Collector's Choice

KÜNSTLERMONOGRAPHIEN

FRIEDRICH CHRISTIAN FLICK COLLECTION

BAND 5

Der Wiener Künstler FRANZ WEST hat innerhalb der letzten dreißig Jahre ein eigenes Territorium der Kunst errichtet, in dem er für Skulptur, Ambiente und Design neue Modalitäten des „Vorscheins" erfand. Angefangen von den „Passstücken" der siebziger Jahre über die Möbelensembles der achtziger Jahre bis zu den Außenskulpturen der neunziger Jahre irritiert er die Kunstwelt nachhaltig mit parodistischen Einfällen und skurrilen Szenarien, die der alten Sozialutopie von Kunst und Leben überraschende Lösungen entgegenhalten: Einladungen zum Besitzen und Begreifen seiner Werke.

Veit Loers folgt den fließenden Übergängen der körperlichen, sprachlichen, philosophischen und psychologischen Qualitäten im künstlerischen Werk von Franz West. Sein Einführungstext spiegelt in den genauen Beobachtungen und vielfältigen Bezügen die langjährige Verbundenheit des Autors mit diesem wichtigen Werk, dessen humoristische Dimension sich in den pointierten Kommentaren des Künstlers zeigt.

VEIT LOERS lebt als Autor und freier Kurator im Veneto. In den frühen neunziger Jahren arbeitete er im Kasseler Museum Fridericianum mit Franz West zusammen. 1996 realisierte er als Direktor des Museum Abteiberg in Mönchengladbach die Ausstellung „Gelegentliches" mit ihm.

Bereits erschienene Bände: 1. Rodney Graham 2. Thomas Schütte 3. Pipilotti Rist 4. Martin Kippenberger 5. Franz West 6. Stan Douglas

Franz WEST

Friedrich Christian FLICK COLLECTION

DUMONT

Das
find
ich ganz
schön sp=
annend

Franz
WEST

VEIT LOERS

ein begnadeter Dichter!

HERAUSGEGEBEN VON DER
FRIEDRICH CHRISTIAN FLICK
COLLECTION

aber Kunsthändler
Kunstsammler oder
was? der Flick.

DUMONT

schlechtes, miserables Foto, trotzdem wertvoll; nicht in Geld aufzuwiegen.

Veit Loers

Franz
WEST

die Konkurrenz schläft auch lieber Franz. Sympatischer Typ.
Deshalb sollte ich zu Dir kommen, ich „überlegte" Dich nicht!

Collector's Choice

KÜNSTLERMONOGRAPHIEN

FRIEDRICH CHRISTIAN FLICK
COLLECTION

BAND 5

INHALT

Collector's Choice: Franz West 7

TEXT

VEIT LOERS
Die Hebammenkunst des Franz West 9

WERKE

BILDTEIL MIT KOMMENTAREN DES KÜNSTLERS 75

ANHANG

VERZEICHNIS DER WERKE 155
BIOGRAPHIE 167
AUSSTELLUNGSVERZEICHNIS 167
BIBLIOGRAPHIE 175

die Werke von Franz sind Frischfleischstücke der gehobener Kunst.

Collector's Choice: Franz West

Franz West „mag ich gut", wie die Schweizer sagen. Ich mag die Schlampigkeit, mit der er sein Leben führt – die Muße, die ihm zur Muse wird –, wie auch seine Wut, mit der er sich dann in die Arbeit stürzt. Ich mag seine Lebensfreude genauso wie seine Wiener Verzweiflung, die er hinter ironischer Süffisanz versteckt. Vor allem diese Ironie hat mich von Anfang an fasziniert.

Franz West entzieht sich den Autoritäten, weil er in der Kunst nichts mehr misstraut als einer Avantgarde, die angekommen – arriviert – ist. Aus Bewegung, fürchtet er, wird dann Stillstand, Blockade, Bedrohung für neue Entwicklungen. Seine Ironie dient ihm als Blockadebrecher, die Gegner entwaffnet er mit Humor.

Beuys? „Er war nicht schlecht", hat Franz West einmal gesagt. Und Wittgenstein, könnte man ergänzen, war nicht ganz unbegabt.

In seiner Radikalität erlebe ich West immer umgänglich, sogar höflich – österreichisch eben. Damit steht er im Gegensatz zu seinem schon verstorbenen Künstlerkollegen Martin Kippenberger, dessen provokativen, manchmal selbstzerstörerischen Furor er nie teilte.

Auch wenn West sagt, dass ihm die Kunst anderer selten gefällt – ohne Wirkung auf ihn bleibt sie nicht. Besonders dem Wiener Aktionismus erwies er, der Macher wunderbarer Skulpturen, Grafiken, Collagen oder Gouachen, seine Reverenz. Er destillierte die Idee der Interaktion, befreite sie von Übertreibungen und bezieht den Betrachter auf moderate Weise ein. Als Zeichen dieser Entwicklung werte ich vor allem die Möbel, seine Diwane, Sofas und Stühle, die plausibler Beleg sind für Wests Anliegen, dass Kunst „nicht nur ein entfernter Gegenstand" sein möge, sondern erlebbar. Der Rezipient soll in die Werke eintauchen, „haptische Erfahrungen" machen. Aufgezeichnete Wirklichkeiten interessieren West nicht. Er sieht da nicht hin. Er schaut auf das Leben.

Manchmal ergänzt sich dieses Konzept glücklich mit herkömmlicher Kunstbetrachtung. Etwa wenn West im Kunsthistorischen Museum seiner Heimatstadt Wien vor einen üppigen Vermeer eine Liege platziert. Der stilistische Kontrast, der sich aus der Kombination beider Werke ergab, war nicht nur von besonderem optischen Reiz, es bot sich auch die Möglichkeit, den opulenten Vermeer sitzend oder liegend ungeahnt komfortabel zu betrachten und selbst Teil des Werkes zu werden.

Franz West meint das so und doch wieder nicht. Der Ironiker warnt davor, die Dinge zu „fetischisieren". Ein Sofa ist ein Sofa. Vielleicht lässt sich seine Idee ganz einfach ausdrücken. Hier ist die Kunst – bitte nicht berühren!

Friedrich Christian Flick

Friedrich

Wiener Art eben
aber Klasse!

Veit Loers

Die Hebammenkunst des Franz West

„Na, lasst ma ein Jed'n sein Freud"
Nestroy

„Vermöge eines einmaligen Hiebes mit der Schlagfläche (S) auf einen anderen Ausstellungsbesucher wird der Verbindungsstiel (V) zum Griff (G) hin gekrümmt. Auf diese Weise erhält die Plastik ihre endgültige Form."[1] Dieses zu einer möglichen Gewaltanwendung verleitende künstlerische Rezept ließe sich Künstlern des Wiener Aktionismus wie Otto Mühl oder Günter Brus zuschreiben. Im Jahr 1984, als Franz West seine „Gebrauchsanweisung" formulierte, war der Wiener Aktionismus aber bereits seit mehr als einem Jahrzehnt sanft entschlafen. So sehr sich die Aktionen von Hermann Nitsch, Mühl und Brus an der psychischen Schmerz- und Tabugrenze kollektiver Ängste und Phantasien bewegten, den direkten Kontakt zum Publikum als Mitgestalter und Partizipienten suchten sie nicht. Diesen nahm erst Franz West auf, der vielleicht einzige wichtige Erbe des Wiener Aktionismus, der dabei zugleich ein eigenständiges und eigenwilliges Œuvre entwickelt hat.

Mit seinen Passstücken und später den Möbeln oder Aluskulpturen ging es Franz West von Anfang an nicht um autonome künstlerische Produkte, sondern eher um sanfte Eingriffe, um ein surreales „mise-en-scène" in eine immer noch autoritäre österreichische Kulturlandschaft, in welcher der Kunst eine bestimmte, möglichst überprüfbare Rolle zugewiesen war. West bediente sich dabei handwerklicher Formen aus einfachen Materialien, die als utopische Modelle den „Vorschein einer besseren und freieren Zukunft" erzeugen sollten, wie er es listig im Jargon des Philosophen Ernst Blochs formulierte: als Potential einer Kunst, die den Menschen, der sie begehrt, in sich einschließt. Franz West gelang es dabei im Lauf der Zeit, die Sozialutopien der siebziger Jahre, die „wilde" Gebärdensprache der frühen achtziger Jahre, die Rückbesinnung auf das Ready-Made in den späten achtziger Jahren und die Kontextbeflissenheit der neunziger Jahre in seine Kunst aufzunehmen, indem er seinem poveren künstlerischen Vokabular jeweils die entsprechenden Seiten abzugewinnen wusste.

Als derzeit wohl international bekanntester österreichischer Künstler hat West die Orchestrierung seiner künstlerischen Aktivitäten immer verhältnismäßig überschaubar gehalten, gleichwohl er ein großes Atelier mit rund zehn Mitarbeitern unterhält. In der Vielfalt seiner Arbeiten, die ein und demselben Repertoire angehören, geht die „handwerkliche" Produk-

tion mit der gedanklichen Reflexion Hand in Hand. Zwischen der betont ärmlichen, kruden und schrägen Erscheinungsform seiner Werke und der komplexen Ideenwelt des Künstlers entsteht jedoch eine merkwürdige Diskrepanz, die den Werken sichtbar als Frage anhaftet. Seit seinem Beginn in den siebziger Jahren verbindet sich für West jede künstlerische Produktion immer mit einer philosophischen Fragestellung. In diesem Sinne sieht er sich auch in der Nähe zur „Maieutik", jener von Sokrates beschriebenen Hebammenkunst.[2] Der griechische Philosoph, ursprünglich Bildhauer wie sein Vater, versuchte – analog der Geburtshilfe einer Hebamme –, durch Gespräche bei seinen Dialogpartnern schlummernde Gedanken zu wecken, Wahrheiten, die aus der Seele des anderen geboren wurden, aber ans Tageslicht befördert werden mussten und schließlich intersubjektive Erkenntnisse darstellten. In diesem

Ohne Titel (Die Welt ist alles, was der Fall ist) 1977
Tinte, Korrekturlack, roter Buntstift auf drei Buchseiten
20,5 x 38 cm

Sinne erfindet Franz West keine Kunstwerke, sondern verhilft ihnen zur Existenz, indem er sich über Aufträge, Einladungen, Dialoge, Kooperationen und sprachliche Annäherungen sowie Anekdoten mit seinen im Entstehen begriffenen Arbeiten vertraut macht. Jedes seiner Objekte und jede seiner Skulpturen trägt die eigene Fragestellung in sich, die im Sokratischen Sinne weniger idealistisch als kynisch zu nennen wäre. Bei der Entstehung seiner Skulpturen, Installationen und Projekte übernimmt West also weniger die Rolle des Schöpfers als die des Initiators oder „Geburtshelfers", ohne aber letztlich seine Vaterschaft zu leugnen, die in den charmanten und galanten, boshaften und launigen, witzigen und listigen Zügen seiner Werke aufblitzt. Insofern bleibt es schwer, Franz West als Künstler richtig zu fassen, zumal wenn Werkkomplexe nachträglich zu losen Multiplegruppen relativiert werden, Zusammenarbeiten unter seinem Namen vereint und Œuvre-Bestandteile, wie die in Zusammenarbeit entstandenen Videos, wieder aus dem Werk herausgenommen werden.

Um einen Überblick zu gewinnen, ist es sinnvoll, der Werkentwicklung in ihren einzelnen Gattungen zu folgen, angefangen von den Passstücken und den Arbeiten auf Papier über

die diversen Skulpturen („Legitime Skulptur", Aluskulptur, Sonderfall der Lemuren) bis hin zu den Möbeln und Installationen. Grundlegend für alle Werkgruppen ist Franz Wests Umgang mit Sprache. In seinen Titeln, Handlungsanweisungen und einer weitgehend abstrakten Formensprache eröffnen die sprachliche Visualisierung und die Einbeziehung des Betrachters große Spielräume für eine neue „Lachkultur mit Archetypen".

Das Passstück – „Weichmacher" oder „Prothese"?

Bekannt geworden ist Franz West mit den Passstücken, seinen ersten bildhauerischen Arbeiten. Obwohl noch vom Geist der Konzeptkunst und des Happenings der sechziger und siebziger Jahre getragen, enthalten diese seit 1974 entstehenden plastischen Gebilde bereits das Konzept aller anderen plastischen Gattungen im späteren Œuvre.

Diese Arbeiten entstanden zunächst in der Wohnung von Franz Wests Mutter, die Zahnärztin war. Ihre Assistentin, eine ehemalige Bühnenbildnerin, brachte ihm die Technik des Papiermachés nahe. 1980 wurden diese seltsamen Gebilde oder Gerätschaften, die keinen eindeutigen Standpunkt oder gar Sockel haben, in der Galerie nächst St. Stephan erstmals ausgestellt, das heißt, sie wurden dort an die Wand gelehnt. Darüber waren – als eine Art visueller Gebrauchsanweisung – Fotos an der Wand zu sehen von Personen, die mit den Passstücken hantierten und sich diese anpassten. Im Text der Einladungskarte, den West gemeinsam mit dem Dichter Reinhard Priessnitz verfasst hatte, taucht der von Priessnitz vorgeschlagene Titel *Passstück* zum ersten Mal auf:

„Zu den Objekten: Die Objekte sollen verwendet werden. Sie bilden den potentiellen Versuch einer Formgebung neurotischer Symptome. Ihre Funktion als Paßstücke für den menschlichen Körper (die Haltung, die man dazu assoziiert) erlaubt unter anderem die Umkehrung von Leonardo da Vincis Einsicht, die Gesichtsmuskulatur gebe, als Projektion des übrigen Muskelsystems, Ausdruck über den Zustand psychischer Befindlichkeiten – wenn ich die Interpretation von Bruno Gironcoli richtig verstanden habe.

Ihre Beziehung zu den jeweiligen Trägern verleiht den Objekten zusätzliche Dimension. Dies allerdings ungeachtet der kreativen Fähigkeiten der Benützer. Die Praxis hat erwiesen, dass dem tatsächlichen Gebrauch der Objekte durch die Konvention der Teilhabe an Kunstgegenständen stets bestimmte und drastische Sperren gesetzt sind. Ich nenne die Passstücke mit menschlichen Körpern Kunst."[3]

Die gipsweißen Passstücke passen sich dem Körper an wie Prothesen, bilden aber auch dialogische und dialektische Figurationen, je nachdem, wie der Benutzer sie einsetzt.

Lisa de Cohen mit *Passstück* 1983
Lisa de Cohen mit *Passstück* 1983
Giorgio Verzotti mit *Passstück* 1992

Nita Tandon mit *Passstück* 1983
Werner Gutjahr mit *Passstück („Kunst")* 1975
Otto Kobalek und Reinhard Priessnitz
mit Passstücken 1975

Das mit dem Wort „Passstück" verbundene semantische Feld des Passenden oder der Passform leitet sich etymologisch vom lateinischen „Passus" (Schritt) ab, woher auch im übertragenen Sinn die Verwendung des Durchschreitens oder zum Ziele Kommens stammt. Im Deutschen gibt es vier unterschiedliche Bedeutungen dieses Wortes: der Gebirgspass und davon abgeleitet der Reisepass des Passagiers, dann der Pass als gezieltes Zuspielen beim Ballspiel und schließlich der Pass (Dreipass) im gotischen Maßwerk, der aus verschiedenen Segmenten gebildet werden kann. Noch im verkürzten österreichischen Populärjargon des „passt schon!", als joviale Antwort auf die Frage nach der Befindlichkeit, ist das zum Ziel gekommene Bewegungselement von „passare" virulent. Diese Bedeutungsverschiebung vom Konkreten zum Abstrakten entspricht der Sprachentwicklung vom anschaulichen Ausdruck zum begrifflichen Denken, die sich im Be-Greifen und Er-Fassen der Passstücke wiederum nachvollziehen lässt.

In den Passstücken fließen ebenso persönliche Vorstellungs- und Erinnerungsbilder zusammen, zu denen sich Franz West immer wieder in Interviews geäußert hat. Da schwingen Erinnerungen an seinen älteren Halbbruder, den Schauspieler und Kabarettisten Otto Kobalek, mit, wie er bei gemeinsamen Essen im Elternhaus übertriebene Gesten, „bewegtes Sprechen", mit den Händen ausführte. Da scheinen die verlangsamten Bewegungsabläufe des chinesische Tai-Chi oder Schattenboxens auf. Und schließlich haben auch Objekte afrikanischer Stammeskunst, die an den Körper anzulegen oder auf den Kopf zu setzen sind und die Franz West bei seinem Onkel, einem in London lebenden Kunsthändler, gesehen hat, ihre Spuren hinterlassen. Mit diesen Reminiszenzen zielt West auf Gesten ab, die nicht dem öffentlichen Habitus entsprechen, sondern spontan entstehen.[4] In den gleichzeitigen Kugelschreiberzeichnungen „im Aktionismusgeschmack" lassen sich einige der Passstücke wie die Schlitzmaske oder eine den Arm verlängernde Pappröhre wiedererkennen.

Schließlich überträgt West seinen Passstücken die Anmutung traditioneller Alltagsgegenstände aus Wiener Haushalten: Kleidungsstücke wie Schals und Hüte, Gerätschaften wie Gehstöcke, Krücken, Pfeifen, Fliegenklatschen, Nudelhölzer, Schöpflöffel, Trichter und Stielpfannen, Kleiderbügel, Kehrichtschaufeln, Stiefelknechte oder Musikinstrumente und Grammophone. Aus diesen alltäglichen Dingen entfaltet West eine hohe Einbildungskraft, was ihn mit Karikaturisten wie Grandville oder Wilhelm Busch verbindet, die ähnliche Objekte zum Leben erweckten und sie sogar mit menschlichen Zügen ausgestattet haben. West kommentiert die zeitkritischen und skurrilen Zeichnungen Grandvilles: „da habe ich mir eingebildet, dass auf vielen seiner Bilder Werkzeuge mit Beinen zu sehen sind [...] gehende Hämmer oder gehende Zangen."[5] Aus demselben Interesse heraus begeistert sich West für den Zierrat der Gründerzeithäuser, der in Form von Voluten, Simsen und Mäandern wie abgebrochene Spo-

Werkstudie im Aktionismusstil 1975
Kopie, überarbeitet
21 x 15 cm

lien in das Vokabular der Passstücke gelangt ist – gleichsam eine Metamorphose des alten Wiener Architekturdekors ins Ornament der floskelhaften bürgerlichen Gebärde. Damit enthält der ebenso verspielte wie bizarre Formenreichtum der Passstücke auch einen Affront gegen Adolf Loos, dessen Rede vom Ornament als „Verbrechen" schon 1966 in Wien als Titel einer „Totalaktion" *(Ornament ist ein Verbrechen)* von Günter Brus und Otto Mühl diente.

