



Figure 1

George Segal, *The Costume Party*, 1965-72,
Sechs Gipsfiguren, bemalter Gips, Holz, Glas,
Fotografie, Helm, Stiefel,
The Solomon R. Guggenheim Museum, NY

→
Abstract
S. 320

Veronika Tocha

DER EIGENSINN DER GIPSE

VON DER EMANZIPATION DES ABGUSSES IN DER ZEITGENÖSSISCHEN SKULPTUR

IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST finden sich der Gips, der Abguss und die Dialektik zwischen analog und digital in vielgestaltiger Ausprägung. So verwenden zeitgenössische Künstler noch heute gerne den Werkstoff Gips. Sie arbeiten mit Abgussverfahren. Oder sie greifen auf bereits existente, zumeist antike Gipsabgüsse zurück, um daraus neue Werke zu schaffen und zu eigenen künstlerischen Aussagen zu gelangen.

Im Zentrum des vorliegenden Beitrags steht die Emanzipation des Gipsabgusses von Zuschreibungen, die diesen entweder als behelfsmäßiges Vorbild und dienendes Entwurfsmodell oder als nachgeordnete Kopie, bloßes Nach- bzw. Abbild oder gar als Abklatsch beschreiben. Gezeigt werden soll, dass Abgüsse in der zeitgenössischen Skulptur zu vollgültigen, autorisierten Kunstwerken geworden sind, die sich nicht länger mimetisch oder in der Referenz auf ‚Originale‘ verstehen, sondern autonom. Hinzu kommen medienästhetische bzw. technologische Emanzipationen:



Figure 2

Teresa Margolles, Catalfalco, 1997, Organisches Material auf Gips, realisiert mit der Künstlergruppe SEMEFO MMK, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt/Main, Dauerleihgabe der Künstlerin

vom Ausgangsmaterial Gips hin zu synthetischen Werkstoffen und vom handwerklichen, analogen Gießverfahren hin zu digitalen 3D-Technologien. Wieweit die Emanzipation der zeitgenössischen Gipse geht und inwieweit diese einen Eigensinn¹ behaupten, wird im Folgenden anhand ausgewählter Werkbeispiele umrissen.

ABGÜSSE NACH DEM LEBEN

In den letzten Jahrzehnten wurden Lebendabgüsse zum beliebten Mittel der Bildhauerei.² Zu Beginn des 21. Jahrhunderts lässt sich eine Hinwendung zu einer akribischen Handwerklichkeit beobachten, der das Abgießen als eine technisch komplexe Tätigkeit in idealer Weise zu entsprechen scheint. Nachdem Abgüsse vom lebenden Modell bereits in den 1960er-Jahren von Künstlern wie Yves Klein oder Bruce Nauman

vorgenommen wurden, ist diese Technik heute populärer denn je. Bei den Lebendabgüssen geht es zum einen um die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Begriff der Repräsentation und zum anderen um das immerwährende Spiel mit Realität(en), Authentizität und Künstlichkeit. Lebendabgüsse verunsichern, weil die Nähe des Kunstwerks zur außerkünstlerischen Wirklichkeit so groß ist. Aufgrund ihres direkten Kontakts mit dem Modell scheinen Abgüsse eine nicht-medialisierte, unmittelbar ins Bild gesetzte Realität zu zeigen. Man erwartet hier keine Künstlerhandschrift, keinen persönlichen Stil. Sie sind darin der Fotografie vergleichbar – jenem vermeintlich technischen Medienerzeugnis, das aus ähnlichen Gründen wie der Abguss seinen Status als Kunstwerk erst zu erringen hatte.

Für den Lebendabguss können die beiden US-Amerikaner George Segal und Duane Hanson als Pioniere gelten. Im Jahr 1961 entdeckte Segal (geb. 1924) die Gipsbinde als seinen künstlerischen Werkstoff. Er nahm Abformungen seines eigenen Körpers oder von Personen seines persönlichen Umfeldes vor und setzte die abgeformten Einzelteile zu lebensgroßen Hohlformen zusammen. Damit schuf er seine heute weltbekannten, häufig mit realen (Alltags-) Gegenständen versehenen und zumeist weiß bemalten expressiven Figuren, die als lebensechte und zugleich geisterhafte, in pompejanischer Starre verharrende Doppelgänger Situationen des täglichen Lebens nachstellen **Figure 1**.

