

Material als Akteur

Eine produktionsästhetische Untersuchung der Skulpturen und
Zeichnungen von Alf Lechner

von der Akademie der Bildenden Künste München
in Kooperation mit dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München

angenommene

DISSERTATION

zur Erlangung des akademischen Grades

DOCTOR PHILOSOPHIAE

(Dr. phil.)

vorgelegt von

Dominik Bais

geboren am 06.02.1992 in Ulm

Gutachter*innen:

Prof. Dr. Florian Matzner, Akademie der Bildenden Künste München

Prof. Dr. Ursula Ströbele, Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München

Prof. Dr. Steffen Wachter, Technische Universität Chemnitz

Tag der mündlichen Prüfung

11.12.2023

Inhaltsverzeichnis

1 Einführung	5
1.1 Forschungsrelevanz und Zielsetzung	5
1.2 Forschungsstand und Quellenlage	8
1.3 Aufbau, Methodik und Forschungsfragen	10
2 Form und Formbarkeit von Stahl. Die Werkgruppen bis 1989	18
2.1 Form und Formbarkeit	18
2.2 Die Werkgruppe <i>Verformungen</i>	22
2.3 Halbzeuge – Materie zwischen Gemachtsein und Werden	28
2.4 Deformation und Labilität als Praktik der <i>Störung</i>	36
2.5 Die Prozessualisierung von Skulptur bei Lechner in den 1970er Jahren	47
2.6 Die Materialität der Teilung	57
3 Das Stahlwerk als Ort künstlerischer Produktion	66
3.1 Das Stahlwerk als Ort der Erkenntnis	67
3.1.1 <i>Material Complexity</i> und <i>Active Matter</i>	83
3.1.2 Experiment und Ereignis – Das Stahlwerk als Labor	92
3.1.3 <i>Material Agency</i> und die <i>Verteilung der Handlungsmacht</i> am Beispiel von <i>Geborstene und Gebrochene Stahlkörper</i>	102
3.2 Der sozial-ökonomische Raum <i>Stahlwerk</i>	109
3.2.1 Repräsentation und Solidarität im Stahlwerk	112
3.2.2 Materielle Eigenproduktivität am Beispiel der Werkgruppen <i>Feuer und Flamme</i> und <i>Bizarre Flächen</i>	123
3.2.3 Das <i>Paradox der Polymorphie</i> und die Kritik der Anti Form an der <i>gut-gebauten Form</i>	131
3.2.4 Industrielle Homogenisierungstendenzen und oppositionelle Freiräume des Materials	141

4 Werk-, Material- und Handlungsbezogenheit in den Zeichnungen Lechners	146
4.1 Diskursgeschichte <i>Bildhauerzeichnung</i>	146
4.2 Zwischen Werkbezug und Autonomie – Funktionale Aspekte der Zeichnung im Werkprozess bei Lechner	150
4.2.1 Zeichnen als epistemisches Instrument	153
4.2.2 Die Zeichnung als Hilfsmittel im Herstellungsprozess der Skulpturen aus Stahl	163
4.2.3 Pädagogisch-didaktische Funktion der Zeichnung bei Lechner	173
4.2.4 Bildlichkeit, Bildraum und das Blatt als plastisches Ding	185
4.3 Material- und Handlungsbezogenheit in den Zeichnungen Lechners	196
5 Schluss	205
5.1 Zusammenfassung	205
5.2 Ausblick	213
6 Anmerkungen zum angehängten Werkverzeichnis	215
6.1 Forschungsstand	215
6.2 Methodik	216
6.3 Nomenklatur	217
7 Archivquellenverzeichnis	219
7.1 Abkürzungsverzeichnis	219
7.2 Verzeichnis verwendeter Archivalien der Alf Lechner Stiftung	219
8 Literaturverzeichnis	227
9 Abbildungsverzeichnis	259
10 Anhang	274
11 Gesamtwerkverzeichnis	282
11.1 Abkürzungsverzeichnis	282
11.2 Verzeichnis der Skulpturen	284
11.3 Verzeichnis der Papierarbeiten	306



Abb. 1: Foto einer der Arbeitsplätze Lechners in seiner Werkhalle in Obereichstätt.

1 Einführung

„Ich will versuchen, dem Stahl seine Selbstständigkeit, seinen Willen zu lassen, dem Stahl seine Freiheit zu geben.“¹

1.1 Forschungsrelevanz und Zielsetzung

Wie der Blick auf zeitgenössische Forschungsvorhaben zeigt, handelt es sich bei der relationalen Verbindung der Perspektiven *Material* und *Produktion* um eine relevante Forschungslücke, die mit der vorliegenden Studie weiter geschlossen werden soll.² So bemängelt etwa Andrea von Hülsen-Esch im Vorwort der 2016 erschienenen Publikation des Graduiertenkollegs *Materialität und Produktion* die in den Beiträgen noch jeweils unabhängig voneinander entfaltete Erforschung der Begriffe *Materialität* und *Produktion*.³ Als Konklusion des Kollegs postuliert sie die besondere Forschungsrelevanz der systematischen Verschränkung des Begriffspaars als methodischen Schlüssel für die Darlegung der Komplexität kultureller Produktion selbst.⁴ Während Hülsen-Esch den Begriff *Materialität* aufruft, ist der Theoriebildung der vorliegenden Studie ganz bewusst der Begriff *Material* und die sich darin widerspiegelnden Verarbeitungstechniken, Verwendungszusammenhänge und -absichten zugrunde gelegt, denn wie zu zeigen sein wird, handelt es sich bei *Material* um eine begriffliche Hilfskonstruktion, durch die der Materie eine Verwendungsabsicht eingeschrieben wird. Diese Relationalität von Ästhetik und Produktion wird meines Erachtens gerade in den Skulpturen und Zeichnungen des 2017 verstorbenen Künstlers Alf Lechner sichtbar, dessen künstlerische Praxis im Umfeld industrieller Prozesse untersucht wird. Die Diskussion der Material- und Produktionsfaktoren wie industrielle Ver- und Bearbeitungsverfahren, Infrastrukturen sowie Herstellungs- und Materialisierungsprozesse wird durch eine besondere Quellenlage wie persönliche Notizen des Künstlers, Korrespondenzen mit industriellen Produktionsstätten und Aussagen von Zeitzeug*innen ermöglicht, die im Rahmen des Dissertationsvorhabens und der damit einhergehenden Erarbeitung

¹ Alf Lechner in einem Brief an den Geschäftsführer des Brennschneidewerks „Jebens“, Hans-Dieter Beck vom 11. Juni 2006, siehe Quelle XXII.

² Siehe unter anderem: Exzellenzcluster *Matters of Activity. Image Space Material*, Humboldt-Universität zu Berlin; Fayet, Roger und Krähenbühl, Regula (Hrsg.) (2022). *Kunst und Material. Konzepte, Prozesse, Arbeitsteilungen*. In: *arthistoricum.net*, 12 (Heidelberg);

Graduiertenkolleg *Materialität und Produktion* (GRK 1678), Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf; Ribbe, Sophie. *(Re-)Materialisierung von Arbeit in digitalen Manufakturen der Gegenwartskunst*. 2021 begonnene Dissertation an der Ruhr-Universität Bochum;

Witzgall, Susanne/ Ihle, Astrid/ Vrachliotis, Georg und Ingold, Tim (2023). *Michael Beutler*. Leipzig: Spector Books OHG.

³ Vgl. Hülsen-Esch, Andrea von (Hrsg.) (2016). *Materialität und Produktion: Standortbestimmungen*. Düsseldorf: DUP, S. 10 f.

⁴ Vgl. ebd.

eines umfassenden Werkverzeichnisses ge- und erhoben wurden. Besonderes Augenmerk wird dabei auf die Eigenständigkeit und die Ereignishaftigkeit materieller Prozesse gelegt, die in der Eigenaktivität und dem Widerstand des Materials sichtbar werden und über spezifische Oberflächenstrukturen rezipiert werden können. Daher setzt sich die vorliegende Dissertationsschrift zum Ziel, das Werk Lechners vor dem Hintergrund materialistischer und neomaterialistischer Diskurse neu zu reflektieren, wodurch über Lechner hinaus eine Untersuchung und Kritik kultureller und industrieller Produktion ermöglicht werden soll. Dabei wird konkret vom Werk des Künstlers ausgegangen, wobei der Untersuchung im Besonderen das bislang nur wenig bearbeitete Spätwerk von 1989 bis 2017 sowie die bisher kaum beachtete zeichnerische Tätigkeit Lechners zugrunde gelegt ist, da meiner Ansicht nach in diesen eine intensive Auseinandersetzung mit materiellen, produktionsästhetischen- und technischen sowie infrastrukturellen Grundbedingungen des jeweiligen Mediums sichtbar wird. Diesbezüglich beschreibt Armin Zweite das Jahr 1989 als eine Zäsur im Werk Lechners, das einer Neuorientierung gleichkomme.⁵ Demnach bestimmten von nun an Aspekte des *nicht genau Vorausbestimmbaren* und des *Unvorhersehbaren* die Gestalt der Skulpturen.⁶ Im gleichen Jahr veröffentlicht Dieter Honisch das erste Werkverzeichnis und charakterisiert darin die ein Jahr zuvor entstandenen Skulpturen als *ungewöhnlich* und beschreibt sie als *Ereignisskulpturen*, in denen das Material dem *Formwillen des Bildhauers* einen Widerstand entgegensetze.⁷ Zweite und Honisch deuten damit einen Paradigmenwechsel an, der in der vorliegenden Studie als Ausdruck einer veränderten materialphilosophischen Haltung Lechners vorgestellt werden soll, in der das Material als *wirk- und handlungsvermögender Akteur*⁸ wahrgenommen wird. Dabei handelt es sich um eine konzeptionelle Perspektivverschiebung der Auffassung von Materie als *passiv*, hin zu einem Verständnis von Materie als *aktiv*, die über Lechner hinaus in sozial- und kunstwissenschaftlichen Bereichen auszumachen ist. Darin scheint sich ein gesellschaftspolitisch brisanter Diskurs widerzuspiegeln, da der Philosophin Sigrid G. Köhler zufolge der Frage nach der Eigenproduktivität von Materie eine „kritische politische und ethische Stellungnahme“⁹ impliziert sei.¹⁰ Dabei argumentiert Köhler gegen eine Hegemonie des Geistes und der Form, die in der westlichen Diskursgeschichte

⁵ Zweite, Armin (1990). Sehen ist Tun. In: *Skulpturen aus Stahl*. Kat. Ausst., Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (S. 13-16), S. 14.

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Vgl. Honisch, Dieter (1990). *Alf Lechner: Skulpturen*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst Nürnberg, S. 229 f.

⁸ Im Deutschen werden die Begriffe *Handlungsvermögen*, *Handlungsfähigkeit* oder *Wirk- und Handlungsmacht* oft synonym verwendet, dennoch muss hier zwischen einem *Vermögen* zu handeln und der *Macht* zu handeln unterschieden werden. Siehe Ausdifferenzierung des Begriffs in Abs. 3.1.3 vorliegender Arbeit.

⁹ Köhler, Sigrid G. (2013). *Die Produktivität der Materie*. In: Köhler, Sigrid G., Hania Siebenpfeiffer, und Martina Wagner-Egelhaaf, Hrsg. *Materie: Grundlagentexte zur Theoriegeschichte*. Orig.-Ausg., 1. Aufl. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 2051. Berlin: Suhrkamp, S. 31.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 31 ff.

fest verankert sei, und betont die aktive Kraft von Materie.¹¹ Damit steht Köhler in der Tradition der *Neuen Materialismen*¹², *Neo Materialismus*¹³ oder auch *New Materialism*¹⁴, wobei es sich um einen Sammelbegriff der Geistes- und Sozialwissenschaften handelt, der eine Neukonzeptualisierung unterschiedlicher Formen und Aspekte von *Materialitäten* beschreibt, von der aus soziale und politische Konstruktionen neu befragt werden.¹⁵

Meiner Ansicht nach bieten neomaterialistische Positionen eine produktive Kritik an poststrukturalistischen Ansätzen, die sie um die verdrängte materielle Seite ergänzen. Hierfür wird eine Eigenlogik oder Vitalität von Dingen in den Fokus gerückt, die unabhängig von einem menschlichen Willen oder Handeln agiert. Dieses als *agency*¹⁶ bezeichnete *Handlungsvermögen*¹⁷ führt demnach, etwa in künstlerischen Prozessen, zu einer Verteilung sowohl auf humane als auch auf nicht-humane Entitäten, wodurch Kunstschaffende nicht mehr als alleinig handelnde Akteure wahrgenommen werden. Der in die Breite gehende Diskurs über *materielles Wirk- und Handlungsvermögen* klingt bei Lechner in unterschiedlichen Rezeptionen, etwa der Werkgruppe *Geborstene und Gebrochene Stahlkörper* bereits Ende der 1980er Jahre an, wobei an keiner Stelle explizit Bezug auf den Begriff der *agency* oder auf den Diskurs *materiellen Wirk- und Handlungsvermögens* genommen wurde. Eine Erklärung dafür könnte die im deutschsprachigen Raum erst später aufkommende Popularität des Begriffs sein, der in neomaterialistischen Positionen eine zentrale Rolle einnimmt.

Während die interdisziplinär angelegte Struktur neomaterialistischer Perspektiven einen innovativen Ansatz für die Untersuchung eröffnet, verspricht die Auseinandersetzung mit Lechners Praktik im Gegenzug einen produktiven Blick auf Materialisierungs- und Produktionsprozesse, die anhand ausgewählter Werkgruppen konkretisiert werden.¹⁸ Dennoch handelt es sich bei der vorliegenden Studie nicht um eine rein neomaterialistische Untersuchung, denn das gegenwärtige Interesse am

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Siehe zum Begriff etwa: Lemke, Thomas (2017). Einführung zu „Neue Materialismen“. In: S. Bauer, T. Heinemann, und T. Lemke (Hrsg.), *Science and Technology Studies. Klassische Positionen und aktuelle Perspektiven* (S. 551–573). Berlin.

¹³ Vgl. LeCain, Timothy James (2015). *The Anthropocene. A Neo-Materialist Perspective*. In: *International Journal for History, Culture and Modernity (HCM)*. Band 3, 2015 (S. 1–28).

¹⁴ Vgl. Coole, Diana H. und Frost, Samantha (Hrsg.) (2010). *New materialisms: ontology, agency, and politics*. Durham [NC]; London: Duke University Press.

¹⁵ Positionen wie diese konnten etwa erfolgreich darlegen, inwieweit in der westlichen Materialphilosophie hegemoniale Strukturen verschlüsselt sind. Siehe etwa Judith Butler, die in Platons materialphilosophischer Figur der *Chôra* eine *heterosexuelle Matrix* eingeschrieben sieht, in der das Mütterliche als passiv und das Väterliche als wirklichkeitsschaffend dargestellt ist. Vgl. Köhler, 2013, S. 33.

¹⁶ Siehe die Ausdifferenzierung des Begriffs in Abs. 3.1.3 vorliegender Arbeit.

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Zur Kritik an der neomaterialistischen Perspektive siehe Abs. 1.3 vorliegender Arbeit.

Formlosen im Sinne einer Eigendynamik der Materie und dem Möglichkeitsraums der Form in un-abgeschlossenen Prozessen findet sich bereits in historischen Diskursen.¹⁹ Bezüglich der Moderne beschreibt etwa Monika Wagner ein Gefühl von Unsicherheit, das die Menschen der amorphen und damit instabilen Form entgegen brächten.²⁰ Wagner zieht dabei eine Verbindung zwischen lebendigen Substanzen und polymorphen Materialien, die zwischen fest und flüssig schwanken und dadurch Lebendigkeit suggerierten. Wie die „Schleimmasse, die einen Willen hat“, wird für Wagner das Material im polymorphen Prozess zum Akteur.²¹ Die aktive, dynamische und unabgeschlossene Rolle des Materials im Kunstwerk findet sich auch in der Programmatik der *Anti Form*, wie sie Robert Morris für eine spezifische Tendenz der amerikanischen Kunst der 1950er und 60er Jahre zusammenfasste. Daher werden in der Studie neben neomaterialistischen Ansätzen das Materialverständnis der *Anti Form*²² sowie Positionen der *Materialikonographie*²³, der *Materialgerechtigkeit*²⁴, historische Materialismusansätze mit Fokus auf ökonomische Bedingungen und eine allgemeine soziokulturelle Verortung Lechners Praktik herangezogen, um werkspezifisch vielschichtige Analyseansätze zu ermöglichen.

1.2 Forschungsstand und Quellenlage

Den Ausgangspunkt der vorliegenden Studie bildet der Forschungsstand zum Werk Lechners sowie eine Vielzahl an Quellen, die im Rahmen des Dissertationsvorhabens im Archiv des Künstlers in Obereichstätt gehoben werden konnten. Die wichtigste Literatur zu Lechner bildet nach wie vor die 1990 erschienene Monografie *Alf Lechner. Skulpturen*²⁵ von Honisch mit angehängtem Werkverzeichnis. Darin skizziert Honisch den biografischen und künstlerischen Werdegang Lechners von dessen Jugend bis 1990.²⁶ Aufgrund des andauernden aktiven Schaffens des Künstlers erscheint 1995 die von Christoph Brockhaus herausgegebene *Alf Lechner. Skulpturen 1990-1995*.²⁷ Brockhaus

¹⁹ Vgl. Bois, Yves-Alain und Krauss, Rosalind E. (1997). *Formless: a user's guide*. New York : Cambridge, Mass: Zone Books ; Distributed by MIT Press.

²⁰ Wagner, Monika (2012). Das Material als Akteur - oder: „Eine Schleimmasse, die einen Willen hat“. In: H. Bredekamp, U. Feist, und M. Rath (Hrsg.), *Et in imagine ego: Facetten von Bildakt und Verkörperung: Festgabe für Horst Bredekamp* (S. 481–490). Berlin: Akad.-Verl.

²¹ Vgl. ebd.

²² Vgl. Morris, Robert (1968). *Anti Form*. In: *Artforum International*, (April 1968, S. 33–35).

²³ Vgl. u. a. Raff, Thomas (2009). Die Sprache der Materialien: Überlegungen zur Methode der Materialikonologie. In: A. Lipińska (Hrsg.), *Materiał rzeźby: między techniką a semantyką* (S. 217–228). Wrocław: Wydawn. Uniwersytetu Wrocławskiego;

Raff, Thomas (2008). *Die Sprache der Materialien: Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe* (2. Aufl). Münster ; München [u.a.]: Waxmann.

²⁴ Vgl. Rottau, Nadine (2012). *Materialgerechtigkeit: Ästhetik im 19. Jahrhundert*. Aachen: Shaker.

²⁵ Honisch, 1990.

²⁶ Vgl. ebd., S. 262.

²⁷ Brockhaus, Christoph (Hrsg.) (1995). *Alf Lechner: Skulpturen 1990-1995*. München; New York: Prestel.

versammelt darin unter anderem Beiträge von Sabine Fehleemann, Renate Heidt Heller, Karl Ruhrberg und Manfred Schneckenburger und führt das Werkverzeichnis von Honsich fort.. Beide Bände mit Werkverzeichnis bilden die Grundlage für die Arbeit am Gesamtwerkverzeichnis, die im Kapitel *Anmerkungen zum angehängten Werkverzeichnis*²⁸ vorgestellt wird. Ein Zugang zu Lechners Werk ist zudem über die zahlreichen Ausstellungskataloge möglich, die von Museen, Kunstvereinen und Galerien, wie etwa der *Städtischen Galerie im Lenbachhaus*, dem *Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg* oder der *Neuen Nationalgalerie Berlin* herausgegeben wurden.²⁹ Da sich Lechners ausstellerische Tätigkeit ab 2000 auf das ihm gewidmete *Lechner Museum* in Ingolstadt konzentrierte, bildet sich das nachfolgend entstandene Werk in den dort herausgegebenen Katalogen ab.³⁰ In diesem Zusammenhang ist vor allem der Textbeitrag von Zweite im Ausstellungskatalog *Alf Lechner. Bizarre Flächen*³¹ von 2006 hervorzuheben, da dieser das Spätwerk Lechners am breitesten abbildet und zudem wichtige Einblicke in die Herstellungsprozesse der Skulpturen ermöglicht.³² Insgesamt lässt sich feststellen, dass Lechners Werk bis 2006 multiperspektivisch betrachtet wurde, wobei eine ganzheitliche Untersuchung jedoch ausgeblieben ist und mit der vorliegenden Arbeit nachgeholt werden soll. Diese Forschungslücke zeigt sich vor allem mit Blick auf die Zeichnungen des Künstlers, denn lediglich zwei Ausstellungskataloge sind den Zeichnungen Lechners gewidmet.³³ Die anderen Ausstellungskataloge enthalten entweder keine Zeichnungen oder Zeichnungen als „Beiwerk“ zu den Skulpturen.³⁴ Eine wissenschaftliche Betrachtung der Zeichenpraxis Lechners findet sich einzig in Erika Sylvia Költzschs Dissertationsschrift *Deutsche Bildhauerzeichnungen nach 1945*³⁵ von 1991. Dieser fehlende Blick auf die Zeichnungen spiegelt sich zudem in den beiden Werkverzeichnissen von 1990 und 1995 wider, in denen ausschließlich Skulpturen aus

²⁸ Siehe Kapitel 6 vorliegender Arbeit.

²⁹ Vgl. Bayerische Staatsgemäldesammlungen/ Nationalgalerie Berlin/ Museum moderner Kunst Palais Lichtenstein Wien (Hrsg.) (1985). *Alf Lechner. Neue Arbeiten*. München, Berlin, Wien; Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Alf Lechner und die Autoren (Hrsg.) (1990). *Alf Lechner. Skulpturen aus Stahl*, München; Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg und Heidt Heller, Renate (Hrsg.) (1991). *Bildhauerzeichnungen des Wilhelm-Lehmbruck-Museums Duisburg: Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, 5. September-27. Oktober 1991*. Duisburg: Das Museum.

³⁰ Hierbei ist anzumerken, dass die Kataloge zwar im Zusammenhang mit der ausstellerischen Tätigkeit Lechners entstanden sind, jedoch offiziell von der Alf Lechner Stiftung herausgegeben wurden, die das Museum betreibt.

³¹ Alf Lechner Stiftung (2006). Kat. Ausst. *Alf Lechner. Bizarre Flächen*. Lechner Museum Ingolstadt.

³² Eine Variation des Textes findet sich im kürzlich herausgegebenen Band zum Skulpturenpark Lechners in Obereichstätt. Vgl. Zweite, Armin (2020). *Alf Lechner - Skulpturenpark* (McLaughlin, Daniel, Hrsg.) (Erste Auflage, S. 217-225). Göttingen: Steidl.

³³ Kat. Ausst.: Wilhelm-Hack-Museum. *Alf Lechner - Zeichnungen*. München und Mannheim, 1990; Schuck, Ulrike. *Alf Lechner*. Herausgegeben von Museum Moderner Kunst Landkreis Cuxhaven und studio a - Sammlung Konkreter Kunst. Otterndorf, 1996.

³⁴ Ausnahmen bilden vereinzelte Ausstellungskataloge zwischen Mitte der 1980er bis Ende der 1990er Jahre. Hier vor allem: Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.) *Alf Lechner. Zeichnungen und Skulptur*. Stuttgart, 1998; Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.) *Alf Lechner. Neue Arbeiten*. München, Berlin, Wien 1985; Städtische Kunsthalle Mannheim (Hrsg.) *Alf Lechner. Linie - Fläche - Körper - Raum*. Mannheim, 1984.

³⁵ Költzsch, Erika (1991). *Deutsche Bildhauerzeichnungen nach 1945*. Berlin: Gebr. Mann.

Stahl gelistet sind.³⁶ Ein Umstand, der hinsichtlich der enormen Zahl von über 4200 Papierarbeiten verwundert. Diese wurden im Rahmen des Dissertationprojekts nun in das Werkverzeichnis aufgenommen und werden in der vorliegenden Studie kritisch untersucht.

Neben der Literatur zu Lechner bildet die Arbeit am Werkverzeichnis eine zentrale Grundlage für die vorliegende Studie, durch die qualitative Daten und vielfältige Quellen aus dem direkten Umfeld, den Produktionsstätten und dem Archiv des Künstlers in Obereichstätt ge- und erhoben werden konnten. Hierbei handelt es sich um bisher unveröffentlichte persönliche Notizen, Korrespondenzen, Skizzen, Pläne und Fotografien Lechners, die in einem separat angehängten Quellenverzeichnis aufgelistet sind.³⁷ Der Zugang zum Archiv wurde von Camilla Lechner, der Witwe des Künstlers, ermöglicht, die in unzähligen Gesprächen dabei half, bruchstückhafte Notizen und Dokumente den dazugehörigen Werken zuzuordnen sowie Kontakt zu ehemaligen Wegbegleitenden und Mitarbeitenden Lechners aufzubauen. Hierbei handelt es sich um eine wertvolle Zeitzeugenschaft, die kritisch in die Untersuchung aufgenommen wurde. Eine ebenfalls bedeutende Zeitzeugenschaft für die Studie bildet Gerhard Cohnen, der als Betriebschef der Schmiede der Thyssen Edelstahlwerke AG in Witten viele Jahre intensiv mit Lechner zusammenarbeitete und dessen Perspektive in mehreren qualitativen und schriftlichen Befragungen erfasst wurde. Hierauf aufbauend entwickelte sich eine umfangreiche Auseinandersetzung mit Materialisierungs- und Produktionsprozessen sowie Herstellungsinfrastrukturen und Arbeitsbedingungen, die über eine Betrachtung der Werke Lechners hinaus produktiv gemacht werden soll.

1.3 Aufbau, Methodik und Forschungsfragen

Die Dissertation gliedert sich in drei Teile, wobei das Kapitel *Form und Formbarkeit von Stahl. Die Werkgruppen bis 1989* als Einführung in das Werk von Lechner konzipiert ist, in dem grundlegende Fragen nach dem eingesetzten Material und den angewendeten Verfahren aufgeworfen werden. Hierfür wurden die Werkgruppen zwischen 1967 und 1989 untersucht, wobei als wiederkehrendes Element der Versuch einer Bewusstmachung von Raum-, Wahrnehmung- und Materialeigenschaften mithilfe gezielter plastischer Eingriffe wie der *Verformung* und der *Teilung* auffällt. Folglich ist in diesem Kapitel der Schwerpunkt auf das Material, die von Lechner angewendeten Verfahren und

³⁶ Im Werkverzeichnis Honisch 1990 sind zwar Zeichnungen vereinzelt begleitend zu Skulpturen abgedruckt, finden in der textlichen Auseinandersetzung jedoch kaum bis keine Beachtung. Im Werkverzeichnis Brockhaus 1995 wird lediglich im Text von Manfred Schneckenburger auf die sogenannten Widerstandszeichnungen eingegangen: *Maß - Masse - Widerstand* (S. 13-19). In: Brockhaus, 1995.

³⁷ Siehe Kapitel 7 vorliegender Arbeit.

die Rezeptionsästhetik der Skulpturen gelegt. Da es sich bei Stahl um ein menschliches Erzeugnis handelt, das nicht natürlich vorkommt, konstituiert sich seine Form in unterschiedlichen industriellen Bearbeitungsstufen, den sogenannten *Halbzeugen*. Es soll gezeigt werden, dass an diesen *Halbformaten* eine ökonomische Logik sichtbar wird, die bewusst oder unbewusst Gegenstand der künstlerischen Arbeit Lechners wird. Dabei wird anhand der Werkgruppen *Verformungen* und *Verwindungen* unter anderem der Frage nachgegangen, inwieweit Materialaspekte wie die Geschichte der Gewinnung und Ver- und Bearbeitung sowie der ursprüngliche Verwendungszusammenhang des Materials die semantische und symbolische Bezugnahme des Kunstwerks bestimmen. Hierfür wird zunächst eine Definition des Begriffs *Material* vorgenommen, welcher eine Hilfskonstruktion darstellt, die neben dem Stoff weitere Perspektiven wie dessen Verwendungszweck und Gestalt umfasst. Ebenso gilt es Begriffe wie *Materialverarbeitung* und *-bearbeitung* voneinander abzugrenzen, die in kunstgeschichtlichen Kontexten oftmals synonym verwendet werden. Wie zu zeigen sein wird, wohnt den industriellen Halbzeugen in diesem Prozess der *Material-Werdung* ein paradoxer Dualismus zwischen *Gemachtsein* und *Werden* inne, der mithilfe von *Stufenpyramide*, einer Skulptur an der Grenze zwischen Skulptur und Materiallager, dargelegt und besprochen wird.

