



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Das Kunstwerk als Ausdruck des Menschlichen“

Das künstlerische Schaffen von Stanislav Kolíbal von 1968 bis
1989 im Kontext der westlichen Kunst

verfasst von

Robert Kotásek, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Kunstgeschichte

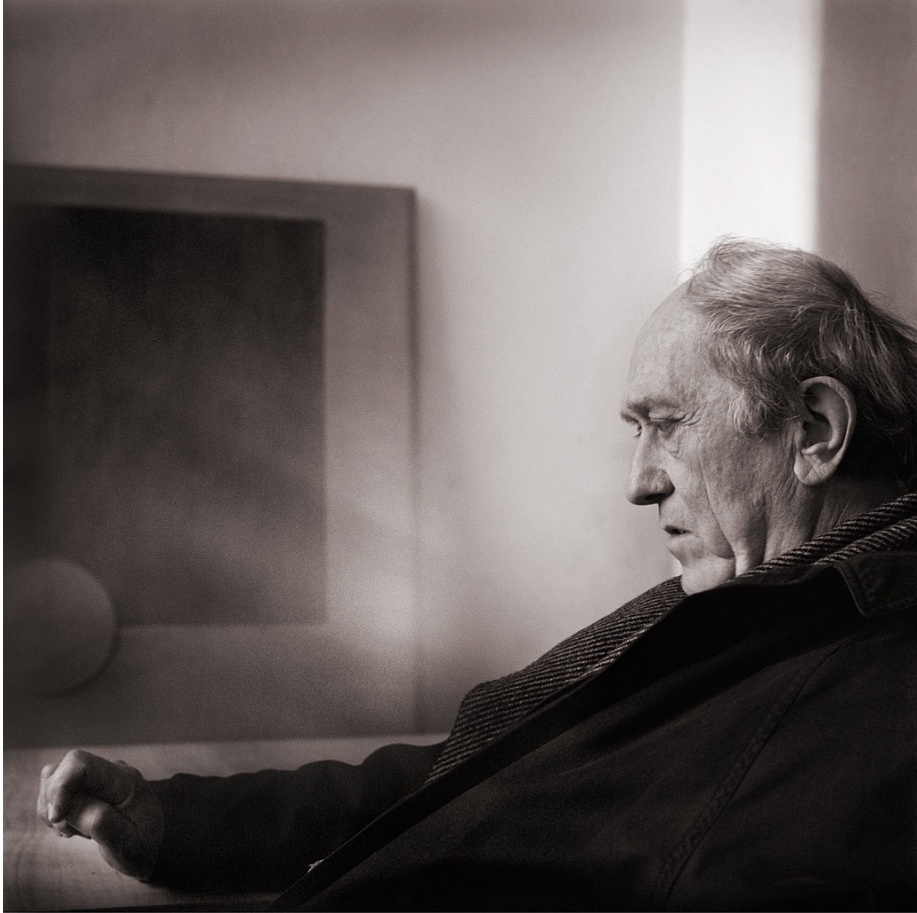
Betreut von: Univ.-Doz. Dr. Dieter Bogner

Danksagung

Mein Dank gilt Herrn Univ.-Doz. Dr. Dieter Bogner für die Betreuung dieser Masterarbeit. Seine konstruktive und ermutigende Kritik und die freundliche Hilfsbereitschaft, die er mir entgegenbrachte, waren für den Fortschritt der Masterarbeit äußerst unterstützend.

Besonders möchte ich mich bei Herrn Prof. Stanislav Kolíbal für seine freundliche Bereitschaft bedanken, mir im Rahmen von einigen Interviews zu einem tieferen Verständnis seiner künstlerischen Intentionen und Motive zu verhelfen und mir einen Einblick in sein vielschichtiges Lebenswerk zu gewähren.

Des Weiteren bedanke ich mich bei meinen Eltern, sowie bei Stefanie Krenn für ihre Unterstützung, Toleranz und ihr Verständnis.



Kenwood

Abb. 1: Jiří Jiroutek, Stanislav Kolíbal, Prag 1999.

Abbildung: Archiv von Jiří Jiroutek

Keine Grausamkeiten in der Kunst mehr
Davon gibt es überall genug
Keine Rituale mehr
und keine Evokation erotischer Kulturen
Keine Wildheit. Zynismus. Schocks
Warum sollte der Mensch sich nicht freuen
an der Ausgewogenheit¹

Stanislav Kolíbal, 1989

¹ Felix 2000, S. 30.

Einleitung.....	1
Forschungsstand.....	4
I. Die Narrativität als Motiv in Stanislav Kolíbals Werken in den 1960er und 1970er Jahren	6
II. Entwicklungen der mitteleuropäischen Kunstszene im Kontext der politischen und gesellschaftlichen Ereignisse nach 1945.....	29
1. Abstrakte Kunst in Mitteleuropa.....	29
2. Die Klischees von „Ostkunst“ und „Westkunst“.....	31
3. Politische und kulturelle Entwicklungen in der Tschechoslowakei von 1948 bis 1968 und die Entstehung einer Parallelkultur	33
4. Die militärische Besetzung der Tschechoslowakei und die Umstände nach 1968	41
5. Positionen der tschechischen Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.....	44
III. Das Schaffen von Stanislav Kolíbal im Kontext der westlichen Kunst.....	48
1. Entwicklungen der amerikanischen Nachkriegsavantgarde nach 1960	48
2. Etablierung und Vermittlung der minimalistischen Skulptur.....	56
2.1. „Primary Structures: Younger American and British Sculpture“, 1966	56
2.2. „Sculpture from 20 Nations“, 1967.....	58
3. Kolíbals künstlerisches Schaffen im Kontext mit den westlichen Kunstströmungen.....	60
Resümee.....	69
Literaturverzeichnis	72
Abbildungen	79
Anhang	97
Abstract.....	97
Curriculum Vitae	98

Einleitung

Stanislav Kolíbal, der im Jahr 1925 geboren wurde,² ist einer der bedeutendsten und international bekanntesten zeitgenössischen tschechischen Künstler, der sich seit 1963 mit der geometrisch abstrakten Kunst auseinandersetzt.³ Seine zahlreichen Zeichnungen, Skulpturen, Reliefs, Objekte und Installationen können als Darstellungen von Zuständen und als formale und strukturelle Überlegungen, welche einer Auseinandersetzung mit existentialistischen Fragestellungen zugrunde liegen, verstanden werden. In seinen sensiblen und philosophischen Werken bringt Kolíbal nicht nur aktuelle bildnerische Probleme, sondern auch existentielle Fragen und Erfahrungen zum Ausdruck.

Im Rahmen meiner Masterarbeit mit dem Titel *Das Kunstwerk als Ausdruck des Menschlichen*⁴ werde ich Kolíbals Werk von 1963 bis 1988 vorstellen, wobei ich mich vor allem auf den narrativen Aspekt in Kolíbals Arbeiten aus den 1960er und 1970er Jahren, auf die Verortung der Werke Kolíbals im Kontext der westlichen Kunst und auf den Zusammenhang mit den politischen Ereignissen in Ost- und Mitteleuropa nach dem Jahr 1968 konzentrieren werde. Stanislav Kolíbals Schaffen vor 1963 und nach 1988 bleiben in der Arbeit unberücksichtigt. Das Ziel dieser Masterarbeit ist, anhand konkreter Beispiele und Werkvergleiche zu zeigen, inwiefern Stanislav Kolíbal ein eigenes und ein von der westlichen Kunst differenziertes Formenvokabular entwickelte. Der Titel der Arbeit, *Das Kunstwerk als Ausdruck des Menschlichen*, weist auf die in Kolíbals Werken enthaltene Polarität hin – gemeint sind die künstlichen, von Menschenhand geschaffenen geometrischen Formen, die im Gegensatz zur natürlichen Formgebung stehen. Diese lässt sich aus seinem Schaffen heraus definieren und wird vor allem bei einer näheren Werkanalyse evident. Darüber hinaus zeichnet sich Kolíbals Werk durch eine prägnante Künstlerhandschrift aus und lässt dessen strikte Ablehnung einer makellosen industriellen Produktion erkennen.

² Stanislav Kolíbal wurde am 11. Dezember 1925 in Orlová in Schlesien geboren, lebt und arbeitet in Prag. Mit Skulptur setzte sich der Künstler bereits seit den 1940er Jahren auseinander. Zwischen den Jahren 1945 und 1951 studierte er angewandte Grafik an der Hochschule für angewandte Kunst in Prag bei Prof. Antonín Strnadel und zwischen den Jahren 1951 und 1954 studierte er Bühnenbildnerie an Prager Akademie der musischen Künste bei Prof. František Tröster. Seit 1943 präsentierte Kolíbal seine Werke in zahlreichen Gruppen- und Einzelausstellungen sowohl im Inland als auch im Ausland. Der Künstler bereitete auch eine Vielzahl von Ausstellungsgestaltungen und Ausstellungsprojekte vor, beispielsweise die Konzeption der Dauerausstellung der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts im Messepalast der Prager Nationalgalerie.

³ Aus Gründen der Lesbarkeit wurde im Text die männliche Form gewählt, nichtsdestoweniger beziehen sich die Angaben auf Angehörige beider Geschlechter.

⁴ Der Titel „Das Kunstwerk als Ausdruck des Menschlichen“ stammt aus einem Zitat von Stanislav Kolíbal, vgl. Kat. Ausst. Reduktivismus, MUMOK, 1992, S. 20.

Der westliche Modernismus erlebte nach dem Zweiten Weltkrieg eine stürmische Entwicklung, die von vielen Kunsthistorikern und Kunsttheoretikern umfangreich beschrieben wurde. Die ost- und mitteleuropäische Kunst durchschritt ebenso durch eine komplizierte und sehr interessante Genese, die jedoch in der westlichen Kunstgeschichte oft unbeachtet bleibt. Auch die Rolle und Motivation der Künstler im Liberalisierungsprozess Ende der 1960er Jahre, der als „Prager Frühling“ bezeichnet wird, bleibt in den Schriften über jene Zeit oft unerwähnt und unbeachtet. Sowohl in offiziellen als auch in inoffiziellen Bereichen der Kunst fanden interessante Entwicklungen statt – die offizielle Kultur bestand nicht nur aus der streng ideologischen Staatskunst, welche sich zu den Prinzipien des Sozialistischen Realismus bekannte, sondern auch aus den unterschiedlichsten Formen des künstlerischen Ausdrucks, aus dem Schaffen von verschiedensten Künstlergruppen und mehr oder weniger geförderten Übergangsphänomenen.⁵ Die inoffizielle Kultur, die Kultur der „inneren Emigration“, bot Formen des künstlerischen Ausdrucks, welche den westlichen Experimenten und Erfindungen gleichgestellt waren.

Im Vergleich zu seinen Zeitgenossen aus Mittel- und Osteuropa war Kolíbal mit seinen Arbeiten auf zahlreichen Ausstellungen in Westeuropa und Nordamerika vertreten, wo er zumeist mit minimalistischen und konzeptuellen Tendenzen in Zusammenhang gebracht wurde. Von diesen wären vor allem die Ausstellungen *Sculpture from 20 Nations* im Guggenheim Museum in New York im Jahr 1967, *Between Man and Matter* in Tokyo im Jahr 1970 und *Other Primary Structures* im Jewish Museum in New York im Jahr 2014 zu nennen. Seine Werke befinden sich auch zurzeit in Sammlungen bedeutender Kunstinstitutionen wie im Museum moderner Kunst in Wien, im Centre Georges Pompidou in Paris, Tate in London, Museum of Modern Art, Metropolitan Museum of Art, Solomon R. Guggenheim Museum, Brooklyn Museum in New York oder in der National Gallery of Art in Washington, D.C.

Die amerikanischen Künstler der 1960er und 1970er Jahre wie Donald Judd, Sol LeWitt oder Frank Stella standen programmatisch gegen die Inhaltlichkeit und das klassische Verständnis der Komposition im abstrakten Expressionismus, welcher von der europäischen Malerei des frühen 20. Jahrhunderts stark geprägt wurde. Kolíbals Werke dagegen weisen eine deutliche Narrativität auf, welche auch durch die

⁵ Vgl. Hegyi 1992, S. 11.

Titel der Arbeiten, wie z. B. *Im bestimmten Augenblick*, *Ein kleines Abheben*, *Wackelige Position*, oder *Das Zusammenbrechen*, akzentuiert werden. In seinen Plastiken stellte Kolíbal Prozesse und Momente dar und brachte den labilen Zustand dieser Momente zum Ausdruck, sodass die Werke wie *Labil* von 1965, *Statue für den Wind* von 1966 oder *Der Fall* von 1967 wie eingefrorene Augenblicke wirken. Zeitlich betrachtet ging Kolíbal mit seiner geometrischen Formensprache den minimalistischen reduktivistischen Tendenzen der 1960er und 1970er Jahre voraus. Sein Werk lässt sich daher nicht nur oberflächlich mit der amerikanischen Kunst vergleichen. Mit der Dichotomie der europäischen und amerikanischen Kunst werde ich mich hierauf Bezug nehmend mit dem bedeutenden Essay *Formalism and Historicity* von Benjamin H. D. Buchloh ausführlich befassen.⁶

Im Hinblick auf den Kontext des Schaffens von Stanislav Kolíbal in der Auseinandersetzung mit der westlichen Kunst werde ich im Rahmen der Masterarbeit den narrativen Charakter seiner Werke und ihre Inhaltlichkeit untersuchen. Vor allem wird mich die Frage beschäftigen, ob Kolíbal ein von der westlichen Kunst unabhängiges ästhetisches System und eine autochthone Zeichen- und Formensprache entwickelte. Zudem werde ich versuchen, die Position der Werke Kolíbals in der Dichotomie der amerikanischen und europäischen Kunst zu verorten.

Ein weiterer Schwerpunkt dieser Masterarbeit bildet die Analyse der Werke Kolíbals hinsichtlich der politischen Ereignisse in Ost- und Mitteleuropa, v.a. in der Tschechoslowakei nach dem Jahr 1968. Bis 1948 existierte in der ehemaligen Tschechoslowakei eine reiche avantgardistische Tradition, die jedoch durch die Herrschaft des Kommunismus nach dem Zweiten Weltkrieg devastiert wurde. Die Versuche um eine politische Liberalisierung ab 1965 wurden durch den Einmarsch der Truppen der Warschauer-Pakt-Staaten im Jahr 1968 vereitelt. Der reformierte Sozialismus der 1960er Jahre wurde durch die neostalinische Form des restaurierten Totalitarismus ersetzt.⁷ Während der darauf folgenden Zeit der Gewalt, der Erpressungen und Repressionen emigrierten viele Künstler ins Ausland, da die künstlerische Freiheit der heimischen Kunstszene bewusst restringiert wurde.

Das Desiderat der Masterarbeit ist, Stanislav Kolíbals Position in der abstrakten Kunst in der Tschechoslowakei, in Polen und Ungarn von ca. 1950 bis 1980 anhand detaillierter Werkanalysen kunsthistorisch zu verorten. Dabei werde ich

⁶ Vgl. hierzu Buchloh 1977.

⁷ Vgl. Alan 1994, S. 94.

die konkreten Auswirkungen der politischen Verhältnisse auf Kolíbals künstlerische Praxis darzulegen versuchen.

Forschungsstand

Stanislav Kolíbal ist seit den 1960er Jahre ein in der zeitgenössischen Kunstszene präserter und aktiver Künstler, der in zahlreichen Gruppen- und Einzelausstellungen vertreten ist.⁸ Trotz dieser Präsenz existieren jedoch nur wenige wissenschaftliche Schriftquellen, welche sich explizit dem Œuvre Kolíbals widmen. Zu jenen zählen insbesondere der 1997 erschienene Katalog der Ausstellung in der Nationalgalerie in Prag und der 2003 von Egon Schiele Art Centrum herausgegebene Ausstellungskatalog, in dem Kolíbal sein Gesamtwerk und seine Lebensgeschichte ausführlich beschreibt.⁹ Deutlich hervor tritt die Tatsache, dass es sich in der Regel um Ausstellungskataloge und Zeitschriftenartikel handelt, welche jedoch in ihrem Umfang nur wenig Raum für eine umfassende kunsthistorische Analyse bieten. Aus diesem Grund bin ich überzeugt, dass meine Arbeit eine Lücke in der kunsthistorischen Forschung schließen kann, weil Kolíbals Werk bis dato im Kontext zur „westlichen“ Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts in realitá nicht wissenschaftlich analysiert worden ist.

Weitere wichtige Quellen im Zuge meiner Recherchen stellen Kolíbals Vortrag vom 3. Dezember 2014 an der Akademie der bildenden Künste in Prag und vor allem meine persönlichen Interviews mit dem Künstler dar.¹⁰

In Bezug auf die Entwicklungen der Minimal- und Concept-Art und ihrer Relationen zur europäischen Kunst beziehe ich mich vorrangig auf Publikationen von Michael Fried, Clement Greenberg, Benjamin H. D. Buchloh, Rosalind Krauss, James Sampson Meyer und Donald Judd.¹¹

⁸ Kolíbals Werke wurden z. B. 2004 in der Ausstellung *Transforming Chronologies: An Atlas of Drawings* in Museum of Modern Art in New York, oder 2014 in der Ausstellung *Other Primary Structures* im Jewish Museum in New York präsentiert.

⁹ Vgl. hierzu: Kat. Ausst. Nationalgalerie Prag, Prag 1997; Kat. Ausst. Egon Schiele Art Centrum, Krumau 2003.

¹⁰ „*Das Werk als Ausdruck des gelebten Lebens*“, Vortrag von Stanislav Kolíbal an der Akademie der bildenden Künste in Prag am 3.12.2014, Video URL: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/294322-prednaska-stanislava-kolibala-dilo-jako-vyraz-proziteho-zivota/> (15.1.2015). Der Vortrag wurde auch im Ausstellungskatalog Kolíbals retrospektiven Ausstellung in der Prager Nationalgalerie im Jahr 2015 veröffentlicht, vgl. Kat. Ausst. Nationalgalerie Prag, Prag 2015, S. 7-37 (für englische Übersetzung siehe Ibid., S. 100-115).

¹¹ Vgl. hierzu: Fried 1998, Greenberg 1965, Greenberg 1994, Buchloh 1977, Buchloh 1990, Krauss 1981, Meyer 2001, Judd 2005.

Für die Untersuchung der politischen Situation und deren Auswirkungen auf die mittel- und osteuropäische Kunstszene nach 1968 dienen die Ausstellungskataloge *Der Riß im Raum: Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien* oder *Reduktivismus: Abstraktion in Polen, Tschechoslowakei, Ungarn, 1950-1980*, sowie Pierre Restanys 1973 erschienener Aufsatz *De Varsovie, Žilina, Prague, avec amour*.¹²

¹² Vgl. hierzu: Matthias Flügge [Hrsg.], *Der Riß im Raum: Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien* (Kat. Ausst. Martin-Gropius-Bau, Berlin 1994/1995; Galerie Zachęta, Warschau 1995; Galerie der Hauptstadt Prag, Prag 1995), Berlin 1994; Rainer Fuchs / Lóránd Hegyi [Hrsg.], *Reduktivismus: Abstraktion in Polen, Tschechoslowakei, Ungarn, 1950-1980* (Kat. Ausst. MUMOK, Wien 1992), Wien 1992; Restany 1973.

I. Die Narrativität als Motiv in Stanislav Kolíbals Werken in den 1960er und 1970er Jahren

Die Skulpturen von Stanislav Kolíbal der sechziger und siebziger Jahre können als eine allmähliche reduktionistische Entwicklung seines künstlerischen Schaffens und als eine Loslösung von der Figuration der 1950er Jahre gesehen werden.

Das Jahr 1963 markiert den Übergang zu einer geometrisch abstrakten Formensprache, die Kolíbals Schaffen bis heute beherrscht. Die erste geometrische Skulptur *Flügel* von 1963 (Abb. 2) entstand für einen öffentlichen Wettbewerb für die Kunstausstattung der tschechoslowakischen Botschaft im damals neu entstandenen Regierungszentrum in Brasilien. Für den Wettbewerb fertigte Stanislav Kolíbal neben der Plastik einen Entwurf einer vierzig Meter langen Wand mit einem Relief (Abb. 3) an.¹³ Die Plastik und die Reliefwand teilten das Motiv, das aus dem räumlich positionierten Treppenhaus im Gebäude stammte. Kolíbals Ziel war eine Eingliederung der Kunst in die Architektur – die Kunstwerke dienten im Raum nicht der bloßen Dekoration, sondern funktionierten und fungierten als untrennbare Bestandteile des Gebäudes und seines Interieurs.¹⁴

Während der sechziger Jahre begann der Künstler zudem, sich extensiv mit dem Medium der Zeichnung zu beschäftigen. Im Jahr 1968, während seines Stipendienaufenthaltes in Vence in Frankreich, schuf er die Serie „weißer Zeichnungen“, welche für seine weitere künstlerische Entfaltung von entscheidender Bedeutung war. Zumeist handelt es sich hierbei um einfache Linienspiele. In einer Zeichnung aus dieser Serie (Abb. 4) wird die leere weiße Oberfläche des Papiers nur durch zwei starke Linien am linken und oberen Rand gestört, die in der linken Ecke ineinander stoßen. An der Stelle der Begegnung der Linien entsteht ein Ausbruch, eine formlose Masse. Die Zeichnung führte infolge zur Ausführung der Skulptur *Die Wehe* („L“) (Abb. 5), welche ebenfalls in der Provence entstand. In einer weiteren Zeichnung aus dieser Serie (Abb. 6) werden zugleich vier verschiedene Positionen einer herunterstürzenden rechteckigen Form beschrieben.

¹³ Vgl. Kat. Ausst. Egon Schiele Art Centrum, Krumau 2003, S. 55.

¹⁴ Vgl. Ibid.

Die Zeichnung als Ausdrucksform nahm eine Sonderstellung in Stanislav Kolíbals Werk ein – schon seit den 1940er Jahren funktionierte sie als ein „Versuchsfeld“ für formale Überlegungen und Untersuchungen räumlicher Relationen und diente Kolíbal bei der Entwicklung bestimmender künstlerischer Methoden und Verfahren.¹⁵ Die Zeichnungen ab den 1960er Jahren, die mit dem Zyklus der „weißen Zeichnungen“ begonnen hatten, sollten jedoch nicht als Studien zu den Plastiken, sondern als eigenständige Werke verstanden werden, die mit Kolíbals plastischen Arbeiten im Rahmen seines Œuvres eine Einheit bilden.

Einige plastische Werke, wie *Die Webe* oder *Statue für den Wind* aus dem Jahr 1966 (Abb. 7) stehen in einer betont engen Beziehung zur Zeichnung. Die Plastik *Statue für den Wind*, welche aus Gips und Drähten besteht, zeichnet sich durch ihre Leichtigkeit, Luftigkeit und durch die Flexibilität der Drähte aus – sie wirkt als ob sie wirklich durch den Wind gebogen worden wäre. Kolíbal wurde in dieser Ausführung von der kinetischen Skulptur *Spirale* von Alexander Calder inspiriert, welche er während seines Besuches im Hauptgebäude der UNESCO in Paris gesehen hatte. An *Spirale* hatte Kolíbal das dargestellte Zusammenspiel von Zeichnung und Skulptur fasziniert, welches er dann auch in seiner Plastik zum Ausdruck brachte. Zum ersten Mal machte sich Kolíbal mit dem Werk Calders während der 1950er Jahre bekannt. Per Postsendung erhielt er von einem unbekanntem Absender einen Katalog einer Ausstellung von Alexander Calder im Museum of Modern Art in New York mit einem Text von James Johnson Sweeney. In diesem Katalog sah Kolíbal erstmals die Drahtskulpturen von Alexander Calder, die ihn tiefgreifend beeindruckten:

„Wie konnte eine Skulptur ohne Materie auskommen? und gar nicht schwer sein, aus keinem Stein oder Holz? Wie kommt es, dass ein paar Drähte den Raum beherrschen können? Zwei Jahre danach hatte ich die Gelegenheit, in Brüssel sein „Mobile“ zu betrachten. [...] Aber es war nicht die Bewegung allein, die mich an seinem Werk interessierte. Es war die Tatsache, mit welchen minimalen Mitteln man den Raum demonstrieren kann. Und noch mehr, dass man nicht auf unsere visuellen oder haptischen Erfahrungen bauen muss. Dass sich hier eine neue Art zeigt, wie man die bislang unausgedrückten Dinge zum Ausdruck bringen kann.“¹⁶

¹⁵ Vgl. Kat. Ausst. Galerie Miroslava Kubíka v Litomyšli, Leitomyšl 2014, S. 2.

¹⁶ Vgl. Kat. Ausst. Egon Schiele Art Centrum, Krumau 2003, S. 49-50.

Die Untersuchung und Darstellung der Verhältnisse und Wechselwirkungen zwischen Plastik und Architektur, die Kolíbal in seinem Werk anstrebt, hielt der Künstler zum ersten Mal in der Plastik *Flügel* (Abb. 2) fest. Für ihre Gestaltung wählte Kolíbal die reine Geometrie, welche er als eine gemeinsame Sprache der Architektur und der bildenden Kunst versteht.¹⁷ Die Verwendung von Geometrie in der Architektur sei Kolíbal zufolge logisch, ihre Übertragung ins künstlerische Schaffen sei jedoch problematisch, da die Werke infolge die Tendenz hätten, als ein lediglich ästhetisches Spiel und als eine reine Dekoration zu fungieren.¹⁸

Die Hinwendung zur Geometrie kennzeichnet einen großen Wandel im künstlerischen Schaffen von Stanislav Kolíbal, da er nie wieder zu figuralen Gestaltungen zurückkehrte. Die für den Künstler wichtige Verbindung von Kunst und Architektur wird nicht nur in dessen Skulpturen, sondern auch in seinen Buchgestaltungen, Illustrationen oder Ausstellungskonzepten ab den 1960er Jahren zum Ausdruck gebracht.¹⁹ Ende der achtziger Jahre kulminierte dann seine Beschäftigung mit der Architektur in einer Serie plastischer Werke, die er *Bauten* nannte. Diese rein geometrischen Konstruktionen können als architektonische Allusionen bezeichnet werden und bedeuten einen Übergang zur rein konkreten Kunst.²⁰

Kolíbals skulpturale Werke der sechziger Jahre unterliegen einer verwandten Ästhetik und Arbeitsweise – es handelt sich in der Regel um relativ einfache geometrische, im Raum frei stehende Formen, die meistens nicht einheitlich aufgebaut, sondern aus mehreren Teilen zusammengesetzt werden. Die Werke bestehen aus, durch auf eine bestimmte Weise angeordneten, radikal reduzierten, plastischen, zweidimensionalen geometrischen Formen (Linien, Rechtecke oder Kreise) sowie aus ihren dreidimensionalen Äquivalenten (Quader, Zylinder, Kugel, Halbkugel, etc.). Unter der subjektiv bearbeiteten Oberfläche aus Gips befindet sich oft eine Stützkonstruktion aus Holz oder Metall. Die Skulptur in ihrer Gänze wird jedoch durch die neutrale weiße Farbe vereinheitlicht. Sehr selten verwendete Kolíbal in seinem Frühwerk auch andere und dauerhafte Materialien in ungewöhnlichen

¹⁷ Vgl. Ibid., S. 55.

¹⁸ Vgl. Ibid.

¹⁹ Stanislav Kolíbal äußerte sich hierzu im Katalog zur Ausstellung im Egon Schiele Art Centrum in Krumau im Jahr 2003: „Eine Zeit lang sah ich einen Weg in der erneuten Verbindung von Kunst und Architektur. Fehlte diese Gelegenheit, suchte ich sie anderswo, in der Arbeit mit den Büchern, an ihrer Gestaltung oder Illustration, oder in der Darstellung der Kunst überhaupt, im Organisieren eines Raumes für sie.“ in: Kat. Ausst. Egon Schiele Art Centrum, Krumau 2003, S. 259.

²⁰ Vgl. Kat. Ausst. Galerie Miroslava Kubíka v Litomyšli, Leitomischl 2014, S. 3.

Kombinationen und Kontrasten wie beispielsweise Bronze und Beton im Werk *Ein kleines Abheben* aus dem Jahr 1968 (Abb. 8).²¹ Der starre massive untere Teil der Skulptur besteht aus Beton, der ein integraler Bestandteil der Plastik ist und zudem gleichzeitig als ihr Sockel funktioniert.²² Die grobe Materialität des Zylinders wird unapologetisch zur Schau gestellt und kontrastiert stark mit der präzise polierten Oberfläche der Halbkugel, die an der Basis schief befestigt ist, sodass sie als abgehobener Deckel erscheint. Die glatte Oberfläche der Halbkugel lässt Spiegelungen zu und reagiert somit auf ihre Umgebung, in der die Plastik präsentiert wird.

Gips ist jedoch das Material, das in Stanislav Kolíbals Arbeiten aus dieser Schaffensperiode am häufigsten Anwendung fand. Zum ersten Mal tauchte Gips in Kolíbals Werk schon während der 1940er Jahre auf. Der Künstler schätzt seine Formbarkeit, Neutralität, Gewöhnlichkeit und seine Bescheidenheit. Die Formbarkeit des Gipses ermöglicht zudem verschiedene Bearbeitungsmethoden seiner Oberflächen, wodurch verschiedene optische Wirkungen der Plastiken und ihre haptischen Qualitäten klar realisiert werden können. Kolíbal führt hierzu im Katalog seiner ersten Einzelausstellung im Jahr 1967 in Prag an: „Ich liebe alles Weiße. Sogar Gips. Das Profane daran stört mich nicht. Ich mag ihn, weil er nichts ist. Keine Gedanken aufzwingt, sondern vielmehr unseren Gedanken gehorcht.“²³

Die Skulpturen und Installationen Kolíbals der 1960er und 1970er Jahre wurden durch ihre Materialesemantik von einigen zeitgenössischen Kunstkritikern und Theoretikern mit Werken verschiedener kontemporärer Strömungen der westlichen Kunst wie Minimal-Art, Concept-Art oder mit Arte Povera in Zusammenhang gebracht. Diese vermutliche Verwandtschaft beruht jedoch meiner Meinung nach auf einer Missinterpretation jener Werke. Bei einer oberflächlichen Analyse der Skulpturen und im zeitlichen Kontext der Entstehung derselben bieten sich zwar

²¹ „Anfangs arbeitete ich meist mit Volumen und Masse, manchmal übertragen in dauerhafte und präzise Materialien. Später seltener oder gar nicht. Heute nutze ich alles, was mir paßt.“, in: Felix 2000, S. 16.

²² Mit dem Verhältnis von Skulptur und Sockel experimentierte schon am Anfang des 20. Jahrhunderts Constantin Brancusi. Rosalind Krauss schrieb in ihrem Essay *Sculpture in the Expanded Field* aus dem Jahr 1978: "Through its fetishization of the base, the sculpture reaches downward to absorb the pedestal into itself and away from actual place; and through the representation of its own materials or the process of its construction, the sculpture depicts its own autonomy. Brancusi's art is an extraordinary instance of the way this happens. The base becomes, in a work like the *Cock*, the morphological generator of the figurative part of the object; in the *Caryatids* and *Endless Column*, the sculpture is all base; while in *Adam and Eve*, the sculpture is in a reciprocal relation to its base. The base is thus defined as essentially transportable, the marker of the work's homelessness integrated into the very fiber of the sculpture." in: Krauss 1985, S. 280.

²³ Felix 2000, S. 14.

diese simplen Parallelen an, bei einer gründlicheren Untersuchung können diese Affinitäten jedoch als Verfehlungen erachtet werden – Stanislav Kolíbal selbst lehnt jene Parallelen explizit ab. Die Anwendung bescheidener und alltäglicher, in einigen Fällen sogar beschädigter Materialien kann keinesfalls in Relation mit Arte Povera oder anderen Strömungen der westlichen Kunst gesetzt werden. Es ist essentiell, dass Kolíbals Œuvre und seine künstlerische Entwicklung im Kontext der Peripetien und Ereignisse seines gelebten Lebens zu verstehen, zu beurteilen und zu interpretieren ist. Kolíbals Respekt für alltägliche und manchmal beschädigte Materialien, welchen er in seiner Kindheit begründet sieht, sei hier erwähnt:

„Ich wurde in eine sehr arme Familie geboren. Und überdies in der Zeit der Weltwirtschaftskrise. [...] Ich hatte zwar einige Spielzeuge und Kinderbücher, welche ich jedoch von den Verwandten bekam. Unter diesen Umständen wurde ich erzogen Respekt vor jenen Gegenständen zu haben, welche bereits gebraucht oder weggeworfen worden waren.“²⁴

Die antimaterialistische Ästhetik in Stanislav Kolíbals Werken der 1960er und 1970er Jahre und ihr Schönheitsaspekt sind für den Künstler kaum von Bedeutung. Oft tragen seine Arbeiten absichtlich Spuren einer manuellen Bearbeitung. Gussfehler, Kratzer oder Unregelmäßigkeiten sollen darauf hinweisen, dass es sich bei seinen Kreationen, im Gegensatz zur industriell produzierten minimalistischen Skulptur, um ein klassisches künstlerisches Verfahren handelt. Die Essenz seiner Arbeiten liegt in ihrer deutlichen Inhaltlichkeit und Narrativität. Jene unterscheiden sich grundlegend von den Produktionen seiner Zeitgenossen der amerikanischen Kunstszene. Der Umstand, dass diese Narrativität mittels reiner geometrischer Formen dargestellt wird, steht tatsächlich im Widerspruch zur gegenstandslosen, mathematisch fundierten, konstruktiven Kunstphilosophie der 1920er und 1930er Jahre, die später, insbesondere während der 1960er Jahre in verschiedenste Richtungen entwickelt wurde.²⁵ Akzentuiert werden die oben genannten Aspekte durch die Titel der Arbeiten. Treffend schrieb Kolíbal im Katalog seiner Ausstellung in der Marlborough Galleria d'Arte in Rom im Jahr 1976: „Oft scheint es mir, daß das, was ich tue, auch gelesen werden könnte. Weil es mir um den Gedanken geht.“²⁶

²⁴ Vgl. Kat. Ausst. Nationalgalerie Prag, Prag 1997, S. 34 / 114.

