



ALINA
SZAPOCZNIKOW

KÖRPERSPRACHEN

15. März bis 6. Juli 2025

IN KOOPERATION MIT DEM
MUSÉE DE GRENOBLE

 KUNSTMUSEUM
RAVENSBURG

»Meine Geste bezieht sich auf den menschlichen Körper, ›diese vollkommen erogene Zone«, auf seine leisesten und flüchtigsten Empfindungen. [...] Ich bin überzeugt, dass von allen Äußerungen des Vergänglichen der menschliche Körper am verwundbarsten ist, die einzige Quelle aller Freude, allen Leidens und aller Wahrheit [...].«

Alina Szapocznikow, 1972

AUSZUG AUS DEM WANDTEXT EG

Mit der zweiten institutionellen Einzelausstellung der polnischen Bildhauerin ALINA SZAPOCZNIKOW (1926 Kalisz, PL – 1973 Passy, FR) im deutschsprachigen Raum bietet KÖRPERSPRACHEN die seltene Gelegenheit, das Werk einer der faszinierendsten Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts kennenzulernen, die trotz ihres innovativen Schaffens erst in den letzten beiden Jahrzehnten internationale Bekanntheit erlangte. Im Zentrum von Szapocznikows skulpturalen und zeichnerischen Arbeiten steht der menschliche Körper, anhand dessen sie die Fragilität der Existenz und die Paradoxien des Lebens schonungslos thematisiert. Ihr unermüdliches Ergründen unkonventioneller bildhauerischer Praktiken, Materialien und Formen macht sie zu einer jener wegweisenden Bildhauerinnen, die maßgeblich zur Erweiterung des Skulpturalen beitrugen.

KÖRPERSPRACHEN vereint über 80 Skulpturen und Zeichnungen und spannt einen Bogen von Mitte der 1950er-Jahre bis kurz vor Szapocznikows frühem Tod im Alter von 46 Jahren. Den Schwerpunkt bildet das sinnlich beunruhigende und humorvoll provokante Werk, das die Holocaust-Überlebende – im Kontext des zeitgenössischen Kunstgeschehens und ihrer eigenen biografischen Erfahrungen – während ihrer experimentellsten Schaffensphase ab Mitte der 1960er-Jahre entwickelt. Die Ausstellung beleuchtet Szapocznikows Abkehr von traditionellen figurativen Skulpturen, hin zu ihren ›unbeholfenen Objekten‹ (›objets maladroits‹), wie sie ihre späteren Arbeiten selbst betitelt.

Sie möchten wissen, wie man den Nachnamen der Künstlerin ausspricht? Szapocznikow: [ʂapɔtʂˈnikɔf]

EINFÜHRUNG 1. OG

Nach ihrem Studium der Bildhauerei in Prag und Paris kehrt Alina Szapocznikow 1951 mit ihrem späteren Ehemann, dem Kunstkritiker (und späteren Museumsdirektor des Kunstmuseums in Łódź) Ryzard Stanisławski, für über ein Jahrzehnt in ihr Heimatland Polen zurück. Das Paar lebt in Warschau und adoptiert gemeinsam ein Kind namens Piotr. Anfänglich noch voller Hoffnung, nach den traumatisierenden Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs auch als Künstlerin beim Aufbau einer gerechteren Welt mitwirken zu können, akzeptiert Szapocznikow den 1949 in Polen als neue Staatsdoktrin ausgerufenen Sozialistischen Realismus. Sie arbeitet zunächst weitgehend innerhalb seiner Grenzen und erhält mehrere Aufträge für öffentliche Denkmäler.

Die erste Ausstellungsetage beleuchtet die Zeit ab 1955, in der Alina Szapocznikow mit den Darstellungskonventionen des Sozialistischen Realismus bricht, bis zu ihrem Umzug nach Paris 1963. Als die ›Tauwetter-Periode‹ nach Stalins Tod 1953 zu vorübergehenden Lockerungen der politischen und kulturellen Einschränkungen führt, wird Szapocznikows Arbeit inhaltlich gewagter und formal ausdrucksstärker. Ausgestattet mit einer durch die tschechische Avantgarde der Nachkriegszeit und durch die jüngsten Entwicklungen in Paris geprägten Formensprache, experimentiert sie mit unterschiedlichsten Materialien und Techniken, verbindet Figuration und Abstraktion und beginnt, die Instabilität und Verletzlichkeit des Körpers in den Mittelpunkt zu rücken. Durch den Zweiten Weltkrieg wurde der Glaube an die Unversehrtheit des Körpers und der Psyche auf derart fundamentale Weise erschüttert, dass Integrität und die Vorstellung von intakter Körperlichkeit kaum noch behauptet werden konnten.



A Die Bronzeskulptur **Trudny wiek** (Schwieriges Alter) (1956/1984) zeigt eine junge Frau an der Schwelle zum Erwachsenwerden. Die aufrechte Haltung, die in die Hüfte gestützte Hand und der feste Stand vermitteln Selbstbewusstsein und eine Aufbruchstimmung. Mit dieser Skulptur, die durch ihre Körperspannung und den gestreckten Hals ein selbstverständliches ›Bei-sich-Sein‹ ausstrahlt, unterläuft Szapocznikow bereits deutlich die affirmative heroische Sprache des Sozialistischen Realismus, in der die Frau die Rolle der Hüterin nationaler Werte verkörperte. Der rebellische Akt wirkt in seiner Nacktheit mitnichten entblößt, sondern präsent im doppelten Sinn: Die Körperlichkeit ist nicht schambehaftet, und nicht zuletzt der kecke Pferdeschwanz, eine gerade aktuelle Mode, verortet die Skulptur in der Gegenwart. Ein vergleichbarer Hinweis auf die Zeitgenossenschaft der Dargestellten findet sich auch in der in den drei Grundfarben gefassten Gipsbüste **Portret Barbara Kusak** (Porträt Barbara Kusak) (1955), die eine Freundin der Bildhauerin im modischen Rollkragenspullover zeigt.