Wie sich zu Beginn meiner Forschung herausstellte, ist das Werk von Lechner von einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Werkstoff Stahl bestimmt. Diese wird in der Literatur zu Lechner zwar hervorgehoben, dennoch fehlt bisher eine dezidierte Untersuchung des Materials unabhängig von vereinzelt Werkbetrachtungen. Was ist überhaupt Stahl? Worin begründen sich Form und Formbarkeit dieses Materials? Welche Materialeigenschaften und -qualitäten bilden den Ausgangspunkt für Lechners Skulpturen?

In der kunstgeschichtlichen Forschung zeigt sich hinsichtlich Lechners ersten Schaffensjahrzehnte ein verlorener Blick auf die Materie, womit eine mangelnde Perspektivität der Geistes- und Kulturwissenschaften auf Material und Materialität gemeint ist, die als *Material Turn*³⁸, *Naturalistic Turn*³⁹ oder *Ontological Turn*⁴⁰ seit ein paar Jahrzehnten nachgearbeitet wird.⁴¹ Mithilfe der Analyse der Halbzeuge soll eine neue und über Lechner hinaus anwendbare Perspektive auf das Material als Gegen- und Widerstand künstlerischer Prozesse eröffnet werden, denn mit der Verwendung indus-

³⁸ Vgl. Heibach, Christiane (2015). *Material Turn?*. In: C. Heibach und C. Rohde (Hrsg.), *Ästhetik der Materialität* (S. 9–30). Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

³⁹ Bechtel, William und Callebaut, Werner (Hrsg.) (1993). *Taking the naturalistic turn, or, How real philosophy of science is done: conversations with William Bechtel ... [et al.]*. Chicago: University of Chicago Press.

⁴⁰ Holbraad, Martin und Pedersen, Morten Axel (2017). *The ontological turn: an anthropological exposition*. Cambridge New York Port Melbourne Delhi Singapore: Cambridge University Press.

⁴¹ Vgl. Garske, Pia (2014). *What's the „matter“? Der Materialitätsbegriff des „New Materialism“ und dessen Konsequenzen für feministisch-politische Handlungsfähigkeit*. In: *PROKLA, Verlag Westfälisches Dampfboot, Heft 174*(2014, Nr. 1), S. 111.

trieller Materialien und Verfahren ist Lechner nicht allein und folgt damit einer heterogenen Tendenz seiner Zeit, in deren Kontext Lechner anhand einer vergleichenden Betrachtung mit Werken der sogenannten *Minimal Art*⁴² eingeordnet werden kann. Hierbei zeigt sich, dass Lechner eine Strategie der *Störung* feststehender und rigider Formen durch Deformation und Labilität von Halbzeugen sowie durch eine zunehmende Prozessualisierung der Skulpturen verfolgt, die mithilfe seiner Skulpturen im öffentlichen Raum von Anfang der 1970er Jahre besprochen werden soll. Der Fokus ist dabei auf die aktive Rezeption von Skulptur gesetzt, die als gedanklicher, emotionaler und raumzeitlicher Erfahrungsprozess verstanden werden soll und für dessen Untersuchung Theorien von Rosalind Krauss⁴³, Gerhard Graulich⁴⁴ und dem französischen Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty⁴⁵ herangezogen werden. Diese rezeptionsästhetische Analyse bildet die Grundlage für den letzten Abschnitt des Kapitels, in dem basierend auf den Oberflächenstrukturen konkreter Werke bzw. den sichtbaren Bearbeitungsspuren des Materials, die Rezipierbarkeit produktionsbedingter Vorgänge dargelegt und somit der Weg in eine produktionsästhetische Perspektivität auf die Skulpturen Lechners geebnet werden soll. Im Zentrum der Untersuchung steht dabei Lechners *Praktik der Teilung*, bzw. des *Schneidens*, bei der es sich meines Erachtens um die zentrale künstlerische Strategie Lechners handelt, in der eine Dialogizität zwischen Material und Kunstschaffendem sichtbar wird, die mithilfe des Begriffs der *Materialgerechtigkeit* sowie der neomaterialistischen Theorie Ingolds diskutiert werden soll. Ingold versteht dabei *Ontologie* als *Ontogenese*, in der das *Sein* vielmehr als ein *Werden von Dingen* verstanden wird, wodurch in der Interaktion mit dem Material eine Korrespondenz entstehe, eine Art Frage-Antwort-Modus, in dem das Material in Form einer

⁴² Die Bezeichnung *Minimal Art* fasst eine heterogene Tendenz der 1960er Jahre zusammen, der unter anderem die Fertigung elementarer Formen mit industriellen Materialien und Verfahrenstechniken zugrunde liegt. Der Begriff wurde Mitte der 1960er Jahre vom Kunstkritiker Richard Wollheim geprägt, der damit jedoch eine andere Kunstrichtung adressierte. Barbara Rose entlehnte den Begriff in ihrem Essay „ABC Art“ und wendete ihn auf die heute als „Minimal Art“ bekannten Werke an. Weitere Bezeichnungen waren zum Beispiel *Cool Art*, *ABC Art*, *Mini Art* oder *Primary Structures*.

Vgl. Brinkmann, Margit (2006). *Minimal Art - Etablierung und Vermittlung moderner Kunst in den 1960er Jahren*. Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, Bonn, S. 150.

Siehe auch: Stemmerich, Gregor (Hrsg.) (1998). *Minimal art: eine kritische Retrospektive* (2. erw. Aufl.). Dresden: Verl. der Kunst, S. 12 f.

⁴³ Vgl. Krauss, Rosalind E. (1977). *Passages in modern sculpture*. New York: Viking Press;

Krauss, Rosalind E. (1966). Allusion und Illusion bei Donald Judd. In: G. Stemmerich (Hrsg.), *Minimal art: eine kritische Retrospektive* (2. erw. Aufl., S. 228–238). Dresden: Verl. der Kunst, S. 233.

⁴⁴ Vgl. Graulich, Gerhard (1989). *Die leibliche Selbsterfahrung des Rezipienten: ein Thema transmodernen Kunstvollens*. Essen: Die Blaue Eule, S. 134.

⁴⁵ Merleau-Ponty, Maurice/ Böhm, Rudolf und Merleau-Ponty, Maurice (2010). *Phänomenologie der Wahrnehmung* (6. Aufl., photomechan. Nachdr. der Ausg. 1966; Reprint 2010). Berlin: de Gruyter.

Reaktion antwortet.⁴⁶ Damit formuliert Ingold eine Kritik am *hylemorphischen Modell*⁴⁷, dem eine Denktradition des Machens zugrunde liegt, bei dem einer Substanz eine Form aufgezwungen wird. Auch Lechner bezieht sich in persönlichen Notizen immer wieder auf Herstellungsvorgänge seiner Skulpturen, die anhand der Oberflächenspuren nachvollziehbar würden. So beschreibt Lechner die aus der Teilung hervorgehenden Fragmente als „(...) Beweisstücke eines stattgefundenen Vorgangs“⁴⁸, wodurch die Notwendigkeit einer produktionsästhetischen Untersuchung der Werke deutlich wird.

Im zweiten Teil der vorliegenden Studie liegt der Fokus auf den Produktionsfaktoren der Skulpturen und damit auf deren Situierung im Stahlwerk, das als spezifisch strukturierter Ort der künstlerischen Produktion untersucht wird. Der Kontext des Produktionsortes bildet den Rahmen des Kapitels, das in zwei Teile gegliedert wurde. Zunächst soll das Stahlwerk aufbauend auf Dietmar Rübels Untersuchung der Produktion Serras⁴⁹ und der *Akteur-Netzwerk-Theorie*⁵⁰ als netzwerkartig strukturierter *Ort der Erkenntnis* analysiert werden, in dem Material, Werksangestellte, Prozesse und Abläufe sowie Maschinen als *Akteure* und *Aktanten* auf die künstlerische Produktion Lechners einwirken. Dieser Untersuchung liegt die Analyse der Werkgruppe *Geborstene und Gebrochene Stahlkörper* zugrunde, die Lechner Ende der 1980er Jahre entwickelt und in der Lechner dem Material bewusst eigenproduktive Handlungsräume gewährt. Dabei soll der Herstellungsprozess der Skulpturen mithilfe schriftlicher Korrespondenzen mit den Produktionsorten und zweier qualitativer Befragungen von Gerhard Cohen, dem damaligen Betriebschefs der produzierenden Schmiede, offengelegt und diskutiert werden. Hier zeigt sich, dass Lechners Werkprozess ab Ende der 1980er Jahre experimenteller und ergebnisoffener angelegt ist als zuvor. Darin scheint eine Verschiebung in seiner materialphilosophischen Haltung sichtbar zu werden, in der dem Material bewusst Raum für eigenprodukti-

⁴⁶ Ingold, Tim (2014). Eine Ökologie der Materialien. Ein Fels ist ein Fels ist ein Fels. In: S. Witzgall, K. Stakemeier, und CX Centrum für Interdisziplinäre Studien (Hrsg.), *Macht des Materials - Politik der Materialität: Ergebnis des ersten Jahresprogramms des ... cx centrum für interdisziplinäre Studien der Akademie der Bildenden Künste München* (2. Auflage, S. 65–73). Zürich Berlin: Diaphanes. Darin bezieht sich Ingold auf die Techno-Philosophie Gilbert Simondons sowie Gilles Deleuzes und Félix Guattaris;

Ingold, Tim (2011). *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge.

⁴⁷ Die Kritik bezieht sich auf die westliche Denktradition, der eine Dichotomie zwischen Geist bzw. Intellekt als formgebendes Wesen und einer als passiv stigmatisierten Materie zugrunde liegt.

Siehe dazu: Schmedes, Hannah (2019). Unbestimmtheitsspielräume – mögliche feministische Anschlüsse an Gilbert Simondons Existenzweise technischer Objekte. In: *GENDER – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, 11 (3–2019, S. 41–55).

⁴⁸ Persönliche Notiz, siehe Quelle AALS XXXVII.

⁴⁹ Vgl. Rübels, 2010.

⁵⁰ Vgl. Latour, Bruno (2019). *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft: Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie* (Roßler, Gustav, Übers.) (5. Auflage). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

ve Prozesse gegeben und die mithilfe der zeitgenössischen Begriffe *material agency*⁵¹, *active matter*⁵² und *material complexity*⁵³ analysiert wird. Diesen Begriffen liegt eine neomaterialistische Perspektive zugrunde, die in einer produktionsästhetischen Untersuchung auf die Werke von Lechner angewendet werden soll. Während der Materialismus als philosophische Auffassung allgemein besagt, dass die materielle Welt, einschließlich der physikalischen Phänomene mit ihren Wechselwirkungen die Grundlage für alles Existierende bildet, gehen Positionen des *Neuen Materialismus* durch ihre Kritik an anthropozentrischen Denkformen weiter.⁵⁴ Dementsprechend werden dualistische Konzepte, Hierarchien und Repräsentationen abgelehnt, die Aktivität und Handlungsfähigkeit der Materie betont, performative Ontologien verfolgt und der Fokus auf das Werden und die Verwobenheit von Phänomenen gelegt.⁵⁵ Dabei eröffnet die Transdisziplinarität der Strömung für die vorliegende Studie innovative Formen wissenschaftlicher Untersuchung abseits reduktionistischer Analysestrategien. Gerade die Verknüpfung epistemologischer und ontologischer Ansätze erlaubt einen Blick auf materielle Netzwerke und ihre relationalen Gefüge, deren scheinbar unveränderlich oder als universell geltende Phänomene als Ergebnisse performativer Praktiken und komplexer Prozesse verstanden werden.⁵⁶ Die Fokussierung auf dynamische Material- und Produktionsprozesse findet sich unter anderem in den Arbeiten des Anthropologen Tim Ingolds⁵⁷ sowie des Materialphilosophen Manuel DeLandas⁵⁸, deren Theorien aufgrund der materialverarbeitenden Perspektive für

⁵¹ Vgl. Knappett, Carl und Malafouris, Lambros (2008). *Material agency: towards a non-anthropocentric approach*. Berlin: Springer.

⁵² Vgl. Physikalisch-Technische Bundesanstalt (o. J.). Aktive Materie, *Mathematische Modellierung und Simulation*. Abgerufen am 20. Juli 2021 von <https://www.ptb.de/cms/ptb/fachabteilungen/abt8/fb-84/ag-841/flowzytometrie-84100.html>

⁵³ Vgl. DeLanda, Manuel (2004). Material Complexity. In: N. Leach, D. Turnbull, und C. Williams (Hrsg.), *Digital tectonics* (S. 14–21). Chichester, West Sussex, U.K.; Hoboken, NJ: Wiley-Academy.

⁵⁴ Doch auch anhand dieser, die Strömungen der *Neuen Materialismen* vereinenden anthropozentrischen Kritik, lassen sich die Positionen breit fächern. Etwa in eine *objektorientierte Ontologie*, nach der Objekte unabhängig von der menschlichen Wahrnehmung existieren. Vgl. u. a. Harman, Graham (2002). *Tool-being: Heidegger and the metaphysics of objects*. Chicago: Open Court; Levi, Bryant R. (2011). *The democracy of objects* (First edition). Ann Arbor: Open Humanities Press;

In einen *vitalen Materialismus*, dem Konzepte einer Lebendigkeit der Dinge/ Materie zugrunde liegt. Vgl. u. a. Bennett, Jane (2010). *Vibrant matter: a political ecology of things*. Durham: Duke University Press; Bennett, Jane/ Wingrove, Elizabeth/ Ferguson, Kathy E und Washick, Bonnie (2015). Politics that matter: Thinking about power and justice with the new materialists. In: *Contemporary Political Theory*, 14 (1, S. 63–89);

In einen *performativen Materialismus*, der von einer der einflussreichsten Positionen der Neuen Materialismen, von der Wissenschaftstheoretikerin Karen Barad, geprägt ist. Vgl. u. a. Barad, Karen (2020). *Agentieller Realismus: über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken* (Schröder, Jürgen, Übers.) (4. Auflage). Berlin: Suhrkamp;

In einen *Posthumanismus*, in dem Rosi Braidotti eine Konsequenz neomaterialistischer Theorien für das menschliche Subjekt formuliert. Vgl. u. a. Braidotti, Rosi (2013). *The posthuman*. Cambridge, UK ; Malden, MA, USA: Polity Press, sowie in einen ökologisch fokussierten Ansätzen wie die für die Neuen Materialismen grundlegende Theorien von Donna Haraway. Vgl. u. a. Haraway, Donna Jeanne (2008). *When species meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

⁵⁵ Vgl. Goetzke, Louka Maju und Schwertel, Tamara (2021, April 15). Neuer Materialismus. *Socialnet*. Abgerufen am 27. April 2022 von <https://www.socialnet.de/lexikon/Neuer-Materialismus>

⁵⁶ Vgl. Hopp/ Lemke, 2021, S. 162 f.

⁵⁷ Vgl. Ingold, 2011; 2014.

⁵⁸ Vgl. DeLanda, Manuel (2016). *Assemblage theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press; DeLanda, Manuel (2006). *A new philosophy of society: assemblage theory and social complexity*. London; New York: Continuum.

die vorliegende Studie herangezogen wurden, in welcher der Produktionsort und dessen Infrastruktur reflektiert werden. Daher verwundert es nicht, dass DeLanda für seine Ansätze auf kapitalismuskritische Theorien zurückgreift, etwa die des historischen Materialismus sowie auf die Arbeiten von Gilles Deleuze und Félix Guattari.⁵⁹ Zwar haben sich Deleuze und Guattari selbst nie als Materialisten verstanden, doch ist gerade Deleuze mit seiner vitalistischen Idee eines anorganischen Lebens, das sich durch offene und komplexe Produktions- und Transformationsprozesse auszeichnet, mit den neomaterialistischen Anliegen kompatibel.⁶⁰ Allgemein zeigt sich mit Blick auf die *Neuen Materialismen* eine unzureichende Abgrenzung der Strömung gegenüber anderer Materialismuskonzepte sowie die Ausblendung der historischen Entstehungsbedingungen des eigenen Materialismusbegriffs. So sieht etwa Johanna-Charlotte Horst bei den *Neuen Materialismen* eine unzureichende Abgrenzung zum Marxismus und allgemein eine unzureichende Beschäftigung mit der Geschichte materialistischer Theorien, die sie als „blinden Fleck“ beschreibt.⁶¹ Katharina Hopp und Thomas Lemke sprechen gar von einer bewussten Ausblendung der historischen Entstehungsbedingungen, in der überwiegend Brüche und Diskontinuitäten überbetont würden, um die eigene theoretische Originalität zu unterstreichen.⁶² Darüber hinaus verweisen Hopp und Lemke auf theoretische Widersprüchlichkeiten und allgemeine konzeptionelle Blindstellen, welche die analytischen und kritischen Potenziale der Strömung unterlaufen.⁶³ Nicht zuletzt daher ist die vorliegende Studie mehrdimensional angelegt und ruft trotz der Schwerpunktsetzung auf neomaterialistische Ansätze auch andere Materialismusbegriffe wie *Materialgerechtigkeit*⁶⁴ oder *materialikonographische Positionen* auf. Hier vor allem aus der sogenannten *Hamburger Schule der Materialikonographie*⁶⁵ und insbesondere die Arbeiten von Rübel, da dieser mit seiner Auseinandersetzung der stahlverarbeitenden Praxis Richard Serras eine passende Grundlage für die Untersuchung der Werke Lechners bietet.⁶⁶

⁵⁹ Insbesondere: Deleuze, Gilles und Guattari, Félix (1992). *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve-Verl.

⁶⁰ Vgl. Voss, Daniela (2019). Spinozas monistischer Naturalismus: Anstoß zu einer relationalen und materialistischen Ontologie. In: K. Wille und T. Kisser (Hrsg.), *Spinozismus als Modell* (S. 49–74). Brill | Fink.

⁶¹ Vgl. Horst, Johanna-Charlotte (2021). Über den „Neuen Materialismus“. *Theorie für die Wirklichkeit*. In: *SZ* (online) 18. August 2021. Abgerufen am 25. Januar 2022 von <https://www.sueddeutsche.de/kultur/neuer-materialismus-klimateil-literaturwissenschaft-karl-marx-philosophie-rezension-1.5385626>

⁶² Vgl. Hopp/ Lemke, 2021, S. 164 ff.

⁶³ So etwa aufgrund der unzureichenden relational-ontologischen Verschränkung politischer, epistemologischer und ethischer Fragen. Vgl. ebd.

⁶⁴ Hier vor allem: Rottau, 2012.

⁶⁵ Vgl. Wagner, Monika (2001). *Das Material der Kunst: eine andere Geschichte der Moderne*. München: Beck; Wagner, Monika/ Rübel, Dietmar und Hackenschmidt, Sebastian (Hrsg.) (2002). *Lexikon des künstlerischen Materials: Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*. München: C.H. Beck; Rübel, Dietmar/ Wagner, Monika und Wolff, Vera (Hrsg.) (2017). *Materialästhetik: Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur* (2. Auflage). Berlin: Reimer, Dietrich; Wagner, Monika und Rübel, Dietmar (Hrsg.) (2002). *Material in Kunst und Alltag*. Berlin: Akademie.

⁶⁶ Vgl. Rübel, Dietmar (2010). Fabriken als Erkenntnisorte. Richard Serra und der Gang in die Produktion. In: M. Diers und M. Wagner (Hrsg.), *Topos Atelier: Werkstatt und Wissensform* (S. 111–136). Berlin: Akad.-Verl.

Im zweiten Teil des dritten Kapitels wird Lechners künstlerische Produktion im Stahlwerk unter der Perspektive des Stahlwerks als sozial-ökonomischer Raum untersucht, denn wie gezeigt werden soll stehen die von Lechner eingesetzten Werkprozesse entgegen einer ökonomischen Logik der Industrie. Diese Perspektive soll mithilfe der Werkgruppe der *Gebrannten Flächen* unter Bezugnahme von Korrespondenzen mit dem Stahlwerk sowie mit einem Augenzeugenbericht untersucht werden, in dem beschrieben wird, wie sich die Arbeitenden zunächst gegen die Produktion der *Gebrannten Flächen* wehrten, da diese „nicht absichtlich Schrott erzeugen“⁶⁷ wollten. Hierbei handelt es sich meiner Ansicht nach um ein wichtiges Ereignis, mit dem Lechners Absicht einer *Befreiung* des Materials dargelegt werden kann. Für die Überprüfung dieser These soll zunächst der Frage nachgegangen werden, inwieweit sich industrielle Prozesse in den Skulpturen Lechners widerspiegeln und die Rolle der Kunstschaffenden als Auftraggebende in industriellen Betrieben und deren Verhältnis zu der mit der Produktion der Werke beauftragten Arbeitskräfte beleuchtet werden. Wie hier deutlich wird, wurde als methodischer Zugang für den zweiten Teil der Studie eine Verschränkung der Perspektiven *Material* und *Produktion* gewählt, wodurch neben der rezeptionsästhetischen Analyse der Skulpturen der Blick auf eine spezifische *Produktions-Form* der Werke und deren infrastrukturelle und materielle Bedingtheit gerichtet werden soll. Dabei liegt die Absicht zugrunde, das Material als Akteur des Werkprozesses und aus der Perspektive einer *Ästhetik des Lebendigen*⁶⁸ zu betrachten. Dieser Ansatz mag in Hinblick auf *Stahl* zunächst verwundern, da die Analyse zeitgenössischer Kunstkataloge zum Thema zeigt, dass der rezeptive Schwerpunkt vor allem auf lebendigen Organismen wie Pilzen oder Insekten sowie auf chemisch leicht reagierenden Materialien wie Salz liegt.⁶⁹ Meines Erachtens hingegen kann die Aktivität und das Handlungsvermögen der Materie auch an den scheinbar passiv und rigide wirkenden Stahlskulpturen Lechners festgemacht werden.

Im dritten Teil der Untersuchung *Werk,- Material- und Handlungsbezogenheit in den Zeichnungen Lechners* ist der Fokus auf die bisher kaum aufgearbeitete zeichnerische Tätigkeit Lechners gelegt. Hierfür wird im ersten Schritt der von der Rezeption und Lechners gebräuchlicher Begriff der *Bildhauerzeichnung* kritisch untersucht. Hierfür erweist sich vor allem die Untersuchung „deutscher

⁶⁷ Zweite, 2006, S. 43.

⁶⁸ Wie sie etwa Ströbele anhand der *Living Sculpture* am Beispiel von Franz Erhard Walther und der Verwendung lebendiger Organismen am Beispiel von Andreas Greiner dargelegt hat.

Vgl. Ströbele, Ursula (2017). Performing the making. Die Eigenzeit der „lebenden Skulptur“ zwischen Dauer und Augenblick. In: G. Reuter und U. Ströbele (Hrsg.), *Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jahrhundert* (S. 143–160). Köln Weimar Wien: Böhlau Verlag.

⁶⁹ Vgl. Heinzlmann, Markus/ Halperin, Ilana/ Ingarden, Agata/ Jablonowski, David/ Karstieß, Markus/ Smithson, Robert/ ... Museum unter Tage (Hrsg.) (2022). *Die Kraft des Staunens: der neue Materialismus in der Gegenwartskunst*. Berlin: DCV.

Bildhauerzeichnungen“ nach 1945 von Költzsch als produktiv,⁷⁰ in welcher der Schluss gezogen wird, dass es ein einheitliches Medium der *Bildhauerzeichnung* nur dann gäbe, nähme man „(...) Papier und Bleistift als einzige Voraussetzung zeichnerischer Wesensbestimmung (...)“⁷¹. Daher schlage ich für die Untersuchung der Zeichnungen von Lechner die Perspektive des *Skulpturalen* als Möglichkeitsraum vor, *bildhauerzeichnerische* Phänomene unabhängig von mühseligen Gattungszuschreibungen diskutieren zu können. Dabei handelt es sich um die Perspektive des Forschungsnetzwerks *Theorie der Skulptur*⁷², die in der von Martina Dobbe und Ursula Ströbele herausgegebenen Publikation *Gegenstand: Skulptur. Perspektiven einer Theorie* vorgestellt wird.⁷³ Welche Möglichkeiten bietet Zeichnung in Bezug auf Skulptur? Welche Wechselwirkungen treten in intermedialer Arbeit auf? Was könnten skulpturale Qualitäten der Zeichnung unabhängig des Gegenstandsbegriffs der Skulptur sein? Welchen Einfluss hat die Infrastruktur der Stahlskulpturproduktion auf Lechners zeichnerische Tätigkeit? Welche Bedeutung hat darin das Material und die Handlung im Rahmen der Zeichnenproduktion?

Um sich diesen Fragen anzunähern, soll zunächst der Blick auf die funktionale Eingebundenheit der Zeichnung in den Herstellungsprozess der Stahlskulpturen bei Lechner gerichtet werden. Wie hierbei aufgeworfen wird, changieren manche Papierarbeiten Lechners zwischen *Bildlichkeit*, *Bildraum* und dem *Blatt als plastischem Ding*, wodurch verschiedene plastische Vorhaben bei Lechner einen Übersetzungsprozess durchlaufen zu scheinen. Daher wird auch hier eine produktionsästhetische Analyse der Werke eingesetzt, um die Möglichkeitsräume der jeweiligen Medien Stahl und Zeichnung auf Grundlage ihrer materialspezifischen Bedingungen zu erörtern. Auf den ersten Blick lässt sich dabei eine Verschiebung feststellen, denn im Gegensatz zu den technischen Zeichnungen der 1960er und 1970er Jahre, scheint Lechner sich in den 1980er Jahren stärker als zuvor mit den materiellen Grundbedingungen seiner Zeichnungen auseinanderzusetzen, worin eine Material- und Handlungsbezogenheit sichtbar wird, die im letzten Abschnitt des Kapitels besprochen wird: Inwieweit spiegeln sich Körperlichkeit, Zeitlichkeit, Räumlichkeit und Handlungsvermögen des Materials in den Zeichnungen Lechners wider und eröffnen so eine *skulpturale* Perspektive auf Zeichnung?

⁷⁰ Vgl. Költzsch, 1991.

⁷¹ Ebd., S. 195.

⁷² Forschungsnetzwerk *Theorie der Skulptur*: <http://theoriesderkulptur.de/projekt/>; Dobbe, Martina und Ströbele, Ursula (Hrsg.) (2020). *Gegenstand: Skulptur*. Siehe auch das Online-Symposium: *Das Skulpturale im (post-)digitalen Zeitalter/The sculptural in the (post-) digital age*, Konzeption: Ströbele, Ursula und Kölmel, Mara-Johanna. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, 26.–27.05.2021. Abgerufen am 04. Januar 2023 von <https://arthist.net/archive/34069>

⁷³ Dobbe, Martina und Ströbele, Ursula (Hrsg.) (2020). *Gegenstand: Skulptur*. Paderborn; Boston: Wilhelm Fink, Brill Deutschland.