²⁵ Vgl. Bogner 1995, S. 13.

²⁶ Felix 2000, S. 16.

Die spezifische Narrativität, welche Kolíbals Zeichnungen, Skulpturen und Installationen auszeichnet, lässt sich in den Darstellungen von Prozessen, Momenten und ihren labilen Zuständen fest machen. Stanislav Kolíbal thematisierte in einigen Arbeiten verschiedene Narrative wie die Entstehung eines Systems und seine Destruktion, Fragmentation, Labilität und Zerbrechlichkeit, in anderen Werken bringt er Bewegungen wie Neigen, Zittern oder Fallen zum Ausdruck.²⁷ Diese Arbeiten können als Aus- und Abdrücke von Momenten verstanden werden, stellen eine fast irritierende Polarität zwischen einer Bewegung und einem statischen Moment dar und wirken, als ob sie im Geschehen angehalten worden wären.

Einige Skulpturen, wie die Plastik *Labil* oder *Fessel* befinden sich in einem prekären labilen Zustand und drohen umzustürzen, auseinanderzubrechen oder hinunterzufallen. Andere Arbeiten, wie beispielsweise *Der Fall* oder *Ein kleines Gastmahl* befinden sich evident inmitten einer Bewegung und scheinen mit der Gravitationskraft zu kämpfen. In weiteren Objekten, wie z. B. in *Verschwindende Form*, *Was früher Kante war*, *Frage der Zeit* oder *Dreiweg* setzt sich Stanislav Kolíbal mit dem Prozess der Zeit und der Zerlegung auseinander – die akribisch bearbeiteten geometrischen Formen erwecken den Anschein, als ob sie auftauen oder sich wieder verfestigen würden. Durch die außergewöhnliche Ausführung der Plastiken und durch die akribische Bearbeitung und bewusste Verwendung der einzelnen Materialien wie Gips, Kunstharz, Aluminium oder Bronze, werden die Unterschiede zwischen einem festen und einem flüssigen Aggregatzustand der Materialien bemerkenswert zum Ausdruck gebracht. Durch stille und nüchterne geometrische Formen bringt Kolíbal in seinen Arbeiten die Vergänglichkeit, die Labilität und die Verletzbarkeit der Ordnung zum Ausdruck.²⁸ Aufgrund ihrer narrativen Konzeption können Kolíbals frühere Werke nicht als schlichte Dekorationsstücke oder visuelle Spiele gesehen werden, sondern zwingen den Betrachter, die spezifische Erzählung zu entschlüsseln und eine eigene Interpretation zu kreieren, um dadurch mit dem Kunstwerk in Dialog zu treten.

Nicht jedes Werk von Stanislav Kolíbal ist jedoch einer tief greifenden Analyse seines Inhalts zugänglich. Die „eigentliche Bedeutung“ oder der „Gehalt“ der Werke, wie der Inhalt eines Kunstwerkes in Erwin Panofskys Theorien der

²⁷ Vgl. Srp 1994, S. 103.

²⁸ Vgl. Kat. Ausst. Atelier Calder, Saché 1992, S. 35.

Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst definiert wurde,²⁹ ist bei Kolíbal etwas problematisch zu formulieren. Panofskys Schriften waren bestimmend für die Entstehung der beiden modernen Disziplinen in der Kunstgeschichte, der Ikonographie und der Ikonologie, die sich mit den verschiedenen Bedeutungsdimensionen eines Kunstwerkes beschäftigen.³⁰

Die Ikonographie, welche sich im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelte, basiert auf der Untersuchung des Themas eines Kunstwerkes, welches sich nicht ohne eine besondere wissenschaftliche Anstrengung begreifen lässt.³¹ Panofsky unterscheidet in seinen Theorien drei einzelne Stufen: Stufe I zielt auf die Form- und Stilbetrachtung eines Werkes, Stufe II auf seine Inhaltserklärung und Stufe III auf eine geistesgeschichtliche Verankerung des Werkes (womit Philosophie, Psychologie, Anthropologie, Kultur- und Zeitgeschichte, Religionsgeschichte, etc. zu verstehen sind) ab.³² In den ersten beiden Stufen wird das Kunstwerk als „Monument“ gesehen, in der dritten Stufe als ein „Dokument“.³³

Die eigentliche Bedeutung eines Werkes werde, Panofsky zufolge, greifbar, wenn der Betrachter „jene zugrundeliegende Prinzipien ermittelt, die die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllen.“³⁴ Diese Prinzipien seien durch eine Persönlichkeit modifiziert und in einem einzigen Werk verdichtet.³⁵ Wenn man reine Formen, Motive, Bilder, Anekdoten und Allegorien als Manifestationen dieser „zugrundeliegenden Prinzipien“ auffasse, interpretiere man all diese Elemente als „symbolische Werte“.³⁶ Die Entdeckung und Interpretation dieser symbolischen Werte, die nach Panofsky dem Künstler unbekannt sein können und die er unbewusst in seinen Werken ausdrücke, seien der Gegenstand dessen, was man im Gegensatz zu „Ikonographie“ „Ikonologie“ nennen könne.³⁷

²⁹ Vgl. Panofsky 1979b, S. 211.

³⁰ Vgl. Ekkehard Kaemmerling [Hrsg.], *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*, Köln 1979, S. 7.

³¹ Vgl. Ibid.

³² Vgl. Forssman 1979, S. 270.

³³ Vgl. Ibid.

³⁴ Panofsky 1979b, S. 211.

³⁵ Vgl. Ibid.

³⁶ Vgl. Ibid., S. 212.

³⁷ Vgl. Ibid.

Ikonologie als eine Interpretationswissenschaft nimmt den führenden Platz in der modernen Kunstwissenschaft ein³⁸ und versteht das Kunstwerk als eine unbewusste Hervorbringung, welche durch die Einwirkung des Zeitstils beeinflusst wird.³⁹ Sie baut auf die Ergebnisse einer ikonographischen Analyse eines Werkes auf und betrachtet es im Kontext der Kulturwissenschaften.

Bei Interpretation von Werken der bildenden Kunst des 15., 16., oder des 17. Jahrhunderts, bei welchen man Kenntnisse der Bibel und deren bildlichen Darstellungstradition braucht, benötigt man bei der Beschreibung von Werken, die aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stammen, ein gänzlich anderes Referenzsystem. Bei der Analyse von abstrakten geometrischen Werken des 20. Jahrhunderts muss man die dargestellten Rechtecke, Linien, Kreise usw. in ihren spezifischen Formen, Konstellationen und ihrer Position auf der Bildfläche oder im Raum betrachten.⁴⁰ Durch jene Art der Untersuchung der einzelnen Objekte, und durch die Verbindung mit der kulturellen Tradition und mit den Aussagen und Texten der Künstler, in welchen sie die symbolischen oder allegorischen Bedeutungen ihrer Werke erklären, lässt sich eine Ikonographie der geometrischen Kunst entwickeln.⁴¹

Dieter Bogner hält in seinem Aufsatz über François Morellet fest, dass es sich beim Quadrat, welches durch eine gewisse gleichwinkelige und gleichseitige Ordnung von Linien entsteht,⁴² um keine einfache geometrische Form, sondern vielmehr um ein kulturgeschichtliches seit Jahrtausenden mit Inhalten verschiedenster Art aufgeladenes Symbol, handle.⁴³

Anhand direkter Vergleiche der Werke von Künstlern wie Kasimir Malewitsch, Josef Albers, László Moholy-Nagy, Sol LeWitt, Vera Molnar, Bridget Riley oder Stanislav Kolíbal wird deutlich, dass geometrische Formen von Künstlern verschiedener künstlerischer Bewegungen des 20. Jahrhunderts wie Konstruktivismus, De Stijl, Bauhaus, abstrakter Expressionismus, Minimal- und Concept-Art oder Op-Art auf radikal unterschiedliche Weisen verwendet wurden.

Für das Verständnis der traditionellen religiösen oder mythologischen Kunstwerke bedurfte es der Kenntnis entsprechender Texte, im Gegensatz dazu

³⁸ Vgl. Libman 1979, S. 301.

³⁹ Vgl. Forssman 1979, S. 298.

⁴⁰ Vgl. Bogner 1995, S. 17.

⁴¹ Vgl. Ibid.

⁴² Vgl. Ibid.

⁴³ Vgl. Ibid.

benötigt man für die Interpretation der Kunst des 20. Jahrhunderts Kenntnisse der kulturellen und kontextuellen Bedeutungen der Begriffe „Quadrat“, „System“, „Unendlichkeit“ oder „Zufall“ und ihrer Inhalte.⁴⁴

Bei dem Versuch der kunsthistorischen Analyse eines Kunstwerkes ist es immer notwendig, das Werk im historischen, kulturellen und politischen Kontext zu untersuchen – das Kunstwerk kann gewissermaßen als ein Spiegel der Zeit, in der es entsteht, verstanden werden. Heinrich Wölfflin schrieb hierzu im Jahr 1921: „Mit tausend Wurzeln ist die Kunst im Boden der geschichtlichen Gegebenheiten verankert; alles hängt mit allem zusammen, und das Leben in seiner *ganzen* Breite muß zur Erklärung der bildlichen Denkmäler und ihres Stiles herangezogen werden.“⁴⁵

Meines Erachtens hatten die politischen und kulturellen Ereignisse in Mitteleuropa, bzw. in der Tschechoslowakei nach dem Jahr 1948 und vor allem nach dem Jahr 1968 das Schaffen der Künstler aus dem sogenannten ehemaligen Ostblock stark beeinflusst. Die allgemeine Unsicherheit, die politischen und kulturellen Restriktionen und Repressionen und die Ausweglosigkeit der generellen Lebenssituation spiegeln sich in zahlreichen künstlerischen Werken, welche zwischen den Jahren 1948 und 1989 entstanden waren, wieder. Beispielsweise sind in Stanislav Kolíbals introspektiven und subjektiven Werken wie *Labil* oder *Wackelige Position* zweifellos existentielle und politische Inhalte zu finden, welche vor allem den mit der heimischen Tradition vertrauten Betrachtern zugänglich waren.⁴⁶ Allerdings boten Kolíbals Werke keine ausdrücklich literarischen Interpretationsmöglichkeiten für die deprimierende Atmosphäre in jener Zeit wie dies einige post-surrealistische Strömungen der Zeit zu tun pflegten.⁴⁷

Kunst kann als eine Reflexion einer bestimmten Periode, in welcher sie entsteht, verstanden werden und funktioniert gleichzeitig als ein „Seismograph“ für Veränderungen des jeweiligen Zeitgeistes.⁴⁸ Stanislav Kolíbal äußerte sich hierzu im Katalogbeitrag seiner Ausstellung in der Prager Nationalgalerie im Jahr 1997: „Art is

⁴⁴ Vgl. Ibid., S. 18.

⁴⁵ Heinrich Wölfflin, *Das Erklären von Kunstwerken*, Leipzig 1940, S. 18.

⁴⁶ Vgl. Svestka 1994, S. 109.

⁴⁷ Vgl. Ibid.

⁴⁸ Vgl. Francesca Cappelletti / Gerlinde Huber-Rebenich [Hrsg.], *Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, Berlin 1997, S. 190.

essentially linked with the era in which it arises” – „With the passage of time, however, its results can be perceived in a different way—as if from a different angle”.⁴⁹

Beispiele hierfür, dass die aktuellen sozialen und politischen Relationen die bildenden Künste maßgeblich prägen, kann man in der Kunst von der Antike bis zur Gegenwart finden. Traditionell wurde die Kunst von der Kirche, vom Staat oder von reichen Patronen finanziert, um das gesellschaftliche Prestige zu erhöhen und die politische Macht zu festigen.

Die moderne Kunst – vor allem die Kunst vor und nach dem Zweiten Weltkrieg – fungierte als Spielplatz eines intellektuellen Gefechts, auf dem die Künstler im Rahmen einer relativen Sekurität ihre kritischen politischen Stellungen, Irritationen, Befürchtungen und Existenzunsicherheiten, sowie spezifische Thematiken der jeweiligen Zeiten ausdrücken konnten. Werke von Künstlern wie z. B. Paul Klee, Max Beckmann, Pablo Picasso, John Heartfield, Käthe Kollwitz, Ben Shahn, Diego Rivera oder von den Mitgliedern der *New York School* können als subjektive Kommentare und Beobachtungen des Zustandes der Welt zu einer bestimmten Zeit verstanden werden. Weil die avantgardistischen Künstler von den totalitären faschistischen und kommunistischen Regimen als bedrohlich empfunden worden waren, wurden sie von den autoritären ideologischen Maschinerien verfolgt, diffamiert oder auf anderem Wege zum Schweigen gebracht. Ihre Werke wurden konfisziert oder zerstört. Die offizielle Kultur wurde hingegen vor allem von der neoklassizistischen und neonaturalistischen Kunst beherrscht, welche für die Konstituierung und Stabilisierung der totalitären Ideologien und ihrer Propaganda besser geeignet war.

Nach der Etablierung der totalitären kommunistischen Macht in der ehemaligen Tschechoslowakei nach 1948 und der Einführung der offiziellen, vom Staat kontrollierten Kultur waren Künstler aus dem politischen Geschehen ausgeschlossen worden. Aus Frustration waren sie in den Untergrund gegangen und formierten eine „Parallelkultur“, welche zuerst zwar kaum politisch motiviert war, allmählich verwandelte sie sich jedoch in eine subversive politisch oppositionelle Kraft, deren Ziel war es, eine Emanzipierung vom durch den Staat kontrollierten Kulturgeschehen zu erlangen.⁵⁰

⁴⁹ Kat. Ausst. Nationalgalerie Prag, Prag 1997, S. 12.

⁵⁰ Vgl. hierzu Kapitel II, S. 31-37.

Kunst formiert und modifiziert sich ständig neu nach dem aktuellen politischen und sozialen Kontext. Der Erfolg oder Misserfolg eines Kunstwerkes oder eines Künstlers in der zeitgenössischen Kunstszene ist heute vor allem durch das Interesse an denselben am Kunstmarkt determiniert – dafür waren die nordamerikanischen und westeuropäischen Kunstszene nach dem Jahr 1960 paradigmatisch.⁵¹

Durch diese enge Verknüpfung mit dem Kunstmarkt kann zeitgenössische Kunst politisch interpretiert werden, weil die verschiedenen Mechanismen des Kapitalismus von Natur aus politisch bedingt sind. Arbeit und Handel sind als politische Sphären zu verstehen, d. h. dass Kunst, die mit diesen Sphären untrennbar verbunden ist, automatisch ein Teil des politischen Prozesses ist. Künstler manipulieren und transformieren Rohstoffe, welche durch Anstrengungen von Anderen (Menschen und Maschinen) gewonnen oder hergestellt werden.

Die zeitgenössische Kunst, welche als ein Produkt der kapitalistischen Gesellschaftsordnung zu verstehen ist, stellt in diesem Kontext verschiedene Fragen zur Diskussion: z.B. wer stellt die Rohstoffe her, wie werden diese gewonnen, wer und wieviel wird für die Waren bezahlt oder unter welchen Bedingungen müssen Menschen hierfür arbeiten. In diesem Zusammenhang kann ein Kunstwerk nur schwer ohne eine politische Konnexion und ihre Reflexion hierauf gesehen werden.

In den ehemaligen Ostblockländern entwickelten sich – der westlichen Kunstszene entgegen – keine kompetitiven und kommerziellen Strukturen und Systeme, welche die Künstler und ihr Schaffen unterstützt hätten und unterstützen konnten.

Die mitteleuropäischen Künstler schufen ihre Werke nicht mit der Notwendigkeit, sich bildlich zu äußern, wobei die Inhalte und Strukturen ihrer Werke durch die unterschiedlichen Lebenserfahrungen der Künstler inspiriert wurden. Durch eine Verknüpfung mit verschiedenen kulturwissenschaftlichen Disziplinen können sie gewissermaßen als historische Dokumente – als Zeugnisse der Vergangenheit – verstanden werden.

Auch im künstlerischen Schaffen von Stanislav Kolíbal ist der autobiografische Aspekt eine starke Kraft, sein vielschichtiges umfangreiches Œuvre ist durch sein ereignisvolles Leben inspiriert. Kolíbal geht in seinen Skulpturen, Installationen oder Zeichnungen zwar nie explizit auf konkrete politische oder soziale Ereignisse ein, die

⁵¹ Siehe Kapitel III, S. 47.

generelle existentielle Unsicherheit und politische und soziale Instabilität waren jedoch zweifellos von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung seiner expressiven Formensprache.⁵² Sein Ziel war es nicht, eine unmittelbare Abbildung oder einen direkten Kommentar der Gesellschafts-, Produktions-, Organisations- und Wirtschaftssysteme in seinen Werken zu schaffen. Die Einschränkungen der bürgerlichen und künstlerischen Freiheiten und die zahlreichen Repressionen spielten jedoch zweifellos eine Rolle bei der Entstehung seiner künstlerischen Arbeiten, die metaphorische oder transzendente Inhalte aufweisen.⁵³

Während eine prinzipielle Anknüpfung des Schaffens von Stanislav Kolíbal und seiner Zeitgenossen an den historischen Kontext durchaus möglich erscheint, ist meiner Meinung nach eine Ableitung direkter Verbindungen mit konkreten historischen oder sozialen Ereignissen schwierig und irreführend. Kolíbal erklärt in Gesprächen und seinen Texten seine künstlerischen Motive und die Ereignisse, die zur Entwicklung seines Schaffens wesentlich beitrugen, nur selten weist er aber auf konkrete künstlerische oder literarische Vorbilder hin. Im Gegensatz zu seinen westlichen Zeitgenossen wie Daniel Buren oder Marcel Broodthaers gab Stanislav Kolíbal weder politische Motivationen noch eine Politizität seiner Werke bekannt.

In der Einführung zu Stanislav Kolíbals großen Retrospektive in der Prager Nationalgalerie aus dem Jahr 1997 ist zu lesen, dass man in Kolíbals Werk viele Polaritäten finden kann – zwischen dem Emotionalen und Rationalen, zwischen Ordnung und Chaos, Dauerhaftigkeit und Vergänglichkeit, Stabilität und Labilität, zwischen dem Inneren und dem Äußeren, der Fiktion und Realität, zwischen dem Abstrakten und Konkreten und zwischen dem Definierbaren und Undefinierbaren.⁵⁴

52 Im Katalogbeitrag zur Ausstellung in der Prager Nationalgalerie im Jahr 1997 schrieb Kolíbal: "I would like it to be understood as a statement and not as an expression of pity. These circumstances also prompt me to see something important which had a decisive influence on the traits of my expression. Both Zdenek Felix in the foreword to my exhibition held at the DAAD gallery (Berlin, 1989) and Jiří Švestka pointed to this fact. The latter, in the catalogue for the exhibition Crack in the Space (1994) wrote the following: "Kolíbal's dematerialising sculptures may also be interpreted from a wholly existential and political point of view". I was forced to accept a place in an un-free part of the world but, for many years, while aware that political systems and borders can divide countries, I never stopped believing that they cannot divide the world of art. I was convinced that, even in our country, fettered and isolated as it was, one could arrive at results which were related and perhaps comparable with the situation abroad. From time to time I was given proof of this as I was able to attend certain foreign exhibitions. The extent of the positive reception on such occasions gave me strength and often obscured my ability to see the differences which were becoming ever clearer—if one may apply the rule that everything through which the artist passes, becomes part of his expression. Today, looking back, one finds one can not only feel but also prove these differences and their contexts." in: Kat. Ausst. Nationalgalerie Prag, Prag 1997, S. 8.

⁵³ Vgl. hierzu Kapitel II, S. 25-39.

⁵⁴ Kat. Ausst. Nationalgalerie Prag, Prag 1997, S. 8.

Wie bereits anhand der Arbeit *Labil* erklärt wurde, hatte sich Kolíbal vor allem während der 1960er Jahre mit Darstellungen von Fragmentation, Instabilität und Zerbrechlichkeit beschäftigt. Im Licht von Erwin Panofskys ikonologischer Theorie, dass ein Künstler die „symbolischen Werte“ einer Nation, einer Epoche oder einer religiösen oder philosophischen Überzeugung unbewusst zum Ausdruck bringen könne⁵⁵ und der Bemerkung von Jiří Švestka, dass Kolíbals dematerialisierende Skulpturen auch aus gänzlich politischer und existentieller Sicht interpretiert werden können,⁵⁶ lassen sich die Arbeiten wie *Labil*, *Wackelige Position* oder *Der Fall* rückblickend aus der Perspektive der politischen und sozialen Entfaltungen in der Tschechoslowakei nach dem Jahr 1948 interpretieren. Im Gegensatz zu einigen anderen Künstlern der sogenannten „Parallelkultur“, zu der Stanislav Kolíbal auch gehörte, kann sein künstlerisches Schaffen als Ganzes jedoch nicht durch eine politische Motivation charakterisiert werden. Kolíbals Beweggründe waren vor allem auf subjektive Weise existentielle und metaphorische Inhalte darzustellen:

„I was also fascinated by the eternal question, how to express existence. [...] My work began to take on a metaphorical character. My tendency toward the geometric shapes of the metaphor both enabled its expression and also seemed to call for it. They were not meant to end up in an aesthetic game as some decoration. At this point I would like to present the example of Barnett Newman whose extreme geometry would be unthinkable without the spiritual message, formed by solitude and lack of appreciation. Certain critical voices, of course, saw my work as philosophically charged. But I never applied myself consistently to philosophy. What the artist may use as a starting point is chiefly his vision and experience, which, in turn, influence his thinking.”⁵⁷

In späteren Werken beschäftigte sich Stanislav Kolíbal zunehmend auf einer formalen Ebene mit Darstellungen der Räumlichkeit und Ausdrucksmöglichkeiten der verschiedenen imperfekten Materialien, welche den Aspekt des Menschlichen in den Werken zum Ausdruck kommen lassen. Auf die menschliche Existenz Bezug nehmend können die Arbeiten des Künstlers von einer existentiellen Perspektive betrachtet werden.

⁵⁵ Vgl. Panofsky 1979b, S. 212.

⁵⁶ Vgl. Kat. Ausst. Nationalgalerie Prag, Prag 1997, S. 8.

⁵⁷ Ibid.

Der Aspekt des Menschlichen, der in Stanislav Kolíbals Werken zu finden ist, kann auch in Verbindung mit dem Privatleben des Künstlers gesehen werden, welches sein Schaffen markant beeinflusst hatte. Die Skulpturen, Installationen und Zeichnungen lassen sich in vielen Fällen als Reflexionen des persönlichen Lebens interpretieren – die diversen Entwicklungsphasen seines Schaffens korrespondieren mit seinen Lebensereignissen, welche natürlich im politischen und geschichtlichen Kontext eingebunden sind. Die Werke sind keine expliziten Kommentare des singulärer Geschehnisse nach 1948, auf Kolíbals Leben in dieser tumultuösen Zeit hin bezogen, können sie jedoch tatsächlich aus einer politischen oder existentiellen Perspektive betrachtet werden.

Eine definitive Schlussfolgerung, dass Kolíbals Werke generell in Verbindung mit der politischen und sozialen Situation in der Tschechoslowakei nach 1948 betrachtet werden sollten, wäre jedoch meiner Meinung nach sinnlos. Diese Problematik stellt einen Anlass für einen wissenschaftlichen Diskurs über die mitteleuropäische Kunst nach 1948 dar, welcher zurzeit lediglich im Rahmen von Katalogbeiträgen oder Zeitschriftenartikeln stattgefunden hat. In ihrer Gesamtheit stellt die Politizität sowohl im Œuvre von Stanislav Kolíbal als auch in den Werken seiner tschechischen Zeitgenossen eine offene Frage dar.

Aufgrund ihrer spezifischen Narrativität stehen Kolíbals Arbeiten in einem klaren Kontrast zu den minimalistischen und konzeptuellen Werken, die in Nordamerika und Westeuropa ab ungefähr der zweiten Hälfte der 1960er Jahre entstanden sind. Jene Künstler wehrten sich programmatisch gegen die Inhaltlichkeit und das klassische Verständnis der Komposition.

Obwohl Stanislav Kolíbal in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre bereits mit den Entwicklungen der westlichen Kunstwelt Bekanntschaft machte,⁵⁸ ist zu betonen, dass Kolíbal sich bereits im Jahr 1963 mit der geometrischen Abstraktion und mit der Infragestellung der Grundlagen der klassischen Bildhauerei beschäftigte – demnach einige Jahre früher als jene Vertreter der amerikanischen Minimal Art und der darauffolgenden Kunstströmungen.⁵⁹ Zeitlich betrachtet ging Kolíbal also mit seiner geometrischen Formensprache den minimalistischen reduktivistischen Tendenzen der

⁵⁸ Im Jahr 1967 wurde Stanislav Kolíbal in der Fünften Internationalen Guggenheim Ausstellung mit dem Titel *Sculpture from 20 Nations* im Solomon R. Guggenheim Museum in New York mit seiner Gipsplastik *Tisch* vertreten.

⁵⁹ Die erste signifikante öffentliche Präsentation von nordamerikanischen und westeuropäischen Werken der Minimal-Art war die Ausstellung *Primary Structures: Younger American and British Sculpture* im Jewish Museum in New York im Jahr 1966.

1960er und 1970er Jahre voraus. Der italienische Kunstkritiker Gillo Dorfles schrieb in seinem Text zur Kolíbal Ausstellung im Jahr 1977 im Salone Annunciata in Mailand:

"He [Kolíbal] has found his creative maturity outside the boundaries of any imported schematism and any submission to fashions or contemporary trends. Indeed the fact that in many ways Kolíbal's art anticipated and overtook certain aspects of American minimalism and conceptualism and developed almost simultaneously to Italian *arte povera* without any direct contact only goes to show that aesthetic constants do exist, the manifestation of which is connected not with fashion, the market or publicity, but with the artist's own innermost attitude to the major issues of existence and of nature."⁶⁰

Stanislav Kolíbals Plastiken spiegeln sich in allen Formgebungen wieder. In den 1970er Jahren setzte er sich intensiv mit der Kunstgattung der Installation auseinander und erweiterte so sein Œuvre.⁶¹ Die weißen, zu Beginn der Schaffensperiode fast ausschließlich aus Gips bestehenden Objekte sind zwar von der Realität abstrahiert, nie aber derart, dass alle Zusammenhänge vernichtet würden und die Plastik auf ein wörtliches selbstreferentielles Objekt reduziert werden könnte. Kolíbal stellt in seinen Skulpturen einen Moment vor dem Fall oder einen Augenblick des Zerfalls dar, die eigentliche Destruktion wird aber nie veranschaulicht: „Mich hat der Sturz, somit das Ende, nie interessiert, ebensowenig der Anfang, die Ungestörtheit, die Ganzheit, sondern die beides einschließende Situation,“ schrieb er im Jahr 1976.⁶² Dadurch, dass Kolíbal in seinen Werken weder den Beginn noch das Ende zum Ausdruck bringt, bietet er dem Betrachter grenzenlose Vorstellungs- und Interpretationsmöglichkeiten des dargestellten Geschehens. Seine Werke lassen sich nicht nur als Lösungen bildnerischer Probleme, sondern als wahrhafte Darstellungen von Labilität und Zerbrechlichkeit und als Analogien der Realität des menschlichen Lebens verstehen. Kolíbal vereint dabei organische und anorganische Prinzipien um diese in der Zeit eingefrorene Momente, Zustände und Bewegungen darzustellen.

Die Plastik *Labil* aus dem Jahr 1964 (Abb. 9) besteht aus vier gleich großen matten Halbkugeln aus Gips mit einem Durchmesser von 53 cm, welche symmetrisch aneinander gelehnt sind. Ihre jeweiligen Berührungspunkte liegen an den

⁶⁰ Kat. Ausst. Nationalgalerie Prag, Prag 1997, S. 15. Zum ersten Mal erschien der Text in der Zeitschrift *Data* (1977, No. 26).

⁶¹ Vgl. Kat. Ausst. Egon Schiele Art Centrum, Krumau 2003, S. 259.

⁶² Felix 2000, S. 16.

Kugelkalotten. Die direkt am Boden liegende Plastik hält sich zwar intakt in einer ruhigen vertikalen Position, droht aber umzukippen, bzw. drohen ihre einzelnen Segmente auseinanderzufallen. Physisch ist es unmöglich, dass sich die einzelnen Kugelkalotten in dieser bestimmten Anordnung in einem statischen Zustand befinden könnten. Für den Betrachter bleibt verborgen, wodurch die Halbkugeln zusammengehalten werden. Der Titel *Labil* wurde von Kolíbal als Allusion auf Alexander Calder gewählt und kann als eine Zwischenstufe von Calders Begriffen „Mobile“ und „Stabile“ verstanden werden.⁶³ Es bietet sich jedoch ebenso eine andere Interpretation des Werktitels an. Das Adjektiv *labil*, das als Antonym der Begriffe *stabil* oder *inert* zu verstehen ist, leitet sich etymologisch von dem alateinischen Wort *labilis* (dt. „leicht gleitend“) ab und wird im Deutschen als „nicht fest gefügt, sondern zur Veränderung, zu Schwankungen neigend, unbeständig, leicht stöbar“ definiert.⁶⁴ Diese Referenz der Wortherkunft charakterisiert sehr treffend einige Werke von Stanislav Kolíbal aus den 1960er Jahren, in welchen auf eine ganz spezifische Weise ein bestimmter Moment eines Geschehens oder die generelle Instabilität eines Zustandes zum Ausdruck gebracht werden.

Die im Jahr 1969 entstandene Arbeit *Fessel* (Abb. 10), ebenfalls aus Gips, beschäftigt sich mit einem ähnlichen Thema wie *Labil*. Zwei identisch große Zylinder stehen frei im Raum und werden durch einen Draht und einen Bindfaden zusammengehalten, bzw. sind so miteinander verbunden. Die unbefleckte und gänzlich glatte Oberfläche des sich in der Abbildung rechts befindlichen Zylinders, welche rein durch den aus dem Gips heraustretenden Draht gestört wird, kontrastiert mit der Oberfläche des linken Zylinders, welche durch ihre Unebenmäßigkeit und Versehrtheit auffällt. Dieser Kontrast zwischen den glatten und unregelmäßigen und roh bearbeiteten Oberflächen demonstriert wiederum die Ausdrucksmöglichkeiten des Materials,⁶⁵ das in Kolíbals Werken oft beabsichtigt in einem rohen, nur rudimentär bearbeiteten Zustand zur Schau gestellt wird. Die zwei Elemente der Skulptur stehen durch den dünnen Draht, der wiederum vom linken Zylinder ausgehend von einem Fadengewirr unwickelt ist, miteinander in Verbindung. Es entsteht so der Eindruck eines spannungsgeladenen labilen Zustandes, dessen Endpunkt nicht erreicht und dessen Ausgang noch unbestimmt ist.

⁶³ Vgl. Kat. Ausst. Egon Schiele Art Centrum, Krumau 2003, S. 68.

⁶⁴ Vgl. Duden Online, Stichwort „labil“, URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/labil> (Zugriff am 8.7.2015).

⁶⁵ Vgl. Srp 1994, S. 103.

Das Bildwerk aus Gips, das den Titel *Wackelige Position* (Abb. 11) trägt, entstand im Jahr 1968. Das flache Objekt wird kompositorisch in der oberen Hälfte durch eine markante gerade Schnittstelle zweigeteilt. Die massiven unberührten weißen Flächen der Skulptur und die horizontale Nahtstelle kontrastieren mit dem gebogenen oberen und unteren Linienverlauf der Ränder. Diese Abschlüsse betonen durch ihre aufgeraute und ungeglättete Bearbeitung die Materialität der Plastik. Das untere Element trägt das obere und demonstriert so auf bestimmte Weise das durch die Tektonik definiertes Verhältnis von Tragen und Lasten. Gleichzeitig scheint das obere Segment von der Basis herabzugleiten und die gebogenen oberen und unteren Ränder der Plastik erzeugen ein Schaukelmoment. Diese Unsicherheit und die Befürchtung, dass das obere Element herabstürzen könnte, welche durch das Schaukelmoment und durch das Wanken erzeugt werden, bilden einen augenfälligen Kontrast zu der Massivität und Stille der glatten Flächen der ausgeführten Plastik.

In der Plastik *Der Fall* (Abb. 12) von 1967 wird dem Werk *Labil* der Moment einer Bewegung gegenüber gestellt. Die Skulptur, ebenso aus Gips, besteht aus drei Zylindern, welche das Werk in drei gleich lange Drittel gliedern. Die zwei oberen geneigten Zylinder desselben Durchmessers werden von dem unteren lotrecht stehenden Zylinder, der einen größeren Durchmesser aufweist, getragen. Obwohl die Skulptur in Wirklichkeit stabil ruht, wird evident ein Augenblick des Fallens festgehalten. Die beiden oberen Elemente der Plastik scheinen durch ihre Neigungswinkel und nahezu schwerelos in den freien Raum zu stürzen. Wie schon der Titel des Werkes klar impliziert, wird der Moment des Zusammenbruchs der Form, nicht jedoch das Ergebnis – ihre Destruktion – zum Ausdruck gebracht.

Bewegung ist ein zentrales Element der bildenden Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts. Bereits zu Beginn des vorigen Jahrhunderts experimentierten Konstruktivisten, Futuristen und Künstler wie László Moholy-Nagy, Alexander Calder oder Marcel Duchamp mit dem Thema der Bewegung und ihrer Darstellungsmöglichkeiten.⁶⁶

Eine Bewegung darf jedoch nicht als ein Grundprinzip in Stanislav Kolíbals Arbeiten verstanden werden. Kolíbal stellt in seinen Skulpturen nicht eine Bewegung, sondern nur einen bestimmten Moment der Bewegungsphase dar. In der Gipsplastik

⁶⁶ Vgl. *Bewegung im Quadrat. Das Quadrat in Malerei, Kinetischer Kunst und Animation* (Kat. Ausst. Museum Ritter, Waldenbuch 2006 / 2007), Heidelberg 2006, S. 11.

