

Nicole Frenzel Skulpturale Installationen

mit Textbeiträgen von Petra Gerschner und Andreas Kühne



links: *o.T.*, 2009
Kunststoffguss (schwarzes Elastomer), 50 x 10 x 2,5 cm

rechts: *the holy family hangin' around*, 2010
schwarzes Gummituch, ca. 180 x 25 cm

Das Unbegriffliche formen Zu den Arbeiten von Nicole Frenzel

Wie spitze Stacheln, die von der Rückseite die Wand durchbohren, ragen konisch zulaufende Objekte in den Raum. Die genaue Betrachtung widerlegt den Eindruck von bedrohlich stechenden Gebilden. Aus schwarzem Kunststoff hat Nicole Frenzel schlangenartige Formen gegossen, die bei Berührung geschmeidig und von makellos glatter Oberfläche sind. Mit den Skulpturen der Serie *hangin' around*, 2009, die sie in variabler Anzahl installiert, schafft die Bildhauerin orts-spezifische Kompositionen und befragt Vorstellungen von Körper und Raum (Abb. S. 6/7).

Sowohl präzise Handwerklichkeit als auch die Lust am Experimentieren mit unterschiedlichen Materialien, Oberflächenstrukturen und Formen sind grundlegend für Nicole Frenzels Arbeitsweise. Das Positiv für die Gussform ihrer Skulptur *hangin' around* hat sie aus einem gedrechselten Holzstab in zahlreichen Arbeitsgängen zurechtgefeilt und -geschliffen. Um die Genauigkeit der Formen bei jedem Arbeitsschritt zu überprüfen, sind alle Abgüsse der vierteiligen Arbeit in ihrem Atelier selbst gefertigt. Die Werkstoffe sind mitbestimmend für die Erscheinungsform ihrer Skulpturen. Die Künstlerin entwickelt für die spezifischen Materialien eigene Produktionsabläufe: bei den Kunststoff- oder Betonplastiken ebenso wie bei den raumfüllenden Netzstrukturen aus Kunststoffschnüren.

„Gute Kunst macht mich sprachlos.“ Dieses Statement der Künstlerin resultiert aus ihrer Überzeugung, dass Werke der bildenden Kunst ihren Ursprung in Vorstellungswelten jenseits des begrifflich Bekannten haben können und aus dieser „Ideenwelt“ Bilder und Formen transportieren, deren sprachliche Einordnung und Benennung erst gefunden und formuliert werden muss. Daher sucht sie in ihrer Arbeit nach Formen, die sich weder auf formale noch auf inhaltliche Aspekte reduzieren lassen und die über ihre konkret-skulpturale Erscheinung hinaus unbekannte und irritierende Empfindungen evozieren.

In den 1990er Jahren hat Nicole Frenzel mit massiven Betonarbeiten, die sie auch physisch bis an die Grenzen forderten, Proportionen und Dimensionalität in Frage gestellt. Der Rauminstallation *Gelage*, 1990, mit einem 6,50 m langen Betontisch auf dem fünf übergroße, organisch geformte, an Früchte, Pflanzen und Meerestiere erinnernde Objekte positioniert sind, folgen die *Schlingen* aus eingefärbtem Beton, deren skulpturale Darstellung in Form und Oberflächenbeschaffenheit der Starrheit und Schwere des Materials zu widersprechen scheinen. Mit hingeworfener Eleganz verteilen sich die eisenoxydroten Plastiken mit ihrer samtig anmutenden Außenhaut in fließender Bewegung im Raum.

In ihrer aktuellen Arbeit *o.T. (Arme)* von 2011 befasst sich Nicole Frenzel mit einem Ausschnitt der menschlichen Figur. Sie modellierte zwei kräftige, männliche Arme in Ton und stellte davon Abgüsse in Gips und Beton her. Das leicht überlebensgroße, schwere Armpaar wird mit deutlichem Abstand zueinander und etwas erhöht im Raum hängend präsentiert. Dieses skulpturale Bild zeigt sich den BetrachterInnen aus zwei Perspektiven gleichzeitig – der Seiten- und Vorderansicht. Dabei setzen sich die beiden Männerarme, in einer Ambivalenz zwischen Halt gebender Umarmung und einengender Bedrohung changierend, in Bezug zum gesamten Raum.



Nicole Frenzel hat diese Skulptur aus ihren Zeichnungen unterschiedlicher Körperfragmente entwickelt. Dabei geht die Bildhauerin nicht von einer Vorstellung des „Ganzen“ aus, ihr formales Anliegen ist vielmehr, den Ausschnitt zum eigenständigen Objekt zu machen.

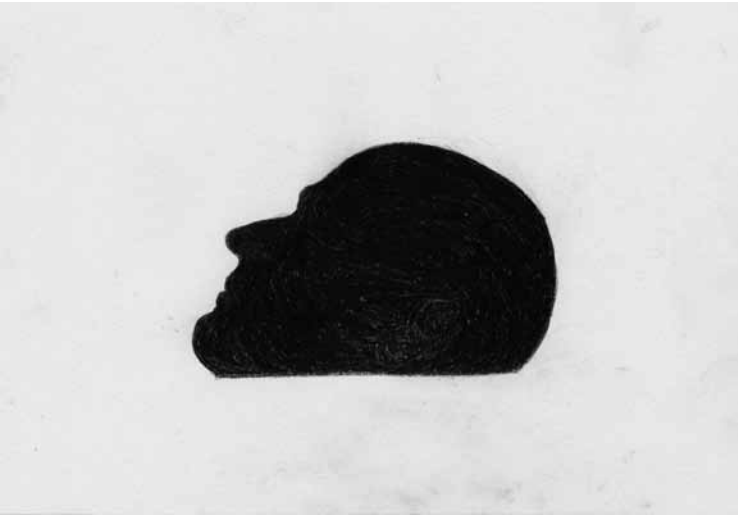
In einer weiteren seriellen Arbeit aus dem Zyklus *hangin' around* von 2010 setzt sich Nicole Frenzel mit den Konturen der Figur auseinander. Scherenschnittähnlich löst sie die skizzenhaften Umrisslinien von stehenden, figurativen Skulpturen in 5 mm breiten Bändern aus schwarzem Moosgummi. Das weiche Material ist bei der Präsentation mitbestimmend für die Erscheinungsform. Durch ihr Eigengewicht erfahren die Silhouetten der Statuen bei der Hängung eine leicht verzerrte Darstellung ihrer Außenform. Vor dem weißen Hintergrund der Wand werden die zeichenhaften Konturen der historischen Originale aus unterschiedlichen Epochen zu plastischen Objekten in dynamischen Posen. Mit den Bildtiteln, wie *Michelangelos David*, *Kouros* oder *Venus von Milo hangin' around* entschlüsselt Nicole Frenzel die Motivvorlage der jeweiligen Figur und verweist humorvoll auf den Kanon der Kunstgeschichte (Abb. S. 18/19).

Die Arbeiten von Nicole Frenzel sind verführernd und beunruhigend zugleich. Sie erinnern an vertraut Alltägliches und wagen sich doch stets vor auf unbekanntes Terrain. In vielschichtigen bildhauerischen Prozessen entwickelt sie eigenständige neue Formen, die aus den spezifischen Eigenschaften des für die jeweilige Arbeit gewählten Materials mit definiert werden und die zugleich die Assoziationen und Bilder, die die BetrachterInnen mit einem bestimmten Material oder einer scheinbar bekannten Form verbinden, hinterfragen. Die Objekte ihrer Installationen erscheinen im Raum häufig wie die Fragmente eines größeren Zusammenhangs, sie bezaubern durch eigenwillige Schönheit und unterlaufen zugleich den gängigen Begriff ihrer Materialität.