Figure 3

Duane Hanson, *Lady with Shopping Bags*, 1972, Polyesterharz und Fiberglas mit Ölfarbe, polychromiert, Accessoires, Nationalgalerie, SMB, Friedrich Christian Flick Collection



In der Tradition Segals steht die mexikanische Künstlerin und diplomierte Gerichtsmedizinerin Teresa Margolles (geb. 1963), die gesellschaftskritisch mit den Spuren toter Körper arbeitet, welche in Mexiko-Stadt tagtäglich in die Leichenhäuser eingeliefert werden und häufig in Massengräbern verschwinden. *Catafalco*, 1997 **Figure 2**, besteht aus zwei aufrecht gestellten lebensgroßen Negativformen autopsierter Leichname aus Gips, die organische Überbleibsel wie Haare, Hautpartikel und Fingerabdrücke enthalten und trotz solch vermeintlich individueller Attribute am Ende doch namenlos bleiben.

Die Todesstarre der hüllenhaften Körper, die idealisierende und sublimierende Materialität des klassischen Gipsabgusses und die Anmutung des Prozesshaften, Unfertigen wirken zusammen und verleihen dem Werk einen unheimlichen, bedrückenden Charakter.

Während Künstler wie Segal und Margolles dem klassischen Abgussmaterial Gips verpflichtet bleiben, wenden sich andere Künstler ‚neueren‘ Werkstoffen zu – etwa Glasfasermaterialien, Kunstharzen und Silikonen. Einer der ersten, der ab 1967 Fiberglas und Polyesterharz für seine Abgüsse verwendet, ist der US-amerikanische Künstler Duane Hanson (1925-1996). Anders als Segal stattet Hanson seine Figuren mit Konfektionskleidung,

Accessoires und menschlichem Haar aus und bemalt sie bis ins kleinste Detail. Er generiert auf diese Weise eine trompe l'œil-haft bis hyperrealistisch anmutende Figurenwelt, die von einem offenen sozialkritischen Impetus getragen wird **Figure 3**.



Figure 4 Marc Quinn, *Self*, ab 1991, hier 2011, Blut des Künstlers, Stahl, Plexiglas, Gefrierschrank

Bei dem britischen Künstler Marc Quinn (geb. 1964) erreicht der experimentelle Materialeinsatz einen Höhepunkt. Seine berühmte Installation *Self*, ab 1991, ist der gefrorene und in einer Tiefkühlvitrine präsentierte Abguss des Künstlerkopfes aus fünf Litern Eigenblut, das in die Negativgussform eingebracht und per Gefrierverfahren in einen festen Aggregatzustand versetzt wurde **Figure 4**. Für *Across the Universe*, 1998, schuf Quinn einen ephemeren lebensgroßen Abguss seiner selbst aus Eis, der langsam dahinschmelzend der Unbeständigkeit von Kunst und Leben Ausdruck verlieh. Und für *Lucas*, 2001, erstellte Quinn drei Tage nach der Geburt seines Sohnes Lucas ein Gipsmodell des Säuglings, das er später aus der verflüssigten und gefrorenen Plazenta der Mutter nachgoss.

Eine andere Art der materiellen und medialen Fortentwicklung von Abgussverfahren stellt der Einsatz von digitalen Technologien in der Bildhauerei dar. Als Vorreiterin