Kleines Gastmahl (Abb. 14) von 1967 werden, ähnlich wie im *Fall*, drei ganz konkrete, von einem geneigten Tisch herab rutschende Gegenstände – ein Becher, eine Schüssel und ein Ei – im Moment unmittelbar vor dem Fall dargestellt, als ob die Zeit kurz vor dem entscheidenden Moment des Sturzes angehalten worden war.

Das Werk *Im bestimmten Augenblick* (Abb. 13), das im Jahr 1968 entstand, stellt einen Augenblick in der Entwicklung einer allmählichen Auflösung dar. Die Plastik besteht aus Holz, dessen Oberfläche mit Kitt und weißer Farbe vereinheitlicht wurde. In die tragende quadratische Holzrahmenkonstruktion sind in den Innenseiten drei Holzleisten montiert – links, an der Basis und auf der rechten Seite. Die Regelmäßigkeit der Form wird nur durch die rechte Leiste gestört, welche sich wellenförmig vom Rahmen ablöst, daran herab gleitet und herab zu stürzen droht. Durch dieses Bewegungsmoment in einer starren Grundkonstruktion stellt diese Plastik das „seltsame Durchdringen einer bestimmten Perfektion und der Unvollkommenheit“ zur Schau – dies verfolgte Kolíbal in seinen frühen plastischen Werken der 1960er Jahre.⁶⁷

Ein weiteres Werk von 1967, die Plastik *Verschwindende Form* (Abb. 15), welche in vier Ausführungen aus weiß lackiertem Aluminium oder weiß lackiertem Kunstharz existiert, stellt einen abtropfenden Würfel dar. Der schräg aufgesetzte Würfel wird von einem Pfosten getragen, der als Sockel dient, dieser ist zudem ein untrennbarer Bestandteil der Skulptur. Der Augenblick des Zerfließens und Zerschmelzens wird an dem tiefsten, nach unten geneigten Eck des Würfels deutlich, hier bildet sich bereits ein Tropfen aus, der im Begriff ist, sich von der Skulptur loszulösen. Am Boden, konisch in mehreren Materialsichten in den Pfosten fließend, liegt schon das scheinbar abgetropfte Material des Würfels, als ob es sich hier an der Basis wieder verfestigen und dort wieder aufgenommen werden würde. Die mögliche neu entstehende Form lässt unzählige Interpretationsmöglichkeiten offen.

Ein ähnlicher Prozess des Zergehens – wiederum eine intermediäre Phase und nicht der Moment des Beginns oder das Ergebnis – wird auch in der Arbeit *Frage der Zeit* aus dem Jahr 1968 (Abb. 16) beschrieben. Vier Pfosten stehen in einer quadratischen Formation in kleinen Lachen und scheinen zu unterschiedlichen Maßen aufgetaut zu sein. Einer der Pfosten zeigt auf die anderen, krümmt sich, senkt

⁶⁷ Felix 2000, S. 15.

sich und weist auf die im Werktitel immanente Botschaft. Die anderen drei Pfosten scheinen sich ebenso im Prozess der Einschmelzens zu befinden und um den Titel zu paraphrasieren, ist es eben eine reine Frage der Zeit, bis auch die anderen drei Pfosten in dieser Weise komplett zerfließen werden.

Der Moment des Zustandes des Zerfließens, bzw. des sich Auflösens kommt auch in einem weiteren Werk von Stanislav Kolíbal aus dem Jahr 1968 zum Ausdruck – *Was früher Kante war* (Abb. 17). Die strenge Form der Regelmäßigkeit des Würfels, die durch die glänzende Materialität der Bronze und der polierten Oberfläche zum Ausdruck gebracht wird, erfährt durch drei abgerundeten Kanten eine Störung – durch die massiv vertikal nach unten zerfließende Oberkante (links), die durch das Abfließen des Materials die darunter liegende Außenkante ebenso stark abrundet, und durch die bereits ebenso leicht abgerundete Oberkante (rechts). Der Beginn der Auflösung der Würfelkanten lässt sich an der Würfeloberseite lediglich vermuten.

Die runden Kanten erwecken den Eindruck, als ob sie ganz ruhig abfließen würden – einem Eiswürfel gleich, der sich in einem längeren Prozess auflösen wird. Das Material rinnt weich und wellig nach unten und ähnlich wie in anderen Werken von Kolíbal wie *Verschwindende Form, Frage der Zeit* oder *Dreiweg* (Abb. 18) erscheint es sich wieder zu verfestigen. Noch einmal wird weder der exakte Beginn noch das Ende des Geschehens in der Skulptur dargestellt. Noch einmal gibt das Objekt Raum für freie Interpretation – die Gedanken des Betrachters können so frei spazieren gehen. Weitere beachtenswerte Aspekt des Werkes sind die Lichtreflexionen und Spiegelungen, die sich in der glatten Oberfläche des Bronzewürfels finden können. Je nach Aufstellungsort reagiert der Würfel hierauf. Zum Umraum selbst steht die Skulptur jedoch in keiner Beziehung, außer dass sie den Umraum in ihrer Oberflächenbeschaffenheit spiegeln kann.

Kolíbals plastischen Arbeiten der 1970er Jahre wurden im Vergleich zu den in der Regel frei im Raum stehenden Plastiken der 1960er Jahre zunehmend an den Boden und an die Wände des Atelier- oder Ausstellungsraumes gebunden, welche dadurch wiederum zu Bestandteilen der Werke an sich wurden:

„Das, was ich am meisten brauche, ist Stille und eine gewisse Unversehrtheit des Raumes. Immer wenn ich beginne, geschieht es in aufgeräumter Leere. Eine leere Wand und ein sauberer Boden sind für mich ebenso wichtig wie jedwedes andere Material, welches ich hinzugebe. Auf jeden Fall halte ich die Platzierung des Werkes

für einen Bestandteil seiner Fertigstellung. Ist diese Verbindung nicht eingehalten, wird sein Inhalt unlesbar, entstellt oder tot sein.”⁶⁸

Grund für jene Neuerung im Stanislav Kolíbal's Schaffen war ein Exportverbot der Werke, unter dem der Künstler von 1968 bis 1979 litt. Infolgedessen arbeitete er seit 1968 ausschließlich im Atelier und schuf Werke, die er eventuell im Ausland vor Ort direkt nach Plänen nachbilden könnte.

Diese Tendenz, Objekte an die Gegebenheiten des Atelierraumes anzupassen, wird bereits in den Werken aus dem Jahr 1969 ersichtlich, wie beispielsweise im Werk *Vorher oder nachher?* (Abb. 19), welches aus zwei Elementen besteht. Eine quadratische Holzplatte ist durch einen Bindfaden mit einem kleinen Würfel verbunden. Beide Elemente mit quadratischem Grundriss befinden sich am Boden ruhend, fungieren und funktionieren als Teil des Ausstellungsraumes. Die Frage, welche den Betrachter beschäftigt, ist was durch die Verbindung der beiden Elemente – durch den Bindfaden – tatsächlich geschieht und ob etwas durch diese Verbindung, die in der Plastik dargestellt wird, entsteht. Füllt der kleine Würfel den flächigen Quader zu einem Würfel auf? Verschwindet der Quader, weil er von dem kleinen Würfel aufgesaugt wird? Bleibt etwas von der Form des Quaders übrig? Oder nährt der Würfel etwa den Quader? Die Fragen, wer von beiden Elementen wen nährt oder was mit der Verbindungsschnur nach dem Geschehen passieren wird, bieten, wie viele andere Arbeiten von Stanislav Kolíbal, freien Raum für Interpretation.

Die Beziehung zum Raum wird außerdem beispielsweise in der Aluminiumplastik *Wohin. Es gibt kein wohin* (Abb. 20) aus dem Jahr 1969 deutlich. Das Werk, welches die Form eines flachen regelmäßigen Quaders einnimmt, nutzt die Gegebenheiten des Raumes. Ähnlich wie in der *Weißer Zeichnung* (siehe Abb. 4), die schon im Rahmen dieser Arbeit behandelt wurde, evoziert die Arbeit *Wohin. Es gibt kein wohin* das Gefühl der Bewegung. Die starre Wand steht der Bewegung vehement im Wege und anstelle der ruhigen und fließend erscheinenden, dennoch dynamischen Bewegung des langen Steges der zur Wand hinführt, wird das Objekt durch die hypothetische Kollision deformiert.

Am Beginn der 1970er Jahre kam es im Schaffen von Stanislav Kolíbal zu einem Umbruch. Die frei stehenden Formen, welche eine narrative Aufladung trugen, wurden durch ein Linienspiel ergänzt oder komplett ersetzt. Von den weißen

⁶⁸ Felix 2000, S. 19.

unberührten Gipsformen wechselte Kolíbal zu schon gebrauchten, manchmal beschädigten und gefundenen Materialien (z. B. Sperrholz, korrodiertes Metall, gebrochene Glastafeln etc.). In einer Aufzeichnung von 1980 notierte er:

„Mit Lust reihe ich Nägel nebeneinander
Es freut mich Unbrauchbares zu gebrauchen
Wertloses neben Wertvolles als Gleichwertiges zu legen“⁶⁹

Die Werke Kolíbals der 1970er Jahre wirken metaphorischer und manchmal unvollendet. Gleichzeitig können die Schöpfungen aus dieser Zeit nicht rein als Plastiken, sondern eher als Reliefs oder Installationen bezeichnet werden.⁷⁰ *Dreifache Gestalt* (Abb. 21), eine Installation von 1973 besteht aus drei rechteckigen Spiegeln, die am Boden liegen und aus drei identisch großen gezeichneten Rechtecken an der Wand. Ein Teil der Installation ist ein Spotlight, das die Spiegelfläche von oben links belichtet, sodass die Lichtreflexion von den gezeichneten Formen an der Wand abweicht. Die viereckigen Spiegel am Boden verkörpern die realen Gegenstände, die Zeichnung an der Wand eine graphische Nachahmung der Wirklichkeit und die Lichtspiegelungen repräsentieren eine metaphysische Form derselben Darstellung.

Die Darstellungen von Prozessen, Zuständen und Geschehen, die Schwerpunkte der früheren Werke, werden in Kolíbals Schaffensperiode der siebziger Jahre nicht mehr mittels geometrischer Formen, sondern mittels des Spiels mit gezeichneten Linien und Fäden visualisiert.

Die Linie mit Bleistift oder mit Kreide wird zu einem wichtigen Ausdrucksmittel. In einigen Arbeiten wurde die gezeichnete Linie durch einen Faden oder eine Schnur ersetzt – wie Kolíbal im Jahr 1976 schrieb: „Der Faden ist gegenüber der Zeichnung ein wirklich Gegebenes, gespannt zwischen zwei Punkten.“⁷¹ Die Linie hat einen Anfang und ein Ende, sollte aber nichts darstellen, sondern eher einen Punkt mit dem anderen Punkt verbinden. Der Faden kann manipuliert, deformiert oder destruiert werden, kann entweder gespannt oder frei hängend belassen werden.

In einigen Werken, wie beispielsweise im Relief mit dem Titel *Von Anfang an* von 1970 (Abb. 22), entsteht durch das drastisch vereinfachte Linienspiel eine

⁶⁹ Felix 2000, S. 24.

⁷⁰ Der Begriff Installation wurde zum ersten Mal im Zusammenhang mit Kolíbals Werke der 1970er Jahre in einem Artikel in *Sunday Times* zur Ausstellung ROSC 77 in Dublin im Jahr 1977 verwendet. Vgl. Kat. Ausst. Egon Schiele Art Centrum, Krumau 2003, S. 121.

⁷¹ Felix 2000, S. 16.

rasterartige Komposition. Es wird eine perspektivische Tiefenwirkung mit einem Fluchtpunkt erzeugt. Im oberen Teil der Komposition bleibt das akribisch konstruierte geometrische System ungestört, nach unten hin verlaufend werden die zwischen Nägelchen gespannten Fäden schrittweise mehr und mehr zerrissen oder zerschnitten und hängen frei herunter. Dadurch lässt die strenge Geometrie das menschliche Element der Unvollkommenheit eintreten. Diese Darstellung mit Hilfe des Fadens ist, Kolíbals Meinung nach, überzeugender als eine Zeichnung. Den zerstörten Zustand mit einer Zeichnung zu beschreiben sei, Kolíbal zufolge, unmöglich.⁷²

Das Werk *Doppelmöglichkeit* (Abb. 23), das im Jahr 1974 entstand, besteht aus drei elementaren geometrischen Formen – aus dem plastischen Kreis links, der Kontur eines Quadrats rechts und einem vor der Wand stehenden Kegel, der als ein dreidimensionales Äquivalent eines Dreiecks gesehen werden kann. Ein Faden verbindet den Kreis und den Kegel und bildet gleichzeitig die rechteckigen Umrisslinien des Quadrats an der Wand. Die quadratische Form an der Wand wird jedoch nicht völlig geschlossen, denn der Faden wird unterbrochen und hängt lose herab. Der im Raum stehende Kegel kann als ein konkretes und greifbares Materialisieren eines Gegenstandes verstanden werden, der Reifen links kann im Gegensatz dazu gegebenenfalls als eine bildliche Darstellung einer Form und das unvollendete Fadenquadrat als Illustration eines Gedanken interpretiert werden. Im Vergleich zu den früheren Skulpturen der 1960er Jahre zeichnet sich die Installation durch einen klaren Abschied von Kolíbals Darstellungs konventionen einer Bewegungsphase und den Thematisierungen einer Bewegung aus. Das Werk enthält zwar immer noch einen narrativen Aspekt, welcher jedoch andere Prinzipien illustriert, und zwar die Genese und das Eingreifen in ein System. Des Weiteren wird im Werk die Unvollkommenheit thematisiert. Den früheren Werken gegenübergestellt, lassen die in den 1970er Jahren entstandene Schöpfungen fast keine freien Interpretationen mehr zu.

Wie an den Werken *Labil*, *Fessel*, *Wackelige Position* oder *Der Fall* gezeigt werden konnte, beschäftigte sich Stanislav Kolíbal in jener Schaffensphase mit dem Zustand und der Demonstration der Labilität, welche selbst als reiner Begriff in den Werktiteln unterstrichen wird. Mit *Labil* definierte Kolíbal im Jahr 1964 praktisch

⁷² Vgl. Kat. Ausst. Nationalgalerie Prag, Prag 2015, S. 19-20 / 107.

sein Schaffen der 1960er und 1970er Jahre, das zu Beginn durch die Darstellungen von Labilität und Zerbrechlichkeit und in späteren Arbeiten in Thematisierungen eines destruktiven Prozesses wie Schmelzen oder Zerlegung charakterisiert werden kann.

Das Kunstwerk per se versteht Stanislav Kolíbal explizit als eine Tat und als eine Äußerung.⁷³ Die Installation wuchs aus dem Bedürfnis heraus, sich dreidimensional auszudrücken, ohne an voran gegangene Methoden anzuknüpfen zu müssen.⁷⁴ Vor allem in den Arbeiten der 1970er Jahre hatte für Kolíbal nicht das Werk selbst, sondern die sinnvolle Äußerung und die Tat – die Entstehung des Werkes – ausdrückliche Priorität.⁷⁵

Der ungefähr 25 Jahre lange Entwicklungsprozess, welcher in den Werken Kolíbals zu beobachten ist, mündete während seines Stipendienaufenthaltes in Berlin zwischen den Jahren 1988 und 1989 im Typus „Bau“. Dieser kann zwar als ein Höhepunkt in Kolíbals Schaffen verstanden werden, jedoch sind die Narrativität und die Inhaltlichkeit der 1960er und 1970er Jahre nicht mehr in diesen Formen zu finden. Die „geometrischen Übungen“, wie sie der Künstler selbst benannt hatte, haben die Darstellungen von Situationen, dynamischen Zuständen, Prozessen, Augenblicken, von Labilität und Zerbrechlichkeit zugunsten der Annäherung an die Architektur abgelöst. Mit seinen *Bauten* ließ Kolíbal die Narrativität gänzlich zurück und wandte sich der rein konkreten Kunst zu.

⁷³ Vgl. Kat. Ausst. Egon Schiele Art Centrum, Krumau 2003, S. 258.

⁷⁴ Vgl. Ibid., S. 259.

⁷⁵ Vgl. Ibid.

II. Entwicklungen der mitteleuropäischen Kunstszene im Kontext der politischen und gesellschaftlichen Ereignisse nach 1945

1. Abstrakte Kunst in Mitteleuropa

In Polen, Ungarn und der Tschechoslowakei hatten sich nach dem Zweiten Weltkrieg unterschiedliche Erscheinungsformen der abstrakten Kunst entfaltet. Obwohl die politischen und gesellschaftlichen Strukturen in den drei mitteleuropäischen Ländern relativ ähnlich waren, entwickelten sich dort sehr heterogene Formen der Abstraktion.⁷⁶ Die Inhalte und Strukturen der abstrakten Werke wurden von verschiedenen philosophischen, soziologischen und religiösen Theorien und Systemen determiniert und von unterschiedlichen Lebenserfahrungen der Künstler inspiriert.⁷⁷

Die mitteleuropäische Geschichte der einzelnen Staaten vor dem Zweiten Weltkrieg war eine eigenständige und kann nicht mit der politischen Situation in Osteuropa verglichen werden. In der Tschechoslowakei hatte beispielsweise eine in die westliche kulturelle Welt integrierte liberale parlamentarische Demokratie geherrscht, die eine freie Entfaltung der Avantgarde ermöglichte.

In Polen und Ungarn herrschten dagegen autoritäre Regime, welche nicht nur die politische, sondern auch die künstlerische Szene kontrollierten. Für die polnischen und ungarischen Künstler repräsentierte die abstrakte Kunst während der 1930er und 1940er Jahre einen Ausweg aus dem künstlerischen Alltag, welcher durch die Doktrinen der offiziellen Kunst, die auf den Neoklassizismus, Neonaturalismus und Neorealismus rekurrierten, dirigiert wurde. Die Tschechoslowakei war im Gegensatz dazu der einzige mitteleuropäische nach dem Jahr 1918 entstandene Staat, in welchem ein parlamentarisches demokratisches System bis zum Zweiten Weltkrieg aufrecht erhalten wurde und in welchem sich die avantgardistischen Tendenzen frei entfalten konnten.

Nach dem Zweiten Weltkrieg und der Errichtung kommunistischer Machtsysteme in Mittel- und Osteuropa diente die individualistische autonome

⁷⁶ Vgl. Hegyi 1992a, S. 11.

⁷⁷ Vgl. Ibid.

abstrakte Kunst den Künstlern der Befreiung von den vorgeschriebenen Dogmen des figurativen sozialistischen Realismus, welcher im Jahr 1948 als offizielle Kunst eingeführt wurde und welcher die Ideale des Realismus, des Naturalismus und die Formensprache des Neoklassizismus verkörperte.⁷⁸

Die Protagonisten der Abstraktion in Polen, Ungarn und der Tschechoslowakei standen mit ihrer stark individualistischen Kunst in Opposition zur herrschenden kommunistischen Diktatur, welche die Kontrolle über die Kultur durch die aktuelle Parteienpolitik des zynisch absolutisierten Klassenkampfes übernahm.⁷⁹ Der Klassenkampf wurde hierbei zur Legitimierung des totalitären Regimes verwendet.⁸⁰ Die intellektuelle gesellschaftliche Schicht, zu der auch jene Künstler gehörten, wurde für den Klassenfeind gehalten.⁸¹ Die staatliche Repräsentationskunst wurde als Mittel des Klassenkampfes missbraucht und sollte mittels der pompösen neorealistischen und neonaturalistischen Gestaltungen die aktuellen politischen Themen und moralischen, pädagogischen Momente realistisch und monumental darstellen.⁸²

Die mitteleuropäischen Künstler orientierten sich nach verschiedenen Strömungen der historischen Avantgarde – in Polen war vor allem das Erbe von Kasimier Malewitsch wichtig, in Ungarn der Dadaismus, Konstruktivismus und das Bauhaus und in der Tschechoslowakei fanden insbesondere der Kubismus und später der Surrealismus ihren Weg in den Alltag. Die Entwicklung reduktiver abstrakter Kunst in Mitteleuropa war unter anderem auch durch die Orientierungen an die historische Avantgarde determiniert.⁸³ Keinesfalls lässt sich jene Rezeption der klassischen Avantgarde als eine blinde Verfolgung der westlichen Traditionen verstehen, ganz im Gegenteil – viele Künstler aus den sogenannten ehemaligen Ostblockländern entwickelten von der westlichen Kunst unabhängige Systeme und individuelle autochthone Zeichensprachen und gleichzeitig führten sie einen kritischen Dialog mit eigenen kulturhistorischen Traditionen und sozialen und politischen Ordnungsprinzipien.

⁷⁸ Vgl. Hegyi 1992b, S. 24.

⁷⁹ Vgl. Ibid.

⁸⁰ Vgl. Ibid.

⁸¹ Vgl. Ibid.

⁸² Vgl. Ibid.

⁸³ Vgl. Hegyi 1993, S. 17.

2. Die Klischees von „Ostkunst“ und „Westkunst“

Mit der Etablierung der kommunistischen Macht und der wirtschaftlichen und geografischen Trennung des sogenannten Ostblocks vom Rest der Welt nach 1948 hatte ein Prozess begonnen, welcher durch das Vergessen der Kultur der Gegenseite charakterisiert werden kann.⁸⁴ Im Westen wurden die Entwicklungen in der mittel- und osteuropäischen Kunst praktisch ignoriert und vice versa. Das oberflächliche und von Vorurteilen belastete Denken, dass in beiden Teilen des geteilten Kontinents stattfand, verhinderte eine gegenseitige Konzilianz und der Mangel an Informationen auf beiden Seiten blockierte das Verständnis der lokalen Entwicklungen in der Kunst.⁸⁵ Im Westen wurde überdies die Möglichkeit der Entstehung einer authentischen und souveränen Kunst innerhalb des „Ostblocks“ infrage gestellt.⁸⁶

Bis heute kämpft die zwischen 1948 und 1989 entstandene mittel- und osteuropäische Kunst in der westlichen Kunstgeschichte und Kunsttheorie mit einem Mangel an Interesse und wird auf eine irreführende Weise mit dem pejorativen Begriff „Ostkunst“ bezeichnet, welcher einen expliziten Gegensatz zur „Westkunst“ repräsentieren sollte. Der Terminus „Ostkunst“ wurde jedoch nie von den Künstlern verwendet, es handelt sich hierbei um einen in der westlichen Kunsttheorie konstruierten Begriff, welcher nie ausreichend wissenschaftlich und historisch definiert worden war.⁸⁷ In der westlichen Kunstgeschichte endet die moderne Kunst in Osteuropa meistens mit dem russischen Konstruktivismus, welcher als ein Wegbereiter der nordamerikanischen und westeuropäischen Kunstströmungen ab den 1960er Jahren betrachtet wird. Den Entwicklungen in den Künsten in Mittel- und Osteuropa nach dem Zweiten Weltkrieg wird in der westlichen Kunstforschung kaum Aufmerksamkeit gewidmet.

Während der ersten Hälfte der 1960er Jahre kulminierten in Nordamerika und Westeuropa die Entwicklungen neuer Formen der Kunst, die sich unter anderem in den neuen minimalistischen Plastiken im extremen Formalismus mit Tendenzen der Selbstreferentialität manifestierten. Ziel der nordamerikanischen und westeuropäischen Künstler, die in den neuen Stilen arbeiteten, war eine Flucht vor dem Leben und eine

⁸⁴ Vgl. Hegyi 1992a, S. 11.

⁸⁵ Vgl. Ibid.

⁸⁶ Vgl. Ibid.

⁸⁷ Vgl. Hegyi 1992b, S. 23.

Ambition nach einer vollständigen Autonomie der Kunst, die in einer Trennung der Kunst und des Lebens kulminieren sollte.⁸⁸ Außerdem beschäftigten sich die Künstler mit Fragen der seriellen Wiederholung, industriellen Produktion und den Möglichkeiten des Einsatzes von fertigen Produkten.

Im Unterschied zu den westlichen Protagonisten der Kunst nach 1960, deren Ziel das Aufheben des substantialistischen Kunstbegriffs und das Verständnis der Kunst als ein Phänomen der Wahrnehmung war,⁸⁹ weisen Werke einiger mittel- und osteuropäischen Künstler von den 1960er Jahren bis zur Gegenwart Aspekte wie Transzendenz, metaphorische Inhalte und die Betonung der Individualität des Künstlers auf.⁹⁰ Die individuellen Kunstwerke waren von den Lebensereignissen der Künstler inspiriert worden und diese Tatsache verleiht ihnen einen persönlichen und autobiographischen Charakter. In einigen Aspekten, wie beispielsweise in ihrer Inhaltlichkeit und in dem Bedürfnis, innere Gedankengänge und Sensibilitäten mit und in den Werken auszudrücken, stehen die mittel- und osteuropäischen Werke in Opposition zu der nordamerikanischen und westeuropäischen Kunst nach 1960, welche durch deutliche selbstreferentielle und rein formalistische Ambitionen charakterisiert werden kann.⁹¹

Ungeachtet der geografischen und politischen Isolation und der unzureichenden und indirekten Informiertheit über die westliche Kunst und ihrer theoretischen Grundlagen entwickelte sich in Mittel- und Osteuropa eine autonome Richtung der abstrakten Kunst, welche als „Reduktivismus“ beschrieben werden kann. Der „Reduktivismus“ kann dabei als eine künstlerische Attitüde definiert werden, welche sich auf die klassischen Vorbilder der Avantgarde der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts bezog, um so ihre Prinzipien fortzusetzen.⁹² Nach Rainer Fuchs sei der Reduktivismus durch den Einsatz von reduzierten und sparsam eingesetzten Formen und Farben gekennzeichnet.⁹³

⁸⁸ Vgl. Oriskova 2008, S. 84-85.

⁸⁹ Vgl. Fuchs 1992, S. 18.

⁹⁰ Vgl. Oriskova 2008, S. 104.

⁹¹ Vgl. Ibid., S. 105.

⁹² Vgl. Hegyi 1992a, S. 12.

⁹³ Vgl. Fuchs 1992, S. 18.

3. Politische und kulturelle Entwicklungen in der Tschechoslowakei von 1948 bis 1968 und die Entstehung einer Parallelkultur

Die verschiedenen Kunstentwicklungen in den mittel- und osteuropäischen Ländern müssen im Hinblick auf die lokalen politischen und kulturellen Spezifika beurteilt werden. Die Traditionen der Avantgarde in der Tschechoslowakei, Polen und Ungarn und auch die Position der Avantgarde-Kultur in der Gesellschaft und Politik war sehr unterschiedlich.⁹⁴

Nach dem Zweiten Weltkrieg und der offiziellen Machtübernahme der der Tschechoslowakei im Februar 1948 durch die Kommunistische Partei, welche üblicherweise als „Februarumsturz“ oder „Februarputsch“ bezeichnet wird, wurde die heimische Kunstszene in einzelne kleine künstlerische „Kreise“ fragmentiert. Bereits um 1950 war das stalinistische System in allen Bereichen des wirtschaftlichen und politischen Lebens, der kulturellen Aktivitäten und der Sozialpolitik völlig etabliert.⁹⁵ Generell kann behauptet werden, dass nach dem Jahr 1950 die tschechoslowakische Avantgarde nur als Mythos in einem Kreis der progressiven Intellektuellen weiterleben konnte.⁹⁶

Die Versammlung der nationalen Kultur im Jahr 1948 hatte die ästhetischen und ethischen Doktrinen der sozialistischen Kunst und Kultur festgesetzt und einen Monat nach dem Februarumsturz wurde der *Bund der tschechoslowakischen bildenden Künstler* errichtet. Der Bund, welcher in erster Linie eine politische Funktion besaß, hatte sich zum kulturpolitischen Programm der tschechoslowakischen Kommunistischen Partei bekannt und hatte alle künstlerische Gruppen und Vereine verboten. Die Ziele des politischen Systems waren eine gewaltige ideologische Kontrolle über die Künstler und das Durchsetzen der ideologischen Dogmen der Partei und der offiziellen Ästhetik des sozialistischen Realismus.⁹⁷ In einem Interview, in dem Stanislav Kolíbal an jene Zeit zurückblickte, merkte er an, dass ein neues System begonnen hatte – die Kunstvereine aus der Ära vor dem Februar 1948 waren durch „Kunstzentren“ ersetzt worden. Diese Zentren repräsentierten gegenüber den Vereinen – welche Künstler mit

⁹⁴ Während sich in Polen und Ungarn in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen autoritäre Regime etabliert hatten, konnten sich die Künste in der Tschechoslowakei, vor allem die Architektur, der Film, das Theater und die Literatur frei entwickeln und das Ergebnis war eine reiche avantgardistische Tradition, vgl. Hegyi 1992a, S. 11-12.

⁹⁵ Kat. Ausst. MUMOK, Wien 1992, S. 7.

⁹⁶ Vgl. Hegyi 1992a, S. 12.

⁹⁷ Vgl. Slavicka 2006, S. 71.

ähnlichen Interessen und Stellungen vereint hatten – uneinheitliche Gruppierungen von Kunstschaffenden mit verschiedenen künstlerischen Orientierungen und mit unterschiedlichen Herkünften, unter welchen sich auch Angehörige der Geheimpolizei befinden konnten.⁹⁸

Die Künstler durften durch das Arbeiten in eigenen Ateliers ihr verdientes Einkommen behalten, sie mussten aus ökonomischen und bürgerlichen Gründen jedoch als Mitglieder des Bundes der bildenden Künstler registriert werden.⁹⁹ Einige Künstler sympathisierten mit dem totalitären Regime und unterstützten und feierten ihn mittels ihrer Kunst, die im Einklang mit der offiziellen Ästhetik des sozialistischen Realismus stand. Relativ viele Künstler und Theoretiker der tschechoslowakischen kulturellen Szene stimmten zwar nicht mit der herrschenden Ideologie und mit den Doktrinen des sozialistischen Realismus überein, waren jedoch von einer kommunistischen politischen Überzeugung und teilten die marxistischen philosophischen Ideale und Ansichten der Partei.

Viele der Vertreter der tschechoslowakischen Vorkriegsavantgarde, nicht nur die linksorientierten, hatten in der Hoffnung, dass die Zukunft bessere Perspektiven für sie bereit halten würde, am Aufbau der neuen sozialistischen Kultur teilgenommen. Zumeist nahmen die tschechoslowakischen Künstler jedoch eine indifferente Haltung gegenüber den politischen Ereignissen ein und engagierten sich weder für das kommunistische Regime, noch hatten sie ihn bekämpft, weil sie von den offiziellen Aufträgen und Stipendien existentiell abhängig waren. Diese Künstler schufen seltsame Gebilde, welche mit dem sozialistischen Realismus in Übereinstimmung standen. Zur Gestaltung der Werke nutzten sie jedoch extrahierte Formen der modernen Kunst ohne an die ursprünglichen avantgardistischen Inhalte anzuknüpfen.¹⁰⁰ Die Ergebnisse waren Arbeiten eines geringen künstlerischen Wertes.

Einige Künstler, wie z. B. die Gruppe der tschechischen Künstler um Karel Teige versammelten Surrealisten und andere Künstler und Autoren wie Bohumil Hrabal, Vladimír Boudník oder Egon Bondy, distanzieren sich völlig vom Bund der tschechoslowakischen bildenden Künstler und standen in Opposition zu den vom

⁹⁸ Vgl. Ibid., S. 179.

⁹⁹ Vgl. Ibid., S. 19.

¹⁰⁰ Vgl. Ibid.

Bund propagierten Ideen und Idealen.¹⁰¹ Weitere Künstler, wie z. B. Bohuslav Reynek oder Josef Váchal, befanden sich aufgrund ihrer antikommunistischen Positionen in einer gesellschaftlichen und künstlerischen Isolation.¹⁰²

Von Verzweiflung über die schwierige Situation und durch die Restriktionen ergriffen, wandten sich einige Künstler der starken modernistischen Tradition zu, welche trotz der Bemühungen der kommunistischen Partei nicht wertlos zu Nichte gemacht, überwunden oder vergessen werden konnte. In dieser Hinsicht war die Anwesenheit der älteren Generation von Künstlern und Bildhauern, vor allem die Mitglieder der *Gruppe 42* wie Jiří Kolář, Jan Kotík oder Jindřich Chaloupecký für die Formierung der tschechoslowakischen freien künstlerischen Szene von außerordentlicher Bedeutung.¹⁰³

Nach dem Tod von Josef Stalin im Jahr 1953 wurde Nikita Chruschtschow zum Parteichef der Kommunistischen Partei im Sowjetrussland gewählt und initiierte eine Reihe von politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Reformen, die den Stalinismus überwunden hatten. Damit begann eine Ära der relativen kulturellen Entspannung, deren Atmosphäre auch in die Tschechoslowakei gelangte. An der sowjetischen und osteuropäischen Kunstszenen kam es nach der XX. Versammlung der Kommunistischen Partei der Sowjetunion im Februar 1956 zu signifikanten Umbrüchen. In einigen Ländern konnten die 1950er Jahre als ein politisches Auftauen charakterisiert werden, in anderen (wie z. B. in Ungarn nach der Revolution im Oktober und November 1956) wurde der Zeitraum jedoch durch eine allgemeine Vorsichtigkeit gekennzeichnet.¹⁰⁴

In der Tschechoslowakei kam es zu einer politischen und kulturellen Lockerung und der bürokratische Apparat wurde unsicher in der Beurteilung der Kriterien der kulturellen Zensur. Die Kunstproduktion sollte weiterhin der

¹⁰¹ Vgl. Ibid., S. 20.

