

Barbara Szüts · Metal Drawings



Barbara Szüts

Metal Drawings

Linienschwünge und zirkuläre Verflechtungen



Notizen zu den künstlerischen Arbeiten von Barbara Szüts

Der Ursprung jeglicher bildender Kunst, zumal der Zeichnung, liegt im Punkt und in der Linie. Der gezeichnete oder gemalte Strich markiert bekanntlich eine Trennlinie, d.h. eine Kontur, und in der Bildhauerei dann auch einen Umriss, der durch einen Kontrast hervorgerufen wird, und sei es nur der Kontrast zwischen Licht und Schatten. Die Linie hat mithin eine formgebende, gestalterische Funktion. So bezeichnet Barbara Szüts denn auch „Linie und Natur“ als eine „zweifache Konstante“ in ihrem bildnerischen Werk. Dabei hat die Linie einen formalen Charakter. „Natur“ im Sinne von Physis zielt indessen darüber hinausgehend auf Inhaltliches, d.h. auf das in der Wirklichkeit Vorhandene und damit Erfahrbare. In der künstlerischen Produktion geht es letztlich immer darum, im Ergebnis des fertigen Werks eine ästhetische Deckungsgleichheit zwischen Form und Inhalt zu visualisieren.

Wo Barbara Szüts ihr künstlerisches Handeln mit eigenen Worten als ein Beispiel für die „Wechselwirkung von angeeignetem Wissen, Erkenntnis und Einsicht“ beschreibt, tangiert dies auch eine Auseinandersetzung mit den Methodologien in den wissenschaftstheoretischen Auseinandersetzungen: Inwieweit ergibt sich dieser (künstlerische) Erkenntnisgewinn aus einer deduktiven Methodik, nach der man in den Naturwissenschaften vorgeht? Und inwieweit spielt hier die Methodik einer hermeneutischen Einsicht eine Rolle, wie sie eher in den Geisteswissenschaften angewandt

wird, wenn die Künstlerin das Sichhineindenken in einen Formprozess mit dem Begriff „Verinnerlichung“ charakterisiert?

Linienschwünge und Naturbeobachtung

Seit den 1990er Jahren lässt sich bei vielen künstlerischen Strategien ein verstärktes Interesse an den (Natur)wissenschaften feststellen, und so führt eine Beschäftigung mit dem bildnerischen Werk von Barbara Szüts in den vergangenen zwanzig Jahren zwangsläufig zu der interessanten Frage, ob sich z.B. die Postulate des „Wiener Kreises“ des logischen Empirismus aus den 1920er und 1930er Jahren heute eine analoge Entsprechung im bildhauerischen Konzept von Barbara Szüts haben. Denn so, wie die Bildhauerin für ihr Werk das Physische begreift, grenzt es sich eindeutig ab von dem, was in der Philosophie die Metaphysik, d.h. die Ontologie als etwas Unerfahrbares zu beschreiben versucht.

Seit den 1960er/1970er Jahren sind als künstlerische Strategien auch „Concept Art“ oder einer reinen „Ideenkunst“ legitim, deren Konsequenz dann nicht unbedingt auch in einer materiellen Realisierung liegen muss. Aber als Bildhauerin weiß Barbara Szüts sehr wohl, dass immer nur die sinnliche Anschauung eines Kunstwerks dieses a priori wahrnehmungsphysiologisch erfahrbar macht. Ausgangspunkt des Werkprozesses ist bei ihr immer eine Handzeichnung auf Papier, wobei Szüts jedoch großen Wert darauf legt, dass die gezeichneten Linienschwünge eben nicht als eine

lediglich äusserliche motorische Gestik wie beim klassischen Action Painting zu begreifen sind.

So sehr beim Zeichnen auch momentane Befindlichkeiten eine Rolle spielen mögen, so sind diese Linienschwünge daher nicht einfach nur als „körperliche Entladungen“, d.h. nicht lediglich als ein Ausdruck innerer Gemütszustände zu verstehen. Vielmehr sind sie in ihrem kurvigen Verlauf Abbildungen von Bewegungen, die sich in der Natur beobachten und dann physikalisch beschreiben lassen – weshalb ich eben auf die Methodik der naturwissenschaftlichen Deduktion rekurriere.

Raumzeichnung und Bewegung

Als Barbara Szüts vor rund 20 Jahren in Köln lebte und ich dort Gelegenheit hatte, mich als Kunstkritiker mit ihren Arbeiten intensiv auseinander zu setzen, habe ich ihre künstlerische Strategie mit einer interdisziplinären Verwobenheit von Zeichnung, Licht(kunst), Rauminszenierung und Physik immer als Ausdruck eines „erweiterten Bildhauereibegriffs“ verstanden. Die Gerinnung von Bewegung sichtbar zu machen, etwa die Suspension einer Lichtbewegung in einer plastischen Form, die z.B. einen Kugelblitz visualisiert, war bereits in jener Schaffensphase ein zentrales Thema ihres bildnerischen Vorgehens.

Auch heute setzt die Künstlerin für ihre Skulpturen weiterhin zumeist Edelstahl und Aluminium ein, aber indem sie seit 2007 ihre Zeichnungen als Vorstufe der plastischen Ausführung digitalisiert, bewegt sie sich im gesamten Arbeitsprozess von der klassischen Bildhauerei noch weiter weg als früher.

Wie man im gemalten Bild oder in der räumlichen Plastik eine Bewegung darstellen kann, ist ein uraltes Thema in der Kunst(geschichte) und in der philosophischen Ästhetik. In seinem berühmten Aufsatz „Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie“ (1766) riet Gotthold Ephraim Lessing, es gelte, sich in der bildnerischen Darstellung auf jenen „fruchtbaren Moment“ zu konzentrieren, der die Erzählung eines Handlungs- oder Bewegungsablaufs so zusammenfasst, dass aus diesem einen

im Bild oder in der Plastik geronnenen Moment die gesamte Erzählung ablesbar ist. Ein anderer theoretischer Ansatz ist der aus den Sozialwissenschaften übernommene Begriff des „Narrativs“. Er meint eine sinnstiftende Erzählung.

Mit ihrer spezifischen künstlerischen Ausbreitung verdichteter Linien im Raum schlägt Barbara Szüts einen Weg ein, bei dem die Zeit nicht in der Fixierung auf eine Pointe im Lessing'schen Sinne und nicht als Visualisierung einer epischen Erzählung gerinnt, sondern als die Darstellung eines sukzessiven kurvigen Verlaufs von gestischer, zeichnerischer Bewegung und deren anschließender Übertragung ins Plastische.

Wie schon gesagt, beobachtet die Bildhauerin Bewegungsabläufe in der Natur. Visualisieren lässt sich dies durch Linien oder Linienbündel, mit der diese Wahrnehmung im (Natur-)Raum auf die Zweidimensionalität des Papiers übertragen wird. Diese gezeichneten Linien täuschen mithin eine Räumlichkeit vor, wobei der Vorgang des Zeichnens selbst zwar durch die erwähnte motorische Gestik bestimmt ist, in der allerdings die Zeit in der Darstellung von Bewegung als Ablauf eines Prozesses sichtbar ist.

Die Digitalisierung der Originalzeichnung ist für Barbara Szüts ein wichtiger Zwischenschritt zur Übersetzung dieser Linienverläufe ins Räumliche, d.h. in Wandplastiken (Reliefs) oder in freistehende Skulpturen. Deshalb definiert sie diese Arbeiten zu Recht als „Raumzeichnungen“. Technisch ist dies ein mehrstufiger Prozess des Zeichnens, Abfotografierens der Zeichnung, anschließender Digitalisierung, erneuter Zeichnung und schließlich der Umwandlung in eine DFX-Datei. Die Beschreibung dieses Vorgangs verdeutlicht, wie die Künstlerin während der digitalen Bearbeitung immer wieder künstlerische Eingriffe vornimmt, die den gesamten Arbeitsvorgang als prozesshaft erscheinen lassen. Und genau mit dieser Prozesshaftigkeit grenzt sich der Werkbegriff von Barbara Szüts gegenüber der klassischen statischen Skulptur ab, die ja letztlich immer nur ein „ergebnisorientiertes“ Umsetzen eines Entwurfs in ein dreidimensionales (End-)produkt ist.

So entstand 2016-2018 die Werkreihe „Flying“ mit gestisch-kurvig verlaufenden Raumlinien, bei deren Betrachtung sich manchmal die Teilabschnitte einer Lemniskate assoziieren lassen, oder – wie der Titel andeutet – die Spuren einer Flugbahn, etwa eines Loopings bei einer Kunstflugvorführung. Primäre Inspirationsquelle ist zwar die beobachtete physikalische Bewegung, aber darüber hinaus spiegelt sich ebenso die beschriebene mixedmediale Dynamik des Entstehungsprozesses in der Formensprache des Reliefs oder der Freiplastik wider. Die freie künstlerische Interpretation erlaubt dabei eine Abkehr von der physikalischen Gesetzmäßigkeit, die woanders den mathematischen Verlauf einer ballistischen Kurve beschreibt, wie bei einem Geschoss oder Flugobjekt aufgrund des Luftwiderstands eine Abweichung von der idealen Wurfparabel entsteht. Denn Barbara Szüts nutzt zwar die beobachteten physikalischen Phänomene als Inspirationsmoment, aber ihre Skulpturen illustrieren letztlich keine physikalischen Abläufe, sondern die Anlage und Ausbreitung von Linien und Linienbündeln an der Wand oder im Raum fußt immer auf rein ästhetischen Entscheidungen.

Somit beschreibt der Begriff „Raumzeichnungen“ einen Transformationsprozess. Die Künstlerin unternimmt in den oben beschriebenen Arbeitsschritten eine Umwandlung der Zeichnung in eine Skulptur. Die zunächst nur gezeichnete und dann digitalisierte Linie wird in den späteren Arbeitsschritten dann – trivial ausgedrückt – zu einem objekthaften Stab oder zur gebogenen Stange im Raum. Die Realisierung als Metallskulptur und die Aufstellung oder Aufhängung an einem konkreten Ort verdeutlicht ein Zurückfließen der beobachteten Bewegung in der (räumlichen) Natur zunächst in eine zweidimensional angelegte „Raumzeichnung“ und dann wieder in den realen dreidimensionalen Raum.

„Chaotische Systeme“ und „Cityscape“

Das Skulpturenprojekt „Chaotische Systeme“ (2017) umfasst eine Installation mit einer frei hängenden und einer stehenden Edelstahlskulptur. Das Projekt referiert auf Arthur Schnitzlers (1862-1931)

Aphorismus aus dem Jahre 1927, dass sich auch das Chaos um einen festen Punkt gruppieren, denn sonst wäre es ja nicht einmal als Chaos da. Für den Arzt und Alchemisten Theophrast von Hohenheim alias Paracelsus (1493-1541) waren „Luft“ und „Chaos“ synonym. Darauf bauen die meisten späteren Definitionen von „Chaos“ auf, und da schwingt eine Auffassung von Zufälligkeit und Unvorhersagbarem mit, die ja auch einen skulpturalen Prozess ausmacht, in welchem im Schnitzler'schen Sinne sich das Chaos als das Natürliche (und damit als das immer nur bedingt Beherrschbare) und die Ordnung als das Künstliche, d.h. als eine Kultivierung und Beherrschung von Natur gegenüber stehen, dies jedoch in einem Prozess ständiger Veränderung, von Werden und Vergehen. Die Formveränderung, die Material(ver)formung im Entstehungsprozess, wie ihn Barbara Szüts für ihre Skulpturen beschreibt, haben somit den Charakter einer Parabel auf die besagten Chaostheorie(en).

Es folgt in der Chronologie der künstlerischen Werkentwicklung das Projekt „Cityscape“ (2018/20): Für großformatige Skulpturen, die eine Höhe bis zu 380 cm haben (2020), muss die digitale Zeichnung zwangsläufig anders angelegt sein, als bei den kleineren Arbeiten, da nämlich die runden oder ovalen Öffnungen, um die herum die Linien angelegt sind, bei solch einem Volumen als sogenannte „Negativformen“ eine ganz andere optische Wirkung haben. Ein wichtiger Zwischenschritt ist daher die Anlage von Prototypen aus Edelstahl in Abmessungen zwischen 66 und 93 x 80 x 0,2 cm.

„Cityscape“ veranschaulicht eine Überlagerung von Räumen, Zeiten und Geflechten, woraus sich bereits per se eine Mehrdimensionalität ergibt. Dass auch hier ein erheblicher Teil des Produktionsprozesses an digitale Maschinen delegiert wird, ist ebenso parabelhaft, denn diese Skulpturen, die zum „Entschleunigen und Verlangsamten einladen“, sind mit der philosophischen wie politischen Frage verbunden, wie die Kunst in einer posthumanen Gesellschaft daher kommen soll, „in der fortschreitende Cyborgisierung, Robotik und biotechnische Eingriffe längst zum Alltag geworden sind“, z.B. mit derzeit ersten Versuchen selbstfahrender Autos und Bussen auf den Straßen, und mit Robotern in

der Medizin, denen man zutraut, im Operationsaal den Austausch einer defekten Herzklappe sicherer vornehmen zu können als jeder Chirurg.

Die Projekte „Chaotische Systeme“ und „Cityscape“ zielen ebenso auf eine kritische Auseinandersetzung mit dem romantischen Begriff des handgenialen Künstlergenies, wie er das kunstakademische Rollenverständnis der Zunft von Malern und Bildhauern in den vergangenen 200 Jahren geprägt hat. Obwohl man mit Beginn der Industrialisierung Maschinen auch als Hilfsmittel zur Kunstproduktion heranzog, so teilte sich dennoch nach landläufiger Auffassung die semantische Bedeutung des Wortes „Schöpfung“ bis weit ins 20. Jh. immer noch in eine Unterscheidung zwischen „kreieren“ und „generieren“ auf.

Zirkuläre Verflechtungen

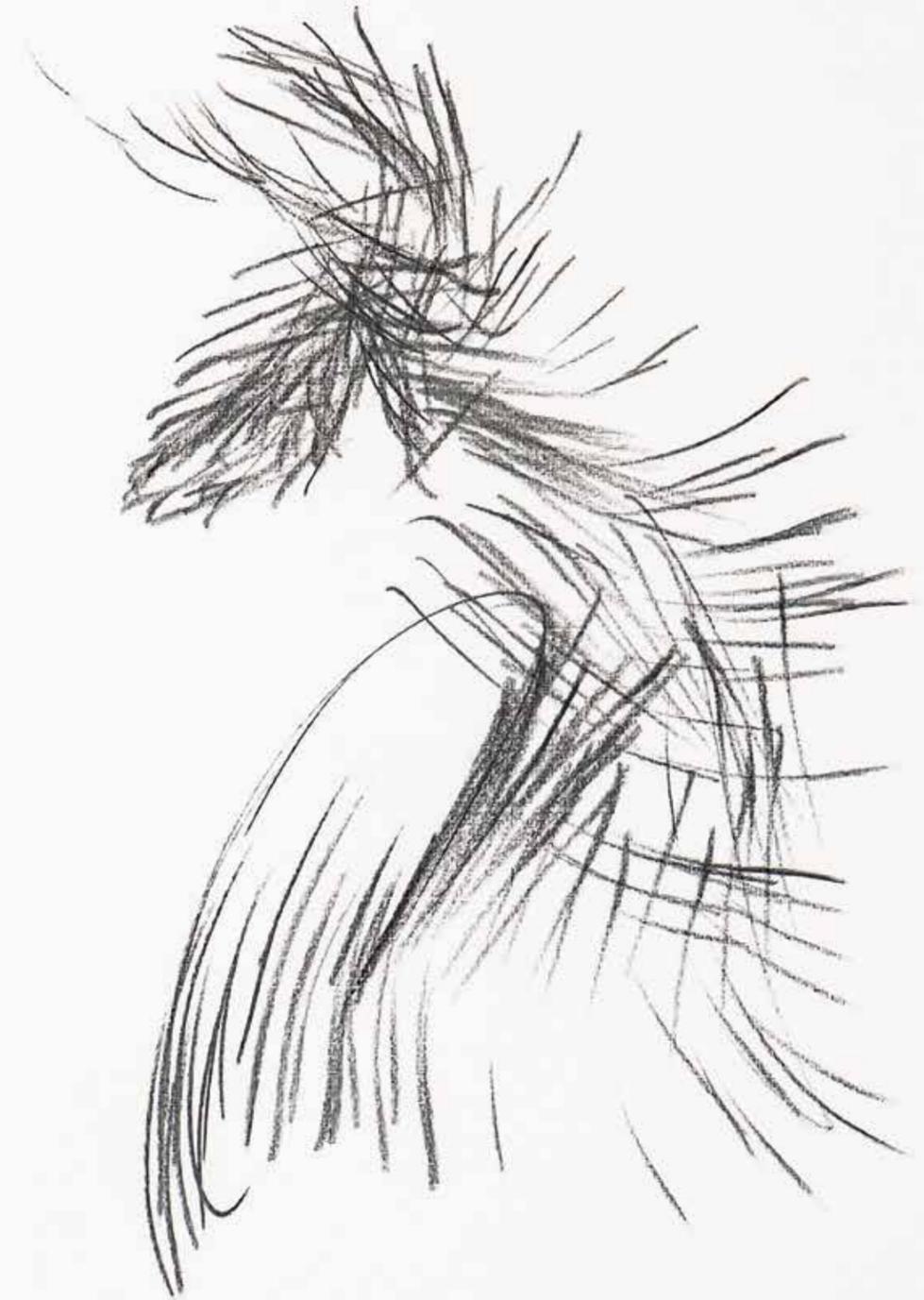
In ihrem jüngsten Arbeitsansatz von 2020/2021, bei dem sich das künstlerische Interesse von Barbara Szüts auf „Erkenntnisse über die zirkuläre Verflechtung von Erde und Mensch“ focussiert, bedeutet die Linie über den eingangs beschriebenen formalen Charakter hinaus einen metaphorischen Verweis darauf, dass die planetarische Evolution „als ein nicht-lineares komplexes System, mit vielen Wechselwirkungen und Rückkoppelungsschleifen, ein gekoppeltes Erde – Mensch – System“ zu beschreiben ist.

Was derzeit im aktuellen Klimaschutz-Diskurs und angesichts der kulturellen Veränderungen durch die SARS-Covid-19-Pandemie-Krise 2020/21 sichtbar wird, ist letztlich ein uralter Konflikt zwischen Natur und Kultur: neue Krankheiten breiten sich u.a. bekanntlich auch deswegen aus, wenn Tieren durch Kultivierung und Zivilisierung ihre angestammten Biotope weggenommen werden, und sie dann die Nähe menschlicher Behausungen suchen.

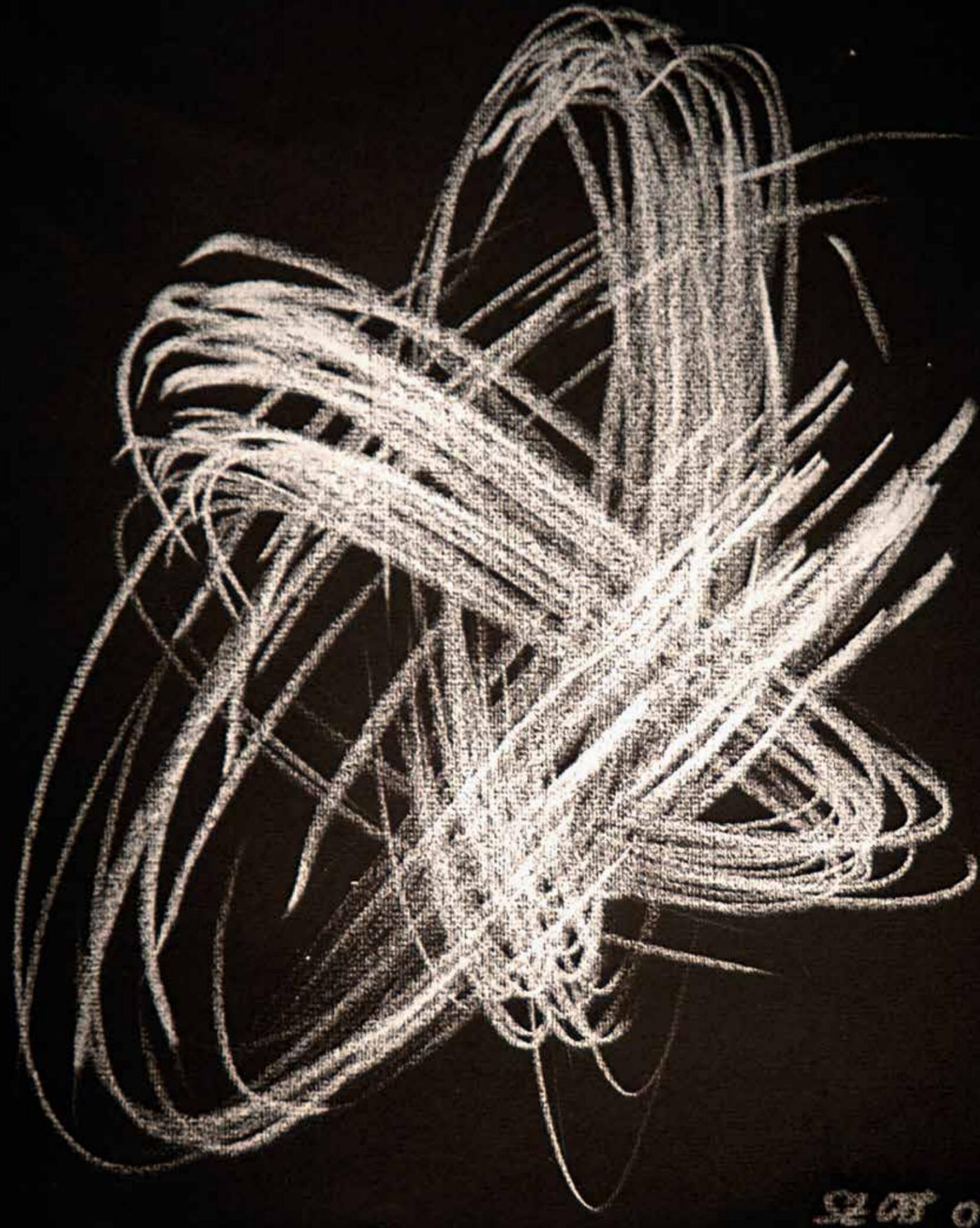
Darin wird auch eine Differenz zwischen dem linearen, chronologischen Denken unserer heutigen Zivilisationen seit der Einführung der Stundenuhr und des mechanischen Uhrwerks im europäischen

Spätmittelalter und dem zyklischen Denken in früheren Epochen sichtbar. Dem Prinzip der Digitaluhr, die das Fortschreiten von Zeit linear als Ziffernfolge wie z.B. „17.01, 17.02, 17.03“ auflistet, entspricht ein Denken, jeglichen technologischen und gesellschaftlichen Fortschritt in solch einer Linearität eines „Immer weiter so“ zu begreifen. Ein solches Denken ist typisch für unsere Epoche, welche Wissenschaftler mit dem Begriff des „Anthropozän“ beschreiben, d.h. als eine geochronologische Phase, in welcher in erster Linie der Mensch die biologischen und physikalischen Prozesse auf der Erde beeinflusst, unabhängig von einer naturgesetzlichen Eigendynamik. Im Bestreben, die Natur kultivieren und zivilisieren und damit beherrschen zu wollen, hat der Mensch sich mental und intellektuell von den alten Mythologien mit ihrem zyklischen Denken entfernt, deren Zeitverständnis auf sich periodisch wiederholenden Rhythmen (Tag-Nacht-Wechsel, Jahreszeitenwechsel) beruht.

