



Sofie Thorsen

Spielplastiken

Play Sculptures

Spielplastiken / Play Sculptures

Sofie Thorsen



VERLAG FÜR MODERNE KUNST

Sofie Thorsen
Spielplastiken | Play Sculptures

Herausgegeben von | Edited by

Heike Eipeldauer
Sofie Thorsen

VERLAG FÜR MODERNE KUNST

Inhalt | Contents

	Peter Pakesch
5	Vorwort
6	Preface
	Heike Eipeldauer
9	A Series of Forgotten Spots: Stadt, Spiel und Abstraktion in den Spielplastiken Sofie Thorsens
27	A Series of Forgotten Spots: City, Play, and Abstraction in Sofie Thorsen's Play Sculptures
	Mari Laanemets
81	Bilder einer Stadt (Wien)
109	Images of a City (Vienna)
	Susan G. Solomon
117	Spielplastiken in Wien: Trends der Nachkriegszeit und deren innovative Weiterentwicklung
133	Vienna Play Sculptures: Innovation within Postwar Trends
145	Biografie Biography
147	Publikationen Publications
148	Biografien der Autorinnen Authors' Biographies
150	Werke und Abbildungen Works and Illustrations

VORWORT / ***PREFACE***

Peter Pakesch

Die Spielplätze der Gemeinde Wien, im Auftrag der Stadt in den Jahren des Aufbaus nach dem Krieg von modernen KünstlerInnen gestaltet, ein der Zeit entsprechendes Phänomen, in diesem Fall durchaus exemplarisch und mit großer Konsequenz angelegt, inzwischen nahezu vergessen, mag uns heute als ein Modell im pädagogischen Umgang mit moderner Kunst wie im künstlerischen Umgang mit dem kindlichen Spiel im öffentlichen Raum erscheinen.

Solches Handeln mag Denkmal sein für ein spezifisches Eindringen moderner Formensprache in die ästhetisch retardierte Welt eines kleinen Landes und einer großen Stadt, die durch die Zeitläufe des Jahrhunderts vom Zentrum des kulturellen Aufbruchs zu Anfang dieses Jahrhunderts nach den Katastrophen in die künstlerische und intellektuelle Provinz am Rande des Eisernen Vorhangs geraten ist. Dieses Experiment einer aufgeschlossenen Stadtverwaltung entwickelte im Umgang mit KünstlerInnen ein Modell, das der offiziellen Kunstpraxis vor Ort und der allgemeinen Rezeption zu der Zeit voraus war. Ein Modell, das Kunst zu nutzen wusste, um Objekte des täglichen, wenn auch spielerischen Gebrauchs herzustellen; Objekte, die die Unwirtlichkeit neuer und schnell gebauter Architekturen und Stadtlandschaften konterkarieren und damit beleben sollten. Objekte, die damit allerdings auch der offiziellen Rezeption als Kunst entzogen waren. Ein Kosmos für sich. Ein Kosmos ist hier in einer Stadt entstanden, die immer wieder gerne als Modell gesehen wird, in dem die Welt ihre Probe halten würde. In dem Fall mag es sich aber so verhalten haben, dass die moderne Welt auf einem Höhepunkt in ihrem ästhetischen und gesellschaftlichen Selbstverständnis auf peripheren Spielplätzen ihre Probe für die Stadt gehalten hat und wenig bemerkt wieder in Vergessenheit geriet.

Eine wunderbare Versuchsanordnung für eine Künstlerin wie Sofie Thorsen, die der Lektüre der Welt sowie den Formen und Bildern, die sie erzeugt, mit einzigartigem Feingefühl nachspürt. Dieses System bildet die Basis für die – über eine bloße Versuchsanordnung hinausgehende – Untersuchung ganz unterschiedlicher Fragen und Phänomene. Die vorliegende Publikation gibt Einblick in genau jenes System und seine Grundlagen. Die Texte von Heike Eipeldauer und Mari Laanemets erzählen von Thorsens umfassender künstlerischer Spurensuche nach historischen Spielplastiken und analysieren ihre gegenwärtige Beschäftigung mit den darin verkörperten modernistischen Formentypologien als einstige Modelle eines utopischen architektonischen Diskurses. Susan G. Solomon setzt die historischen Spielplastiken Wiens in ihrer spezifischen Verschränkung von ästhetischer Autonomie und sozialutopischer Funktion erstmals in einen internationalen Kontext zeitgleicher skandinavischer, niederländischer und US-amerikanischer Beispiele und beleuchtet die zentrale Rolle, die Kinderspielplätze und die kreative Kraft des Spiels in Diskussionen zu Architektur und Urbanismus der Nachkriegszeit einnahmen.

«Spielplastiken» – Welch schöner Titel! Natürlich, eine richtige und prägnante Bezeichnung für Skulpturen im Außenraum, die dem Spiel der Kinder dienen. Doch auch eine vieldeutige Bezeichnung für eine künstlerische Strategie, die sich zwischen allen möglichen Medien und Bedeutungsebenen sehr spielerisch mit dem Raum und seinem Gebrauch, respektive seinen Konnotationen, auseinandersetzt. Eine spielerische Recherche könnte Thorsens Methode genannt werden, wie sie, von unterschiedlichen Seiten ansetzend, dieselbe Materie immer wieder zu wenden und drehen versteht und das Verständnis der Sache dabei immer wieder um neue Aspekte erweitert. Tänzerisch in der Bewegung der eigenen Gedanken spürt sie Dynamiken kulturellen Handelns nach, die sich bildlich auch immer wieder in jenen Formen wiederfinden, die durch konsequentes Verfolgen der Bilder- und Gedankenströme entstehen. Eine große Choreografie eines vielfältigen Phänomens tritt mit dieser Schilderung durch eindruckliche Bilder, Bildkonstellationen und Raumcollagen in die Welt. Die Spielplätze und ihre inzwischen zu großen Teilen verschollenen Kunstwerke als Spiel-skulpturen werden zur thematischen Vorlage weiterführender Konkretisierungen von Gedanken und Abstraktionen der Formen.

Diese Vorgangsweise, bildlichen Systemen nachzuspüren und diese weiterzuentwickeln, hat etwas von den Methoden des großen argentinischen Schriftstellers Jorge Luis Borges und seinen Texten um die Bibliothek von Babel. Es ist das Spiel mit unterschiedlichen Ebenen und Täuschungen, die zwischen den Ebenen geschehen können, das im selben Maß fasziniert wie die Doppelungen, die dann die Bedeutungen verschieben, zwischen den klassischen Kategorien von Form und Inhalt manövrieren und dabei durchaus spielerisch das Signifikante mit dem Signifikat vertauschen. Auf einzigartige Weise wird so eine Recherche künstlerischer Strategien zu einem bedeutsamen kulturhistorischen Tableau, das sich auf den Seiten dieses Buches entfaltet.

The playgrounds installed by the City of Vienna, designed on its behalf by modern artists in the years of postwar reconstruction, were a phenomenon of their times; built, by all means, in an exemplary and consistent way, though almost forgotten by now, they may today seem like a model for a pedagogic approach to modern art as well as an artistic approach to children's play in public space.

Such a course of action may be considered a monument to the specific introduction of a vocabulary of modern forms into the aesthetically retarded world of a small country and a big city that had, over the century and in the wake of its catastrophes, been relocated from the center of the cultural awakening at the beginning of that century toward the artistic and intellectual provincial backwater next to the Iron Curtain. This experiment by an open-minded urban administration served to develop, in cooperation with artists, a model that was ahead of the local official artistic practice and the general reception at that time. It was a model capable of using art to create everyday objects, albeit objects designed for play; these objects should counteract and thus enliven the inhospitality of new and quickly built architecture and cityscapes. As a result, the objects, however, also eluded being officially regarded as art back then. A cosmos of its own. A cosmos emerged here, in a city that

is time and again considered a model, a stage for the world. In this case, it might just be the other way round: the modern world, at a peak of its aesthetic and social self-conception, staged a rehearsal for the city on playgrounds at the periphery and, little note having been taken, once more faded into oblivion.

A wonderful experimental set-up for an artist like Sofie Thorsen, who is so uniquely skilled at sensitively reading the world and tracing the shapes and images it produces. This system provides the basis for the study—that goes beyond the mere experimental set-up—of a wide variety of issues and phenomena. This publication gives an insight into this very system and its foundations. The texts by Heike Eipeldauer and Mari Laanemets tell of Thorsen's comprehensive artistic search for traces of historical play sculptures and analyze her current exploration of the typology of modernist forms they embodied as former models of a utopian architectural discourse. Susan G. Solomon for the first time puts the historical Viennese play sculptures and their specific interlacing of aesthetic autonomy and social-utopian function into an international context, presenting contemporaneous examples from Scandinavia, the Netherlands, and the US and highlighting the central role attributed to children's playgrounds and the creative power of play in the discussions of architecture and urbanism in the postwar years.

«Play sculptures»—what a beautiful title! It is of course a correct and succinct term for outdoor sculptures designated for children's play. But it is also an ambiguous term for an artistic strategy that addresses space and its use, i.e. its connotations, in a very playful manner, encompassing all kinds of media and layers of meaning. Thorsen's method might be referred to as «playful research»; due to her approach from different angles she knows how to twist and turn the same matter over and over again and thus keeps discovering new aspects of understanding the issue at hand. With her dance-like patterns of thought, she explores the dynamics of cultural activities, a motion that is time and again reflected visually in the forms that emerge by consistently following streams of images and trains of thought. Through this narration, a great choreography of a multifaceted phenomenon is born into this world by means of impressive images, pictorial constellations, and spatial collages. The playgrounds and their by now mostly lost works of art, the play sculptures, become thematic models for further manifestations of thoughts and abstractions of forms.

This method of exploring pictorial systems and advancing them recalls the methodology of the great Argentinian writer Jorge Luis Borges and his texts on the library of Babel. The playing with the various layers and with the illusions that can occur between these layers fascinates as much as the doublings that subsequently shift the meanings, maneuver between the classic categories of form and content, and, in doing so, quite playfully exchange the significant for the signified. In a unique way, a research of artistic strategies thus turns into a meaningful cultural and historical tableau that unfolds on the pages of this book.



Spielplastiken
Schnitt A-A'
Kunsthhaus Graz, 2012

A SERIES OF FORGOTTEN SPOTS¹

*Stadt, Spiel und Abstraktion in
den Spielplastiken Sofie Thorsens*

Heike Eipeldauer

Im Rahmen eines groß angelegten «Kunst am Bau»-Programms, das gleichermaßen der Förderung und Popularisierung von Kunst im öffentlichen Raum wie auch der «Vermenschlichung» des standardisierten kommunalen Wohnbaus dienen sollte, wurden von der Stadt Wien in den 1950er und 1960er Jahren Spielplastiken in Auftrag gegeben, deren abwechslungsreiches abstraktes Formen- und Farbvokabular ein utopisches Moment in die triste, utilitaristische Architektur des Wiederaufbaus einführte. Ausgehend von Skandinavien und den Niederlanden hatten sich im Zusammenhang mit Diskussionen zu Architektur und Urbanismus in der Nachkriegszeit Ideen zu experimentellen Spielplätzen verbreitet, die von einer Neubewertung der kreativen Kraft des Spiels zeugten.² Vielfach wurde dabei auf die These des niederländischen Kulturhistorikers Johan Huizinga zurückgegriffen, der in *Homo ludens* (1938) den Ursprung jeglicher Kultur im Spiel ortete und sämtliche kulturellen Systeme wie Politik, Wissenschaft, Religion, Recht auf spielerische Verhaltensweisen zurückführte.³ Egon Møller-Nielsen zählte zu den ersten Bildhauern, die über Verbindungen zwischen einer modernistischen Formensprache und der Erlebniswelt von Kindern nachdachten. Er entwarf in Stockholm ab dem Ende der 1940er Jahre biomorphe, abstrakte Betonspielgeräte, die in den frühen 1950er Jahren mehrfach in Kunst- und Architekturmagazinen veröffentlicht wurden und großen Einfluss bis in die USA ausübten (S. 120, 136).⁴ Architektur-Pioniere wie der Niederländer Aldo van Eyck erkannten im kindlichen Spiel das Potenzial, der Moderne eine «humanistischere» Perspektive geben zu können. Mit der Metapher der verschneiten Stadt, in der für einen Moment lang das Kind zum Souverän wird, beschrieb van Eyck seinen Anspruch, diesen Ausnahmezustand mithilfe von netzwerkartig in den urbanen Raum verwobenen Spielplätzen dauerhaft zu implementieren;⁵ im kriegsversehrten Amsterdam konnte er ganze 734 Spielplätze mit abstrakten, multifunktionalen Spielobjekten realisieren (S. 118).⁶

EXPERIMENTIERFELD SPIELPLASTIKEN

Der von den Spielplastiken verkörperte marginalisierte Grenzbereich zwischen Kunst und Design für Kinder erwies sich dabei als paradigmatisches Experimentierfeld für die Umsetzung der avantgardistischen Forderung einer Veränderung der Lebenspraxis durch Kunst – Spielplastiken fungierten gleichermaßen als ästhetisch anspruchsvolle Skulpturen wie auch als Gebrauchsobjekte für Kinder, die das freie kindliche Spiel fördern und gesellschaftliche Kristallisationspunkte im urbanen Raum bilden sollten. Zudem konnte sich in der weitgehend unbeachteten Nische der Spielplastik mit ihrer spezifischen Verschränkung von Ästhetik und Funktion, freier und angewandter Kunst eine avancierte, modernistische Formensprache mit hohem Abstraktionsgrad zu

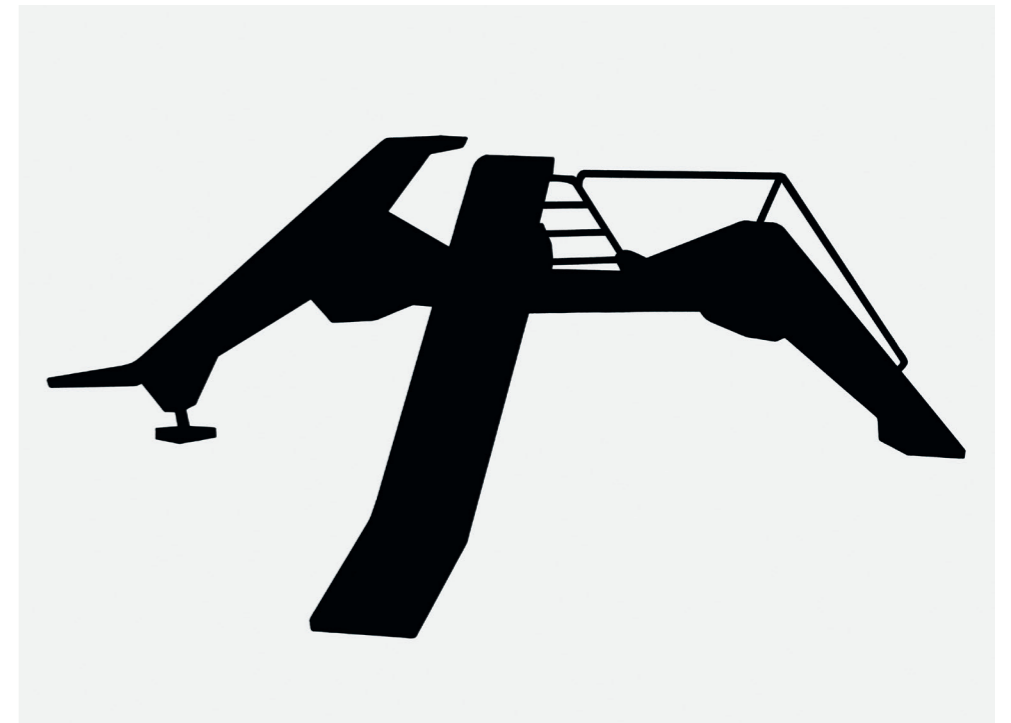
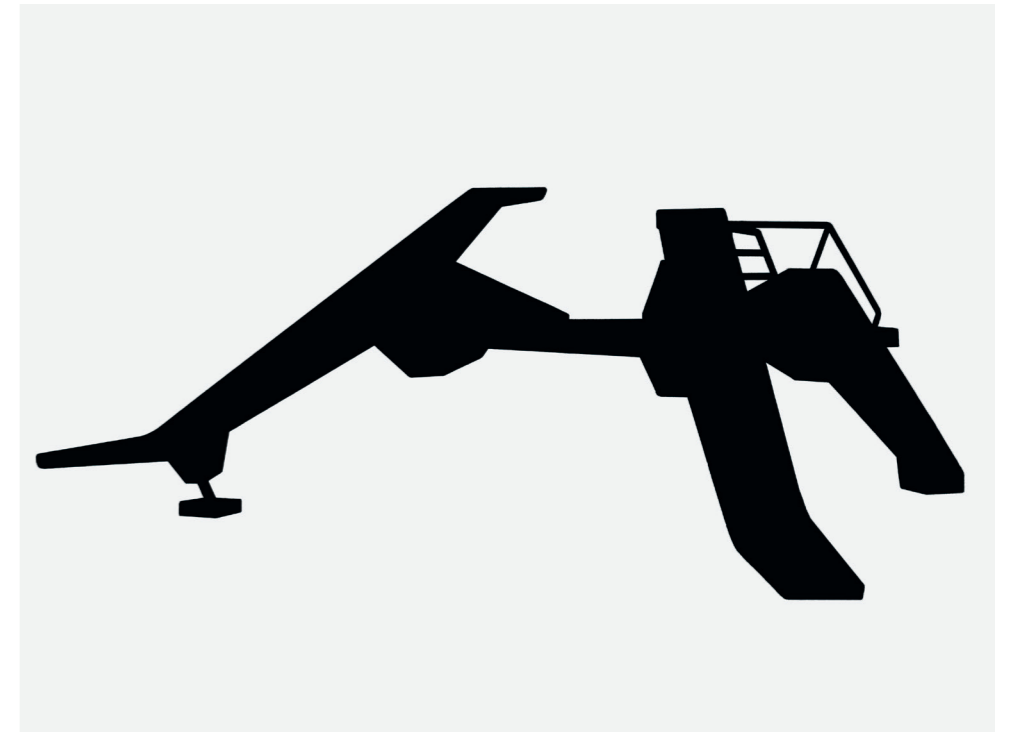
— 1 — Aldo van Eyck, «On the Design of Play Equipment and the Arrangement of Playgrounds», in: *Playgrounds: Reinventing the Square* (Ausst.-Kat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2014), S. 120–128. In seinem Vortrag «On the Design of Play Equipment and the Arrangement of Playgrounds» von 1962 bezeichnete Aldo van Eyck die von den Folgen des Zweiten Weltkriegs devastierten, leerstehenden Orte in Amsterdam, an denen er schließlich mehr als 700 Spielplätze errichten konnte, als «a series of forgotten spots» – übersehene Leerstellen, die genau jenen Raum bieten würden, um darin Spielplätze zu implementieren. — 2 — Liane Lefaivre, «Ground-up City, the Place of Play», in: dies., Henk Döll (Hrsg.), *Ground-up City. Play as a Design Tool* (Rotterdam: 010 Publishers, 2007), S. 36–71. Das Interesse an Kinderspielplätzen ging mit einem grundlegend gewandelten Konzept von Kindheit in der Nachkriegszeit – der Zeit des Babybooms – einher, das von «child empowerment» bestimmt war: ebenda, S. 45ff. Wie aktuelle Ausstellungen belegen, kommt dem Phänomen der Spielplastik im Rahmen des boomenden Diskurses um Aktivismus und Empowerment, partizipative Aneignung und Gestaltung von öffentlichen Räumen einerseits sowie der Aufwertung des Kreativen und Spielerischen als entscheidende Ressource der «creative city» andererseits heute besondere Relevanz zu: vgl. Juliet Kinchin, Aidan O'Connor (Hrsg.), *Century of the Child: Growing by Design 1900–2000* (Ausst.-Kat. MoMA, New York, 2012); Daniel Baumann, «Play it Again, Museum» und Gabriela Burkhalter, «The Playground Project», in: Michelle Piranio, Katie Reilly, *2013 Carnegie International* (Ausst.-Kat. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania/New York, 2013), S. 233ff., 279ff.

einem allgemein akzeptierten Idiom entwickeln, für das in anderen Feldern die Zeit noch nicht reif schien.

Auch in Österreich wurde die gegenstandslose Darstellung als probates Formenvokabular für die Kunst im öffentlichen Raum sogar explizit gewünscht, da diese, wie die Kulturabteilung der Stadt Wien erklärte, eine Verschmelzung von Kunst und Architektur begünstigte sowie eine Annäherung des Publikums an abstrakte Kunst ermöglichte.⁷ Für den Großteil der Wiener Bevölkerung bot die Kunst am Bau die einzige Gelegenheit, sich mit aktuellen Kunstentwicklungen auseinanderzusetzen, wurde doch das Museum moderner Kunst erst 1962 mit Werner Hofmann als Gründungsdirektor ins Leben gerufen.⁸ Unter den Bildhauern, die mit ihren innovativen Spielplastiken das Wiener Stadtbild veränderten, sind besonders Josef Seebacher-Konzut und Josef Schagerl hervorzuheben. In Orientierung an skandinavischen Vorbildern – Seebacher-Konzut erwähnt explizit Egon Møller-Nielsen⁹ – brachten diese ab 1953 autonome, nonfigurative, multifunktionale Spielobjekte hervor – zumeist aus geschliffenem Beton und/oder Stahlrohr, häufig lackiert in den Grundfarben Rot, Blau und Gelb –, die von einer Experimentierfreudigkeit zeugen, wie sie der öffentliche Raum im Wien der Nachkriegszeit sonst häufig vermissen ließ.¹⁰ Seebacher-Konzut begründete seine Gestaltung abstrakter Spielplastiken damit, dass diese, anders als zeitgleich hergestellte «verniedlichende» figurative Ausführungen auf der einen Seite oder seriell erzeugte, rein zweckrationale Spielgeräte auf der anderen Seite, aufgrund ihrer Indeterminiertheit das Potenzial hätten, die Fantasie und Neugierde zu wecken und damit die Aktivität der Kinder anzuregen.¹¹ Darüber hinaus war mit den abstrakten Spielplastiken eine Formensprache gefunden worden, die sich radikal von den realistischen Darstellungen absetzte, die mit der nationalsozialistischen Kunstauffassung assoziiert wurden.¹²

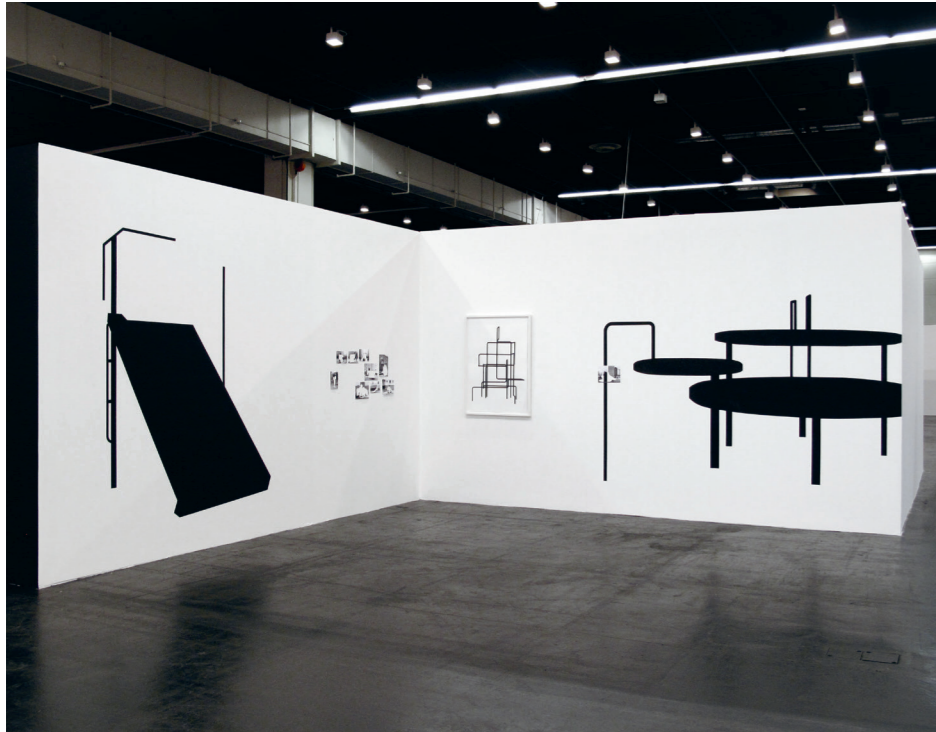
VERGESSENE FORMENTYPOLOGIE

Sofie Thorsen begibt sich 2010 auf Spurensuche nach diesen heute weitgehend aus dem Wiener Stadtbild verschwundenen, kaum erforschten und nur noch mittels fotografischen Archivmaterials zugänglichen Spielplastiken.¹³ In Form historischer Recherchen und einer zwischen 2010 und 2013 entstandenen Werk- und Ausstellungsreihe¹⁴ untersucht Thorsen die beinahe vergessene Formentypologie als Resultat einer spezifischen Verschränkung von abstrakter Skulptur, Architektur und Städteplanung, Ästhetik und Gesellschaft sowie Kunst und Spiel. Ausgehend von den in ihrem Umfang überschaubaren Dokumenten, die Thorsen den Publikationsorganen des Wiener Stadtbauamtes *Die Stadt Wien als Mäzen I–IV* (1953–1962) und *Der Aufbau* entnimmt, sowie der rund 150 Fotografien umfassenden Dokumentation des Archivs der Kulturabteilung der Stadt Wien, entsteht zunächst eine Serie von Gouachen¹⁵ (S. 11, 29, 44–45), die der ersten Bestandsaufnahme und Analyse der formalen Strukturen der Spielplastiken dient. Aus den historischen Schwarzweißfotografien, die diese inmitten des Kontexts ihrer Präsentation und Benützung zeigen, destilliert Thorsen die Figuren mittels Pausverfahrens als schematisierte Schattenformen heraus, um die ihnen zugrunde liegenden skulpturalen Vorstellungen nachzuvollziehen. Durch den Einsatz eines matten, jeglichen Pinselstrich tilgenden Schwarz gewinnen die einst räumlichen Objekte zeichnerische Qualität, wenngleich Spielplastiken wie etwa das filigrane, mehrfach in sich gewundene



KAB1289 / Spielplastik
2011

— 3 — Johan Huizinga, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* (Reinbek: Rowohlt, 2001, deutsche Übersetzung von H. Nachod). — 4 — Susan G. Solomon, *American Playgrounds. Revitalizing Community Space* (Lebanon, New Hampshire: University Press of New England, 2005) S. 27ff. Vgl. etwa: J. M. Richards, «Art in Use», in: *Architectural Review* Nr. 116 (August 1954), S. 121–123, mit einer Spielplastik von Møller-Nielsen am Cover. — 5 — Aldo van Eyck, «The Child and the City», in: Alfred Ledermann, Alfred Trachsel, *Playgrounds and Recreation Spaces* (London: The Architectural Press, 1959), S. 39–41. — 6 — Liane Lefavre, Alexander Tzonis, *Aldo van Eyck. Humanist Rebel* (Rotterdam: 010 Publishers, 1999), S. 14, 17. Gemäß Lefavre seien van Eycks Spielplätze Vorreiter eines neuen Zugangs zum öffentlichen Raum, den sie in deren PIP-Prinzip (polyzentrisch, interstitiell, partizipatorisch) verkörpert sieht: Lefavre (wie Anm. 2), S. 59. Vgl. auch: Liane Lefavre, Ingeborg de Roode (Hrsg.), *Aldo van Eyck, the Playgrounds and the City* (Ausst.-Kat Stedelijk Museum, Amsterdam, 2002). — 7 — Robert Waissenberger, «Bildende Kunst und Architektur», in: *Der Aufbau*, Heft 1, 1960, S. 24–26; ders. «Kunst in den Außenbezirken», in: *Der Aufbau*, Heft 11/12, 1962, S. 516. — 8 — Monika Platzer, «Kunst am Bau der 60er Jahre – «dekorierter Architektur» oder Kommunikationskonzept?», in: Berthold Ecker, Wolfgang Hilger (Hrsg.), *Die sechziger Jahre. Eine phantastische Moderne* (Wien: Springer, 2011), S. 45–57, hier S. 52. — 9 — Josef Seebacher-Konzut, «Kinderspielplätze», in: *Der Aufbau*, Heft 4, 1957, S. 157–160, hier S. 160. Seebacher-Konzut erwähnt Egon Møller-Nielsens «erste Spielform» als Vorbild, allerdings ohne Namen, aber es befindet sich eine Abbildung von *Tuffsen* (1949) im Artikel. Direkte formale Analogien ergeben sich zu einer Rutsche Seebacher-Konzuts auf dem Börseplatz, die durch eine vergleichbar durchlöcherter Kugel hindurchführt; ebenso zur ersten, unrealisierten Doppelrutsche Schagerls von 1953 durch die Art der Modellierung der inneren Hohlräume. Auch dieser bestätigt seine Inspiration an Beispielen in Schweden und England: vgl. Dokument «DOK AUFTRAG 7» im Archiv Josef Schagerls sowie im



Spielplastiken
ART COLOGNE, 2011



Klettergerüst aus Stahlrohr von Seebacher-Konzut aus dem Jahr 1956 (S. 139) oder die ambitionierte, dynamische dreiteilige Rutsche von Josef Schagerl von 1957 (S. 127) sogar als Flächenprojektionen plastische Wirkung entfalten. Wie schon diese erste Serie veranschaulicht, lagen den Entwürfen Schagerls häufig amorphe Formen zugrunde, wohingegen Seebacher-Konzuts Kompositionen angularer und einer strengeren Geometrie unterworfen waren. Seebacher-Konzut konnte eine erheblich größere Anzahl an Entwürfen realisieren, ging dabei aber modularer vor als Schagerl, von dem originäre, häufig sehr komplexe Formfindungen überliefert sind, die über den Status von Entwürfen leider oft nicht hinauskamen.

Bereits hier kündigt sich die für den weiteren Verlauf der Werkreihe maßgebliche Vorgehensweise Thorsens an, die darin besteht, das gefundene historische Bildmaterial nicht nur in seiner Funktion als Informationsquelle zu untersuchen, in mehr oder weniger strengen Typologien zu ordnen und sichtbar zu machen, sondern insbesondere auch als Material zu begreifen, das es neu zu bearbeiten und als Objekt physisch erfahrbar zu machen gilt. In ihrer ersten Installation im Open Space auf der ART COLOGNE 2011 nimmt Thorsen eine Dimensionsverschiebung der Gouachen auf Originalgröße vor, die als Wandbilder in ihrem Körperbezug wiedererlebbar werden. Von besonderer Unmittelbarkeit erscheint dabei die vom rechten Wandende der Installation abrupt abgeschnittene, formal avancierte Kletterfigur Seebacher-Konzuts, die aus mehreren, wendeltreppenartig versetzten Betonscheiben und verbindenden Metall-elementen besteht (S. 12, 30, 46). Den monumentalen Wandbildern und einer gerahmten, mittelformatigen Gouache stellt Thorsen eine Gruppe kleiner, historischer Schwarzweißfotografien gegenüber, die – nur aus der Nähe zu entziffern – einen Positionswechsel in der Betrachtung einfordern, der zur Ausblendung der großen Elemente führt. Gleichsam als Fußnoten der Installation, die die Spielplastiken als Objekte der Kunst im öffentlichen Raum dokumentieren, bilden sie jene historische Folie, vor der die destillierten Formentypologien zu lesen sind. Was in den Wandbildern und der Gouache als zeichenhafte Form herausgearbeitet ist, erscheint in den kleinen Fotografien hingegen als ausgeschnittene Negativform (S. 13); an der linken Stange des Seebacher-Konzut-Klettergerüsts, auf die ein historisches Foto einer Rutsche von Rudolf Friedl geblendet ist (S. 12), wird die Leerstelle der Rutsche wiederum mit der schwarzen, «positiven» Form der Kletterstange gefüllt. Durch die hier angewandten Strategien der Sammlung, Aneignung und künstlerischen Reflexion von historischem Material erzeugt Thorsen einen Raum der subjektiven Distanz, in dem sich ein dialektisches Spiel zwischen Sein und Schein, Anwesenheit und Abwesenheit, Gegenwart und Vergangenheit entfaltet.

DAS FOTOGRAFISCHE DOKUMENT ALS SKULPTURALES MATERIAL

Ein Blick auf die weitere Genealogie der Werkreihe zeigt den Prozess einer schrittweisen Transformation und Verdichtung des zweidimensionalen fotografischen Bildmediums in eine verräumlichte Installation, in dem Thorsen den Fokus vom Zeichencharakter der Spielplastiken auf die skulpturale, körperlich erfahrbare Präsenz des dokumentarischen Materials verschiebt. Den Auftakt hierfür bildet Thorsens Installation für den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf (2011), in der sie die historischen Schwarzweiß-

Gespräch mit Sofie Thorsen (Dezember 2014). — **10** — Eine eigene Ausgabe von *Der Aufbau* widmet sich den Wiener Kinderspielplätzen und geht eigens auf J. Seebacher-Konzuts Spielplastiken ein: *Der Aufbau*, Heft 11, 1967. Vgl. auch: J. Thaler, «Kinderspielplätze in den öffentlichen Gartenanlagen der Stadt Wien», in: *Der Aufbau*, Heft 5, 1954, S. 210–212. — **11** — Vgl. Seebacher-Konzut (wie Anm. 9), S. 156ff. Als maßgebliche Gestaltungsparameter nennt Seebacher-Konzut neben «Spielwert», «Sicherheit» und «Haltbarkeit» die «fachliche Qualität» der Spielplastiken, die für ihn «Wahrhaftigkeit, Klarheit, «emotional appeal», Formökonomie, Funktion, Materialechtheit und ästhetische Qualität» umfasst. — **12** — Vgl. Ernst Strouhal, Manfred Zollinger, Brigitte Felderer (Hrsg.), *Spiele der Stadt. Glück, Gewinn, Zeitvertreib* (Ausst.-Kat. Wien Museum, Wien, 2012) S. 397. — **13** — Kurze Erwähnung finden die Wiener Spielplastiken erstmals bei Irene Nierhaus, *Kunst-am-Bau im Wiener kommunalen Wohnbau der fünfziger Jahre* (Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1993), S. 17. Vgl. auch: Gabriele Kaiser, «Die Architektur funktioniert, die Kunst gefällt. Stichworte zu einer Kunst am Bau?», in: *Kunst, verbaut. Kunst am Bau. Die 90er. Das Ende der Trennung!* (Ausst.-Kat. Künstlerhaus, Wien, 1998), S. 18; Monika Platzer (wie Anm. 8), S. 53f.; Strouhal (wie Anm. 12), S. 396f. Vgl. außerdem die von Gabriela Burkhalter eingerichtete Homepage: <http://www.architekturfuerkinder.ch/index.php?geschichte/wien/> (Stand 14.3.2015). — **14** — Messestand, ART COLOGNE (D, 2011), 21er Haus, Wien (A, 2011), Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf (D, 2011), Belvedere, Wien (A, 2011/12), Kunsthaus Graz (A, 2012), Kunsthaus Baselland (CH, 2012), Wien Museum (A, 2012/13), tresor, Kunstforum Wien (A, 2013), Overgaden. Institut for Samtidskunst, Kopenhagen (DK, 2013), Marta Herford (D, 2013). — **15** — Es handelt sich um eine Serie von zwanzig Gouachen in unterschiedlichen Formaten.



Spielplastiken
Habitat, Kunstverein für die
Rheinlande und Westfalen, 2011



— 16 — Vgl. Benjamin H. D. Buchloh, «From Faktura to Factography», in: *October*, Vol. 30 (Herbst 1984), S. 82–119.



Eine Stadt
2010

fotografieren der Spielobjekte mittels Vergrößerung und durch Cut-outs entlang der Objektumrisse einem abstrahierenden Prozess unterzieht und in fragile, von Stangen herabhängende Papierfahnen münden lässt (S. 15, 49–51). Durch die Ausschnitte werden die Spielfiguren aus ihrer einstigen architektonischen Situation gelöscht, um deren Verschwinden aus dem öffentlichen Raum zu thematisieren und sie im selben Zug als Formen zu akzentuieren. Denn die in ihrer Abwesenheit als Lücken markierten Figuren werden zum Ausgangspunkt der Transformation des historischen Materials, in der die aus ihrem einstigen Kontext gelösten, fragmentierten Elemente neue, unerwartete Verbindungen eingehen. Im Vordergrund steht nun erstmals das fotografische Dokument als skulpturales Material, denn durch die entfernte Skulptur verliert das Papier an Stabilität, hängt durch oder entrollt sich mit teils dramatischer, draperiehafter Qualität Richtung Boden. Ferner führt Thorsen ein weiteres Element in die Installation ein, um die den Spielplastiken im Prozess ihrer fotografischen Archivierung abhandengekommene Farbigkeit zu evozieren: den Raum vertikal durchquerende, leicht geneigte Aluminiumstelen in bisweilen abgedunkelten oder aufgehellten Primärfarben, die in ihrer Materialität und Farbigkeit die Ästhetik der ursprünglichen Spielplastiken aufgreifen und als Vorschläge für eine potenzielle Farbigkeit des sich so formierenden *Spielfeldes* zu lesen sind. Das Motiv der Schattenfigur, an dem Thorsen hier in Form von Wandbildern festhält, erscheint in der darauffolgenden Installation im Kunsthaus Graz (2012) ein letztes Mal auf einer knapp über dem Boden liegenden Betonplatte, die als horizontale Flächenprojektion einen Kontrapunkt zu den vertikalen Elementen von Papierfahnen und Aluminiumrohren bildet (S. 53). Die auf derselben Betonplatte mittels Flatscreen präsentierte Diaprojektion *Eine Stadt* (2010) führt – gleichsam als Metaebene der Gesamtpräsentation – durch *Die Stadt Wien als Mäzen I–IV*, eine zentrale historische Quelle der Spielplastiken. Die auf den Buchseiten abgebildeten Kunstwerke sind entlang ihrer Konturen herausretuschiert und nehmen auf diese Weise den Inhalt der darauffolgenden Seiten (und vice versa) in sich auf, wodurch ähnlich den großen Papierfahnen Rolle und Funktion der Skulpturen zwar noch nachvollziehbar, wenn auch stark entfremdet sind. Die sich auf diese Weise willkürlich zusammenfügenden Collagen erzeugen ein Netz aus Kanten, Schnitten und Nähten, das an die Ästhetik der Diskontinuität und des Fragments avantgardistischer Collagen der 1920er Jahre erinnert.¹⁶ Dies verdeutlicht etwa eine collagierte Buchseite, die ein durch eine ovale Brunnenchale von Maria Biljan-Bilger fragmentiertes Relief von Wander Bertoni zeigt, in das wiederum spielende Kinder der nächsten Seiten projiziert werden, die trotz der unvermittelten Übergänge zwischen den einzelnen Collageelementen in einen formalen wie auch erzählerischen Bezug zum Relief treten (S. 16).

Während Thorsen in ihrer Präsentation in Düsseldorf die Aufmerksamkeit bereits auf die räumlichen Beziehungen und Rhythmen zwischen den noch weitgehend isolierten Einzelementen lenkte, gewinnen ihre Installationen im Kunsthaus Graz und im Kunsthaus Baselland (beide 2012) vollends den Charakter von begehbaren Raumcollagen. Das in der stark verdichteten Grazer Installation entlang eines Parcours zu erschließende, in der Installation in Baselland clusterförmig aufgebaute Ensemble eröffnet eine Vielzahl von sich aus der Bewegung ergebenden Durchblicken, die ein kontinuierliches Ineinanderblenden und In-Relation-Setzen zwischen Leerstellen, verräumlichten Papier-skulpturen, belassenen Fotofragmenten, im Raum verspannten Metallstangen

und dem Körper des Betrachtenden nach sich ziehen. Eine komplexe Verblendung von Raum- und Zeitschichten, von Leerraum und Stadtraum, von Architektur, Kunst und deren BenützerInnen ist die Folge, die das Phänomen der Spielplastik und deren abstrakter Formensprache als ein von politischen, sozialen und kulturellen Parametern bestimmtes ausweist, die sich in die Gestaltung des öffentlichen Raums einschreiben. Gleichmaßen als einzige dokumentarische Verankerung der Installation fungiert eine auf einer Papierfahne mit großem Loch – dem Cut-out einer Elefantenskulptur von Ilse Pompe-Niederführ aus dem Jahr 1964 – zu lesende Hausinschrift, die den Kontext der Aufstellung und Benützung der als Leerstelle indizierten Spielplastik lokalisiert und sichtbar benennt und damit jener dialektischen Bewegung von An- und Abwesenheit folgt, die die Cut-outs im Speziellen wie auch die Installation Thorsens an sich vollziehen: «Wohnhausanlage der Gemeinde Wien. Errichtet in den Jahren 1961–1963» (S. 54).

