

Michael Kienzer
Krems/Bremen/Zug



Ohne Titel, 2017, Blech, Draht, Eisen, Gummi, Metall
Untitled, 2017, tin, wire, iron, rubber, metal | 155 x 44 x 16 cm

Inhalt

Vorwort	
Matthias Haldemann, Direktor des Kunsthauses Zug	
Arie Hartog, 9 Direktor des Gerhard-Marcks-Hauses	
Gnadenlose Gegenwartigkeit Beobachtungen zum Werk von Michael Kienzer	
14 Arie Hartog	
34 Krems	
24 von 274.668 Tagen, Michael Kienzer	
36 Florian Steininger	
24 von 274.668 Tagen	
40 Margareta Sandhofer	
56 Bremen	
Michael Kienzer: Lose Dichte	
58 Lisa Le Feuvre	
94 Zug	
Ding und Zeug Zum Skulptur-Begriff von Michael Kienzer	
96 Matthias Haldemann	
144 Biografie	

Contents

Preface	
Matthias Haldemann, Director of the Kunsthaus Zug	
Arie Hartog, 11 Director of the Gerhard-Marcks-Haus	
Presentness without Grace Observations on the work of Michael Kienzer	
25 Arie Hartog	
34 Krems	
24 days out of 274,668, Michael Kienzer	
38 Florian Steininger	
24 days out of 274,668	
52 Margareta Sandhofer	
56 Bremen	
Michael Kienzer: Loose Density	
75 Lisa Le Feuvre	
94 Zug	
Thing and Equipment On Michael Kienzer's concept of sculpture	
120 Matthias Haldemann	
145 Biography	



Vorwort

Matthias Haldemann, Direktor des Kunsthauses Zug

Arie Hartog, Direktor des Gerhard-Marcks-Hauses

Dieses Buch ist kein Ausstellungskatalog. Es zeigt, wie der österreichische Bildhauer Michael Kienzer (geb. 1962) in drei unterschiedlichen Ausstellungen in drei Ländern auf räumliche Gegebenheiten reagierte. In Krems wurden übergroße Formen, die an die Stäbe des Saladiers im Casino erinnerten, scheinbar gegen die Wand gedrückt, in den Raum hineingezogen oder hingelegt. In Bremen wurde die bereits existierende Arbeit »20 x 94 Grad« gegen das von Gerhard Marcks (1889 – 1981) für sein Museum entworfene Geländer gelehnt, womit die Skulptur Bezug auf die sich ebenfalls anlehenden Betrachter nahm. In Zug wurde die Wucht von Fritz Wotrubas (1907 – 1975) »Großer Skulptur« aufgenommen und über eine gleichzeitig präzise und lapidare Setzung von Trägern und Attrappen ein visuell räumliches Gegengewicht geschaffen, das auch die umgebende Museumsarchitektur aufnahm. Kienzer bewegt sich zwischen der raumbezogenen Installation und der autonomen Skulptur. Die einfache Frage, wo die Skulptur aufhört, führt immer in den Raum hinein. Michael Kienzer hat aus dieser Frage ein reiches bildhauerisches Vokabular entwickelt und entwickelt es immer weiter.