¹⁰² Vgl. Ibid.

¹⁰³ Die *Gruppe 42* war eine tschechische Künstlergruppe, die im Jahr 1942 gegründet wurde. Ihre Tätigkeiten wurden 1948 vom kommunistischen Regime verboten und aufgelöst. Ihre Aktivitäten waren besonders vom Kubismus, Futurismus, Konstruktivismus und Zivilismus geprägt, mit einigen Elementen, die aus dem Existentialismus und Surrealismus übernommen wurden. Die Tätigkeit der Mitglieder der Künstlergruppe war auf Städte und Technologie ausgerichtet und befasste sich mit dem Leben vom Menschen in der Stadt. Zu den Mitgliedern gehörten z. B. die Theoretiker Jindřich Chaloupecký oder Jiří Kotalík, die Dichter Jiří Kolář, Ivan Blatný oder Josef Kainar, oder Maler wie beispielsweise František Hudeček, Kamil Lhoták, Jan Kotík oder Bohumír Matal. Vgl. Zdenek Pesat [Hrsg.], *Skupina 42: Antologie*, Brunn 2000.

¹⁰⁴ Vgl. Slavicka 2006, S. 22.

sozialistischen Moral entsprechen, welche jedoch nicht mehr eindeutig definierbar gewesen war.

Die Spaltung von Ost und West wurde während der 1950er Jahre abgeschwächt und Informationen über die westliche Kunstszene drangen langsam auch in die isolierte tschechoslowakische Kunstszene durch. Eine große Rolle spielte dabei auch die internationale Weltausstellung in Brüssel im Jahr 1958, die erste Weltausstellung der Nachkriegszeit, in welcher die tschechoslowakische zeitgenössische Kunst von Werken der Künstler wie Jiří Trnka, Jan Kaplický, František Tröster, Jan Bauch und anderen repräsentiert wurde. Darüber hinaus gewann der tschechoslowakische Pavillon die Grand Prix für das beste Gebäude der Ausstellung (Abb. 25). Die Weltausstellung im Jahr 1958 kann als ein Beginn der Dekade einer allmählichen Liberalisierung verstanden werden, welche im Jahr 1968 durch den Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes in die Tschechoslowakei abrupt beendet wurde. Der Prozess des politischen Tauens hatte in jedem Land des ehemaligen Ostblocks seine eigene Geschichte, Umstände und Tempi gehabt, in der Tschechoslowakei kulminierte jedoch diese Phase zwischen den Jahren 1964 und 1968.¹⁰⁵

Worin sich die in Ost- und Mitteleuropa entstandene Kunst von der westlichen Kunst unterschieden hatte, war der nicht-kommerzielle Aspekt der künstlerischen Produktion – in den Ostblockländern hatten sich gegenüber der westlichen Kunstwelt keine kompetitiven Strukturen entwickelt.¹⁰⁶ Die Künstler aus dem sogenannten „Ostblock“ waren nicht durch den Kunstmarkt, sondern durch die innere Notwendigkeit, Kunst zu schaffen und sich mittels Kunst auszudrücken, motiviert.¹⁰⁷ Pierre Restany beendete hierzu seinen Artikel *De Varsovie, Žilina, Prague, avec amour* aus dem Jahr 1972 mit folgenden Worten: «L'art continue puisque la vie continue. Tel est sans doute le sens du message que nous envoient en ces moments difficiles les artistes tchèques et slovaques: de Prague, avec amour.»¹⁰⁸

In der Tschechoslowakei etablierten sich während der 1950er und 1960er Jahre mehrere neue künstlerische Kreise. Seit den fünfziger Jahren trafen sich ähnlich denkende Künstler inoffiziell in ihren Ateliers und diese freundlichen Zusammentreffen boten einen Ausweg aus der alltäglichen schwierigen politischen und gesellschaftlichen

¹⁰⁵ Vgl. Ibid.

¹⁰⁶ Vgl. Ibid.

¹⁰⁷ Vgl. Restany 1973, S. 57.

¹⁰⁸ Ibid., S. 55.

Situation. Die Künstler waren zwar existentiell von dem offiziellen Künstlerbund abhängig, konnten sich aber nicht mit dem politischen und ästhetischen System und seinen Doktrinen identifizieren. Aus diesen unverbindlichen freundlichen Gruppierungen entwickelten sich Künstlerzirkel mit gemeinsamen ästhetischen und politischen Zielen. Vor allem in den 1960er Jahren wurden einige Ensembles von Künstlern mit politisch radikaleren Einstellungen gegründet, die nicht am Klassenkampf teilnahmen.

Bereits in den 1950er Jahren wurden die Künstlergruppen von den sowohl öffentlichen als auch den geheimen kommunistischen Sicherheitsbehörden verfolgt. Infolgedessen gingen viele Künstler aus Angst vor politischer Verfolgung in die „innere Emigration“. Von den Kunstschaffenden wurde erwartet, dass sie den sozialistischen Realismus und die ideologisch subjektive Ansicht an die bisherige Geschichte der Kunst propagieren würden. Die avantgardistischen Werke wurden aus Sammlungen von staatlichen Museen und Galerien entfernt und nicht mehr öffentlich in Ausstellungen präsentiert. Die Künstler konnten daher die avantgardistischen Kunstwerke nicht studieren, die einzigen Quellen blieben alte Publikationen und Zeitschriften mit Werkreproduktionen, welche in Antiquariaten und Buchhandlungen gelegentlich erhältlich waren.¹⁰⁹

In der ersten Hälfte der 1960er Jahre wurde die Entwicklung der tschechoslowakischen Kunstszene vom Eintritt der konstruktivistischen Tendenzen und der Aktionskunst beeinflusst. Im Jahr 1963 wurde die Künstlergruppe *Křižovatka* (dt. „Kreuzung“) von Zdeněk Sýkora, Karel Malich und Jan Kubíček gegründet. Diese drei Künstler rezipierten und entwickelten in ihren geometrischen abstrakten Werken die konstruktivistischen Gedanken weiter. Im Jahr 1964 gründete der tschechische Künstler und Kunsttheoretiker Milan Knížák die Gruppe *Aktual*, welche mit ihrem ästhetischen und philosophischen Charakter eng mit dem Fluxus verwandt war.¹¹⁰ Knížáks Ziele waren eine Verbindung der Kunst mit dem Leben und, wie Zdeněk Felix schrieb: „Die Wirklichkeit selber zum Feld der ästhetischen Aktivität werden zu lassen.“¹¹¹ Seine Prager „Spaziergänge“, deren Teilnehmer sich nach Knížáks präzise formulierten Instruktionen richten sollten,¹¹² waren mit den Happenings von Allan

¹⁰⁹ Vgl. Setlik 2006, S. 72.

¹¹⁰ Milan Knížák war seit 1965 im Kontakt mit dem Mitbegründer der Fluxusbewegung George Maciunas. Maciunas lud ihn 1968 nach U.S.A. ein und setzte ihn zum Leiter von „Fluxus-Ost“ ein. in: Svestka 1994, S. 111.

¹¹¹ Felix 1990, S. 152.

¹¹² Für Beispiele solcher Instruktionen vgl. Knížák 1986, o. Seitenangabe.

Kaprow vergleichbar.¹¹³ Die zweite Hälfte und das Ende der 1960er Jahre wurden durch die sogenannte „Neue Figuration“ markiert, welche viele Formen von existentiell gefärbten bis zu humorvollen oder lyrischen Positionen einnahm.¹¹⁴ In dieser künstlerisch komplizierten Zeit formierten sich verschiedene Künstlerensembles wie beispielsweise *Máj 57*, *Trasa*, *Etapa*, „*M*“ oder *UB 12*.¹¹⁵

Stanislav Kolíbal, der sich in der Künstlergruppe *UB 12* engagierte, befand sich mit seinem Werk zu Beginn der 1960er Jahre in einer Übergangsphase zwischen der abstrahierten figurativen Plastik und der geometrischen Abstraktion. Er traf seine künstlerischen Entscheidungen unabhängig von jener Gruppe, die ästhetischen Tendenzen der Gruppe, vor allem ihre Einstellung zur Verwendung von Materialien wie Eisen oder Gips, waren jedoch seinem eigenen Schaffen verwandt.¹¹⁶ In der ersten gemeinsamen Ausstellung der Gruppe *UB 12* im Jahr 1962 in der *Galerie der Tschechoslowakischen Schriftsteller* in Prag präsentierte Kolíbal seine figurativen – obwohl in unterschiedlichem Maße – abstrahierten Skulpturen, in den weiteren Ausstellungen im Jahr 1964 in der Stadt Zlin, im Jahr 1965 in Brünn. In seiner ersten Einzelausstellung in der Galerie *Nová síň* („Neue Halle“) in Prag im Jahr 1967 (Abb. 25) zeigte er schon seine abstrakten geometrischen Werke.¹¹⁷

Die vom kommunistischen Regime durchgesetzte Ästhetik neigte sich dem Realismus zu, betonte die Thematik des Werkes und eine Abbildung der Realität – figurale Szenen z. B. und Landschaften mit ideologischen Motiven wurden besonders geschätzt.¹¹⁸ Die junge Künstlergeneration war jedoch mit der Situation nicht einverstanden, lehnte die offiziell verbreitete Ästhetik, den Personenkult und die Ungesetzlichkeit ab und stemmte sich gegen die deformierte Deutung der Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, die von dem totalitären kommunistischen

¹¹³ Vgl. Svestka 1994, S. 111.

¹¹⁴ Vgl. Slavicka 2006, S. 24.

¹¹⁵ Die Künstlergruppe *UB 12* war an kein Manifest oder keinen Programmtext gebunden. Die Mitglieder der Gruppe *UB 12* waren: František Burant, Jiří John, Jiří Šetlík, Alois Vitík, Alena Kučerová, Václav Boštík, Stanislav Kolíbal, Jiří Mrázek, Daisy Mrázková, Vlasta Prachatická, Vladimír Janoušek, Věra Janoušková, Adriana Šimotová, Oldřich Smutný und der Theoretiker Jaromír Zemina. Die Gruppe war relativ heterogen, besonders in Bezug auf die Ansichten über Strategie. Die Mehrheit der Künstler wurde zwischen den Jahren 1922 und 1926 geboren. Sie entstammten aus verschiedenen künstlerischen Hintergründen, hatten unterschiedliche Ideen und Stellungen, aufgrund der politischen Verfolgungen und Beschränkungen entwickelte sich unter den Künstlern ein Zusammengehörigkeitsgefühl, das die ideologischen und ästhetischen Differenzen der Künstler dämpfte. Aufgrund der politischen Ereignisse nach dem Jahr 1968 fing jedoch die Gruppe an, sich langsam aufzulösen und im Jahr 1970 wurde sie offiziell vom Regime verboten. Vgl. Slavicka 2006, S. 24 / 180; Setlík 2006, S. 91.

¹¹⁶ Vgl. Interview mit Stanislav Kolíbal, in: Slavicka 2006, S. 185.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Vgl. Setlík 2006, S. 72.

Regime erzwungen wurde.¹¹⁹ Die progressive Kunst ohne einer illustrativ-propagandistischen Funktion trug in der Tschechoslowakei zweifellos zur politischen Demokratisierung bei. Nach dem Einmarsch wurde jedoch der Zirkel der avantgardistischen Künstler völlig diskreditiert und als Feind der kommunistischen Gesellschaft und als Träger der westlichen Ideologie und des westlichen kulturellen Verfalls aus der offiziellen sozialistischen Kultur verbannt.¹²⁰

In dieser prekären Situation wurde die junge Künstlergeneration von dem *Künstlerischen Verein* verteidigt und unterstützt.¹²¹ In den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts entging der Verein der Auflösung der künstlerischen Gruppen, seine Tätigkeiten wurden jedoch allmählich bis zum Jahr 1972 vom Staatsapparat limitiert und sein Vermögen wurde konfisziert. Nach dem Zweiten Weltkrieg hatte der *Künstlerische Verein* internationale Kunst präsentiert – darunter auch Werke von zeitgenössischen Künstlern – und hatte eine Reihe von Publikationen und Zeitschriften herausgegeben, welche vor allem unter Künstlern einen großen Erfolg feierten.¹²²

Die junge Künstlergeneration hatte auch zahlreiche Reisen ins Ausland organisiert. Die Sperrung der Grenzen wurde nur langsam schwächer, weswegen sich Ziele dieser Reisen innerhalb der Sowjetunion befanden. Das Ende der 1950er Jahre war jedoch durch eine gewisse Lockerung gekennzeichnet und die Künstler veranstalteten im Jahr 1957 eine Gruppenreise nach Griechenland, an welcher auch Stanislav Kolíbal teilnahm,¹²³ und im Jahr 1958 besuchten sie die Weltausstellung in Brüssel.¹²⁴

Anfang der 1960er Jahre befand sich die Tschechoslowakische Sozialistische Republik in einer gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Krise, die erste Hälfte der

¹¹⁹ Vgl. Ibid.

¹²⁰ Vgl. Hegyi 1993, S. 21.

¹²¹ Der *Künstlerische Verein* gehört zu den ältesten tschechischen Vereinen. Er wurde im Jahr 1863 von einer Gruppe von Künstlern gegründet, u.a. von Bedřich Smetana, Josef Čapek, Jan Zrzavý, Václav Rabas, Vlastimil Rada oder Václav Nebešský. Seit dem Beginn seiner Existenz gehörte der Verein zu den wichtigsten und einflussreichsten künstlerischen Gruppierungen. Das Ziel des Vereins war eine Symbiose von bildender, musikalischer und literarischer Kunst, eine Kontinuität von freien künstlerischen Verhältnissen und Toleranz gegenüber verschiedenen kreativen Ideen und Ansichten. Vgl. Setlik 2006, S. 73.

¹²² Vgl. Ibid.

¹²³ Im Archäologischen Nationalmuseum in Athen und in der 1957 erschienen Publikation *L'art des Cyclades*, welche Stanislav Kolíbal in einer dortigen Buchhandlung besorgte, lernte er zum ersten Mal die kykladische Kunst kennen. Kolíbal war von der Wiederholung der Motive und Gesten in der kykladischen Kunst besonders beeindruckt und rezipierte sie in seinen figuralen Werken der 1950er Jahre. Diese zeichnen sich auch durch einen beschränkten formalen Vokabular aus. Vgl. Kat. Ausst. Egon Schiele Art Centrum, Krumau 2003, S. 37.

¹²⁴ Vgl. Setlik 2006, S. 75.

sechziger Jahre war jedoch durch eine Phase der politischen Lockerung gekennzeichnet. Diese Phase kulminierte im Jahr 1968 im sogenannten „Prager Frühling“, der als ein Prozess einer Liberalisierung und eines schrittweisen Aufbrechens des bisherigen bürokratisch-zentralistischen Systems, als ein Versuch um einen reformierten demokratischen Sozialismus verstanden werden kann.¹²⁵ Im mitteleuropäischen Raum handelte sich hierbei um einen isolierten Reformversuch, der jedoch von den politischen Spitzen anderer Staaten des Warschauer Paktes mit Misstrauen beobachtet wurde.¹²⁶

Die kulturelle Situation gegen Ende der fünfziger Jahre, vor dem Prager Frühling, war durch einen scharfen Gegensatz zwischen politischer und ästhetischer Praxis gekennzeichnet.¹²⁷ Weil die Künstler aufgrund der Verfolgungen, Einschüchterungen und Repressionen nicht mehr am politischen Geschehen teilnehmen konnten, tauchten sie in den Untergrund ab. Zuerst hatten sie kaum politische Motivationen, im Laufe der Zeit verwandelte sich diese „Parallelkultur“ in eine politisch oppositionelle Kraft, die sich, um Zdeněk Felix zu zitieren, „in den Jahren 1964 bis 1968 zu einem immer stärker werdenden Reservoir von nonkonformen, der Staatsmacht unbequemen Aktivitäten verdichtete.“¹²⁸

Die politische Motivation hinter der Kunst charakterisierte das Schaffen einer Reihe von Künstlern in den einzelnen künstlerischen Disziplinen – wie Musik (vor allem die Musikgruppe *The Plastic People of the Universe*), Literatur (z. B. Bohumil Hrabal, Egon Bondy, Ivan Martin Jirous oder J. H. Krchovský) und der bildenden Kunst (beispielsweise Milan Knížák oder Karel Nepraš). Am Anfang trafen sich die Anhänger der „Parallelkultur“ in Privatateliers, bei Straßenaktionen oder Vorlesungen in Privatwohnungen, allmählich machten sie sich durch Veröffentlichungen in Zeitschriften, durch bestimmte Ausstellungen und Publikationen auf sich aufmerksam.¹²⁹ Die Parallelkultur, eine Manifestation des freien Willens, bot eine Alternative zu der anämischen offiziellen Kultur, welche den Gehorsam gegen die Doktrinen des sozialistischen Realismus erforderte.¹³⁰ Die Parallelkultur lässt sich jedoch nicht als eine Protestbewegung im westlichen Sinne gegen das Establishment

¹²⁵ Vgl. Felix 1990, S. 149.

¹²⁶ Vgl. Ibid., S. 149.

¹²⁷ Vgl. Ibid., S. 150.

¹²⁸ Ibid., S. 151.

¹²⁹ Vgl. Ibid.

¹³⁰ Vgl. Ibid.

verstehen – die tschechoslowakischen Underground-Künstler organisierten weder öffentliche Straßendemonstrationen noch Versammlungen, es ging ihnen vielmehr darum, mittels ihrer künstlerischen Aktivitäten einen Freiraum oder eine Nische für die Kunst zu gewinnen, um sich von der offiziellen, von der Staatsmacht streng kontrollierten Kultur zu emanzipieren.¹³¹

Der tschechoslowakische Versuch um eine Reformierung des sozialistischen Systems wurde im Westen mit Sympathien verfolgt, in der Tschechoslowakei hatten jedoch nur wenige Bürger die Möglichkeit, ins Ausland und in den Westen auszureisen oder überhaupt mit den westlichen Staaten Kontakte zu pflegen.¹³²

4. Die militärische Besetzung der Tschechoslowakei und die Umstände nach 1968

Ende der 1960er Jahre waren im Zuge der politischen und wirtschaftlichen Veränderungen neue Verhältnisse in der Kunst und Kultur in der Tschechoslowakei erwartet worden, alle Versuche um eine politische Liberalisierung scheiterten jedoch mit dem Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes am 21. August 1968 und der darauf folgenden Ära der „Normalisierung“, welche als eine Rückkehr zur alten Ordnung vor den Reformversuchen des Prager Frühlings zu verstehen ist. Trotz des ursprünglichen Unwillens der Mehrheit der Bürger gegen die Errichtung einer neostalinistischen totalitären Diktatur wurden sie von den Usurpatoren zur Resignation gezwungen.¹³³ Das Repertoire der Gewalt, Erpressung, Repression und Erniedrigung¹³⁴ wurde zur Persekution der Intelligenz verwendet, welche in Opposition zu den gesellschaftlichen Umgestaltungen stand.¹³⁵ Viele von den Wissenschaftler, Literaten und bildenden Künstlern waren dadurch gezwungen, in die Emigration zu gehen. Diejenigen, welche aus verschiedenen Gründen nicht emigrierten und in der Tschechoslowakei blieben, waren mit dem Verlust der Rede-

¹³¹ Vgl. Felix 1990, S. 151.

¹³² Vgl. Ibid., S. 149.

¹³³ Vgl. Setlik 2006, S. 90.

¹³⁴ Alan 1994, S. 94.

¹³⁵ Vgl. Setlik 2006, S. 90.

und Meinungsfreiheit konfrontiert und infolge dessen zogen sie sich in eine „innere Emigration“ zurück.¹³⁶

Nach dem Jahr 1968 wurden alle noch existenten künstlerischen Gruppen und Vereine aufgelöst und der 1948 errichtete *Bund der tschechoslowakischen bildenden Künstler* wurde durch den *Bund der tschechischen bildenden Künstler* ersetzt, dessen Mitglieder neuerlich ausschließlich nach politischen Kriterien ausgewählt wurden.¹³⁷ Die kulturelle Situation wurde jedoch nicht unmittelbar nach der Besetzung im Jahr 1968 geändert – in den Jahren 1969 und 1970 fanden noch Ausstellungen auf einem hohen wissenschaftlichen und ästhetischen Niveau statt, wie z. B. die Präsentation der amerikanischen Malerei nach 1945 unter dem Titel *The Disappearance and Reappearance of the Image* in Prager Wallenstein-Reitschule.¹³⁸ Nach dem Jahr 1970 wurden die Ausstellungsprogramme der staatlichen Galerien und Museen radikal verändert. Kunstpublikationen und Kunstzeitschriften wurden nach dem Jahr 1970 so gut wie gar nicht mehr herausgegeben und die vor dem Jahr 1968 schon eingeschränkten internationalen Kontakte wurden während der ersten Dekade der durch das Regime durchgeführten „Normalisierung“ noch strikter restringiert.¹³⁹

Die politische und kulturelle Situation entfaltete sich in den verschiedenen Ostblockstaaten auf individuelle Weisen. Gegenüber der Situation in der Tschechoslowakei nach 1968 waren die sozialistischen Regime in Polen und Ungarn viel lockerer. Vor allem in Polen war die Situation für eine kulturelle Entwicklung viel günstiger. Im Vergleich zur Tschechoslowakei, wo bereits im Jahr 1972 praktisch gar keine öffentliche und kollektive künstlerische Präsenz vorhanden war, herrschte in Polen Euphorie. Die polnische Kunst erlebte eine Konjunktur in den malerischen Werken von Künstlern wie Henryk Stażewski oder Alexander Kobdej und im Grafikdesign, vor allem in den herausragenden Plakatgestaltungen von Roman Cieśliewicz, Henryk Tomaszewski, oder Franciszek Starowieyski. Zeitgenössische Kunst wurde in Kunstmuseen und Kunstgalerien präsentiert, hier seien vor allem die progressiven Institutionen wie die Galerie Foksal in Warschau oder das Museum in

¹³⁶ Die offizielle Kultur wurde mittlerweile von anämischen Kunstwerken von minderwertigen Künstlern gebildet.

¹³⁷ Vgl. Setlik 2006, S. 91.

¹³⁸ Vgl. Ibid.

¹³⁹ Vgl. Ibid.

Łódź, welche fortgeschrittene und experimentelle Kunstformen präsentierten, erwähnt. Warschau avancierte zum leitenden osteuropäischen Kulturzentrum.¹⁴⁰

In Prag herrschte hingegen ein markant supprimierter Zustand und die freie Kunst wurde praktisch eliminiert – alle künstlerischen Gruppen wurden liquidiert, die Intelligenz wurde mittels Verbote und Repressionen zum Schweigen gebracht, Kunstmuseen und Galerien wurden paralysiert oder geschlossen und nach dem Jahr 1969 wurden gar keine Kunstzeitschriften mehr publiziert.¹⁴¹ Beziehungen von tschechoslowakischen Künstlern zu westlichen Künstlern wurden in einigen Fällen toleriert, das Monopol auf den Export von Kunstwerken hatte das *Art Centrum*¹⁴² gehabt, welche einen Prozentsatz der Ausbeute von den verkauften Arbeiten für sich selbst einnahm. Obwohl die tschechoslowakischen Künstler in ihrer Heimat mit relativem Desinteresse kämpften, wurden Kunstwerke von Jiří Kolář, Stanislav Kolíbal, Karel Malich, Eva Kmentová, Vladimír Kopecký, Karel Nepraš, Jiří John oder Adriana Šimotová in westlichen Museen und Galerien mit Erfolg präsentiert.¹⁴³ Eine wichtige Persönlichkeit war in dieser Hinsicht Thomas M. Messer, der von 1961 bis 1988 als Direktor der Solomon R. Guggenheim Foundation in New York tätig war. Der im Jahr 1920 in Bratislava geborene Kunsthistoriker und Kurator wuchs in Prag auf und erhielt im Jahr 1944 die Staatsbürgerschaft der Vereinigten Staaten. Er blieb jedoch im Kontakt mit den mitteleuropäischen Künstlern und Künstlerinnen – besonders mit der Prager Kunstszene.

Stanislav Kolíbal pointierte in seinem Vortrag im Museum für angewandte Kunst in Wien kurz nach der Wende im Februar 1990, dass „die Gefühle eines Menschen nachempfinden, dem eines Tages die Freiheit wiedergegeben wurde“¹⁴⁴ für

¹⁴⁰ Vgl. Restany 1973, S. 56.

¹⁴¹ Vgl. Restany 1973, S. 56.

¹⁴² Das *Art Centrum* war eine staatliche Organisation, welche bis 1979 vom tschechoslowakischen Kulturministerium verwaltet worden war. Der Export von Kunstwerken wurde streng kontrolliert, in einigen Fällen stießen die Künstler auf ideologische Barrieren und durften ihre Arbeiten nur begrenzt oder gar nicht ins Ausland verkaufen. Von 1979 bis 1989 wurde das *Art Centrum* vom Ministerium für Außenhandel administriert – dies hatte die Eliminierung der ideologischen Barrieren zur Folge. Vgl. Kat. Ausst. Nationalgalerie Prag, Prag 2015, S. 21, resp. 107.

¹⁴³ Einige Arbeiten von Kmentová, Nepraš und anderen tschechischen Künstlern wurden von Arturo Schwarz für seine geplante Ausstellung „Da Praga con amore“ gekauft und nach Mailand transportiert. Nach der Publikation von Pierre Restanys Artikel *De Varsovie, Žilina, Prague, avec amour* in der Zeitschrift *Domus* im Jahr 1973, in welchem die Vorbereitung der Ausstellung in der Galleria Schwarz erwähnt worden war, wurden weitere Transporte von Kunstwerken verboten. Stanislav Kolíbal hatte auch zahlreiche Kontakte in Italien: z. B. den Kritiker Paolo Fossati, den Künstler Achille Perilli oder den Galeristen Carlo Grossetti, welche Kolíbals Arbeiten bei verschiedenen Gelegenheiten zeigten. In den 1970er und 1980er Jahren wurden Kolíbals Werke in der Livingstone-Learmonth Gallery und mehrfach in der OK Harris Gallery präsentiert. Vgl. Kat. Ausst. Nationalgalerie Prag, Prag 2015, S. 20-26, resp. 106-110.

¹⁴⁴ Felix 2000, S. 33.

viele Menschen schwer nachvollziehbar erscheint. Jener fundamentale und sehnliche Wunsch nach der Freiheit des künstlerischen Denkens und nach der Freiheit des Individuums ist erst mit dem Ereignis der Samtenen Revolution im November und Dezember 1989 gelungen.¹⁴⁵

5. Positionen der tschechischen Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Die geometrischen reduktivistischen Tendenzen der mitteleuropäischen Kunst zeichneten sich primär durch eine Exklusion vom offiziellen und staatlichen Kunstgeschehen in den Ländern aus.¹⁴⁶ In der Tschechoslowakei war die Kunstszene v. a. vom Kubismus und dem Surrealismus geprägt.¹⁴⁷ In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre wurde jedoch die ältere surrealistische und existentielle Ästhetik durch eine Ästhetik ersetzt, welche sich auf die Tendenzen von Malewitsch, Kupka und auf die Gruppe *Abstraction-Création* berief.¹⁴⁸

Die 1960er Jahre können als eine Periode der Differenzierung der tschechischen Kunst gesehen werden. Die verschiedenen Positionen jener Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fanden ihre Vertreter in der geometrischen Abstraktion durch Stanislav Kolíbal in Zdeněk Sýkora, Václav Boštík oder Karel Malich, in der figurativen Abstraktion beispielsweise durch Adriena Šimotová oder in der konzeptuellen Kunst durch Jiří Valoch.¹⁴⁹

Der Prager Maler Václav Boštík (1913-2005), eine der herausragendsten Persönlichkeiten der tschechischen lyrischen Nachkriegsabstraktion, war vom

¹⁴⁵ Vgl. Felix 1990, S. 152.

¹⁴⁶ Vgl. Fuchs 1992, S. 19.

¹⁴⁷ Vgl. Ibid.

¹⁴⁸ Vgl. Sevcik 1992, S. 126.

¹⁴⁹ Der in Brünn lebende konzeptuelle Künstler Jiří Valoch (*1946) wurde einerseits von der europäischen visuellen Poesie und andererseits von der amerikanischen Idea-Art und Conceptual-Art inspiriert. Valoch führte in seinem Schaffen die tradition des tschechischen Surrealismus weiter, nicht im visuellen Sinne, sondern vielmehr was die poetischen Inhalte betreffend, welche nicht die klare sprachphilosophische, analytische Definition, sondern die verborgenen poetischen Assoziationen eines Textes als eigene Realität ins Zentrum der künstlerischen Tätigkeit rücken ließen – als Beispiele können seine Wortinstallationen dienen. In der westlichen Kunst können mögliche Parallelen zwischen den Arbeiten Valochs und dem Schaffen des amerikanischen Künstler Joseph Kosuth gezogen werden, welcher sich in seinem Œuvre extensiv mit Funktionen der Sprache und des Zeichens beschäftigt (ähnlich wie andere Künstler wie Lawrence Weiner, On Kawara, Hanne Darboven und andere). Vgl. Hegyi 1993, S. 23-24.

Surrealismus inspiriert worden und entwickelte seine Formensprache der Abstraktion aus der surrealistischen Gegenständlichkeit, gleichzeitig entwickelte er ein lyrisches Formenvokabular, in dem die irrationalen surrealistischen Prinzipien, wie beispielsweise die Magie der Dinge, ihren Ausdruck fanden.¹⁵⁰ In seiner Kunst, welche zur Wissenschaft und Technik, v. a. zur Geometrie und Mathematik inklinierte, untersuchte Boštík unter anderem die Beziehungen mathematischer Ordnungen.¹⁵¹

Am Ende der 1930er und zu Beginn der 1940er Jahre beschäftigte sich Boštík intensiv mit der Kunsttheorie und suchte Alternativen zur fragmentierten modernen Zivilisation.¹⁵² Am Anfang der vierziger Jahre wendete sich der Künstler der alten europäischen Kunst und der Kunst archaischer Zivilisationen zu, in welchen er einen Ausweg aus der aktuellen Situation sah (siehe Abb. 26). Während des Krieges beschäftigte sich der Künstler mit einfachen stereometrischen Körpern und einfachen architektonischen Formen.

Am Gipfel des Reduktivismus befand sich Boštík zwischen den Jahren 1962 und 1964.¹⁵³ Während der 1960er Jahre schuf er Arbeiten, in welchen er eine Synthese des metaphysischen Inhaltes und der formellen Äußerung zum Ausdruck brachte.¹⁵⁴ Die Bilder, welche er selbst als „Kraftfelder“ bezeichnete, weisen eine Nachdenklichkeit und eine deutliche Konzentration des Künstlers auf die Genese der Werke auf.¹⁵⁵ Seine typischen Werke aus dieser Zeit erscheinen als sich formende Felder, welche wachsend aus dem weißen Hintergrund hervortreten (Abb. 27).¹⁵⁶ Im Feld befinden sich in regelmäßigen Abständen Punkte, welche insgesamt die Ordnung eines strukturierten Feldes zeigen, die in Kontrast zur reinen Sinnlichkeit gestellt werden.¹⁵⁷ Einerseits beschäftigte sich Boštík in seinen Arbeiten mit Farbfeldern und Farbsignalen, welche in Form von strahlenden Farbnebeln materialisiert wurden (Abb. 28), andererseits mit geometrischen Systemen, welchen ihre Wurzeln in der Mathematik aufweisen (Abb. 29). Sein Schaffen aus dieser Zeit

¹⁵⁰ Vgl. Fuchs 1992, S. 19.

¹⁵¹ Vgl. Ibid.

¹⁵² Vgl. Slavicka 2006, S. 33.

¹⁵³ Vgl. Sevcik 1992, S. 130

¹⁵⁴ Vgl. Ibid.

¹⁵⁵ „Ich verstehe die Bildfläche als Kräftefeld, das die Farbmasse dazu nötigt, sich in seinen Knotenpunkten zu häufen und eine neue Tatsache zu schaffen. Die Farbmasse beeinflusst rückwirkend wiederum Form und Krümmung des Feldes. Die Leinwand ist kein Ort einer Inszenierung. Sie ist ein Raum, in dem wirkliches Geschehen stattfindet, in dem mehrere Elemente aufeinander reagieren. Das Resultat ist mir vorher unbekannt und interessiert mich sehr.“ in: Ibid.

¹⁵⁶ Vgl. Srp 1994, S. 102.

¹⁵⁷ Vgl. Ibid.

weist Parallelen zu anderen Strömungen der europäischen Kunst, vor allem zu Gruppe *Zero* auf, aber sie entstanden unabhängig von jenen Tendenzen und hatten ihre Wurzeln in Boštiks Werken der 1940er Jahre.¹⁵⁸

Karel Malich (*1924), welcher das Studium der Grafik an der Prager Akademie der bildenden Künste absolvierte, setzte sich – ähnlich wie Stanislav Kolíbal – in den 1960er Jahren mit abstrakten geometrischen dreidimensionalen Werken durch. Im Kontext der tschechischen Kunst waren Kolíbal und Malich mit ihren Arbeiten relativ autonom vertreten und ihr Schaffen wurde bereits während der sechziger Jahre in Zusammenhang mit den Entwicklungen in Skulptur der westlichen Kunstszene gebracht.¹⁵⁹

Karel Malichs Reduktivismus lässt sich eher als Ergebnis seiner persönlichen Entwicklung erklären und kann nicht als ein formaler Prozesse oder eine intellektuelle Strategie verstanden werden.¹⁶⁰ Seine Werke nach 1963 zeichnen sich durch eine Begeisterung mit Natur, Licht, Energien und dem Kosmos, und gleichzeitig auch durch eine Faszination mit Ausdrucksmöglichkeiten einfacher Strukturen aus.¹⁶¹ Seit 1964 schuf Malich technisch exakte Reliefs und Objekte mit einer glatten Oberfläche aus Plastik (Abb. 30), welche manchmal durch monochrome Lackierung vereinheitlicht wurden.¹⁶² In seinen Drahtskulpturen, welche er seit den 1970er Jahren kreierte, arbeitete der Künstler mit den Darstellungen von verschiedenen Kräften und stellte seine Visionen des Lebens als Netze mit Energieknoten dar (Abb. 31).¹⁶³ In einigen Werken, wie z. B. in der Plastik *Schwarz-Weiß-Skulptur* von 1964-1965 (Abb. 32), verwendete Karel Malich den Grundfarbkontrast von Schwarz und Weiß, welcher im Suprematismus „Energien verkörpert, die die Form erscheinen lassen.“¹⁶⁴ Ähnlich wie die Bilder von Boštík erscheinen die Plastiken von Malich wie Kraftfelder, in denen sich Energien begegnen und das Werk durchdringen (Abb. 33).

