

**Bruno GIRONCOLI**

Frühe Arbeiten in der Akademie der bildenden Künste/Wien  
Versuch einer Annäherung

Mag. Alice Schmatzberger  
Jänner 2006

## Bruno Gironcoli – Frühe Arbeiten

*In der Akademie der bildenden Künste/Wien waren im Dezember 2005 - anlässlich seiner Emeritierung - einige frühe Arbeiten Bruno Gironcoli's aus den Jahren 1964 bis 1977 zu sehen. Der vorliegende Text spiegelt eine ganz subjektive Spurensuche wider, den Versuch einer Annäherung an diese Ausstellung, an einzelne Objekte und die Formensprache des Künstlers.*

Ein riesiger goldener Thron; keulenartige Metallteile mit smaragdgrünen Glasteilen; Klomuscheln; verkehrt aufgehängte verkabelte Babypuppen; Teller mit elektrischen Drähten; eine leuchtendgelbe Madonna auf einem klinisch wirkenden überdimensionalen Tisch; ein Totenkopf; verkehrte Hakenkreuze; ausgestopfte Hunde; Drähte; eine stilisierte liegende Form - Kuriositäten, Monstrositäten - Versatzstücke einer modernen Wunderkammer? Komplex formulierte Kritik an der damaligen Zeitgeschichte und gesellschaftspolitische Positionierung? Zeichen von tiefer persönlicher Verletzung und Ausweglosigkeit? Oder doch nur „Werk eines Künstlers, dessen Bedeutung sich darin erschöpfte, konservativer Antipode zu sperrigen Positionen zu sein“<sup>1</sup>? Und: was lässt sich mit diesem Teil des Frühwerks jetzt, 30 bis 40 Jahre danach, noch anfangen?

### Zum Frühwerk

Den ersten Werken Gironcoli's, den insbesondere aus der Beschäftigung mit Giacometti resultierenden Drahtplastiken aus den Jahren 1960-64 (nicht in der Ausstellung gezeigt), die er selbst als gescheiterte Dinge bezeichnet<sup>2</sup>, folgt die Arbeit an der Umsetzung menschlichen Figur.



In denjenigen ausgestellten Objekten, die bis 1965 entstanden sind, finden sich Anklänge an die menschliche Gestalt, wenn auch äußerst reduziert und eigentlich nicht mehr lesbar als Abbildung einer realen Form – verschiedene Varianten von „Kopf“ (siehe Abbildung<sup>3</sup>). Gironcoli selbst meint zu diesem seinem Bemühen: „Ich messe diesem Ringen um das menschliche Abbild auch große Bedeutung bei, nur wende ich nicht diese Formhülse Menschenbild dafür an. Ich versuche, in Umschreibungen, in Umwegen [...] das Menschenbild zu erfassen.“<sup>4</sup>

Parallel entstehen Arbeiten auf Papier, die ihren Ursprung in der Darstellung von bildhauerischen Gegenständen haben, also oft Entwürfe, erste Formulierungen von noch zu bildenden Objekten sind - Zeichnungen und Skulptur sind also eng miteinander verkoppelt. Ein in den frühen Zeichnungen immer wiederkehrendes

<sup>1</sup> M. Heinrich, *50. Biennale Venedig*, in: *Kunstforum*, 166, August-Oktober 2003, S.219

<sup>2</sup> B.M. Busse, *Anmerkungen zur menschlichen Figur – Auszüge aus einem Gespräch mit Bruno Gironcoli*, in: Gironcoli, Bregenzer Kunstverein, Palais Thurn & Taxis, Bregenz 1995, S.68, S.70

<sup>3</sup> Alle hier abgebildeten Fotografien: Ausstellung in der Akademie der bildenden Künste Wien, Dezember 2005, © Alice Schmatzberger

<sup>4</sup> B. M. Busse, *Interview mit Bruno Gironcoli*, in: Bruno Gironcoli. Die Ungeborenen The Unbegotten, Ausstellungskatalog MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1997, S.142

Motiv: die kauernde männliche Figur, oft mit einem zweiten Oberkörper verbunden, der aus dem Rücken des ersten wächst; später dann: aufgespießte, verkabelte, verdrahtete Körper, immer mit Qual, Folter, physischem Schmerz verbunden.

