-Epochen: Manierismus, Band 7, Stuttgart 2008
- Lion-Goldschmidt 1980 Lion-Goldschmidt Daisy, Chinesische Kunst:1, Bronze, Jade, Skulptur, Keramik, Zürich 1980
- Magnien 2016 Magnien, Aline, „Wie eine gereizte Schlange“ in: Degas & Rodin, Wettlauf der Giganten zur Moderne, Ausst. - Kat. [Von der Heydt-Museum Wuppertal, 25.10.2016 - 26.02.2027] / [Hrsg.] Dr. Gerhard Finckh, Bonn 2016, S.295-298
- Mohsenzada 2014 Mohsenzada, Sahar „Der Bruch mit dem Sockel: Das Prinzip "Sockel" in der Skulptur der Moderne, (Masterthesis an der Karl - Franzens - Universität), Graz 2014
- Molderings 2019 Molderings, Herbert, über Marcel Duchamp und die Ästhetik des Möglichen, zur Entstehung des Readymade, Köln 2019
- Peer 2020 Peer, Peter, Erwin Huber 1929 - 2006 und die Rezeption der Moderne, in Erwin Huber. Eine Festschrift, Graz 2020, S.9-13
- Peter-Riedler 2010 Peter-Riedler, Evelyn, Maria Lassnig: Vergleich von Früh- und Spätwerk, (Dipl.- Arbeit, Karl - Franzens - Universität), Graz 2010
- Pochat 1999 Pochat, Götz, Zeit/los - zur Kunstgeschichte der Zeit in: Zeit/los/ [Hrsg.] Carl Aigner, Band II, Köln 1999, S.9 Einleitung und S.70-72
- Poeschke 1990 Poeschke, Joachim, Der Neubeginn in der Skulptur zwischen 1400 und 1430 in: Die Skulptur der Renaissance in Italien Band 1, Donatello und seine Zeit, München 1990, S.13-15
- Read 1966 Read, Herbert, vom Futurismus zum Surrealismus, in: Geschichte der modernen Plastik / [Hrsg.] München / Zürich 1966, S.115
- Rösch 2010 Rösch, Perdita, Aby Warburg, Paderborn 2010
- Romain 1991 Romain, Lothar, u.a., Bernard Schultze, München 1991
- Romain 2005 Romain Lothar, zur Plastik von Emil Cimiotti in: Emil Cimiotti, [Hrsg.] Theo Bergenthal und Joachim Stracke, Heidelberg 2005, S.289-290
- Rowell 1986 a Rowell Margit, Was ist moderne Skulptur, in: Skulptur im 20. Jahrhundert, / [Hrsg.] Margit Rowell, München 1986, S.7-8

- Rowell 1986b Rowell Margit, Existenzialismus in der Plastik: Alberto Giacometti in: Skulptur im 20. Jhdt. [Hrsg.] Margit Rowell München 1986, S.176-177
- Rübel 2012 Rübel, Dietmar, die flüchtige Moderne, Georg Simmels fließende Moderne; Auguste Rodin in: Plastizität / [Hrsg.], Silke Schreiber, München 2012, S.37
- Schlagheck 1998 Schlagheck, Irma, Louise Bourgeois, in: Wally, Barbara, Bourgeois, Louise, Ausst. - Kat. Landesgalerie Linz, Ausstellung Skulptur - Figur - Weiblich Linz; Chemnitz. Louise Bourgeois, Helen Chadwick, Dorothy Cross; Landesgalerie Oberösterreich [01.04. - 31. 05.1998] / [Hrsg.] Barbara Wally, Linz 1998, S.47
- Schirmer 2013 Schirmer, Lothar, The Thinker, Jeff Wall in München, Ausst. - Kat. [Werke aus drei Jahrzehnten in privaten und öffentlichen Sammlungen Pinakothek der Moderne, München, 7.11.2013 - 09.03.2014] / Hrsg. Inka Graeve Ingelmann, München 2013, S.103
- Schor 2013 Gabriele Schor, Der Gesten - Atlas von Jeff Wall, in: Jeff Wall in München, Ausst. - Kat. [Werke aus drei Jahrzehnten in privaten und öffentlichen Sammlungen Pinakothek der Moderne, München 7.11.2013 - 09.03.2014] / Hrsg. Inka Graeve Ingelmann, München 2013, S.64-66
- Schnell 2016 Schnell, Werner, warum Rodin Bronze brauchte und auch mit Marmor Erfolg hatte in: Formlos - Formbar, Bronze als künstlerisches Material / [Hrsg.] Magdalena Bushart, Köln 2016 S.185-193
- Stachelhaus 1991 Stachelhaus, Heiner, Joseph Beuys, Düsseldorf 1991
- Stooss 2010 Stooss, Toni, Porträts im Raum, eine Annäherung an die Büsten Alberto Giacomettis in: Alberto Giacometti, der Ursprung des Raumes, Ausst. - Kat. [anlässlich der Ausstellung "Alberto Giacometti - der Ursprung des Raumes" Kunstmuseum Wolfsburg, 20.11.2010 - 6. 03.2011; Museum der Moderne Salzburg, 26.03.-3. 07.2011] / [Hrsg.]Markus Brüderlin und Toni Stooss, Ostfildern 2010, S.187ff