B Die Vielfalt der formalen Mittel und stilistischen Herangehensweisen, die Alina Szapocznikow innerhalb kürzester Zeit in ihren Werken zum Einsatz bringt, verdeutlicht die Bronze **Ekshumowany** (Exhumiert) (1955/1957). Sie zeigt einen verstümmelten, sitzenden Menschen, sein Mund ist wie zu einem Schrei geöffnet. Die Plastik wurde zunächst aus Zement über einem Eisenskelett hergestellt und zwei Jahre später in Bronze gegossen. Ihre formale Gestaltung ruft Erinnerungen an die versteinerten Opfer des Vulkanausbruchs im antiken Pompeji wach. Erstmals stellt Szapocznikow einen sich auflösenden menschlichen Körper dar und thematisiert dessen Verletzlichkeit. **Exhumiert** ist eine Anklage. Die Skulptur entstand als Hommage an den 1949 unter stalinistischer Herrschaft ermordeten ungarischen Aktivistin László Rajk, der während des ›Tauwetters‹ rehabilitiert wurde. Zugleich ruft der versehrte Körper zu einem Gedenken an alle Opfer von Krieg und Gewaltherrschaft auf, was der erst nachträglich von Szapocznikow vergebene allgemeingültige Titel unterstreicht.

C Auch die kleine Skulptur **Monstrum II** (Monster II) (1957) zeigt einen versehrten Körper, dessen raue Oberflächenstruktur an verbrannte Haut erinnert. Im Gegensatz zur Skulptur **Exhumiert** ist diese aus Blei geformte Figur – trotz fehlender Unterschenkel und Füße – vertikal ausgerichtet. Sie ›steht‹ auf zwei Stäben, auf die sie sich – wie auf not-

dürftige Krücken – stützt, wodurch die als wulstige Klumpen ausgebildeten Beinstümpfe haltlos in der Luft hängen. Verletzte und verstümmelte Körper hat Alina Szapocznikow, die aus einer jüdischen Familie stammt, vermutlich häufig gesehen. Nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und der Besetzung Polens wird sie als 14-Jährige in die Ghettos von Pabianice und Łódź deportiert, wo sie ihre Mutter bei der Arbeit in den Krankenlagern unterstützt. Sie überlebt die Internierung in den Konzentrationslagern Auschwitz, Bergen-Belsen und Theresienstadt und kehrt nach der Befreiung durch die Rote Armee nicht nach Polen zurück, sondern beginnt als 19-Jährige, zunächst in Prag und später in Paris Bildhauerei zu studieren.

D Ende der 1950er-Jahre nimmt Alina Szapocznikow an mehreren Wettbewerben für Holocaust-Gedenkstätten teil. **Dłoń. Projekt Pomnika Bohaterów Warszawy II** (Hand. Monument für die Helden des Warschauer Ghettos II) (1957) entstand in Auseinandersetzung mit dem Aufstand im Warschauer Ghetto, bei dem die Inhaftierten im April 1943 mehrere Wochen lang erbittert gegen die nationalsozialistische Tyrannei kämpften. Die Skulptur wirkt wie ein Aufschrei. Die verkrampften Finger der nach oben geöffneten, riesigen Hand scheinen die Luft zu durchstoßen. Die Hand als Pars pro Toto für den Menschen findet sich ebenfalls in **La Main** (1947) von Alberto Giacometti, dessen Werke Szapocznikow während ihres Studiums in Paris gesehen hatte. Trotz des gleichen Sujets ist die Aussage der beiden Werke dennoch grundverschieden: Während Szapocznikow die erstarrte Geste nutzt, um auf den Kampf gegen das Unrechtsregime zu verweisen, steht in Giacomettis Plastik die Ohnmacht der leidenden Kreatur im Mittelpunkt.

E In **Ręce I. Szkic do projektu pomnika w Oświęcimiu** (Hände I. Skizze für die Gestaltung des Denkmals in Auschwitz) (1958) entwickelt Szapocznikow das Motiv der Hand in Richtung Figurengruppe weiter. Der Entwurf wurde von der renommierten Jury, der auch Henry Moore angehörte, lobend hervorgehoben und dessen monumentale Umsetzung von Roman Cieślewicz fotografisch simuliert (siehe Biografie EG). Die Plastik ist aus patiniertem Gips, ein Werkstoff, der sich aufgrund seiner Materialeigenschaften, des günstigen Preises und der Tatsache anbietet, dass die Ergebnisse der Plastik so einen Eindruck von den im vergrößerten Maßstab geplanten Skulpturen vermitteln.

F **Autoportret II** (Selbstporträt II) (1966) lässt bereits vorausschauen auf Alina Szapocznikows experimentellste und innovativste Schaffensphase in den 1960er-Jahren in Paris (2. Ausstellungsetage), in der Abgüsse des zumeist eigenen wie auch des fremden Körpers zum Formenrepertoire ihrer bildhauerischen Praxis werden. Zu diesem Zeitpunkt hat Szapocznikow bildhauerische Konventionen der Idealisierung, Modellierung oder der mimetischen Wiedererkennbarkeit meilenweit hinter sich gelassen. Der kleine Bronzeguss ist aus Abformungen verschiedener Körperpartien zusammengesetzt und lädt zu einer allseitigen Betrachtung ein. Vorder- und Rückseite, Positiv- und Negativformen ergänzen sich zu einem surrealen Vexierspiel – komplex, persönlich, sinnlich, geheimnisvoll und verstörend zugleich. Fast sinnbildlich für ihre Weigerung, über die erlebten Gräueltaten als jüdische Gefangene in den Ghettos und Konzentrationslagern zu sprechen, bleibt der Mund in all ihren Arbeiten aus Körperabformungen verschlossen.



G Der **Film** »Journal de voyage en Pologne. De la liberté des Beaux-Arts en Pologne ou Jdanov n'est pas polonais« von Jean-Marie Drot (1966) vermittelt einen Eindruck von Alina Szapocznikows charismatischer Persönlichkeit. Er wurde sechs Jahre vor ihrem frühen Tod in ihrem Atelier in Warschau gedreht und 1969 im französischen Fernsehen ausgestrahlt.

