

Sabine Bartelsheim

Biomorphismus heute?

Verkörperungen von Belebtheit in der zeitgenössischen Skulptur

In den letzten Jahren wurde mit Blick auf die zeitgenössische Skulptur ein Begriff reaktiviert, der in der Kunstgeschichte bis dato nie richtig heimisch wurde: der Begriff des Biomorphen. Zwei Ausstellungen trugen ihn im Titel: Das Kunsthaus Graz zeigte 2008/09 die Ausstellung *Leben? Biomorphe Formen in der Skulptur*, 2012 folgte im Arp Museum in Rolandseck die Schau *Biomorph! Hans Arp im Dialog mit aktuellen Positionen*.¹ Marc Wellmann konstatierte wenig später eine „Renaissance biomorpher Gestaltung“, die sich – wie schon in der Vergangenheit – in allen Sparten dreidimensionaler Formgebung, in Skulptur, Design und Architektur, beobachten lässt.² Anders als bei Blob-Architektur und organischem Design ist diese Tendenz in der zeitgenössischen Skulptur nur peripher an die Entwicklung neuer digitaler Entwurfstechniken gekoppelt. Das Phänomen ist hier Teil einer breiteren Tendenz, die ein ähnliches, aber vielgestaltiges Interesse verbindet: an der Verkörperung von Energien, am Wirkzusammenhang von Materialität und Unsichtbarem, am Wandelbaren der Dinge oder an Simulationen von Leben.³ Dabei zeigen sich – wie noch auszuführen sein wird – Parallelen und Berührungspunkte zwischen künstlerischer Praxis und Kunstgeschichte, etwa den Forschungen zum „Biozentrismus“ der Moderne (Oliver A.I. Botar, Jennifer Mundy), der „Theorie des Bildakts“ von Horst Bredekamp und der „Kunstgeschichte des Veränderlichen“ von Dietmar Rübel.⁴

Die genannten Ausstellungen führten Künstler wie Berlinde de Bruckere, Tony Cragg, Lee Bul, Franz West, Carsten Nicolai, Ernesto Neto, Wilhelm Mundt und andere zusammen. Weitere Künstler, deren Skulpturen mit dem Biomorphen assoziiert wurden – darunter Anish Kapoor, Thomas Helbig oder Reiner Maria Matysik – ließen sich in dieser Reihe ergänzen. Vor allem die Heterogenität ihrer Werke, aber auch die anschauliche Differenz zu den historischen Beispielen werfen Fragen danach auf, was biomorph in der zeit-

genössischen Skulptur eigentlich bedeutet und in welcher Relation die Werke zu jenen stehen, für die der Begriff gefunden wurde. Im Folgenden wird daher zunächst die Begriffsgeschichte rekapituliert und die Entwicklung des historischen Biomorphismus von den 1930er Jahren bis in die Nachkriegszeit skizziert.

Bereits die allgemeinen Umschreibungen für den Begriff „biomorph“ setzen unterschiedliche Akzente: Während etwa der Duden die formgebende Energie betont („von den Kräften des natürlichen Lebens geformt“) verweisen die deutsche und englische Wikipedia auf die Formverwandtschaft („etwas, das einer biologischen Form oder Gestalt ähnelt“).⁵ Die Einführung des Begriffs in die bildende Kunst ist, wie Jennifer Mundy und Guitemie Maldonado umfassend dargestellt haben, ausschließlich angloamerikanisch geprägt.⁶ Der erste, der die Bezeichnung biomorph auf kulturelle Objekte bezog, war der britische Anthropologe Alfred Cort Haddon. In seiner 1895 veröffentlichten Evolutionsgeschichte der Kunst (*Evolution in art*) fasst er unter dem Terminus „biomorph“ prähistorische Bildwerke zusammen, die Bezüge zu Naturobjekten erkennen lassen und im Einzelfall (bis heute) als anthropomorph, zoomorph oder phyllomorph beschrieben werden. In den 1930er Jahren wurde der Begriff auf die Kunst übertragen, um eine Polarität und zugleich eine Umbruchsituation in der Kunst der Moderne zu beschreiben. Zuerst verwendet wurde er von dem englischen Schriftsteller Geoffrey Grigson, der in einem Essay von 1935 (*Comment on England*) die biomorphe Abstraktion positiv von der geometrischen abhebt.⁷ Letztere kritisierte Grigson als intellektualistisch, sie negiere Sinn und Gefühl und führe unausweichlich zum Tode. Die Zukunft gehörte seiner Ansicht nach der biomorphen Abstraktion, die Mondrian und Dalí, Idee und Gefühl, Materie und Geist respektive Leben vereine.⁸

Alfred H. Barr, der Gründungsdirektor des Museum of Modern Art griff den Begriff ein Jahr später im Ka-

talog zur Ausstellung *Cubism and Abstract Art* auf, ebenfalls um einen Dualismus in der abstrakten Kunst zu charakterisieren. In der grafischen Darstellung seines kunsthistorischen Weltbildes auf dem berühmten Katalogcover haben sich die vielfältigen Tendenzen der Abstraktion in zwei polare Ströme geteilt: die geometrische und die nicht-geometrische Abstraktion. Den Begriff „biomorph“ als Entsprechung zur nicht-geometrischen Abstraktion verwendet Barr nur im Text; auch er sieht die „biomorphic abstraction“, zu deren Hauptvertretern er Joan Miró, Hans Arp und Henry Moore zählt, im Aufwind begriffen.⁹ Im Katalogtext findet Barr darüber hinaus ein prägnantes Bild für diesen Dualismus, das noch lange nachwirkt: Er bringt ihn auf den Gegensatz von „Quadrat“ und „Amöbe“.¹⁰ Der wandlungsfähige Einzeller lieferte eine einprägsame Metapher, die geradezu emblematisch für den historischen Biomorphismus wurde.

Auch wenn sich in der abstrakten Kunst Ansätze zu einer losen Gruppenbildung abzeichneten, so war der Biomorphismus von Anfang an keine Kunstströmung, sondern bezeichnete eine formale Präferenz, die in dieser Zeit durch mehrere Faktoren gestützt wird. Wie man aus Barrs Diagramm ablesen kann, geht die biomorphe Abstraktion direkt aus dem Surrealismus hervor. In dessen Umfeld finden sich biomorphe Formen nicht nur in abstrakten Kunstwerken, sondern ebenso in den fantastischen Landschaften von Salvador Dalí, Yves Tanguy oder Roberto Matta. Die fluiden bizarren Formen können hier als ‚reine‘ Verkörperungen des Unbewussten oder Gefühlsformen aufgefasst werden. Besonders deutlich wird dies in Werken, in denen die biomorphen Formen ganz offenkundig die physische Erscheinung von einzelnen Figuren ersetzen wie etwa in Salvador Dalís *L'Angélu architectonique de Millet* von 1933. Die an ausgewaschene Felsen oder bleiche Knochen erinnernden Formen, die hier an die Stelle von Mann und Frau in Jean-François Millets *Angelus-gebet* (1857/59) getreten sind, verkörpern nach Bekunden Dalís vor allem die latente sexuelle Aggression, die er in Millets Bild zu spüren glaubte.¹¹

Die Bilder der Surrealisten akzentuieren das psychologische Potential der organischen Formsprache. Auch bei manchen Werken der biomorphen Abstraktion verweisen bereits die Titel auf Gefühle und aus dem Unbewussten Aufsteigendes (etwa bei Hans

Arps *Trois objets désagréables sur une figure* von 1930). Der Biomorphismus bot nicht zuletzt die Möglichkeit, abstrakte Kunst und Surrealismus, der ansonsten stark an Gegenständliches gebunden bleibt, zu verbinden.