Die späteren Werke aus den 1970er Jahren breiten dann eher Zustände vor dem Betrachter aus – Zustände, in denen sich die Welt/Gesellschaft befindet oder auch Zustände, in denen sich der Mensch als Gefangener, als Ausgelieferter wiederfindet.

Qual verursachende Apparaturen, der leidende gequälte Mensch, aber kein sichtbarer aktiver individueller Verursacher dieser Zustände – und beinahe hat es den Anschein, als müsste der Gefangene sich befreien können, einfach aus der Situation heraus treten können, als würde ihn niemand zwingen in dieser Situation zu verharren als er selbst.



Aus dem gewohnten Kontext gerissene Alltagsgegenstände werden in raumgreifenden Dimensionen zu neuen Inhalten zusammen gefügt, die sich herkömmlichen Interpretationsversuchen oder Kategorisierungen gänzlich entziehen. Die präsenten Themen wie Folter, Tortur, Bedrohung, Ausgeliefertsein, Unterdrückung, Beherrsch-Sein von etwas oder jemandem, wurden von Gironcoli als einem der ersten im Nachkriegs-Österreich thematisiert. In zahlreichen dieser frühen Werke findet sich an mehr oder weniger exponierter Stelle ein Hakenkreuz – interessanterweise allerdings in verkehrter Drehrichtung im Vergleich zu dem von den Nationalsozialisten im Dritten Reich verwendeten Symbol.

Um – wenn schon keine Kategorisierungen – wenigstens Vergleiche anstellen zu können, erinnert sich der kunstgeschichtlich Geschulte zumindest an Francis Bacon. Auch in seinen seit Ende der 1940er Jahre entstandenen Bildern sind Leid, Schmerz, Gewalt, Verzweiflung, Einsamkeit thematisiert, er und Gironcoli arbeiten teilweise mit verwandten Motiven, wie beispielsweise die kauernde Figur, in unbestimmten aber jedenfalls bedrohlichen Apparaten gefangene Figuren, die gequälte Kreatur u.ä. Bei Bacon ist jedoch die Ausdrucksweise eine drastischere, unmittelbarer wirkend, das Schreiende deutlich sichtbar machend. „[...] das Drama der subjektiven Lebenserfahrung nimmt die Größenordnung einer Tragödie an.“<sup>5</sup> Auch seine Formensprache ist höchst individuell und entzieht sich dem Versuch der simplen Einordnung (damit alles wieder seine Ordnung hätte, auch wenn es noch so verstörend wirkt).

Letztlich zeigt sich auch in seiner Bemerkung über eine „[...] Gesellschaft, die sich einem Fortschrittsglauben verschrieben hat, der nur scheinbar zum Wohlstand und damit zur Bewältigung aller dunklen Seiten des Seins führt“<sup>6</sup> eine Art geistiger Verwandtschaft mit Gironcoli, der wiederum in den Schriften Horckheimers für sich selbst fündig geworden ist. In der „Dialektik der Aufklärung“ vertritt dieser (gemeinsam mit Adorno) sowohl vor dem Hintergrund des Faschismus als auch

<sup>5</sup> L. Ficacci, *Bacon*, Köln 2003, S.7

<sup>6</sup> Ebenda, S.10

angesichts der Erfahrungen mit der amerikanischen Industriegesellschaft (Exil des Frankfurter Instituts für Sozialforschung) die These, dass Aufklärung auch wieder in Barbarei und Unfreiheit umschlagen kann; der erlebte Rückfall der Zivilisation ist demnach kein Betriebsunfall der Geschichte gewesen, der irgendeinem dämonischen Individuum oder einem verruchten Volksgeist anzulasten sei, sondern die Konsequenz einer sich selbst überlassenen, instrumentell verkürzten Wirklichkeit.