Neben den assoziativen gegenständlicheren entstehen auch abstraktere Passstücke, etwa Podeste, auf die man sich stellen, Platten, die man auf dem Kopf tragen, oder Barrieren, die man wie eine Theke benutzen kann. Einige der Stücke sind mit Neonröhren ausgestattet.
Kat. 1 Die Platten gehen auf die so genannten Kellerstücke zurück, Objektbilder, die West auf im Keller gefundenen Spanplatten seit 1974 ausgeführt hat. Auf diesen weiß oder pastellfarben gestrichenen Flächen bringt der Künstler Kleidungsstücke – Schuhe, Socken, Krawatten oder eine Badehaube – an, die sich der Betrachter, vor oder auf der Platte stehend, anziehen könnte.[6] In den Objektbildern verarbeitet West bestimmte Avantgardetraditionen, wie er sie in Wien gesehen hatte oder aus Kunstkatalogen kannte. Da begegnen Richard Tuttles Formen mit ihren weichen, asymmetrischen Umrissen oder Softformen in der Tradition von Claes Oldenburg. Die Wertschätzung Oldenburgs, von dem sich West bei dessen Wiener Ausstellung im Museum des 20. Jahrhunderts 1975 eine Signatur für seine Signaturzeichnungen geben ließ, beruht jedoch nicht nur auf dessen Form- und Materialsprache, sondern auch auf seinem Umgang mit der Objektform. Bereits in den sechziger Jahren formulierte Oldenburg

seine Auffassung vom Happening, die sich wie eine Gebrauchsanweisung der Passstücke liest: „Das Happening ist die eine oder andere Methode, um Objekte in Bewegung zu verwenden, und das benutze ich, um Leute einzubeziehen, sowohl als sie selbst, wie auch als Akteure der beweglichen Objekte."[7]

Otto Kobalek und Franz West
mit Passstücken und Objektbildern,
1975

Die Idee, den Kunstbetrachter aus seiner passiven Rolle zu befreien und als aktiven Teilnehmer einzubeziehen, war in den sechziger Jahren zum künstlerischen Postulat der Fluxus- und Happening-Bewegung geworden. In stillerer Art findet sich ein Angebot zur Partizipation auch bei minimalistischen Künstlern wie Carl Andre und Larry Bell oder Konzeptkünstlern wie Dan Graham und Franz Erhard Walther. Bei Franz West ist das Partizipationsangebot drastischer und direkter, obwohl es mehr um die Objekte selbst als um die damit vollzogenen Handlungen oder die Performance geht. Die Verschiebung von einem (Kunst)Gegenstand passiver Betrachtung zu einem (Gebrauchs)Gegenstand aktiver Handhabe vollzieht sich im Objekt selbst, das dieses Verlangen nach künstlerischer Benutzung sichtbar in sich trägt.

Eine psychoanalytische Interpretation der Passstücke im Sinne Sigmund Freuds hat Peter Gorsen vorgeschlagen, der die implizierte Benutzbarkeit der Passstücke als „Triebstücke" deutet.[8] West weist dies zurück, auch wenn er mit gewohnter Nonchalance betont, sich bei seinen Straßenbahnfahrten zwischen Wohnung und Atelier intensiv mit dem Freud'schen Werk auseinandergesetzt zu haben. Vielleicht ließe sich der im Passstück angelegte Versuch, dem gesellschaftlichen Zwang im Umgang mit Kunst durch ein Gegenangebot oder einen Gegenzwang zu begegnen, mit dem Verhalten des Neurotikers vergleichen. Den daraus resultierenden Vergleich zwischen Passstück und Neurose zieht West einmal selbst: „Wenn man Neurosen optisch wahrnehmen könnte, würden sie wie Paßstücke aussehen."

Die Passstücke von Franz West sind – zusammenfassend betrachtet – zunächst und in erster Linie abstrakte Formen oder „Gedankenformen"[9], die den Übergang vom anschaulichen Ausdruck zum abstrakten Denken visualisieren und nachvollziehbar machen. Das Pass-

Otto Kobalek mit *Passtück* 1975
Klaus Thoman mit *Haus- oder Gästeschurz (Anwendung nur im privaten Bereich)* 2004
Aluminium, lackiert
81 x 83 x 60 cm

stück be-greift nur, wer es in einer gestischen Form des „Sprachspiels" im Sinne Ludwig Wittgensteins begreift. Verschiedene Objekt-Assoziationen sind in der abstrakten Form intendiert: vom Artefakt des Hausrats und ornamentalen Dekors der Gründerzeit über ideelle Prothesen und beschwingte Gedankenspiralen bis hin zum Folterinstrument oder erotischen Zubehör.

Der konzeptuelle, aber auch der satirische Ansatz Wests münden in der Absicht, zu dem in den siebziger Jahren virulenten Thema „Kunst und Leben" einen eigenen Beitrag zu leisten, der außerhalb der politischen Beflissenheit und Institutionskritik von Künstlern und Künstlerinnen wie Hans Haacke, Valie Export oder Peter Weibel lag. Stattdessen war das ohnehin eher an den Freundeskreis gerichtete Partizipationsangebot Franz Wests von Anfang an in der humoristischen Tradition der Karikatur, des Schelmenromans oder des Slapstickfilms à la Laurel & Hardy beheimatet, um ein imaginiertes Milieu – vergleichbar Antoine Watteaus Insel Cythera – innerhalb der autoritären Strukturen seiner Vaterstadt zu schaffen.[10] Die Einfälle und Kapriolen, die den Erfinder – wie den Benutzer – der Passstücke auszeichnen, gehören zur Attitüde des Narren, der zumindest das Privileg genießt, in Ruhe gelassen zu werden. Um die Bedeutung dieses Privilegs ermessen zu können, müssen die österreichische Herkunft und das künstlerische Umfeld in den sechziger und siebziger Jahren näher beleuchtet werden.

Die aktionistische Komponente

In Wests künstlerischer Fragestellung schwingt nicht nur das humorvolle Erinnern eines Aktionismusprogrammes mit, wie es Konrad Bayer und Gerhard Rühm schon 1958 mit ihrem Gedicht „Scheißen und Brunzen sind Kunsten ..." eingeleitet hatten, sondern auch die bewusste Bedürfnislosigkeit einer buchstäblich armen Kunst.

Die Anfänge des Wiener Künstlers Franz West waren geprägt von künstlerischen Befreiungsmöglichkeiten in einer düsteren Stadt, die auch noch nach 1968 von einer obrigkeitlichen Atmosphäre bestimmt war. Die Wiener Aktionisten Günter Brus, Otto Mühl und Hermann Nitsch hatte man mit Auftrittsverboten und sogar Gefängnisstrafen belegt und über ihre künstlerische Anerkennung in Deutschland, England und den USA hinweggesehen. Sie hatten sich zeitweise mit Mitgliedern der literarischen „Wiener Gruppe" solidarisiert, etwa beim skandalösen Zock-Fest (1967) oder der berüchtigten Aktionsveranstaltung „Kunst und Revolution" in der Universität Wien (1968), bei der Franz West als 21-Jähriger im Publikum gesessen und zum Applaus aufgerufen hatte. Schon seit dem „Fest des psychisch physischen Naturalismus" 1963, einer von der Polizei abgebrochenen Aktion von Nitsch und Mühl, die West nachhaltig beeindruckte, aber auch abschreckte, hatte er ihre Aktivitäten verfolgt. Nach den Verurteilungen im Rahmen der so genannten „Uni-Ferkeleien" 1968 wurden die Aktionisten in Wien isoliert, soweit sie nicht außer Landes gingen wie Günter Brus und Oswald Wiener. Ihre exzessiven Rituale boten dem jungen Franz West keinen Ansatz für seine eigene künstlerische Arbeit, aber doch Memorabilien für seine Vorhaben. Wichtig sollte in den frühen siebziger Jahren die Bekanntschaft mit Otto Kobalek werden, der schon beim Zock-Fest aufgetreten war und zeitweise der „first vienna working group" angehört hatte. 1974 ergab sich über Kobalek ein intensiver Kontakt zu dem Dichter Reinhard Priessnitz, der ebenfalls am Zock-Fest teilgenommen hatte, als Kunstkritiker tätig war und über Nitsch-Aktionen schrieb. Franz West war auch mit dem „Gammler"-Poeten Hermann Schürrer bekannt, der dem Autodidakten 1977 einen Studienplatz an der Kunstakademie bei Bruno Gironcoli vermittelte.

In der frühen künstlerischen Arbeit Franz Wests ist das Umfeld dieser „kynischen und ironischen" Gruppierung neben und nach dem Wiener Aktionismus deutlich spürbar. Das Aktionistische wurde darin eher gelebt als programmatisch umgesetzt. Dies äußerte sich auch bei der ersten kleinen Veranstaltung in der Galerie nächst St. Stephan, wo West 1978 ein Musik-Environment organisierte, zu dessen synästhetischer Struktur die Verabreichung von geruchsintensivem Kohl mit Kümmel beziehungsweise Stroh-Rum mit Himbeersaft als „Wenzelsmischung" gehörten. Dieses Ereignis wurde ein Jahr später mit der „Vernissage für Hör-

stücke" fortgesetzt, diesmal mit sauer-scharfen Häppchen. Über Otto Kobalek wurde der Kontakt zu Kurt Kalb, dem Allroundkünstler, Aktionistenfreund und Kunsthändler geknüpft, bei dem seit 1971 auch Dieter Roth („Bestellzettelausstellung", Grünangergasse) ausstellte. So sehr Franz West von seiner österreichischen Herkunft im künstlerischen Umfeld der Wiener Aktionisten geprägt worden ist, so sehr faszinierte ihn ein Einzelgänger wie Dieter Roth, schon allein wegen dessen kritischer Einstellung gegenüber Joseph Beuys. In den letzten Lebensjahren Dieter Roths tauschten beide Künstler Arbeiten, und der Name „Diter Rot" taucht als Kat. 9 Hommage auf einem der tragbaren Schriftbilder auf, die West mit in Gips gegossenen Signaturen als Sonderform der Passstücke anfertigte und wie die Signaturenblätter als eigene Gruppe ausstellte.[11] Man glaubt, eine innere Verwandtschaft zu spüren, wenn man etwa das Passstück (Skulptur) von 1992 mit dem Titel *Rotzglocke* mit den beidhändig gezeichneten Selbstporträts von Roth vergleicht.

Ohne seine Herkunft je zu verleugnen, erlangte West mit seinen Passstücken schon bald internationale Aufmerksamkeit. Auf der Baseler Kunstmesse von 1980 gelang es seiner Galerie, Kasper König und Rudolf Zwirner beim scherzhaften Anprobieren eines solchen Pass-

Franz West und Otto Kobalek in Venedig, siebziger Jahre

stücks in Form einer Halskrause davon zu überzeugen, ihn zum aktuellen „Heute"-Teil der Kat. 12 „Westkunst"-Ausstellung von 1981 einzuladen. Mit zunehmender Anerkennung und Wertschätzung wurden die Passstücke zum Markenzeichen Franz Wests mit all den Gefahren, die in der Etablierung einer künstlerischen Konzeptform liegen. Bereits während seiner Studienzeit in Wien bei Bruno Gironcoli ab 1977 lernte West, die Passstücke nicht mehr nur aus Papiermaché, sondern auch aus Polyester herzustellen. Klarer durchgeformt im Sinne einer Skulptur und formal ausgeglichener, riskieren die zum Teil gefärbten Passstücke in der Folgezeit einen gewissen Ästhetizismus. Besonders problematisch erscheint schließlich die Befestigung der Passstücke an Sockeln, wie dies erstmals in der Galerie Hummel gezeigt wurde, um die Arbeiten vor Beschmutzungen und Beschädigungen zu schützen.[12] Wie bei vielen konservatorisch oder sicherheitstechnisch notwendigen Schutzmaßnahmen geben die Passstücke mit einer Anbringung oder Befestigung ihr partizipatorisches Angebot preis, das nur noch im virtuellen Handhaben als „Be-Greifen" oder „Er-Griffensein" gegeben ist. Das Passstück taucht in veränderter Form im späteren Œuvre immer wieder auf, jedoch in anderen Funktion. Für spätere Ausstellungen, bei denen Personen damit zum Teil in Kabinen oder vor Spiegeln agieren sollten, wurden ältere Passstücke in Zink abgegossen. Die Kunst Franz Wests ist ohne das Passstück nicht denkbar. Er schuf damit ein neues Instrumentarium, das die plastische, angewandte und sprachliche Ebene der Kunst zu einer neuen Gattung verbindet. Das Ambiente, die Grundlagen hierfür entwickelte er in seinen Collagen.

Collagen und Plakatentwürfe

„Wie ich die Collagen mache? Ich mache sie auch nach der Rorschach-Methode, weil ich für die Collagen nur Bilder aus der Werbung nehme, so wie die, die man ins Haus geschickt bekommt. In der Werbung wird doch ein Ideal von Gegenständen und Personen dargestellt. Wenn ich die zerlege in der Betrachtung, die verschieden sich anpreisenden Ideale, und sie gemäß der Differenz in meiner Vorstellung wieder zusammenfüge, bekommen sie eine andere Aussage. Die Werbung erscheint mir als ... Theater [...]. [Sie] erscheint nach ihrer Bearbeitung als Spott, man braucht sie nur in einem ästhetischen Sinn abzuändern, vielleicht ist das dann auch politisch. Das Verstümmeln verdeutlicht das neue, freiere Terrain, in dem man sein Dasein fristen kann."[13]

Franz Wests Aussage zur Herstellung seiner Collagen lässt erkennen, dass diese mit der klassischen Collage, dem Übereinanderkleben und dem Übermalen von ausgeschnittenen Papierelementen, wenig zu tun haben. Wests Collagen sind von allem Anfang an inhaltlich motiviert,

indem anstelle von gezeichneten Sujets bereits vorhandene Werbematerialien im Sinne eines Ready-Mades eingesetzt werden.

Kat. 44–53

Noch bevor Franz West seine Passstücke und Collagen zu entwickeln begann, fertigte er zwischen 1970 und 1973 kleinformatige surreale Bleistiftzeichnungen an, die er selbst zu seinem Prä-Œuvre rechnet. Sie strahlen eine unheimliche und verstörende Wirkung aus, die der psychisch labilen Lebensphase dieser Jahre entspricht, in der West noch bei seiner Mutter wohnte und sich vom Zeichnen eine therapeutische Wirkung erhoffte. Allerdings kündigt sich in diesen Blättern auch ein seltsamer Humor an, der mit Erinnerungen etwa an die zahnärztlichen Geräte seiner Mutter und mit skurrilen psychologischen Elementen spielt.

Wenig später folgen abstrakte Aquarelle, die West „Farbkompositionen zu Musik" nennt. In ihnen setzt er geometrische Elemente mosaikartig nebeneinander, die als synästhetische Umsetzungen von Liedkompositionen Franz Schuberts und Gustav Mahlers zu verstehen sind. West bewegte sich in dieser Zeit in seiner Musikpraxis allerdings musikalisch in einer ganz anderen Szene. Andere kleine Bilder von 1973/74 aus gerissener Wellpappe oder Karton, mit Papier oder Stofflumpen collagiert, greifen die Monochromie eines Lucio Fontana oder Piero Manzoni auf. Allerdings wendet West deren Ästhetik einer puristischen und dezenten Farbigkeit ins Triviale, wenn er neben Weiß und Grau auch „Kotbraun" und Ocker verwendet, womit man vor dem Zweiten Weltkrieg Fenster und Türen lackierte und Pissoirs anstrich, oder Amts- und Linsengrün, die damals gängigen Ölfarbenanstriche für Schulkorridore und Ämter. Die Monochromie zieht sich durch das gesamte Werk Franz Wests und changiert zwischen puristischer Ästhetik und banaler Einfarbigkeit, wenn er monochrome Oberflächen in Abbruchmaterialien entdeckt und ausschneidet oder als Ready-Mades von anderen Künstlern wie Ettore Spaletti, Michelangelo Pistoletto, Rudolf Polanszky vereinnahmt und in seine Installationen einschließt. Auf diese Malerei klebt West dann erstmals triviale Abziehbilder wie Wappen, Porträts, Marienkäfer oder Ähnliches, womit die Monochromie in ihrem ästhetischen Eigenwert zusätzlich kompromittiert wird. Es ist nicht nur die kuriose Verbindung des Sublimen mit dem Banalen. Da West schon den monochromen Bildern selbst Banalität verordnet hat, wirken die Sticker geradezu wie Alltagspoesie. Den hier gezeigten Kontrast zwischen monochromer Farbfläche und banalen Bildmotiven wird West in den wenig später begonnenen Collagen zum künstlerischen Prinzip entwickeln.

In den frühen Collagen Franz Wests sind Einzelfiguren der verwendeten Werbeseiten ausgespart und ist der Rest der Abbildungen übermalt, so dass die Übermalung zum abstrakten Hintergrund wird. Zu diesen Figuren aus Warenprospekten oder -katalogen, Zeitschriften und Pornoheften sagt West: „Der Mensch stand da immer mit irgendwelchen Attributen herum, und wenn man die weg- bzw. übermalt, stehen da plötzlich ganz belämmerte Stereotypen vor einem, die ganz lächerliche Gesten machen."[14] Auf den Werbe- und Pornobildern der siebziger Jahre herrscht immer gute Laune. In der Verfremdung der Collage wird dieses Konsum-Lachen jedoch isoliert und verwandelt sich zu einem hysterischen, grundlosen Lachen, das in seiner Selbstreferenz zur Lächerlichkeit erstarrt. Die in ihrem ikonographischen Material der Pop-Art verwandten Arbeiten lassen an den Begründer der englischen Pop-Art, Richard Hamilton, denken, dessen Collagen West schätzte.