H **Maria Magdalena** (1957–1958) galt Ende der 1950er-Jahre als das repräsentativste Werk der Bildhauerin. Zwischen expressiver Abstraktion und Figuration pendelnd, steht die Skulptur beispielhaft für Alina Szapocznikows ausgeprägtes Interesse an einem labilen Gleichgewicht und scheinbarer Instabilität. Die bewegte Figur mit weit ausgreifenden Armen hat ihre größte Ausdehnung auf der Höhe der Schultern; in Kombination mit dem kleinen, nach oben gestreckten Kopf und der fast spitz zulaufenden Beinpartie ergibt sich eine spindelartige Form. Die Bronze ruft den menschlichen Körper noch auf, entzieht ihm jedoch den festen Boden, auf dem Skulpturen traditionellerweise stehen. Über den Titel der anscheinend alle Schwerkraft überwindenden Figur stellt Szapocznikow eine direkte Verbindung zur langen Darstellungstradition der Heiligen und Schutzpatronin Maria Magdalena, als personifiziertem Ausdruck von Trauer und Schmerz, her.

I Die sich vom Boden in die Höhe reckende Skulptur **Pnąca** (Kletternde) (1959) entsteht nur ein Jahr nach **Maria Magdalena** und verbindet organische mit amorphen Formen. Die voluminöse und zugleich feingliedrige Plastik erinnert an einen floralen, metamorphischen Prozess, in dessen Verlauf aus dem fest mit dem Boden verankerten Korpus zwei Triebe sprießen, sich emporwinden und einander zu stützen scheinen. Die Überwindung der Erdschwere, »das Wachsen«, ist nur durch die gezielte Verteilung der Volumina und der daraus resultierenden Spannung möglich, die den skulpturalen Körper in einem labilen Gleichgewicht halten.

Pnąca ist als zweiter Wettbewerbsvorschlag für das »Monument für die Helden des Warschauer Ghettos« entstanden. Szapocznikow unterwandert jegliche Form von Monumentalität eines Denkmals – vielmehr verweist sie durch die Wahl eines fragilen Körpers auf die Möglichkeit und Notwendigkeit eines antiheroischen Aufbruchs.

J Auch in den filigranen **Zeichnungen** (1959–1963) in unmittelbarer Nähe der großen Plastik scheint Alina Szapocznikow die Verbindung zwischen organischen und anthropomorphen Formen von Körper und Natur zu erforschen. Die Reihe beginnt mit einer floralen Studie und lenkt den Blick zunehmend in das Innere des Körpers. Szapocznikow betrachtete sich in erster Linie als Bildhauerin, das Zeichnen war jedoch von Anfang an ein grundlegender Bestandteil ihrer skulpturalen Praxis und zeugt von ihrem Wunsch nach unmittelbarem Ausdruck. Ein Konvolut von über 600 Zeichnungen und Monotypien ist erhalten geblieben. In dieser Ausstellung zeigen wir eine Auswahl von knapp 40 Zeichnungen. Nur selten nutzt Szapocznikow dieses Medium als konkrete Entwürfe für Skulpturen. Vielmehr besitzen die Zeichnungen eine autonome Kraft, bieten Raum für endlose Variationen und Erprobungen einer Formidee, die auch zum konzeptionellen Auslöser ihrer bildhauerischen Arbeiten werden kann.

K **Rozłupany** (Gespalten) (1960) ist eine der ersten Skulpturen Szapocznikows, die sie aus Polyesterharz – in diesem Fall mit dunklem Pigment eingefärbt – hergestellt hat. Ab Mitte der 1960er-Jahre wird die Arbeit mit den neuen industriellen Kunststoffmaterialien zu Szapocznikows bahnbrechendsten Werken führen. Die sich nach innen und außen wölbende abstrakte Formation erinnert an einen menschlichen Brustkorb, der von Metallstäben durchstoßen wird und dessen Rippen freigelegt sind. Der brutale Eindruck eines aufgerissenen, verwundeten Körpers wird durch die Einarbeitung von bernsteinfarbenen Polyesterkristallen verstärkt. **Gespalten** wird 1962 auf der 31. Biennale von Venedig gezeigt, wo Szapocznikow zusammen mit drei weiteren Künstlern im polnischen Pavillon ausstellt. Hier wird der französische Kunstkritiker Pierre Restany auf Alina Szapocznikow aufmerksam; er ist Begründer und Namensgeber der Gruppe ›Nouveaux Réalistes‹ und wird in den folgenden Jahren zu einem wichtigen Förderer ihrer Arbeit.

L An der dahinterliegenden Wand sind zwei begleitende zeichnerische Studien und zwei großformatige **Monotypien** (ca. 1961) zu sehen, deren flügelartige Form mit der Skulptur **Gespalten** korrespondiert. Auch die teils farbigen Studien (1959–1963) auf der gegenüberliegenden Wand zeigen geheimnisvolle Öffnungen, Risse und krallenartige Auswüchse, die Zerbrechlichkeit und Bedrohung, doch auch Erotik assoziieren lassen; Themen, die ihr Werk ein Leben lang bestimmen.



M Die schwarz patinierte Bronze **Rozwinięta** (Entwickelt) (1964) galt lange als verloren, wurde erst 2024 wiederentdeckt und als Werk von Alina Szapocznikow identifiziert. In dieser Ausstellung wird die Plastik erstmals außerhalb des Museums für Kunst und Geschichte Meudon gezeigt, zu dessen Sammlung sie gehört.



EINFÜHRUNG 2. OG

Nachdem Alina Szapocznikow über ein Jahrzehnt in Polen gelebt hat, kehrt sie als renommierte Bildhauerin des Landes mit ihrem Sohn Piotr und neuem Lebenspartner, dem Grafiker Roman Cieślewicz, 1963 zurück nach Paris, wo sie bis zu ihrem Tod 1973 bleibt. Sie ist im Austausch mit Mitgliedern des Nouveau Réalisme sowie dem Künstlerkollektiv Panique und fest entschlossen, sich einen Platz im Zentrum aktueller künstlerischer Entwicklungen in Europa zu erobern. Noch kurz vor ihrem Umzug fertigt sie 1962 in Warschau erstmals einen Gipsabguss ihres Beines an. Serielle Abgüsse von zumeist eigenen Körperpartien – der fragmentierte Körper als plastisches Material – werden schon bald zum Markenzeichen ihrer skulpturalen Praxis ebenso wie der Einsatz unkonventioneller bildhauerischer Materialien.