### **Kurze Anmerkung zu späteren Werken**

Ab den 1980er Jahren werden die immer größer werdenden Objekte optisch einheitlicher. Wahrscheinlich vor allem wegen ihrer jeweils monochromen farblichen Gestaltung – die jüngeren Werke erfahren somit eine neue Betonung der Oberfläche, sie sind mit einer metallisch glänzenden Haut in Gold, Silber oder Bronze überzogen. Dies wird jedoch von Gironcoli nur als „Zwischenzustand“ gesehen: „Die Goldfarbe ist aber auch nur eine Zwischenlösung, alle Arbeiten, die hier zu sehen sind, sind eigentlich Modelle für den Guss. Ich denke an ein schäbiges, einfaches Material. Es wäre Aluminiumguss [...] Aluminium würde den Dingen den Wert nehmen, den jetzt die Goldfarbe zusätzlich schafft.“<sup>7</sup>

Die Plastiken wirken jetzt mehr in sich geschlossen – nicht zuletzt dadurch, dass sie alle jeweils auf einer Art Podest ruhen. Die Begrenzungen zum sie umgebenden Raum sind deutlicher - und damit entsteht auch mehr Distanz zum Betrachter, das „Draußen-bleiben“ wird leichter, das direkte Hineinstolpern in so ein Objekt, wie bei manchen der in der Akademie ausgestellten frühen Werke, ist damit nicht mehr möglich. Das verkehrte Hakenkreuz verschwindet aus dem Repertoire und es kann gemutmaßt werden, dass das vermehrt auftretende Motiv des Edelweiß' nun eine ähnliche ikonographische Funktion übernommen hat.

### **Zur Ausstellung in der Akademie**

In den großen Räumen der Akademie haben die wenigen Objekte mit eher ausladenden Ausmaßen nur teilweise ausreichend Platz, ihre Wirkung zu entfalten. Die ohnehin geringe Lesbarkeit wird durch ein dichtes Nebeneinander nicht gerade unterstützt. Die Ausstellung selbst liefert auch keinerlei Hinweise oder Unterstützung bei der Rezeption, beim Versuch des Verstehens oder des Sicht-Hineindenkens. Die eher lapidaren, technoiden Beschriftungen (Details zu Abmessungen und Materialien) bieten höchstens einen im wahrsten Sinn des Wortes Anhaltspunkt, etwas Greifbares, um in der Fülle an unverständlichen Details nicht unterzugehen.

Nun ist natürlich die Akademie kein klassischer Ausstellungsraum und die Dimensionen der meisten Werke Gironcoli's stoßen an die Grenzen der musealen Präsentierbarkeit. Gironcoli selbst möchte jede seiner „Figuren“, wie er insbesondere seine späteren Arbeiten nennt, isoliert in einem eigenen Raum sehen, in möglichst sachlicher Umgebung<sup>8</sup> - was kaum realisierbar ist. Jedoch kann festgestellt werden, dass die meisten Ausstellungsräume nach wie vor auf die Präsentation klassischer bildender Kunst ausgerichtet sind. Das kann nicht nur mit manchen Produkten der

---

<sup>7</sup> W. Drechlser, D. Schrage, *Über Ausstellung, Bildhauerschule, Bildhauerei – Ein Gespräch mit Bruno Gironcoli*, in: Bruno Gironcoli. Bildhauerische Arbeiten 1980-1990, Museum XX. Jahrhunderts, Wien 1990, S.19-24, hier S.19

<sup>8</sup> Ebenda, S.19

modernen Kunst – wie etwa bestimmte Installationen, Inszenierungen wie jene von Vanessa Beecroft, Videoarbeiten etc. – nicht funktionieren, sondern eben auch bei diesen Objekten werden Grenzen schnell sichtbar<sup>9</sup>.