Skulptur im Waldatelier

Ohne Titel 1976
Collage aus Papier, Gouache
59 x 62 cm
Museum Abteiberg,
Mönchengladbach

Bemerkenswert ist der bildnerische Raum dieser Collagen: Deren abstrakter, übermalter Hintergrund entwickelt sich mehr und mehr zu einem Bühnenraum, denn die ausgeschnittenen Teile stehen nicht vor dem abstrakten Grund, sondern in ihm. Im Interview mit Johannes Gachnang sagt West: „Ich versuche wirklich, einen Raum als eine horizontale Fläche [zu sehen], denn die Wände sind mir egal, weil die vertikal sind, ich versuche also eine Fläche zu finden, eine Fläche zu kreieren – eine erträgliche Fläche. Und das ist wirklich schwer! Das ist eine andere Definition von Kunst, ähnlich der Kunst der Ready-mades. Oder dieserlei Dinge – das ist die Kunst des Evozieren-Könnens."[15]

Der kalkulierte Kontrast zwischen Figur und Grund wird durch malerische Akzente noch verstärkt. Die Figuren werden teilweise mit Tempera oder Ölfarbe wieder übermalt und angeschnitten, wodurch sie wie „angefressen" wirken. Auch Porträts sind oft partiell so übermalt,

Labstücke

An dieser Stelle ist über eine Sonderform von Passstück und erweitertem Passstück zu sprechen, die es seit Anfang der achtziger Jahre bis heute gibt. Die so genannten Labstücke sind skulptural umkleidete leergetrunkene Flaschen aller Art, die als funktionslose Hülle im umgekehrten Verhältnis zum Leib des Trinkenden stehen, wie West hervorhebt. In ihrer Entleerung wird die Flasche zur Kunst sublimiert, eben zu einem Labstück, an dem man sich nur mehr mit dem Auge labt – wobei der Begriff des Labilen in West'scher Denkweise sicherlich mitzuhören wäre. Das frühe *Labstück* in der Friedrich Christian Flick Collection sieht wie eine halb ausgedrückte und aufgerollte Farbtube aus, während ihr oberer noch gefüllter Teil durch einen tatsächlichen Flachmann repräsentiert wird. Wie die Passstücke gewinnen auch die Labstücke in den achtziger Jahren skulpturale und mimetische Qualitäten. Das grün schimmernde

Kat. 32

Ohne Titel 1992
Labstück aus 2 Flaschen, Papiermaché, Holz
75 x 125 x 10 cm
Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Sammlung Günther Förg

Kat. 33

Labstück *Trunkenes Geb* …irlichen Krümmung wie eine Person mit Schlagseite, die …icht zu halten, während die braune Flasche wie ein Saugrü… …en gestreckt ist. Andere Labstücke wie *Doppelflasche* (1988) … …n, verschieden hohen Obstlerflaschen mit der verkorkte… …für einen notgedrungen schiefen

Kat. 34, 35

roten Papiermachébogen… …nde Labstücke (2004), die für die Friedrich Christian Flick … …eine deutliche Vorder- und Rückansicht. Sie verbinden a… …wie Rotwein in Burgunderkörbchen, Saurierformen und … „Beistell"-Skulpturen.

In den wichtigen Einzelausstellungen der Jahre 1986 bis 1990 verlagerte West seinen künstlerischen Schwerpunkt bereits weitgehend auf seine Möbelskulpturen, die in einem eigenen Kapitel behandelt werden. Eine weitere Monumentalskulptur ist *Revision (zu Wittgenstein)* (1989), die aus fünf aufeinander getürmten, über zwei Meter hohen Brocken aus Aluminiumguss besteht. West zitiert zum Titel den „Tractatus Logicus" (TLP 6.373): „Die Welt ist unabhängig von meinem Willen", und fügt hinzu: „Bei jeder Aufstellung wird die Reihenfolge vom Aussteller bestimmt. Arrangement: Bosquet/Cassiman", das heißt: die Reihenfolge der aufeinander gestellten Stücke liegt im Ermessen des Kurators. Die Skulptur wurde zunächst in Harald Szeemanns Ausstellung „Einleuchten" (1989) zur Eröffnung der Deichtorhallen in Hamburg gezeigt, dann noch einmal in merkwürdiger Verdoppelung auf der Biennale in Venedig (1992), wohin West vom Kommissar für den Österreichischen Pavillon, Hans Hollein, eingeladen worden war.[23] Dort stand zum Skulpturentitel folgende ironische Sentenz: „Bei der Frage, ob die Skulptur gegossen werden soll, bewirkte die Äußerung eines Kurators, dieses Stück sei eine Innenskulptur, die Umkehrung dieses Satzes zu: ‚Mein Wille ist unabhängig von der Welt'. – So ist die Innenskulptur um eine Außenvariante aus Aluminium bereichert.

Revision I und II 1989
Holz, Papiermaché, bemalt, bzw. Aluminiumguss, bemalt
je 4 Teile übereinander
je ca. 140 x 120 x 50 cm
Installation „XLIV Biennale di Venezia", Österreichischer Pavillon 1990

im Krefelder Katalog, die inszenierte Disharmonie müsse nicht mit der Harmonie des Mies-van-der-Rohe-Baus streiten und schob die unbequeme Präsenz des Plastischen von Franz West in die Erinnerung zurück: „Aber sie sind nicht gestaltlos. Was in ihnen jedoch Anlass für eine Formerinnerung ist, erscheint nur als Bruchstück, als ein fernes Zitat, das durch einen Prozess von Auflösung und Anstückung gegangen ist."[25] Ulrich Loock versuchte in seinem Katalogstatement, die skulpturalen Qualitäten auf rein formaler Ebene herauszuarbeiten: „Zugleich haben sie einen Eigenwert, der in späteren Arbeiten weiter ausformuliert wird. Es entstehen zitternd labile Werke, oszillierend zwischen Präsenz und Absenz, geprägt durch skulpturale Häute oder Membranen oder Krusten aus fragilstem Material."[26]

Sieben Säulen 1989
Leimkübel, Kohlepapier
je ca. 35 x 26 x 195 cm
Installationsperformance
Pariser Kunststudenten,
Musée d'Art Moderne,
Paris 1989

In dieser Situation war es von Vorteil, dass sich die weitere Entwicklung der „Legitimen Skulpturen" in einer permanenten Wechselwirkung mit den anderen Werkgruppen befand, vor allem den Möbeln und der Idee zur Außenskulptur, die noch ihrer Realisierung harrte. Generell scheint es, als hätte Franz West die entscheidenden Anregungen dazu nicht in den offiziellen Ausstellungen, sondern anlässlich kleinerer Präsentationen, vor allem in Galerien und in Zusammenarbeit mit anderen Künstlern bekommen. Dazu gehören die aus Farbkübeln zusammengesetzten Säulen, die vage wie eine Persiflage auf Constantin Brancusis *Endlose Säule* erscheinen. Die Arbeit entstand 1990 während einer Ausstellung im Musée d'Art Moderne in Paris, wo er sich mit Studenten folgendes Konzept ausdachte:

„Leere Gipseimer, die Oberseiten übereinander gestülpt und mit Kohlenpapier bedeckt, werden von sieben nackten Personen herumgetragen, bis der Leiter ein Signal gibt, stillzustehen. Die Eimer werden abgesetzt und gezeigt, wie sie gerade stehen. Dieser Vorgang kann so oft wiederholt werden, wie man es wünscht, aber möglichst ohne Veränderungen, wenn die Eimer abgestellt sind."[27] Die alte Idee des Herumtragens von Passstücken wird zum kollektiven Happening umgemünzt, das paradoxerweise jedoch in der Installation der Arbeit mündet. In einer Ausstellung der jungen Galerie Isabella Kacprzak in Stuttgart 1988 gingen Wests Papiermachéskulpturen ein frivoles Herr-und-Knecht-Spiel mit Karton-Piedestalen von Heimo Zobernig ein, indem sie selbst Sockel spielten und den Sockel zur Skulptur aufwerteten. Immer gibt West neu entstehenden Passstücken spezielle Ideen mit, so etwa, wenn die Eisenstangen, auf denen sie modelliert sind, als stehende Ketten erscheinen oder wenn er sie auf Tische, Schränke und Fernseher als Sockelersatz stellt.

Vermehrt arrangiert Franz West seit den neunziger Jahren seine Sockelskulpturen zu ganzen Gruppen. Eine zentrale Arbeit dieser Art ist *Investigations of American Art* von 1992, die

Investigations of American Art
1992
Installation David Zwirner
Gallery, New York 1993

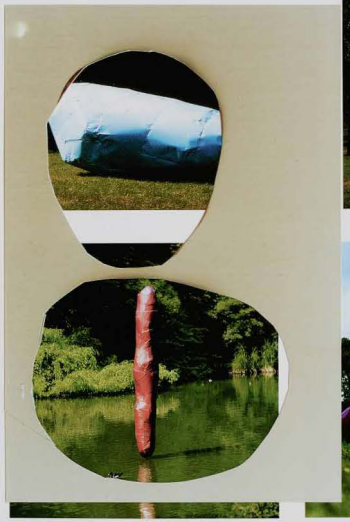
zuerst in der Galeria Foksal in Warschau und anschließend in der David Zwirner Gallery in New York gezeigt wurde. Die in der Relation zu den Arbeiten eigentlich zu breiten Sockel sind eher zum Schauplatz für eine Parade seltsamer Kreaturen und animistischer Gebilde geworden, als dass sie klassische Sockel von Kleinskulpturen wären. In einem Interview mit Kasper König kommt Franz West auf die einzelnen Stücke zu sprechen: „Ich wollte eigentlich naturalistisch einen Kuheuter darstellen, doch während der Arbeit kam es mir vor, als sähe dies aus wie der Kopf der Freiheitsstatue." Dann muss West an die „United Snakes of America" der Rap-Gruppe Public Enemy denken.[28] Eine andere Arbeit dieser Skulpturengruppe in der Form einer Sanduhr heißt *Pan Am Building*. West assoziiert den Walter-Gropius-Bau in New York mit der leicht bläulichen Farbgebung. Ein eher kubisches Stück ist nach dem Wiener Kunstkritiker *Georg Schöllhammer, ein Glücksbringer* benannt, und zwar deshalb Glücksbringer, weil

zu benennen und den „spezifischen Charakter wertbildender Arbeit zum Vorschein [zu] bringen“[35]. Daraus hat Ernst Bloch eine keimende konkrete Utopie abgeleitet, den Vorschein einer besseren und freieren Zukunft. Franz West hat sich dieses Begriffs sicherlich nicht nur im Sinne Blochs bedient, sondern auch in Anspielung auf seinen eigenen Arbeitsprozess. *Vorschein und Alltag* ist die skeptische Bilanz seiner Alltagsumgebung, die erst mit den Mitteln der Kunst zu einer konkreten Utopie heranwächst. Wests Ideenpotential für diese Werkgruppe geht von dem Blick aus seiner Wohnung beziehungsweise Atelier aus, der vom obersten Stockwerk eines alten Palais auf die Fußgängerzonen des ersten Bezirks gerichtet ist. In Wests ausführlichem Text lässt der schweifende Blick die Anregungen und Assoziationen zu den Titeln der einzelnen Skulpturen vor unserem geistigen Auge wie in einer Geschichte vorüberziehen. In ihrer Installation ist die Werkgruppe *Vorschein und Alltag* auf verschiedenen Sockeln kreisförmig um die glatte pinkfarbene Arbeit *Neurosa* im Zentrum angeordnet, das Künstler-Ich, das den „Vorschein“, wenn auch als Neurose, begreift und den „Alltag“ um sich hat, der es mit mancherlei krummen Gestalten umlagert oder sogar bedroht. West verweist in seinem Text auch auf den Jesuitenpater Michel de Certeau, dessen Buch „Arts de Faire“ (Die Kunst des Handelns, 1980) den Raum als Geflecht beweglicher Elemente vom Ort als „momentane Konstellation von festen Punkten“ unterscheidet.[36] Im Raum werden die beweglichen Elemente bei einer Art „Dérive“ (Umherschweifen) im Sinne Guy Débords vereint, wodurch der Raum eine zeitliche Dimension erhält. Certeau folgert, die beiden Begriffe von Ort und Raum wären auf zwei Bestimmungen zurückzuführen: der Ort auf etwas Totes, das im Abendland durch reglose Körper definiert wäre, und die mit einer Geschichte verbunden Räume auf die Handlungen, die um diese Körper stattfänden.[37] West, so könnte man folgern, sieht also die Papiermachéskulpturen als tote Körper, die sich durch ihre Gestalt und Farbigkeit mit Erinnerungen füllen. Sein Geisterkabinett hat er durch zwei Sofas aufgelockert, während der Vorraum mit der Collagenserie *Homepage* die galante Vorhölle der Wiener Konsumgesellschaft zeigt.

Kat. 39.1

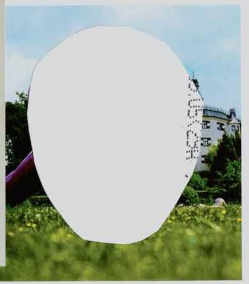
Die Aluskulptur – die Verkörperung des Titels

Vertraut mit den skulpturalen Problemen von Innenräumen war Franz West dennoch ratlos, wenn es um den Außenraum ging. Seine Idee von künstlerischer Kommunikation drängte nach außen, sein Gefühl für Proportion und plastische Wirkung gebot ihm jedoch Zurückhaltung. Diese Befangenheit entsprang einer Situation, in der das künstlerische Feld der Außenskulptur völlig von Bildhauern wie Richard Serra besetzt zu sein schien. Der modernistische Absolutheitsanspruch minimalistischer Künstler war zur imperialen Geste einer ehemals expe-



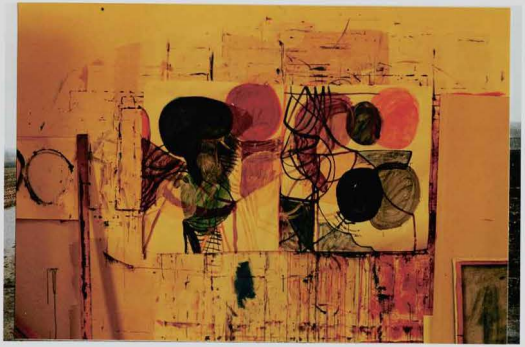
Feile 1997
Aluminium, Eisen, Acryl
ca. 200 x 180 x 350 cm
Installation KölnSkulptur 1,
Skulpturenpark Köln 1997

Autostat 1996
Stahlblech, lackiert
160 x 260 x 100 cm
Installation Schlosspark Ambras,
Innsbruck 2000



Flatus 2000
Aluminium, lackiert
395 cm, Durchmesser 65 cm
Installation Schlosspark Ambras,
Innsbruck 2000

Sexualitätssymbol 2000
Aluminium, lackiert
400 x 75 x 75 cm
275 x 205 x 60 cm
Installation Schlosspark Ambras,
Innsbruck 2000



Warum ist etwas und nicht nichts 1997
Aluminium-Laminat
ca. 200 x 220 x 400 cm
Installation Stronsdorf, Niederösterreich

rimentellen neuen Kunst geronnen. In der darauf folgenden Generation konnten sich nur wenige Künstler im Außenraum mit Skulpturen im plastischen Sinne behaupten, wie etwa Jeff Koons mit seiner monumentalen Blumenskulptur *Puppy*, Paul McCarthy mit seinen aufblasbaren Gummiskulpturen, Thomas Schütte mit seinen den Michelin-Männchen nicht unähnlichen Geistern und schließlich auch Franz West mit der Aluskulptur.

Einen Übergang bildet die Münsteraner Skulptur *Eo Ipso* (1987), die noch nicht im eigentlichen Sinne eine Außenskulptur war. Erst zehn Jahre später sollte Franz West durch einen Auftrag im Hof der Niederlassung eines Autoherstellers diesen Schritt gehen. Statt aber, wie von ihm gewünscht, Sitze für den Außenraum zu gestalten, schweißte er aus Eisenblechstücken einen Hohlkörper in Form eines Ovaloids zusammen, den er wie manche seiner frühen Pass- und Kellerstücke pinkfarben lackierte. Mit dieser Farbe ist für West sowohl die Vorstellung von rosafarbenen Dessous als auch von Zahnprothesen in der Praxis seiner Mutter verbunden. Mit Bezug auf den Auftraggeber nannte er die Skulptur in Verballhornung von Autowerkstatt *Autostat*, was aber wörtlich so viel wie „Selbststeher" meint. Statt um vordergründige Affinitäten zu einer lackierten Autokarosserie ging es West nach eigener Aussage eigentlich um das Gegenteil, um eine über dem Erdboden ruhende oder besser (frei nach Gottfried Wil-

Flause 1998
Aluminium, lackiert
360 cm, Durchmesser 65 cm
Installation Abteigarten Mönchengladbach 2002

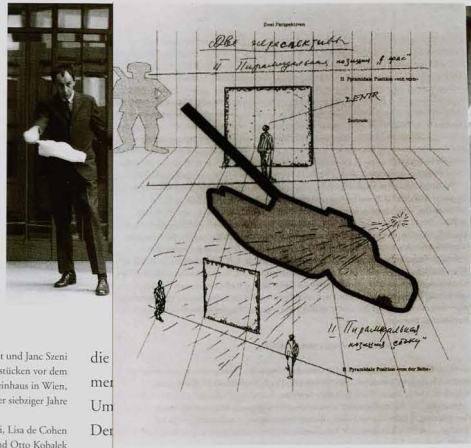
ren, die West nun aus dem Außen- in den Innenraum hineinnahm. Eine räumliche Synthese ganz besonderer Art gelang ihm in einem großen Saal des MAK in Wien anlässlich der Ausstellung „Gnadenlos“ (2001). Er konfrontierte dort die weiße Tisch- und Sitzgruppe *Kantine* des Museum Ludwig in Köln mit einer gewaltigen pinkfarbenen Styroporskulptur, dem Modell für eine Aluplastik namens *Drama*.[79] Der asketische Geist der Geschlechtsumwandlung von Kant in Kantine ist nach West eine „platonische Form“ der mit dem Raum kongruenten Geometrie, während *Drama* ein Darm ohne Ausgang, also eine gigantische Darmverschlingung darstelle, ob eine Art Laokoongruppe oder der Schlaf der kantischen Vernunft, *Drama* ist der Antipode der *Kantine*. Bereits im Museum Ludwig in Köln hatte West der Sitzgruppe *Kantine* die phallische Form der rosafarben Skulptur *Flause* zugeordnet und sie als männliches Symbol in einen Blumentrog „gepflanzt“. Mit *Drama* wurde der Dialog ungleich existentieller, nicht zuletzt das Drama der nicht verdaubaren leiblichen und geistigen Kost; denn bei der Eröffnung der Ausstellung gab es an der „Abendmahlstafel“ (Franz West) Königsberger Klopse und Prosecco.

Sprachspiele – Lachkultur mit Archetypen

Franz West betreibt die Prozesse seiner Kunst mit den Mitteln der Sprache, aber auch analog dazu, indem er seine Passstücke, Skulpturen und Möbel in einen Diskurs mit ihrer eigenen Semiotik bringt. Zunächst aber bildet die Sprache selbst einen integralen Bestandteil seiner Kunst. In Titeln, Anweisungen, Gesprächs- und Interviewbeiträgen eröffnet sie wortspielerisch, lautmalerisch oder persiflierend eine eigene Dimension und changiert dabei zwischen philosophischer, psychologischer und soziologischer Ebene, die oft poetisch und paradox umgebogen wird. Ähnlich wie Martin Kippenberger durchdringt West damit sein Werk und überführt zuweilen sprachliche Wendungen in gestalterische Prinzipien. Aber auch davon abgesehen sind seine gestalterischen Verfahrensweisen gleichsam linguistischer Natur, wenn er Sockel und Piedestale thematisiert, wenn er das Gehabe von Skulpturen im öffentlichen Raum imitiert oder wenn er Museumsrituale in seine Kunst überträgt, wenn er also die Spielregeln der Avantgarde wie eine Geste vollzieht.