Petra Gerschner

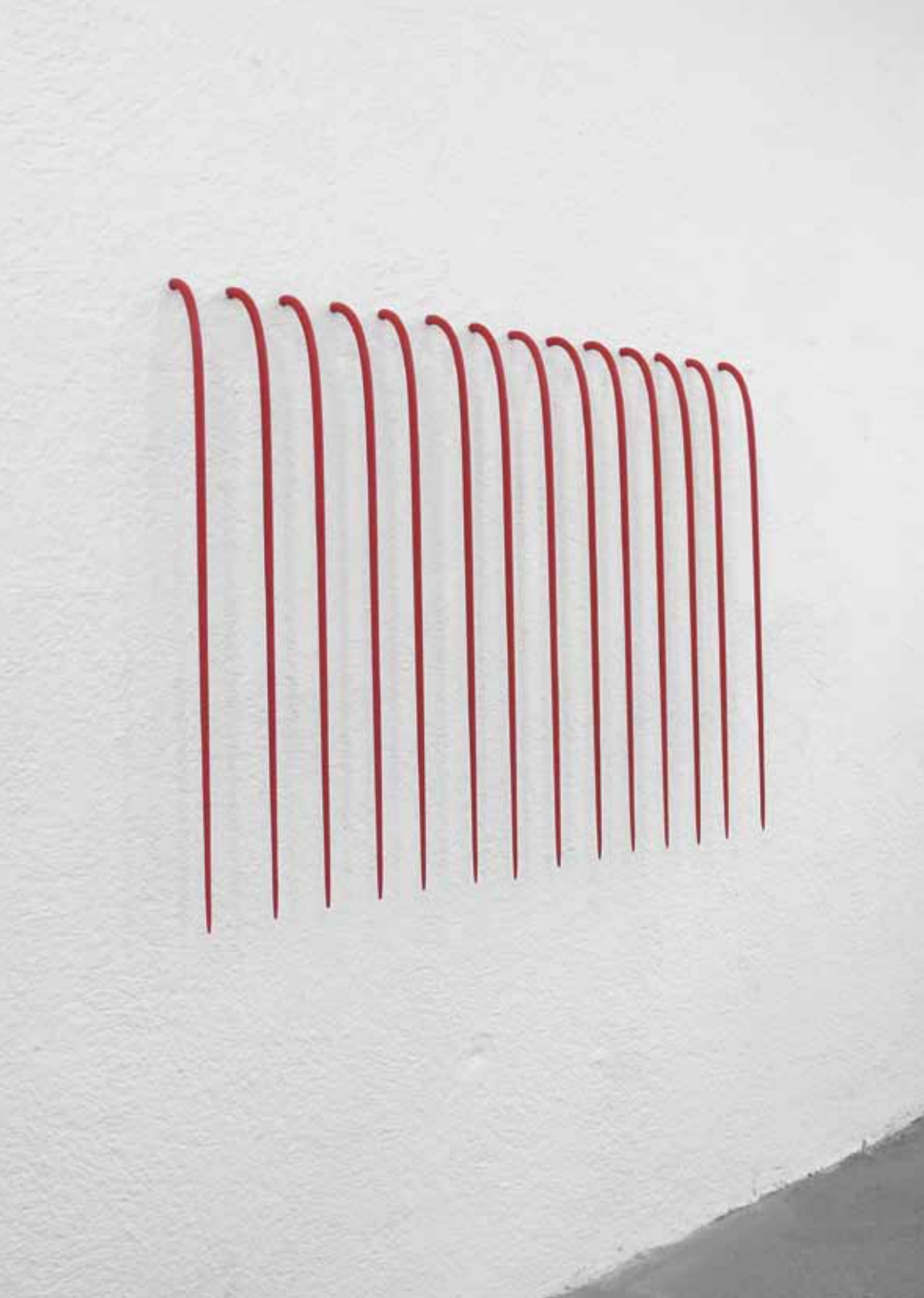
o.T., 2010
Bleistift auf Papier, 20 x 30 cm

rechte Seite: o.T. (*Arme*), 2012
Hartgips, je 107 x 15 x 12 cm
Installationsansicht Kunstverein Rosenheim



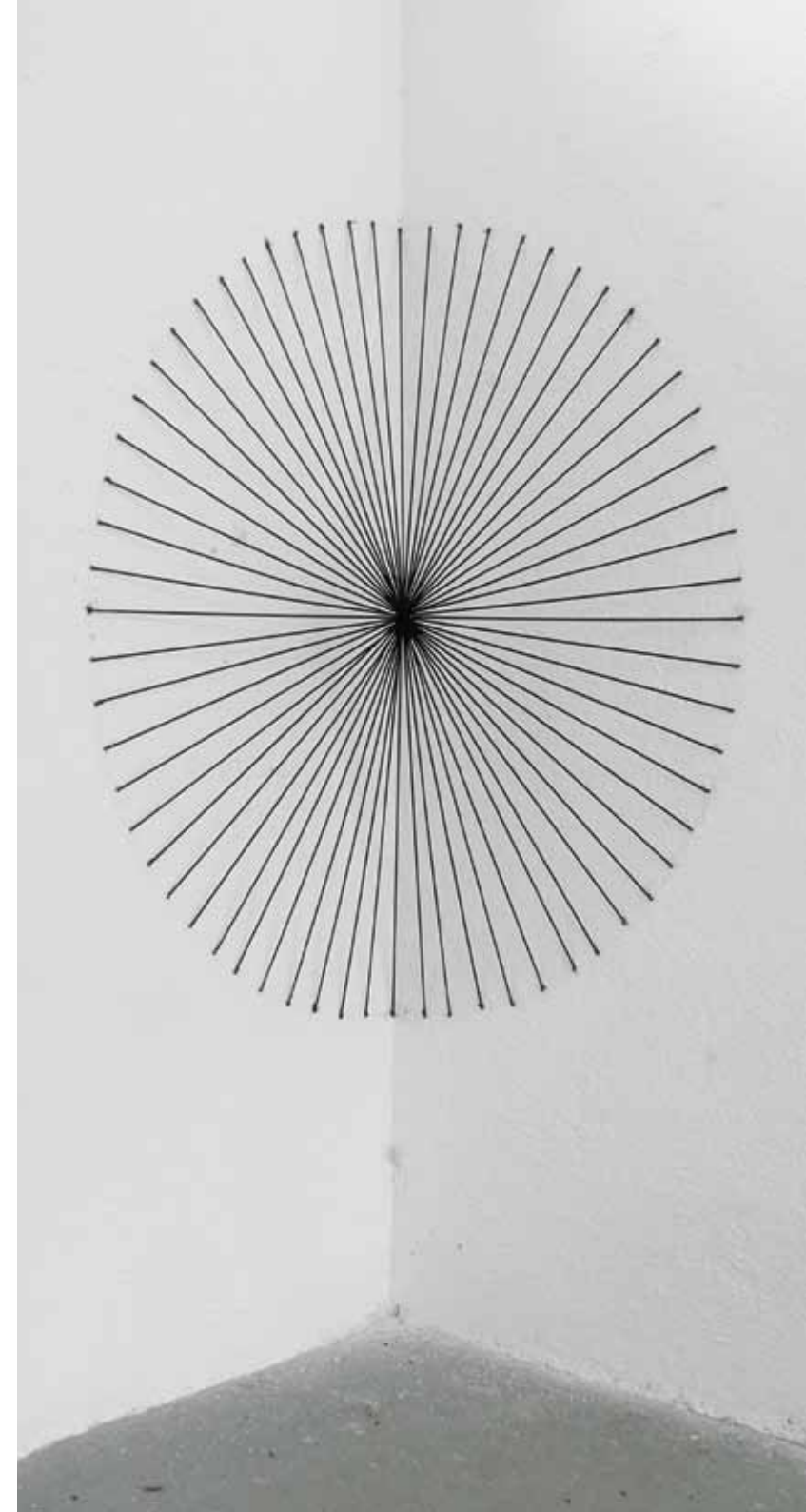
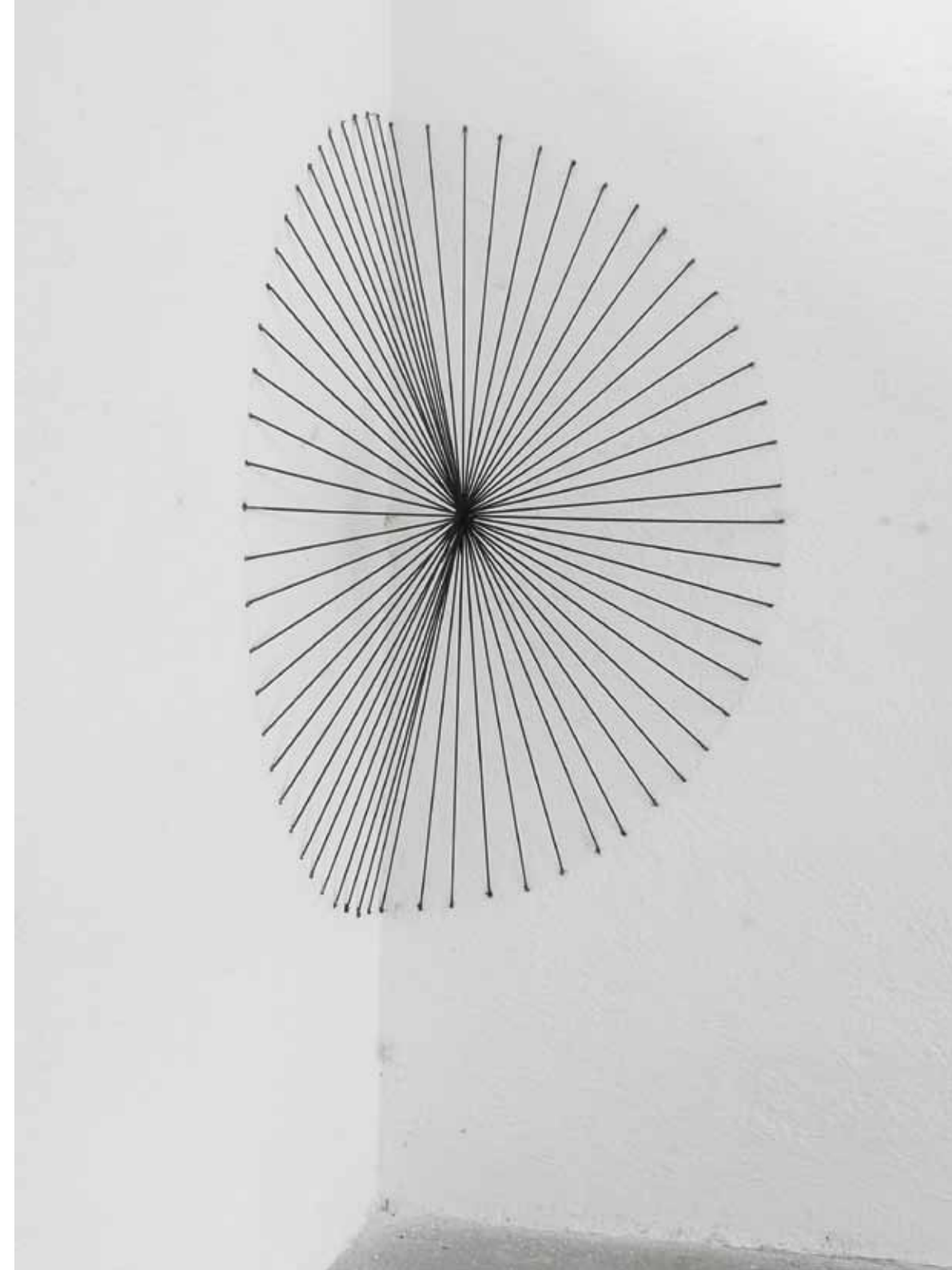