Während der Vorbereitung unseres Projekts wurde schnell deutlich, dass eine Ausstellungstournee im Fall eines Bildhauers wie Michael Kienzer sinnfrei ist. Es hätte sich zwar wirtschaftlich gelohnt, nur einen LKW durch Europa zu schicken, aber an unterschiedlichen Orten reagiert dieser Künstler nicht nur durch unterschiedliche Präsentation oder Setzung, sondern durch Werke, die explizit für die jeweilige Situation entstehen und erst ab dann als autonome Skulptur innerhalb des Œuvres existieren. Eine neuere Werkgruppe mit farbigen Blechen, die in Zug mitten in der Ausstellungsabfolge stand (Abb. S. 7, 118, 122), wurde in Bremen im »bunten« Stadtteil Gröpelingen gezeigt (Abb. S. 6). Im Gerhard-Marcks-Haus und im Kunsthaus Zug wird aktiv über die Rolle der Kunst und kulturelle Bildung nachgedacht und beide Museen halten dabei am autonomen Kunstwerk als Errungenschaft der Moderne fest. Das verbindet – ebenso wie die Prägung durch die beiden Bildhauer Wotruba und Marcks. Ausgangspunkt für diese Publikation sind die sich überlappenden Ausstellungen »Lose Dichte« in Bremen und »Lärm und Linien« in Zug. Die Ausstellung »24 von 274.668 Tagen« in Krems fiel in die Vorbereitungszeit unseres gemeinsamen Projekts und so freut es uns, dass wir nicht nur dieses Projekt präsentieren können, sondern dass auch unser Kollege Florian Steininger einen Beitrag dazu geliefert hat. Wir danken Lisa LeFeuvre, Margareta Sandhofer und den beteiligten Fotografen Jorit Aust, Tom Klengel, Rüdiger Lubricht und Oliver Ottenschläger, sowie den Teams in unseren Häusern und den Freiberuflern im Umfeld, allen voran der Gestalterin Catrin Bäuerle, welche die besondere Mischung von Professionalität und Gelassenheit gezeigt haben, die komplizierte Projekte wie dieses erst möglich machen. Dieses Buch präsentiert einen Künstler, drei Ausstellungen und verschiedene Perspektiven auf dieses Werk in Wort und Bild. Die besondere Erfahrung einer Ausstellung von Michael Kienzer ist, dass sich höchst unterschiedliche Besucher gedanklich in dieses Werk hineinbegeben können. Eine anregende und abwechslungsreiche Seherfahrung lässt sich wunderbar vermitteln. Neben den Sponsoren, die unsere Ausstellungen lokal gefördert haben, danken wir dem österreichischen Bundeskanzleramt, Kunst und Kultur, und der Galerie Elisabeth & Klaus Thomann für die Unterstützung bei der Planung und Durchführung unseres Projekts und last but not least danken wir dem Künstler Michael Kienzer sehr herzlich für eine freundschaftliche und vertrauensvolle Kooperation.

[1] Zur Entstehungsgeschichte der Werkgruppe vgl. Michael Kienzer, Katrin Bucher-Trantow: Materialien und ihr eigener Sinn ODER Materialien und ihr Eigensinn. Ein Gespräch, in: Michael Kienzer. Logik und Eigensinn, Ausst. Kat. Kunsthaus Graz, Wien 2012, S. 110–111.

[2] Die Texte entstammten Reinhardts »Dreizehn Regeln zu einem ethischen Kodex für Künstler« von 1960. Vgl. Ad Reinhardt: Schriften und Gespräche, hg. von Thomas Kellein, München 1984, S. 107–111.

[3] Rosalind Krauss: Sculpture in the Expanded Field, in: October, 8 (Spring 1979), S. 30–44.

[4] Michael Fried: Art and Objecthood, in: Artforum, 5 (Juni 1967), S. 12–23, hier zitiert nach Michael Fried: Art and Objecthood. Essays and Reviews, Chicago/London 1998, S. 148–172.

[5] Diese Auffassung schließt eng an bei Überlegungen von Gundolf Winter. Vgl. Martina Dobbe, Christian Spies (Hg.): Gundolf Winter. Bilderräume. Schriften zu Skulptur und Architektur, Paderborn 2014. Siehe auch: Arie Hartog: Stur Skulptur. Überlegungen aus dem Bildhauermuseum, in: Ulrike Lorenz, Christoph Wagner (Hg.): Skulptur Pur, Heidelberg 2014, S. 124–133.

[6] Vgl. Achim Hochdörfer: Das Ende der Avantgarde. Die österreichische Kunst der 80er, in: Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949 bis 1999, Ausst. Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 1999, S. 175–182.

[7] George Kubler: The Shape of Time. Remarks on the History of Things, New Haven 1962.

(Übersetzung: Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge, Frankfurt a. M. 1982, S. 71).

[8] Idem., S. 73.

[9] Vgl. Tim Scott: Where is Abstract Sculpture, in: abstract critical, 2.5.2013, [<https://abstract-critical.com/article/where-is-abstract-sculpture/index.html>], abgerufen am 28.6.2017.

[10] Als Beispiel die nur mit maschinellem Aufwand zu leistende Biegung der Edelstahlrohre in »Szene« (Abb. S. 12, 29, 60, 62).

[11] Vgl. Arie Hartog: »Diese Arbeit ist in ihrer Stofflichkeit nicht medientransportabel gedacht«. Anmerkungen zu Bruno Gironcoli, in: Bruno Gironcoli – 11 Skulpturen, Ausst. Kat. Gerhard-Marcks-Haus Bremen, Bremen 2007, S. 5–8.