Die eklatante Diskrepanz zwischen Erscheinungsform und Bedeutungsgehalt seiner plastischen Gedankensprünge bildet eine Analogie zu Wittgensteins „Sprachspielen“, in denen die gesprochenen Sätze und Urteile Klüfte und Aporien zu den gemeinten Gedanken auftreten lassen. „Man kann *denken,* was nicht der Fall ist“, sagt Ludwig Wittgenstein. West lässt abstrakte Skulpturen sprechen, indem er ihnen alltägliche Gebrauchsgegenstände unterschiebt

ken Fjodor Dostojewskis, Miguel de Cervantes' und François Rabelais', wie entscheidend sich der alte Ausnahmezustand des Karnevals als Karnevalisierung auf die Künste auswirkte. Ausgehend von römischen Festen wie den Lupercalien und den Saturnalien, auf denen sich die Menschen mit Lemurenmasken erschreckten, wo in einer Art verkehrter Welt die Herren die Sklaven bedienten und auf den Gassen und Plätzen des alten Rom ausgelassenes Treiben herrschte, beleuchtet Bachtin in der immer noch vorhandenen Tradition der Saturnalien die Lachkultur und den Karneval des Mittelalters, Verhaltensmuster und Merkmale, die sich in der neuzeitlichen und modernen Literatur wiederfinden lassen. Doch für die bildende Kunst der Postmoderne ist die Karnevalisierung gleichfalls zu einem Schlüsselbegriff geworden, der



Franz West und Jane Szeni mit Passstücken vor dem Wittgensteinhaus in Wien, Ende der siebziger Jahre

Janc Szeni, Lisa de Cohen und Otto Kobalek

die

stischen und subversiven Ele-

mer

„die eigentümliche Logik des

Um

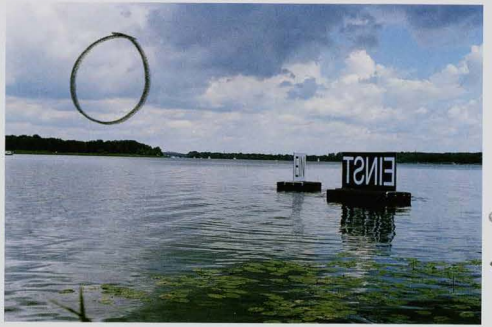
igen Parodien, Travestien, der

Der

ıd Enthauptungen“[83].

In den Zusammenhang von Maskerade und Verstellung gehört auch die Figur des „Tricksters“ (engl. Gauner, Schelm, der mit Tricks arbeitet), den Carl Gustav Jung in seinem Buch „Die Archetypen und das kollektive Unbewusste“ in die Psychologie eingeführt hat. Den Trickster zeichnen sein Listenreichtum und seine Verstellungskünste aus, die ihn zu einer vieldeutigen und ambivalenten Figur machen. Er gehört mit diesen Eigenschaften aber auch zu den Künstlern und Erfindern, die die Dinge aus einer anderen Perspektive sehen und daher

(Kleiderbügel, Wulste), und er variiert ihre künstlerische Signifikanz, wenn sie zum Gebrauch anleiten sollen (Passstücke, Möbel). Im Gebrauch durch verschiedene Personen und in unterschiedlichen Situationen verändern sich Wirkung und Bedeutung wie in einem Spiel, das zwar bestimmten Regeln folgt, aber jedes Mal anders endet. Bei Franz West wird der künstlerische Prozess von der Gestaltung bis zur Rezeption zum Spiel, bei dem es klassische Elemente (Skulptur und Bild), Zubehör (Sockel, Stellwände, Museumsmobiliar, Plakate), Mitspieler (Künstler, Kollegen, Betrachter) und Spielregeln (Begreifen, Betrachten, Besetzen) gibt. Das Spiel der Kunst wird bei ihm zum Spiel mit den Kategorien, Regeln und Tabus der Kunst.



Einst-Ein 2005
Aluminium, Plastik,
2 Teile
210 x 210 x 210 cm
210 x 310 x 210 cm
Installation Templiner See 2005

Wenn West seine Werke „sprechen" lässt, dann im Sinne Wittgensteins: „Jedes Zeichen scheint *alleine* tot. Was gibt ihm Leben? – Im Gebrauch *lebt* es. Hat es da den lebenden Atem in sich? – Oder ist der *Gebrauch* sein Atem?"[80] Als Franz West in den späten siebziger Jahren Otto Kobalek, Janc Szeni und Lisa de Cohen zu einer Fotosession im Wittgensteinhaus auftreten ließ, war dies nicht nur eine Hommage an den großen Philosophen, sondern auch eine direkte künstlerische Umsetzung von dessen Sprachspielen.[81]

Neben den wiederkehrenden Hinweisen auf, Zitaten von und Referenzen zu Wittgenstein betont West seit vielen Jahren, wie wichtig für seine Kunst der Ansatz von Michail M. Bachtin ist.[82] Der russische Literaturkritiker (1895–1975) erkannte in seinen Analysen zu Wer-

1 Textanweisung von Franz West zu einem Multiple in: *Franz West*, Kat. Museum Haus Lange, Krefeld 1989, o.S.
2 Interview mit Mennto Meewis, Wien 1998, in: *Franz West. Gesammelte Gespräche und Interviews*, hg. von Johannes Schlebrügge und Ines Turian, Köln 2005, S. 78. Zur Maieutik teilte mir West (Mai 2005) noch Folgendes via E-Mail mit: „Die Bedeutung des Wortes ‚Maieutik' war mir, als ich sie in einem Seminar hörte, unbekannt. Nicht nur aus Bequemlichkeit, sondern auch um mich mit Unbekanntem, mir Unverständlichem im eigenen Text zu kompromittieren, verwendete ich es." West wollte zudem vermerkt wissen, dass ihn in Analogie zu Sokrates immer auch das Problem der streitsüchtigen Xanthippe berührt habe.
3 1997 sagt dies West in einem Interview noch lapidarer: „... ich nehme einfach das Material und schnüre das zusammen, und dann kommen irgendwelche Formen dabei raus." Interview mit Andreas Reiter Raabe, in: *Gesammelte Gespräche* (wie Anm. 2), S. 91.
4 Kat. Museum Haus Lange (wie Anm.1), S. 77.
5 Interview mit Hans Ulrich Obrist, Wien 2001, in: *Gesammelte Gespräche* (wie Anm. 2), S. 163.
6 Eva Badura-Triska, „Objektbilder und Paßstücke", in: *Franz West. Proforma*, Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien u.a., Stuttgart 1996, S. 135f.
7 Claes Oldenburg, „The ‚happening' is one or another method of using objects in motion and this I take to include people, both in themselves and as agents of object motion", in: ders., „a statement", in: *happening & fluxus. Materialien*, Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln 1970, o.S.
8 Peter Gorsen, „Befindlichkeiten in Lebende Skulpturen gefasst. Partizipation und Autonomie", in: Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (wie Anm. 6), S. 13–36.
9 Annie Besant und Charles Leadbeater, *Gedankenformen*, Leipzig 1908.
10 Dass er nach eigener Bekundung ein abstraktes Aquarell vom Cover eines Van-Gogh-Katalogs übernahm, in der Meinung, er repliziere ein Bild Vincent van Goghs, oder dass er Ad Reinhardt mit Arnulf Rainer verwechselte, all dies gehört in die Kladde des (un)freiwilligen Humors, aber auch des Schelms. Das ambivalente Verhältnis Wests zum Wiener Aktionismus beschreibt Achim Hochdörfer mit Recht als „allegorisch", in: „Allegorizing Actionism: West's Doubts", in: *Franz West*, Kat. Gagosian Gallery, London 2001, S. 3ff. Der beste Kenner der frühen Passstückmentalität Wests ist sicher Robert Fleck, den er in der Galerie nächst St. Stephan kennenlernte: „Sex and the modern sculptor", in: *Franz West*, hg. von Robert Fleck, Bice Curiger und Neal Benezra, London 1999, S. 24ff.
11 Unter dem Titel „Signaturalismen" in der Kunsthandlung Hummel in Wien, 1983, vgl. Badura-Triska (wie Anm. 6), S. 111f., Abb. 294.
12 Als Franz West kürzlich in Mexiko zur Vorbereitung seiner Ausstellung im Ruffino-Tamayo-Museum weilte, war er Gast bei einem Sammler, der ihm zu Ehren ein Essen gab. Voll Stolz winkte dieser ihm zu einer Truhe, die ein sargähnliches Aussehen hatte, klappte sie auf und holte eines der alten Passstücke heraus, das mit seiner gelben Färbung und dem glatten Äußeren genau zu dieser missliebigen Gruppe gehörte. Franz West kam nicht einmal dazu zu seufzen, denn in diesem Moment intonierte die anwesende Mariachi-Gruppe das bekannte Lied „Ay, ay ay ay ..." (El Mariachi). Mündliche Mitteilung Franz Wests dem Autor gegenüber, Juni 2005.
13 „Über Collage und andere Verbindlichkeiten", Gespräch zwischen Franz West, Martin Guttmann, Rudolf Polansky und Benedikt Ledebur, in: *Der Ficker*, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck; Wien/Innsbruck 2005, S. 18.
14 Interview mit Andreas Reiter Raabe, Wien 1998, in: *Gesammelte Gespräche* (wie Anm. 2), S. 84.
15 Franz West und Johannes Gachnang, „Eine kleine Schweinerei", Wien 1996, in: *Gesammelte Gespräche* (wie Anm. 2), S. 60.
16 Interview mit Hans Ulrich Obrist, Wien 2001, in: *Gesammelte Gespräche* (wie Anm. 2), S. 164.
17 Badura-Triska (wie Anm. 6), S. 54.
18 Ebd., S. 112.
19 Freundliche Mitteilung von Peter Pakesch, 2005.
20 *Franz West: Otium*, hg. von Kasper König und Johannes Schlebrügge, mit einem Nachwort von Max Wechsler, Zürich 1995, o.S., 1. Schriftseite.
21 *West, Zobernig, Redundanz*, Ausstellungsbroschüre, Wien/München 1986.
22 Veit Loers, in: *Martin Kippenberger. Franz West. Abriss der Farbenlehre*, Mönchengladbach 2003, S. 12.
23 *Einleuchten. Will, Vorstel & Simul in HH*, Kat. Deichtorhallen, Hamburg 1989, S. 187. Im Hamburger Katalog ist als Material Eisen angegeben, im Katalog der Biennale Venedig Holz.
24 *Franz West*, Kat. Österreichischer Pavillon, Biennale di Venezia, Klagenfurt 1990, S. 68.
25 Julian Heynen, „Fremdkörper und Eigenwerte", in: Kat. Museum Haus Lange (wie Anm. 1), o.S.
26 In: *Franz West. Ansicht*, Kat. Wiener Secession, Wien, Kunsthalle Bern, Wien 1987.
27 Zit. nach Badura-Triska (wie Anm. 6). „Empty buckets of glue stuck one on top of the other and covered with carbored paper are carried around by seven naked people until the leader gives the signal to stand still. The buckets are set down and shown just as they are. This procedure may be repeated as often as one wishes, but no modifications may be made once the buckets have been put down." Übers. des Autors, S. 243.
28 Interview mit Kasper König, Wien 1992, in: *Gesammelte Gespräche* (wie Anm. 2), S. 8.
29 Ebd., S. 13.
30 Ebd., S. 15.
31 Ebd.
32 Sigmund Freud, *Hemmung, Symptom und Angst*, Frankfurt am Main 1987.
33 *Franz West. Well not carry coals*, Kat. Kunsthaus Bregenz, Köln 2003, Statements S. 207f.
34 Ebd., S. 183; zu *Group with Cabinet*, in: *Franz West*, Kat. Gagosian Gallery, London 2001, S. 46 f.
35 Karl Marx, *Kapital I*, MEW 33, S. 65.
36 Michel de Certeau, *Die Kunst des Handelns*, Berlin 1988.
37 Ebd., S. 233.
38 www.stronsdorf.at/ellipsoid.htm. Ohne von der Stronsdorfer West-Skulptur zu wissen, begann ich 1996/97 einen Artikel „Skulptur – Environment – Situation" mit folgenden Sätzen: „Immer weniger weiß ich, was eine Skulptur im öffentlichen Raum ist. Wahrscheinlich deshalb, weil ich mir unter Skulptur trotz mancher kunsthistorischen Kenntnisse und unter Berücksichtigung eines erweiterten Kunstbegriffs immer noch eine Stele oder ein Gebilde vorstelle, das körperhaft nach oben ragt, während ich bei Plastik eher an eine überdimensionierte Kartoffel denke"; in: *Störenfriede im öffentlichen Interesse*, Kat. Skulpturenweg Nordhorn, Köln 1997, S. 161.

die Möglichkeit haben, sie kreativ umzudeuten. Er ist auch ein Bastler, der Probleme mit seinem Erfindungsreichtum löst, indem er die Definition und die Funktion dessen, was gerade zur Hand ist, ignoriert und die zur Verfügung stehenden Mittel erfinderisch umfunktioniert. Als professioneller Tabubrecher setzt er sich über alle Regeln der Gemeinschaft hinweg, bleibt aber dennoch Teil dieser Gemeinschaft. Dieser Trickster oder Schelm lebt im ständigen Ausnahmezustand des Karnevals. Er ist ein Archetypus, der den Kulturmenschen von heute ängstigt.[84] Aus dieser Angst erwächst schnell Kritik und Ablehnung, die den Trickster mit dem Scharlatan und Hochstapler gleichsetzt, mit denen er zweifellos die Verstellungskunst gemeinsam hat.

Penner

In der Gestalt des Tricksters betreibt Franz Wests die Karnevalisierung der Kunst. Diese entfaltet sich in einem bestimmten Verhältnis von Kunstwerk, Kooperation und Partizipation, aber auch als Arbeit an der Travestie und am Hybriden, um gegen eine gesellschaftlich abgesicherte Ästhetik anzutreten und an ihre Tabus zu rühren, ohne aber ihre Regeln aufzukündigen. West hat einmal davon gesprochen, dass das Hantieren mit seinen Passstücken auch etwas mit der Travestie des Gutbürgerlichen zu tun habe. Die Verkleidung gesellschaftlicher, künstlerischer und sprachlicher Konventionen stammt aus dem Fundus der Wiener Parodisten, Satiriker und Komödianten – von Johann Nestroy bis Karl Kraus, von Helmut Qualtinger zu Thomas Bernhard. Man zeichnet die Figur des beamteten Hofrats oder des akademischen Spießers in Wort und Geste nach, man überzeichnet sie, aber man eliminiert sie nicht. Franz West liebt es, sich selbst in solchen Posen auf seinen *Plakatentwürfen* zu inszenieren: als akademischer Maler, als Connaisseur oder als „Narziss". Sigmund Freud hat dieser grotesken Art von Humor den Begriff „latente Traumgedanken" zugeordnet. Damit sind Assoziationsketten gemeint, die aus dem Unterbewusstsein hervorgespült werden und sich als Posse, Groteske und Komik äußern.[85] Diesem Humor ist jegliche Form des Pathos fremd, vor allem die des falschen.

Das kulturelle Wien hat lange gebraucht, bis es sich Wests künstlerischer Inventionen und Interaktionen bewusst wurde und ihm Anerkennung entgegenbrachte. Dabei hatte das vordergründig gesehen Ramponierte und Provisorische seiner Kunst in den siebziger Jahren viel mit dem Aussehen und der Haltung der Stadt Wien selbst zu tun. Noch 1996 erschien ein entstellendes Foto von West auf dem Cover der Wiener Stadtzeitung „Falter" mit dem Statement: „Ich bin ein Mensch, der sehr oft durchdreht."[86] Aber auch die deutschen Museen haben sich mit der Kunst Wests schwer getan, obwohl er es ist, der nach Künstlern wie Dieter Roth, Otto Mühl und Sigmar Polke, zusammen mit Martin Kippenberger, Mike Kelley, Paul McCarthy, Peter Fischli/David Weiss und Georg Herold der Ästhetik des konzeptuellen blutleeren Ready-Mades wieder künstlerisches Fleisch gegeben hat.

Foto !

klick

HAUS EUROPA

KARL-LUDWIG VON SAUER
+ Esperanto für Europa

Willkommen!

Weltkunst von Sauer
Bildende Kunst

Im Internet:
http://www.vortragskunst.eu
http://www.kuenstlerbuch-verlag.de

Gesprächskreis

Bad Großpertholz,
Wien, Berlin, Moskau,
Peking um die Ecke,
nach Vereinbarung per Mail:
sauer@kuenstlerbuch-verlag.de

39 Wests Kommentar zur Skulptur *Feile* konnte wegen „Indisponiertheit" während der Eröffnung nicht verlesen werden. Er existiert als Text im Interview mit Menno Meewis, (wie Anm. 2), S. 73.

40 Veit Loers, „Franz West. Feile", in: *KölnSkulptur 3*, Kat. Skulpturenpark, Köln 1997, S. 154f. Die besondere Dialektik von Form und Bestimmung von Feile ließ mich damals auf eine Beschreibung mit Sätzen Hegels aus dessen „Phänomenologie" zurückgreifen.

41 *Zu Lob und Altruine* gibt es die Anweisung von Franz West, dass sie im Grünen aufzustellen sind.

42 Eva Badura-Triska, „Wuste, Qulze oder Qwertze in der Natur", in: *Die Alusskulptur, Skulptur im Schlosspark Ambras*, hg. von Klaus Thoman, Innsbruck/Köln 2000, S. 7ff. Qwertze bezeichnet nach West den linken nach rechts fortlaufenden Teil der Schreibmaschinen oder Schreibtableaus.

43 Kat. Kunsthaus Bregenz (wie Anm. 33), Abb. S. 242, 251. Kommentar von Veit Loers zu *Spalt* ebd., S. 249.

44 Kommentare von Franz West und Rudolf Sagmeister ebd., S. 229, 231.

45 *Franz West, Dinge und Menschen*, Kat. Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt am Main 2005.

46 Eva Badura-Triska, „Franz West. Chronologie und Kontext seiner künstlerischen Entwicklung", in: Kat. Moderner Kunst Stiftung Ludwig (wie Anm. 6), S. 114.

47 Interview mit Menno Meewis, Wien 1998, in: *Gesammelte Gespräche* (wie Anm. 2), S. 71.

48 Der Eindruck des Singens wird vor allem in der Abbildung des Katalogs deutlich, Kat. *documenta IX*, Kassel 1992, Bd. 3, S. 587.