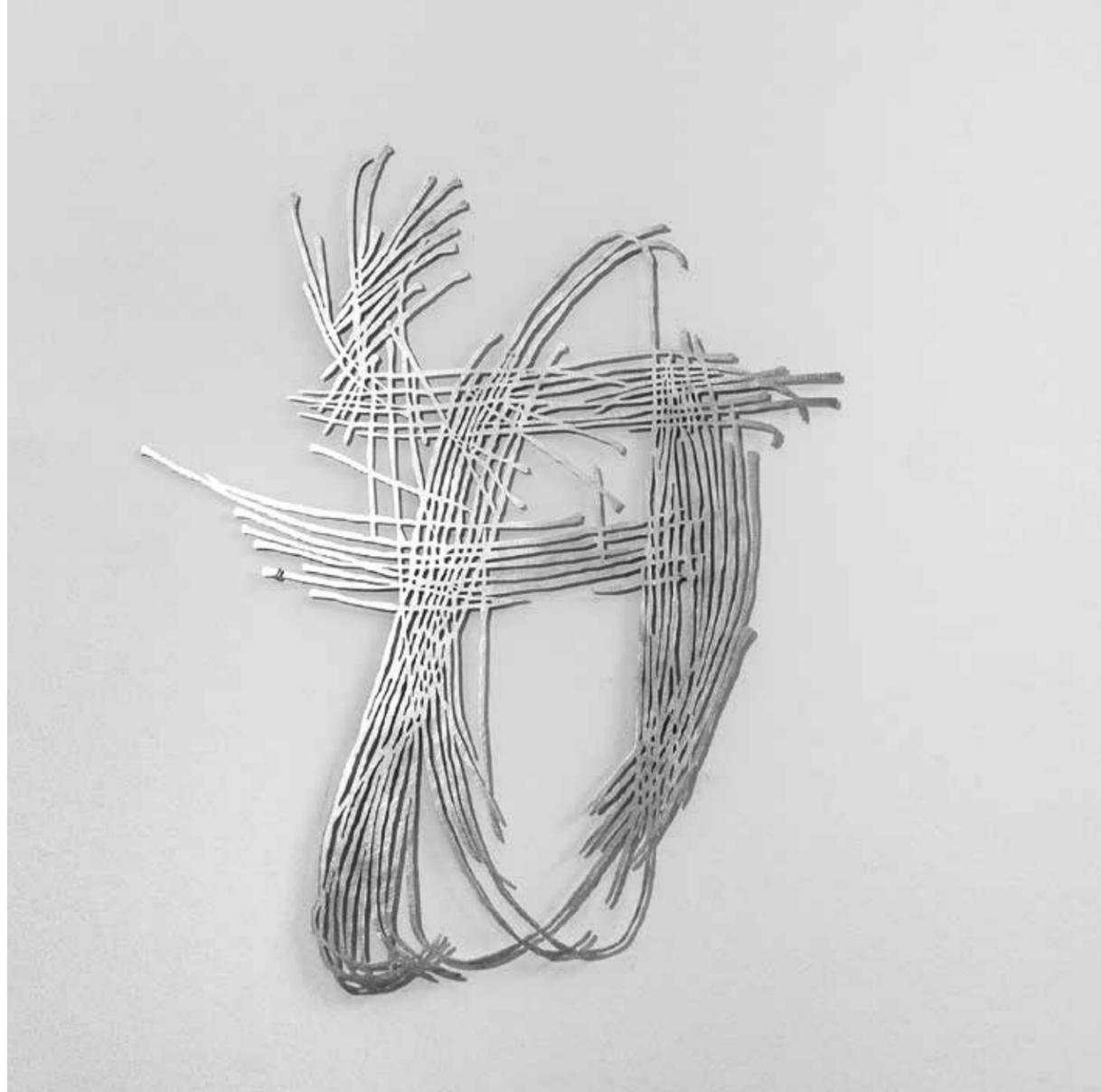
Wenn nun ein skulpturales Projekt auf solch eine „zirkuläre Verflechtung von Erde und Mensch“ rekurriert, dann veranschaulicht es einen ständigen Rückkoppelungsprozess mit kausalen Ereignisfolgen. Damit erweisen sich die Skulpturen und Installationen von Barbara Szüts als Arbeiten, die über das rein Künstlerische hinaus an die Diskurse anknüpfen, die wir derzeit über einen Paradigmenwechsel in Wirtschaft, Kultur und Gesellschaft führen, der den Übergang von einer Industriegesellschaft in ein post-industrielles digitales Zeitalter markiert.



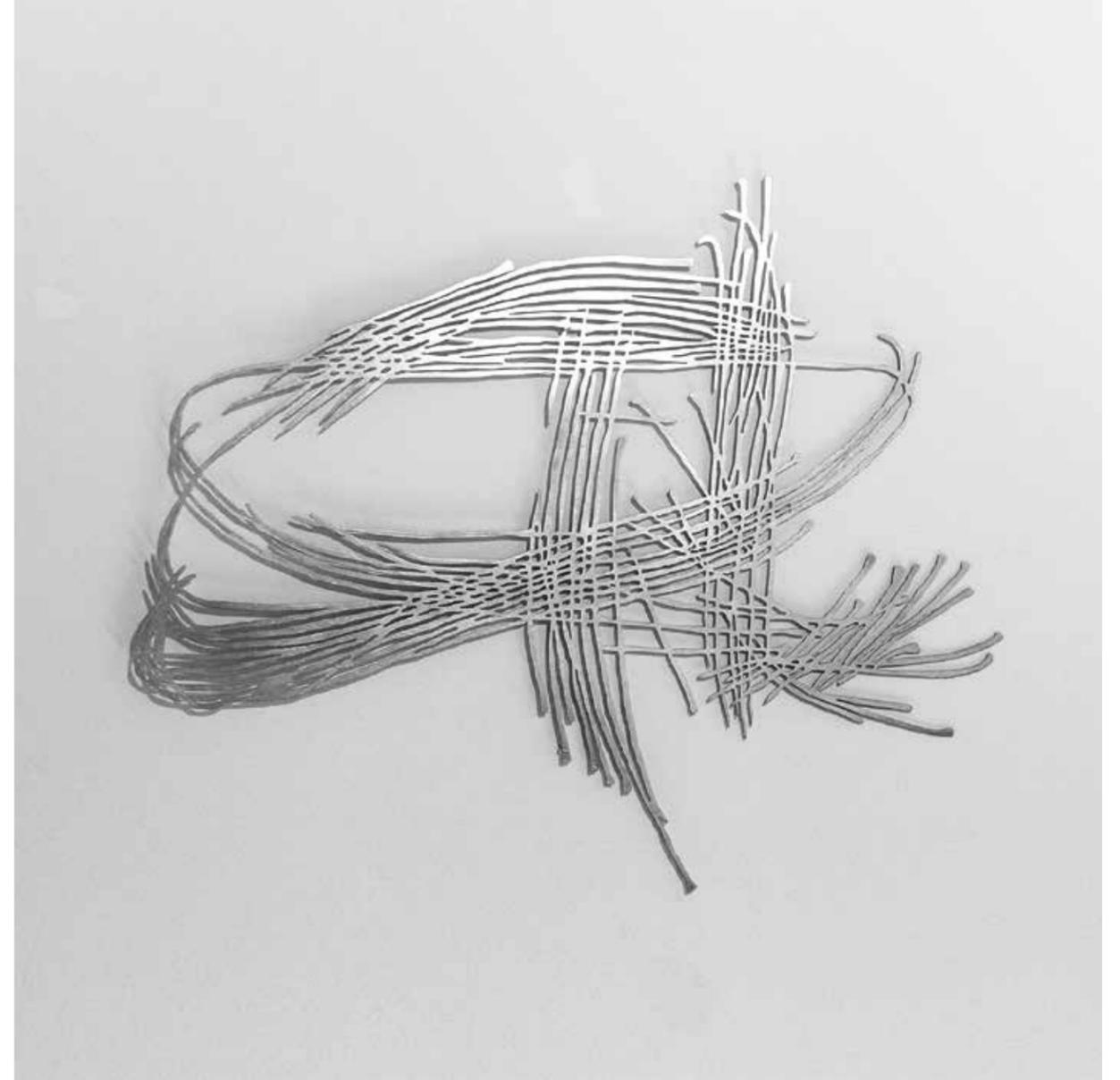
o.T., 2021
Blei auf Ingrespapier
H 64 x B 48 cm



Moskau, 2007, Serie 1-24
Kreide auf Ingrespapier
H 31 x B 31 cm

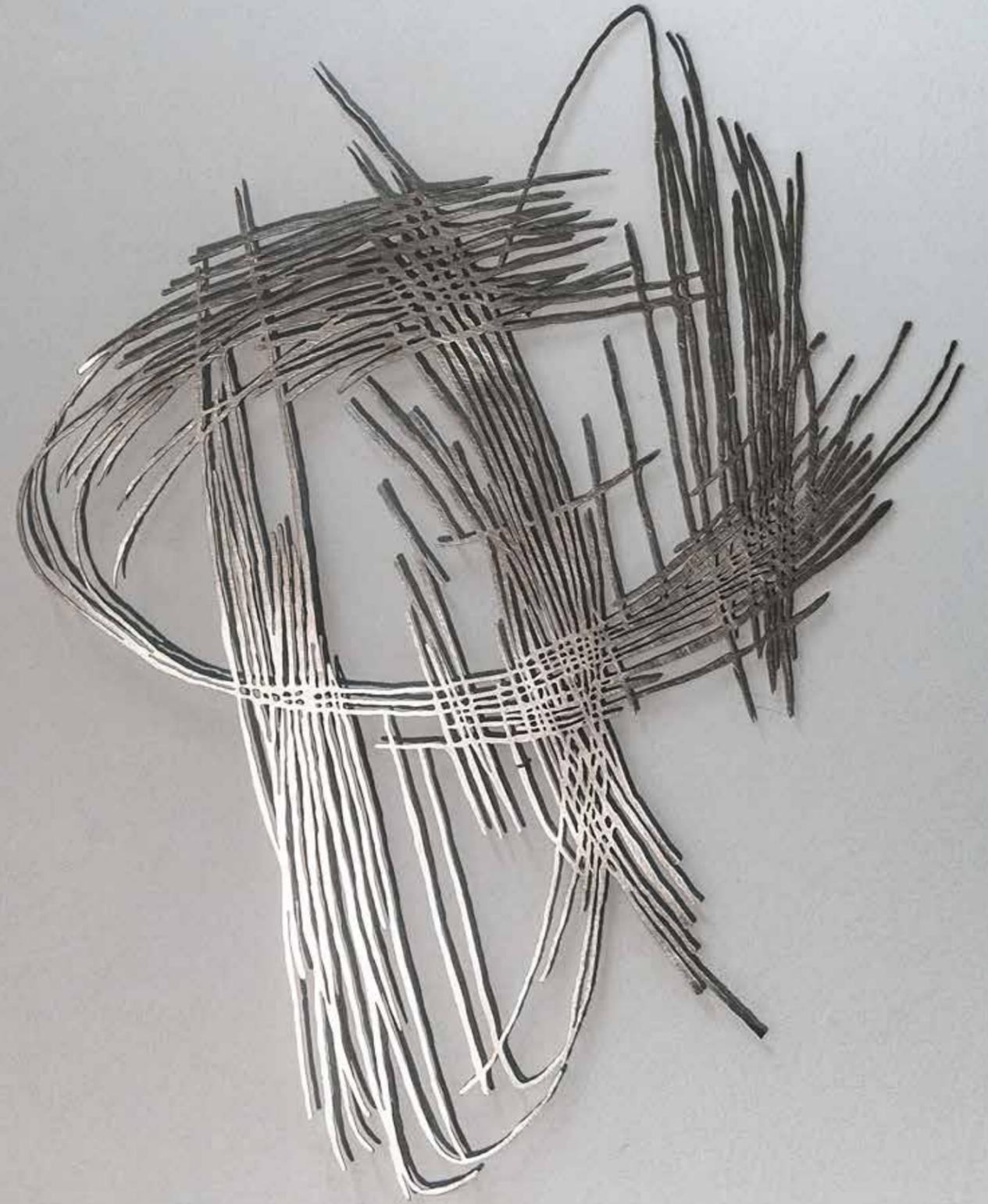


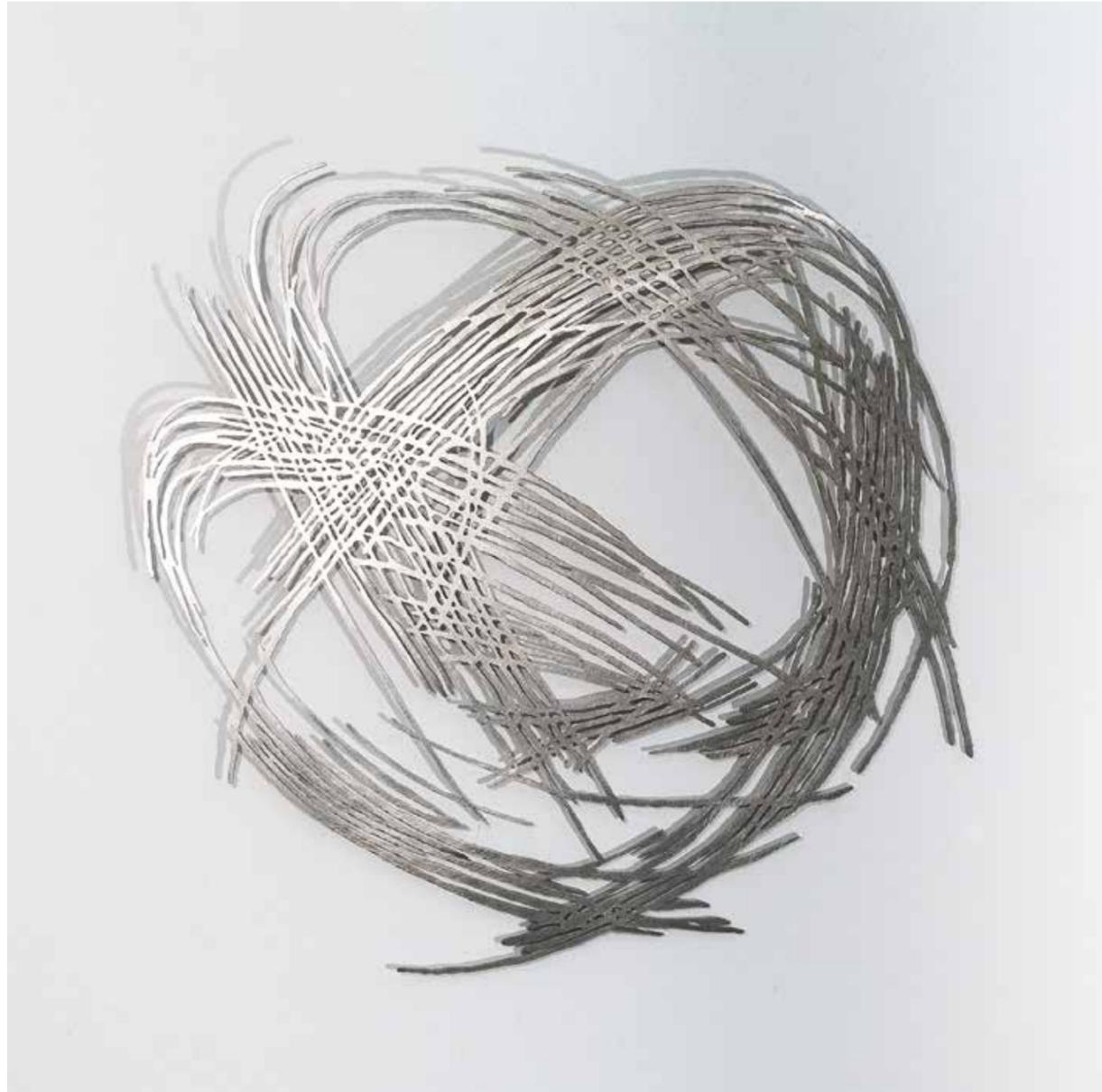
o.T., 2020.1.
93 x 80 x 0,2 cm
Edelstahl
Prototyp



o.T., 2020.1., gespiegelt und gedreht
93 x 80 x 0,2 cm
Edelstahl
Prototyp

o.T., 2020.3.
93 x 80 x 0,2 cm
Edelstahl
Prototyp





o.T., 2020.4.
93 x 80 x 0,2 cm
Edelstahl
Prototyp

o.T., 2020.2.
93 x 80 x 0,2 cm
Edelstahl
Prototyp





Space 1 - 3, 2013
Aluminium
240 cm X 120 cm X 0,5 cm
Auflage 3
Ausstellungsansicht
Galerie Kovacek & Zetter, Wien, 2019

S. 23 - 25:
Space 1 - 3, 2013
Aluminium
240 cm X 120 cm X 0,5 cm
Auflage 3
Ausstellungsansicht Museum Essl, 2014





Linien in Raum und Zeit

Die Stahl- und Aluminiumskulpturen von Barbara Szüts, als 3D-Körper multipler, sich überlagernder Räume, Zeiten und Geflechte, gehen, so wie wir sie seit 2006 in Innen- und Außenräumen wahrnehmen, auf einen jahrelangen künstlerischen Findungsprozess zurück, der vor rund 30 Jahren begann. Die Künstlerin, deren bildnerisches Verständnis sich aus der Malerei und der Zeichnung herleitet, hat über einen langen experimentellen Prozess den Weg von der spontan-eruptiven Zeichnung zum industriell gefertigten Objekt gefunden und setzt so ihre Vorstellung und Erfahrung von Bewegungsabläufen im Raum in eine subtile und zugleich kraftvolle raumbezogene Formsprache um.

Begonnen hat dieser Prozess mit dem Ausschneiden von einfachen Linien aus dicken Styrodur-Stücken, welche sie einfärbt und damit auf Papier druckt. Hier kam ihr erstmals die Idee, dass sich aus diesen Linien Skulpturen bauen ließen, welche die Zeichnung übersetzen und in den Raum fließen



Modul Nemunoki, 1991, Styrodur geschnitzt, bemalt, 20 m²



Modul Media, 1993, Edelstahl, Drei Skulpturen je ca. 220 x 150 x 100 cm

lassen. Bevor allerdings die Linie in ihrer zeichnerischen Qualität mit Verdickungen, fließenden Bögen und zarten Endungen zu (flachen) Objekten werden, entwickelt die Künstlerin Röhrenskulpturen aus Flex-Rohren (vgl. Modul Media, 1993, Interaktiva Köln oder Modul Kitzbühel, 1-3, 1994, Galerie Zeitkunst, Art Cologne), wobei die Rohre weich, glänzend und fließend einen geschützten Raum umfassen. Dafür sind anfängliche Experimente mit Lüftungsrohren, die nach dem Biegen ihre Form behalten, ausschlaggebend.

Bald verwandeln sich die aus Rohren bestehenden Werke in dynamische, minimalistisch konzipierte Skulpturen, die ebenso wie die Skulpturen aus Flex-Rohren industriell endgefertigt werden (die Daten dazu übermittelt die Künstlerin). Sie verlaufen nach unten hin meist gerade und weisen nach oben hin Zacken und/oder geschwungene, runde Formen auf (z. B. im Garten der Galerie Walker,



Stelen 1- 4, 2004, Edelstahl, Je 180 x 35 x 10 cm

Stelen 1- 4, 2004, Edelstahl, je 180 × 35 × 10 cm oder im Modul S. 1994, Stadtmuseum Siegburg, Modul 9, 2000, Edelstahl, 200 × 50 × 15 cm). Diese Skulpturen muten wie spontan gesetzte, dicke Pinselstriche im Raum an, die mit höchster Konzentration gesetzt sind und optisch einerseits formale Klarheit und Strenge, andererseits Anmut und fließende Bewegung aufweisen. Sehr schön kann man den Entwicklungsprozess dieser oft auch seriell angeordneten Skulpturen in den parallel entstehenden Papier- und Leinwandarbeiten der Künstlerin nachvollziehen, auf denen mit sehr dickem Pinsel schwarze, breite und an Bänder erinnernde Formen auf monochromem blauen und gelbem Hintergrund in rascher Malweise gesetzt sind. Schon in diesem Arbeiten lässt sich ablesen, welche große Bedeutung der Bewegung zukommt – in fast ekstatischer und doch gezielter Form direkt aus dem Körper heraus. Die Skulpturen sind demnach zugleich Bewegung und materielle Substanz, die

Trennlinie zwischen Aktion in der Zeit und Verfestigung in flüssigen Stahl ist fließend. Wie in künstlerische Formsprache umgesetzte Haikus oder Epigramme: Als solche bezeichnet Szüts ihre ersten aus Kunststoff geschnittenen seriellen Wandobjekte, die 1987 in Köln entstehen weisen diese Arbeiten in ihrer Verknappung und Eleganz auf die Beschäftigung der Künstlerin mit den Inhalten des Zen-Buddhismus hin. Der Wille wird demnach dem geistig befreiten Schaffensakt untergeordnet, die Skulpturen wollen nichts, sie sind. Genau diese Haltung ist für die weitere Entwicklung der Künstlerin maßgebend. Sie lässt die Dinge über lange Prozesse entstehen und findet ab 2006 zu einer neuartigen, einprägsamen Formgebung für ihre Werke im Raum. Anstelle fester Pinselstriche und Bänder werden nun Liniengeflechte, die durch Zeichnen mit Kohle auf Papier entstehen, in flache Skulpturen umgesetzt, die im Innen- und Außenraum positioniert werden.

