

Erwin Wurm

Fußballgroßer Tonklumpen
auf hellblauem Autodach



Fußballgroßer Tonklumpen auf hellblauem Autodach

Erwin Wurm im Kunsthaus Graz

Günther Holler-Schuster

Erwin Wurms Beziehung zu Graz ist eine vielfältige. Als Stadt seiner Jugend war sie auch für seine künstlerische Sozialisation prägend, erste Erfolge zu Beginn der 1980er-Jahre fanden hier statt. Seine Beteiligungen an den zahlreichen Ausstellungen der Neuen Galerie Graz – damals unter der Leitung von Wilfried Skreiner – unter dem Etikett „Neue Skulptur“ parallel zur „Neuen Malerei“ waren wesentliche frühe Schritte zu einer Weltkarriere, die Erwin Wurm zu einem der bedeutendsten Gegenwartskünstler werden ließ. 2002 fand – ebenfalls in der Neuen Galerie – die bisher letzte umfassende Schau des Künstlers in Graz statt. Peter Weibel kuratierte diese richtungsweisende Ausstellung als Positionierung seines künstlerischen Werks damals als Retrospektive. Neben den heuer zahlreich stattfindenden Personalen – von Sao Paolo über Wien bis Bangkok und New York – ist die Nominierung für den Österreichischen Pavillon bei der Biennale von Venedig 2017 durch die ehemalige Leiterin der Neuen Galerie, Christa Steinle, ein weiterer Höhepunkt im Verlauf dieser außergewöhnlichen Künstlerkarriere.

Umso erfreulicher ist es, dass Erwin Wurm die Einladung zu der Ausstellung im Kunsthaus Graz angenommen hat. Dabei geht es viel mehr als um eine Rückschau um einen Einblick in seine aktuellen künstlerischen Überlegungen – um eine experimentelle Auseinandersetzung mit diesem speziellen Ort und seiner organisch anmutenden Architektur sowie um Konsequenzen der nunmehr seit 20 Jahren bestehenden Idee der *One Minute Sculptures*. Diese in der Tradition

der „Skulptur als Handlungsform“ stehenden, das Publikum aktiv integrierenden und temporär konzipierten Skulpturen waren für den endgültigen internationalen Durchbruch Erwin Wurms hauptverantwortlich. Der Zustand des Skulpturalen existiert dabei nur einen kurzen Moment lang als Handlungs-zusammenhang. Danach bleibt er einzig in der Vorstellung des „Betrachters“ bestehen, der nach Anweisung des Künstlers agiert hat. Das Skulpturale ist auf diese Weise nicht mehr länger nur raum-, sondern auch zeitbasiert.

Es ist vom Künstler nur konsequent, die reale Gegenstandswelt in dieser Ausstellung nun teilweise auszusparen, die Requisiten komplett wegzulassen und das Publikum einzig mit der Idee des Skulpturalen zu konfrontieren. So wird man im Kunsthaus auf Akteure treffen, die sich von Sockeln herab direkt an das Publikum wenden: „Fußballgroßer Tonklumpen auf hellblauem Autodach“. Sich diese Situation vorzustellen, diesem Bild gedanklich zu folgen, es als Skulptur zu akzeptieren, die Skulptur gleichsam selbst zu erzeugen, ist die radikale Folge der *One Minute Sculptures* – und gleichzeitig eine neue Herausforderung für das Publikum. Keine fotografische oder sonstige Dokumentationsebene, keine Objekte, keine Materialisation im herkömmlichen Sinn: Zum ausschließlichen Ort der Bilder bzw. des Skulpturalen wird das Imaginäre.

Das Imaginäre ist auch der Ausgangspunkt der mimetischen und performativen Energien, die Bildern allgemein innewohnen. Wie die Sprache ist die Imagination eine „*Conditio humana*“ – also eine Bedingung des Menschen, deren Grundlagen in der Konstitution des menschlichen Körpers liegen. Die Imagination steuert letztlich den inszenatorischen Charakter menschlichen Handelns. Mit ihrer Hilfe werden beispielsweise Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft inein-

ander verwoben. In der „Bild-Anthropologie“ (Belting) wird auf die Doppeldeutigkeit von Bildern als „endogene“ und „exogene“ hingewiesen. Der menschliche Körper wird dabei als Medium definiert, das sowohl Bilder empfängt, als auch selber welche produziert – Wahrnehmung als körperliche Aktivität. Der menschliche Körper gehört somit zu den wichtigsten Medien, der mit seinen Sinnen und Bewegungen multisensorielle Bilder schafft. Mithilfe der Imagination werden die Außenwelt und ihre Objekte zur menschlichen Innenwelt – und werden diese andererseits wieder nach den Bildern dieser Innenwelt gestaltet. So sind Erwin Wurms „Imaginaires“ oder *Wortskulpturen* Sinnbilder einer vom Menschen erzeugten Welt. Die Steuerung der Bilderzeugung ist am Ende auch eine Form der Macht im Realen. Der Künstler gibt den Imaginationsrahmen vor, behält bis zu einem gewissen Grad die Kontrolle und vermeidet dadurch die Beliebigkeit. Das Publikum folgt wie bei den *One Minute Sculptures* den Handlungsanweisungen des Künstlers, der in diesem Moment Zugriff auf die mentale Bildproduktion seines Gegenübers hat.

Erwin Wurms Arbeiten sind generell hinterlistig bzw. doppelbödig und dadurch auch besonders gelungen. Bekanntes aufgreifend, weisen sie uns auf die Fremdartigkeit des Vertrauten hin. Der Verunsicherungsgrad beim Publikum ist dadurch groß. Im Widersinn, der nach Freud grundsätzlich auch den Witz mit verursacht, ist eine der Ursachen für das Funktionieren vieler Werke Wurms begründet. Deren humoristischer, bisweilen satirischer Grundton lässt sich wesentlich davon ableiten. Seine Objektkombinationen und Handlungsanweisungen führen zu Szenarien der absurden Art, die einer postmodernen Leichtigkeit, einer gewissen Unbefangenheit entspringen, die jedoch wiederum durch die Gesetzmäßigkeiten der Moderne bzw. der Avantgarde gleichsam

korrigiert werden. In diesem Zusammenspiel aus strengen Richtlinien und der gleichzeitigen Befreiung davon liegt das Potenzial der Arbeiten Wurms.

Wenn der Philosoph Markus Gabriel darauf hinweist, dass „die Komposition eines Kunstwerks das Gefüge von Sinnfeldern, die Anordnung seiner Schichten, durch die es dieses, aber nicht jenes Werk, dieser, aber nicht jener Gegenstand ist“, so lässt sich das auch skulptural lesen. Sinnfelder, Schichten, Dimensionen, Volumina, all das sind Begriffe, die für die Begriffsbildung innerhalb des Skulpturalen entscheidend sind und die der Künstler entsprechend proportioniert in seinen Überlegungen einsetzt.

Besonders spürbar wird das in Wurms Auseinandersetzung mit Werken anderer Künstler. Mit deren Konnotationen, mit deren kulturellem Stellenwert und deren eigentlichen Inhalten wird dabei spielerisch umgegangen. Wurm scheint deren Möglichkeitsrahmen erweitern zu wollen, er akzeptiert sie nicht in ihrer Eindimensionalität, sondern blickt darüber hinaus und versteht sie als Material für eigene Konzeptionen. Die Verschiebung der Funktionszusammenhänge ist die Folge. Die Figur wird zum Sockel, der Alltagsgegenstand zum künstlerischen Objekt. Im Zusammenspiel entsteht eine neue Konzeption des Skulpturalen. Wotrubas *Liegende Figur* wird so beispielsweise zwar als solche verwendet, bekommt aber kurzfristig eine völlig gegensätzliche Bestimmung als Ablage, als Sockel, wenn plötzlich eine Wurstsemmel darauf zu liegen kommt. Es ist die Unverfrorenheit, mit der diese Geste vom Künstler ausgeführt wird, aber auch die strenge Gesetzmäßigkeit, die für das Verstehen dieser Handlung notwendig ist, welche hier wirksam werden. Beide Objekte haben klare, kaum hinterfragbare inhaltliche Festlegungen – sind gleichsam „Ikonen“.

Der entscheidende Moment ist ihr Zusammentreffen – „Die zufällige Begegnung der Nähmaschine und des Regenschirms auf dem Seziertisch“ (Lautréamont). Jederzeit kann aus dem sonst unbedeutenden Alltäglichen so etwas wie unbeabsichtigte Poesie entstehen. Auch Duchamps Akt, der Mona Lisa einen Spitzbart aufzumalen und das weltberühmte Kunstwerk Leonardo da Vincis auf diese Weise in den Kontext des Readymade-Gedankens zu stellen, scheint hier ironisch aufgegriffen zu sein. Eine kleine Bronzefigur von Josef Pillhofer, die Erwin Wurm ins Gigantische vergrößert und mit Klettergriffen ausstattet, variiert diesen Aneignungsprozess. In seiner fragilen Materialität (Styropor) ist dieser „Kletterturm“ nicht zur tatsächlichen Verwendung gedacht. Ähnlich wie zuvor bei Wotrubas Figur, geht es hier wieder um die Verschiebung von Funktionsweisen. Die ursprüngliche Intention des Kunstwerks – als modernistische Formreduktion des menschlichen Körpers – wechselt in einen trivialen Kontext. Die Hinterlist besteht aber darin, dass sich beide angedeuteten Funktionszusammenhänge in der Realität auflösen. Denn das Kunstwerk ist nun nicht mehr formale Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper, aber es ist auch als Sportgerät nicht geeignet. Vielmehr stellt der Künstler hier allgemein die Frage nach der Bestimmung bzw. der Mehrdeutigkeit eines Gegenstandes, ob er nun Kunst ist oder dem Alltagsbereich angehört.