49 Zit. nach Badura-Triska (wie Anm. 6), S. 243, Text zu Abb. 9.

50 S. auch das Interview mit Stefan Bidner, Wien 1993, in: *Gesammelte Gespräche* (wie Anm. 2), S. 24.

51 Sigmund Freud, *„Das Unheimliche (1919)"*, in: ders., *Psychologische Schriften*, Frankfurt am Main 1982, Bd. 4, S. 268.

52 Zit. nach Badura-Triska (wie Anm. 6), Abb. 410, Kommentar S. 253.

53 Kat. *documenta IX* (wie Anm. 48), S. 586.

54 *Franz West. In & Out*, Kat. ZKM | Museum für Neue Kunst, Karlsruhe, Ostfildern-Ruit 2000, Abb. S. 117.

55 Ebd., Abb. S. 145.

56 Ebd., S. 143.

57 Abb. in: *Franz West. Gnadenlos / Merciless*, Kat. MAK Wien, Ostfildern-Ruit 2001, Abb. S. 24–31.

58 Interview Franz West und Frank Frangenberg, Köln 1998, in: *Gesammelte Gespräche* (wie Anm. 2), S. 108.

59 Zit. nach Stefan Bidner, Interview mit Franz West, Wien 1993, in: *Gesammelte Gespräche* (wie Anm. 2), S. 25.

60 Gespräch Franz West und Johannes Gachnang (wie Anm. 15), S. 56.

61 Kat. *documenta IX* (wie. Anm. 48), S. 585.

62 Interview Franz West und Alexander Braun, Wien 1994, in: *Gesammelte Gespräche* (wie Anm. 2), S. 42.

63 Interview Franz West, Marianne Brouwer und Peter Pakesch, Wien 1996, in: *Gesammelte Gespräche* (wie Anm. 2), S. 52.

64 Interview Franz West und Alexander Braun, Wien 1996, in: *Gesammelte Gespräche* (wie Anm. 2), S. 42.

65 West schreibt (nicht ganz korrekt), *Eo Ipso* (eben dieses oder selbiges) sei eigentlich eine Antwort auf die ungestellte Frage „Was soll und ist das?", in: *Skulptur.Projekte in Münster 1987*, Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Köln 1987, S. 241.

66 Ebd., S. 258f.

67 Zit. nach: Kat. Österreichischer Pavillon (wie Anm. 24), S. 76. Robert Fleck verweist im Zusammenhang mit den Möbelformen auf die Wiederentdeckung der Wiener Tradition (Wiener Werkstätten) um die Mitte der achtziger Jahre.

68 Wie Anm. 32.

69 ... für den Außenstehenden überschaubarer als für die auf den Stühlen Sitzenden, denen der Dialog optisch verwehrt ist. Abb. in: *Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, ein kommentierter Bildband*, hg. von Hannelore Kersting, Mönchengladbach 2001, S. 48; Loers (wie Anm. 22), S. 12.

70 West verknüpft die Rolle des Mannequins mit der des Pissoirbenutzers in seinem Videofilm zur Nizza-Installation (1991).

71 Interview Franz West und Stefan Bidner, Wien 1993, in: *Gesammelte Gespräche* (wie Anm. 2), S. 25.

72 Ebd.

73 Franz West (wie Anm. 20).

74 Gespräch Franz West und Johannes Gachnang (wie Anm. 15), S. 59f.

75 Als Beispiel s. das Cover des Bregenzer Katalogs (wie Anm. 33).

76 *Franz West. Gelegentliches. Zu einer anderen Rezeption*, Kat. Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach 1996, Abb. S. 42. Bildkommentar S. 36, aus der Zeit von *Redundanz*, ca. 1986.

77 Zit. nach Badura-Triska (wie Anm. 6), S. 116.

78 Veit Loers, „Museum auf Zeit: Franz West", in: *Aus…stellung. Die Krise der Präsentation*, hg. von Veit Loers, Regensburg 1994, S. 145.

79 Beides zusammen nennt West Weigerung und notiert im Katalog der Ausstellung: „Ich weigere mich, zu dieser Installation, besser zu diesem Environment mich zu äussern". Ein Wortspiel mit dem Namen des Künstlers Hans Weigand, dem er nach eigenen Worten den Ausstellungstitel „Gnadenlos" verdankt, ist ebenfalls zu vermuten, Kat. MAK (wie Anm. 57), Abb. S. 62–73.

80 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, neu hg. von Joachim Schulte, Frankfurt am Main 2003, § 432.

81 Eine weitere Hommage an Wittgenstein ist die Skulptur von 1985, in der West das handschriftlich Gekritzelte des Philosophen aus den Vorlesungen und Gesprächen über Ästhetik, Psychologie und Religion auszugsweise karikiert. Badura-Triska (wie Anm. 6), Abb. 33, S. 250.

82 An dieser Beurteilung sehen bekannte Ausstellungsmacher und ihre Eleven-Gemeinde gern vorbei, wenn sie West einen „Barock der Seele" konzedieren: Kat. ZKM | Museum für Neue Kunst (wie Anm. 54), S. 32f., S. 40ff.

83 Michael M. Bachtin, *Rabelais and His World*, Cambridge 1968, S. 10f.

84 C.G. Jung, *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*, 3. Auflage, Düsseldorf/Zürich 2002, S. 273ff. Jung entwickelte die Figur des Tricksters in den dreißiger bis fünfziger Jahren.

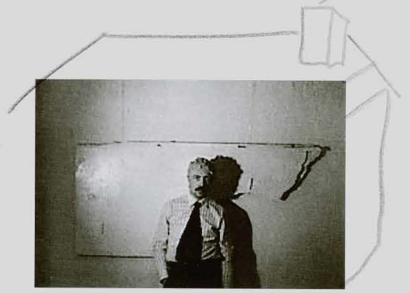
85 Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Frankfurt am Main 1979 (1958), S. 130ff. Es ist symptomatisch, dass sich Franz West intensiv mit der unorthodoxen Freud-Interpretation Jacques Lacans beschäftigt hat.

86 *Falter*, Nr. 11, 1996.

Passstücke

1. *Ohne Titel* ca. 1974
Spanplatte, Karton, Lack,
Holzklammern, Badehaube
79 x 176 x 5,5 cm

Bei diesen Objektbildern handelt es sich um in meinem Keller vorgefundene und vorgeschnittene Pressspanplatten, die dort herumlagen und mich reizten, diese losen Formen zu bearbeiten und mit Bekleidungsgegenständen zu versehen und so in die Kunst zu überführen. Was meine damals existenziell-absurde Grundstimmung des Nonkonformistischen widerspiegelte, kam nicht aus einer Reflexion der gängigen Kunsttheorien, sondern aus einer stimmungsmäßigen Ableitung. Das Wunder war, dass es verblüffend gut aussah und schnell zu machen war.



Franz West vor Objektbild mit aufgesetzter Badehaube, ca. 1974

BILDTEIL

MIT KOMMENTAREN DES KÜNSTLERS

Franz ist tot
icke lebe
und bin
eine
ausgewachs
ene
Kapitalanla
ge

Past-Stück

2. *Passtück* 1975
Holz, Kleister, Gips, Dispersion
56 x 63 x 18 cm

Franz West mit *Passtück*, 1975

4. *Passstück* nicht datiert
Papiermaché, Gips, Dispersion
36 x 50 x 29 cm

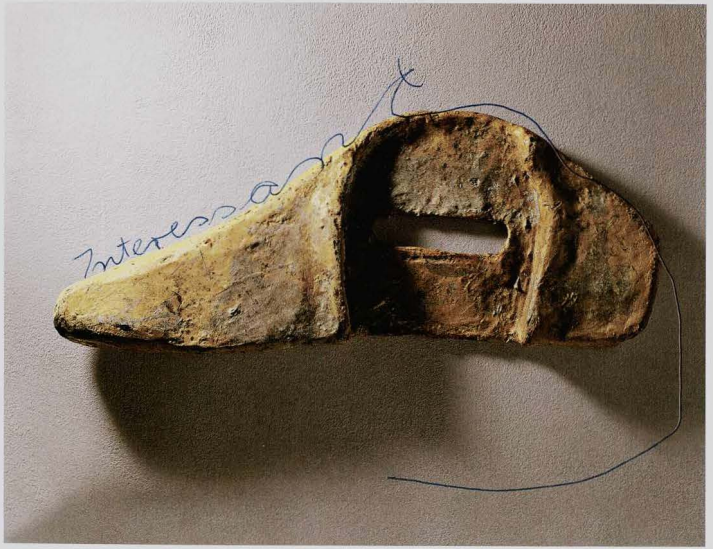
Zukunft erfinden

2500

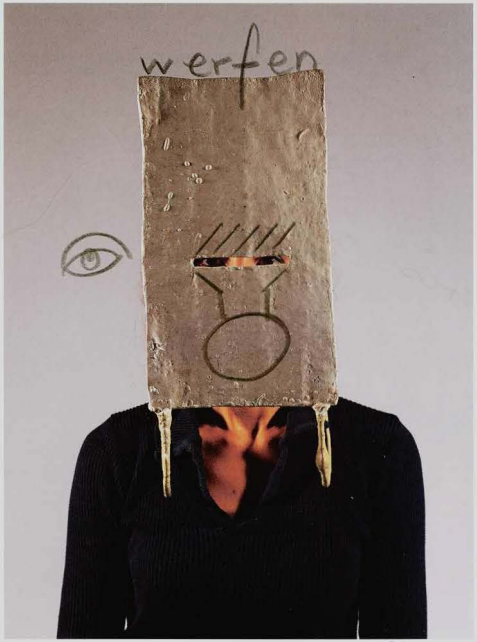
3. *Passstück* ca. 1976
Metall, Gaze, Gips, Dispersion
30 x 92 x 18 cm

Drei Passstücke (darunter Kat. 3 und Kat. 6) in Anwendung durch Franz West, Lisa de Cohen und Reinigungsfrau während der Ausstellung in der Galerie nächst St. Stephan, Wien 1980

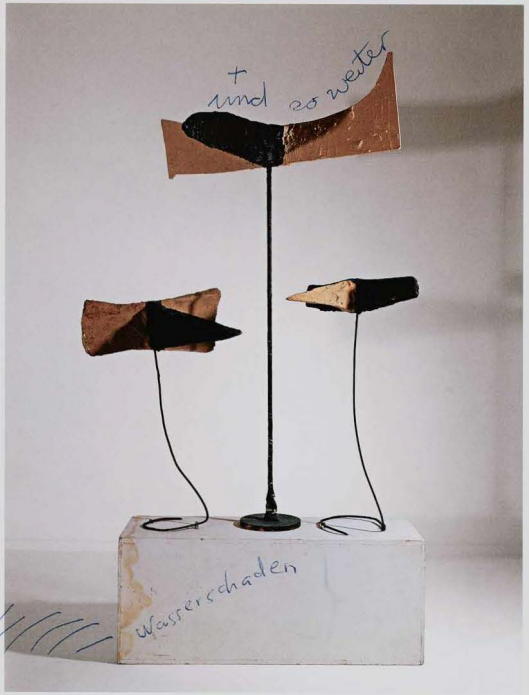
6. *Passstück* vor 1980
Karton, Gips, Gaze, Dispersion
58 x 22 x 6 cm



5. *Passstück* nicht datiert
Metall, Gips, Dispersion
33 x 20 x 36 cm



9. *Hommage à Dementia Senilis de Salvatore Dali* 1982
Holz, Metall, Gaze, Gips, Dispersion
3 Teile, gesamt: 235 x 123 x 107 cm



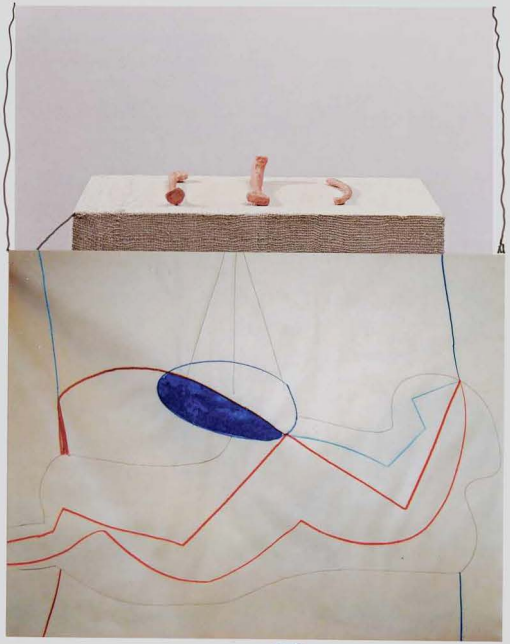
7. *Ohne Titel* (mit Fred Jellinek) 1974/1979/1980
Spanplatte, Gips, Gaze, Dispersion; verso Papier, Polaroid
213 x 98 x 12 cm

Die beiden miteinander verbundenen Spanplatten wurden gemeinsam mit meinem Freund Fred in Pollock-Manier bekleckst. Freds mütterlicher Name war Polak, demnach wurde die Machart „gepolockt" genannt, ohne dass wir unser All-Over so ernst nahmen wie Jackson Pollock. Seine Spritztechnik wurde nicht imitiert, sondern nur nachvollzogen, frei nach dem Motto der bürgerlichen Beschwerde „Wie kann man so was nur machen!"

Übernahme von Seite 82

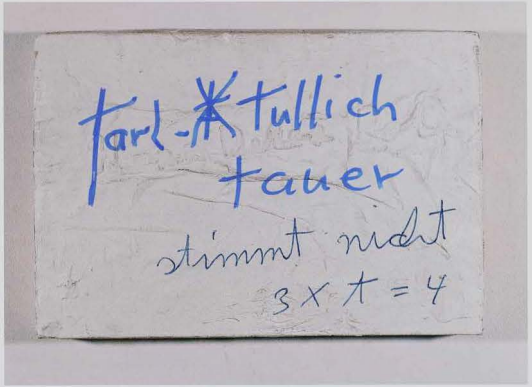
Sprache zu Sprachen
Geist zu Geist

11. *Miniaturpassstücke I, II, III* 1983
Gips, Papiermaché, Dispersion, Sockel original (Styropor, Leinen, Dispersion)
gesamt: ca. 110 x 100 x 51 cm



10. *Namensbild Herr Diter Rot* nicht datiert
Papiermaché, Gips, Gaze, Dispersion
41 x 60 x 8 cm

Als die Namensbilder entstanden, bewegte man sich in einer Art „kühler Ästhetik" (Sotriffer). An Porträts war nicht zu denken, außer an die von Jahrmarktsporträtisten. Also waren die Namensbilder eine Materialisation dieser Ausweglosigkeit. Mir ging es um den Aufruf des Namens als eines konzeptuellen Porträts und zugleich einer kontingenten Realisation. Heute (2005) sind sie (da manche Namensträger verblichen sind) ohne Gebrauchswert und hängen nur noch an den Wänden.



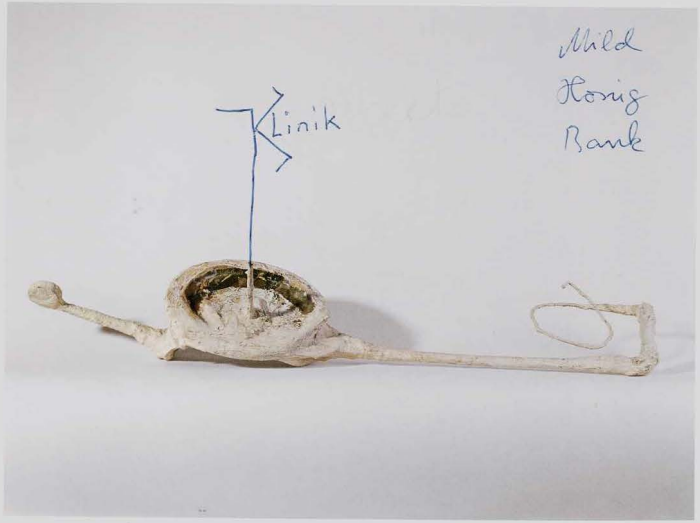
8. *Passstück* 1979/80
Papiermaché, Holz, Gips, Gaze, Dispersion
32 x 56 x 66 cm

Lisa de Cohen mit *Passstück*, Wien 1983

Dieses Stück gehört zur zweiten Generation von Passstücken – während der Akademiezeit bei Bruno Gironcoli. Es sind polyesterüberzogene, unkenntlich gemachte Alltagsobjekte. Auf die Akademie kam ich zu einer Zeit, als es fast keine Studenten gab. In der Bildhauerabteilung am Wiener Prater waren nur vier Studenten. Speziell in Wien war der Kunstmarkt ziemlich lau, und niemand wollte diesen Hungerberuf studieren. Gironcoli nahm mich mit offenen Armen auf, da er mein Talent erkannte, auch um das Haus zu füllen. Dieses Passstück war der Auslöser für meine Teilnahme an der Ausstellung „Westkunst". Es wurde im Stand der Galerie nächst St. Stephan auf der Baseler Kunstmesse präsentiert und dem nach junger Kunst Ausschau haltenden Kasper König scherzhaft um den Hals gelegt.

13. *Passtück* nicht datiert (ca. 1983)
Kunststoff, Gips, Dispersion
115 x 27 x 23 cm

Lisa de Cohen mit *Passtück*,
Wien 1983



Dreck

15. *Passstück* (Bemalung: Eugenia Rochas) 1984
Papiermaché, Gaze, Gips, Dispersion
114 x 34 x 22,5 cm

16. *Ohne Titel* nicht datiert
Gips, Gaze, Dispersion
54 x 19 x 7,5 cm

Stück

17. *Passstück* nicht datiert
Bambus, Gaze, Gips, Dispersion
28 x 101 x 7,5 cm

Wein
Weib
+
Weibabgang

Kat. 15–31 Wiener Block

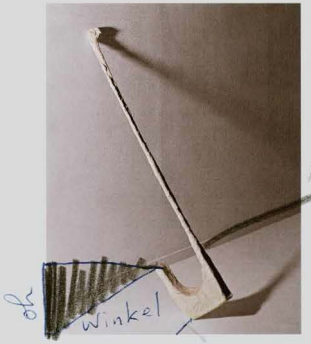
Diese Werkgruppe entstand in der Zeit der Zusammenarbeit mit der Galerie Julius Hummel. Aufgrund von Franz Wests Labilität und Begeisterungsfähigkeit für Wiener Ästhetizismus („Schnickschnack") sowie seiner damaligen Notlage gab er sich den Anpassungszwängen hin und rutschte (erg.: aus seiner Kunsthaltung) immer mehr in feinfühlig gestaltete Galerieräumlichkeiten. Er saugte sich wie ein Schwamm mit seiner Umgebung voll. Die Passstücke passten sich chamäleonartig an und entsprachen damit einer Vorstellung der Galerieleitung. Damals bemalte West auch zum ersten Mal seine Skulpturen; dies führten Jenny Freismuth, Eugenia Rochas, Hubert Schmalix und Erwin Wurm durch. Alleine brachte er es nicht fertig. Im Gegensatz zu früher war er plötzlich in seinem selbstverständlichen Farbgebrauch gehemmt, vielleicht auch durch das Auftreten der Neuen Malerei.