Die zweite Ausstellungsetage konzentriert sich somit auf Szapocznikows innovativste Schaffensphase und zeigt, wie sie die traditionellen Ansätze der figurativen Skulptur durch ihre wegweisenden materiellen und formalen Experimente um ein neues bildhauerisches Vokabular erweitert: Mit ihren ›unbeholfenen Objekten‹ (›objets maladroits‹), wie sie ihre Arbeiten selbst in ihrem bedeutenden Text von 1972 bezeichnet, verfolgt sie kein geringeres Ziel, »als die flüchtigen Augenblicke des Lebens; seine Paradoxien und seine Absurdität« festzuhalten. Szapocznikows ›unbeholfene Objekte‹ sind zugleich sinnlich beunruhigend und humorvoll provokant. Sie zeugen von ihrem Interesse am Surrealismus, am Nouveau Réalisme und an der Pop-Art – und nicht zuletzt an unberechenbaren, instabilen Formen.

N Schon bald nach ihrem Umzug nach Paris beginnt Alina Szapocznikow, Maschinenteile in ihre Zementformen einzuarbeiten. So verkörpert die dreibeinige, überlebensgroße Skulptur **Machine en chair** (Fleischige Maschine) (1963–1964) ein amorphes Wesen, zwischen dessen schalenartigen Flügeln anstatt eines Kopfes eine Drehscheibe implantiert ist. Bei der metallisch patinierten Assemblage **Człowiek z instrumentem** (Mann mit Instrument) (1965) ist die Verbindung von industriellem Ready-made und gestalteter körperlicher Form bereits deutlich expliziter – das Zusammenspiel von Mensch und Maschine wird hinterfragt.

Noch im selben Jahr entsteht die berühmte Skulptur **Goldfinger** (1965). Diese komplett in Gold patinierte fetischartige Skulptur ist zusammengesetzt aus der aufgerichteten Vorderachse eines Autos und zwei provokant balancierenden weiblichen Oberschenkelabgüssen. Die Arbeit verweist auf Alina Szapocznikows Interesse an der Populärkultur und auf die Objektivierung des weiblichen Körpers im Konsumzeitalter. Der Titel **Goldfinger** spielt auf den gleichnamigen James Bond-Film aus dem Jahr 1964 an, dessen umfangreiche Werbekampagne mit einer nackten, mit Goldfarbe bedeckten Frau vermutlich ausschlaggebend für die Umsetzung der Plastik war. Wenngleich Alina Szapocznikows **Goldfinger** von der französischen Presse weitgehend übersehen worden war, ließ die Arbeit Marcel Duchamp und den amerikanischen Kunsthistoriker Peter Selz aufmerken und brachte Alina Szapocznikow 1966 den renommierten Preis der William and Noma Copley Foundation ein. Das Spiel mit dem Gleichgewicht und maximaler Instabilität lotet Szapocznikow auch in der zeitgleich geschaffenen Bronze **Filozof** (Philosoph) (1965) aus. Der **Philosoph** wiegt seinen schweren, überdimensionierten Kopf auf einem sich biegenden, nach unten verjüngtem Körper, der in seiner massiven Fragmentierung lediglich mit einem Fuß den Kontakt zum Boden hält.



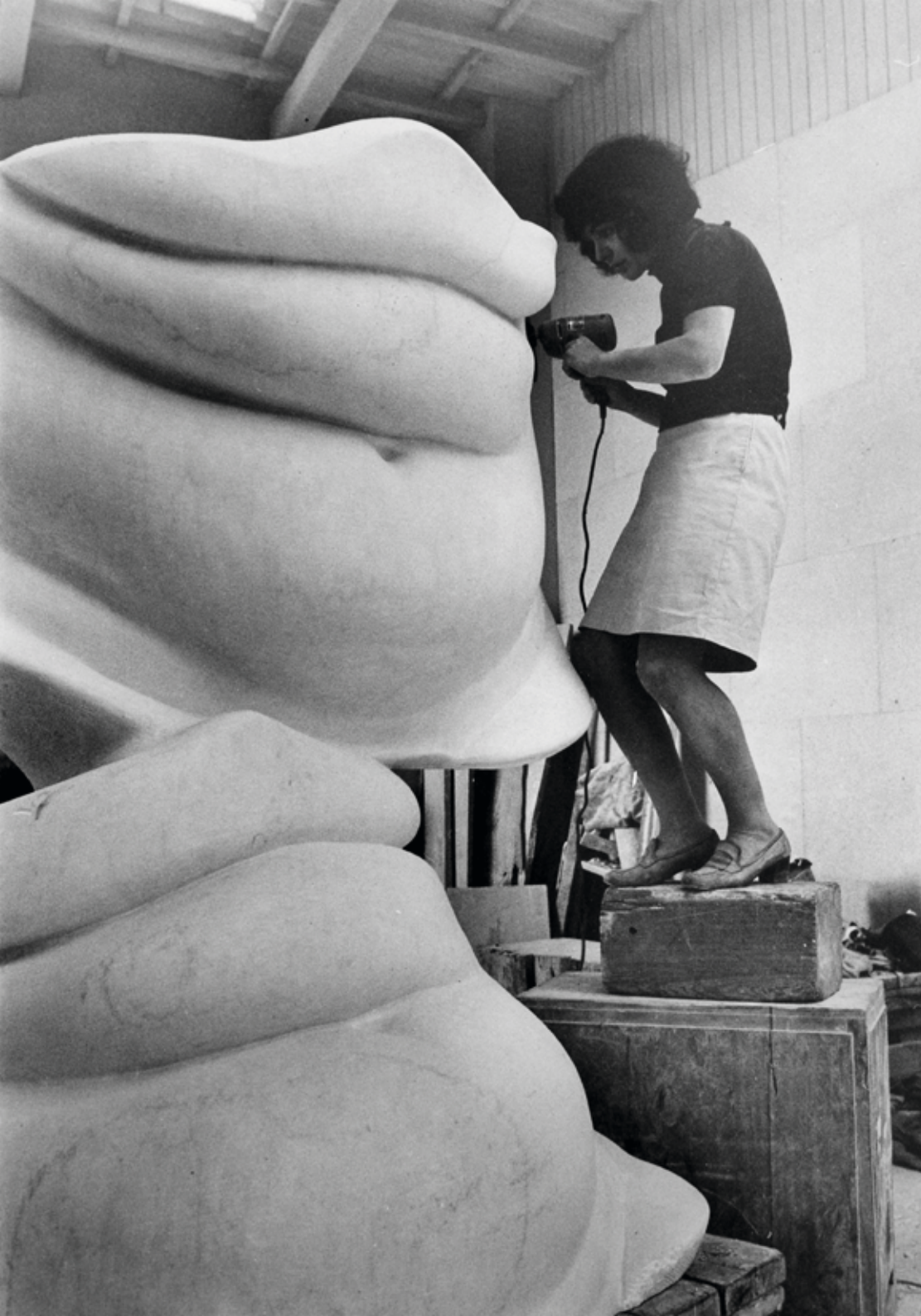
- Ab 1966 beginnt Alina Szapocznikow, mit neuen industriellen Materialien wie Polyesterharz und ab 1968 mit Polyurethanschaum zu experimentieren und damit den Prozess der Körperabformungen zu systematisieren: Der Körper wird zum primären Ausgangspunkt der skulpturalen Form, fortan sind vielfältigste Abgüsse von zumeist empfindsamen Körperteilen die entscheidenden Bausteine ihres künstlerischen Vokabulars. Kunststoffmaterialien, die bis dahin vor allem in der Haushalts- und Industrieproduktion Verwendung fanden, faszinierten Szapocznikow aufgrund ihrer Wandlungsfähigkeit vom flüssigen zum festen Zustand und eröffneten neue Gestaltungsmöglichkeiten.