Das Zusammentreffen der Werke von Erwin Wurm mit der Architektur des Kunsthauses gerät grundsätzlich zu einem Szenario des Skulpturalen, die Architektur wird durch diese Konfrontation in ihrer skulpturalen Qualität herausgefordert. Wurms sich aufblähende und schmaler werdende Häuser (*Fat House*, *Narrow House*), die der skulpturalen Logik des Ab- und Zunehmens folgen, lassen sich gedanklich sofort auf die Archi-

tektur des Kunsthauses übertragen. Dessen aufgebläht erscheinende, amorphe Form, die von außen betrachtet deutlich skulpturale Züge aufweist, wird nun auch in ihrem Innerem als Skulptur wahrnehmbar. Die Präsenz des Ortes, ein Postulat aus der Minimal Art, klingt hier durch. Ein überdimensionaler rosa Pullover wird zum imaginären Kleidungsstück für ein Gebäude. Der ins Monströse deformierte Alltagsgegenstand mutiert zum *Weltraumschwitzer*, zu einem Gegenstand zwischen Funktion und Autonomie, der die Architektur gleichsam in eine unbekannte Galaxie mitnimmt. Der Weltraum bzw. das All als Synonyme für unendliche Weiten werden zur gedanklichen Grunddisposition des als grenzenlos empfundenen Ausstellungsraumes, der sich völlig konträr zum „White Cube“ (Brian O'Doherty) verhält. Sol LeWitt hat 2003 in demselben Raum versucht, diesem durch eine geschwungene Mauer eine Konstante zu verleihen, ihn fassbar zu machen. Der *Weltraumschwitzer* verhält sich konträr dazu. Er schwebt gleichsam durch den Raum und spekuliert mit der Grenzenlosigkeit der räumlichen Situation. Die Materialität des Textilen verweist auf die Flexibilität und Durchdringbarkeit dieses auf den ersten Blick als architektonisch wahrgenommenen Elementes im Raum. Wenn man sich vorstellt, dass sich das Publikum aktiv auf den *Weltraumschwitzer* einlässt – die Arme durch die vorhandenen Ärmel oder den Kopf durch eine der Kragenöffnungen streckt –, verändert sich der Funktionszusammenhang. Was kann ich mir da anziehen? Einerseits werde ich in dieser Situation Teil des skulpturalen Konzeptes – in der Logik der *One Minute Sculptures* –, andererseits verbinde ich mich auf spezielle Art mit dem Raum. Ich ziehe ihn mir gleichsam an. In einer früheren Arbeit zeigte Wurm einen *Artist who swallowed the World* – eine kugelförmige männliche Figur. Ein absurder Gedanke liegt dem zugrunde,

ähnlich dem, sich die Unendlichkeit anziehen zu können – oder auch einen Sockel zu entwickeln, auf dem die Weltkugel zu liegen kommt (Manzoni). Das Element der Deformation, das bei Wurm generell eine entscheidende Rolle spielt, ist natürlich zunächst ein skulpturales. Es spielt aber auch auf den sozio-kulturellen Zustand des Einzelnen innerhalb der gesellschaftlichen Mechanismen an – auf Normierung, Konsumzwang, ökonomische Verwertbarkeit des Menschen. Erwin Wurms Überlegungen bleiben somit niemals im Formalen bzw. im engen Erfahrungsbereich des momentan Sichtbaren. Sie sind auch Erweiterungen immaterieller Zustände wie Psychosen oder soziale Bedingtheiten – letztlich äußerliche Deformationen innerer Prozesse. Ab- und Zunehmen sind Dynamiken, die nicht auf das Skulpturale beschränkbar sind. Investitionsvolumen, Wertsteigerungen, Kaufkraft, all das kann zu- oder abnehmen und somit zur skulpturalen Realität werden. Genauso wie ein über den Kopf gestülpter Eimer zur Identitätsfrage werden kann. Wurms Postulat „alles kann Skulptur sein“ muss in diesem erweiterten Zusammenhang verstanden werden.

So ist die Ausstellung im Kunsthaus Graz keine künstlerische Leistungsschau im herkömmlichen Sinn, in der Erlesenes zur Präsentation kommt, sondern ein Experiment, das der Künstler dankenswerterweise bereit war einzugehen. Die bisher in der Arbeit von Erwin Wurm nicht wesentlich vorkommende Auseinandersetzung mit der Architektur, die konsequente Weiterführung der *One Minute Sculptures* durch eine weitere Zuspitzung des Aspekts des Imaginären sowie die direkte Konfrontation der eigenen Vorstellungen mit Werken anderer Künstler – all das kann als Novität bezeichnet werden und gibt dieser Ausstellung einen so besonderen Stellenwert.

Der ursprüngliche Grund für diese Schau ist die Zuerkennung des „Würdigungspreises des Landes Steiermark für bildende Kunst“ 2015 an Erwin Wurm. Der Zeitpunkt für diese Ausstellung könnte kaum besser gewählt sein, befindet sich der Künstler doch gegenwärtig am vorläufigen Zenit seiner künstlerischen Entwicklung.



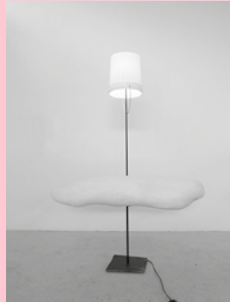
Marcel Duchamp, Reproduktion von *L.H.O.O.Q.* (1919), aus: *Boîte (Die große Schachtel)*, 1966 Neue Galerie Graz, UMJ

Rotlicht 2015-2017

Eisen, Elektrik, Kunststoff (PE-Eimer), Holz
 170 × 80 × 50 cm
 Studio Erwin Wurm

**Abendrot 2015**

Eisen, Kunststoff, Styropor, Lichtquelle,
 Kabel
 189 × 128 × 60 cm
 unique
 EW/S 602
 Foto: Studio Erwin Wurm

**Abendstern 2017**

Eisen, Acryl, Elektrik, Kunststoff
 (PE-Eimer), Styropor
 192 × 140 × 50 cm
 Studio Erwin Wurm

**Blaulicht 2017**

Eisen, Acryl, Elektrik, Kunststoff
 (PE-Eimer), Styropor
 192 × 120 × 48 cm
 Studio Erwin Wurm

**Nordlicht 2017**

Eisen, Acryl, Elektrik, Kunststoff
 (PE-Eimer), Styropor
 192 × 140 × 50 cm
 Studio Erwin Wurm

Lichtung 2017

Eisen, Acryl, Elektrik, Kunststoff
 (PE-Eimer), Styropor
 192 × 140 × 50 cm
 Studio Erwin Wurm

1997 gelang Erwin Wurm mit seinem Konzept der One Minute Sculptures der internationale Durchbruch. Besucher/innen werden dabei aufgefordert, Handlungsanweisungen zu folgen (zum Beispiel einen Kleiderbügel samt Kleidung an die Unterlippe zu hängen, in einer bestimmten Pose an einen Philosophen wie Kant oder Spinoza zu denken oder auf Tennisbällen zu liegen) und eine Minute lang in der jeweiligen Position zu verharren. Dabei agieren die Betrachter/innen selbst performativ und werden zu Objekten ästhetischer Erfahrung, wie sie in Ausstellungen üblicherweise zu erwarten sind. Wurm rückt auf diese Weise die Umstände, unter denen eine Skulptur existiert, in den Vordergrund und stellt die Frage, ob sich eine Handlung ins Skulpturale überführen lässt. Die Serie der Skulpturen, die auch als Lampen funktionieren, ist eine Erweiterung dieses Konzepts. Sie sind eigenständige, möbelähnliche Objekte, die dazu auffordern, sich mit dem Möbelstück körperlich zu vereinen, indem man (wie bei Rotlicht) etwa den Lampenschirm imitiert und sich einen Kübel auf den Kopf setzt oder (wie bei Lichtung) bei einem Glas Rotwein über das Wesen von Skulptur nachdenkt.





**Erwin Wurm, Monika Holzer-Kernbichler
und Günther Holler-Schuster im Gespräch**
Wien, 3.2.2017

GHS: Das Kunsthaus Graz scheint ideal zu sein für die Kunst von Erwin Wurm. Du bist ja auch aus Graz – ist Graz ein besonderer Ort für dich?

EW: Graz ist meine Kindheitsstadt, dort habe ich auch als Künstler begonnen. Dazu finde ich das Kunsthaus architektonisch interessant. Dieser Alien, das Raumschiff in der alten Barock- oder Renaissance-Dachlandschaft. Innen ist es sehr schwer. Aber sehr schwere Bedingungen können auch herausfordernd sein.

GHS: Ich kann mir das Innere – vor allem die oberste Etage, den Space01 – sehr gut als Skulptur vorstellen.

EW: Ja eh, man kommt rein und hat das Gefühl, man ist in einem schwarzen Loch. Das ist doch schon mal schwierig, weil der Raum sich natürlich leichter definiert, wenn man das Ende des Raumes sieht, wahrnimmt, begreifen kann. Nur, da scheint kein Ende zu sein, weil alles schwarz ist. Das verun-

sichert zunächst. Das ist fast so, als würde man ein Foto einer Skulptur ausschneiden und dann auf weißes Papier kleben. Dadurch kann sich die Dreidimensionalität nicht richtig entwickeln, weil sie ja in keiner Relation steht zu einem Anfang und einem Ende eines Raumes. Im Kunsthaus empfinde ich es auch so.

GHS: Die Grundgedanken dieser Architektur sind also im Wesentlichen im Skulpturalen, im Performativen, Beweglichen und im Organischen. Das sind Elemente, die auch in deinem Werk zentral sind. Wenn man zum Beispiel den großen Pullover, den *Weltraumschwitzer*, nimmt, der durchaus vom Körperlichen kommt: Er ist ein Kleidungsstück, trotz seiner Monstrosität. Diese Dimensionierung macht etwas mit dem Raum.

EW: Der Pulli ist eine ideale Sache, weil er durch den Farbkörper, der er ja auch ist, und durch die Art, wie er sich durch den Raum schlängelt, den Raum bestimmt. Er schafft also Definitionen für den Raum und bildet dreidimensionale Koordinaten.

MHK: Das heißt, der Pullover wäre ohne den Raum gar nicht entstanden, der Raum hat diese Arbeit in gewisser Weise provoziert. Ist auch die *Kletterskulptur* nach der *Figur* von Josef Pillhofer eine Arbeit, die für diesen Raum in dieser Größe entstanden ist? Um sich dem skulpturalen Innenraum des Kunsthauses zu widersetzen?

EW: Die *Figur* von Pillhofer ist ja klein, in Wahrheit. Wir haben uns die Freiheit genommen, sie groß zu machen, damit sie sich behauptet und sozusagen ein Postulat aufstellt.

GHS: Deine Kunst macht durch Humor und Paradoxie den Eindruck, subtil, subversiv oder bis zu einem gewissen Grad sogar widerständig zu sein.

EW: Der Begriff Paradoxie beschreibt in diesem Zusammenhang sehr genau, was ich will. Paradoxie ist ein Befund oder eine Einstellung, die der allgemein erwarteten und vorherrschenden Meinung zuwiderläuft. Gleichzeitig führt die Untersuchung dieser Paradoxie zu einem tiefen Verständnis der Begriffe, Situationen, Handlungen etc., was wiederum den Widerspruch auflösen sollte. Der Begriff Humor hingegen beschreibt nur die Reaktion auf paradoxe Situationen, Begegnungen etc. Dadurch wird das Lachen in den Mittelpunkt gerückt, was das Ganze aber nur fälschlich verkürzt.

GHS: Ist es ein Moment des allgemeinen Scheiterns, der oft in deinem Werk thematisiert wird?

EW: Wenn man den Widerspruch als Scheitern sieht, ja.

GHS: Nicht umsonst sind deine Pullover durchaus als psychische Bedingungen zu lesen.

EW: Manchmal auch das.

GHS: Ist der große Pullover – ähnlich wie das *Fat Car* oder das *Fat House* – eine sprachliche Übersetzung dessen, was vielleicht emotional vorhanden ist? Eine Stimmung des Monströsen?

EW: Ein Abbild einer monströsen Welt, die immer radikaler ihre Monstrosität zur Schau stellt.

MHK: Bezogen aufs gesamte Werk ist für mich eine Arbeit ein wichtiges Sinnbild: ein Auto, das kurz vor dem Kippen ist. Es sieht simpel aus, ist in Wahrheit aber sehr aufwendig und doch unspektakulär, wie ein Matchbox-Auto, auf das man draufgestiegen ist. Der Moment kurz vor dem Kippen. Wie macht man so einen Moment greifbar?

EW: Eine scheinbar ganz einfache Angelegenheit, die nichts von der Schwierigkeit ihrer Entstehung preisgibt. Ein typisches Paradoxon.

MHK: Wie wichtig ist eigentlich die Definition von Skulptur für das Erfassen dessen, was in deinem Werk alles enthalten ist?

EW: Für mich sehr wichtig, weil sich das Interesse am Begriff des Skulpturalen von Anfang an durchzieht. Im Grunde genommen haben mich Institutionen oder der architektonische Raum in dem Zusammenhang nie interessiert. Institutionskritik fand ich immer entsetzlich langweilig.