Dieser Galerienaufenthalt prägte West nachhaltig. Denn die Passstücke erschöpfen sich nicht im optischen Erfassen, sondern in einer leiblichen Reaktion, die beim Hantieren mit ihnen entsteht. Sie wurden aus ihrer Funktion gehoben, indem sie vom Galeristen mit U-Haken am Sockel befestigt und damit zu Skulpturen verkürzt wurden. Diese Verfahrensweise des Galeristen war insofern verständlich, als bei ihrer ersten Präsentation in der Galerie nächst St. Stephan einige Passstücke zerbrachen beziehungsweise mit Fingerabdrücken in restaurierungsbedürftigem Zustand verblieben. Ihre Intention ist es aber, Bewegungsabläufe anzuregen. Daraufhin spaltete sich dieser Hauptstrang seiner künstlerischen Arbeit in die Produktion von Möbeln und Skulpturen. Von den Passstücken leitet sich seine ganze Möbel- und Skulpturenproduktion ab, wobei die Möbelproduktion auch an früher notwendige Nebeneinkünfte wie Fensterstreichen und Lackieren anschloss.

18. *Passstück* nicht datiert
Holz, Gaze, Gips, Dispersion
132 x 9 x 37 cm

19. *Ohne Titel* nicht datiert
Metall, Gaze, Gips, Dispersion
101 x 55 x 33 cm

20. *Ohne Titel* nicht datiert
Holz, Metall, Gaze, Gips, Dispersion
50 x 39 x 20,5 cm



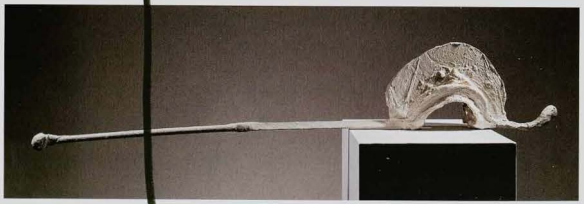
22. *Passstück* nicht datiert
Kunststoff, Metall, Gips, Gaze, Dispersion
34 x 193 x 39 cm

23. *Passstück* (Bemalung: Eugenia Rochas) nicht datiert
Papiermaché, Gips, Gaze, Dispersion
60 x 63 x 8 cm

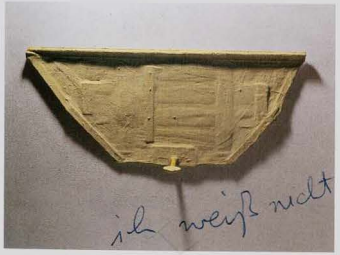
24. *Passstück* nicht datiert
Karton, Holz, Gips, Gaze, Dispersion
22 x 245 x 40 cm

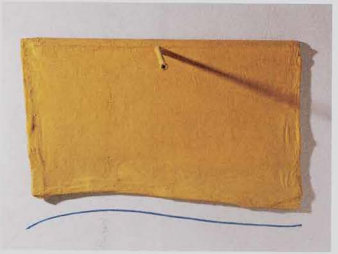
25. *Ohne Titel* ca. 1984–1985
Holz, Sperrholz, Gaze, Gips, Dispersion
36 x 86 x 21,5 cm

26. *Ohne Titel* 1984
Sperrholz, Gaze, Papiermaché, Dispersion
45 x 71 x 24 cm



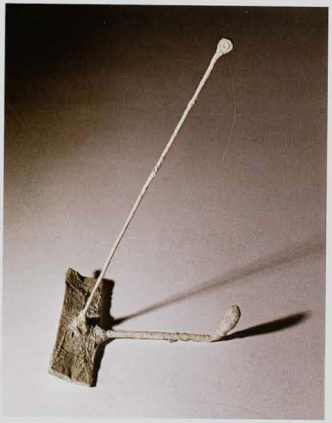
Kruzifix
ck
Verlängerung





27. *Passtück* ca. 1984
Holz, Kunststoff, Eisen, Papiermaché, Gaze, Gips, Dispersion
49 x 39 x 92 cm

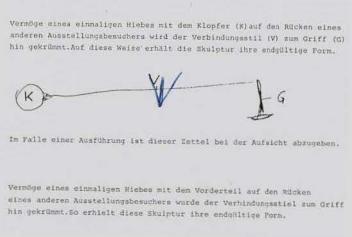
28. *Römische Allüre* 1984–1985
Metall, Gips, Gaze, Papiermaché
3 Teile: 122 x 49,5 x 31 cm, 186 x 50 x 25 cm, 200 x 50 x 25 cm



21. *Element* nicht datiert
Papiermaché, Sperrholz, Gips, Dispersion
37 x 70 x 12 cm

29. *Ohne Titel* 1985
Papiermaché, Metall, Polyester, Acryl
27 x 69 x 15 cm

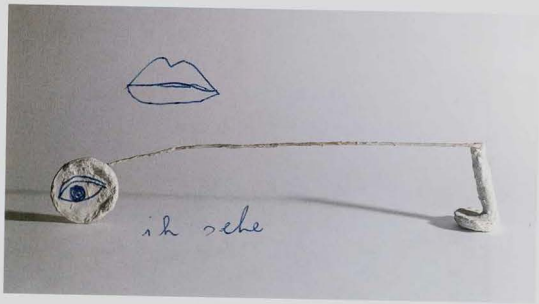
30. *Maulschelle* nicht datiert
Metall, Holz, Gips, Dispersion
12,5 x 65 x 8 cm


Vermöge eines einmaligen Hiebes mit dem Klopfer (K) auf den Rücken eines anderen Ausstellungsbesuchers wird der Verbindungsstil (V) zum Griff (G) hin gekrümmt. Auf diese Weise erhält die Skulptur ihre endgültige Form.

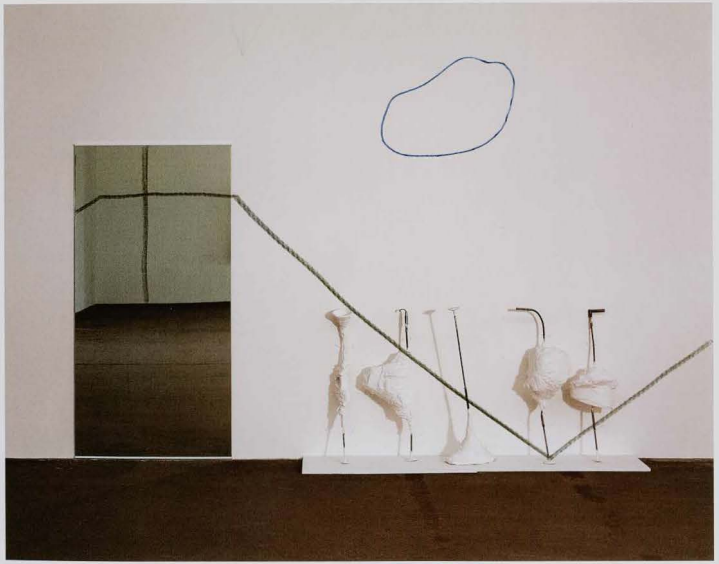
Im Falle einer Ausführung ist dieser Zettel bei der Aufsicht abzugeben.

Vermöge eines einmaligen Hiebes mit dem Vorderteil auf den Rücken eines anderen Ausstellungsbesuchers wurde der Verbindungsstiel zum Griff hin gekrümmt. So erhielt diese Skulptur ihre endgültige Form.

Anwendungshinweis für *Maulschelle*, Anfang der achtziger Jahre



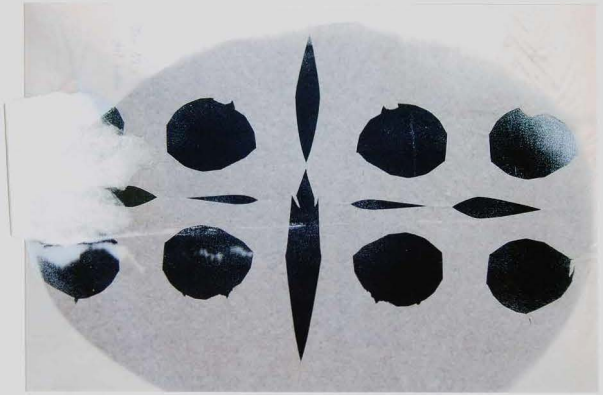
31. *5 Passstücke* (Spiegel von Michelangelo Pistoletto) 1996
Stahl, Gips, Dispersion, Holz, Spiegel
Maße variabel
Anwendungsanleitung: „Take a Passstück and make your ergonomic gesture; afterwards just put it back"



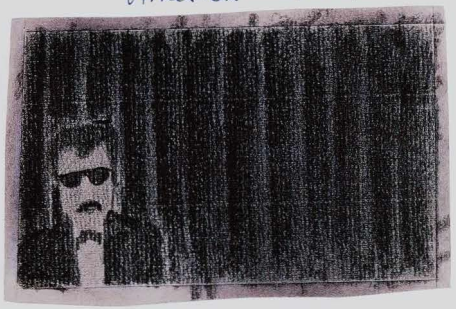
Zeichnungen und Collagen

44.–53. *Ohne Titel* 1972–1973
Bleistift auf Papier
10 Blätter
verschiedene Maße

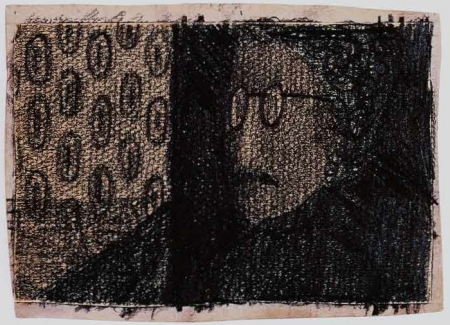
Diese Arbeiten gehören zum Prä-Œuvre. Von Kunstmarktseite wird gern alles, was möglich ist, in Umlauf gesetzt. Es gibt auch immer wieder Interessenten dafür. Franz West hält diese Zeichnungen für intime Arbeiten, die aufgrund soziologischer Ursachen eine Identität konstruieren, in diesem Falle die eines Straßenmalers, dem man ein Almosen für seine künstlerische Existenz und seine „ars vivendi" zukommen lässt. Die Passanten waren die Familie, die ihn von seinem Müßiggang zu einer sozial akzeptierten Tätigkeit bringen wollte.



Bilderwand der Bleistiftzeichnungen mit Franz West in der Wohnung im Karl-Marx-Hof, Wien-Döbling 1973

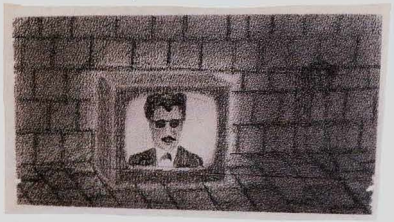


44.



45.

USSAA

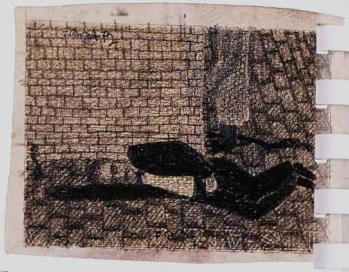


46.

48.

Mauer

o. Titel



47.

49.

Oberklasse

50.

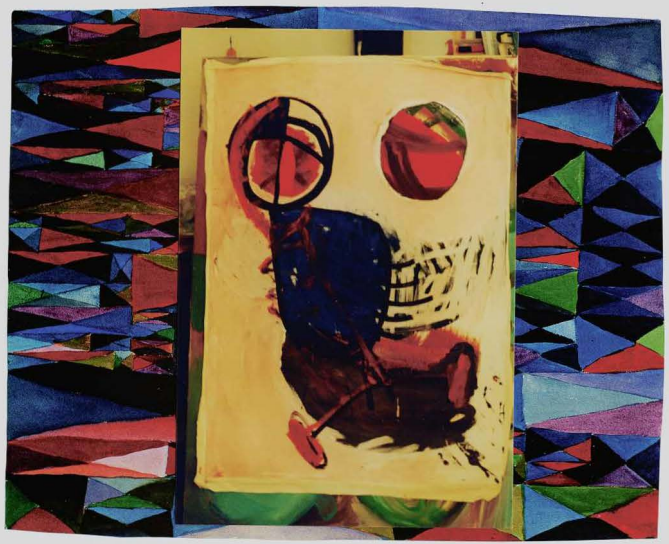
52.

53.

Selbst

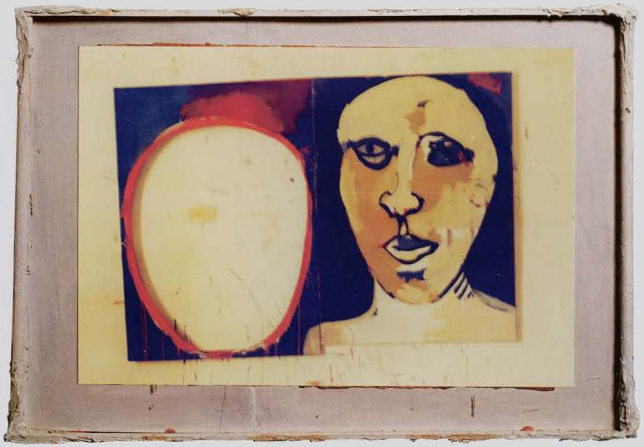
ist Ratte

54. *Die symbolische Form als Perspektive* 1972
Gouache auf gestrichenem Papier mit Serigraphie (1992) verso,
Originalrahmen (Holz, Dispersion, Plexiglas)
42 x 59,3 cm

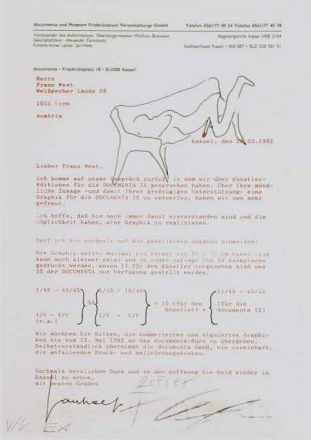


55. *Brower's Rosen (unvollendet)* 1982
Acryl und Gouache auf Zeitungspapier, Originalrahmen
(Holz, Gips, Gaze, Metall, Dispersion, Plexiglas)
Objekt: 80 x 116 x 35 cm, Motiv: 62,5 x 85 cm

Es handelt sich um eine Zeitungsseite, die West als Unterlage für seine Collagen verwendet hatte. Nach getaner Arbeit erschien ihm die Unterlage ebenso interessant wie das darauf Angefertigte und er ergänzte die Pinselabstreifer mit zusätzlichen Pinselstreifen.



Auf dem Titelblatt eines Van-Gogh-Katalogs waren Rechtecke in Rautenform in vier Farben abgedruckt. In seiner Ahnungslosigkeit vermutete West die Wiedergabe eines Van-Gogh-Bildes, das er für eigene Farbstudien geeignet fand. Man konnte nämlich die Dreiecke mit jeweils anderen Farben ausmalen. Erst im Nachhinein machte ihn Eva Badura darauf aufmerksam, dass es sich nur um das Katalogdesign handelte.



Serigraphie 1992

HALBZEIT

56. *In Bälde be (Lacan)* 1983
Gouache und Collage auf Zeitungspapier
19,8 x 21,2 cm

57. *Nun garz* 1983
Gouache und Collage auf Zeitschriftenseite
17,6 x 24 cm

58. *Der gegenwärtige König* 1983
Gouache und Collage auf Zeitschriftenseite
21 x 25,6 cm

Von diesen Collagen machte ich jeden Montag ca. 5 bis 8 Stück. Das Merkwürdige war, dass ich nicht mehr machen konnte, da mir danach alles Weitere klischeemäßig erschien. Ähnliches passiert mir heute noch beim Skulpturenmachen. Dienstag und Mittwoch ging ich, sie zu verkaufen. Im Allgemeinen arbeitete ich natürlich an Skulpturen.

Bei den Collagen handelte es sich um Seiten aus Illustrierten wie *Der Spiegel* oder *Du*, manchmal wurde auch scherzhaft eine Sex-Wochenzeitschrift für Werktätige eingeschoben. Eine beliebige Figur wurde in einen fiktiven leeren Raum gestellt, der Kontext durch Wegretuschieren geändert.

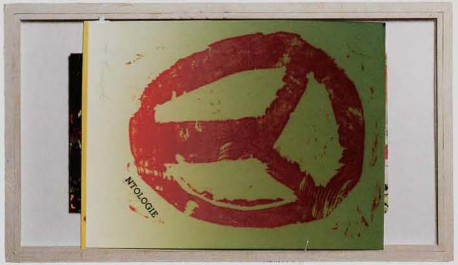
ES

langweilt auf Dauer

59. *Ohne Titel* 1997
Gouache und Tusche auf Illustriertenwerbung, Originalrahmen
(Holz, Dispersion, Plexiglas)
Recto und verso
27,7 x 56,3 cm

Später änderte sich, wie auf diesem Belegexemplar zu sehen, der Stil meiner „Collagen" durch besseres Kennenlernen der Materie im Laufe der Zeit.