2 Form und Formbarkeit von Stahl. Die Werkgruppen bis 1989

Das folgende Kapitel dient als Einführung in das Werk von Alf Lechner, in dem zentrale Anliegen des Künstlers mithilfe der Werkgruppen bis 1989 offengelegt und material-, produktions- und rezeptionsästhetische Fragen bezüglich der Skulpturen aus Stahl reflektiert werden. Grundlegend hierfür ist der artifizielle Charakter von Stahl, dessen Form sich in unterschiedlichen industriellen Bearbeitungsstufen konstituiert, wodurch im Material eine ökonomische Logik der Industrie durchscheint. Dabei handelt es sich um eine Perspektive auf das Material, die in der Rezeption Lechners meist ausgeblendet wurde und in der vorliegenden Studie nachgearbeitet wird. Im Zentrum der Untersuchung stehen hierfür die von Lechner angewendeten Verfahren sowie die Rezeption der Skulpturen.

2.1 Form und Formbarkeit

Als erste offizielle Skulptur Lechners gibt das Werkverzeichnis Honisch *Blechbaum* aus dem Jahr 1957 an (Abb. 2).⁷⁴ Die Form der Skulptur basiert auf einem Effekt, bei dem durch das Einschneiden des Blechs, scheinbar aus der eigenen Kraft des Materials, kreisförmige Abspreizungen entstehen. Wie aus dem Titel der Arbeit hervorgeht, nutzt Lechner den Effekt, um durch die Abspreizungen die Äste eines Baumes zu mimen. Dieses Verfahren wendet Lechner auch bei den darauffolgenden Skulpturen *Doppelschnitte* und *Schneidebiegung* an.



Abb. 2: Alf Lechner: *Blechbaum* (WV 1), 1957.

Hierbei verzichtet Lechner auf einen gegenständlichen Bezug außerhalb des Herstellungsverfahrens, wodurch nun der Vorgang selbst verkörpert und die Bewegung des Materials beim Bearbeitungsprozesses zum Gegenstand der Skulptur erhoben wird (Abb. 3). Die Reduktion auf einen bestimmten Eingriff lenkt den Fokus der Betrachtung auf die Materialreaktion des Blechs und die Skulptur wird als Ergebnis eines spezifischen Vorgangs sichtbar. Meines Erachtens wird an diesen frühen Skulpturen eine wesentliche Tendenz Lechners künstlerischer Praxis ersichtlich: die Dialogizität zwischen Kunstschaffendem und Mate-

⁷⁴ Vgl. Honisch, 1990, S. 263.

rial im Herstellungsprozess der Skulptur, die als *Eingriff* und *Materialreaktion* sichtbar bleibt.



Abb. 3: Alf Lechner: *Schneidebiegung* (WV 3), 1958.

Auf die Bedeutung des Materials im Werk Lechners verweist auch Honisch, der *Blechbaum*, *Doppelschnitte* und *Schneidebiegung* mit drei weiteren Skulpturen unter der Bezeichnung *Frühe Arbeiten* gruppiert und diese dem Werkverzeichnis von 1990 voranstellt.⁷⁵ Dadurch klammern Honisch und Lechner bewusst die in den 1940er und 1950er Jahren entstandenen Ölmalereien und Monotypien aus und setzen den Fokus auf Lechners Zeit als „professionell“

arbeitender Künstler, die ab 1967 beginne.⁷⁶ Dennoch werden dem Werkverzeichnis sechs ausgewählte Skulpturen aus Lechners Zeit als Designer vorangestellt, anhand derer Honisch verschiedene Aspekte aus Lechners künstlerische Praxis vorgreift, wie die Bodenskulptur, das serielle Arbeiten, rostfarbene Oberflächen und „(...) Formen die sich das Material selbst sucht.“⁷⁷ Zwar verweist Honisch im Werkverzeichnis immer wieder auf die Bedeutung des Materials für den Formfindungsprozess bei Lechner, bleibt eine Ausführung des Aspekts aber schuldig. Meiner Ansicht nach handelt es sich hierbei jedoch um die wesentliche Perspektive auf das Werk, welche mit der vorliegenden Studie nachgearbeitet werden soll.

Für die materialästhetische Untersuchung scheint der Blick auf die Skulptur *21 / 1972* produktiv, die Teil einer Werkgruppe kleinformatiger Quader aus massivem Stahl mit Größen von bis zu 27 Zentimeter ist, die Lechner bis zu einem schmalen Verbindungssteg einsägt und über diesen aufbiegt, wodurch zwei gleich große Kuben entstehen, die über einen wulstförmigen Steg miteinander verbunden sind (Abb. 4).⁷⁸ Durch die Erwärmung des Stahls im Herstellungsprozess des Quaders entwickelt sich eine schwarzfarbene Zunderoberfläche, die in einem starken Kontrast zu den silber-schimmernden Schnittflächen steht, womit die Sägespuren vom Teilungsvorgang betont und die Prozessualität der Herstellung vor Augen geführt wird. Allgemein wird durch die Reduktion auf

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 17; 263.

⁷⁶ Honisch spricht in Zusammenhang mit den Ölmalereien und den Monotypien von „Jugendsünden“, die von ihm und Lechner bewusst nicht in das Werkverzeichnis aufgenommen wurden. Vgl. ebd., S. 15 f.

⁷⁷ Ebd., S. 17.

⁷⁸ Siehe Arbeiten mit der Werkverzeichnissnummer WV 118-124; 135; 147-149; 156. Vgl. ebd., S. 276 ff.



Abb. 4: Alf Lechner: *21 / 72* (WV 124), 1972.



Abb. 5: Abbildung der Neuauflage. Alf Lechner: *Wendung* (WV 124 A), 1990.

einen spezifischen Eingriff der Fokus auf die Materialbearbeitung gelenkt, wodurch die Ausgangsform des Materials in der neugewonnen Form sichtbar und der plastische Eingriff nachvollziehbar bleibt. Honisch schenkt der Skulptur im Werkverzeichnis besondere Aufmerksamkeit, da diese für ihn nichts anderes als den Arbeitsvorgang selbst repräsentiere.⁷⁹ Der Stellenwert dieser Arbeit im Werk Lechners wird zudem dadurch deutlich, dass sie 1990 in einem größeren Format und mit höherer Stückzahl neu aufgelegt wurde (Abb. 5).⁸⁰ Im Gegensatz zur Version von 1972 wurden die Skulpturen der Neuauflage mit einem thermischen Verfahren geteilt, bei dem der Stahl verflüssigt wird. Dieses sogenannte Verfahren des *Autogenschneidens* führt bei hohen Materialstärken zu ausgeprägten Rillen, an denen die besondere polymorphe Eigenschaft des Metalls sichtbar wird, also der Fähigkeit des Materials, abhängig von der Temperatur zwischen festem und flüssigem Aggregatzustand wechseln zu können. An der Skulptur entsteht dadurch ein Kontrast zwischen der zähflüssigen Erscheinung der Teilungsoberflächen und der Härte der erkalteten Stahlskulptur. Auf diesen Aspekt verweist auch Zweite, der im reduzierten Eingriff des Schneide- und Umlegevorgangs einen Verweis auf die ursprüngliche Weichheit des glühenden Stahls und damit auf den Herstellungsprozess der Skulptur sieht.⁸¹ Diesen prozessualen Ansatz reflektiert Lechner in einer persönlichen Notiz:

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 38.

⁸⁰ Die Skulptur wurde 1990 als WV 124 A mit einer Größe von 33 x 60,5 x 29,5 cm und einem Gewicht von 430 kg neu aufgelegt. Vgl. ebd., S. 276.

⁸¹ Damit bezieht sich Zweite auf die neu aufgelegten Skulpturen, die aufgrund der größeren Maße mit dem autogenen Brennschneideverfahren geteilt wurden. Vgl. Zweite, 1990, S. 16.

„Es widerstrebt mir aus irgendeinem Material irgendeine Form zu erfinden. Es ist mein Ziel, die dem Material innewohnenden prozessualen Möglichkeiten zu erfahren, die zu dessen Formveränderung, Verformung oder Formaflösung führen. Dadurch können Skulpturen entstehen, die auf den stattgefundenen Prozess hinweisen. Der Betrachter ist in der Lage, diesen Prozess nachzuvollziehen.“⁸²

Lechner macht hier klar, dass es ihm um eine *Formveränderung* statt um eine *Formschöpfung* geht und beschreibt den künstlerischen Prozess als einen transformatorischen, bei dem Formentstehung und Inhalt zusammenfallen. Wichtig ist dabei zu betonen, dass Lechner die neue Form dem Material nicht auferlegen möchte, sondern in einem dialogischen Prozess mit dem Material entwickelt. Das zeigt sich auch daran, dass Lechner seine Skulpturen in persönlichen Notizen unter anderem als *Form-Ergebnisse*⁸³ und an anderer Stelle als *Formkonsequenzen*⁸⁴ bezeichnet, womit deutlich gemacht werden soll, dass die neugewonnene Form einer materialinhärenten Logik entspringe, die neben den Materialeigenschaften des Stahls auch die Ausgangsform des Materials umfasst.⁸⁵

Wie hier einführend gezeigt werden konnte, sind Form und Formbarkeit des Materials für Lechner gleichermaßen bedeutsam und bilden den Ausgangspunkt für einen Werkprozess, der anhand der Skulptur bzw. der neugewonnenen Form nachvollzogen werden kann. Hierbei handelt es sich um die zentrale Eigenschaft Lechners Skulpturen, die zur produktionsästhetischen Perspektivität der vorliegenden Studie führte. Dabei ist zu betonen, dass Lechner mit der Schwerpunktsetzung auf den Herstellungsprozess in den 1950er und 1960er Jahren der Tendenz seiner Zeit folgte, in der durch den Verzicht auf bildungsbürgerliche Inhalte, Bedeutungen und Symbolik der Fokus in der Skulptur stärker auf formgebende Prozesse und das Material gelegt werden sollte.⁸⁶ Im Umkehrschluss bedeutet das aber auch, dass eine Analyse der Skulpturen Lechners nur mit Blick auf die verwendeten Materialien und die formgebenden Prozesse gelingen kann, weshalb diese im vorliegenden Kapitel genauer untersucht werden sollen.

⁸² Quelle AALS XLVIII.

⁸³ Vgl. unveröffentlichte Notiz von 1979, siehe Quelle AALS XXVIII.

⁸⁴ Vgl. unveröffentlichte Notiz von 1981, siehe Quelle AALS II.

⁸⁵ So wird Lechners künstlerische Absicht von Honisch im Werkverzeichnis von 1990 folgendermaßen zitiert: „ (...) mit geringem Kraftaufwand einem Ding ein neues Erscheinungsbild zu verpassen. Diese Veränderungsmöglichkeit muß aber dem Ding innewohnen. Die gewonnene Form liegt bereits vorbestimmt in ihrer Ausgangsform.“ Zitiert nach: Honisch, 1990, S. 19.

⁸⁶ Siehe etwa Minimal Art. Vgl. Marlin, 2008, S. 31.

2.2 Die Werkgruppe *Verformungen*



Abb. 6: Alf Lechner: *101 / 67* (WV 8), 1967.

Wie bereits anklingt, sind die Skulpturen Lechners von den spezifischen Eigenschaften des Materials und den formgebenden Bearbeitungsprozessen bestimmt. Das zeigt sich auch in der ersten umfangreichen Werkgruppe *Verformungen*, für die Lechner starkwandige Stahlrohre und Winkeleisen im Verfahren der Kaltumformung mithilfe einer Presse und „mehreren 100 Tonnen Druck“ biegt.⁸⁷ Exemplarisch kann hierfür die Skulptur *101 / 67* betrachtet werden, bei der es sich um ein eineinhalb Meter langes Stahlrohr mit einer zentral gesetzten Delle und leicht aufgestellten Enden handelt, wodurch die Skulptur eine flache V-Form beschreibt (Abb. 6). Für die Herstellung der Form setzt Lechner den Stempel⁸⁸ der Presse mittig am Rohr an, wobei der Druck zu einer Reaktion des Materials führt und sich die Enden des Rohrs in Richtung der Presse bewegen. Anschließend lackiert Lechner das Rohr mit einer weißen Polyesterbeschichtung, dessen Effekt auf der schwarz-weißen Abbildung erkennbar ist:⁸⁹ Auf der glatten Oberfläche entsteht ein Spiel aus Licht und Schatten, das die organische Form der Delle hervorhebt. Durch die Reduktion auf einen singulären formgebenden Eingriff, wird in der Betrachtung der Fokus auf den Herstellungsprozess gelenkt, der

⁸⁷ Vgl. Kat. Ausst. *Alf Lechner: Stahlplastiken*, Lempertz Contempora, Köln, 1969.

⁸⁸ Als Stempel wird der Werkzeugaufsatz der Presse bezeichnet, der mit dem Material in Kontakt tritt.

⁸⁹ Hier ist zu betonen, dass Lechner bis 1990 seine Skulpturen vorwiegend in schwarz-weiß fotografieren ließ. Erst später kam es zu einer Mischung von schwarz-weißen und farbigen Abbildungen. Daran wird meines Erachtens Lechners Schwerpunktlegung auf die Form der Skulpturen deutlich, der nach und nach mit einem Fokus auf die Materialität der Skulpturen abgelöst wird. So finden sich nach 1990 vermehrt farbige Aufnahmen der rostigen Oberflächen der Skulpturen.



Abb. 7: Cover Ausstellungskatalog Lempertz Contempora Köln, 1969.



Abb. 8: El Lissitzky: *Schlagt die Weißen mit dem roten Keil*, 1919/ 1920.

zudem in allen Ausstellungskatalogen beschrieben ist.⁹⁰ Die Bedeutung des Herstellungsprozesses für die Lesart der Skulpturen wird auch anhand der Wahl des Covers auf dem Ausstellungskatalog der Galerie *Lempertz Contempora Köln* ersichtlich, auf dem der Biegevorgang schematisch dargestellt ist (Abb. 7): Darauf sind zwei Abbildungen zu sehen, die den Biegeprozess in zwei Schritten beschreiben. Den Stempel der Presse symbolisiert ein signalroter Pfeil, der im ersten Bild auf einem in Schwarz dargestellten Vierkanthrohr aufliegt. Dieser schiebt sich in der zweiten Abbildung in das Material und führt an der Stelle des Eindringens zu einer Materialverdichtung, durch die sich das Rohr an dessen Enden aufstellt. Feine Linien auf dem Rohr veranschaulichen die Verdrängung und Deformation des Materials. Mit der übersichtlichen und signalhaften Darstellung verdichtet Lechner seine Herangehensweise der Werkgruppe auf einen wesentlichen Moment im Herstellungsprozess. Die Darstellung wirkt so, als stamme sie aus einem technischen Lehrbuch, wobei die martialische, fast gewaltvolle Formensprache und Farbwahl mehr an konstruktivistische Plakate aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erinnert (Abb. 8). Dieser Verweis auf die russische Avantgarde-Bewegung ist sicherlich bewusst gewählt, da sich ihr klarer und konstruierter Gestaltungsstil in den Skulpturen der Werkgruppe widerspiegelt. Damit entspricht Lechner der Tendenz seiner Zeit, in der serielles Arbeiten, Permutation und Kombinatorik sich gegen die individuelle Komposition durchsetzen.⁹¹ So schreibt etwa der Kurator Reiner Kallhardt, selbst konkreter und konstruktivistischer Maler, im Ausstellungskatalog der Galerie Defet 1970 über Lechners Arbeit: „Er benutzt nicht Ma-

⁹⁰ Lechner beschreibt den Herstellungsprozess der *Verformungen* stets in den Ausstellungskatalogen.

⁹¹ Vgl. Honisch, 1990, S. 17; 168; Zweite, Armin (1977). *Kat. Ausst. Konstellationen*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, S. 6 ff.

terial und Werkzeug, um eine subjektive Vorstellung von ästhetischer Form zu realisieren, sondern Form entsteht aus dem Prozeß (sic!) eines systematischen Denkens am Objekt – ist die Folge dieses Denkens.“⁹² Kallhardt skizziert hier eine erkenntnistheoretische Struktur, in der die Form das Ergebnis einer Auseinandersetzung des künstlerischen Subjekts mit dem Objekt sei. Doch um welche Objekte handelt es sich hier und welche Bedeutung kommt ihnen in diesem Prozess zu? Dabei beschreibt Kallhardt die von Lechner verformten industriellen Halbzeuge wie Rohre und Winkeleisen als *konstruktive Bauelemente*⁹³ und beschränkt sich in seiner Analyse auf deren konstruktive, formelle und statische Eigenschaften. Ebenso Juliane Roh, die in einem anderen Ausstellungskatalog ein Jahr zuvor der Frage nachgeht, weshalb die Röhre als Ausgangsform so viele bildhauerisch tätige Personen der Zeit fasziniere, wobei Roh den Körper der Halbzeuge als geometrische Form abseits weiterer möglicher Bedeutungszusammenhänge betont. Für Roh ist das Rohr als Symbol einer technischen Welt das Phänomen der Kunst der 1920er Jahre, auf das nicht mehr Bezug genommen würde.⁹⁴ So schreibt sie: „ (...) heute sieht man den Zylinder mehr als mathematische Urform, die auf sinnfällige und lapidare Weise die Spannung zwischen Statik und Dynamik ausdrückt.“⁹⁵ Hierbei fällt auf, dass Roh und Kallhardt in ihren Untersuchungen andere Aspekte des Materials außen vor lassen, wie etwa den Entstehungs- und Verwendungszusammenhang des Werkstoffs.⁹⁶ Diese Lesart scheint auch im Interesse Lechners gewesen zu sein, da dieser bis 1972 die Materialität der Skulpturen unter einer weißen Oberflächenbeschichtungen verbirgt. Die mögliche Trägerschaft kulturell-geschichtlicher sowie sozial-ökonomischer Bedeutung des Materials ist in der Rezeption der Werke bewusst ausgeblendet, doch wie Wolfgang Kemp 1975 in Bezug auf das Material in der Kunst schreibt, wird die *Geschichtlichkeit*⁹⁷ der Materialien, also die Geschichte der „(...) Materialgewinnung und -verarbeitung sowie Kunstgeschichte, Ritus und Technologie, Volksbrauch und Hochkultur“⁹⁸ unweigerlich zum Teil der künstlerischen Arbeit, wodurch sich die *historische Grundverfassung* der Werkstoffe nicht im künstlerischen Transformationsprozess verliere.⁹⁹ Das

⁹² Galerie Defet (Hrsg.) (1970). *Alf Lechner*. Kat. Ausst., Galerie Defet, Nürnberg, S. 3.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Vgl. Ebd.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Auch in anderen Ausstellungskatalogen Lechners zwischen 1968 und 1972 sind Entstehungs- und Verwendungszusammenhang der Stahlbauprofile als nichtbedeutsam abgetan. Vielmehr werden die Form und die statischen Eigenschaften der Halbzeuge hervorgehoben und als entscheidender Gegenstand der Skulptur ausgemacht.

Siehe dazu: Kat. Ausst. *Alf Lechner*, Galerie Defet, Nürnberg, 1970; Kat. Ausst. *Aalf Lechner*, Galerie Heseler, München, 1968; Kat. Ausst. *Aalf Lechner. Stahlplastiken*, Lempertz Contempora, Köln, 1969.

⁹⁷ Kemp, Wolfgang (1976). *Material der bildenden Kunst: zu einem ungelösten Problem der Kunstwissenschaft*. Gesamthochschule, S. 28 ff.

⁹⁸ Ebd., S. 29

⁹⁹ Vgl. Ebd.

Material bleibe als „(...) Gegenstand und Widerstand der ästhetischen Bearbeitung präsent.“¹⁰⁰ Mit seinem Verweis auf die *Geschichtlichkeit* des Materials, öffnet Kemp für die vorliegende Studie eine wichtige Ebene, die im Folgenden anhand der Werkgruppe *Verwindungen* von 1972 untersucht wird.



Abb. 9: Alf Lechner: *Verwindungen* (WV 111-115), 1972.
Ausstellungsansicht Lehmbruck Museum Duisburg.

Bei *Verwindungen* handelt es sich um fünf Schweißkonstruktionen aus Stahlträgern, bei denen jeweils ein Träger in der Längsachse verdreht ist (Abb. 9 und 10). Im Gegensatz zu den zuvor eingesetzten Rohren und Winkeleisen, lassen sich Stahlträger nicht einmal unter enormen Druck abknicken, weshalb Lechner gezwungen ist, auf die besondere Form des Halbzeugs einzugehen, die in ihrer Konstruktion lediglich eine Schwachstelle aufweist: die Verwindung in der Längsachse. Um eine solche Bewegung des Materials umzusetzen, schweißt Lechner drei bis vier Doppel-T-Träger rechtwinklig aneinander und windet diese mithilfe eines Krans und einer Presse über einen Drehpunkt, wobei die verschiedenen Schweißkonstruktionen hierfür als Hebel dienen. Ausgangspunkt des Werkprozesses bildet der Stahl-

träger, der durch die Form der rechtwinklig geordneten Flächen hohe Stabilität bei geringster Materialsubstanz erreicht und daher in seiner Funktion als Konstruktionselement als perfekte Symbiose aus Material und Form bezeichnet werden kann. Seine besondere Robustheit, Belastbarkeit und Tragkraft ließen ihn nach Merkert zu einem der wichtigsten industriellen Baustoffe des zwanzigsten Jahrhunderts werden, wodurch an ihn in besonderen Maße die Vorstellungen eines modernen Fortschrittsoptimismus geknüpft seien.¹⁰¹ In dieser Perspektive weist das spezifische Verhältnis zwischen Form und Material des Stahlträgers über seine reine Faktizität hinaus und spiegelt sozial-

¹⁰⁰ Ebd., S. 10. Dieser Diskurs um die gesellschaftliche, geschichtliche und ökonomische Kontextualisierung findet sich schon Mitte der 1960er Jahre in Bezug auf die Werke der *Minimal Art*. Siehe Abs. 2.4 vorliegender Arbeit.

¹⁰¹ Vgl. Merkert, Jörn (1981). Eisen - Herausforderung zu neuen Möglichkeiten. In: *Dimensionen des Plastischen. Bildhauertechniken*. Berlin: NBK Berlin, S. 70.

ökonomische Zusammenhänge wider.¹⁰² Hier sei aber auf Thomas Ruffs Kritik an materialikonologischen Ansätzen verwiesen, in der Raff darauf aufmerksam macht, dass eine semantische Aufladung von verwendeten Materialien jeweils belegt werden müsse und Material nicht per se ikonographische Eigenschaften zugesprochen werden können.¹⁰³ Im Gegensatz zu den Beispielen, die Raff für seine Argumentation anführt, handelt es sich bei Lechner jedoch nicht um Material, das gänzlich zu einer neuen, künstlerischen Form verarbeitet wird, etwa zu Reiterstandbildern umgegossene Kanonen,¹⁰⁴ sondern um industrielles Halbzeug, dessen ursprüngliche Form lediglich bearbeitet wird und im Kunstwerk sichtbar bleibt. Daher erscheint bei *Verwindungen* meines Erachtens nach Walter Benjamins Konzept des *authentisches Bruchstücks* produktiv, mit dem Benjamin die Dinge des täglichen Lebens bezeichnet, die Anfang des 20. Jahrhunderts Aufnahme in die Werke der bildenden Kunst finden.¹⁰⁵ Demnach zeichne sich an diesen die Produktionsrealität einer modernen Industriegesellschaft ab, die auf gesellschaftliche Verhältnisse seiner Zeit verweisen.¹⁰⁶ Mit dem plastischen Eingriff hinterfragt Lechner die Konnotation des Stahlträgers als stabiles Konstruktionselement und zeigt das Material von einer schwachen und verletzlichen Seite.¹⁰⁷ Diese Lesart erweist sich vor allem dann als fruchtbar, wird hierfür die damalige ökonomische Lage der deutschen Stahlindustrie betrachtet, die



Abb. 10: Alf Lechner: *14 / 72* (WV 115), 1972.

Demnach zeichne sich an diesen die Produktionsrealität einer modernen Industriegesellschaft ab, die auf gesellschaftliche Verhältnisse seiner Zeit verweisen.¹⁰⁶ Mit dem plastischen Eingriff hinterfragt Lechner die Konnotation des Stahlträgers als stabiles Konstruktionselement und zeigt das Material von einer schwachen und verletzlichen Seite.¹⁰⁷ Diese Lesart erweist sich vor allem dann als fruchtbar, wird hierfür die damalige ökonomische Lage der deutschen Stahlindustrie betrachtet, die

¹⁰² Ebenso beschreibt es Constanze von Marlin bezüglich des Öffentlichkeitscharakters der *Minimal Art* und bemerkt, dass alle Materialien über Eigenschaften verfügen, die über ihre reine Faktizität hinausweisen und am Beispiel der *Minimal Art* gezielt eingesetzt wurden. Vgl. Marlin, Constanze von (2008). *Public - art - space: zum Öffentlichkeitscharakter der Minimal Art*. Weimar: VDG, Verl. und Datenbank für Geisteswissenschaften, S. 33.

¹⁰³ Vgl. Raff, Thomas (2009). Die Sprache der Materialien: Überlegungen zur Methode der Materialikonologie. In: A. Lipińska (Hrsg.), *Material rzeźby: między techniką a semantyką* (S. 217–228). Wrocław: Wydawn. Uniwersytetu Wrocławskiego, S. 227.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 220 ff.

¹⁰⁵ Für Walter Benjamin liegt die Stärke des Dadaismus darin, durch den Einbezug von Dingen des täglichen Lebens in ihre Stillleben, eine Authentizität zu schaffen, die er in der Malerei vermisste. So schreibt er etwa, dass das winzigste *authentische Bruchstück* aus dem alltäglichen Leben mehr sage, als die Malerei. Vgl. Benjamin, Walter (1934, April). *Der Autor als Produzent*. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus, Paris.

Siehe dazu auch: Wagner, 2001, S. 57 f.

¹⁰⁶ Vgl. ebd.

¹⁰⁷ Auch Honisch verweist auf eine Entwertung bzw. Instabilisierung des vorgefertigten Materials. Vgl. Honisch, 1990, S. 20.

bei anhaltendem Bauboom Anfang der 1970er Jahre in eine tiefe Rezession fällt.¹⁰⁸ Bei Lechner sind es jedoch nicht nur die verwendeten Materialien, sondern auch die von ihm eingesetzten industriellen Verfahren, in denen sich ökonomische Möglichkeiten widerspiegeln, wobei es sich um eine Perspektive handelt, die Lechner in einer persönlichen Notiz reflektiert:

“Erst in diesem Jahrhundert sind Industrie und Wissenschaft zu Verarbeitungstechniken gelangt, wie ich sie für die Schaffung meiner Skulpturen benütze. Insofern sind meine Arbeiten höchst zeitgemäß. Sie stehen in enger Verbindung mit gesellschaftlichen Entwicklungsprozessen.“¹⁰⁹

Aus der Notiz geht hervor, dass Lechner eine Verbindung zwischen den von ihm angewendeten Bearbeitungstechniken und den gesellschaftlichen Entwicklungsprozessen seiner Zeit sieht. Daher verzichtet er ab 1972 auf jegliche Oberflächenbeschichtung der Skulpturen und legt damit die Materialität der Halbzeuge und die Prozessualität der Herstellung bewusst offen.¹¹⁰ Indem Lechner industrielle Zwischenprodukte in einen Kunstkontext setzt, findet jedoch ein Transformationsprozess statt, der diese von ihrer ursprünglichen und alltäglichen Funktion befreit und zu Bedeutungsträgern werden lässt. Hierzu schreibt Dietmar Rübel in seiner Analyse von Readymades *Dinge werden Kunst - Dinge machen Kunst*, dass sofern der Umgang mit den Dingen kein alltäglicher mehr sei, sondern ein kunstvoller, die kontextgebundene Sinnggebung mit dem daran gekoppelten historischen Dingeverhältnis zur Disposition stünde.¹¹¹ Der hier von Rübel beschriebene Kunstwerdungsprozess alltäglicher Dinge allein scheint Lechner nicht auszureichen, denn er attackiert durch die Deformierung der zweckgebundenen Form das historische Dingeverhältnis der Halbzeuge. In diesem Vorge-

¹⁰⁸ Dieser Bauboom, bei einer gleichzeitigen Krise der deutschen Stahlindustrie, erreichte im Raum München seinen Höhepunkt 1972 und hielt bis Mitte der 1970er Jahre an.