Das Hakenkreuz, wenn auch in verkehrter Drehung, ist im Übrigen einer der Gründe für das seltene Gezeit-Werden mancher Objekte: „Der Tabubruch von damals hat dazu geführt, dass Gironcoli dieses frühe Werk sehr selten oder gar nicht gezeigt hat. Die Akademie möchte mit ihrer Ausstellung diese verdrängten Aspekte in der Entwicklung von Gironcoli's Werk wieder zum Thema machen, ohne die Ambivalenz, die mit der künstlerischen Verwendung dieses Symbols eines verbrecherischen Regimes und des organisierten Massenmordens entstehen lässt (sic!), zu verdrängen.“<sup>10</sup>

### Zum Objekt „Säule mit Totenkopf“



Die in der Akademie gezeigte Version ist mit folgender Beschriftung versehen: „1968/69; 1981; Aluguss, Messing, Eisen, Glas, Stoff.“

Dieses Motiv wird von Gironcoli seit 1968 immer wieder bearbeitet, es ist in zahlreichen Versionen vorhanden und zwar sowohl in verschiedenen zeichnerischen Entwürfen als auch in unterschiedlicher Form als Objekt arrangiert.

1970 wurde die Säule mit Totenkopf in ihrer ursprünglichen Fassung, allerdings noch ohne Titel, im Rahmen der XI. Biennale in Sao Paulo präsentiert<sup>11</sup>. In einer Zeichnung<sup>12</sup> aus 1971 befindet sich am Fuß der Säule ein kackender Hund, im Hintergrund hängt dabei eine große „Hitlerfahne“, deren wiederum verkehrtes Hakenkreuz beinahe gänzlich verdeckt ist durch den Totenkopf, daneben steht ein zweiflammiger Gaskocher. 1973/74<sup>13</sup> tauchen unterschiedlichste Vorrichtungen für Gasflammen auf, den Kopf der Säule umgibt nun eine Art Metallgestell, das am Scheitelpunkt in den Kopf hinein gebohrt ist. Interessanterweise gibt es aus dem Jahr 1974 eine Entwurfszeichnung<sup>14</sup> mit 2 Säulen, von denen die eine das richtige Hakenkreuz, die andere hingegen den Judenstern trägt. Alleine aufgrund der immer wiederkehrenden Beschäftigung Gironcoli's mit diesem Motiv erscheint es unwahrscheinlich, dass just in der Version, in der der Davidstern auftaucht, das Hakenkreuz in richtiger Drehung dargestellt wird. Und sogar aus den Jahren 1989/91 findet sich eine Zeichnung, „Entwurf mit Säulenkopf“<sup>15</sup>, die Requisiten sind hier allerdings nicht erkennbar.

<sup>9</sup> Die Frage nach der optimalen Präsentation dieser Objekte muss im Rahmen dieses Textes unbeantwortet bleiben. Gironcoli selbst schlägt übrigens im unter 7) zitierten Gespräch als einen möglichen Aufstellungsort Zwentendorf vor

<sup>10</sup> Akademie der bildenden Künste Wien, *Bruno Gironcoli Frühe Arbeiten*, Informationsblatt zur Ausstellung, Wien 2005

<sup>11</sup> *XI. Bienal Sao Paulo – Austria Bruno Gironcoli*, Wien 1970

<sup>12</sup> *Bruno Gironcoli*, Museum des XX. Jahrhunderts, Wien 1977, S.55

<sup>13</sup> *Gironcoli*, Bregenzer Kunstverein, Palais Thurn & Taxis, Bregenz 1995, S.68, S.70

<sup>14</sup> *Bruno Gironcoli*, Museum des XX. Jahrhunderts, Wien 1977, S.119

<sup>15</sup> *Bruno Gironcoli. Arbeiten auf Papier*, Neue Galerie im Landesmuseum Joanneum, Graz, 1990, S.14



Die Säule mit Totenkopf und verkehrtem Hakenkreuz ist in allen Versionen immer das zentrale Motiv, der Fixpunkt - das Ambiente jedoch, die Begleitstücke, die immer Assoziationen von Folter, Schmerz, Ekel o.ä. hervorrufen, variieren ständig. In der ersten Version die Lanzen mit den gebogenen scharfen Spitzen, die an Zahnarztinstrumente erinnern, dann der auf die Säule kackende Hund, später die zahlreichen Verschraubungen, das Kopfgestell oder die Saugröhrchen.