Wesentlich für das Verständnis des historischen Biomorphismus ist auch ein größerer kulturgeschichtlicher Zusammenhang, der in jüngerer Zeit als „Biozentrismus“ der Moderne bezeichnet wurde. Der Begriff wurde vor allem von dem kanadischen Kunsthistoriker Oliver A.I. Botar propagiert, um die Orientierung von Künstlern der Moderne an einer bestimmten Leitidee von Leben und Natur zu beschreiben, die auch in Philosophie und Wissenschaft der Zeit vorherrscht und als „intuitiv, idealistisch, holistisch“ zu bezeichnen ist.¹² Basis dieses Naturbildes ist eine vitalistische Auffassung von Leben, die Annahme der Existenz einer eigenen immateriellen Lebenskraft – was von den „Mechanisten“ (wie auch von der späteren Biologie) abgelehnt wurde.¹³ Die Anfänge dieser an die Naturphilosophie der Romantik anknüpfenden Denkrichtungen verkörpern die Lebensphilosophien von Friedrich Nietzsche, Henri Bergson und anderen, deren Widerhall in den Künsten lange bekannt ist. In der Vergangenheit weniger diskutiert wurde dagegen die Rolle der „geistfreundlichen“ (Thomas Mann) Biologen aus diesem Umfeld wie Raoul Francé oder Johann Jakob von Uexküll, die vor allem von den Konstruktivisten rezipiert wurden.¹⁴

Unter den vielfältigen Ausprägungen des Biozentrismus steht die zeitgenössische Naturfotografie dem Biomorphismus am nächsten. Schon ab dem 19. Jahrhundert spielen fotografische Illustrationen in naturkundlichen Büchern eine wesentliche Rolle, in der Zwischenkriegszeit verbesserten sich jedoch die technischen Verfahren, so dass die Qualität insbesondere von vergrößerten Nahaufnahmen und Mikrofotografien gesteigert wurde. In den 1920er Jahren etablierte sich in der Folge eine Tendenz zur sachlichen Fotografie, die durch Fotobände wie jene von Karl Bloßfeldt bekannt wurde und sich durch eine detail- und strukturbetonte Sicht auf Natur auszeichnet. Die Parallelen zwischen Naturfotografie und biomorpher Form wurden bereits von der Kunstgeschichte der Zeit gesehen. – Auch Barrs Amöbenvergleich legt dies indirekt nahe. – Explizit wird diese Beziehung von

Carola Giedion-Welcker in ihrem Buch zur *Modernen Plastik* hergestellt. Der Band zeichnet sich generell durch seine fotografischen Gegenüberstellungen aus; eine biomorphe Skulptur von Hans Arp findet sich hier in Gesellschaft einer Schneelandschaft, in der Schmelzwasser ephemere rundliche Objekte hat entstehen lassen.¹⁵

In den Skulpturen und Texten von Hans Arp lässt sich die vitalistische Prägung des Biomorphismus wohl am deutlichsten ablesen. Arp arbeitete bereits ab 1916 mit ovaloiden Formen; die „bewegten Ovale“ waren für ihn, wie er später formuliert, „Sinnbilder der ewigen Verwandlung und des Werdens der Körper“.¹⁶ Zugleich bildeten sie eine kongeniale visuelle Entsprechung zu seiner Auffassung, dass Kunst eine Schöpfung parallel zur Natur sei. Arps in diesem Zusammenhang berühmtes Diktum lautet: „Wir wollen nicht abbilden, wir wollen bilden. Wir wollen bilden, wie die Pflanze ihre Frucht bildet [...]“.¹⁷ Die alles durchdringende Lebenskraft und die künstlerische Schöpferkraft, die an jener partizipiert, fallen in der biomorphen Form anschaulich zusammen.

Ab den 1940er Jahren liegt der Schwerpunkt des Phänomens in der dreidimensionalen Gestaltung. Parallel zur Kunst hatte sich im amerikanischen Design eine Tendenz zu weichen, ebenfalls als „biomorph“ klassifizierten Formen entwickelt, die um 1940 ihren Siegeszug durch die häuslichen Interieurs antrat und zum Inbegriff für „modernes“ Design überhaupt wird.¹⁸ Im Bereich der Kunst ist es vor allem die englische Skulptur, die mit dem Biomorphen in Verbindung gebracht wird. Zu den Charakteristika dieser Phase gehört das Aufbrechen der geschlossenen Volumen, ohne dass die Einheit des Ganzen aufgegeben wird. Bei Henry Moore verbindet sich diese Verräumlichung mit wieder deutlicheren figurativen Bezügen und einem zeittypischen humanistischen Anspruch. Unter der Leitidee des „Organic whole“ steht nicht nur die Verkörperung einer ganzheitlichen Auffassung von Natur und Leben im Mittelpunkt, sondern auch deren ethische Implikationen als Ausdruck und Vermittlerin eines Humanen.¹⁹

In der Kunstgeschichte sind es weiterhin vor allem Engländer und Amerikaner, die bis in die 1960er Jahre das Biomorphe in der Kunst diskutieren.²⁰ Entsprechend richtete sich der Fokus auch auf die angloame-

rikanische Kunst. Während im Feld der Nachkriegsskulptur Henry Moore und Barbara Hepworth bis heute zu den Hauptvertretern biomorpher Formgebung gerechnet werden, blieben vergleichbare Phänomene bei anderen Künstlern der Zeit in dieser Hinsicht eher unterbelichtet. Zu nennen wären hier etwa die kleinteilig durchbrochenen „informellen“ Plastiken des deutschen Bildhauers Emil Cimiotti, die oftmals auf Vegetables anspielen (auch bei Arp finden sich ab den 1940ern löchrig-pflanzliche Formen),²¹ oder die an primitivistische Figurinen anschließenden Formfindungen der Cobra-Künstler.²²

Bereits die Werke dieser Phase lassen sich als Weiterung des Konzepts Biomorphismus in der Kunst beschreiben. Eine Typologie der „runden Formen“ (Ei, Muschel, Kiesel, Wolke, Zelle, Knochen etc.) wie sie für die 1930er Jahre aufzustellen versucht wurde, stößt schon hier an ihre Grenzen.²³ Mehr noch als über Referenzformen in der Natur ist das Biomorphe daher heute – soll der Begriff für die Beschreibung zeitgenössischer Skulptur taugen – aus seinen übergeordneten Formqualitäten zu begreifen.

Ein Attribut, das den Formen am häufigsten zugeschrieben wird, ist das Fluide ihrer Erscheinung unter Beibehaltung eines Gestaltganzen. „Das Biomorphe“, so Katrin Bucher im Katalog Graz, „wird bestimmt durch das Prozesshafte in Verbindung mit dem Wesenartigen.“²⁴ Die Formkörper wirken „verflüssigt“ und in dieser Eigenschaft sind sie als eine Variante der Verzeitlichung von Skulptur und der Integration des Veränderlichen in die Kunst des 20. Jahrhunderts zu begreifen wie sie seit Rodin und Medardo Rosso zu beobachten sind.