Soliter (Samotny) (Soliter [Solitär]) (1968) und **Nemrod (Sinobrody)** (Nemrod [Blaubart]) (1968) sind zwei frühe Beispiele für ihre Arbeit mit gegossenem Polyurethan, die das Unvorhersehbare beim Entstehen der bildhauerischen Form zum produktiven Bestandteil werden lassen. Beide Werke gehören zur sogenannten **Expansionsserie**: mit ihrem Titel verweist sie auf den – vor dem Erhärten – sich schnell ausbreitenden, flüssigen Kunststoff. Noch in der zähflüssigen amorphen Masse versenkt sie Abgüsse des Bauchs ihrer Freundin und ordnet diese zu abstrakten Formationen an. Bei **Nemrod** scheinen die Bäuche im schwarzen Lavabad zu versinken, während bei **Soliter** ein üppiger Bauch wie auf einem Handspiegel platziert sitzt. Mit der sinnlich verstörenden Plastik **Noyée (Plongée)** (Ertrunken [Eingetaucht]) (1968), bei der ein nackter, kopflöser weiblicher Oberkörper aus hautfarbenem Polyesterharz in schwarzem Polyurethanschaum untergeht, rückt sie das für sie von nun an entscheidende Verfahren durch farbliche Kontraste ein Stück näher an den Realismus heran.

Diese Arbeiten markieren den Beginn von Alina Szapocznikows intensivster Schaffensphase in Paris – bereits in Kürze löst eine Neuschöpfung die nächste ab. Bis 1968 behält sie ihr Studio in Warschau und reist regelmäßig nach Polen. Als sie dort während der März-Unruhen die antisemitische Kampagne miterlebt, die von der Regierung Władysław Gomułkas gestartet wird, werden Erinnerungen an ihre eigene Deportation wachgerufen, was dazu führt, dass sie ihr polnisches Domizil endgültig aufgibt. Sie beantragt die französische Staatsbürgerschaft, die sie 1972 erhält.

»Anstatt den althergebrachten Glauben an die mimetische Repräsentation aufrechtzuerhalten, bot Szapocznikow Abgüsse des Realen an – als ob der Körper als Gefäß der Freude, des Traumas oder der Erotik nicht adäquat dargestellt, sondern nur nach dem eigentlichen Leben abgegossen werden konnte.«

Elena Filipovic, 2011



P Alina Szapocznikows Studium der Bildhauerei in Prag und Paris ging von Anfang an mit der nebenberuflichen Tätigkeit als Steinmetzin einher. Schon früh erweiterte sie diese Fähigkeiten u. a. durch Gips- und Gussverfahren und eignete sich so die unterschiedlichsten technischen Verfahrensweisen an, auf die sie zeitlebens zurückgriff, um ihre bildhauerischen Arbeiten umzusetzen.

Bereits während des Arbeitens an der Expansionsserie plant sie, verschiedene Bauchskulpturen in Carrara-Marmor anzufertigen, wie **Petits ventres** (Kleine Bäuche) (1968) und **Marmurowe brzuchy** (Marmor Bäuche) (1969). Die beiden Skulpturen zeigen ebenfalls ausschnitthaft den gewölbten Bauch ihrer Freundin samt Nabel und Falten und überwinden den Gegensatz zwischen der Härte des Materials und der Weichheit des Motivs. Durch das Vergrößern und Verkleinern sowie das waghalsige Übereinanderstapeln werden diese vertrauten Körperzonen in eine abstrakt anmutende Form überführt.

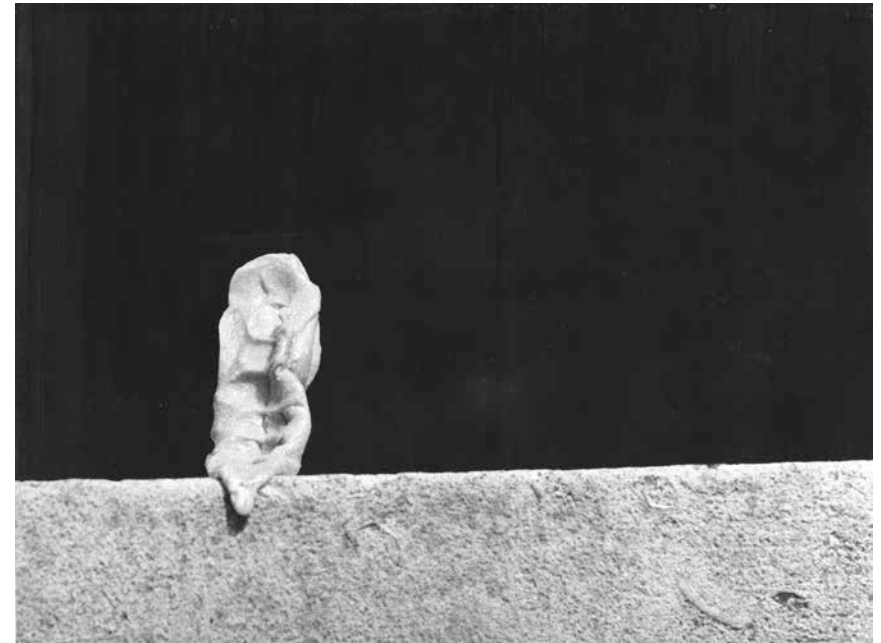
Die große Skulptur **Marmor Bäuche** entsteht im Rahmen eines Bildhauereiseminars in dem berühmten italienischen Carrara-Steinbruch in Querceta und wird in dieser Ausstellung erstmalig außerhalb Italiens gezeigt. Querceta ist auch der Ort, an dem sich Alina Szapocznikow und Louise Bourgeois 1969 kennenlernten. Beide waren zu dieser Zeit in der internationalen Kunstwelt erst wenig bekannt, doch behaupteten sie sich als Bildhauerinnen mit einem ähnlichen Interesse an Material, Technik und Inhalt in einer fast ausschließlich von Männern dominierten Szene. Hieraus entsteht ein fortlaufender Austausch, der auf Bewunderung und Wettbewerb beruht.