Durch den Teppich, der bereits in der ersten Version<sup>16</sup> aus 1970 vorhanden ist, ist der Geltungsraum des Objekts zwar einerseits eingegrenzt, allerdings stellt er keine wirkliche Hürde oder Abgrenzung dar – d.h. der Betrachter kann mitten in das Objekt hinein treten. Nur eine dünne weiche Barriere trennt den Betrachter außen vom Zustand innen – der immer präsent ist, jederzeit nah, quasi auf der Lauer liegend. Nichts Menschliches ist sichtbar, nichts deformiertes, aber auch nichts Deformierendes, weder in den Utensilien, noch als Betroffener, noch als Verursacher.

Die vorhandenen Dinge, Dinglichkeiten als Requisiten der menschlichen Existenz, lassen sich eventuell noch einzeln beschreiben, jedoch muss jeder Versuch, eine deutliche Botschaft aus den Einzeldingen herauszulesen, ihnen eine explizite Bedeutung zuzuschreiben (ausgenommen der Totenkopf sowie das Hakenkreuz als eindeutig konnotierte Symbole), scheitern. Logik, geschultes Interpretations-Vermögen, Symboldeutungen, kunsthistorisches oder sonstiges Wissen – nutzlos, greift nicht, rutscht ab.



Also das Ganze betrachten. Die Zusammenhänge zwischen den vorhandenen Dingen bleiben undurchschaubar, gibt es Bezüge untereinander? Aufeinander? Es scheint sich eher um ein lapidares Feststellen, um das unaufgeregte, beinahe distanzierte Zeigen eines Soseins von Zuständen, von Umständen zu handeln. Dabei wird keinerlei Handlung angedeutet – oder hat der Handelnde gerade die Szene verlassen? Macht schnell eine Zigarettenpause bevor es weiter geht? Aber was geht weiter? Wird hier etwas Äußerliches, also Umstände, oder etwas Innerliches, Verborgenes, emotionale Zustände, gezeigt? Ist das, was so fremd wirkt in der äußeren Wahrnehmung Ausdruck einer inneren Fremdheit, Entfremdung? Jedenfalls wird keine laute Anklage erhoben, niemand wird angeprangert, es gibt kein Geschrei, es wird keine plötzliche Abscheu erregt, es wird schlichtweg konstatiert. Wie sagte schon Erich Fried (wenn auch in anderem Kontext): Es ist was es ist.

### Weitere Reflexionen zur Rezeption

Was löst die Auseinandersetzung mit diesem Objekt aus? Wie kann man sich dem Werk nähern? Die Objekte liefern jedenfalls keine Antworten, es kann also nicht mehr als ein Versuch einer gänzlich subjektiven Annäherung sein – insbesondere, da

<sup>16</sup> Zu dieser Version gibt es eine grobe Beschreibung: A. Zweite, *Notizen zu Bruno Gironcolis Arbeiten*, in: Bruno Gironcoli, *Museum des XX. Jahrhunderts*, Wien 1977, S.7-11, hier S.9

sich ja der Künstler selbst kaum über seine Werke äußert und „jede Beschreibung ... dazu als zu pompös empfindet“<sup>17</sup>.