Charakteristisch für das prozessuale Moment der biomorphen Formen ist die Tendenz zum Metamorphotischen, zu einer Wandlungsästhetik, die im Moment des nur „Ähnelnden“, aber nicht Mimetischen gründet. Schon Alfred Barr sah in der biomorphen Abstraktion keine „reine“ Abstraktion.²⁵ Tatsächlich bewegen sich deren Formen zwischen Abstraktion und angedeuteter Figürlichkeit. Auch da, wo die Skulpturen stärker figurative Elemente integrieren wie in den Werken von Henry Moore bleibt ihnen ein Changieren zwischen den Sphären des Bestimmten und Unbestimmten eigentümlich.

Die Eigenschaft des „entre-deux“ (Guitemie Maldonado) lässt sich umfassend ausdehnen.²⁶ Auch da, wo eine vertraute Körperlichkeit erkennbar wird, bewegen sich die Formen oftmals zwischen den Naturreichen und erzeugen den Eindruck von Übergängen zwischen Mensch, Tier, Pflanze, Stein, Gestirnen oder Mikroorganismen. Ebenso kann das Biomorphe Übergänge zwischen einer vertrauten und einer fiktiven Körperlichkeit, einer natürlichen und einer künstlich erzeugten visualisieren.

Jennifer Mundy hat darauf verwiesen, dass das Unpräzise den Werken einen rätselhaften oder „mystischen“ Charakter verleiht.²⁷ Als weitere Eigenschaft des Biomorphen lässt sich darauf aufbauend festhalten, dass die Werke ein spezifisches Evidenzerlebnis erzeugen: ein Gefühl von etwas, das da ist, sich aber der Rationalisierung und Beschreibbarkeit entzieht, genauer: die Anwesenheit einer Kraft, einer Energie, die den Wandlungsprozess in Gang hält. Die Vorstellung von Ursprung und Charakter dieser Energie kann dabei unterschiedlich konnotiert sein, sie kann im menschlichen Inneren wie in der äußeren Natur verortet werden, auf ephemeres Erscheinen oder mythische Dauer eingestellt sein.

Grundsätzlich bleibt an dieser Stelle die Frage, ob der Biomorphismus in der Kunst auch ohne sein historisches Fundament im Vitalismus zu denken ist. Eine Bejahung der Frage legt zunächst die Tatsache nahe, dass nur bei wenigen Künstlern entsprechende Hinweise auf ein vergleichbares Weltbild zu finden sind. Am häufigsten noch wird die verkörperte Energie in allgemeinsten Form an das eigene „Empfinden“ zurückgebunden, insgesamt jedoch bleibt ihre Identität oftmals eher diffus und offen für das subjektive Empfinden des Betrachters.²⁸

Die Werke selbst zeichnen sich gegenüber dem klassischen Biomorphismus durch eine stärkere Gewichtung der Materialwirkungen aus. Belebtheit wird nicht nur durch die Form verkörpert, sondern mehr noch als immanente Eigenschaft des Materials vorgeführt.

Darüber hinaus sind die aktuellen Beispiele biomorpher Skulptur nicht mehr ausschließlich auf Natur bezogen, in ihnen zeigt sich vielmehr eine Durchdringung von verschiedenen Ebenen des Begriffs „Leben“



Abb. 1: Tony Cragg, *Mean Average*, Bonn 2014.

– als Merkmal von Lebewesen und als Alltagsleben, zu dem auch die Welt der Dinge gehört.²⁹

Beide Komponenten lassen sich anschaulich am Werk des Briten Tony Cragg verfolgen, der seit Ende der 1980er Jahre verstärkt mit als biomorph oder organisch zu bezeichnenden Formen arbeitet. Charakteristisch für seine meist als Serien angelegten Skulpturen sind eine Potenzierung von Formelementen und eine strukturelle Oberflächenbeschaffenheit, die die Aufmerksamkeit auf die materielle Hülle lenkt. Das Spektrum der von Cragg verwendeten Substanzen reicht dabei von klassischen Bildhauermaterialien wie Bronze, Stein und Holz bis zu glänzenden Spielwürfeln und Edelstahl.

Der menschliche Körper ist ein wesentlicher Bezugspunkt der Formgebung ohne dass die Skulpturen ins Figurative umschlagen. So basieren etwa die *Early Forms* auf gefäßartigen Gebrauchsgegenständen, die an den menschlichen Körper als „Flüssigkeitsbehälter“ erinnern.³⁰ Behältnisse von antiken Vasen bis zu zeitgenössischen Plastikflaschen und Glaskolben erscheinen in dieser Serie monumentalisiert, in sich gedreht, zusammengedrückt und in verschiedene, oft

tief farbige Materialien übersetzt. Der Titel erinnert daran, dass gerade solche Behälter zu den frühesten Kulturobjekten der Menschheit und damit auch zu den ersten „Extensionen“ des menschlichen Körpers gehören.³¹ Einer anderen Serie, den *Rational Beings* liegen dagegen geometrische Rundformen, Kreise und Ellipsen, zugrunde, die geschichtet und ebenfalls mehrfach in sich gedreht werden. Im Ergebnis erinnern die säulenartig gewundenen und hoch dynamischen Gebilden an in Bewegung geratene Baumstämme, die vertikale Ausrichtung verleiht ihnen aber ebenfalls etwas latent Anthropomorphes.³² In jüngeren Werken vermischen sich die Ansätze beider Serien in stelenartigen Formationen, die sich in nochmals gesteigerter Dynamik in die Luft schrauben und beim Umschreiten menschliche Profile erkennen lassen (Abb. 1).

Die Affinität gerade dieser Werkgruppen von Cragg zum Futurismus ist evident und macht noch einmal deutlich, dass dem Biomorphen ein spezifisches Prinzip von Prozesshaftigkeit zugrunde liegt. Robert Kudielka hat darauf hingewiesen, dass in der futuristischen Skulptur das Fortschreiten im Raum visualisiert wird, während bei Cragg eine vibrierende Drehbewegung vorgestellt wird. „Die Zustandsveränderung oder Wandlung eines Dings ist eine völlig andere Art von Bewegung als Ortsveränderung, der mechanische Modus, der die Futuristen faszinierte.“³³ Insbesondere die mehrfache Drehbewegung erzeugt den Eindruck, dass der Bewegungsimpuls aus dem Stofflichen selbst kommt und die sich wandelnde Form hervorreibt.

Auf andere Weise führen die *Trashstones* von Wilhelm Mundt die Verbindung von Energie und Material wie auch die Durchdringung von Alltagsleben und Belebtheit vor Augen. Die seit 1989 entstandenen farbigen „Steine“ bestehen im Kern aus Atelier- und Haushaltsabfällen, die mit einem glasfaserverstärkten Kunststoff ummantelt wurden (Abb. 2). Die farbigen Oberflächen sind auf Hochglanz poliert wie Industrieprodukte, allerdings so intensiv, dass an einigen Stellen der Untergrund durchscheint und so der paradoxe Eindruck des zugleich „Neuen“ und Abgenutzten entsteht. Die *Trashstones* – es gibt mittlerweile mehrere hundert von ihnen in verschiedenen Größen und Farben – sind durchnummeriert und tragen ihre Zahl wie



Abb. 2: Wilhelm Mundt, *Trashstone* # 508, 2010.

eine ökonomische oder wissenschaftliche Kennung an der Außenhaut.

Mundts Gestalten wecken Assoziationen an Naturhaftes und Artifizielles zugleich. Neben das Form- und Materialerlebnis tritt dabei das Wissen um ihren „alchemistischen“ Entstehungsprozess, in dem Abfall in Kunst verwandelt wurde.³⁴ Die *Trashstones* erscheinen damit nicht nur als von natürlichen Kräften geformt, sondern sind zugleich konzeptuell als Hervorbringungen ‚von Kräften des Alltagslebens‘ definiert. Das Mystische der biomorphen Form selbst wird hier vervielfacht durch das hermetisch bewahrte Geheimnis um ihre materielle Identität und die Lebenswirklichkeiten, die darin eingeschrieben sind.