Bevor allerdings auf die genaue Entstehung der aktuellen Arbeiten eingegangen werden soll, möchte ich über die Art der besonderen Verflechtung von Bewegung und Zeichnung im Werk der Künstlerin eingehen. Barbara Szüts ist von Beginn an von Bewegungsabläufen fasziniert, ihrer Wahrnehmung nach befinden sich Körper in einer ständigen beweglichen Verflechtung, sie beanspruchen Raum, sie können sich ausdehnen, sich vergrößern und wieder verkleinern, gegenseitig abstimmen und gegenseitig beeinflussen. Elegante Bewegungen, in einer Stimmigkeit aus zeitlichem Ablauf mit der Inanspruchnahme einer wohlbemessenen räumlichen Ausdehnung inspirieren die Künstlerin im



o.T., 2001, Dia, Daumenabdruck, Lichtinstallation, Artist in Residence Hotel Chelsea, Köln, Courtesy: Galerie Schuppenhauer, Köln

Besonderen. So ist es die Milchstraße, welche sie besonders beeindruckt und ihr verblüffender Aspekt: Bei laufender Ausdehnung des Universums weist die Milchstraße eine geringe Tiefe und flächige Struktur auf.

Im Laufe ihrer Entwicklung erkennt sie immer mehr eine dem offensichtlichen Tumult der Erscheinungen und Bewegungen innewohnende Einfachheit in sämtlichen zeitlich-räumlichen Abläufen. Aus dieser Einfachheit heraus führt die Künstlerin in ihrem Atelier fließende Bewegungen aus und streift, als konsequente Fortsetzung dieser Bewegungen, Linien auf am Boden ausgebreiteten Papieren ab. Die entstehenden Kohlespuren erinnern an aktionistische Kritzelspuren der 1960er Jahre, wie sie etwa bei Günter Brus zu finden sind; bei Szüts weisen die Linien allerdings elliptisch-kreisende Bewegungen auf, die in die Tiefe kippende und miteinander verflochtene, geöffnete Kreise zeigen. Die durch mehrere, knapp nebeneinander liegende Linien verstärkten und annähernd rundlichen Formen öffnen sich nach außen zum Umland. Zugleich fließt der Umland in das Liniengeflecht hinein, sodass ein Wechselspiel zwischen innen und außen, davor und dahinter entsteht. Jede Linie markiert und umfasst die Entstehung eines Mikro-raumes, der sich mit dem großen Umgebungsraum verschränkt. Kantige, unregelmäßige quadratische oder rechteckige Innenflächen, die durch die Überlagerung der Linienbündel entstehen, bilden ihrerseits Mikroflächen, durch die man hindurch zu blicken scheint, die also zugleich Fläche und geöffneter Raum sind.

Was hier durch die Zeichnung entsteht, als direkte Umsetzung und Fortsetzung der Bewegungsabläufe der Künstlerin, ist ein dreidimensionaler Körper. Diese Dreidimensionalität, so meint sie, sei in ihr tief verankert und finde ohne willentliches Zutun im freigesetzten Schaffensakt ihre verfestigte, optisch wahrnehmbare Form. Als sie diese Charakteristik ihrer Zeichnungen wahrnimmt, kommt bei ihr der Wusch auf, jenes komplexe und zugleich luftige fließende Liniengeflecht in Stahl umzusetzen; genauer gesagt in flache Stahlskulpturen, die aus einer einzigen Platte heraus gefertigt sind. Die einzelnen Linien sollten nicht mittels Löten zu einem Ganzen werden, sondern das Ganze soll schon im Werkstoff vorhanden sein, um Schwung,

Spannkraft, Vibration und Leichtigkeit sowie durchgehend fließende Lichtreflexe zu ermöglichen. Die Flachheit der Objekte führt die Künstlerin gerne auf die Flächigkeit der Milchstraße zurück.

Man kann eine Zeichnung, die von Natur aus zweidimensional ist, als dreidimensional wahrnehmen; der Tiefenraum wird illusioniert. In einer sehr komplexen, spartenübergreifenden und hybriden Verwebung von Zeichnung und Skulptur führt Barbara Szüts nun zwei Gattungen ad absurdum: Ihre Raumkörper sind demnach weder Zeichnung noch Skulptur. Für eine Skulptur fehlt ihnen die Körper-

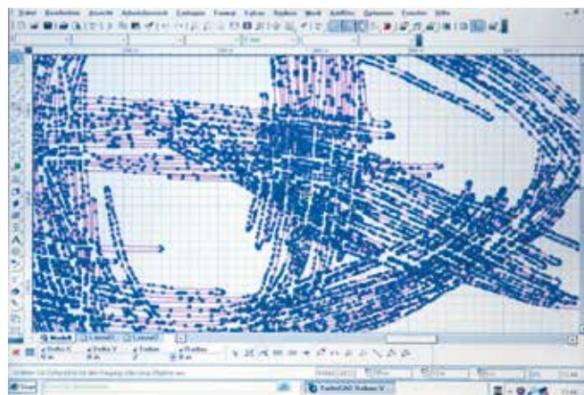


Shine 7, 2015, Skulptur, Edelstahl, 70 x 90 cm x 0,2 cm, Auflage: 3 + 1AP

haftigkeit und räumliche Tiefe, als dreidimensional wahrnehmbare Zeichnung fehlt ihnen der zweidimensionale, flächige Untergrund, das Papier. So sind diese Gebilde aus Stahl herausgelöste Zeichnungen, wie mit der Schere ausgeschnittene Liniensstrukturen – ein formaler Ansatz, der sich auch in der Beschäftigung der Künstlerin mit Scherenschnitten wiederfindet. Die ausgeschnittenen Linien sind so auf verblüffende Weise nackt, ihrer Basis beraubt und frei gestellt; in einem kreativen Akt der digitalen und industriellen Fertigung, auf den im Folgenden eingegangen wird, entsteht allerdings aus dieser Nacktheit ein vollkommen

eigenständiger, fast unverwüster Körper, der nur durch große Hitze oder grobes mechanisches Einwirken wieder seine Form verlieren würde. Dieser Schritt leitet die Zeichnung auf Papier aus ihrer Verletzlichkeit und Fragilität über zu einem festen Werkstoff und macht sie zugleich dauerhaft; sie gewinnt schier unendliche Zeit und wird durch die Umsetzung in Edelstahl (der neben Eisen auch andere Elemente wie Kohlenstoff enthält) veredelt. Der hohe Eisenanteil der Skulpturen gibt ihnen etwas Archaisches. Andere Skulpturen sind in Aluminium gearbeitet; sie erhalten durch die silbrig-weiße Charakteristik dieses Leichtmetalles einen besonderen Glanz und Transparenz.

Die so entstandenen Raumkörper nehmen einerseits all das auf, was aus Bewegung und Zeichnen entstanden ist und bedienen sich andererseits gleichzeitig der tradierten Begrifflichkeit eines bildhauerischen Werkes und damit den Reizen freistehender Körper – mit den Faktoren von Licht und Schatten, Spiegelungen aus der Umwelt wie Himmel oder Gras, Möglichkeit der Rundum-Betrachtung, Bearbeitungsspuren auf dem Stahl in Form von haptisch wirkenden Schleifspuren und nicht zuletzt Berührung und Fühlbarkeit des Materials. Zeichnung und Skulptur werden, nachdem eine Ausdifferenzierung beider Gattungen und deren Loslösung voneinander stattgefunden hat, in einem konstruktiven Prozess wieder zusammengeführt. Aus der Dekonstruktion beider Begriffe heraus entsteht etwas neuartig Greifbares, das die lange Dauer der Prozesse in sich trägt; der Betrachter kann dies instinktiv nachfühlen und dadurch Beruhigung und eine friedlich-sinnende Stimmung



Ausschnitt: Digitale Bearbeitung

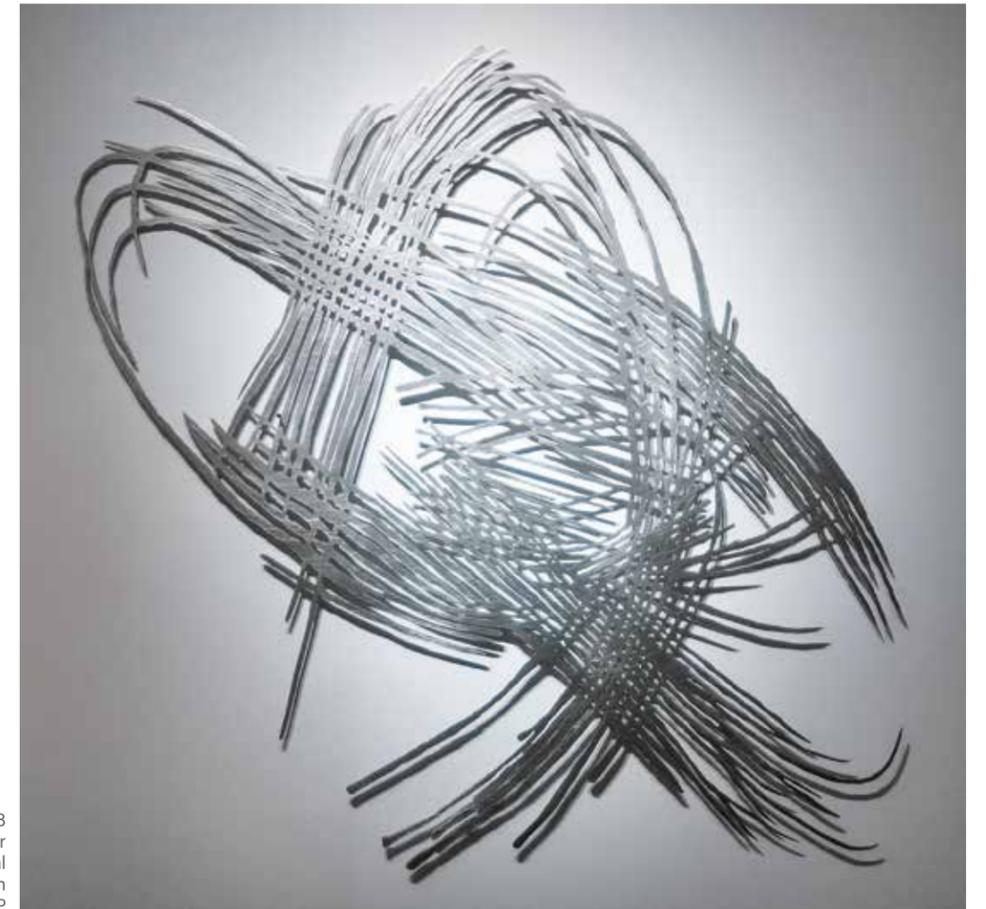


Produktionsfoto

wahrnehmen; vielleicht so, als würde man eine wunderschöne Echse mit ihren zackigen Körperformen in einem Terrarium betrachten.

Wie entstehen nun aber die Skulpturen? Ganz im Sinne einer modernen Kunstauffassung, die ehemals verpönte aber inzwischen seit Jahrzehnten akzeptierte Fertigungsverfahren anwendet, vollzieht Barbara Szüts einen bedeutenden Anteil ihrer künstlerischen Arbeit im digitalen Bereich und bedient sich der Möglichkeiten industrieller Endfertigung. Die ausgewählten Zeichnungen werden fotografiert, dann digitalisiert, digital von ihr noch einmal gezeichnet (was bedeutende Zeit in Anspruch nimmt und wie ein malerischer Prozess funktioniert, wo der Blick laufend zwischen vergrößerter Einzelansicht und Gesamtschau auf das wachsende Objekt hin und her wandert) und anschließend in eine DXF-Datei umgewandelt. Die metallbearbeitende Firma erhält diese Datei, die wiederum auf das hauseigene Schneidprogramm umgesetzt wird, um aus Metallblechen letztendlich die Form zu schneiden. Auf diese Weise bleiben die Linien bestehen und die Skulptur wird in diesem Negativ-Positiv-Verfahren aus dem Blech herausgelöst. An dieser Stelle kehrt der Prozess an die Anfänge der Künstlerin zurück, als sie aus Styrodur Linien ausschneidet und durch das Drucken auf Papier im Negativ-Positiv-Verfahren diese Linien entstehen lässt.

So wie Szüts' Skulpturen untereinander und mit dem Raum kommunizieren, so treten sie auch in Wechselwirkung mit dem Betrachter. Die drei-



Strahlend 2, 2018
Skulptur
Edelstahl
120 x 96 x 0,2 cm
Auflage 3 + 1AP

mensionalen Linien sind, wie schon in der Zeichnung, nach allen Seiten hin offen, wobei die Vorstellung von Erweiterung und Ergänzung der Linien im Auge des Betrachters die Räumlichkeit der Arbeiten bedingt. Die eingehende Beschäftigung der Künstlerin mit diesen Wechselwirkungen zwischen dem Kunstwerk und seiner Wahrnehmung führt dazu, dass ihre Skulpturen weit mehr sind als Wandobjekte oder einfache Stahlobjekte im öffentlichen Raum: Das Umfeld ist immer entscheidend und führt letztendlich zur Spontaneität und Lebendigkeit der Arbeiten. Gerne überlässt die Künstlerin der Kunstfreundin und dem Kunstfreund die Ausrichtung ihrer Werke: Sie können von vorne oder hinten betrachtet freistehend oder ganz nach eigenem Empfinden gedreht an der Wand fixiert werden.

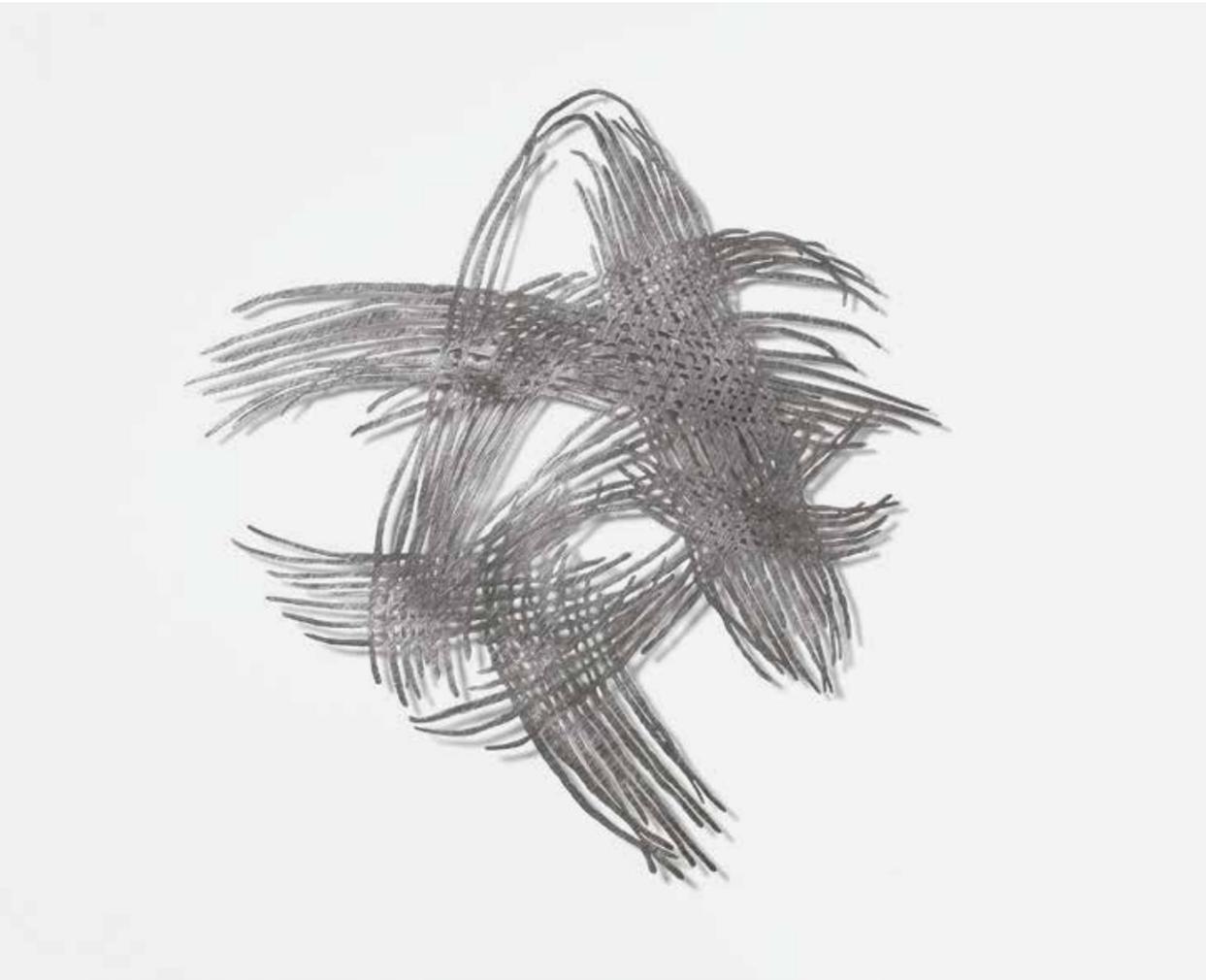
In den letzten Jahren tragen die Arbeiten von Barbara Szüts Titel wie Strahlend, Flying oder Floating – eine der vielen Besonderheiten der Skulpturen ist tatsächlich, dass sie in der Dunkelheit zu strahlen beginnen, da sie jede noch so kleine Lichtquelle widerspiegeln. Sie scheinen eingefangene Flugobjekte zu sein, bereit, jeden Augenblick wieder abzuheben; zuletzt ist es aber der stete Fluss zwischen Werk und Betrachter, zwischen Linie und Fläche, zwischen Objekt und Raum und zwischen Bewegung und Zeit, der die Arbeiten der Künstlerin so außergewöhnlich, unverwechselbar und ästhetisch reizvoll macht.





4 Zeichnungen
o.T., 2020
Blei auf Ingrespapier
Je 48 x 64 cm

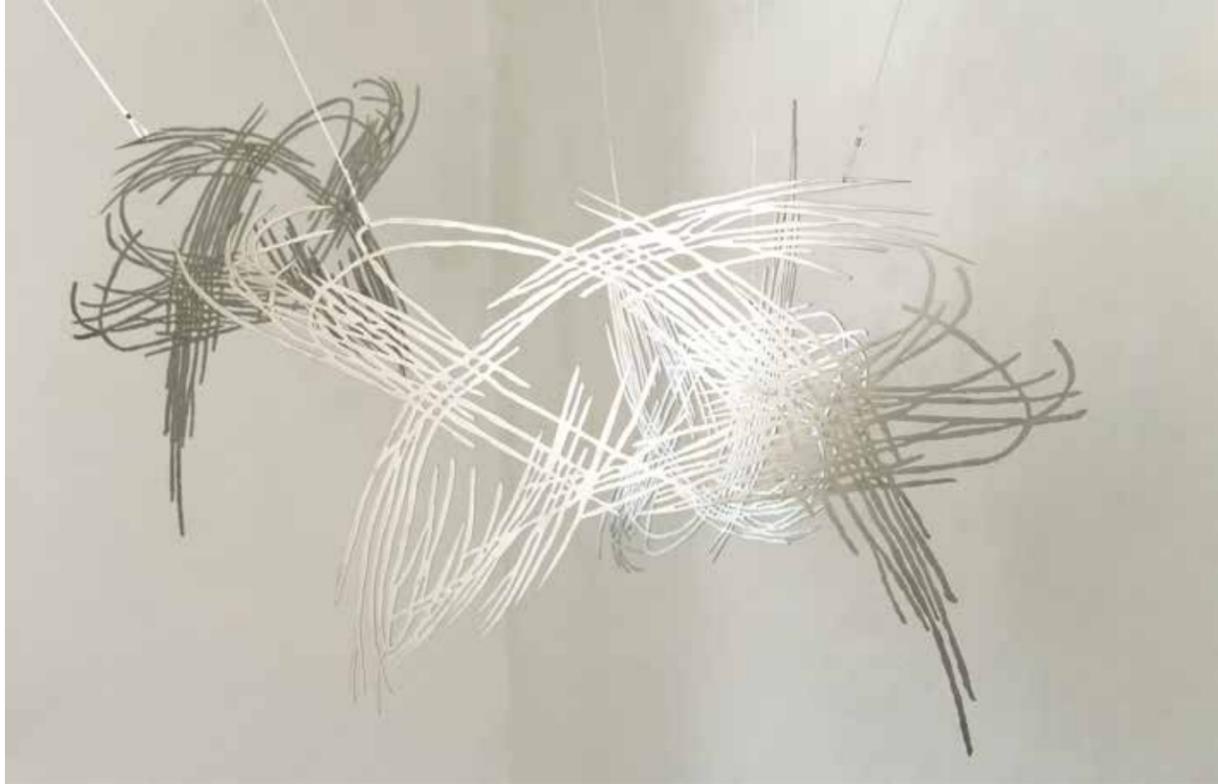




Floating 2, 2017
Edelstahl
60 x 60 x 0,2 cm
Auflage 5 + 1AP



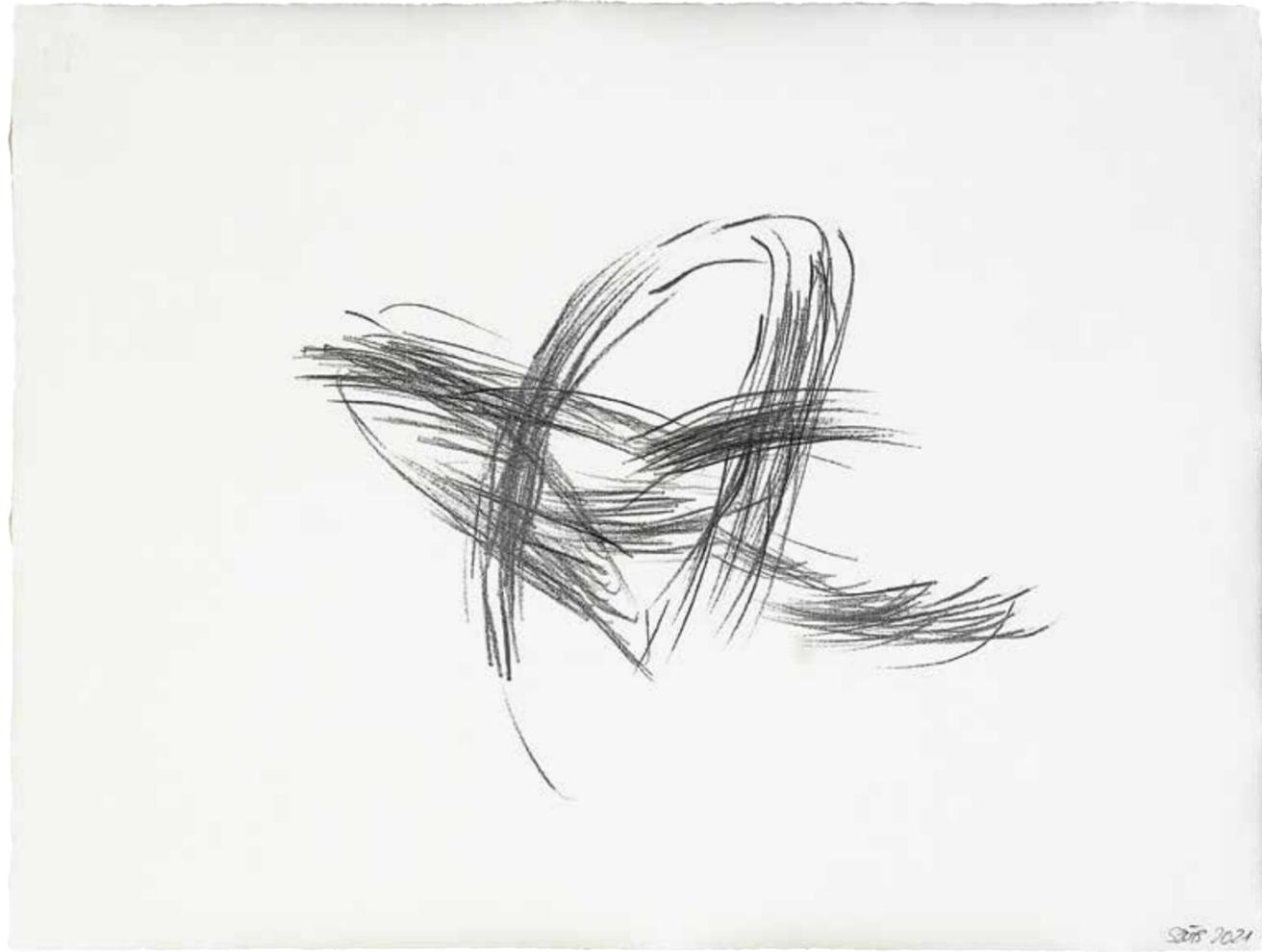
Floating 3, 2017
Edelstahl
100 x 100 x 0,2 cm
Auflage 3 + 1AP