Entlang des Parcours der Grazer Installation (S. 32, 52–55) variiert Thorsen immer wieder Vorder- und Rückseiten der Papierfahnen. Es handelt sich bei den Fahnenrückseiten jedoch nie um leere weiße Flächen, scheinen doch verstärkt durch die Ausstellungsbeleuchtung die kontrastreichen Bildinformationen der Vorderseite – wie Körpersilhouetten oder das Fensterraster eines Wohnblocks – durch und treten in Dialog zu den sich nach hinten auswölbenden Papierfragmenten, die im Moment des Herausklappens wieder als Dokumente anschaulich werden. In der Basler Präsentation (S. 33, 57–59) entwickelt Thorsen dieses Wechselspiel von Vorder- und Rückseite, von Positiv- und Negativform, von flachem Fotodokument und dreidimensional überformtem Papier weiter, indem sie zum Teil mit Cut-outs aus schwarzem Papier (mit weißer Rückseite) arbeitet, aus dem jegliche Erzählung getilgt ist. Zudem reduziert Thorsen hier jene Cut-outs, in die herabhängende oder sich einrollende Papierfragmente des Umraums hineinragen, zugunsten von Papierfahnen, die geschlossene Formen und scharfe Konturen hinterlassen und die Zweidimensionalität des fotografischen Dokuments betonen wie im Fall einer zum Verstecken, Klettern oder Sitzen einladenden Betonkugel Seebacher-Konzuts, deren Kreisform mit aufgesetzter U-Form vollständig getilgt wurde (S. 33). Aspekte wie diese tragen dazu bei, dass in der Basler Präsentation die durch die Leerstellen bezeichneten Spielplastiken-Formen mit zunehmender Klarheit hervortreten und den restlichen Bildinhalt der Papierfahne dominieren oder gar in den Bereich der Leerstelle verschieben. So scheint etwa die spielerische Aktivität eines sich mit großer Anstrengung auf eine Rutsche Seebacher-Konzuts schwingenden Mädchens, das mitsamt der Rutsche bis auf ihren Fuß aus dem Bild gelöscht wurde, nur noch im Leerraum nachzuhalten. Stand bei der Bildauswahl in der Grazer und in der Basler Installation noch der architektonische Kontext der Spielplastiken, das historische Stadtbild Wiens mit seinen kommunalen Wohnbauten, im Vordergrund, richtet Thorsen den Fokus in ihrer Installation im Marta Herford (S. 61–63) auf die körperliche Aktivität der spielenden Kinder. So hält beispielsweise eine Richtung Boden geöffnete Papierfahne, die bereits in Graz verwendet wurde (S. 26), Kinder im Moment größter Dynamik fest, wobei die Bewegung, die deren Arme und aufgestellten Haare nach rechts oben beschreiben, durch die rechte diagonale Kante des Cut-outs einer aus Rutsche und Klettergerüst bestehenden monumentalen Spielplastik von Seebacher-Konzut zusätzlich forciert wird. In einer Papierfahne bewegt sich ein Mädchen unmittelbar aus dem Bild, während sie von einer Frau vom Fenster eines Gemeindebaus aus beobachtet wird, die

auf dem Leerraum eines Klettergerüsts von Seebacher-Konzut zu lehnen scheint (S. 63).

Während Thorsen bis 2012 vom dokumentarischen Material der Wiener Situation der Nachkriegszeit ausging und Bezüge zu bekannteren internationalen Beispielen nur punktuell einfließen ließ – so orientierte sie etwa ihre Farbauswahl für die Aluminiumstangen der beiden letztgenannten Präsentationen an einem Farbkonzept des japanischen Architekten Isamu Noguchi¹⁷ –, entscheidet sie für die letzten Arbeiten ihrer Werkreihe – ausgestellt im Tresor des Kunstforums in Wien und im Overgaden. Institut for Samtidskunst in Kopenhagen (beide 2013) –, die Spielplastik als nahezu simultan aufkommendes internationales Phänomen zu beleuchten und die österreichischen Spielplastiken im Sinne einer Vervollständigung der Formentypologie in einen internationalen Kontext zu stellen. Darunter befinden sich eine amorphe Betonskulptur von Egon Møller-Nielsen – eine für den amerikanischen Spieleerzeuger Creative Playthings hergestellte Spiralschlange aus den frühen 1950er Jahren –, ein Kletterbogen aus Stahlrohr von Aldo van Eyck aus dem Jahr 1957, den er in verschiedensten Varianten in den Stadtraum implementierte, eine Spinnenskulptur des den Situationisten nahestehenden niederländischen Künstlers und CoBrA-Mitglieds Constant Nieuwenhuys von 1956, dessen sechs Fühler aufgrund der neuen Technologie des nachgespannten Betons schwingen konnten, ein Objekt aus Isamu Noguchis modernistischer, unrealisierter Spiellandschaft für den Hauptsitz der Vereinten Nationen in New York von 1952 sowie ein Tunnellabyrinth des amerikanischen Bildhauers Sidney Gordin von 1954 aus brückenartig gebogenen Betonsegmenten mit Loch, die wahlweise zu Hügelketten oder Tunneln variierbar waren (S. 118, 120, 122, 136). Dieses gewann den dritten Platz der «Play Sculpture Competition» von 1954, die das MoMA gemeinsam mit einem Elternmagazin und dem Spieleerzeuger Creative Playthings ausschrieb, der die Gewinnerarbeiten in Produktion brachte und mit «Play Sculptures» bereits ein Jahr zuvor eine Abteilung eröffnet hatte, die sich der Spielplatzausstattung durch Bildhauer verschrieb. Der Wettbewerb bildete einen Meilenstein in der Verknüpfung von abstrakter Kunst und kindlichem Spiel in den USA.¹⁸

BEGEHBARES FORMENARCHIV

Diese Installationen offenbaren eine formale Inversion in der Art der Verwendung des fotografischen Archivmaterials (S. 20–21, 36, 39, 68–79): Die Werke lösen sich nun vom Stadtraum und konzentrieren sich auf die bisher nur als Negativform indizierten Abbildungen der Skulpturen selbst – die «Fill-outs» der Papierfahnen. Diese werden abermals mittels Vergrößerung des erweiterten Spektrums an dokumentarischen Vorlagen und durch Cut-outs entlang der Objektumrisse einem abstrahierenden Prozess unterzogen und münden in fragile, schwarzweiße Papierskulpturen. Durch die Rasterpunkte, die durch die Vergrößerung entstehen, wird die mediale Reproduktion und die Art der Aneignung der modernen Formentypologien thematisiert, die nur noch in Bildern existieren. Thorsen vergegenwärtigt die durch das zweidimensionale fotografische Medium repräsentierten historischen Spielplastiken, indem sie diese auf farbig lackierten, den Raum nun überwiegend horizontal durchquerenden Metallstangen präsentiert. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Installationen verbinden sich diese zu einem eigenständigen Gerüst, das den Ausstellungsraum als zusammenhängendes Spielfeld vermisst. Durch den Effekt des sich

— 17 — Ausgangspunkt für Thorsens Farbwahl bildete die Coverabbildung eines Spielplatzmodells von Noguchi in der Zeitschrift *Art in America*, Vol. 56, Nr. 2 (März–April, 1968), das einer typisch modernistischen Farbskala folgt. — 18 — Solomon (wie Anm. 4), S. 26ff.



Spielplastiken
Sofie Thorsen – *Spielplastiken*
tresor, Kunstforum Wien, 2013



mehrfach einrollenden, das statische Gerüst umspielenden und dadurch optisch in Bewegung versetzenden Papiers gewinnen die reproduzierten Spielplastiken ihr «Eigenleben» zurück und entfalten eine raumgreifende Skulpturalität, die jenen Raum reaktiviert, den diese einst einnahmen, dessen sie aber aus historischen Gründen verlustig gegangen sind. Während es in den vorangegangenen Installationen die fragmentierten Fotodokumente spielender Kinder waren, die ein Netz aus Bewegungs- und Blickrichtungen erzeugten und Aspekte der temporären Benutzung der Spielgeräte, des Kommens und Gehens, vermittelten, geht die performative Qualität hier von der Form der Papierfahne selbst aus: Die Schwarzweißfotografien werden zu dreidimensionalen Formen, die eine Bewegung beschreiben, die – gemeinsam mit dem Element der Metallstangen – das Moment des Spielerischen wieder einführen und die auf die Agilität und die raumerobernde Dynamik der Spielenden verweisen. Als farbliche und materielle Ableitungen aus dem Gebrauch tatsächlicher Kletter- oder Reckstangen bildet für die in den Kontext des Kunstraums verschobenen Metallstangen weiterhin der menschliche Körper die maßstäbliche Referenz, insofern rufen diese trotz ihrer «Als-ob-Funktion» das kindliche Körpergedächtnis des Ausstellungspublicums wach und stellen eine Verbindung zu ihrer einstigen Bispielbarkeit her: sinnliche Erinnerungen an jene harten, glatten und zumeist kalten Stangen, die vielfältige Bewegungsformen produzierten – von Klettern bis Balancieren, von Hochziehen bis Entlangrutschen. Die Spielplastiken an sich, so wird hier verdeutlicht, zeichnen sich durch Unbeweglichkeit aus, erst die Art ihrer Gestaltung fördert die Imaginationskraft der Spielenden und lässt sie zu Katalysatoren für deren Bewegungen werden.

KUNST UND SPIEL

Dass ein jedes Spiel zuallererst ein Bewegungsphänomen ist, hat Sybille Krämer an die etymologische Bedeutung von «Spiel» anschließend (als westgermanisch «spil» = «in lebhafter Bewegung» sein) ausgeführt: «Die Dynamik des Spiels verdankt sich einem Bewegungsimpuls, der zurückgeworfen wird und als Effekt zum Spieler zurückkehrt».¹⁹ Die pendelnde, sich wiederholende Dynamik des Spiels als «Hin und Her» entfaltet sich paradigmatisch im Ballspiel. An historische Beispiele anknüpfend hat Thorsen für eine Schule in Krems²⁰ fünf Ballspielwände entworfen (S. 64–67), die einerseits als Begrenzungen fungieren, an denen die Spielbewegung zurückprallen und neuerlich beginnen kann, andererseits aber auch als Abschirmung und Versteckmöglichkeit für die Spielenden.

Zur symbolischen Dimension des Spiels, dem distanzierten So-Tun-als-ob, tritt die «pathische Einstellung» der Spielenden, ein abstandsloses, reales Ergriffenwerden, wie Jacobus Johannes Buytendijk in seiner Studie über *Wesen und Sinn des Spiels* dargelegt hat, der das Pathische auch als Bildhaftigkeit charakterisiert: «Ein Gegenstand ist nur insofern Spielobjekt, als er Bildhaftigkeit besitzt. Die Sphäre des Spiels ist die Sphäre des Bildes.»²¹ Daran anknüpfend führt Krämer am Beispiel eines Kindes, das mit einem Stockschwert kämpft, aus, dass sich diese Bildhaftigkeit des Spielobjekts nicht in seiner Darstellungsfunktion erschöpft (der Stock repräsentiert ein Schwert), sondern eine «reale» Interaktionsdimension mit dem Fiktiven eröffnet (Bewegung des Stocks als wäre er ein Schwert); dies mache die eigentümliche Verbindung von Sein und Schein im Spiel aus.²² Durch die Übersetzung des historischen Bildmaterials der Spielplastiken in ein verräumlichtes installatives Setting erzeugt Thorsen ein

^[1] — 19 — Sybille Krämer, «Die Welt – ein Spiel? Über die Spielbewegung als Umkehrbarkeit», in: *Spielen. Zwischen Rausch und Regel* (Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene-Museum Dresden, Ostfildern-Ruit, 2005), S. 11–19. — 20 — Es handelt sich um die einzige «funktionelle» Arbeit in der Werkreihe Sofie Thorsens, entworfen für das Sportgelände des Bundesrealgymnasiums in Krems (2015). — 21 — Jacobus Johannes Buytendijk, *Wesen und Sinn des Spiels. Das Spielen des Menschen und der Tiere als Erscheinungsform der Lebenstriebe* (Berlin: Wolff, 1933; Neuauflage: New York: Arno Press, 1976), S. 129. «Der Spielgegenstand […] ist nicht ein Etwas, sondern ein Wie, das sich aber erst im Kreisprozeß der Lockung und Lockungsbeantwortung, des Bewegens und Bewegtwerdens bildet», in: ebenda, S. 132. — 22 — Krämer (wie Anm. 19), S. 14.

begehbares Formgefüge, das die Betrachtenden umfängt ähnlich einem Spielfeld, das die Spielenden in sich aufnimmt. Analog zur Kunst bedarf das Spiel einer Grenzziehung in Raum und Zeit, die den Spielraum gegen den Alltagsraum und die gegenwärtige Spieldauer gegen den Fluss der übrigen Zeit abschließt, um die das Spiel – wie auch die Kunst – auszeichnenden Wesensmerkmale von Eigenlogik und Eigensinn zu sichern. Im Prozess der schrittweisen Transformation – von einer Fotografie (Archivmaterial), die auf eine Skulptur (historische Spielplastik) verweist, in eine andere Form von Skulptur (Papierfahne) und zuletzt in eine zweidimensionale Collage – vergegenwärtigt Thorsen das historische Material auf eine Weise, die die Geschichte, das Wesen und die Funktion der Spielskulpturen in ihrem Wechselspiel mit dem menschlichen Körper nicht nur abbildet, sondern darüber hinaus jene Interaktionsdimension reaktiviert, die ein jedes Objekt, auf das wir uns spielend beziehen, verkörpert.²³

FORM UND GEDÄCHTNIS

Thorsens Verfahren, welches Christian Teckert als «Archäologie der Sichtbarkeit in der Moderne»²⁴ beschrieben hat, setzt an den «Bruchlinien in den Hoffnungen der Moderne auf ein produktives, integratives Zusammenwirken von Ästhetik und Politik, Form und Funktion»²⁵ an; es befragt deren Formen der Sichtbarkeit und macht dabei das historisch Verborgene oder Verdrängte «physisch zugänglich», worin Hal Foster ein zentrales Merkmal des «archivarischen Impulses» in der Gegenwartskunst sieht.²⁶ Entscheidend sei, so Foster weiter, dass dabei weniger von bestehenden Archiven ausgegangen werde, sondern selbst welche produziert würden, auf eine Weise, die gleichzeitig den «gefundenen und doch konstruierten, faktischen und doch fiktiven, öffentlichen und doch privaten»²⁷ Charakter allen Archivmaterials unterstreiche. Thorsens Übersetzung der Fotodokumente in ein zwischen Flächigkeit und Körperlichkeit changierendes, begehbares Formenarchiv zielt weniger auf Systematik und Vollständigkeit, als es vielmehr, dabei an die Avantgarde-Prinzipien von Collage und Assemblage der 1920er Jahre anknüpfend, deren Lücken, Leerstellen und Brüche herausstellt und damit die Fiktionalität und Mehrdeutigkeit des Archivs aufdeckt.²⁸ Überlegungen, was in ihr installatives Formenarchiv einfließt und was nicht, also Entscheidungen des Ein- und Ausschlusses, des Zeigens und Verbergens, erfolgen – dem Wesen der «recherchebasierten Kunst» bzw. *Artistic Research* entsprechend²⁹ – subjektiv und innerhalb der Eigenlogik des Ästhetischen: So kann es einmal die Affinität zu bestimmten Formen sein, die zu deren Auswahl führt, ein anderes Mal sind es Experimente mit dem Material, aus denen hervorgeht, ob sich dieses für bestimmte mediale Transfers eignet. Die raumfordernden Objekte treten mit ihrer Form vor die Bilddokumentation und unterlaufen damit paradoxerweise ihre eigene Lesbarkeit. Thorsen assembliert ein beträchtliches Spektrum an historischem Archivmaterial zum umfassenden visuellen Vergleich modernistischer Formentypologien, belässt dieses aber zugleich in einem Zustand der Ambivalenz, der endgültige Aussagen verweigert und auf die Unmöglichkeit der (archivalischen) Erfassung von Geschichte verweist.

Die farbigen Collagen (S. 24, 72–73, 76) bilden das Ergebnis eines weiteren Medientransfers, in dem Thorsen mit der Verflachung der dreidimensionalen Papierfahnen am Ende der Werkserie auf sehr offene Weise experimentiert und diese durch größtmögliche formale Reduktion an die Grenzen ihrer Lesbarkeit

^[2] — 23 — Ebenda. — 24 — Christian Teckert, «Öffentliche Abwesenheiten und abwesende Öffentlichkeiten», in: Peter Pakesch, Sabine Schaschl u. a. (Hrsg.), *Sofie Thorsen, Schnitt A–A’, Cut A–A’*, (Mailand: SilvanaEditoriale, 2012), S. 74–81, hier S. 76. — 25 — Ebenda, S. 74. — 26 — Hal Foster, «An Archival Impulse», in: *October*, Vol. 110 (Herbst 2004), S. 3–22, hier S. 4. — 27 — Ebenda, S. 5. — 28 — Vgl. Buchloh (wie Anm. 16) sowie ders., «Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa», in: Knut Ebeling, Stephan Günzel (Hrsg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten* (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2009), S. 233–252. — 29 — Zur Diskussion um das Schlagwort *Artistic Research* vgl. Sven Beckstette, Tom Holert, Jenni Tischer (Hrsg.), «Artistic Research», in: *Texte zur Kunst*, Heft 82 (Juni 2011).



— 30 — Vgl. Jacques Derrida, *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression* (Berlin: Brinkman und Bose, 1997), S. 65. — 31 — Vgl. Krämer (wie Anm. 19), S. 16. Krämer bezieht sich darin auf: Hans Scheuerl, *Das Spiel. Untersuchungen über sein Wesen, seine pädagogischen Möglichkeiten und Grenzen* (Weinheim/Basel: Beltz, 1954), S. 98. — 32 — Ebenda, S. 15.

führt. Thorsen erreicht hier einen Grad an Leichtigkeit, den jeder Zugewinn an «Spielraum» mit sich bringt. Sie verarbeitet dafür Fotografien von auf den Boden geworfenen Papierskulpturen zu eigenständigen Flächenprojektionen, indem sie deren Rückseiten ausblendet, andere Ebenen oder Überlagerungen der Figuren extrahiert und diese weiter fragmentiert. Dadurch erlangen die Zeichen ihre Mehrdeutigkeit zurück und treten – aus dem Kontext der im Fotomaterial vergegenwärtigten Realität des Wiederaufbaus der 1950er Jahre gelöst – als Modelle eines utopischen architektonischen Diskurses hervor. Die zunehmende Verflüchtigung der Form, die in der Sequenz der vier Collagen bis an den Rand ihrer Auslöschung getrieben wird, scheint dem Prozess des Vergessens, einer sich schrittweise verflüchtigen Erinnerung bis zur *Tabula rasa* – dem leeren weißen Blatt – zu entsprechen. Verbliebene Formdestillate bilden gleichsam «Erinnerungsfetzen», die vor Augen führen, dass es sich um ein historisches, längst vergangenes und nur noch in Bruchstücken überliefertes Phänomen handelt. Indem Thorsen die vergessenen Archivmaterialien entbirgt, sie im Bewusstsein um deren Historizität und das spätere Scheitern der darin verkörperten Utopien transformiert, neu kontextualisiert und als Ausstellungsobjekte vergegenwärtigt, rückt sie diese jedoch in den Horizont einer «Frage von Zukunft».³⁰

Es ist ein mehrfaches Verschwinden, das Thorsen in ihrer Werkreihe thematisiert: Spielobjekte sind auf ihre Benutzung im Hier und Jetzt ausgerichtet, benötigen Spielende, um selbst funktional und damit sichtbar zu bleiben. So wie die Spielplastiken bald dem Zeitgeist oder verschärften Sicherheitsstandards nicht mehr entsprachen und aus dem öffentlichen Raum entfernt wurden, wird deren Verschwinden im Bild neuerlich zum Ausgangspunkt für eine Transformation. Die zahlreichen Leerstellen bilden Figuren der Abwesenheit, in denen die Präsenz ihrer ehemaligen Subjekte nur noch nachhallt. Trotz aller Versuche eines sich an die Materialität klammernden Gedächtnisses bleiben die Papierobjekte eigentümlich papierern und ambivalent. Sie verkörpern eine spezifische Fragilität, die die Betrachtenden in einer Form distanziert, die sich grundlegend vom Körperkontakt der ehemaligen Spielobjekte unterscheidet; so sehr die historischen Dokumente auch vergrößert werden, sie bleiben auf eine Weise ungreifbar, die das grundlegende Sich-Entziehen von Geschichte herausstellt. Zugleich vermitteln sie eine Ahnung davon, dass jene Irreversibilität der Zeit, der unser Leben unterliegt, für die Dauer des Spiels auf den Kopf gestellt ist. In seiner kreisförmigen Bewegung eröffnet das Spiel eine reine Gegenwärtigkeit, die keine Brücke mehr zwischen Vergangenheit und Zukunft bildet.³¹ «Spiele hinterlassen keine Spuren» – sind ganz und gar Ereignis –, «haben also kein Gedächtnis. Jedes Spiel bildet einen Neuanfang.»³²



Play Sculptures
Schnitt A-A'
Kunsthau Graz, 2012

A SERIES OF FORGOTTEN SPOTS¹

*City, Play, and Abstraction in
Sofie Thorsen's Play Sculptures*

Heike Eipeldauer

In the 1950s and 1960s, the City of Vienna commissioned a number of «play sculptures» within its comprehensive «Kunst am Bau» program, a percent-for-art program established to promote art in public space and make it more popular, and likewise to «humanize» standard municipal housing estates. Their varied, abstract vocabulary of forms and colors introduced a utopian element into the dismal, utilitarian architecture of the reconstruction years. Ideas for experimental playgrounds had emerged in Scandinavia and the Netherlands in connection with postwar discussions of architecture and urbanism; these ideas attest to the reassessment of the creative power of play.² Participants often referred to the theory of Dutch historian and cultural theorist Johan Huizinga, who stated that play was the origin of any culture in his work *Homo Ludens* (1938) and traced all cultural phenomena, such as politics, science, religion, or the legal system, back to play behavior.³ Egon Møller-Nielsen was one of the first sculptors to reflect upon the connections between a vocabulary of modernist forms and the way children experience the world. In the late 1940s, he started designing abstract, biomorphic concrete playground pieces in Stockholm; they were frequently published in art and architecture magazines in the early 1950s and had a great influence, even in the USA (pp. 120, 136).⁴ Architectural pioneers like the Dutchman Aldo van Eyck saw the potential of children's play to give modernism a more «humanist» perspective. Using the metaphor of the city covered in snow, where the child becomes the sovereign for a short while, Van Eyck expressed his claim to establish these exceptional circumstances as a rule by means of creating a network of playgrounds entwined with the fabric of urban space;⁵ he was able to implement a total of 734 playgrounds featuring abstract, multifunctional objects in war-torn Amsterdam (p. 118).⁶

PLAY SCULPTURES— A FIELD OF EXPERIMENTATION

Play sculptures, which embodied the marginalized area where art and design for children overlap, became a paradigmatic field of experimenting with the implementation of the avant-gardist demand for art to transform our life praxis—play sculptures equally served as aesthetically ambitious sculptures and as everyday objects to be used by children, designed to promote free play and create social focal points in urban space. Moreover, an advanced vocabulary of modernist forms with a high degree of abstraction could develop into a generally accepted language in play sculptures—with their specific interweaving of aesthetics and function, fine arts and applied arts—whereas the time seemed not yet ripe for such an idiom in fields outside of this mostly ignored niche.

In Austria, too, abstract depiction was explicitly asked for as an appropriate aesthetic vocabulary for art in public space, as it promoted a fusion of art

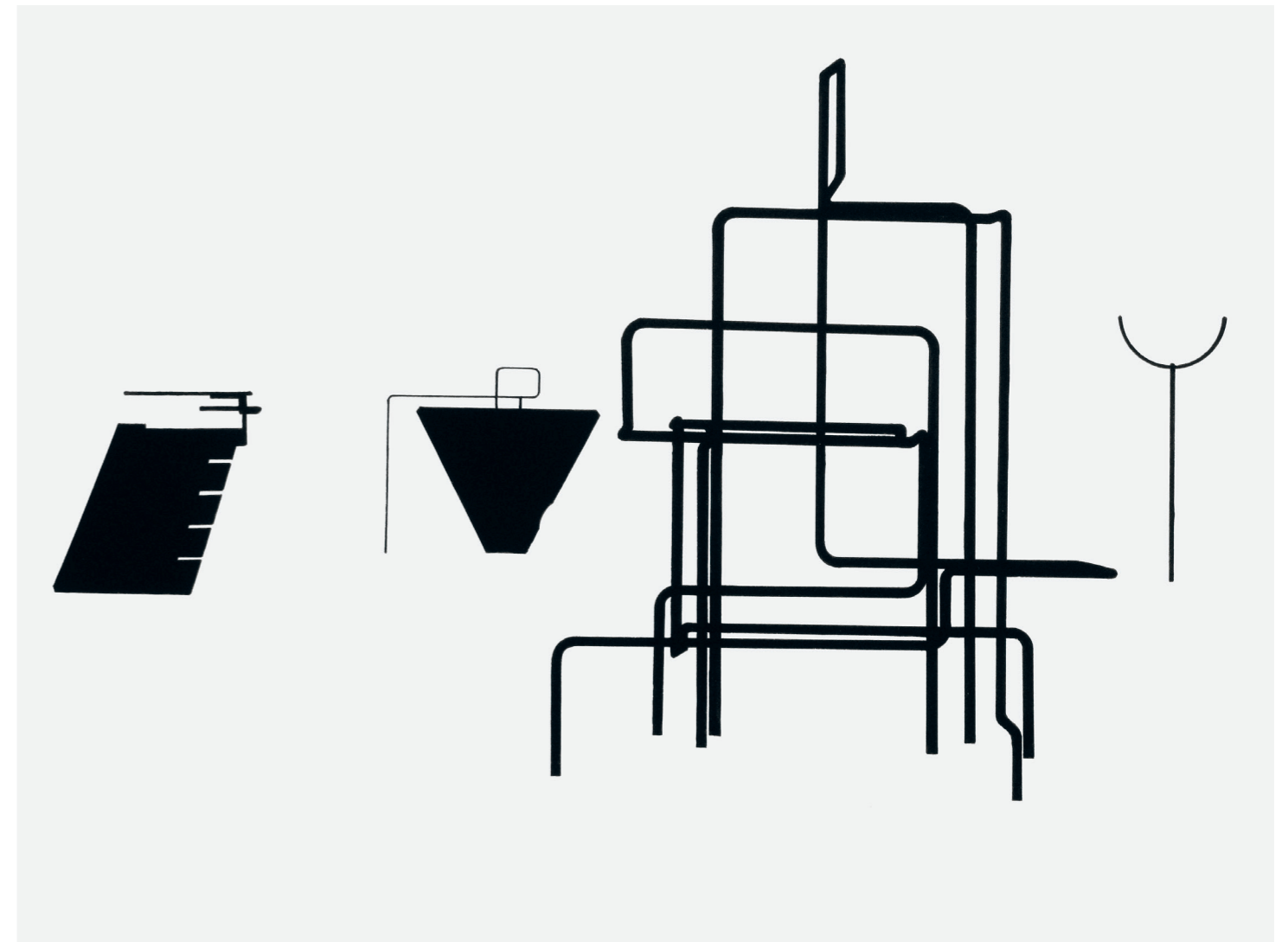
— 1 — Aldo van Eyck, «On the Design of Play Equipment and the Arrangement of Playgrounds,» in: *Playgrounds: Reinventing the Square* (exh. cat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2014), pp. 120–128. In his 1962 lecture «On the Design of Play Equipment and the Arrangement of Playgrounds,» Aldo van Eyck referred to those vacant lots in Amsterdam which had been devastated as a result of World War II and where he was able to build a total of more than 700 playgrounds as «a series of forgotten spots»—places that had been overlooked and would provide the very space in which to implement playgrounds. — 2 — Liane Lefaivre, «Ground-up City, the Place of Play,» in: id., Henk Döll (eds.), *Ground-up City. Play as a Design Tool* (Rotterdam: 010 Publishers, 2007), translated by George Hall, pp. 36–71. The interest in playgrounds went hand in hand with a fundamental change in the concept of childhood in the postwar era—the time of the baby boom—, which was defined by «child empowerment»: ibid., pp. 45ff. Current exhibitions illustrate that the phenomenon of play sculptures is particularly relevant today, in the ongoing, burgeoning discourse on activism and empowerment, participative appropriation and design of public space on the one hand and the growing appreciation of creativity and playfulness as a crucial resource for the «creative city» on the other hand: cf. Juliet Kinchin, Aidan O'Connor (eds.), *Century of the Child: Growing by Design 1900–2000* (exh. cat. MoMA, New York, 2012); Daniel Baumann, «Play it Again, Museum» and Gabriela Burkhalter, «The Playground Project,» in: Michelle Piranio, Katie Reilly, 2013 *Carnegie International* (exh. cat. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania/New York, 2013), pp. 233ff., 279ff.

and architecture and permitted the public to get used to abstract art—thus the Vienna Municipal Department of Cultural Affairs declared.⁷ For most of Vienna's inhabitants «Kunst am Bau» provided the only opportunity to study current artistic trends: after all, a museum of modern art was to be established only in 1962, with Werner Hofmann as the founding director.⁸ Among the sculptors who changed Vienna's cityscape with their innovative play sculptures, Josef Seebacher-Konzut and Josef Schagerl deserve a special mention. In the style of examples from Scandinavia—Seebacher expressly refers to Egon Møller-Nielsen⁹—they created their first autonomous, nonfigurative, multifunctional play pieces in 1953. Most of them were made of polished concrete and/or steel tubes, often painted in the primary colors red, blue, and yellow; they attest to a willingness to experiment otherwise frequently lacking in public space in postwar Vienna.¹⁰ As a reason for designing abstract play sculptures, Seebacher-Konzut gave their potential—due to their indeterminateness—for awakening children's imagination and curiosity, and thus for prompting activities, in contrast to contemporary, «bowdlerized,» figurative pieces on the one hand and mass-produced, purely utilitarian playground equipment on the other hand.¹¹ In addition, play sculptures made it possible to find an aesthetic vocabulary of forms that radically differed from the realistic images associated with national socialist notions of art.¹²

FORGOTTEN TYPOLOGY OF FORMS

In 2010, Sofie Thorsen embarked on a search for traces of these play sculptures, into which hardly any research had been done. Most of them have vanished from today's city and only remain accessible by way of photographic archival material.¹³ By means of historical research and a series of works created and exhibitions staged from 2010 to 2013,¹⁴ Thorsen examined their almost forgotten typology of forms, a result of a specific interlacing of abstract sculpture, architecture and urban planning, aesthetics and society as well as art and play. As a starting point Thorsen took the manageable number of documents to be found in *Die Stadt Wien als Mäzen I–IV* (1953–1962) and *Der Aufbau*, both publications of the City of Vienna's Stadtbauamt [Office of Urban Construction], plus the some 150 photos from the documentation available in the archives of the Vienna Municipal Department of Cultural Affairs. To begin with, she created a series of gouaches¹⁵ (pp. 11, 29, 44–45) that served to take a first inventory and analyze the formal structure of the play sculptures. From the historical black-and-white photos that show the sculptures in the context of their surroundings and while being used, Thorsen distills their forms by tracing them as silhouettes in order to reproduce the sculptural ideas they are based on. By using a matte black color that eliminates all brushstrokes, the formerly three-dimensional objects acquire an emblematic quality; however, play sculptures like the sophisticated steel tube climbing frame with several twists and turns created in 1956 by Seebacher-Konzut (p. 139) or the ambitious and dynamic slide featuring three slide wings by Josef Schagerl from 1957 (p. 127) have a three-dimensional effect—even as projections onto a surface. This first series already illustrates that Schagerl's designs were often based on amorphous shapes, while Seebacher-Konzut's compositions were more angular and subject to a stricter geometry. Seebacher-Konzut was able to execute a considerably larger number of designs, but worked in more modular ways than

— 3 — Johan Huizinga, *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture* (London/Boston/Henley: Routledge & Kegan Paul, 1949). — 4 — Susan G. Solomon, *American Playgrounds. Revitalizing Community Space* (Lebanon, New Hampshire: University Press of New England, 2005), pp. 27ff. Cf. for example: J. M. Richards, «Art in Use,» in: *Architectural Review*, no. 116, August 1954, pp. 121–123, featuring a play sculpture by Møller-Nielsen on its cover. — 5 — Aldo van Eyck, «The Child and the City,» in: Alfred Ledermann, Alfred Trachsel, *Playgrounds and Recreation Spaces* (London: The Architectural Press, 1959), pp. 39–41. — 6 — Liane Lefaivre, Alexander Tzonis, Aldo van Eyck. *Humanist Rebel* (Rotterdam: 010 Publishers, 1999), pp. 14, 17. According to Lefaivre, van Eyck's playgrounds paved the way for a new approach to public space as they embodied the PIP principle (polycentric, interstitial, and participatory): Lefaivre (see note 2), p. 59. Cf. also: Liane Lefaivre, Ingeborg de Roode (eds.), Aldo van Eyck, *the Playgrounds and the City* (exh. cat. Stedelijk Museum, Amsterdam, 2002). — 7 — Robert Weissenberger, «Bildende Kunst und Architektur,» in: *Der Aufbau*, no. 1, 1960, pp. 24–26; id., «Kunst in den Außenbezirken,» in: *Der Aufbau*, no. 11/12, 1962, p. 516. — 8 — Monika Platzer, «Art-in-architecture in the 1960s—«Decorated Architecture» or Method of Communication?», in: Berthold Ecker, Wolfgang Hilger (eds.), *Die sechziger Jahre. Eine phantastische Moderne/The 1960s. A Fantastic Modernism* (Vienna: Springer, 2011), pp. 45–57, here p. 51. — 9 — Josef Seebacher-Konzut, «Kinderspielplätze,» in: *Der Aufbau*, no. 4, 1957, p. 157–160, here p. 160. Seebacher-Konzut refers to Egon Møller-Nielsen's «first play sculpture» as an exemplary model, without mentioning its name; however, the article features a picture of *Tuffsen* (1949). Direct formal analogies can be found in a slide designed by Seebacher-Konzut for Börseplatz, which goes through a sphere with numerous holes, as well as Schagerl's first double slide from 1953 (which was not realized), as far as the way the internal cavities were shaped is concerned. He, too, confirmed that he was inspired by «examples from Sweden and Britain»: cf. document «DOK AUFTRAG 7» in Josef Schagerl's



KAB1233 / Spielplastik
2011



Play Sculptures
ART COLOGNE, 2011

archives as well as a conversation with Sofie Thorsen (December 2014).
 — **10** — A whole issue of *Der Aufbau* was dedicated to children's playgrounds in Vienna and specifically looked at J. Seebacher-Konzut's play sculptures: *Der Aufbau*, no. 11, 1967. Cf. also: J. Thaler, «Kinderspielplätze in den öffentlichen Gartenanlagen der Stadt Wien,» in: *Der Aufbau*, no. 5, 1954, pp. 210–212. — **11** — Cf. Seebacher-Konzut (see note 9), pp. 156ff. In addition to «play value,» «safety,» and «durability,» Seebacher-Konzut lists the «technical quality» as a crucial design parameter for play sculptures; this «technical quality» for him included «truthfulness, clarity, emotional appeal, economy of form, function, material authenticity, and aesthetic quality.»
 — **12** — Cf. Ernst Strouhal, Manfred Zollinger, Brigitte Felderer (eds.), *Spiele der Stadt. Glück, Gewinn, Zeitvertreib* (exh. cat. Wien Museum, Vienna, 2012), p. 397. — **13** — Irene Nierhaus was the first to make a short reference to play sculptures in Vienna in *Kunst-am-Bau im Wiener kommunalen Wohnbau der fünfziger Jahre* (Vienna/Cologne/Weimar: Böhlau, 1993), p. 17. Cf. also: Gabriele Kaiser, «Die Architektur funktioniert, die Kunst gefällt. Stichworte zu einer Kunst am Bau?,» in: *Kunst, verbaut. Kunst am Bau. Die 90er. Das Ende der Trennung!* (exh. cat. Künstlerhaus, Vienna, 1998), p. 18; Monika Platzer (see note 8), p. 53–54; Strouhal (see note 12), p. 396–397. Cf. also the website set up by Gabriela Burkhalter: <http://www.architektur-fuerkinder.ch/index.php?/geschichte/wien/> (accessed March 14, 2015).
 — **14** — Booth at ART COLOGNE (D, 2011), 21er Haus, Vienna (A, 2011), Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf (D, 2011), Belvedere, Vienna (A, 2011/12), Kunsthaus Graz (A, 2012), Kunsthaus Baselland (CH, 2012), Wien Museum (A, 2012/13), tresor, Kunstforum Wien (A, 2013), Overgaden. Institut for Samtidskunst (DK, 2013), Marta Herford (D, 2013). — **15** — The series consists of twenty gouaches in different formats.

Schagerl, of whom we know of highly original and frequently complex designs that unfortunately often did not progress beyond the concept stage.

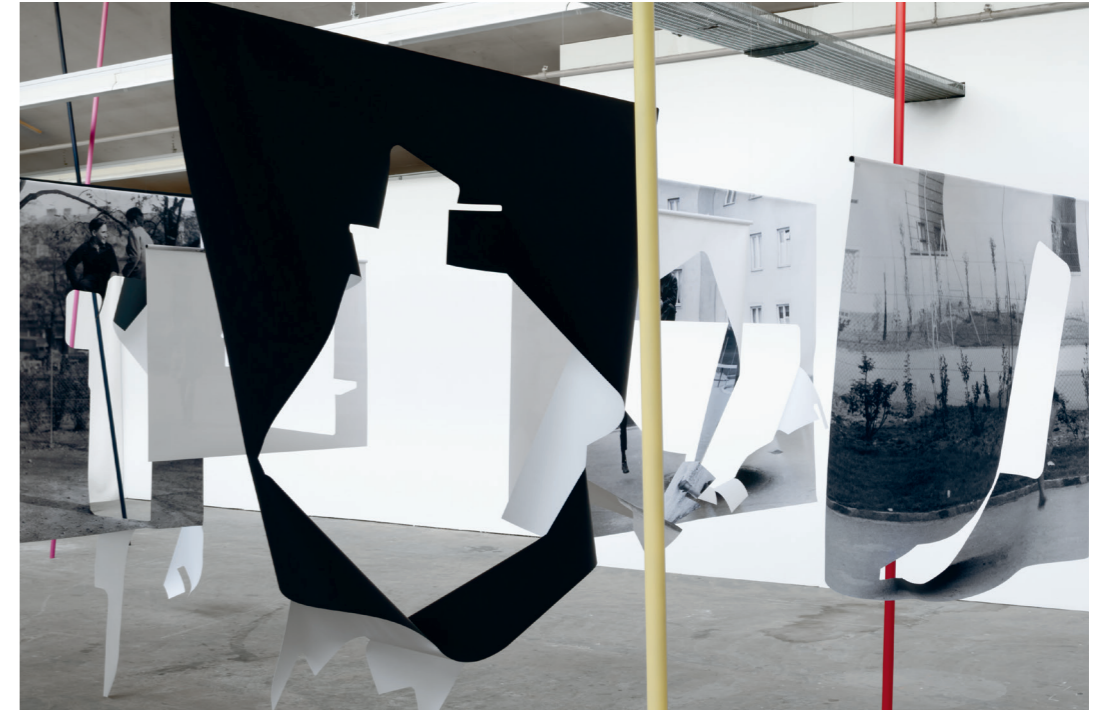
Thorsen's method, crucial for the works yet to come in the series, already becomes discernible here. Not only does she study the existing historical photos in their function as a source of information, arrange them according to more or less strict typologies, and make them visible, but she also specifically understands them as a material that is to be processed in new ways and should be made to be experienced as a physical object. In her first installation at Open Space at ART COLOGNE 2011, Thorsen changes the dimensions of the gouaches to the original size of the sculptures, which—as wall paintings—can be explored in their relation to the body. Seebacher-Konzut's formally advanced climbing sculpture is abruptly cut off by the right-hand end of the installation's wall, causing a particularly immediate effect. It consists of several concrete disks, arranged off-center like spiral stairs, and metal elements that connect them (pp. 12, 30, 46). Thorsen juxtaposes the monumental wall paintings and a framed, medium-sized gouache with a group of small, historical black-and-white photos, which—as they can only be deciphered at close range—call for a change of perspective that makes the large elements vanish from the viewer's field of vision. Almost as an apostil to the installation that documents play sculptures as objects of art in public space, they constitute the historical background against which the distilled typology of forms has to be read. What is isolated in the wall paintings and the gouache as a symbolic shape, appears in the small photos as a cutout negative form (p. 13); a historical photo of a slide by Rudolf Friedl (p. 12) is projected onto the left pole of Seebacher-Konzut's climbing frame, in turn filling the empty space of the slide with the black, «positive» form of the climbing pole. By using strategies such as collecting, appropriating, and artistically reflecting the historical material, Thorsen creates a space of subjective distance where a dialectic game unfolds between reality and appearance, presence and absence, the present and the past.