- Szeemann 1983 Szeemann, Harald, Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800; Ausst. - Kat. [Kunsthhaus Zürich, 11.02 - 30.04.1993; Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 19.05. - 10.07.1983; Museum Moderner Kunst, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 10.09. - 13.11.1983] / [Hrsg.] Harald Szeemann, Wien 1983.S.421
- Taschwer 2020 Taschwer, Martina, Gianlorenzo Bernini, Bewegung und Emotion in der Formensprache seines skulpturellen Oevres, (Masterthesis an der Karl - Franzens - Universität Graz), Graz 2020
- Thiele 1995 Thiele, Carmela, Skulptur Schnellkurs, dumont, Erste Auflage. Köln 1995, S. 48.
- Wagner 2001 Wagner, Monika, das Material der Kunst, eine andere Geschichte der Moderne, München 2001
- Wagner 2010 Wagner, Monika. Lexikon des künstlerischen Materials: Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, Orig.- Ausg., 2., Durchges. Aufl., München 2010, S.49
- Wally 1998 a. Wally, Barbara, Skulptur, Figur, Weiblich in: Wally, Barbara, Bourgeois, Louise, Ausst. - Kat. [Landesgalerie Linz, Ausstellung Skulptur - Figur - Weiblich Linz; Chemnitz.: Louise Bourgeois, Helen Chadwick, Dorothy Cross; Landesgalerie Oberösterreich, 1.04. - 31.05.1998] / [Hrsg.] Barbara Wally, Linz 1998, S.15
- Wally 1998 b Wally, Barbara, Biografischer Teil in: Wally, Barbara, Bourgeois, Louise, Ausst. - Kat. Landesgalerie Linz, [Ausstellung Skulptur - Figur - Weiblich Linz; Chemnitz. Louise Bourgeois, Helen Chadwick, Dorothy Cross, Landesgalerie Oberösterreich;1.04.- 31. 05.1998] / [Hrsg.] Barbara Wally, Linz 1998, S.175-177
- Wenzel-Lent 2012 Wenzel-Lent, Anna, TanzPlastik um 1900, von flatternden Schleiern und nackten Tatsachen in: Tanz-Plastik, die tänzerische Bewegung in der Skulptur der Moderne Ausst. – Kat. [anlässlich der Ausstellung "TanzPlastik“, Georg-Kolbe-Museum, Berlin, 16.02. - 28. 05.2012] / [Hrsg.] Ursel Berger, Berlin 2012, S.13-15

Wundram 2004

Wundram, Manfred, Kunst - Epochen Renaissance, Band 6,
Stuttgart, 2004

15 Online Protokolle

Beim Zitieren von Homepages sind die jeweiligen Internetadressen direkt in den Fußnoten angegeben.