Vgl. MuenchnerStatistik: Wohnungsbau und Bauwirtschaft in München 1970 bis 1975.

https://www.mstatistik-muenchen.de/archivierung_historische_berichte/MuenchnerStatistik/1975/ms750702.pdf (12.2.2021).

Siehe auch: Roncador, Tilman Alexander von (2006). *Der Wohnungsbau auf dem Gebiet der Bundesrepublik Deutschland 1945 bis 1989* (Inaugural-Dissertation). Ludwig-Maximilians-Universität München, München. Und: Bömer, Hermann/ Franz, Hans-Werner und Wolff, Hans-Otto (1988). *Entwicklungen in der Stahlindustrie - Lösungskonzepte zur Stahlkrise*. QuaMedia-Verlag-u.-Medienges. Und: Kutscher, Hans (1984, Dezember). *Die Bewältigung der Stahlkrise aus europäischer Sicht*. Vortrag gehalten auf der Europa-Institut der Universität des Saarlandes, Europa-Institut Saarbrücken.

¹⁰⁹ Unveröffentlichte persönliche Notiz, siehe Quelle AALS XLVIII.

¹¹⁰ So sind es auch für Benjamin gerade die Oberflächen der Werke, an denen gesellschaftliche und ökonomische Produktionsbedingungen sichtbar würden.

Vgl. Judd, Donald (1998). Spezifische Objekte. In: G. Stemmerich (Hrsg.), *Minimal art: eine kritische Retrospektive* (2. erw. Aufl., S. 58–73). Dresden: Verl. der Kunst;

Siehe auch das Kapitel *Die unheimliche Materialität der Minimal Art*. In: Rübel, Dietmar (2012). *Plastizität: eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*. München: Schreiber, S. 202 ff.

¹¹¹ Vgl. Rübel, Dietmar (2009). Dinge werden Kunst - Dinge machen Kunst. In: K. Ferus, D. Rübel, und Warburg-Haus (Hrsg.), „*Die Tücke des Objekts*‘: vom Umgang mit Dingen. Berlin: Reimer, S. 142.

hen ist bei Lechner eine Entwicklung zu erkennen, die durch den Vergleich von *Verformungen* und *Verwindungen* deutlich wird: Im Gegensatz zu den Umformungsprozessen der Rohre und Winkeleisen zuvor, deren Quetschungen ein gewaltvoller Impetus inne liegt, ist Lechner bei den Stahlträgern gezwungen, der Struktur des Materials zu folgen und die eigene Formvorstellung in einem dialogischen Werkprozess zurücknehmen. Demnach folgt die Form nicht ausschließlich dem Form-Wollen Lechners, sondern entspringt einer Logik des Materials, die sich in der neugewonnenen Form der Skulptur widerspiegelt. Das zeigt sich auch in den Kompositionen der Schweißkonstruktionen von *Verwindungen*, die nicht Folge individueller Gestaltung sind, sondern aus der Notwendigkeit für die geplante Transformation des Materials hervorgeht.¹¹²

Wie anhand von *Verwindungen* gezeigt werden konnte, fließt der ursprüngliche Verwendungszusammenhang der Werkstücke als semantische und symbolische Bezugnahme in das Kunstwerk ein, weshalb eine Untersuchung der von Lechner eingesetzten industriellen Materialien notwendig ist und im folgenden Abschnitt vorgenommen wird.

2.3 Halbzeuge – Materie zwischen Gemachtsein und Werden

Was ist eigentlich Stahl? Diese Frage ist zentral für die Untersuchung der Werke von Lechner, denn wie in der vorliegenden Studie gezeigt werden soll, handelt es sich bei der künstlerischen Arbeit um einen dialogischen Prozess, in dem das Material wirkmächtig agiert.¹¹³ Im vorliegenden Abschnitt soll daher zunächst der Begriff *Stahl* definiert und der Produktionshintergrund des Materials betrachtet werden. Da Stahl keines natürlichen Ursprungs ist, werden in dessen Formgebung stets wirtschaftliche Strukturen der Gewinnung, Weiterver- und Bearbeitung und Verwendung sichtbar, was die Untersuchung des Produktionskontexts des Werkstoffs für die Analyse der Werke Lechners bedeutsam macht und weshalb der Frage nachzugehen sein wird, inwieweit sich in der Formgebung und den Oberflächen der Skulpturen ökonomische Bezüge widerspiegeln. Wie mit Kemp bereits dargelegt, bleiben diese Materialbezüge in den Skulpturen präsent und verlieren sich nicht durch den Transformationsprozess in einen künstlerischen Kontext,¹¹⁴ weshalb im Folgenden der Frage nachgegangen wird, was unter den Begriffen *Material* im allgemeinen und *Stahl* im speziellen verstanden wird und inwieweit darin ökonomische Bezüge sichtbar werden. Da Lechner schon in den

¹¹² In diesem Sinne argumentiert auch Honisch, der in *Verwindungen* einen wichtigen Schritt in Lechners künstlerischen Entwicklung sieht, da Lechner nun nicht mehr vom Betrachtenden aus, sondern vom Objekt aus denke, wodurch die Skulpturen nicht mehr in der *schönen Form* zum Erliegen kämen, sondern aus der *Notwendigkeit zur Form* entstünden. Vgl. Honisch, 1990, S. 32.

¹¹³ Der Frage nach dem sogenannten *Wirk- und Handlungsvermögens* des Materials wird in Kapitel 3 vorliegender Arbeit nachgegangen. Siehe hier vor allem Abs. 3.1 und 3.1.3.

¹¹⁴ Vgl. Abs. 2.2 vorliegender Arbeit.

1960er Jahren mit den Materialeigenschaften von Stahl experimentiert und ab Ende der 1980er Jahre zusammen mit der Industrie eigene Legierungen für seine Skulpturen entwickelt, ist die Betrachtung der industriellen Stahlproduktion für die Besprechung der Skulpturen und Werkprozesse Lechners unabdingbar und wichtiger Gegenstand der vorliegenden Studie. Mit dieser Analyse soll gezeigt werden, dass es sich bei der Bezeichnung *Stahl* nicht um einen homogenen Werkstoff handelt, sondern um eine Vielzahl an komplexen Materialverbindungen mit unterschiedlichen Eigenschaften und Verhaltensweisen, die sowohl in der industriellen Weiterver- und Bearbeitung als auch in der Kunst die Entwürfe, Prozesse und Ergebnisse bestimmen.

In seinem natürlichen Vorkommen liegt Eisen als Eisenerz vor, ein Gemenge aus Eisenerzmineralien und Gestein, das als homogener Festkörper nur wenige mechanische Eigenschaften aufweist.¹¹⁵ Bei Stahl handelt es sich dagegen um ein menschliches Erzeugnis, das erst durch die Verbindung von Eisen und Kohlenstoff entsteht und durch die Zugabe weiterer Stoffe zu verschiedenen Stahlsorten veredelt werden kann.¹¹⁶ Durch die Veredelung des Rohstoffs werden Materialeigenschaften wie hohe Formbarkeit bei gleichzeitiger Festigkeit erreicht, die den Werkstoff Stahl zu einer der wichtigsten Legierungen für die Industrie und das Bauwesen machen.¹¹⁷ Die Eigenschaften von Metallen hängen von der Struktur und dem Gefügebau ab, wobei diese im festen Zustand kristalline Stoffe sind, deren Gitterstruktur sich im schmelzflüssigen Zustand aufhebt.¹¹⁸ Durch Wärmebehandlung und Legieren, das heißt durch das Zusammenschmelzen verschiedener Stoffe, ist es möglich, die mechanischen Eigenschaften des Materials zu modifizieren.¹¹⁹ Je nachdem welcher Stoff dem Stahl zulegiert wird, verändert sich dessen Eigenschaft. So führt *Chrom* etwa zu mehr Härte und Korrosionsbeständigkeit, *Molybdän* zu mehr Zugfestigkeit, *Niob* und *Vanadium* zu mehr Elastizität, *Wolfram* zu mehr Hitzebeständigkeit und *Kobalt* sowie *Mangan* zu mehr Verschleißfestigkeit.¹²⁰ Je nach Komposition dieser Stoffe kommt es zu Synergieeffekten, so bildet beispielsweise der in der bildenden Kunst vielverwendete *Kortenstahl* unter dem Rost eine Schicht aus Sulfaten und Phosphaten aus, die das Material vor weiterer Korrosion schützt, das bedeutet, dass die Objekte eine oxidierte Oberfläche haben, aber nicht durchrosten.

¹¹⁵ Vgl. Thienel, Karl-Christian (2020). *Werkstoffe des Bauwesens I Chemie und Eigenschaften metallischer Werkstoffe. Stahl und NE-Metalle*. München.

¹¹⁶ Vgl. ebd.

¹¹⁷ Vgl. ebd.

¹¹⁸ Vgl. ebd.

¹¹⁹ Vgl. ebd.

¹²⁰ Vgl. Chemie-Schule: Begriffsbestimmungen für die Einteilung der Stähle. In: Chemie-Schule, 07. 2000. Abgerufen am 13. September 2022 von <https://www.chemie-schule.de/KnowHow/Stahl>

Mit dieser knappen materialwissenschaftlichen Einführung soll gezeigt werden, dass mit dem Begriff *Stahl* eine Vielzahl an unterschiedlichen Materialverbindungen zusammengefasst wird, die sich in ihrer Gefügestruktur und ihren Materialeigenschaften und -qualitäten deutlich voneinander unterscheiden. Aufgrund dessen muss Stahl als emergentes und komplex relationales Gefüge verschiedener Elemente und Verbindungen verstanden werden. Ebenso muss hervorgehoben werden, dass es sich bei der Herstellung einer Legierung um einen industriellen Prozess handelt, weshalb sich die Form des *Rohmaterials* Stahl stets als Produkt unterschiedlicher Bearbeitungsstufen konstituiert. Daher wird in der Metallurgie zwischen der *Metallherstellung*, die im Allgemeinen Produktionsketten des Bergbaus und der Verhüttung umfasst, und der *Metallverarbeitung* unterschieden, die eine Warenproduktion beschreibt. Das dazwischenstehende Rohmaterial wird *Halbzeug* bzw. *Halbfabrikat* genannt und steht, wie die Vorsilbe *Halb-* offenlegt, selbst an einer Schwelle zwischen Produkt, im Sinne einer Handelsware, und Zwischenprodukt innerhalb einer Herstellungskette. Herkömmlich beschreibt der Begriff industriell gefertigte Werkstücke, die in einer einfachen Form und aus einzelnen Stoffen produziert werden und deren Formgebung für die Weiterver- und Bearbeitung multifunktional angelegt ist. Die Gestalt der Werkstoffe folgt dabei einer ökonomischen Logik und steht in direkter Beziehung zur Produktionsrealität ihrer Entstehungszeit. Hierbei ist die Unterscheidung der Begriffe *Verarbeitung* und *Bearbeitung* wichtig, die in kunsthistorischen Studien oftmals synonym verwendet werden. So beschreibt der Begriff *Verarbeitung* einen Prozess, bei dem das Rohmaterial verbraucht wird und es anschließend in einer anderen chemisch-physikalischen Form vorliegt, wohingegen der Begriff *Bearbeitung* einen Transformationsprozess der Form bzw. der äußeren Gestalt des Materials beschreibt. Diese Unterscheidung scheint gerade in Hinblick auf die Untersuchung der Werke Lechners produktiv, da dieser das industrielle Rohmaterial lediglich verformt bzw. transformiert, wodurch die Ausgangsform des Halbzeugs sichtbar bleibt. Ebenso verhält es sich mit dem Begriff *Material*, wobei es sich um eine Hilfskonstruktion handelt, die natürliche und künstliche Stoffe beschreibt, die einer Veränderung durch Bearbeitung unterliegen.¹²¹ Daher wird an den Halbzeugen ein Prozess der *Material-Werdung* sichtbar, da diesen erst in der Weiterver- und Bearbeitung eine spezifische Funktion zuteil wird.¹²² Das bedeutet im Umkehrschluss aber auch, dass dem Stoff mit dem Begriff *Material* ein Verwendungszusammenhang eingeschrieben ist. Es steht dabei offen, um welchen Stoff es sich handelt, solange dieser am Anfang eines Gestaltungsprozesses steht und in diesem als Wider- und Gegenstand agiert.¹²³ Demnach umfasst der Be-

¹²¹ Vgl. Henckmann, Wolfhart, und Konrad Lotter, Hrsg. *Lexikon der Ästhetik*. Originalausg. Beck'sche Reihe, BsR 466. München: Verlag C.H. Beck, 1992, S. 157.

¹²² Vgl. ebd.

¹²³ Vgl. ebd.

griff nicht nur Rohstoffe, sondern kann auch hoch verarbeitete Produkte einschließen. Doch gerade mit Blick auf die bildende Kunst, erweist sich die Begriffsdefinition als komplex. So definiert etwa Constanze Von Marlin, in Bezug auf den Prozess der Formauswahl in der Minimal Art, *Form als Material*,¹²⁴ wie etwa die Form des Kubus, der als *Basiseinheit* und *grammatisches Hilfsmittel* als Ausgangspunkt weiterführender Arbeitsprozesse eingesetzt wurde und dessen einfache und grundsätzliche Form das Verhandeln komplexer Sinnzusammenhänge ermöglichen sollte.¹²⁵ Nach Von Marlin stellt der Kubus durch seine Präzision und Neutralität den universellen Standard einer menschlich gemachten Form dar und könne „(...) im wahrsten Sinne {als} eine gesellschaftliche Form (...)“ bezeichnet werden.¹²⁶ Dieser Einsatz von Form zeigt sich auch in den Arbeiten Lechners, dessen Werk neben der Verwendung industrieller Halbzeuge auch vom Kubus geprägt ist. Daher konstatiert Lechner in einer persönlichen Notiz selbst: „Fast alle meine Skulpturen stehen in Beziehung zum Quadrat. Im Quadrat stecken Geheimnis und Ordnung.“¹²⁷ In ihrer Materialdefinition folgt Von Marlin Theodor W. Adorno, der in seiner *Ästhetischen Theorie* den Materialbegriff sowohl um *Form*, als auch um *Verarbeitungstechniken* erweitert hat.¹²⁸ Allgemein versteht Adorno *Material* dabei als etwas, das von der Gesellschaft bzw. durch das Bewusstsein des Menschen vorgeformt ist.¹²⁹ Diese Materialdefinition ist vor allem mit Blick auf den Werkstoff Stahl schlüssig, dessen Form stets das Produkt menschlicher Ver- und Bearbeitung darstellt, was am Beispiel der sogenannten *Kokille* untersucht werden kann. Dabei handelt es sich um eine geometrisch einfach gehaltene Gussform, in der der Stahl erkalten kann und als Rohmaterial für höher verarbeitete Produkte dient. Wie bereits anhand des Begriffs *Halbzeug* skizziert, kommt es in der Weiterver- und Bearbeitung der Gussform zu einem spannenden *Dazwischen*, für das die Wissenschaftshistorikerin und -philosophin Bernadette Bensaude-Vincent eine mögliche zweifache Konnotation von Materialien als *abgeschlossene* Produkte auf der einen und als sich im *Werden befindliche* Stoffe auf der anderen Seite vorschlägt, wobei es sich um einen paradoxen Dualismus zwischen *Gemachtsein* und *Werden*

¹²⁴ Vgl. Marlin, 2008, S. 35 ff.

¹²⁵ Siehe hierfür etwa den ikonischen Essay: *The Cube* des Minimal Art Künstlers Sol LeWitt. Vgl. LeWitt, Sol (1998). Der Kubus. In: G. Stemmrich (Hrsg.), *Minimal art: eine kritische Retrospektive* (2. erw. Aufl., S. 185). Dresden: Verl. der Kunst, S. 185.

¹²⁶ Vgl. Marlin, 2008, S. 36.

¹²⁷ Zitiert nach: Honisch, Dieter (1998). Energie als Formanlaß. In: Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.), *Alf Lechner. Zeichnungen und Skulptur*; Stuttgart, (S. 9-17), S. 13.

¹²⁸ Vgl. Adorno, Theodor W. (1995). *Ästhetische Theorie* (Adorno, Gretel, Hrsg.) (13. Aufl). Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 222.

¹²⁹ Diese Definition von Material entwickelt Adorno in seiner *Philosophie der neuen Musik*, wobei er mit *Material* die Gesamtheit musikalischer Mittel meint. Vgl. Adorno, Theodor Wiesengrund/ Adorno, Gretel und Tiedemann, Rolf (1975). *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 2. Auflage, Frankfurt am Main, S. 39.

handelt, bei dem der Endzustand einer Bearbeitungsstufe zum Material für eine Weitere wird.¹³⁰ Das Wissen um diesen Dualismus der Halbzeuge ist bedeutsam für die Betrachtung der Skulpturen von Lechner, denn wie in der vorliegenden Arbeit zu zeigen sein wird, begreift Lechner den Werkstoff Stahl, trotz dessen scheinbar unbegrenzte Formmöglichkeiten, nicht als formlos, sondern bezieht die Logik der industriellen Stahlproduktion immer wieder bewusst in seine Skulpturen mit ein. Aber auch unabhängig von Lechners Intention werden an den Skulpturen ökonomische Strukturen sichtbar.



Abb. 11: Alf Lechner: *Flächenbewegung* (WV 676), 2011.

¹³⁰ Vgl. Bensaude-Vincent, Bernadette (2011). The Concept of Materials in Historical Perspective. In: *NTM. Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin*, (19, S. 109-117).

Siehe auch: Kirschner, Roman (2017b). *Zum Paradigma der materiellen Aktivität in den Plastischen Künsten* (Dissertation). Kunsthochschule für Medien Köln, Zürich, S. 30 f.

Der französische Philosoph Gilbert Simondon fächert diesen Prozess der Materialwerdung innerhalb eines Werkvorgangs auf. Am Beispiel des Schmiedens und Härtens eines Gegenstandes betont er, dass die Form nicht in einem einzigen Augenblick entsteht, sondern in mehreren aufeinander folgenden Schritten. Die Arbeitsschritte führen sukzessiv zu bestimmten Formen mit bestimmten Eigenschaften. Demnach steht zwischen den Arbeitsschritten stets ein Zwischenprodukt. Ihm war dabei wichtig, die Erzeugung von Dingen als einen Prozess des Wachstums zu beschreiben. Vgl. Simondon, Gilbert und Garelli, Jacques (1995). *L'individu et sa genèse physico-biologique* (Collection Krisis, Nouv. éd.). J. Millon, Grenoble, S. 59.

Waren anfangs vor allem Stahlrohre, Winkeleisen und Stahlträger Gegenstand Lechners künstlerischer Auseinandersetzung, werden die von ihm verwendeten Halbzeuge ab Mitte der 1980er Jahre immer schwerer und massiver, wobei ab Mitte der 1980er Jahren besonders die sogenannte *Bramme* überwiegt.¹³¹ Als *Brammen* werden massive Blöcke aus Metall bezeichnet, die mit Gewichten von bis zu 50 Tonnen das Vorprodukt für die Weiterver- und Bearbeitung zu höher verarbeiteten Halbzeugen wie Blechen bilden. Brammen befinden sich als Zwischenprodukt in einem sehr frühen Stadium der Weiterver- und Bearbeitung und stehen aufgrund ihrer rohen und massiven Form geradezu sinnbildlich für die industriellen Prozesse der Stahlindustrie. Ab den 1990er Jahren nutzt Lechner von der Dillinger Hütte für ihn im speziellen Maß 81 x 334 x 195 Zentimeter gefertigte Brammen für monumentale Skulpturen. Die Eingriffe in die Ausgangsform des Materials bleiben sehr reduziert, wie exemplarisch an *Flächenbewegung* aus dem Jahr 2011 zu sehen ist (Abb. 11). Hierfür teilt Lechner eine Bramme im Winkel von 10° und setzt die Hälften an eine weitere, unbearbeitete Bramme an. Hierdurch entsteht eine leichte Wellenbewegung, die durch die Masse der Skulptur von 85 Tonnen und ihrer Größe von vier auf drei Meter physisch spürbar erscheint. Diese massive, rohe und unbearbeitete Erscheinung von *Flächenbewegung* ist charakteristisch für die späten Skulpturen Lechners, die von enormen Gewicht geprägt sind. Nicht zuletzt aufgrund ihres symbolischen Charakters, wurde die Bramme mehrfach von Kunstschaffenden als Industriedenkmal inszeniert, wie etwa *Bramme für das Ruhrgebiet*, 1998 von Serra oder *Rheinorange*, 1992 von Lutz Fritsch. Für die vorliegende Untersuchung ist an der Skulptur interessant, dass das für *Flächenbewegung* verwendete Material von einer anderen, lagerförmig konzipierten Skulptur entnommen wurde.

Für *Stufenpyramide* von 2003 schichtet Lechner massive Stahlbrammen mit einem Gesamtgewicht von über 200 Tonnen pyramidenförmig übereinander (Abb 12). Als der Stahlpreis beginnt zu steigen und Finanzmittel für neue Skulpturen fehlen, beschließt Lechner *Stufenpyramide* aufzulösen, um marktunabhängig an neuen Skulpturen arbeiten zu können. Bei ausreichenden Finanzmitteln, so die Absicht, solle *Stufenpyramide* wieder bestückt werden,



Abb. 12: Alf Lechner: *Stufenpyramide* (WV 620), 2003.

¹³¹ Von 1984 bis 2004 wurden 40 Brammen mit je 50 Tonnen Gewicht an Lechner geliefert. Vgl. Manuskript für Vortrag, siehe Quelle AALS XXXV.

wozu es jedoch nie kam.¹³² Die Nutzung der Skulptur als Warevorrat wird dabei durch die Faktoren der geringen Bearbeitung des Materials, der hohen Materialmasse sowie der Anordnung der Brammen unterstützt, wodurch die Struktur der Skulptur einem *Lager* ähnelt.¹³³ Entgegen dem *lagernden* Eindruck der Brammen, geht aus der Entwurfsskizze zur Skulptur hervor, dass die Anordnung und der Zuschnitt der Halbzeuge genau vorausgeplant und berechnet wurden (Abb. 13).

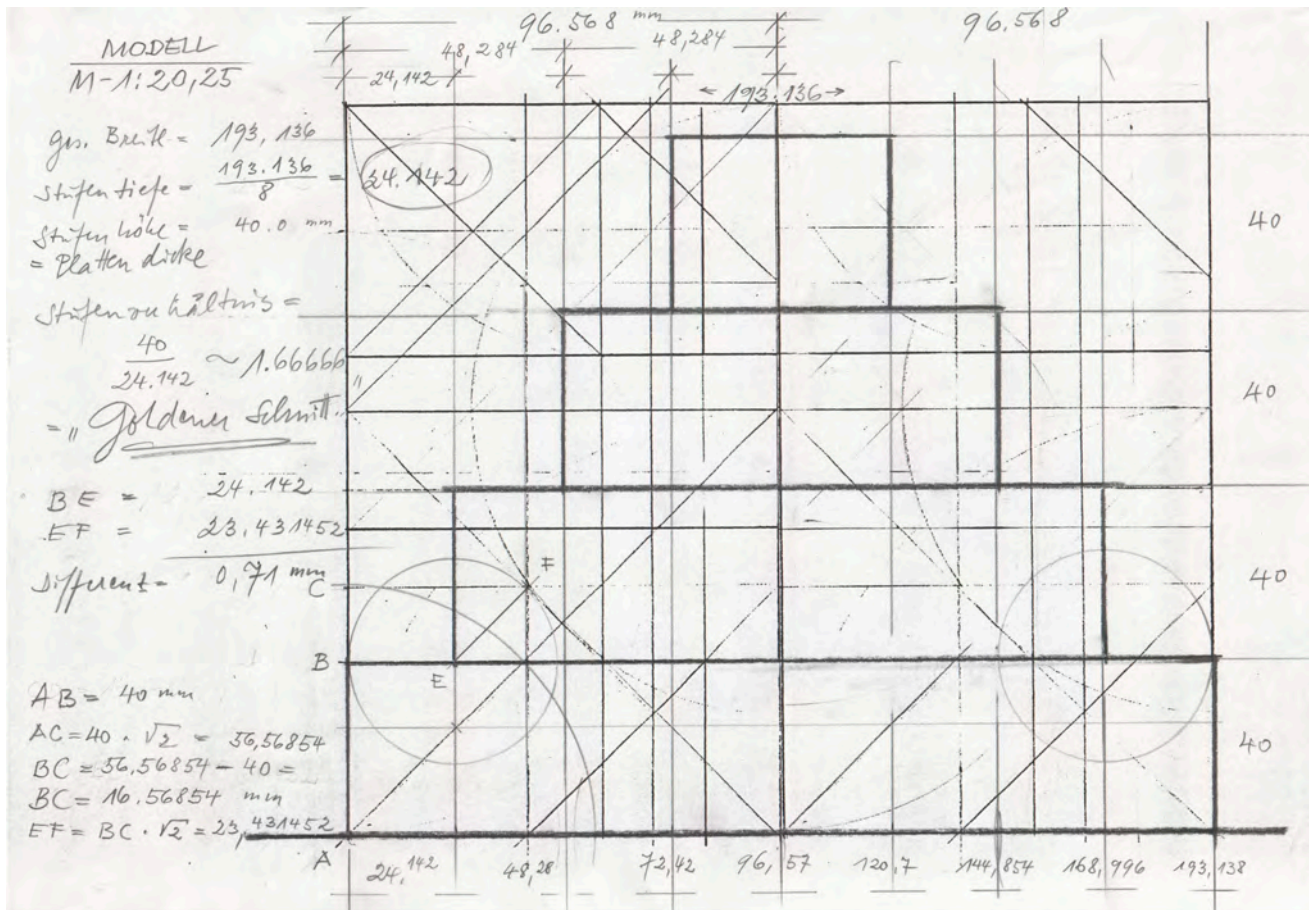


Abb. 13: Entwurfszeichnung für *Stufenpyramide*. Vgl. WVP 2003-8710.

So entspricht die Setzung der Teile dem Verhältnis des goldenen Schnitts, wodurch eine klare ästhetische Absicht von Lechner deutlich wird. Ob Lechner die Skulptur explizit als Lager angelegt hat, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen, doch changiert *Stufenpyramide* aufgrund der Möglichkeit der Auflösung und der Wiederbestückung des Materials meiner Ansicht nach zwischen Warevorrat und Ware – 40 und offenbart dabei ökonomische Interessen, die sich in der Brammen-Form widerspiegeln. Über diese Verbindung von Form und Ökonomie schreiben Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihrem 1980 erschienenen Buch *Tausend Plateaus* und sehen in der Möglichkeit der Me-

¹³² Da es zu Lebzeiten nicht mehr zur Wiederbestückung der Skulptur kam, vermerkte Lechner diese Absicht in seinem Testament. Darin wird die Stiftung befugt, die Skulptur bei ausreichenden Finanzmitteln wieder zu bestücken. Vgl. persönliches Gespräch mit Camilla Lechner.