1A



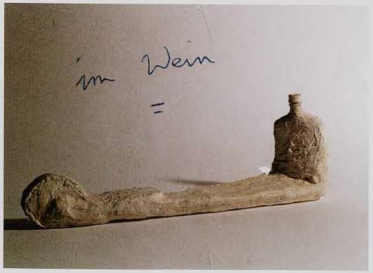
2A

Labstücke

schade

32. *Labstücke* nicht datiert
Glas, Papiermaché, Holz, Gips, Dispersion
24 x 69 x 13 cm

Franz West mit ähnlichen Labstücken



(1. Fassung)

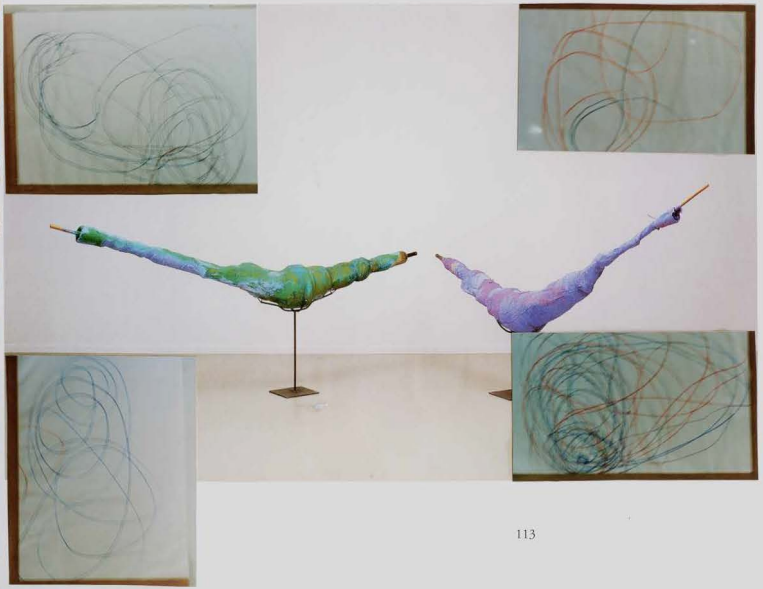
bitte wenden

33. *Trunkenes Gebot* ca. 1988
Stahl, Holz, Polyester, Glas, Acryl
183 x 65 x 40 cm

Dieses Labstück ist nach einem Gedichttitel benannt. In dieser Zeit trank ich ziemlich heftig, wollte aber die leeren Flaschen nicht wegwerfen, weil ihre Form mich an den Inhalt erinnerte. Ihr Inhalt – und sie beziehen ihren Wert nur durch den Inhalt – ihr Inhalt also, den ich in mich geleert hatte, war nun der meine. Ich war zur Hülle des Inhalts geworden, und um die ehemalige Hülle zu emanzipieren, wurde die Flasche zur Kunst sublimiert.

34. *Labstück (Balz)* 2004
Glas, Karton, Gaze, Papiermaché, Bambus, Acryl
262 x 70 x 70 cm

35. *Labstück (Balz)* 2004
Glas, Karton, Gaze, Papiermaché, Bambus, Acryl
286 x 70 x 70 cm



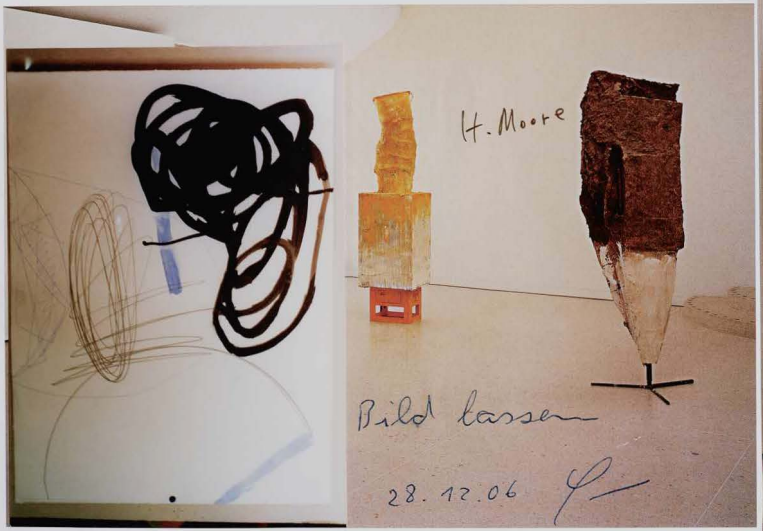
„Legitime Skulpturen“

36. *Ohne Titel* 1993
Papiermaché, Gips, Gaze, Acryl, Sockel original (Spanplatten, Dispersion)
Objekt: 49 x 46 x 25 cm, gesamt: 133 x 50 x 50 cm

37. *Ohne Titel* 1996
Papiermaché, Gips, Gaze, Acryl, Sockel original (Spanplatten, Dispersion)
Objekt: 55 x 42 x 18 cm, gesamt: 160 x 42 x 44 cm

38. *Gebogene Begegnung (unverrichteter Notdürftigkeit)* 1997
Plastik, Stahl, Gips, Gaze, Papiermaché, Dispersion, Bierkiste einer lokalen Brauerei
3 Teile: 175 x 53 x 51 cm, 202 x 42 x 60 cm, 127 x 96 x 100 cm

Ich befasste mich aufgrund meiner Labilität mit Psychologie. Dabei stolperte ich über den Lacan-Interpreten Samuel Weber, der mich mit seinem Buch „Rückkehr zu Freud“ vor allem mit dem Kapitel der „besetzte Abort“ zu dieser Gruppe, einer Art Warteschlange vor der Toilette, anregte: sowohl zu prallen Blasen als auch auf Bierkisten platzierten harnfarbenen Gebilden, unerfüllbaren Stuhlgangbedürfnissen und zum überforderten Rückhaltevermögen der Schließmuskeln.



Homepage/Vorschein und Alltag

60. *Homepage* 2000
Gouache und Collage auf Offsetdruck und Laserprint, Originalrahmen
(Holz, Dispersion, Glas)
11 Blätter, zwischen 24 x 41 cm und 35 x 49 cm

Diese Collagengruppe soll den Alltag repräsentieren, während die Skulpturengruppe den Vorschein der eternisierten Alldämonie bzw. der ewigen Glückseligkeit verkörpert.

60.9 *Doublebind*

60.1 *Ohne Titel*

60.2 *Ohne Titel*

60.3 ~~Ohne Titel~~ Verbauter Anblick

60.4 S'Speckbrückerl nach Bacon

60.5 *Ohne Titel*

60.6 *Ohne Titel* da kömmt a Freud auf

HABICH: Männliche Portalfigur. Kalktuffstein. Etwa 6 m.

HABICH: Weibliche Portalfigur. Privataufnahmen.

60.7 ~~Ohne Titel~~ W

60.8 ~~Ohne Titel~~
work in progress

Halb & halb

39. *Vorschein und Alltag* 1999/2000
Papiermaché, Gaze, Gips, Acryl, Lack, einzelne Skulpturen auf Metallständer, auf verschiedenen Sockeln
15 Skulpturen, verschiedene Maße

Vorschein[1] & Alltag

Aus politischen Gründen ist auf dieser Seite der Farbton blau ausgespart.

Diese Skulpturengruppe drückt im Gegensatz zu den zugehörigen Collagen nicht die „Fäulnis der untergehenden Gesellschaft" (Georg Lukács) aus.

Der Betrachter möge, als beträte er Diana Thaters *Monet's Garden*, diese Installation von allen Seiten beschauen und sich zu diesem Behufe beispielsweise die folgenden Zeilen Certeaus umfrisieren: „Das Sprechen der verhallenden Schritte" (S. 188–189).[2]

Die Ausstellung beginnt mit *Homepage* (Kat. 60) im Vorzimmer. Dieser Zyklus zeigt von mir zurechtgerücktes Werbematerial, das täglich in Nabelhöhe an die Ateliertür gehängt wird – hier in Wien ist das so üblich – das Atelier liegt im obersten Stock eines Palais im Zentrum Wiens. Dort ist sehr gutes (Nord)Licht, und man kann auf der Straße „Menschenbäder" nehmen, es gibt unzählige Flaneure – vor meinen früheren Ateliers lärmten bloß stinkende Autokolonnen oder es gab nur öde leere Straßen, hier aber sind viele Geschäfte mit Auslagen voll Souvenirs, Trachten und anderen miesen Kleidungsstücken, Konditoreien mit Mozartkugeln und Marzipankartoffeln – *Gussform* (Kat. 39.4): Straßenmusiker gehen ihrer Losung nach. Einer von ihnen sitzt nahe dem Hauseingang auf einer Decke, neben sich ein drollig aufgeputztes Hündchen, und bläst inbrünstig auf einer Flöte von 16 bis 20 Uhr (auch meine beste Arbeitszeit) *Il condor e pasa* (Kat. 39.2) à la Ravels „Bolero". Einem Passanten fällt diese Endlosloop-Wiederholung wahrscheinlich nicht auf, der Musikant kann vielleicht nichts anderes und mir beschallt's das Atelier – wo ich das „je ne sais quoi" – die Kunst modelliere. (Die Fenster sind während der warmen Saison notgedrungen geöffnet, die Klimaanlagen sind auch laut und verursachen mir Tränen). Ich bekam auch schon das Angebot, eine Skulptur in der Auslage eines nahen Juweliers zu präsentieren – *Knick* (Kat. 39.9). *Like Mike* (Kat. 39.10) war verursacht durch einen Besuch Mikes, der bei dieser Skulptur stand und das sich in der Nähe befindende *Il condor e pasa* (Kat. 39.2) konstatierte. Im Nachhinein kam es mir dann so vor, als wär' er der Skulptur kongruent. Inmitten dieser Eindrücke, *Der Schnee vom letzten Jahr* (Kat. 39.6).[3] Die neueste Wiederholung der *Lemurenköpfe*.[4] Es war in den Monaten der Anfertigung viel Wahlwerbung, dominiert von Plakaten mit den Konterfeis von fröhlich blickenden Neonazis, zu sehen – Eindrücke davon finden sich im *Lemurenkopf* wieder – diese Neuauflage beheimatet in ihrer Gosche eine Plastikflasche, die sich als Harndepot verstanden wissen will. Eine Ausarbeitung bezüglich der Verwendbarkeit dieses Projekts steht noch aus. *Smart* (Kat. 39.5): Jetzt herbstet es, die Fenster sind geschlossen, die Straßenmusik ist verhallt – Zeit der Kontemplation – doch wieder ein Alltagesrest (Hinweis für den Übersetzer: modulierte Freud-Terminologie): ein Smart-Auto wär' sehr praktisch hier in den engen Gassen, auch zum Parken im Hof meines Palais geeignet. Selbst-

60.10 ~~Ohne Titel~~

60.11 ~~Ohne Titel~~

verständlich ist die Skulptur kein Abbild, eher eine Idee, das Auto jedoch notwendiger – Nutzgegenstand. *Neurosa* (Kat. 39.1): Als ich ca. in der Hälfte meines bisherigen Lebens mit „Farbstudien" begann, stieß ich in den Tabellen der Farbhandlungen immer wieder auf den Farbwert „Altrosa", ein verwaschenes Rosa. Dieses aufgefrischt, leuchtender, müsste daher Neurosa heißen. Von Neurosa Neurose zu assoziieren, liegt nicht fern. *Jan Hoet* (Kat. 39.7): Vis-a-vis vom Haus ist neben etlichen üblen Restaurants auch die Auslage eines Hutgeschäfts. Was assoziiert man anbetrachts so vieler Hüte? Quellen dieser Skulpturen könnten „Fleur du mal", Chagall oder Huysmans „Des Essentes" (Orchideen erschienen ihm bei Kontemplation als Beinprothesen) sein. Damit gerate ich in eine ähnliche Position wie ehemals mit meinen Musikvideos. Diese sind als Bewegungsbeispiele für das Verwenden meiner ersten plastischen Gebilde gemacht (die wurden *Passstücke – Adapters* benannt und sind gleichsam Skulpturen, die man in die Hände nehmen kann, um so nach eigenem Ermessen zu gestikulieren) – gutbürgerlichen sowie subversiven Gemütern sind sie so wie die Hostie dem Teufel ist. *Harke* (Kat. 39.8): Von Hans Haacke sah ich unlängst in einem Katalog blaue Weintrauben auf gelben Grund gemalt. Abschließend sei hier noch auf Certeaus Einsicht hingewiesen: „Die Elite, die immer geneigt ist zu glauben [...] unter diesen beiden Sichtweisen ist eine Wahl geboten, vor allem im Hinblick auf eine Geschichte ..."[5]

P.S.: Das letzte und einzige Mal, dass ich mit meinen Skulpturen ins Florale geriet, war zur Zeit des Todes meines geliebten Bruders, diesmal ist's der Antritt einer neuen Regierung in Österreich. Wien ist für mich leider ein Psychotop (so wie Beckett in seiner Proust-Biographie dessen Beschreibungen des Seelenlebens mit dem Pflanzenleben gleichsetzt, oder wie auch Hegel bemerkt, dass zum Beispiel Rosen ungeachtet ihrer Gefälligkeit auf Pferde- oder Schweinemist prächtig gedeihen). Dieses „Kurztagebuch" ist eine Modalität des Verstehens des bei dieser Installation gezeigten. Einige Skulpturen sind unbezeichnet (Kat. 39.11–14). Sie bilden ein in ihren Elementen austauschbares Redundantes. Verfahren Sie mit ihnen ähnlich – machen sie sich selbst ihren Reim drauf. Certeau wird so oft zitiert, weil ich während des Zusammenfassens dieses Textes öfters im „Arts de Faire" blätterte. Auf dieses Buch stieß ich, weil die Gestaltung des Umschlags so gut zur Verpackung meiner Lieblingszigaretten „Hint of Mint" passt.

hierher ~~[illegible]~~ mein Konterfei

1 In der Frankfurter Schule wurde dieses Wort im Sinne von „Voranzeige" verwendet, und Kunst als der Vorschein der Utopie.
2 Michel de Certau, *Arts de faire*, Paris 1980 (Berlin 1988), Kap. „Praktiken im Raum".
3 Ebd., Kap. 13: „Politische Glaubwürdigkeit".
4 Wiener Intellektuellenjargon, neckische Bezichtigung (Lemuren waren die bösen Geister der verstorbenen Vorfahren bei den römischen Saturnalien). Gegensatz zum vulgären Schimpfwort Sauschädel.
5 Certau (wie Anm. 2), Kap.12: „Die Ideologie der Information".

Kirkegard = and

39.6 *Der Schnee vom letzten Jahr*

39.13 *Pleonasm*

39.7 *Jan Hoet*

39.8 *Harke*

da steh ich drauf

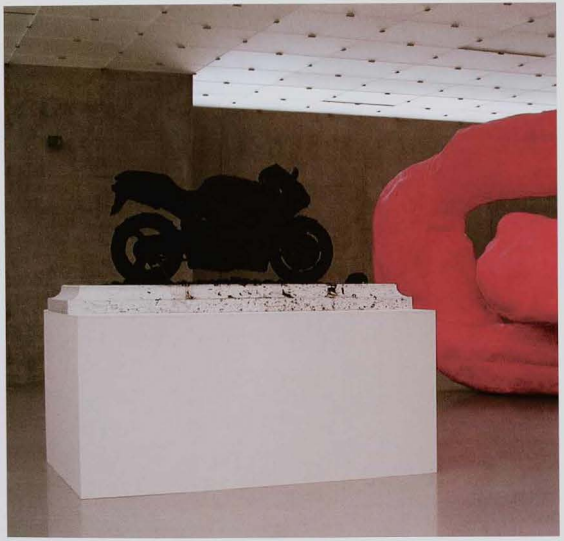
39.15 *Pleonasm*

40. *Otium* (Video in Zusammenarbeit mit Bernhard Riff) 1998
Video (VHS), Textblatt, Kassettenhülle aus Papiermaché,
Sockel original (Spanplatten, Gewebe, Dispersion)
Objekt: 5 x 22 x 13 cm, gesamt: 103 x 37 x 30 cm

Ursprünglich sollte eine Künstlergruppe den Text mit verteilten Rollen lesen. Dieser Versuch misslang, und so las ich ihn selbst.

Die Videos sind für mein Œuvre eher marginal. Vorkommende Videos sollen nicht im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehen. Sie sind eher als Bewegungsobjekte in Ruheräumen zu verstehen. Deshalb habe ich diese Videokassette „zur Ruhe gebracht", indem ich sie als Skulptur auf einem Sockel präsentierte.

41. *Krad* 2003
Kraftrad (Ducati 916, Desmoquattro), Fango
Ducati: 109 x 210 x 77 cm
Sockel: Holz, Dispersion, 300 x 210 x 160 cm



Erstaufstellung im Kunsthaus Bregenz mit *Drama*, 2001

Rauminstallationen

61. *PA I* 1990
6 Stühle, Tisch, Bodenplatte, Monitor,
Fernsehgerät mit Fernbedienung, Kopfhörer, Stahl, Holz, Dispersion
Maße variabel

Die Arbeit liegt in der Normalität, jenseits des Grotesken. Sechs Stühle in einer Reihe mit Kopfhöreranschluss von oben sind auf ein Tischchen mit Fernseher ausgerichtet. Bei normalem Programm strömen Formen der Kommunikation als Wirklichkeitsparameter von allen Seiten auf den/die Benutzer/in ein und prägen sich damit ein – nicht zuletzt das Profil der Stühle ins Gesäß.

ES
"ödet mich an!

Installation in der Ausstellung „Proforma",
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig 20er Haus, Wien 1996

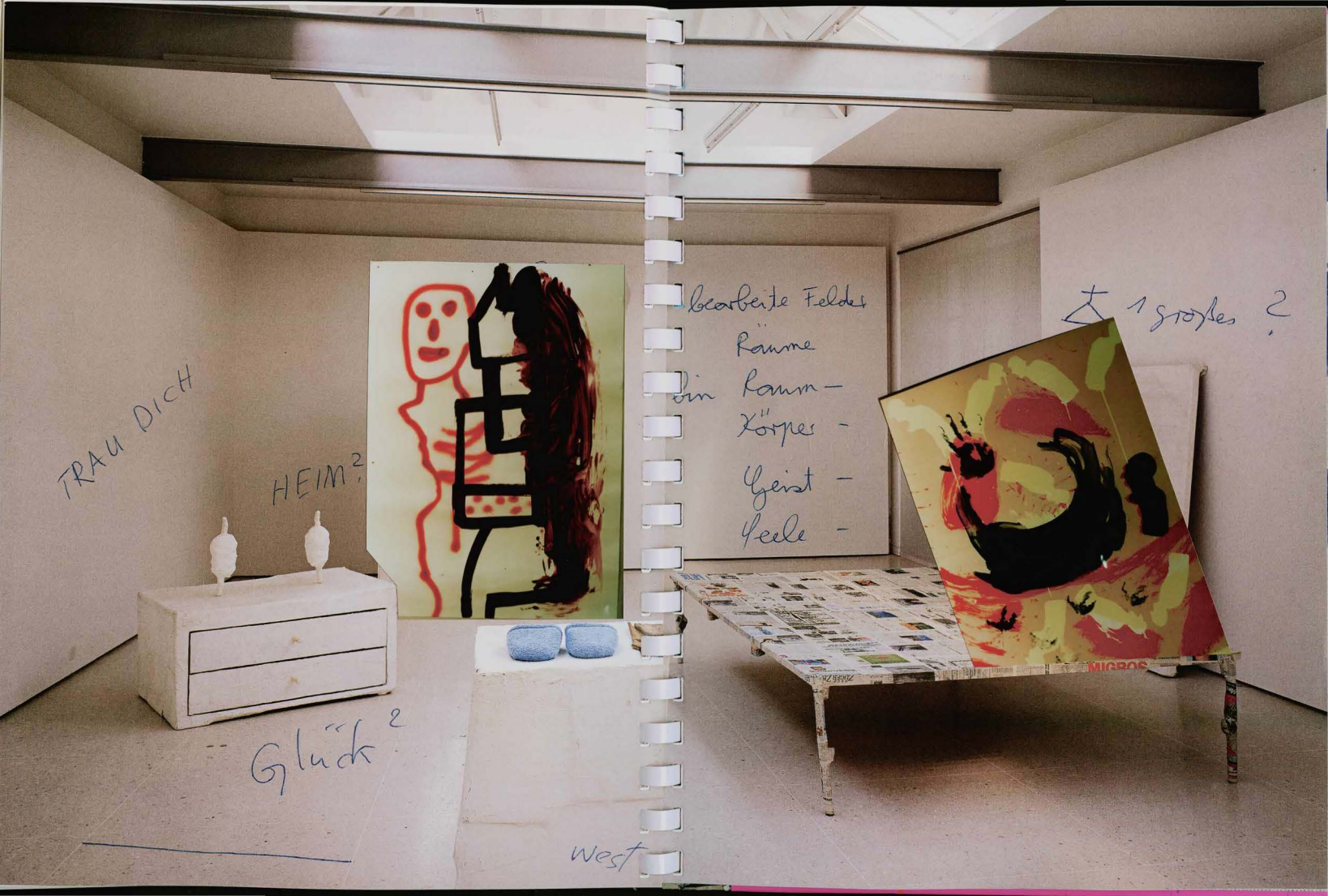
62. *Curaçao* 1996
Skulptur, Bank, Bodenplatte
Stahl, Pavatex, Spanplatte, Kunststoff, Papiermaché, Plastik, Gaze, Glas, Acryl
gesamt: 145 x 266 x 122 cm

Im Spender befindet sich eine große blau-violette Flasche Curaçao. Mittels bereitstehender Pappbecher kommt es zu einer Überreiztheit der Farbempfindung nach dem Genuss einer Flasche.