16 Abbildungsverzeichnis und Nachweis

- Abb.1 Sabine Pelzmann, der Lianenprinz, Bronze, 2017, Botanischer Garten 2020, eigene Aufnahme
- Abb.2 Sabine Pelzmann bei der Ausstellung „die Nymphe tanzt“ in den Gewächshäusern des Botanischen Gartens der Universität Graz, Jänner 2020, eigene Aufnahme
- Abb.3 Sabine Pelzmann, Piptuna, Bronze, 2016, Sammlung Pelzmann <https://www.wortbildhauerei.at/> [abgerufen am 02.10.2020]
- Abb.4 Sabine Pelzmann, Vogelfrau, Mischwesen, Bronze, 2016 Sammlung Pelzmann, <https://www.wortbildhauerei.at/>, [abgerufen am 02.10.2020]
- Abb.5 Sabine Pelzmann, Chaperone, Unuk Al Hay, Bronze, 2019, Sammlung Pelzmann, <https://www.wortbildhauerei.at/>, [abgerufen am 02.10.2020]
- Abb.6 Schultze Bernard, Migof, Textilien, 1974, Prometheus Bilddatenbank, www.prometheus.uni-koeln.de, [abgerufen am 02.10.2020]
- Abb.7 Pelzmann Sabine, Piptuna zwei, Bronze, 2017, Sammlung Pelzmann, <https://www.wortbildhauerei.at/>, [abgerufen am 02.10.2020]
- Abb.8 Schultze, Bernhard, Migof-Astronaut-Kadaver, 1970, Romain, Lothar, u.a., Bernard Schultze, München 1991, Farbskulptur, Eisengerüst, Draht, Textilien, Plastikmasse, Öl auf Eisenplatte montiert, 191,5x116x76 cm, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, Romain, Lothar, u.a., Bernard Schultze, München 1991
- Abb.9 Die Große Migof - Blume, Farbplastik, Holz, Draht, Textilien, Plastikmasse, 983/88 Öl 240x165x65 cm. Privatsammlung, Romain, Lothar, u.a., Bernard Schultze, München 1991
- Abb.10 Migof im Mai, Farbplastik von der Decke hängend, verschiedene Materialien, 1983/86 Öl, 176x90x86 cm, Privatsammlung, alle Schultze in: Romain, Lothar, u.a., Bernard Schultze, München 1991
- Abb.11 Sabine Pelzmann, Geburtsschrei der Hasen, Bronze, 2019, Sammlung Pelzmann, <https://www.wortbildhauerei.at/>, [abgerufen am 20.04.2020]
- Abb.12 Louise Bourgeois, Corner Piece, Bronze, 1947 – 49, 217,8x8,2x6,3 cm in: Louise Bourgeois, Ausst. - Kat. Skulpturen und Installationen; [3. 09. - 30.10.1994] / [Hrsg.] von Carl Haenlein, Kestner-Gesellschaft Hannover; 1994, 3 - 4, S.87