MHK: Ich habe bei dieser Frage eher an Duchamp gedacht, wo der institutionelle Rahmen Bedingung ist, dass das Pissoir zum Kunstwerk wird. Spielt es eine Rolle, ob der Pullover mit Gebrauchsanweisung in einem Museum ist?

Kletterskulptur 2016

Styropor, Klettergriffe

398 × 110 × 125 cm

Studio Erwin Wurm

Die Skulptur als solche und skulpturale Phänomene im täglichen Leben zu befragen, ist der rote Faden, der sich durch Erwin Wurms Werk zieht. Dabei geht es ihm darum, bildhauerische Qualität mit gesellschaftlichen Fragen zu verbinden.

Mit der Kletterskulptur zitiert Erwin Wurm den von ihm geschätzten österreichischen Bildhauer Josef Pillhofer (1921–2010), dessen Plastik Figur, 1956 (Bronze auf Marmorsockel, H = 58 cm), aus der Sammlung der Neuen Galerie Graz ihm als Vorlage diente. Während Pillhofer sein Werk in einer handhabbaren Dimension anlegte und sie in dauerhafte Bronze goss, kehrt Wurm die Eigenschaften der klassischen Skulptur in Größe, Gewicht und Ausarbeitung um: Die Ausmaße der Ausgangsplastik übersteigert er um ein Vielfaches, das billige, sichtbar verklebte Styropor ersetzt die wertige Bronze. Die stabile, scheinbar alles überdauernde Figur wird damit zur fragilen, überdimensionalen Kletterwand, die ihrer Besteigung nicht standhalten würde. Das künstlerische Zitat nimmt sich den ganz zentralen skulpturalen Fragestellungen an und führt mit scheinbarer Leichtigkeit zur Entmachtung von Aura und Pathos, von Dauerhaftigkeit und Ewigkeitsvorstellung.



EW: Ich würde nicht sagen, dass der institutionelle Rahmen ausschlaggebend ist, sondern das Verständnis, dass es sich um ein Kunstwerk handelt. Es braucht den Willensakt, der die Schaufel oder das Rad oder das Urinal von „R. Mutt“ zum Kunstwerk erklärt. Ohne ihn ist es ganz etwas anderes.

MHK: Und der Übergang vom Performativen zum Skulpturalen und zurück?

EW: Das hat mit meinen Versuchen zu tun, mich in der Welt des Skulpturalen zurechtzufinden – was ist das, der Weg vom Zwei- ins Dreidimensionale? Dann, von der Bewegung zum Stillstand. Wenn ich dastehe, gerade, was ist das? Ist das eine Aktion? Ist das eine Skulptur, kann es zur Skulptur werden oder nicht? Mit solchen Fragen habe ich mich viel beschäftigt, um mir das Metier, mit dem ich zu tun habe, zu erarbeiten.

GHS: Du wolltest ursprünglich Maler werden, hast dich also zunächst mit dem Zweidimensionalen beschäftigt und so ist es plausibel, dass du zuerst einmal für dich definiert hast, was überhaupt Skulptur ist und wie die entsprechenden Funktionsweisen aussehen.

EW: Ich hab die Aufnahmeprüfung in Salzburg gemacht. Dort bin ich als Maler angetreten und man hat mich in die Bildhauerei gesteckt. Ich war ratlos. Mit der Maturaklasse waren wir in Wien, im damaligen 20er Haus, und da haben wir diese dunklen, schwarzen, langweiligen Körper gesehen – Bronzeskulpturen ... alles trostlos. Da habe ich Pop-Art und so weiter noch nicht gekannt. Skulptur war damals für mich einfach nur trostlos. Und ich habe mir gedacht: Was mach ich damit!?

MHK: Jetzt brennt mir aber eine andere Frage: Was ist denn das Magische an Wotruba? (lacht)

EW: Was ich am Wotruba schon sehr schätze und anerkenne, ist seine große Leistung in der Abstraktion, den Körper auf Kuben zurückzuführen. Im Gegensatz zu Henry Moore, der den Körper ins Amorphe führt. Aus programmatischen Gründen habe ich stets versucht, ausschließlich Bildhauerei zu machen – auch wenn ich zeichne, Fotos oder Performances mache, war es wichtig, genau zu bestimmen: Was ist das, wie sind die Parameter, woran muss ich mich halten, um heute Skulpturen machen zu können? Plötzlich waren gesellschaftliche Fragestellungen wichtig. Sie wurden sogar zum Material: Wenn ich modelliere, mit Ton oder was auch immer, füge ich Volumen hinzu oder nehme Volumen weg. Wenn wir zu- oder abnehmen, fügen wir Volumen hinzu oder nehmen Volumen weg. Also könnte man den Schluss ziehen: Zu- und Abnehmen ist Bildhauerei. Alles ist möglich, auch im Privatesten, sogar beim Essen und Zunehmen – das ist alles bildhauerische Arbeit. Es kommt aber sofort der soziale Aspekt dazu, weil, wie wir alle wissen, Zu- und Abnehmen auch eine Frage der sozialen Zugehörigkeit ist. Oder wenn ich jemanden gebeten habe, viele Schichten übereinander anzuziehen, ist es auch das, was die Obdachlosen machen. Plötzlich war der Begriff des Skulpturalen ein Katalysator für andere Themen, das war sensationell. Die Themen sind zu mir gekommen und nicht ich zu ihnen.

GHS: Ähnlich scheint es bei den Kleidungsstücken zu sein. Du wählst sie ja nicht nur nach Farbe und Material aus, sondern es gibt Gruppen, die Gewisses anziehen. Bedenkst du das?

EW: Ich habe versucht das zu vermeiden und sogar einen Curatorial Choice daraus gemacht. Hab ich die Pullis irgendwo gezeigt, hab ich dem Kurator gesagt: „Kauf du die Pullis ein.“ Ich hab Verträge mit Museen gemacht, damit es meinen Arbeiten nicht wie Fluxus-Arbeiten ergeht, die wahn-sinnig schlecht altern, weil sie zum Kuriosum der jeweiligen Zeit werden. Das Inhaltliche und der Begriff fahren plötzlich auseinander. Duchamp etwa hat selbst gesagt, seine beste Arbeit sei die Schaufel, weil er die Anweisung gegeben hat: Geh in den nächsten Laden und kauf eine Schaufel, und das ist dann das Kunstwerk. Der *Flaschentrockner* ist aber zum ästhetischen Kuriosum der 20er-Jahre geworden. Und um Ähnliches zu vermeiden steht in den Verträgen, dass die Museen die Pullis nach 20 Jahren wegschmeißen und durch neue ersetzen müssen. So werden sie nicht zum Souvenir einer bestimmten Zeit. Das ist bei Fluxus wahn-sinnig oft der Fall, und das ist schade.

GHS: Der Fetisch der Authentizität, das Werk muss mit dem Künstler in Berührung gekommen sein ...

EW: Darum war auf meinen Staubsulpturen nie *wirklich* gefallener Staub. Ich habe den Staub „gefakt“. Es ging nur um die Vorstellung.

MHK: Wenn der Pullover ersetzt werden soll, dann hat er nichts Symbolisches, er impliziert keine Geschichten, wie das in der Kunst oft der Fall ist, wenn mit Textilem gearbeitet wird. Oft ist das Textil eine zweite Haut, über die sehr viel Information gespeichert wird.

EW: Bei meinen Arbeiten ist es auch eine zweite Haut, aber eine sinnentleerte. Dabei geht es nur um das Bildhauerische, das Skulpturale.

MHK: Machst du große Strickarbeiten auch als Auftragsarbeiten?

EW: Ich hab drei Auftragsarbeiten gemacht. Das fand ich auf gewisse Weise so absurd, dass mir das gefallen hat. Das Interessante daran war, dass sich die Aufträge im Umfeld politischer Institutionen abspielten. Und das wiederum entsprach den Kriterien traditioneller Herrscherporträts. Und die Werke habe ich dann auch in dieser Richtung angelegt. Ich habe das Paradoxon eines Herrschaftsanspruches in einer demokratisch legitimierten Politik thematisiert.

GHS: Die Politiker werden hier auf eine Art Bühne gestellt, werden auf eine gewisse Weise vorgeführt – in einen performativen Kontext gestellt, der ihrem eigentlichen nur bedingt entspricht. Es gibt generell in deinem Werk sehr viele Figuren, die in ihrer Peinlichkeit fast bedauernswert sind, wenn man den dicken Adorno anschaut, den Mann, der die Welt verschluckt hat, oder das dicke Auto – Dinge werden organisch und beginnen ihre eigene Situation zu reflektieren. Zum Beispiel denkt das Haus nach, ob es ein Haus ist, eine Skulptur oder einfach nur ein Monster, das sich deformiert hat. Wie verhält es sich mit der Peinlichkeit bei dir?

EW: Sehr früh kam in meiner Arbeit die Frage auf, ob es möglich ist, emotionale Wertigkeiten wie Peinlichkeit, Lächerlichkeit, klaustrophobische Gefühle etc. direkt in eine Skulptur überzuführen. Nicht als Allegorie oder mit einem Attribut, sondern indem diese Gefühlswertigkeit so verarbeitet wird, dass das Resultat Empathie hervorruft. Das ist natürlich im performativen Bereich leichter. Bei den *One Minute Sculptures* ist es ein wesentlicher Aspekt: Ich locke die Leute aus ihren Grenzen, lasse sie bestimmte Grenzen überschreiten.

*Zu- und
Abnehmen ist
Bildhauerei*

Ohne Titel 2016 (unter Verwendung von:
Fritz Wotruba, Liegende Figur, 1953)
Zementguss, Extrawurstsammel mit
Essiggurke, 61 × 170 × 59,5 cm
Wotruba: Neue Galerie Graz, UMJ
Studio Erwin Wurm

Der österreichische Künstler Fritz Wotruba (1907–1975) zählt zu den bedeutendsten Bildhauern des 20. Jahrhunderts. Der Ausgangspunkt in seinem Werk war vielfach die menschliche Figur, ihre Proportionen und ihre Beschaffenheit, die er in seinen Formen geometrisch reduziert. Grobe, geschlossene Formen kennzeichnen auch diese Liegende, ihre kubische und massive in Stein gemeißelte Gestalt wirkt in mehrfacher Hinsicht gewichtig. Erwin Wurm schätzt die Arbeit des einflussreichen Lehrers der österreichischen Nachkriegszeit, befreit sich aber gleichzeitig von dessen als einengend verstandenen Vorgaben, die Wotruba zum Klassiker der modernen Bildhauerei machten. Wie bei seiner Arbeit über Pillhofer, nimmt Wurm auch der Skulptur Wotrubas



die schwere Ernsthaftigkeit und greift durch eine minimale Verschiebung der Wertigkeiten in die Arbeit ein: So liegt die typisch österreichische Jause für Zwischendurch, eine Extrawurstsammel mit Gurkerl, lapidar auf dem aufgestellten Knie der Plastik und kratzt damit an der Souveränität der klassischen Skulptur. Er holt sie damit aber auch vom Sockel ins tägliche Leben der Unachtsamkeiten und Gleichgültigkeiten.



GHS: Zurück zu Duchamp. Die bärtige Mona Lisa mit dem aufgemalten Spitzbart fällt mir da ein. Wenn ich mir jetzt den Wotruba mit der Extrawurstsemmel auf dem Knie anschau und das Thema Peinlichkeit bedenke ... Ist die Wurstsemmel so ein Spitzbart?