¹³³ Dieser Eindruck wird zusätzlich von einer Fotografie unterstützt, auf der noch die für den Transport notwendigen Ösen zu sehen sind, die üblicherweise nach dem Transport entfernt werden, jedoch im Fall von *Stufenpyramide* an den Brammen verblieben. Vgl. Abb. 12.

tallurgie, Formen umzuschmelzen, in der Halbzeug-Form des Barrens wiederum ein *Dazwischen* hervortreten:¹³⁴ „(...) die metallurgische Idee eines ‚Reduktionsverfahrens‘ drückt die doppelte Freisetzung einer Materialität in bezug (sic!) auf die vorbereitete Materie und eine Transformation in bezug (sic!) auf die zu verkörpernde Form aus.“¹³⁵ Deleuze und Guattari beziehen sich hier auf die transformatorische Fähigkeit von Metall, das aufgrund des temperaturabhängigen Flüssigkeitszustands eine hundertprozentige Recyclbarkeit ermöglicht. Demnach komme es, wie bereits mithilfe von Bensaude-Vincent dargelegt, zu einem paradoxen Dualismus zwischen gemachter Form und dem Potenzial zu einer neuen Form. Interessant in Bezug auf *Stufenpyramide* ist hier, dass Deleuze und Guattari in der Möglichkeit der Potenzierung des Materials durch Reduktionsverfahren den Ursprung des Geldwerts vermuten, der im Tauschwert des Materials, etwa einer Münze, begründet läge.¹³⁶ Dabei nehme im Prozess des Walzens das Volumen des Körpers bei gleichbleibendem Gewicht ab, wodurch die Verdichtung des Materials die Masse und damit die mit ihr äquivalente Energie bzw. ihr Wert im Sinne einer Kaufkraft potenziere.¹³⁷ Hier wird meines Erachtens an den Formen industrieller Halbzeuge sowie der Struktur der Skulptur die Anschaulichkeit wirtschaftlicher Logiken sowie ökonomische Möglichkeitsräume deutlich, die auch unabhängig der künstlerischen Intention Teil des Kunstwerks werden.

Im vorliegenden Abschnitt konnte gezeigt werden, dass schon in der Verwendung des Begriffs *Material*, der eine Weiterver- und Bearbeitung anzeigt, dem Stoff ein Verwendungszweck eingeschrieben wird. Dabei kommt es zu einem paradoxen Dualismus zwischen Gemachtsein und Werden, bei dem der Endzustand einer Bearbeitungsstufe zum Material für eine Weitere wird. Dieses *Dazwischen* wird geradezu paradigmatisch an industriellen Halbzeugen ersichtlich, deren Form multifunktional für die Weiterver- und Bearbeitung angelegt ist, durch die eine ökonomische Logik des Materials sichtbar wird. Hierbei heben Deleuze und Guattari die auffallende Stellung der Metallurgie hervor, der aufgrund der hundertprozentigen Recyclbarkeit von Metall eine besondere transformatorische Potenzialität inne liegt.

¹³⁴ Vgl. Deleuze, Gilles und Guattari, Félix (1992). *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve-Verl., S. 567.

¹³⁵ Ebd., S. 567 f.

¹³⁶ Auch Lechner betont in einem Radiobeitrag die Korrelation zwischen Geld und Kunst: „Kunst ist, war und wird immer abhängig sein von Geld.“ Vgl. Warning, Wilhelm (2004, Oktober 31). Ein barocker Minimalist. Der Bildhauer Alf Lechner und seine strenge Kunst. (Radiobeitrag) *LAND UND LEUTE*. München, 00:05:40-00:05:45.

¹³⁷ Vgl. Deleuze/ Guattari, 1992, S. 567 f.

Albert Einstein formuliert in seiner Relativitätstheorie von 1905 „Die Masse eines Körpers ist ein Maß für dessen Energiegehalt“. Die Äquivalenz von Masse und Energie drückt Einstein durch die Formel $e = mc^2$. e steht darin für die im Körper ruhende Energie, die in Relation zu m , der Masse dessen steht. Auf die Materie bezogen käme in diesem Sinne allen Stahlarbeiten Lechners ein Dualismus zwischen Gemachtsein und Potenzial zu. Nicht zuletzt daher vergleicht Honisch die Arbeiten Lechners 1990 mit den Fettecken von Joseph Beuys und dem darin aufgezeigten *Energieproblem*. Dabei verweist Honisch auf Heusinger von Waldegg, der in Lechners Arbeitspraxis keine Komposition, sondern eine Organisation von Materialzuständen sieht. Vgl. Honisch, 1990, S. 105.

2.4 Deformation und Labilität als Praktik der *Störung*

Wie in den Abschnitten 2.2 und 2.3 bereits gezeigt werden konnte, liegt der multifunktional angelegten Form industrieller Halbzeuge eine ökonomische Logik zugrunde, die in den Skulpturen Lechners sichtbar bleibt, wodurch die Herkunft des Materials, dessen Ver- und Bearbeitung sowie ursprünglicher Verwendungszusammenhang die semantische und symbolische Bezugnahme des Kunstwerks mitbestimmen. Eine vergleichbare Perspektive führt Constanze von Marlin bezüglich des Öffentlichkeitscharakters der sogenannten Minimal Art an und bemerkt, dass alle Materialien über Eigenschaften verfügen, die über ihre reine Faktizität hinausweisen und im Falle der Minimal Art gezielt eingesetzt wurden.¹³⁸ Die Bezeichnung *Minimal Art* fasst dabei eine heterogene Tendenz der 1960er Jahre zusammen, der unter anderem die Fertigung elementarer Formen mit industriellen Materialien und Verfahrenstechniken zugrunde liegt. Hierbei fallen mit Blick auf die Werke Lechners von Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre Parallelen zu den Skulpturen des amerikanischen Künstlers Donald Judd auf, der für die Konstruktion seiner Objekte wie Lechner auf Halbzeuge aus Stahl zurückgreift. Wie aber mithilfe einer vergleichenden Betrachtung zweier Ausstellungsansichten veranschaulicht werden soll, unterscheiden sich die Arbeiten der Minimal Art und Lechners in mehreren Punkten entscheidend voneinander.

Auf der ersten Aufnahme ist Judd 1970 bei einer Ausstellung seiner Skulpturen in der Whitechapel Gallery in London zu sehen (Abb. 14). Im Vordergrund der Abbildung ist die Skulptur *Untitled* von 1968 zu erkennen, die sich aus fünf rechteckig geschweißten Rahmen zusammensetzt, die dicht gereiht hintereinander stehen. Die Arbeit spiegelt geradezu paradigmatisch die Ideen der Minimal Art wider, in der mithilfe einer auf Grundformen reduzierten Formensprache, den Verzicht auf metaphorische und illusionistische Bezüge sowie durch die industrielle und konstruktive Fertigung der Elemente der Eindruck einer Neutralität erzeugt werden sollte, in der die dreidimensionalen Konstruktionen als Versuchsanordnungen exemplarisch Raum- und Betrachtungsrelationen offenlegen sollten. Diese Grundhaltung findet sich ebenso in den Arbeiten Lechners, die ein Jahr nach Judds Ausstellung in der Galerie *Otto Stangl* in München zu sehen waren (Abb. 15).

Vergleicht man die Abbildungen der beiden Ausstellungen miteinander, so fallen eindeutige Parallelen zwischen den Skulpturen in Materialität, Herstellungsart, Formensprache und Format auf. In beiden Fällen handelt es sich um gereimte oder gebündelte, industriell gefertigte Hohlkörper aus geschliffenem Edelstahl, die in ihrer Skalabilität, wie die Skulpturen Judds, auf den menschlichen Körper ausgerichtet sind. Inwieweit sich die Arbeiten voneinander unterscheiden, soll mithilfe des

¹³⁸ Vgl. Marlin, 2008, S. 33.



Abb. 14: Ausstellungsansicht mit Donald Judd in der Whitechapel Gallery, London, 1970.



Abb. 15: Ausstellungsansicht der Galerie Otto Stangl, München, 1971.

Vergleichs von *Untitled* mit Lechners Skulptur *5 / 71* herausgearbeitet werden, die im Vordergrund der Ausstellungsansicht zu sehen ist (Abb. 15). Dabei handelt es sich um vier geschweißte Edelstahlrahmen, die übereinander gestapelt präsentiert sind. Im Gegensatz zu Judd, weist in *5 / 71* ein Rahmenelement eine markante Einprägung auf, an der die geschlossene Form des Körpers aufgebogen ist. Die Verformung führt zu einer Störung der makellosen Geradlinigkeit der geometrischen Form, die gewaltsam aufgebrochen erscheint. Im Gegensatz zu Judd nutzt Lechner die Halbzuge demnach nicht nur konstruktiv, sondern transformiert und destabilisiert sie. Ebenso wirken die anderen Skulpturen der Ausstellung in der Galerie *Otto Stangl* durch vergleichbare Eingriff instabil und so, als könnten sie jeden



Abb. 16: Alf Lechner: *5 / 71* (WV 91), 1971, Ausstellungsansicht im Badischer Kunstverein, 1973.

Moment kippen. Kallhardt beschreibt das Vorgehen Lechners in einem Ausstellungskatalog von 1970 als einen „(...) emotional bestimmten Eingriff (...)“¹³⁹, welcher die „(...) rational bestimmte Konstruktion durchbricht.“¹⁴⁰ Lechner selbst wird dazu in einem Ausstellungskatalog ein Jahr später zitiert: „Ich konstruiere Ordnungen, die ich durch einen Störungsprozess in Frage stelle.“¹⁴¹ Hierin wird eine Dialektik deutlich, denn Lechner geht es nicht um die Destruktion, wie sie etwa in den Werken von John Chamberlain in den 1960er Jahren sichtbar ist, der industriell gefertigte Konsumgüter wie Autoteile deformiert, sondern Lechner geht es um eine Konstruktion im Sinne der Minimal Art, die dann bewusst mithilfe eines plastischen Eingriffs *gestört* und damit *destabilisiert* wird. Die Bezüglichkeit zu Judd wird dabei durch eine Variation der Präsentation von *5 / 71* zwei Jahre später im Badischen Kunstverein sogar noch verstärkt, da Lechner die Rahmen der Skulptur wie Judd dicht hintereinander gereiht aufstellt, jener Präsentationsform, mit welcher die Arbeit später in das gedruckte Werkverzeichnis von 1990 aufgenommen wurde (Abb. 16).¹⁴²

¹³⁹ Kallhardt, 1970, S. 4.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Kat. Ausst. *Alf Lechner*, Galerie Defet, Nürnberg, 1971.

¹⁴² Vgl. Honisch, 1990, S. 272.

Dabei handelt es sich in meinen Augen um einen direkten Kommentar auf die formalistischen Prämissen der Minimal Art und der *Objekthaftigkeit* ihrer Werke. Mit dem Begriff des *Objekts* versucht insbesondere Judd in seinen theoretischen Schriften das *Neue* der Kunstströmung der Minimal Art abseits von Malerei und Skulptur zu beschreiben und formuliert:¹⁴³ „Statt zu Idealisierungen und Verallgemeinerungen zu verleiten und Andeutungen zu machen, schließt die Arbeit aus. Sie behauptet ihre eigene Existenz, Form und Kraft. Sie wird ein eigenständiges Objekt.“¹⁴⁴ Mit der Eigenständigkeit des Objekts sollte auch eine Entpersonalisierung von jeder Art künstlerischen Duktus einhergehen, die mit einer Auslagerung der Fertigungsprozesse angestrebt wurde.¹⁴⁵ Die industriellen Materialien und Verfahren sollten keinen Hinweis auf den Kunstschaffenden als Herstellenden geben, worin der Versuch einer Negation jeglicher Kontextualisierung der Werke hinsichtlich deren geschichtlicher und gesellschaftlicher Bedingtheit und der Ausschluss jeglicher persönlicher Attribute der Kunstschaffenden sichtbar wird.¹⁴⁶ Entgegen der geradlinigen Formensprache der Minimal Art, liegt den plastischen Verformungen ein gewaltvoller Impetus inne, deren affektiver bzw. *emotionaler*¹⁴⁷ Charakter auf Lechner als den Autor verweist.

Mit der Absicht einer Störung der minimalistischen Idealform ist Lechner Mitte der 1960er Jahre jedoch nicht allein, siehe etwa die *Melt Pieces* von Gary Kuehn, mit denen Kuehn die Form des Kubus bildhaft schmelzen lässt.¹⁴⁸ Eines der *Melt Pieces* ist die Installation *Indiscriminate Solution*

¹⁴³ Vgl. Judd, Donald (1998). Spezifische Objekte. In: G. Stemmerich (Hrsg.), *Minimal art: eine kritische Retrospektive* (2. erw. Aufl., S. 58–73). Dresden: Verl. der Kunst. „Mindestens die Hälfte der besten neuen Arbeiten, die in den letzten Jahren entstanden sind, gehören weder zur Malerei noch zur Skulptur.“ Ebd., S. 59.

¹⁴⁴ Krauss, Rosalind E. (1966). Allusion und Illusion bei Donald Judd. In: G. Stemmerich (Hrsg.), *Minimal art: eine kritische Retrospektive* (2. erw. Aufl., S. 228–238). Dresden: Verl. der Kunst, S. 228.

¹⁴⁵ Nicht zuletzt daher beschreibt die Kritikerin Barbara Rose 1965 die *Minimal Art* als eine „Kunst der Verneinung und des Verzichts“. Vgl. Rose, Barbara (1998). ABC Art. In: G. Stemmerich (Hrsg.), *Minimal art: eine kritische Retrospektive* (2. erw. Aufl., S. 280–308). Dresden: Verl. der Kunst, S. 306.

¹⁴⁶ So stehe folglich Von Marlin für die Minimal Art der Verwendungszusammenhang der Materialien zwischen Ware und Kunst im Fokus. Vgl. Marlin, 2008, S. 33.

¹⁴⁷ Der Begriff der *Emotionalität* taucht in der Rezeption Lechners immer wieder als Antagonist zur *Rationalität* seiner Werke auf. So beschreibt etwa Renate Heidt Heller „emotionale Qualitäten“ der Skulpturen, die dem rational geprägten Planungs- und Produktionsprozess sowie dem anschaulichen Bezug der Skulpturen zu geometrischen Grund- und Ordnungsformen entgegenstünden. Vgl. Heidt Heller, Renate (1995). Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg. In: C. Brockhaus (Hrsg.), *Alf Lechner: Skulpturen 1990-1995* (S. 30–31). München ; New York: Prestel., S. 30. Siehe auch Honisch, 1990, S. 250.

Das Begriffspaar taucht auch variiert auf, so etwa bei Karl Ruhrberg, der von *Emotion* entgegen *Konstruktion* schreibt. Vgl. Ruhrberg, 1990, S. 7 f. Ebenso bei Schneckenburger, der in Bezug auf die Spaltungen einen Höhepunkt *delegierter Emotionalität* sieht.

¹⁴⁸ Wie Rübel in seiner Analyse der *unheimlichen Materialität* der Minimal Art betont, handele es sich um einen von der Kunstgeschichte ausgeblendetem Aspekt, dass Kunstschaffende wie Carl Andre, Robert Morris und Donald Judd ihrer Rolle als „(...) Vollender und Überwinder einer (...) ‚gereinigten‘ Moderne (...)“ durchaus bewusst waren und daher gezielt Strategien als Attacke auf die ideale Form entwickelten und förderten. Denn, so Rübel, der Einsatz veränderlicher Materialien und die Ideen der Anti Form seien nicht als paradigmatischer Bruch zu verstehen. Vgl. Rübel, Dietmar (2012). *Plastizität: eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*. München: Schreiber, S. 204.

von 1967, für die Kuehn drei Kuben aus Holz und Fieberglas herstellt. In der Installation erweckt einer der Würfel den Anschein, vergleichbar zu einem Eiswürfel oder einem Stück Butter zu schmelzen (Abb. 17). Wie Lechner, beschreibt Kuehn seine Skulpturen als *emotional* und *persönlich* und setzt diese Emotionalität der Autorität der Minimal Art entgegen.¹⁴⁹

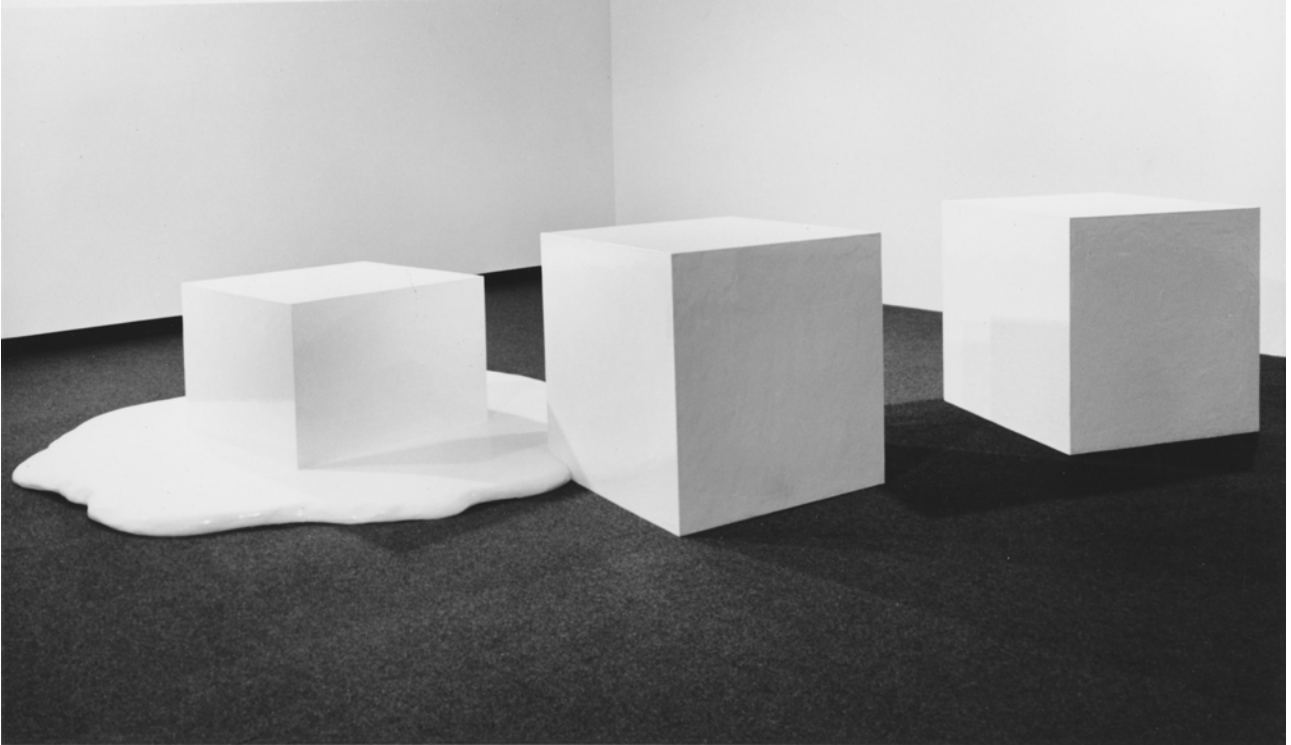


Abb. 17: Gary Kuehn: *Indiscriminate Solution*, 1967.

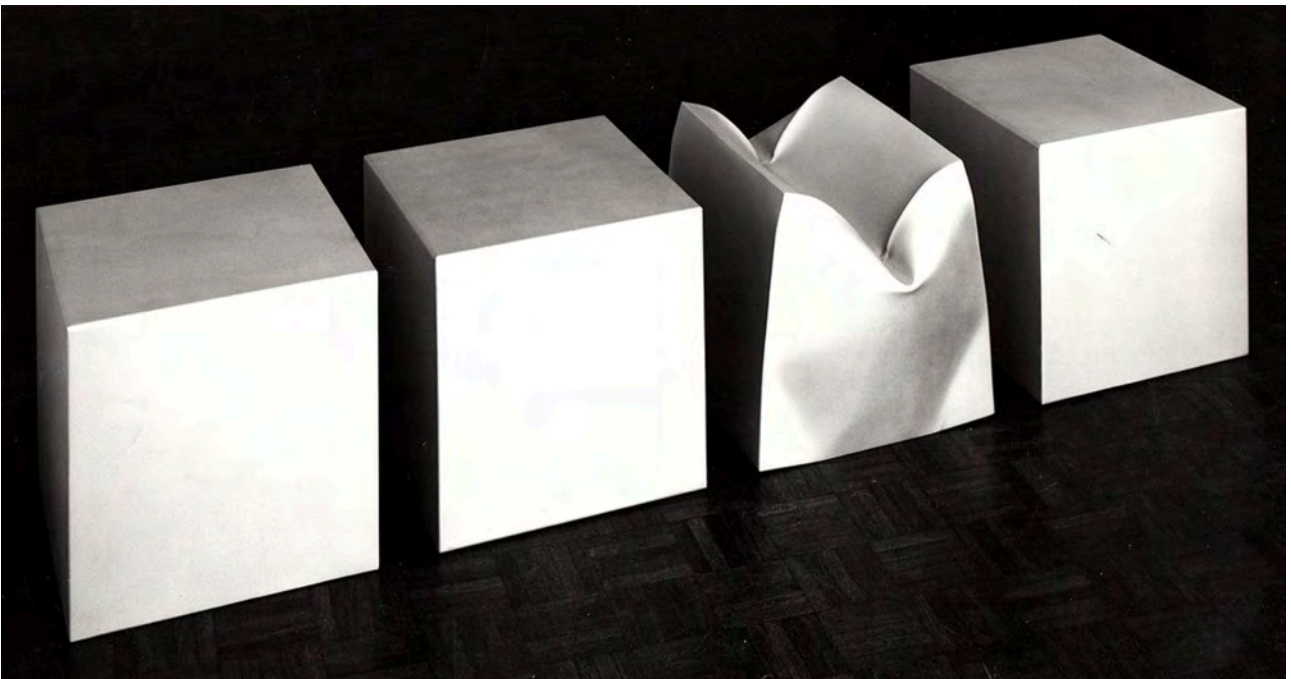


Abb. 18: Alf Lechner: *190 / 70 (WV 84)*, 1970.

¹⁴⁹ Vgl. De Salvo, Donna (2013). Das ewige Spiel: Donna De Salvo interviewt Gary Kuehn. In: D. Zwirner (Hrsg.), *Gary Kuehn. Five Decades* (S. 235–242). Ostfildern: Hatje-Cantz, S. 235.

Dennoch unterscheiden sich *Melt Pieces* von *Verformungen*, wie im direkten Vergleich mit der von Lechner drei Jahre später angefertigten Skulptur *190 / 70* anschaulich wird. Hierfür schweißt Lechner vier gleich große Kuben aus Stahlblech und deltet einen davon mithilfe einer Presse ein (Abb. 18). Kuehn verschleiert mithilfe des Lacks die Materialbearbeitung, wohingegen die Deformation des Blechwürfels von Lechner auf die Prozessualität der Umformung und auf das eingesetzte Werkzeug verweist. Während Kuehn das Motiv des schmelzenden Würfels nutzt, sind es bei Lechner sowohl die Symbolik der Delle als bildhafte Störung der Idealform, als auch die Veranschaulichung der Materialbearbeitung, die in Opposition zur Verschleierung der Herstellungsspuren der Objekte in der Minimal Art steht. Da Lechner das Material nicht ausschließlich konstruktiv einsetzt, sondern mit diesem innerhalb des Biegeprozesses in eine Interaktion tritt, wird ein grundsätzlich anderer Zugriff auf den Werkstoff deutlich, eine Dialogizität, die in den Werken der Minimal Art bewusst negiert wurde. Dadurch scheinen Lechners Skulpturen meiner Ansicht nach näher an Positionen wie Eva Hesse, in deren Werk trotz der Selbstreferenzialität der Arbeiten eine sensitive Materialanwendung sichtbar wird oder an Positionen wie Franz Erhard Walther, dessen Arbeiten den Rezipierenden eine körperliche Selbsterfahrung ermöglicht. In Bezug auf diese Positionen spricht Kristina Groß von der *Emotionalisierung des Minimalen*.¹⁵⁰ In diesen postminimalistischen Positionen sieht Groß Parallelen zum Minimalismus, wie die Befreiung aus linearen Narrativen sowie aus illusionistischen Bildräumen.¹⁵¹ Eine Erweiterung des Minimalen geschehe jedoch durch genuin körperliche Erfahrungen, die die Autorin als körperliche Emotionalität bezeichnet, die in das Werk einfließe, etwa Spuren des Herstellungsprozesses, die als Zeugnis eines körperlichen Akts sichtbar gemacht sind.¹⁵² Daher erscheint Groß Analyse einer *Emotionalisierung des Minimalen* meiner Ansicht nach produktiv für die Betrachtung Lechners, der mit unterschiedlichen Mitteln wie der Sichtbarmachung von Herstellungsprozessen oder der Aktivierung einer leiblichen Rezeptionserfahrung der Skulpturen gezielt gegen die geradlinige Formensprache und den glatten Oberflächen der Minimal Art vorgeht.

Ab 1970 beginnt Lechner damit, großformatige Skulpturen für den öffentlichen Raum zu konzipieren, die im Werkverzeichnis von 1990 unter der Werkgruppenbezeichnung *Störungen* zusammengefasst sind.¹⁵³ Hierfür adaptiert Lechner unter anderem das Prinzip von *Verformungen*, für die er in-

¹⁵⁰ Groß, Kristina (2018). Atmende Linien und gestische Gitter. Zur Emotionalisierung des Minimalen. In: N. Fritz (Hrsg.), *Sexy und Cool. Minimal goes Emotional* (S. 18–32). Bielefeld/ Berlin: Kerber Verlag.

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 31.

¹⁵² Vgl. ebd.

¹⁵³ Vgl. Honisch, 1990, S. 271 ff.

dustrielle Halbzeuge wie Rohre und Winkeleisen mithilfe einer Presse deformiert und die Skulpturen auf überlebensgroße Formate zwischen zwei bis fünfzehn Meter skaliert. Dabei handelt es sich meist um kubisch geschweißte Konstruktionen aus Vierkantstahlrohr, deren geschlossene Form mithilfe einer Presse aufgebogen oder durch eine bewusste Setzung in eine scheinbare Labilität versetzt wurden. Exemplarisch für die Werkgruppe kann *SUN - 17 / 71* betrachtet werden. Dabei handelt es sich um eine über sieben Meter hohe und knapp fünf Meter breite Schweißkonstruktion bestehend aus drei Würfelskeletten, die anlässlich des *Symposium Urbanum* 1971 in Nürnberg aufgestellt wurde (Abb. 19).¹⁵⁴ Hierfür setzt Lechner die Würfelskelette so zusammen, dass die Konstruk-



Abb. 19: Alf Lechner: *17 / 71 SUN* (WV 102), 1971.

tion einen 90 Grad-Winkel beschreibt. Dadurch sind zwei der Würfel so eingedreht, dass ihre Diagonalen senkrecht und wagerecht stehen, womit der dritte Würfel schräg in die beiden anderen Würfel eingepasst werden kann. Wie bei *Verformungen*, unterbricht Lechner die Stringenz der geschlossenen Form, indem er eine Seite des oberen Würfels mithilfe einer Presse einknickt. Dabei kommt es zu einer Windung des Materials, die den formalen geschlossenen Basiskörper öffnet. Auch mit Blick auf weitere Skulpturen der Werkgruppe fällt auf, dass Lechner geschlossene geometrische

¹⁵⁴ Vgl. Kat. Ausst. *17/71 SUN*, Erlangen, 1971.