- Abb.13 Sabine Pelzmann Piptuna, Bronze 2016, Sammlung Pelzmann, <https://www.wortbildhauerei.at/>, [abgerufen am 02.10.2020]
- Abb.14 Louise Bourgeois, Maman, rostfreier Stahl, Bronze, Marmor, 1999
927,1x891,5x1023,6 cm, Private collection courtesy Cheim & Read, New York
in: Louise Bourgeois .Ausst. - Kat.[anlässlich der Ausstellung London 2007] /
[Hrsg.] Morris Frances, Tate London, 2007, S.171
- Abb.15 Erwin Huber, stehender weiblicher Akt, hinter dem Kopf die Haare haltend,
Bronze, 2006 in: Erwin Huber. Eine Festschrift, Graz 2020, S.13
- Abb.16 Sabine Pelzmann Formen des Weiblichen, die Sitzenden, Bronze, 2018,
Sammlung Pelzmann, <https://www.wortbildhauerei.at/>, [abgerufen am
02.10.2020]
- Abb.17 Emil Cimiotti, der Wald, Bronze, 1927, Nationalgalerie Staatliche Museen zu
Berlin, Prometheus Bilddatenbank, www.prometheus.uni-koeln.de, [abgerufen
am 02.10.2020]
- Abb.18 Franz von Stuck, Tänzerin, Bronze um 1896, Höhe 64 cm, Sammlung Karl H.
Knauf, Berlin in: Tanz-Plastik, die tänzerische Bewegung in der Skulptur der
Moderne Ausst. - Kat. [anlässlich der Ausstellung "TanzPlastik“, Georg-Kolbe-
Museum, Berlin, 16.02. - 28. 05.2012] / [Hrsg.] Ursel Berger, Berlin 2012, S.19
- Abb.19 Bernhard Hoetger, Loie Fuller, Bronze, 1901, H 21 cm, Privatbesitz in: Tanz-
Plastik, die tänzerische Bewegung in der Skulptur der Moderne Ausst. - Kat.
[anlässlich der Ausstellung "TanzPlastik“, Georg-Kolbe-Museum, Berlin,
16.02. - 28. 05.2012] / [Hrsg.] Ursel Berger, Berlin 2012, S.15
- Abb.20 Umberto Boccioni, Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum, Bronze,
1913, 119,7x86,4x82,2 cm, New York, MoMA, Prometheus Bilddatenbank,
<https://prometheus.uni-koeln.de/>, [abgerufen am 07.10.2020]
- Abb.21 Rodin der Schreitende, Bronze,1907, 213,5x71,7x156,5 cm, Paris Musée Rodin,
Prometheus Bilddatenbank, <https://prometheus.uni-koeln.de/>, [abgerufen am
07.10.2020]
- Abb.22 Maria Lassnig, die Dicke Grüne, Öl auf Leinwand, 1961, 194,1x129,1 cm,
Maria Lassnig Stiftung, <https://www.marialassnig.org/>,
[abgerufen am 11.10.2020.]
- Abb.23 Sabine Pelzmann, Rumba, Bronze, 2018, Sammlung Pelzmann,
<https://www.wortbildhauerei.at/> [abgerufen am 02.10.2020]

- Abb.24 Sabine Pelzmann, Einladung zur Ausstellung „die Nymphe tanzt“ in den Gewächshäusern des Botanischen Gartens der Universität Graz, Jänner 2020, <https://www.wortbildhauerei.at/> [abgerufen am 02.06.2020]
- Abb.25 Sabine Pelzmann, Bronzetänze, Tango, Bronze, 2018, Botanischer Garten 2020, eigene Aufnahme
- Abb.26 Sabine Pelzmann, Tanzpaar, Bronze, 2020, Botanischer Garten 2020, eigene Aufnahme
- Abb.27 Sabine Pelzmann, Verwoben, Bronze, 2017, Botanischer Garten 2020, eigene Aufnahme
- Abb.28 Sabine Pelzmann, Rumba, Bronze, 2017, Botanischer Garten 2020, eigene Aufnahme
- Abb.29 Sabine Pelzmann, die Tänzerin, Bronze, 2017 Botanischer Garten 2020, eigene Aufnahme
- Abb.30 Anna Halprin, Foto Kent Reno, <https://www.annahalprin.org/biography>, [abgerufen am 01.06.2020]
- Abb.31 Anna Halprin, Fotos Coni Beeson, www.annahalprin.org, [abgerufen am 01.06.2020]
- Abb.32 Sabine Pelzmann, Zugeneigt, Bronze, 2018, Sammlung Pelzmann <https://www.wortbildhauerei.at/bronzetaenze.php>, [abgerufen am 02.10.2020]
- Abb.33 Donatello, David, Bronze, um 1444 - 46, 158 cm, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, Prometheus Bilddatenbank, www.prometheus.uni-koeln.de, [abgerufen am 02.10.2020]
- Abb.34 Gian Lorenzo Bernini, Bozzetto des Barberinischen Fauns, Sitzstatue römisch, Höhe 89 cm, Marmor, Privatbesitz, Prometheus Bilddatenbank, www.prometheus.uni-koeln.de, [abgerufen am 02.10.2020]
- Abb.35 Andrea del Verrocchio, Reiterstandbild des Bartolomeo Colleoni, Bronze, 1481, Venedig, Prometheus Bilddatenbank, www.prometheus.uni-koeln.de, [abgerufen am 02.10.2020]
- Abb.36 Donatello, Reiterdenkmal des Gattamelata, Bronze, 1447, Padua www.prometheus.uni-koeln.de, [abgerufen am 02.10.2020]
- Abb.37 Reiterstandbild des Kaisers, Marc Aurel, Bronze, antik, Rom Kapitäl Prometheus Bilddatenbank, www.prometheus.uni-koeln.de, [abgerufen am 02.10.2020]