hangin' around, 2009
schwarze Kunststoffgießmasse, je ca. 40 x 2,5 cm, Anzahl variabel



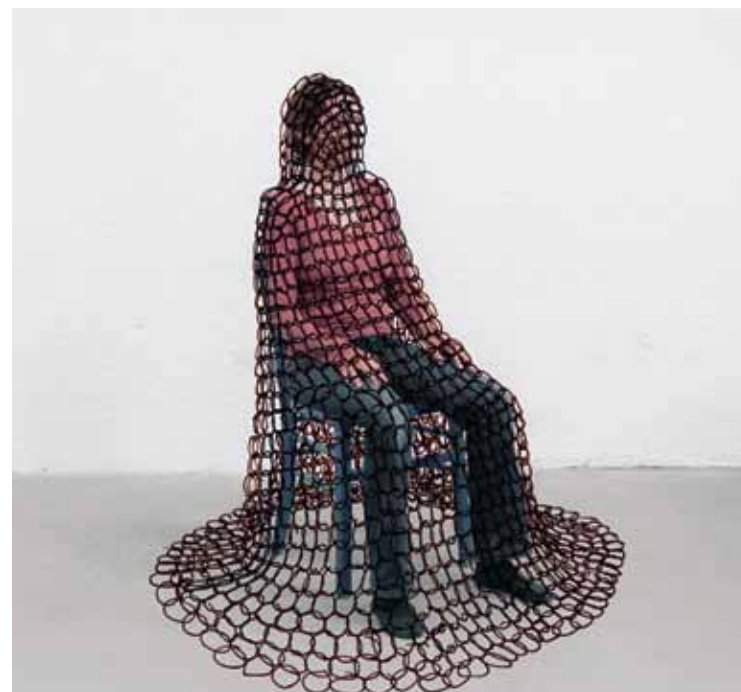
links: *hängend rot*, 2009
rote Kunststoffgießmasse, 110 x 150 cm gesamt