auf diesem Gebiet darf die deutsche Künstlerin Karin Sander (geb. 1957) gelten, die bereits seit den 1990er-Jahren computerbasierte Miniaturfiguren im Maßstab 1:7 oder 1:10 von ihren Freunden, Bekannten oder Kollegen erstellt. Über eine 3D-Laser-Kamera und einen Bodyscanner werden die Körperkonturen einer Person eingelesen und an einen 3D-Drucker weitergegeben, der die miniaturisierte Figur modelliert. Das Abtasten des lebenden Modells qua Body-Scanner kann mit dem Abformen von Körpern oder Körperteilen zur Herstellung der Negativ-Gussform verglichen werden. Im Gegensatz zu den analogen Abgüssen erfolgt das Scannen jedoch berührungsfrei und kann bei der Ausgabe der Skulptur per 3D-Drucker eine Maßstabsveränderung erwirkt werden. Das dreidimensionale Koordinatennetz, welches der Scanner generiert, lässt dabei wiederum an die frühen Punktierverfahren zur maßstäblichen Reproduktion von Skulpturen oder auch an die sogenannte „Fotoskulptur“³ denken.

ABGÜSSE NACH (ALLTAGS-)GEGENSTÄNDEN

Der US-amerikanische Künstler Charles Ray (geb. 1953) arbeitet sowohl mit 3D-Scans als auch mit analogen Abgussverfahren und einer großen Bandbreite von Materialien. Bei *Unpainted Sculpture*, 1997, handelt es sich um den lebensgroßen Fiberglas-Abguss eines Pontiac Grand Am, der durch einen Unfall Totalschaden erlitt Figure 5. Ray ersteigerte das Wrack bei einer Auktion, goss in minutiöser Baukastenarbeit jedes Teil einzeln ab und setzte abschließend das reproduzierte Wrack wieder neu zusammen. Durch den matten grauen Farbüberzug erlangt die Skulptur die stille Anmutung eines Gipsabgusses, wobei die gestauchte, ästhetisch goutierbare Deformation Fragen der Ästhetik und der skulpturalen Form thematisiert.

Große Bedeutung kommt der britischen Bildhauerin Rachel Whiteread (geb. 1963) zu, die seit den 1980er-Jahren plastische Negativabgüsse von Einrichtungs- und Gebrauchsgegenständen, architektonischen Elementen und ganzen Häusern aus Gips, Beton, Gummi und Polyester anfertigt. Indem Whiteread die negative Form zur Skulptur erhebt, verkehrt sie buchstäblich die Seh- und Denkgewohnheiten der Betrachter. Wie beim Fotonegativ



Figure 5 Charles Ray, *Unpainted sculpture*, 1997, Fiberglas und Farbe

stellt sich dem Betrachter eine Welt dar, in der Hohlräume und Freiflächen mit Materie gefüllt und damit zu Akteuren werden. Zugleich gemahnen ihre Werke an Leerstellen, die entstehen, wenn ihre Pendants in der außerkünstlerischen Wirklichkeit verschwunden sind. So zeigt *House*, 1993, ein inzwischen abgerissenes Wohnhaus im Londoner East End, das von der Künstlerin im Inneren mit flüssigem Sprühbeton gefüllt wurde, bevor sie im Anschluss Wände, Fenster und andere architektonische Strukturen entfernen ließ **Figure 6**. In der entblößten Gestalt seines inneren Kerns und als massive, vollplastische Skulptur im Außenraum avancierte „House“ zum Erinnerungsbild seiner selbst.

Auch die deutsche Künstlerin Katharina Fritsch (geb. 1956) arbeitete mit Abgüssen nach (Alltags-)Gegenständen, hier wiederum mit dem Ziel, die Ikonizität und Originalität berühmter Bildwerke herauszustellen und zugleich deren Warencharakter offenzulegen. „Warengestell mit



Figure 5

Rachel Whiteread, *Untitled (House)*, 1993,
Commissioned by Artangel, sponsored
by Becks