- Abb.38 Giambologna, Raub der Sabinerin, Stein /Marmor,1581 - 83, H 410 cm, Florenz, Loggia dei Lanzi, Prometheus Bilddatenbank, www.prometheus.uni-koeln.de, [abgerufen am 02.10.2020]
- Abb.39 Gianlorenzo Bernini, David, Marmor, 1623-24, 170 cm, Rom, Museo e Galleria Borghese., Prometheus Bilddatenbank, www.prometheus.uni-koeln.de, [abgerufen am 02.10.2020]
- Abb.40 Gianlorenzo Bernini, Bernini, der Raub der Proserpina, Marmor, 1621-1622, 255 cm, Museo e Galleria Borghese, Rom, www.prometheus.uni-koeln.de, [abgerufen am 02.10.2020]
- Abb.41 Fechter Borghese, Marmor, ca.170 n. Chr. antik, Paris Louvre, www.prometheus.uni-koeln.de, [abgerufen am 02.10.2020]
- Abb.42 Auguste Rodin, Nijinsky, Bronze, 1912, 17x9x5 cm, Paris, Musée Rodin in: Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jahrhundert, / [Hrsg.] Guido Reuter u. Ursula Ströbele, Köln 2017, S.17
- Abb.43 Auguste Rodin, Tanzbewegung A, Bronze um 1911, Guss 1946, 41x9,3x17 cm, Paris, Musée Rodin, siehe Abb.44
- Abb.44 Auguste Rodin, Tanzbewegung D, Bronze, ca. 1911 Guss 1952, 38x12,5x13,4 cm, Paris, Musée Rodin, siehe Abb.44
- Abb.45 Auguste Rodin, Tanzbewegung B, Bronze, ca.1911, Guss 1952, 35,3,x13x15 cm, Paris, Musée Rodin, siehe Abb.44
- Abb.46 Auguste Rodin, Tanzbewegung D, Bronze, ca. 1911 Guss 1952, 38x12,5 x 13,4 cm, Paris, Musée Rodin , **Abb.43 - 46** in: Degas & Rodin, Wettlauf der Giganten zur Moderne, Ausst. - Kat. (Von der Heydt-Museum Wuppertal, 25.10.2016-26.02.2017) / [Hrsg.] Dr. Gerhard Finckh, Bonn 2016, S.330, 331
- Abb.47 Edgar Degas, kleine 14 jährige Tänzerin, Bronze, Wachs Haar, Stoff, 1881, 98x35,2,x24,5 cm, Paris, Musée d'Orsay, Prometheus Bilddatenbank, <https://prometheus.uni-koeln.de/>, [abgerufen am 07.10.2020]
- Abb.48 Edgar Degas, Kleine Tänzerin, Bronze, 1888, 42,5 cm, Frankfurt am Main, Städel Museum in: Degas & Rodin, Wettlauf der Giganten zur Moderne, Ausst. - Kat. (Von der Heydt-Museum Wuppertal, 25.10.2016-26.02.2027) / [Hrsg.] Dr. Gerhard Finckh, Bonn 2016, S.317
- Abb.49 Edgar Degas, Tänzerin große Arabesque, 1. Position, Bronze, alle 3 Positionen um 1885 - 90 1.Position, 48,9x38,5x26 cm, London, the Sladmore Gallery in: En passant - Impressionismus in Skulptur, Ausst. -Kat., [anlässlich