4 Zeichnungen
o.T., 2020
Blei auf Ingrespapier
Je 48 x 64 cm





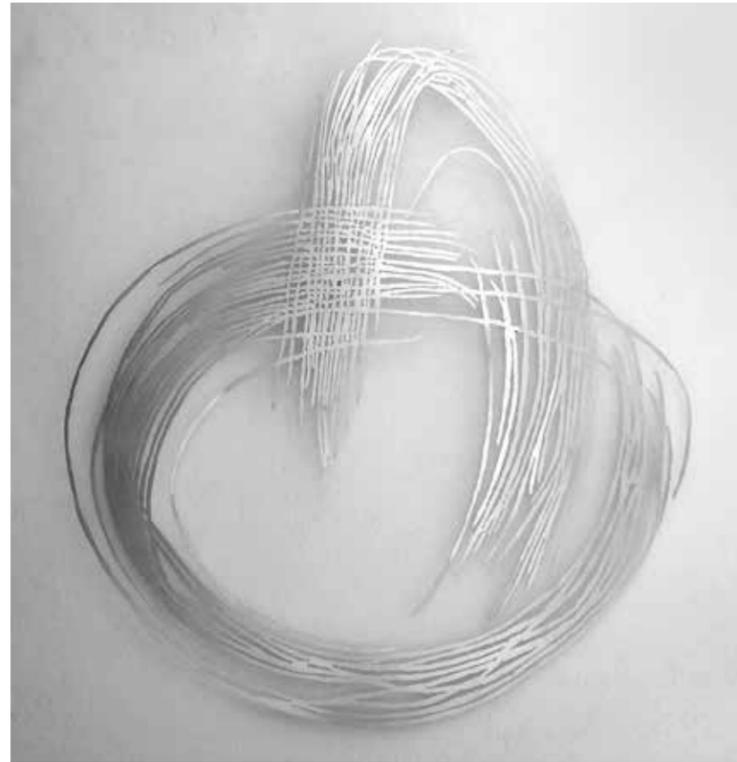
2 Zeichnungen
o.T., 2020
Blei auf Ingrespapier, grundiert
48 x 64 cm



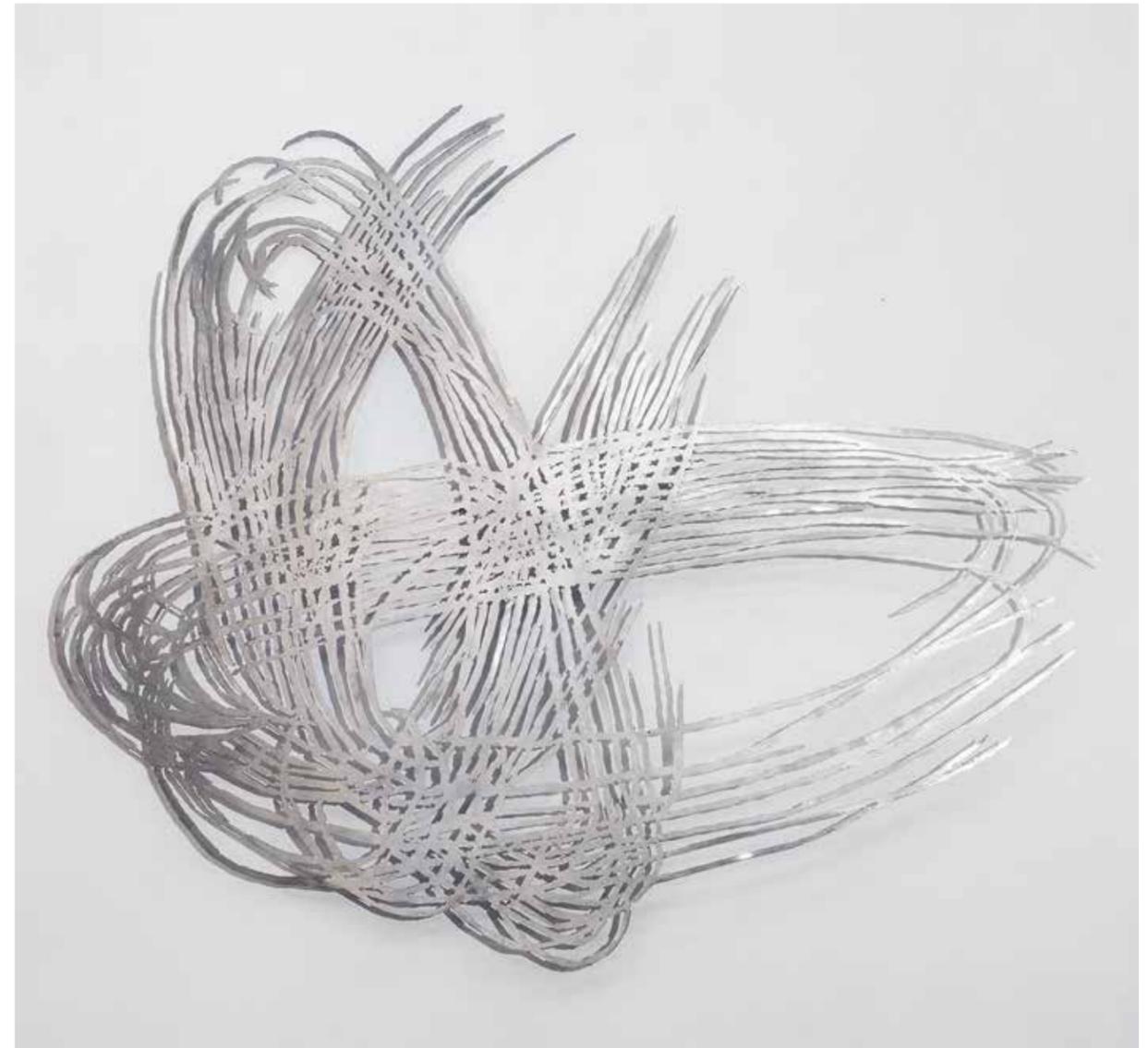
2 Zeichnungen
o.T., 2016
Blei auf Ingrespapier
grundiert
48 x 64 cm



Inscire 2019
Wachskreide auf Aluminium
30 x 30 cm



Überlagerung 6, 2008
Skulptur
Edelstahl
184 x 150 x 0,12 cm
Unikat



Überlagerung 5, 2008
Skulptur
Edelstahl
184 x 150 x 0,12 cm
Unikat



Überlagerung 1, 2008
Skulptur
Edelstahl
184 x 150 x 0,12 cm
Unikat



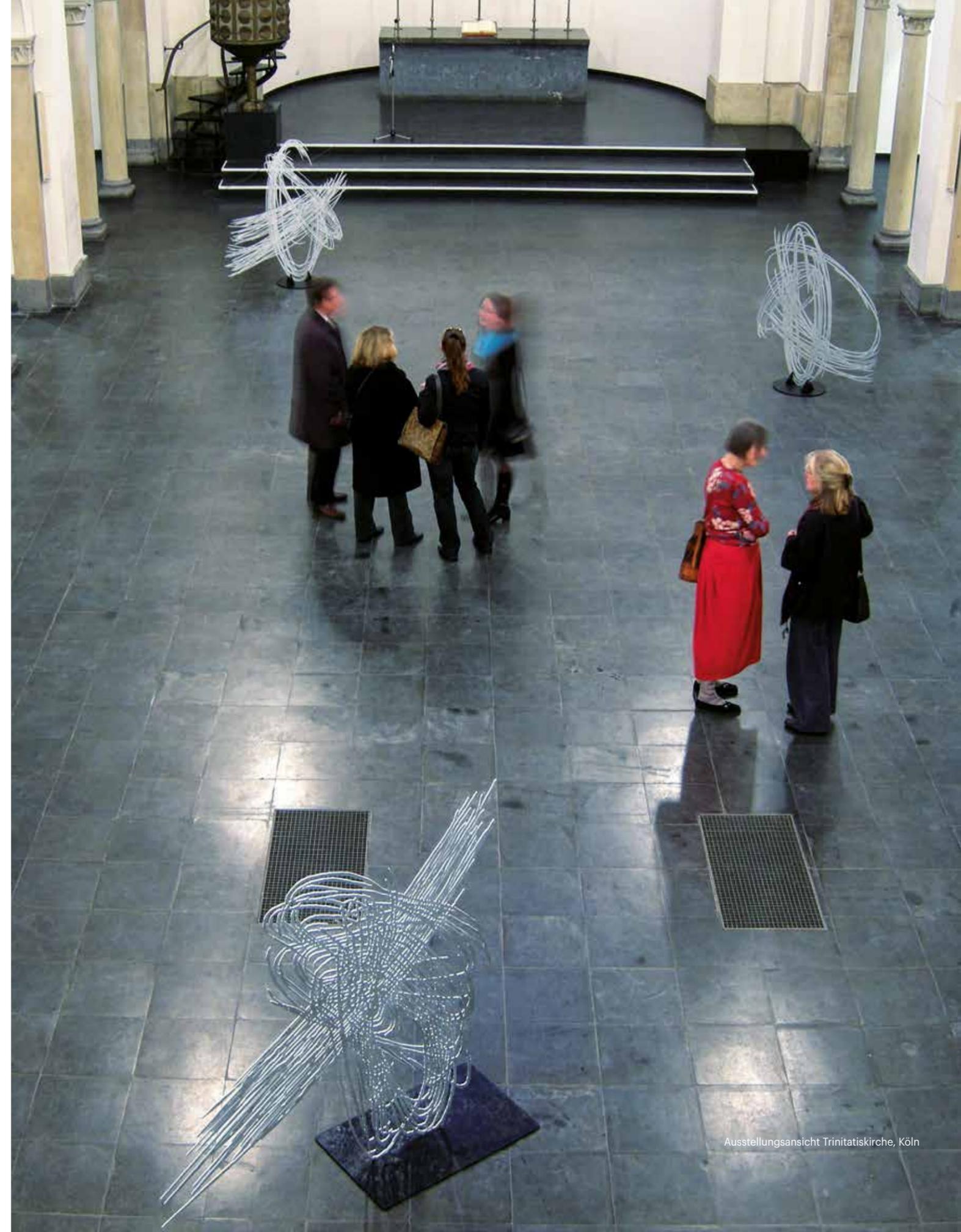
Überlagerung 1, 2008
Aluminium
195 x 170 x 0,5 cm
Unikat
Ausstellungsansicht
Trinitatiskirche, Köln