Q **Jeu de galets** (Steinchenspiel) (1967) lotet das Potenzial der Verbindung von Kunst und Spiel, Zeitlichkeit und Skulptur aus. Es gilt, die individuell geformten Steine in der Bronzelandchaft zu verorten. Konträr zu den anderen Skulpturen, die trotz ihrer Stimulierung des Tastsinns nicht berührt werden dürfen, lädt Alina Szapocznikow hier zu einer taktilen Erfahrung ein und betont die haptische Beziehung zum Material, die für die bildhauerische Praxis so zentral ist. Hinweis: Die Aktivierung ist während Führungen möglich, über den QR-Code am Titelschild kann der Film »Playing with pebbles of Alina Szapocznikow« 2015 abgerufen werden.

R Während Alina Szapocznikows Skulpturen Körperformen in den Mittelpunkt rücken, führen ihre **Monotypien** in das Innere des Körpers, zu seinen Flüssigkeiten, Muskeln und Geweben und erinnern dabei an Röntgenaufnahmen. Bei der Herstellung der Monotypien hat Szapocznikow vermutlich mit Schablonen gearbeitet, die sie mit einem schwarzen fetthaltigen Ölstift einfärbte, um sie auf das Papier zu prägen. Die pulverförmige Textur der Farbe deutet darauf hin, dass die Schablonen aus porösem Karton oder Holz bestanden. Diese Methode bietet Szapocznikow die Freiheit, autonom – das heißt ohne Assistent:innen oder Druckmaschinen – zu arbeiten.

S In ihrer **Souvenir-Serie** bezieht Alina Szapocznikow erstmals Fotografien in ihr plastisches Werk ein und ist damit eine Pionierin der Fotoskulptur. In diesen Arbeiten beglaubigen die Fotografien von Personen – vergleichbar mit den Körperabformungen – das Dagewesene. Die Objekte **Pamiętka (Boltanski, Twiggy)** (Souvenirs [Boltanski, Twiggy]) (1967) mit fotografischen Porträts des Künstlerfreundes Christian Boltanski und der auf einem reproduzierten Medienbild wiedergegebenen Mode-Ikone Twiggy sind mit Polyesterharz überzogen, der eine semitransparente Haut über die Schwarz-Weiß-Aufnahmen legt. Dadurch wirken die Objekte wie miniaturhafte Körper, die ein Anderswo repräsentieren.

Die Fotoskulptur **Pamiętka I** (Souvenir I) (1971) gehört zu den seltenen Arbeiten, in denen Szapocznikow durch das Medium Fotografie ihre persönlichen Holocaust-Erfahrungen und Traumata thematisiert. Die Montage bringt zwei fotografische Bilder zusammen, die anhand eines Familienfotos, bei dem Alina Szapocznikow auf den Schultern ihres Vaters sitzt, eine glückliche Erinnerung mit einer grauenvollen Erfahrung verbindet, verbildlicht durch die Reproduktion einer Archivfotografie von einer toten Auschwitz-Insassin. Das mit Glasfaser und Polyesterharz überzogene Objekt ist als ein an der Wand hängender Bildkörper konzipiert, bei dem sich die Unterkante wie eine Schriftrolle nach oben hin einrollt, die Sichtbarkeit partiell verdeckend. Die Materialkombination, die sich wie ein transparenter Schleier über die fotografischen Bilder legt, verstärkt eine Wahrnehmung, die einem durch Tränen verschwommenen Blickmoment gleicht.



T Ebenfalls im Jahr 1971 entsteht die Arbeit **Fotorzeźby** (Fotoskulpturen) (1971/2007), 20 Silbergelatine-Abzüge, die von einer Collage mit Text auf Papier begleitet werden. Die Schwarz-Weiß-Fotografien zeigen Objekte, die Alina Szapocznikow aus Kaugummi mit ihrem Mund zu plastischen Formen modellierte und anschließend von Roman Cieślewicz fotografieren ließ. Die Darstellung der Miniaturskulpturen folgt einem dokumentarischen Stil, der die Kaugummiobjekte durch die Geste der Präsentation traditionellen Skulpturen gleichsetzt. Dabei unterstreicht diese Arbeit die Idee, dass die Skulptur unmittelbar durch den Körper oder durch körperbezogene Handlungen bestimmt wird: Das nachgebende Material erhält durch das Kauen Gestalt und erhärtet, sobald es die Mundhöhle verlässt. Szapocznikow betont mit ihren Fotoskulpturen die im Alltäglichen zu findende Form und einen Werkbegriff, der Spontaneität im künstlerischen Prozess zelebriert: »Schau Dich um«, resümiert sie in dem der Fotoreihe beigefügten Text, »das künstlerische Schaffen liegt zwischen Träumen und täglicher Arbeit.«

U Als bereits der Verdacht auf Brustkrebs 1968 besteht, beginnt Alina Szapocznikow ihre **Tumor-Serie**, die dem Fremden in ihrem Körper ungehemmt in unterschiedlichsten Ausformungen Gestalt verleiht. So verschenkt sie etwa amorphe Gebilde im Kleinformat als Neujahrsgruß an Freund:innen oder lässt sich im Garten ihres Ateliers fotografieren, wie sie sich provokativ liebevoll an unförmige Brocken schmiegt.