Die Rezeption auf den vordergründigen Ästhetizismus, die ausladenden Ausmaße oder die teilweise kuriosen, aus ihrem alltäglichen Kontext gerissenen Bestandteile zu reduzieren, hieße, in eine Art Wunderkammerfalle zu tappen. Das Bedrohliche in den Werken Gironcoli's mit seinen irritierenden Bildern zum 20. Jahrhundert ist nach wie vor vorhanden. Dies auch aufgrund der Tatsache, dass Gironcoli über die Jahre hinweg immer wieder teilweise massive Veränderungen, Ergänzungen bzw. Aktualisierungen seiner Werke vornimmt und daher auch die Rezeptionsmöglichkeiten immer wieder variieren. Er bezeichnet seine Arbeiten selten je als fertig, im Sinne von ein bestimmtes Ziel erreicht habend. „Fertigstellung heißt, dass ein Arbeitsweg so deutlich wie möglich ausgeschöpft ist und ich darin Geschichte, die kleine persönliche, meine ich, weggebe.“<sup>18</sup> Oder an anderer Stelle: „Meine Angelegenheit ist vielleicht das motorische Weiterschreiten, Weiterentwickeln, an einer Sache weiter zu arbeiten, sie immer wieder herzunehmen und sie zu probieren, von allen Seiten, die möglich sind. [...] meine Motivierung ist eine Motorik des Handelns. Würde sagen, in der Motorik des Handels verdecke in meine eigene Unruhe und Nervosität und das ist mir wichtig. Wichtiger als ein endgültiges Menschenbild, das ideale Züge trägt.“<sup>19</sup>



Seine Darstellungen, Präsentationen wirken - wie bereits angesprochen - nicht anklagend, es haftet ihnen nichts Reißerisches an, nichts Abweisendes, nichts Aggressiv-abstoßendes, zumindest nicht im aktiven Sinn, nicht im Sinne von ein Handeln auslösen wollen beim Vis-a-vis - sie ruhen in sich, wirken auf sich selbst bezogen, eher wie nach innen orientiert, sich wenig kümmernd um ihre Umgebung oder mögliche Betrachter. Vielleicht braucht er diese ja auch gar nicht? Bestimmt sind sie nicht einkalkuliert. Und das lässt sich stimmig in Einklang bringen mit dem wenigen, was über die Person Gironcoli wahrgenommen werden kann. Auch er selbst scheint nichts Bestimmtes erreichen zu wollen beim Gegenüber.

Beschreibungen, Interpretationen wie z.B. „Fetischisierung des Grauens“, „Theater der Grausamkeit“ oder „[...] und es scheint evident, dass es ihm um eine Synthese dieser Ansätze (Anm.: Konstruktivismus, Arte povera, surrealistische Objektkunst u.a.) geht [...]“<sup>20</sup> erscheinen weitgehend unpassend, stellen sehr plakative Begriffe dar, die etwas Sich-Anbiederndes, eine nicht vorhandene Intention suggerieren, viele Texte über Gironcoli bzw. über seine Arbeiten wirken bemüht, sind unbedingt auf der Suche nach Erklärungen, auch wenn diese selbst wiederum unverständlich bleiben

<sup>17</sup> B. M. Busse, *Interview mit Bruno Gironcoli*, in: Bruno Gironcoli. Die Ungeborenen The Unbegotten, Ausstellungskatalog MAK - Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1997, S.148

<sup>18</sup> Zitat Bruno Gironcoli, in: *Gironcoli. Skulpturen – Arbeiten auf Papier*, Galerie Elisabeth und Klaus Thomas, Innsbruck 1991, ohne Seitenangabe

<sup>19</sup> B. M. Busse, *Interview mit Bruno Gironcoli*, in: Bruno Gironcoli. Die Ungeborenen The Unbegotten, Ausstellungskatalog MAK - Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1997, S.149

<sup>20</sup> A. Zweite, Eine Utopie der Selbsttröstung, in: Bruno Gironcoli. Bildhauerische Arbeiten 1980-1990, Museum des XX. Jahrhunderts, Wien 1990, S.9-17, hier S.12

(müssen). Vielleicht aber würden viele seiner Objekte gar nicht diese Wirkung haben, wenn sie allzu deutlich aus dem Vagen ins genau Definierte treten würden?