- der Ausstellung Städel Museum, Frankfurt am Main, 19. 03. - 28.06.2020, Städel Museum Frankfurt] / [Hrsg.] Alexander Eiling und Eva Mongi - Vollmer, München 2020, S.72
- Abb.50 2.Position, Bronze, 43x28x61 cm Hamburg Kunsthalle, in: En passant - Impressionismus in Skulptur, Ausst. - Kat. [anlässlich der Ausstellung Städel Museum, Frankfurt am Main, 19.03. - 28.06.2020, Städel Museum Frankfurt] / [Hrsg.] Alexander Eiling und Eva Mongi - Vollmer, München 2020, S.73
- Abb.51 3.Position, Bronze 40x50,8x34,3 cm, London, Tate Gallery in: En passant - Impressionismus in Skulptur, Ausst. - Kat. [anlässlich der Ausstellung Städel Museum, Frankfurt am Main, 19.03. - 28.06.2020, Städel Museum Frankfurt] / [Hrsg.] Alexander Eiling und Eva Mongi - Vollmer, München 2020, S.74
- Abb.52 Camille Claudel, Der Walzer, Bronze, Musée Rodin, Paris, in: En passant - Impressionismus in Skulptur, Ausst. - Kat. [anlässlich der Ausstellung Städel Museum, Frankfurt am Main, 19. 03. - 28. 06.2020, Städel Museum Frankfurt] / [Hrsg.] Alexander Eiling und Eva Mongi - Vollmer, München 2020, S.209
- Abb.53 Auguste Rodin, Faun (der alte Baum) Bronze, um 1888, 39,5x38,5x32 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main in: En passant, Impressionismus in Skulptur, Ausst. - Kat. [anlässlich der Ausstellung Städel Museum, Frankfurt am Alexander Eiling und Eva, München 2020, S.207
- Abb.54 Constantin Brancusi, Leda, polierte Bronze, 1924, H 68 cm, Atelier Brancusi in: Giedion - Welcker, Carola, Constantin Brancusi, Basel 1985, S.110
- Abb.55 Sabine Pelzmann, Glücksangler, Bronze 2015, Sammlung Pelzmann, <https://www.wortbildhauerei.at/piptunen.php>, [abgerufen am 02.10.2020]
- Abb.56 Alberto Giacometti, Taumelnder Mann, Bronze, 1950 in: Alberto Giacometti, der Ursprung des Raumes, [anlässlich der Ausstellung "Alberto Giacometti - der Ursprung des Raumes", Kunstmuseum Wolfsburg, 20. 11.2010 - 6.03.2011, Museum der Moderne Salzburg, 26.03. – 03.07.2011] / [Hrsg.] Markus Brüderlin und Toni Stooss, Ostfildern 2010, S.107
- Abb.57 Sabine Pelzmann, Lufttänzerin, Bronze, 2018, Sammlung Pelzmann, <https://www.wortbildhauerei.at/bronzetaenze.php>, [abgerufen am 02.10.2020]