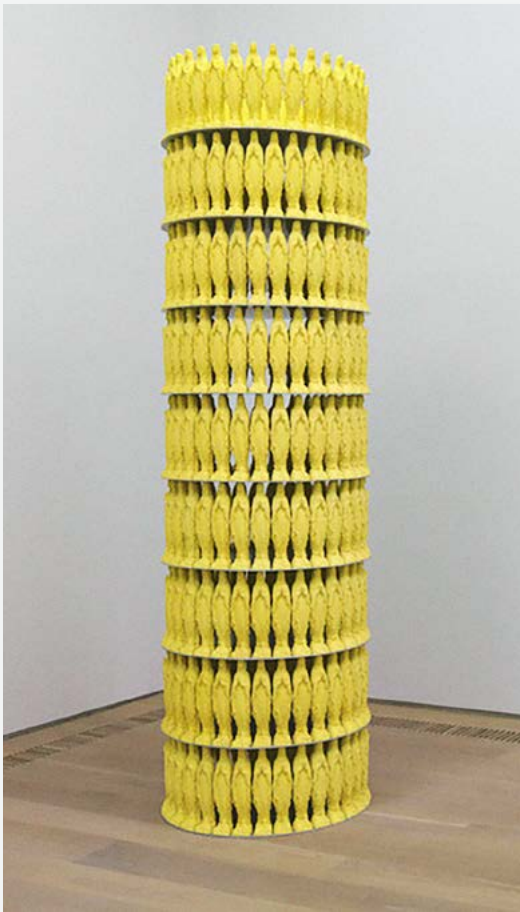


Figure 7 Katharina Fritsch, Warengestell mit Madonnen, 1987-89, Aluminium, Gips, Farbe, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Museum Brandhorst, München

Madonnen, 1987-89, setzt sich aus einer Vielzahl gestapelter, gelb bemalter Gipsabgüsse der Heiligen Madonna von Lourdes aus dem 19. Jahrhundert zusammen **Figure 7**. Zugleich Verkaufstand, architektonisches Säulenelement und vollplastische Skulptur, verweist die Arbeit auf die Souvenirgeschäfte in der von Millionen Pilgern bevölkerten Wallfahrtsstadt wie auch auf die Massenproduktion und Vermarktung solcher Figuren. Anhand der Reproduktion der Reproduktion lässt sich der Rückbezug auf das Original zwar eindeutig ablesen. In der Serialisierung und Re-Komposition erlangt das Werk jedoch eine eigene und vom Original gelöste Bedeutungsdimension.

ABGÜSSE NACH DER KUNST UND ABGÜSSE NACH ABGÜSSEN

Im Jahr 2012 reproduzierte die deutsche Künstlerin Isa Genzken (geb. 1948) in Zusammenarbeit mit der Gipsformerei der Staatlichen Museen zu Berlin die berühmte Büste der Nofretete. In siebenfacher

Ausführung reihte sie die Bildikone zu einer raumgreifenden Installation. Dabei nahm sie weitgehende Eingriffe in das Werk vor: Jede der Büsten wurde mit einer Brille bzw. Sonnenbrille ausgestattet, wodurch der standardisierte Idealbildnischarakter der Nofretete in geradezu trashiger Weise aufgebrochen wird. Ergänzend dazu versah sie – etwa für eine Galerieausstellung in London – die auf Sockeln präsentierten Gipsbüsten mit Farbfotografien eines weiteren Schönheitsideals der Kunstgeschichte – Leonardos *Mona Lisa* –, das schließlich noch von einer Fotografie der Künstlerin selbst überblendet wurde. Das facettenreiche Spiel mit Frauenbildern verschiedener Zeitkontexte erfährt auf diese Weise eine komplexe Bedeutungsweiterung.

Auch der US-amerikanische Künstler Jeff Koons (geb. 1955) arbeitet mit ikonischen Werken der Kunstgeschichte. 2013/14 erteilte er der Berliner Gipsformerei einen Großauftrag: Im Rahmen seines Ausstellungsprojekts *Gazing Ball* ließ er rund 20 Abgüsse nach griechisch-römischen Antiken sowie nach gewöhnlichen Alltagsgegenständen

Der Gips, vormals meist als ‚demokratisches‘ und billiges Material für den Entwurf genutzt, entfaltet seinen materialen Eigenwert und avanciert zum Bedeutungsträger.

anfertigen. In der Zusammenstellung etwa eines Herkules Farnese und eines aufblasbaren Schneemanns oder einer Venus vom Esquilin und eines altmodischen Briefkastens artikuliert sich der Künstler, wobei er jeden der schneeweißen Abgüsse mit einer spiegelnden blauen Glaskugel ausstattete und zudem die Marke der Berliner Gipsformerei mit seiner eigenen Signatur neu prägte. Die in der *Appropriation Art* verhandelte Frage nach der Originalität und Autorschaft von Kunstwerken, die im Gipsabguss immer mitschwingt, wird somit nochmals explizit zum Thema gemacht.