Mit **Grand tumeur II** (Großer Tumor II) (1969) thematisiert sie nicht nur ihre aktuelle existenzielle Bedrohung, sondern auch erstmals – durch das Medium Fotografie – die Erinnerungen an die Schrecken des Holocaust. In **Tumeurs accumulées II** (Akkumulierte Tumore II) (1970) ergänzt Szapocznikow in Polyesterharz eingefasste Fotografien um Gaze, Unterwäsche und Zeitungen und erzeugt ein wucherndes, amorphes Konglomerat, das in den Raum hineinzuwachsen scheint. Mit den Tumor-Arbeiten, die zu dieser Zeit auch ihr zeichnerisches Werk prägen, verleiht die Künstlerin den lebensbedrohlichen Herausforderungen ihrer Krankheit eine Form und übersetzt innere Bilder von wucherndem, sich zersetzendem Gewebe in eine zuweilen groteske Sprache.



»Wir können nur vermuten, dass unverarbeitete Lebenserfahrungen in Szapocznikow aufstiegen und ihre innovativen und gewagten Formen beeinflusst haben, auch wenn sie noch so sehr versuchte, ihnen zu entkommen. In ihrer traumatischen Repression wurden sie zur treibenden Kraft, die ihre ästhetische Originalität prägte. Ihr Werk ist das Denkmal einer Geschichte, gegen die sie als Bildhauerin ankämpfte.«

Griselda Pollock, 2018

V Zeitgleich entwickelt Alina Szapocznikow ihre Fetisch-Objekte, in die sie Kleidung integriert, die auf den vorherigen Kontakt zum Körper verweist. Sowohl bei **Sous la coupole (La métamorphose)** (Unter der Kuppel [Die Metamorphose]) (1970) als auch bei **Sculpture (Fétiche IV)** (Skulptur [Fetisch IV]) (1971) bindet sie Nylonstrümpfe ein, die sich etwa vom gegossenen Polyurethanschaum oder von den Abformungen ihres Körpers loslösen und ein morbides Eigenleben entfalten. Auf der schwarzen, ebenerdigen Komposition erheben sich so bei **Skulptur (Fetisch IV)** zwei einander zugewandte geisterhafte Gestalten aus einem düsteren Gefüge mit Abgüssen einer Brust und einer unteren Gesichtshälfte.

»Ich arbeite gerne mit geschmeidigen Materialien, wo jede Berührung eine Spur hinterlässt. Ich habe ein Bedürfnis, das Material zu kneten; ich möchte es zerknittern und mit den Fingern betasten. Dieser physische Kontakt mit dem Material vermittelt mir das Gefühl, in Beziehung zu der Skulptur zu treten.«

Alina Szapocznikow, 1968



W Der weibliche Körper im Kontext von Sexualisierung und Fetischisierung wurde 1965 mit **Goldfinger** zum expliziten Gegenstand in Alina Szapocznikows Formfindung und erhält ab 1966 in ihrer umfangreichen Reihe **Lampe-bouche** und **Sculpture-Lampe** (1970) einen Fokus mit funktionalem, wenngleich surrealem Aspekt: Ihre illuminierten Objekte aus Abformungen von Lippen, Brüsten und plastisch gebildeten Phalli dienen dem tatsächlichen Gebrauch als Lampen und verabschieden sich von der Skulptur als einzigartigem, auratischem Kunstwerk hin zum popkulturellen Konsumobjekt.

Szapocznikow nutzt für ihre Polyesterharz-Skulpturen die endlose Vervielfältigungsmöglichkeit, die das Material mit sich bringt, und wendet es am Beispiel des multiplizierten eigenen Mundes oder der abgeformten Lippen von Freundinnen (darunter die Schauspielerin Julie Christie) an. Die ungewöhnlichen Hybriden aus fleischartiger Materie und Alltagsobjekt verbinden das Figurative mit der dunklen Erotik und dem Humor des Surrealismus. Wie an einem Blütenstängel wachsen rot gefärbte Lippen empor, werden Lippen zur Blüte in einem blattartigen Kelch aus Brustabformungen. In **Deser IV** (Dessert IV) (1971) liegt ein erleuchteter Mund in einer Glasschale zusammen mit glänzenden roten Früchten, die von einer Brustabformung getragen werden. Mit diesen provokanten Formen, die auf den weiblichen Körper als warenförmige, genussvolle und auf einzelne Aspekte reduzierte Attraktion anspielen, nimmt Szapocznikow die Anliegen feministischer Kunst vorweg – in einer Zeit, in der Theorien über Identität und Geschlecht noch nicht populär sind.

In größerer Serie, doch stets handgefertigt und damit die Kühle der Pop-Art unterlaufend, wirft die Künstlerin mit ihrer Reihe Fragen zu Massenproduktion und Konsumgesellschaft auf, die in der Kunst der 1960er-Jahre zunehmend in ihrer Ambivalenz verhandelt werden. Dabei rückt Szapocznikow in ihrer Auseinandersetzung mit dem individuellen Körper immer auch die Rolle des kollektiven Körpers in Kunst und Gesellschaft in den Blick.



»Materialien aus Plastik [...] scheinen mir aufgrund ihrer Wiederholungsmöglichkeiten, ihrer Leichtigkeit, ihrer Farben, ihrer Durchsichtigkeit und ihrer Kostengünstigkeit wie geschaffen zu sein für etliche Versuche, unsere Zeit auszudrücken und zu erfassen.«

Alina Szapocznikow, 1968

X Die kleine weibliche Aktfigur der Skulptur **Fiancée folle blanche** (Verrückte weiße Braut) (1971), die sich ekstatisch – wie während eines Ohnmachtsanfalls – gegen einen gigantischen fleischfarbenen Phallus lehnt, ist ein besonderes Beispiel für Szapocznikows protofeministisches Handeln. Das Objekt war für die damalige Zeit ein ausgesprochen radikales Manifest der Autonomie weiblichen erotischen Vergnügens sowie der Reduktion des Mannes auf die Rolle als dessen Lieferant. 1972 ausgestellt bei einer Auktion in Paris, brach über die provokative ekstatische Darstellung ein Skandal aus, der dazu führte, dass die Arbeit aus der Auktion zurückgezogen wurde.