[12] Eine kunsthistorische Erforschung des Themas »Beiläufigkeit« in der Skulptur des 20. Jahrhunderts wäre sehr lohnend.

[13] Fried 1967, wie Anm. 4, S. 168.

[14] Die Übersetzung von »Presentness« als Gegenwärtigkeit folgt Sebastian Egenhofer: Theater der Gestalt. Robert Morris und die Grenzen der Phänomenologie, in: Olga Moskato, Sandra Beate Reimann, Kathrin Schöneegg (Hg.): Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeit und Abstraktion in moderner zeitgenössischer Kunst, München 2013, S. 211–232. Zur Relevanz der Kategorie für die zeitgenössische Kunst vgl. Guido Reuter, Ursula Ströbele (Hg.): Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jahrhundert, Köln 2017.



Three Colours Piece, 2015, Aluminium, Styrodur
Three Colours Piece, 2015, aluminium, styrofoam | 203 x 375 x 119,5 cm



Ausformung, 2012, Aluminium, Edelstahl
Mould, 2012, aluminium, stainless steel | 310 x 280 x 160 cm

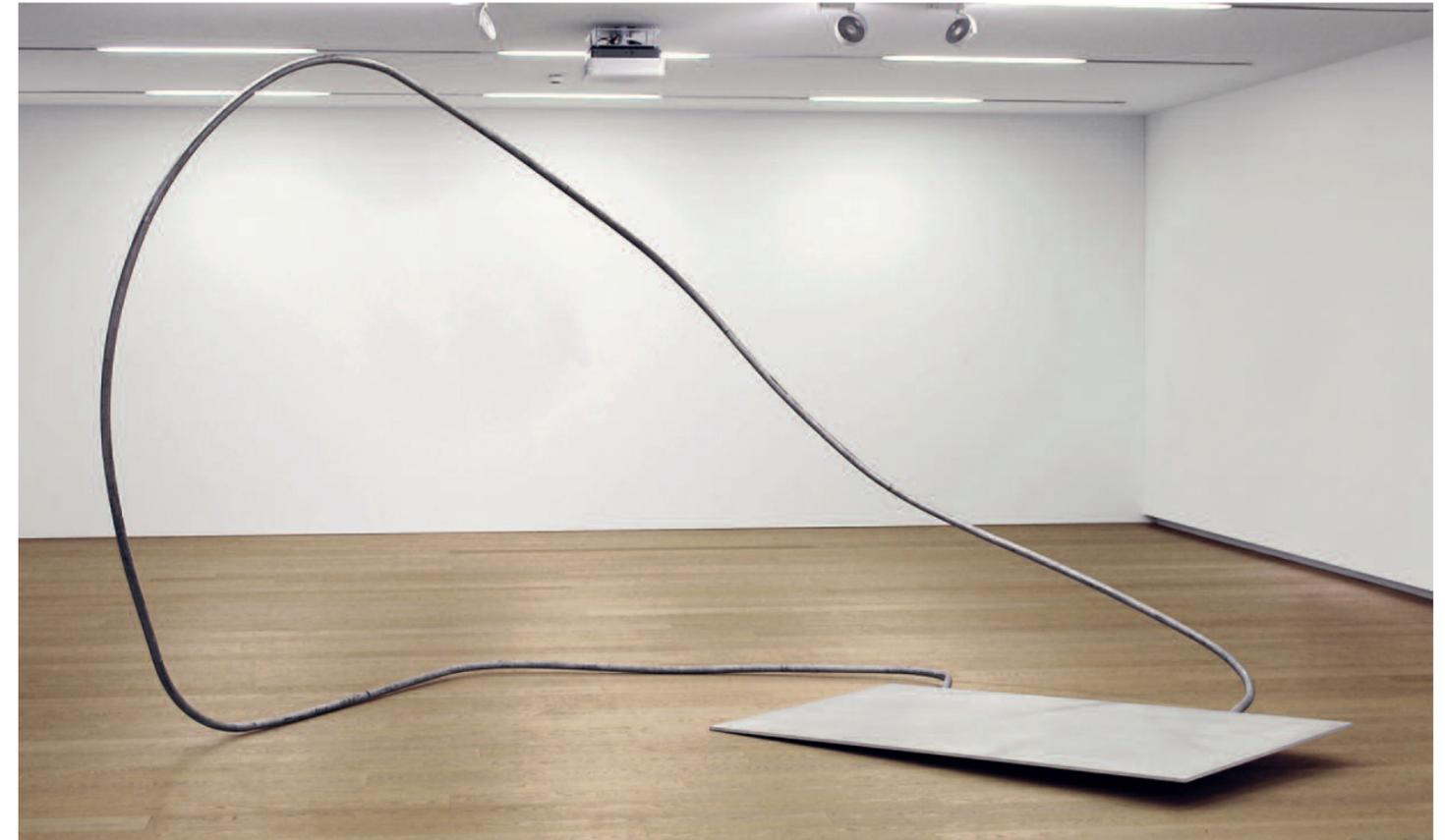


Norbert Kricke
Große Raumkurve Bayreuth, 1983, Edelstahl
 Big Spatial Curve Bayreuth, 1983, stainless steel | 500 x 1300 x 500 cm

of interest for future art-historical research might be whether and how far these relationships can be elucidated.

II

Probably the most important point of Fried's critique of the Minimalist artists concerned their claim to have detached the artwork from its content, once and for all. Fried's counterargument was that they had merely reduced it to its thingness. By using the written word to make reference to the space and by deliberately activating the viewers, he claimed, Minimalist sculpture is ultimately doing the same as an old-fashioned academic painting: making an appeal to the viewers. This kind of artwork has to be completed by the observer, says Fried, whereas the modern abstract sculpture that he prefers, which makes reference to nothing, actually withdraws from the viewer and exists entirely for its own sake. A self-referenced modern sculpture that conveys no reminder of nature at all – not even in its internal coherence – maintains distance from the visitor, he argues, whereas a Minimalist object literally occupies the same space as the viewer. Particularly that last observation proved decisive for the subsequent development of sculpture, since it became clear that concepts of space could be extremely different if a human-made object was at the centre. The traditional convex form, for instance, thrusts into the space; abstract geometric sculpture tends to retreat; while the sculptural object in the role that it has played since the 1960s, by relating to the scale of the human body, occupies