rechts: *Extension*, 2011
Moosgummischnur, 110 x 110 cm

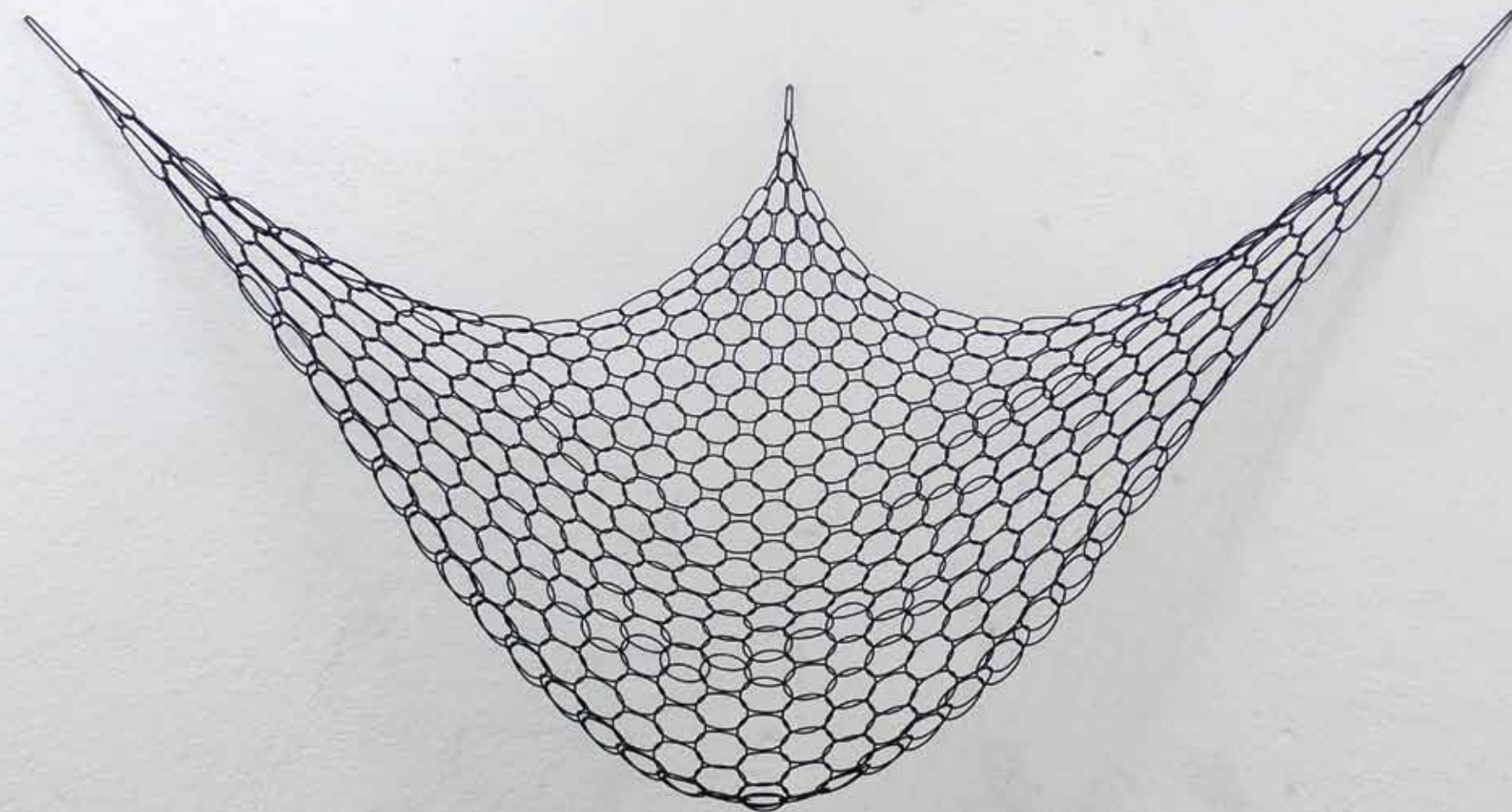




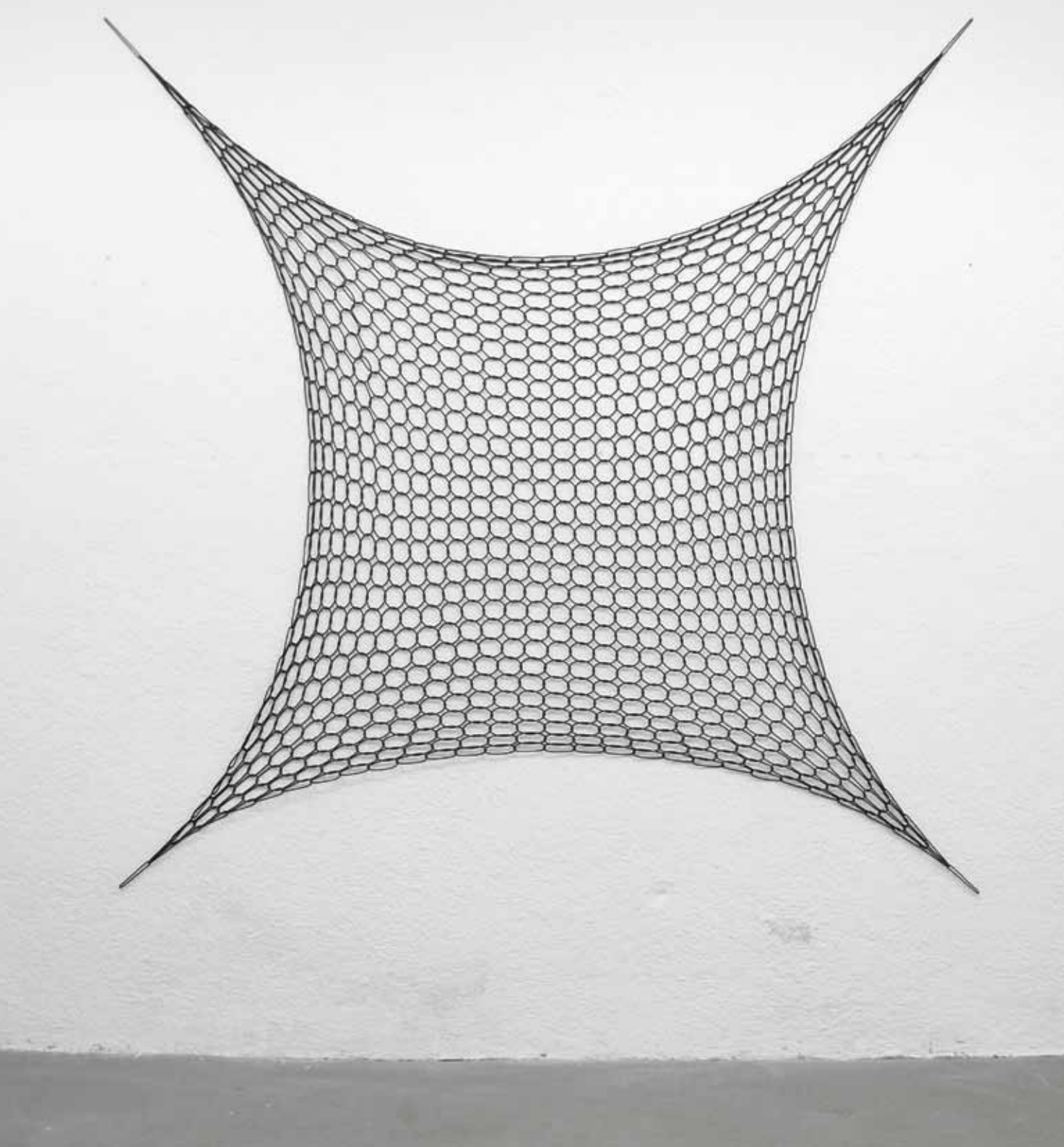
links: o.T., 2010
Fineliner auf Inkjetprint, 30 x 20 cm



unten: o.T., 2010
Fineliner auf Inkjetprint, 20 x 20 cm



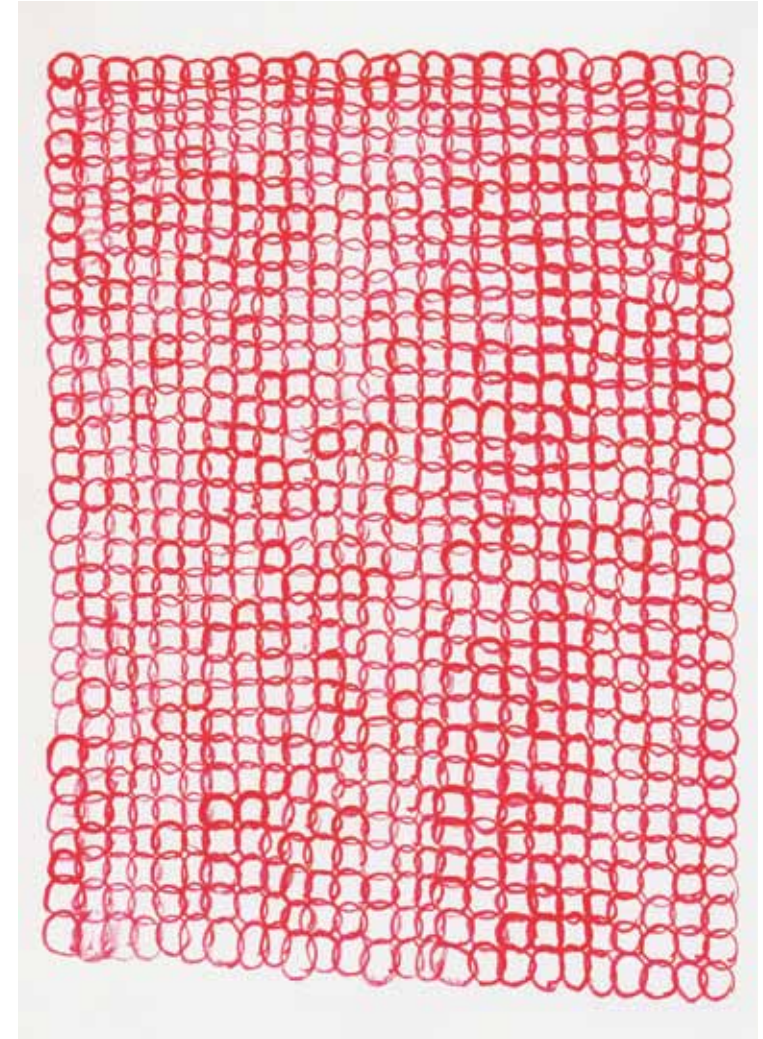
Ringernetz I, 2010
Perbunan-Rundschnur, 170 x 150 cm



Ringnetz II, 2010
Perbunan-Rundschnur, 240 x 240 cm

o.T. (Gitterhand), 2001
Bleistift auf Papier, 30 x 20 cm

o.T., 2010
rote Tusche auf Papier, 40 x 30 cm





back/look, 2004/05
Terracotta, je ca. 40 x 30 x 15 cm, Anzahl variabel
Installationsansicht: Artothek München