Formen konstruiert, die er mit einem kraftintensiven Biegevorgang aufbricht.¹⁵⁵ Die vormalig geschlossene Basiskonstruktion bezeichnet Lechner als *Ordnung*, die durch den Prozess des Aufbiegens *gestört* würde, wodurch es zu einer Infragestellung der *Ordnung* käme.¹⁵⁶ Durch die enorme Größe der Skulpturen, sollen die Passant*innen bei der Betrachtung den Prozess der Umformung und das Aufbrechen der starren geometrischen Grundordnung der Konstruktion nachvollziehen können, weshalb meiner Ansicht nach bei *Störungen von Demonstrationsobjekten* gesprochen werden können, die gestisch auf einen Transformationsprozess verweisen. Den dabei eingesetzten Druck, der beim Pressen auf die Stahlkonstruktion ausgeübt wurde, beschreibt Wolfgang Wunderlich im Katalogtext als einen *Angriff* auf den *statischen Zustand* der Skulptur.¹⁵⁷ Diese Herangehensweise ist aber nicht als Machtdemonstration zu verstehen, sondern viel mehr als Beitrag für den sich ab Ende der 1960er Jahre zunehmend politisierenden öffentlichen Raum und der darin aufkommenden Kritik an statischen Verhältnissen. Nicht zuletzt daher beschreibt Jens Christian Jensen die Skulpturen der Werkgruppe rückblickend als „(...) Ausdruck der revolutionären Aufbruchsstimmung der Jahre 1968 bis 1973.“¹⁵⁸ Lechner selbst bezeichnet seine Skulpturen zu dieser Zeit als *Konfliktobjekte*¹⁵⁹ und präzisiert seine Absicht hinter den Skulpturen wie folgt: „Ich will damit demonstrieren, daß Ordnung einer Störung bedarf, um lebendig und spannungsvoll zu bleiben, wodurch sie die Voraussetzung zur Freiheit einer Gesellschaft bietet.“¹⁶⁰ Was Lechner damit meinen könnte, wird vor allem in Hinblick auf die damals zeitgenössische Architektur ersichtlich und soll mithilfe einer Fotografie von 1970 erörtert werden.

Zentral auf der Abbildung ist die knapp fünf Meter hohe und aus Vierkantstahlrohren geschweißte Konstruktion *C 178/70* zu sehen, deren vormalig quadratischer Grundkörper durch eine Quetschung an der linken Strebe nach oben hin aufgebogen ist (Abb. 20). Die ursprüngliche Grundform der

¹⁵⁵ Im Gegensatz zu den *Verwindungen*, bei denen Lechner einer *Logik des Materials* folgt, liegt den Deformationen und Quetschungen der Werkgruppe *Verformungen* ein gewaltvoller Impetus inne. Auf den gewalttätigen Charakter des Abknickens der Halbzeuge wird an mehreren Stellen verwiesen. So etwa in: Honisch, 1990, S. 20; 29; Schmied, Wieland (2000). Ein Understatement von monumentalem Ausmaß. In: Schmied, Wieland (2000). Ein Understatement von monumentalem Ausmaß. In: Kat. Ausst. *Eröffnung*, Lechner Museum, Ingolstadt, (S. 8–11), S. 10.

Dieses gewaltvolle Vorgehen würde aber, so Gesa Bartholomeyczik, von den makellosen Oberflächen der Polyesterbeschichtung aufgefangen, wodurch die Deformierung nicht wie ein Akt der Zerstörung wirke. Vgl. Bartholomeyczik, 1996, S. 276 f. Diese Schlussfolgerung mag zwar auf die kleineren Skulpturen der Werkgruppe der *Verformungen* zutreffen, verfliegt aber mit der Skalierung der Skulpturen auf überlebensgroße Formate. Denn an diesen wird der notwendige Kraftaufwand für den Biegeprozess physisch erfahrbar.

¹⁵⁶ Vgl. Kat. Ausst. *17/71 SUN*, Erlangen, 1971.

¹⁵⁷ Vgl. ebd.

¹⁵⁸ Jens Christian (1990). Skulpturen von Alf Lechner. In: Städtische Galerie im Lenbachhaus et al. (Hrsg.), *Alf Lechner: Skulpturen aus Stahl* (S. 9–11). München: Kiel, S. 9.

¹⁵⁹ Vgl. Lechner, Alf (1974). Meine Arbeit. In: Kat. Ausst., *Alf Lechner: Stahlkonstruktionen*, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, S. 30.

¹⁶⁰ Kat. Ausst. *Viva 73. Künstler arbeiten in Industriebetrieben*, Kästner-Gesellschaft Hannover, 1973 und Kunsthalle Nürnberg 1974.

Skulptur entspricht in etwa der Form der Fenster des dahinter liegenden Gebäudes, dessen Fassade sich durch ein gleichmäßiges Raster gliedert. Somit sind es nicht nur die Form und das Material, sondern auch das Format und die spezifische Platzierung der Skulptur im öffentlichen Raum, welche das Werk strukturieren. Die aufgebogene Form der Skulptur bricht mit der starren Rasterung des Gebäudes und damit mit einer Architektur der Geradlinigkeit, in der sich gesellschaftliche Vorstellungen der westdeutschen 1950er und 1960er Jahre widerspiegeln.¹⁶¹ *C 178/70* wird dagegen Anfang der 1970er Jahre in einer Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs aufgestellt und erscheint als unterstützendes Kommentar auf die gesellschaftlichen Reformbestrebungen, die bereits



Abb. 20: Alf Lechner: *C 178/70* (WV 72), 1970.

seit Anfang der 1960er Jahre *gären*¹⁶² und ab Ende der 1960er Jahre in ein *Revolutions-Postulat*¹⁶³ umschlagen.¹⁶⁴

Aufgrund der bewussten Setzung entgegen der Architektur, definiert Jürgen Morschel die Skulpturen Lechners in Anspielung auf das Programm *Kunst am Bau* schon damals als „Kunst gegen den Bau“¹⁶⁵ und beschreibt sie für einen Katalog 1973 als „(...) Infragestellung trügerischer Sicherheit des vermeintlich so fest Gebauten, als Aufbruch der Monotonie und Starrheit zu unbeweglich gewordener Ordnung, als Menetekel vielleicht auch des Aus-den-Fugen-Geratens alles

¹⁶¹ Siehe hierfür etwa: Klose, Alexander (2006, Januar). *Vom Raster zur Zelle – die Containerisierung der modernen Architektur*. Vortrag gehalten auf der „Media Architecture“. Und: Frank, Susanne (2009). *Architekturen: Mehr als ein „Spiegel der Gesellschaft“*. In: *APuZ, Architektur der Gesellschaft* (25/2009, S. 16–21).

¹⁶² Klaus Schönhoven beschreibt die 1960er Jahre als „Phase der Gärung“, in der sich „(...) eine Fülle von Veränderungsimpulsen wechselseitig verstärkten“. Vgl. Schönhoven, Klaus (1999). *Aufbruch in die sozialliberale Ära. Zur Bedeutung der sechziger Jahre in der Geschichte der Bundesrepublik*, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 25, (S. 123–145), S. 127.

¹⁶³ Vgl. Rudolph, Hermann (1990). *Mehr als Stagnation und Revolte. Zur politischen Kultur der sechziger Jahre*, in: Martin Broszat (Hrsg.), *Zäsuren nach 1945. Essays zur Periodisierung der deutschen Nachkriegsgeschichte*, München, (S. 141–151), S. 149.

¹⁶⁴ Siehe zum Thema: Schildt, Axel (2001). *Vor der Revolte: Die sechziger Jahre*. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.) *APuZ. Aus Politik und Zeitgeschichte*. (B 22–23/ 2001 (S. 7–13); Dahrendorf, Ralf (1962). *Die neue Gesellschaft. Soziale Strukturwandlungen der Nachkriegszeit*, in: Richter, Hans Werner (Hrsg.), *Bestandsaufnahme. Eine deutsche Bilanz 1962*, München, (S. 203–220).

¹⁶⁵ Morschel, Jürgen (1973). *Über Alf Lechner*. In: *Alf Lechner*. Kat. Ausst., Badischer Kunstverein e.V. Karlsruhe, Freiburg, S. 7.

Festgefügt.“¹⁶⁶ Hierbei zeigt sich, dass Lechners Skulpturen als kritische Position im öffentlichen Raum gelesen wurden. Dabei nimmt Morschel nicht nur auf die deformierten *Störungen* Bezug, sondern auch auf eine Serie von Arbeiten, in denen Lechner große Stahlkonstruktionen in eine scheinbare Labilität versetzt hat. Exemplarisch hierfür kann *6 / 73* betrachtet werden, für die Lechner 1973 drei kubische Stahlskelettkonstruktionen mit einer Kantenlänge von zweieinhalb Metern übereinander stapelt (Abb. 21).

Die beiden oberen Würfel liegen dabei nicht plan auf der Basis auf und erwecken den Eindruck, als könnte die Skulptur jeden Moment kippen. Obwohl die Würfel fest miteinander verankert sind, wird die Illusion einer bedrohlichen Labilität erzeugt. Die von der Skulptur ausgehende Wirkung wird mit Blick auf eine Fotografie von 1973 anschaulich. Darauf ist ein Passant zu sehen, der direkt unter der Neigung der abkippenden Würfel steht und zur Skulptur hinauf schaut. Auf der Abbildung wird die enorme Größe der Skulptur von über sieben Metern bewusst, die den Passanten bei Weitem überragt. Die Körperhaltung der Passanten ist abwehrend und es wirkt so, als traue er der Stabilität der überstehenden Kuben nicht und halte sich die Möglichkeit einer Flucht offen. Der Entstehungskontext des Fotos ist nicht mehr nachvollziehbar, wodurch die Frage ungeklärt ist, ob es sich um eine gestellte Situation oder um einen sogenannten *Schnappschuss* handelt. Dennoch kann anhand der Abbildung die von Morschel beschriebene *Störung* der *trügerischen Sicherheit* und des *Festgefügt* veranschaulicht werden. Über das Verhältnis von Stabilität und Labilität bemerkt Graulich, dass es sich hierbei nicht nur um eine sich selbstgenügende Form handle, sondern um einen physischen und existenzstimulierenden Ausdruck.¹⁶⁷ Die aufgehaltene Veränderbarkeit des Materials sei der Inhalt der Rezeption, wobei



Abb. 21: Alf Lechner: *6 / 73* (WV 131), 1973.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Vgl. Graulich 1989. Siehe auch die von Richard Serra ab 1968 entwickelten *Prop Pieces*.

gegenläufige Prozesse zum Ausgleich gebracht würden und der scheinbar labile Modus stets den Eindruck einer möglichen und schnellen Veränderung erwecke, welche die aktuelle Form-Material-Konstellation zusammenbrechen lassen könne.¹⁶⁸ Nicht zuletzt daher spricht Sara Hornäk im Zusammenhang von Labilität auch von *existenziellen Zuständen*, die situativ körperlich und emotional erfahrbar seien.¹⁶⁹ Vor dem Hintergrund der Skulpturen Lechners erscheint die Resonanz der Öffentlichkeit auf *Störungen* dennoch überraschend ablehnend.

So kommt es in den 1970er Jahren vermehrt zu heftigen Reaktionen, etwa gegenüber *18/73*, die im Juni 1976 vom Freiburger Kunstverein temporär auf der Münsterstraße zum Thema *Kunst in der Stadt* aufgestellt wurde. Die als *Beleidigung*, *Gotteslästerung* und *Freiburger Schandfleck* diffamierte Skulptur wurde gegen den Willen des Kunstvereins in einer Nacht-und-Nebel-Aktion von der Freiburger Feuerwehr geräumt.¹⁷⁰ Dabei würden nach Natalie Kreis an den Reaktionen der Öffentlichkeit Ressentiments der nachkriegsdeutschen Gesellschaft gegenüber moderner Kunst sichtbar, deren Wurzeln noch immer in der nationalsozialistischen Ideologie verankert lägen.¹⁷¹ Um diesen



Abb. 22: Weiteres Beispiel einer *labilen Ordnung*. Alf Lechner: *4 / 1973*, (WV 128), 1973.

etwas entgegen zu setzen, nimmt die Kunst im öffentlichen Raum der Nachkriegsjahre in der Bundesrepublik eine wichtige Kommunikationsfunktion ein. Hierauf beziehend schreibt Adorno von einer *Erschütterung* der Subjekte, welche durch die Erfahrung von Kunst ermöglicht würde und dem gewohnten Erleben entgegenstehe.¹⁷² Dabei handelt es sich um eine Wirkung von Skulptur, die Lechner in einem der damaligen Kataloge als Intention formuliert: „Es ist meine Absicht, Destruk-

¹⁶⁸ Vgl. ebd.

¹⁶⁹ Vgl. Hornäk, Sara (2020). In der Schwebel. Transformationen der Schwerkraft in der Skulptur. In: P. M. Meyer (Hrsg.), *Situationen* (S. 151–185). Brill, Fink, S. 153.

¹⁷⁰ Weiteres Beispiel für eine heftige Reaktion der Öffentlichkeit gegen eine Skulptur Lechners ist etwa *Stabilisierung*, die temporär vor dem Karlstor in München aufgestellt war.

Siehe dazu: Honisch, 1990, S. 41.

¹⁷¹ Siehe dazu etwa: Kreis, Natalie (2022, April 20). Westdeutsche Kunstszene nach 1945. Neubeginn mit Altlasten. (Deutschlandfunk Kultur).

Abgerufen am 25. Juli 2022 von <https://www.deutschlandfunkkultur.de/ns-vergangenheit-und-moderne-die-westdeutsche-kunstszene-nach-100.html>

¹⁷² Vgl. Adorno, 1995, S. 364.

tion umzuwandeln in Konstruktion, durch Störung Denkprozesse in Bewegung zu bringen.¹⁷³ Diese Bestrebung scheint dicht mit der Strategie verbunden, speziell kulturferne Menschen zu erreichen: „Es ist wichtig, Plastiken und Objekte zu machen, die in Städten, in der Architektur, vor, neben, zwischen Menschen stehen, die die große Mehrzahl derjenigen erreichen, die nicht in Galerien und Museen gehen.“¹⁷⁴

Meines Erachtens ist die Dekonstruktion der Halbzeuge von Lechner als produktives Störelement angelegt, mit dem Denkprozesse angestoßen und durch die Platzierung der Skulpturen im öffentlichen Raum allen zugänglich gemacht werden sollte. Entscheidend für die vorliegende Untersuchung ist dabei, dass Lechner einen Zugriff über das Material und den Herstellungsprozess der Skulptur sucht, ob als verwundener Stahlträger oder aufgebogene oder labil erscheinende Stahlkonstruktion. Die industriellen Halbzeuge sollten in ihrer Konnotation als stabile Konstruktionselemente hinterfragt und in ihrer Funktion zwischen Tragen und Lasten durch eine Destabilisierung des Materials neu interpretiert werden.¹⁷⁵

2.5 Die Prozessualisierung von Skulptur bei Lechner in den 1970er Jahren

Während Lechner Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre seinen künstlerischen Zugriff über das Material sucht, wird in den nachfolgenden Jahren der Versuch einer fortschreitenden Prozessualisierung deutlich. Hierfür entwickelt Lechner seine Strategie der *Störung*¹⁷⁶ feststehender und starrer Formen durch Deformation und Destabilisierung von Halbzeugen in Richtung einer rezeptionsbezogenen *Veränderlichkeit* der Skulpturen weiter und folgt damit der Tendenz seiner Zeit, die von den performativ erfahrbaren Werken der Land und Minimal Art geprägt ist und in denen die aktive Rezeption von Skulptur als raum-zeitlicher Erfahrungsprozess verstanden wird. Ab Mitte der 1970er Jahre zeigen sich bei Lechner verschiedene Präsentationsmodi, in denen eine *Veränderlichkeit* der Skulptur im Sinne einer stetigen Konfigurierbarkeit ihrer Teile zueinander der Rigidität der Stahlelemente entgegen steht. Zentral hierbei ist die Werkgruppe *Konjunktionen*,¹⁷⁷ die Lechner 1975 im Museum Folkwang in Essen präsentiert (Abb. 23). Dabei handelt es sich um formale Analysen von Grundkörper-Teilungen, deren Segmente Lechner in verschiedenen Schritten, die er als

¹⁷³ Alf Lechner zitiert nach: Lagerwaard, Cornielieke und Holeczek, Bernhard (1994). *Alf Lechner - Skulpturen aus Stahl und Zeichnungen 1992 - 1994, 1994*. St. Wendel: Museum, S. 13.

¹⁷⁴ Lechner, 1974, S. 30.

¹⁷⁵ Auch Honisch verweist auf eine Entwertung bz. Instabilisierung des vorgefertigten Materials. Vgl. Honisch, 1990, S. 20.

¹⁷⁶ Siehe Abs. 2.4 vorliegender Arbeit.

¹⁷⁷ Siehe Werkverzeichnisnummern WV 157-196 und WV 211-240.

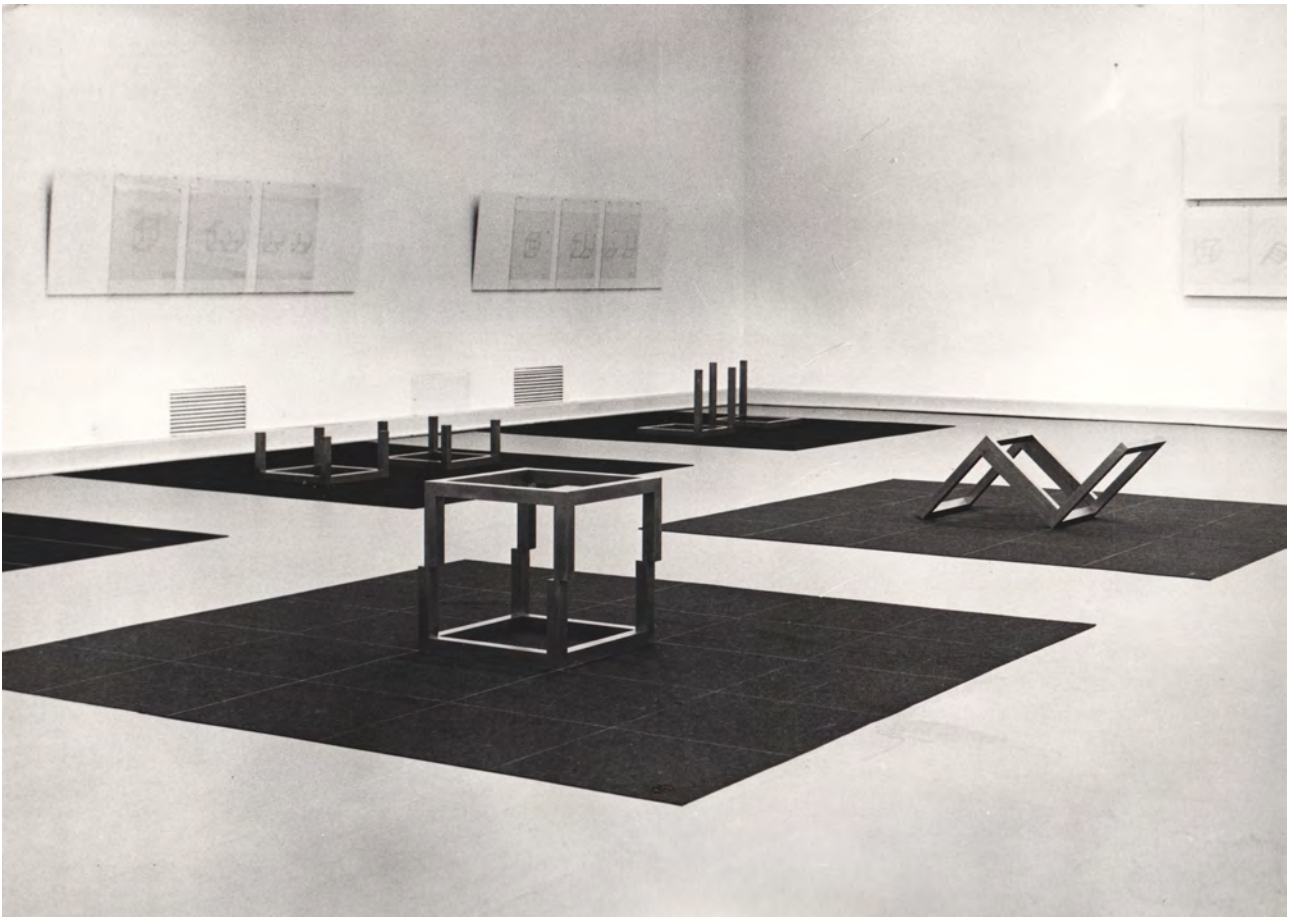


Abb. 23: Ausstellungsansicht *Konjunktionen* im Museum Folkwang, Essen, 1975.

Phasen bzw. *Konjunktionsphasen* bezeichnet, zueinander arrangiert. Jede dieser *Konjunktionsphasen* ist eine von mehreren möglichen Positionierungen der Skulpturenteile zueinander und soll als Bestandteil einer Bewegung verstanden werden, die Lechner als *Abwicklung* bezeichnet.¹⁷⁸ Bestandteil dieser Werkgruppe sind die sogenannten *Würfelskelette*, eine Serie von zweiteiligen Schweißkonstruktionen aus massiven Vierkantstäben, deren Segmente mit einer Kantenlänge von 60 Zentimetern und einem Gewicht von 60 Kilogramm auf das Körpermaß und die Körperkraft eines Menschen ausgerichtet seien.¹⁷⁹ Dadurch konnten die Skulpturen innerhalb einer vorgegebenen Reihenfolge durch Kippen über die Kanten vom Ausstellungspublikum jederzeit verändert werden.¹⁸⁰ Anhand einer Fotografie lässt sich die Präsentation der Arbeiten rekonstruieren (Abb. 23): Lechner platziert die Skulpturen auf Filzmatten, deren Raster dem Grundmaß der Würfel entspricht. Zeich-

¹⁷⁸ Vgl. Honisch, Dieter (1975). Zu den neuen Arbeiten von Alf Lechner. In: Museum Folkwang (Hrsg.), *Alf Lechner*. Essen, S. 3.

Siehe auch: Jensen, Jens Christian (Hrsg.) (1978). Kat. Ausst. *Alf Lechner. Arbeiten von 1975-1977*. Kiel, S. 8 ff.

¹⁷⁹ Bei dem anderen Teil der *Konjunktionen* handelt es sich um die sogenannten *Würfelhalbierungen*, geteilte massive Stahlwürfel, deren Prinzip dem der *Würfelskelette* entspricht. Diese wird später in Abs. 4.2.3 vorgestellt. Anzumerken ist hier, dass in den Ausstellungskatalogen zwar stets die Ausrichtung der Größe und des Gewichts der Skulpturenteile auf den menschlichen Körper betont wird, jedoch geht daraus nicht hervor, wie umfangreich oder exkludierend diese Teilhabe war.

¹⁸⁰ Vgl. Lechner, Alf (1975). Über meine Arbeit. In: Kat. Ausst., *Alf Lechner*; Museum Folkwang, Essen, S. 17.

nungen an den Wänden des Ausstellungsraums zeigen die möglichen Positionierungen der Skulpturenteile zueinander, die dann in den vorgegebenen Sequenzen vom Publikum selbst hergestellt werden sollten. Jede dieser *Konjunktionsphasen* sei *Plastik*, so Lechner, aber nicht *Endzustand*.¹⁸¹ Daher beschreibt Honisch die Skulptur als Vorgang:¹⁸² „In dem Maße, in dem jeder Zustand der Skulptur nicht als der Endgültige begriffen werden kann, wird Skulptur als ein Vorgang gesehen, der sich erst in der Mitwirkung des handelnden Betrachters zum Ganzen verbindet.“¹⁸³ Die Einzelschritte der Skulpturen bezeichnet Honisch als *plastische Situationen*¹⁸⁴ und beschreibt damit ein zeitlich begrenztes Verhältnis der Skulpturenteile zueinander, das sich jederzeit durch das Publikum verändern kann. Hierbei entsteht eine Potenzialität der Skulptur im Sinne einer Möglichkeit des Werdens, denn selbst wenn die Skulptur gerade nicht bewegt wird, so ist die prozessuale Vorstellung an die Bewegung gedanklich als Möglichkeit an die starre Grundform gebunden. Diese Potenzialität wird durch die Diagramme ermöglicht, die hierfür eine wichtige Rolle als Kommunikationsmittel mit didaktischer Funktion einnehmen, indem sie alle *Konjunktionsphasen* zeigen und die augenblickliche Konstellation als Zwischenschritt einer Kreisbewegung deutlich machen.¹⁸⁵ Formal erinnert die Arbeit dagegen stark an Werke der Minimal Art, die etwa ein Jahrzehnt zuvor entstanden waren. Hier fallen zunächst Parallelen zu *Serial Project, I (ABCD)* des US-amerikanischen Künstlers Sol LeWitt von 1966 auf, der für seine Arbeit ebenfalls Würfelskelette einsetzt, die er auf gerastertem Grund ausrichtet (Abb. 24).



Abb. 24: Sol LeWitt: *Serial Project, I (ABCD)*, 1966.

¹⁸¹ Vgl. ebd., S. 3.

¹⁸² Honisch beschreibt die Werkgruppe im Rahmen seiner Tätigkeit als Kurator der Ausstellung.

¹⁸³ Honisch, 1990, S. 51.

¹⁸⁴ Vgl. Honisch, 1975, S. 3.

¹⁸⁵ Die Funktion der Zeichnungen wird in Abs. 4.2.3 vorgestellt.

Der zentrale Unterschied liegt jedoch in der Objekt-Betrachtenden-Relation, denn LeWitt konzentriert sich auf Vorgänge und Relationen innerhalb der Objekte selbst, deren raum- und zeitstrukturelle Relationen sich den Betrachtenden in der umschreitenden Rezeption vermittelt. Lechner dagegen geht einen Schritt weiter und involviert das Publikum, die Skulpturen innerhalb des vorgegebenen Rahmens selbst zu verändern. Demnach konstituiert sich die Arbeit Lechners erst durch das Mitwirken des Ausstellungspublikum, das nach Honisch als *Mittäter* aufgefordert sei, die „(...) in der Grundform angelegten Möglichkeiten selbst herzustellen und dabei den Zusammenhang zwischen augenblicklichem Zustand und Grundform zu erfahren“¹⁸⁶. Indem die Besuchenden die Skulptur berühren, greifen und bewegen, wird die körperliche Selbstwahrnehmung bei der Betrachtung der Skulpturen um eine taktile Ebene erweitert, in der sich das Gewicht der Teile, die hohe Dichte des Materials sowie die Haptik der Materialoberfläche erfahren lässt.¹⁸⁷

Ein Jahr nach der Ausstellung in Essen adaptiert Lechner das Konzept der *Konjunktionen* und versucht dieses für den öffentlichen Raum anwendbar zu machen. Es entstehen zwei Skulpturen, die Lechner als *Veränderbare Würfelkonstruktionen* bezeichnet (Abb. 25). Sie bestehen aus zwei bzw. drei Würfelskeletten mit einer Kantenlänge von knapp zweieinhalb Metern, die über Scharniere



Abb. 25: Alf Lechner: *Veränderbare Würfelkonstruktionen* (WV 171), 1976/77.

¹⁸⁶ Vgl. Honisch, 1975, S. 3.