THE PHOTOGRAPHIC DOCUMENT AS A SCULPTURAL MATERIAL

A look at the further genealogy of the work series reveals how Thorsen gradually transforms and consolidates the two-dimensional medium of the photo into a three-dimensional installation, a process in which she shifts the focus away from the emblematic character of the play sculptures toward the sculptural, physically experienceable presence of the documentary material. Thorsen's installation for the Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf (2011) served as an overture; in it she abstracts the historical black-and-white photos of the play sculptures by enlarging them and cutting out the objects along their outlines, resulting in fragile lengths of paper that hang from aluminum rods (pp. 15, 49–51). By means of the cutouts the play sculptures are removed from their former architectural situation, in order to address their vanishing from public space and at the same time accentuate their shapes. For the play sculptures, marked in their absence as empty spaces, become the starting point for transforming the historical material, with the fragmented elements that have been taken out of their former context forming new, unexpected compounds. For the first time the focus is on the photographic document as a sculptural material, as the removal of the sculpture causes the paper to lose stability, sag,



Play Sculptures
Schnitt A-A'
Kunsthhaus Graz, 2012



Play Sculptures
Schnitt A-A'
Kunsthhaus Baselland, 2012

or unroll toward the floor with a sometimes dramatic and drapery-like quality. Furthermore, Thorsen adds another element to the installation in order to evoke the colorful quality of the play sculptures, which was lost in the process of archiving them as photos: slightly inclined aluminum poles painted in (occasionally darkened or lightened) primary colors intersect the space vertically; their material and color take up the aesthetics of the original play sculptures and should be interpreted as proposals for a potential coloring of the *playing* field that thus emerges. Thorsen here sticks to the motif of the silhouette by way of wall paintings; it appears for one last time in her next installation at Kunsthaus Graz (2012) on a concrete slab placed just above the floor, which—as a projection onto a horizontal surface—presents a counterpoint to the vertical elements, i.e. the paper lengths and aluminum poles (p. 53). Using a flat screen, the slide projection *Eine Stadt [A City]* (2010) is presented on the same concrete slab; as the quasi meta-level of the presentation, it takes viewers on a tour of *Die Stadt Wien als Mäzen I–IV*, a central historical source for the play sculptures. The works of art shown in the pages of the publications have been cut out along their outlines, thus incorporating the content of the following pages (and vice versa); like on the lengths of paper, the role and function of the sculptures remain comprehensible, even though they have been defamiliarized to a great extent. The images arbitrarily coalesce into collages that create a network of edges, cuts, and seams, reminiscent of the aesthetics of discontinuity and fragmentation featuring in avant-garde collages from the 1920s.¹⁶ This is, for example, illustrated by a page-turned-collage that shows a relief by Wander Bertoni, fragmented by an oval basin for a fountain by Maria Biljan-Bilger, into which playing children from the next pages are in turn projected; they enter into a formal and narrative relation with the relief in spite of the abrupt transitions between the individual elements of the collage (p. 16).

Although Thorsen already called attention to the spatial relations and rhythms between the still mostly isolated individual elements in her presentation in Düsseldorf, her installations at Kunsthaus Graz and Kunsthaus Baselland (both 2012) fully obtain the character of walk-in spatial collages. The ensemble, to be viewed along a course in the highly condensed installation in Graz and presented as a cluster in the Baselland exhibition, opens a multitude of insights that arise from motion; these perspectives result in a continuous cross-fading and establishing of relations between empty spaces, three-dimensional paper sculptures, unaltered fragments of photos, metal poles bracing the room, and the viewer's own body. Thus a complex overlapping of layers of space and time, of voids and urban space, of architecture, art, and their users is created. It defines play sculptures and their abstract aesthetic vocabulary as a phenomenon of political, social, and cultural parameters that become inscribed into the design of public space. The only documentary link in the installation is provided by the inscription, written on a house and legible on a paper length with a large hole—the cutout of an elephant sculpture by Ilse Pompe-Niederführ from 1964. It locates and visibly denominates the context of the placement and utilization of the play sculpture, indicated by an empty space, and thus follows the dialectic motion of presence and absence that Thorsen's installation and in particular her cutouts undergo: «Wohnhausanlage der Gemeinde Wien. Errichtet in den Jahren 1961–1963» [«Housing estate of the City of Vienna. Built in 1961–1963»] (p. 54).

Throughout the course of the Graz installation (pp. 32, 52–55), Thorsen keeps varying the front and back sides of the paper lengths. However, the

— 16 — Cf. Benjamin H.D. Buchloh, «From Faktura to Factography,» in: *October*, vol. 30, autumn 1984, pp. 82–119.

— 17 — Thorsen based her choice of color on the model of a playground by Noguchi shown on the cover of the magazine *Art in America*, vol. 56, no. 2, March–April 1968, which adheres to a color range characteristic of modernism.

paper's back side is never a blank, white surface, as the high-contrast information contained in the image on the front—such as silhouettes of bodies or the grid patterns of windows on a residential block—shows through, a process that is intensified by the exhibition lighting. The information enters into a dialogue with the paper fragments that bulge backward and at the moment of folding out once more become apparent as documents. In her Basel presentation (pp. 33, 57–59), Thorsen further develops this interplay of front and back side, positive and negative form, flat photographic document and molded, three-dimensional paper by working to some extent with cutouts from black paper (with a white back side), from which all narration has been removed. Moreover, Thorsen reduces the number of those cutouts into which the hanging and curling paper fragments in the surrounding space extend in favor of paper lengths that leave closed forms and clear-cut outlines, emphasizing the two-dimensionality of the documentary photographs; this is the case e.g. with a concrete sphere by Seebacher-Konzut that invites the child to hide behind, climb, or sit on: its circular shape, with the U-shaped metal tubes above, is completely cut out (p. 33). Such aspects contribute to the fact that in the Basel presentation the shapes of the play sculptures indicated by cutouts emerge more clearly and dominate the remaining pictorial content of the paper length, already introduced in Graz (p. 26), or even displace it into the cutout area. Thus the play activity of a girl who is making every effort to hoist herself up one of Seebacher-Konzut's slides and who was, together with the slide, removed from the picture except for her foot, seems only to echo in the empty space of the cutout. While Thorsen emphasized the architectural context of the play sculptures, the historical cityscape of Vienna with its municipal housing estates, when she chose the images for the installations in Graz and Basel, her installation at Marta Herford (pp. 61–63) focuses on the physical activity of the children at play. Thus a paper length, already introduced in Graz (p. 26), that opens toward the floor has recorded children at their most dynamic; the movements of their arms and flying hair upward to the right is intensified even more by the right diagonal edge of the cutout, which gives a view of a monumental play sculpture by Seebacher-Konzut consisting of a slide and a climbing frame. One of the paper lengths features a girl who is moving directly out of the picture, while a woman is watching from the window of a housing estate; the woman seems to lean on the empty space left by a climbing frame (p. 63).

Until 2012 Thorsen took the documentary material on the situation in postwar Vienna as a starting point and included references to better-known international examples only selectively—thus her choice of colors for the aluminum poles in the two latter presentations was influenced by a color scheme devised by Japanese architect Isamu Noguchi.¹⁷ In contrast, she decided to examine play sculptures as an almost simultaneously emerging international phenomenon and to put Austrian play sculptures into an international context, in order to complete the typology of forms, in the two final works in her series, presented in the tresor of Kunstforum in Vienna and the Overgaden. Institut for Samtidskunst in Copenhagen (both 2013). Among these are an amorphous concrete sculpture by Egon Møller-Nielsen—a spiral slide created for the American toy manufacturer Creative Playthings in the early 1950s—, a tubular-steel climbing arch by Aldo van Eyck from 1957, which he implemented in urban space in various versions, a spider sculpture by Dutch artist and member of CoBrA, Constant Nieuwenhuys, a close associate of the situationists, made



Play Sculptures
 IG 383 and *The Play Sculptures*
 Overgaden. Institut for Samtidskunst, 2013

— 18 — Solomon (see note 4),
 pp. 26ff.

in 1956, whose six feelers could swing due to the novel technology of post-tensioned concrete, an object from Isamu Noguchi's modernist playscape for the United Nations Headquarters in New York from 1952 that was never realized, and a tunnel maze by American sculptor Sidney Gordin from 1954, made of bridge-like, sloped concrete segments with rounded openings that could be arranged into hill ranges or tunnels (pp. 118, 120, 122, 135). The maze won the third prize in the 1954 «Play Sculpture Competition» launched by MoMA in cooperation with *Parents Magazine* and toy manufacturer Creative Playthings, who made the winning projects go into production and had, a year earlier, already inaugurated its «Play Sculptures» division, which aimed at having sculptors create playground equipment. The competition was one of the milestones of uniting abstract art and children's play in the USA.¹⁸

A WALK-IN ARCHIVE OF FORMS

These installations reveal a formal inversion of the way archived photos are used: the works become detached from urban space and focus on the images of the sculptures themselves, which had until then only been indicated by their negative forms—the «fill-outs» of the paper lengths (pp. 20–21, 36, 39, 68–79). These once again undergo a process of abstraction by means of enlarging templates from a wider range of documentary material and cutting out the objects' outlines, resulting in fragile, black-and-white paper sculptures. Enlargement produces dots which raise the issue of media reproduction and the way of appropriating a typology of modern forms that no longer exist anywhere but in pictures. Thorsen takes the historical play sculptures, represented by the two-dimensional medium of photography, to the present by displaying them on painted, colored metal rods that mostly intersect the space horizontally. In contrast to previous installations, they combine to form an independent framework that measures the exhibition space as a single playing field. The effect created by the paper curling and flowing round the static framework, thus optically setting it in motion, restores a «life of their own» to the play sculptures; they develop a three-dimensional, sculptural quality that reactivates the space they used to occupy but which is lost to them for historical reasons. While it was the fragmented photos of children at play that created a web of movements and lines of sight, giving an idea of the temporary use of the playground equipment, of the coming and going, in the previous installations, it is the shape of the paper lengths themselves that causes the performative quality in this installation: the black-and-white photos turn into three-dimensional shapes, describing movement, reintroducing a moment of playfulness—together with the metal rods—, and pointing to the players' agility and space-devouring dynamics. In terms of color and material, the metal rods are derivatives of actual climbing poles or bars; though they have been placed into the context of the exhibition space, the human body remains the reference against which they are measured. Though they act as substitutes, they reawaken the viewers' physical memory of their childhood, establishing a connection with their erstwhile playability: sensual memories of the hard, smooth, and in most cases cold poles that inspired numerous forms of movement—from climbing to balancing, from pulling yourself up to sliding along. What becomes clear is that the play sculptures themselves are characterized by immobility; it is only the way they are designed that promotes players' imagination and turns them into catalysts of movement.

ART AND PLAY

Sybille Krämer states that any kind of playing is first of all a phenomenon that involves movement, according to the etymological meaning of «Spiel» [play] (from West Germanic «spil» = being «in vigorous movement»): «The dynamics of play is the outcome of a momentum that is reflected and in turn affects the player.»¹⁹ The oscillating, repetitive dynamics of playing, of «back and forth,» paradigmatically unfolds in ball games. In the wake of historical models, Thorsen designed five walls for ball games for a school in Krems (pp. 64–67);²⁰ they serve on the one hand as boundaries from which the game's momentum bounces back and can start anew, on the other hand they are also shields and offer hiding places for the players.

The symbolic dimension of play, the distanced «acting as if,» is complemented by the «empathic attitude» of the players, an undistanced, real act of being moved, as Jacobus Johannes Buytendijk explained in his study on the *Wesen und Sinn des Spiels*. He also characterized the empathic attitude as a pictorial quality: «A thing is only an object of play if it has a pictorial quality. The sphere of play corresponds to the sphere of the picture.»²¹ Consequently, Krämer uses the example of a child that plays with a stick/sword to illustrate that the pictorial quality of the play object does not end with its representational function (the stick is used as a sword); rather, it establishes a «real» dimension of interacting with the fictional (moving the stick as if it were a sword); that is what constitutes the strange union of reality and appearance in play.²² By translating the historical images of play sculptures into the spatialized setting of installations, Thorsen creates a walk-in arrangement of shapes that surrounds viewers like a playing field accommodates players. Like art, play requires fixing temporal and spatial limits that set the space where play takes place apart from everyday space and separate the current period of play from the ordinary flow of time, in order to retain the intrinsic logic and meaning inherent to both play and art. In a process of gradually transforming a photo (the archival material) that refers to a sculpture (the historical play sculpture) into another kind of sculpture (the paper length) and finally into a two-dimensional collage, Thorsen makes the historical material accessible to a modern audience. She achieves that by not only portraying the history, essence, and function of play sculptures in their interplay with the human body, but also reactivating the interactive dimension embodied by any object we relate to while playing.²³

FORM AND MEMORY

Thorsen's method, which Christian Teckert described as the «archeology of visibility in modernism»²⁴, starts with the «ruptures in the aspirations of modernism for a productive, integrative link between aesthetics and politics, between form and function»²⁵; it questions their forms of visibility and makes historical information, often lost or displaced, «physically present,» a fact that Hal Foster considered a key feature of the «archival impulse» in contemporary art.²⁶ Foster furthermore considers it crucial that artists should not only draw on existing archives but produce them as well, and do so in a way that underscores the nature of all archival materials as «found yet constructed, factual yet fictive, public yet private.»²⁷ Thorsen's translation of the photos into a walk-in archive of forms that oscillates between two- and three-dimensionality not so

— 19 — Sybille Krämer, «Die Welt – ein Spiel? Über die Spielbewegung als Umkehrbarkeit,» in: *Spielen. Zwischen Rausch und Regel* (exh. cat. Deutsches Hygiene-Museum Dresden, Ostfildern-Ruit 2005), pp. 11–19. — 20 — It is the only «functional» piece in Sofie Thorsen's series of works, designed for the sports facilities of the Bundesrealgymnasium in Krems (2015). — 21 — in: Jacobus Johannes Buytendijk, *Wesen und Sinn des Spiels. Das Spielen des Menschen und der Tiere als Erscheinungsform der Lebenstrieb* (Berlin: Wolff, 1933; reprint: New York: Arno Press, 1976), p. 129. «The play object [...] is not a thing but a method; however, this aspect only emerges in the circular process of enticement and answering this enticement, of moving and being moved,» in: *ibid.*, p. 132. — 22 — Krämer (see note 19), p. 14. — 23 — *Ibid.* — 24 — Christian Teckert, «Public Absences and Absent Publics,» in: Peter Pakesch, Sabine Schaschl, et. al. (eds.), *Sofie Thorsen, Schnitt A–A', Cut A–A'* (Milan: Silvana Editoriale, 2012), pp. 82–89, here p. 84. — 25 — *Ibid.*, p. 82. — 26 — Hal Foster, «An Archival Impulse,» in: *October*, vol. 110, autumn 2004, pp. 3–22, here p. 4. — 27 — *Ibid.*, p. 5.



Play Sculptures
Sofie Thorsen – *Spielplastiken*
tresor Kunstforum Wien, 2013

much aims at systematics and completeness, but rather, in the wake of the avant-garde principles of collage and assemblage of the 1920s, emphasizes their gaps, empty spaces, and breaks, exposing the fictional quality and ambiguity of archives.²⁸ Her considerations on what to incorporate into her installational archive of forms and what not to incorporate, i. e. decisions on what to include and exclude, on what to show and what to hide, are made subjectively and within the intrinsic logic of aesthetics—in accordance with the nature of «research-based art» or «artistic research.»²⁹ Thus it is sometimes the affinity for certain forms that prompts her choice; at other times it is the experimenting with the material that determines whether the material is suitable for specific kinds of transfer between various media. The forms of the space-devouring objects come to the fore and obscure the pictorial documentation, therefore, paradoxically, undermining their own readability. Thorsen assembles an impressive range of historical archival material into a comprehensive visual comparison of modernist typologies of forms; however, she simultaneously leaves it in a state of ambivalence, refusing to settle for final statements and pointing to the impossibility of recording history (in archives).

In the latest installation in her series of works, colored collages (pp. 24, 72–73, 76) result from another media transfer: Thorsen in a very open manner experiments with flattening out the three-dimensional paper objects, taking their readability to the limits by reducing them formally as far as possible. Here Thorsen achieves a degree of lightness that is the consequence of any gain in «play». She uses photos of paper sculptures that have been thrown on the floor to create autonomous two-dimensional projections by obscuring their back sides, extracting new levels or overlaps of sculptures, and fragmenting them even more. As a result the signs resume their ambiguousness and—removed from the context of the reality of the city's rebuilding in the 1950s depicted in the photos—emerge as models of a utopian architectural discourse. The increasing dissolution of forms, which all but vanished over the series of four collages, seems to correspond to the process of forgetting, of a more and more elusive memory until only a tabula rasa—a blank, white page—is left. The remaining distilled forms constitute «scraps of memory,» as it were, demonstrating that the phenomenon they refer to is a historical one, long past and passed down only in fragments. By uncovering these forgotten archival materials, transforming them—aware of their historicity and the subsequent failure of the utopia they embodied—, putting them into new contexts, and making them visible as exhibits, Thorsen however places them within the sphere of a «question of the future.»³⁰

In her series of works, Thorsen addresses a multiple act of disappearance: play objects are meant to be used in the here and now; they need players in order to remain functional and visible. Just like the play sculptures soon no longer conformed to the *zeitgeist* or the stricter security standards and vanished from public space, their removal from the images becomes the starting point for another transformation. The numerous empty spaces are manifestations of absence, only echoing with the presence of their former subjects. In spite of all efforts of a memory that holds on to materiality, the paper objects remain strangely papery and ambivalent. They epitomize a specific fragility, distancing the viewer in a way that fundamentally differs from the physical contact with the former play objects; however much the historical documents are enlarged, they remain vague, illustrating the basic elusiveness of history. At the same

time they indicate that the irreversibility of time, which our lives are subject to, is turned upside down for the duration of playing. With its circular motions, play establishes a pure presence, no longer building a bridge between past and future.³¹ «Playing does not leave any traces,»—it is well and truly something that just happens—«it thus has no memory. Every game is a new beginning.»³²

— **28** — Cf. Buchloh (see note 16) and id., «Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa,» in: Knut Ebeling, Stephan Günzel (eds.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten* (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2009), pp. 233–252.
— **29** — For the discussion concerning the term «artistic research» see Sven Beckstette, Tom Holert, Jenni Tischer (eds.), «Artistic Research,» in: *Texte zur Kunst*, issue 82, June 2011.
— **30** — Cf. Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression* (Chicago/London: University of Chicago Press, 1996), translated by Eric Prenowitz, p. 36.

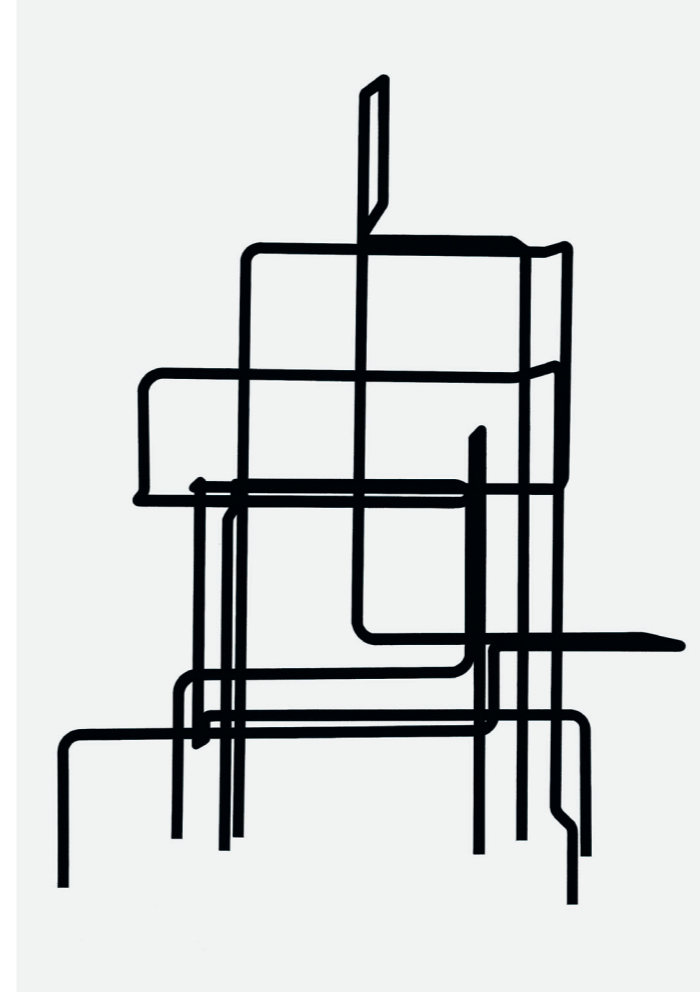
— **31** — Cf. Krämer (see note 19), p. 16. Krämer there refers to Hans Scheuerl, *Das Spiel. Untersuchungen über sein Wesen, seine pädagogischen Möglichkeiten und Grenzen* (Weinheim/Basel: Beltz, 1954), p. 98. — **32** — *Ibid.*, p. 15.



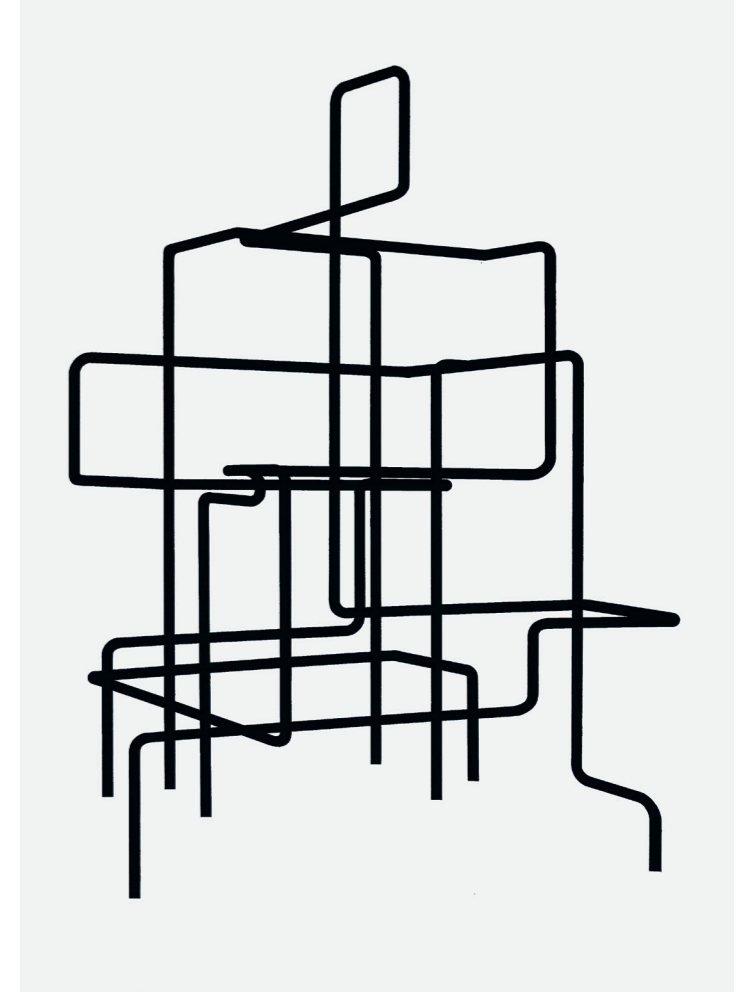
Spielplastiken | Play Sculptures
Schöne Aussichten! | Great Prospects!
21er Haus, 2011



KABI239 / Spielplastik
KABI239 / Play Sculpture
2011



KABI233 / Spielplastik
KABI233 / Play Sculpture
2011



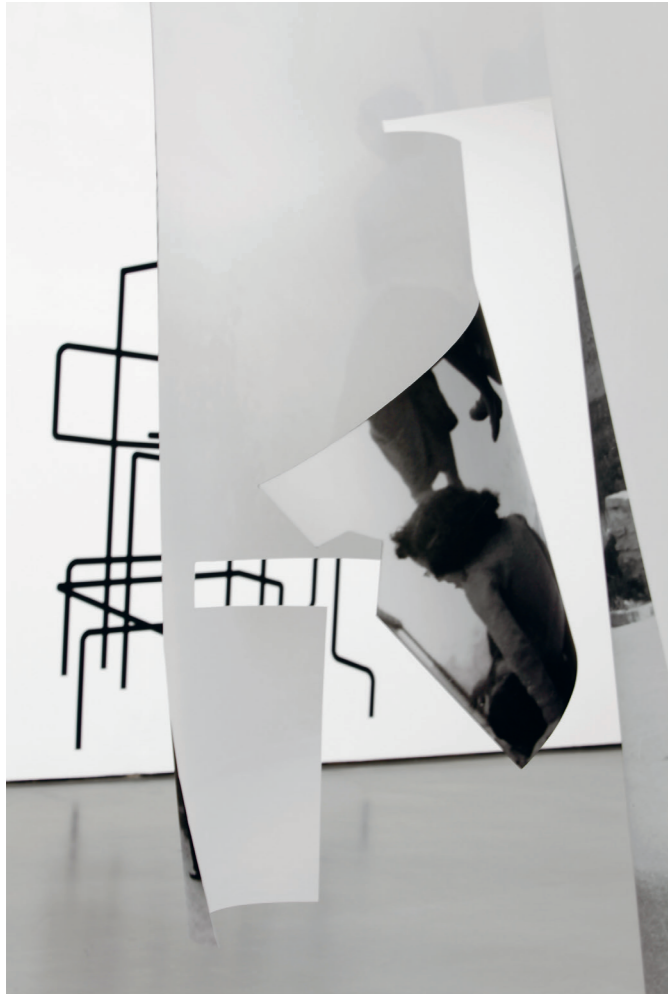


Spielplastiken | Play Sculptures
ART COLOGNE, 2011

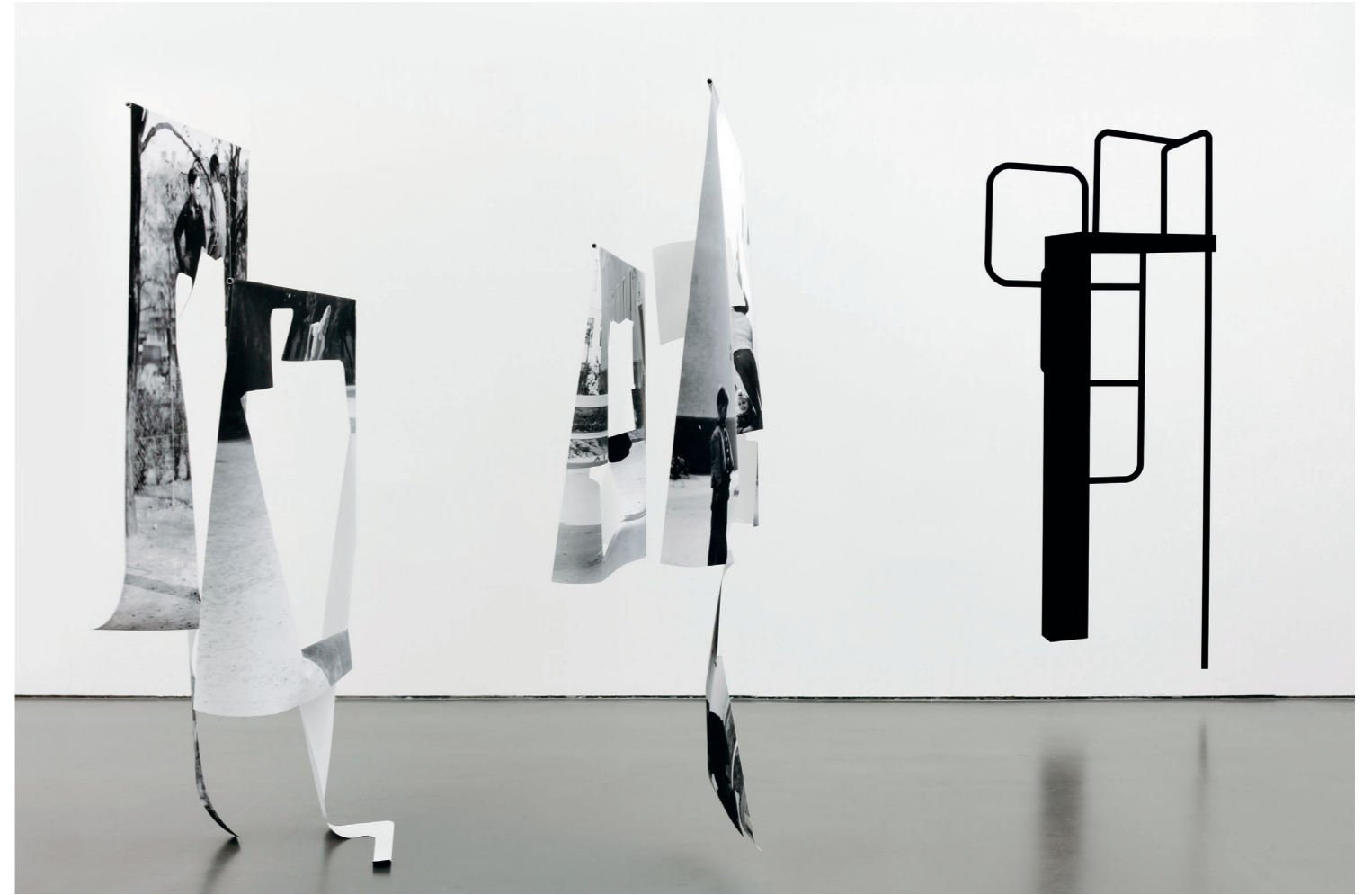


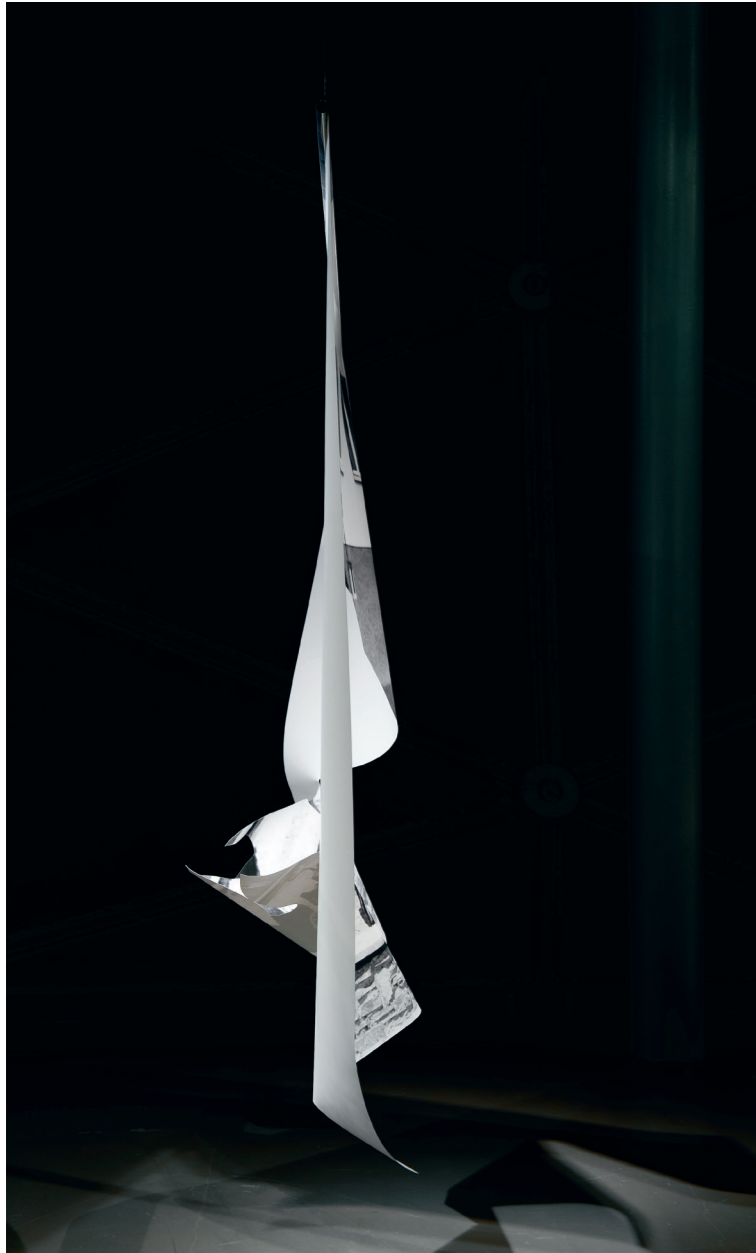


Spielplastiken | Play Sculptures
Habitat, Kunstverein für die
Rheinlande und Westfalen, 2011



Spielplastiken | Play Sculptures
Habitat, Kunstverein für die
Rheinlande und Westfalen, 2011





Spielplastiken | Play Sculptures
Schnitt A-A'
Kunsthau Graz, 2012





Spielplastiken | Play Sculptures
Schnitt A-A', Kunsthaus Graz, 2012



Spielplastiken | Play Sculptures
Schnitt A-A'
Kunsthhaus Baselland, 2012



Spielplastiken | Play Sculptures
Schnitt A-A'
Kunsthau Baselland, 2012



Spielplastiken | Play Sculptures
Ruhe-Störung. Streifzüge durch die Welt
der Collage | Disturbing the Piece.
An expedition through the world of collages,
Marta Herford, 2013



Spielplastiken | Play Sculptures
Ruhe-Störung. Streifzüge durch die Welt
der Collage | Disturbing the Piece.
An expedition through the world of collages,
Marta Herford, 2013





Ballspielwände | Walls for Ball Games
BRG Rechte Kremszeile, Krems, 2015





Ballspielwände | Walls for Ball Games
BRG Rechte Krenszeile, Krens, 2015





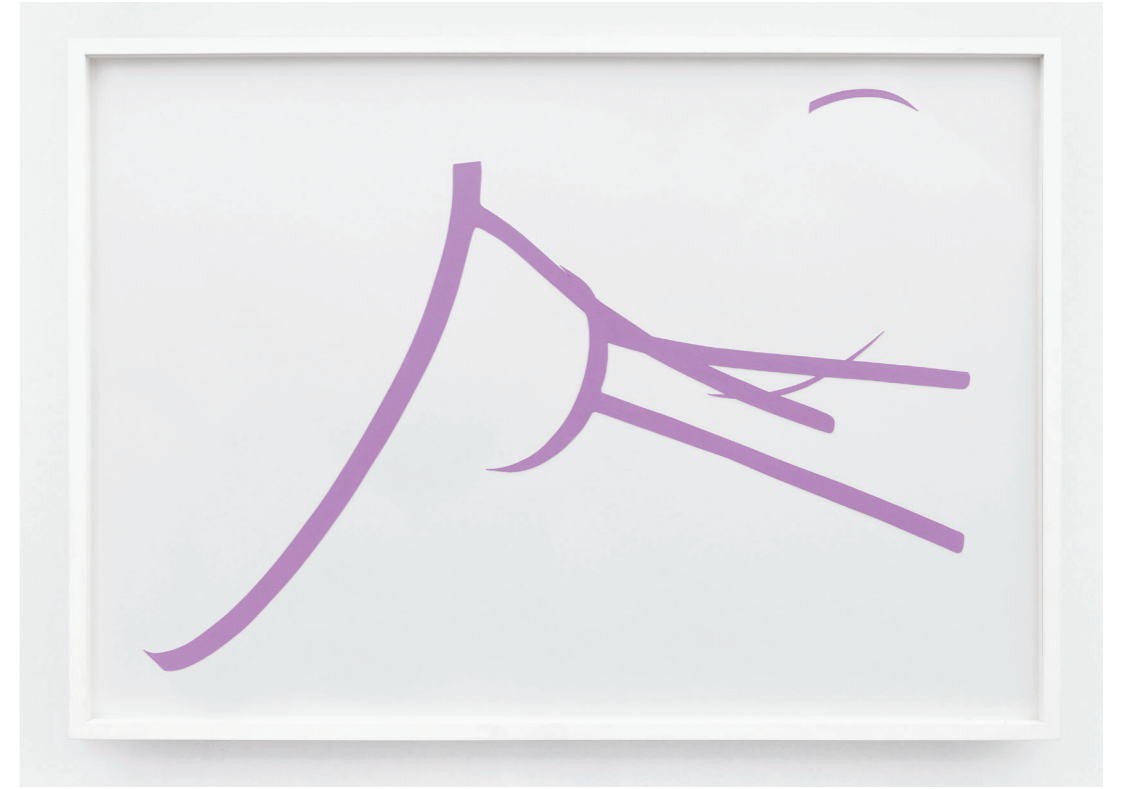
Spielplastiken | Play Sculptures
IG 383 and The Play Sculptures,
Overgaden. Institut for Samtidskunst, 2013





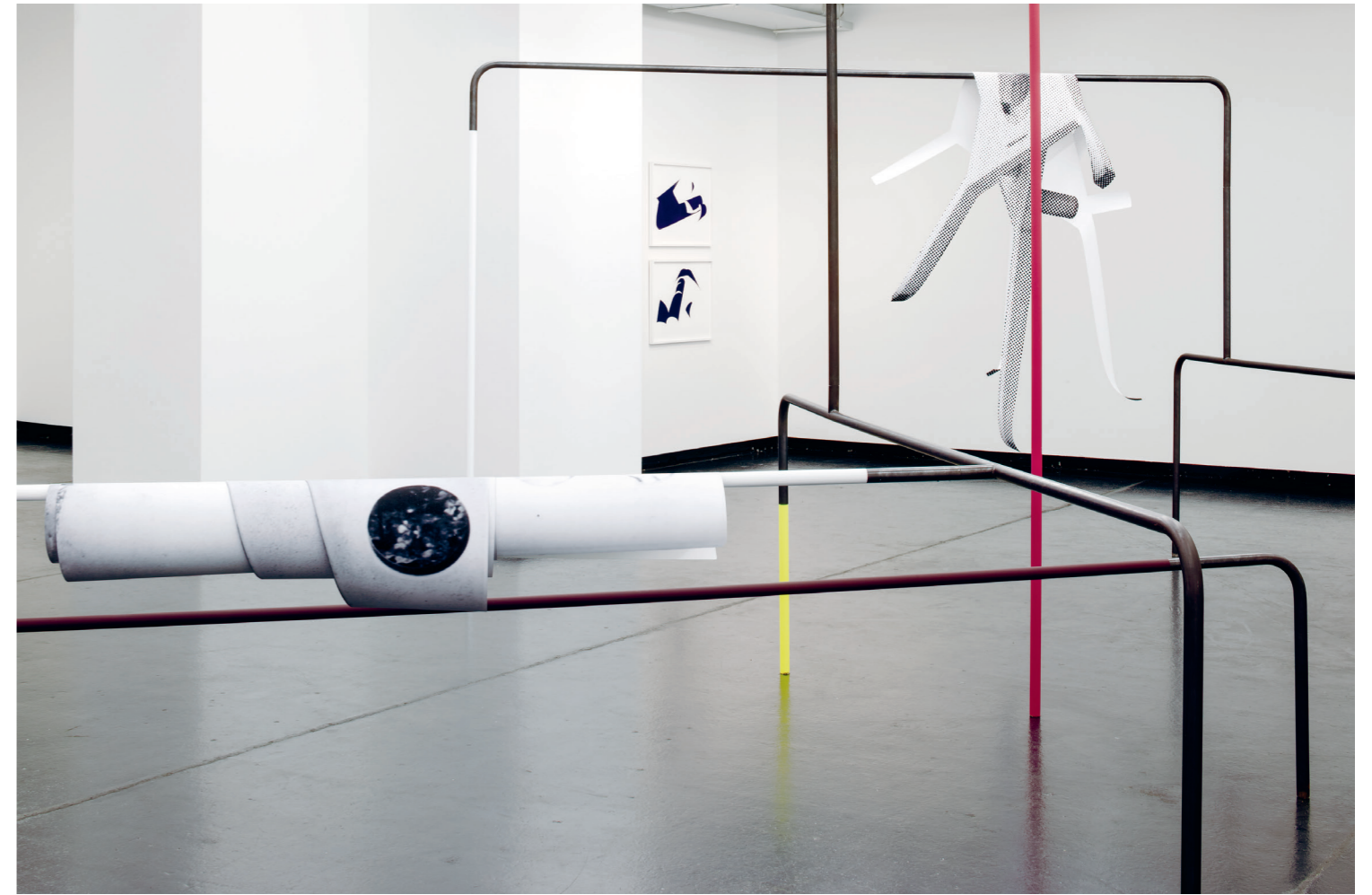
Spielplastiken | Play Sculptures
IG 383 and The Play Sculptures,
Overgaden. Institut for Samtidskunst, 2013







Spielplastiken | Play Sculptures
Sofie Thorsen - *Spielplastiken*
tresor, Kunstforum Wien, 2013



Spielplastiken | Play Sculptures
Sofie Thorsen - Spielplastiken
tresor, Kunstforum Wien, 2013



Spielplastiken | Play Sculptures
Sofie Thorsen - Spielplastiken
tresor, Kunstforum Wien, 2013

BILDER EINER STADT

(Wien)

Mari Laanemets

In den Jahren 2007 bis 2013 stellte Sofie Thorsen eine Reihe von Arbeiten her, die sich mit der Stadt Wien der 1950er und 1960er Jahre auseinandersetzen. Thema dieser Werkserie ist das 1949 von der Stadt Wien ins Leben gerufene Programm «Kunst am Bau». Dabei greift Thorsen auf unterschiedliche Medien wie Diaprojektion (*Südtirolerplatz*, 2005–2007; *Tiere wollte ich auch nicht gestalten*, 2009; *Eine Stadt*, 2010), Wandzeichnung (*Baustelle [Aichenegg, Lenneisgasse 6–8, 1140*, Wien, 2009]), Zeichnung (*KAB*, 2009) oder Collage (*Dekoratives Band*, 2013) zurück (S. 89–108).