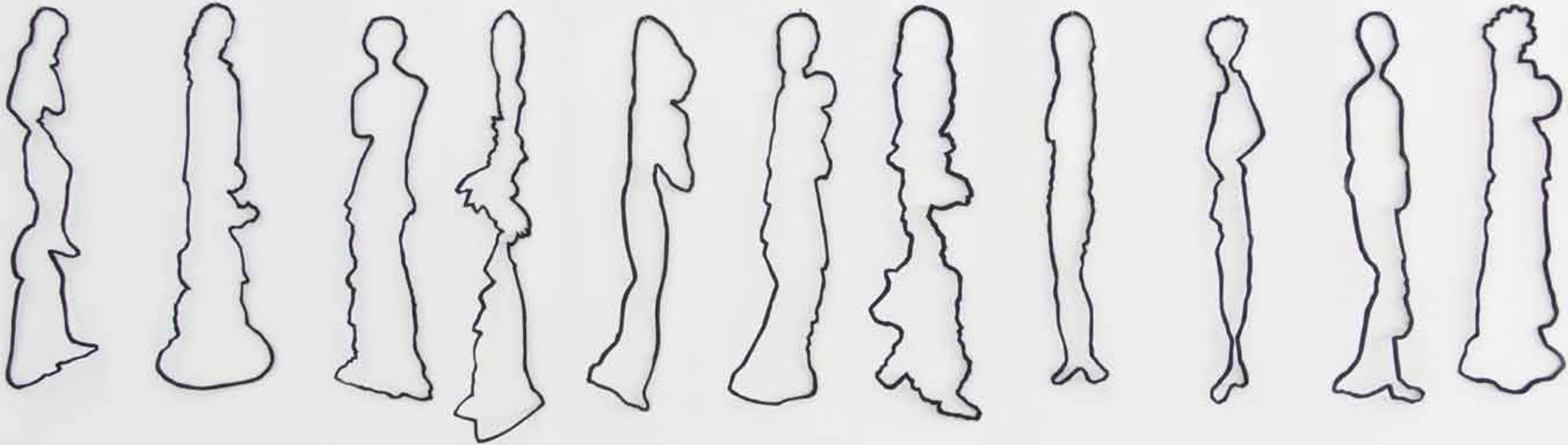
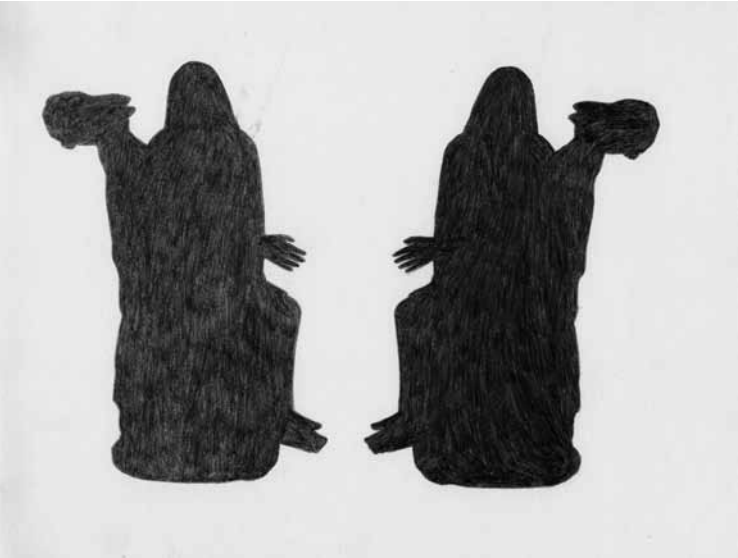


Updo No. 1–4, 2004
Blattgold auf Alabastergips, je ca. 30 x 25 x 20 cm



links: *Michelangelos David, Venus von Milo, Riemenschneiders hl. Magdalena and others hangin' around*, 2010
Moosgummi, je ca. 40 x 10 cm

unten: *o.T.*, 2010
Bleistift auf Papier, 20 x 30 cm





Schlingen, 1991/92, 2012
 links: Installationsansicht Kunsthalle whitebox, München
 rechts oben: AtelierhausKlenzestraße, München
 unten: Kulturzentrum Pasinger Fabrik, München-Pasing



Betonguss in Stoffschalung – *Schlingen*, 1991/92
 Der mit Eisenoxypigmenten eingefärbte Beton wird in genähte und speziell präparierte Stoffformen (Schlingen) gegossen. Nach dem Erstarren des Betons wird der Stoff von den Objekten abgezogen. Die Stoffstruktur hat sich im Beton abgebildet.





Exterritorial, 1994
Faserbeton, Blattgold, 330 x 30 cm
München, Westpark





Die Kunst der Extension
Überlegungen zu den Plastiken und Installationen von Nicole Frenzel

Ein zentrales Thema der künstlerischen Arbeit von Nicole Frenzel in den letzten Jahren war die stilisierte, quasi idealtypische Rückansicht weiblicher Frisuren. Beispielhaft dafür ist die Arbeit *back/look*, die aus einer größeren Anzahl von Terrakotta-Objekten besteht. Die durch verschiedenartige Tonsorten und unterschiedliche Brenntemperaturen farblich differenzierten Hohlformen werden so auf einer weißen Wand verteilt, dass sie Muster bilden, die mit der Geometrie der Wand und ihren Öffnungen kommunizieren (Abb. links und S. 14/15). Parallel zu dieser Arbeit entwickelte Nicole Frenzel die zwölfteilige Fotoinstallation *back beauty*, die sie erstmals 2004 in der Augustinerkirche in Grimma zeigen konnte (Abb. S. 27, Teilansicht). Der Fries der Inkjetprints mit den leicht vergrößerten Pferdeschwanzfrisuren junger Mädchen wirkte durch seine Hängung über der Augenhöhe des Betrachters erhaben und entrückt wie eine Galerie von Trophäen. Anders als bei einer Präsentation im „white cube“ trat hier das „Muster“ von Dimension und Abfolge der Arbeiten in einen Dialog mit der verwitterten und zerfurchten Struktur der ehemaligen Kirchenmauer und ihrer Steinfarbigkeit. Sowohl die Fotografien als auch die Terrakotten waren jeweils so angeordnet, dass die Wand dem Betrachter gleichsam den Rücken zukehrte und den gewohnten Raumeindruck veränderte.

Die „Frisur-Terrakotten“ von Nicole Frenzel als einen postmodern-ironischen Kommentar zu den physiognomischen Theorien von Johann Caspar Lavater (1741–1801) zu lesen, ist nur eine von verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten. Wie jedes bildnerische Werk mit Substanz öffnen diese Objekte einen hermeneutischen Raum mit einer Vielzahl von Deutungen. Es ist ohne Weiteres evident, dass die nicht sichtbaren Vorderseiten dieser „Rückansichten“ eben nicht nur schlichte räumliche Komplemente sind, sondern assoziative, gedankliche Fortsetzungen, die nach außen streben. Sie beruhen auf einer Störung und Ausweitung der Raumwahrnehmung, darauf, dass unser Blick unwillkürlich nach einer räumlichen Fortsetzung der Rückansichten und damit nach den zu ihnen gehörenden Gesichtern sucht und sich bei dieser Suche eine zweite, aus der Vorstellung geborene, ideelle Rezeptionsebene erschließt. Fast zwangsläufig stellen sich Assoziationen ein, die nach dem Verhältnis von Ideal, Norm, Mode und Individualität fragen. Ausgehend vom ersten sinnlichen Eindruck der fotografierten bzw. geformten weiblichen Hinterköpfe verändert sich der Blick und führt dazu, Überlegungen, wie die von Lavater, dass jedes Ding in der Welt eine äußere und eine innere Seite habe, welche „in einem genauen unmittelbaren Zusammenhang zueinander stehen“¹, kritisch zu befragen. Die nicht sichtbaren Physiognomien, die zu den „Haarobjekten“ gehören, blicken in dieselbe Richtung wie der Betrachter, der – virtuell – versucht, die Wände des Ausstellungsraums zu durchdringen und damit die Raumgrenzen aufzulösen. Mit dieser Anordnung der Objekte griff Nicole Frenzel eine Idee auf, die sich in der Kunstgeschichte bis in die Antike zurückverfolgen lässt. Die Idee nämlich, künstliche Räume zu schaffen, die die Grenzen von Interieur und Exterieur ausweiten und überwinden. Schon in der pompejanischen Wandmalerei wurden Innenräume als Assoziationsräume dargestellt, die vom Betrachter ergänzt werden müssen, da der Künstler von seinem Standpunkt aus immer nur einen Teil des Interieurs wiedergeben kann. Auch in der Malerei des späten Mittelalters finden Verbindungen und Durchdringungen von Innen- und Außenwelt über die Vermittlung von Fenstern und Türen,



back beauty, 2004
Tryptichon aus der 12-teiligen Fotoreihe
Installationsansicht: Augustinerkirche Grimma