Am treffendsten erscheinen dabei noch Versuche wie jene von Peter Noever – „Apparate der Entblößung und Verblüffung, fremdartige Formationen, Traumwelten bössartiger beweglicher Fehlkonstruktionen“<sup>21</sup> bzw. dann, wenn er im selben Text von der Schaffung neuartiger Erfahrungsräume spricht. „Der obsessiven Intensität von Gironcoli’s Skulpturenwelten und ihrer nahezu den Rahmen des Erträglichen sprengenden Dimension gelingt es, einen entmythologisierten Mythos des zutiefst Realen zu schaffen, dessen Bedeutung nicht präzisierbar ist und dessen Ästhetik vertraut und dennoch überraschend anmutet.“ Gironcoli versuche nicht, „das Bedrohliche im schönen Schein aufzulösen; niemals stellen sie eine Verharmlosung des Zustandes unserer Existenz dar.“<sup>22</sup>

### **Gedankensplitter zum „Funktionieren“ von Kunst**

Die Objekte Gironcoli’s - auch die in der Akademie gezeigten frühen Werke - funktionieren meist nicht auf den ersten Blick. Eine oberflächliche Betrachtung, quasi im Vorübergehen wird hier maximal Verwirrung, eventuell sogar Abwehr hervorrufen.

Muss aber Kunst einfach funktionieren? Eine Frage, die sich im Allgemeinen nur bei moderner, zeitgenössischer Kunst stellt, die die Betrachter oft ratlos zurück lässt. Dies resultiert wahrscheinlich daraus, dass man Bekanntes, bereits Gesehenes anders beurteilt, man sieht was man weiß. Jedoch sind in bekannten Gemälden (Raffael, etc.) oft so viele Symbole, ikonographische Verweise, Metaphern etc. verborgen, dass auch dieses „Funktionieren“ nur auf einer oberflächlichen Ebene stattfindet. Das scheint allerdings meistens ausreichend zu sein, weil ja der Betrachter beim ersten Hinsehen schon was geliefert bekommt. Das bietet zeitgenössische Kunst oft nicht.

Was würde es überhaupt bedeuten, wenn ein Werk, eine Arbeit funktioniert? Dass sich mit einem Blick die ganze Bedeutung erfassen lässt? Das Kunstwerk ganz deutlich in verständlicher Sprache zu uns spricht? Keine Geheimnisse vor uns hat? Wir nicht weiter nachdenken, uns nicht darum bemühen müssen?

Und wenn ein Werk nicht funktioniert? Was geht dabei verloren? Oder wozu wird ein Kunstwerk angefertigt, wenn es das rezipierende Vis-a-vis ohne Begleittext nicht dechiffrieren kann? Womit wir wieder bei Gironcoli angelangt wären, dem man durchaus ein nicht vorhandenes Interesse am Erklären seiner Arbeiten unterstellen kann. „Funktionieren“ bedeutet für ihn in etwa: „[...] es geht um eine bildhauerische Idee, was immer das ist. Das ist ja für das einzelne Subjekt eine subjektive Formvorstellung, die es, wenn es die Fähigkeit hat, solches zu realisieren, zu einem Klang bringt, der eventuell andere Menschen berühren kann, [...] Ich bilde mir ein, dass mir das manchmal gelingt, wie relativ so etwas immer ist.“<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Peter Noever, *Über Gironcoli*, in: Bruno Gironcoli. Die Ungeborenen The Unbegotten, Ausstellungskatalog MAK - Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1997, S.7

<sup>22</sup> Ebenda

<sup>23</sup> W. Drechlsler, D. Schrage, *Über Ausstellung, Bildhauerschule, Bildhauerei – Ein Gespräch mit Bruno Gironcoli*, in: Bruno Gironcoli. Bildhauerische Arbeiten 1980-1990, Museum XX. Jahrhunderts, Wien 1990, S.19-24, hier S.24