Architektur ist das zentrale Thema in Sofie Thorsens Werk. Ihr Interesse gilt der Beschaffenheit von Räumen, insbesondere der Formensprache und Gestaltung der Moderne. Sie untersucht die Konstruktion der Stadt in Bezug auf ihre kulturellen, sozialen und politischen Parameter. So wie Architektur – dies gilt ebenso für Kunst und Design – mit der ästhetischen Organisation von Lebensraum immer auch eine Vision von Gesellschaft formuliert, verkörpert jedes Produkt formaler Gestaltung die Utopie eines Raums, in dem es idealerweise erscheinen kann. Selbst wenn Thorsen sich meistens auf ganz konkrete Orte bezieht und diese die Ausgangspunkte für ihre Recherchen bilden, steht genau dieser abstrakt entworfene Raum, der bestimmte Ordnungen, Werte und Beziehungen verkörpert, im Mittelpunkt ihrer Arbeit. Sofie Thorsen fragt nach der ästhetischen Konstruktion von Raum, nach der Verbindung von gebauter Umgebung zu den durch sie formulierten Ideen und Programmen.

Mit der hier besprochenen Werkserie wendet sich die Künstlerin den Jahren des Wiederaufbaus zu, der Stadt Wien in den tristen und pragmatischen Nachkriegsjahren mit ihrer nüchternen Architektur. Sie befasst sich also mit jenem Moment der Moderne, in dem diese Alltag wird. Die Prinzipien der Funktionalität und Ökonomie, mittels derer die ArchitektInnen und KünstlerInnen der Avantgarde in konstruktiver Weise eine neue Gesellschaft zu antizipieren meinten, werden nun in dieser Phase zur offiziellen Form des Wiederaufbaus. Es geht also weniger um die Experimente der frühen Moderne als vielmehr um eine Routine, mit der auch die Konflikte innerhalb der zur Realität gewordenen Visionen sichtbar werden. Es ist ein Moment der Festigung der Moderne, aber zugleich auch einer der Ernüchterung. War die neue abstrakte Form ursprünglich als Mittel der Befreiung und der sozialen Emanzipation der Menschheit erdacht, so wurde sie nach dem Zweiten Weltkrieg zunehmend zu einem Instrument der Rationalisierung umgedeutet: Die Utopie des Einfachen wandelte sich zur Ideologie des Ökonomischen. Die einfachen geometrischen Formen spiegelten keine idealistische Ordnung mehr wider, sondern waren zu Symbolen der gesellschaftlichen Kontrolle und instrumentellen Vernunft geworden.¹

Sofie Thorsens Arbeit ist von eben diesem Widerspruch der Moderne geprägt, der Ambivalenz zwischen Emanzipation und Kontrolle, Utopie und Pragmatismus, künstlerischer Autonomie und administrativer Maßnahme – eine Zwiespältigkeit, die auch die Kunst am Bau prägt.

— 1 — Diese Freiheit wurde durch den abstrakten Expressionismus verkörpert, der jedoch für Autonomie und individuelle Spielräume und nicht etwa für gesellschaftlich-soziale Gleichheit stand.

KUNST AM BAU

Das Programm wurde in den 1950er Jahren eingeführt und sah vor, einen kleinen Teil des städtischen Baubudgets für Kunst zu verwenden. Bis Ende der 1960er Jahre wurden auf dieser Grundlage ca. 2.000 Mosaiken, Wandgestaltungen und Plastiken in verschiedenen Bezirken Wiens realisiert. Das Programm ist im Kontext ähnlicher, im Geiste des Humanismus initiiertes Projekte zu sehen. Der Kunst wurde die Aufgabe zuteil, dem Wiederaufbau eine menschliche Dimension zu verleihen, nicht nur im Sinne einer emotionalen «Beheimatung», also eines empathischen sowie symbolischen Vertrautmachens mit den neuen Wohnsiedlungen, sondern auch als eine Art Ersatz für die bildliche Entseman-tisierung der Neubauten.² Mit der «ästhetischen Bereicherung» der alltäglichen baulichen Umwelt wurde die Verbesserung des Menschen und der Menschheit angestrebt, nicht zuletzt aber auch eine gesellschaftliche Integration, um innerhalb einer zerrütteten Gesellschaft eine Gemeinschaft wiederherzustellen. Die Suche nach einer «neuen», der modernen Stadt und Gesellschaft entsprechenden «Monumentalität» wurde KünstlerInnen weltweit zur Mission.³

Darüber hinaus war es die Intention des Programms, den Dialog zwischen KünstlerInnen und ArchitektInnen zu initiieren. Ende der 1950er Jahre entstanden im Rahmen des Programms auch die ersten abstrakten Arbeiten im öffentlichen Raum. Die Utopie der Kunst am Bau war jedoch die Erweiterung des Anteils der Kunst am öffentlichen Leben. Von zentralem Interesse ist hier also folgende Frage: Welche Rolle hatte Kunst (am Bau) im Wiederaufbau in den 1950er Jahren? Wie stehen die Wandgestaltungen, Plastiken und Mosaiken, die die Rolle klassischer Monumente übernehmen, zu den (kollektiven) Idealen der Menschheit und welches Bild des kollektiven Gefühls der Moderne und der Gesellschaft vermitteln sie?

RAUMORDNUNG

Eine Rekonstruktion ist immer mit unserer konkreten Position in der Gegenwart verbunden. Unter dem Begriff «Kunst am Bau» wurde in den 1950er bis 1960er Jahren über die Rolle der Kunst in der Öffentlichkeit nachgedacht. Es etablierte sich ein umfangreiches Programm für Kunst im öffentlichen Raum, ein Thema, das heute in Bezug auf die neoliberale Reorganisation der Städte und die Umgestaltung urbaner Räume im Postfordismus nichts an Aktualität verloren hat. Und zugleich ist die heutige Situation eine ganz andere: Kunst war damals ein machtvolles Planungsinstrument sozialer Stadtregierungen. Wie steht es aber heute mit den Möglichkeiten der Kunst, künstlerischer Arbeit und sozialem Städtebau? Diese und andere Fragen wirft die hier besprochene Reihe von Thorsens Arbeiten auf, wenn sie ein weitgehend vergessenes Kapitel der Baugeschichte Wiens wieder ans Licht holt.

Dennoch gilt das Interesse der Künstlerin nicht so sehr der Geschichte des Programms, seinen konkreten Inhalten oder Richtlinien, sondern den im Rahmen des Programms entstandenen formalen Gestaltungen. Zwar beziehen sich die Arbeiten auf ganz konkrete Orte (manche Titel nennen explizit Straßennamen und Hausnummern), es geht Thorsen in erster Linie aber nicht um den Ort, sondern um die Architektur, um den Raum und die Raumbilder. Wenn sie die Fassadengestaltungen als Kommunikationsflächen der Stadtregierung analysiert, befasst sie sich nicht mit dem «Was», sondern vor allem mit dem «Wie».

— 2 — Irene Nierhaus, *Kunst-am-Bau im Wiener kommunalen Wohnbau der fünfziger Jahre* (Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 1993), S. 16.

— 3 — Die klassischen Monumente, die traditionell das Gedächtnis einer Gemeinschaft bewahrt und Kollektivität hergestellt haben, ihre Form sowie ihr Pathos waren angesichts der Zerstörung des Krieges, aber auch architektonisch, kompromittiert. Bereits in den 1930er Jahren hat Lewis Mumford angesichts der sich durch die moderne Lebensweise verändernden Stadt das klassische Monument in Frage gestellt.

— 4 — Das Sgraffito von Aicheneegg scheint Bezug auf Fernand Léger zu nehmen, den französischen Künstler, der die repräsentativen Bilder von Bauarbeitern, aber auch des repräsentativen Raums der Moderne, der fabrizierten und mechanischen und zugleich dynamischen Umwelt geschaffen hat, wie etwa *Les constructeurs* (1950). — 5 — Die Wandzeichnung entstand für die Ausstellung *Fifty Fifty. Kunst im Dialog mit den 50er-Jahren* im Wien Museum. Konzipiert für die Atriumwand des Museums, thematisierte die Arbeit auch den architektonischen Umbau des Museums, wodurch eine Außenwand zur Innenwand wurde. — 6 — In der Architektur wird darunter die Art des Zusammensetzens der Bauteile verstanden; vgl. Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik* (Frankfurt am Main: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860). — 7 — Tektonik war einer von drei Begriffen (neben Konstruktion und „Faktura“), anhand derer die erste Arbeitsgruppe der Konstruktivisten 1921 die neue (sozialistische) Ästhetik begründete.



Hermine Aicheneegg
Sgraffito-Entwurf
Hausbau I, 1953

Ihre Arbeit basiert zwar auf Recherchen, die Archive und Sekundärmaterial miteinbeziehen, ihr Ziel ist aber nicht die Rekonstruktion historischer Ereignisse. Sie versucht nicht, die obsolet gewordenen Bedeutungen aufzuspüren, während sie erläuternde Bezüge und Referenzen herstellt, sondern sie untersucht insbesondere die Raumordnungen und ihre Formregime, indem sie die Erscheinungen zunächst dekontextualisiert.

Sofie Thorsens Verfahren sind das Isolieren, Sezieren und Abstrahieren. Ein typisches Beispiel dafür ist die großformatige Wandzeichnung *Baustelle* (*Aicheneegg, Lenneisgasse 6–8, 1140 Wien*) für das Atrium des Wien Museums (pp. 89, 91). Die Arbeit bezieht sich auf das 1953 entstandene Sgraffito *Bauarbeiter* der österreichischen Künstlerin Hermine Aicheneegg in einem Wohnhaus im 14. Bezirk. Für ihre Interpretation entfernt Sofie Thorsen jedoch die figurativen Bestandteile des Sgraffitos von Aicheneegg – einer typischen Wiederaufbauszene mit Bauarbeitern auf einem mehrstöckigen Gerüst – und führt die Darstellung auf ihre Geometrie und Linearität zurück. Durch diese Reduktion versucht die Künstlerin den Blick auf die dem Raum zugrunde liegenden formalen Strukturen und Raumvorstellungen zu lenken. Dabei eröffnet sich ein konstruktivistisches Gefüge von senkrechten, waagerechten und diagonalen Konstruktionslinien, womit ein neu rhythmisierter Blick auf den Raum möglich wird.⁴ Die sehr dezente Linienführung in rot und blau entzieht dem Traumbild der 1950er Jahre die Wucht und lässt sie eher skizzenhaft und flüchtig erscheinen. So betont sie die Verschiebung⁵ wie auch die Vergänglichkeit der Zukunftsbilder. Die Arbeiter haben das Baugerüst verlassen, nur zwei Bretter lehnen verloren an der Wand. Oder soll die Arbeit erst beginnen?

Während der Vorbereitungen für diese Wandzeichnung entsteht eine Reihe weiterer Zeichnungen. Sofie Thorsen kopiert dafür Fragmente verschiedener Wandbilder und Mosaiken durch rotes Durchschlagpapier (S. 90). Auch hier werden fast alle figurativen Elemente sowie die kraftvollen und kontrastierenden Farben der Mosaiken und Wandbilder entfernt. Auf diese Weise geht die Plastizität verloren, Volumen lösen sich in flächig geschichtete Formabfolgen von Objekten auf. Die Komposition der Bilder, deren Tektonik, kommt zum Vorschein.

Der Begriff Tektonik beschreibt den strukturellen Aufbau, das Arrangement des Werks,⁶ das spätestens in den theoretischen Ausführungen der Konstruktivisten auch eine sinnbildliche oder politische Dimension bekommt.⁷ Die von den Konstruktivisten entwickelte Vorstellung von Tektonik beinhaltet nicht nur formale Organisation (das Ausbalancieren physischer Kräfte), sondern auch die Organisation einer Reihe von determinierenden und voneinander abhängenden Kräften, die gegenwärtige politische, ökonomische und technologische Normen miteinander austarieren. Er beschreibt, zusammengefasst, die gegenseitige Abhängigkeit von Form und Politik bzw. Ideologie in einem spezifischen historischen Moment.

DIE STADT NEU ZUSAMMENSETZEN

Ein weiteres Verfahren, das Sofie Thorsen häufig verwendet, ist jenes der Zerlegung. Die Motive werden auseinandergenommen, präpariert, Teile werden aus ihrem Kontext (das heißt einerseits aus dem urbanen Raum, in dem diese Werke platziert waren, andererseits aus dem Werkzusammenhang) losgelöst. Diese Fragmente wiederum setzt sie in neue Beziehungen, es entstehen neue

Räume, neue Anordnungen, neue Erzählungen. Ihr Vorgehen ist solchermaßen auch spekulativ.

Für die Diaprojektion *Tiere wollte ich auch nicht gestalten* kombiniert sie architektonische Teile, Gebilde und Formen aus der Kunst am Bau und fügt sie zu einer fiktiven Stadtsituation neu zusammen. Die Geschichte des Mediums Diaprojektion ist eng an die Geschichte des Reiseberichts gekoppelt, die Diaprojektion ist eine Dokumentation und zugleich eine fiktive Erzählung. Die auf eine schwarze Wand projizierte Arbeit besteht aus 81 Diapositiven – eine Art cinematografische Abfolge einzelner Collagen. Sie verknüpft verschiedene Elemente, die zu (immer neuen) Räumen rekonfiguriert werden. Sofie Thorsen arbeitet analytisch, aber nicht streng systematisch und lässt auch subjektive Momente zu. Eine streng festgelegte wiederkehrende Struktur bzw. Systematik, die die Anordnung der Formen bestimmt, bleibt in diesem Sinne unsichtbar. Allerdings ergibt sich eine Kontinuität zwischen den einzelnen «Momentaufnahmen» aus einer Strichzeichnung, die vorab auf jeweils ein Element der folgenden Collage verweist. Ein Teil der Bilder besteht nur aus solchen Strichzeichnungen, die sich auf Fotografien der eigentlichen Kunstwerke und Raumsituationen beziehen. Damit wird die Aufmerksamkeit der BetrachterInnen stärker auf die räumlichen Beziehungen und Rhythmen gelenkt, wobei die evozierten Raumsituationen nie eindeutig sind. Eine Destabilisierung des Raums wird etwa durch das Aufeinandertreffen der Strichzeichnung und der Collageelemente bewirkt.

Die Collage ist das für die Moderne paradigmatische Verfahren der (zeitlichen sowie räumlichen) Organisation von Darstellung. Durch ihre offene Form, ihre Technik, die Elemente und Oberflächen zusammenbringt, die sonst weder verwandt noch vergleichbar erscheinen, bewirkt sie eine kritische Distanz. Diese Distanz ermöglicht die Demystifizierung und das Sichtbarwerden des Zusammenspiels von Repräsentation, Ideologie und Macht.⁸ Die Collage betont die Differenz und spricht damit die fragmentierte und gebrochene Art der modernen urbanen Gesellschaft an. Sie stellt nicht nur die Totalität der Vision einer synthetischen Einheit (die auch im Zentrum des Kunst-am-Bau-Programms stand) in Frage, sie unterbricht zudem die Totalität der Repräsentation – ein Thema, das für Sofie Thorsens Arbeit ebenfalls von Bedeutung ist.

Für die Diaprojektion *Eine Stadt* erforscht die Künstlerin eine Publikationsreihe der Wiener Stadtverwaltung zu Leistungen des Wiederaufbaus, die unter dem Titel *Die Stadt Wien als Mäzen*⁹ erschienen ist (S. 16, 96–99, 108). Ihre Methode, sich dem Material zu nähern und es zu bearbeiten, ist der oben beschriebenen nicht unähnlich: Auch hier wird eine vorgegebene, geordnete Situation verschoben, durcheinandergebracht. Die Broschüren, die die im Rahmen des Kunst-am-Bau-Programms geschaffenen Kunstwerke im öffentlichen Raum dokumentieren, dienen als Vorlage für eine Dekomposition: Die Künstlerin lichtet jedes Buch Seite für Seite ab (das Intervall zwischen den einzelnen Seitenwechseln beträgt 8 Sekunden), wobei jeweils ein Kunstwerk aus seiner städtischen Umgebung entfernt wird. Es entstehen Unterbrechungen, Leerstellen, durch die die folgenden Seiten betrachtet werden können, sowie neue (unerwartete) Beziehungen zwischen diesen Leerstellen, den städtischen Standorten, den Titeln und mitunter den auf den Fotografien abgelichteten Personen.¹⁰ Die ungesteuert aufeinandertreffenden Bildausschnitte und Verbindungen bringen komplexe Bilder städtischer Oberflächen hervor. Durch die Verschiebung entstehen neue, mehrschichtige und irrationale Räume. Es sieht beinahe so

aus, als wollte die Künstlerin die Rekonstruktion der Stadt umdrehen: Die nahtlose Repräsentation des Wiederaufbaus bekommt Risse, wird «ruiniert».¹¹

Thorsens Intervention in die offizielle Repräsentation ist jedoch nicht durch befreiende Momente der Authentizität motiviert. Das Programm bzw. seine Ambition war nicht unumstritten. Die rund zweitausend Kunstwerke, die im Rahmen des Programms entstanden und noch weitgehend intakt sind, sind weiterhin vergessen und für das gegenwärtige Stadtbewusstsein irrelevant. Die Leerstellen reflektieren dieses seltsame Nicht-Dasein in der Anwesenheit. Das Interesse der Künstlerin impliziert Fragen nach ideologischen und konzeptuellen Rahmenbedingungen von Form. Ihre ästhetischen Manipulationen legen Bruchstellen im urbanen Umfeld offen, die zu grundlegenden Fragen der Moderne führen: die Rolle des Ästhetischen in der Politik und, in diesem konkreten Fall, von Kunst am Bau. Welche Rolle spielt die bildende Kunst im Städtebau? Thorsen geht es dabei weder um Kritik noch um Affirmation. So wie die Diaschau die Betrachtenden an ferne und fremde Orte führen kann, so inszeniert die Künstlerin «Spaziergänge» durch die Räume einer imaginären Stadt der Zukunft, die selbst schon wieder Geschichte geworden ist. *Flânerie* kann hier als eine Technik der Rekonstruktion von Stadt begriffen werden, deren Ziel die räumliche Untersuchung einer fremd gewordenen Stadt ist. Dies geschieht nicht mit dem vermeintlichen Ziel, die Entfremdung von dieser Stadt zu überwinden, vielmehr liegt der Fokus auf der Suche nach den Ideen und Visionen, die den Wiederaufbau der Stadt nach dem Zweiten Weltkrieg getragen haben.

Durch Dekonstruktion und Veränderung wird der ursprüngliche Sinn entfremdet, vertraute Bedeutungen (der Orte sowie der Kunstwerke auf den Fotografien) werden gesprengt, zugleich werden aber neue Assoziationen und Effekte ausgelöst: Wenn zum Beispiel durch die Leerstelle, die eine Tierplastik hinterlassen hat, das Fragment eines urbanen Umfeldes durchscheint, entsteht der Effekt einer Reflexion, als ob die Skulptur ihre Umgebung widerspiegeln würde. Dadurch entwickelt sich ein Zusammenhang (zwischen der Plastik und dem Raum), der, wie es scheint, nicht organisch, sondern strukturell ist,¹² bestimmt von Werten, Normen, Institutionen, Diskursen und Machtverhältnissen. Zwar befasst Thorsen sich in erster Linie mit der Ästhetik und den Raumverhältnissen ihrer Quellen und Referenzen, sie schließt aber politische und soziale Dimensionen nicht aus. Ein Raum bzw. die Struktur des Raums reproduziert immer auch eine Ideologie und konstruiert Subjekte. Gleichermaßen ermöglicht der rekonstruierende Umgang mit diesem Raum auch einen Kommentar, eine Korrektur.

POLITIK DES ORNAMENTS

Das besondere Augenmerk der Künstlerin gilt abstrakten Arbeiten – Mosaiken, Wandbildern und Archigrafiken, die in den 1960er Jahren die repräsentativen figurativen Bilder ablösen. Die kollektive und rhetorische Ausstrahlung der monumentalen Arbeiten weicht dekorativen, unendlich fortsetzbaren Mustern, die jedoch nicht weniger ambitioniert sind. Eigentlich geht es um das alte Interesse moderner Kunst, Abstraktion als eine neue visuelle Sprache zu entwickeln, das in den 1950er und 1960er Jahren einen neuen Aufschwung erlebte. Im Rahmen der in der Stadtplanung angestrebten Synthese der Künste, beeinflusst durch die neuen Wissenschaften Semiotik und Informationstheorie, entstand die Idee einer neuartigen Umwelt, die selbst Kommunikation verkörpert

— **8** — Benjamin H.D. Buchloh, «From Faktura to Factography», in: *October*, Vol. 30 (Herbst, 1984), S. 82–119.

— **9** — In den Jahren 1953–1962 sind insgesamt vier Publikationen erschienen. — **10** — Man ist, unter anderem, an die *chance encounters* der planlos durch die Stadt schlendernden Surrealisten erinnert, an die unerwarteten Begegnungen, die die Stadtplaner schlecht berücksichtigen können.

— **11** — Die Struktur der Repräsentation (die Struktur einer Fotografie zum Beispiel) reproduziert Ideologie und konstruiert Subjekte. Zugleich ist ein Foto als «Arbeitsstätte» offen für Verschiebungen und Veränderung der bereits existierenden Bilder. Vgl. Victor Burgin, «Looking at Photographs», in: ders., *Thinking Photography* (Houndmills/London: Macmillan Press, 1982), S. 142–153.

— **12** — Henri Lefebvre, *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 1991), S. 92. Siehe auch die Essays von Rosalyn Deutsche zum Verhältnis von Stadtraumpolitik und Kunst, in: Rosalyn Deutsche, *Evictions. Art and Spatial Politics* (Cambridge, Massachusetts/London: The MIT Press, 1996).

und von ihren BenutzerInnen vollendet wird. Eine große Rolle spielte in diesem neuartigen System urbaner Programmierung die abstrakte Sprache von Formen und Farben.

Bereits die Arbeit *Tiere wollte ich auch nicht gestalten* befasste sich mit diesen Aspekten der Kunst am Bau. Noch präziser wird das neue visuelle Vokabular in den Collagen aus der Serie *Dekoratives Band* untersucht (S. 101–107). Ausgangspunkt für dieses Werk ist ein Mosaik von Josef Seebacher-Konzut,¹³ mit dem die Arbeiten aber nur vage verbunden bleiben. Sofie Thorsen zerlegt das Mosaik und komponiert dessen Elemente neu. Die gelösten Teile schweben im Raum (der Collage) und ergeben keine geschlossene Form mehr. Auch die Farbgebung weicht von jener des Originals ab, verglichen mit dem schimmern den Farbwechsel des Mosaiks ist sie eher matt gehalten. Zudem transferiert Thorsen das Mosaik auch in eine raum-zeitliche Struktur, in dem sie die Collagen in den Räumen der Galerie verteilt. Dabei folgt die Anordnung einer gewissen Dramaturgie.¹⁴ Die Künstlerin entwirft eine Raumsituation bzw. eine Abfolge, in der sich der Charakter der Arbeiten je nach Richtung ändert, wodurch unterschiedliche Stimmungen evoziert werden. Manche Wände werden eigens für diesen Effekt schwarz gestrichen.

Es handelt sich somit um eine Studie zur Wirkung der Ästhetik als Mittel des (totalen) Designs, eines Vorgehens also, in dem Kunst als «strukturierender Apparat» in die Gestaltung einbezogen wird. Sofie Thorsen artikuliert den Raum, um diesen als das die Wahrnehmung manipulierende Element zur Schau zu stellen. Sie reflektiert über die Möglichkeiten der Kunst in der Gestaltung von (öffentlichen) Räumen und damit unmittelbar auch über die Politizität der Kunst. Wohlgermerkt, es geht ihr selten um die explizit politischen und narrativen Bildwelten der Arbeiten aus den 1950er Jahren, sondern um die abstrakten und ornamentalen, um nicht zu sagen dekorativen Werke des folgenden Jahrzehnts. Tatsächlich wirken selbst die Zeichnungen, die die Motive auf ihre Tektonik zurückführen, sehr ornamental.

Die Auseinandersetzung mit dem Abstrakten und Ornamentalen leitet zur zentralen Frage bzw. zum zentralen Konflikt der Moderne über. Seit Adolf Loos gilt das Ornament als Feindbild. Primitiv (und weiblich) konnotiert, symbolisiert es die traditionelle Opposition von Raum und Oberfläche, Funktion und Dekoration, Inhalt und Form, die in der Moderne gänzlich aufgelöst werden sollte (wie etwa im Funktionalismus, wo das konstruktive Gerüst des Baus selbst zum Inhalt – und zur Botschaft – wird). Wendet sich Sofie Thorsen der «dekorativen Schauseite» zu (und nicht etwa dem Generalplan der Stadtentwicklung als mögliche bauliche Umsetzung von kulturellen, politischen und sozialen Konzepten), dann ist dies eine Aufforderung, das Verhältnis von Ornament und Moderne neu zu denken. Mittels des Ornaments stellt sich hier nicht nur die Frage nach dem Ästhetischen, sondern auch nach dem Sozialen und Politischen:¹⁵ Inwiefern lassen sich im Ornament/Dekor soziale Relationen ausmachen, in welchem Verhältnis stehen also moderne Stadtplanung und die Ästhetik der Mosaiken und Wandgestaltungen zueinander?

Die Umstrukturierung der Städte nach dem Zweiten Weltkrieg (die mit der in der Gesellschaft stattgefundenen Umwandlung korrespondierte) bewirkte die Auflösung von Nachbarschaften mit einer klaren, räumlichen Struktur. Es entstand ein neuartiger Raum: In den neuen Wohnbezirken verschmolzen die privaten und öffentlichen Funktionen, gingen ineinander über, ohne feste Grenzen. Zur gleichen Zeit wurde der erweiterte Raum des Öffentlichen immer mehr

— **13** — Entworfen 1954, ist es eine der frühen abstrakten Arbeiten im öffentlichen Raum. Von Seebacher-Konzuts Mosaik werden lediglich vier kleine Schwarzweißfotografien präsentiert, allerdings nicht in dessen eigentlicher vertikaler Position an der Hauswand im 15. Bezirk, sondern im Atelier des Künstlers auf dem Boden liegend. Auch diese Geste bewirkt eine Distanzierung, löst die Arbeit aus ihrem Kontext, damit sie anders erlebt und gedacht werden kann. — **14** — Die Ausstellung hieß *Mosaik* und fand in der neu renovierten Dům umění, České Budějovice, statt. — **15** — Eine soziokulturelle und politisch-utopische Dimension weist das reformerische Kunsthandwerk im 19. Jh. in England auf, aber auch manche Bauhaus-KünstlerInnen sahen im Dekorativen eine relevante gesellschaftliche Praxis.



Carl Unger
Wasserbecken
Wiener Stadthalle, 1955–1958

zu einem Ort des privaten Konsumierens. Dementsprechend wurden zwischen den frei stehenden Wohnbauten Grünflächen, oft mit einer Skulptur in der Mitte, eingerichtet, die jedoch nicht zum Betreten bzw. zum Gebrauch gedacht waren, sondern als Oasen privater Kontemplation. Es entstand ein (öffentlicher) Raum, der aber nicht zur (kollektiven) Benutzung – wie etwa die Straße – sondern zur (privaten) visuellen Vergnügung angelegt war. Welche Rolle spielte Kunst am Bau in diesem neuartigen Stadtraum?¹⁶ War sie ein Instrument der Macht und Kontrolle oder doch ein Mittel der Ermächtigung? Wie verhält sich diese Form zu Freiheit und Emanzipation?

Im Mittelpunkt steht dabei genau die Normalität der Dekoration, die in den 1960er Jahren an die Stelle des symbolischen Gehalts der zumeist figurativen Arbeiten der 1950er Jahre tritt. In Anlehnung an die rationale Architektur der Rekonstruktion könnte man Kunst am Bau leicht als «künstlerische Ausschmückung» der monotonen industriellen Räume und der nüchternen Fassaden (miss-)verstehen. Zugleich entsprechen die lakonisch abstrakt-geometrischen Motive bestens der Rationalität und Ökonomie der Nachkriegsarchitektur. Gerade im Nachkriegsbau wird der Funktionalismus, entsprechend der gesamten gesellschaftlichen Rationalisierung, die das Grundprinzip der modernen Industriegesellschaften ausmacht, zur offiziellen Form der Architektur erhoben. Bereits Theodor W. Adorno bezeichnete sie als Instrument der Kontrolle des repressiven Mechanismus der kapitalistischen Ordnung. Als eine auf Determinismus reduzierte Form der Disziplinargesellschaft beschrieb er den Funktionalismus, als eine «brutale Unterdrückung», wobei die Architektur als Werkzeug dieser Unterwerfung der Individuen diene.¹⁷

Und fällt nun dem Ornament, das Muster statt Bildung verspricht, eine «verkleidende» Funktion zu? Fast zu gut entsprechen die zunehmend abstrakt gewordenen dekorativen Gestaltungen im Rahmen des Kunst-am-Bau-Programms der fortschreitenden Individualisierung und Autonomisierung. Der intime Stellenwert des Ornaments trägt zur Aufwertung des Privaten in der Öffentlichkeit bei. Irene Nierhaus zufolge deuten sie den strukturellen Wandel im öffentlichen politischen Leben an, von der personalisierten Macht hin zu einer anonymen Institution der kommunalen Administration.¹⁸ Zugleich spiegeln die «unendlich fortsetzbaren abstrakten Muster»¹⁹ die Logik des Fließbandes und der kapitalistischen Akkumulation wider.²⁰

Und dennoch, es ist die zwiespältige Natur des Ornaments, die hier von Interesse ist: Einerseits ordnend und organisierend, enthält es andererseits auch ein emanzipatives Potenzial. In der, neben Adolf Loos' Aufsatz, wohl bekanntesten Schrift zum Ornament – *Das Ornament der Masse* – erläuterte Siegfried Kracauer die Eigenart des Ornaments nicht ganz so eindeutig. Im Gegensatz zu Loos, der Ornament mit Verbrechen gleichsetzte, schrieb Kracauer dem Ornament ein befreiendes Moment zu.²¹ Für Kracauer war Ornament die essenzielle Ausdrucksweise der Utopie,²² die mit menschlicher Fantasie und Freiheit verbunden war und die darüber hinaus die vom System vorgeschriebene Ökonomie überwinden wollte. Im Kern des Ornaments liegt demnach also ein Paradox: Durch sein ordnendes und organisierendes Vermögen ist es einerseits ein ideales Gestaltungsmittel gebauter Umwelt, andererseits – im Zusammenhang mit seinem Überschwang – entzieht es sich der Kontrolle (dem normierenden Raster) und fördert die Vorstellungskraft. Es ist totalisierend und erlösend zugleich. Das Ornament als Träger des Bewusstseins ist zwar von Ideologie durchdrungen, seine transitorische Natur macht es

— **16** — Wie Rosalyn Deutsche gezeigt hat, gibt es Zusammenhänge zwischen den Konzepten des Urbanen und des Ästhetischen, zwischen *public art* und der Restrukturierung des städtischen Raums; nicht selten wird Kunst zum Instrument der Diskriminierung und Segregation. — **17** — Rede für den Deutschen Werkbund, 1965. Theodor W. Adorno, «Functionalism Today», in: Neil Leach (Hrsg.), *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory* (London/New York: Routledge, 1997), S. 6–19. — **18** — Nierhaus (wie Anm. 2), S. 85. — **19** — Ebenda. — **20** — Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development* (Cambridge, Massachusetts/London: The MIT Press, 1976), S. 150ff. — **21** — Joan Ockman, *Between Ornament and Monument: Siegfried Kracauer and the Architectural Implications of the Mass Ornament*. <https://e-pub.uni-weimar.de/opus4/files/1240/oackman.pdf>. (Stand 10.02.2015) — **22** — Auch wenn er später – angesichts der Ausweitung des Naziregimes – die negative und totalitäre Seite des Ornaments, die für eine illusorische Integrität stand, betonte.



Maria Biljan-Bilger
Mäander
Wiener Stadthalle, 1955–1958

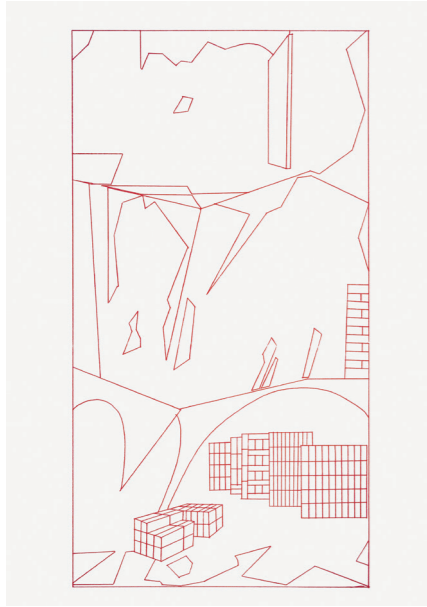
aber möglich, es auch für progressive Ziele zu mobilisieren. Die ornamentalen Flächen spiegeln den Strukturwandel der Öffentlichkeit wider, aber sie unterwerfen sich nicht der Rationalität. Vielmehr bieten sie ein lebendiges Gegenbild zur abstrakten, nivellierenden Anonymität des urbanen Rasters und wirken den Prozessen der Rationalisierung entgegen. Ornament ist ein «Ort» des Probens und des Handelns.²³

Die Arbeiten von Sofie Thorsen, die rund um das Thema des Zusammenhangs zwischen urbaner Struktur und Bewusstsein aufgebaut sind, und deren «Bildarchitektur» zwischen Konstruktion und Ornament oszilliert, artikulieren und schöpfen aus diesem transformatorischen Potenzial. Die neu organisierten Fragmente in ihren Bildern einer Stadt deuten nicht so sehr auf eine neue Ordnung hin, als vielmehr auf die Möglichkeit einer Neuordnung.

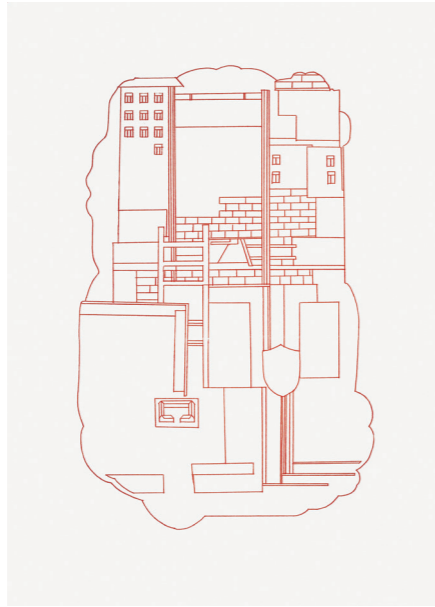
— 23 — Ockman (wie Anm. 21).