Treppen und Spiegeln statt. Kleine, manchmal extrem angeschnittene Raumfragmente, lenken den Blick in andere, neue Bildräume. Wesentlich abstrakter als die „Frisur-Objekte“ sind die *Updos* aus dem Jahr 2004 – kopfgroße und blattvergoldete plastische Objekte, die sich, ausgehend von weiblichen Hochsteckfrisuren, in organisch-abstrakte Gebilde verwandelt haben (Abb. S. 16, 17). Auch sie sind auf einer weißen Wand montiert und scheinen im diffusen Licht eines Ausstellungsraums aus sich heraus zu leuchten. Von den *Updos* führte der Weg folgerichtig zu den lanzettförmigen, aus flexiblem schwarzem und rotem Kunststoff gegossenen Objekten, die zwar an organische Naturgebilde erinnern, aber keine konkreten gegenständlichen Assoziation mehr hervorrufen (Abb. S. 6–8). Diese, wie ein Feld von Hörnern oder spitz zulaufenden Röhren aus einer Wand herausragenden Objekte übersetzen die Idee, dass sich der Innenraum nach Außen fortsetzen und weitergedacht werden kann, in die Abstraktion.

Ein Blick in die Geschichte
Bei dem Versuch, das facettenreiche Schaffen von Nicole Frenzel im größeren Kontext der zeitgenössischen Plastik zu deuten, zeigt sich, dass es sich im Spannungsfeld von Gegenständlichkeit und Reduktion, von Abstraktion und Einfühlung bewegt. Es setzt sich damit auch mit einem Paradigma auseinander, das nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs für die westeuropäische und nordamerikanische Plastik vorherrschend wurde. Der Überzeugung nämlich, dass die Eliminierung des Menschen als Gegenstand der Kunst der Indikator einer fortschrittlichen Ästhetik wäre. Viele Künstler wie auch die Mehrzahl der Theoretiker waren davon überzeugt, dass die menschliche Gestalt als Ausdrucksträger endgültig verbraucht sei. Vor dem Hintergrund der heutigen Kunstlandschaft, die sich vor allem durch die Pluralität eines fast unbegrenzten Spektrums von Stilen und Handschriften auszeichnet, ist die Schärfe, mit der die damaligen Debatten geführt wurden, kaum mehr nachvollziehbar. In Manfred Schneckenburgers Diktum, die „Bewahrer des Menschenbildes“ seien eine in sich gekehrte oder expressive Nachhut der Kunstentwicklung gewesen,² finden sie einen späten und einseitigen Widerhall. Tatsächlich gehörte Henry Moore, der gefeierte Bildhauerstar der 1940er und 1950er Jahre schon einer Minorität an, wenn er postulierte: „Aber ich glaube nicht, dass wir uns jemals weit von dem Ding entfernen werden oder entfernen sollten, das schließlich die Grundlage aller Plastik ist: dem menschlichen Körper.“³ Demgegenüber behauptete Werner Hofmann, der sich selbst nicht als Anwalt der einen oder der anderen Richtung verstand, in seinem Buch *Die Plastik des 20. Jahrhunderts* von 1958: „Es besteht begründeter Anlass zu der Voraussage, dass die Bewahrung des Menschenbildes hinfort nur mehr im Wechselgespräch mit den Kräften geschehen werde, die vom ‚Gestaltzeichen‘ herkommen.“⁴ Diese Begriffsprägung war die Chiffre für „ein Kunstwollen, das primär Formwollen ist. Form nicht als Wirklichkeitswiedergabe. Form als Gleichnis der Weltzustände [...]. Was diese Kunst in die zeichenhafte Form verdichten will, sind Gestaltqualitäten, und sie weiß, dass sie damit an den objektiven Bestand der Welt rührt, dass jede Gestaltqualität eine Wesensaussage enthält.“⁵ Das „Gestaltzeichen“ hat, wie sehr es auch autonome Formschöpfung sein mag und wie gering seine Ähnlichkeit mit den Gegenständen der sogenannten Wirklichkeit ist, doch den Anspruch, etwas Wirkliches, d.h. Essentielles, sichtbar und erfahrbar zu machen. Es ist keine sich selbst genügende plastische Form, sondern besitzt auch dann, wenn es keinerlei symbolische Bedeutung besitzt, eine Doppelnatur.

Als Nicole Frenzel in den 1980er Jahren ihre künstlerische Ausbildung bei Leo Kornbrust und Heribert Sturm an der Münchner Akademie der Bildenden Künste absolvierte, gehörte der ideologisch geprägte Richtungsstreit über die zeitgenössische Plastik bereits weitgehend der Vergangenheit an. Für sie bedeutet die zeitweilige Abkehr vom menschlichen Körper und der anthropomorphen Form keine generelle Abkehr von der Beschäftigung mit dem Menschenbild. Deutlich wird dies nicht nur an der Serie der weiblichen „Rückansichten“, die als Details weiblicher Körper gelesen werden können, sondern auch an ihren gegenständlichen Zeichnungen und den „elastischen Scherenschnitten“. Diese Arbeiten besitzen eine subjektive, internalistische Deutungsebene sowie eine, die heutige gesellschaftliche Zustände berührt und unsere Augen für etwas, bisher so nicht Gesehenes öffnen will. Sie thematisieren einen spezifisch weiblichen Blick auf die Dinge, ohne sich auf eine künstlerische Illustration zeitgenössischer „gender studies“ reduzieren zu lassen. Die Reduktion funktioniert insbesondere deshalb nicht, weil ihr Ansatz in hohem Maße analytisch ist. Ähnlich wie sie früher bei linguistischen Studien die Wirkung des gesprochenen, geschriebenen und geformten Wortes untersucht hat, analysiert sie heute die Möglichkeiten des Materials und des Raumes. Sowohl ihre von konkreten Körperformen und Körperdetails ausgehenden Arbeiten als auch die abstrakten Objekte können als „Gestaltzeichen“ im Sinne Werner Hofmanns verstanden werden, die eine essentielle und existentielle Bedeutung besitzen und nicht nur eine „Kunst für Künstler“ sein wollen.

Materialität und Oberflächenbeschaffenheit

Das Experimentieren mit unterschiedlichen Materialien und Techniken war für Nicole Frenzel schon während ihres Studiums an der Münchner Akademie ein wesentlicher Bestandteil ihrer künstlerischen Arbeit. Ihre Suche nach gültiger Form und Gehalt ist bis heute untrennbar mit dem experimentellen, variierenden, prozesshaften Umgang mit dem Material verbunden. Aus dieser Vorgehensweise haben sich ungewöhnliche Kombinationen von traditionellen und industriellen Materialien ergeben. Die Bildhauerin hat mit Stein, Bronze, Gips, farbiger und weißer Terrakotta, mit Holz, Beton und Kunststoff gearbeitet und dementsprechend ein breites Spektrum an Techniken erlernt und erprobt. Das Modellieren und Herstellen von Gussformen wird von zeichnerischen und fotografischen Arbeiten begleitet und ergänzt. Der Schwerpunkt ihres Werkes liegt jedoch zweifelsohne im Wechselspiel von plastischer Form und umgebendem Raum, das von der Suche nach der richtigen Oberflächenbeschaffenheit und dem damit verbundenen haptischen Erlebnis begleitet wird. Ebenso wie für Heribert Sturm, ihren früheren Akademieprofessor, ist die Technik für sie nicht zum Selbstzweck geworden, sondern bezieht sich immer aufs Neue auf den Inhalt und die Funktion einer Arbeit.