¹⁸⁷ Die Parallelen und Unterschiede der Werkgruppe zu den Arbeiten von Franz Erhard Walther werden in Abs. 4.2.3 vorgestellt.

miteinander verbunden sind. Beide Skulpturen wurden für Hochschulen konzipiert und sollten in *Gruppenaktionen* jedes Semester umkonfiguriert werden. Ziel war es, den Studierenden bis zum Ende ihres Studiums jedes Semester eine veränderte Konstellation der Würfel zueinander zu präsentieren.¹⁸⁸

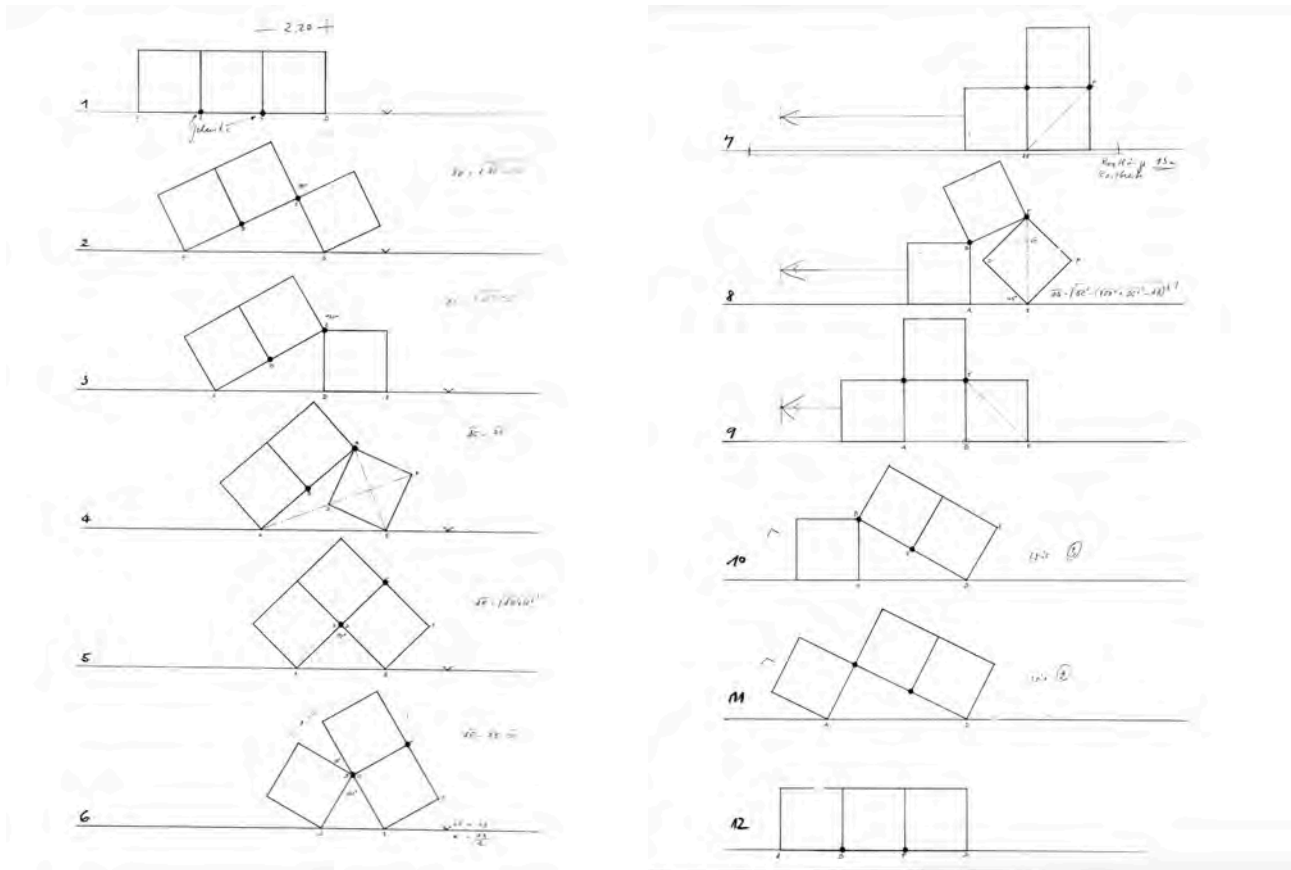


Abb. 26: Zeichnerische Darstellung der Phasen 1-12, Alf Lechner, 1976.

Im Falle von *Veränderbare Würfelkonstruktion* (WV 171) handelt es sich um zwölf *Phasen*, die dem Prinzip von *Konjunktionen* folgend zusammen eine in die Ausgangsposition zurückführende Bewegung ausführen (Abb. 26). Für diese entwickelt Lechner eine lange Basis aus Holz, an deren Seiten mehrere Ösen montiert sind, an denen die Kubuseiten der Würfel über Bolzen befestigt werden können (Abb. 27). Die Überführung der Skulptur in die nächste Phase ist als *Gruppenaktion* geplant, welche mithilfe von Balken und Seilen bewerkstelligt werden soll. Die Studierenden waren dazu angehalten, jedes Semester die Veränderung der Würfelkonstellation innerhalb des vorgegebenen Rahmens selbst herbeizuführen (Abb. 28).

¹⁸⁸ Vgl. persönliche Notiz Lechners, siehe Quelle AALS XLIV.



Abb. 28: Fotografie einer *Gruppenaktion* mit Studierenden.



Abb. 27: Detailaufnahmen der Ösen und Scharniere.

Wie deutlich wird, übernimmt Lechner bei *Veränderbare Würfelkonstruktion* das Prinzip der *Konjunktionen* und etabliert den Umbau bzw. die Veränderung der Skulptur als gemeinschaftlichen Prozess. Aus einem Katalog der Hochschule geht hervor, dass Lechner die Veränderlichkeit der Skulpturen gezielt gegen „die Strenge der neuen Architektur“¹⁸⁹ setzte. Die Gegensätzlichkeit zwischen Skulptur und Architektur wird mit Blick auf Abb. 25 deutlich, auf der im Hintergrund eines der geometrischen und rechtwinkligen Universitätsgebäude zu sehen ist, dessen strenges Raster von den Diagonalen der angewinkelten Würfel durchbrochen wird, wobei das im Abschnitt zuvor dargelegte Prinzip der *Störung* evident wird,¹⁹⁰ das Lechner nun mithilfe einer veränderlichen Skulptur umsetzt. Auch hier folgt Lechner einer Tendenz seiner Zeit, die anhand der vielfach im öffentlichen Raum aufgestellten kinetischen Skulpturen sichtbar wird.¹⁹¹ So etwa *Three Squares Gyrotory II* von



Abb. 29: Georges Rickey: *Three Squares Gyrotory II*, 1973-1975, Münster.



Abb. 30: Alexander Calder: *Crinkly avec disque rouge*, 1973/ 1979, Stuttgart.

¹⁸⁹ Henseke, Florian und Strey, Dietmar (2017, Juli). *Campusrundgang*, S. 16.

Abgerufen am 20. April 2022 von https://www.hsu-hh.de/wp-content/uploads/2017/08/Broschüre-Campusrundgang_WEB_170728.pdf

¹⁹⁰ Siehe Abs. 2.4 vorliegender Arbeit.

¹⁹¹ Vgl. Ruohonen, Johanna und Kihlman, Asta (Hrsg.) (2013). *Machineries of public art: from durable to transient, from site-bound to mobile*. Turku: UTU; Buderer, Hans-Jürgen (1992). *Kinetische Kunst: Konzeptionen von Bewegung und Raum*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft.

Georges Rickey und *Crinkly avec disque rouge* von Alexander Calder, die beide in den 1970er Jahren auf zentralen und öffentlichen Plätzen aufgestellt wurden und vom äußeren Faktor Wind angetrieben werden (Abb. 29 und 30). Lechner arbeitet dagegen mit einer Potenzialität der Skulptur, die sich im Falle von *Veränderbare Würfelkonstruktion* nur jedes Halbjahr tatsächlich einlöst. Bei der hierfür notwendigen *Aktion* kommt es zu einem gemeinschaftlichen Moment, bei dem die Studierenden selbstwirksam die Gestalt der Skulptur verändern. Demnach liegt *Veränderbare Würfelkonstruktion* eine didaktische Ebene zugrunde, in welcher der heute nach wie vor relevanten Frage nachgegangen wird, wie die Dauerhaftigkeit und Unbeweglichkeit von Skulptur im öffentlichen Raum, einem Ort der Bewegung und Erneuerung, aufgebrochen werden kann. Dabei handelt es sich um einen pädagogisch optimistischen Ansatz, der nicht einzulösen war, denn wie aus dem Katalog der Hochschule hervorgeht, wurden die Stahlkuben später aus Sicherheitsgründen fest verankert.¹⁹² Ein Umstand, der meiner Ansicht nach geradezu bildhaft für das Scheitern des ambitionierten Vorhabens gelesen werden kann.

Mit Blick auf das Gesamtwerk Lechners finden sich nach 1977 keine Arbeiten mehr, in denen ein direkter Aufforderungscharakter an die Besuchenden wie bei *Konjunktionen* konstitutiver Bestandteil der Skulptur ist. Diesbezüglich schreibt Honisch 1990 von einem *didaktischen Moment*, auf den Lechner in späteren Arbeiten verzichtet.¹⁹³ Vielmehr beginnt Lechner ab Ende der 1970er Jahre damit, seinen Fokus auf den Rezeptionsprozess der Skulpturen zu legen, indem er die aktive Rezeption von Skulptur als raum-zeitlicher Erfahrungsprozess versteht. Diese Entwicklung lässt sich anhand der Skulptur *Raum-Skelett* beschreiben, bei der es sich um zwei angewinkelte Stäbe handelt, die windschief zueinander stehen und 25 Meter in die Höhe ragen (Abb. 31). Lechner legt die Skulp-

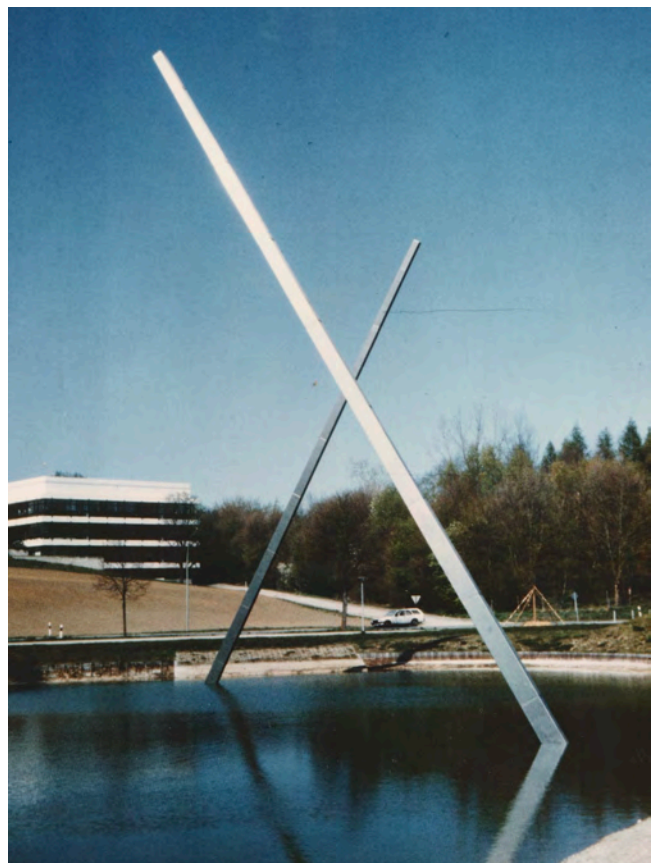


Abb. 31: Alf Lechner: *Raum-Skelett* (WV 311), 1980, Weihenstephan.

¹⁹² Vgl. Henseke/ Strey, 2017, S. 16.

¹⁹³ Vgl. Honisch, 1990, S. 51.

tur so an, dass beim Umschreiten der Stahlstäbe in den Perspektiven der Betrachtenden an zentralen Orten des Architekturraumes spezielle Konstellationen zu sehen sind, die er *Grenzformen* nennt. Dadurch verändert sich in der Wahrnehmung die Erscheinung der Skulptur von einer V-Form über eine X-Form zu zwei parallelen Linien bis hin zu einem gleichschenkligen Dreieck (Abb. 32 bis 35).¹⁹⁴ Diesen Effekt einer sich sukzessiv verändernden Wahrnehmung in Relation zur eigenen Positionierung zur Skulptur beschreibt Wolfger Pöhlmann anhand von *Raum-Skelett* in einem Katalog von 1981:

„Wie magisch angezogen, setzten wir uns in Bewegung und schon der erste Schritt löste einen überraschenden Effekt aus. Das Dreieck öffnete sich, es war als schien die Plastik auf jede Bewegung in immer rascherer Folge zu reagieren. Jeder Punkt ergab eine Veränderung, je weiter wir den Hügel herabschritten, desto mehr wandelte sich die erste Konstellation. (...) Von jedem Punkt aus erschien uns die Form grundsätzlich anders, der Spaziergang wurde zu einem spannenden Schauspiel.“¹⁹⁵

Dieses Phänomen einer sukzessiven Wahrnehmung in der Rezeption einer Skulptur fasst Graulich in seinem Buch *Die leibliche Selbsterfahrung des Rezipienten* mit dem Begriff *Prozessästhetik* zusammen,¹⁹⁶ wonach die Körper der Rezipierenden in der Betrachtung zum Ausgangspunkt einer Raum- und Zeiterfahrung würden, die sich in ein Vorher, Jetzt und Nachher strukturiere und von der eigenen positionalen Bezüglichkeit zur Skulptur bestimmt würde.¹⁹⁷ Dadurch eröffnet sich während des Umschreitens der Skulptur sukzessiv eine polysensuelle Erfahrung, durch welche die Skulptur in der Betrachtung in Bewegung versetzt erscheint und für den Rezipierenden eine Erfahrung von Raum und Zeit möglich wird.¹⁹⁸ Hierbei handelt es sich um eine Tendenz in der Kunst des 20. Jahrhunderts, welche Rosalind Krauss 1977 in *Passages in Modern Sculpture* zusammengefasst hat. Krauss skizziert darin eine kunstgeschichtliche Entwicklung von Rodin bis zur Land und Minimal Art, in der Bewegung nicht mehr durch einen verdichteten Moment ausgedrückt, sondern von ei-

¹⁹⁴ Vgl. Konzeptpapier zur Skulptur, siehe Quelle AALS XXIX.

¹⁹⁵ Loers, Veit und Pöhlmann, Wolfger (1981). *Alf Lechner, Maß und Masse* (Museen der Stadt Regensburg, Hrsg.). Regensburg, S. 84 ff.

¹⁹⁶ Graulich, 1989.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 32 f.; S. 170.

¹⁹⁸ Für Martin Kirves wird die Leiblichkeit der Betrachtenden in der Rezeption einer Skulptur weit mehr aktiviert, als es zum Beispiel bei der Malerei passiere. So unter anderem motorisch, gefördert durch den Leib-Leib-Bezug in der Betrachtung der ebenfalls leiblichen Skulptur.

Vgl. Kirves, Martin (2020). Die Gegenständlichkeit der Skulptur. Überlegungen zur Spezifik des Skulpturalen. In: M. Dobbe und U. Ströbele (Hrsg.), *Gegenstand: Skulptur. Perspektiven einer Theorie* (S. 243–266), S. 254 ff.

nem aktiven Publikum durch die Rezeption zunehmend verzeitlicht würde.¹⁹⁹ Dieser dialogische Prozess zwischen Kunstwerk und Rezipierenden ist mit Blick auf die Renaissance und den Barock nicht neu, doch seien die offen angelegten Formen in der Kunst des 20. Jahrhunderts bewusst als Erfahrungsinstrument angelegt, in deren Rezeption durch Zeit und Ort *Rätsel*, *Wendungen* und *Abweichungen* erlebt werden könnten.²⁰⁰ Schon ein Jahr zuvor entkräftet Krauss in ihrem Text *Allusion und Illusion bei Donald Judd* den von Judd beschriebenen Ausschluss jeglicher Form von Illusionismus in seinen Werken und verweist mit dem Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty und dessen Konzept der *erlebten Perspektive* darauf, dass die Illusion in Judds *spezifischen Objekten* zwar keine bildliche, aber eine erlebte sei, die sich in der Betrachtung vollziehe.²⁰¹

Lechner folgt mit *Raum-Skelett* der von Krauss beschriebenen Tendenz der Prozessualisierung und spitzt das Erleben in der Rezeption zu, indem er konkret benennbare *Grenzformen* entwickelt, die sich deutlich voneinander absetzen. Wie bei *Veränderbare Würfelkonstruktion* setzt Lechner bewusst die, sich in der Wahrnehmung der Rezipierenden vollziehende Bewegung, der Starrheit der Architektur entgegen. Im Gegensatz zu *Veränderbare Würfelkonstruktion* und *Konjunktionen* verzichtet er jedoch auf den didaktischen Aufforderungscharakter, die Gestalt der Skulptur innerhalb des von ihm vorgegebenen Rahmens physisch zu verändern und involviert die Betrachtenden durch die leibliche Wahrnehmung der Skulptur als raumzeitlicher Prozess. Im Gegensatz zu

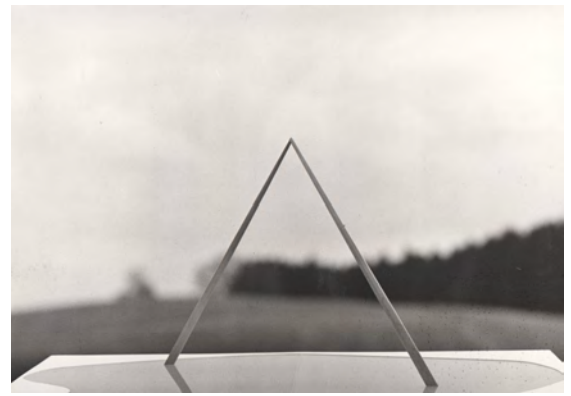


Abb. 32 bis 35: Die verschiedenen *Grenzformen* anhand eines Modells dargestellt.

¹⁹⁹ Vgl. Krauss, 1977.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 108.

²⁰¹ Vgl. Krauss, 1966.

den in Abs. 2.1 bis Abs. 2.4 besprochenen Skulpturen, strukturieren sich die im vorliegenden Abschnitt analysierten Arbeiten nicht durch das Material, das lediglich zum konstruktiven Element für die raumzeitliche Rezeptionserfahrung der skulpturalen Gestalt wird.

2.6 Die Materialität der Teilung

Während in Abs. 2.5 die Prozessualität der Skulpturen aus der Perspektive der aktiven und leiblichen Rezeption analysiert wurde, offenbart der Blick auf die Werke Lechners der 1980er Jahre eine zunehmende Privilegierung der Produktionsprozessualität. Immer mehr misst Lechner auch den herstellenden Verfahren der künstlerischen Produktion strategisch einen bedeutsamen Anteil am Werk bei, weshalb im Folgenden eine produktionsästhetische Perspektive angewendet und der Herstellungsprozess als materialbedingter Vorgang untersucht werden soll, der sich an den Oberflächen der Skulpturen Lechners vermittelt.

Neben den verformten Hohlkörper-Halbzeugen wie Stahlrohre, finden sich bei Lechner Anfang der 1970er Jahre bereits vereinzelt kleinere, massive Stahlquader. Um diese verformen zu können, schneidet Lechner die massiven Stahlkörper bis zu einem schmalen Verbindungssteg ein, über den er die Skulptur biegt (Abb. 4).²⁰² Wenige Jahre später arbeitet Lechner an den *Konjunktionen*, die neben den Würfelskeletten ebenfalls massive Stahlwürfel umfassen und die er bestimmten Winkelverhältnissen zerteilt.²⁰³ Während es sich beim Vorgang der Teilung in diesen Werkgruppen um ein Mittel zum Zweck handelt, mit dessen Hilfe Fragmente eines geometrischen Grundkörpers hergestellt und in Beziehung zueinander gesetzt werden, findet sich dieses Prinzip ab den 1970er Jahren in fast allen Arbeiten, weshalb Lechner in Bezug auf seine Arbeiten aus Stahl ganz bewusst von *Skulptur* spricht, da dieser Begriff im Gegensatz zur *Plastik* auf ein subtraktives Verfahren hinweist. 1987 stellt Lechner in einer persönlichen Notiz rückblickend fest:

„Fast alle meine Arbeiten bestehen aus Teilen, oder sie sind selbst Teile. Das ist eine Feststellung, die ich heute mache. Sie sind Teile, die aus einem Ganzen entstehen. Oder in denen von einem Ganzen etwas weggenommen wurde. Die Stücke oder Teile lassen manchmal das ehemalige Ganze ahnen, manchmal ist das Ganze nicht mehr zurückdenkbar.“²⁰⁴

²⁰² Siehe dazu WV 124 in Abs. 2.1 vorliegender Arbeit.

²⁰³ Siehe Abschnitt 2.5 und 4.2.3 vorliegender Arbeit.

²⁰⁴ Persönliche Notiz vom 10.12.1987, siehe Quelle AALS XXI.



Abb. 36: Alf Lechner: *WS / I* (WV 281), 1983.

In diesem Auszug hebt Lechner die Bedeutung der Materialpraktik des *Teilens* für sein Werk hervor, die im Folgenden anhand ausgewählter Skulpturen aus den 1980er Jahren analysiert wird. Eine für diese Betrachtung besondere Skulptur ist *WS / I*, da sie als einzige der Werkgruppe *Teilungen* im geschlossenen Ausgangsformat des Quaders präsentiert wird (Abb. 36). Im Gegensatz zu den anderen Arbeiten, die mit einer Kantenlänge von 40 Zentimetern kubisch sind, weist *WS / I* eine Überlänge von acht Zentimetern auf, die Lechner keilförmig abtrennt.

Wie aus einer persönlichen Notiz von 1984 hervorgeht, wollte Lechner den Keil über die schmale Quaderseite abkippen, um die Schnittfläche freizulegen, doch der Keil blieb durch das Übergewicht an seiner Oberseite in seiner ursprünglichen Position stehen. Fasziniert davon bemerkt Lechner:

„Diese ursprüngliche Idee wurde aber vom fertigen Ding über den Haufen geworfen. Ich mußte erfahren, daß der geschmiedete Körper mit dem abgesägten Keil im geschlossenen, zwar zersägten, aber im wieder in den Urzustand rückgeführten Block eine viel geheimnisvollere plastische Kraft bildet als der geöffnete.“²⁰⁵

Basierend auf dieser Erfahrung entwickelt Lechner nachfolgend weitere Skulpturen, in denen er sich explizit mit dem Verhältnis vom Teilstück zum ursprünglich Ganzen beschäftigt. So schweißt er 1988 etwa bei *Rechteck - Konstellation* den zuvor aufwendig abgetrennten Keil eines 30 Zentimeter langen Quaders in seiner Ausgangsposition wieder an. Deutlich lässt sich der Schnitt anhand der unverschliffenen Schweißnaht nachvollziehen, die den Quader als dicke Wulst umrahmt. Ein Jahr später führt Lechner dieses Prinzip in der Werkgruppe *Verschleißungen* weiter, wobei er nun die Schweißnaht verschleift. Dadurch entstehen silberschimmernde Nähte, die sich von der vom Zunder geschwärzten Oberfläche absetzen, wie sie am Beispiel von *Verschleißung VI* zu sehen sind (Abb. 37). Dabei handelt es sich um einen 60 Zentimeter hohen Stahlquader, der diagonal geteilt

²⁰⁵ Persönliche Notiz von 1984, siehe Quelle AALS XXXI.

wurde. Quer über alle vier Seiten sind die Schleifspuren zu erkennen, die auf die Prozessualität des Schneidens und Schweißens verweisen, auch wenn der massive Stahlquader nun wieder als Einheit auftritt.

Die hier vorgestellten Arbeiten stehen exemplarisch für Lechners Annäherungsversuche an die Frage nach dem Verhältnis der Teile zueinander und zum ursprünglich Ganzen, die hinsichtlich ihrer räumlichen und formalen Eigenschaften bereits hinreichend untersucht wurden.²⁰⁶ In der vorliegenden Studie soll dagegen der Teilungsvorgang als materialbedingter Prozess betrachtet werden. 1988 notiert Lechner:

„Durch Teilen ist es möglich mehr über das Ganze zu erfahren. Ein geschlossenes Ding zu durchdringen ist aufschlussreich. Aufschließen schafft Erkenntnis über die äußere Form, über das Innere der Materie.“²⁰⁷



Abb. 37: Alf Lechner: *Verschleißung VI* (WV 444), 1989.

Hierbei verweist Lechner auf zwei Erkenntnisbereiche, die sich für ihn durch das Teilen ergeben: Erstens, die *äußere Form* und damit das Verhältnis der Teile zueinander, zum Raum und zu den Betrachtenden und zweitens, ein *Inneres der Materie*, wobei er eine Definition dessen, was dieses *Innere* sei und welche Erkenntnis sich daraus ergebe, schuldig bleibt. Diese, so scheint es, ist den Betrachtenden selbst überlassen und soll anhand einer Skulptur aus der Werkgruppe *Teilungen* exemplarisch besprochen werden. Im Gegensatz zu *WS / 1*, bei dem der Keil in der Ausgangsposition des Schneidevorgangs präsentiert wird, legt Lechner bei den anderen Arbeiten der Werkgruppe die Teilungsflächen offen. So etwa bei *WS / 4*, einem diagonal zersägten Stahlkubus mit einer Kantenlänge von 40 Zentimetern (Abb. 38). Hierfür dreht Lechner eines der Teile auf den Kopf, wodurch sich die Schnittflächen v-förmig zum Betrachtenden hin öffnen. Dadurch sind feine Rillen erkenn-

²⁰⁶ Siehe etwa: Ruhrberg, 1990, S. 6 f.; Honisch, 1990, S. 103 ff.; 119 ff.; 167 ff.; 189; 221 ff.; Jensen, 1990, S. 9 ff.; Holeczek, 1994, S. 13; Heusinger von Waldegg, Joachim (1984). *Linie - Fläche - Körper - Raum*. In: Kat. Ausst., *Alf Lechner: Linie - Fläche - Körper - Raum*. Städtische Kunsthalle Mannheim.