Eine Steigerung erfährt die Materialwirkung dort, wo der Betrachter physisch integriert und die leibliche Selbsterfahrung betont wird. Ein markantes Beispiel für diese Ausprägung des aktuellen Biomorphismus bieten die organischen Gebilde des Brasilianers Ernesto Neto, die vielfältige, oft erotisch und kindlich-spielerisch konnotierte Sinnesreize bereithalten. Bekannt wurde Neto in den 1990ern mit Deckenskulpturen aus flexiblen und transparenten Textilien, von denen polyphenartige Gewürzsäckchen herabhängen. Die Mixtur aus Gewürzen unterschiedlicher Farbe und Aromen (Pfeffer, Safran, Nelken, Kurkuma, Kreuzkümmel u.a.) verfärbte die cremefarbenen Nylonstoffe und füllt den Ausstellungsraum mit einem intensiven Duft. Der Eindruck von Belebtheit entsteht nicht nur durch das Organische der Formen, sondern ebenso durch die erkennbare Weichheit und Dehnbarkeit des Materials, das seine Gestalt primär der Schwerkraft verdankt.

Dabei zielen die zwischen Skulptur und Installation schwankenden Werke nicht nur auf ein visuelles Erlebnis, sondern mehr noch auf Immersion und Partizipation. Durch das Abhängen von der Decke entsteht der Eindruck, als begeben man sich in ein Körperinneres – ein Effekt, der in späteren, begehbaren Konstruktionen wie dem monumentalen *Anthropodino* noch verstärkt auftritt (Abb. 3). Die Werke offerieren die Möglichkeit eines „Eintauchens“ in ein multisensuales Körper- und Gemeinschaftserlebnis, das basale Empfindungen und Bedürfnisse anspricht.

Naheliegende Vorbilder für diese Kunst, die auch Ernesto Neto selbst anführt, liegen in der europäisch-amerikanischen Kunst der 1960er Jahre, in Minimal Art, Postminimalismus und *Arte povera*. Wichtiger noch sind jedoch brasilianische Kunsttraditionen des 20. Jahrhunderts, insbesondere der Neokonkretismus mit seinen Protagonisten Lygia Clark und Helio Oiticica.³⁵

Die Werke der Neokonkretisten aus den 1960er Jahren schlossen zwar an die europäische Tradition der konstruktiv-abstrakten Kunst und ihren sozialrevolutionären Impetus an, hoben sich jedoch von dieser durch die Betonung der Sinne und des Gefühls ab, was sich in der Praxis durch vielfältige Aktivierungen von Form und Betrachter aussprach. Die Neokonkretisten verstanden das „Kunstwerk weder als ‚Maschine‘ noch als ‚Objekt‘, sondern als *Quasi Corpus*, das heißt als Wesen, dessen Sein sich nicht in den äußerlichen Beziehungen seiner Elemente erschöpft.“³⁶ In einer ambivalenten Formulierung sprach Max Bill von einer „vitalistischen Reaktion auf die totgeglaubte konkrete Kunst“, die auch die Polarität von geometrischer und nicht-geometrischer Abstraktion unterließ.³⁷ Neto knüpft an neokonkretistische Ideen und Praktiken an, überschreitet diese jedoch durch die Betonung der physisch-materiellen Komponente. Die Genealogie macht jedoch deutlich, dass der aktuelle Biomorphismus auch durch außereuropäische Traditionen (zu nennen wäre in diesem Zusammenhang auch Anish Kapoor) gespeist wird.

An zwei weiteren Beispielen des ‚materialistischen‘ Biomorphismus, wie man seine aktuelle Variante nennen könnte, lassen sich die Parallelen zur aktuellen Kunstwissenschaft dokumentieren. Die seit den 1990er Jahren entstandenen Werke der belgischen Künstlerin Berlinde De Bruyckere, die auch im Kunst-

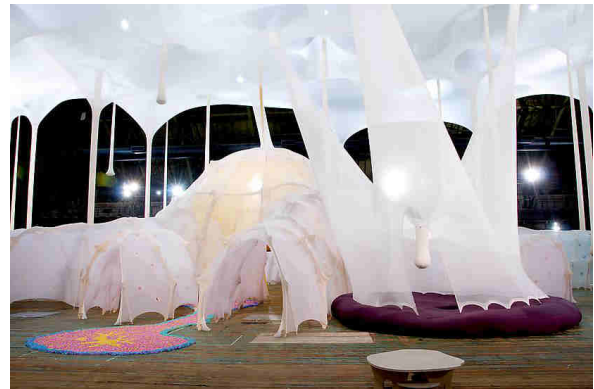


Abb. 3 Ernesto Neto, *Anthropodino*, 2009.



Abb. 4: Berlinde de Bruyckere, *Letsel*, 2008.

haus Graz vertreten war, ranken sich, wie ein Katalogtitel absteckt, um das „Mysterium Leib“.³⁸ Ein Großteil ihrer Skulpturen, die menschliche Körper zeigen (andere sind Tieren gewidmet), besteht aus Wachs, das in seiner Oberflächenstruktur rosig schimmernde durchscheinende Haut simuliert. Die Körper sind fragmentiert, meist kopf- und immer gesichtslos. Was die Werke von anderen skulpturalen Ansätzen unterscheidet, die mit Körperfragmenten operieren, ist das metamorphotische Element. Oft gehen mehrere Leiber ineinander über oder in Formen, die an Pflanzen, Tiere

oder Unspezifisch-Naturhaftes erinnern. Liegend, stehend oder hängend werden diese organisch-fleischlichen Gebilde in Gestellen präsentiert, die an museale oder andere Praktiken der Zurschaustellung erinnern (Abb. 4).

Für De Bruckere selbst sind die physischen Körper Bilder für den „geistigen Leib“, für „mentale Zustände“.³⁹ Dabei konzentrieren sich ihre Darstellungen jedoch auf das Motiv des Leidens und ihm zugehöriger Gefühle wie Scham und Schmerz. Unschwer zu erkennen ist, dass die Werke auf eine intensive Auseinandersetzung mit Leidensdarstellungen in der Kunst zurückgehen. Manche Werke wirken geradezu wie Paraphrasen auf den Gekreuzigten, wie er seit dem Mittelalter in christlichen Kirchen zur Schau gestellt wird.⁴⁰ Andere Werke greifen Motive aus der antiken Mythologie, aus den *Metamorphosen* des Ovid auf, in denen Verwandlungen ebenfalls als göttliche Antwort auf einen Zustand des Leidens erfolgen.⁴¹ Damit ist das Grundthema aus dem Komplex Leiblichkeit bei de Bruyckere angesprochen: die Frage nach dem Verhältnis von physischem Leiden und spiritueller Erlösung.