Endlicher und unendlicher Raum

Eine eingehende Beschäftigung mit der Geschichte der Plastik zeigt, dass die anfangs unerschöpflich scheinende Formfülle des menschlichen Körpers sich auf eine sehr beschränkte Anzahl von Variationen reduzieren lässt. Über Jahrtausende und die verschiedensten Kulturräume hinweg begegnen wir immer wieder vergleichbaren, stehenden, sitzenden, liegenden, hockenden, knien- den, kauern- den oder am Kreuz hängenden Figuren. Auch eine radikale Vereinfachung, Deformation und Abstraktion des Körpers und seiner Glieder auf stereometrische Grundformen hat an dieser Typologie seiner Erscheinungsweise im Raum nichts geändert.



o.T., 2003
Tusche auf Fotokopie, 19 x 19 cm

Erst durch die radikale Trennung der Plastik von einer konkreten architektonischen Umgebung, die sich zu Beginn der Moderne vollzogen hat, haben sich völlig neue, unbegrenzt scheinende, vorher kaum vorstellbare Darstellungs- und Präsentationsformen plastischer Objekte entwickelt. So ist an die „Stelle eines objektivierenden künstlerischen Gestaltungsraumes der Raum eigener subjektiver Empfindung getreten, der seinem Wesen nach unbegrenzt ist.“⁶ In einer grundlegenden theoretischen Schrift hat der Bildhauer Karl Albiker (1878–1961) das „Gestalten von Körpern“ geradezu mit dem „Realisieren des Raumes“ gleichgesetzt. Während der Maler auf seiner Bildfläche den Raum in seiner Tiefe nur darstelle, bringe der Bildhauer „mit dem dargestellten Körper des Bildwerks aus einem vorher Nichtexistierenden den Raum erst hervor. Bildwerk und Raum entstehen und bestehen so miteinander.“⁷ Im Werk von Nicole Frenzel lassen sich, angefangen bei den *Schlingen* von 1991/92 eine ganze Reihe von eindrucksvollen Beispielen für derart entgrenzte, nicht an einen konkreten Raum oder eine bestimmte Architektur gebundenen Plastiken finden (Abb. S. 20, 21). Die materielle Schwere der *Schlingen* wird durch ihre scheinbar regellose, immer wieder neu variierte Verteilung im Raum gleichsam aufgehoben und damit eine Bewegung im Raum erzeugt. Die aus Beton gegossenen *Damenkleider* und *Westen* haben sich in abstrakte Gebilde verwandelt, die vor einer Wand im Raum zu schweben scheinen (Abb. S. 35). Auch in ihren Projekten und Arbeiten für den öffentlichen Raum lassen sich ähnliche Phänomene beobachten. Der vergoldete Stahlring, der die St. Ulrichs Brücke in Kaufbeuren nach oben und nach unten skulptural ergänzen sollte, erinnert an einen verdoppelten Regenbogen (Abb. rechts). Seine „Extension“ in beide Richtungen symbolisiert sowohl die Verbindung von Himmel und Erde, Diesseits und Jenseits als auch sein spiegelbildliches Gegenteil. Nur wenn man sich der Brücke aus der Entfernung nähert, wird man gewahr, dass sich die beiden Kreishälften harmonisch ergänzen und in der Waage halten. Erst durch die subjektive, entgrenzte Wahrnehmungs- und Reflexionsfähigkeit des Betrachters formen sich die Kreishälften zu einem Sinnbild des Kosmos. Eine vergleichbare „Extension“ wird durch die vergoldete Kugelkappe hervorgerufen, die Nicole Frenzel inmitten der größten Wiese des Münchner Westparks installierte (Abb. S. 24, 25). Dieses *Exterritorial* genannte Kugelsegment bildet einen Fremdkörper, der sich nicht in die Parklandschaft eingliedert, sondern sich von ihr abgrenzt und aus ihr herausragt. Die „Entgrenzung“ erfolgt erst durch die subjektive Wahrnehmung des Betrachters, der sich, auf dem Scheitelpunkt der Kugelkappe stehend, vorstellen kann, wie sich die voluminöse Kugelkappe unter seinen Füßen fortsetzt und er den existierenden und den gedachten Raum zu einem Gesamtwerk formt.

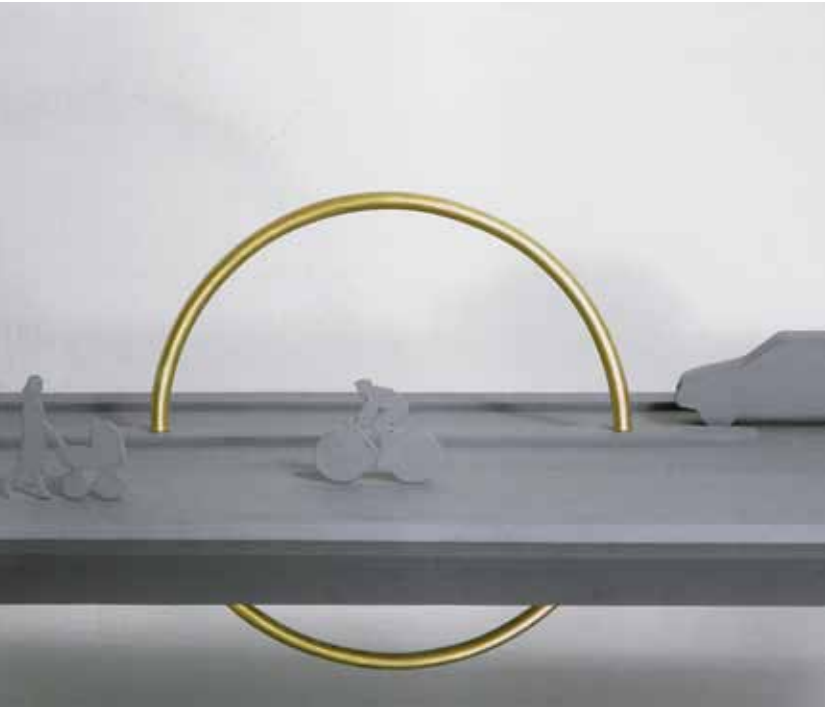
Andreas Kühne

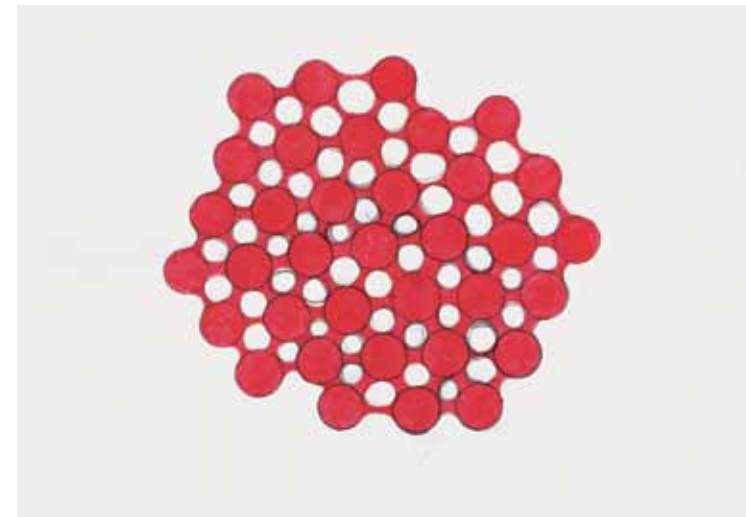
- 1 Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe, Bd. 1. Leipzig, Winterthur 1775, S. 33.
- 2 zit. nach: Walther, Ingo F. [Hrsg]: Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln 2002, S. 410.
- 3 zit. nach: Trier, Eduard: Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert. Berlin 1999, S. 204.
- 4 Hofmann, Werner: Die Plastik des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1958, S. 80f.
- 5 siehe Hofmann (1958), S. 82.
- 6 Beenken, Hermann: Das neunzehnte Jahrhundert. München 1944, S. 445.
- 7 Beenken (1944), S. 493.