EW: Die Wurstsemmel bleibt eine Wurstsemmel. Sie hat keine Botschaft. Nur die, dass die fertige Skulptur eines Kollegen zum Material für eine neue Arbeit von mir wird.

GHS: Das ist ja auch ein Kommentar zur Rezeption. Nicht für alles ist der Künstler verantwortlich. Die Wirkung, das Nachleben der Werke kann er nur wenig beeinflussen. So kann eine modernistische Skulptur heute zum Klischeehaftesten und Starrsten geworden sein, das man sich vorstellen kann. Eine gewisse Strenge kann damit verbunden sein, obwohl sie nie so gedacht war.

MHK: Eine andere Frage: Welche Tür geht mit dem Rauschenberg auf?

EW: Das ist ein Spiel mit Formen und Möglichkeiten. Ich habe für die *Nudelskulpturen* Nudeln auf ein Bild von Kippenberger und von George Condo gelegt, auf einen Warhol und auf eine Skulptur aus dem Mittelalter. Es geht um den Bruch und um das Spiel mit dem Begriff des Kunstwerkes. Ich habe irgendwann erkannt, dass alles, was mich umgibt, Möglichkeit für Kunst, für Material ist. Da akzeptiere ich andere Kunstwerke als Material. Ich hab schon mal mit einem Maurizio-Cattelan-Foto ein Bild gemacht, indem ich hinter das Foto Milchflaschen reingeklemmt und es dann fotografiert habe. Ich erkläre andere Kunstwerke zum Material und mache damit etwas Neues. Es geht nicht um eine kritische Hinterfragung dieser Positionen, ich schätze die alle sehr.

GHS: Wieder eine Parallele zu Duchamp, der ja vorgeschlagen hat, einen Rembrandt als Bügelbrett zu verwenden. Eine ähnliche Leichtigkeit.

EW: Das Leichte, das Flanieren. Manche Künstler sind Flaneure. Diesen Ausdruck liebe ich sehr, weil Flanieren heißt, mit einer Leichtigkeit über Dinge hinwegzugehen und über den Dingen zu stehen. Vielleicht ist das nicht immer richtig – aber manchmal.

MHK: Wer kommt für diesen Besuch des Flaneurs infrage? Wen wählst du da aus?

EW: Das hängt immer mit dem Erfahrungshorizont zusammen. Immer. Man hat so viel im Kopf, aber auch nicht mehr und nicht weniger. Es wird immer nur das sein, womit ich mich beschäftigt habe. Die Auswahl für die *Nudelskulpturen* war eine pragmatische. Die Werke waren bei mir in der Nähe – nicht zuletzt, weil ich sie schätze. Es könnten aber auch andere sein.

GHS: Bei Rauschenberg hab ich den Eindruck, der könnte ein weit entfernter Verwandter sein. Der macht mit Kartonstücken eine Tür ...

EW: Das finde ich ja großartig!

GHS: ... ähnlich wie du seinerzeit mit deinen Holzplastiken verfahren bist: Tischlereiabfall, der dann zum Reiterstandbild wird, oder zum Akt auf der Treppe und so weiter.

EW: Ja, Rauschenberg hat da Großartiges geleistet, die *Combine Paintings*, in denen sich das Bild auflöst ... Wobei ich gerade die Kartonarbeiten schätze, weil die Inhaltlichkeit so weggerückt ist. Meistens sind ja Gegenstände mit Inhalten aufgeladen. Rauschenbergs Ziege ist mit Inhalt aufgeladen, und der Autoreifen klarerweise eben-

falls. Da kommen zwei Dinge zusammen, die nicht sinnbefreit sind, sondern jedes nimmt eine Sinngeschichte mit. Und das trifft sich. Bei den Kartonagen gibt es das nicht. Da wird nichts mitgeliefert. Also kein mit Sinn aufgeladener Gegenstand. Das ist mir daran so sympathisch.

GHS: Wirst du mit ihm interagieren, ähnlich wie beim Wotruba mit der Wurstsemmel?

EW: Ich muss noch schauen, was ich da mache. Aber erinnere dich, der Zufall hat da mitgespielt. Ich hab gefragt, gibt es irgendwas, das ich verwenden kann, und du hast gesagt: Wir haben einen Rauschenberg. Und so kamen wir ja auch zu Wotruba und zu Pillhofer.

GHS: Es ist die Aufeinanderfolge von Wotruba, Rauschenberg und Pillhofer, die gleichsam „wurmtypisch“ und absurd anmutet. Das kommt im Museum in dieser Form eigentlich nur im Depot zusammen. Niemand wählt das so aus

EW: Ja, wobei natürlich der Rauschenberg mit dieser Tür in gewisser Weise eine kubistische Arbeit hergestellt hat und somit eine Verbindung zu den anderen auf spezielle Weise herstellt.

GHS: Er hat mit zweidimensionalen Dingen dreidimensionale erzeugt und aus einem Funktionszusammenhang heraus ein Kunstwerk gemacht, was ja auch bei deinen Arbeiten so ist. Es sind Alltagsgegenstände, Funktion wird weggenommen, die Kunstfunktion kommt dazu, wird zum Gegenstand. Ähnlich ist es beim Wotruba. Der wird mit der Wurstsemmel vom Kunstwerk zum Gegenstand.

EW: Der Wotruba wird Teil eines anderen Kunstwerkes. Eines kurzlebigen, eben nur solange, wie die Wurstsemmel draufliegt.

GHS: Das heißt, es gibt eine zeitliche Beschränkung, wann ein Kunstwerk ein Kunstwerk ist.

EW: Ja, wie oft in meiner Arbeit. Die Pullis und andere Arbeiten, natürlich auch die *One Minutes*, da gibt es immer einen Anfang und ein definiertes Ende.

GHS: Einer der wesentlichsten Aspekte in dieser Ausstellung – was man auch eine Premiere nennen könnte –, sind die imaginären Skulpturen. Die schließen jetzt genau an dieses Thema an. Ist das die komplette Reduktion? Imagination ist eine „*Conditio humana*“, dem kommt man nicht aus. Diese Bilder hat man, produziert man, diese Bilder ortet man, wenn man bewusst damit umgeht etc. Ist das sozusagen die letzte Form der Immaterialität?

EW: Im Moment schon. Das ist eine ganz klare Fortführung der *One Minute Sculptures*, denn diese Elemente kommen bei den *One Minutes* ja schon vor. Es gibt eine Angabe, manchmal gibt es einen Text, du musst an den denken oder du musst das und das machen. All das könnte man ja so darstellen. Hab ich aber nicht, weil ich die Visualisierung, die Umsetzung interessant fand, dass jemand das ausführen muss. In dem Moment kommen verschiedene andere Aspekte dazu. Jemand führt etwas nach meinen Anweisungen aus. Da geht es dann auch oft um Peinlichkeit: Der steht da und alle anderen schauen ihm zu. Bei den *Wortskulpturen* – ich bevorzuge diesen Terminus, weil er unaufgeregt ist – geht es wirklich um Bilder, die Skulpturen sind. Ich glaube in meiner Arbeit an das starke Bild, das war mir immer wichtig.

GHS: Inwieweit hast du damit dann die Kontrolle verloren? Die Imagination ist durchaus unterschiedlich. Wir können uns den

Rauschenberg an Wurm 2016

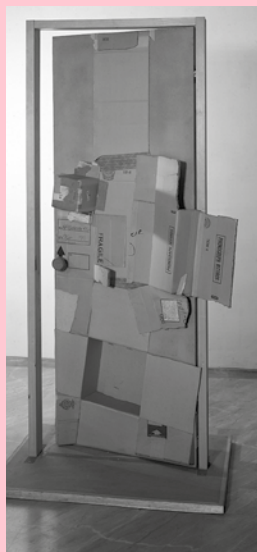
Der Gurk, Bronzeguss patiniert, H = 415 cm,
 $\Phi = 110$ cm (unter Verwendung von Robert
Rauschenberg, Door, 1971: Offset,
Siebdruck auf Karton (Multiple),
203,5 × 76,5 × 30 cm

Rauschenberg: Neue Galerie Graz, UMJ
Studio Erwin Wurm

Was den US-amerikanischen Künstler Robert Rauschenberg (1925–2008) mit Erwin Wurm verbindet, ist der Gedanke, dass die Verwendung von Materialien, die uns in der realen Welt umgeben – Karton, Glühbirnen, Möbel, Kleidung oder sogar Staub – ein Kunstwerk begreifbar machen. „Ein Bild ist wirklicher, wenn es aus Teilen der wirklichen Welt gemacht ist“, so Rauschenberg. Nicht von ungefähr stammen die Materialien seiner bekannten Combines aus den 1950er-Jahren von der Straße: Weggeworfenes und Gefundenes, das Rauschenberg zu Assemblagen zusammensetzte, um die Grenzen von Malerei und Skulptur auszuloten. Die Kartonschachteln, mit denen Rauschenberg in den frühen 1970er-Jahren experimentierte und aus denen er, ohne ihnen etwas hinzuzufügen, Bilder oder Skulpturen schuf, thematisierten formal einerseits die Malerei, indem sie beinahe monochrome Gemälde bildeten, während sie andererseits sozialkritisch das Material kommentierten, das bis heute das Erscheinungsbild von Slums prägt. So ist auch das Verbinden von gesellschaftlichen Fragen mit formalen Aspekten der Skulptur oder der Malerei ein gemeinsames Merkmal im Denken der beiden Künstler.

Essiggurken sind – wie auch die typisch österreichischen Frankfurter- oder Knackwürste – ein wiederkehrendes Motiv bei Erwin Wurm. Mit dem überdimensionalen Gurk, gegossen aus Bronze, einem Material der klassischen Bildhauerei, schuf Wurm dieser Lebensmittelikone ein eindrucks-

volles Denkmal. Rauschenbergs Door, provisorisch an der Statue festgezurt, wird dabei zum beiläufigen Kommentar – quasi zu Wotrubas Wurstsemmel.



„fußballgroßen Tonklumpen auf hellblauem Autodach“ alle vorstellen, aber das Bild würde jeweils etwas anders ausschauen.

EW: Ja, aber das ist okay. Da sind wir bei Descartes: Ich sehe dich, du siehst mich, aber sehe ich dich, so wie du bist, und siehst du mich, wie ich bin? Das ist, von der philosophischen Seite her, eine der Grundfragen. Sehen wir alle das gleiche Orange oder siehst du das anders als ich? Wahrscheinlich sehen wir alle etwas Unterschiedliches und trotzdem definieren wir das als Orange, weil wir glauben, wir sehen alle das gleiche. Damit hat das, denke ich, zu tun.

MHK: Wenn ich mich jetzt im Kunsthaus einem Sockel nähere und mir eine Person ein Bild vorträgt, bin ich in dem Moment schon Teil der Skulptur. Dann bin ich Teil der Situation. Denke ich die ganze Situation als skulpturale Einheit, oder ist die Skulptur die Person, die spricht und das Bild aufmacht?