63. *Heim* (mit Heimo Zobernig und Haim Steinbach) 1997
Schrank mit zerbrochenem Spiegel (Heimo Zobernig), Kommode, 2 Passstücke, Sockel mit Handschuhen und Pantoffeln (Haim Steinbach), Bett, Platte (an die Wand gelehnt), Holz, Stahl, Gaze, Modellgips, Dispersion, Spiegelglas, Zeitungspapier, je ein Paar Frotteefinken und Lederhandschuhe
Maße variabel

Während Heimo die Spiegel an den Kastentüren behaute, kam Haim auf die Idee, Haus- und Handschuhe auf einen in der Nähe stehenden Sockel, der nach meinem Gutdünken hergestellt war, zu positionieren und dies als Kollaboration zu sehen und zu zertifizieren. Der Schubladenschrank mit den Passstücken weist auf den Unterschied zwischen bildender und angewandter Kunst: Die auf ihn gesteckten Passstücke können in ihrem Sinne – zur bloß künstlerischen Erfahrung – in Anspruch genommen werden. Die Schubladen aber zur Aufbewahrung von Bettzeug oder anderem Hausrat.

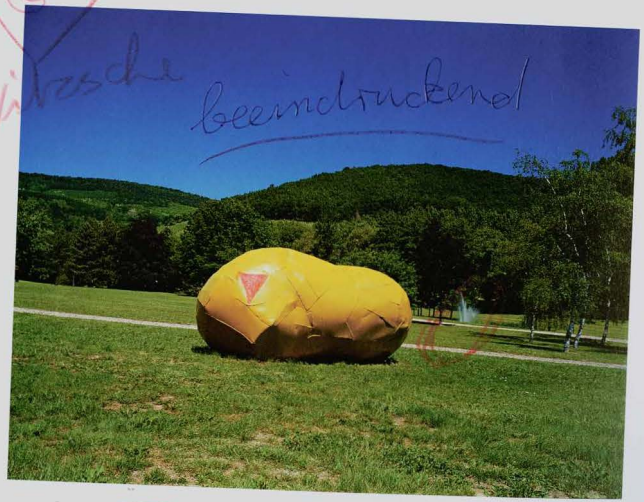
Hier ist Heim öffentlich gezeigt, es kann aber auch daheim vom Kleiderschrank über den Hand- zum Hausschuh angewandt oder eben durch Verwenden der Passstücke in seiner Materialität relativiert werden.


TRAU DICH
HEIM?
Glück?
bearbeite Felder
Räume
ein Raum –
Körper –
Geist –
Seele –
1 großes ?
MIGROS
West

Außenskulpturen

Ich glaube gerade an diese Skulpturen, diese Formen. Das ist doch provokant! Als Müßiggänger, besonders heute, in dieser gestylten, in der Post-Yuppie-Zeit, fit und autoritär, ‚anständig', säuberlich. Wenn man so einen Qulz macht oder bloß herumklotzt wie jetzt eventuell, wozu diese Qulze nicht gerade einladen, zu dieser unmoralischen Art des Sitzens. Das haben die Skulpturen auch, dieses Flair des Unkomplizierten, darum werden sie gemacht. Nur Außenskulpturen, weil man für außen einen Auftrag hat, ist gut, aber wenn man das nach außen stellt, finde ich wieder die ordinären Collagen. Die sind nicht sexy oder pornografisch, sondern bloß vulgär. Doch die Natur fühlt, ist nicht provoziert, die ist wahrscheinlich selbst vulgär. […] Das Konzept ihrer Größe ist ihre Transportabilität. Sie passen in einen Lastwagen, das gehört dazu, die sollen ja weg. Nicht dass man einen Transport macht, der fast unmöglich ist, mit Tieflader und Blaulicht, sondern dass es auf eine Ladefläche passt – ein Passstück für eine Ladefläche – dass es ganz normal weggeführt werden kann, das ist ein Teil des Konzepts.

(Kat. Ambras/Innsbruck 2000, S. 35)



42. *Lob* 1999
Aluminium, lackiert
ca. 180 x 400 x 200 cm

43. *Abraune* 2000
Aluminium, lackiert
90 x 360 x 90 cm

Möbel

In kunsthistorischen Museen (Kunsthistorisches Museum Wien, Capodimonte Neapel, Kapitolinisches Museum Rom, Rijksmuseum Amsterdam etc.) findet man Tische und Stühle in den Präsentationsräumen, die nicht benützt werden sollen. Ich griff darauf zurück, um mir selbst die gleiche Frage zu stellen, die dort gestellt war, nämlich, „hat sich diese Kunst als Möbel verkleidet oder die Möbel als Kunst?" Oder „Was gibt diesen Möbelobjekten das Recht in diesen Räumen zu sein?" Eine Frage, die ich nicht beantworten konnte und auch jetzt nicht beantworten kann. Wie auch immer, ich freute mich über ihre Anwesenheit, vielleicht als Anwesenheit des Trivialen im Erhabenen. Dann sah ich Artschwager und den Fettstuhl von Beuys (bei dem seine Gegner versuchten, sich draufzusetzen), die in dieser Zeit Aufsehen erregten, und ich sah auch die Schwierigkeit von evaluierender Kunst.

In den achtziger Jahren fragte eine Möbelfirma an, ob man ihnen nicht Entwürfe machen wolle, und zu meinem Erstaunen sendeten ihnen berühmte Minimal- und Konzeptkünstler Entwurfszeichnungen zu. Ich schlug mich auf ihre Seite und erreichte in diesem Prozess eine Identität – die eines Aktivisten, der für die Emanzipation des Möbels kämpft.

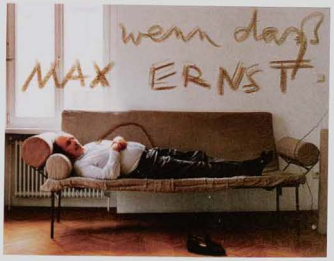
(Aus einem Interview von Franz West und Anthony Spira, in: Kat. London 2003, S. 149)

Ausstellung „Friedrich [illegible]ristian Fli[illegible]llection", Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof (Rieckh[illegible]), Berlin 2004

64. *Overall* 1995–1996
Stahl, Schaumstoff, Jute, Baumwollstoff
8 Diwane, je ca. 100 x 240 x 75 cm

65. *Diwan* 1996
Stahl, Schaumstoff, Schiele-Leinen
5 Diwane, je 95 x 220 x 85 cm

Diwan mit Teppichüberwurf



Franz West auf Diwan

66. *Heimo West Bar* (mit Heimo Zobernig) 1997
Barmöbel: Stahl, Spanplatte, Spiegelglas, Kunststoff
10 Spiegeltische: Winkelstahl, Spiegelglas
40 Stühle: Stahlrohr, Holz, Schaumstoff, Sackleinen, Baumwolle bedruckt
Maße variabel

67. *Heimo West Bar: 10 Spiegeltische, 40 Stühle* (mit Heimo Zobernig) 1998
Tisch: Winkelstahl, Spiegelglas
Stuhl: Stahlrohr, Holz, Schaumstoff, Sackleinen, Baumwolle bedruckt
Tische: je 75 x 75 x 75 cm, Stühle: je 84 x 45 x 55 cm

68. *Tisch mit 14 weißen Stühlen* 1998
Stahl, Stahlrohr, Holz, Leim, Gips, Dispersion
Tisch: 74 x 370 x 93 cm, Stühle: je 84 x 45 x 55 cm

73. *Kleiderhaken* 1998
Karton, Plastik, Gaze, Metall, Dispersion
71 x 164 x 18 cm

Sie sind eine Anlehnung an die Kellerstücke (Objektbilder) der siebziger Jahre, um sie als Garderobe zu benutzen. Was damals virtuell angedacht war, ist jetzt angewandt: für's Gewand an der Wand.

74. *Türgriff „Chalet Aquila"* 1998
Stahl, Dispersion
4 Paare, je Teil 1,5 x 16,5 x 8 cm

Bierernst wie immer

hier lang

78. *Grande Table, 12 Stühle* 1999
Wengeholz, Stahl
Tisch: 75 x 230 x 235 cm, Stühle: je 84 x 45 x 55 cm

So wie Marcel Duchamps *Grand Vert* beim Transport gesprungen ist, riss dieser Tisch bald nach der Lieferung entzwei.

da da geht Sonne

sprengt Kollektion

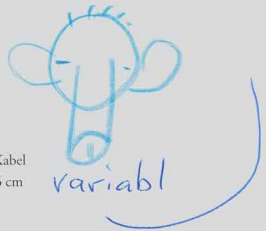
glei kommt Ackermann

75. *Trog* 1999
Metall, Schaumstoff, Leinen
6 Bänke, je ca. 75 x 175 x 70 cm

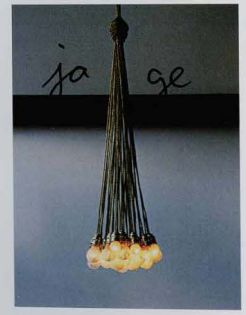
83. *Chaiselongue* 2000
Metall, Schaumstoff, Leinen
152 x 94 x 90 cm

82. *Schlamplamp* 2000
Kabel, Fassungen, Glühbirnen
ca. 200 x 50 x 50 cm

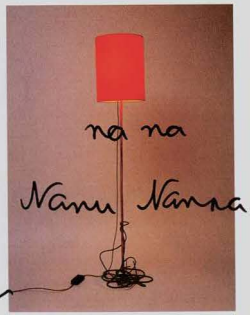
80.1–3 *Lampe* 1999
Bambus, Armierungseisen, Acryl, Lampenschirm, Kabel
191 x 42 x 36 cm, 181 x 43 x 36 cm, 196 x 44 x 36 cm



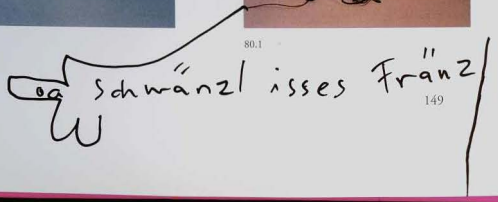
Lampen
Ich saß 15 Jahre jeden Abend in einem Divan, zurückgelehnt, und trank Wein. Die Blickrichtung fiel dabei genau auf die Deckenbeleuchtung, die ich scheußlich fand und nicht wusste, wie dieselbe zu verbessern, das heißt zu entscheußlichen wäre. Zunächst nahm ich einen Dimmer und warf das Chassis dieser Beleuchtung weg, das heißt es war nur mehr die Glühbirne am Plafond. Aus Platzmangel war die Sitzrichtung nicht zu ändern. Gedimmt war das Licht im Raum aber eher spärlich und das Ganze sah ärmlich aus, was nicht mit meinem Kontostand korrespondierte. So kam ich im Laufe vieler Jahre auf den Gedanken, eine Stehlampe zu erwerben. Das Angebot war aber ebenfalls grässlich, neu oder antik. Antiquitäten zu verwenden, lehnte ich ebenso bei anderen Möbeln ab. Keine Antiquitäten zu nehmen, war einer der Antriebe, selbst mit Möbeln zu beginnen, was eben, wie man sieht, auch in ein Schlamassel führt.



82.



80.1

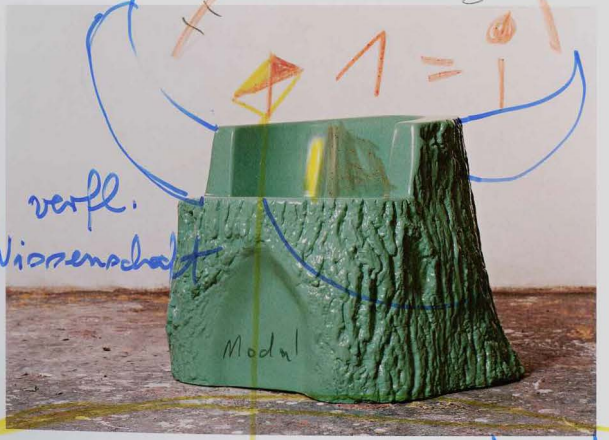


81. *Creativity – Furniture Reversal* 1999
Holzkiste, zwei Stühle, Tisch, Lampe, Videokasette (Farbe), Klebebänder, Isolierbänder, Elektrokabel, Hartfaser, Holz
98,5 x 75 x 64 cm
Auflage 24/30

Zum Video bei „Creativity", Oktober 1998:
Im 1525. Jahr nach dem Pfinxtag zwischen dem Mittwoch und Pfintztag in der Nacht im Schlaf habe ich dies Gesicht gesehen, wie viel große Wasser vom Himmel fielen. Und das erste traf das Erdreich ungefähr vier Meilen von mir mit einer solchen Grausamkeit, mit einem übergroßen Rauschen und Zerspritzen und ertränkte das ganze Land. In solchem erschrak ich gar schwerlich, dass ich daran erwachte, ehe denn die anderen Wasser fielen.

(Albrecht Dürer, *Schriftlicher Nachlass*, Bd. 1, Berlin 1956, S. 214; zit. nach Kat. Wien 2001, S. 112)

86. *Haini* 2003
Glasfaser-Kunststoff
86 x 76 x 66 cm
Auflage 48/60



Fotonachweis

Archiv Franz West: S. 12 o. M. und u. l., 14, 15, 18, 22, 23, 30, 31, 34, 35, 41 o. r. und u. r., 52, 55, 56, 57, 58 l., 60, 61, 66 r., 70, 78, 79 o., 111 o.; Archiv Friedrich Christian Flick Collection: S. 98, 140, 144 (Kat. 71), 145 r. und l. , 146 (Kat. 47.1-4); Jean Brasille, Nizza: S. 65; A. Burger, Zürich: S. 86, 87, 101, 102, 103, 105, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 130, 132, 134, 135, 137, 142, 144 (Kat. 69.170), 148 (Kat. 75), 149, 150; Galerie Gisela Capitain, Köln : S. 25; Marco Fedele di Catrano, Wien: S. 10; Barbora Gerny, Basel: S. 77, 78 u., 79 u., 80, 82, 83, 84, 85, 88 u., 89 u., 90, 92 (Kat. 15, 16), 93, 94, 95, 96, 97, 111 u.; Kristien Daem, Ghent: S. 66 l.; Albrecht Fuchs, Köln: S. 140 u. r.; Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt: S. 26; Hauser & Wirth Zürich London: S. 28; Tom Powell Imaging, New York: S. 47; Friedl Kubelka-Bondy, Wien: S. 12 u. r., 16 l., 100; Bettina Letz, Wien: S. 131; Roman März, Berlin: S. 139 u.; Museum Abteiberg Mönchengladbach: S. 21, 32, 43, 51, 64; Rudolf Polanszky, Wien: S. 12 o. l. und M., 88 o., 89 o.; Jens Preusse, Wien: S. 8, 41 u. r., 12 o. r.; Bernhard Riff, Wien: S. 58 r.; Robert Rubak, Wien: S. 44, 151; Rudolf Sagmeister, Bregenz: S. 128; Fotoatelier Peter Schälchli, Zürich: S. 104, 106, 107, 108, 110; Fotostudio Schaub, Köln: S. 41 o. l.; ONUK Bernhard Schmitt, Karlsruhe: S. 63; Harald Schönfellinger, Wien: S. 49; Christian Schwager, Winterthur: S. 139 o., 147, 148 (Kat. 83); MOV Ministry of Vision Goswin Schwendinger, London: S. 112, 143; Margherita Spiluttini, Wien: S. 42; Heinz Stanger, Innsbruck: S. 41 u. l.; Galerie Thoman, Innsbruck: S. 136; Ines Turian, Wien: S. 16 r., 123; Franz West: S. 12 u. M., 36; Wolfgang Woessner, Wien: S. 12 u. l., 33; Gerald Zugmann, Wien: S. 50 r., 67

Herausgeber und Verlag haben sich bemüht, alle Bildrechtsinhaber ausfindig zu machen. Sollte dies an einer Stelle übersehen worden sein, bittet der Verlag um Mitteilung. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

IMPRESSUM

alles lebende lebendig machen

Herausgeber: Friedrich Christian Flick Collection
Redaktion: Dorothea Zwirner, Berlin
Graphisches Konzept der Reihe: Vadim Zakharov, Köln
Lektorat: Nicola von Velsen, Almut Otto, Berlin
Layout: Birgit Haermeyer
Produktion: Marcus Muraro
Gesamtherstellung: DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln

ISBN 10: 3-8321-7650-0
ISBN 13: 978-3-8321-7650-1
Printed in Germany
Englische Ausgabe: ISBN 10: 3-8321-7651-9 ISBN 13: 978-3-8321-7651-8
(Distributed in the US through D.A.P. / Distributed Art Publishers, New York)

© 2006 Friedrich Christian Flick Collection und
DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln

© 2006 für die Abbildungen des Künstlers: Archiv Franz West

www.DuMontLiteraturundKunst.de

Umschlagabbildung: *Krad, 2003*

Dank des Autors an Franz West,
Bärbel Grässlin, Ines Turian, Andrea Überbacher, Michael Ziegert

Pinsel = Spur

dieses Ende = ANFANG

4.7.2011