Expressivität und fleischliche Präsenz der Skulpturen provozieren intensive emotionale Reaktionen. Auffällig in diesem Zusammenhang ist der Verzicht auf Gesichter, die in der figürlichen Skulptur oftmals Hauptträger des emotionalen Ausdrucks sind. An diesem Punkt drängt sich geradezu der Vergleich zu einem konkreten Beispiel aus der Theorie des Bildakts von Horst Bredekamp auf, die sich dem spezifischen ‚Eigenleben‘ des Bildes widmet und mit der Kategorie des „intrinsic“ Bildakts grundsätzlich einen Ansatz zur Beschreibung der Wirkung biomorpher Formen bietet. „Intrinsic“ ist die hier formulierte Kategorie von bildlicher Eigenbewegung dadurch, dass sich der Eindruck von Belebtheit „aus der Kraft der gestalteten Form als Form“ entzündet.⁴² Zu den unter diese Kategorie subsumierten Formen der Bildäußerung rechnet Bredekamp den „Bildblick“, bei dem die Bildäußerung auf einer Form aufbaut, die die Erfahrung des Angeblicktwerdens vermittelt. Das kann relativ profan durch die Darstellung von Augen geschehen, die aus dem Bild heraus auf den Betrachter gerichtet sind. Der Eindruck eines Bildblicks kann aber auch durch ein Körperfragment erzeugt werden.



Abb. 5 Franz West, *Biomorph / Biomorf*, 2008.

Als Beispiel führt Bredekamp den *Torso von Milet* (5. Jh. vor Chr.) an, der sich durch die Detailtreue bei der Abbildung von Muskeln und Sehnen unter der Haut auszeichnet und dadurch die Vorstellung eines inneren „Glühens“ erzeugt. Nach Bredekamp bietet diese Figur einen Beleg dafür, dass es ein Schauen des Fragments gibt: Der Torso wird „zu einem aus jeder Pore blickenden Gebilde“ und gewinnt damit „jene Dimension, die sie befähigt, dem Betrachter das Gebot der Wandlung aufzuerlegen“.⁴³

Anders formuliert bewirkt die Beschränkung auf den ‚Körperblick‘ die Konzentration auf eine Interaktion der Gefühlszustände und die direkte Adressierung des Körpers des Betrachters als Resonanzraum des Dargestellten. Bei De Bruyckere dürfte in dieser Wirkung auch ein Grund dafür liegen, warum ihre Werke vielfach auf Ablehnung stoßen bzw. Betrachter versuchen, sich dem ‚Angeschautwerden‘ durch den leidenden Körper zu entziehen.

Auch das letzte Beispiel lenkt den Blick auf die parallele Kunstgeschichte und zugleich auf ein weiteres Thema im Komplex Biomorphismus: die Frage nach dem Verhältnis des Biomorphen zum Amorphen oder Formlosen, die bereits anhand des historischen Biomorphismus diskutiert wurde.⁴⁴ Auch Franz West gehörte zu den Künstlern, die in der Ausstellung *Leben?* im Kunsthaus Graz vertreten waren. Bei einem Besuch der Kuratoren im Atelier, bei dem ein zu diesem Zeitpunkt noch unfertiges Werk für die Schau ausgewählt wurde, formulierte West die Frage „Was heißt denn eigentlich biomorph?“⁴⁵ Direkte Antworten sind nicht überliefert, im Ergebnis aber erhielt die fertige

Doppelskulptur den halbironischen Titel *Biomorph / Biomorf* (Abb. 5).

Die Gebilde aus Papiermaché sind Teil einer Großgruppe von ähnlichen Werken, die mal einzeln, mal in Gruppen auftreten. Ihr wesentlichstes Merkmal ist ihre „Ungenauigkeit“.⁴⁶ Das betrifft sowohl die Formen – ‚unförmige‘ Gebilde mit schrundigen Oberflächen und rotziger Bemalung – als auch ihre Zusammenstellung in Gruppen – die Position der einzelnen Elemente bleibt stets vage.

Die Skulpturen haben ihren formalen und konzeptionellen Ursprung in zwei Werkgruppen, mit denen Franz West ab den 1970er Jahren arbeitete. Da sind zum einen die mittlerweile legendären *Passstücke*: weiße klumpenartige Gebilde mit Metallgriffen, die zum Gebrauch bestimmt waren. Franz West verstand diese Stücke als plastische Verkörperungen von Neuronen, die der Betrachter an seinen eigenen Körper und seine Bedürfnisse, wie ist auch hier ungenau, anpassen sollte.⁴⁷

Die zweite Referenzgruppe bilden die *Lemurenköpfe*. Im alten Rom waren Lemuren nachtaktive Geister von Verstorbenen, die keine Grabstätte bekamen, weil sie sich zu Lebzeiten strafbar gemacht hatten. Wests *Lemurenköpfe* haben meistens aufgerissene Münder, manchmal Augen. Die helle Monochromie verleiht ihnen etwas Geisterhaftes, die geöffneten Münder und die starre Ausrichtung etwas Dämonisches. Auch erinnern sie – wie bereits die *Passstücke* – an rituelle Kultobjekte wie sie etwa in animistisch geprägten Kulturen Afrikas verwandt werden.

Die Motive aus diesen beiden Werkgruppen, die Verkörperung von Zuständen psychischen Ungleichgewichts und die Inkarnation ruheloser Geister, sind auch in den späteren Skulpturen präsent. Gebilde wie *Biomorph / Biomorf* vermitteln den Eindruck von Wesenheiten und zugleich von Instabilität und Unruhe. Ralph Melcher zieht einen direkten Vergleich zu Arp und stellt fest, dass es bei Franz West wesentlich schwerer sei die formalen Qualitäten und ihre Bedeutung zu beschreiben als bei den ebenso „gegenstandslosen“, aber „organisch-schönförmigen“ Skulpturen von Hans Arp.⁴⁸ Tatsächlich strahlen die Formen von West keine physische Vitalität aus. Mit ihren unregelmäßigen Konturen und den eingefallenen Oberflächen wirken sie eher „vertrocknet“ und erinnern an

Phänomene des Alterns, die im konventionellen Sinne mit dem ‚Hässlichen‘ assoziiert sind. Ihre Erscheinungsform verdanken die Gebilde nicht zuletzt dem Schwindenden des Papiermachés, das durch den Wasserverlust im Verlauf des Arbeitsprozesses entsteht.

In ihrer Tendenz zum Unförmig-Unbestimmten und der Dominanz von Materialqualitäten stehen Wests Werke einer Tendenz des 20. Jahrhunderts nahe, die von Dietmar Rübel als „formlose‘ Wendung der modernen Kunst“ beschrieben wurde, „bei der das Liquide, das Amorphe, das Ephemere“ im Vordergrund stehen.⁴⁹ Wesentlichen Anteil an dieser Tendenz zum Formlosen (im Sinne einer instabilen Form) hat der Einsatz neuer Materialien, insbesondere synthetischer, die den Parametern der „Flexibilität, Kontingenz und Vergänglichkeit“ adäquater sind als ‚klassische‘ Bildhauermaterialien.⁵⁰ Die Entwicklung, so Rübels These, ist eng verbunden mit gesellschaftlichen Transformationsprozessen, die durch Beschleunigung und Destabilisierung gekennzeichnet sind.

Insbesondere im Bereich der *Soft Art*, etwa in den anthropomorphen Vinylskulpturen von Claes Oldenburg oder den gelblichen Schaumstoffskulpturen von John Chamberlain, wird die Nähe von biomorpher und amorpher Formgebung sichtbar. Biomorphe Formen und formlose Kunst teilen hier das Moment des Liquiden ebenso wie den Eindruck „gespeicherter Energie“, der in der formlosen Kunst noch deutlicher an die Erscheinungsqualität des Materials – etwa das Porös-Geschäumte des Schaumstoffs – gebunden ist.⁵¹

Wie Schaumstoff ist auch das von West verwendete Papiermaché ein banales ‚amorphes‘ Material, aus dem hier ambivalente ‚Wesen‘ geformt sind. Ihnen fehlt die gewölbte Oberflächenspannung des „schönförmigen“ Biomorphismus und damit der Eindruck des physisch Vitalen. Dennoch strahlen die papiernen Wesen durch die Dynamik der Oberflächen und der Farben eine starke Bewegtheit und Energie aus, mithin eine eigene Form mentaler Lebendigkeit, aus.