EW: Schon, also in dem Fall ist es die Person, die dort steht und spricht und das Bild provoziert. Klack, und dann siehst du's. Das funktioniert ja erstaunlich gut, und sobald du etwas hörst, visualisiert sich das. Ich kann mich erinnern, als junger Bursch, mit 17, habe ich mal irgendwelche Drogen genommen, und ich komme nach Hause und mein Vater spricht von einem Apfelbaum beim Abendessen, und – klack – war der Apfelbaum im Zimmer. Der stand da und ging nicht mehr weg. Lässig! So was Ähnliches ist ja beabsichtigt. Wir stellen uns ja auch durch Bilder dar, heute mehr denn je, mit Twitter und all dem. Aber es gäbe natürlich auch die Möglichkeit, dass man sowas macht wie bei den *One Minutes*, also den Besucher einlädt, sich auf das Podest zu stellen und diesen Satz zu sprechen. Gefällt mir auch gut. Nur ist das ausstellungstechnisch weniger glücklich,

denn der Satz ist kurz, der geht rauf, das dauert nicht einmal zwei Sekunden, wenn überhaupt, und dann ist die Sache vorbei. Eine Handlung muss man ja dehnen, damit sie zur Skulptur wird, je länger man sie dehnt, umso skulpturaler wird sie. Auch die Wiederholung ist für das Erlebnis der Skulptur wichtig. Stünde der Besucher am Sockel und spräche einen Satz, so wäre das nur auf den einen, der es ausführt, konzentriert. So fokussiert es mehr auf die Betrachter, die das Bild geliefert bekommen. Ausstellungstechnisch ist das interessanter, weil die Zuschauer mehr geboten bekommen.

GHS: Ist Lyrik etwas Skulpturales? Wenn man deine imaginären Skulpturen liest, hat man einen ähnlichen Zugang wie zu Gedichten. Du hast das vorhin sehr getragen, sehr angenehm vorgelesen. Automatisch kriegt man dieses Gefühl des Poetischen, einen fast romantischen Zugang zu der Situation oder dem Bild, das da entsteht.

EW: Ja, ich bin kein Romantiker, aber Haikus funktionieren zum Beispiel ähnlich. In Haikus geht's um den Inhalt, um das, was sie auslösen. Hier geht es ausschließlich um das Bild, um die Skulptur. „Eisenkörper liegt auf Lederfußball. Lederfußball atmet aus.“ Um das Bild geht es. Um nicht mehr und nicht weniger.

MHK: Das heißt eigentlich, nur der ausgesprochene Satz ist relevant? Die Haltung der Person ist sekundär?

EW: Ich hab das schon gern, wenn man in einer gefassten Haltung dasteht. Mit Ernsthaftigkeit.

GHS: Besucher der Ausstellung mögen sich vielleicht peinlich berührt vorkommen. Wenn die jetzt damit rechnen, im Versteckten

Wortskulpturen 2017

*Personen auf Podesten, Maße variabel
Studio Erwin Wurm*

Die Abwesenheit der Skulptur ist der „Nullpunkt“, an dem Erwin Wurms Überlegungen um und über skulpturale Aspekte des Lebens ansetzen. So erzählt etwa eine Serie aus den frühen 1990er-Jahren von Objekten, die einzig durch deren Umriss, die sich auf staubigen Podesten abgezeichnet haben, sichtbar werden. Die Antwort auf die Frage, was da gestanden haben mag, bleibt der Vorstellungskraft der Betrachter/innen vorbehalten.

Einem ähnlichen Ansatz folgt Wurm auch in der Arbeit Wortskulpturen. Die Podeste im Ausstellungsraum, auf denen man Skulpturen erwarten würde, sind entweder mit Menschen besetzt oder leer. Wer sich den Personen nähert, erhält die verbale Beschreibung der Skulptur, die an ihrer Stelle zu sehen sein könnte: „Geruchsblock zieht mit einer Person durch das Zimmer“, „Fußballgroßer Tonklumpen auf hellblauem Autodach“, „Über ein Bett gehen und dabei einsinken wie im Schnee und eine Spur hinterlassen“, „Zweifel liegt auf Hoffnung, Hoffnung atmet aus“.
Die Sprache, der sich Wurm dabei bedient, liegt zwischen nüchtern beschriebenen Materialangaben und Poesie. Eine weitere Spitzfindigkeit liegt in dem Umstand, dass die Entmaterialisierung der Skulptur zum Text führt, während dieser wiederum das aufgelöste Material behandelt. Anders als in den One Minute Sculptures, für die Erwin Wurm Besucher/innen auffordert, eine Minute lang in teils absurd anmutenden Positionen zu verharren, wird Skulptur hier nicht durch körperliche Erfahrung erlebbar, sondern entsteht einzig und allein durch die Vorstellungskraft der Betrachtenden. Unter dem Titel tief Luft holen und Luft

anhalten erscheint zu diesem Projekt ein Künstlerbuch, das 40 imaginierte Skulpturen umfasst.

*Fußballgroßer
Tonklumpen auf
hellblauem Autodach*



bzw. im Dunklen von Exponat zu Exponat zu gehen und plötzlich spricht sie jemand an. Da ist der Stress natürlich groß. Muss ich was machen, sagt der Nächste vielleicht auch was? Komme ich da je wieder raus, ohne etwas machen zu müssen?
(Lachen)

EW: Siehst du, an den Aspekt hab ich gar nicht gedacht.

GHS: In diesen *Wortskulpturen* ist man auf eine besondere Art frontal konfrontiert. Das Skulpturale vollzieht sich bildhaft in dir.

EW: Und mit gesprochener Sprache ist die Wirkung eine ganz andere, als wenn nur ein Text dastünde und jeder liest den für sich. Das ist ganz was anderes. Wie du richtig sagst, man fragt sich: „Was will der von mir?“

GHS: Ich will im Museum nicht angesprochen werden. Das kann nur gefährlich sein.

MHK: Naja, ich würde mich auch wundern, wenn mir das jemand auf der Straße sagt. Ich denk grad darüber nach, ob der Museums- oder Ausstellungsraum etwas ausmacht in der Rezeption der Arbeit.

EW: Vielleicht ist das sogar auf der Straße möglich. Aber die Straße ist kein Konzentrationsraum, Museen sind Konzentrationsräume. Ich hab einmal versucht, *One Minutes* auf der Straße zu machen – das ist so außerhalb des Kontextes, das nehmen wenige wahr. Da bleibt nur Klamauk übrig.

GHS: Der Pillhofer funktioniert ein bisschen anders; der ist sozusagen zur Benutzung vorbereitet, darf aber nicht benutzt werden. Heißt das, dass man diese Aktivität imaginieren soll?

EW: Die Vorstellung, man kann auf ein Kunstwerk steigen, hat mir gefallen. Genauso wie man den Cortenstahl von Richard Serra erklettern könnte. Das ist ähnlich wie Wotruba mit der Wurstsemmel.

GHS: Zur Ausstellung entsteht eine besondere Edition von dir: Eine Jahreskarte für das Joanneum in Form einer Knackwurst. Die Wurst ist also in mehrerer Hinsicht ein Funktionsgegenstand: ein Nahrungsmittel und eine Eintrittskarte in ein Museum. Wenn man also an der Kassa auftaucht mit diesem Gegenstand, so ist das wie mit vielen deiner Arbeiten: Man kommt in eine absurde, nahezu peinliche Situation und wird wieder selbst zur Skulptur. Man muss sich das vorstellen: Jemand taucht am Museumsschalter auf und das Gegenüber erkennt nicht, dass die Wurst eine Eintrittskarte ist. Da beginnt der Horror.

EW: Genau. (lacht)

GHS: In jedem Fall ist das ein peinlicher Moment und man hofft, das Gegenüber verfügt über dasselbe Wissen: dass diese Wurst eine Eintrittskarte ist und dass die Person nicht sofort die Polizei holt.

EW (lacht): Die Wurst ist eine mitteleuropäische Ikone, eine Nahrungsmittelikone. Wir sind ja hier im Winterland, wo es zur kalten Jahreszeit nichts gegeben hat, kein frisches Obst, Gemüse usw. Sauerkraut wurde eingelegt, Essiggurken, altes Fleisch wurde in Gedärme gestopft und zur Wurst. Winterküche. Darum beschäftige ich mich mit dem Thema. Außerdem bin ich in Graz mit der Wurst aufgewachsen. Ich kann mich erinnern, dass mir mein Großvater als Belohnung immer Gabelbissen mit Extrawurst bzw. mit einem Gurkerl drinnen gegeben hat.

GHS: Die haben Generationen ernährt!

EW (lacht): So bin ich aufgewachsen. Und ich hab mal gelesen, dass man langsam zu dem wird, was man isst. Ich hab viele Gurkerln und Knackwürstel und Essigwürstel gegessen, also ist mir das sehr nahe, vom Gedanken.

GHS: *Selbstporträt als Essiggurkerl.*

EW: So komm ich überhaupt zur Wurst. Und dann hat natürlich jede Essiggurke, jede Wurst eine dezidierte Form, die an bestimmte männliche Teile erinnert, und dieser anatomische Teil ist ja etwas sehr wichtiges für den Mann und für die Frau. Das ist ja Thema für Dramen und für Weltkriege und all das. Darum interessiert mich dieses Thema und deshalb kommt das immer wieder vor.

MHK: Ist der Pullover auch eine Ikone?

EW: Nein, der Pulli ist erstens eine zweite Haut und dann ist es ganz einfach, mit dem Pulli neue Formen zu schaffen, zu deformieren. Man braucht nicht lange herumtun und braucht keine aufwendige Materialien, sondern wenn man einen Pulli anzieht und mit den Händen darunter hineingreift, verändert sich das sofort in etwas vollkommen anderes. Das hat mich daran interessiert, deshalb habe ich den auch so oft verwendet, am Anfang. Dann kommt beim Pulli noch dazu, dass man die Leute entpersonifizieren kann. Ein Pulli über dem Kopf, da ist das zwar noch eine anthropomorphe Figur, aber keine Person mehr. Also ganz ein einfacher Weg, ein ganz einfacher Schritt.

LeWitt
20 Pratt St.
Box 360
Chester Ct
06412
Telephone
860 536 4226
860 536 1312
Fax 860 526 2846

DESIGN PETER

I HAVE BEEN THINKING ABOUT A
PIECE TO PUT INTO YOUR SPACE FOR
FEBRUARY. I WANT TO BUILD A
STRUCTURE THAT WINDS THROUGH THE
AREA ~~~~~

SINCE I CANNOT USE CONCRETE
BLOCKS OR BRICKS OR ANYTHING HEAVY,
I THOUGHT TO USE STYROFOAM BLOCKS.