Im Gegensatz zu Karel Malich stellt Stanislav Kolíbal in seinem Œuvre die Grundlagen der klassischen Bildhauerei in Frage, er bezieht die Labilität als einen

¹⁵⁸ Vgl. Ibid.

¹⁵⁹ In der Ausstellung *Sculpture from 20 Nations* im Solomon R. Guggenheim Museum in New York im Jahr 1967 waren Stanislav Kolíbal und Karel Malich als die einzigen zwei tschechischen Künstler vertreten.

¹⁶⁰ Vgl. Sevcik 1992, S. 131.

¹⁶¹ Vgl. Ibid.

¹⁶² Vgl. Ibid., S. 132.

¹⁶³ Vgl. Ibid.

¹⁶⁴ Vgl. Ibid., S. 128.

realen elementaren Aspekt der Arbeiten mit ein und thematisiert darüber hinaus verschiedene Bewegungen, bzw. ihre verschiedenen Phasen.¹⁶⁵ Malich brachte in seinen Werken aus den 1970er Jahren seine eigenen persönlichen Erfahrungen zum Ausdruck und konzentrierte sich auf direkte sinnliche Erlebnisse.¹⁶⁶ Kolíbals Arbeiten aus jener Zeit waren jedoch eines eher metaphorischen Charakters.

Künstler wie Václav Boštík, Karel Malich oder Adriena Šimotová, welche bereits in den 1960er Jahren in der tschechischen Kunstszene etabliert waren, wurden nach dem Jahr 1968 in ihren Ausstellungsaktivitäten deutlich beschränkt – Boštík durfte seine Werke zum letzten Mal in einer Einzelausstellung im Jahr 1968 präsentieren, Malich im Jahr 1972.¹⁶⁷ Aufgrund dieser Restriktionen zogen sie sich allmählich in ihre Ateliers zurück, wofür sie zum Teil mit einer Stagnation ihres Schaffens bezahlten.¹⁶⁸ Der einzige tschechische Künstler, der sowohl während der 1960er als auch während der 1970er Jahre mit der internationalen Kunstentwicklung Schritt halten konnte, war Stanislav Kolíbal, welcher bis zur Wende im Jahr 1989 in zahlreichen Ausstellungen in Rom, Mailand, München, Dublin, New York oder Tokyo vertreten war. Durch jene Ausstellungen erhielt er wiederum Impulse für sein weiteres Schaffen.¹⁶⁹

¹⁶⁵ Vgl. Srp 1994, S. 103.

¹⁶⁶ Vgl. Ibid., S. 105.

¹⁶⁷ Vgl. Srp 1994, S. 103.

¹⁶⁸ Vgl. Ibid., S. 109.

¹⁶⁹ Vgl. Ibid.

III. Das Schaffen von Stanislav Kolíbal im Kontext der westlichen Kunst

1. Entwicklungen der amerikanischen Nachkriegsavantgarde nach 1960

Als im Jahr 1934 der „sozialistische Realismus“ zur offiziellen Staatskunst der Sowjetunion geworden war, befand sich der Konstruktivismus von Alexander Rodtschenko und Wladimir Tatlin plötzlich jenseits der Hauptströmungen der Kunst.¹⁷⁰ Die konstruktivistischen Ideen und Prinzipien, welche nicht im Einklang mit den neuen offiziellen Doktrinen der sowjetischen Kunst standen, konnten sich künftig nur im Westen entwickeln.

Im Westen war hingegen bereits eine Version vom Konstruktivismus durch die Brüder Naum Gabo und Antoine Pevsner bekannt. Gabo und Pevsner verfassten im Jahr 1920 *Das Realistische Manifest*, einen Schlüsseltext des Konstruktivismus, in welchem sie fünf „fundamentalen Prinzipien“ der konstruktivistischen Kunst formulierten.¹⁷¹ Gabos und Pevsners Ideale und Gedanken kreisten vor allem um die Befreiung der Kunst von den für die traditionelle Plastik bisher wesentlichen Faktoren wie Linie, Farbe, Volumen und Masse. Diesen Bruch mit den Konventionen sahen sie als den einzigen Ausweg aus der Sackgasse, in welche die bildenden Künste am Beginn des 20. Jahrhundert geraten sei.¹⁷² Die religiösen oder historischen Themen der klassischen Bildhauerei boten den Künstlern des 20. Jahrhunderts keine Perspektiven mehr, auf die neuen und sich dramatisch ändernden gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse zu reagieren. Aus diesem Grund lösten sich die Künstler aus den Bindungen der traditionellen Darstellungsprinzipien wie Menschen, Landschaften oder Himmel los und wandten sich sowohl in der Skulptur als auch in der Malerei zu stark reduzierten geometrischen Formen hin, mit welchen sie die neuen und ihrer Zeit entsprechenden adäquateren Inhalte darstellen konnten.¹⁷³ Um das Greifbare und Ungreifbare darzustellen, verwendeten Gabo und Pevsner planare Formen um ihre Gedanken transparent und auf einem ästhetisch hohen Niveau

¹⁷⁰ Vgl. Foster / Krauss / Bois / Buchloh 2004, S. 470.

¹⁷¹ Vgl. Naum Gabo: "Das Realistische Manifest", in: Steven A. Nash / Jörn Merkert [Hrsg.], *Naum Gabo: Sechzig Jahre Konstruktivismus*, München / New York 1986, S. 203-204.

¹⁷² Vgl. Ibid., S. 203.

¹⁷³ Vgl. Bogner 1995, S. 25

auszudrücken. Ihre Werke wiesen außerdem eine Begeisterung mit Technologie und neuen Materialien auf.¹⁷⁴ Gabo und Pevsner lehnten in ihrem *Realistischen Manifest* die stilistischen Innovationen des Impressionismus, Kubismus und Futurismus aufgrund ihrer illusionistischen Substanz ab und schlugen eine neue Kunst vor, welche, wie sie im Manifest artikulierten, auf der materiellen Realität des Raumes und der Zeit beruhen sollte:

„Raum und Zeit sind für uns heute geboren. Raum und Zeit sind die einzigen Formen, in denen sich das Leben aufbaut und in denen sich deshalb die Kunst aufbauen muß. Staaten, politische und wirtschaftliche Systeme vergehen, Ideen zerbröckeln unter dem Zwang der Jahrhunderte ... aber das Leben ist stark und wächst ununterbrochen, und die Zeit schreitet vorwärts in echter Kontinuität.“¹⁷⁵

Die von Gabo und Pevsner vorgeschlagene Synthese eines ästhetischen Realismus und eines technologischen Fetischismus wurde in Russland für bourgeois gehalten und zurückgewiesen, im Westen, vor allem in Nordamerika und Westeuropa, wurden die Ideen von Gabo und Pevsner jedoch mit Begeisterung anerkannt und in die Kultur integriert.¹⁷⁶ Für die westliche Kunstszene des frühen 20. Jahrhunderts war der russische Konstruktivismus aus dem kollektiven Gedächtnis verschwunden und verloren – erst in den 1960er Jahren wurden die konstruktivistischen Prinzipien von Tatlin und Rodtschenko im Westen unter anderem durch die Herausgabe der Studie *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922* von Camilla Gray sowohl von der Öffentlichkeit als auch von der künstlerischen Szene wiederentdeckt.¹⁷⁷ Die Tendenzen der russischen Kunst fanden nach Jahrzehnten der Verdrängung und Desinformation freie Verbreitung und die junge amerikanische Künstlergeneration knüpfte an die konstruktivistischen Methoden auf verschiedene Weisen an.

Im Anschluss entwickelten sich in Nordamerika und Westeuropa während der ersten Hälfte der 1960er Jahre mehrere neue künstlerische Arbeitsweisen. Eine jener Methoden war durch die Verwendung elementarer Formen und durch selbstreferentielle Tendenzen gekennzeichnet und trug bis 1965 verschiedene – mehr oder weniger – verspottende Namen wie *ABC Art*, *Cool Art*, *Low-Boredom Art*, *Idiot Art*, oder *Know-*

¹⁷⁴ Vgl. Foster / Krauss / Bois / Buchloh 2004, S. 470.

¹⁷⁵ Ibid., S. 203.

¹⁷⁶ Vgl. Ibid.

¹⁷⁷ Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, Hrsg. von Marian Burleigh-Motley, London 1986.

Erstausgabe: Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, London 1962.

Nothing Nihilism.¹⁷⁸ Im Jahr 1965 setzte sich die Bezeichnung *Minimal Art* durch, welche vom englischen Philosophen Richard Wollheim stammte. Ursprünglich wurde dieser Begriff für die Charakteristik von Arbeiten von Marcel Duchamp und Andy Warhol verwendet, da jene Werke durch einen „minimalen Inhalt“ definiert worden waren.¹⁷⁹

Dem bekannten amerikanischen Kunstkritiker Kenneth Baker zufolge trage der Begriff *Minimalismus* einige deutliche Implikationen in sich. So beschreibe er vor allem nach 1960 entstandene skulpturale Werke und andere dreidimensionale abstrakte Objekte, deren dekorative Details subtrahiert wurden und deren Geometrie ohne Anwendung expressiver Techniken betont wurde.¹⁸⁰ Alle Minimalisten verbindet zudem die Hinwendung zu elementarer Geometrie und ihr Interesse an Serialität und Progression.¹⁸¹ Ferner betonte Minimal Art (in gleicher Weise wie die Pop Art), wie Benjamin H. D. Buchloh in seinem Essay *Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik* bemerkte, die universelle Präsenz der Technik der industriellen Reproduktion als unumgängliche Rahmenbedingungen der künstlerischen Produktion.¹⁸²

Die Minimal Art, ein intensiver Versuch um Loslösung von der europäischen Kunsttradition¹⁸³ und eine Kritik an den traditionellen Darstellungspraktiken im amerikanischen Nachkriegskontext – insbesondere die gestische Malerei des abstrakten Expressionismus der 1940er und 1950er Jahre ist hier gemeint – strebte mit ihrem limitierten formalen Vokabular nach Objektivität, schematischer Klarheit, nach Logik und nach Entpersönlichung.¹⁸⁴ Hal Foster zufolge sei die Bewegung darüber hinaus eine Kritik der Institution der Kunst.¹⁸⁵ Im Vergleich zu den vorangegangenen westlichen Kunstströmungen weise die Minimal Art keinen Inhalt im klassischen Sinne auf, zugleich handelt es sich hierbei jedoch nicht um rein formale Kunst. Der Mittelpunkt liegt anderswo begründet, und zwar bei der Untersuchung von Parametern der künstlerischen Produktion und Rezeption und bei

¹⁷⁸ Vgl. Altshuler 1994, S. 223.

¹⁷⁹ Vgl. Ibid.

¹⁸⁰ Vgl. Baker 1988, S. 9.

¹⁸¹ Vgl. Ruhrberg / Schneckenburger / Fricke / Honnef 2005, Bd.II, S. 525.

¹⁸² Vgl. Buchloh 1990, S. 90.

¹⁸³ Donald Judd äußerte sich in einem Radio-Interview im Jahr 1964: „It suits me fine if that’s all down the drain [...] I’m totally uninterested in European art and I think it’s all over with.“ Vgl. Questions to Stella and Judd, Interview von Bruce Glaser, in: Art News, September, 1966, erschien in: Gregory Battcock [Hrsg.], *Minimal Art: A Critical Anthology*, Berkeley 1995.

¹⁸⁴ Vgl. Ruhrberg / Schneckenburger / Fricke / Honnef 2005, Bd.II, S. 525.

¹⁸⁵ Vgl. Foster 1997, S. 59.

der Beziehung von Rezipient, Objekt und Autor.¹⁸⁶ Die minimalistischen Werke, die über keinen expressiven Inhalt verfügen, sollten mittels Aspekte wie Farbe, Form, Raum und Material die sinnliche Wahrnehmung des Betrachters ansprechen und eine unmittelbare visuelle Erfahrung bringen. Der französische Philosoph, Literaturtheoretiker und Literaturkritiker Roland Barthes gab im Jahr 1967 in seinem poststrukturalistischen Essay *La mort de l'auteur* den Tod des Autors und die Geburt des Lesers bekannt.¹⁸⁷ Obwohl Barthes' Schlussfolgerungen vielleicht zu radikal und übertrieben zu sein scheinen, lässt sich die minimalistische Kunst in Analogie zu seinem Text betrachten. Hierbei wird die steigernde Bedeutung des Betrachters in den Künsten deutlich – der Rezipient wurde, gleichwohl wie der Leser in Barthes' Theorie, zu einem Mitautor der minimalistischen Objekte, weil dieser seine Einbildungskraft und Wahrnehmung mobilisieren musste, um eine visuelle und ästhetische Erfahrung zu ermöglichen.

In den frühen 1960er Jahren befanden sich in New York ungefähr hundert Kunstgalerien, von denen jedoch nur einige die zeitgenössischen Künstler, die sich mit den neuen Ausdrucksformen beschäftigten, repräsentierten. Die New Yorker Kunstszene wurde ab Ende der 1950er Jahre von den abstrakten Expressionisten beherrscht, Anfang der 1960er Jahre feierten in Nordamerika die Künstler der Pop Art einen großen Erfolg und ihre Werke wurden in New Yorker Galerien in zahlreichen Gruppen- und Einzelausstellungen präsentiert.¹⁸⁸ Die erfolgreiche Etablierung der Pop Art in den frühen 1960er Jahren bereitete die Szene für den Einstieg des neuen skulpturalen Minimalismus vor und führte zur Entwicklung kommerzieller und institutioneller Systeme, welche die neue Kunst und ihre Schöpfer unterstützen konnten.

Während der ersten Hälfte der 1960er Jahre wurde die Minimal Art in New York durch die Ausstellungen wie *Systemic Painting* im Guggenheim Museum oder *Primary Structures* im Jewish Museum etabliert. Die Bezeichnung „Minimal Art“ war jedoch zuerst pejorativ gemeint und viele von den Künstlern, die mit dem neuen Stil in Verbindung gebracht wurden, weigerten sich, sich mit diesem Terminus zu identifizieren – mit den Worten Sol LeWitts:

„Recently there has been much written about minimal art, but I have not discovered anyone who admits to doing this kind of thing. There are other art forms around

¹⁸⁶ Vgl. Buchloh 1990, S. 95.

¹⁸⁷ Vgl. Roland Barthes, *The Death of the Author*, in: Roland Barthes, *Image, Music, Text*, London 1977, S. 142-148.

¹⁸⁸ Vgl. Marzona / Grosenick 2009, S. 24-25.

called primary structures, reductive, rejective, cool, and mini-art. No artist I know will own up to any of these either. Therefore I conclude that it is part of a secret language that art critics use when communicating with each other through the medium of art magazines. Mini-art is best because it reminds one of miniskirts and long-legged girls. It must refer to very small works of art. This is a very good idea. Perhaps "mini-art" shows could be sent around the country in matchboxes. Or maybe the mini-artist is a very small person, say under five feet tall. If so, much good work will be found in the primary schools (primary school primary structures)."¹⁸⁹

Eine allgemeine Definition des Minimalismus zu formulieren ist schwierig – die Bedeutung des Begriffes *Minimal Art* war keineswegs eindeutig und änderte sich je nach dem Kontext oder Moment.¹⁹⁰ Die minimalistische Kunstströmung wurde vom amerikanischen Kunsthistoriker James Meyer als ein Meinungsstreit charakterisiert, welcher sich zuerst als eine Reaktion auf die Werke der dreidimensionalen Abstraktion von Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris, Dan Flavin, Anne Truitt oder Sol LeWitt zwischen den Jahren 1963 und 1968 zeigte.¹⁹¹ Meyer sieht den Minimalismus nicht als eine kohärente Bewegung, sondern als ein praktisches Feld und als eine kritische Diskussion, in der die Künstler die leitenden Teilnehmer waren.¹⁹²

Die formalen Strategien und Grunddispositionen der Minimal Art haben eine lange Vorgeschichte. Kenneth Baker bringt die Minimal Art in seiner Publikation *Minimalism: Art of Circumstance* in direkten Zusammenhang mit einer Reihe von unmittelbar an sich anschließenden Kunstrichtungen wie *Land Art*, *Anti-Form*, *Arte Povera*, *Process Art* und *Conceptual Art*.¹⁹³ Jede dieser Kunstrichtungen negierte die traditionellen Paradigmen der Kunst und bestimmte Vorgaben der Minimal Art, gleichzeitig orientierte sich aber jede dieser Strömungen auf spezifische Weise an den konzeptuellen und prozeduralen Bestimmungen des Minimalismus. Die Leitgedanken waren die auf sich selbst verweisende Präsentation von Materialien, die Bestimmung von „presence“ und „place“ als Grundkonzepte, die Idee der Trennung von Konzeption

¹⁸⁹ LeWitt 1967, S. 370.

¹⁹⁰ Vgl. Ibid., S. 3.

¹⁹¹ Vgl. Meyer 2001, S. 4.

¹⁹² Vgl. Ibid., S. 6.

¹⁹³ Vgl. Baker 1988, S. 9.

und Ausführung und die Variation und Permutation eines elementaren formalen Vokabulars.¹⁹⁴

Aus den verschiedenen Lesarten der minimalistischen Skulpturen und Gemälde entwickelten sich in der Hälfte der 1960er Jahre praktisch unverzüglich neue post-minimalistische und „protokonzeptuelle“¹⁹⁵ Tendenzen. Ein Nachweis dafür sei die von Mel Bochner kuratierte Ausstellung *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art* in der New Yorker School of Visual Art im Jahr 1966, in der keine plastischen Werke, sondern Dokumente, Zeichnungen, Entwürfe, Publikationen, Tabellen, etc. präsentiert wurden.¹⁹⁶ Die Prinzipien der neu entstandenen Konzeptkunst wurden von Sol LeWitt in seinem 1967 publizierten Text *Paragraphs on Conceptual Art* formuliert.¹⁹⁷ Viele Künstler, die mit diesen neuen Entwicklungen assoziiert wurden, bewegten sich an den Grenzen von verschiedenen formalen Stilen und ihr Schaffen kann nicht eindeutig im Rahmen eines Stils oder einer Bewegung charakterisiert werden.

Um die neuen Kunstströmungen zu definieren, ihre Raison d’Être zu erklären und um ihre Reputation und Arbeiten vor der Kunstkritik zu verteidigen, verfassten viele Künstler ihre eigenen theoretischen Texte. Viele dieser Schriften bezogen sich auf die einzelnen Werke und wurden noch vor einer signifikanten öffentlichen Präsentation der künstlerischen Arbeiten publiziert.¹⁹⁸ Sol LeWitt erklärte in einem Interview im Jahr 1974:

„The only reason that I did any writing [...] is really the fact that the critics had not understood things very well. They were writing about Minimal Art, but no one defined it [...] People refer to me as a Minimal artist but no one has ever defined what it means or put any limits to where it begins or ends, what it is and isn’t.“¹⁹⁹

¹⁹⁴ Vgl. Baker 1988, S. 9.

¹⁹⁵ Benjamin H. D. Buchloh verwendet in seinem Essay *Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik. Einige Aspekte der Konzeptkunst von 1962-1969* den Terminus „protokonzeptuelle Kunst“ in Verbindung mit den Arbeiten, die Anfang bis Mitte der 1960er Jahre entstanden. Vgl. Buchloh 1990, S. 93.

¹⁹⁶ Vgl. Ibid., S. 87.

¹⁹⁷ Vgl. LeWitt 1967.

¹⁹⁸ James Meyer schrieb: „Certainly, few contemporary developments have had livelier receptions. Because it resisted interpretation, because it seemed to claim that it meant nothing at all—nothing apart from the materials that comprised it and their simple organization—minimal work vexed those viewers who demanded more from the work of art: more content, more „complexity,“ more clues of the artist’s presence. Precisely because it barely registered as art to some observers, the objects of Morris, Judd, and others required considerable justification.“, in: Meyer 2001, S. 6.

¹⁹⁹ Paul Cummings, Interview with Sol LeWitt, July 15, 1974, Archives of American Art, Smithsonian Institution, S. 46.

Die historizistische Tendenz, welche, Hal Foster zufolge, die Kunstgeschichte und vor allem die modernistischen Studien durchdränge,²⁰⁰ brachte praktisch sofort die neuen minimalistischen und konzeptuellen Arbeits- und Ausdrucksweisen mit dem Erbe der historischen Avantgarde in Übereinstimmung, wodurch sie auch in den Augen der Kunstkritik und der Öffentlichkeit legitimiert werden konnten. Dan Flavin, Carl Andre und andere Künstler seien in ihren Werken nicht nur von den gerade neu entdeckten konstruktivistischen und produktivistischen Prinzipien von Tatlin, Rodtschenko, Gabo und Pevsner, sondern auch von anderen Künstlern der klassischen Moderne wie Constantin Brancusi, Kurt Schwitters oder Marcel Duchamp inspiriert worden.²⁰¹ Rosalind Krauss nahm eine skeptische Haltung gegenüber dieser historisierenden Tendenz ein:

”Criticism began to construct a paternity for this work, a set of constructivist fathers who could legitimize and thereby authenticate the strangeness of these objects. Plastic? inert geometries? factory production?—none of this was *really* strange, as the ghosts of Gabo and Tatlin and Lissitzky could be called in to testify. Never mind that the content of the one had nothing to do with, was in fact the exact opposite of, the content of the other.”²⁰²

Nach Foster seien jedoch die historisierenden Tendenzen der modernen Kunst immanent: “[...] ambitious art is marked by an expansion of historical allusion as well as by a reduction of actual content,” schrieb er in seinem Essay *Who’s Afraid of the Neo-Avant-Garde?* im Jahr 1996.²⁰³ Die formalen Strategien der minimalistischen und frühen konzeptuellen Kunst scheinen in einigen Aspekten tatsächlich mit den konstruktivistischen Tendenzen der russischen Avantgarde verwandt zu sein.²⁰⁴ Sowohl die selbstreflektiven Tendenzen der Werke, als auch die Transparenz ihres Produktionsprozesses und die in ihnen enthaltenen immanenten und kontextuellen Operationen rufen Assoziationen mit dem russischen Konstruktivismus hervor.²⁰⁵ Nach Robert Morris seien darüber hinaus Wladimir Tatlin und Alexander

²⁰⁰ Vgl. Foster 1997, S. 4.

²⁰¹ Vgl. Ibid., S. 3.

²⁰² Krauss 1985, S. 278.

²⁰³ Foster 1997, S. 3.

²⁰⁴ Judd äußerte sich im Interview mit Bruce Glaser: “[...] I’m more interested in NeoPlasticism and Constructivism than I was before, perhaps, but I was never influenced by it, and I’m certainly influenced by what happens in the United States rather than by anything like that. So my admiration for someone like Pevsner or Gabo is in retrospect. I consider the Bauhaus too long ago to think about, and I never thought about it much.” in: Art News, September, 1966, erschien in: Gregory Battcock [Hrsg.], *Minimal Art: A Critical Anthology*, Berkeley 1995.

²⁰⁵ Vgl. Buchloh 1990, S. 95-96.

Rodtschenko die ersten Künstler, welche die von Repräsentation befreite Skulptur als eine autonome Form etabliert hätten.²⁰⁶

Hier muss die Frage gestellt werden, warum die neuen Kunstströmungen sowohl aus ästhetischen als auch politisch so unterschiedlichen modernistischen Erfindungen wie z. B. konstruktivistischen Strukturen und Duchamps Readymades ihre Inspirationen gezogen hatten. Hal Foster erklärte dieses Kuriosum treffend mit folgenden Worten:

”[...] for North American and Western European artists in the late 1950s and early 1960s, dada and constructivism offered two historical alternatives to the modernist model dominant at the time, the medium-specific formalism developed by Roger Fry and Clive Bell for postimpressionism and its aftermath, and refined by Clement Greenberg and Michael Fried for the New York School and its aftermath. Since this model was staked on the intrinsic autonomy of modernist painting in particular, pledged to the ideals of ”significant form” (Bell) and ”pure opticality” (Greenberg), discontented artists were drawn to the two movements that sought to exceed this apparent autonomy: to define the institution of art in an epistemological inquiry into its aesthetic categories and / or to destroy it in an anarchistic attack on its formal conventions, as did dada, or to transform it according to the materialist practices of a revolutionary society, as did Russian constructivism—in any case to reposition art in relation not only to mundane space-time but to social practice. [...] For the most part, these recoveries were self-aware. [...] Many artists in the late 1950s and early 1960s studied prewar avant-gardes with a new theoretical rigor; and some began to practice as critics in ways distinct from belletristic or modernist-oracular precedents.”²⁰⁷

Obwohl Marcel Duchamp in den Vereinigten Staaten der 1950er Jahre eine nicht allgemein bekannte Künstlerfigur gewesen war,²⁰⁸ waren seine Readymades von großer Bedeutung für die minimalistischen und konzeptuellen Künstler. Duchamp hatte die Kunst von einigen seiner Zeitgenossen der 1910er und 1920er Jahre als „retinale Kunst” bezeichnet, die nur das Auge anspreche. Stattdessen schlug er 1917 eine Alternative vor, welche die Kunst „in den Dienst des Geistes” zurückstellen sollte. Bereits in den 1950er Jahren wurden Marcel Duchamps Arbeiten von den Künstlern

²⁰⁶ Vgl. Robert Morris, *Anmerkungen über Skulptur (1966–67)*, in: Gregor Stemmerich [Hrsg.], *Minimal Art: Eine kritische Retrospektive*, Dresden / Basel 1995, S. 94.

²⁰⁷ Foster 1997, S. 4–5.

²⁰⁸ Wie sich Pontus Hultén in einem Interview mit Hans Ulrich Obrist äußerte: ”Duchamp was much appreciated by artists because they could steal from him without risk of discovery, since he was almost unknown. At that time, Duchamp’s work had been forgotten, despite [André] Breton’s praise of him in the heyday of Surrealism and again after the war. It was in many people’s interest for Duchamp’s work to remain unknown. For obvious reasons, this was especially the case for important gallerists. But he made a comeback—it was inevitable.” in: Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*, Hrsg. von Lionel Bovier, Zürich 2008, S. 34–35.

der Pop Art wie Jasper Johns oder Robert Rauschenberg rezipiert, in den frühen 1960er Jahren spielte der Typus des Readymades eine wichtige Rolle bei der Geburt der neo-avantgardistischen Kunstströmungen des 20. Jahrhunderts – so auch im Minimalismus oder Konzeptualismus.

2. Etablierung und Vermittlung der minimalistischen Skulptur

Die neuen plastischen Erfindungen wurden 1966 und 1967 in New York in den beiden Ausstellungen *Primary Structures: Younger American and British Sculpture* im Jewish Museum und *Sculpture from 20 Nations* im Solomon R. Guggenheim Museum einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt.

2.1. "Primary Structures: Younger American and British Sculpture", 1966

Die Ausstellung *Primary Structures: Younger American and British Sculpture* im Jewish Museum in New York von 27. April bis 12. Juni 1966, welche von Kynaston McShine kuratiert wurde, war die erste Präsentation von Skulptur jener Art, die den Minimalismus als eine sich entwickelnde Kunstströmung mit einem großen Potenzial vorstellte. Zur Präsentation gelangten 51 Werke und aufgrund der Spaltung der Welt während des Kalten Krieges wurden ausschließlich Arbeiten von Künstlern aus Großbritannien, die in einem Dialog mit Arbeiten aus der Vereinigten Staaten standen, gezeigt.²⁰⁹

Obwohl die neuen Formen und Objekte als Skulpturen bezeichnet wurden, weichten sie von den früheren Vorstellungen von Skulptur absolut radikal ab. Eine Skulptur, wie sie von Rosalind Krauss definiert wurde, sei ein repräsentatives Werk, das sich an einem bestimmten Ort befinde und das mittels einer symbolischen Sprache die Bedeutung oder den Gebrauch des Ortes ausdrücke.²¹⁰ Normalerweise

²⁰⁹ In der Ausstellung wurden folgende britische und amerikanische Künstler präsentiert: Carl Andre, David Annesley, Richard Artschwager, Larry Bell, Ronald Bladen, Michael Bolus, Anthony Caro, Tony de Lap, Walter de Maria, Tom Doyle, Dan Flavin, Peter Forakis, Paul Frazier, Judy Gerowitz, Daniel Gorski, David Gray, Robert Grosvenor, David Hall, Douglas Huebler, Donald Judd, Ellsworth Kelly, Phillip King, Lyman Kipp, Gerald Laing, Sol LeWitt, John McCracken, Tina Matkovic, Robert Morris, Forrest Myers, Peter Phillips, Peter Pinchbeck, Salvatore Romano, Tim Scott, Anthony Smith, Robert Smithson, Michael Todd, Anne Truitt, William Tucker, Richard Van Buren, David von Schlegell, Isaac Witkin und Derrick Woodham. Vgl. Kat. Ausst. The Jewish Museum New York, New York 1966, o. Seitenangabe.

²¹⁰ Vgl. Krauss 1985, S. 279.

wird als eine Skulptur ein dreidimensionales vertikales Objekt auf einem Sockel charakterisiert, welches mit dem Objekt eine Einheit bildet.²¹¹ Im Licht der Entwicklungen und Veränderungen in den bildenden Künsten während der ersten Hälfte der 1960er Jahre wurde der Begriff Skulptur jedoch immer unpräziser.

In der stilistisch sehr diversen Ausstellung des Jewish Museum in New York wurden unter der Bezeichnung *Primary Structures* große modulare geometrische Objekte von diversen Künstlern präsentiert, welche ohne Sockel direkt am Boden standen, an der Decke hingen oder welche an den Wänden befestigt wurden (Abb. 34-37). Die Werke untersuchten ursprünglich typisch architektonische Tatsachen wie Raum, Volumen, Bewegung oder Licht.²¹² Darüber hinaus wurden die Objekte neuerlich für Ausstellungen geschaffen, mit Bedacht auf einen Galerien- oder Museumsraum. Durch die Separation der Plastik vom Sockel reagierten die Künstler auf das traditionelle Verständnis von Skulptur als ein wertvolles Objekt und lehnten die traditionellen, bereits in der Renaissance etablierten Konzeptionen von Skulptur ab.

Der Titel der Ausstellung *Primary Structures*, welcher vom McShine und der Kunstkritikerin Lucy Lippard stammt, bezeichnete äußerst passend die ausgestellten dreidimensionalen Objekte, welche weit von den klassischen Konzeptionen der Skulptur und Malerei entfernt waren. Darüber hinaus evozierte der Titel industrielle Produktion und einen klaren tektonischen Aufbau.²¹³

Die Ausstellung *Primary Structures* war von entscheidender Bedeutung für die Etablierung der neuen künstlerischen Stile, präsentierte jedoch nur eine geografisch sehr beschränkte Gruppe von Künstlern aus den U.S.A. und Großbritannien. Im Jahr 2014 wurde die Ausstellung durch die international orientierte Schau *Other Primary Structures* im Jewish Museum in New York fortgesetzt und durch großformatige Reproduktionen der Installationsansichten aus der Ausstellung im Jahr 1966 an den Wänden hinter den ausgestellten Werken ergänzt (siehe Abb. 38-40). In *Other Primary Structures* wurden Werke von Künstlern aus der ganzen Welt, welche aufgrund ihrer formalen und strukturellen Charakteristika mit dem Konzept der Originalausstellung aus dem Jahr 1966 übereinstimmten, präsentiert. Unter diesen wurden auch drei Plastiken von dem tschechischen Künstler Stanislav Kolíbal aus den

²¹¹ Vgl. Krauss 1985, S. 279.

²¹² Vgl. Charlotte Willard, *The Shape of Things to Come*, New York Post, 8. Mai, 1966.

²¹³ Vgl. Meyer 2001, S. 22.

1960er Jahren präsentiert: *Labil* (1964, Abb. 9), *Der Fall* (1967, Abb. 12) und *Im bestimmten Augenblick* (1968, Abb. 13).

2.2. "Sculpture from 20 Nations", 1967

Eine weitere und für die Etablierung des neuen künstlerischen Stils wichtige Ausstellung war die Fünfte Internationale Guggenheim Ausstellung mit dem Titel *Sculpture from 20 Nations* im Solomon R. Guggenheim Museum in New York im Jahr 1967. In *Sculpture from 20 Nations* wurden gegenüber der deutlich westlich orientierten Ausstellung *Primary Structures* Werke von Künstlern aus der ganzen Welt gezeigt. Die nach 1960 entstandenen Plastiken wurden im Kontext der Entwicklungen in der Skulptur der rund letzten 40 Jahre präsentiert. Dadurch vermittelte die Ausstellung einen umfassenden Überblick über die neuesten Entwicklungen in den plastischen Künsten. *Sculpture from 20 Nations* wurde in vier Teile segmentiert – in chronologischer Folge nach den Geburtsdaten der vertretenen Künstler:

- I. Die erste Gruppe der präsentierten Werke stammte von Künstlern, welche zur Formierung der skulpturalen Identität des 20. Jahrhundert beigetragen haben und welche während der 1960er Jahre verstarben, wie Jean Arp, Friedrich Kiesler, Alberto Giacometti oder David Smith.
- II. Die zweite Werkgruppe stammte von Künstlern, die vor 1910 geboren wurden, wie beispielsweise Pablo Picasso, Alexander Calder, Jacques Lipchitz, Henry Moore, Lucio Fontana, Isamu Noguchi oder Fritz Wotruba.
- III. Werke im dritten Teil der Ausstellung stammten von Künstlern, welche zwischen den Jahren 1910 und 1925 geboren wurden, von u.a. Ronald Bladen, Ellsworth Kelly, Anthony Caro oder Karel Malich.
- IV. Den letzten Teil der Ausstellung bildeten Skulpturen von Künstlern, die nach 1925 geboren wurden, darunter z. B. Jean Tinguely, Donald Judd, Claes Oldenburg, John McCracken, Larry Bell, Katsuhiko Yamaguchi, Robert Morris oder Stanislav Kolíbal.