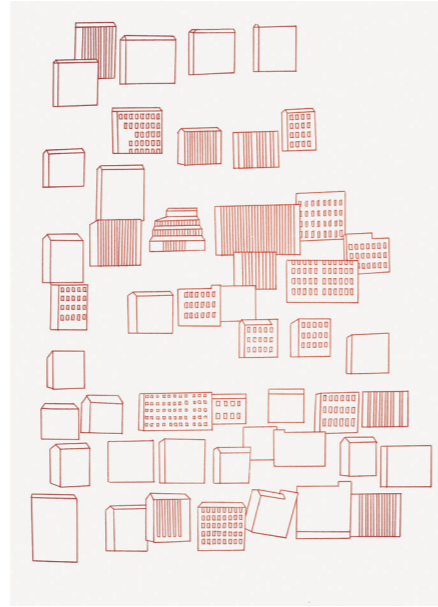
*Baustelle (Aichenegg, Lenneisgasse 6-8, 1140 Wien) |
Construction Site (Aichenegg, Lenneisgasse 6-8, 1140 Vienna)
Fifty Fifty. Kunst im Dialog mit den 50er-Jahren
Wien Museum, 2009*



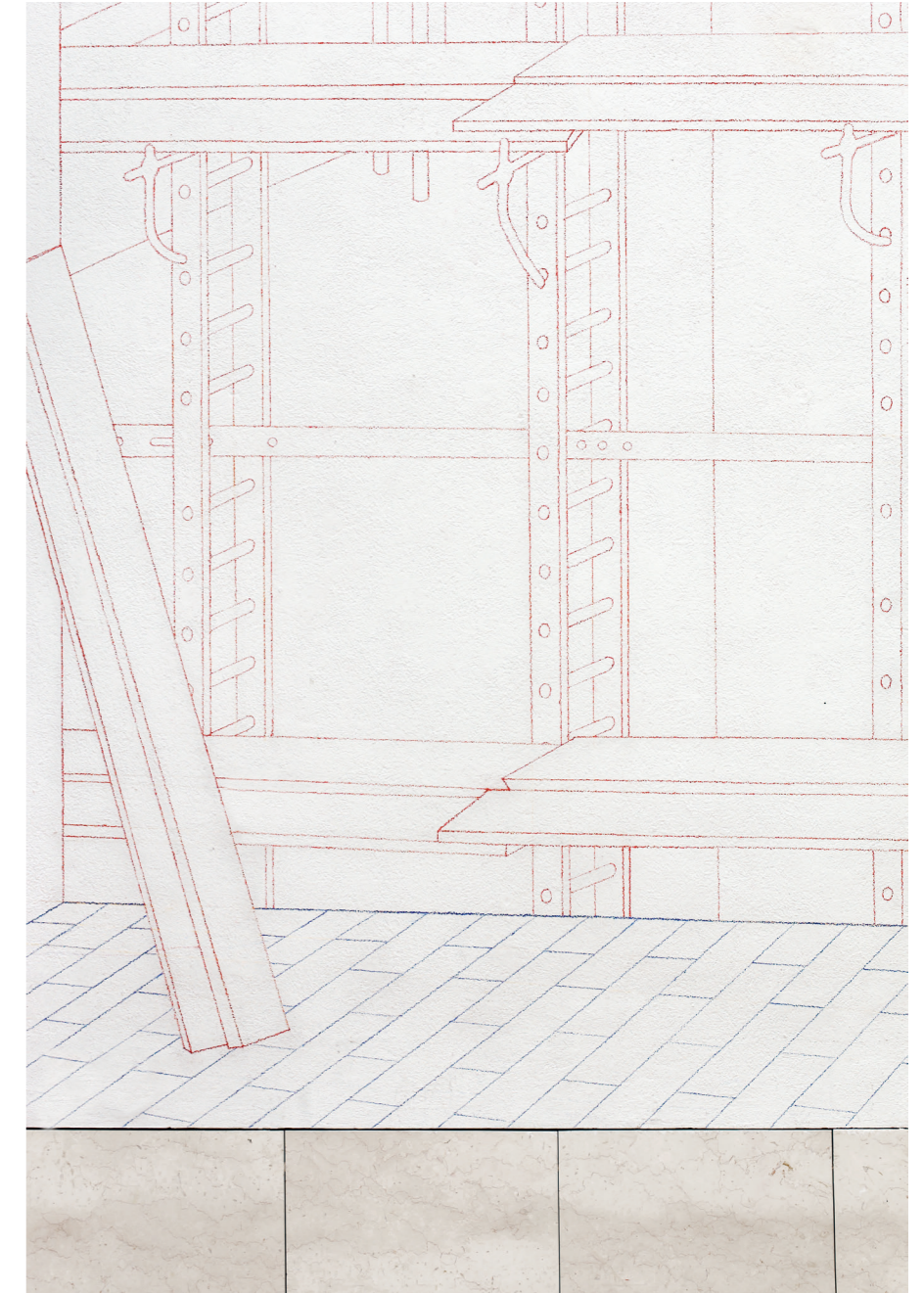
*Ziegelerzeugung
(Hecke, Rainergasse / Trappelgasse 1,
1040 Wien) \ Brick Production
(Hecke, Rainergasse / Trappelgasse 1,
1040 Vienna)
2009*



*Planung und Aufbau eines Wohnhauses
(Meissner, Leopoldauer Straße 107-113,
1210 Wien) \ Planning and Construction
of an Apartment Building (Meissner,
Leopoldauer Straße 107-113, 1210 Vienna)
2009*



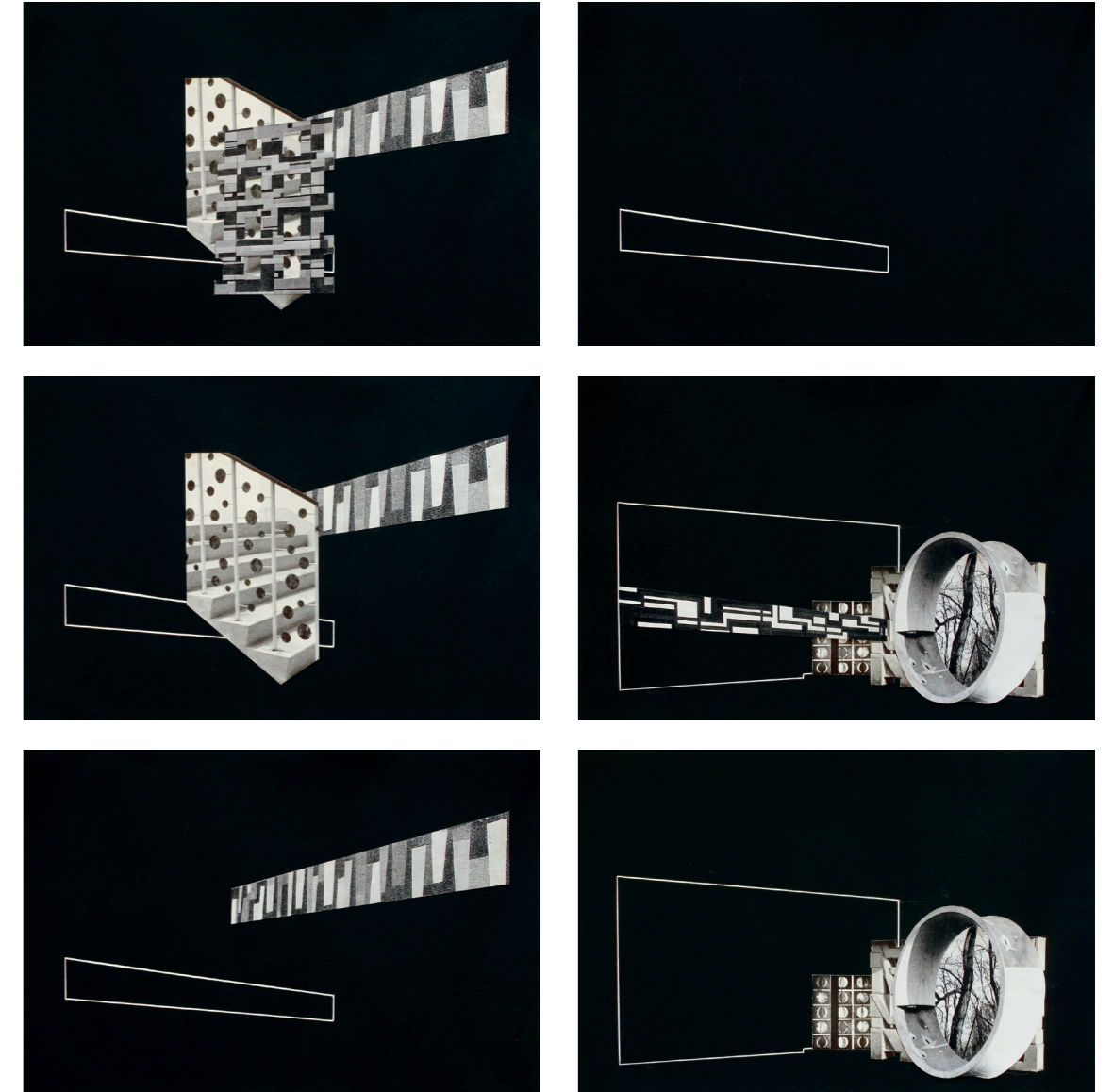
*100.000 neue Wiener Gemeindewohnungen
(Schatz, Gablenzgasse / Pfenninggeldgasse /
Herbststraße / Zagorskigasse, 1160 Wien) \
100,000 New Municipal Dwellings for Vienna
(Schatz, Gablenzgasse / Pfenninggeldgasse /
Herbststraße / Zagorskigasse, 1160 Vienna)
2009*



*Baustelle (Aichenegg, Lenneisgasse 6-8, 1140 Wien) \
Construction Site (Aichenegg, Lenneisgasse 6-8, 1140 Vienna)
Fifty Fifty. Kunst im Dialog mit den 50er-Jahren
Wien Museum, 2009*

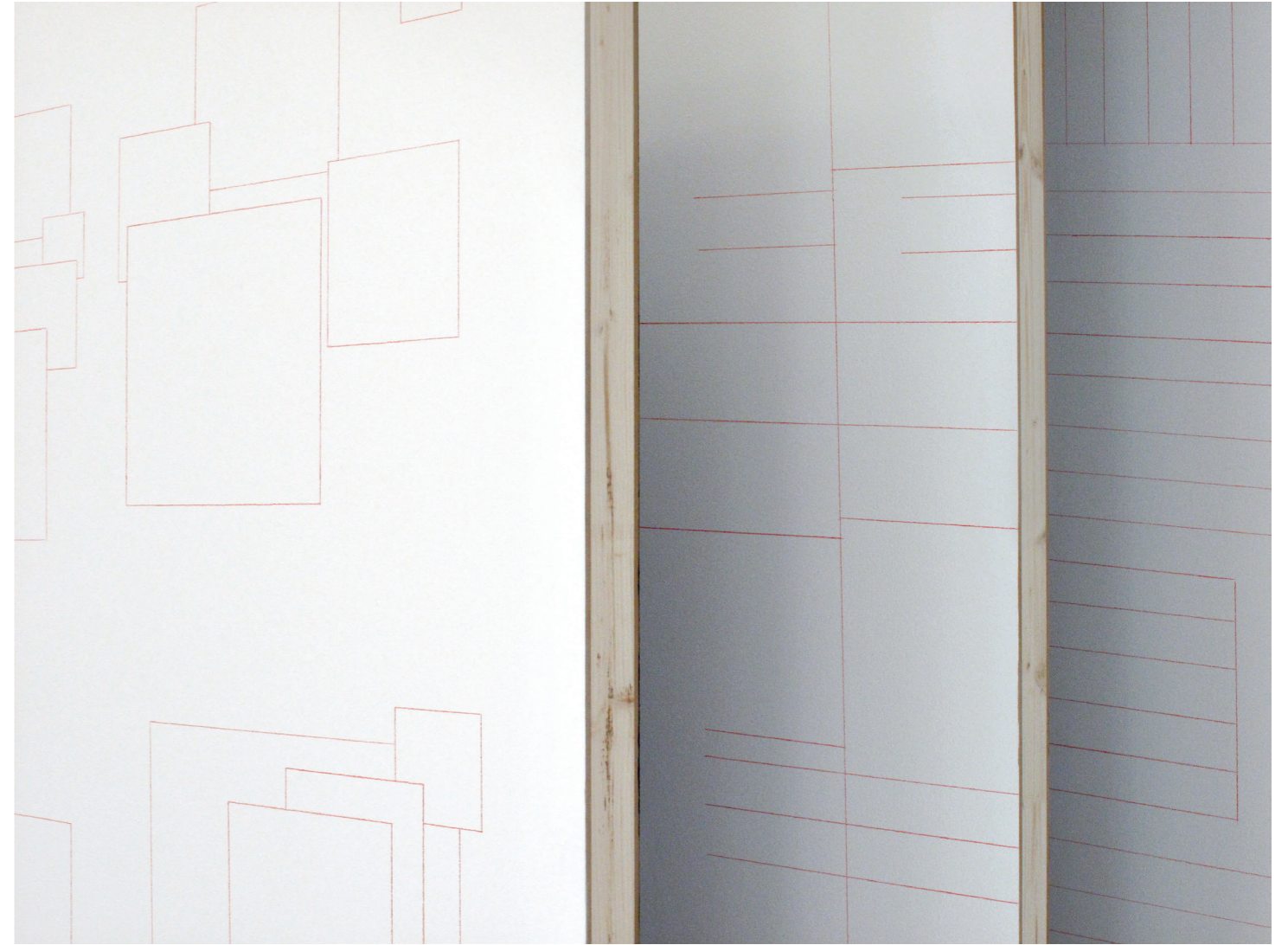


*Tiere wollte ich auch nicht gestalten |
I Did Not Want to Design Animals
Provisorisches Yoga
Grazer Kunstverein, 2009*

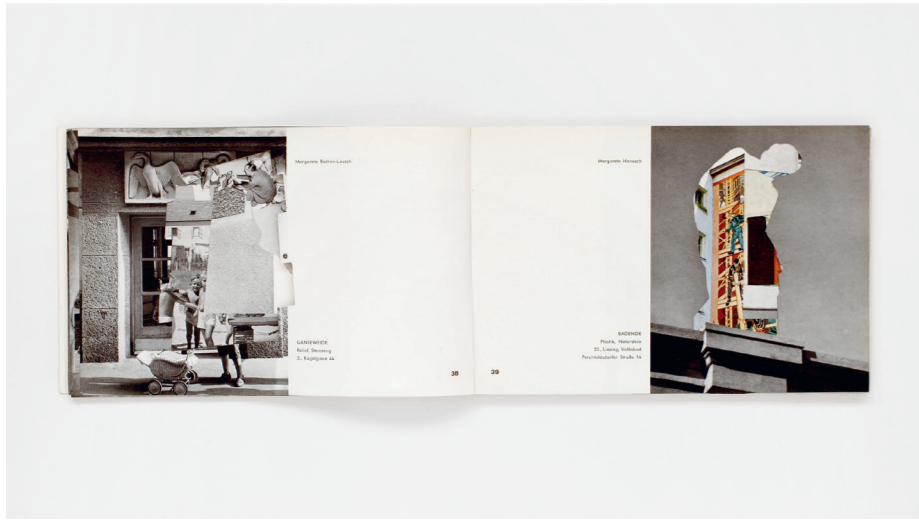




*Tiere wollte ich auch nicht gestalten |
I Did Not Want to Design Animals
Provisorisches Yoga
Grazer Kunstverein, 2009*

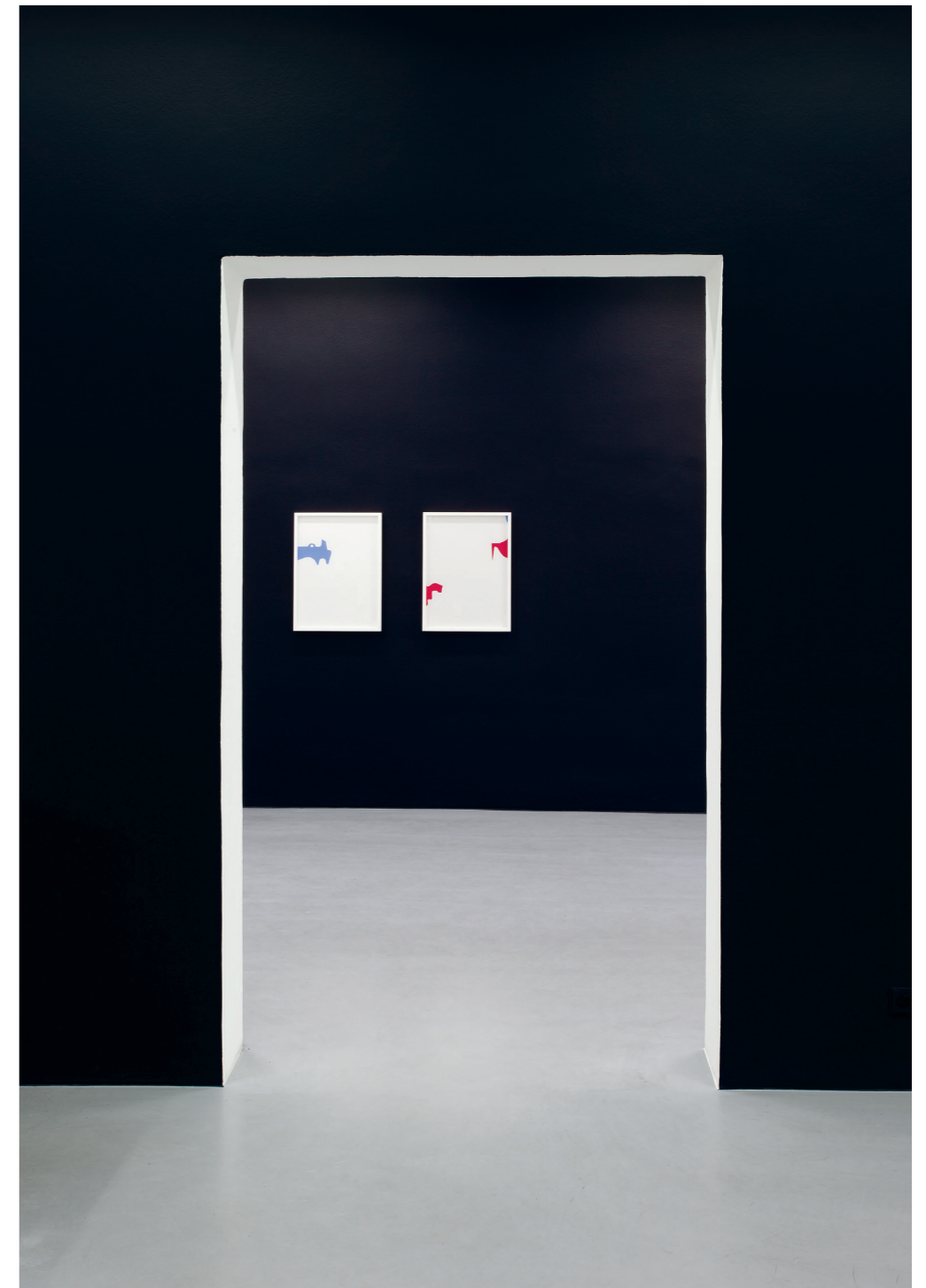






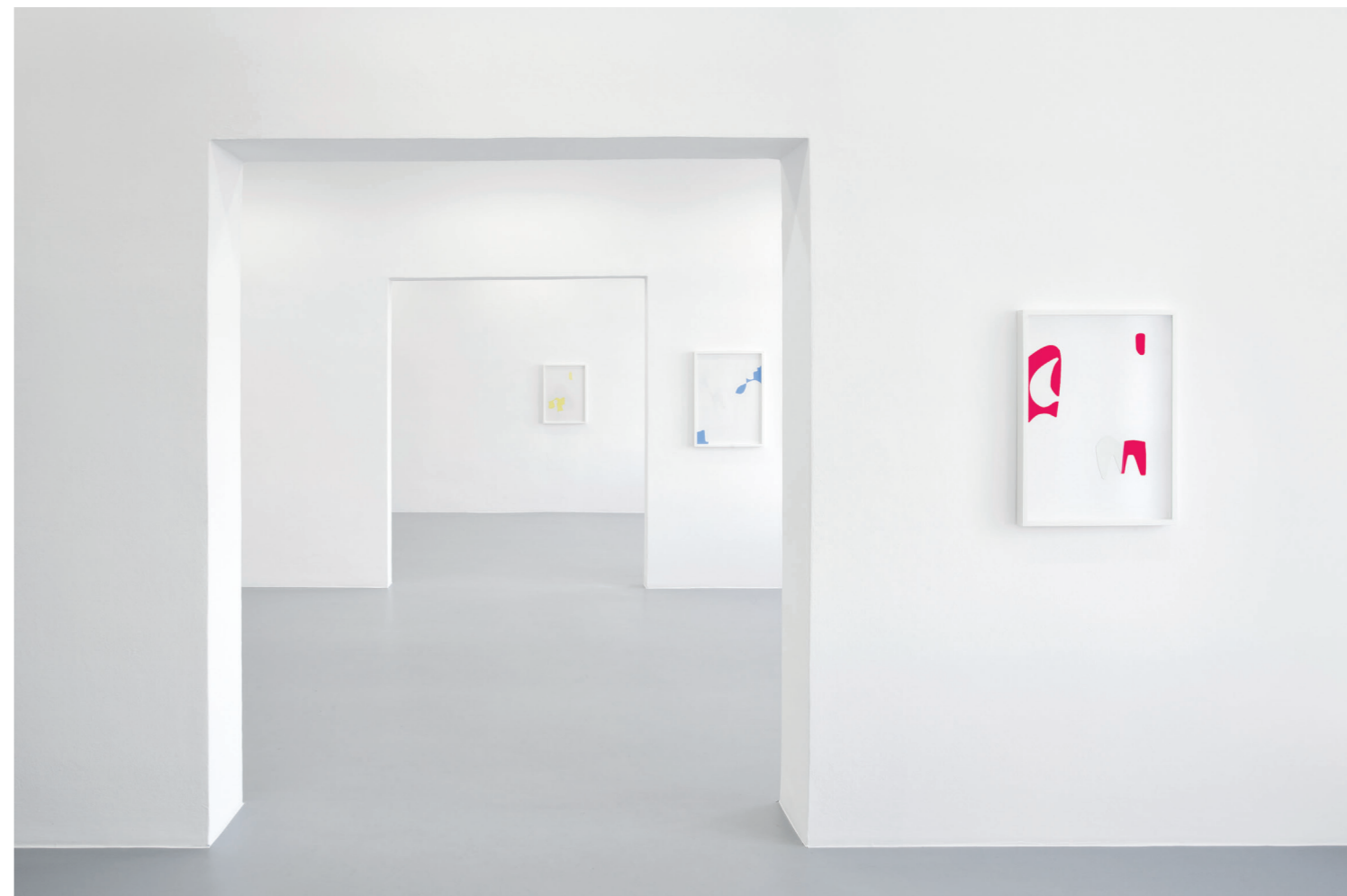
Eine Stadt | A City
2010

Dekoratives Band | Decorative Ribbon
Mosaik, Dům Umění, České Budějovice, 2013





Dekoratives Band | Decorative Ribbon
Mosaik, Dům Umění, České Budějovice, 2013





Dekoratives Band | Decorative Ribbon
Mosaik, Dům Umění, České Budějovice, 2013





Josef Seebacher-Konzut
Teil des Mosaiks *Dekoratives Band* im Atelier
des Künstlers, ca. 1954 | Part of the mosaic
Decorative Ribbon in the artist's studio, c. 1954



Dekoratives Band | *Decorative Ribbon*
Mosaik, Dům Umění, České Budějovice, 2013



Eine Stadt | A City
2010

— 1 — Abstract expressionism embodied that kind of freedom; however, it stood for autonomy and individual leeway, and not, in fact, for social equality.

IMAGES OF A CITY

(Vienna)

Mari Laanemets

From 2007 to 2013 Sofie Thorsen created a series of works that look into the Vienna of the 1950s and 1960s. Her works of art deal with the City of Vienna's public art funding program («Kunst am Bau») launched in 1949. Thorsen uses various media, such as slide projections (*Südtirolerplatz*, 2005–2007, *Tiere wollte ich auch nicht gestalten [I Did Not Want to Design Animals]*, 2009, *Eine Stadt [A City]*, 2010), murals (*Baustelle (Aichenegg, Lenneisgasse 6–8, 1140, Wien) [Construction Site (Aichenegg, Lenneisgasse 6–8, 1140 Vienna)]*, 2009), drawings (*KAB*, 2009), or collages (*Dekoratives Band [Decorative Ribbon]*, 2013) (pp. 89–107).

Architecture is *the* focus of Sofie Thorsen's works. She is interested in the texture of spaces, in particular in the designs and design vocabulary of modernism. She studies the construction of a city in terms of its cultural, social, and political parameters. Just like architecture (as well as art and design) is not only an aesthetic organization of living space, but always an expression of a vision of society as well, every product of a design process embodies the utopia of a space in which it might ideally appear. Though she refers to specific places more often than not and takes them as starting points for her research, her work focuses on this very space, outlined in the abstract and representing particular systems, values, and relations. Sofie Thorsen asks about the aesthetic construction of space, about the connection of built environment and the ideas and programs it represents.

This essay is about a series of works in which the artist turns her attention to the years of reconstruction, to the city during the dull and pragmatic post-war years with its prosaic architecture. In other words, she deals with the moment when modernism became part of our everyday lives. The principles of functionality and economy, through which avant-garde architects and artists had believed to anticipate a new society in a constructive manner, were turning into the official form of reconstruction at that stage. Therefore, it is not so much about the experiments of early modernism, but rather about a routine that also made the conflicts within the «visions turned reality» visible. It was a point in time when modernism was consolidating its position, but simultaneously a sobering moment. Having originally been conceived as a means of liberation and social emancipation of humanity, after World War II the new abstract form was increasingly turning into an instrument of rationalization: the utopia of the simple things was transformed into the ideology of economic aspects. The simple, geometric forms no longer reflected an idealist system, but became symbols of social control and instrumental reason.¹

Sofie Thorsen's oeuvre is shaped by this very contradiction inherent to modernism, the ambivalence of emancipation and control, utopia and pragmatism, artistic autonomy and administrative measures—an ambivalence that also defines the «Kunst am Bau» program.

«KUNST AM BAU»

The program was established in the 1950s and stipulated that a small percentage of the construction budget was to be used for art. Up to the late 1960s, some 2,000 mosaics, murals, and sculptures were created in various Viennese districts on that basis. The program should be viewed in the context of similar projects initiated in the spirit of humanism. Art was assigned the task of giving a human dimension to reconstruction; not just in terms of «providing an emotional home,» i.e. getting to know the new housing estates empathically and symbolically, but also as a kind of compensation for the pictorial de-semanticization of the new buildings.² The aim was to improve humans and humanity by «aesthetically enriching» our everyday built environment. Another major purpose was social integration in order to reestablish a community within a shattered society. The search for a «new monumentality» that meets the standards of modern cities and societies became a mission for artists all over the world.³

In addition, the program aimed at initiating a dialogue between artists and architects. At the end of the 1950s, the first abstract works in public space were created within the program. The utopia intended by «Kunst am Bau,» however, consisted in expanding the role of art in public life. Therefore the pivotal, most interesting question is: What role did art (in architecture) play in the reconstruction in the 1950s? What is the relation of murals, sculptures, and mosaics, which assumed the function of classical monuments, to the (collective) ideals of humanity and what kind of image of the collective feeling of modernism and society do they convey?

SPATIAL STRUCTURE

Any reconstruction involves our specific, present position. Under the heading «Kunst am Bau,» the role of art in public settings was contemplated in the 1950s and 1960s. A comprehensive program for art in public space was established. This issue is just as topical today, in terms of the neoliberal reorganization of cities and the post-Fordist redesign of urban space. At the same time, the current situation is completely different: art was a powerful planning instrument for socially minded city governments back then; but what is the situation of art, artistic work, and socially minded urban development today? Thorsen's series of works presented here also raises these and other questions, as she sheds new light on a largely forgotten chapter of Vienna's building history.

Yet the artist is not so much interested in the program's history, its specific content or guidelines, but rather in the forms and shapes designed within the program. Although her pieces refer to very specific places (some titles explicitly state street names and numbers), she is not primarily interested in the place, but in architecture, space, and spatial images. When she analyzes the designs of facades as a means for the city government to communicate, she is not intent on «what» but above all on «how» communication takes place. Her work is based on research that includes archives and secondary material; however, she does not aim at reconstructing historical events. When she establishes explanatory references, she is not trying to detect meaning that has become obsolete, but examines, in particular, spatial arrangements and the system of forms and shapes by initially de-contextualizing their outward appearance.

— 2 — Irene Nierhaus, *Kunst-am-Bau im Wiener kommunalen Wohnbau der fünfziger Jahre* (Vienna/Cologne/Weimar: Böhlau, 1993), p.16. — 3 — Classical monuments, which had traditionally preserved the memory of a community and established collectivity, their form and emotionalism, had been compromised in view of wartime destruction, but also due to architectural considerations. As early as in the 1930s, Lewis Mumford challenged the classical monument in the face of the cities that were being transformed by modern ways of life.

— 4 — Aichenegg's sgraffito seems to refer to the French artist Fernand Léger, who created representational images of construction workers, but also of the representative space of modernism, of a fabricated and mechanical, but at the same time dynamic environment, e.g. *Les constructeurs* (1950). — 5 — The wall drawing was created for the exhibition *Fifty Fifty. Art in Dialog with the 50s* at Wien Museum. It was designed for the museum's atrium wall and also alludes to the architectural redesign of the museum, which resulted in an exterior wall turning into an interior wall. — 6 — In architecture, the term refers to the way construction elements are assembled; cf. Gottfried Semper, *Style in the Technical and Tectonic Arts, Or, Practical Aesthetics* (Los Angeles: Getty Publications, 2004). — 7 — Tectonics was one of three terms (in addition to construction and *faktura*) on which the First Working Group of constructivists based their new (socialist) aesthetics in 1921.



Hermine Aichenegg
Sgraffito-design
House Construction II, 1953

Sofie Thorsen uses the techniques of isolating, dissecting, and abstracting. The large-scale wall drawing for the atrium of Wien Museum, *Baustelle (Aichenegg, Lenneisgasse 6–8, 1140 Wien) [Construction Site (Aichenegg, Lenneisgasse 6–8, 1140 Vienna)]*, is a typical example (pp. 89, 91). The work refers to a sgraffito, *Bauarbeiter [Construction Workers]*, by the Austrian artist Hermine Aichenegg, created in 1953 for a residential building in Vienna's 14th district. In her interpretation, Sofie Thorsen removes the figurative elements from Aichenegg's sgraffito—a typical reconstruction scene featuring builders on a multistory scaffold—and reduces the image to its geometry and linearity. By this kind of reduction the artist attempts to call attention to the formal structures and spatial perceptions on which this space is based. Thus a constructivist arrangement of vertical, horizontal, and diagonal construction lines becomes visible, permitting a new, rhythimized view of the space.⁴ The very subtle way the red and blue lines are drawn takes away the great force of the vision from the 1950s, making them appear more sketch-like and elusive. It thus emphasizes the relocation⁵ as well as the transience of visions of the future. The workers have left the scaffold; only two solitary boards are propped up against the wall. Or has the work not started yet?

In the course of preliminary works for this wall drawing, a number of other drawings were created. Sofie Thorsen used red carbon paper to copy fragments of various murals and mosaics (p. 90). In these, too, she removed almost all figurative elements and the powerful, contrasting colors of the mosaics and murals. In this way, three-dimensionality is lost, volumes turn into two-dimensional strata of a succession of objects. The composition of the images, their tectonics, becomes apparent.

The term tectonics refers to the structural makeup, the arrangement of the artwork,⁶ which was attributed a symbolic or political dimension, at the latest, in the theoretical statements of the constructivists.⁷ The constructivists developed their idea of tectonics, which included not only a formal organization (the balancing of physical forces), but also the organization of a number of determining and interdependent forces that balance current political, economic, and technical standards against each other. In short, the term describes the interdependence of form and politics or ideology at a specific moment in history.

REASSEMBLING THE CITY

Dismantling is another technique often used by Sofie Thorsen. The motifs are taken apart, dissected; parts are taken from their context (both from the urban space in which they were placed as well as from the context of the original work itself). She in turn establishes these fragments in new contexts, creating new spaces, new arrangements, and new narratives. In such a way her method is also speculative.

For her slide projection *Tiere wollte ich auch nicht gestalten [I Did Not Want to Design Animals]*, she combines architectural components, structures, and shapes from the «Kunst am Bau» program and rearranges them to form a fictitious urban landscape. The history of slide projection as a medium is closely connected to the history of travelogues. Slide projection is a documentary and at the same time a fictional narrative. The work consists of 81 slides that are projected onto a black wall—a kind of cinematographic sequence of individual collages. The artist combines various elements that can be reconfigured to form

(ever new) spaces. Sofie Thorsen works analytically, but not strictly systematically; she also allows subjective moments to happen. In a sense, no strict, recurring structure or system that defines the arrangement of the shapes becomes visible. What does emerge, though, is a continuity of the individual «snapshots»: a line drawing gives a preview of the following collage by showing one of its elements. Some images consist solely of such line drawings that refer to photos of the actual works of art and spatial situations. Thus the viewer's attention is directed more toward spatial relations and rhythms, evoking spatial situations that are never unambiguous. Space is, for instance, destabilized by the convergence of line drawings and elements of the collages.

Collage is the paradigmatic modernist technique of (temporally and spatially) organizing depiction. Its open form and its methodology, which combines elements and surfaces that, if anything, seem unrelated or incomparable, cause a critical distance. Such a distance makes it possible to demystify and illustrate the interplay of representation, ideology, and power.⁸ Collage emphasizes difference and thus addresses the fragmented and fractured character of modern urban society. Not only does it question the totality of the vision of a synthetic unity (that was at the core of the «Kunst am Bau» program as well), it also disrupts the totality of representation, another issue that features prominently in Sofie Thorsen's works.

For the slide projection *Eine Stadt [A City]* the artist took a close look at *Die Stadt Wien als Mäzen*⁹, a series of publications by the City of Vienna on the achievements of the reconstruction (pp. 16, 96–99, 108). Her method of approaching and processing the material is similar to the technique she used for the work described above: here, too, she displaces and disrupts a given, orderly situation. The brochures, which document the works of art created in public space within the «Kunst am Bau» program, serve as templates for a decomposition: the artist photographs every page of each book (with an interval of 8 seconds between the turning of each page), removing the respective work of art from its urban surroundings. This results in disruptions, empty spaces, through which the following pages can be seen, as well as in new (unexpected) relations between these empty spaces, the urban locations, the titles, and occasionally the persons depicted in the photos.¹⁰ The uncontrolled juxtaposition of details and connections generates complex images of urban areas. Displacement creates new, multilayered, and irrational spaces. It almost seems that the artist wishes to reverse the reconstruction of the city: the smooth representation of rebuilding starts to show cracks, is «ruined.»¹¹

Thorsen's interference with official representation is not motivated by liberating moments of authenticity, though. The program and its ambitions were controversial issues. The around 2,000 works of art created within the program, most of which remain intact, have largely been forgotten and are no longer relevant to the current awareness of the city. The empty spaces reflect this strange sense of being absent while being present. The artist's interest implies that she asks questions on the ideological and conceptual conditions of form. Her aesthetic manipulations reveal breaks within urban surroundings that lead on to the fundamental issues of modernism: the role of aesthetics in politics and, more specifically, that of «Kunst am Bau.» What role do visual arts play in urban development? Thorsen neither wishes to offer criticism nor affirmation. Just like slide shows take viewers to faraway, foreign places, the artist stages «strolls» through the spaces of an imaginary future city that has itself already

— **8** — Benjamin H. D. Buchloh, «From Faktura to Factography,» in: *October*, vol. 30, autumn 1984, pp. 82–119. — **9** — From 1953 to 1962 a total of four brochures were published. — **10** — This calls to mind, amongst other things, the surrealists' «chance encounters» while they were aimlessly strolling through the city, the unexpected encounters that urban planners can hardly take into account. — **11** — The structure of a representation (e.g. the structure of a photograph) reproduces ideology and constructs subjects. At the same time, a photo as a «base to work on» is open to the displacement and modification of existing pictures. Cf. Victor Burgin, «Looking at Photographs,» in: *id., Thinking Photography* (Houndmills/London: Macmillan Press, 1982), pp. 142–153.

— **12** — Henri Lefebvre, *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 1991), p. 92. See also the essays by Rosalyn Deutsche on the relation of urban spatial politics and art, in: Rosalyn Deutsche, *Evictions. Art and Spatial Politics* (Cambridge, Massachusetts/London: The MIT Press, 1996). — **13** — Designed in 1954, it is one of the early abstract works in public space. Seebacher-Konzut's mosaic is only represented by four small black-and-white photos; however, it cannot be seen in its real vertical position on the wall of the house in Vienna's 15th district, but in the artist's studio, placed on the floor. This gesture contributes to the creation of distance, taking the work out of its context so that it can be experienced and conceived in new ways. — **14** — The exhibition was titled *Mosaik* and took place in the newly redesigned Dům umění in České Budějovice.

become history. *Flânerie* may in this context be understood as a technique of reconstructing the city with the aim of studying the space of a city that has become a strange place. The main purpose is not to overcome the alienation from this city, but to search for the ideas and visions that sustained the rebuilding of the city after World War II. By means of deconstruction and change, the original meaning is defamiliarized, well-known concepts (of the places and works of art in the photos) are taken apart, while new associations and effects are triggered: if, for example, the fragment of an urban environment shows through the cutout of an animal sculpture, the effect created is that of a reflection, as if the sculpture were mirroring its surroundings. This gives rise to a connection (between sculpture and space) that is not organic but apparently structural,¹² determined by values, standards, institutions, debates, and the distribution of power. Although Thorsen primarily examines the aesthetics and spatial relations of her sources and references, she does not exclude political and social dimensions. Any space or spatial structure reproduces an ideology and constructs subjects. Likewise, the reconstructive manipulation of that space also makes it possible to add a comment, to make corrections.

POLITICS OF ORNAMENT

The artist pays special attention to the abstract works of art—mosaics, murals, and architectural graphics—that replaced representational, figurative images in the 1960s. The collective, rhetorical charisma of monumental works gives way to decorative patterns that can be repeated indefinitely and are no less ambitious. Actually it is about the long-standing interest of modern art to develop a new visual vocabulary from abstraction, which experienced a renewed boost in the 1950s and 1960s. Within the synthesis of the arts intended by urban planners and under the influence of the new sciences of semiotics and information theory, the idea of a novel environment was generated that in itself embodies communication and is completed by its users. The abstract language of shapes and colors played a major role in this innovative system of urban programming.

The work *Tiere wollte ich auch nicht gestalten [I Did Not Want to Design Animals]* already addressed these aspects of «Kunst am Bau.» The new visual vocabulary is even more closely examined in the collages of the series *Dekorative Band [Decorative Ribbon]* (pp. 101–107). The artist takes a mosaic by Josef Seebacher-Konzut¹³ as the starting point for her work, though the connection remains vague. Sofie Thorsen deconstructs the mosaic and arranges its elements in a new way. The detached parts float in the space (of the collage) and no longer form a closed shape. The coloring also differs from the original: compared to the shimmering, changing colors of the mosaic, it adheres more to matte colors. In addition Thorsen transfers the mosaic once more into a spatiotemporal structure, by spreading the collages across the rooms of the gallery. The arrangement adheres to a certain script.¹⁴ The artist designs a spatial situation, i.e. arrangement, where the works take on a different character (depending on the direction from which they are viewed) and thus evoke diverse moods. Some walls were painted black specifically to create such an effect.

The work is therefore a study on the effect of aesthetics as a means of (total) designs, a course of action where art is included in the design process as a «device that provides structure.» Sofie Thorsen articulates space in order to



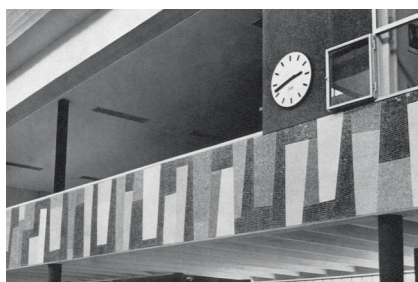
Arnulf Neuwirth
Ornamental Wallcovering
Görgengasse, Vienna, 1962

present it as an element that manipulates perception. She reflects on the possibilities of art when it comes to designing (public) space and thus, as a direct consequence, also on the political nature of art. Notably, she rarely focuses on the explicitly political and narrative pictorial worlds of the works from the 1950s, but on the abstract and ornamental, not to say decorative, works from the following decade. In fact even the drawings, which reduce the motifs to their tectonics, seem rather ornamental.

Looking into abstraction and ornament leads us to the central question or central dispute of modernism. After Adolf Loos, the ornament was considered something that had to be fought against. With primitive (and female) connotations, it symbolized the traditional opposition of space and surface, function and decoration, content and form, which was to be completely dissolved in modernism (e.g. in functionalism, where the construction scaffold of the building itself became its content and message). When Sofie Thorsen turns to the «decorative front» (and not to the master plan of urban development as a potential implementation of cultural, political, and social concepts in buildings), she invites us to rethink the relation of ornament and modernism. The ornament raises questions not only about aesthetic, but also about social and political aspects:¹⁵ How are we able to detect social relations in ornaments/decorations? What is the relation between modern urban planning and the aesthetics of mosaics and murals?

Restructuring the cities after World War II (which corresponded with the changes that had taken place within society) resulted in the disintegration of neighborhoods with a clear spatial structure. A novel kind of space was created: in the new residential areas, private and public spheres merged seamlessly, without fixed boundaries. Simultaneously, the expanded public space turned more and more into a place of private consumption. Accordingly, green areas were established between the freestanding residential buildings, often with a central sculpture; they were, however, not intended for walking on or any other use, but designated as oases of private contemplation, only to be looked at. A (public) space was created that was not designed for (collective) use—like, e.g. the streets—, but for (private) visual pleasure. What was the role of «Kunst am Bau» in this novel urban space?¹⁶ Was it an instrument of power and control or rather a means of empowerment? How does this form of art relate to freedom and emancipation?

The focus is on the very normality of decorations that in the 1960s replaced the symbolic significance of the mostly figurative works from the 1950s. Taking into account the rational architecture of the years of reconstruction, it is easy to (mis)interpret «Kunst am Bau» as the «artful embellishment» of monotonous industrial spaces and prosaic facades. At the same time the laconically abstract-geometrical motifs are perfectly suited to the rationality and economy of post-war architecture. It was in particular in the field of postwar building that functionalism, in accordance with the whole process of social rationalization that is the underlying principle of modern industrial societies, was made the official form of architecture. Theodor W. Adorno had already called it an instrument of control for the repressive mechanism of the capitalist system. As a form of disciplinary society, reduced to determinism, he referred to functionalism as a «brutal oppression,» with architecture as a tool for this repression of individuals.¹⁷



Johann Fruhmann
Ornamental Frieze, Wiener Stadthalle,
1955–1958

— 18 — Nierhaus (see note 2), p. 85. — 19 — Ibid. — 20 — Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development* (Cambridge, Massachusetts/London: The MIT Press, 1976), pp. 150ff. — 21 — Joan Ockman, *Between Ornament and Monument: Siegfried Kracauer and the Architectural Implications of the Mass Ornament*, <https://e-pub.uni-weimar.de/opus4/files/1240/oackman.pdf> (accessed February 10, 2015). — 22 — Later, however, in the face of the expansion of Nazi rule, he started to emphasize the negative, totalitarian aspects of ornament that stood for an illusory integrity. — 23 — Ockman (see note 21).

Is ornament, which promises patterns instead of education, therefore assigned the task of «dressing up»? The increasingly abstract decorative designs within the «Kunst am Bau» program correspond to the growing individualization and autonomization almost too well. The intimate significance of ornament contributes to the growing prestige of private aspects in public. According to Irene Nierhaus, they hint at the structural changes in public political life, from a personalized power toward an anonymous institution of municipal administration.¹⁸ Simultaneously, the «patterns that can be repeated indefinitely»¹⁹ reflect the logic of production lines and capitalist accumulation.²⁰

And yet, it is the ambivalent nature of ornament that is of interest: on the one hand it creates order and organization; on the other hand it also has emancipatory potential. In the—apart from Adolf Loos's essay—probably best-known text on ornament, *The Mass Ornament*, Siegfried Kracauer explained the characteristics of ornament not quite as unequivocally. In contrast to Loos, who equated ornament with crime, Kracauer attributed a liberating quality to ornament.²¹ For Kracauer ornament was an essential expression of a utopia²² connected to human imagination and freedom that also strove to overcome the economy dictated by the system. He stipulated that a paradox was thus to be found at the core of ornament: due to its potential for creating order and organization, it is on the one hand an ideal means to design a built environment, on the other hand it eludes control (by normative grids) and promotes the imagination—due to its exuberance. It is totalizing and at the same time liberating. Ornament as a vehicle of awareness may be steeped in ideology, its transitory nature, however, makes it possible to use it for progressive purposes. Ornamental surfaces reflect the structural changes of the public sphere, without subjecting themselves to rationality. On the contrary, they provide a lively counterpoint to the abstract, leveling anonymity of urban grids and work against the processes of rationalization. Ornament is a «place» of rehearsal and action.²³

Sofie Thorsen's works, assembled around the subject of the connection between urban structure and awareness, with their «pictorial architecture» that oscillates between construction and ornament, articulate and draw from this transformative potential. The fragments she reorganizes in her images of a city do not so much point to a new order but rather to the possibility of creating such a new order.