## Abschließende Anmerkungen

Es zeigt sich, dass es vergleichsweise wenig Publiziertes zur Person und den Werken Gironcoli's gibt, kaum eine detaillierte Besprechung eines einzelnen Werks. Auch von ihm selbst sind wenige Äußerungen dokumentiert – sei es über sich oder über seine Kunst, immer wieder spricht er über sich selbst in der (grammatikalisch gemeinten) dritten Person, die diesbezüglich verfügbaren Texte erhellen nicht immer das Verständnis über seine Person oder seine Arbeiten, beides bleibt wenig fassbar<sup>24</sup>. „Zu meiner Arbeit: Hier ist dieses primäre Angelegtsein, sich in Lebendigkeiten umzusetzen, als unerreichbarer Teil zur Seite gegeben [...].“<sup>25</sup> Das spärliche Material verwundert insbesondere in Zeiten, in denen jeder gerne einen Seitenblick auf sich fühlt, Marketing zum Basiswissen zählt - Gironcoli verweigert sich diesen Mechanismen schlicht und einfach. Auch hier wieder nicht im Sinne eines aktiven, nach reiflicher Reflexion umzusetzenden Beschlusses, sondern weil es eben so ist. „Ich hätte immer nur über das Ding eine Antwort auf diese Welt treffen können, nie über meine Person selbst.“<sup>26</sup>

Die Werke Gironcoli's sind schon allein aufgrund ihrer Größe schwer auszustellen und kaum für private Sammler geeignet, was den Zugang zusätzlich erschwert. Das Material (Polyester) ist ein weiterer Faktor, d.h. dadurch sind diese Werke auch nicht als Kunst im öffentlichen Raum zeigbar, zugänglich zu machen.

Letztlich lassen sich die eingangs gestellten Fragen nicht allgemein gültig beantworten - bis auf die Feststellung, dass diese Objekte offensichtlich kaum etwas von ihrer Ausstrahlung verloren haben. Auch im heutigen Kontext sind die in seinen frühen Arbeiten präsenten Themen noch von höchster Aktualität, das Bedrohliche nach wie vor spürbar, das frühe Werk immer noch berührend.

Gironcoli jedoch bleibt auch nach intensiver subjektiver Spurensuche nur einer ungefähren Annäherung zugänglich. Und deshalb soll er zum Schluss nochmals selbst zu Wort kommen:

„Ich muss mir eingestehen, Sigmund Freud holte die lose gewordenen Geistesverbindungen aus ihrem Vorhersein herüber – so wurde die Hölle hier. Nicht viel früher warf Karl Marx unseren Körper und unsere Seele auf den freien Markt – so wurden wir an Rücksichtslosigkeiten erwachsen, festgelegt an unsere Künstlichkeit. Also nicht mehr gut aufgehoben, dafür aber zum weitergeben neu. Später gekommen, an mir meine losen Teile vorfindend, gewürgt, speichle ich mich ein letztes Mal ein mit einem Brei aus Magnesium, gerade genug Zeit, um sie zu sehen – diese Kreatur.“<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Eine der Ursachen, warum aus Gründen der Illustration viele wörtliche Zitate Eingang in diesen Text gefunden haben.

<sup>25</sup> B. Gironcoli, Erste Antwort, in: Bruno Gironcoli. Väterliches Mütterliches. Eine fiktive Modellvorstellung, Katalog, steirischer herbst, Graz 1986, ohne Seitenangabe

<sup>26</sup> Ch. Reder, Über Bruno Gironcoli, Auszüge aus einem Gespräch, in: Bruno Gironcoli. Die Ungeborenen The Unbegotten, Ausstellungskatalog MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1997, S.97-11, hier S.103

<sup>27</sup> B. Gironcoli, *Festgelegt an unsere Künstlichkeit*, in: Bruno Gironcoli Biennale di Venezia 2003, K. König, B.M. Busse (Hg.), Köln 2003, S.105