Trotz einer internationalen Besetzung der Ausstellung stammte die Mehrheit der präsentierten Werke von Künstlern aus englischsprachigen Ländern. Bis auf einige Ausnahmen wurden die Skulpturen aufgrund eines relativ großen Produktionsaufwands vor allem von Künstlern in Großstädten und kulturellen Zentren wie New York, London, Tokyo, Los Angeles, Mailand oder Paris geschaffen, die durch reiche und entwickelte technologische Gesellschaften unterstützt worden waren.²¹⁴

Wie der Direktor des Guggenheim Museum Thomas M. Messer im Katalog der Ausstellung *Sculpture from 20 Nations* bemerkte und wie bereits in diesem Kapitel erwähnt wurde, veränderten sich während der ersten Hälfte der 1960er Jahre deutlich die Bedeutung und das Verständnis von Skulptur.²¹⁵ Die soliden, festen und stabilen dreidimensionalen Objekte, welche sich durch ihre Mehransichtigkeit und räumliche Positionierung ausgezeichnet hatten, wurden in den sechziger Jahren durch Arbeiten ersetzt, die sich keinesfalls an die etablierten Kategorien hielten. Die soliden Massen wurden in dem neuen Stil durch durchgestochene und durchlöchernte Formen ersetzt und ihre Solidität wurde in einigen Fällen zusätzlich noch durch industrielle Materialien wie Plexiglas, Fiberglas oder Formica reduziert. Die Bewegungslosigkeit der traditionellen Skulptur wurde durch den formalen Aspekt der Bewegung in der sogenannten „kinetischen Kunst“ negiert.²¹⁶

Edward Fry zufolge wäre die moderne Skulptur nicht durch die Behandlung von Volumen und Masse, sondern durch die Behandlung des Raumes charakterisiert.²¹⁷ Das entlehnt der Skulptur architektonische Qualitäten, die vorher nie in der Gattung präsent waren. Einige neue Skulpturen der sechziger Jahre erinnern an architektonische Modelle, besitzen jedoch, wie auch Edward Fry im Katalog der Ausstellung sehr richtig schrieb, nicht die Schlüsseleigenschaften von Architektur.²¹⁸ Gemeint sind ihre definierte soziale Funktion und Nützlichkeit und die in der Architektur üblichen relativ groß gewählten Dimensionen, die dem menschlichen Körper gegenübergestellt werden.²¹⁹

Für den tschechischen Künstler Stanislav Kolíbal, der erst 1963 seine erste geometrische Plastik schuf, bedeutete die Ausstellung *Sculpture from 20 Nations* einen

²¹⁴ Vgl. Kat. Ausst. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1967, S. 14.

²¹⁵ Vgl. Ibid., S. 10-11.

²¹⁶ Vgl. Ibid.

²¹⁷ Vgl. Ibid., S. 12.

²¹⁸ Vgl. Ibid., S. 13.

²¹⁹ Vgl. Ibid.

präzedenzlosen Durchbruch in der internationalen Kunstszene. Ein Aluminiumabguss von Kolíbals Gipsplastik *Der Tisch* aus dem Jahr 1965 (Abb. 41) wurde in der relativ engen Auswahl von bedeutenden skulpturalen Werken des 20. Jahrhunderts präsentiert. Die Skulptur besteht aus mehreren Teilen. Die Platte mit einer glatten Oberfläche und mit groben Kanten ruht auf einem kreuzförmigen Tischbein. Auf der Tischoberfläche befinden sich zwei Halbkugeln, die frei bewegt werden können. Ihre präzise bearbeiteten Oberflächen kontrastieren mit den krude geschliffenen Grundflächen und Unterkanten. Nach der Ausstellung im Guggenheim Museum wurde *Der Tisch* vom heutigen *Tschechischen Museum der Bildenden Künste in Prag* angekauft.

Dass *Der Tisch* für die Ausstellung *Sculpture from 20 Nations* neben bedeutenden Werken der klassischen modernistischen und der neuen abstrakten geometrischen Skulptur ausgewählt wurde, war ein Zeichen dafür, dass sich Kolíbal plötzlich im Hauptstrom der tumultuösen internationalen Kunstentwicklung befand. Obwohl sich die Aspirationen, Ideale und Sensibilitäten der in der internationalen Ausstellung präsentierten Bildhauer nicht im Rahmen eines einzigen Standards bewerten lassen, könnte man die neuen Erfindungen in der Skulptur der 1960er Jahre als einen „internationalen Stil“ bezeichnen. Thomas Messer zufolge seien die Symptome dieses internationalen Stils vornehmlich die Elimination der nationalen Charakteristika und ihre Verdrängung durch gemeinsame kreative Ziele.²²⁰

3. Kolíbals künstlerisches Schaffen im Kontext mit den westlichen Kunstströmungen

Am Beispiel des Werkes von Stanislav Kolíbal wird deutlich, dass die Affinität zu diesem gemeinsamen internationalen Stil nicht durch die Nationalität des Künstlers oder durch seine Kontakte mit der internationalen Kunstszene bedingt wird. Trotz einer gewissen Globalisierung der bildenden Künste lässt sich auch in den nach 1960 entstandenen Werken eine Dialektik identifizieren, welche im weiteren Sinne als eine Dichotomie von amerikanischer und europäischer Kunst verstanden werden kann. Die westeuropäischen Künstler hielten zwar Kontakte mit den amerikanischen Künstlern

²²⁰ Vgl. Ibid., S. 11.

und die zwei Kunstwelten hatten eine gemeinsame Infrastruktur, es entstanden jedoch zwei künstlerische Diskurse – ein europäischer und ein amerikanischer.²²¹

Das Trauma des Zweiten Weltkriegs wurde in der europäischen Kunst in Darstellungen der Unsicherheit, Angst, Entfremdung, des Verderbens und Misstrauens gegen die Zivilisation und Gesellschaft zum Ausdruck gebracht. Einige Künstler machten sich mit der existenzialistischen Philosophie von Bachelard, Camus, Merleau-Ponty oder Sartre vertraut und es formierten sich diverse künstlerische Stile mit abstrakt-expressionistischen, informellen und strukturell-abstrakten Tendenzen – als Beispiele seien Künstlerpersönlichkeiten wie Jean Dubuffet, Hans Hartung, Pierre Soulages oder Antoni Tàpies erwähnt.²²² In den 1950er und 1960er Jahren wurde die europäische Kunst durch eine expressive existentialistische Figuration von Künstlern wie beispielsweise Lucian Freud, Francis Bacon, Marino Marini oder Alberto Giacometti belebt. Diese neue Strömung charakterisierte sich in einem erneuerten Interesse an Psychoanalyse, an menschlicher Sexualität, an antiken Mythen und an dem Verhältnis des Menschen zur Gesellschaft.²²³

Nach dem Zweiten Weltkrieg kamen in New York kamen hingegen solche existenzialistischen Tendenzen in der Kunst nicht vor. Die Kriegszeit in Amerika ermöglichte eine Durchmischung der amerikanischen und europäischen Kunst. Paris als Hauptstadt der modernen Kunst wurde durch New York ersetzt. Für die jungen amerikanischen Künstler eröffnete sich so die Möglichkeit, sich mit der europäischen Kunst vertraut zu machen. Hiermit hat die europäische Kunst, vor allem die traditionelleren malerischen Werke von Joan Miró, André Masson, Max Ernst oder Yves Tanguy, einen signifikanten und unmittelbaren Einfluss auf die erste Generation von Künstlern der Nachkriegsperiode gehabt.²²⁴ Um Martica Sawin, Autorin der Publikation *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School* zu zitieren:

”Surrealism had started as an attempt by several medical students turned poets to explore the human psyche largely through verbal experiments, twenty years later it was identified more widely with its visual manifestations, some of which had their origins in automatic processes. The presence of the émigrés in New York and the

²²¹ Vgl. Slavicka 2006, S. 21.

²²² Vgl. Ibid.

²²³ Vgl. Ibid.

²²⁴ Die europäische Kunst hatte einen signifikanten und unmittelbaren Einfluss vor allem auf die sogenannte New York School oder auch auf den Kreis von John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg oder Jasper Johns gehabt. Vgl. Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge, Massachusetts 1995, S. 196.

visibility of their work in its small art arena gave the American artists an opportunity to observe automatism at work and to examine at first hand the art that it generated, though they had little awareness of Surrealism's original objectives."²²⁵

Sowohl die europäische, als auch die amerikanische Nachkriegsabstraktion wird durch eine deutliche Subjektivität gekennzeichnet – die Künstler wiesen auf sich selbst, auf ihre Emotionen und auf ihren spontanen Ausdruck hin. Diese Subjektivität nahm verschiedene Formen an: in Werken von Sam Francis, Jean Fautrier oder Henri Michaux kann die Subjektivität als eine persönliche Sensitivität verstanden werden. In den Werken von Künstlern wie Barnett Newman oder Mark Rothko könnte die Subjektivität als ein Ausdruck des Intellekts, respektive einer individuellen Religiosität verstanden werden.²²⁶

Die Minimal Art, die „erste ausschließlich amerikanische Kunstrichtung“,²²⁷ wies einerseits dezidiert gewisse Aspekte und Konventionen der europäischen Kunst und die gestische Malerei des abstrakten Expressionismus ab, andererseits ließen sich die minimalistischen Künstler vom Suprematismus, von der De Stijl Gruppe und von der Konkreten Kunst inspirieren.

Stanislav Kolíbals Arbeiten wurden im Jahr 1970 wieder im Kontext von Minimal Art, Concept Art oder Arte Povera im Rahmen der 10. Internationalen Biennale in Tokyo in Yusuke Nakaharas Ausstellung *Between Man and Matter* präsentiert (Abb. 42). Die japanische Ausstellung war ein Äquivalent der Ausstellungen der neuen Formen des künstlerischen Ausdrucks, welche in einer Zeitfolge in Europa und Amerika stattgefunden hatten, wie z. B. die *Anti-Illusion: Procedures / Materials* im Whitney Museum of American Art in New York im Jahr 1969, *When Attitudes Become Form* in der Kunsthalle Bern im Jahr 1969 oder *Concept Art, Arte Povera, Land Art* in der Galleria Civica d'Arte Moderna in Turin im Jahr 1970. Die Ausstellung, wie Kolíbal erst nach der Erhalten des Katalogs feststellte, war eine eingeschränkte Präsentation von Werken von ungefähr vierzig Künstlern aus Japan (z. B. Kohi Enokura, Yutaka Matsuzawa, Hitoshi Nomura, Satoru Shoji oder Jiro Takamatsu), den Vereinigten Staaten (z. B. Carl Andre, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Christo oder Richard Serra), Italien (z. B. Mario Merz, Jannis Kounellis,

²²⁵ Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge, Massachusetts 1995, S. 196.

²²⁶ Vgl. Slavicka 2006, S. 21

²²⁷ Gregor Stemmrich, *Minimal Art – Eine kritische Retrospektive*, in: Gregor Stemmrich [Hrsg.], *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden / Basel 1995, S. 11.

Giuseppe Penone, Luciano Fabro oder Gilberto Zorio) und aus anderen Ländern mit Künstlern wie z. B. Jan Dibbets, Daniel Buren, Panamarenko oder Barry Flanagan.²²⁸

Stanislav Kolíbals Werkpräsenz in den Ausstellungen der zeitgenössischen Kunst während der 1960er und 1970er Jahre könnte den Eindruck erwecken, dass der tschechische Künstler aus den amerikanischen und westeuropäischen Arbeiten der Künstler wie Carl Andre, Daniel Buren, Luciano Fabro, On Kawara, Janis Kounellis, Bruce Nauman, Richard Serra und anderen seine Inspiration schöpfte. Von einigen Kritikern wie John Gruen wurde Stanislav Kolíbal bereits während der siebziger Jahre als ein „minimalistischer“ Künstler charakterisiert und mit diesem Prädikat wird er auch heute noch versehen, welches er jedoch ausdrücklich dementiert.²²⁹ Diese simplifizierende Analogie zu den westlichen Kunstströmungen wurde in der Forschung jedoch nicht durch konkrete Vergleiche mit den westlichen Werken begründet.

Konkrete Werke von Kolíbal, in welchen man gewisse Ähnlichkeiten zu den zeitgenössischen minimalistischen Arbeiten beobachten könnte, sind beispielsweise die Werke *Was früher Kante war* (Abb. 44) aus dem Jahr 1968 oder *Kleine Rahmen (Fünf und einhalb)* (Abb. 43) aus dem Jahr 1969.

Die Plastik *Was früher Kante war*, die im ersten Kapitel dieses Textes bereits besprochen wurde,²³⁰ zeichnet sich durch ihre glänzende bronzene Oberfläche aus, in der sich der Umraum, in dem sich das Werk befindet, spiegelt. Diese Tendenz zur Selbstreferentialität ist für die minimalistische Bildhauerei von einer äußerst prominenten Bedeutung und manifestiert sich beispielsweise in den Werken von Donald Judd aus den 1960er Jahren.

Die modulare Messinbox von Donald Judd (Abb. 45), die im Jahr 1968, im selben Jahr wie Kolíbals Skulptur, entstanden ist, weist auf den ersten Blick mit dem Werk *Was früher Kante war* von Kolíbal einige Gemeinsamkeiten auf. Abgesehen davon, dass die polierten Oberflächen der beiden Objekte den Umraum spiegeln, hat weder Kolíbals Plastik *Was früher Kante war* noch Judds Messinbox eine Beziehung zum Umraum, in welchem sich die Plastiken befinden. Die Arbeit von Donald Judd ist in sich nonrelational, hat keine innere kompositorische Ordnung und es handelt

²²⁸ Vgl. Slavicka 2006, S. 186.

²²⁹ Vgl. Rezension der Ausstellung von Stanislav Kolíbal in der Livingstone-Learmonth Galerie im Jahr 1975, erschien in Soho Weekly News, hier: *Stanislav Kolibal: Retrospektiva* (Kat. Ausst. Nationalgalerie Prag, Prag 1997), Prag 1997, S. 182.

²³⁰ Siehe Kapitel I, S. 19.

sich hierbei um ein Objekt, welches keine bildhafte Dimension aufweist und welches nichts anderes darstellt. Die neue Plastik, welche während der 1960er Jahre in Westeuropa und Nordamerika verbreitet wurde, kann als ein Stück Natur verstanden werden, das nur das zeigen soll, was es ist. Der Betrachter sieht dem Objekt zwar nicht genau an, wie es hergestellt wurde, es ist aber evident, dass das Werk industriell produziert wurde. Wie bereits erklärt wurde, handelt es sich hier um die Kunst einer hochindustrialisierten Kultur. Der Produktionsprozess oder die genaue Sequenz des Arbeitsprozesses sind in der Arbeit nicht ablesbar, die Genauigkeit der Bearbeitung weist aber auf eine maschinelle Fertigung hin. Das reflexive Objekt scheint darüber hinaus ein Kunstwerk zu sein, es geht jedoch über die Artikulation eines Raumes aus, denn es muss im Raum installiert werden.

In der Arbeit von Stanislav Kolíbal sind dagegen Spuren einer manuellen Bearbeitung sichtbar, das Werk trägt immer Züge der klassischen künstlerischen Techniken. Die Perfektion des Kubus wird durch die drei abgerundeten Kanten gestört und dadurch entsteht auch der narrative Aspekt des Werkes. Diese spezifische Narrativität, welche im Kontrast zu Judds inerte Messingbox deutlich wird, beruht bei Kolíbal auf der Darstellung eines Prozesses, eines Geschehens oder eines bestimmten Moments eines Geschehens. Diese Inhaltlichkeit unterscheidet Kolíbals Werk explizit von der Produktion seiner nordamerikanischen und westeuropäischen Zeitgenossen.

Ein weiteres Werk, das einem minimalistischen Werk gegenübergestellt werden kann und an welchem die Unterschiede von Kolíbals künstlerischem Schaffen und der minimalistischen Skulptur demonstriert werden können, wäre die Arbeit von Stanislav Kolíbal mit dem Titel *Kleine Rahmen (Fünf und einhalb)* (Abb. 46) von 1969.

Das Werk besteht aus fünf perfekten rechteckigen Formen, die in einer regelmäßigen Formation an der Wand befestigt sind. Die sechste Form rechts unten wird jedoch unterbrochen. Ähnlich wie in anderen Arbeiten wie beispielsweise in *Von Anfang an* aus dem Jahr 1970 (Abb. 22), ersetzt Kolíbal die gezeichnete Linie aus seinen Zeichnungen weder durch einen Faden noch durch eine Schnur, sondern verwendet dauerhaftere Materialien wie Aluminium, um seine Gedanken zum Ausdruck zu bringen. Wie in der Arbeit von 1970 hat die Linie in der Wandplastik *Kleine Rahmen (Fünf und einhalb)* einen Anfang und ein Ende, die Umrisslinie der Form unten rechts scheint im rechten oberen Eck der Formation anzufangen und

nach links weiterzuführen. Die Progression wird jedoch im unteren Teil der Form unterbrochen und die Linie endet in einem inartikulierten Gewirr und kann evident nicht ihre illustrierte Bewegung fortsetzen. Kolíbals Verfahren ist das eines konstruktiven Systematikers – im Gegensatz Donald Judd (siehe Abb. 47 und 48) oder Fred Sandback (Abb. 49) in ihren Werken mit perfekten, regelmäßigen und ungestörten geometrischen Systemen arbeiten, bindet Stanislav Kolíbal in seinen Werken wie *Kleine Rahmen (Fünf und einhalb)* oder *Von Anfang an* jedoch die Störung des Systems und das menschliche Prinzip der Unvollkommenheit und Imperfektion in sein Schaffen ausdrucksstark mit ein. Durch die haptische Qualität der materialisierten Linie wird der zerstörte Zustand und die Unterbrechung eines sorgfältig konstruierten geometrischen Systems sehr wirkungsvoll dargestellt und das Moment der Imperfektion und der Menschlichkeit zum Ausdruck gebracht.

Stanislav Kolíbals Wandel zu einer reduktivistischen geometrischen Formensprache ist das Ergebnis einer fast vierzigjährigen künstlerischen Entwicklung und Auseinandersetzung in einer Isolation zur Zeit des Eisernen Vorhangs. Sein Œuvre sei trotz dieser Isolation deutlich westlich orientiert: «J'ai toujours vécu mon activité liée à celle de l'Ouest contre vents et marées même quand c'était presque impossible ou tout à fait impossible,» äußerte sich Kolíbal, welcher die Ost-West-Vorurteile ablehnt.²³¹ Doch lässt sich sein Werk keinesfalls oberflächlich und banal mit den minimalistischen Schöpfungen vergleichen. Dass sich Kolíbal zur ungefähr gleichen Zeit wie die Künstler der Minimal Art mit Geometrie zu beschäftigen begann, kann meiner Meinung nach als Beweis dafür gelten, dass der Wandel zur rein geometrischen Ausdrucksweise ein logischer Schritt in der Entwicklung der europäischen und amerikanischen Künste war. Stanislav Kolíbal befand sich Ende der 1960er Jahre mit seiner originalen Formensprache am Ziel, welche nicht durch Inspirationen mit der westlichen Kunstszene belastet war, sondern sich plötzlich im Einklang mit dem „internationalen Stil“ in der Skulptur befand. Thomas Messer äußerte sich 1973 in einem Text hierzu:

”Each [object] was visibly the result of a gradual reduction, of some contemplative cleansing, that left the material substances touched by the imprint of thought. Kolíbal’s forms are wordly in their evocation of reality although they keep their distance from life. [...] This did not come about through abrupt or contrived changes

²³¹ Kat. Ausst. Atelier Calder, Saché 1992, S. 52.

in Kolíbal's work, rather it had happened because the issues that preoccupied the sculptor, who worked for years in almost airtight isolation, had in the meantime become central to advanced art everywhere. His once nameless personal style had even been baptized, not in Prague with him in mind, but in New York in relation to others. Stanislav Kolíbal, through his own strides as well as through unfathomable larger movements, had found himself in the mainstream of conceptual art."²³²

In einigen konkreten Aspekten, von denen einige in dieser Arbeit behandelt wurden, kreuzte Stanislav Kolíbal instinktiv die westlichen Strömungen wie Minimal Art, Concept Art oder Arte Povera, ohne selbst seine Autonomie zu verlieren. In einigen formalen Aspekten stehen Kolíbals frühe Skulpturen den neuen plastischen Erfindungen nahe: in der „Ganzheit“ der Objekte, in der Anwendung ähnlicher Materialien und in dem neuen Verhältnis von Skulptur und Sockel. Kolíbals Skulpturen wurden, ähnlich wie ihre amerikanischen Gegenstücke, vom Sockel befreit und die Plastik stand direkt am Boden oder einzelne Werke hingen an der Wand. Gründe für einige Änderungen und Entwicklungen seiner Kunst waren manchmal ganz profan – z. B. wurde Kolíbal während der 1980er Jahre von der New Yorker Galerie OK Harris repräsentiert und ihr Direktor Ivan Karp forderte reliefartige Werke, welche an die Wand gehängt werden konnten.²³³ Diese Tatsache war, wie Kolíbal sagt, ganz wichtig, obgleich sie für seine künstlerische Entwicklung deformierend war.²³⁴ Das Faktum, dass Stanislav Kolíbal von 1968 bis 1979 oft mehrere Versionen desselben Werkes für Ausstellungen im Ausland vor Ort nach Plänen nachbildete, bringt sein Schaffen auch der Konzeptkunst nahe, in der es eine übliche Praxis war, mehrere Versionen eines Werkes zu kreieren. Auf keinen Fall kann sein Werk als ein artifizielles Ganzes beurteilt und als ein artifizielles Äquivalent mit den westlichen künstlerischen Bewegungen in Kontext gebracht werden.

Wodurch sich Kolíbals Werke natürlich von den im Westen entstandenen Arbeiten unterscheiden, ist ein anderer Ausgangspunkt – sowohl in geografischem als auch in ideologischem Hinblick. Die Tschechoslowakei befand sich von 1948 bis 1989 in einer dichten politischen Isolation, welche durch die totalitäre sozialistische Diktatur verursacht wurde. Heute ist es nur schwer vorstellbar, wie das Leben der

²³² Das Original erschien im Katalog einer unrealisierten Ausstellung der Galerie „K“ in Washington im Jahr 1973 und danach in den Zeitschriften *Art Dimension* 14 / 1978 und *Data* 1978, hier: Kat. Ausst. Nationalgalerie Prag, Prag 1997, S. 179.

²³³ Vgl. Kat. Ausst. Nationalgalerie Prag, Prag 2015, S. 27 / 110.

²³⁴ Vgl. *Ibid.*

tschechischen Künstler, vor allem nach dem Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes im Jahr 1968, aussah.

Die Aufmerksamkeit von bedeutenden Kuratoren und Kunstkritikern wie Thomas M. Messer, Hilton Kramer oder John Gruen ermöglichte Stanislav Kolíbal, eine internationale Präsenz aufzubauen. Im Jahr 1975 und anschließend mehrmals während der 1980er Jahre hatte Kolíbal die Möglichkeit, seine Werke in New York in den Galerien Livingstone-Learmonth (siehe Abb. 50, 51) und OK Harris oder in Italien bei Carlo Grossetti zu präsentieren. Wie er im Vorwort des Kataloges seiner Retrospektive in der Nationalgalerie in Prag im Jahr 1997 bemerkte, trugen sowohl seine internationale Publizität, als auch die Ereignisse seines Lebens in der schwierigen Zeit der Totalität zur Entwicklung seiner individuellen Mythologie bei:

” [...] it has not been easy to recapitulate what I have done during my life. Not because I have doubts about it but because the way of looking at things has changed to such a great degree. Add to this the difficulty of gathering together things which have meanwhile found themselves in different and often distant locations. This particularly concerns the 1980s when I was given the opportunity to exhibit in New York. At the time I was glad that my work has been accepted as part of those collections but today it seems like a waste. I cannot forget, however, that it was these circumstances which helped me most to maintain the course of my development. For it is essential that art should not become the soliloquy of a prisoner—which was certainly the aim of the various restrictions imposed. If one was able to overcome them—or, in some cases, evade them—it was a good thing. If the artist was prevented from expressing himself during his time, it signified a fundamental infringement of the sense of his existence and he could not hope that the opportunity would arise again. Nor could he expect his ideas and their expression to have constant validity. Art is essentially linked with the era in which it arises. Otherwise, we would have no idea where to classify it, into which period or location. With the passage of time, however, its results can be perceived in a different way—as if from a different angle.”²³⁵

Ein prominenter Aspekt war die Farbigkeit in den minimalistischen Arbeiten. Wo die britischen und amerikanischen Künstler mit bunten Farben arbeiteten (Beispiele dafür wären die in der Ausstellung *Primary Structures* präsentierten Werke von Anthony Caro, David Annesley, Peter Phillips, Phillip King, William Tucker oder

²³⁵ Ibid., S. 12.

Michael Bolus), verwendete Stanislav Kolíbal in seinen frühen Schöpfungen fast ausschließlich weiße Farbe, mit welcher er die Oberfläche der Plastiken vereinheitlichte.

Gegenüber den industriell hergestellten minimalistischen Kunstwerken hatte Kolíbal seine Werke der 1960er und 1970er Jahre manuell angefertigt, obwohl er nach 1988 seine *Bauten* auch aus maschinell bearbeiteten Elementen zusammensetzte.

Der größte Unterschied zwischen den Arbeiten von Kolíbal und den formalistischen nordamerikanischen und westeuropäischen Werken ist jedoch der narrative Aspekt und die Inhaltlichkeit in Kolíbals Œuvre der 1960er und 1970er Jahre. Stanislav Kolíbals Werke tendieren zwar, ähnlich wie die Künstler der amerikanischen und westeuropäischen Kunstszene, zu stark abstrahierten geometrischen Formen, sie sollten jedoch nie als Dekorationen oder ästhetische Spiele verstanden werden. Seine Schöpfungen wären, wie jene von Barnett Newman, ohne einen spirituellen Inhalt undenkbar.²³⁶

Die minimalistischen Werke sind im Sinne Duchamps Begriffs „retinale Kunst“ zu verstehen – Kunst, die auf die Augen einwirkt und die keine Interpretation benötigt und keine Assoziationen hervorruft und als reiner Signifikant ohne Signifikat funktioniert. Die Werke der Minimal Art, welche als reine Signifikante verstanden werden können, eliminierten alle Konnotationen (wie Frank Stella im Jahr 1964 über ein Gemälde behauptete: „What you see is what you see“).

Die frühen Meisterstücke von Stanislav Kolíbal rechnen dagegen mit einem impliziten Inhalt und erzeugen deutliche metaphorische Effekte.²³⁷ Mit einer beschränkten Selektion von Elementen und ihren Kompositionen innerhalb eines Raumes schuf Kolíbal eine Vielfalt an Bedeutungen und Inhalten, eine Polysemantik und ein Zusammenspiel von kontextuellen Relationen.²³⁸ Eben dieser Relationismus, welcher in der europäischen künstlerischen Tradition ein bedeutender Faktor ist, war ein Schlüsselpunkt in den Argumentationen der minimalistischen Künstler wie Frank Stella oder Donald Judd.²³⁹

²³⁶ Vgl. Kat. Ausst. Nationalgalerie Prag, Prag 1997, S. 12.

²³⁷ Vgl. Jiří Valoch, *The Stability of Instability—The Certainty of Uncertainty*, in: Kat. Ausst. Atelier Calder, Saché 1992, S. 19.

²³⁸ Vgl. Ibid.

²³⁹ Buchloh 1977, S. 86.

Resümee

Bei Stanislav Kolíbal handelt es sich um einen der herausragendsten tschechischen zeitgenössischen Künstler. Diese Masterarbeit mit dem Titel „*Das Kunstwerk als Ausdruck des Menschlichen*“ beschäftigt sich mit seiner ca. 25 Jahre langen Schaffensperiode zwischen 1963 und 1989, in welcher Stanislav Kolíbal Zeichnungen, Plastiken und Installationen schuf, welche einen klaren und deutlichen narrativen Charakter aufweisen. Formal betrachtet handelt es sich um relativ einfache monochrome Kreationen, deren Inhaltlichkeit durch die suggestiven Titel der Werke betont wird.

Seine geometrisch abstrakte Formensprache wird in der kunsthistorischen Forschung mit verschiedenen westlichen Strömungen der 1960er und 1970er Jahre, vor allem mit Minimal- und Concept-Art oder Arte Povera in Zusammenhang gebracht. Diese Parallelen basieren jedoch auf einer oberflächlichen Analyse der Arbeiten. Bei einer näheren Untersuchung der Werke kommen markante Unterschiede zum Schaffen der nordamerikanischen und westeuropäischen Künstler jener Zeit zum Vorschein. Kolíbal selbst lehnt darüber hinaus die Analogien zur westlichen Kunst resolut ab.

Stanislav Kolíbals Werke weisen einen deutlich narrativen Aspekt auf, sie lassen sich als Aufnahmen von Momenten, als im Geschehen angehaltene Augenblicke oder materialisierte Gedanken verstehen. Diese Inhaltlichkeit wird in seiner Schaffensperiode der 1960er Jahre durch die Darstellungen von Labilität und Zerbrechlichkeit klar definiert. Die Arbeiten aus den sechziger Jahren scheinen sich in einer bestimmten Bewegungsphase zu befinden, drohen hinunterzufallen (*Der Fall*, Abb. 12) oder auseinanderzugleiten (*Wackelige Position*, Abb. 11), es wird das Moment einer Auflösung – weder der Anfang noch das Ende des Geschehens – zum Ausdruck gebracht. Kolíbals Werke rechnen mit einem aktiven und beteiligten Betrachter, dem es ermöglicht wird, seine eigenen Interpretation zu kreieren.

Kolíbal arbeitete in jener Schaffensperiode mit alltäglichen und manchmal beschädigten Materialien wie Gips, Holz oder einer Schnur, deren Ausdrucksmöglichkeiten er sich völlig zunutze machte. Er lehnte die makellose industrielle Produktion ab und

verwendete verschiedene Material- und Bearbeitungskontraste, seine Arbeiten tragen Spuren eines manuellen Bearbeitungsprozesses.

Mit seinen Werken der 1960er Jahre stellte Kolíbal die Prinzipien der klassischen Bildhauerei in Frage, zur gleichen Zeit oder einige Jahre früher als die Vertreter der amerikanischen Minimal Art. Da Kolíbal mit seiner geometrisch abstrakten Formensprache bereits im Jahr 1963 arbeitete, ging er den minimalistischen reduktivistischen Tendenzen der nordamerikanischen und westeuropäischen Kunst der 1960er und 1970er Jahre voraus. Kolíbal betätigte sich künstlerisch jedoch ganz anders als seine minimalistischen oder konzeptuellen Zeitgenossen. Jene Künstler wehrten sich programmatisch gegen die Inhaltlichkeit und das klassische Verständnis der Komposition, darüber hinaus sahen sie ihr Schaffen als eine Loslösung von der europäischen künstlerischen Tradition. In Kolíbals Werken hingegen ist das spezifisch Narrative, der Inhalt der Werke, ihr entscheidender Aspekt.

In den 1970er Jahren beschäftigte sich Kolíbal mit dem Zusammenspiel von mit Bleistift oder mit Kreide gezeichneten Linien. In einigen Werken, beispielsweise in seinen Reliefs aus Fäden ersetzte er die gezeichnete Linie durch einen Faden oder eine Schnur. Die Darstellung mit einem Faden hält Kolíbal für überzeugender als eine Zeichnung. Die Fäden und Schnüre sollen keine bestimmte Bedeutung haben, verbinden lediglich zwei Punkte des idealen ideoplastischen Raumes einer Leinwand oder einer Wand miteinander. Die Fäden werden manipuliert, deformiert oder unterbrochen und werden lose herabhängend belassen. In jenen Werken wie *Von Anfang an* aus dem Jahr 1970 tritt nicht mehr eine Labilität als Inhalt der Werke in den Vordergrund, Kolíbal beschäftigt sich hier nunmehr mit den Fragen der Unvollkommenheit und mit der Entstehung und Störung eines geometrischen Systems. Die Darstellungen von Prozessen, Geschehen und Zuständen werden nicht mehr durch plastische geometrische Formen, sondern durch das Spiel mit gezeichneten und konkreten, durch Fäden oder Schnüre materialisierte Linien definiert.

Stanislav Kolíbal drückte in seinen Arbeiten subjektive, persönliche und existentielle Inhalte, welche von den kulturellen und politischen Ereignissen nach dem Jahr 1948 und besonders nach dem Jahr 1968 beeinflusst waren, aus. Seine Werke können jedoch keinesfalls als ausdrückliche Interpretationen der politischen und kulturellen Situation in Mitteleuropa nach dem Jahr 1948 verstanden werden.

Nichtsdestotrotz war die kulturelle Situation in der Tschechoslowakei nach 1968 äußerst trist, die offizielle Kultur wurde vom durch die kommunistische Partei durchgesetzten sozialistischen Realismus beherrscht.