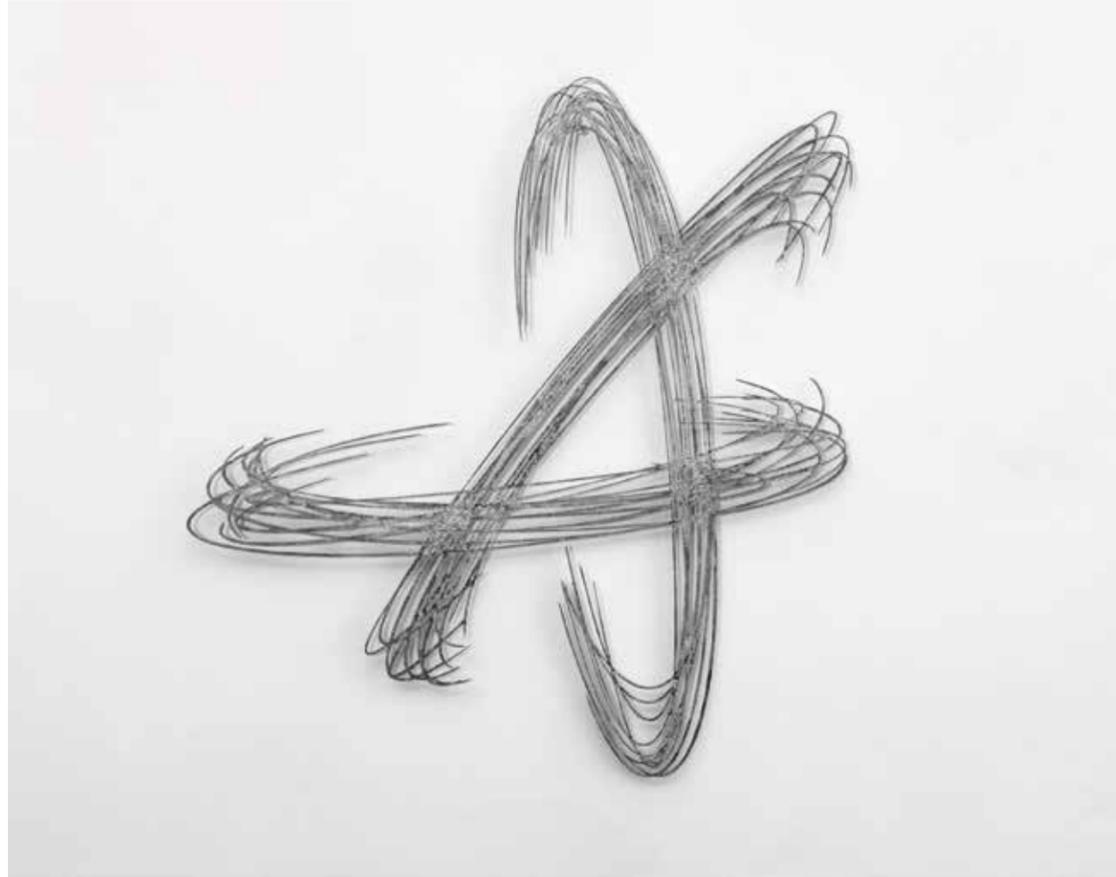


Natur 1, 2007
Skulptur
Edelstahl
150 x 160 x 0,5 cm
Unikat



Natur 5, 2007
Skulptur
Edelstahl
150 x 160 x 0,5 cm
Unikat



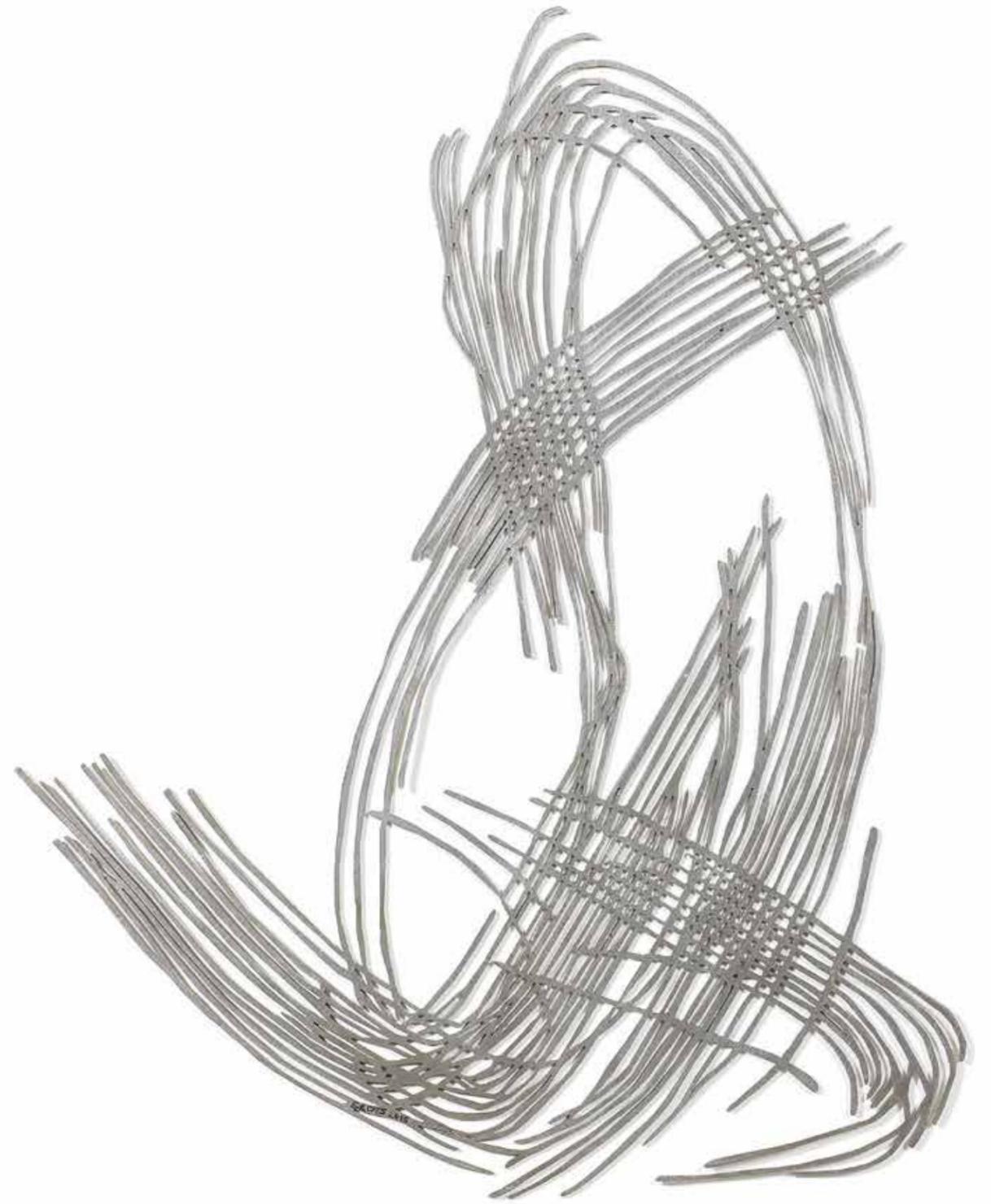


Natur 3, 2007
Skulptur
Aluminium
75 x 68 x 0,5 cm
Auflage: 2 + 1 AP



Natur 4, 2007
Skulptur
Aluminium
144 x 160 x 0,5 cm
Unikat

Resonate 1, 2018
Edelstahl
60 x 50 x 0,2 cm
Auflage 5 + 1AP





Shine 4, 2015
Edelstahl
157 x 150 x 0,3 cm
Unikat



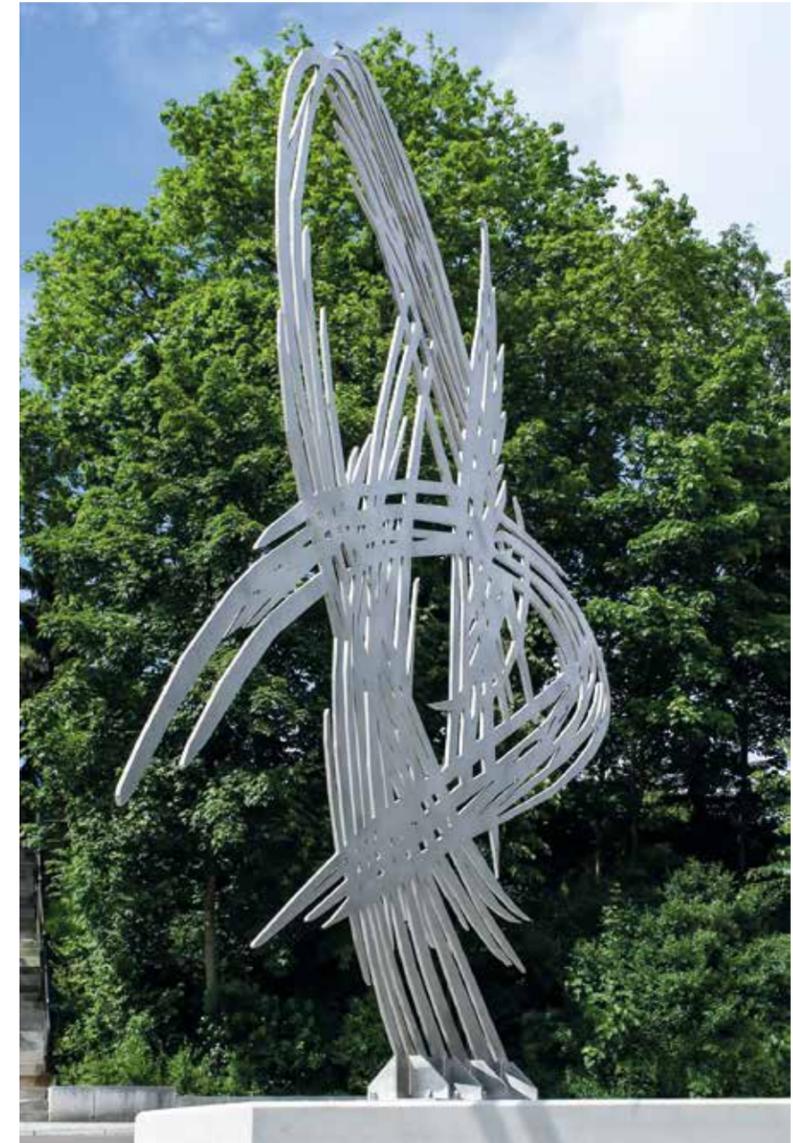
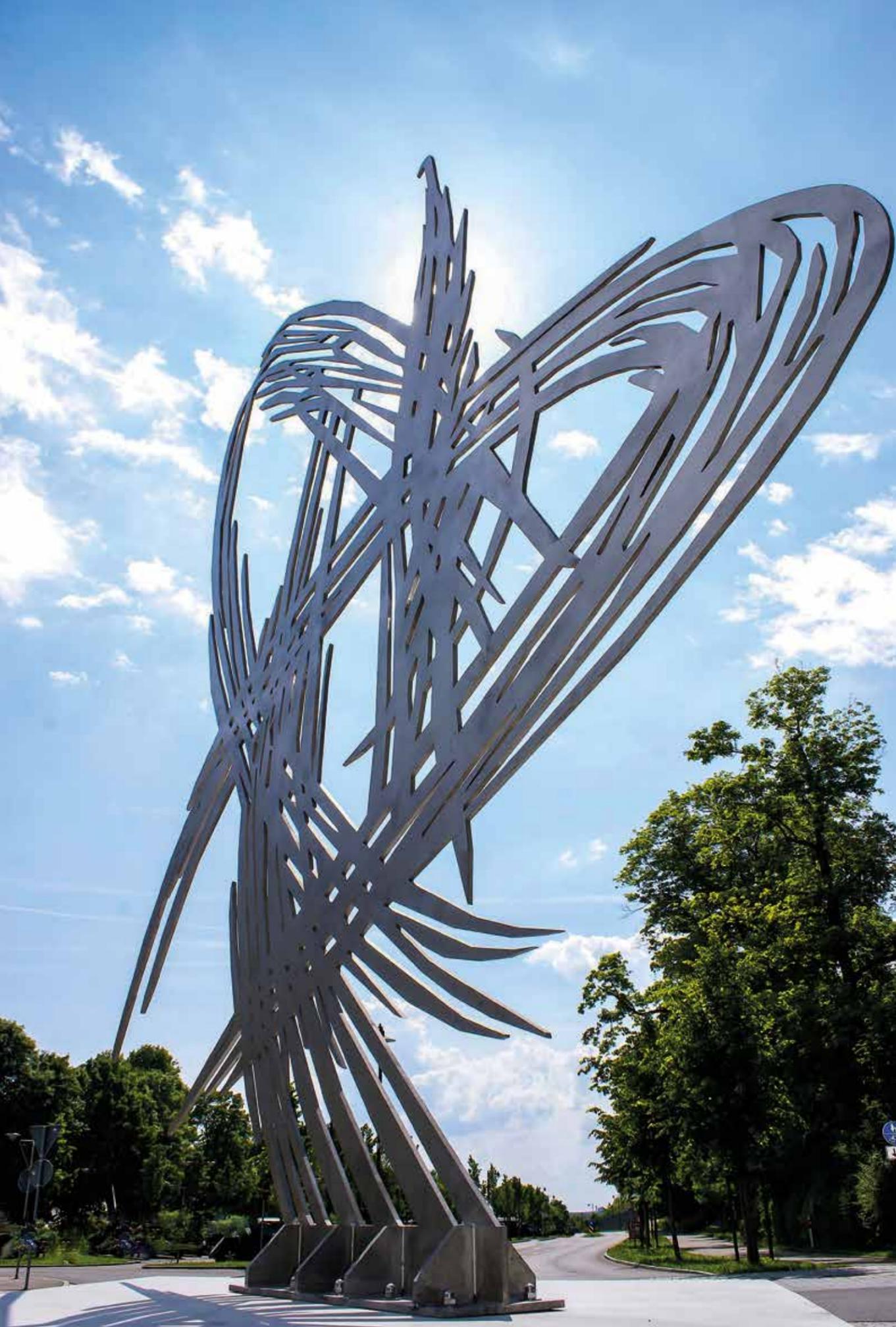
Shine 3, 2015
Edelstahl
120 x 112,7 x 0,3 cm
Auflage 3 + 1AP



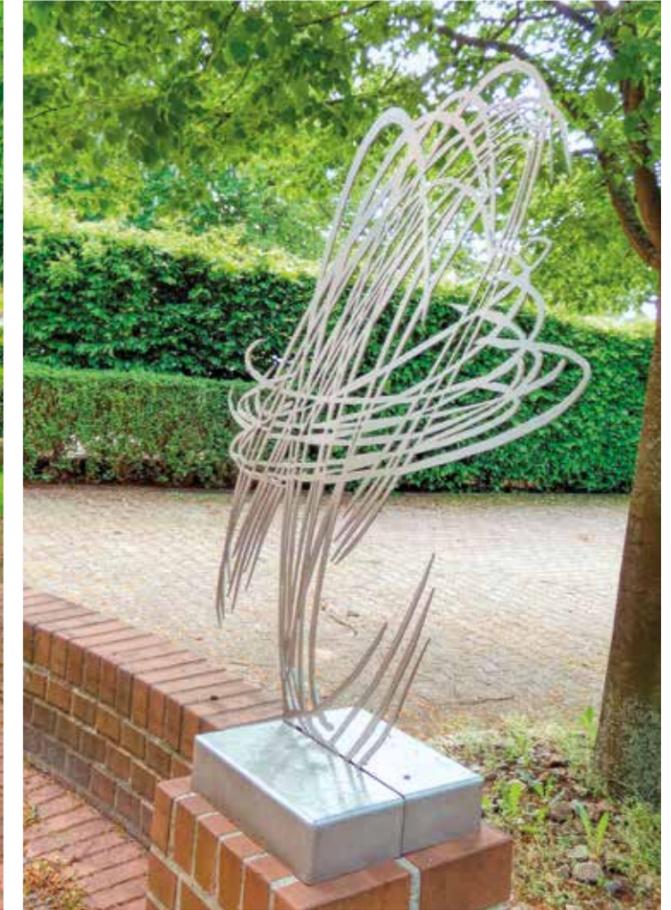
Strahlend 1, 2018
Edelstahl
100 x 86 x 0,2 cm
Auflage 3 + 1AP



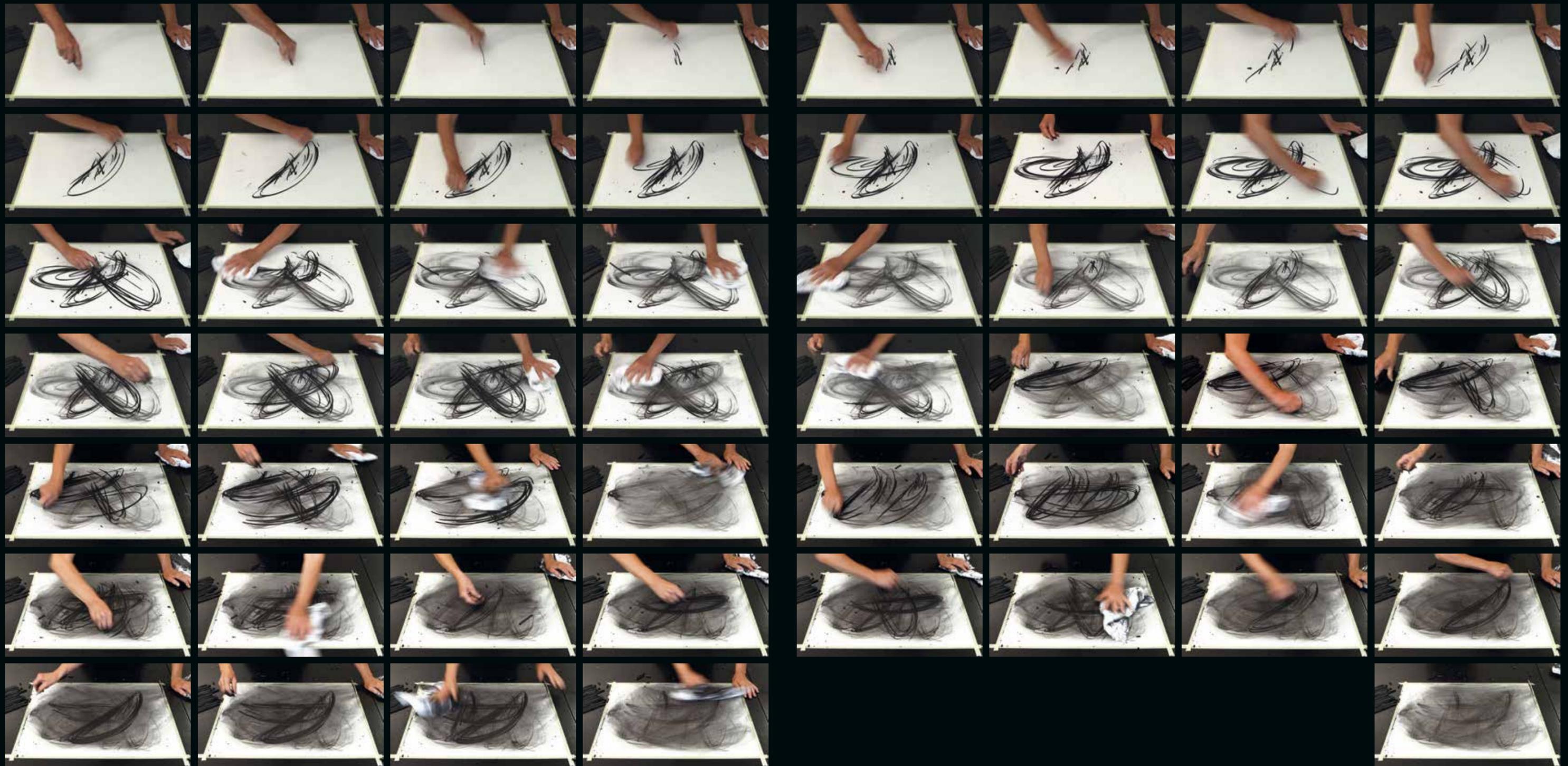
Strahlend 4, 2018
Edelstahl
75 x 66 x 0,2 cm
Auflage 6 + 1AP

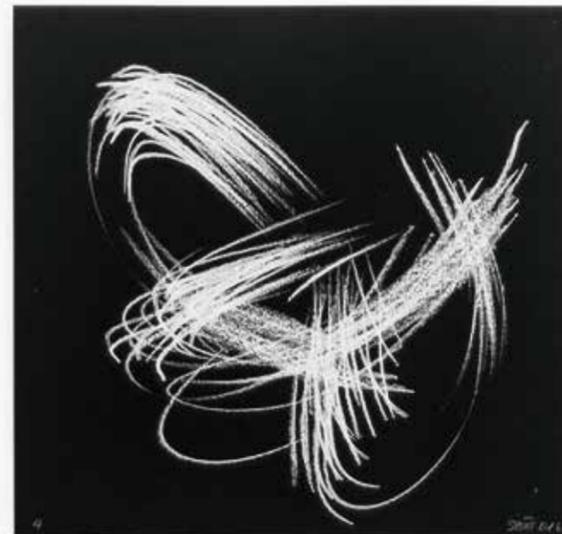


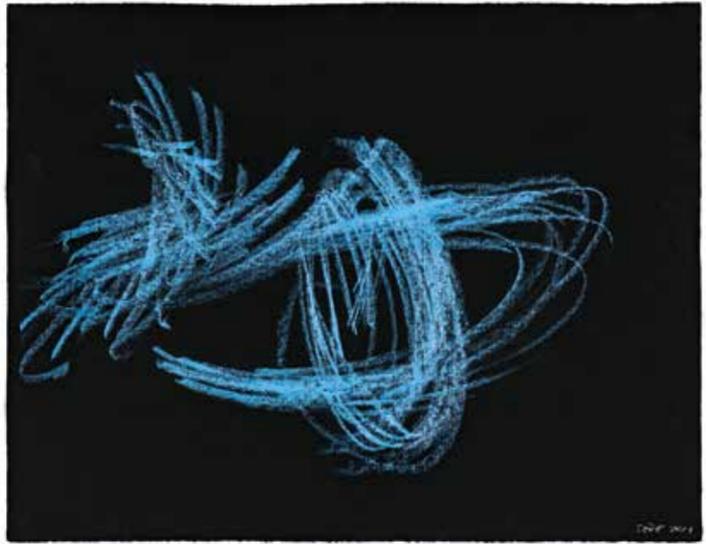
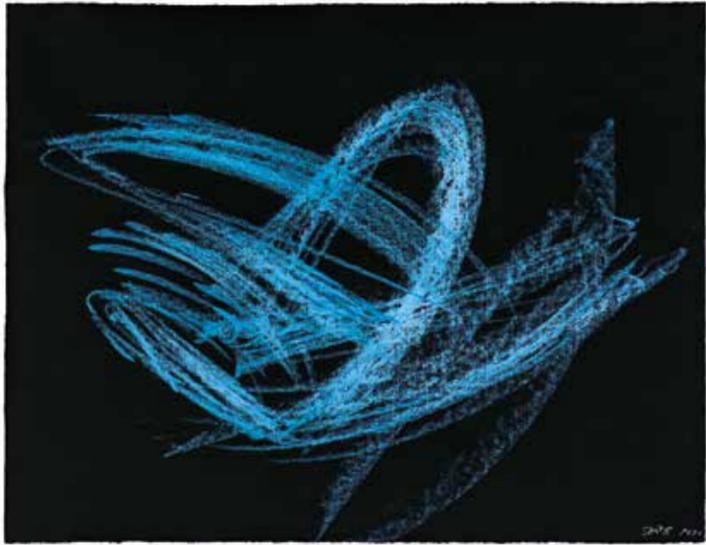
Raumschnitt, 2010
Edelstahl
400 x 400 x 2 cm
Unikat
Standort: Bahnhofplatz,
Friedberg bei Augsburg



Spiegelung 2, 2009
Edelstahl
151 x 100 x 0,5 cm
Unikat
Standort: Skulpturenpark
Depelmann, Langenhagen

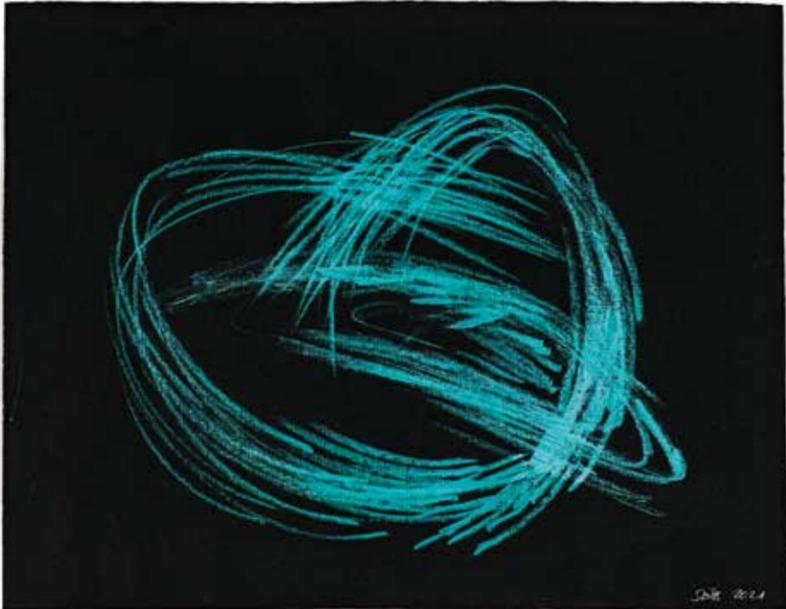






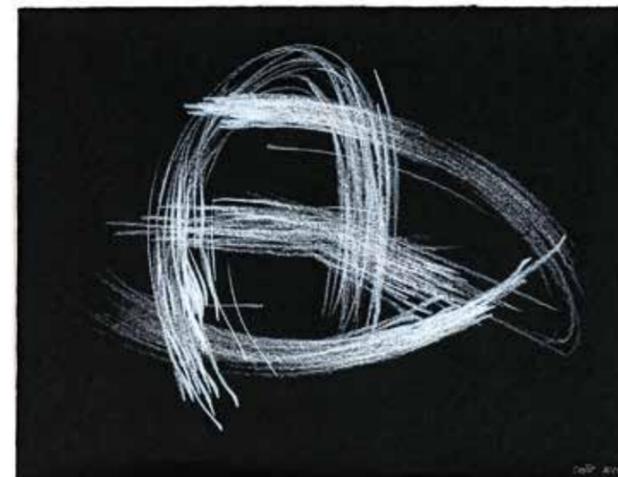
o.T., 2021, Serie
Wachskreide auf Ingrespapier
à 48 x 64 cm





o.T., 2021, Serie
Wachskreide auf Ingrespapier
à 48 x 64 cm





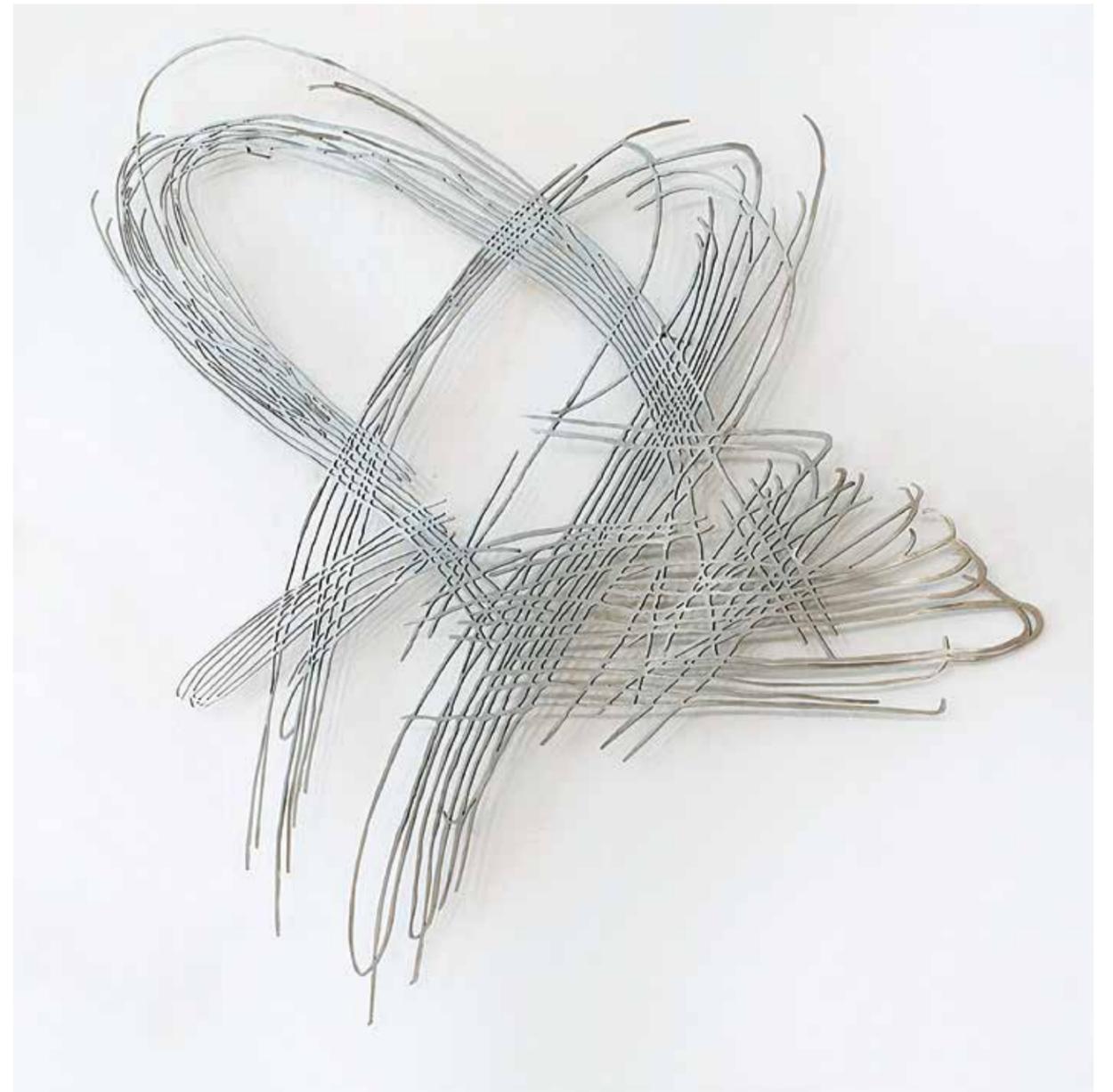
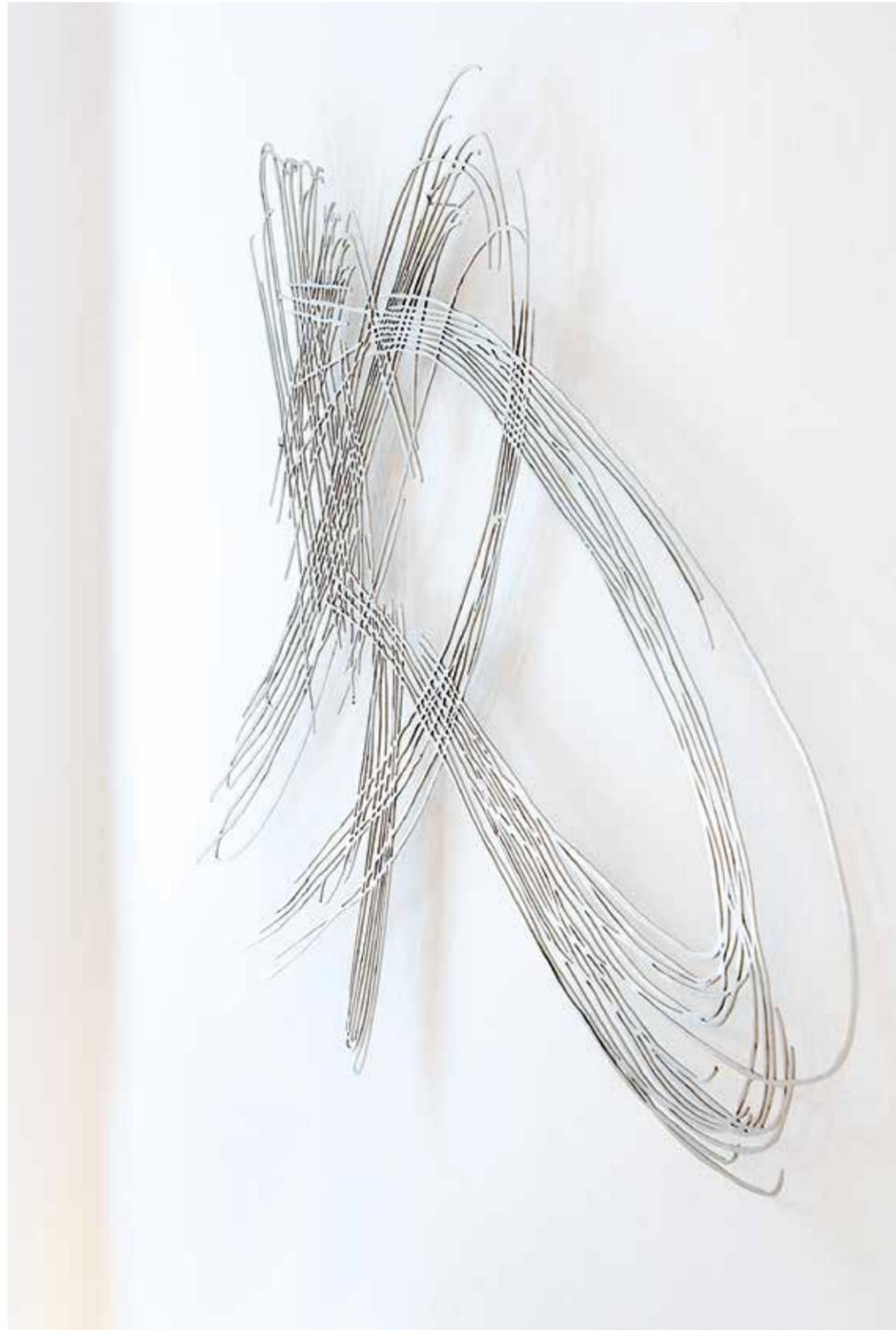
o.T., 2021, Serie
Wachskreide auf Ingrespapier
à 48 x 64 cm



Floating 1, 2017 / 18
139 x 97 x 0,3 cm
Edelstahl
Auflage 3 + 1 AP



Floating 1, 2017 / 18
Floating 4 (rechts), 2017 / 18
Ausstellungsansicht,
Galerie Walker 2018



Floating 4, 2017 / 18
Edelstahl
120 x 120,9 x 0,3 cm
Auflage 2 + 1AP



E. W.

Im Wintersemester 1974 hast Du an der damaligen Hochschule und heutigen Universität für angewandte Kunst in Wien begonnen, Malerei zu studieren. Du hast zunächst die Klasse von Prof. Herbert Tasquil gewählt.