- Abb.58 Laokoon Gruppe, Marmor, um 50 v. Chr., Rom, Vatikan, Museo Pio - Clementino, Prometheus Bilddatenbank, www.prometheus.uni-koeln.de, [abgerufen am 02.10.2020]
- Abb.59 Jeff Wall, Milk, 1984, Fotografie, 187x229 cm, FRACE Champagne - Ardenne, Reims in: Jeff Wall in München, [Werke aus drei Jahrzehnten in privaten und öffentlichen Sammlungen; Pinakothek der Moderne, München, 7. 11. 2013 - 9. 03.2014] München 2013, S.66
- Abb.60 Auguste Rodin, Der Denker, Bronze, ca.1880 1882, Paris, Musée Rodin, Prometheus Bilddatenbank, www.prometheus.uni-koeln.de, [abgerufen am 02.10.2020]
- Abb.61 Jeff Wall, The Thinker, 1986 Fotografie, 236 x 254 cm, Privatbesitz in: Jeff Wall in München, [Werke aus drei Jahrzehnten in privaten und öffentlichen Sammlungen; [Pinakothek der Moderne, München, 7.11.2013 - 9. 03.2014] München 2013, S.107
- Abb.62 Auguste Rodin, die Bürger von Calais, Bronze,1884-95, 231 x 245 x 200 cm, in Prometheus Bilddatenbank, www.prometheus.uni-koeln.de, [abgerufen am 02.10.2020]
- Abb.63 Alberto Giacometti, Große stehende Frau III, Bronze,1960, Staatliche Museen zu Berlin, Prometheus Bilddatenbank, www.prometheus.uni-koeln.de, [abgerufen am 02.10.2020]
- Abb.64 Sabine Pelzmann, der Lianenprinz, Bronze, 2017, Botanischer Garten, Jänner 2020, eigene Aufnahme
- Abb.65 Alberto Giacometti, die Frau auf dem Wagen, Bronze, 1942. H 161,5 cm, Staatsgalerie Stuttgart, <https://www.kulturstiftung.de/die-frau-auf-dem-wagen/> [abgerufen am 05.10.2020]
- Abb.66 Alberto Giacometti, Mann einen Platz überschreitend, Bronze, 1965, 68x80x 52 cm, Zürich, Giacometti Stiftung, Alberto Giacometti Stiftung, <https://www.giacometti-stiftung.ch/sammlung/>, [abgerufen am 05.10.2020]
- Abb.67 Auguste Rodin Saint John the Baptist, Bronze, 1880,203x 1,1x119,5 cm, Paris, Musée Rodin, <http://musee-rodin.fr/en/collections/sculptures/saint-john-baptist>, [abgerufen am 02.06.2020]
- Abb.68 Alberto Giacometti, drei schreitende Männer, Bronze, 1949, 72x43x41,5 cm Kunsthaus Zürich, Alberto Giacometti Stiftung, <https://www.giacometti-stiftung.ch/sammlung/>, [abgerufen am 05.10.2020]

- Abb.69 Alberto Giacometti, Schreitender Mann, Bronze, 1947, 170x23x3 cm, Kunsthaus Zürich, Giacometti Stiftung, Alberto Giacometti Stiftung, <https://www.giacometti-stiftung.ch/sammlung/>, [abgerufen am 05.10.2020]
- Abb.70 Alberto Giacometti, Stehende Frau, Bronze, 1957, 131,5x19x32,5 cm, Fondation Alberto et Annette Giacometti in: Alberto Giacometti, der Ursprung des Raumes, [anlässlich der Ausstellung "Alberto Giacometti - der Ursprung des Raumes", [Kunstmuseum Wolfsburg, 20. 11.2010 - 6.03.2011, Museum der Moderne Salzburg, 26.03. - 03.07.2011] / [Hrsg.] Markus Brüderlin und Toni Stooss, Ostfildern 2010, S.94
- Abb.71 Sabine Pelzmann, Piptuna zwei, Bronze, 2017, Sammlung Pelzmann, <https://www.wortbildhauerei.at/piptunen.php>, [abgerufen am 02.10.2020]
- Abb.72 Marcel Duchamp, Nu descendant un escalier, 1912, No 2, Öl auf Leinwand, 1912, 146x89 cm, Philadelphia Museum of art in: Duchamp, Marcel, anlässlich der Ausstellung "Marcel Duchamp", Museum Jean Tinguely Basel, 20. 03. - 30. 06.2002] / [Hrsg.], Museum Jean Tinguely Basel, Ostfildern, 2002, S.57
- Abb.73 Marcel Duchamp, Fahrrad - Rad, Mailand 1964, Kopie des Readymade New York 1916, in: Cabanne, Pierre, Duchamp, Marcel. Gespräche mit Marcel Duchamp, Köln 2018, S.66
- Abb.74 Joseph, Beuys, Seminar „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ im Rahmen der FIU, 1977, Prometheus Bilddatenbank, Prometheus Bilddatenbank, www.prometheus.uni-koeln.de, [abgerufen am 02.10.2020]
- Abb.75 Joseph, Beuys FIU-Seminar (Free International University) vor dem Fridericianum, in: Vorlesungsfolie EH 8 auf moodle zur Vorlesung: „Get Involved“. Die Metamoderne und die Partizipation als künstlerische Strategie.“ Univ. Prof. Dr. Sabine Flach, Karl-Franzens-Universität, Graz, SoSe 2020