Bereits im Jahr 1972 war in der Tschechoslowakei praktisch keine öffentliche oder kollektive künstlerische Präsenz mehr vorhanden, die freie Kunst wurde bewusst eliminiert, die künstlerischen Gruppen liquidiert und die Kunstinstitutionen paralytisiert. Inoffiziell mobilisierte sich in der Tschechoslowakei eine Parallelkultur, welche von Künstlern, die nicht mit der Ästhetik des sozialistischen Realismus einverstanden waren – das künstlerische Schaffen wurde so aufrecht erhalten. Diese Künstler wurden jedoch vom sozialistischen Regime verfolgt, gerügt und verhaftet. Infolgedessen emigrierten vielen von ihnen ins Ausland, die verbliebenen zogen sich in eine sogenannte „innere Emigration“ zurück, wofür sie teilweise mit einer Stagnation ihres Schaffens bezahlten.

Der einzige tschechische Künstler, der mit den Entwicklungen der westlichen Kunstszene während der 1960er und 1970er Jahre Schritt halten konnte, war Stanislav Kolíbal – ein Beweis dafür ist seine Teilnahme an Ausstellungen wie *Sculpture from 20 Nations* im Solomon R. Guggenheim Museum in New York im Jahr 1967, *Between Man and Matter* in der Metropolitan Art Gallery in Tokyo im Jahr 1970 oder *ROSC 77: The Poetry of Vision* in Dublin im Jahr 1977 dokumentiert.

Literaturverzeichnis

Alan 1994

Josef Alan, *Normales Leben unter unnormalen Verhältnissen. Die tschechische Gesellschaft in den siebziger und achtziger Jahren*, in: Matthias Flügge [Hrsg.], *Der Riß im Raum: Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien* (Kat. Ausst. Martin-Gropius-Bau, Berlin 1994 / 1995; Galerie Zachęta, Warschau 1995; Galerie der Hauptstadt Prag, Prag 1995), Berlin 1994, S. 94-101.

Altshuler 1994

Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, New York 1994.

Baker 1988

Kenneth Baker, *Minimalism: Art of Circumstance* (Abbeville Modern Art Movements), New York 1988.

Bogner 1995

Dieter Bogner, *La Theorie dans le spasmes. Inhalt, eine Kategorie im Werk von Francois Morellet?*, in: Morellet. BarocKonKret (Kat. Ausst. Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Wien 1995), Wien 1995, S. 13-25.

Buchloh 1977

Benjamin H. D. Buchloh, *Formalism and Historicity—Changing Concepts in American and European Art Since 1945*, in: Speyer, A. James / Rorimer, Anne / Ammann, Jean-Christophe / Brown, David / Fuchs, Rudolf Herman, *Europe in the Seventies: Aspects of Recent Art* (Kat. Ausst. Art Institute of Chicago 1977 / 1978), Chicago 1977.

Buchloh 1990

Benjamin H. D. Buchloh, *Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik. Einige Aspekte der Konzeptkunst von 1962-1969*, in: *Um 1968: Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft* (Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1990), Köln 1990, S. 86-99.

Felix 1990

Zdenek Felix, *Prag 1968. Zur Situation der Kultur am Schnittpunkt der Geschichte*, in: *Um 1968: Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft* (Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1990), Köln 1990, S. 149-153.

Felix 2000

Zdenek Felix [Hrsg.], *Stanislav Kolíbal: Texte*, Hamburg 2000.

Forssman 1979

Erik Forssman, *Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte*, in: Ekkehard Kaemmerling [Hrsg.], *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*, Köln 1979, S. 257-300.

Foster 1997

Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, London / Cambridge, Massachusetts 1997.

Foster / Krauss / Bois / Buchloh 2004

Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900*, London 2004.

Fuchs 1992

Rainer Fuchs, *Minimal-Art und Reduktivismus*, in: Rainer Fuchs / Lóránd Hegyi [Hrsg.], *Reduktivismus: Abstraktion in Polen, Tschechoslowakei, Ungarn, 1950-1980* (Kat. Ausst. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 1992), Wien 1992, S. 17-21.

Heckscher 1979

William S. Heckscher, *Die Genesis der Ikonologie*, in: Ekkehard Kaemmerling [Hrsg.], *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*, Köln 1979, S. 112-164.

Hegy 1992a

Lóránd Hegyi, *Reduktivismus: Epoche der abstrakten Kunst in Polen, der Tschechoslowakei und Ungarn 1950-1980*, in: Rainer Fuchs / Lóránd Hegyi [Hrsg.], *Reduktivismus: Abstraktion in Polen, Tschechoslowakei, Ungarn, 1950-1980* (Kat. Ausst. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 1992), Wien 1992, S. 11-15.

Hegy 1992b

Lóránd Hegyi, *Ostkunst – Staatskunst – offizielle Kunst und der Status der abstrakten Kunst in den ehemaligen Ostblockländern*, in: Rainer Fuchs / Lóránd Hegyi [Hrsg.], *Reduktivismus: Abstraktion in Polen, Tschechoslowakei, Ungarn, 1950-1980* (Kat. Ausst. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 1992), Wien 1992, S. 23-43.

Hegy 1993

Lóránd Hegyi, *Détente – Chancen der Integration*, in: *Détente: Rudolf Fila, Arnulf Rainer, Milan Knížák, Tony Cragg, Stanislav Kolíbal, David Rabinowitch, Karel Malich, Yves Klein, Adriana Šimotová, Nancy Spero, Zdeněk Sykora, Matt Mullican, Jiří Valoch, Joseph Kosuth* (Kat. Ausst. Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1993 / 1994), Wien 1993, S. 12-27.

Kat. Ausst. The Jewish Museum New York, New York 1966

Primary Structures: Younger American and British Sculptors (Kat. Ausst. The Jewish Museum New York, New York City 1966), New York 1966.

Kat. Ausst. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1967

The Fifth Guggenheim International Exhibition: Sculpture from 20 Nations (Kat. Ausst. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1967), New York 1967.

Kat. Ausst. Atelier Calder, Saché 1992

Stanislav Kolíbal, Orléans Cedex: Atelier Calder 1992.

Kat. Ausst. MUMOK, Wien 1992

Rainer Fuchs / Lóránd Hegyi [Hrsg.], *Reduktivismus: Abstraktion in Polen, Tschechoslowakei, Ungarn, 1950-1980* (Kat. Ausst. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 1992), Wien 1992.

Kat. Ausst. Nationalgalerie Prag, Prag 1997

Stanislav Kolíbal: Retrospektiva (Kat. Ausst. Národní galerie v Praze, Prag 1997), Prag 1997.

Kat. Ausst. Egon Schiele Art Centrum, Krumau 2003

Stanislav Kolíbal, *Zeichnungen, Skulpturen, Kommentare* (Kat. Ausst. Egon Schiele Art Centrum Cesky Krumlov, Cesky Krumlov 2003 / 2004), Prag 2003.

Kat. Ausst. Galerie Miroslava Kubíka v Litomyšli, Leitomischl 2014

Martin Dostal / Stanislav Kolíbal [Hrsg.], *Stanislav Kolíbal - Čtyři fáze / Four Phases* (Kat. Ausst. Galerie Miroslava Kubíka v Litomyšli, Leitomischl 2014), Prag 2014.

Kat. Ausst. Nationalgalerie Prag, Prag 2015

Stanislav Kolíbal: Drawing by Drawing (Kat. Ausst. Nationalgalerie Prag, Prag 2015), Prag 2015.

Krauss 1985

Rosalind E. Krauss, *Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts / London 1985

LeWitt 1967

Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, in: Gary Garrels [Hrsg.], *Sol LeWitt: A Retrospective* (Kat. Ausst. San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 2000; Museum of Contemporary Art, Chicago 2000; Whitney Museum of American Art, New York 2000 / 2001), San Francisco / New Haven 2000, S. 369-371.

Libman 1979

Michail Libman, *Ikonologie*, in: Ekkehard Kaemmerling [Hrsg.], *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*, Köln 1979, S. 301-328.

Marzona / Grosenick 2009

Daniel Marzona / Uta Grosenick [Hrsg.], *Minimal Art*, Hong Kong 2009.

Meyer 2001

James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, New Haven / London 2001.

Oriskova 2008

Mária Orišková, *Zweistimmige Kunstgeschichte*, Wien 2008.

Panofsky 1979a

Erwin Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, in: Ekkehard Kaemmerling [Hrsg.], *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*, Köln 1979, S. 185-206.

Panofsky 1979b

Erwin Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie*, in: Ekkehard Kaemmerling [Hrsg.], *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*, Köln 1979, S. 207-225.

Restany 1973

Pierre Restany, *De Varsovie, Žilina, Prague, avec amour*, in: *Domus: architettura, arredamento, arte*, No. 518, Januar 1973.

Ruhrberg / Schneckenburger / Fricke / Honnef 2005

Karl Ruhrberg, Manfred Schneckenburger, Christiane Fricke, Klaus Honnef, *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Hrsg. von Ingo F. Walther, Köln 2005.

Setlik 2006

Jiří Šetlík, *Příběh skupiny UB 12*, in: Milena Slavická [Hrsg.], *UB 12 – Studie, rozhovory, dokumenty*, Prag 2006, S. 70-94.

Sevcik 1992

Jiri Sevcik, *Reduktion als positives Prinzip in der „apokalyptischen Narrativität“*, in: *Reduktivismus: Abstraktion in Polen, Tschechoslowakei, Ungarn, 1950-1980* (Kat. Ausst. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 1992), Wien 1992, S. 125-143.

Slavicka 2006

Milena Slavická [Hrsg.], *UB 12 – Studie, rozhovory, dokumenty*, Prag 2006.

Srp 1994

Karel Srp, *Die „Neue Sensibilität“ und ihre Folgen. Zu einigen Paradigmen der tschechischen Kunst*, in: *Der Riss im Raum. Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien* (Kat. Ausst. Martin-Gropius-Bau, Berlin 1995; Galerie Zachęta, Warschau 1995; Galerie der Hauptstadt Prag 1995), Berlin 1994, S. 102-106.

Svestka 1994

Jiri Svestka, *Der Riß im Raum: Tschechische Kunst zwischen Authentizität und Öffentlichkeit*, in: Matthias Flügge [Hrsg.], *Der Riss im Raum. Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien* (Kat. Ausst. Martin-Gropius-Bau, Berlin 1995; Galerie Zachęta, Warschau 1995; Galerie der Hauptstadt Prag 1995), Berlin 1994, S. 107-112.

Abbildungen

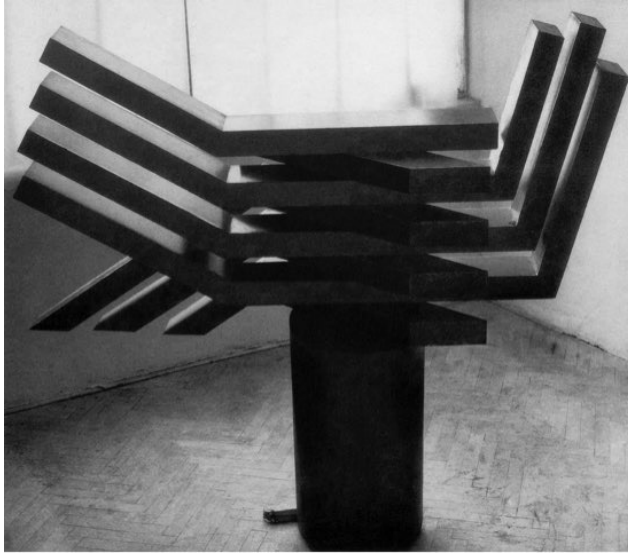


Abb. 2: Stanislav Kolíbal, *Flügel*, 1963, 157 x 177 x 45 cm, Metall.

Abbildung: Archiv des Künstlers.



Abb. 3: Stanislav Kolíbal, *Entwurf der Betonmauer*, 1963, Gips.

Abbildung: Archiv des Künstlers.

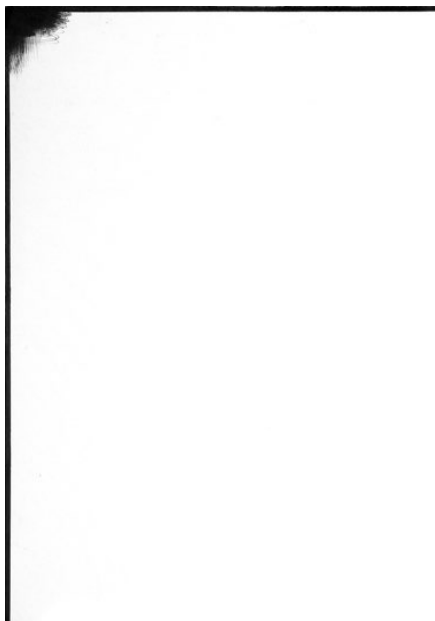


Abb. 4: Stanislav Kolíbal, *Weiße Zeichnung*, 1968, Tinte auf Papier.

Abbildung: Archiv des Künstlers.

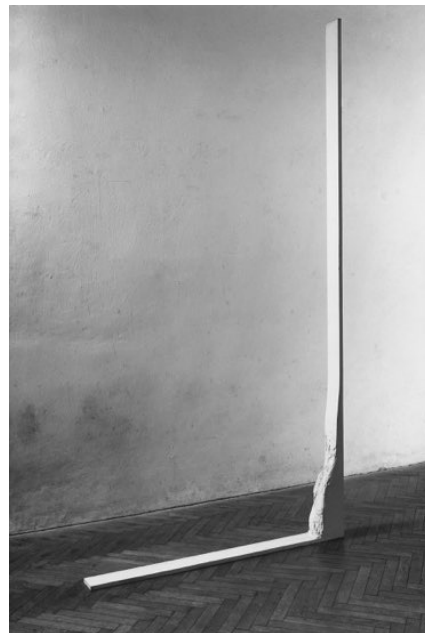


Abb. 5: Stanislav Kolíbal, *Die Wehe („L“)*, 1968, 248 x 121 x 12 cm, Bronze / Aluminium.

Abbildung: Archiv des Künstlers.

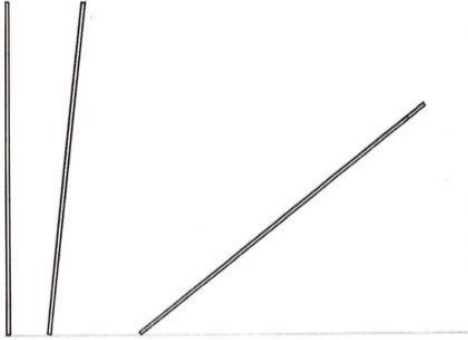


Abb. 6: Stanislav Kolíbal, *Weißer Zeichnung*, 1968, Tinte auf Papier.

Abbildung: Archiv des Künstlers.



Abb. 7: Stanislav Kolíbal, *Statue für den Wind*, 1966, 140 x 90 x 45 cm, Gips, Draht.

Abbildung: Archiv des Künstlers.



Abb. 8: Stanislav Kolíbal, *Ein kleines Abheben*, 1968, 146,5 cm, Durchmesser des Sockels 28,5 cm, Bronze, Beton.

Abbildung: Archiv des Künstlers.

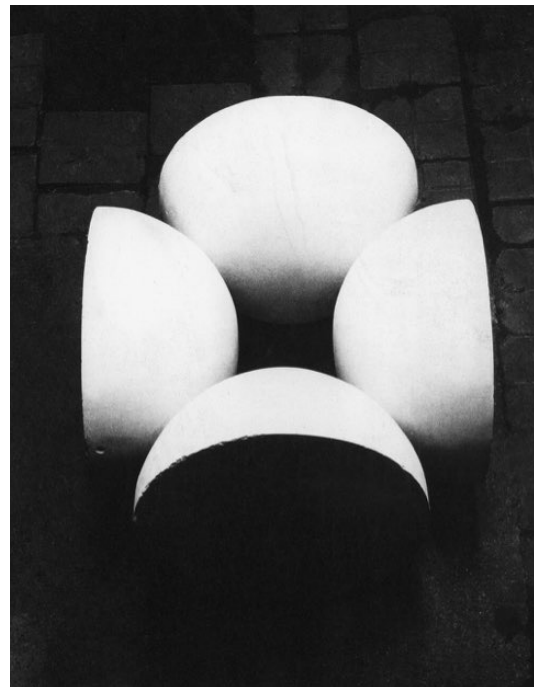


Abb. 9: Stanislav Kolíbal, *Labil*, 1964, 55 x 55 x 56 cm, Gips.

Abbildung: Archiv des Künstlers.

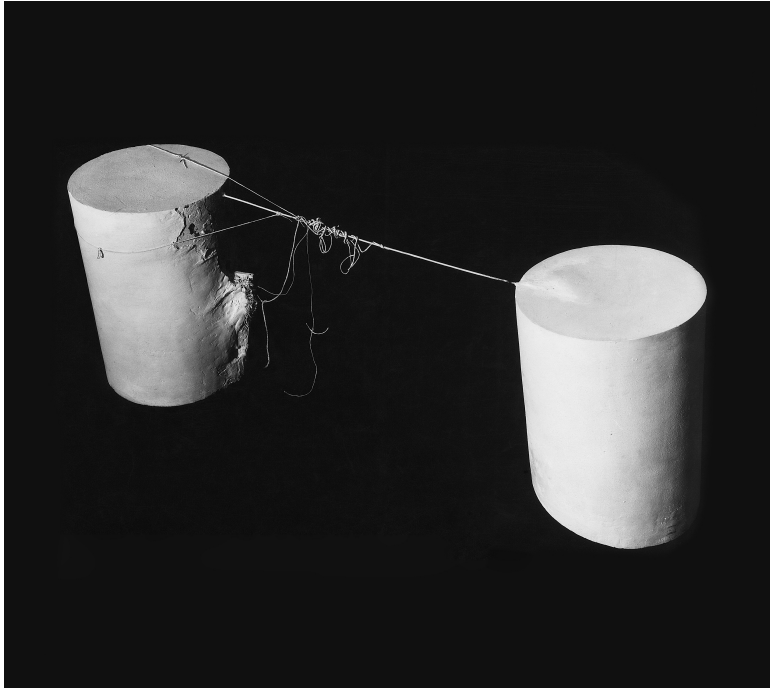


Abb. 10: Stanislav Kolibal,
Fessel, 1969, 63 x 40 x 100
cm, Eisen, Bindfaden,
Gips, Solomon R.
Guggenheim Museum,
New York.

Abbildung: Archiv des Künstlers.

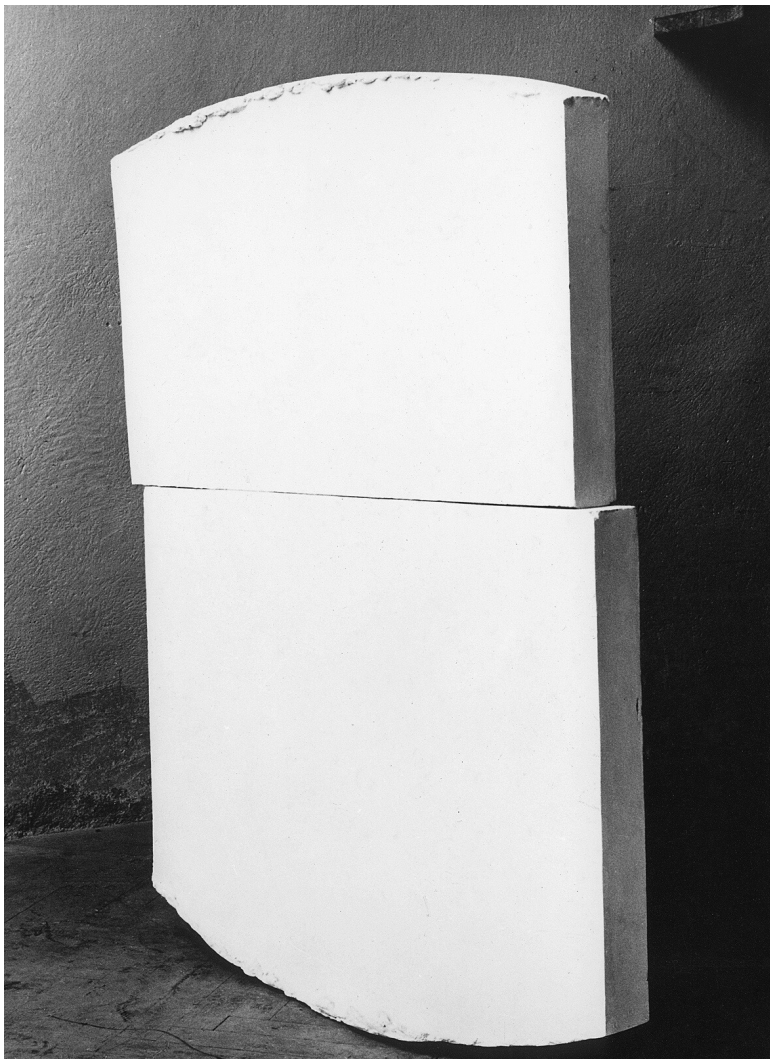


Abb. 11: Stanislav Kolibal,
Wackelige Position, 1968,
119 x 115 x 10 cm, Stuck auf
Holzkonstruktion / Polyester
/ Eisen (geschweißte
Metallplatte).

Abbildung: Archiv des Künstlers.



Abb. 12: Stanislav Kolíbal, *Der Fall*, 1967, 253 cm, lackiertes verzinktes Eisen / Eisen.

Abbildung: Archiv des Künstlers.



Abb. 13: Stanislav Kolíbal, *Im bestimmten Augenblick*, 81 x 81 x 14 cm, Stuck auf Holzkonstruktion.

Abbildung: Archiv des Künstlers.

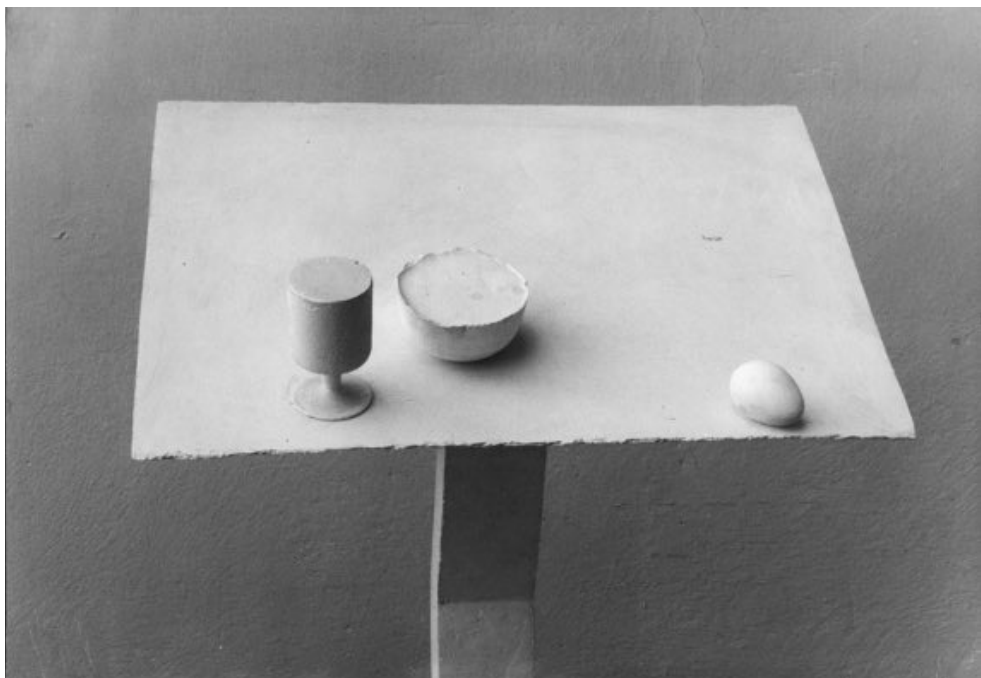


Abb. 14: Stanislav Kolíbal, *Ein kleines Gastmahl*, 1967, 145 cm, Gips, Stahl.

Abbildung: Archiv des Künstlers.



Abb. 15: Stanislav Kolibal, *Verschwindende Form*, 1967, 102 x 67 x 56 cm, Kunstharz / Aluminium.

Abbildung: Archiv des Künstlers.

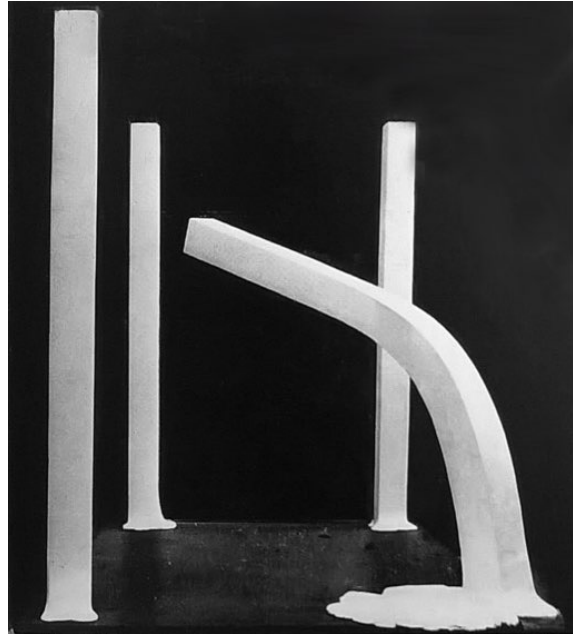


Abb. 16: Stanislav Kolibal, *Frage der Zeit*, 1968, 100 x 150 x 150 cm, Stuck auf Holzkonstruktion.

Abbildung: Archiv des Künstlers.

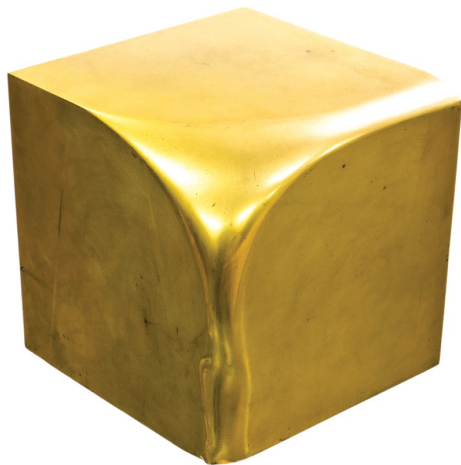


Abb. 17: Stanislav Kolibal, *Was früher Kante war*, 1968, Höhe mit Sockel 150 cm, Bronze.

Abbildung: Abbildung: Arcadja Auction Results (10.5.2015), URL: http://www.arcadja.com/auctions/it/kolibal_stanislav/prezzi-opere/64000/.

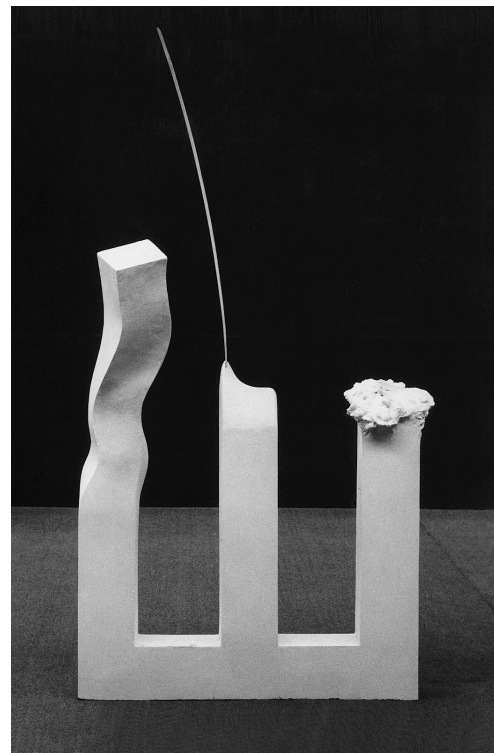


Abb. 18: Stanislav Kolibal, *Dreiweg (Trio)*, 1968, 154 x 84 x 27 cm, Gips und Stuck auf Holzkonstruktion und auf Maschendraht.

Abbildung: Archiv des Künstlers.

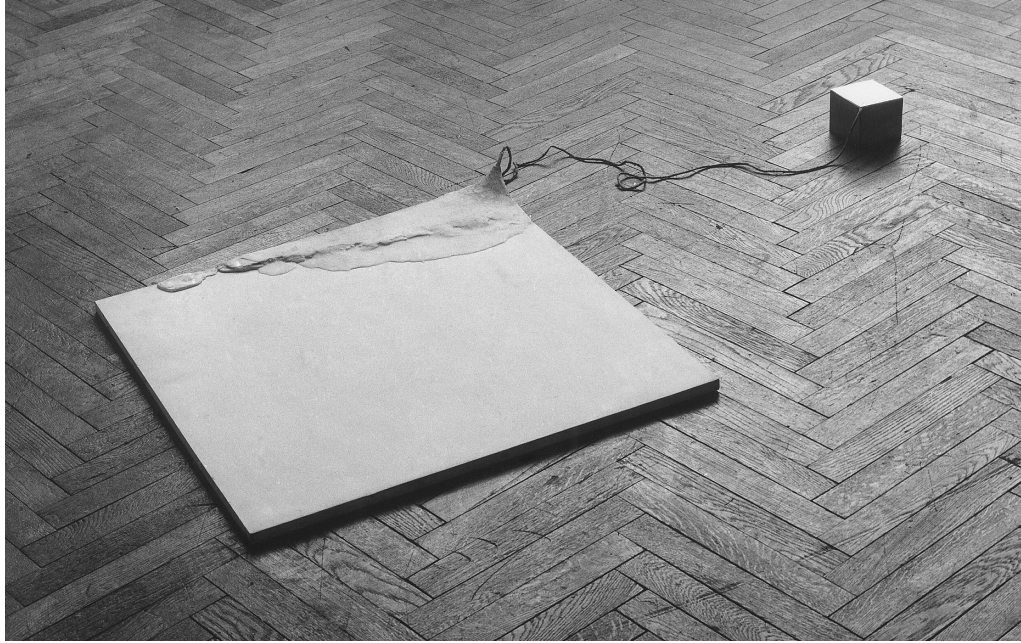


Abb. 19: Stanislav Kolíbal, *Vorher oder nachher?*, 1969, 70 x 70 cm, Holz, Polyester, Gips, Schnur.

Abbildung: Archiv des Künstlers.

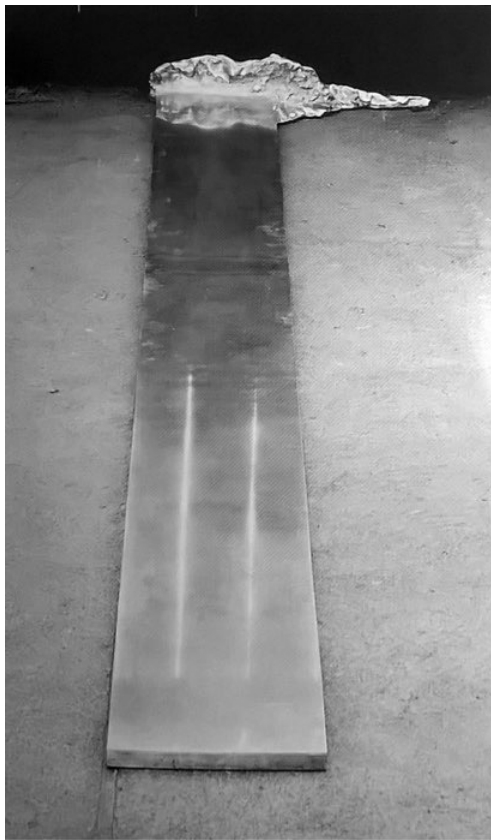


Abb. 20: Stanislav Kolíbal, *Wohin. Es gibt kein wohin (Brechendes Ende)*, 1969, 13 x 308 x 71 cm, Aluminium.

Abbildung: Archiv des Künstlers.

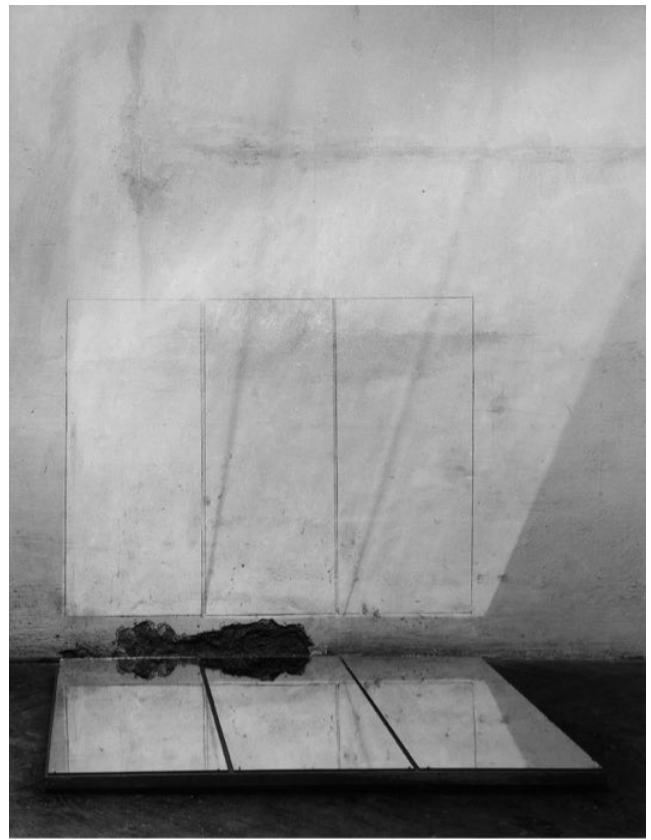


Abb. 21: Stanislav Kolíbal, *Dreifache Gestalt*, 1973, 70 x 90 cm, Installation (Holz, Spiegel, Zeichnung an der Wand, Licht).

Abbildung: Archiv des Künstlers.