Weltraumschwitzer 2017

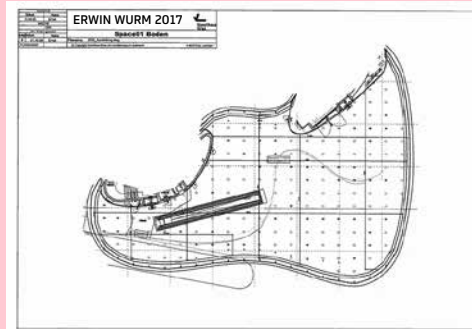
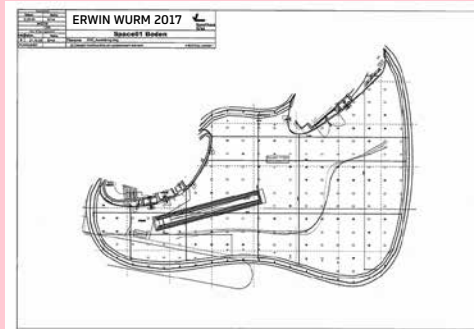
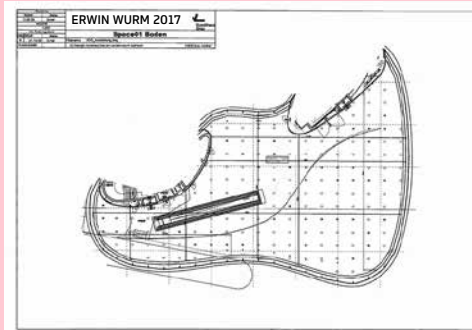
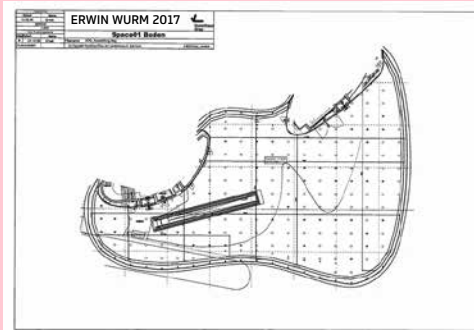
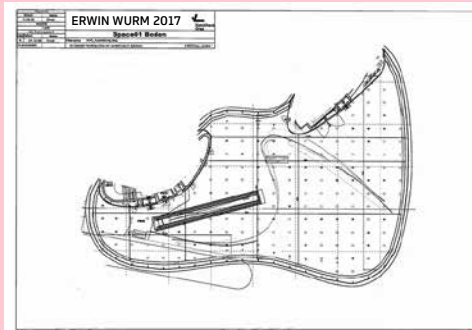
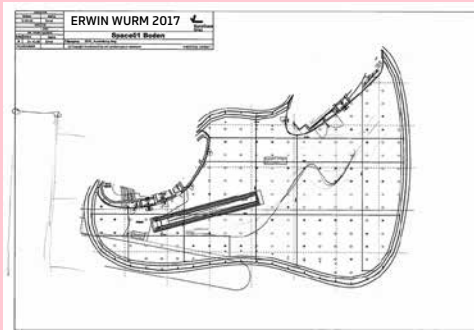
Wolle, Metall

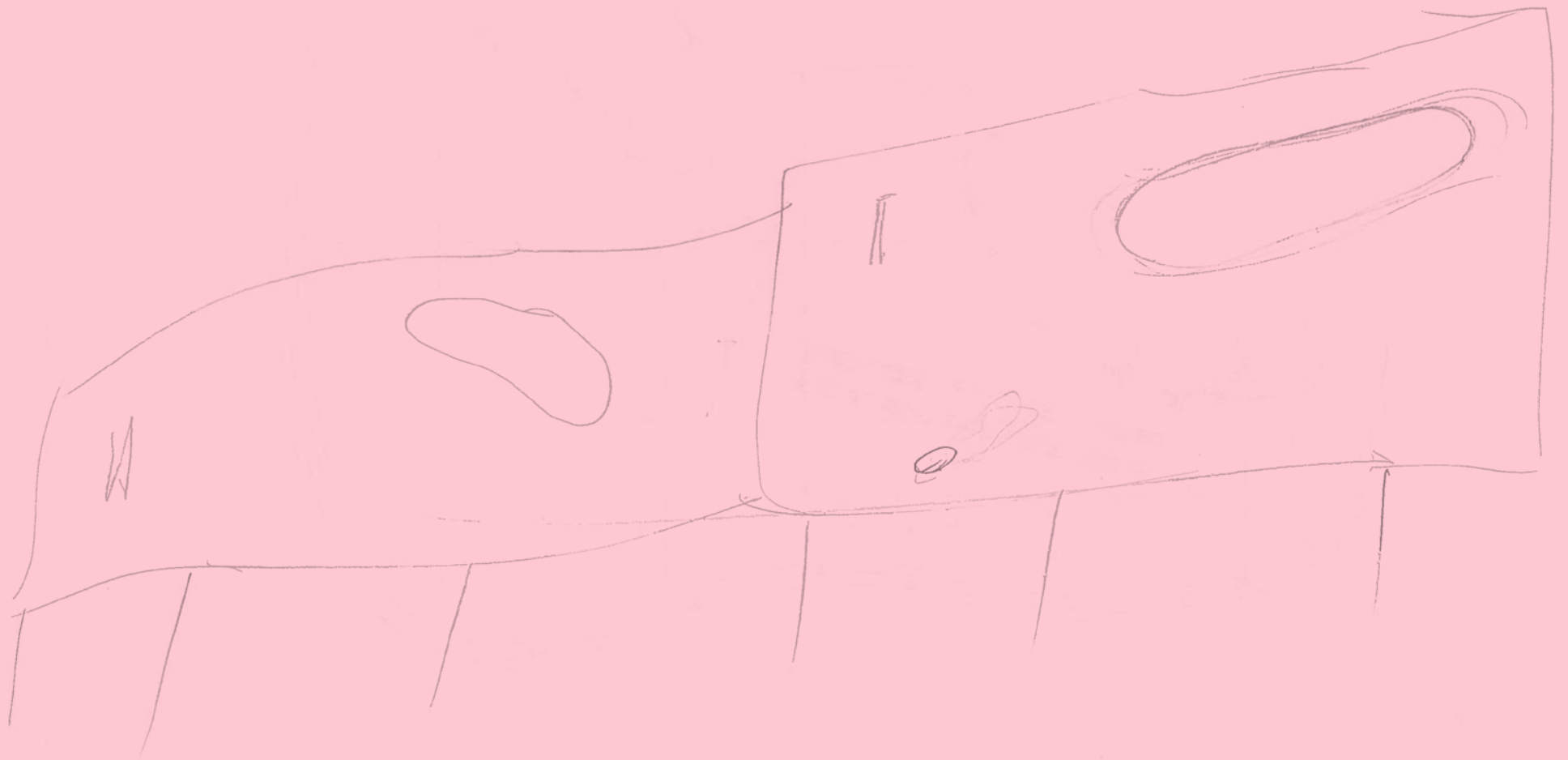
400 × 4000 × 5 cm

Studio Erwin Wurm

Kleidung ist ein Element, das seit sich
rund 30 Jahren regelmäßig in Erwin Wurms
Œuvre findet. Wie andere Alltagsgegen-
stände auch, dient ihm Kleidung als fle-
xibles Grundmaterial, das er skulptural
einsetzt, um über Fragen von Hülle und
Kern oder über die An- und Abwesenheit des
Körpers nachzudenken.

Große „Wandpullover“ realisierte Erwin
Wurm bereits in verschiedenen Studien
und Formen, wobei der frei hängende Welt-
raumschwitzer einen Schritt weitergeht.
Die Installation im Kunsthaus Graz zitiert
eine der ersten Personalen, die hier gezeigt
wurden: Das Skulpturenprojekt Wall, 2004,
des US-amerikanischen Konzeptkünstlers
und bedeutenden Vertreters der Minimal Art
Sol LeWitt (1928–2007). Aus mehr als 140
Tonnen Ytongsteinen entwickelte Sol LeWitt
eine Struktur, die sich durch den Raum
schlängelte und auf die organische Kuppel
des Kunsthauses fokussierte. Erwin Wurms
Sweater für den Space01 des Kunsthauses,
der in seiner Dimension von etwa 40 m
Länge und 4 m Höhe der ikonischen Skulp-
tur Sol LeWitts um nichts nachsteht, spielt
auf diese monumentale Arbeit an. Dies tut
er aber nicht, indem er sie rekonstruiert und
dadurch auf Dagewesenes Bezug nimmt,
sondern indem er die Idee in ihre ursprüng-
lichen Einzelteile zerlegt und mit eigenen
formalen und inhaltlichen Aspekten anrei-
chert. Auf diese Weise lässt Wurm die Dis-
kussion über das Wesen und die Bedeutung
von Raum wieder von vorne beginnen und
schafft gleichzeitig eine wohlige Bekleidung
für den personifizierten Space01.









Vom Pullover zur Skulptur und zurück

Monika Holzer-Kernbichler

Weich fällt der rosa Strick des überdimensionalen Pullovers von der Decke herab und unterteilt in seiner frei hängenden Form den biomorphen Raum. Erwin Wurm hat einen Pullover für das Kunsthaus Graz gebracht, das im Inneren durch seine graue Skin von der Außenhaut der Fassade getrennt ist. Die Form der blauen Blase ist im Space01 am stärksten spürbar, der Raum als domartige Halle einzigartig. Die Dimension dieses Raumes wird in jener des mächtigen Pullovers greifbar.

Erwin Wurm, der an der Akademie der bildenden Künste in Wien Bildhauerei studiert hat, verwendet bereits seit 1988 Kleidungsstücke, um den Begriff der Skulptur auszuloten. Von jeher interessieren ihn dabei ganz grundsätzliche Fragestellungen rund um dieses Thema. Statik, Form, Farbe, Oberfläche, Gewicht und Volumen sind dabei von entscheidender Bedeutung. Wenn man Volumen zufügt, formt man plastisch, ebenso entsteht eine Skulptur durch Wegnehmen von Material. Ab- und Zunehmen sind für Erwin Wurm deshalb auch auf einer menschlichen, körperlichen Ebene skulpturale Prozesse. Er rückt den Menschen selber ins Zentrum seines Nachdenkens, sodass er sich in seiner Lebendigkeit von der in Stein gemeißelten Figur der vergangenen Epochen emanzipieren kann. Dabei spielt auch die Zeitlichkeit eine große Rolle: Für Michelangelo war eine Skulptur dann gelungen, wenn sie unbeschadet von einem Berg hinunterrollen konnte. Dauerhaft, stabil und unverwundlich musste eine Skulptur sein, die oft als Denkmal im Außenraum Bestand haben sollte. Erwin Wurm bricht mit diesem zentralen Aspekt der Beständigkeit, indem

er die Kurzlebigkeit und Schnelllebigkeit als prägende Eigenschaften einflicht. Er bricht aber auch mit der Schwere und dem Pathos, der dieser fortwährenden Gültigkeit anhaftet. Es geht ihm nicht um das Einfangen des fruchtbaren Augenblicks für die Ewigkeit, sondern um das Anhalten der Gegenwart für einen eingefrorenen Moment, der bei Erwin Wurm unweigerlich zur zeitlich begrenzten Skulptur wird. Nimmt man den bildhauerischen Arbeiten das Pathos, nimmt man ihnen zugleich die schwerwiegende Ernsthaftigkeit. Mit Humor geht vieles leichter – bei der Betrachtung der Arbeiten von Erwin Wurm, aber auch im Leben selbst. Humor ist subjektiv, der Witz liegt bei Wurm in der Ernsthaftigkeit der Inszenierung – und nicht in einer albernen, lustigen Motivwahl – und im sehr präzise gewählten Moment, in dem die Konzentration am größten ist. Peinlichkeit und Scheitern liegen im Bereich des Möglichen und Gewollten, es sind sogar Aspekte, die die Arbeit zu stärken vermögen. Der Mensch, der einer exakt vorkomponierten Handlungsanweisung folgt, verformt sich zuerst selbst, um zu einer *One Minute Sculpture* zu werden oder wie in frühen Arbeiten Wurms einen Pullover zur organischen, abstrakten Form zu transformieren. Die menschliche Figur reduziert sich auf den temporären, statischen und volumengebenden Kern, die farbige Hülle darüber zur formgebenden Oberfläche.