B. S.

1974 wurde ich von Prof. Herbert Tasquil in die damalige Hochschule für angewandte Kunst in seine Meisterklasse der Gestaltungslehre aufgenommen. Nach zwei Jahren machte ich eine Abschlussprüfung. Prof. Carl Unger, damaliger Rektor, nahm mich in seine Meisterklasse für freie Malerei auf.

E. W.

Als Du das Studium der Malerei begonnen hast, hatte der Wiener Aktionismus seine radikale Position mit der Kunst die Kunst zu verlassen, bereits abgeschwächt. Waren für Dich die Tabuverletzungen des Wiener Aktionismus mit denen er die repressive gesellschaftliche Unterdrückung entlarven wollte, bereits so passé, dass Du Dich für das traditionelle Medium der Malerei entschieden hast?

B. S.

Der Wiener Aktionismus war natürlich Gegenstand von Diskussionen. Im 20er Haus wurden Vorträge gehalten und alle Aktionsfilme gezeigt, die mir sehr nahe gingen. Ich aber habe mich damals ganz bewusst für Zeichnung und Malerei entschieden. Die Zeichnung steht bei mir immer noch am Anfang jedes Werkes.

In der Klasse Prof. Carl Unger hatten wir ein Modell für uns zur Verfügung. Es gab jede Woche freitags eine Korrektur, zu der sich Assistent*innen und

Kolleg*innen versammelten und es zu hitzigen Debatten über unsere Werke kam. In der Abendklasse Prof. Adolf Frohner wurde damals Aktzeichnen unterrichtet, wo ich regelmäßig zeichnete. Die erste Zeit meines Studiums konzentrierte ich mich absolut auf meine gerade in den Anfängen befindende Zeichnung und Malerei. Ich war ungeduldig, neugierig und habe meine Arbeit als Experiment aufgefasst. Meine Themen waren unter anderem Sehnsüchte, Leidenschaften, Stilleben, Akt und Bestandsaufnahmen der Natur. Meine Malerei war traditionell abstrakt, von der Natur abstrahiert. Ich habe versucht, das zu malen, was mich bewegte, mir wichtig war. Ich suchte nach Einfachheit, Ursprünglichkeit und konzentrierte mich auf das Wesentliche.

E. W.

Für Dich scheinen nicht so sehr die gesellschaftlichen Themen, die im Umkreis des Wiener Aktionismus behandelt wurden, prägend gewesen zu sein. Auch nicht Valie Export, die damals anfang die Rolle der Frau kritisch zu untersuchen.

B. S.

Ihre Aktionen waren wichtig für mein Kunstverständnis. Ihr Einbringen neuer Medien, ihre Körperarbeit und ihre Filme. Ich habe nach einer künstlerischen Selbstbestimmung gesucht: Künstler wird man aus einem inneren Antrieb heraus. Für mich gab es keinen Grund, warum Frauen diesen Antrieb weniger haben sollen als Männer. Wir stritten uns oft mit Studenten, wenn solche Anfeindungen kamen. Als Künstlerin wollte ich authentisch bleiben wie auch Meret Oppenheim, Louise

Bourgeois, Jenny Holzer, Maria Lassnig und viele andere Künstlerinnen. Dass Männer und Frauen zu unterschiedlichen Ergebnissen kommen, ist klar. Prof. Peter Gorsen, Kunstwissenschaftler, lehrte in der Angewandten über die Rolle der Frau in der Kunst. Dadurch bekam ich sehr früh eine kritische Sichtweise über meine weibliche Kunstarbeit in der Gesellschaft. In den vergangenen Jahren ist das Bewusstsein für die Benachteiligung von Künstlerinnen ein wenig gewachsen.

E. W.

Ist vielleicht Deine Zurückhaltung gegenüber dem künstlerischen Mainstream während Deiner Studienzeit auch Deiner Herkunft geschuldet?

B. S.

Internationale Kunstzeitschriften und Berichte in den Tageszeitungen über die Biennale Venedig, die Documenta in Kassel, Ausstellungen in Museen und Galerien habe ich mit Begeisterung gelesen. In der Hochschule verbrachte ich viel Zeit in der wunderbaren Bibliothek. Ausstellungen im damaligen Museum für moderne Kunst, Palais Liechtenstein und das 20er Haus besuchte ich regelmäßig. Ich selbst habe mich als Katalysator gefühlt. Dazu gehört auch die Fähigkeit zu sublimieren, was ich schon durch meine Kindheit in einer siebenköpfigen Pfarrfamilie erfahren habe. Askese und kritisches Bewusstsein gegenüber modischen Trends habe ich früh reflektieren gelernt. Ich wollte frei sein von kunsthistorischen Stilen, Ismen und Gruppierungen.

E. W.

Nochmals grundsätzlich die Frage, woher kommt Dein Wunsch Kunst zu studieren?

B. S.

Ich komme aus einem musikalischen Haus und habe bis zu meinem Maleriestudium viel musiziert. Mein Vater war evangelischer Pfarrer, meine Mutter Pfarrfrau, Organistin und Fürsorgerin. In meiner Kindheit übersiedelten wir von Bad Bleiberg, die erste Gemeinde meiner Eltern, nach Bad Ischl und nach sieben weiteren Jahren nach Baden bei Wien. Ich musste schon als Kind mehrmals „neu“ anfangen. Ich bin die zweite – von fünf Schwestern. Mein Wunsch, regelmäßig zu zeichnen und zu malen, wurde nach der Pubertät immer stärker. Aber erst durch Ausstellungsbesuche erweiterte

sich mein Blick für die Auseinandersetzung mit der Kunst.

E. W.

Kannst Du noch etwas zu Deiner Studienzeit sagen? Du warst ja sieben Jahre auf der Angewandten. Gab es besondere Einflüsse, Interessen? Damals wurde heftig in der Malerei die abstrakte oder figurative Position diskutiert.

B. S.

Zuerst einmal lernte ich mit verschiedenen Techniken und Materialien umzugehen. Wir mischten die Ölfarben selber an und grundierten die Leinwände oder Papiere, spannten sie auf Keilrahmen etc. Die Acryltechnik wurde entwickelt. Eitempera, Ölmalerei, Fresko und Aquarell lagen mir mehr. Ich liebte, Farbe auf ein von mir präpariertes Papier zu bringen. Punkt, Linie zu Fläche habe ich in unzähligen Arbeiten sehr sensibel thematisiert und malerisch erarbeitet. Ich habe in der ersten Zeit viel Akt gezeichnet, um die Figur mit sehr wenigen Linien zu begreifen. Meistens mit Stift oder Feder. Damals diskutierten wir oft die Frage, ob man unbedingt von der sichtbaren Natur abstrahieren soll. Ob es zwangsläufig so ist, oder ob es auch andere Möglichkeiten gibt, sich mit Natur auseinanderzusetzen. Und die Frage: Inhalt versus Technik. Ich malte damals großformatige Ölbilder, die ich Entwicklungsräume nannte. Später habe ich wieder mit figurativen Elementen gearbeitet bis hin zu Menschenbildern, die ich als Diplomarbeit konzipierte. Meine Zeichnungen wurden oft mit Bildhauer*innenzeichnungen verglichen.

E. W.

Diese Phase des Studiums zeigt, wie offen Du für Entwicklungen und wie Du auf der Suche nach einem eigenen Stil warst. Du bist nach dem Diplom 1982 noch drei Jahre in Österreich geblieben. Was hat sich in dieser Zeit ereignet?

B. S.

Ich versuchte alles was ich vorher gemalt und gezeichnet habe zu vergessen. Ich arbeitete an Naturstudien, die ich vor allem in der jeweiligen Landschaft erarbeitete. So konnte ich die Beeinflussung der Akademie, die natürlich vorhanden war, „wegarbeiten“. Ich war eine Werkstudentin und habe während meines Studiums für einen

Restaurator Fresken restauriert. Dadurch lernte ich sehr großformatig arbeiten und mich mit Flächen in manchmal 20 m Höhe zu befassen. Die Aufträge zweier Hotels in Wien verschafften mir die finanzielle Möglichkeit, ins Ausland zu gehen.

E. W.

Gab es einen Grund, warum Du 1985 nach Hamburg gegangen bist? Was ist in der Zeit künstlerisch geschehen? Du hast auch weiterhin gemalt?

B. S.

Es gab nur einen Grund, weg von Wien und der drohenden Beeinflussung einer Stadt, die mich einengte. Ich konnte mich in der neu gewählten Stadt ganz auf meine Kunstarbeit konzentrieren. Es war eine sehr intensive Zeit, die mir viel abverlangte. Es entstanden Bilder wie Stadtenergien-Verdichtungsräume. Ich zeichnete auf Bildträgern meine Handlinien raumfüllend und reagierte mit Farben auf die entstandenen Flächen. Ich war in Kreisen von Künstler*innen unterwegs, habe Ausstellungen in Galerien und Museen besucht, Feste gefeiert und war am Kunstleben interessiert. Ich wollte wieder eine Zeit des Rückzugs: Ich übersiedelte nach Köln, in die Kunststadt.

E. W.

Mich interessiert, wie Du zu den Handzeichnungen kamst und wie ich sie mir vorstellen kann.

B. S.

Ich habe darüber nachgedacht, wo ich die natürlichsten Linien an meinem Körper entdeckte. Meine signifikantesten Linien sind die Handlinien. Ich zeichnete sie mit Bleistift auf Papier oder Leinwand. Ich reagierte mit Farbe auf die von mir gezeichnete Linien, die ähnlich, aber nicht gleich meinen Handlinien waren.

E. W.

Es ist schon seltsam, dass Du großformatige Bilder malst, dann damit aufhörst und zu zeichnen beginnst.

B. S.

Ich hörte auf zu malen und begann, mich mit Punkt und Linie zu beschäftigen. Es entstanden sehr emotionale Zeichnungen, die ich binden ließ. Das Buch ist wie eine lange Geschichte, die nicht lesbar, aber aufschlussreich für meine Entwicklung ist.

E. W.

Bezeichnend für Dich, Deine Biografie und Dein Werk, sind, es gibt keine tiefgreifenden Brüche und radikale Neuanfänge. Deine Kunst hat sich kontinuierlich einer reflektierten inneren Werksdynamik folgend weiterentwickelt. Und inhaltlich warst Du durchgehend weniger an gesellschaftlichen, vielmehr an naturhaften, wissenschaftlichen Themen interessiert.

B. S.

Meine Auseinandersetzung mit naturhaften und wissenschaftlichen Themen entstand durch mein Interesse an der vermessenen Welt: Fast jeder Winkel der Erde ist entdeckt und vermessen. Ich zerschnitt Atlanten und habe die Meridiane mit einem Liniengerüst versehen. So begann ich mich mit dem Gradnetz der Erde auseinanderzusetzen, indem ich die Linien nachzog und die Flächen malerisch bearbeitete. Ich habe Sequenzen wiederholt, das heißt, meine Kunstarbeit selbst zu kopieren begonnen. Die Frage, inwieweit kommt meiner Kunst noch Bedeutung zu, wenn ich sie kopiere und sie malerisch ähnlich herstelle. Die Vorstellung des Erlernens, der genauen Beobachtung einer Arbeit, die Erinnerung des Arbeitens, das Zurückhalten von Emotionen beim Malen etc., das hat mich interessiert. Ich entwickelte Linolschnitte, die linear aufgebaut waren. Ich machte Bürstenabzüge. Mit Plexiglas ließ ich Raumbilder entstehen, die mit diesen Linolschnitten bedruckt waren.

E. W.

Irgendwann musste sich Deine Kunst zwangsläufig in den Raum ausweiten und damit zur Skulptur kommen.

B. S.

Die Entwicklung zur Skulptur entstand durch Schnitte in Styrodur. Ich schnitt ganz bestimmte Linien in vorbereitete Dreiecksformen. Ich verwendete die geschnitzten Objekte, die ähnlich, aber nie gleich waren, für Installationen in großen Räumen. Meistens Wand-zu-Wand oder Wand-Decken-Installationen. Anfangs waren sie mit weiß bemalt, später in Rot-Tönen beflockt. Dabei habe ich mich stets gefragt, wieviel Material ist für meine Arbeit notwendig. Ich wollte alles Überflüssige verbannen. So wenig Material wie nötig, damit das für mich Wesentliche erkennbar wird.



AN 91, 1991, Styrodur geschnitzt, bemalt, Holz, 400 x 400 x 15 cm

E. W.

Trifft es zu, dass mit der Linie nicht nur eine formale, sondern auch inhaltliche Werkerweiterung folgt, mehr hin zu einer Konzeptkunst.

B. S.

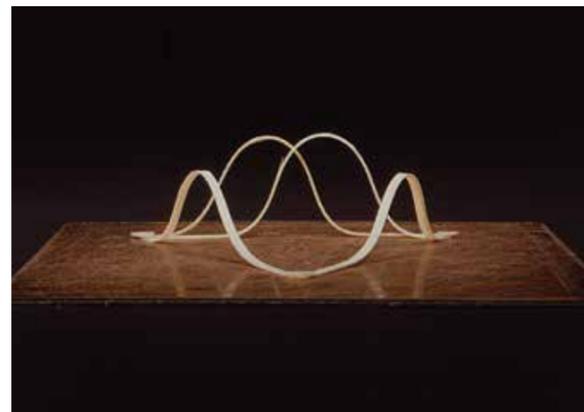
Eine bewusste Betonung der grafischen Linie habe ich nicht verfolgt. Eine inhaltliche Werkerweiterung ereignete sich innerhalb meiner Arbeit im Laufe der Zeit. Mich begeistern immer noch lineare Darstellungen von Bewegungsabläufen in der Natur. Es interagieren ja immer mehrere Bewegungsabläufe miteinander. Ich erarbeitete mir über Linien, die aus Printmedien in Form von Grafiken über physikalische Begebenheiten erzählen oder von Körperlinien, wie Handflächenlinien oder Musikkompositionslinien, eine ganz persönliche Formensprache. Ich erkundete das Verhältnis von Form und Raum im Raum. Jede Form hat immer mit ihrem Umraum zu tun. Sie steht in einem direkten Bezug zu ihrem Ort und durch die Anordnung der Objekte entstehen auch neue Raum-Bezugspunkte. Sozusagen Raum-im-Raum-Installationen.

E. W.

1991 entstand eine sechs Meter hohe Rohrplastik die lange Zeit auf dem Rathausplatz in Köln stand. In Zusammenarbeit mit Masa Hiro Miwa, einem Tonkünstler, erarbeitetest Du ein Skulpturen-Musik-Environment. Die Skulptur wirkt wie eine riesige Raumzeichnung.



Modul A.R., 1991, Stahl, integrierte Lautsprecher, 240 x 600 x 12 cm
Ausstellung: Platz vor dem Alten Rathaus Köln



Modell Modul A.R., 1991

B. S.

Die Realisierung einer Skulptur für die Ausstellung auf dem Kölner Rathausplatz entstand spontan während der Ausstellungsbesprechung. Eine Kölner Metallfirma hat die Skulptur nach maßstabgetreuen Originalzeichnungen von mir hergestellt und gesponsert. Sie ist die erste Skulptur, die graphisch dargestellte Messergebnisse während der Teilchenbeschleunigung in einer Art Matrix zeichnerisch festschreibt und heißt Modul A.R., 1991. Sie führte mich endgültig von der Fläche in den Raum.

E. W.

Du hast intensiv mit Komponisten zusammengearbeitet, die auch Dein Kunstverständnis erweitert



Modul Cross over Line, 1999, Edelstahl, gekantet, gebogen, Stele 450 cm, Kreis, D. 270 cm, Welle 120 x 30 cm, Skulpturmusikenvironment

haben. Du nennst diese Kunstarbeit meistens Skulpturen-Musik-Environments. Kannst Du stichwortartig einige davon nennen.

B. S.

Ich beginne mit der Klangreaktion, 2014: Natura Naturans, Klangreaktion zur Raumsulptur Space 1-3, 2013, mit Karlheinz Essl – Klangfeile & Live Elektronik, Michael Ammann: Phonetik & Live-Elektronik, im Essl Museum, Klosterneuburg.

2004 gab es in der damaligen Hochschule für Musik, Köln, Titel: Modul Cross Over Line 1999, ein Skulptur-Musik-Environment mit den Studenten S. Roloff und S. Rummel, zwei Live-Konzerte. Die Skulptur blieb im Innenhof der Hochschule.

Erwähnenswert ist Europa Artline 1999 in Borken, mit dem Titel: Modul Cross Over Line 1999; Skulptur-Musik-Environment mit H. A. Mitschke, Metall, Trommel und Sprachklängen, in Form einer Radiosendung durch die Westmünsterland-Welle zum Auftrittsort gesendet (hörbar durch Transistorradios, die die Besucher mitbrachten), live dazu die Musiker an der Skulptur. Dauer: 45 Minuten. Standort: Borken, Marktplatz; Technik: Edelstahl geschweißt, Stele, H. 300 cm

Das schon erwähnte Projekt 1991: Titel: Modul A.R. Köln, 1991; Ausstellungsort: Rathausplatz in Köln, Technik: Stahlrohre, H: 240 cm, B+L – 600 cm, Skulpturen-Musik-Environment mit Masa Hiro Miwa, Japan, Echtzeitklangkomposition.

E. W.

Wie kamst Du auf die Idee, computergrafisch dargestellte Messergebnisse während der Teilchenbeschleunigung skulptural darzustellen?

B. S.

Die Themen, die mich begeisterten, beschäftigten mich natürlich vor allem in meiner künstlerischen Arbeit. Stephen Hawking schrieb 1988 sein Buch „Eine kurze Geschichte der Zeit“. Die Vorstellung, dass unsere Milchstraße keine flache, galaktische Scheibe ist, sondern, wie man jetzt weiß, an den Enden verbogen und verdreht ist und aus Milliarden von Sternen besteht, die alle ihre ureigenen Bewegungsabläufe haben, motivierten mich so, dass ich dieses Wissen ästhetisch weiter ergründen und künstlerisch umsetzen wollte und immer noch will.

E. W.

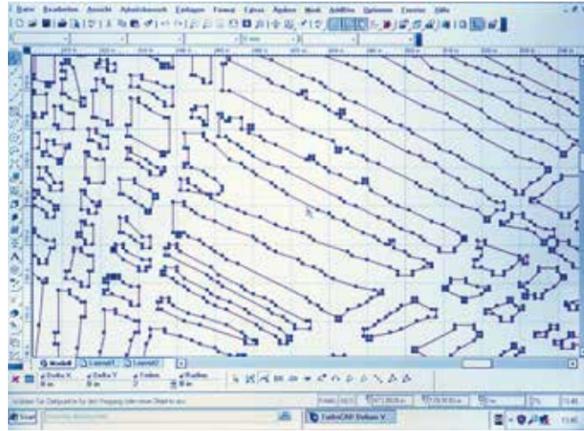
In der folgenden Werkphase entstanden Skulpturen aus industriell vorgefertigten Stahlrohren oder flachem Federstahl. Module nennst Du diese Skulpturen.

B. S.

Modul ist ein Teil von einem Ganzen. Zusammengefasst würden alle Skulpturen, die Modul heißen, zu einem Ganzen gehören. Meine ersten Außeninstallationen bekamen Arbeitstitel wie Felder und Modul. Die Federstahlskulpturen entwickelte ich anschließend. Sie sind in Ihrer Formensprache sehr reduziert auf das Wesentliche und nehmen die Bewegung von ihrem Umraum auf.



Modul 1, 2, 3, 1995, Federstahl, Je H 220 x 150 x 30 cm, Ausstellungsansicht: St. Peter, Mainz



Digitaler Arbeitsschritt, Ausschnitt

E. W. Gibt es einen Grund, warum Du für die Module als Material helle Stahllegierung bevorzugst?

B. S.

Im Umraum und auf der Skulptur entstehen Überlagerungen von Licht und Schatten, die ich erstaunlich finde. Licht und Blick spielen dabei eine entscheidende Rolle bei der Umwandlung des Volumens in ein innerlich und äußerlich bewegtes Plastisches.

E. W.

Sowohl thematisch, als auch in der Formgebung spielen digitale Prozesse in Deiner Arbeit eine zentrale Rolle. Wann beginnt Deine Auseinandersetzung mit der Digitalisierung?

B. S.

Meine digitale Kunstarbeit setzt 1993 ein: Skin Up Snake, 1993, eine Mappe bestehend aus Farbausdrucken von digitalen Kunstwerken, die im Netzwerk mit internationalen Künstlern erarbeitet wurden. Dann folgte das Internationale Netzwerkprojekt: Artist in Residence, Network Nomads, Casino Container Biennale Venedig, 1993. Erst 2006 begann ich mit der digitalen Zeichnung für Skulpturen.