Y Bereits um ihren herannahenden Tod wissend, entsteht ab 1971 Szapocznikows letzte, ergreifende Werkgruppe **Herbarium**, die Polyesterabgüsse von ihrem eigenen Körper und dem ihres Sohnes Piotr zeigt. Alina Szapocznikows sinnliche Körperformen haben nun ihr Volumen verloren, differenzieren sich flächenhaft aus, beschreiben ein flaches, in die Breite führendes Gebiet. Die **Herbarien** sind Szapocznikows intimste materielle Erinnerungen an die Vergänglichkeit des menschlichen Körpers. Der Titel verweist auf die Sammlung konservierter, gepresster Pflanzen. Während das Volumen des Körpers bei **Autoportret – Zielnik** (Selbstporträt – Herbarium) (1971) noch spürbar bleibt, ist der abgeformte Kopf von Piotr in der Arbeit **Herbier** (Herbarium) (ca. 1971/1972)

drastisch verflacht, wirkt schmerzhaft deformiert. In **Herbier bleu I** (Blaues Herbarium) (1972) sind Polyesterharzabgüsse wie übriggebliebene, in sich eingefallene Hüllen auf einer Holzplatte arrangiert, als wäre die lebendige, formgebende Masse aus ihnen herausgezogen worden. Die **Herbarien** sind Alina Szapocznikows fragilste, ja verletzlichste skulpturale Aussagen. Doch findet sich nicht zuletzt auch in ihnen ihr Bestreben wieder, dem Flüchtigen über ein erweitertes Verständnis von skulpturaler Form Dauer zu verleihen.

Z Parallel zu ihren **Herbarien** entstehen farbig gefasste Zeichnungen und Aquarellstudien zu ihrem Sohn **Piotr** (1971–1972) sowie der Zyklus **Paysage humain** (Menschliche Landschaft) (1971–1972). Menschliche Figuren verschmelzen mit Landschaften, erscheinen als Mischwesen in einem Zustand der Schwerelosigkeit, in einem sich entmaterialisierenden Raum. Alina Szapocznikows zum Teil mit Feder, Tinte und zartem Aquarell ausgeführte, intime Bilder sind persönliche, doch auch universelle Deutungen des Todes: als Vereinigung von Körper und der ihn umgebenden Materie.

»Durch Abgüsse des Körpers versuche ich, in transparentem Polyester die flüchtigen Augenblicke des Lebens, seine Paradoxien und seine Absurdität festzuhalten [...].«

Alina Szapocznikow, 1972

Alina Szapocznikow erforschte die Sprachen des Körpers, seine Zerbrechlichkeit und seine Vitalität. Ihr gelang es, den großen Themen der menschlichen Existenz – Vergänglichkeit, Schmerz und Tod, aber auch Sinnlichkeit und Erotik – mittels der Medien- und Materialästhetik ihrer Zeit in ganz individueller Form Ausdruck zu verleihen. Heute gilt Alina Szapocznikow aufgrund ihrer bahnbrechenden materiellen sowie formalen bildhauerischen Experimente zur Darstellung des Körpers in der Skulptur neben Lynda Benglis, Louise Bourgeois und Eva Hesse als eine der wegweisenden Bildhauerinnen des 20. Jahrhunderts, die maßgeblich zu einem erweiterten Verständnis des Skulpturalen beigetragen haben.

Alina Szapocznikows Leben war das einer unbeugsamen Künstlerin. Ihr Werk, das sie innerhalb von weniger als zwei Jahrzehnten schuf, zeugt von ihrer künstlerischen Unabhängigkeit, der Freude am Experimentieren und dem tiefen Vertrauen, Formen zu finden, die die Gegenwart überdauern. Noch heute sind ihre ›unbeholfenen Objekte‹ so visionär wie zur Zeit ihres Entstehens. Am 2. März 1973 stirbt Alina Szapocznikow im Alter von 46 Jahren und wird auf dem Friedhof Montparnasse in Paris beerdigt.

»Alina Szapocznikow war entschlossen, jede Arbeit zu einem Moment des Aufbruchs zu machen, nicht zu einem Punkt, an dem man ankommt.«

Marta Dziewańska, 2018

Kuratiert von Ute Stuffer (Direktorin Kunstmuseum Ravensburg) und Prof. Dr. Ursula Ströbele (HBK Braunschweig). Es erscheint ein umfangreicher Katalog im VfmK. Die Ausstellung ist eine Kooperation mit dem Musée de Grenoble und wird zusätzlich gefördert von



Das Kunstmuseum wird großzügig gefördert durch die Premiumsponsoren



Titel, S. 26 Alina Szapocznikow, *Sculpture-lampe XI*, 1970, T&C Collection, Foto (Detail): Fabrice Gousset, Courtesy Loevenbruck, Paris | **S. 4** Alina Szapocznikow, *Trudny wiek*, 1956/1984, Muzeum Sztuki, Łódź | **S. 7** Alina Szapocznikow, *Autoportret II*, 1966, Foto (Detail): Fabrice Gousset, Courtesy Loevenbruck, Paris | **S. 10** Alina Szapocznikow, *Szkic 2*, ca. 1959–1960, Foto: Fabrice Gousset, Courtesy Loevenbruck, Paris | **S. 11** Alina Szapocznikow mit ihrer Arbeit *Naga*, Atelier Brzozowa Straße, Warschau, PL, 1961, Foto (Detail): Marek Holzman | **S. 14** Alina Szapocznikow, *Goldfinger*, 1965, Muzeum Sztuki, Łódź | **S. 17** Alina Szapocznikow für ELLE bei der Arbeit an ihrem Werk *Grands Ventres*, Querceta Steinbrüche, IT, 1968, Foto (Detail): Roger Gain | **S. 20** Alina Szapocznikow, *Fotorzeźby* (Detail), 1971/2007 Foto: Roman Cieśliewicz | **S. 21** Alina Szapocznikow mit ihrem Werk *Envahissement des tumeurs*, Atelier Malakoff, FR, 1970 (Detail) | **S. 24** Alina Szapocznikow, *Sculpture (Fétiche IV)*, 1971, Privatsammlung, Foto (Detail): Fabrice Gousset, Courtesy Loevenbruck, Paris | **Für alle Abbildungen:** © VG Bild-Kunst, Bonn 2025 | **Titel, S. 26, S. 4, S. 7, S. 20, S. 14, S. 20, S. 14:** Courtesy The Estate of Alina Szapocznikow, Galerie Loevenbruck, Paris/Hauser & Wirth | **S. 11, S. 17, S. 21:** Alina Szapocznikow Archive, Courtesy The Estate of Alina Szapocznikow, Galerie Loevenbruck, Paris