Im Alltag, abseits der Kunst, ist der Pullover ein viel gebrauchtes Objekt. Er wärmt und strukturiert den menschlichen Körper darunter, grenzt ihn von seiner Umgebung ab, gibt Schutz und Halt. Er ergänzt und kaschiert vorteilhaft die suboptimalen Formen des Trägers, manchmal trägt er allerdings auch auf. Als funktionales Kleiderstück ist er Ausdruck einer Gesellschaft, die durch Reformbewegungen von steifer Salonkleidung befreit wurde und in der neu aufkommenden

Freizeit immer weiterreichende Akzeptanz erfuhr. Der als kleidsam erachtete Pullover hat im Laufe seiner Geschichte eine ungeheure Einsatzvarianz und Bandbreite an Ausdrucksformen erlangt. Von zeitlos-konservativ bis zum modischen Ausdruck ist er in jedem Fall – wie Kleidung generell – ein gesellschaftliches Statement, aufgeladen mit individueller oder situationsbezogener Symbolik. Vom existenzialistischen schwarzen Rolli über den dicken Schipulli oder als Teil eines schicken Twinsets ist er bis hin zum Sweater mit oder ohne Kapuze von edler Marke oder als No Name gewiss eines der meistgetragenen Kleidungsstücke weltweit. Mit Aufdrucken wird er manchmal auch zum Bild- und Botschaftsträger auf den am besten zur Verfügung stehenden körperlichen Flächen von Rücken, Brust und Bauch.

In seiner Materialität, Qualität und Gestalt gibt der Pullover auch Auskunft über die soziale Einordnung, den Status, die finanziellen Möglichkeiten oder die dementsprechend gewünschte Wirkung des Inhabers oder der Trägerin. Kleidung ist Hülle, modisches Statement und Notwendigkeit. Sie gibt Halt und folgt den Bewegungen. In ihrer Funktionalität bildet sie den menschlichen Körper ab, auch wenn sie leer ist. Letztlich bietet sie auch die Möglichkeit, das eigene Selbst zu überdecken und jemand anderer zu sein.

Ein Pullover ist in ganz wenigen Fällen nur einfach ein Pullover.

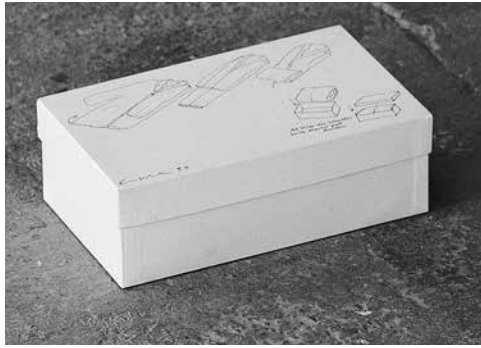
In der Modewelt wird der skulpturale Aspekt von Kleidung als effektvolle Inszenierung wahrgenommen, als untragbare Übersteigerung, die – durchaus auch humorvoll – jedweder Alltagstauglichkeit widerstrebt. Erwin Wurm hat sich mit seinen Arbeiten



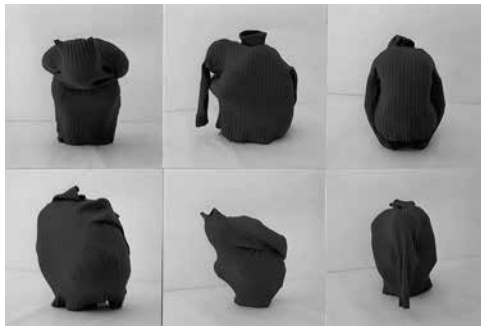
Palmer, 1997

für Hermès und Palmers dieser Grenzüberschreitung gestellt. Fruchtbare Wechselwirkungen zwischen Kunst und Mode, zwischen Bekleidung und künstlerischen Objekten gibt es seit der aufkommenden Moderne, seit sich die Mode, aber auch die Kunst durch Abstraktion, Gesamtkunstwerk und Reformkleid von vorherrschenden Konformismen befreit hat. So waren etwa bereits für Charles Baudelaire, den

geistigen Begründer der Moderne, Mode und Moderne durchaus wesensverwandt und beide durch das Vergängliche, Flüchtige und Mögliche gekennzeichnet. Das Textile findet seither vielfach differenzierte Verwendung in der Kunst, veränderte Rollenbilder und integrierte zunehmend das Alltägliche, das Leben selbst. Je nach Verarbeitung des Materials, dessen organisch-weiche Gewebestruktur essenziell ist, verknüpfen sich damit unterschiedliche inhaltliche Aufladungen: Es wird zum Fetisch (z. B. bei Sylvie



Ohne Titel, 1993



Ohne Titel, 2000

Fleury), kann mystisch konnotiert sein (z. B. bei Joseph Beuys) oder fungiert als Erinnerungsträger (z. B. bei Pawel Althamer, Milica Tomić). Oft wird durch den Einsatz des Textilen auf den fehlenden menschlichen Körper verwiesen, auf darin gespeicherte Erinnerungen, Geschichten, Situationen, Erlebnisse oder Geschehnisse. Das Kleidungsstück verweist dann auf etwas nicht mehr Präsenzes und wird damit zum Träger von Information, zum Symbol, er wird zum sinnlichen Repräsentanten. Der Pullover ist dann nicht notwendigerweise mehr ein Pullover.

Folgt man diesen Gedanken, so hat Erwin Wurm den Pullover von vielem befreit, indem er ihn von übergeordnetem Sinn entleert und von seiner Funktion löst. Er beschränkt ihn auf das, was er zuerst ist – nämlich ein Pullover –, um ihn im nächsten Schritt skulptural zu formen. Die in Schachteln verpackten Pullover sind mit exakten Gebrauchsanweisungen versehen, die es ermöglichen, jederzeit diesen Transformationsprozess vom Pullover zur Skulptur und wieder zurück selbst vorzunehmen. Wichtig ist es Erwin Wurm von Anfang an gewesen, dass den Pullovern weder ein Sentimentalitäts- noch ein Nostalgiewert anhaftet, sondern dass sie zeitlos nur als Pullover rezipiert werden, weshalb Museen seine Kleidungsstücke in ihren Sammlungen auch alle 20 Jahre austauschen sollten.

Der leere Pullover kann bei Wurm auch zum flexiblen Gestaltungsmaterial werden, wenn er den Museumsbesucherinnen und -besuchern anbietet, alleine oder gemeinsam in die großen Hüllen zu schlüpfen und sich anschließend ablichten zu lassen. In diesem Moment wird man Teil des Kunstwerks, zu dem Wurm konsequenterweise auch das dabei entstandene Foto zählt. Die jeweilige Handlungsform wird zur zeitlich begrenzten Skulptur.



Polaroid einer *One Minute Sculpture*, in der Ausstellung „Erwin Wurm: Fat Survival“, Neue Galerie Graz, 2002

Pullover kommen bei Erwin Wurm auch in Schichtungen vor, vielfach übereinander getragen oder als selbstständiger voluminöser Körper. Während ein Akteur mit zunehmender Anzahl von Kleidungsstücken immer ungelinkter wird, erhöht sich im anderen mit jedem zusätzlichen Stück die Stabilität. In diesen Arbeiten tritt zur skulpturalen Form sehr deutlich auch eine gesellschaftliche Frage hinzu. Während in vorangegangenen Zeiten eine gewisse Körperfülle als Statussymbol galt, so ist seit den letzten Jahrzehnten genau das Gegenteil der Fall. Dick zu sein verweist auf materielle Armut, Schlankheit hingegen auf den Zugang zu höherwertigen und damit besseren Lebensmitteln. Auch relegieren die in vielen Schichten getragenen Kleidungsstücke auf die Lebensweise von Obdachlosen, die all ihr Gewand zum Schutz vor Kälte übereinander anziehen.

Der symbolische Gehalt mutiert in jüngsten Arbeiten auch zur zynisch interpretierbaren Auftragskunst, denn Erwin Wurm hat auch Wandpullover für politische Büros gestrickt. Der Wandpullover für die Steiermark von 10 mal 3 Metern ist in den Landesfarben Grün und Weiß gehalten und enthält das Wappentier als Laufmuster. Auch den langjährigen niederösterreichischen Landeshauptmann hat er in einem großen Wandpullover mit einem Porträt als untergehende Sonne in seinen Landesfarben Gelb und Blau verewigt und das Büro eines SPÖ-Ministers in einen roten Raumpullover gehüllt. Die gestrickten Wandverkleidungen transportieren subtil eine humorvolle, machtrirrende Geste. Der rote, sozialdemokratische Pullover trotzts im Barockpalais, der steirische Panther speit das Feuer – wie sein ursprünglichster Vorläufer – aus all seinen Öffnungen.

Ein Pullover kann Selbstbilder erzeugen und Identität stiften. Umgekehrt kann er diese auch aufs durchaus dünne Glatteis führen.

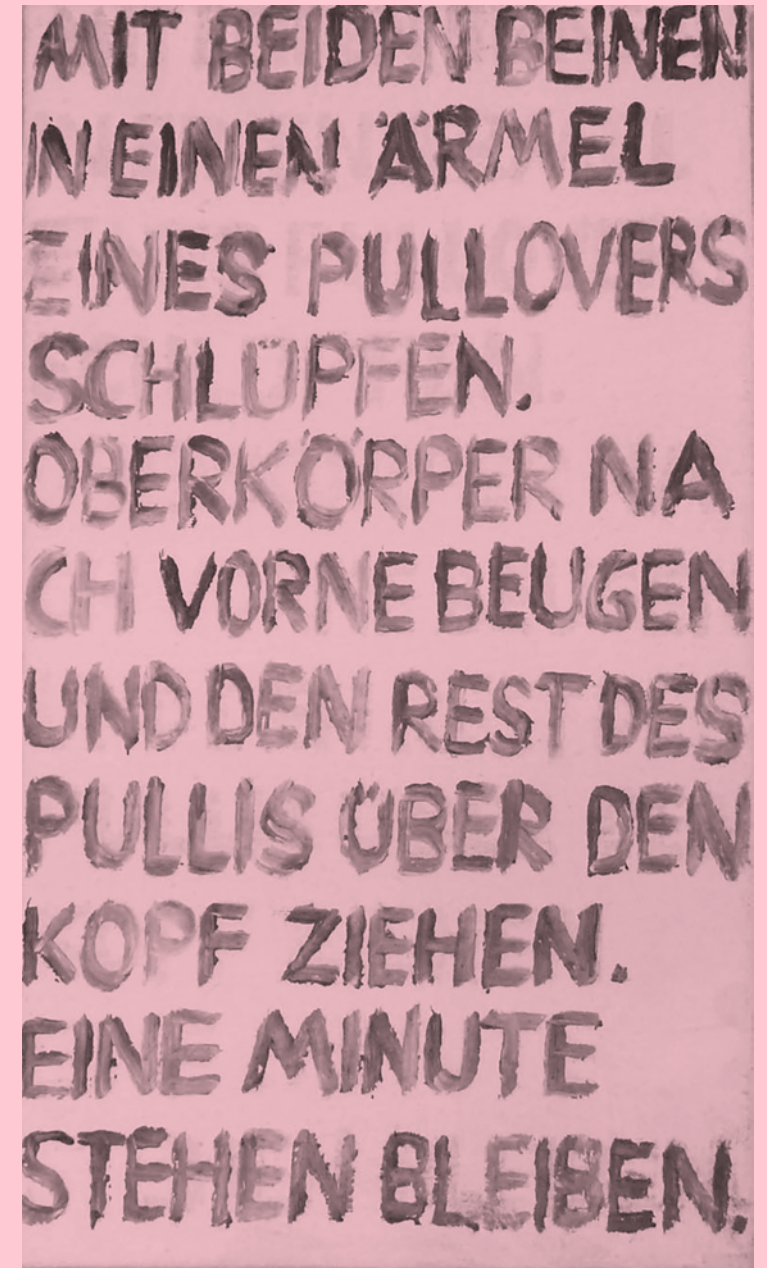
Mit Kleidung lässt Erwin Wurm abstrakte dreidimensionale Formen entstehen, tapeziert Wände und evoziert bestimmte Situationen, stets spielt er dabei aber mit ihrer eindeutigen, ursprünglichen Funktionalität. Immer bleibt der Pullover jedoch als Pullover erkennbar.