E. W.

Dein Weg von der Fläche in den Raum, also von der Malerei und Zeichnung in den Raum, hat nicht zur Folge, dass die Zweidimensionalität in Deiner Kunst an Bedeutung verliert. Im Gegenteil! Die Linie, die nun werkbestimmend wird, ist sowohl eine Erscheinung auf der Fläche und im Raum. Deine Kunst ab 2003 wird thematisch bestimmt, dass

mittels der Linie das Zusammenspiel von Zwei- und Dreidimensionalität aufgezeigt wird.

B. S.

Der Ausgangspunkt ist ein bestimmtes Gefühl einer Thematik oder einer Darstellung gegenüber. Z.B.: Epigramme als Darstellungen von Phänomenen, die sich in der für uns unsichtbaren Natur ereignen. Die Linienschwünge entstehen nicht gestisch beliebig, sie sind keine körperlichen Entladungen energetischer Zustände des Unbewussten. Ich empfinde sie als immer schon vorgegeben, immer schon da in der Natur, in der Kultur und in der Körperlichkeit des Menschen.

E. W.

Ich möchte noch mal auf die Zeichnungen zurückkommen. Sie sind ja keine Notationen zu den Plastiken, sie stehen vielmehr am Anfang eines jeden Exponates. Schon die Entstehung der Zeichnung verweist auf den Raum, in dem sie entstehen. Beschreibe doch den zeichnerischen Stil, der aus einer bestimmten Bewegung des Arms kommt.



Ausschnitt Zeichnung: o.T., 2016, Blei auf Ingrespapier, grundiert, 48 x 64 cm

B. S.

Ich zeichne vom Raum aus auf das Blatt Papier. Da, wo der Stift auf den Widerstand der Fläche stößt, hinterlässt er eine Linie, die mit einem Aufschlagpunkt beginnt. Wo der Stift die Fläche verlässt, verflüchtigt sich die Linie auf dem Papier und ist als Bewegung im Raum erahnbar. Eine Zeichnung ist sekundenschnell fertig, ich überlege nicht, ich zeichne was in mir innewohnt. Es ist alles in einem Fluss.

E. W.

Diese Zeichnungen entstanden etwa ab 2003 und waren großformatig. Wie kam es dann zur Weiterentwicklung der Zeichnungen hin zur Skulptur?

B. S.

Damals war es technisch noch nicht möglich, die entstandenen Zeichnungen zur Skulptur weiterzuentwickeln. Denn die Skulptur sollte keine andere Räumlichkeit haben als die bereits in der Zeichnung angedeutete. Später erarbeitete ich eine besondere Methode. Die Zeichnung wurde fotografisch verkleinert, dann digitalisiert, am Computer künstlerisch neu erarbeitet und in eine DXF-Datei umgewandelt. Die Datei erhielt die metallverarbeitende Firma, die wiederum die Daten auf ihr haus-eigenes Schneidprogramm übertragen musste. Das war schwierig, denn einige Firmen hatten es vergeblich versucht. Schließlich mussten die Linien der Zeichnungen stehen bleiben und das Material herum weggeschnitten werden.

E. W.

Also ein klassisches Negativ-Positiv-Verfahren wie bei einer Gussplastik.

B. S.

... oder wie beim Scherenschnitt, denn die Form wird aus dem vorhandenen Material herausgeschnitten.

E. W.

2011 bist Du von Köln wieder nach Wien zurückgegangen. Diese Rückkehr hat wiederum keinen Bruch in Deiner Werkentwicklung zur Folge. Im Gegenteil: Die Zeichnungen werden jetzt noch schwungvoller, entstehen fast im tachistischen Duktus und die Skulpturen werden flacher, nicht mehr so raumgreifend und erscheinen wie Zeichnungen auf der Wand oder im Raum.

B. S.

Digital habe ich mehr und mehr Linien, die in der Zeichnung übereinander gezeichnet sind und einen dichten Raum beschreiben, getrennt. Das heißt, dass ich das Liniengeflecht der Zeichnung so verändere, bis es meiner künstlerischen Anschauung entspricht.

E. W.

In Deinen großen Ausstellungen in Österreich beeindruckt die Gegenüberstellung von Zeichnung und Skulptur an der Wand, wobei die formale Korrespondenz zwischen Zeichnung und Skulptur und

die aufwendige mehrschichtige Prozessabfolge von der Entstehung der Zeichnung bis zur Skulptur nur erahnbar bleibt.

B. S.

Es gibt in meinem Werkprozess ein Kontinuum in der Abfolge von Bewegung, Zeichnung, Digitalisierung, Veränderung bis hin zur fertigen Skulptur. Für mich wichtig ist auch die Form der Präsentation im Raum. Sie erfolgt mit einfachen Pinten, die den Werken Halt geben. Aber ich montiere auch direkt an der Wand und von der Decke hängend. Die Skulpturen wirken dadurch hybrid und zart weil sie Zwischenformen aus Zeichnung und Skulptur und trotzdem standfest sind.



Produktionsbild

E. W.

Mich fasziniert die Formkontinuität der Linien: Die Zeichnung, die durch eine reale, sekundenschnelle Bewegung im Raum entsteht, aufgelöst wird in das digitale Nichts der mathematischen Gleichung von 0 und 1, dann wiedererscheint als sichtbar materialisierte Skulptur im Raum. Interessant ist auch, dass die Werkfindung der Raumzeichnungen individuelle und maschinelle Prozesse verbindet.

B. S.

Zuerst werden meine Zeichnungen fotografiert und digitalisiert. Ich erarbeite die Zeichnung digital neu und wandle sie anschließend in eine DXF-Datei um. Eine metallbearbeitende Firma erhält diese Datei, um aus Metallblechen die Form zu schneiden. Die Linien bleiben bestehen und die Skulptur wird in

diesem Negativ-Positiv-Verfahren aus dem Blech herausgelöst.

Die dreidimensionalen Linien sind nach allen Seiten hin offen, wobei erst die Vorstellung von Erweiterung und Ergänzung der Linien im Auge des Betrachters die Räumlichkeit der Arbeiten bedingt. Meine eingehende Beschäftigung mit diesen Wechselwirkungen führt dazu, dass meine Skulpturen mehr sind als metallene Objekte an der Wand. Mein Projekt „urbanscape“, 2018 reflektiert über die Entstehung eines 3D Körpers, multipler, sich überlagernder Räume, Zeiten und Geflechte. Die Frage, der ich dabei nachgehe ist: Wie soll Kunst adäquat einer posthumanen Gesellschaft aussehen, in der Cyborgisierung, Robotik und biotechnische Eingriffe längst zum Alltag geworden sind? Meine Arbeiten gehen mit den modernen Entwicklungen Hand in Hand, und so begann ich nach Scanning und Korrektur, die Endfertigung meiner Objekte an digitale Maschinen zu delegieren.

E. W.

Das Neue in dieser Werkphase besteht demnach darin, dass das elementarste Ausdrucksmittel in der Kunst, die Zeichnung, über den digitalen Prozess hinaus in ihrer Ursprünglichkeit erhalten bleibt.

B. S.

Es sind „Raumzeichnungen“, die als Skulptur umgewandelt wieder in den Raum zurückfließen. Werkbeginn der reliefartigen Objekte mit ihrer geringen Tiefe ist also immer eine Handzeichnung von Linien auf Papier, die auch den Faktor Zeit in Form von Bewegung erkennbar machen.

E. W.

Du bezeichnest Deine letzte Werkphase als *Scandalize*. Kannst Du es erläutern?

B. S.

Meine Frage, ob das Endprodukt *Scandalize* Anstoß erregt oder einfach ein Segel ohne festen Boden ist, entscheidet sich alleine in der betrachtenden Wahrnehmung. Meine Formen erarbeite ich mit den Logiken des Zeichnens und Malens. Die Produktion läuft arbeitsteilig.

E. W.

Ab November 2020 entwickelst Du Dein neuestes Projekt mit dem Titel: Zirkuläre Verflechtung, Wechselwirkungen.

B. S.

Mein eigenes künstlerisches Handeln steht ja für die Wechselwirkung von angeeignetem Wissen, Erkenntnis und Einsicht. Die spontan gezeichneten Handzeichnungen machen den Vorgang der Verinnerlichung sichtbar. Sie zeigen den Beginn eines lange andauernden künstlerischen Produktionsprozesses sowohl individuell als auch kulturgeschichtlich an. Mein künstlerisches Interesse gilt den Erkenntnissen über die zirkuläre Verflechtung von Erde und Mensch.

E. W.

Versuch doch bitte das näher zu erklären.

B. S.

Menschen im Anthropozän handeln nicht innerhalb einer unveränderbaren Natur, sondern sind tief mit deren Strukturen verwoben und prägen damit ihre Zukunft. Die Erforschung der komplexen Wechselwirkungen zwischen Gesellschaft, Technik und Umwelt und einem sich wandelnden Erdsystem versuche ich zu erkennen und zu verstehen. Ich denke unser Sein als ein komplexes System, mit vielen Wechselwirkungen und Rückkoppelungsschleifen.

E. W.

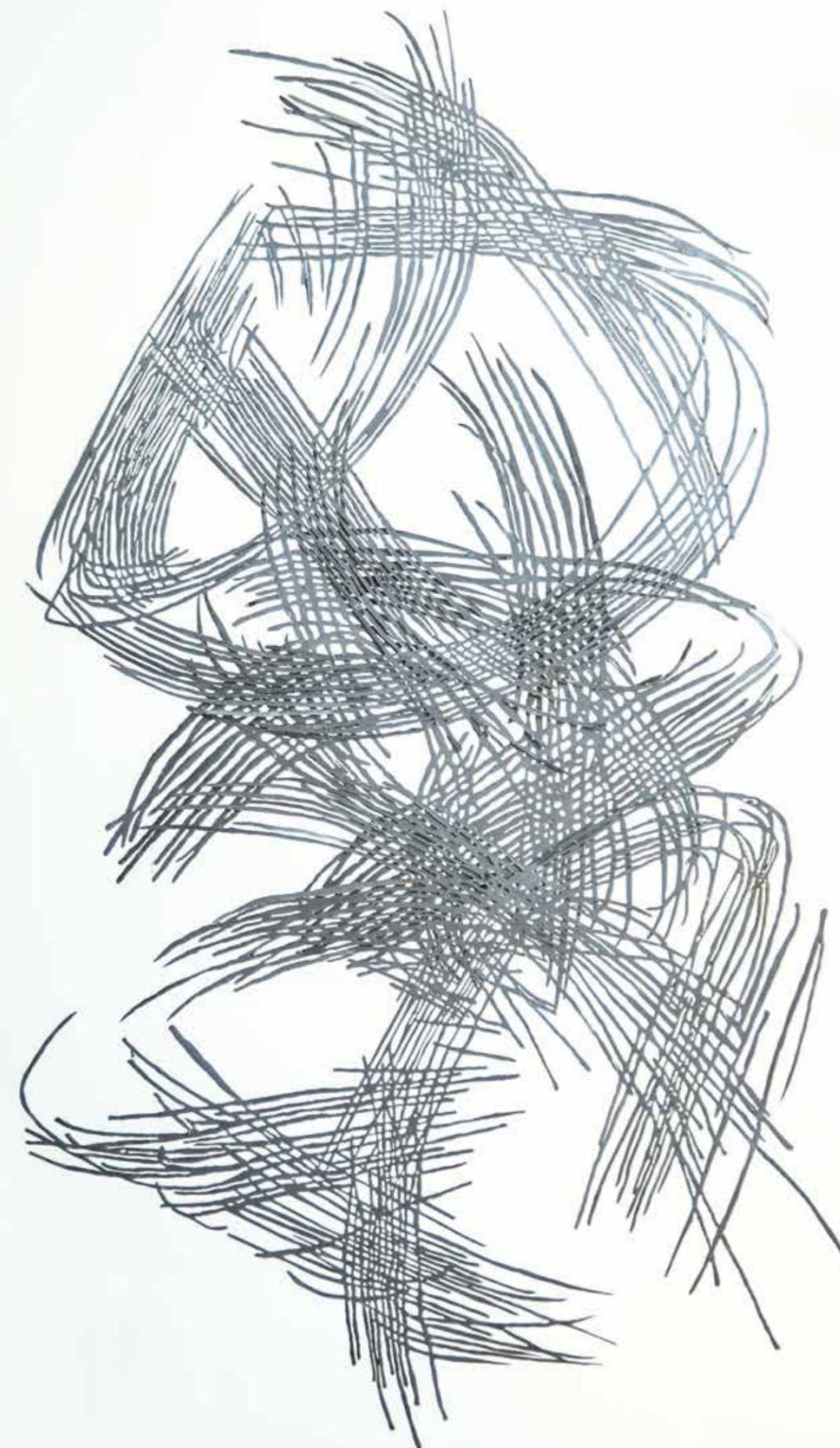
Du hast ebenso eine lange Liste mit internationalen Projekten aufzuweisen. Welche von ihnen sind Dir besonders wichtig.

B. S.

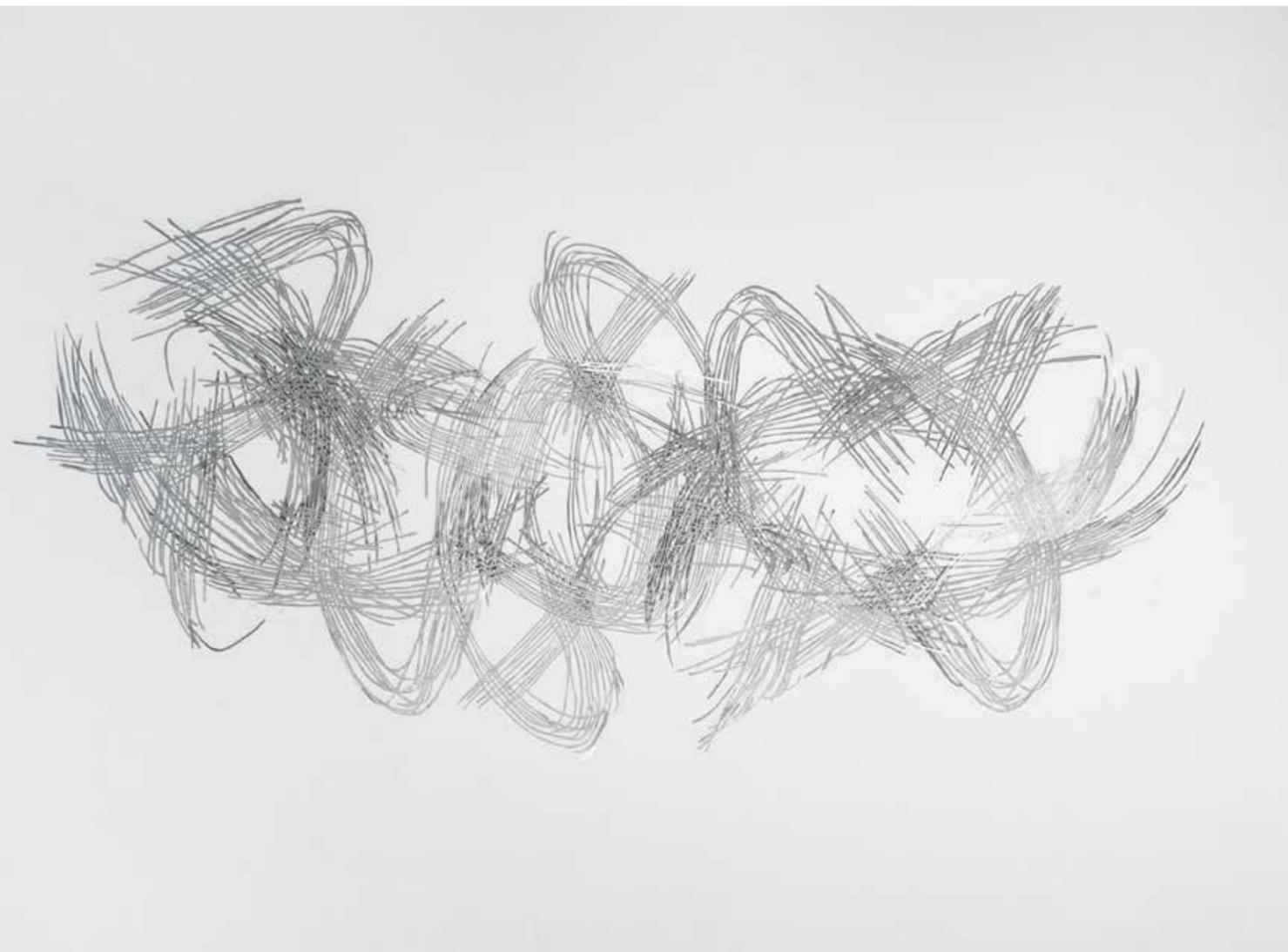
Ich nenne meine letzten Projekte nur stichwortartig wie z. B.: Zirkuläre Verflechtung, Wechselwirkung, 2020/21, Ungeordnete Bewegungen, Turbulenzen, 2020, City-Scape, 2018, Chaos, 2015, Spaces, 2013, Raumschnitt, 2010, Überlagerung, 2008.

E. W.

Von mir zum Abschluss eine persönliche Bemerkung. Was mich immer an Deiner Kunst fasziniert, ist die Singularität, wie Du in natürlichen und empirischen Phänomenen ästhetische Strukturen sichtbar machst. Daher bin ich ganz besonders gespannt auf Deine neusten Projekte.



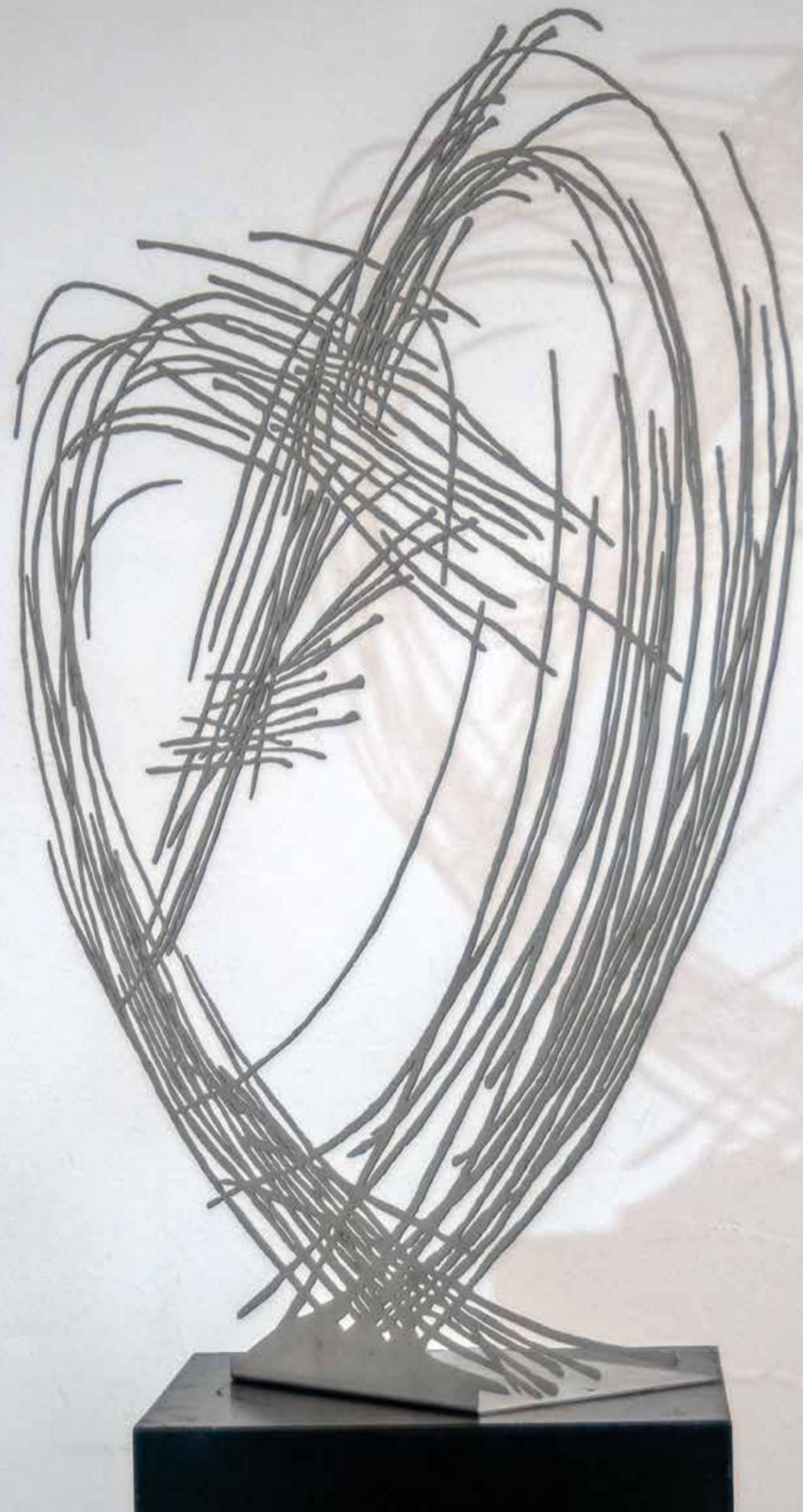
Rauminstallation: Assembled 1, 2021
Aluminium, Silberfarbe, Draht
100 x 185 x 0,9 cm