Josef Seebacher-Konzut
Hohlform
Liedlgasse, Wien, 1957

SPIELPLASTIKEN IN WIEN

*Trends der Nachkriegszeit und
deren innovative Weiterentwicklung*

Susan G. Solomon

Die Stadt Wien unterstützte die Errichtung einiger der außergewöhnlichsten öffentlichen Spielplätze der Nachkriegsära. Zum Großteil von BildhauerInnen entworfen, folgten diese «Spielplastiken» der 1950er und 1960er Jahre einer weltweiten Tendenz, KünstlerInnen mit der Gestaltung von Kinderspielplätzen zu betrauen und gingen sogar noch darüber hinaus. Sofie Thorsens eingehende Forschungen haben diese Objekte aus der Vergessenheit geholt und aufgezeigt, dass Wien – gemeinsam mit anderen, für ihre Spielplatzkultur wesentlich bekannteren Städten wie Amsterdam, Stockholm oder New York – eine bislang eher im Verborgenen schlummernde Geschichte von sowohl skulpturalen als auch spieltauglichen Spielplätzen aufzuweisen hat.

Die Geschichte der Spielplätze der Nachkriegszeit ist komplex, bisweilen undurchsichtig, und es mangelt ihr an einem roten Faden. Wiens Rolle in dieser Entwicklung ist hier im Kontext europäischer und amerikanischer Spielplätze zu betrachten, die gleichzeitig oder etwas früher entstanden, selbst wenn Wien vom damaligen kulturellen Fortschritt mitunter etwas isoliert war. Dies bedeutet jedoch keinesfalls, dass Wien nicht dieselben Erfahrungen gemacht hätte wie andere Städte diesseits und jenseits des Atlantiks. Die Wirtschaft florierete, die zerstörten europäischen Städte wurden wieder aufgebaut, Freizeit avancierte zu einem wichtigen Thema sowohl in der allgemeinen Presse als auch in Design-Magazinen. Mit dem Anstieg der Geburtenzahlen (zunächst in Amerika, später auch in Europa) und dem Heranwachsen der nunmehr mit ihrer Umwelt interagierenden «Babyboomer», stieg auch die Nachfrage nach Schulen, Nachmittagsaktivitäten und Parks. Kindern wurde neue Aufmerksamkeit geschenkt, und dies nicht nur aufgrund ihrer steigenden Anzahl, sondern auch aufgrund eines umfassenden Optimismus, dass diese Kinder zu aufgeklärten Erwachsenen heranwachsen würden, die ihre Länder nicht in neue Kriege führen würden.¹ Künstler wie Jean Dubuffet und Karel Appel griffen die kindliche Unschuld als neuen Ansatz für ihre eigenen Bestrebungen auf.²

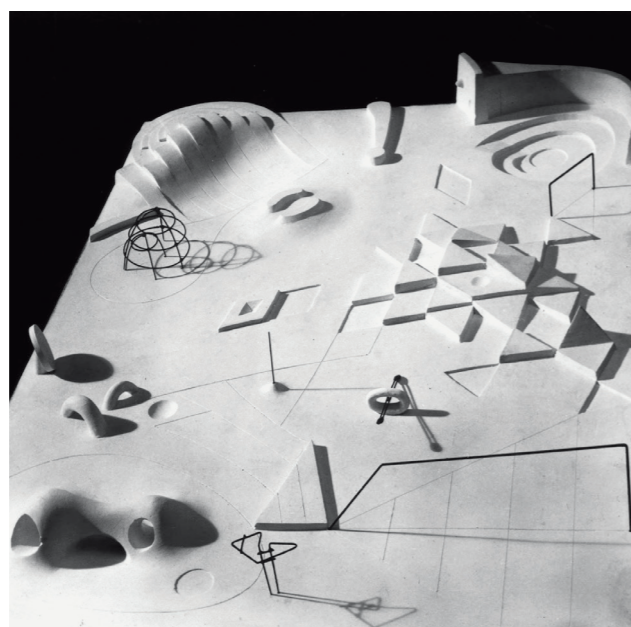
Den Städten blieb die neue Wertschätzung der Kinder nicht verborgen, StadtverwalterInnen und DesignerInnen erkannten die zentrale Bedeutung von Spielplätzen als Instrumente der Wiederbelebung städtischen öffentlichen Lebens und wurden der Sterilität der standardisierten, zusammenhanglosen Spielgeräte gewahr, die über mehrere Dekaden hinweg den Charakter von Spielplätzen geprägt hatten: rein zweckmäßige Metallschaukeln und -rutschen, Holzwippen, Sandkisten, die nun, da man bestrebt war, die Kreativität junger Menschen zu fördern, nicht länger zeitgemäß erschienen.

An der Gestaltung von Spielplätzen in der Nachkriegszeit, deren Gesamterscheinungsbild größerer Stellenwert beigemessen wurde als den einzelnen Bereichen, waren vornehmlich ArchitektInnen und LandschaftsplanerInnen federführend beteiligt. Einer der bekanntesten unter ihnen war der Architekt Aldo van Eyck, der, einem gleichermaßen «archäologischen» Ansatz folgend,

— **1** — Amy F. Ogata, *Designing the Creative Child: Playthings and Places in Midcentury America* (Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2013). — **2** — Liane Lefavre, Alexander Tzonis, Aldo van Eyck, *Humanist Rebel* (Rotterdam: 010 Publishers, 1999), S. 58.



Aldo van Eyck
Dijkstraat Spielplatz
Amsterdam, 1954



Isamu Noguchi
Spiralrutsche für den Ala Moana Park
Hawaii, 1940

Isamu Noguchi
Spielplatz für die Vereinten Nationen
New York, 1952

— 3 — Aldo van Eyck, «Kind und Stadt», in: Alfred Ledermann, Alfred Trachsel, *Spielplatz und Gemeinschaftszentrum* (Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1959). Das Buch von Ledermann und Trachsel ist ein Standardwerk über die Spielplätze der 1950er Jahre; eine zweite Auflage wurde 1968 herausgegeben. — 4 — Informationen über van Eyck lieferten Liane Lefavre, Alexander Tzonis (wie Anm. 2); Liane Lefavre, Ingeborg de Roope (Hrsg.), *Aldo van Eyck: The Playgrounds and the City* (Ausst.-Kat. Stedelijk Museum, Amsterdam, 2002); Liane Lefavre, Henk Döll (Hrsg.), *Ground-up City: Play as a Design Tool* (Rotterdam: 010 Publishers, 2007), übersetzt von George Hall. — 5 — «Model for a Children's Playground», in: *Architectural Record*, Nr. 115 (Jänner 1954), S. 157. — 6 — Shaina D. Larrivee, «Playscapes: Isamu Noguchi's Designs for Play», in: *Public Art Dialogue*, Band 1, Nr. 1 (März 2011), S. 53. — 7 — Ebenda, S. 53–80; Amy Lyford, «Noguchi, Sculptural Abstraction, and the Politics of Japanese American Internment», in: *The Art Bulletin*, Band 85, Nr. 1 (März 2003), S. 137–151. — 8 — *Noguchi: The Bollingen Journey Photographs and Drawings 1949–1956*, im Ausweichquartier des Isamu Noguchi Museums, 13. Februar–13. Oktober 2003, mit einleitenden Worten von Kuratorin Bonnie Rychlak.

in Amsterdam zwischen 1947 und 1974 mehr als 700 Spielplätze schuf. Er machte Brachflächen ausfindig, die bis dahin für die Nutzung als öffentlicher Raum nicht in Frage gekommen waren und hauchte Orten, an denen einst Häuser und Geschäftsgebäude gestanden waren, neues Leben ein (S. 118).³ Die vielen kleinen Bereiche, die er gestaltete, fügten sich zu einem engmaschigen Netz im Herzen der Stadt.⁴

Mit seinen nicht-hierarchisch aufgebauten Minispielplätzen, die nur auf Anfrage von AnrainerInnen errichtet wurden und deren Ausstattung einfach gehalten war, um größtmögliche Entfaltungsfreiheit zu gewähren, reagierte van Eyck auf lokale Bedürfnisse. Die kleinen Sandkisten früherer Spielplätze fanden sich bei ihm als wesentlich größere Elemente wieder, die für gewöhnlich mit einer niederen Betonbrüstung eingefasst und einer breiten Auflage versehen waren, auf der Kinder ihre Sandkuchen backen konnten, während sie den Eltern eine Sitzgelegenheit bot. Auch Trittsteine aus Beton und Klettergerüste aus Metall fanden sich auf seinen Spielplätzen, deren Belag jenem der angrenzenden Straßen glich, und die sich ohne Umzäunung oder künstliche Farbgebung nahtlos in die Umgebung einfügten.

SKULPTURALE SPIELFORMEN

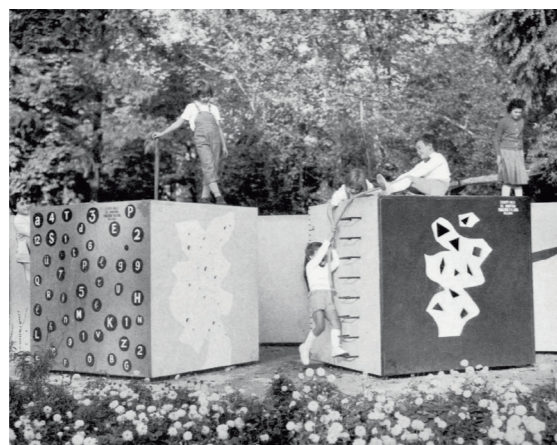
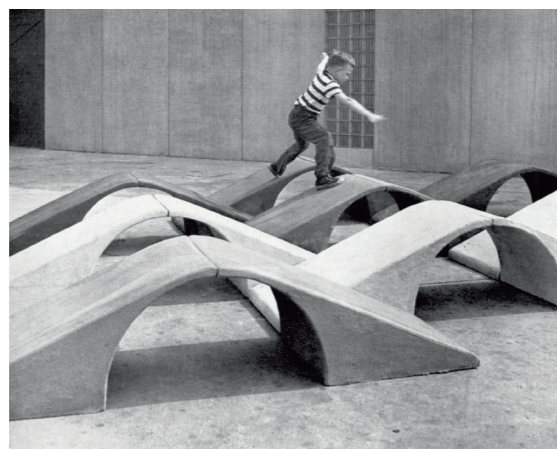
Als der Begriff «Spielplastiken»⁵ 1954 erstmals in einer amerikanischen Zeitschrift auftauchte, hatte van Eyck sich schon mehrere Jahre mit seinem Ansatz beschäftigt. Der japanisch-amerikanische Bildhauer Isamu Noguchi hatte bereits seit den 1930er Jahren an seinem als Gesamtensemble gestalteten *Play Mountain* gearbeitet (S. 134) – einer sich direkt neben einem in die Erde gegrabenen Amphitheater erhebenden Pyramide⁶ –, das jedoch nie verwirklicht wurde, da Robert Moses es kurz nach seiner Amtsübernahme als New York Parks Commissioner 1934 ablehnte.⁷ 1941 stellte Noguchi dem New York City Parks Department seinen größtenteils aus tiefen, in die Erde gegrabenen Mulden bestehenden *Contoured Playground* vor, ein Projekt, das allerdings in den späten 1940er Jahren wieder in den Schubladen verschwand. Zwischen diesen beiden New Yorker Spielplatzprojekten der Jahre 1933 und 1941 entwarf Noguchi seine ikonische Spiralrutsche, eine kühne Interpretation, die den BenutzerInnen das Gefühl vermittelte, durch den Raum zu wirbeln, und von Noguchis Fähigkeit zeugt, gleichermaßen Einzelelemente wie auch Gesamtensembles zu gestalten. Noguchis Entwürfe sind Ausdruck seiner Überzeugung, dass öffentlicher Raum, das Spielen von Kindern, das Schaffen von Kunstwerken die Eckpfeiler kultureller Vitalität bilden.⁸

Anfang der 1950er Jahre erhielt Noguchi abermals die Gelegenheit, eine «Spielumgebung» für New York zu planen. Der Auftrag dazu kam 1951 von der Kunstmäzenin Audrey Hess (sie war mit dem Kunstkritiker Tom Hess verheiratet) und erging an Noguchi gemeinsam mit dem Architekten Julian Whittlesey (Mayer & Whittlesey). Der dafür vorgesehene Platz grenzte an den Hauptsitz der Vereinten Nationen, der bald darauf fertiggestellt werden sollte. Noguchi entwarf einen Spielplatz, dessen Schwerpunkt auf einzelnen Spielgeräten, nicht aber auf einer einheitlichen Oberfläche lag (S. 118). Zum einen verfolgte er diesen Ansatz wohl, um Commissioner Moses zu besänftigen, zum anderen aber auch, um sein eigenes Interesse an individuellen Spielgeräten, das mit seiner Spiralrutsche seinen Anfang genommen hatte, weiterzuverfolgen. Die eigentliche Bedeutung des Projekts liegt aber darin, dass es 1952 in der Young People's



Werbung für die Spielplastikenabteilung von Creative Playthings Inc., erschienen 1953 im *Recreation Magazine*

Egon Møller-Nielsen
Spiralrutsche, 1956



Joe Brown
Schwingring, 1954

Sidney Gordin
Tunnellabyrinth, 1954

Virgina Dortch Dorazio
Fantastisches Dorf, 1954

— **9** — Theresa Caplan, *Frank Caplan, Champion of Child's Play* (New York: Vantage Press, 1999), S. 69–74.
 — **10** — Ich danke Paige Johnson, dass sie diese Objekte ausfindig gemacht und auf ihrem Playscapes-Blog gepostet hat, 17. Jänner 2009.
 — **11** — «For Your Information», in: *Interiors*, Nr. 11 (Februar 1953), S. 10.
 — **12** — Ein kleineres Winston-Objekt, *Hexapod*, wurde im Creative-Playthings-Katalog gezeigt und möglicherweise auch produziert. Der Glasfaser-Prototyp wird auf www.play-scapes.com besprochen, 8. April 2014. — **13** — Ralph Reppert, «The Professor, the Spider and the Whale», in: *Baltimore Sun*, 4. November 1956, S. 263.

Gallery im Museum Moderner Kunst (MoMA) ausgestellt wurde, nachdem es von Moses und Beamten der Vereinten Nationen abgelehnt worden war.

**CREATIVE PLAYTHINGS
UND DAS MoMA**

Im Jahr 1953 wurde das MoMA schließlich zum Epizentrum innovativer «Spielplastiken». Darin spiegelte sich zum einen die neue Rolle, die Kindern zugestanden wurde, zum anderen aber auch der Aufstieg Amerikas in der internationalen Kunstwelt und die öffentliche Unterstützung von Kunstschaffenden – ein Vermächtnis, das noch auf die Works Progress Administration (WPA) in der Zeit der Depression zurückging. Gemeinsam mit dem Spielzeughersteller Creative Playthings, der erst kurz davor seine Abteilung für Spielplastiken eröffnet hatte und versuchte, BildhauerInnen für die Serienproduktion von Spielplatzausrüstung zu gewinnen, initiierte das MoMA (mit dem *Parents Magazine*) einen amerikaweiten Wettbewerb für Spielplastiken.

In der ersten, im September 1953 von Creative Playthings produzierten Werbung für Spielplastiken wurde auf den MoMA-Wettbewerb hingewiesen (S. 120). Mit dieser Werbung untermauerte die Firma ihre Unterstützung für BildhauerInnen als SchöpferInnen von Spielgeräten und verlieh zugleich ihrer positiven Haltung gegenüber abstrakten Formen Ausdruck. Vor allem die Arbeiten des skandinavischen Bildhauers Egon Møller-Nielsen, der in Schweden zu den Pionieren von abstrakten, aus Beton gefertigten Spielgeräten zählte, waren in der Werbung von Creative Playthings prominent platziert.⁹ Neben der Schwarzweißabbildung eines von ihm entworfenen, bunten, eiförmigen Gebildes mit großen, ovalen Öffnungen und einer Rutsche bzw. Welle im Inneren (S. 120, 136), waren auf kleineren Bildern seine Betonskulptur *Tuffsen*, die er 1949¹⁰ für den Reimer-Holm-Park in Stockholm entworfen hatte, und ein vom Bildhauer und Schmuckhersteller Robert Winston designtes Objekt zu sehen.¹¹ Keine dieser Skulpturen wurde von Creative Playthings jemals in Produktion genommen, obwohl die Firma ein weiteres Møller-Nielsen-Objekt – eine üppig geformte, aber etwas gedrungene Spiralrutsche – auf mehreren Spielplätzen aufstellte (S. 120).¹²

Mit mehr als 350 Einreichungen war die Resonanz auf den von Creative Playthings/MoMA/*Parents Magazine* ausgerufenen Wettbewerb enorm. Die Siegerprojekte waren abstrakt und modular, was wenig überraschend der Ausrichtung von Creative Playthings entsprach, die zugesagt hatten, die siegreichen Projekte zu produzieren. Der erste Preis ging an die Malerin Virginia Dortch Dorazio, deren *Fantastisches Dorf* aus vorgefertigten Stahlbetonpaneelen zu verschiedenen, etwa 1,5 m großen Kuben gruppiert werden konnte. Der Bildhauer Sidney Gordin gewann mit seinem flexiblen System *Tunnellabyrinth*, bestehend aus niederen, bunten, zu Tunneln und Rampen anordenbaren «Betonbrücken», den dritten Preis (S. 120). Den zweiten Platz belegte ein Industriedesigner, dessen Entwurf aus spulenförmigen, beweglichen Teilen im Gegensatz zu den anderen Objekten nicht in voller Größe umgesetzt wurde und nie in Produktion ging.

Der vom MoMA festgestellte Bedarf wurde bald schon von kleinen neuen Firmen gedeckt. Bereits 1951 hatte der Bildhauer Joe Brown damit begonnen, zumeist aus Stahlkernseilen gefertigte «Gebilde» zu entwerfen, die als interaktive und unberechenbare Spielgeräte gedacht waren, wenn auch keines je über

den Prototypstatus hinauskam¹³: Sein *Schwingring* etwa ist ein «Kletternetz», bei dem die Bewegungen eines Kindes jene eines anderen Kindes beeinflussen (S. 120). Sein skulpturalstes Objekt, der *Wal*, ein abstraktes Tier aus Beton (S. 136), bestand ebenfalls aus Seilen, einer innenliegenden Rutsche und mehreren kleinen, am Körper des Tieres befindlichen Löchern, durch die die Kinder hinein- und hinausklettern konnten. Browns Produktionsprobleme waren zum Teil wohl darauf zurückzuführen, dass er zwar in technischen Belangen kompetent, jedoch außerhalb des Spielplatzbereichs ein weder progressiver noch sonderlich inspirierter Bildhauer war.

Playground Associates, von Robert Nichols Mitte der 1950er Jahre gegründet, erfreute sich wesentlich größerer Akzeptanz. Seine Partner waren der Landschaftsgestalter Hideo Sasaki, die Architekten Shephard Schreiber und Edward Larrabee Barnes sowie die Bildhauerin Mitzi Solomon Cunliffe, junge DesignerInnen, die es später in ihren Berufen zu Erfolg bringen sollten. Aus billigen, günstig herzustellenden Materialien bauten sie eine Glasfaserschale, die entweder mit Sand oder Wasser befüllt oder umgestürzt als Kuppel zum Klettern verwendet werden konnte. Ihr wohl bekanntestes Objekt, *Sattelrutsche*, wurde aus Kunststein mithilfe einer Glasfasergussform gefertigt (S. 122).¹⁴

Die Gewinnerprojekte des MoMA-Wettbewerbes, die Kuppel von Playground Associates und Joe Browns Seilobjekte, kann man angesichts der damals auf dem Markt befindlichen Spielgeräte durchaus als Meilensteine bezeichnen, die die Akzeptanz abstrakter Formen enorm förderten. So war etwa in einer US-amerikanischen Architekturzeitschrift anlässlich eines Berichts über die ersten von Creative Playthings vorgestellten Spielgeräte zu lesen, dass diese begehbaren Arbeiten selbst die größten Skeptiker abstrakter Skulpturen überzeugen würden.¹⁵ Schon auf den ersten Blick war zu erkennen, dass sie sich grundlegend von den traditionellen, immer noch auf Spielplätzen zu findenden Rutschen, Schaukeln und Wippen im Raketen- oder Comicdesign unterschieden. Mit Ausnahme von *Sattelrutsche* und *Wal* waren die von KünstlerInnen entworfenen Objekte aber relativ unspektakulär. Es mangelte ihnen am Selbstbewusstsein von Egon Møller-Nielsens fein gearbeiteter eiförmiger Skulptur, am Einfallsreichtum von Noguchis Neuinterpretation der Rutsche. Zwar waren sie für Kinder attraktiv, vor allem im Sand, boten aber sonst keine besonderen Herausforderungen.

— 14 — «Sculptured Playground Slide at Lower Cost», in: *Progressive Architecture*, Nr. 36 (April 1955), S. 110–111. — 15 — «New Products», in: *Architectural Forum*, Nr. 94 (Oktober 1953), S. 246.



Playground Associates
Sattelrutsche, ca. 1955

— 16 — Josef Seebacher-Konzut, «Kinderspielplätze», in: *Der Aufbau*, Nr. 4, 1957, S. 157–160. Ich danke Sofie Thorsen für ihre Übersetzung von Seebacher-Konzuts Schriften. — 17 — Ledermann, Trachsel (wie Anm. 3), S. 160. — 18 — Josef Seebacher-Konzut (wie Anm. 16), hier S. 160. Monika Platzer zitiert diesen Essay in ihrem Artikel «Kunst am Bau der 60er Jahre – dekorierte Architektur oder Kommunikationskonzept?», in: Berthold Ecker, Wolfgang Hilger (Hrsg.): *Die Sechziger Jahre: Eine Phantastische Moderne / The 1960s: A Fantastic Modernism* (Wien: Springer, 2011), S. 54. Platzer's Essay bietet auch Informationen über Wiener Kunstprogramme und den Wiener Wohnbau der 1950er und 1960er Jahre. Eine Abhandlung zu Egon Møller-Nielsens Bekanntheit in englischsprachigen Zeitschriften siehe Susan G. Solomon, *American Playgrounds: Revitalizing Community Space* (Lebanon, New Hampshire, University Press of New England, 2005). — 19 — Sofie Thorsen, E-Mail an die Autorin, 19. Jänner 2015. — 20 — Josef Seebacher-Konzut (wie Anm. 16), hier S. 159. — 21 — Platzer, (wie Anm. 18), S. 49. — 22 — Ebenda, S. 53.

Mario Petrucci
Rutschbahn
August Bebel-Hof, Wien, 1953

WIENER SPIELSKULPTUREN

Die abstrakten Formen der in den Parks und Wohnhausanlagen im Wien der 1950er Jahre errichteten, geradezu monumentalen und wuchtigen Spielplätze hingegen forderten die BenutzerInnen. Wiener Bildhauer, im Besonderen Josef Seebacher-Konzut und Josef Schagerl, arbeiteten mit poliertem Beton und klaren, geometrischen Formen: Kugeln, Kegeln und Kuben. Leitern und Geländer aus Stahlrohr waren in Primärfarben gestrichen, während die gewagt skulpturalen Betonobjekte für gewöhnlich ungeschmückt blieben. Nüchtern und mit platonischer Klarheit verlangten die Bildhauer den kleinen BenutzerInnen viel ab, um sie bei Interesse zu halten, und hofften, so ihre Kreativität zu wecken.¹⁶ Kleine Kinder mussten sich ihren Weg durch versteckte Eingänge und schwierig zu meisternde Übergänge bahnen.¹⁷

Ebenso wie ihre KollegInnen bei Creative Playthings wurden die Wiener BildhauerInnen vom skandinavischen Design inspiriert. 1957 nannte Seebacher-Konzut Møller-Nielsens Arbeiten, über die in den 1950er Jahren viel publiziert wurde, als seine Inspirationsquellen.¹⁸ Seebacher-Konzut und Schagerl erkannten, dass jene Elterngeneration, die nicht-figurativer Kunst noch skeptisch gegenüberstand, eine auf Spielgeräte angewandte abstrakte Formensprache eher akzeptierte.¹⁹ Seebacher-Konzut war auch bewusst, dass dies eine wunderbare Gelegenheit war, Kinder mit modernen Formen vertraut zu machen.²⁰ Selbst der traditionelle Wiener Bildhauer Mario Petrucci nahm Anleihen an der skandinavischen Abstraktion – zumindest ein von ihm gestaltetes Spielgerät scheint direkt von Møller-Nielsens Spiralrutsche beeinflusst worden zu sein (S. 123).

Zum einen orientierten sich die Wiener BildhauerInnen an skandinavischen Prototypen, zum anderen wurden sie von der Gemeinde Wien auch großzügig unterstützt. Die Stadt Wien förderte die Akzeptanz dieser Spielplastiken, indem sie 1949 die Kunstförderung «Kunst am Bau» wieder aktivierte, die seit 1934 vernachlässigt worden war.²¹ In Ermangelung eines Museums des 20. Jahrhunderts – dieses wurde erst 1962 eröffnet – wurde die Stadt Wien zur Hauptförderin moderner Kunst, von der utopischen Vorstellung getragen, dass die bildende Kunst in der Lage sei, einen Beitrag zur Verbesserung des Lebens und des Miteinanders jeder und jedes Einzelnen zu leisten.²² Außerdem war es dringend notwendig, die Freiflächen, die sich unweigerlich zwischen den rasch





Josef Seebacher-Konzut
Kletterturm, Bertha-von-Suttner-Hof, Wien, 1958
Rutsche, Bertha-von-Suttner-Hof, Wien, 1958
Rutsche, Hugo-Breitner-Hof, Wien, 1954
Kletterscheiben, Gaußplatz, Wien, 1957
Rutsche, Börseplatz, Wien, 1955

— 23 — Josef Seebacher-Konzut (wie Anm. 16), hier S. 157. — 24 — Eben-da, S. 158. — 25 — Sofie Thorsen, E-Mail an die Autorin, 9. Februar 2015.

wachsenden Wohnanlagen auftaten, menschengerechter zu gestalten, und hier boten sich Spielplastiken geradezu an, diesen undefinierten Plätzen Identität zu verleihen und Kindern Raum für Aktivität zu geben. Seebacher-Konzut hoffte, dass seine Spielplastiken dazu beitragen würden, aus «der banalen Realität hässlicher Vorstadtstraßen» eine «Welt des Wunderbaren und Geheimnisvollen» zu machen.²³

Wie viele amerikanische DesignerInnen waren auch Seebacher-Konzut und Schagerl daran interessiert, ihre Arbeit in modularen, effizient zu produzierenden Stücken umzusetzen, unterwarfen ihre Gestaltungen dieser Vorgabe aber nicht. Vor allem Seebacher-Konzut schuf einzigartige Werke, von denen er Teile adaptierte, um sie für andere Objekte wiederzuverwenden, was beispielsweise anhand einer aus Beton geformten, auf einer U-Halterung aufliegenden Rutsche aus dem Jahr 1954 (S. 124, 139) anschaulich wird, deren Seiten elegant nach oben geschwungen sind. Eine kurze, mit einer Aussparung versehene Betonröhre bildet die Verbindung zwischen Leiter und Rutsche, wobei diese Röhre einzig als Gegengewicht zur abfallenden Rutsche, allenfalls auch als Abdeckung der Schnittstelle zwischen den beiden Elementen, zu dienen scheint. Der Teil, auf dem die Rutsche erklommen wird, ist mit einer Plattform ausgestattet, deren mittig angeordnete Ausnehmung die Leiter umschließt. Seebacher-Konzut, laut dessen Ansicht ein Kind eine viel «interessantere» Erfahrung machen könne, wenn es zuerst kletterte und dann rutsche, verwendete derartige Betonscheiben bei einigen anderen freistehenden Spielgeräten wieder,²⁴ etwa indem er sie in Verbindung mit einem metallenen Klettergerüst übereinander platzierte oder drei gegeneinander verschobene Plattformen mit Metallstangen kombinierte, die gleichzeitig als verbindende Elemente zwischen den Scheiben fungierten (S. 124). Selbst bei seiner Doppelrutsche aus dem Jahr 1957, in der zwei Betonplatten an ein Metallklettergerüst angelehnt scheinen, kombiniert er skulpturale Klarheit mit herausfordernder Mehrdeutigkeit in der Benutzung (S. 139).

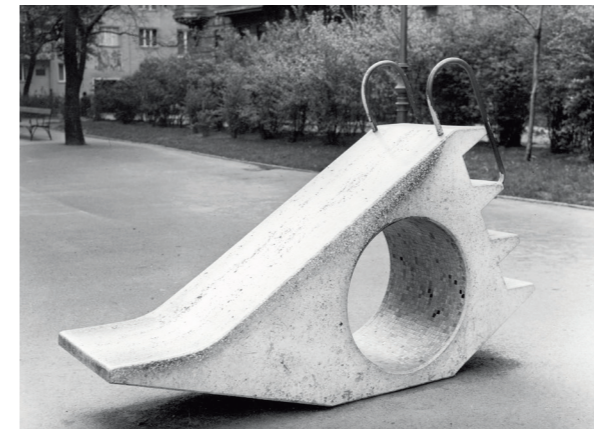
Seebacher-Konzut vergleichbar konzipierte Schagerl seine Arbeiten nicht in Bezug auf den Kontext ihrer Aufstellung. Laut Schagerl forderte die Stadt Vorschläge an, die KünstlerInnen wurden aber im Vorfeld nicht in die Diskussionen über die Platzierung der Objekte eingebunden.²⁵ Schagerl, der viele einfallreiche Rutschen entwarf und sich Gedanken etwa über die Anordnung der Spielobjekte in Relation zur Sandkiste oder zur Anzahl der BenutzerInnen machte, konnte so das skulpturale Potenzial jeder seiner Arbeiten bestmöglich

Josef Seebacher-Konzut
Rutsche
 Johann-Strauß-Park, Wien, 1956

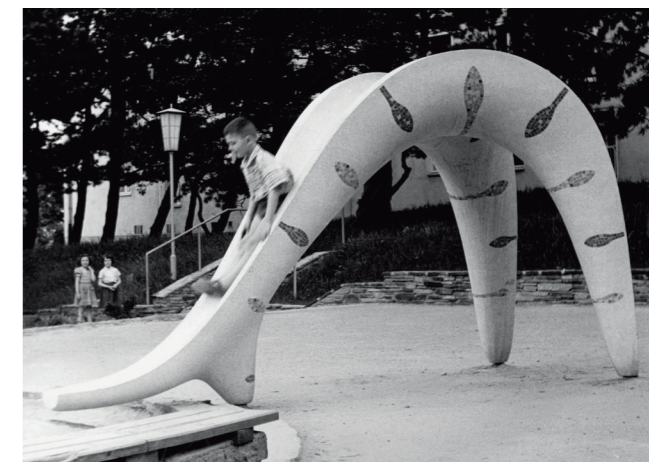
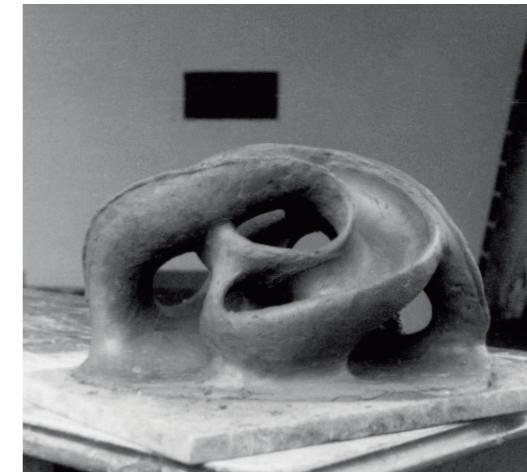




Josef Schagerl
Skizze, 1958



Josef Schagerl
Rutsche, Baumgartner Casinopark, Wien, 1957
Rutsche, Arenbergpark, Wien, 1958
Doppelrutsche, 1953
Dreiflügelrutsche, Schrankenberggasse, Wien, 1963
Rutsche Salamander, Grinzinger Straße, Wien, 1956

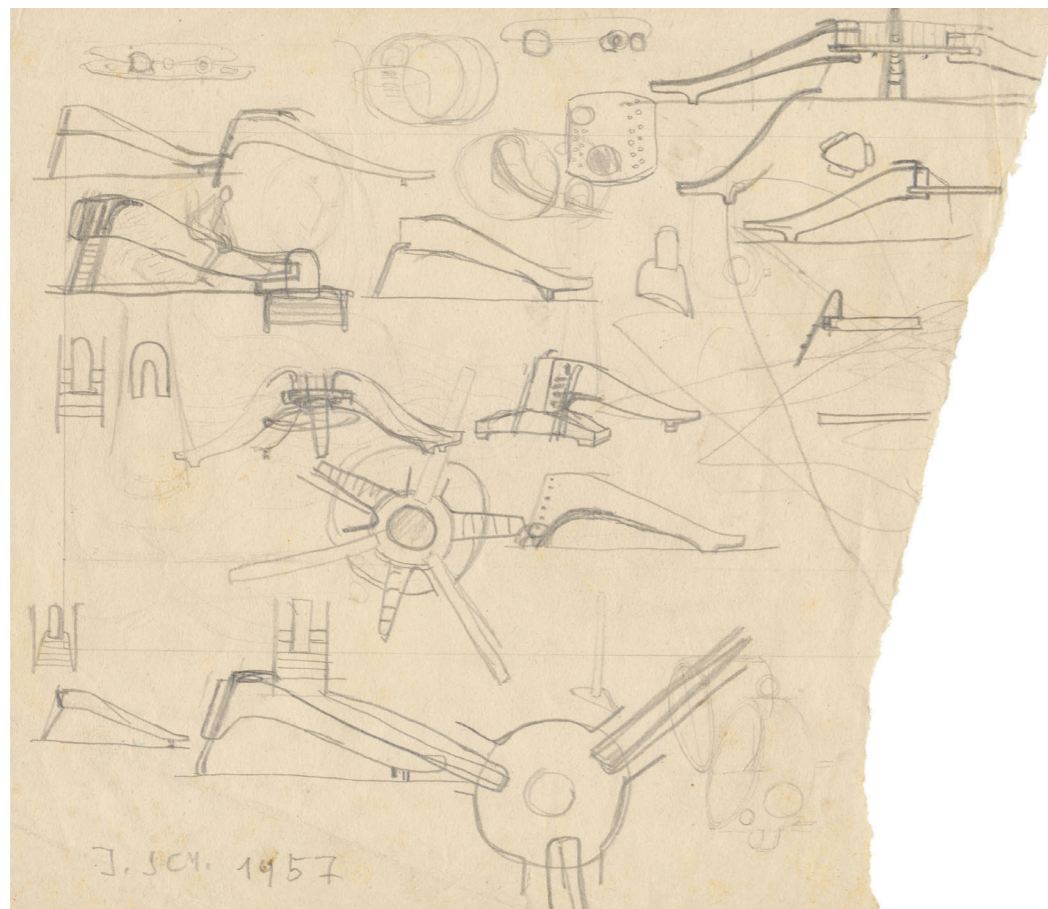


ausschöpfen (S. 126–128, 140–141). Das Modell für eine Doppelrutsche aus dem Jahr 1953 (S. 127), eine seiner frühen Arbeiten, die allerdings von der Stadt Wien abgelehnt wurde, zeigt ineinandergreifende Kurven und tiefe Hohlräume, die wohl schon von Möller-Nielsen beeinflusst waren. Die gebogene Rutsche *Salamander* aus dem Jahr 1956 lässt die Kinder sanft in ein mit Sand gefülltes Becken gleiten; für den Baumgartner-Casino-Park entwarf er eine dreiteilige Rutsche mit zwei Rutschelementen und einem separaten Arm für eine «Leiter» (S. 127, 140). Alle drei Teile führen zu einer zentral platzierten, höher gelegenen Scheibe; auf einer Sandgrube platziert bilden sie somit eine unabhängige Einheit. Aus einer Skizze geht hervor, dass Schagerl überlegte, zu diesem zentralen Spielgerät noch weitere, weniger stark geneigte Rutschen hinzuzufügen (S. 128). In seiner *Dreiflügelrutsche* aus den frühen 1960er Jahren erweiterte Schagerl die gestalterische Vielfalt und die Verwendungsmöglichkeiten durch einen zentral angeordneten Aufgang und drei breite Rutschen, die an die Schaufeln von Turbinen erinnern – eine dynamische Tour de Force (S. 127, 140).

INTERNATIONALE SPIELPLÄTZE NACH 1960

Der Trend, Spielplastiken in ein einheitliches Ganzes einzubeziehen – was Noguchi im Übrigen schon früh als eines der grundlegenden Themen seiner Arbeit erkannt hatte – setzte sich Ende der 1950er bis in die 1960er Jahre in Großbritannien und den USA durch. Eines der Pionierprojekte ist heute beinahe

Josef Schagerl
Skizze, 1957



in Vergessenheit geraten: Der von den Architekten Philip Powell und Hidalgo Moya 1958 für ihre Wohnhausanlage *Churchill Gardens* (S. 130) entworfene Spielplatz (die Umsetzung dauerte von 1946 bis 1962) weist eine wellenförmige Ziegeloberfläche mit Tunneln, Trittsteinen, einem Ziegellabyrinth und einer gekippten Betonplattform auf. Bei diesem Entwurf einer «riesigen Reliefplastik»²⁶, deren Ziegeloberfläche den Kindern zwar anzeigt, wo sie spielen sollen, ihnen aber ansonsten große Handlungsfreiheit lässt, nahmen sie Noguchis frühere Versuche, einen einheitlichen Raum zu schaffen, auf und entwickelten diese weiter.

Noguchis Spiellandschaften bekamen ihren Feinschliff jedoch erst durch die Zusammenarbeit mit dem Architekten Louis I. Kahn bei der Planung des *Adele R. Levy-Spielplatzes* im Riverside Park in New York. Für dieses Projekt, das 1961 in Angriff genommen wurde, entstanden bis 1964 eindrucksvolle Skizzen und Modelle: Kahn und Noguchi behandelten Beton als wäre er Erde, es gab Pläne für Hügel, Rampen und ein Amphitheater (S. 142).²⁷ Fünf Jahre Dissens und Rechtstreitigkeiten verschafften jenem Spielplatz mehr öffentliche Aufmerksamkeit als sonst vielen tatsächlich umgesetzten Plätzen zukam. In der Folge orientierte sich der Architekt Richard Dattner an Noguchi und Kahn und begann damit, seine eigenen, ineinandergreifenden Spielumgebungen zu entwerfen. Der Landschaftsplaner M. Paul Friedberg verfolgte mit der Entwicklung einer Verbindung zwischen horizontalen und vertikalen Spielebenen einen ähnlichen Ansatz. Die ersten Projekte von Dattner und Friedberg wurden nicht von Gemeinden, sondern von Stiftungen gefördert.

Mitte bis Ende der 1960er Jahre waren Architektur- und Designzeitschriften wie etwa *Art in America* voll des Lobes für Spielgeräte und -plätze, so enthielt etwa die April/Mai-Ausgabe des französischen Magazins *L'Architecture d'Aujourd'hui* aus dem Jahr 1967, die dem Thema Tourismus und Freizeit gewidmet war, auch eine Rubrik über neue Spielplätze. Zu den Highlights zählten der kürzlich fertiggestellte Spielplatz Friedbergs am Jakob Riis Plaza (S. 143) und Dattners erster Spielplatz, der *Abenteuerspielplatz* im Central Park, von dem eine Skizze abgebildet war, zwei weitere Seiten waren Pierre Székely gewidmet (S. 131), einem schöpferischen Bildhauer in Frankreich, dessen Arbeiten erst heute besser bekannt werden.²⁸ In keiner dieser Lobeshymnen wurde jedoch erwähnt, dass die Stadt Philadelphia 1966 die Empfehlung ihrer Kunstkommission, ein Spielgerät von Joe Brown im Rahmen des örtlichen Förderprogramms «percent-for-art» zu finanzieren, abgelehnt hatte. Dieses erste amerikanische Kunstförderprogramm war erst sieben Jahre zuvor ins Leben gerufen worden. Während die Ablehnung von Browns Spielplatz eine Abkehr von künstlerisch gestalteten Spielplätzen in den USA markierte, scheint es einen ähnlichen Bruch in Europa nicht gegeben zu haben, wo etwa bis heute eine Stadt wie Trondheim in Norwegen Arbeiten für Spielplätze im Rahmen der Kunstförderung großzügig unterstützt.

Heute, mehr als 50 Jahre nach der Entstehung der Spielplastiken Mitte des vergangenen Jahrhunderts, müssen wir der Tatsache ins Auge blicken, dass viele dieser bedeutenden Werke zerstört oder dem Verfall preisgegeben wurden. Der überwiegende Teil von Friedbergs Spielplätzen wurde bis zur Unkenntlichkeit verändert, beinahe alle Objekte von Dattner sind nur mehr in rudimentärer Form vorhanden. Man kann es durchaus als tragisch und ironisch bezeichnen, dass die langweiligen amerikanischen Spielplätze, die heute aus einzelnen, sterilen, massenproduzierten Plastikgeräten bestehen, auf die komplexen Innovationen von Kahn, Noguchi, Dattner und Friedberg zurückgehen.