Wurm bekleidet auch nicht politisch aufgeladene Räume. Schon 2009 war im „Wall House“ in Groningen großflächige Strickware zentral, auch in Bangkok, wo Erwin Wurm bis Februar 2017 eine große Personale hatte, spielte sie eine Rolle. Hier im Kunsthaus ist sie erstmals freihängend, nicht eine direkte Ver- oder Bekleidung an den Begrenzungen des Raumes, auch wenn diese hier sogar als Haut bezeichnet wird. Während das Textil in Bangkok vor Ort produziert wurde, reist es für Graz von ebendort um die halbe Welt. Die Produktionsbedingungen von Textilien sind wie die Ausstellungsmöglichkeiten für erfolgreiche Künstler globale. Die Dimensionen gehen weit über das Lokale hinaus, sprengen in der Kunst, aber auch im alltäglichen Leben schon längst alle Grenzen. Die ökonomischen Verstrickungen umspannen die ganze Welt und vernetzen Geschäftsbeziehungen nach gewinnoptimierten Aspekten. Die Welt ist klein geworden. So klein, dass sie ein Künstler verschlucken kann und Pullover für den Weltraum schafft.



The artist who swallowed the world, 2006

Ohne Titel 1995
Öl auf Leinwand
35 × 20 × 2,5 cm
Studio Erwin Wurm



Erwin Wurm

*1954 in Bruck an der Mur (AT), lebt und arbeitet in Wien und Limberg (AT)

1973 Abitur in Graz

1974–77 Studium der Kunstgeschichte und Germanistik, Karl-Franzens-Universität Graz

1977–79 Studium der Kunst- und

Werkerziehung (Bereich Bildhauerei) an der Hochschule für darstellende Kunst, Salzburg

1979–82 Studium Gestaltungslehre (Bereich Bildhauerei) an der Universität für angewandte Kunst, Wien (bei Prof. Bazon Brock)

1979–82 Studium Gestaltungslehre an der Akademie der bildenden Künste, Wien

1983 Sponision zum Magister artium

1983 Assistentenstelle an der TU Wien, Institut für plastisches Gestalten

1995 Gastprofessur an der École des Beaux Arts, Paris (Bildhauerei)

1996/97 Gastprofessur an der Universität für industrielle und künstlerische

Gestaltung (Klasse für Bildhauerei), Linz

2002–06 Professur an der Universität für angewandte Kunst, Wien / Institut für Kunst-

und Kulturwissenschaften – Kunstpädagogik

2007–10 Professur an der Universität für angewandte Kunst, Wien / Institut für

Bildende und Mediale Kunst, Abteilung

Bildhauerei und Multimedia

Seit 2014 Mitglied des Österreichischen

Kunstsensats

Auszeichnungen

1984 Otto Mauer-Preis

1991 Kunstpreis der Wiener Allianz

1993 Preis der Stadt Wien für Bildende Kunst

2004 Kunstpreis der Stadt Graz

2007 „Künstler des Jahres 2007“ (gewählt von der Zeitschrift KUNSTJAH 2007. Die Zeitschrift, die Bilanz zieht. Nr. 7, Lindinger + Schmid, Regensburg, Deutschland)

2013 Ehrenmitgliedschaft des ADC (Art Directors Club)

2013 Großer österreichischer Staatspreis

2014 Silbernes Komturkreuz des Ehrenzeichens für Verdienste um das Bundesland Niederösterreich

2015 Würdigungspreis des Landes Steiermark für bildende Kunst

Erwin Wurms künstlerische Arbeiten wurden weltweit in 110 Einzelausstellungen in Museen präsentiert. Werke in 64 musealen Sammlungen in 16 verschiedenen Ländern und Beteiligung an über 1000 Gruppenausstellungen.

www.erwinwurm.at



Künstlergespräch

Dienstag, 13.06., 19 Uhr mit
Erwin Wurm, Günther Holler-Schuster
und Barbara Steiner

Themenführungen

tief Luft holen und Luft anhalten

Treffpunkt: Foyer

Kosten: 2,50 € exkl. Eintritt

So, 07.05., 15:30 Uhr

mit Christof Elpons

So, 14.05., 15:30 Uhr

mit Barbara Lainerberger

Fr, 02.06., 15:30 Uhr

mit Christof Elpons

Sa, 03.06., 11 Uhr

mit Barbara Lainerberger

So, 11.06., 15:30 Uhr

mit Christof Elpons

Fr, 23.06., 15:30 Uhr

mit Antonia Veitschegger

Fr, 30.06., 15:30 Uhr

mit Barbara Lainerberger

Fr, 14.07., 15:30 Uhr

mit Antonia Veitschegger

Aktuelle Informationen zu den
Veranstaltungen finden Sie auf unserer
Webseite www.kunsthhausgraz.at



Impressum

Diese Publikation erscheint
anlässlich der Ausstellung

Erwin Wurm

Fußballgroßer Tonklumpen auf hellblauem
Autodach

Kunsthhaus Graz

Universalmuseum Joanneum
24. April – 27. August 2017

Das Kunsthaus Graz ist ein gemeinsames
Engagement des Landes Steiermark und der Stadt
Graz im Rahmen des Universalmuseums Joanneum.

Mit freundlicher Unterstützung von
Stadt Graz
Land Steiermark



Kunsthhaus Graz

Universalmuseum Joanneum
Lendkai 1
8020 Graz, Österreich
T: +43-(0)316/8017-9200
kunsthausgraz@museum-joanneum.at
www.kunsthhausgraz.at

Universalmuseum Joanneum

Geschäftsführung
Wolfgang Muchitsch

Leitung Kunsthaus Graz
Barbara Steiner

Ausstellung

Kurator
Günther Holler-Schuster
Projektkoordinatorin
Katia Huemer
Registatur
Astrid Mönnich
Darsteller/innen der Wortsulpturen
**Markus Buchsbaum, Sarah Bundschuh, Zsafia
Hockstok, Claudia Hochstöger, Romana Jöbstl,
Christian Klein, Sarai Lenzberger, Marlene
Meixner, Karin Pirker, Manuela Rauch, Helene
Remele, Sabrina Redhead, Thomas Talger, Gabriel
Zisler**

Ausstellungsaufbau
**Robert Bodlos, David Bosin, Ivan Drlje, Simon Duh,
Fabian Egger, Markus Ettinger, Helmut Fuchs, Ivan
Gorickic, Bernd Klinger, Irmgard Knechtel, Andreas
Lindbichler, Stefan Reichmann, Klaus Riegler,
Michael Saupper, Stefan Savič, Peter Semlitsch**
Konservierung, Restaurierung
Julia Hüttmann, Paul-Bernhard Eipper
Kunst- und Architekturvermittlung
**Monika Holzer-Kernbichler, Marta Binder, Verena
Borecky, Wanda Deutsch, Christof Elpons, Andrea
Fian, Gabriele Gmeiner, Barbara Lainerberger,
Romana Schwarzenberger, Barbara Thaler, Antonia
Veitschegger**

Grafik
Karin Buol-Wischenau
Leitung Außenbeziehungen
Andreas Schnitzler
Marketing und Kommunikation
**Franz Lammer, Nina Blum, Anita Brunner-Irujo,
Barbara Ertl-Leitgeb, Anna Frasnig, Bärbel Hradecky,
Marion Kirbis, Eva Pessenhofer-Krebs, Astrid
Rosmann, Elisabeth Weixler**
Veranstaltungsmanagement
**Gabriela Filzwieser, Franz Adlassnig,
Michael Sladek**

Office Management
Teresa Ruff, Gabriele Hofbauer
Besucher/innenservice Ausstellungsbetrieb
Anke Leitner, Eva Ofner und Team
Personalkoordination, Besucher/innenfeedback
Sigrid Rachoinig
Foyermanagement
**Melanie Burtscher, Thomas Kirchmair,
Sabine Messner, Elisabeth Englmaier**

Publikation

Herausgeber
Günther Holler-Schuster
Redaktion
Katia Huemer
Texte
**S. 4–7: Günther Holler-Schuster
S. 10–27: Erwin Wurm, Günther Holler-Schuster,
Monika Holzer-Kernbichler
S. 36–40: Monika Holzer-Kernbichler
S. 9, 12, 16, 20, 23, 29: Katia Huemer**
Lektorat
Jörg Eipper-Kaiser
Grafische Gestaltung und Bildbearbeitung
Karin Buol-Wischenau
Druck
**Universitätsdruckerei Klampfer,
St. Ruprecht an der Raab**
Papier
**Invercote G, 260 g/m²
Recycling Cyclus, 100 g/m²**
Schriften
Tram Joanneum, ITC Charter Com, Zurich

Gedruckt in Österreich

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die da-
durch begründeten Rechte, insbesondere die der
Übersetzungen, des Nachdruckes, der Entnahme
von Abbildungen, der Rundfunksendung, der Wie-
dergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem
Weg oder der Speicherung in Datenverarbeitungs-
anlagen bleiben, auch bei nur auszugsweiser Ver-
wertung, vorbehalten.

Erschienen im Eigenverlag
Universalmuseum Joanneum GmbH

ISBN 978-3-90209-586-2

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2017 Kunsthaus Graz, Universalmuseum
Joanneum
© für die abgebildeten Werke bei Studio Erwin
Wurm, © Bildrecht, Wien 2017
© Bildrecht, Wien 2017: Marcel Duchamp, Sol
LeWitt, Josef Pillhofer, Robert Rauschenberg
© für die gedruckten Texte bei den Autorinnen und
Autoren oder deren Rechtsnachfolgern

Fotos:
N. Lackner/UMJ: Umschlag, Installationsansichten
und S. 12, 16, 17, 20
Studio Erwin Wurm: S. 8, 9, 12, 13, 29, 37, 38, 40, 41
Margherita Spiluttini: S. 28
Katia Huemer: S. 10, 39
Inge Prader: S. 43

Umschlag:
Erwin Wurm, *Ohne Titel*, 2017 (unter Verwendung
von: Fritz Wotruba, *Liegende Figur*, 1953)

Erwin Wurm
tief Luft holen und Luft anhalten
Künstleredition, 2 Bände in Schuber
Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln

Texte
Erwin Wurm
Übersetzung
Kate Howlett-Jones
Reproduktionen
Max Wegscheidler
Grafik und Bildbearbeitung
Karin Buol-Wischenau
Druck
Universitätsdruckerei Klampfer
Papier
**Rainbow hellchamois, 270 g/m²
Munken Pure Rough, 120 g/m²**

Dank an

Martha Gutschki, Johanna Lakner, Gabriele Naderer,
Julia Zehl: Studio Erwin Wurm

Besonderer Dank gilt Erwin Wurm.