the same space in a completely different way. A life-sized figure on a plinth remains a distanced image, whereas a body-length board can relate to viewers much more directly. The possibilities of working with space were extended substantially as a better understanding took hold of how flexible and discourse-dependent the category of space had become in the meantime. The so-called Postminimalists from the 1970s were just as interested as the Minimalists in simple stereometric forms, but they rejected anonymity and perfection. The qualities of the materials became the topic, and the role of the viewer shifted: no longer a mere observer of an alien object but a direct counterpart. Increasing



Zeichnung Vol. 4, 2014, Aluminium, Stahl
 Drawing Vol. 4, 2014, aluminium, steel | 220 x 400 x 240 cm

weight was attached to sensory aspects of materials from outside the sculptural canon, and to scale.

As soon as sculpture is understood as a mutating field of relationships in and around a spatial object, the history of the medium since the 1970s can be described relatively precisely as a back-and-forth of external relationships and ultimately an abandonment of all formal relationships within a work and the disintegration of the idea of the medium. From that perspective, the 1980s become more than just the period in which the old media and the expressive hand were rediscovered. There was "new" painting and sculpture, but instead of distance the artists deliberately sought out the space occupied by the viewers, which was expressed most of all in a strong preference for pedestal-free, life-sized works. And there was a continuing interest in the sensory qualities of the material. Michael Kienzer has his roots in this context. His early works, like "Siamesisches Zwillingsspaar" (Siamese twins) of 1984 (ill. p. 16), combine found materials, references to physiological formats and an expressive painting style typical of the period. In his first glass-sheet works, which were made around 1990, he combined the expressive levels on the individual glass layers with deliberate exposure of the technical material, so that his work was soon perceived as an intermediate position between "new sculpture" and minimalisms.^[6] The hallmark step for the later development of his work was the use of prefabricated materials.





Haltung Vol. 5, 2008, Aluminium, Glas, Gummi, Holz
Posture Vol. 5, 2008, aluminium, glass, rubber, wood | 170 x 222 x 155 cm

20 x 94 Grad, 2010, Aluminium, Gipskarton, Glas, Holz, Plastik
20 x 94 Degrees, 2010, aluminium, plasterboard, glass, wood, plastics | 242 x 110 x 202 cm