Insgesamt bleibt der Eindruck, dass der Begriff des „Biomorphismus“ – jenseits der bloßen Kategorisierung von ‚organischen‘ Formen – für die Reflexion der zeitgenössischen Skulptur durchaus fruchtbar ist, um einen Themenbereich zu erschließen, den des Leben-

digen und Veränderlichen, der für die aktuelle Kunst hohe Relevanz besitzt. Voraussetzung ist allerdings, das Biomorphe aus seiner historischen Bindung an die Vorstellung vom „Amöbenhaften“ und an vitalistisches Denken zu lösen. Zwar bewahren auch die aktuellen Skulpturen das mystische Element des Biomorphen, das auf eine immaterielle Energie verweist. Der Fokus liegt jedoch offensichtlich weniger darauf, eine universale Lebensenergie und eine damit verbundene Idealvorstellung von Natur zur visualisieren. Charakteristisch erscheint die Betonung der rational nicht fassbaren Eigenmächtigkeit des Dinglich-Materiellen und Körperhaften über die Grenzen von Natur und Kultur hinweg. Die Entwicklung des Biomorphismus in der zeitgenössischen Skulptur erscheint in diesem Sinne als weiterer Indikator für die jüngere kulturelle Wende zur physischen Präsenz der Dinge und betont dabei deren Konnex zu den unterschiedlichen Manifestationen von „Leben“.

Endnoten

1. Vgl. Graz, Kunsthaus Graz am Landesmuseum Joanneum, Leben? Biomorphe Formen in der Skulptur, hg. v. Peter Pakesch, Köln 2008 und Rolandseck, Arp-Museum im Bahnhof Rolandseck, Biomorph!: Hans Arp im Dialog mit aktuellen Künstlerpositionen, hg. v. Oliver Kornhoff, Köln 2011. Auch die Auswahl der hier besprochenen Werke orientiert sich an diesen Ausstellungen.
2. Marc Wellmann, Einführung, Pygmalion oder das Leben der Artefakte, in: Berlin, Georg-Kolbe-Museum, BIOS - Konzepte des Lebens in der zeitgenössischen Skulptur, hg. v. ders., Berlin 2012, S. 8-18, hier S. 9.
3. Als Teil eines gemeinsamen Feldes aufgefasst werden auch jene Werke wie sie in Ausstellungen zu sehen waren, die sich dem Thema „Belebtheit“ von einer eher „esoterischen“ Seite widmen, etwa: Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg, Rudolf Steiner und die Kunst der Gegenwart, hg. v. Markus Brüderlin / Ulrike Groos, Köln 2010 und Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung, hg. v. Sven Dupré, München 2014.
4. Vgl. Oliver A.I. Botar / Isabel Wünsche (Hg.), Biocentrism and Modernism, Farnham 2011 (darin insbesondere Jennifer Mundy. The naming of Biomorphism, S. 61-75); Horst Bredekamp, Theorie des Bildakts, Berlin 2010; Dietmar Rübel, Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen, München 2012.
5. Vgl. zum Stichwort „biomorph“: duden.de und wikipedia.org (15.07.2014).
6. Die folgenden Ausführungen beziehen sich im wesentlichen auf: Mundy 2011, The naming of Biomorphism sowie: Jennifer Mundy, Nature made strange, in: London, Victoria and Albert Museum, Surreal Things: Surrealism and Design, hg. v. Ghislaine Wood, London, 2007, S. 59-79 und Guitemie Maldonado, Le cercle et l'amibe. Le biomorphisme dans l'art des années 1930, Paris 2006.
7. Vgl. Geoffrey Grigson, Comment on England, in: Axis, No 1, January 1935; Mundy 2011, The naming of Biomorphism, S. 64ff und Maldonado 2006, Le cercle et l'amibe, S. 24ff. Die polare Differenzierung lässt sich auch als Modifikation von Wilhelm Worringers Begriffspaar „Abstraktion und Einfühlung“ (1908) lesen, das schon den englischen Kunstkritiker T. E. Hulme, der den Vortizisten nahestand, 1914 zur Unterscheidung eines „organischen“ und „geometrischen“ Tendenz in der Kunstgeschichte inspirierte. Vgl. Benjamin Buchloh u. a., Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism, London 2004, S. 88/89.
8. Dass Grigson bei seiner Zeitdiagnose auf einen zwar bekannten, aber nicht sehr geläufigen Begriff aus der Anthropologie zurückgriff, lässt sich auf die in Kritikerkreisen geführte Diskussion um die prähistorischen Quellen der modernen Kunst erklären.
9. Alfred Barr (Cubism and Abstract Art, Museum of Modern Art, New York 1936), zitiert nach: Mundy 2011, The naming of Biomorphism, S. 66.
10. Vgl. Mundy 2011, The naming of Biomorphism, S. 67.
11. Vgl. Salvador Dalí, Le mythe tragique de l'Angélus de Millet: interprétation ‚paranoïco-critique‘, Paris 1963 (verfasst 1932).
12. Oliver A.I. Botar / Isabel Wünsche, Introduction: Biocentrism as a constituent element of Modernism, in: Botar / Wünsche 2011, Biocentrism, S. 1-14, hier S. 2.
13. Vitalistische Lehren richteten sich ab dem 19. Jahrhundert gegen „mechanistische“ Auffassungen, die Leben aus dem Zusammenwirken physikalischer und chemischer Gesetze erklären (eine Auffassung, die in der heutigen Biologie als durchgesetzt gilt).
14. Thomas Mann (1921), zitiert nach Malte Herwig, The unwitting muse: Jakob von Uexküll's theory of Umwelt and twentieth-century literature, in: Semiotica, Bd. 2001, Heft 134, Juli 2001 (Themenheft zu Uexküll), S. 553-592, hier S. 578.
15. Vgl. Carola Giedion-Welcker, Moderne Plastik: Elemente der Wirklichkeit; Masse und Auflockerung, Zürich 1937, S. 90/91. Zum Verhältnis Fotografie und Biomorphismus vgl. Maldonado, 2006, Le cercle et l'amibe, S. 212ff.
16. Hans Arp, Unsern täglichen Traum. Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-1954, Zürich 1995 (1955), S. 12.
17. Ebd., S. 79. Zum Biomorphen bei Arp vgl. auch Astrid von Asten, In der großen Werkstatt der Natur, in: Rolandseck 2012, Biomorph!, S. 11-22.
18. Vgl. George H. Marcus, Design in the Fifties. When Everyone Went Modern, München 1998, S. 95ff.
19. Vgl. Christa Lichtenstern, Henry Moore. Werk – Theorie – Wirkung, München 2008, insbesondere S. 243ff.
20. Die Verwendung des Begriffs bei Lawrence Alloway und William Rubin in den 1960er Jahren hat Jennifer Mundy nachgezeichnet: Mundy 2011, The naming of Biomorphism, S. 71f.
21. Vgl. unter dem Stichwort „Gräser, Dornen und Sterne“: Rudolf Suter, Hans Arp: Metamorphose und Konkrete Kunst, in: Appenzell, Museum Liner, Hans Arp. Metamorphosen 1915-1965, hg. v. Peter Doring, Sulgen / Zürich 2000, S. 11-38, hier S. 23f.
22. Zu Cimiotti und zur Bildhauerei des Informel vgl. Dirk Steimann / Erik Schönenberg, Erkenntnis im Raum: Die Entgrenzung des plastischen Körpers, in: Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen, Informel. Zeichnung / Plastik / Malerei, hg. v. Hans-Jürgen Schwalm, Bönnen 2010, S. 71-75. Zu Cobra vgl. Amstelveen, Cobra Museum voor Moderne Kunst, Cobra 3 dimensions: work in wood, clay, metal, stone, plaster, waste, polyester, bread, ceramics, Text: Willemijn Stokvis, London 1999.
23. Vgl. Maldonado 2006, Le cercle et l'amibe, S. 65ff.
24. Katrin Bucher Trantow, Alles fließt, in: Graz 2008, Leben?, S. 20-42, hier S. 21.
25. Vgl. Mundy 2011, The naming of Biomorphism, S. 68f.
26. Vgl. Maldonado 2006, Le cercle et l'amibe, S. 115ff.
27. Mundy 2007, Nature made strange, S. 76.
28. Einige Äußerungen von Tony Cragg – wie: „Skulpturen sind keine Nachahmungen, sondern eigenständige Energien“ (Tony Cragg, in: Duisburg, Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Anthony Cragg. Dinge im Kopf, hg. v. Walter Smerling, Köln 2011, S. 95) – kommen dem zitierten Diktum eines Hans Arp recht nahe. Jedoch verweist Cragg an anderer Stelle darauf, dass die Skulpturen Ausdruck seiner „Empfindungen gegenüber der Welt und meiner eigenen Existenz“ sind. Tony Cragg, Voraussetzungen, in: Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Tony Cragg. Signs of Life, hg. v. Neil Holt, Düsseldorf 2003, S. 162-165, hier S. 164.
29. Auf beide Momente weisen auch die Kuratoren der Ausstellung im Arp-Museum hin, die jedoch eine größere Kontinuität zu Arp herausstellen als sie hier veranschlagt wird. Vgl. Heike Strelow, Von Leben erfüllt. Zeitgenössische Künstler im Dialog mit Hans Arp, in: Rolandseck 2012, Biomorph!, S. 25-37, hier S. 35, vgl. auch S. 38.
30. Vgl. das entsprechende Kapitel in Bonn 2003, Tony Cragg, S. 414ff.
31. Schon in den Arbeiten der 1980er Jahre setzte sich Cragg mit der Beziehung von Mensch und Artefakt auseinander. Vgl. Lynn Cooke: Denkmodelle, in: Bonn 2003, Tony Cragg, S. 249-257, hier insbesondere S. 255.
32. Explizit wird dieser Bezug lediglich im Titel von Wirbelsäule, 1995.
33. Robert Kudielka, Arbeit am Ding – Überlegungen zu Tony Craggs Plastiken, in: Berlin, Akademie der Künste, Tony Cragg. In and out of Material, hg. v. Christoph Brockhaus, Köln 2006, S. 194-209, hier S. 206.
34. Vgl. Düsseldorf 2014, Kunst und Alchemie, insbesondere S. K., Wilhelm Mundt, S. 236.
35. Vgl. Ralph Rugoff, Interview with Ernesto Neto, in: London, Hayward Gallery, Ernesto Neto. The Edges of the World, hg. v. Ralph Rugoff, London 2010, S.19-24, hier S. 22ff. Vgl. auch Paulo Herkenhoff, Ernesto Neto, in: London, Hayward Gallery, Psycho Buildings: Artists take on Architecture, hg. v. Ralph Rugoff, London 2008.
36. Neokonkretes Manifest (im Original: Manifesto neoconcreto, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22.03.1959), in: Berlin, Akademie der Künste, Das Verlangen nach Form. Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien, hg. v. Robert Kudielka u. a., Berlin 2010, S. 12-15, hier S. 14.
37. Max Bill (1960), zitiert nach: Angela Lammert, Der „Schweizer Uhrmacher“ und der „Urwald im Bauwesen“ - Max Bill und die Moderne in Brasilien oder: Was ist moderne Kunst?, in: Berlin 2010, Das Verlangen nach Form, S. 56-68, hier S. 65.
38. Halle (Saale), Stiftung Moritzburg, Mysterium Leib: Berlinde De Bruyckere im Dialog mit Cranach und Pasolini, hg. v. Cornelia Wieg, München 2011.
39. Hans Thys / Berlinde De Bruyckere, Über Zweifel und Offenheit, Lucas Cranach den Älteren und die Farben Rot und Grün, in: Halle (Saale) 2011, Mysterium Leib, S. 12-20, hier S. 12.
40. Z. Bsp. Z.T. (2003). Vgl. Peter Pakesch, Vorwort, in: Graz, Kunsthaus Graz, Universalmuseum Joanneum, Berlinde de Bruyckere. Leibhaftig, hg. v. Peter Pakesch, Graz 2013, S. 94-103, hier 101f.
41. Zu nennen wäre hier etwa die Skulptur Marthe von 2008, die auf den Daphne-Mythos Bezug nimmt.
42. Bredekamp 2010, Theorie des Bildakts, S. 53.

