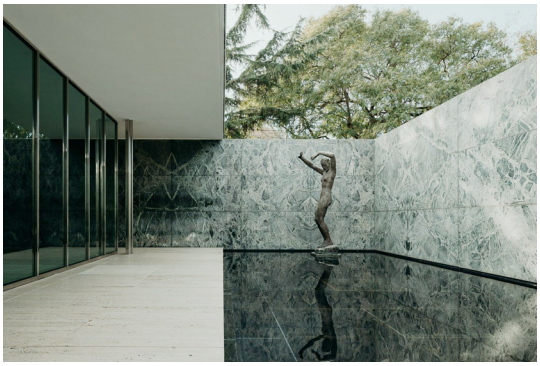
HEIMO ZOBERNIG
Senza titolo, 2015
23.6.–29.7.2023

Heimo Zobernig, ohne Titel, 2015, Bronze, Stahl, 223 x 110 x 74 cm

Die Skulptur war ursprünglich für den Österreichischen Pavillon auf der Biennale von Venedig 2015 vorgesehen, kam jedoch aufgrund einer Entscheidung des Künstlers nicht zur Aufstellung. Sie war dann 2015 im KUB in Bregenz erstmals zu sehen. Es ist der Guss einer menschlichen, aus verschiedenen, bearbeiteten Schaufensterpuppen zusammengesetzten Figur. „Sie ist etwas größer hergestellt, um wirklich zu wirken“, so Zobernig.

Heimo Zobernig, Ausstellung im Kunsthaus Bregenz, 2015

Penelope Curtis in ihrem auszugsweise zitierten Beitrag zum Katalog der Biennale in Venedig[1)]:
Zobernig hat immer schon mit der Figuration geliebäugelt. Ein ausgezeichnetes Beispiel für dieses Problem der Skulptur im 20. Jahrhundert ist der Barcelona-Pavillon (Anm. Architekt Mies van der Rohe), ein öffentlicher Auftrag, der dazu diente, den deutschen Staat auf der Weltausstellung 1929 in Barcelona zu repräsentieren. Zeichen seiner repräsentativen Funktion waren, neben der Qualität des Vergnügens und der Entdeckung, seine luxuriösen Materialien und sein Versprechen von Ruhe und Erfrischung.



Georg Kolbe, *Morgen*, 1925, aufgestellt im Deutschen Pavillon der Weltausstellung1929 in Barcelona, erbaut von Mies van der Rohe

Mies van der Rohes Pavillon beherbergt bis heute eine einzige Skulptur, die von Georg Kolbe stammt. Kolbes Figur *Morgen* (1925) hebt ihre Arme fast vorsichtig, als wolle sie ihre Augen vor der Sonne schützen. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass man an einer zentralen Stelle des Treppenaufgangs in der Österreichischen Galerie Belvedere einem verblüffend ähnlichen Werk von Anton Hanak begegnet — ein Bildhauer, den Zobernig zitiert.

Anton Hanak, *Der letzte Mensch (Ecce Homo),*
1917–1924, Bronze, 230 cm; © Belvedere, Wien

Mies' Entscheidung für Kolbes *Morgen* dürfte kein Zufall gewesen sein. Diese Skulptur erhebt sich ebenso vom Boden, wie sie zu ihm hinabsinkt; in ihrer vieldeutigen Energie ähnelt sie Hanaks Werk. Auch in Zobernigs jüngster Schaufensterpuppen-Figur klingt die Vieldeutigkeit der Skulpturen von Kolbe und Hanak an, wie auch deren merkwürdige Androgynität, als wäre ihre Sexualität teilweise ausgelöscht. In Zobernigs Wunsch, seiner reglosen Schaufensterpuppe wenigstens den Eindruck potenzieller Energie zu verleihen, klingt die Haltung der *Ecce Homo*-Figur an, deren Arme zwischen Aufstieg und Fall in einem seltsam reglosen Zustand festgehalten sind.