Wettbewerb St. Ulrichs-Brücke Kaufbeuren, 2000

Modell M 1:25

1. Preis (nicht realisiert)





oben: o.T. (*Konglomerat rot*), 2010
Bleistift und rote Tusche auf Papier, 15 x 20 cm

rechts: *Gelage*, 1990
Beton, 650 x 125 x 85 cm gesamt
links: Detailansichten





„Im Rahmen des von Prof. Heribert Sturm und Dieter Meyer organisierten Projektes *Kunst entsteht im Industrierwerk und zeigt sich im städtischen Raum* im Jahr 1989 bot sich mir die Gelegenheit, in einem Betonwerk in der Nähe von Straubing mehrere Wochen lang mit dem Material Beton und den dort vorhandenen Produktionsmöglichkeiten zu experimentieren. Ich nutzte diesen Spielraum, um Versuche mit unterschiedlichen Schalungsmaterialien wie Stoffen, Kunststoffen, Gummi usw. zu machen. Die Betonmasse dehnte und verformte die elastischen Schalungsformen durch ihr Gewicht und ihre Ausdehnung während des Giessvorgangs. Entsprechend entstanden Objekte, deren Form nicht exakt kontrollierbar war, sondern die sich auch aus dem Prozess des Gießens entwickelte.“

Nicole Frenzel





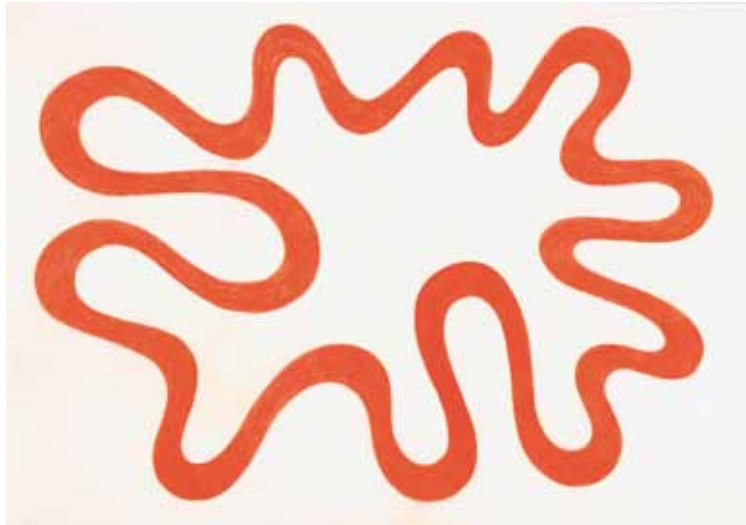
Gedrehte Säule, 1989
Betonguss, 286 x 21 cm
Straubing



Weste I, 1995/2004
Betonguss, 65 x 45 x 25 cm

Damenkleid, 1995/2004
Betonguss, ca. 160 x 110 cm gesamt

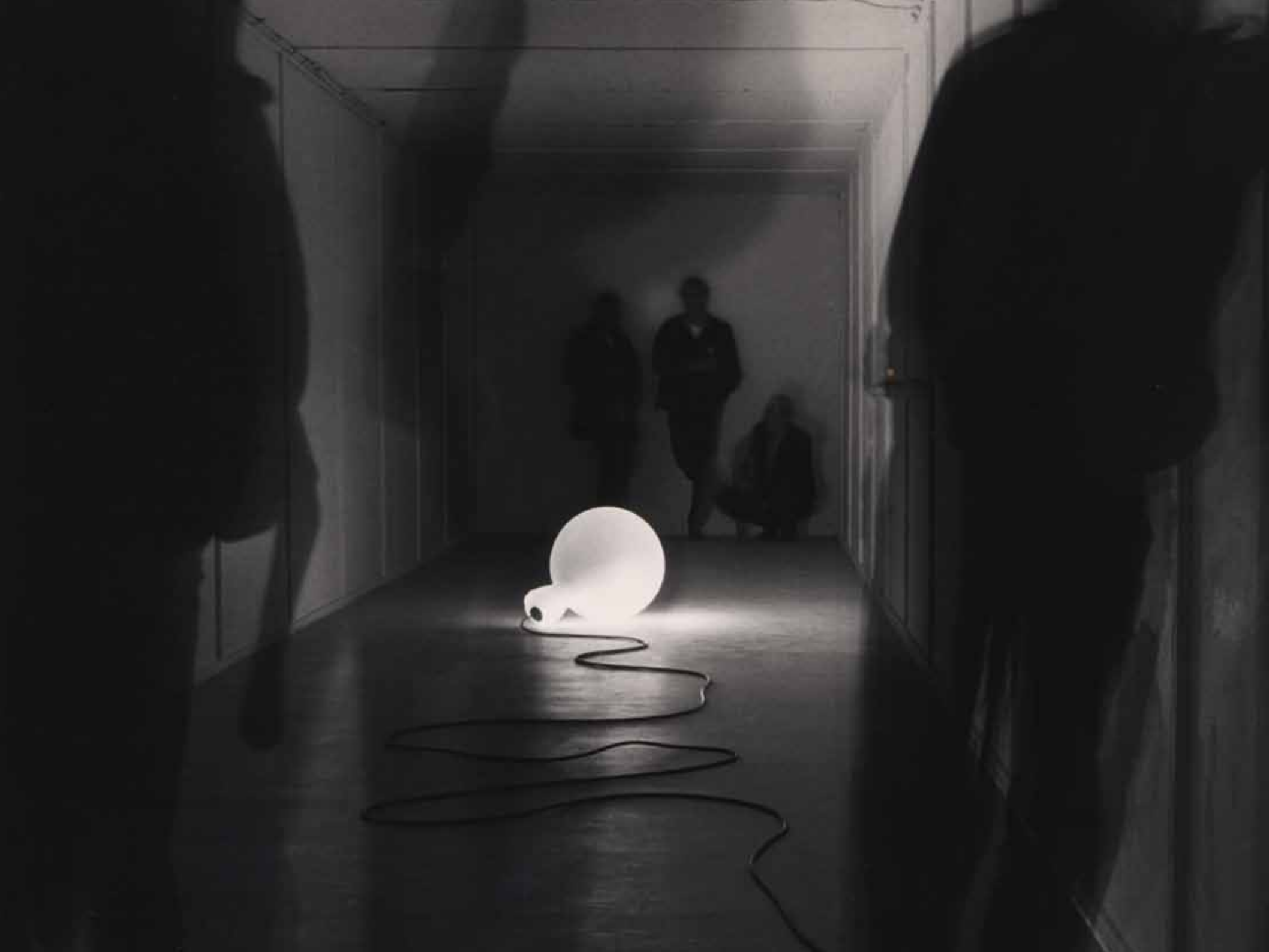




links: o.T., 2009
Buntstift auf Papier, 20 x 30 cm

nächsten zwei Seiten: *Leuchtkörper*, 1990
Zwei Glasblasen, sandgestrahlt, Neonröhren, Gummikabel, je 50 x 50 cm
Installationsansicht: Galerie FOE 156, München





Nicole Frenzel

1962	geboren in München
1981–83	Studium der Psycholinguistik und Sprechwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München
1983–90	Studium der Bildhauerei und Kunsterziehung an der Akademie der Bildenden Künste, München
1991/92	DAAD-Stipendium Amsterdam / Niederlande
1993/94	Stipendium Hochschulsonderprogramm II, Projektförderung Kunstfonds e. V., Bonn
1995/96	Wissenschaftsstipendium d. Bayer. Staates
1996–2005	Atelierstipendium LH München
2003	Arbeitsstipendium Künstlergut Prösitz

lebt und arbeitet in München

Fotos: Joseph Loderer (S. 6/7), Silvana Weber (S. 14, 15), Matthias Filus (S. 20, 21 oben, 24, 25 oben), Michael Wesely (S. 30, 31), Nicole Frenzel (alle anderen Abbildungen)

Gestaltung: Doris Maximiliane Würgert

Druck: Ziegler Druckvorlagen GmbH, München

© 2012 Nicole Frenzel, Petra Gerschner, Andreas Kühne

printed in Germany

Umschlagaußenseiten: *hangin' around*, Installationsansicht Showroom Salmdorf 2009

Umschlaginnenseiten: Atelieransicht 2011

mit freundlicher Unterstützung der Erwin und Gisela von Steiner-Stiftung München