43. Bredekamp 2010, Theorie des Bildakts, S. 247. Die Beschreibung der Wirkung bezieht sich auf Rainer Maria Rilke, ebd., S. 246.
44. Vgl. hierzu die Diskussion in Frankreich zu Batailles Konzept des „l'informe“ und zum historischen Biomorphismus: Maldonado 2006, *Le cercle et l'amibe*, S. 61ff.
45. Franz West, zitiert nach Bucher Trantow 2008, *Alles fließt*, S. 38.
46. Ralph Melcher, In die Form finden. Franz West aus barocker Perspektive, in: Karlsruhe, ZKM, Franz West: In & Out, hg. v. Ralph Melcher, Ostfildern-Ruit 2000, S. 40-98, hier S. 44.
47. „Wenn man Neurosen sehen könnte, sähen sie so aus.“ Franz West, zitiert nach: Harald Szeemann, Franz West oder: ein Barock der Seele und des Geistes in getrockneten Fragmenten, in: Karlsruhe 2000, Franz West, S. 32-36, hier S. 34.
48. Melcher 2000, In die Form finden, S. 52.
49. Rübél 2012, Plastizität, S. 7.
50. Ebd., S. 12.
51. Ebd., S. 144.

Bibliographie

Bücher / Aufsätze

- Oliver A.I. Botar / Isabel Wünsche (Hg.), *Biocentrism and Modernism*, Farnham 2011.
- Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010
- Malte Herwig, The unwitting muse: Jakob von Uexküll's theory of Umwelt and twentieth-century literature, in: *Semiotica*, Bd. 2001, Heft 134, Juli 2001, S. 553-592.
- Christa Lichtenstern, Henry Moore. Werk – Theorie – Wirkung, München 2008.
- Guitemie Maldonado, *Le cercle et l'amibe. Le biomorphisme dans l'art des années 1930*, Paris 2006.
- George H. Marcus, *Design in the Fifties. When Everyone Went Modern*, München 1998.
- Jennifer Mundy, Nature made strange, in: London, Victoria and Albert Museum, *Surreal Things: Surrealism and Design*, hg. v. Ghislaine Wood, London, 2007, S. 59-79.
- Jennifer Mundy, The naming of Biomorphism, in: Oliver A.I. Botar / Isabel Wünsche (Hg.), *Biocentrism and Modernism*, Farnham 2011, S. 61-75.
- Dietmar Rübél, *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012.