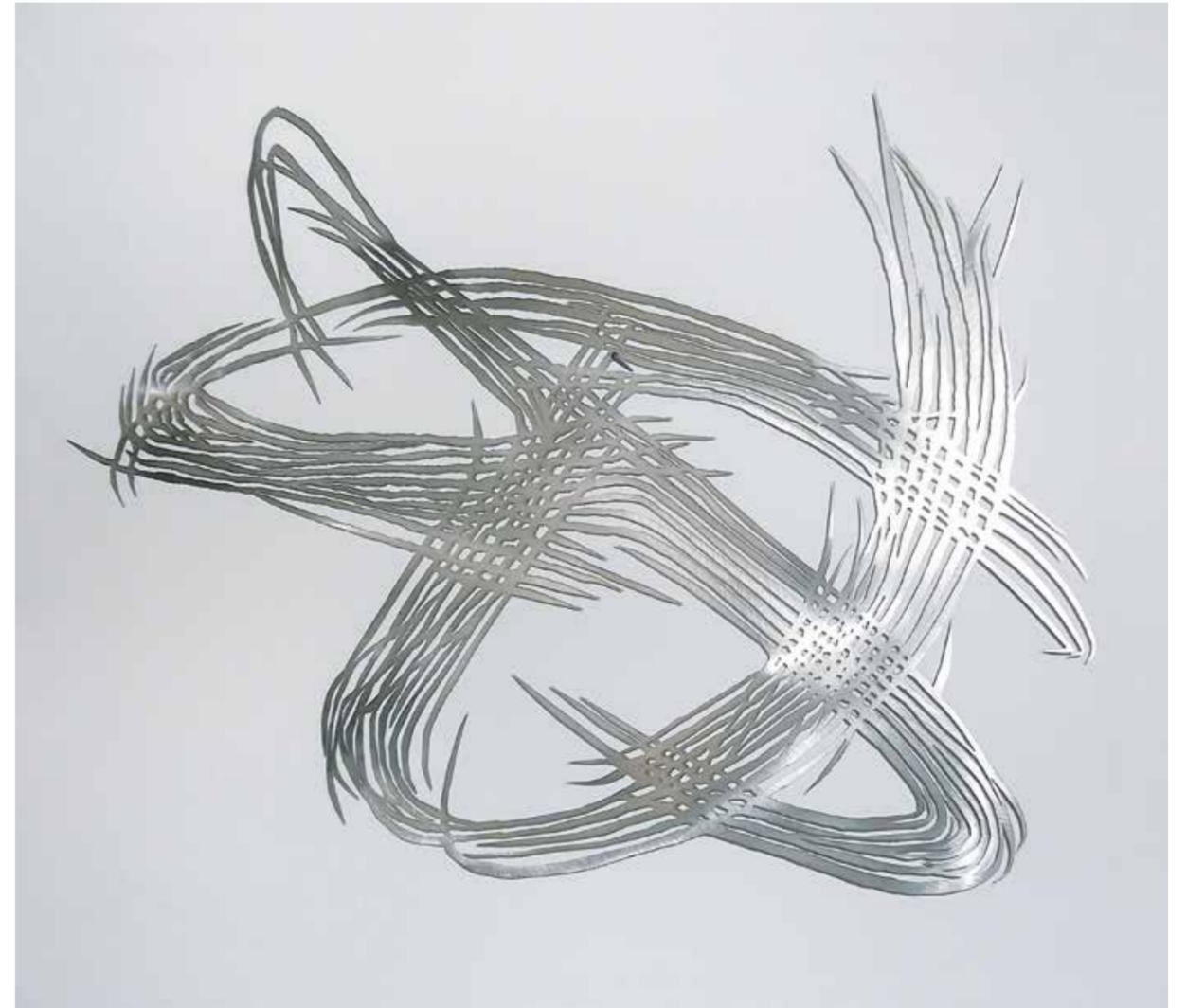
Rauminstallation: Assembled 2, 2021
Aluminium, Silberfarbe, Draht
100 x 145 x 0,9 cm



Rauminstallation: Assembled 3, 2021
Aluminium, Silberfarbe, Draht
100 x 100 x 0,9 cm

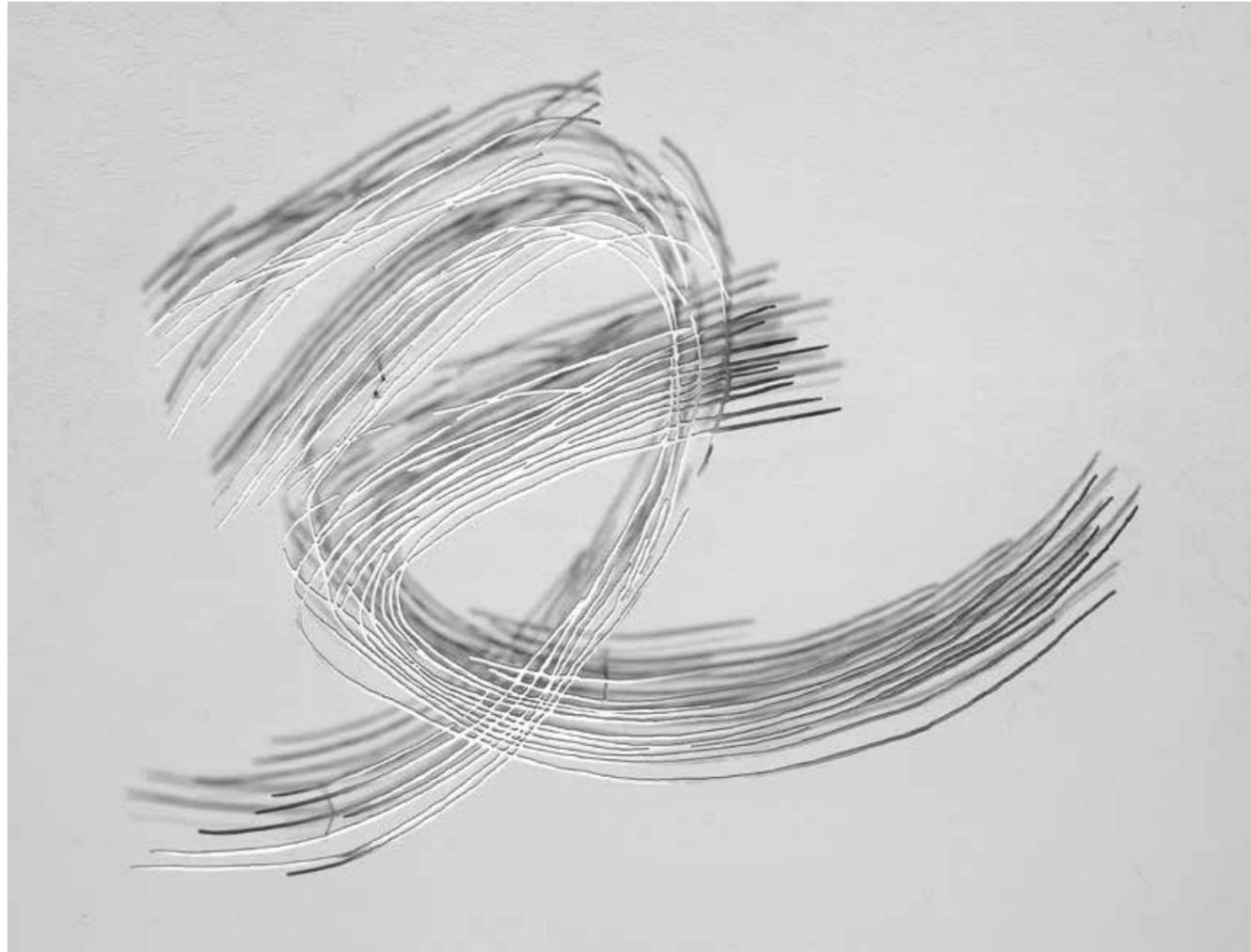


Circles 1, 2021
100 x 88 x 0,2 cm
Edelstahl
Prototyp



Spiegelung 1, 2009
180 x 130 x 0,3 cm
Edelstahl
Unikat

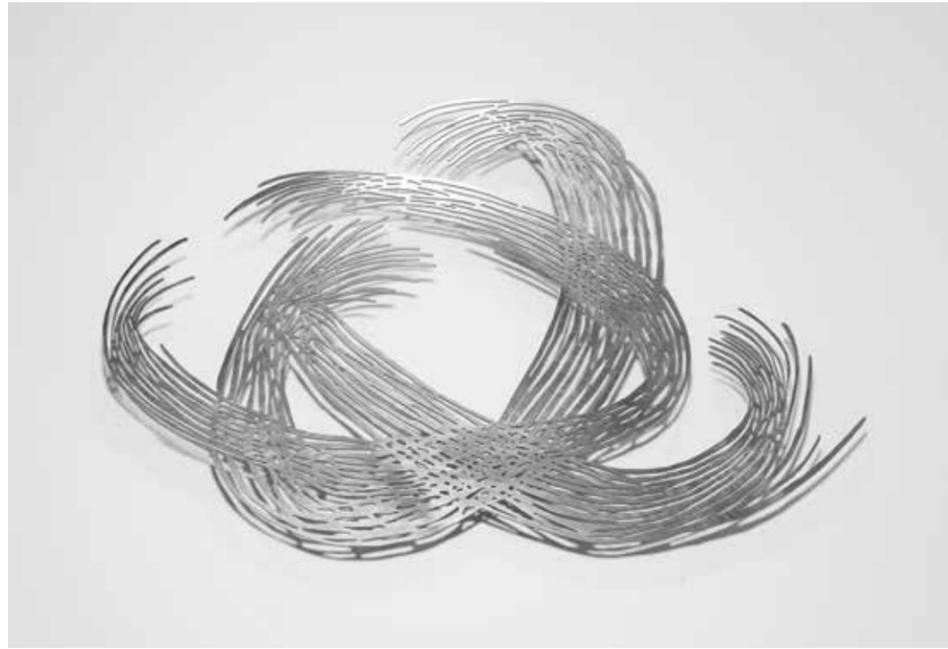
Spiegelung 2010 - 2012, 2012
Edelstahl
58 x 53 x 0,1 cm
Auflage:12



Shine 5, 2015
Edelstahl
5 x 0,2 cm
e: 3 + 1AP



Shine 1, 2015
Edelstahl
80 x 45,5 x 0,3 cm
Auflage 6 + 1AP



Permeable 2, 2014
Edelstahl
105 x 82 x 0,3 cm
Auflage 4 + 1AP

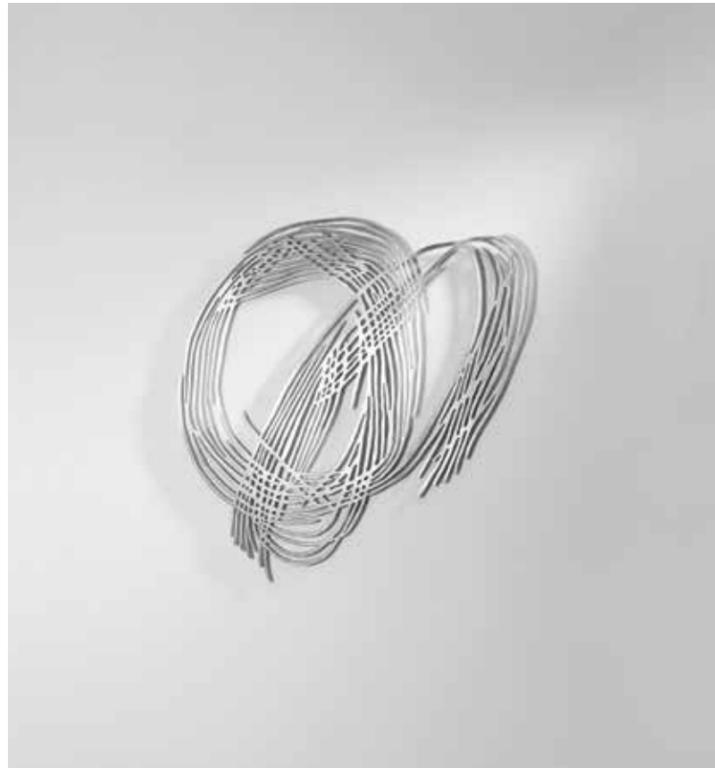


Permeable 1, 2014
Edelstahl
100 x 110 x 0,3 cm
Auflage 4 + 1AP





Permeable 1, 2014
Edelstahl
100 x 110 x 0,3 cm
Auflage 4 + 1AP



Wave 2, 2014
Aluminium
80 x 50 x 0,5 cm
Auflage 6 + 2AP



Resonate 3, 2018
Edelstahl
105 x 90 x 0,2 cm
Auflage 3 + 1AP



Barbara Szüts

geboren in Bad Bleiberg/Nötsch am 11.01.1952
aufgewachsen in Bad Bleiberg, Bad Ischl und Baden bei Wien
Auslandsaufenthalt 1985 -1988 Hamburg, 1988 -2010 Köln, ab 2011 in Wien

Ausbildung

Universität für angewandte Kunst, Wien
1974 -1976 – Meisterklasse für Gestaltung bei o. Univ.-Prof. Mag. art. Herbert Tasquil
1976-1981 – Meisterklasse für Malerei bei o. Univ. Prof Carl Unger
Diplom 1982

Preise

2010 1. Preis: Skulpturenwettbewerb, Stadt Friedberg/Augsburg, D
1999 1. Preis: Skulpturenwettbewerb, Kunst und Kulturverein Stadt Attendorn, D
Stipendien:

2021 Arbeitsstipendium für freischaffende Künstler*innen und freiberufliche Wissenschaftler*innen, Kärntner Landesregierung, A
2020 Kunststipendium des Landes Niederösterreich, A

Artist in Residence:

1992-94 Haus Schönblick, Heimbach, D
1993 Artist in Residence: Network Nomads, Casino Container, Biennale Venecia, I
2002 Artist in Residence Hotel Chelsea, Köln, D
2016 Artist in Residence, Maltator, Gmünd, A

Skulpturen im öffentlichen Raum: (Auswahl):

Raumschnitt 2010, Bahnhofsplatz, Friedberg/Augsburg, D
Modul cross over line, Universität für Musik und Tanz, Innenhof, Köln, D
Modul Chelsea, Hotel Chelsea, Jülicher Str. 1, Köln, D
Kunst der Fuge, 1999-2000, Stadthaus Köln, Deutz, D
Modul Future, 1999, Kölner Kreisel, Attendorn, D
Stele, Gutenbrunner Park, Baden, A
Stele, Bibliothek, Overbergplatz in Dülmen, D
Körperkonturen, St. Michael, Froweinplatz, Velbert/Langenberg, D

Öffentliche Sammlungen (Auswahl):

Niederösterreichisches Landesmuseum St. Pölten, A
Sammlung Essl, Klosterneuburg, A
Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, St. Pölten, A
Verein für Kunst und Kultur, Dülmen, D
Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, Wien, A
Nationalbank Wien, A
Sammlung Stadt Köln, D
Sammlung der Stadt Wien, A

Einzelausstellungen (Auswahl):

2022 Metal Drawings, Langenzersdorf Museum, A, **2017** Skulptur und Zeichnung, Studio, Galerie Depelmann, Langenhagen, D, **2016** Skulptur und Zeichnung, Maltator, Gmünd/Kärnten, A, **2013** Spaces 2013, Kunstraum Walker, Klagenfurt, A, Spaces 2013, Galerie Freihausgasse, Villach, A, **2009** Skulptur, Zeichnung, Kunsthaus Rose Maier Haid, Friedberg/ Augsburg, D, **2008** Überlagerung 2008, Trinitatiskirche, Köln, D, Skulptur und Zeichnung, Kunstverein Unna, D, **2007** In Motion, Barbara Szüts, Maria Meier, L-Gallery, Moskau, RU, **2004** Modul cross over line, Universität für Musik und Tanz, Köln, D, 2002 Lichtskulptur, Hotel Chelsea, Curtesy Galerie C. Schüppenhauer, Köln, D, **2001** Kunst der Fuge, Galerie C. Böer, Hannover, D, **2000** Kunst der Fuge, 1999 - 2000, Antoniterkirche, Köln, D, **1999** Modell. Bild. Skulptur, Rathaus Attendorn und Kölner Tor, Attendorn, D, **1996** Still bewegt, Galerie V. Rolandseck, D, Modul B.96, Kreuzgang Kartause Köln, D, 1995 Felder 1995, Galerie V. Rolandseck, Skulpturenpark, Rolandseck, D, **1994** Drei Skulpturen in einer Stadt, Skulpturen-Musik-Environment mit Werner Pirchner, Galerie Zeitkunst, Kitzbühel, A, Modul S.94, Stadtmuseum Siegburg, D, **1992** Module, Haus Schönblick, Skulpturenpark, Heimbach, D, **1990** Installation Zimmer 264, Prof. Dr. G. Ott, Ev. Waldkrankenhaus Bonn, D, Installation im Treppenhaus, Österreichisches Bundesministerium Wien, A, **1986** Malerei, Galerie im GEW-Haus, Hamburg, D, **1978** Malerei, Galerie Gumpendorf, Wien, A

Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl):

2021 Septemberausstellung, Galerie Kovacek&Zetter, Wien, In der Schwebe, Kunstverein Baden, Skulpturen-sommer Galerie Depelmann, Langenhagen, D, Im Dialog, Galerie Walker, Schloß Ebenau, Weizelsdorf, **2020** sculptures&paintings, Galerie Kovacek&Zetter, Wien, **2019** Im Flow, Trinkhaus. Szüts. Deutsch, Galerie Kovacek&Zetter, Wien, **2018** Barbara Szüts . Claus Prokopp & Bernard Aubertin . Heinz Mack, Galerie Walker, Schloß Ebenau, Weizelsdorf, art-austria, Palais Liechtenstein, Galerie Kovacek&Zetter, Wien, Mash - Martina Funder, Cornelia König, Peter Kozek, Barbara Szüts, Michael Wegener, Galleri Rostrum, Malmö, **2017** Skulpturen im Ehrenhof im Gartenpalais Liechtenstein, art-austria, Galerie Kovacek&Zetter, Wien, **2015** NÖ ART: „Gedachte Wirklichkeiten. Abstraktion in der Skulptur“, Museum Langenzersdorf, Kunsthaus Baden u.a. Disorder, Vom Wesen dynamischer Systeme, Arthur Schnitzler Park, Kunstverein Baden, Hundert Meisterwerke, Kunstverein Baden, **2014** Welten, Galerie Walker, Schloß Ebenau, Weizelsdorf, Rosental, die andere sicht – sammlerin und künstlerin, Museum Essl, Klosterneuburg, **2013** Mixed Media, Galerie artaffair, Regensburg, **2010**, Diversity and difference in practice,

European Sculpture, Nave Gallery, Grugliasco/Turin, Kunstgruppe, Salon Schmitz, Köln, **2009** Überschneidungen II, Galerie Walker, Schloß Ebenau, Weizelsdorf, Beelden in Auxiliatrixpark, Venlo, Friedberger Skulpturenpfad, Rose Mayer Haid, Friedberg/Bayern, **2008** Überlagerungen, Galerie Judith Walker, Schloß Ebenau, Weizelsdorf, Die Sehnsucht nach der Schönheit, Mittelmeerbiennale, Köln, Kunstgruppe, Werkstatt Graz, **2007** 'All my guests', Papiermuseum/Komm, Düren, Op den Ijzerenberg, Winkel, Lago Maggiore, Venlo, 'Lo Spirito del Lago', Isola Bella, Lago Maggiore, **2002** Skulptur, KUBUS, Städtische Galerie, Hannover, „Mit Teilen“, Galerie C. Böer, Hannover, 'Starke Frauen und Stahl', Skulpturen, ThyssenKrupp Stahl AG, Duisburg, **2000** 'Europa vor Ort II-2000, Du & Ich, Bahnhof Westend, Berlin, Der weiße Fleck bleibt weiß, Galerie Michael Schlieper, Hagen, 'Tuchführung 2: Körperkonturen', Kunsthaus Langenberg, Langenberg, **1999** 'Modul cross over line', Skulptur, Europa Artline, Borken, **1998** 'Kunst in der Stadt II, Lifestyle', Sarah Station, Supastore, Bregenz, 'Art.Ist.Innen', Sammlung Essl, Klosterneuburg bei Wien, **1997** 'Tuchführung 1: die Haut, das Gewand, das Haus', Kunsthaus Langenberg, Velbert/Langenberg, Multiple 2, Artikel Editionen Peter Fabian, München, Lindinger + Schmid, Regensburg, Multiples, Galerie Thieme und Pohl, Darmstadt, Multiples, Galerie Leuchter und Pelzer, Düsseldorf, **1995** 'Lichtklang 95', Die lange Nacht der elektronischen Klänge, Skulpturen, 'Modul Media Flora 95' mit Herbert A. Mitschke, Kunsthaus Flora, Berlin, Module Mainz 95, Kultursommer Rheinland-Pfalz, 'Im Kerzenlicht', geschnitzte Objekte, Galerie Buchmann, Köln, **1994** Zeichnung und Skulptur, Galerie Villa Rolandseck, **1993** 'Modul Media 93', Leonardo, interActiva im Cinedom Köln, 'Skulpturen-Musik-Environment' mit H. A. Mitschke, Köln, Internationales Netzwerkprojekt 'skin up snake 93' Biennale Venedig, Casino Container Biennale Venezia 1993, **1992** Skulpturen im Park, Europäisches Kulturzentrum Galerie Villa Rolandseck, Bad Neuenahr, D, 'Hommage an Fr. Wright', Skulptur und Stimme, mit Ralf Löhnhardt, Friedemann Dähn, Haus Schönblick, Heimbach, **1991** 50. Ausstellung Kölner KünstlerInnen, Altes Rathaus Köln, Skulptur A.R. 1991, Köln, **1990** Module - geschnitzte Objekte, 'Junge Kunst in Europa', künstlerische Leitung: David Galloway, Hannover, Modellmuseum, Frauenmuseum, Bonn, 'A. N. 90', Europäische Künstler im Ausbesserungswerk Nippes, Köln, **1981** Bild und Schrein', Cselley Mühle, Burgenland, Meisterklasse Prof. Carl Unger, Künstlerhaus, Wien, **1980** Zeichnung, Galerie auf der Stubenbastei, Wien, **1978** 'Konfrontationen 78', Finanzministerium, Meisterklasse Prof. Carl Unger, Wien, Zeichnung, Junior Galerie, Wien



Dank an:

Galerie Walker

Galerie Kovacek & Zetter

Galerie Depelmann

Pilar Alcala Mag.Art

Elisabeth Czwiertnia

Heinrich Robert Pohl

Thomas Sonnleitner

Fotos:

Pilar Alcala, A

S 2, 3, 6, 11 – 21, 29 – 35, 37, 40, 41,
45, 68 – 73, 78, 84 o., 85, 87 – 90,
92, 94, 95 – 98, 102

Pietro Pellini, D

S 27 r. o., 46 – 51

Farid Sabha, A

S 23 – 25

Eva Staber, A

S 28 l. o., 38, 39, 42 – 44, 64 – 67,
74 – 77, 84 u.

Galerie Kovacek & Zetter GmbH

S 36, 55 – 59, 99

Barbara Szüts

S 27 l. u., 28 r. u., 83 u.

Schmitz und Hartmann, D

S 52, 53, 82, 83 o.

Rose Maier-Haid, D

S 60, 61, 92

Galerie Depelmann

S 63

Tania Raschied

100

Grafik:

Mark Duran

Korrektorat:

Melanie Proksch

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von:

di:'angewandte
Universität für angewandte Kunst Wien
University of Applied Arts Vienna

KULTUR
NIEDERÖSTERREICH

LAND KÄRNTEN
Kultur

Bildrecht

GALERIE

**KOVACEK
& ZETTER**
fine art & contemporary

Impressum:

ISBN: 978-3-85415-631-4

© 2021 Barbara Szüts

© 2021 Ritter Verlag, Klagenfurt, Graz und Wien

© 2021 Texte bei den Autor*innen

Alle Rechte vorbehalten

Erschienen im:

Ritter Verlag, Klagenfurt
www.ritterbooks.com

Herstellung:

Ritter Verlag
Hagenstraße 3, 9020 Klagenfurt, Austria