— 26 — «Playground for the Children of Pimlico», in: *The Manchester Guardian*, 28. Mai 1958, S. 5. — 27 — Philipp Kaiser, Miwon Kwon, *Ends of the Earth: Land Art bis 1974* (Ausst.-Kat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles/Haus der Kunst, München, 2012.) Darin findet sich eine interessante Diskussion über Noguchi als einen der Vorreiter der Land Art. — 28 — Ich danke Vincent Romagny dafür, dass er mich mit Székelys Arbeit vertraut gemacht hat. Paige Johnson vom Playscapes-Blog hat mit ihrer wunderbaren Arbeit dazu beigetragen, sein Werk bekannt zu machen.



Group Ludic
Sphères
Hérouville-Saint-Clair,
Frankreich, 1968

Philip Powell & Hidalgo Moya
Spielplatz für die Wohnhausanlage
Churchill Gardens
Pimlico, London, 1946–1962

— 29 — Seebacher-Konzuts 1957 in *Der Aufbau* erschienener Artikel weist auf Publikationen über Spielgeräte in «Italien, Holland, England, Deutschland, Spanien, Finnland, Kanada, Australien und Japan» hin. Seebacher-Konzut (wie Anm. 16), hier S. 160. — 30 — Gabriela Burkhalter, «The Playground Project», in: Michelle Piranio, Katie Reilly, 2013 *Carnegie International* (Ausst.-Kat. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania/New York, 2013), S. 278–295.

Der Großteil der Wiener Spielplastiken existiert heute ebenfalls nicht mehr. Die wenigen erhaltenen sind längst nicht mehr als Spielgeräte nutzbar, sie bestehen nur noch als individuelle Skulpturen und sind heute vermutlich nicht mehr als Spielplastiken zu retten. Umso mehr müssen wir uns der verbleibenden Skulpturen und des vorhandenen Archivmaterials annehmen, das wertvolle Informationen über diese Spielplastiken bereithält. Wir können nur hoffen, dass die weitere Forschung zu den Wiener Nachkriegsspielobjekten andere dazu inspiriert, in weiteren Städten zu forschen und so unser Wissen darüber zu vertiefen und zu erweitern.²⁹ In der Zwischenzeit können wir uns damit trösten, dass uns zwei beispielbare Skulpturen – *Sphères*³⁰ der Group Ludic aus den 1960er-Jahren in Hérouville-Saint-Clair, Frankreich (S. 130), und *Cross and Cave* auf dem Tumbling Bay Playground, London, der zeitgenössischen BildhauerInnen Heather und Ivan Morison –, wenn auch vielleicht unbeabsichtigt, an das Vermächtnis der Formen und Errungenschaften der Mitte des vergangenen Jahrhunderts in Wien geschaffenen Spielplätze erinnern. Sie alle führen uns vor Augen, in welcher bewundernswürdigen Weise die BildhauerInnen der 1950er und 1960er Jahre Kindern zutrauten, sich an abstrakter Kunst zu erfreuen und kleine, kalkulierte Risiken beim Spielen einzugehen.



Pierre Székely
Schlossspiele
Verneuil-sur-Seine, Frankreich, 1962

VIENNA PLAY SCULPTURES

*Innovation within
Postwar Trends*

Susan G. Solomon



Josef Seebacher-Konzut
Climber with Slide
Wirerstraße, Vienna, 1957

— 1 — Amy F. Ogata, *Designing the Creative Child: Playthings and Places in Midcentury America* (Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2013). — 2 — Liane Lefaivre, Alexander Tzonis, Aldo van Eyck, *Humanist Rebel* (Rotterdam: 010 Publishers, 1999), p. 58. — 3 — Aldo van Eyck, «The Child and the City,» in: Alfred Ledermann, Alfred Trachsel, *Creative Playgrounds and Recreation Centers* (New York: Frederick A. Praeger Publishers, 1959), translated by Ernst Priefert. The Ledermann and Trachsel book remains the standard document of 1950s playgrounds; a second edition came out in 1968. — 4 — Information about van Eyck comes from Liane Lefaivre, Alexander Tzonis (see note 2); Liane Lefaivre, Ingeborg de Roode (eds.), Aldo van Eyck, *the Playgrounds and the City* (exh. cat. Stedelijk Museum, Amsterdam, 2002); Liane Lefaivre, Henk Döll (eds.), *Ground-up City: Play as a Design Tool* (Rotterdam: 010 Publishers, 2007), translated by George Hall.

Vienna supported some of the most remarkable public playgrounds of the post-World War II era. Designed largely by sculptors, these «play sculptures» of the 1950s and 1960s reflected and then exceeded a worldwide tendency to hire artists to design play areas for children. Sofie Thorsen's probing research on these works has pushed them into the contemporary foreground and indicates that Vienna—along with the better-known sites for play such as Amsterdam, Stockholm, or New York—has a heretofore unheralded history of playgrounds that were both sculptural and playful.

The history of postwar playgrounds is a complicated and often murky tale, one that lacks a single linear narrative. Vienna's role in this development has to be seen in the context of European and American playgrounds from the same, or slightly earlier, period even though Vienna was often isolated from the cultural advances of the time. Vienna's isolation does not diminish, however, the common experiences that it shared with cities on both sides of the Atlantic. Economies prospered; devastated European cities began to rebuild. Leisure time was a big topic in both the general press and design magazines. As the number of births soared (first in America and later in Europe) and as the «boomers» began to be old enough to engage with their surroundings, there were strong demands for schools, after-school programs, and parks. A new focus turned to children, not just because of their growing numbers, but because there was universal optimism that these youngsters could grow into enlightened adults who would steer their countries away from war.¹ Artists, including Jean Dubuffet and Karel Appel, seized on children's innocence as a fresh approach to their own endeavors.²

Cities observed this new value put on children and recognized playgrounds as critically important, respected tools in the formation of revitalized urban public life. Administrators and designers recognized the sterility of the standardized and physically unrelated pieces that had characterized playgrounds for several decades: utilitarian metal swings and slides, wooden seesaws, sandboxes. These were no longer appropriate to a time that sought to encourage creativity in young people.

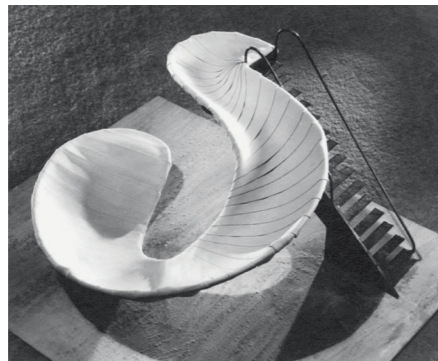
Architects and landscape architects frequently became the lead designers of postwar playgrounds with their total environments acquiring greater significance than the individual parts. Architect Aldo van Eyck remains one of the best-known participants. Van Eyck took an «archeological» approach in the more than 700 playgrounds he created in Amsterdam between 1947 and 1974. He unearthed leftover areas that had never been considered appropriate for public space and reinvigorated sites where homes or businesses had been destroyed (p. 118).³ He created so many small areas that he built a closely-knit network, a web, of them for the heart of the city.⁴

Van Eyck's tiny play areas were non-hierarchical arrangements that responded to local needs. Residents had to request a playground before a site could be developed. He kept the «equipment» minimal in order to generate unexpected, variable behavior. The sandbox, a small stable in earlier playgrounds, emerges as an exploded component. It usually had a low, concrete enclosure topped by a broad ledge; this provided a place where children could mold mud pies and where parents could sit. Van Eyck also used concrete stepping-stones and metal climbers as integral parts of his design. The surfacing was similar to nearby streets. Without fences or artificially imposed color, these play areas fit seamlessly into their surroundings.

SCULPTURAL PLAY FORMS

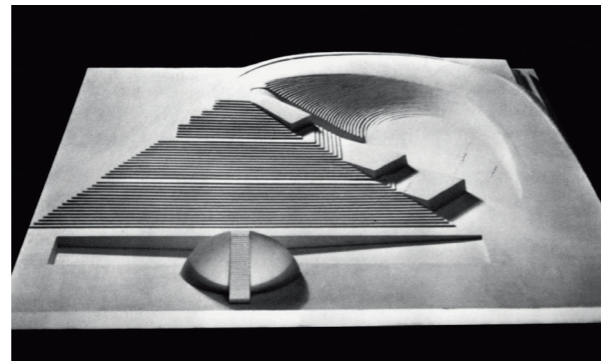
By the time the term «sculptural play forms»⁵ appeared in an American journal in 1954, van Eyck had been developing his approach for several years. Ironically, Japanese American sculptor Isamu Noguchi had been working on his total environment, *Play Mountain* (p. 134), since the 1930s without having seen it come to fruition. Robert Moses rejected it—a raised pyramid juxtaposed with an amphitheater dug into hollowed-out earth⁶—soon after Moses had become New York City Parks Commissioner in 1934.⁷ In 1941, Noguchi brought *Contoured Playground*, comprised largely of deep bowls of sculpted earth, to the attention of the New York City Parks Department. It was abandoned in the late 1940s. Between the presentation of these two playgrounds to New York, in 1933 and 1941, Noguchi designed his iconic spiral slide. The slide, a daring interpretation which gives the rider the feeling of hurtling through space, showed that Noguchi could concentrate on individual pieces as well as on a total ensemble. He was looking for vehicles that would convey his belief that communal space, children's play, and the creation of artwork were the underpinnings of cultural vitality.⁸

In the early 1950s, Noguchi had another opportunity to design a «play environment» for New York. In 1951, art patron Audrey Hess (who was also the wife of art critic Tom Hess) commissioned Noguchi and architect Julian Whittlesey (Mayer & Whittlesey) to design it. This time the site was adjacent to where the United Nations Headquarters would soon be completed. Possibly to appease Commissioner Moses or possibly to exploit his own ongoing interest in individual play pieces that began with his spiral slide, Noguchi designed a playground where the separate pieces shine but the overall format is no longer a unified surface (p. 118). The significance may be that when Moses and officials of the UN both rejected this piece, it set the stage for the model to make an appearance in the Young People's Gallery at the Museum of Modern Art (MoMA) in 1952.



Isamu Noguchi
Spiral slide for Ala Moana Park,
Hawaii, 1940

Isamu Noguchi
Play Mountain, 1933



— 9 — Theresa Caplan, *Frank Caplan, Champion of Child's Play* (New York: Vantage Press, 1999), pp. 69–74.
— 10 — I am grateful to Paige Johnson for identifying this piece and posting information on it on her Playscapes blog, January 17, 2009.
— 11 — «For Your Information,» in: *Interiors*, no. 112, February 1953, p. 10. — 12 — A smaller Winston piece, *Hexapod*, was shown in the Creative Playthings catalog and may have gone into production. Its fiber-glass prototype is discussed on www.play-scapes.com, April 8, 2014.

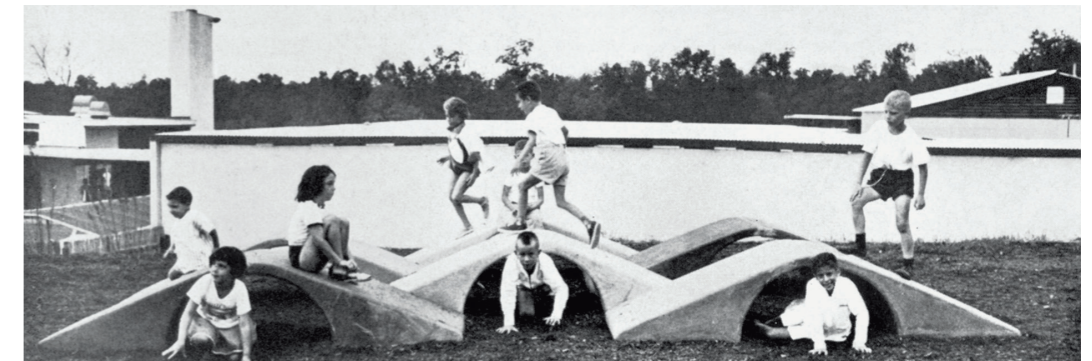
Sidney Gordin
Tunnel Maze, 1954

CREATIVE PLAYTHINGS AND MoMA

By 1953, MoMA became the epicenter of innovative «play sculpture,» perhaps evoking the rising role of children, the ascending position of America in the international art world, and the legacy of public support of artists that can be traced to the Works Progress Administration (WPA) during the Depression. With toy manufacturer Creative Playthings, which had just inaugurated its Play Sculptures division in order to bring sculptors into the creation of mass-produced playground equipment, MoMA (and *Parents Magazine*) launched a national competition for playground sculpture.

Creative Playthings did not fail to mention the MoMA competition when it produced its first Play Sculptures advertisement in September 1953 (p. 120). This advertisement confirms the company's endorsement of sculptors as creators of play pieces and its embrace of abstraction as a potent language for play equipment. The dominant image in the announcement shows the work of Scandinavian sculptor Egon Møller-Nielsen. He had already pioneered abstract concrete playground pieces in Sweden.⁹ Creative Playthings used the ad to highlight his colored egg-shaped sphere, reproduced in black-and-white in the ad. The egg has large oval-shaped openings with a rounded slide or mound in the interior (pp. 120, 136). Smaller images on the same ad show Møller-Nielsen's rougher concrete *Tuffsen*, designed for Reimer Holm Park in Stockholm in 1949,¹⁰ and a piece that sculptor/jewelry maker Robert Winston designed.¹¹ Creative Playthings does not appear to have put any of these pieces into production, although it was able to place another Møller-Nielsen piece, a voluptuous but somewhat stout spiral slide, into several playgrounds (p. 120).¹²

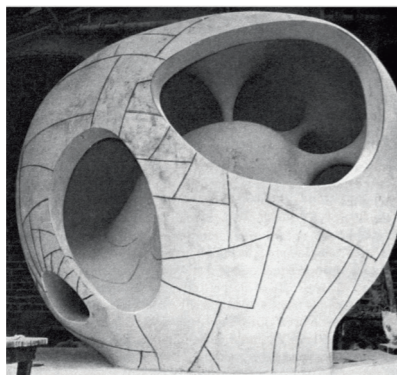
The response to the Creative Playthings/MoMA/*Parents Magazine* competition, with over 350 entries, was enormous. The winning entries were abstract and modular, not a surprise given Creative Playthings' own sensibilities and the fact that they had agreed to reproduce the top winners' objects. A painter, Virginia Dortch Dorazio, took the first prize. Her *Fantastic Village* showed that prefabricated reinforced concrete panels, each with abstract cutout designs, could be grouped into varied five-foot cubes. Sculptor Sidney Gordin, who won third prize, created *Tunnel Maze*, a malleable system. These low, concrete, colored «bridges» could be arranged into fields of tunnels and ramps (p. 120). An industrial designer captured the second place with spool-shaped, moveable parts. Unlike the other two winners, the second place holder was not reproduced at full size and was never put into production.



Small start-up companies were soon supplying the demand that MoMA had established. At least one sculptor, Joe Brown, had started earlier, in 1951, even though none of his works proceeded beyond a prototype. His «contraptions» were usually made of steel-cored rope. They were meant to be interactive and unpredictable.¹³ In *Swing Ring*, for instance, he created a «net climber» where the actions of one child could alter those of another (p. 120). His most sculptural piece was an abstract concrete animal, *Whale Yard* (p. 136). It too had ropes as well as an interior slide and a row of small holes along the animal's body so that kids could climb in and out. Some of Brown's production problems may be linked to the fact that he was technically proficient but neither a progressive nor inspired sculptor when he worked outside of the play arena.

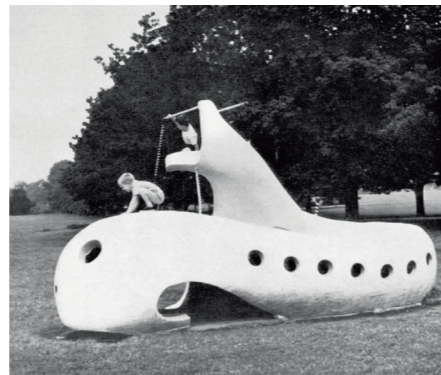
There was a different level of professional acceptance when Robert Nichols formed Playground Associates in the mid-1950s. His partners were fellow landscape architect Hideo Sasaki, architects Shephard Schreiber and Edward Larrabee Barnes, and sculptor Mitzi Solomon Cunliffe. These were young designers who would become accomplished in their later professional lives. Using inexpensive materials that could be cost-effectively reproduced, they formed a fiberglass bowl that could hold sand or water and that could be flipped over to become a low climbing dome. Their best-known piece was an abstract *Saddle Slide* of cast stone created in a fiberglass mold (p. 122).¹⁴

The MoMA winners, the Playground Associates dome, and Joe Brown's rope pieces were all huge improvements over the manufactured pieces of the time. They all advanced acceptance of abstraction, which an American architectural journal noted when it reported, after the first Creative Playthings play pieces were published, that these accessible works would «melt the stiffest resistance to abstract sculpture.»¹⁵ They were instantly recognizable as different from the traditional slides, swings, and seesaws that were still coming onto many playgrounds, some disguised as rocket ships or decorated with cartoon characters. Yet, with the exception of the *Saddle Slide* and *Whale Yard*, the work of the artists was visually tame. They did not have the assertiveness of Egon Møller-Nielsen's finely crafted ovoid; they did not have the inventiveness of Noguchi's reinterpreted slide. They were engaging for children, especially when placed on sand, but they were not particularly difficult for the youngsters to master.



Egon Møller-Nielsen
The Egg, 1952

Joe Brown
Whale Yard, c. 1955



PLAY SCULPTURES IN VIENNA

In contrast, the playgrounds that debuted in Vienna's parks and housing estates during the decade of the 1950s were undeniably abstract, astoundingly volumetric, and visually weighty. They had presence and they offered challenges in how they were used. Viennese sculptors, especially Josef Seebacher-Konzut and Josef Schagerl, used polished concrete in pure geometric volumes: spheres, cones, or cubes. Tubular steel ladders or rails were painted in primary colors, while the boldly sculptural concrete was usually unadorned. With a starkness and platonic clarity, the sculptors demanded hard work from young users in order to keep them interested and in hopes of sparking their creativity.¹⁶ Small kids had to find their way through hidden entrances or awkward connections.¹⁷

Like their counterparts at Creative Playthings, Viennese sculptors were encouraged by Scandinavian design. Seebacher-Konzut, writing in 1957, cited Møller-Nielsen, whose work was widely published in the 1950s, as his inspiration.¹⁸ Seebacher-Konzut and his colleague Schagerl recognized that abstract sculpture would be acceptable as a play piece even if parents were reluctant to accept nonfigurative art.¹⁹ Seebacher-Konzut was also aware of the value to children who would become «casually familiarized with modern forms.»²⁰ Even a traditional Viennese sculptor, Mario Petrucci, adhered to Scandinavian abstraction in at least one play piece that appears to have been directly influenced by Møller-Nielsen's spiral slide (p. 123).

In addition to being aware of Scandinavian prototypes, sculptors in Vienna were aided by generous municipal patronage. The City of Vienna nurtured the acceptance of play sculptures by activating in 1949 the public art funding («Kunst am Bau») that had languished since 1934.²¹ Lacking a museum of 20th-century art, an institution that did not begin until 1962, Vienna became the primary patron of modern art, because there was an underlying utopian belief that visual art could enhance the lives and interactions of ordinary people.²² There was also a profound need to humanize the unrelenting open spaces that were materializing between individual buildings in burgeoning housing estates. Play sculpture added specific identity to these undefined sites while providing activities for young children. Seebacher-Konzut wrote about how he hoped his play sculpture would transform «banal ugliness» into a «world of wonders and secrets.»²³

Seebacher-Konzut and Schagerl, like many American designers, were interested in translating their work into modular, more efficiently produced pieces, but they did not let that concern dictate what they created. Seebacher-Konzut, in particular, created unique pieces but sometimes readapted elements of these pieces into other individualized works. A slide from 1954 reveals this combination (pp. 124, 139). The slide itself is a gracefully shaped piece of concrete that sits on a curved bracket; its deep sides have an elegant upward tilt. The top of the slide, the area where it connects to the ladder, is enclosed in a short concrete tube, which has an open band across its top. The sole purpose of the tube appears to be a geometric counterweight to the descending slide (it might also hide an awkward connection between the two pieces). At the climbing end, there are two round platforms with doughnut holes in the center. One of these encircles the ladder; the other is slightly lower. Seebacher-Konzut, who wrote that children would have a more «interesting» experience if they had to climb and then slide, later reused these concrete discs in a few different,

— 16 — Josef Seebacher-Konzut, «Kinderspielplätze,» in: *Der Aufbau*, no. 4, 1957, pp. 157–160. I am grateful to Sofie Thorsen for her translation of Seebacher-Konzut's writing. — 17 — Ledermann, Trachsel (see note 3), p. 160. — 18 — Josef Seebacher-Konzut (see note 16). Monika Platzer cited this essay in her «Art-in-Architecture in the 1960s—«Decorated Architecture» or Method of Construction?,» in: Berthold Ecker, Wolfgang Hilger (eds.), *Die Sechziger Jahre: Eine Phantastische Moderne/The 1960s: A Fantastic Modernism* (Vienna: Springer, 2011), p. 54. Platzer's essay is also the source for much of the information on Vienna's art programs and housing in the 1950s and 1960s. For a discussion of Egon Møller-Nielsen's notoriety in English language magazines, see Susan G. Solomon, *American Playgrounds: Revitalizing Community Space* (Lebanon, New Hampshire: University Press of New England, 2005). — 19 — Sofie Thorsen, e-mail to author, January 19, 2015. — 20 — Josef Seebacher-Konzut (see note 16), p. 159. — 21 — Platzer (see note 18), p. 48. — 22 — *Ibid.*, p. 53. — 23 — Josef Seebacher-Konzut (see note 16), p. 157.

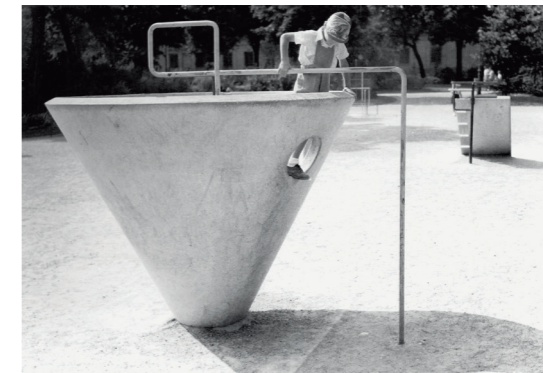
freestanding pieces of play equipment.²⁴ In one instance, discs were placed on top of each other with a metal climbing frame bisecting the top; another time, there were three off-center levels intersected by metal poles (p. 124). Even his 1957 double slide, two slabs of concrete that appear to rest against a metal climber, combines a sculptural clarity with a challenging ambiguity about how children would use this device (p. 139).

Schagerl's work, like that of Seebacher-Konzut, was unrelated to its context. Schagerl remembers that the City requested proposals but never discussed placement with the artists.²⁵ Schagerl conceived many inventive slides and reconsidered the equipment's relation to a sandbox or rethought the number of participants; this policy allowed him to fully explore the sculptural potential of each work (pp. 126–128, 140–141). The model for an early play piece (1953) for a double slide, one that was rejected by the City, shows interconnected sinuous curves and deep voids that may already reflect Møller-Nielsen (p. 127). The arcuated 1956 slide *Salamander* leads the children smoothly into a sand pit (pp. 127, 140). In another instance, a three-point slide for Baumgartner-Casino-Park, there are two slides and a separate arm for a «ladder» (p. 127). All three emerge from a high central disk; they sit over a sandpit so that the entire arrangement is a self-contained entity. A drawing shows how Schagerl considered adding even more slides to this centralized play piece with a possibly softer grade (p. 128). In his *Three-Winged Slide* from the early 1960s, Schagerl expanded the plastic and participants' possibilities by having a single centralized entrance and three broad rotating slide wings (pp. 127, 140). It is a dynamic tour de force.

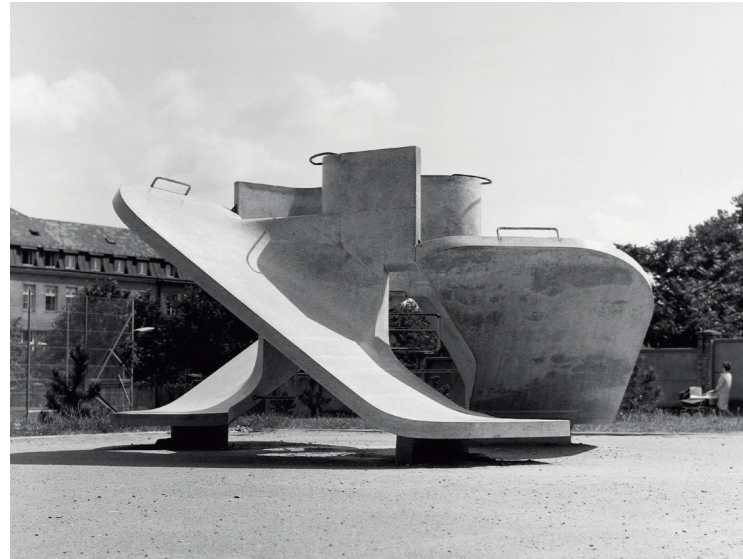
— 24 — Josef Seebacher-Konzut
(see note 16), p. 158. — 25 — Sofie
Thorsen, e-mail to author, February 9,
2015.



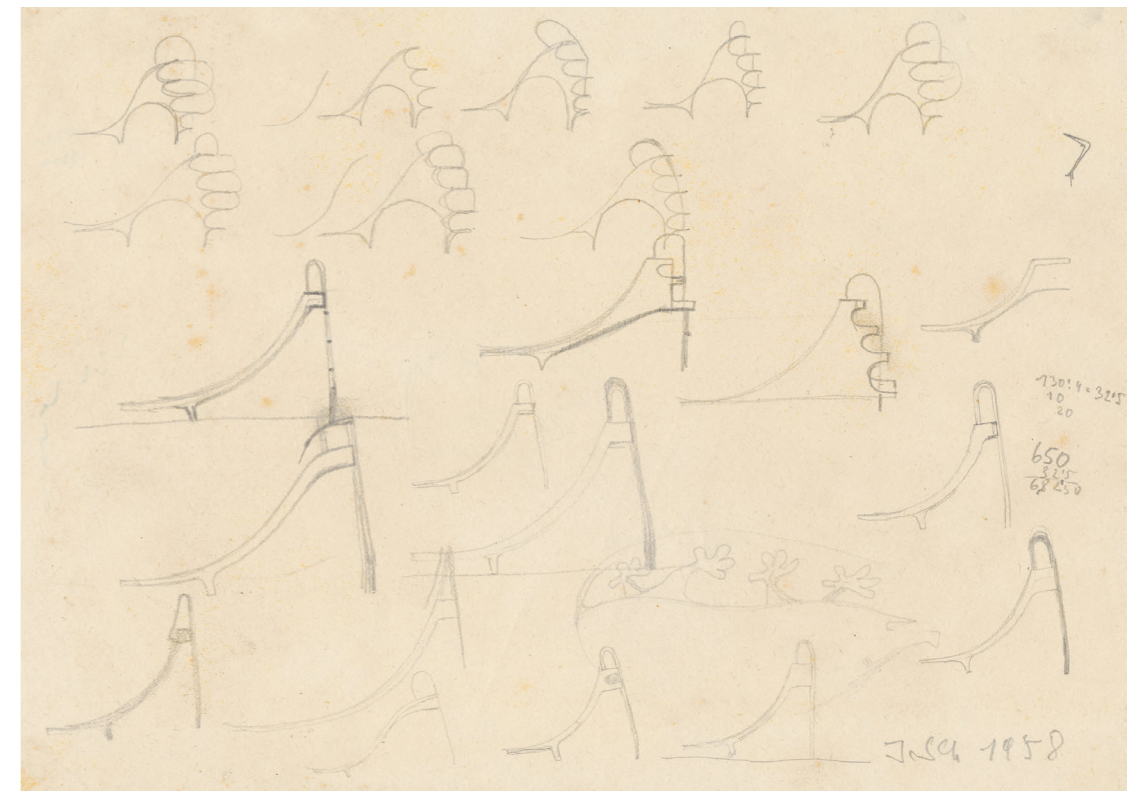
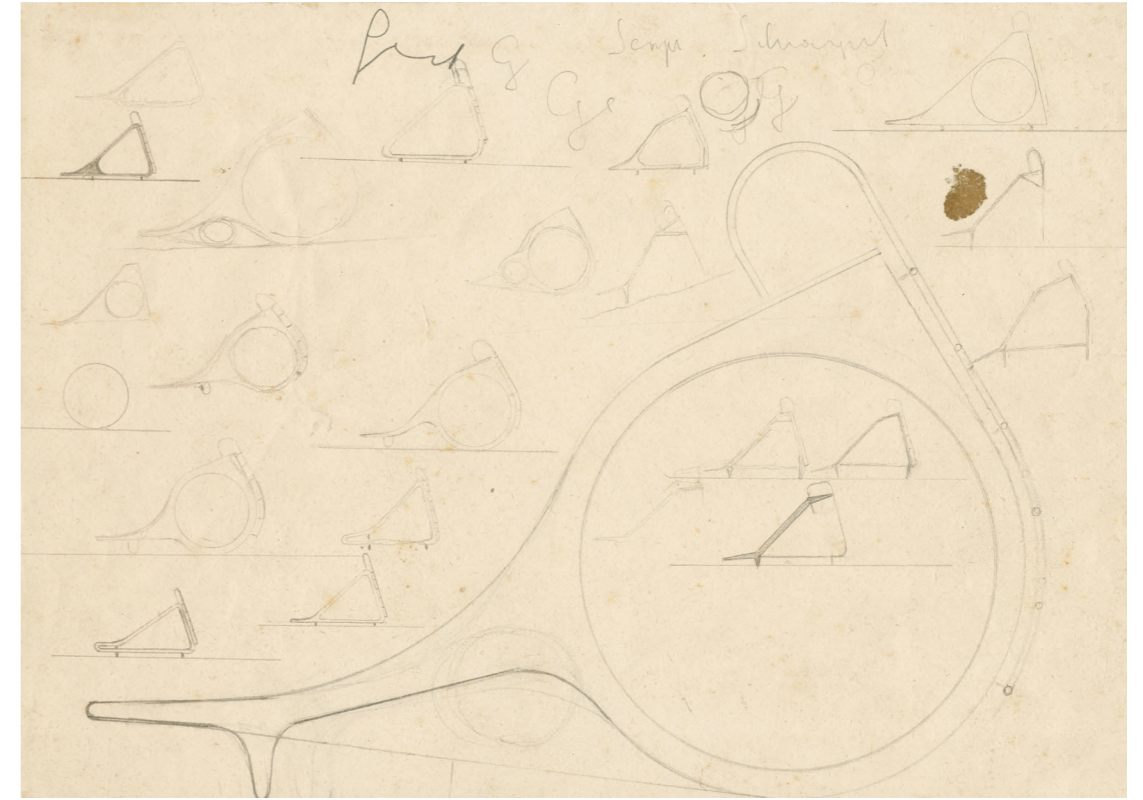
Josef Seebacher-Konzut
Climber
Wirerstraße, Vienna, 1957



Josef Seebacher-Konzut
Climbing Tower, Arthaberpark, Vienna, 1956
Climber, Liedlgasse, Vienna, 1957
Double Slide, Am Tivoli, Vienna, 1957
Cone, Arthaberpark, Vienna, 1956
Slide, Hugo-Breitner-Hof, Vienna, 1954



Josef Schagerl
Three-Winged Slide, Schrankenberggasse, Vienna, 1963
Slide, Hamburgerstraße, Vienna, 1958-1960
Slide, Arenbergpark, Vienna, 1958
Slide Salamander, Grinzinger Straße, Vienna, 1956



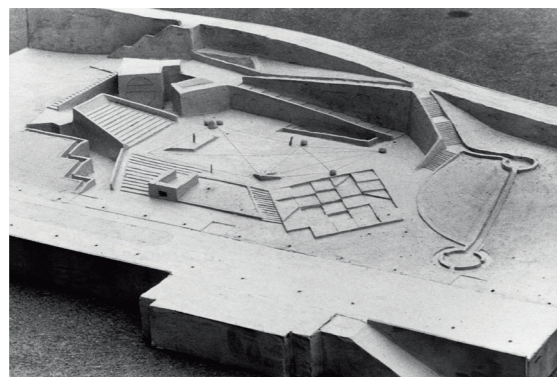
Josef Schagerl
Sketches, 1958

*INTERNATIONAL PLAYGROUNDS
AFTER 1960*

A distinctly different trend continued elsewhere. The need to place play sculptures into a cohesive setting—an early underlying theme in the work of Noguchi—became more and more prominent in the UK and the US at the end of the 1950s and into the 1960s. One of the most pioneering works is now hardly remembered. Published in 1958, architects Philip Powell and Hidalgo Moya's playground for their Churchill Gardens housing estate (started in 1946 and not completed until 1962) shows an undulating brick surface with tunnels, stepping stones, a brick maze, and a tilted concrete disk (p. 130). This composition, where children know that the brick surface tells them where to play but does not necessarily dictate their actions, is a «giant relief sculpture.»²⁶ It seems to resume and improve upon Noguchi's earlier attempts to unify a space.

Noguchi's environments did not become fully resolved until he was paired with architect Louis I. Kahn to design the *Adele R. Levy Playground* for Riverside Park in New York City. They started the project in 1961, producing powerful drawings and models by 1964. Kahn and Noguchi molded concrete as if it were land: there were plans for mounds, ramps, and an amphitheater (p. 142).²⁷ Five years of dissent and litigation gave this project a more public recognition than many playgrounds that were realized. As a result, architect Richard Dattner took his cue from Noguchi and Kahn and began to devise his own interlocking play environments. Landscape architect M. Paul Friedberg was working in a similar but independent vein, connecting play between horizontal and vertical planes. Foundations, not municipalities, funded Dattner and Friedberg's earliest projects.

By the mid- to late 1960s, architecture and design journals, including *Art in America*, were extolling play pieces and playgrounds. The April/May 1967 issue of the French *L'Architecture d'Aujourd'hui*, which dedicated the issue to a discussion of tourism and leisure, contained a section on recent playgrounds. The highlights were Friedberg's *Jacob Riis Plaza Playground*, which had just been completed (p. 143), and Dattner's first playground, *Adventure Playground* for Central Park, which was represented by a drawing. There was a two-page spread on the work of Pierre Székely (p. 131), an inventive sculptor in France whose work is only now becoming known.²⁸ None of these celebratory magazine articles acknowledged the fact that Philadelphia had in 1966 rejected its Art Commission's recommendation that a Joe Brown play piece be paid for by the local percent-for-art program. That percent-for-art program, America's first,



Isamu Noguchi, Louis I. Kahn
Adele R. Levy Playground
1961–1966

— 29 — Seebacher-Konzut's 1957 article in *Der Aufbau* notes publication of play sculptures in «Italy, Holland, England, Germany, Spain, Finland, Canada, Australia, and Japan.» Seebacher-Konzut (see note 16), p. 160. There has, as yet, been insufficient research on many of these. — 30 — Gabriela Burkhalter, «The Playground Project,» in: Michelle Piranio, Katie Reilly, 2013 *Carnegie International* (exh. cat. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania/New York, 2013) pp. 278–295.

Paul Friedberg
Jacob Riis Plaza Playground
New York, 1966

had originated just seven years earlier. Rejection of Brown's playground may have been the moment when American playgrounds officially broke with an art tradition. There does not seem to have been a similar chasm in Europe where, even now, a city like Trondheim, Norway, vigorously supports unique playground works under its percent-for-art statute.

Today, more than five decades since the mid-century play sculptures were created, we have to face how many of these significant pieces have been destroyed or allowed to deteriorate. Most of Friedberg's play spaces have been altered beyond recognition; almost all of the Dattner pieces have been simplified. From today's perspective, we can see that dull American playgrounds—consisting of a single piece of sterile off-the-shelf plastic equipment—are sadly and ironically derived from the interwoven innovations that Kahn, Noguchi, Dattner, and Friedberg deployed.

Most of the Vienna play sculptures are no longer extant; a few survivors have been cordoned off and sit as independent sculptures. While it may be too late to rescue most of these, it is imperative to be concerned stewards for those that remain and for the archival material that holds their vital information. Let's hope that continuing research on the postwar pieces in Vienna will inspire other investigators to examine additional cities so that our knowledge will eventually be deeper and richer.²⁹ In the meantime, we can take heart that two playful sculptures, Group Ludic's *Sphères*³⁰ of the 1960s in Herouville-Saint-Clair, France (p. 130), and contemporary sculptors Heather and Ivan Morison's *Cross and Cave* at Tumbling Bay Playground, London, remind us of a legacy—perhaps unknown to the artists—of the forms and feats of mid-century Vienna play spaces. These all instruct us to admire the way that Vienna sculptors in the 1950s and 1960s trusted children to enjoy abstract art and permitted them to take small, calculated risks as they played.