Kataloge

- Amstelveen, Cobra Museum voor Moderne Kunst, *Cobra 3 dimensions: work in wood, clay, metal, stone, plaster, waste, polyester, bread, ceramics*, Text: Willemijn Stokvis, London 1999.
- Appenzell, *Museum Liner*, Hans Arp. *Metamorphosen 1915-1965*, hg. v. Peter Doring, Sulgen / Zürich 2000.
- Berlin, Akademie der Künste, *Das Verlangen nach Form. Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien*, hg. v. Robert Kudielka u. a., Berlin 2010.
- Berlin, Akademie der Künste, Tony Cragg. *In and out of Material*, hg. v. Christoph Brockhaus, Köln 2006.
- Berlin, Georg-Kolbe-Museum, BIOS - Konzepte des Lebens in der zeitgenössischen Skulptur, hg. v. Marc Wellmann, Berlin 2012.
- Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Tony Cragg. *Signs of Life*, hg. v. Neil Holt, Düsseldorf 2003.
- Duisburg, Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Anthony Cragg. *Dinge im Kopf*, hg. v. Walter Smerling, Köln 2011.
- Düsseldorf, Museum Kunstpalast, *Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung*, hg. v. Sven Dupré, München 2014.
- Graz, Kunsthaus Graz am Landesmuseum Joanneum, *Leben? Biomorphe Formen in der Skulptur*, hg. v. Peter Pakesch, Köln 2008.
- Graz, Kunsthaus Graz, Universalmuseum Joanneum, *Berlinde de Bruyckere. Leibhaftig*, hg. v. Peter Pakesch, Graz 2013.
- Halle (Saale), Stiftung Moritzburg, *Mysterium Leib: Berlinde De Bruyckere im Dialog mit Cranach und Pasolini*, hg. v. Cornelia Wieg, München 2011.
- Karlsruhe, ZKM, Franz West: In & Out, hg. v. Ralph Melcher, Ostfildern-Ruit 2000.
- London, Hayward Gallery, Ernesto Neto. *The Edges of the World*, hg. v. Ralph Rugoff, London 2010.
- London, Hayward Gallery, *Psycho Buildings: Artists take on Architecture*, hg. v. Ralph Rugoff, London 2008.
- Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen, *Informel. Zeichnung / Plastik / Malerei*, hg. v. Hans-Jürgen Schwalm, Bönnen 2010.
- Rolandseck, Arp-Museum im Bahnhof Rolandseck, *Biomorph! Hans Arp im Dialog mit aktuellen Künstlerpositionen*, hg. v. Oliver Kornhoff, Köln 2011.

Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg, Rudolf Steiner und die Kunst der Gegenwart, hg. v. Markus Brüderlin / Ulrike Groos, Köln 2010.

Abbildungen

- (Abb. 1) Tony Cragg, *Mean Average*, 2014, Bronze, Höhe: 6 m, Remigiusplatz, Bonn, Bildquelle: Wikimedia Commons, Bildrechte: Künstler/VG Wort
- (Abb. 2) Wilhelm Mundt, *Trashstone # 508*, 2010, GFK (Glasfaserverstärkter Kunststoff), 88 x 65 x 62 cm, Foto: Achim Kukulies, Bildquelle: Galerie MaxWeberSixFriedrich, München, Bildrechte: Künstler/VG Wort
- (Abb. 3) Ernesto Neto, *Anthropodino*, 2009, Installation view Park Avenue Armory, New York, 2009, Commissioned by Park Avenue Armory for Wade Thompson Drill Hall, Bildquelle: Tanya Bonakdar Gallery, New York, Bildrechte: Künstler
- (Abb. 4) Berlinde De Bruyckere, *Letsel*, 2008, Wachs, Epoxydharz, Metall, Leinwand, 140 x 40 x 45 cm, Installation view Hauser & Wirth London, 2009, Foto: Mike Bruce, Bildquelle: Hauser & Wirth, London, Bildrechte: Künstler
- (Abb. 5) Franz West, *Biomorph / Biomorph*, 2008, Papiermaché, Epoxydharz, Stahl, ca. 210 x 170 x 85 cm (gelb), ca. 215 x 125 x 85 cm (orange/gelb), Foto: Lukas Schaller, Bildrechte: Kunsthaus Graz, Landesmuseum Joanneum

Zusammenfassung

In den letzten Jahren wurde mit Blick auf die zeitgenössische Skulptur ein Begriff reaktiviert, der in der Kunstgeschichte bis dato nie richtig heimisch wurde: der Begriff des „Biomorphen“. Die deklarierte „Renaissance biomorpher Gestaltung“ (Marc Wellmann) steht im Kontext einer breiteren Tendenz skulpturaler Ansätze, die ein ähnliches, aber vielgestaltiges Interesse verbindet: an der Verkörperung von Leben und Belebtheit, am Wirkzusammenhang von Materialität und Unsichtbarem, am Wandelbaren der Dinge oder an wissenschaftlich-technischen Simulationen von Leben. Dabei zeigen sich Parallelen und Berührungspunkte zwischen künstlerischer Praxis und Kunstgeschichte, insbesondere den Forschungen zum „Biocentrismus“ der Moderne (Oliver A.I. Botar), zur „Theorie des Bildakts“ von Horst Bredekamp und zur „Kunstgeschichte des Veränderlichen“ von Dietmar Rübél.

Die Werke der Künstler, die heute mit dem Biomorphen in Verbindung gebracht werden (darunter Tony Cragg, Wilhelm Mundt, Ernesto Neto, Berlinde de Bruyckere und Franz West), zeichnen sich durch eine große Heterogenität aus. Der Text geht der Frage nach, was angesichts dessen „biomorph“ in der zeitgenössischen Skulptur eigentlich bedeutet und in welcher Relation die Werke zum „historischen“ Biomorphismus der 1930er und 1940er Jahre (der sich mit Namen wie Hans Arp und Henry Moore verbindet)

stehen. Eine Grundthese ist, dass während jene von vitalistischen Denkweisen geprägt wurden, sich der aktuelle Biomorphismus als „materialistisch“ charakterisieren lässt: Seine Identität beruht weniger auf einer idealistischen Vorstellung von Leben als vielmehr auf den evokativen Eigenschaften von Materialien und der Durchdringung von verschiedenen Ebenen des Begriffs „Leben“ – als Merkmal von Lebewesen und als Alltagsleben, zu dem auch die – nie vollständig fassbare - Welt der Dinge gehört.

Autorin

Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Erziehungswissenschaften an den Universitäten Trier, Münster und Bonn, Promotion an der Universität Köln. Kuratorische Tätigkeiten mit Schwerpunkt Zeitgenössische Kunst an der Kunsthalle zu Kiel und im Haus am Waldsee in Berlin.

2007-2011 Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Bergischen Universität Wuppertal im Fachgebiet Kunst- und Designgeschichte, anschließend freiberufliche Mitarbeit an Forschungsveröffentlichungen. Seit 2014 Professorin für Kunstwissenschaft und Kunsttheorie an der Hochschule der bildenden Künste Essen. Fachlicher Schwerpunkt: Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts, im Besonderen Kunst und Design, Naturbilder und Gedächtnisfunktionen in der Kunst der Gegenwart.

Titel

Sabine Bartelsheim, Biomorphismus heute? Verkörperungen von Belebtheit in der zeitgenössischen Skulptur, in: kunsttexte.de,

Nr. 1, 2015 (12 Seiten), www.kunsttexte.de.