Die deutsche Künstlerin Liane Lang (geb. 1973) nimmt den Abguss nach der Kunst auf Grundlage eines zweidimensionalen Vorbildes, nämlich des berühmten Gemäldes *Atelierwand*, 1872, von Adolph Menzel, vor. Für *Atelierwand* (nach Adolph Menzel), 2012, hat Lang Abgüsse von Gesichtern, Händen, Füßen und Torsi aus ihrem Atelier zusammengetragen und an einer Wand zu einer reliefartigen Mixed Media Installation assembliert [Figure 8](#). Die Gipsabgüsse in Menzels Gemälde sind damit gleichsam in die Dreidimensionalität des Raumes übergetreten. Langs Werk liefert inhaltliche Anknüpfungspunkte an die Totenmaske; es spielt auf den Paragone zwischen Malerei und Bildhauerei an und erinnert an das traditionsreiche Nach- bzw. Abzeichnen antiker Gipse, das bis ins 20. Jahrhundert wesentlicher Bestandteil der akademischen Künstlerausbildung war.

Figure 8 Liane Lang, *Atelierwand* (nach Adolph Menzel), 2012, Mixed Media Installation, Latex, Ton, Gips, Polymer



RESÜMEE

Die Emanzipation des Abgusses in der zeitgenössischen Skulptur lässt sich mediengeschichtlich bzw. medienästhetisch, technologisch und philosophisch nachvollziehen: In medienästhetischer Hinsicht emanzipiert sich der Gipsabguss von seiner Festschreibung auf traditionelle Techniken und Materialeinsätze. Der Gips, vormals meist als ‚demokratisches‘ und billiges Material für den Entwurf genutzt, entfaltet seinen materialen Eigenwert und avanciert zum bewusst eingesetzten Bedeutungsträger. Über Polyesterharze und Kunststoffe bis hin zum 3D-Scan und 3D-Print kommen in der Skulptur ab den 1960er-Jahren zudem neue Werkstoffe und Technologien zum Einsatz, die in der Tradition des klassischen Gipsabgusses betrachtet werden müssen, während sie diesen zugleich weiterdenken, in seinen Funktionsweisen und Wirkmechanismen dynamisieren und als zeitgenössisches Medium aktualisieren. Und im philosophischen Sinne wird die Kopie zum Original, die Reproduktion zum Produkt. Sofern das Vorbild im Werk überhaupt noch identifizierbar ist – etwa in den Nofretete-Büsten von Isa Genzken – ist die Differenz zum Original nicht länger ein Manko. Vielmehr wird sie über den anschaulichen, konzeptuellen und ideellen Unterschied hinaus zum allegorischen Verfahren, das zusätzliche Bedeutungsschichten zutage fördert und darin eine sinnstiftende Funktion hat. Das Werk definiert sich nicht länger über den Fremdsinn, sondern konstituiert einen je spezifischen Eigensinn.

1. Der Eigensinn-Begriff wird im vorliegenden Zusammenhang unter Rückgriff auf modelltheoretische Terminologien gebraucht. Vgl. dazu z.B. Bernd Mahr und Reinhard Wendler, ‚Modelle als Akteure: Fallstudien‘, *KIT-REPORT*, 156/2009, <http://www.flp.tu-berlin.de/fileadmin/fg53/KIT-Reports/r156.pdf> (letzter Abruf am 19.02.2016).
2. Vgl. Judith Collins, *Sculpture Today*, London 2007, S. 14-53, insbesondere S. 14 und 33ff.
3. Vgl. zur Fotoskulptur Gundolf Winter, ‚Medium Skulptur: Zwischen Körper und Bild‘, in: ders. u. a. (Hrsg.), *Skulptur - Zwischen Realität und Virtualität*, München 2006, S. 11-29.