Biografie | Biography

*1971 in Århus (DK),
lebt und arbeitet seit 1999
in Wien (A)

*1971 in Århus (DK),
has been living and working
in Vienna (A) since 1999

www.sofiethorsen.net

Einzelausstellungen

Solo Exhibitions

Sofie Thorsen,

Krobath, Wien | Vienna (2014)

Sofie Thorsen – Spielplastiken,

tresor, Kunstforum Wien, Wien | Vienna (2013)

IG 383 and the Play Sculptures, Overgaden. Institut for Samtidskunst,

Kopenhagen | Copenhagen (mit | with Thorbjørn Bechmann) (2013)

Mosaik,

Dům umění, České Budějovice (2013)

Schnitt A – A',

Kunsthau Baselland, Basel (2012)

Schnitt A – A',

Kunsthau Graz, Graz (2012)

Habitat,

Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf (2011)

Leuchtend Grau,

Kunstverein Langenhagen, Langenhagen (2010)

Tokyo Marching Song,

Krobath, Berlin (2010)

The Colourless Island,

Århus Kunstbygning, Århus (2009)

Sofie Thorsen,

Krobath, Wien | Vienna (2009)

Wenn wir da sind,

Projekt FREIZEICHEN, Mürzzuschlag (2008)

Wandmalerei,

Halle für Kunst, Lüneburg (2007)

LANDMARK,

Oberleiserberg, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich (2007)

162 VON 172 HÄUSERN STEHEN AN DER HAUPTSTRASSE ...,

Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig (2005)

The Golden Castle That Hung in the Air,

Raster, Warschau | Warsaw (2005)

Window sill,

rum46, Århus (mit | with Elsebeth Jørgensen) (1998)

Gruppenausstellungen (Auswahl)

Group Exhibitions (Selection)

Sedimente von Wirklichkeit,

Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig (2015)

Architecture and Photography,

Fotografisk Center, Kopenhagen | Copenhagen (2014)

Family,

IMO, Kopenhagen | Copenhagen (2014)

Social Design,

Galerie Emila Filly, Ústí nad Labem (2013)

Ruhe-Störung. Streifzüge durch die Welt der Collage,

Marta Herford, Herford (2013)

Brno Art Open,

Brünn | Brno (2013)

The Vienna Model,

Austrian Cultural Forum, New York (2013)

Spiele der Stadt. Glück, Gewinn und Zeitvertreib,

Wien Museum, Wien | Vienna (2012)

DLF 1874: Die Biografie der Bilder – eine Inventur der Voraussetzungen,

Halle 14, Leipzig (2012)

Art after 1900,

Statens Museum for Kunst, Kopenhagen | Copenhagen (2012)

Schöne Aussichten!,

21er Haus, Wien | Vienna (2011)

Vermessung der Welt. Heterotopien und Wissensräume in der Kunst,

Kunsthau Graz, Graz (2011)

Beziehungsarbeit – Kunst und Institution, Künstlerhaus Wien, Wien | Vienna (2011)
Passion of an Ornithologist. On Myth Making, Galeria Sztuki Współczesnej BWA SOKÓŁ, Nowy Sącz (2011)
SPACE ODDITY, Centro Cultural Andratx, Andratx (2011)
Diagonale – Festival des österreichischen Films, Graz (2011)
Space Poetry, Kunsthallen Brandts, Odense (2011)
Die Welt als Kulisse, Galerie im Taxispalais, Innsbruck (2010)
DOUBLE TAKE, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen | Copenhagen (2010)
Das Dorf, Kunsthaus Langenthal, Langenthal (2010)
PUZZLE – Die Sammlungsausstellung 2010, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig (2010)
Häuser, Gesichter. GfZK on tour, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig (2010)
HIGH IDEALS AND CRAZY DREAMS, Galerie Vera Munro, Hamburg (2010)
Provisorisches Yoga, Grazer Kunstverein, Graz (2009)
Forschungsstation Sozialer Raum, Kunstverein Langenhagen e.V., Langenhagen (2009)
SOZIALER RAUM – KünstlerInnen und der Wiener Gemeindebau, Temporary Space, Wien | Vienna (2009)
Fifty Fifty. Kunst im Dialog mit den 50er-Jahren, WIEN MUSEUM, Karlsplatz, Wien | Vienna (2009)
fake or feint – sechs Szenarien zu taktischen Markierungen: Scenario 2, *Kaucyła Brooke, Sofie Thorsen | Katharina Lampert*, Berlin Carré, Berlin (2009)
The Artist as Troublemaker, Austrian Cultural Forum, New York (2008)
Overdragelse, Overgaden. Institut for Samtidskunst, Kopenhagen | Copenhagen (2008)
Zero Gravity – The architecture of social space, Center for Contemporary Art, Plovdiv (2008)
Land of Human Rights: At the Limits of the Thinkable, Galerie Emila Filly, Ústí nad Labem (2008)
Bela Koldrová, Falke Pisano, Janice Kerbel, Sofie Thorsen, Galerie Krobath Wimmer, Wien | Vienna (2008)
Nothing to Declare – 4. Triennale zeitgenössischer Kunst Oberschwaben, Zeppelin Museum, Friedrichshafen (2008)
Post-it City. Occasional Urbanities, CCCB – Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona (2008)
Land of Human Rights: An der Grenze des Denkbaren, Rotor, Graz (2008)
Storylines, Centre d’art contemporain Passerelle, Brest (2007)
Public Dreams, Projekt im öffentlichen Raum, Ústí nad Labem (2006)
Kolonialismus ohne Kolonien? Beziehungen zwischen Tourismus, Neokolonialismus und Migration, Shedhalle, Zürich | Zurich (2006)
STORYLINES, Kunstraum München, München | Munich (2006)
Kolonialismus ohne Kolonien? Beziehungen zwischen Tourismus, Neokolonialismus und Migration, Kapitel 2, Shedhalle, Zürich | Zurich (2006)
Storylines, Kunstverein Göttingen, Göttingen (2006)
GU.Sicht – Graz Umgebung – Produktion einer urbanen Landschaft, Grazer Kunstverein, Graz (2005)
Storylines, Galerie Public, Paris (2005)

Moving Target, Kluuvi Gallery (mit | with Mads Lynnerup), Helsinki (2005)
Festival der Regionen, Oberösterreich (2005)
Travelling Eye – fotografie im urlaub, quartier21 im MQ (mit | with Elsebeth Jørgensen), Wien | Vienna (2005)
Opacity, UKS, Oslo (2005)
Ude og hjemme, Overgaden. Institut for Samtidskunst, Kopenhagen | Copenhagen (2005)
Stafét, Esbjerg Kunstmuseum, Esbjerg (2004)
Paravent, Artothek, Kunsthalle Krems, Krems (2004)
Non-Standard Cities, Urban Dialogue, Berlin (2004)
Backstage Tourism, Forum Stadtpark, Graz (2004)
SHRINKING CITIES, KUNST-WERKE, Berlin (2004)
BORN TO BE A STAR, Künstlerhaus Wien (mit | with a room of one’s own), Wien | Vienna (2004)
bb3, KUNST-WERKE (mit | with a room of one’s own), Berlin (2004)
Mothers of Invention, mumok Factory (mit | with a room of one’s own), Wien | Vienna (2003)
Trautes Heim, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig (2003)
Out to Grass, Koch und Kessler, Berlin (2003)
drinnen ist’s anders, Kunsthalle Exnergasse, Wien | Vienna (2003)
Total motiviert – ein soziokulturelles Manöver, Kunstverein München, München | Munich (2003)
Boring Boring Boring, Galerie Ron Mandos, Rotterdam (2003)
Home Sweet Home, Århus Kunstmuseum (mit | with Elsebeth Jørgensen), Århus (2003)
Public Plaiv – Art contemporauna illa Plaiv, Gegenwartskunst im Landschafts- und Siedlungsraum La Plaiv (2002)
site-seeing: disneyfizierung der städte?, Künstlerhaus Wien (mit | with Elsebeth Jørgensen), Wien | Vienna (2002)
architecture, Galerie Jaroslava Fragnera, Prag | Prague (2002)
Sub-Urban, loop – raum für aktuelle kunst, Berlin (2002)
Ingrepp, Uppsala konstmuseum (mit | with Elsebeth Jørgensen), Uppsala (2002)
Brøl, København Zoologisk Have, Kopenhagen | Copenhagen (2002)
Art Primeur, CBK Dordrecht (2002)
RAIN Project, FotoFest, Houston (2002)
Sub-Urbane Modelle, Galerie der Stadt Schwaz, Schwaz (2002)
Non-Places, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt (2002)
Das Experiment 2B, Seccession (mit | with a room of one’s own), Wien | Vienna (2002)
KOSMOS, Rooseum, Malmo (2001)
Sous le pont, le long de la rivière, Casino Luxembourg – Forum d’art contemporain (mit | with Elsebeth Jørgensen), Luxemburg | Luxembourg (2001)
What’s an Academy, Akademie der bildenden Künste, Wien | Vienna (2001)

Exit 2001, Diplomausstellung, Det Kongelige Danske Kunstakademi (mit | with Elsebeth Jørgensen), Kopenhagen | Copenhagen (2001)
Das Experiment 2A, Seccession (mit | with a room of one’s own), Wien | Vienna (2001)

Publikationen | Publications

Sofie Thorsen. The Achromatic Island, Space Poetry, Kopenhagen | Copenhagen 2013
Peter Pakesch, Sabine Schaschl, Katrin Bucher, Katia Huemer (Hrsg. | eds.): *Sofie Thorsen. Schnitt A – A’*, SilvanaEditoriale, Milano 2012
Sofie Thorsen. The Achromatic Island, Revolver Publishing by VVV, Berlin 2010
Sofie Thorsen: The Expert / Afternoon in the Uganda Forest, Pork Salad Press, Kopenhagen | Copenhagen 2009
Sofie Thorsen, Julia Schäfer (Hrsg. | eds.): *Sofie Thorsen. Village fig.*, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig, Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, Frankfurt am Main 2007
Marianka Dobkowska, CSW Zamek Ujazdowsk + Raster (Hrsg. | eds.): *The Golden Castle That Hung in the Air*, Warschau | Warsaw 2005
Sofie Thorsen, Elsebeth Jørgensen: *Window-sill*, Space Poetry, Kopenhagen | Copenhagen 2001
OTTO (Hrsg. | ed.): *Reol*, Borgen, Kopenhagen | Copenhagen 2001

Artikel | Articles

Caroline Lillian Schopp: *Sofie Thorsen*, in: Artforum, Sommer | Summer 2014
Bettina Brunner: *Sofie Thorsen*, in: Frieze d | e, Juni | June – August 2014
Sabine B. Vogel: *Interview mit Sofie Thorsen*, in: Kunstforum Bd. 229, Oktober | October – November 2014
Terezie Nekvindová (Hrsg. | ed.): *Dám umění České Budějovice 2013–1998 | České Budějovice House of Art 2013–1998*, Akademie výtvarných umění v Praze 2014
Johanna Hofleitner: *Schnitt durch den Raum*, in: Schaufenster, Mai | May 2013
Sonke Gau: *Sofie Thorsen, Schnitt A – A’*, in: Kunstbulletin 7/8, 2012
Simon Bauer: *Das Wilde Denken*, in: Neue Zürcher Zeitung Feuilleton, 7. Juli | July 2012
Simon Bauer: *Ambivalente Inselerlebnisse*, in: Basellandschaftliche Zeitung, 23. Mai | May, 2012
Margit Neuhold: *Schnitt A – A’ | Cut A – A’*, in: Camera Austria 118, 2012
Heidi Niederkofler, Maria Mesner, Johanna Zechner (Hrsg. | eds.): *Frauentag! Erfindung und Karriere einer Tradition*, Löcker Verlag, Wien | Vienna 2011
Paul Grundei, Stephanie Kaindl, Christian Teckert und Barbara Steiner (Hrsg. | eds.): *Räume des Verhandeln’s / Negotiating Spaces*, Jovis 2011
Bettina Maria Brosowsky: *Sofie Thorsen. The Achromatic Island*, in: Bauwelt 3 / 2011
Robert Müller: *Farbige Inseln*, in: Texte zur Kunst, März | March 2010
Anna Holm & Torben Zenth (Hrsg. | eds.): *Ny Dansk Kunst 10*, Kopenhagen Art Institute, Kopenhagen | Copenhagen 2010
Anton Lederer, Margarethe Makovec (Hrsg. | eds.): *Land of Human Rights. Artistic Analyses and Visions of the Human Rights Situation in Europe*, Revolver by VVV, Berlin 2009
Werner Fenz, Evelyn Kraus, Birgit Kulterer (Hrsg. | eds.):

Kunst im öffentlichen Raum Steiermark, Projekte 2007–2008, Springer Wien | Vienna, New York 2010
Katharina Blaas-Pratscher (Hrsg. | ed.): *Öffentliche Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich*, Band 9, Springer Wien | Vienna, New York, St. Pölten 2009
herbst. Theorie zur Praxis, steirischer herbst, Graz 2009
Verena Doerfler: *«Village fig.» – Lebens(t)raum im Kunstformat. Zur Werkreihe Village fig. der Künstlerin Sofie Thorsen*, in: archithese 3 / 2009
Pigiarniq 05 / 09, Wien | Vienna
Pist Protta, Nr. 62., Space Poetry, Kopenhagen | Copenhagen 2008
Rune Gade, Camilla Jalvig Aschehoug: *Nybrud – dansk kunst i 1990erne*, Kopenhagen | Copenhagen 2006
Katrin Klingan, Ines Kappert (Hrsg. | eds.): *Leap into the City. Chişinău, Sofia, Pristina, Sarajevo, Warsaw, Zagreb, Ljubljana*, DuMont, Köln | Cologne 2006
Nina Möntmann (Hrsg. | ed.): *Art and its Institutions*, Black Dog Publishing, London 2007
Sonke Gau: *Sofie Thorsen. Fertighausräume | Prefab Dreams*, in: Camera Austria 92 / 05
Brigitte Schulz: *162 von 172 Häusern stehen an der Hauptstraße ...*, in: Bauwelt 39 / 05
Martin Fritz, Peter Arlt (Hrsg. | eds.): *Festival der Regionen 2005 – Geordnete Verhältnisse*. *Trautes Heim*, Galerie für Zeitgenössische Kunst (Hrsg. | ed.), Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln | Cologne 2005
Kunstverein München (Hrsg. | ed.): *Gesammelte Drucksachen*, Revolver, München 2005
Mette Sandby (Hrsg. | ed.): *Dansk Fotografihistorie*, Gyldendal 2004
Kvinder på Værtshus (Hrsg. | ed.): *Udsigt. Feministiske strategier i dansk billedkunst*, Informations forlag, Kopenhagen | Copenhagen 2004
Philipp Oswald (Hrsg. | ed.): *Schrumpfende Städte. Band 1: Internationale Untersuchung*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2004
Julia Schäfer: *Trautes Heim | Cosy Home. Interviews mit Pia Lanzinger, Moira Zoitl, Isa Rosenberger, Sofie Thorsen and Dorit Margreiter*, in: n.paradoxa: international feminist art journal, Nr. 13, Domestic Politics, Jänner | January 2004
Drucksache Fall 03, Kunstverein München, München | Munich 2003
Christoph Schenker (Hrsg. | ed.): *Public Plaiv – Art contemporauna illa Plaiv*, Hochschule für Gestaltung und Kunst, Zürich | Zurich 2002
Ivana Keser (Hrsg. | ed.): *Migrants*, Zagreb 2002
nu er det nok, så er det sagt!, Rosinante, Kopenhagen | Copenhagen 2000
Mare Articum – The Baltic art magazine, Ausgabe | issue 2 (7), Stettin | Szczecin, 2000
Pist Protta, Nr. | no. 38, Space Poetry, Kopenhagen | Copenhagen 2000
Magasin Schäfer, Nr. | no. 6 + 7, Kopenhagen | Copenhagen 1997
Magasin Schäfer, Nr. | no. 5, Kopenhagen | Copenhagen 1996
ART-LAND, Band | volume 2 + 3, Kopenhagen | Copenhagen 1996

Biografien der Autorinnen Authors' Biographies

Heike Eipeldauer

ist Kunsthistorikerin und Kuratorin. Studium der Kunstgeschichte sowie der Rechtswissenschaften mit Schwerpunkt Kulturrecht in Wien und Dijon. Mitarbeit in der Neuen Nationalgalerie, Berlin, und in der Sammlung Berggruen, Berlin (2000), sowie im Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (2001–2004). Seit 2004 Kuratorin für moderne und zeitgenössische Kunst im Kunstforum Wien. Ausstellungen u.a.: *Superstars – Das Prinzip Prominenz* (2005/06); *Dan Perjovschi und Nedko Solakov* (2007/08); *Georges Braque* (2008/09); *Birgit Jürgenssen* (2010/11); *Sofie Thorsen – Spielplastiken* (2013); *Meret Oppenheim. Retrospektive* (2013, Ausstellungstournee, kuratiert für Kunstforum, Wien, Martin-Gropius-Bau, Berlin, und LaM, Lille); *Liebe in Zeiten der Revolution: Künstlerpaare der russischen Avantgarde* (2015/16) und für 2016 *Georgia O'Keeffe*, in Kooperation mit Tate, London. Sie ist Autorin zahlreicher Publikationen zur Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts, Jurorin für Art Awards zeitgenössischer Kunst und arbeitet als Lektorin an der Universität Wien.

is an art historian and curator. Studied Art History and Law (specializing in Cultural Law) in Vienna and Dijon. She worked at the Neue Nationalgalerie and the Berggruen Collection, Berlin (2000), as well as at the Museum of Modern Art Ludwig Foundation, Vienna (2001–04). Since 2004, she has been curator for modern and contemporary art at the Kunstforum Wien. Exhibitions include *Superstars – The Celebrity Factor* (2005/06); *Dan Perjovschi and Nedko Solakov* (2007/08); *Georges Braque* (2008/09); *Birgit Jürgenssen* (2010/11); *Sofie Thorsen – Play Sculptures* (2013); *Meret Oppenheim. Retrospective* (2013, exhibition tour curated for the Kunstforum, Vienna, Martin-Gropius-Bau, Berlin, and LaM, Lille); *Love in Times of Revolution: Artist couples of the Russian avant-garde* (2015/16) and for 2016 *Georgia O'Keeffe*, in cooperation with Tate, London. She is the author of numerous scholarly publications on the art of the 20th and 21st centuries, along with activities as a juror of numerous art awards and lecturer at the University of Vienna.

Mari Laanemets

arbeitet als Autorin und wissenschaftliche Mitarbeiterin des Instituts für Kunstwissenschaft an der Estnischen Kunstakademie. Sie promovierte am Kunstgeschichtlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin (*Zwischen westlicher Moderne und sowjetischer Avantgarde: Künstlerische Praxis in Osteuropa am Beispiel Estlands 1969–1977*) und ist Verfasserin zahlreicher Essays zur Gegenwartskunst, zuletzt *Flight into Tomorrow: Rethinking Artistic Practice in Estonia during the 1970s* über Leonhard Lapin und *Geometrie und Utopie. Das gesellschaftsvisionäre Potenzial des Konstruktivismus und seine esoterisch-kapitalistische Umprogrammierung in der westlichen Nachkriegskunst*. Zu ihren letzten Projekten gehören die Ausstellung und Publikation *Our Metamorphic Futures: Design, Technical Aesthetics and Experimental Architecture in the Soviet Union 1960–1980* (2011/12) sowie *There, Life Would Be Easy* (2010). Im Moment arbeitet sie an dem Projekt *Repoliticizing Experiment*, das Fragen zur Kunst, Wissenschaft und Bildung in der Sowjetunion der 1960er und 1970er Jahre nachgeht.

is an author and senior researcher at the Faculty of Fine Arts of the Estonian Academy of Arts. She gained a doctorate from the Department of Art and Visual History at the Humboldt University in Berlin (*Between Western Modernism and Soviet Avantgarde: Artistic Practice in Eastern Europe. A Case Study on Estonia 1969–1977*) and has authored several essays on contemporary art including *Flight into Tomorrow: Rethinking Artistic Practice in Estonia during the 1970s* on Leonhard Lapin and *Geometry and Utopia. The Social Visionary Potential of Constructivism and its Esoteric-Capitalist Reprogramming in Western Post-War Art*. Her latest projects include exhibitions and publications like *Our Metamorphic Futures: Design, Technical Aesthetics and Experimental Architecture in the Soviet Union 1960–1980* (2011/12) and *There, Life Would Be Easy* (2012). She is currently working on the project *Repoliticizing Experiment*, which explores questions on art, science, and education in the Soviet Union in the 1960s and 1970s.

Susan G. Solomon

ist Kunsthistorikerin und widmet sich vornehmlich den Themen moderne Architektur und öffentlicher Raum. Als Autorin und Vortragende hat sie sich auf Spielplätze wie auch auf Sakralräume spezialisiert, zwei Bereiche, auf die sie im Rahmen ihrer Forschungen zu dem Architekten Louis I. Kahn aufmerksam wurde. Solomon, die 1997 an der University of Pennsylvania promovierte, verfasste zwei Publikationen über Spielplätze: *American Playgrounds: Revitalizing Community Space* (University Press of New England, 2005) und *The Science of Play: How to Build Playgrounds that Enhance Children's Development* (University Press of New England, 2014). In zwei weiteren Büchern widmete sie sich Kahns Arbeiten für die jüdische Gemeinde: *Louis I. Kahn's Trenton Jewish Community Center* (Princeton Architectural Press, 2000) und *Louis I. Kahn's Jewish Architecture: Mikveh Israel and the Midcentury American Synagogue* (Brandeis University Press, 2009). Außerdem schreibt Solomon die Kolumne *After the Deadline* für www.play-scapes.com und betreibt ihre eigene Beratungsfirma, Curatorial Resources & Research, in Princeton, New Jersey.

is an art historian who concentrates on modern architecture and public spaces. She writes and lectures about playgrounds and about sacred spaces. Those two topics both stem from her research on the architect Louis I. Kahn. Solomon, who received a Ph.D. from the University of Pennsylvania in 1997, has written two books on playgrounds: *American Playgrounds: Revitalizing Community Space* (University Press of New England, 2005) and *The Science of Play: How to Build Playgrounds that Enhance Children's Development* (University Press of New England, 2014). She has also written two books that focus on Kahn's work for the Jewish community: *Louis I. Kahn's Trenton Jewish Community Center* (Princeton Architectural Press, 2000) and *Louis I. Kahn's Jewish Architecture: Mikveh Israel and the Midcentury American Synagogue* (Brandeis University Press, 2009). Solomon writes a column, *After the Deadline*, for www.play-scapes.com and heads her own consultancy firm, Curatorial Resources & Research, in Princeton, New Jersey.

Werke und Abbildungen |
Works and IllustrationsWerke von Sofie Thorsen |
Works by Sofie Thorsen

89, 91

Baustelle (Aichenegg, Lenneisgasse 6-8, 1140 Wien) |
Construction Site (Aichenegg, Lenneisgasse 6-8, 1140 Vienna)
2009
Wachsmalkreide auf Dispersion | Wax crayon on wall paint,
3 × 14 m
Installationsansicht *Fifty Fifty. Kunst im Dialog mit den
50er-Jahren* | Installation view *Fifty Fifty.*
Art in Dialog with the 50ties, Wien Museum, 2009

90

Planung und Aufbau eines Wohnhauses
(Meissner, Leopoldauer Straße 107-113, 1210 Wien) |
Planning and Construction of an Apartment Building
(Meissner, Leopoldauer Straße 107-113, 1210 Vienna)
2009
Durchschlagpapier auf Papier, 29,7 × 42 cm |
Tracing paper on paper, 29.7 × 42 cm

Ziegelerzeugung
(Hecke, Rainergasse / Trappelgasse 1, 1040 Wien) |
Brick Production
(Hecke, Rainergasse / Trappelgasse 1, 1040 Vienna)
2009

Durchschlagpapier auf Papier, 29,7 × 42 cm |
Tracing paper on paper, 29.7 × 42 cm

100.000 neue Wiener Gemeindewohnungen
(Schatz, Gablenzgasse / Pfenninggeldgasse /
Herbststraße / Zagorskigasse, 1160 Wien) |
100.000 New Municipal Dwellings for Vienna
(Schatz, Gablenzgasse / Pfenninggeldgasse /
Herbststraße / Zagorskigasse, 1160 Vienna)
2009

Durchschlagpapier auf Papier 29,7 × 42 cm |
Tracing paper on paper, 29.7 × 42 cm

92-95

„*Tiere wollte ich auch nicht gestalten*“ |
"I Did Not Want to Design Animals"
2009
3 freistehende Wände, Buntstift, Diaprojektion mit
81 Dias, ca. 12 min. | 3 free standing walls, colored pencils,
slide projection with 81 slides, approximately 12 min.
Installationsansicht | Installation view *Provisorisches Yoga*,
Grazer Kunstverein, 2009

16, 96-99, 108

Eine Stadt | A City
2010
Digitale Diaprojektion | Digital slide projection, HD, 25 min.

11

KAB1289 / Spielplastik | *KAB1289 / Play Sculpture*
2011
Tinte und Gouache auf Papier | Ink and gouache on paper,
56 × 42 cm

29

KAB1233 / Spielplastik | *KAB1233 / Play Sculpture*
2011
Tinte und Gouache auf Papier | Ink and gouache on paper,
40 × 30 cm

44

KAB1239 / Spielplastik | *KAB1239 / Play Sculpture*
2011
Tinte und Gouache auf Papier |
Ink and gouache on paper, 70 × 100 cm

45

KAB1233 / Spielplastik | *KAB1233 / Play Sculpture*
2011
Tinte und Gouache auf Papier |
Ink and gouache on paper, 70 × 100 cm

Spielplastiken | *Play Sculptures*

2011
Wandmalereien, ausgeschnittene Inkjet-Prints, gerahmte
Zeichnung (Gouache auf Papier, 70 × 100 cm) | Wall paintings,
cut-out inkjet prints, framed drawing (gouache on paper,
70 × 100 cm)

12-13, 30, 46-47

Installationsansichten | Installation views *Open Space*,
ART COLOGNE, 2011

43

Installationsansicht *Schöne Aussichten!* | Installation view
Great Prospects!, 21er Haus, 2011

15, 49-51

Spielplastiken | *Play Sculptures*
2011
9 Aluminiumrohre, 4 Inkjet-Prints auf Papier, 3 Wandmalereien |
9 aluminum poles, 4 inkjet prints on paper, 3 wall paintings
Installationsansichten | Installation views *Habitat*, Kunstverein
für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 2011

8, 26, 32, 52-55

Spielplastiken | *Play Sculptures*
2012
20 Aluminiumrohre, 13 Inkjet-Prints auf Papier, Malerei auf
Betonfertigteil | 20 aluminum poles, 13 inkjet prints on paper,
painting on precast concrete
Installationsansichten | Installation views *Schnitt A-A'*,
Kunsthau Graz, 2012

33, 57-59

Spielplastiken | *Play Sculptures*
2012
16 Aluminiumrohre, 9 Inkjet-Prints auf Papier | 16 aluminum
poles, 9 inkjet prints on paper
Installationsansichten | Installation views *Schnitt A-A'*,
Kunsthau Baselland, 2012

36, 68-71

Spielplastiken | *Play Sculptures*
2013
Lackierte Stahlgerüste, 8 Inkjet-Prints auf Papier, ein Foto |
Painted steel frames, 8 inkjet prints on paper, one photograph
Installationsansichten | Installation views *IG 383 and*
The Play Sculptures, Overgaden. Institut for Samtidskunst,
Kopenhagen | Copenhagen, 2013

20-21, 39, 75, 77-79

Spielplastiken | *Play Sculptures*
2013
Lackierte Stahlgerüste, 8 Inkjet-Prints auf Papier, ein Foto |
Painted steel frames, 8 inkjet prints on paper, one photograph
Installationsansichten | Installation views *Sofie Thorsen –*

Spielplastiken, tresor Kunstforum, Wien | Vienna, 2013

24
Spielplastiken | *Play Sculptures*
2013

4 Collagen, Gouache auf Papier, je 17 × 32 cm | 4 collages,
gouache on paper, 17 × 32 cm each
Installationsansicht | Installation view *Sofie Thorsen –*
Spielplastiken, tresor Kunstforum, Wien | Vienna, 2013

76

Spielplastiken | *Play Sculptures*
2013
2 Collagen, Gouache auf Papier, je 70 × 54 cm | 2 collages,
gouache on paper, 70 × 54 cm each
Installationsansichten | Installation views *Sofie Thorsen –*
Spielplastiken, tresor Kunstforum, Wien | Vienna, 2013

72-73

Spielplastiken | *Play Sculptures*
2013
3 Collagen, Gouache auf Papier, je 100 × 70 cm | 3 collages,
gouache on paper, 100 × 70 cm each

61-63

Spielplastiken | *Play Sculptures*
2013
13 Aluminiumrohre, 9 Inkjet-Prints auf Papier | 13 aluminum poles,
9 inkjet prints on paper
Installationsansichten *Ruhe-Störung. Streifzüge durch die Welt*
der Collage | Installation views *Disturbing the Piece.*
An expedition through the world of collages, Marta Herford, 2013

101-107

Dekoratives Band | *Decorative Ribbon*
2013
15 Collagen, Gouache auf Papier, je 50 × 70 cm, 4 Fotografien,
je 6 × 7,5 cm | 15 collages, gouache on paper, 50×70 cm each,
4 photographic prints, 6 × 7.5 cm each
Installationsansichten *Mosaik* | Installation views *Mosaic*,
Dům Umění České Budějovice, 2013

64-67

Ballspielwände
2015
Weißbeton, Stahlelemente, Silikatfarben, Mosaikeinlagen,
Asphaltboden | White concrete, steel elements, silicate paint,
mosaic tiles, asphalt
Kunst am Bau für BIG ART am | Art Commission for BIG ART
at Bundesrealgymnasium Rechte Kremszeile, Krems, 2015

Historische Abbildungen |
Historical Illustrations

83

Hermine Aichenegg
Hausbau I, Entwurf zu einem Sgraffito | *House Construction I*,
Sketch for a sgraffito, 1953
Gouache auf Papier | Gouache on paper, 105 × 62 cm

86

Carl Unger
Wasserbecken | *Water Basin*, Wiener Stadthalle, 1955-1958
Kunststein | Cast stone

87
Maria Biljan-Bilger
Mäander | *Meander*, Wiener Stadthalle, 1955–1958
Mosaik | Mosaic

106
Josef Seebacher-Konzut
Teil des Mosaiks *Dekoratives Band* im Atelier des Künstlers, ca. 1954 | Part of the mosaic *Decorative Ribbon* in the artist’s studio, c. 1954

111
Hermine Aichenegg
Hausbau II, Entwurf zu einem Sgraffito | *House Construction II*, Sketch for a sgraffito, 1953
Gouache auf Papier | Gouache on paper, 100 × 57 cm

113
Arnulf Neuwirth
Ornamentale Wandverkleidung | *Ornamental Wall Covering*, Görgengasse, Wien | Vienna, 1962
Keramische Fliesen | Ceramic tiles

114
Johann Fruhmann
Ornamentaler Fries | *Ornamental Frieze*, Wiener Stadthalle, 1955–1958
Mosaik | Mosaic

116
Josef Seebacher-Konzut
Hohlform | *Hollow Shape*, Liedlgasse, Wien | Vienna, 1957
Weißbeton und Stahlrohr | White concrete and steel tubes

118
Aldo van Eyck
Dijkstraat Spielplatz, Amsterdam, vorher und nachher | *Dijkstraat Playground*, Amsterdam, before and after, 1954

Isamu Noguchi
Spiralrutsche für den Ala Moana Park, Hawaii | *Spiral Slide for Ala Moana Park, Hawaii*, 1940
Metall, Stoffklebeband, Farbe, 11,7 × 26 × 21,6 cm | Metal, fabric tape, paint, 11.7 × 26 × 21.6 cm

Isamu Noguchi
Spielplatz für die Vereinten Nationen | *United Nations Playground*, 1952
Unrealisiertes Gipsmodell | Unrealized plaster model

120
Werbung für die Spielplastikenabteilung von Creative Playthings Inc., erschienen 1953 im *Recreation Magazine* | Advertisement for the Play Sculptures division of Creative Playthings Inc. that appeared 1953 in *Recreation Magazine*

Egon Møller-Nielsen
Spiralrutsche | *Spiral Slide*, 1956
Beton | Concrete

Joe Brown
Schwingring | *Swing Ring*, 1954
Stahl und Seil | Steel and rope

Sidney Gordin
Tunnellabyrinth | *Tunnel Maze*, 1954
Beton und Farbe| Concrete and paint

Virginia Dortch Dorazio
Fantastisches Dorf | *Fantastic Village*, 1954
Bemalter Beton und Stahl | Painted concrete and steel

122
Playground Associates
Sattelrutsche, ca. 1955 | *Saddle Slide*, c. 1955
Kunststein | Cast stone

123
Mario Petrucci
Rutschbahn | *Slide*
August-Bebel-Hof, Wien | Vienna, 1953
Kunststein, Bronze, Mosaik | Cast stone, bronze, mosaic

124–125
Josef Seebacher-Konzut
Kletterturm | *Climbing Tower*, Bertha-von-Suttner-Hof, Wien | Vienna, 1958
Rutsche | *Slide*, Bertha-von-Suttner-Hof, Wien | Vienna, 1958
Rutsche | *Slide*, Hugo-Breitner-Hof, Wien | Vienna, 1954
Kletterscheiben | *Climbing Disks*, Gaußplatz, Wien | Vienna, 1957
Rutsche | *Slide*, Börseplatz, Wien | Vienna, 1955
Rutsche | *Slide*, Johann-Strauß-Park, Wien | Vienna, 1956
Weißbeton, Stahlrohr und Kunststein | White concrete, steel tubes, and cast stone

126
Josef Schagerl
Skizze | *Sketch*, 1958
Bleistift und Buntstift auf Papier | Pencil and crayon on paper

127
Josef Schagerl
Rutsche | *Slide*, Baumgartner Casinopark, Wien | Vienna, 1957
Rutsche | *Slide*, Arenbergpark, Wien | Vienna, 1958
Doppelrutsche | *Double Slide*, unrealisiertes Tonmodell | unrealized clay model, 1953
Dreiflügelrutsche | *Three-Winged Slide*, Schrankenberggasse Wien | Vienna, 1963
Rutsche Salamander | *Slide Salamander*, Grinzinger Straße, Wien | Vienna, 1956
Weißbeton, Stahlrohr und Mosaik | White concrete, steel tubes, and mosaic

128
Josef Schagerl
Skizze | *Sketch*, 1957
Bleistift auf Papier | Pencil on paper

130
Group Ludie
Sphères | *Spheres*
Hérouville-Saint-Clair, Frankreich | France, 1968

Philip Powell & Hidalgo Moya
Spielplatz für die Wohnhausanlage Churchill Gardens | *Playground for Churchill Gardens Estate*, Pimlico, London, 1946–1962

131
Pierre Székely
Schlossspiele, Frankreich | *Castle Games*, Verneuil-sur-Seine, France, 1962

132
Josef Seebacher-Konzut
Klettergerät mit Rutsche | *Climber with Slide*, Wiererstraße, Wien | Vienna, 1957
Weißbeton und Stahlrohr | White concrete and steel tubes

134
Isamu Noguchi
Spiralrutsche für Ala Moana Park, Hawaii | *Spiral Slide for Ala Moana Park, Hawaii*, 1940

Isamu Noguchi
Play Mountain, 1933
Unrealisiertes Gipsmodell | Unrealized plaster model

135
Sidney Gordin
Tunnellabyrinth | *Tunnel Maze*, 1954

136
Egon Møller-Nielsen
Spielkugel Das Ei | *Playsphere The Egg*, 1952

Joe Brown
Wal, ca. 1955 | *Whale Yard*, c. 1955

138
Josef Seebacher-Konzut
Klettergerät | *Climber*, Wiererstraße, Wien | Vienna, 1957
Weißbeton und Stahlrohr | White concrete and steel tubes

139
Josef Seebacher-Konzut
Kletterturm | *Climbing Tower*, Arthaberpark, Wien | Vienna, 1956
Kletterform | *Climber*, Liedlgasse, Wien | Vienna, 1957
Doppelrutsche | *Double Slide*, Am Tivoli, Wien | Vienna, 1957
Trichter | *Cone*, Arthaberpark, Wien | Vienna, 1956
Rutsche | *Slide*, Hugo-Breitner-Hof, Wien | Vienna, 1954
Weißbeton, Kunststein und Stahlrohr | White concrete, cast stone, and steel tubes

140
Josef Schagerl
Dreiflügelrutsche | *Three-Winged Slide*, Schrankenberggasse, Wien | Vienna, 1963
Rutsche | *Slide*, Hamburgerstraße, Wien | Vienna, 1958–1960
Rutsche | *Slide*, Arenbergpark, Wien | Vienna, 1958
Rutsche Salamander | *Slide Salamander*, Grinzinger Straße, Wien | Vienna, 1956
Beton, Stahlrohr und Mosaik | Concrete, steel tubes, and mosaic

141
Josef Schagerl
Skizzen | *Sketches*, 1958
Bleistift auf Papier | Pencil on paper

142
Louis I. Kahn, Isamu Noguchi
Adele R. Levy-Spielplatz | *Adele R. Levy Playground*, 1961–1966
Unrealisiertes Modell | Unrealized model

143
Paul Friedberg
Jacob-Riis-Plaza-Spielplatz | *Jacob Riis Plaza Playground*, New York, 1966

Impressum Colophon

Herausgeberinnen | Editors
Heike Eipeldauer, Sofie Thorsen

Grafische Gestaltung | Graphic design
Martha Stutteregger

Lithografie | Lithography
Markus Wörgötter

Übersetzungen | Translations
Susanne Eder, Michaela Alex-Eibensteiner

Lektorat | Proofreading
Susanne Eder, Michaela Alex-Eibensteiner

Druck | Printed by
Holzhausen Druck GmbH

Papier | Paper
Munken Lynx

Alle Arbeiten von Sofie Thorsen: Courtesy Krobath und die Künstlerin |
All works by Sofie Thorsen: courtesy Krobath and the artist

Erschienen im | Published by
Vfmk Verlag für moderne Kunst GmbH
Salmgasse 4a
A-1030 Wien
hello@vfmk.org
www.vfmk.org

ISBN 978-3-86984-505-0
Gedruckt in Österreich. | Printed in Austria.

Vertrieb | Distribution
D, A und Europa | and Europe: LKG, www.lkg-va.de
CH: AVA, www.ava.ch
UK: Cornerhouse Publications, www.cornerhousepublications.org
USA: D.A.P., www.artbook.com

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the
Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are
available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Mit Unterstützung von | Supported by

 DANISH ARTS FOUNDATION  Bank Austria  BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH

 Otto Mauer Fonds  Krobath  BIG  BIG ART  WIEN KULTUR

Urheberrechte | Copyright

© 2016 Verlag für moderne Kunst, Sofie Thorsen und die Autorinnen |
and the authors
© 2016 für die abgebildeten Werke von | for the reproduced works
by Sofie Thorsen: Sofie Thorsen
© 2016 Verlag für moderne Kunst und die Autorinnen | and the authors
© 2016 für die abgebildeten Werke von | for the reproduced works by
Josef Schagerl: Josef Schagerl
© 2016 für die abgebildeten Werke von | for the reproduced works by
Isamu Noguchi, Pierre Székely, Johann Fruhmann: Bildrecht, Wien
© 2016 für die abgebildeten Werke von | for the reproduced works by
Paul Friedberg: M. Paul Friedberg and Partners.
© 2016 für die abgebildeten Werke von Creative Playthings |
for the reproduced works by Creative Playthings: Creative Playthings Inc.
© 2016 für alle weiteren abgebildeten Werke: Rechtsnachfolger der
jeweiligen KünstlerInnen | for all other reproduced works: the legal
successors of the individual artists

Fotonachweis | Photo credits

© Archiv des Referats Bildende Kunst – MUSA / Kulturabteilung der Stadt
Wien: S. | pp. 86–87, 106, 113, 114, 116, 123–125, 132, 138–139
© Belvedere, 2011, Wien: S. | p. 43
© Anders Sune Berg, København: S. | pp. 36, 68–71
© Bildrecht, Wien, 2016 : S. | p. 131
© Hannes Böck, Wien: S. | pp. 20, 72–73, 78–79
© Courtesy Gabriele Burkhalter: S. | pp. 130, 136
© Courtesy Creative Playthings Inc.: S. | p. 120
© Courtesy Fay S. Lincoln Photograph Collection, Special Collections Library,
University Libraries, Pennsylvania State University: S. | p. 134
© M. Paul Friedberg and Partners: S. | p. 142
© Louis I. Kahn Collection, University of Pennsylvania and the Pennsylvania
Historical and Museum Commission, Foto | Photo: George Pohl: S. | p. 142
© Viktor Kolibál, Basel: S. | pp. 33, 57–59
© Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 2011:
S. | pp. 15, 48–51
© Nicolas Lackner / UMJ, Graz: S. | pp. 8, 26, 32, 52–55
© Jan Mahr, České Budějovice: S. | pp. 101–107
© Lisa Rastl, Wien: S. | pp. 89, 91
© RIBA Library Drawings Collection: S. | p. 130
© Courtesy Archiv Josef Schagerl, Wien: S. | pp. 126–128, 140–141
© Hans Schröder, Herford: S. | pp. 61–63
© Sofie Thorsen, Wien S. | pp. 11–13, 16, 29–30, 44–47, 64–67, 90,
92–99, 108
© Courtesy Stadtarchiv Amsterdam | Amsterdam City Archives: S. | p. 118
© The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York/ Bildrecht,
Wien, 2016: S. | p. 134, Foto | Photo: Kevin Noble: S. | p. 118, Charles Uht:
S. | p. 118
© Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1959: S. | pp. 120, 122, 135, 136
© Christian Wachter, Wien: S. | pp. 21, 24, 39, 75–77
© Wien Museum: S. | pp. 83, 111

Die Vorlagen zu den übrigen Farbtafeln und Schwarzweißabbildungen
wurden freundlicherweise von den ausgewiesenen Sammlungen und
Privatbesitzern zur Verfügung gestellt beziehungsweise stammen aus
den Archiven der KünstlerInnen, der AutorInnen und Veranstalter.

The originals of the remaining colored and black-and-white images were
kindly provided by the specified collections and private owners or come
from the archives of the artist, the authors, and the exhibition organizers.

Umschlagabbildung | Cover image:

Sofie Thorsen
Spielplastiken | *Play Sculptures*
2013
Foto | Photo: Sofie Thorsen
s. S. | p. 24

Für Hilfe und Unterstützung bedanken wir uns bei:

Regina Barta, Thorbjørn Bechmann, Kathrin Bucher, Gabriele Burkhalter,
Hannes Böck, Henriette Bretton-Meyer, Isolde Christandl, Berthold Ecker,
Friederike Fast, Brigitte Felderer, Sönke Gau, Søren Grammel, Julia
Hohenwarter, Katia Huemer, Anna Holm, Merete Jankowski, Michal Koleček,
Zdena Kolečková, Wolfgang Kos, Walter Kräutler, Helga und Peter Krobath,
Vanessa Joan Müller, Peter Pakesch, Sabine Schaschl, Michal Skoda,
Bettina Steinbrügge, Christian Teckert und Heiner Wemhöner.

Besonderer Dank gilt Gert und Josef Schagerl für ihre Zeit und Bereitschaft,
von der Entstehungszeit der Wiener Spielplastiken zu erzählen.

For helping and supporting us in many ways, we would like to thank:
Regina Barta, Thorbjørn Bechmann, Kathrin Bucher, Gabriele Burkhalter,
Hannes Böck, Henriette Bretton-Meyer, Isolde Christandl, Berthold Ecker,
Friederike Fast, Brigitte Felderer, Sönke Gau, Søren Grammel, Julia
Hohenwarter, Katia Huemer, Anna Holm, Merete Jankowski, Michal Koleček,
Zdena Kolečková, Wolfgang Kos, Walter Kräutler, Helga und Peter Krobath,
Vanessa Joan Müller, Peter Pakesch, Sabine Schaschl, Michal Skoda,
Bettina Steinbrügge, Christian Teckert and Heiner Wemhöner.

Notably, we thank Gert and Josef Schagerl for their time and willingness
to talk about the times when the Viennese play sculptures were created.