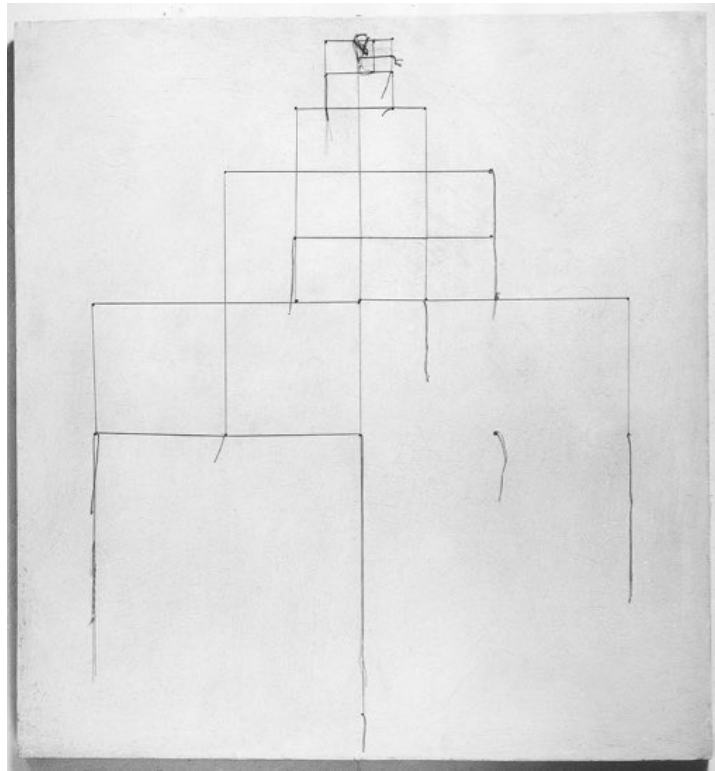


Abb. 22: Stanislav Kolibal, *Von Anfang an (Relief aus Fäden)*, 1970, 83 x 78 cm, Holz, Stuck, Fäden.

Abbildung: Archiv des Künstlers.



Abb. 23: Stanislav Kolibal, *Doppelmöglichkeit*, 1974, \varnothing 71 cm x 110 cm (Kegel), Maße variabel, Holz, Gips, Eisen, Schnur.

Abbildung: Archiv des Künstlers.



Abb. 24: Expo 1958, Brüssel, Hof des tschechoslowakischen Pavillons von František Cubr, Josef Hrubý und Zdeněk Pokorný.

Abbildung: Czech Pavilion at Expo 2015 (12.7.2015), URL: <http://www.pavilon-expo2015.cz/en/historie/expo-1958-brusel>.



Abb. 25: Stanislav Kolíbal, erste Einzelausstellung in der Galerie Nová síň („Neue Halle“), Prag, 1967, Installationsansicht.

Abbildung: Archiv des Künstlers.

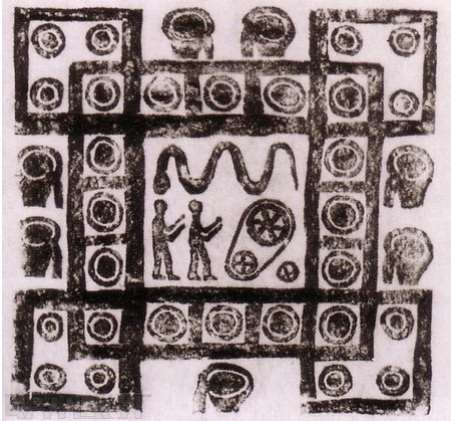


Abb. 26: Václav Boštík, *Zeichnung eines apokalyptischen Themas*, 1945, Tinte auf Papier.

Abbildung: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague (17.7.2015), URL: <http://www.artlist.cz/en/works/drawing-on-the-apocalyptic-theme-105083/>.

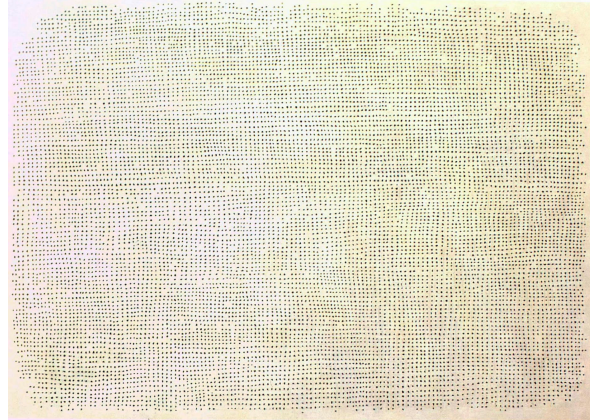


Abb. 27: Václav Boštík, *Feld*, 1964, 100 x 140 cm, Öl auf Leinwand.

Abbildung: Kat. Ausst. MUMOK Wien, Wien 1992, S. 139.

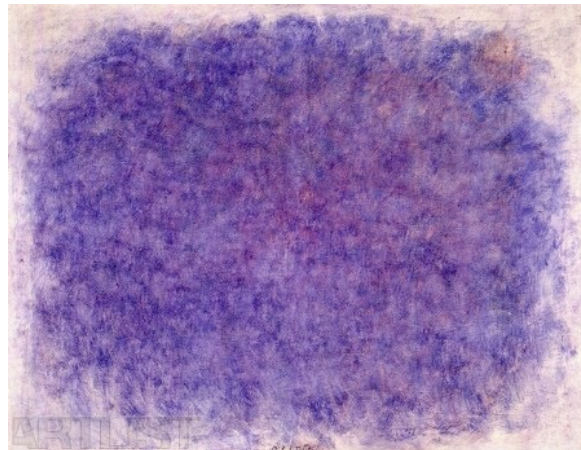


Abb. 28: Václav Boštík, *Feld in Blau*, 1965, 99 x 125 cm, Öl auf Leinwand.

Abbildung: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague (17.7.2015), URL: <http://www.artlist.cz/en/works/blue-field-105087/>.

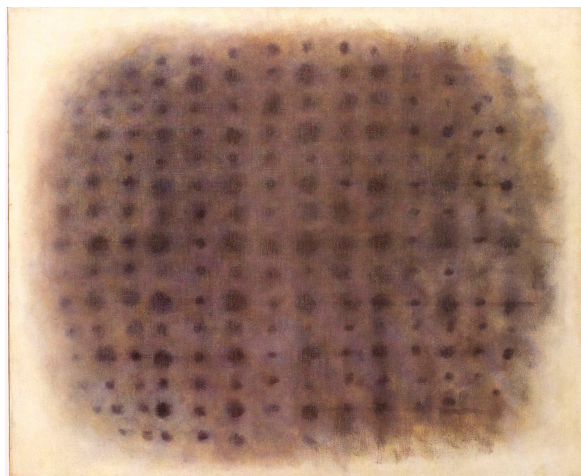


Abb. 29: Václav Boštík, *Struktur des Feldes*, 1967, 81 x 100 cm, Öl auf Leinwand.

Abbildung: Kat. Ausst. MUMOK Wien, Wien 1992, S. 143.

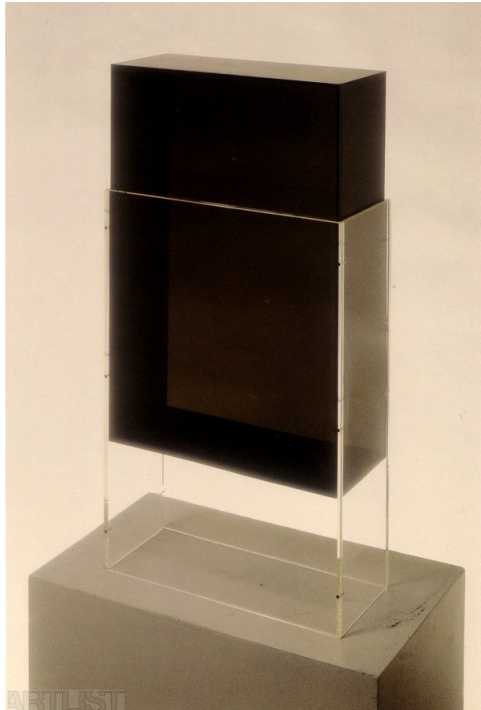


Abb. 30: Karel Malich, *Ohne Titel*, 1967, 66,5 x 35 x 15 cm, schwarzes und transparentes Plexiglas.

Abbildung: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague (17.7.2015), URL: <http://www.artlist.cz/en/works/without-title-105219/>.

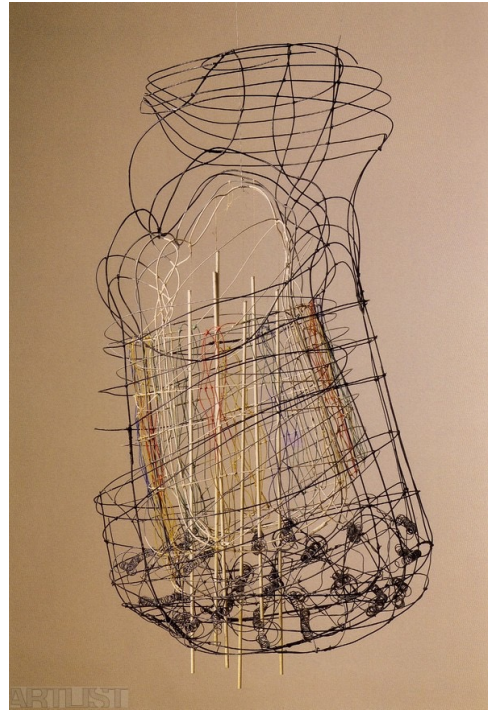


Abb. 31: Karel Malich, *Innere Licht I*, 1977, Höhe 158 cm, ø 83 cm, Draht, Lack, Aluminiumrohren.

Abbildung: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague (17.7.2015), URL: <http://www.artlist.cz/en/works/inner-light-i-105226/>.

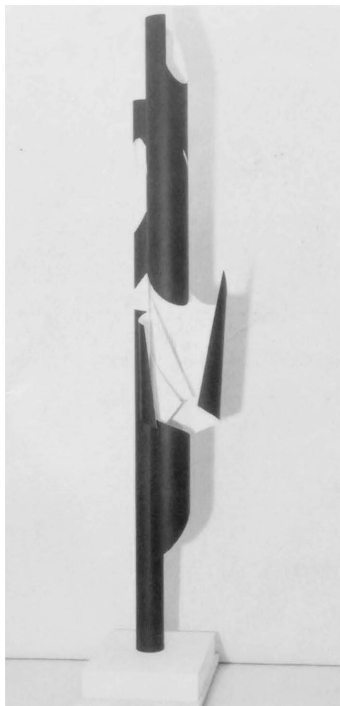


Abb. 32: Karel Malich, *Schwarz-Weiß-Skulptur*, 1964/1965.

Abbildung: Srp 1994, S. 103.

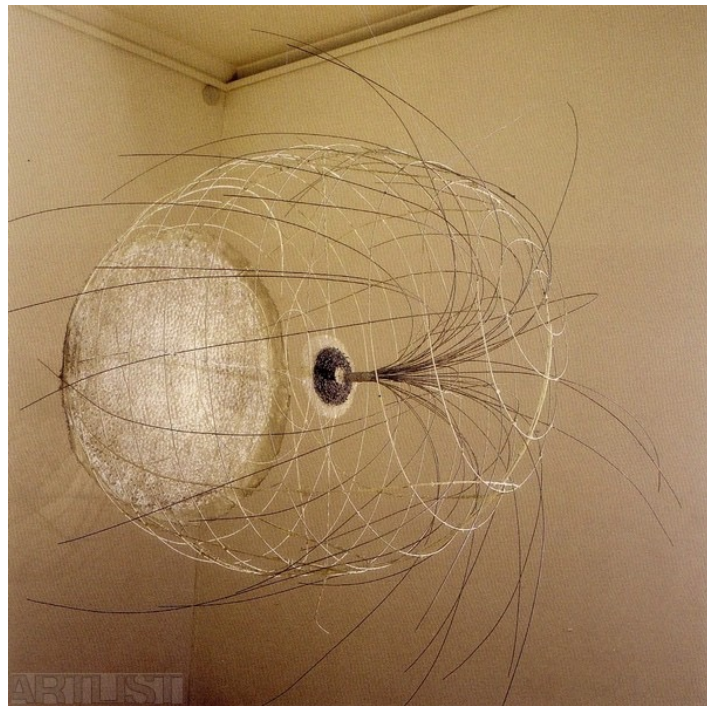


Abb. 33: Karel Malich, *Mensch-kosmischer Koitus*, 1984-1988, 155 x 155 x 135 cm, Draht, Lack.

Abbildung: Artlist – Center for Contemporary Arts Prague (17.7.2015), URL: <http://www.artlist.cz/en/works/human-cosmic-coitus-105233/>.



Abb. 34: *Primary Structures*, Jewish Museum New York, 27. April-12. Juni 1966, Museumseingang, links Anthony Caro, *Titan*; rechts David Annesley, *Swing Low*.

Abbildung: Altshuler 1994, S. 222.



Abb. 35: *Primary Structures*, Jewish Museum New York, 27. April-12. Juni 1966, Installationsansicht, von links nach rechts: Peter Forakis, *JFK*; Salvatore Romano, *Zeno II*; Forrest Myers, *Zigarat & W. & W.W.W.*; David von Schlegell, *Wave*; Ellsworth Kelly, *Blue Disk*; William Tucker, *Meru I*, *Meru II* und *Meru III*.

Abbildung: Altshuler 1994, S. 233.

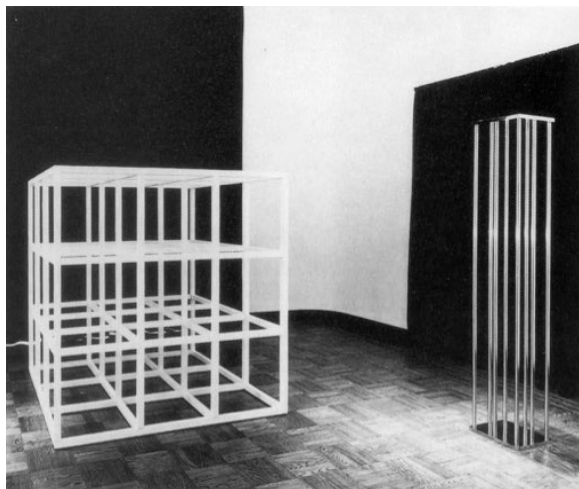


Abb. 36: *Primary Structures*, Jewish Museum New York, 27. April-12. Juni 1966, Installationsansicht, links Sol LeWitt, *Open Modular Cube* (1966); rechts Walter de Maria, *Cage*.

Abbildung: Altshuler 1994, S. 234.



Abb. 37: *Primary Structures*, Jewish Museum New York, 27. April-12. Juni 1966, Installationsansicht, von links nach rechts: Phillip King, *Through*; Daniel Gorski, *Fourth Down*; Peter Pinchbeck, *Space Jump*.

Abbildung: Altshuler 1994, S. 228.



Abb. 38: *Other Primary Structures*, Jewish Museum New York, 14. März-3. August 2014, Installationsansicht, von links nach rechts: Stanislav Kolíbal, *Labil* (1964); Norberto Puzzolo, *Virtual Pyramid with Exterior and Interior View* (1967, rekonstruiert 2014); David Lamelas, *Situation of Four Aluminum Plates* (1966, rekonstruiert).

Abbildung: Gisele Regatao, *Minimalism Originated Here? Maybe Not.*, WNYC News, 16.3.2014, (10.5.2015), URL: <http://www.wnyc.org/story/original-minimalists-far-ny/>.



Abb. 39: *Other Primary Structures*, Jewish Museum New York, 14. März-3. August 2014, Installationsansicht, links am Boden: Lee Ufan, *Relatum* (urspr. *Things and Words*, 1969), rechts stehend: Stanislav Kolíbal, *Der Fall* (1967).

Abbildung: Artalk.cz (10.5.2015), URL: <http://www.artalk.cz/2014/06/23/kolibal-v-new-yorku-podruhe/>.



Abb. 40: *Other Primary Structures*, Jewish Museum New York, 14. März-3. August 2014, Installationsansicht, von links nach rechts: Jirō Takamatsu, *The Pole of Wave* (1969); Stanislav Kolíbal, *Im bestimmten Augenblick* (1968); am Boden im Vordergrund: Jirō Takamatsu, *Slack of Net* (1968-69).

Abbildung: Artalk.cz (10.5.2015), URL: <http://www.artalk.cz/2014/06/23/kolibal-v-new-yorku-podruhe/>.

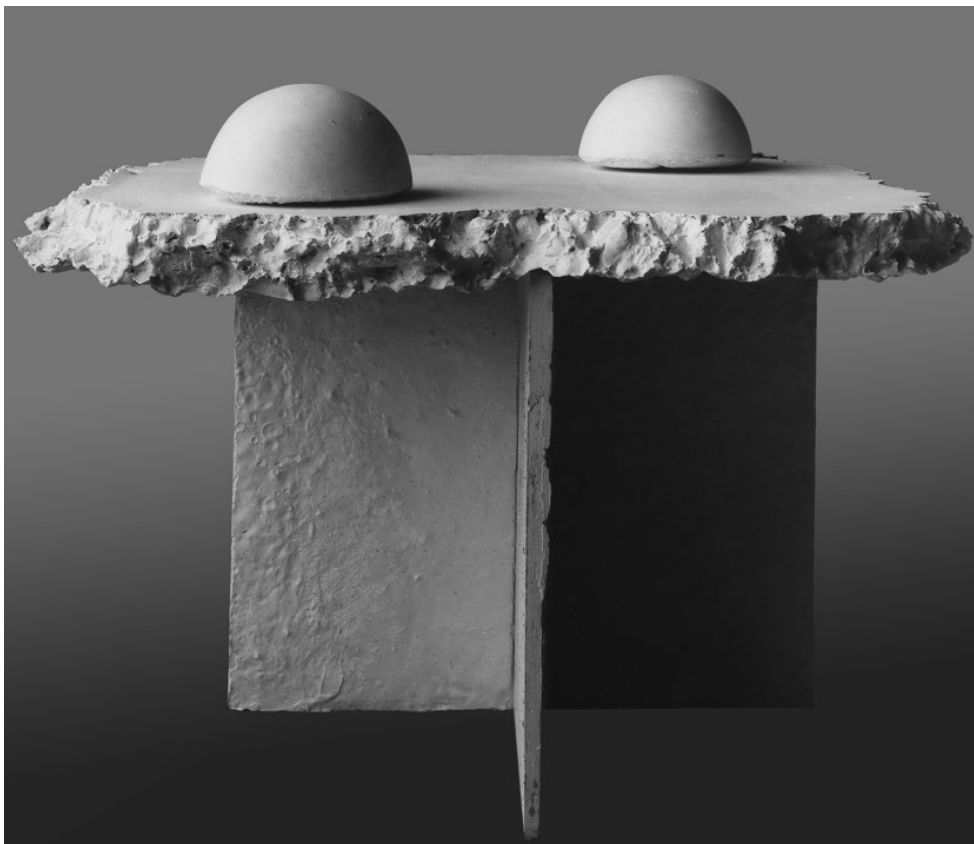


Abb. 41: Stanislav Kolíbal, *Der Tisch*, 1965, 85 x 120 x 95 cm, Gips / Aluminium.

Abbildung: Archiv des Künstlers.

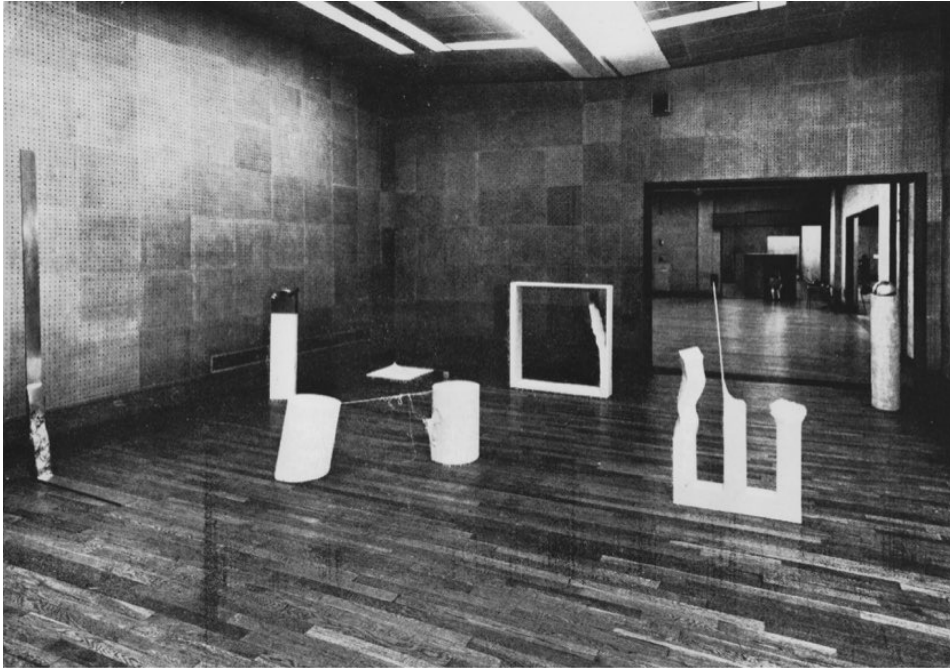


Abb. 42: *Between Man and Matter*, Metropolitan Art Gallery, Tokyo, 1970, Installationsansicht vom Saal mit Arbeiten von Stanislav Kolíbal. Von links nach rechts: *Die Wehe („L“)* (1968); *Der Stachel* (1969); *Fessel* (1969); *Vorher oder nachher?* (1969); *Im bestimmten Augenblick (II)* (1969); *Dreiweg* (1968) und *Ein kleines Abheben* (1968).

Abbildung: Archiv des Künstlers.

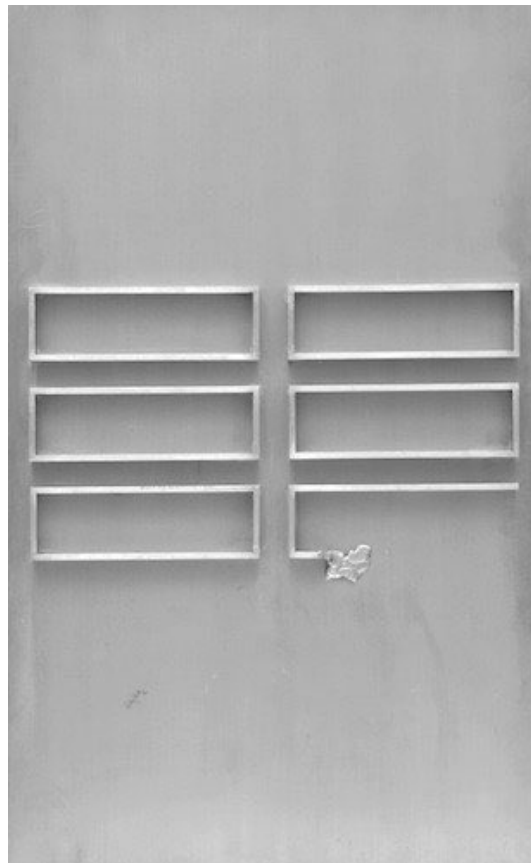


Abb. 43: Stanislav Kolíbal, *Kleine Rahmen (Fünf und einhalb)*, 1969, 141 x 87 x 6 cm, Stuck auf Holz / Aluminium.

Abbildung: Archiv des Künstlers.

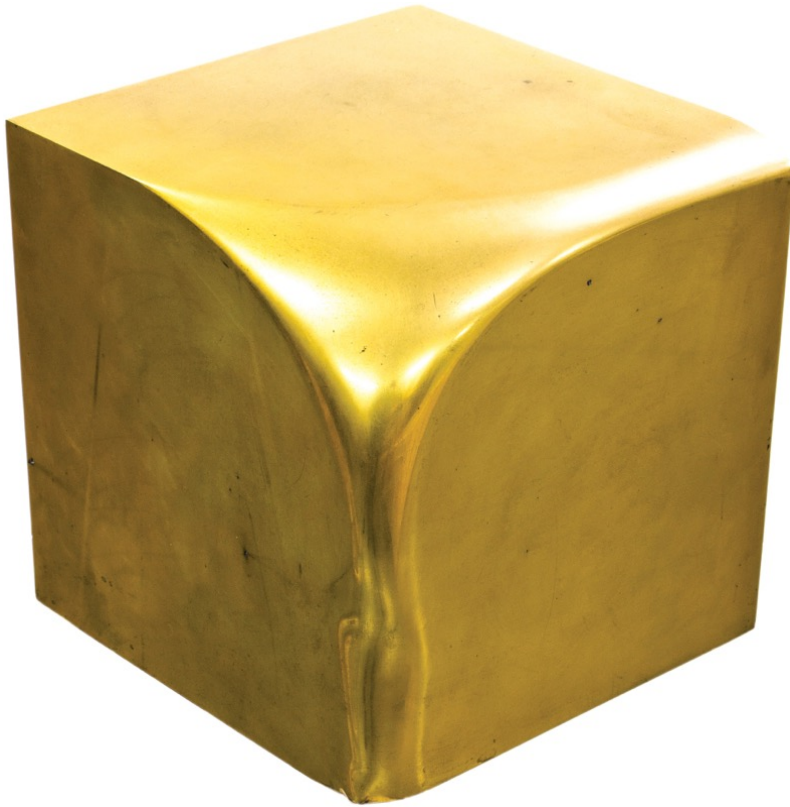


Abb. 44: Stanislav Kolíbal, *Was früher Kante war*, 1968, Höhe mit Sockel 150 cm, Bronze.

Abbildung: Arcadja Auction Results (10.5.2015), URL: http://www.arcadja.com/auctions/it/kolibal_stanislav/prezzi-opere/64000/.



Abb. 45: Donald Judd, *Untitled*, 1968, 56 x 122,6 x 91,4 cm, Messing, The Museum of Modern Art, New York.

Abbildung: MoMA Collection (12.7.2015), URL: <http://www.moma.org/collection/works/81787?locale=en>.

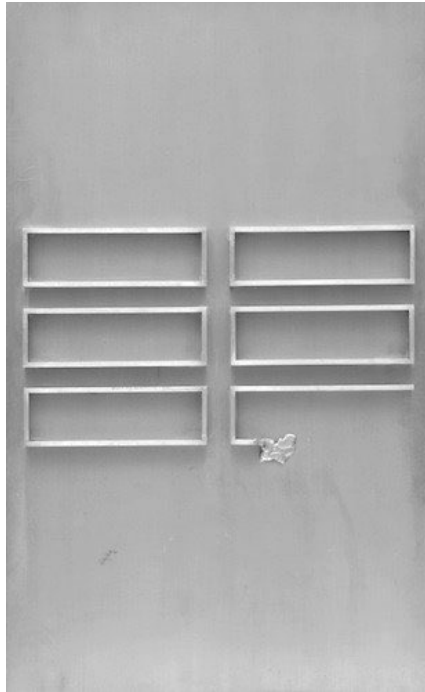


Abb. 46: Stanislav Kolibal, *Kleine Rahmen (Fünf und einhalb)*, 1969, 141 x 87 x 6 cm, Stuck auf Holz / Aluminium.

Abbildung: Archiv des Künstlers.



Abb. 47: Donald Judd, *Untitled*, 1978, Sperrholz, The Chinati Foundation, Marfa, TX.

Abbildung: Nicholas Serota [Hrsg.], Donald Judd, Köln 2004, S. 210.

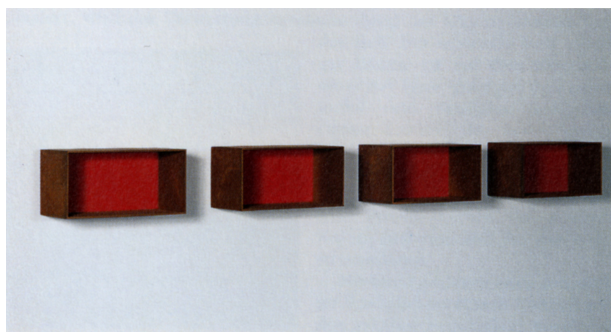


Abb. 48: Donald Judd, *Untitled*, 1984, Corten-Stahl, Plexiglas, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.

Abbildung: Monika Wagner, *Sack und Asche. Materialgeschichten aus der Hamburger Kunsthalle*, Bonn 1997, S. 37.

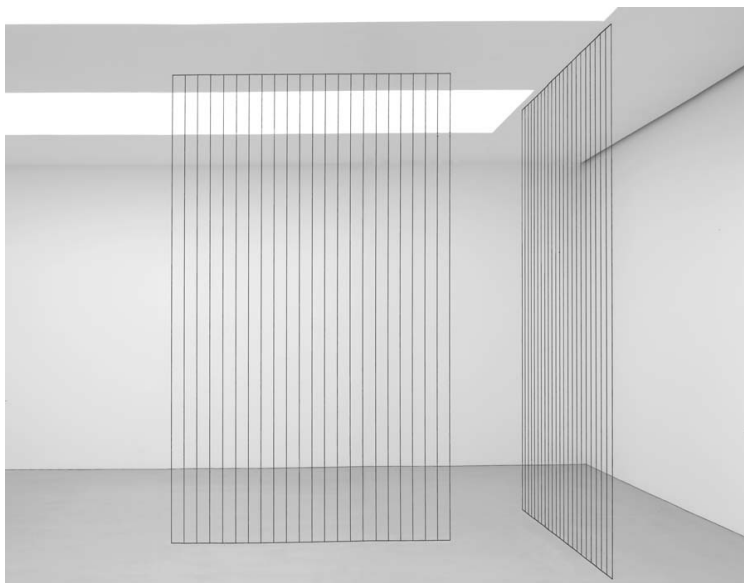


Abb. 49: Fred Sandback, *Untitled (Sculptural Study, Two Part Vertical Construction)*, ca. 1986, Installationsansicht David Zwirner —525 W. 19th, 2009.

Abbildung: Contemporary Art Daily (12.7.2015), URL: <http://www.contemporaryartdaily.com/2009/01/fred-sandback-at-david-zwirner/sanfr0272-untitled-sculptural-study-two-part->



Abb. 50: Stanislav Kolibal, Ausstellung in der Livingstone-Learmonth Gallery, New York, 1976, Installationsansicht.

Abbildung: Archiv des Künstlers.

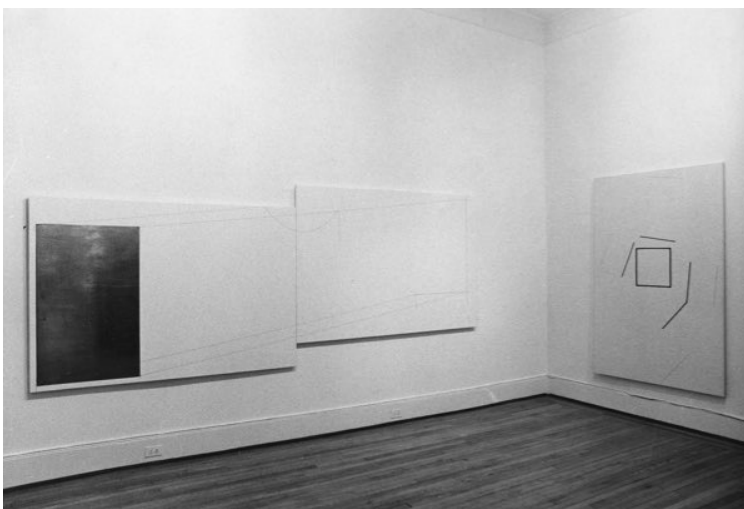


Abb. 51: Stanislav Kolibal, Ausstellung in der Livingstone-Learmonth Gallery, New York, 1976, Installationsansicht.

Abbildung: Archiv von Stanislav Kolibal.

Anhang

Abstract

Stanislav Kolíbal (geboren 1925 in Orlová) gehört zu den bedeutendsten Künstlern sowohl der tschechischen als auch der internationalen Kunstszene der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wobei sein Werk auch ins 21. Jahrhunderts übergreift.

Von abstrahierten Darstellungen des menschlichen Körpers während der 1950er Jahre wendete sich Kolíbal im Jahr 1963 völlig einer abstrakten Formensprache zu, welche auf Verwendung von einfachen geometrischen Formen basierte. Seine Werke der 1960er und 1970er Jahre weisen einen deutlich narrativen Charakter auf, indem sie sich vom Schaffen Kolíbals nordamerikanischen und westeuropäischen Zeitgenossen unterscheiden, da ihre dreidimensionale geometrische abstrakte Objekte keinen Inhalt im klassischen Sinne aufweisen. Zeitlich geht Kolíbal mit seiner geometrischen Formensprache den minimalistischen reduktivistischen Tendenzen der sechziger und siebziger Jahre voraus und entwickelte eine autochthone Zeichen- und Formensprache.

Die Themen Kolíbals Zeichnungen, Plastiken und Installationen aus den 1960er und 1970er Jahren sind Labilität und Vergänglichkeit, in Werken wie „Der Fall“ von 1967 oder „Frage der Zeit“ von 1968 stellt der Künstler Zustände, Momente, im Geschehen angehaltene Augenblicke dar.

Hinsichtlich der mitteleuropäischen Kunstszene handelt es sich bei Stanislav Kolíbal um einen einzigartigen Künstler, der während der politisch und kulturell komplizierten Zeit nach dem Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes im Jahr 1968 mit den Entwicklungen der westlichen Kunstszene Schritt halten konnte und bereits damals sich seine bis heute dauernde internationale künstlerische Präsenz erwarb.

Curriculum Vitae

Robert Kotásek, BA

Ausbildung

04/2013-11/2015 **Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte**
Masterstudium Kunstgeschichte

09/2009-03/2013 **Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte**
Bachelorstudium Kunstgeschichte

Berufliche Erfahrung

01/2015-03/2015 **Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler Privatstiftung**
Praktikum

08/2014-10/2014 **Künstlerhaus Wien**
Praktikum

06/2013-07/2014 **Mährische Galerie in Brünn**
Grafikdesign-Abteilung
Kuratorische Assistenz

07/2011-12/2012 **Mährische Galerie in Brünn**
Grafikdesign-Abteilung
Praktikum