Ende (a)
Der Pavillon (Anm. Heimo Zobernig auf der Biennale von Venedig) ist abgedunkelt, sein Ausblick begrenzt. Seine latente Axialität wurde verstärkt, und er wird filmischer, da er den Blick auf eine Projektionsfläche aus Natur eröffnet. Er hat keinen „Inhalt“ im eigentlichen Sinn. Stattdessen fordert er die Menschen auf, einen Moment zu verweilen und ihre müden Füße und müden Augen auszuruhen. Sein Halbdunkel wird vielleicht manche ermutigen, ihn räumlicher wahrzunehmen als üblich. Anstatt drei oder vier unterschiedliche Räume zu bieten, festigt er einen. Die Wiederholung der vorderen und hinteren Ausstellungsräume ist geklärt, vereinfacht, konkretisiert. Über uns befindet sich eine Arbeit, die zur Skulptur werden wird, wenn sie von Venedig nach Bregenz geht und die Decke verlässt, um ein Boden zu werden.

Ende (b)
Nachdem der Besucher im Pavillon umhergegangen ist, im ersten langen Ausstellungsraum Halt gemacht, den zweiten – anzogen von der Gartenansicht – durchquert hat und sich umdreht, bleibt er bei der Skulptur stehen.
Die Figur, das einzige offensichtliche „Kunstwerk“, ähnelt ein wenig einem *cadavre exquis*, der aus vier Teilen zusammengesetzt ist. Er/sie/es bietet sich als das Subjekt des Pavillons an, unterläuft dieses Angebot jedoch gleich wieder. Er kombiniert gefundene und angefertigte Elemente, das Anonyme und das Autorisierte, ist aber dennoch offenkundig ein „Work in Process“ und keinerlei Hilfe bei der Beantwortung unserer Fragen zum Pavillon. Er ist anscheinend dazu da, eine Art Entsprechung zu historischen Vorbildern herzustellen, und verweist uns doch an den Pavillon selbst zurück; er weckt in uns den Wunsch, ihn „leer“ und doch mit „Kunst“ gefüllt zu sehen. Angesichts der Tatsache, dass ihm dies so gut gelingt, frage ich mich, ob wir diesem hoffnungslosen Bedürfnis nach der Figur als Subjekt und als Objekt, dieser endlosen Sackgasse der Skulptur, jemals entkommen werden.

(a) + (b)
Ob es möglich wäre, ein Ende zu finden, das (a) + (b) umfasst, ist fraglich. Zobernig ist in dieser Hinsicht, wie in so vielen anderen Dingen, realistisch. Er weiß, dass Hoffmanns Gebäude gut, aber nicht perfekt ist. Er sieht, dass es auf Symmetrie beruht, und hat beschlossen, nicht zu versuchen, dies zu ändern. Er weiß, dass er seinen Besucher hineinziehen und ihn dazu etwas überrumpeln muss. Eine figurative Skulptur, die vom Eingang aus kaum erkennbar, aber für den Rückweg zentral ist, wird diesen Zweck erfüllen, und tatsächlich kommt dies der „klassischen“ Lösung des Problems nahe, das der klassizistisch-modernistische Pavillon aufwirft. Die Figur blickt, lenkt, hält und erweitert. Doch wenn der Pavillon diese Aufgabe auch ohne die Skulptur erfüllen kann, umso besser. Wenn er es tut, hat Zobernig vielleicht sein offenkundiges Bedürfnis nach einer figurativen Geste in der Inszenierung seines Raumes überwunden, indem er sie erfolgreich auf die Architektur und ihre Nutzerinnen und Nutzer übertragen hat. Wenn er dies tut, wird er (b) entweder in (a) subsummiert oder entfernt haben.

[1)] Penelope Curtis *Die verborgene Skulptur* in *Heimo Zobernig Austrian Pavilion Biennale Arte, 2015*, Edited by Yilmaz Dziewior, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, S. 26 ff.

Heimo Zobernig, Gestaltung des Österreichischen Pavillons auf der Biennale Venedig, 2015