²⁰⁷ Persönliche Notiz von 1988, siehe Quelle AALS III.

bar, die vom Sägevorgang stammen und silbern glänzend im Kontrast zu den übrigen Flächen stehen, auf denen sich durch das Schmieden schwarzer Zunder gebildet hat. Durch die rohe Erscheinung der Skulptur, deren Setzung auf die Offenlegung der Teilungsfläche ausgelegt zu sein scheint, wirkt es so, als sei der Kubus frisch nach dem Sägeschnitt aufgeklappt worden, ganz so, als könne man in die Materie hinein schauen. Der Versuch in das *Innere* zu schauen missglückt jedoch, da der Schnitt lediglich zwei neue Oberflächen zu Tage fördert, die unser Blick nicht überwinden kann. Lechner führt so das Unvermögen vor Augen, direkt in das Innere des Materials sehen zu können. Dennoch scheint einen Zugang zum Material über die Oberflächenbeschaffenheit der Skulptur möglich, da sowohl das Schmieden der Blöcke als auch die Teilung bzw. das Zersägen des erhärteten Stahls ein materialbedingter Prozess darstellt. Über die sichtbaren Spuren des Vorgangs an der Oberfläche offenbaren sich die Eigenschaften des Materials und ermöglichen so Erkenntnisse über das Gefüge des Metalls. Am Beispiel von *WS / 4* weist etwa die silbern glänzende Oberfläche auf eine Veredlung des Stahls hin, wohingegen auf der schwarzen Zunderoberfläche durch die leichten Erhebungen und Senkungen die Bearbeitungsprozessualität des Schmiedens und die vormalige Weichheit des glühenden Stahls sichtbar werden. Die Formbarkeit des Materials im Herstellungsprozess steht im Kontrast zur Härte des nun erkalteten Materials, die wiederum den Sägeschnitt ermöglicht, mit dem der Stahlkörper geteilt werden konnte und an dessen Rillen die Zeitlichkeit des Teilungsprozesses nachvollziehbar ist, der bei Edelstahl dieser Größe viele Stunden dauern kann.²⁰⁸

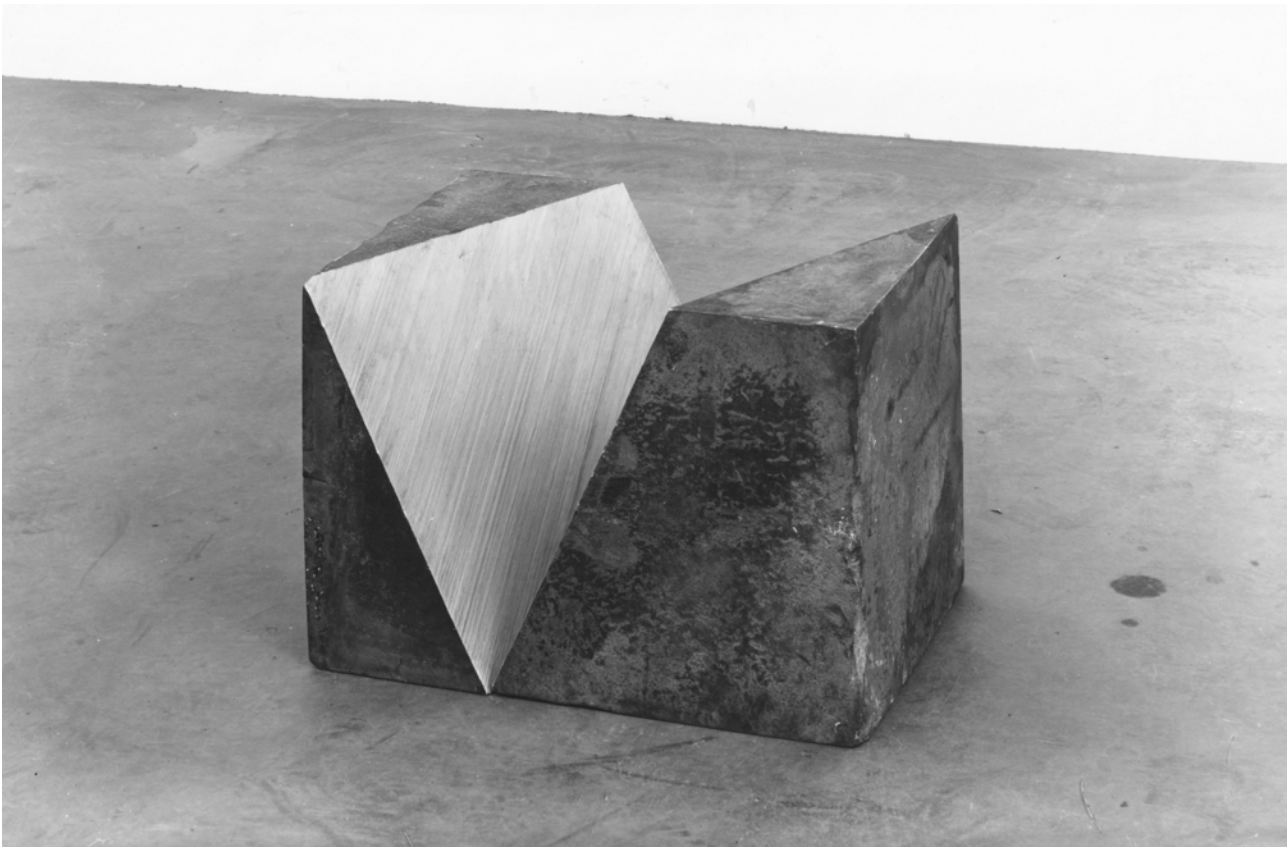


Abb. 38: Alf Lechner: *WS / 4* (WV 284), 1983.

Wie gezeigt werden soll, scheint der Zugang zur Materie in der Prozessualität der Fertigung zu liegen, weshalb für die Analyse der Skulpturen stets das *Werden* des Materials im Bearbeitungsprozess vergegenwärtigt werden muss. Einen hierfür produktiven Beitrag liefert meiner Ansicht nach der Anthropologe Tim Ingold mit seiner Theorie *Ökologie der Materialien*²⁰⁹, worin Ingold Ontologie als eine Ontogenese versteht, in der das *Sein* vielmehr als ein *Werden von Dingen* verstanden werden soll.²¹⁰ Zentral in Ingolds Theorie, die sich primär mit der Interaktion zwischen Mensch und Natur beschäftigt, ist eine Kritik am aristotelischen *Hylemorphismus*.²¹¹ Ingold kritisiert die dem *hylemorphismen Modell*²¹² zugrunde liegende Denktradition des Machens, bei der einer Substanz eine Form aufgezwungen würde und versteht die Produktion von Dingen als prozesshaft, bei der die Form aus einer Vielzahl von Entwicklungen heraus entstehe.²¹³ Daher fordert Ingold für seine ökologische Anthropologie einen praxeologischen Ansatz, den er im Gegensatz zur Analyse bereits gemachter Dinge als bedeutenderes Verfahren der Entdeckung beschreibt.²¹⁴ Der Schlüssel eines Zugangs zum Material liege demnach nicht im intentionalen Umgang, sondern im aufmerksamen Beobachten des Materialverhaltens. Aus diesem Grund plädiert Ingold dafür, „(...) die Lücke zwischen Handwerk und Gelehrsamkeit zu schließen, um sie viel mehr als ein und dasselbe zu verstehen.“²¹⁵ Mit der Forderung einer Verschränkung von Denken und Machen steht Ingold alchimistischen Ansätzen von Forschung nahe, in denen das Verhalten von Materialien, etwa bei Erwärmung, Abkühlung oder dem Mischen mit anderen Substanzen im Mittelpunkt steht. Für Ingold ist die entscheidende Frage für die Definition eines Materials nicht, was dieses sei, sondern viel mehr, was es tut, wenn es auf bestimmte Weise behandelt wird.²¹⁶

²⁰⁹ Vgl. Ingold, Tim (2011). *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge; Ingold, Tim (2014). Eine Ökologie der Materialien. Ein Fels ist ein Fels ist ein Fels. In: S. Witzgall, K. Stakemeier, und CX Centrum für Interdisziplinäre Studien (Hrsg.), 2017. Darin bezieht sich Ingold auf die Techno-Philosophie Gilbert Simondons sowie Gilles Deleuzes und Félix Guattaris.

²¹⁰ Vgl. ebd.

²¹¹ Vgl. Ingold, Tim/ Löffler, Petra und Sprenger, Florian (2016). *Eine Ökologie der Materialien. Ein E-Mail-Interview über Korrespondenz, Resonanz und Besessenheit sowie über den Nutzen, Gelehrsamkeit und Handwerk zu verbinden*, S. 87 ff.

²¹² Die Kritik bezieht sich auf die westliche Denktradition, der eine Dichotomie zwischen Geist bzw. Intellekt als formgebendes Wesen und einer als passiv stigmatisierten Materie zugrunde liegt. Siehe dazu: Schmedes, Hannah (2019). Unbestimmtheitsspielräume – mögliche feministische Anschlüsse an Gilbert Simondons Existenzweise technischer Objekte. In: *GENDER – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, 11(3–2019), S. 41–55).

²¹³ Dabei stützt sich Ingold auf Gilbert Simondons Konzept der *Individuation*, in der die Erzeugung von Dingen als *Prozess des Wachstums* beschrieben wird. Für Simondons und Ingold besteht ein formgebender Prozess aus einer Vielzahl verschiedener Prozesse, was Simondon am Beispiel der Formgenese eines Ziegelsteins und Ingold am Beispiel eines Metallgusses veranschaulicht. Vgl. Ingold, 2014, S. 68; Ingold, 2011; Simondon, Gilbert und Garelli, Jacques (1995). *L'individu et sa genèse physico-biologique* (Collection Krisis, Nouv. éd.). J. Millon, Grenoble.

²¹⁴ Vgl. Ingold, Tim (2007). Materials against materiality. In: *Archaeological Dialogues*, 14 (1, S. 1–16), S. 3.

²¹⁵ Vgl. Ingold et al., 2016, S. 91 f.

²¹⁶ So schreibt Ingold wörtlich: „Alchimisten interessieren sich nicht dafür, was ein Material ist, sondern sie wollen wissen, was es tut, was mit einem Material geschieht, wenn man es mit anderen Materialien mischt es erhitzt oder abkühlt oder es auf eine besondere Weise behandelt. (...) „Kurzum, Materialien sind das, was sie tun. Ein Material zu definieren oder zu spezifizieren bedeutet also gewissermaßen eine Geschichte davon zu erzählen, was mit ihm passiert, wenn man es auf eine bestimmte Weise behandelt.“ Vgl. Ingold, 2014, S. 70.

Hier liegt eine fruchtbare Perspektive für die Betrachtung der Skulpturen, denn mit den Jahren beginnt Lechner sich immer mehr mit Materialprozessen im Stahl auseinanderzusetzen, experimentiert mit eigens entwickelten Legierungen und stellt das Material ins Zentrum seiner Beschäftigung.²¹⁷ Ein materialästhetischer Zugang zu den Skulpturen ist demnach erst durch eine produktionsästhetische Perspektive möglich.²¹⁸ Als Werkzeug könnte hierfür die analysierende Werkbeschreibung dienlich sein, wie sie Zweite in einem Ausstellungskatalog von 2006 beschreibt:

„Und immer ist der Betrachter involviert, dessen Vorstellungsvermögen herausgefordert ist, das geheimnislose Geheimnis zu lüften, nämlich dahinter zu kommen, wie Lechner vorgegangen ist, welches Struktur- und Arbeitsprinzip der jeweiligen Skulptur zugrunde liegt, und welcher spezifische Materialcharakter die Resultate des Werkprozesses letztlich prägt. Wann immer wir uns nämlich einer Skulptur Lechners nähern, sind wir gleichsam aufgefordert, uns ihren Herstellungsprozess zu verdeutlichen, ihn in Worte zu kleiden, um ihn begreiflich werden zu lassen und damit die Skulptur zu verstehen.“²¹⁹

Zweite veranschaulicht hier ein wichtiges Prinzip für die Betrachtung Lechners Skulpturen: die Vergegenwärtigung des Herstellungsprozesses. Im Zentrum dieser Perspektive darf aber nicht die Frage stehen, was Lechner mit dem Material gemacht hat, sondern die Frage danach, wie Lechner mit dem Material interagiert und wie das Material darauf reagiert hat. Dieser Ansatz folgt Ingold, welcher in der Interaktion eine Korrespondenz sieht, eine Art Frage-Antwort-Modus, in dem das Material in Form einer Reaktion antwortet.²²⁰ Hierin liegt meines Erachtens ein zentraler Aspekt Lechners Werke: die Dialogizität zwischen Kunstschaffendem und Material im Herstellungsprozess, die in der Skulptur in Form von *Eingriff* und *Materialreaktion* sichtbar bleibt.

Zu einem ganz anderen Ergebnis in Bezug auf Lechners Materialumgang kommt Gesa Bartholomeyczik in ihrer Publikation *Materialkonzepte: die Kombination von Materialien in der deutschen Plastik nach 1960*²²¹. Darin betrachtet Bartholomeyczik die Werke von Kunstschaffenden

²¹⁷ Siehe Abs. 3.1.2 vorliegender Arbeit.

²¹⁸ Siehe hierfür auch die Methodik des Exzellenzclusters *Matters of Activity*, in dem die Untersuchung spezifischer kultureller Praktiken wie dem *Schneiden* oder *Weben* als Zugang zu Fragen nach der Materie gewählt wurde. Vgl. Humboldt-Universität zu Berlin (<https://www.matters-of-activity.de/en/>). Exzellenzcluster Matters of Activity. Image Space Material.

²¹⁹ Zweite, Armin (2006). „Mein ganzes Lebensziel ist die Einfachheit“. Anmerkungen zu einigen Werken von Alf Lechner. In: Alf Lechner Stiftung (Hrsg.), *Alf Lechner: Bizarre Flächen*, Lechner Museum, Ingolstadt (S. 35–45), S. 38.

²²⁰ Vgl. Ingold et al., 2016, S. 71.

²²¹ Bartholomeyczik, Gesa (1996). *Materialkonzepte: die Kombination von Materialien in der deutschen Plastik nach 1960*. Frankfurt am Main ; New York: P. Lang.

wie Joseph Beuys, Ansgar Nierhoff oder Reiner Ruthenbeck und leitet daraus eine Materialkonzeption dieser ab.²²² Bei ihrer Untersuchung der Werke von Lechner kommt Bartholomeyczik zu dem Schluss, dass dem Material Stahl bei Lechner keine Ausdrucksfunktion zukäme, abgesehen von der Modernität und der künstlerischen Sprache.²²³ Für Bartholomeyczik gilt Stahl in der konkreten Plastik nach 1945 durch seine unbegrenzten Formmöglichkeiten allgemein als Material der Abstraktion schlechthin, wodurch bei Lechner das Material hinter die räumlichen und formalen Qualitäten zurücktrete.²²⁴ Auch den Gegensatz zwischen der zunderfarbenen oder rostigen Oberfläche der Stahlkörper zu den blanken Schnittflächen bewertet Bartholomeyczik mehr als Hinweis auf die vorgenommene Operation, als auf das Material, weshalb sie sich in ihrer Untersuchung mehr auf die Eigenschaften der Wahrnehmung, der Permutation von Form sowie die Auseinandersetzung mit *Massenäquivalenzen*,²²⁵ konzentriert, mit denen sich Lechner vor allem in den 1970er und 1980er Jahren beschäftigt.²²⁶ Die Produktionsästhetik der Skulpturen reflektiert Lechner in einer Notiz, in der das Fragment des Teilungsprozesses als *Beweisstück* beschrieben wird:

„Das Fragment ist kein Symbol des Scheiterns, sondern der Ansatz zum Neubeginn. Das Bruchstück, das Teilstück zwingt zum kreativen Denken, zum Vervollkommen. Es erinnert an ein gewesenes Ganzes. **Es ist ein Beweisstück eines stattgefundenen Vorgangs** (Herv. durch Verf.). Das Fragment ist immer ein Teil der Wahrheit.“²²⁷

In diesem Zitat zeigt sich ein wichtiger Zugang zu Lechners Werk, in dem alle Skulpturen als Fragment eines Arbeitsprozesses betrachtet und als technisch-mediale Exposition des Produktionsprozesses verstanden werden müssen. Im Gegensatz zum Fazit von Bartholomeyczik legt Lechner meines Erachtens durch den Verweis auf den Prozess jedoch bewusst die Materialität des Werkstoffes offen, denn wie am Beispiel von *WS / 4* gezeigt werden konnte, handelt es sich beim Vorgang der Teilung um einen materialabhängigen Prozess, der anhand der Oberflächenstrukturen fassbar wird, auch wenn formale Auseinandersetzungen die Form oder räumliche Konstellation der Skulptur bestimmen. Durch die Verschränkung von Materialbedingtheit und Prozessualität der Produktion liegt den Skulpturen das Narrativ eines dialogischen Werdens des Materials inne, das sich an den

²²² Vgl. ebd.

²²³ Vgl. ebd., S. 309.

²²⁴ Vgl. ebd.

²²⁵ Siehe bei Lechner zu Massenäquivalenzen: Lorenz, 2009.

²²⁶ Vgl. Bartholomeyczik, 1996, S. 309.

²²⁷ Persönliche Notiz, siehe Quelle AALS XXXVII.

Bearbeitungsspuren im Material nachvollziehen lässt.²²⁸

Während Lechner von einem *Beweisstück eines stattgefunden Vorgangs* spricht, erscheint mir hier der Begriff der *Aufführung* produktiv, den Marion von Osten als eine *Aufführung des Herstellungsprozesses* beschreibt, der als *Kunst* zu einem ästhetischen Begriff würde.²²⁹ Von Osten definiert hierfür den künstlerischen Prozess als *Arbeit* der Kunst, wobei das Werk zum „(...) Zeichen für die Zeit, die Kollektivität oder die Arbeitsteilung, die auf- oder angewendet wurde, um Kunst herzustellen“²³⁰ würde. Während Von Osten ihre Analyse auf die Exposition des Arbeitsprozesses ausrichtet, soll in der vorliegenden Studie der Produktionsprozess als ein reziproker Vorgang zwischen Kunstschaffendem und Material dargelegt werden, der sich in das Material einspeichert. Vergleichbar definieren Patrizia Dander und Julienne Lorz diese Sichtbarkeit des Arbeitsprozesses im Material mit dem Begriff der *skulpturalen Handlung*²³¹, wodurch mit dem Zusammenschluss der Begriffe *Skulptur* und *Handlung* ein Fokus auf Handlungen im Herstellungsprozess von Skulpturen gesetzt wird, der sich den Betrachtenden normalerweise nicht direkt präsentiert, jedoch im Material *einprägt*.²³² Dander und Lorz greifen für ihre Ausführung auf Morris zurück, der den für ihn vernachlässigten Aspekt des Werkprozesses als Teil der endgültigen Form einer Arbeit festzuhalten suchte.²³³ Diese sich in den 1960er Jahren verändernde Funktion der Skulptur nennt Schneckenburger *Plastik als Handlungsform*.²³⁴ Darin ist die Skulptur nicht nur Objekt, sondern fordert die Betrachtenden auf, eine aktive Rolle in der Rezeption einzunehmen. Als Leiter der *documenta 6* nimmt Schneckenburger neben Morris viele künstlerische Positionen in sein Programm auf, in denen Skulptur und Handlung zusammen gedacht werden und verdeutlicht damit einen Paradigmenwechsel in der Skulptur.

²²⁸ Ein Narrativ, das nach Ingold gar als Definition von Material verstanden werden sollte.

Vgl. Ingold, 2007, S. 13 f.

²²⁹ Vgl. Von Osten, Marion (2016). When Attitudes Became Form: Arbeit, Konzept, Kunst. In: A. von Hülsen-Esch (Hrsg.), *Materialität und Produktion: Standortbestimmungen* (S. 161–169). Düsseldorf: DUP, S. 162.

²³⁰ Ebd.

²³¹ Vgl. Dander, Patrizia/ Lorz, Julienne/ Enwezor, Okwui/ Bürgel, Deborah/ Barlow, Phyllida und Haus der Kunst München (Hrsg.) (2012). *Skulpturales Handeln*. Gehalten auf der Ausstellung Skulpturales Handeln, Ostfildern: Hatje-Cantz [u.a.], S. 11.

Siehe dazu auch Ströbele in Abs. 3.1.2 vorliegender Arbeit.

²³² Vgl. ebd.

Siehe hier auch: Jaques Derrida, der sich in seiner Analyse des Archivs mit dem Wort *Impression* (Eindruck) beschäftigt hat. Vgl. Derrida, Jacques (1997). *Dem Archiv verschrieben: eine Freudsche Impression* (1. Aufl.). Berlin: Brinkmann & Bose, S. 48 ff.

²³³ Vgl. ebd., S. 12.

Siehe dazu auch Abs. 3.2.3 vorliegender Arbeit.

²³⁴ Schneckenburger, Manfred (1979). Plastik als Handlungsform. In: *Kunstforum International*, Bd. 34 (Venezia, 79-La Fotografia).

In der Perspektive des Herstellungsprozesses als Handlung, wird die Bedeutung der Situierung der Produktion deutlich, die nicht im abgeschiedenen Atelier, sondern in den Werken der Stahlindustrie stattfindet, weswegen der Gehalt der Skulpturen bzw. der skulpturalen Handlung Lechners meiner Ansicht nach erst in der Reflexion des Herstellungsprozesses sinnvoll erscheint, weshalb im folgenden Kapitel das Stahlwerk als Herstellungsort der Skulpturen untersucht und neben der Trias *Materie*, *Material* und *Materialität* der Begriff der *Produktion* aufgerufen wird.

3 Das Stahlwerk als Ort künstlerischer Produktion

Lechners Arbeitspraxis ist von Beginn an untrennbar mit den Fertigungsprozessen der Industrie verbunden. Um die Möglichkeiten der Industrie nutzen zu können, sind technisches Know-How und Erfahrung im Umgang mit dem Material nötig, weshalb Lechner das eigene und aktive Mitwirken bei der Produktion der Skulpturen stets hervorhebt. So etwa 1974 in einem Ausstellungskatalog des *Wilhelm Lehmbruck Museums*, in dem Lechner betont, dass er seine Skulpturen nicht herstellen lasse, sondern diese selbst in den Fabriken fertige, wobei es sich um ein beständiges Bildungserlebnis handle.²³⁵ Diese Aussage fällt in die Zeit, als Lechner ein Stipendium des *Bunds der Deutschen Industrie* innehat und damit die Möglichkeit bekommt, in stahlverarbeitenden Unternehmen selbst zu produzieren.²³⁶ Zunächst handelt es sich um einfache Vorhaben wie Kaltumformung oder Schweißarbeiten. Als Lechner ab Mitte der 1970er Jahre seine stahlverarbeitende Praxis um komplexe Maschinen und Hochöfen erweitert, wird er in eigenen Worten *Bildhauergast*²³⁷, dessen Skulpturen nun in Zusammenarbeit mit Fachleuten entstehen.²³⁸ Die Skulpturen entstehen demnach nicht im heimischen und abgeschiedenen Atelier, sondern werden in verschiedenen europäischen Stahlwerken produziert und müssen daher als Emergenzen komplexer sozio-ökonomischer Strukturen gelesen werden. Dabei hat der Begriff der *Produktion* im Allgemeinen philosophisch und kulturtheoretisch eine breite Ausdifferenzierung zwischen Fragen der Hervorbringung, Herstellung, Ökonomie sowie der Entstehung im Sinne eines kreativen Schöpfertums und Genieparadigmas erfahren.²³⁹ Während mithilfe der Untersuchung der Werkgruppen bis 1989 in Kapitel 2 herausgearbeitet werden konnte, dass Lechners Skulpturen als technisch-mediale Expositionen des Produktionsprozesses betrachtet werden müssen, in denen sich die technischen Möglichkeiten und Bedingungen ihrer der Herstellung widerspiegeln, gilt es nun die Situierung dieses Produktionsprozesses innerhalb der industriellen Stahlverarbeitung zu untersuchen. Besonderes Augenmerk soll hierfür auf die Eigenständigkeit und die Ereignishaftigkeit von Materialisierungsvorgängen gelegt werden, die in der Eigenaktivität und dem Widerstand des Materials sichtbar werden und die Lechner mithilfe ergebnisoffen angelegter Herstellungsprozesse bewusst herbeiführen möchte. Um die Bedeutung der Arbeitspraxis Lechners im Stahlwerk zu reflektieren zu können, ist eine Untersuchung des Stahlwerks als *sozial-ökonomischer Raum* unabdingbar, die im zweiten Teil des folgenden Kapitels vorgenommen wird. Zunächst gilt es jedoch, die Zusammenarbeit Lechners mit den Stahlwerken

²³⁵ Vgl. Kat. Ausst. *Alf Lechner: Stahlkonstruktionen*, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg, 1974, S. 28.

²³⁶ Vgl. unveröffentlichter Text, siehe Quelle AALS XL.

²³⁷ Vgl. ebd.

²³⁸ Vgl. ebd.

²³⁹ Vgl. Hülsen-Esch, 2016, S. 9 f.

offenzulegen und der Frage nach der Spezifität des Stahlwerks als Ort künstlerischer Produktion nachzugehen. Die Grundlage der Analyse bildet hierfür die Untersuchung der Werkgruppe *Gebors-tene und Gebrochene Stahlkörper*, wobei ein Einblick in die Herstellungsprozesse durch die Analyse verschiedener, bisher unveröffentlichter Korrespondenzen Lechners mit Stahlwerken sowie Notizen und Aufzeichnungen ermöglicht wird.

3.1 Das Stahlwerk als Ort der Erkenntnis

1992 notiert sich Lechner: „Seit Jahren bestehen enge Kontakte zu Metallurgen, durch die ich in die Tiefe der Materie eindringen konnte.“²⁴⁰ Aus der Notiz geht klar die Bedeutung der Stahlwerksange-stellten und ihr Fachwissen hervor, die durch ihre Erfahrung im Umgang mit dem Material für Lechner einen wichtigen Zugang zu Wissen über Stahl bieten. Durch den sozialen Austausch mit den Beschäftigten sowie das eigene Mitwirken an der Herstellung, also die Interaktion mit Material und Maschinen, muss das Stahlwerk im Folgenden daher als Erkenntnisort verstanden werden. Hierbei handelt es sich um ein Phänomen des Zeitgeists, denn durch den vermehrten Einsatz neuer Technologien und Materialien im 20. Jahrhundert, die kurz zuvor noch als kunstfremd galten, flos-sen neue Formen von Wissen in die Kunstproduktionen ein.²⁴¹ Es entstand eine räumliche Trennung von künstlerischer Konzeption und materieller Produktion, wodurch neue Orte der Kunstgenese ab-seits klassischer Malerei- und Bildhauereiateliers gefördert wurden.²⁴² Als *Räume des Wissens*²⁴³ bö-ten diese neuen Produktionsstätten andere Möglichkeiten der Umwandlung von gesellschaftlichem Wissen in Kunst als das Atelier.²⁴⁴ Durch die räumliche Trennung zwischen künstlerischer Konzep-tion und materieller Produktion entsteht eine ideelle Verbindung, wobei dem scheinbar immateriel-len Prozess der Ideenproduktion im Atelier die Eigenschaften und Verhaltensweisen des Materials sowie die umformenden Möglichkeiten der Maschinen als Grundlage voraus gehen.²⁴⁵ In seinem Beitrag zur Tagung *Topos Atelier: Werkstatt und Wissensform*²⁴⁶ bezeichnet Rübel die Fabrik daher als Erkenntnisort der Spätmoderne und beschreibt diesen am Beispiel von Serra als einen „Um-

²⁴⁰ Unveröffentlichter Text vom 21.06.1992, siehe Quelle AALS I.

²⁴¹ Vgl. Wagner, Monika und Diers, Michael (2010). *Topos ATELIER. Werkstatt und Wissensform*. In: M. Diers und M. Wagner (Hrsg.), *Topos Atelier: Werkstatt und Wissensform* (S. VII-VIII). Berlin: Akad.-Verl., S. VIII.

²⁴² Vgl. ebd.

²⁴³ Vgl. Rheinberger, Hans-Jörg/ Hagner, Michael und Wahrig-Schmidt, Bettina (Hrsg.). *Räume des Wissens: Repräsen-tation, Codierung, Spur*. Berlin: Akademie-Verlag. Siehe auch: Allemeyer, Marie Luisa/ Baur, Joachim/ Vogel, Christian und Georg-August-Universität Göttingen (Hrsg.) (2022). *Räume des Wissens: die Basisausstellung im Forum Wissen Göttingen*. Göttingen: Wallstein.

²⁴⁴ Dabei betrachtet Rübel die Transformation von Wissen in Kunst in Stahlwerken als ein historisches Phänomen des 20. Jahrhunderts. Vgl. Rübel, 2010, S. 113 f.

²⁴⁵ Die Theoretikerin Sigrid G. Köhler beschreibt in ihrem Text *Die Produktivität der Materie* inwieweit Materie dem Denken konstitutiv vorausgeht. Vgl. Köhler, 2013, S. 31 ff.

²⁴⁶ Vgl. Rübel, 2010, S. 111 ff.

schlagplatz von Wissen in Kunst²⁴⁷. Rübel untersucht darin die mediale Konstruktion der Verlagerung des künstlerischen Schaffensprozesses vom Atelier zur Fabrik und skizziert die Fabrik als ein spezifisch strukturiertes Wissensfeld, das als Transformationsort zwischen gesellschaftlicher und künstlerischer Produktion funktioniere.²⁴⁸ Für Rübel sind es vor allem die Dinge und Materialien in den Fabriken, die als *Aktanten* Wissen in Kunst transformieren.²⁴⁹ Diese Vorstellung baut auf Bruno Latours Konzept von Dingen als *quasi eigenständige Akteure*²⁵⁰ einer netzwerkartigen Struktur von Welt auf. In seinen soziologischen Analysen untersucht Latour die konstitutive Bedeutung von Objekten und Dingen für die Bildung des Sozialen, die durch einen Dualismus zwischen Kultur und Natur systematisch ausgeblendet werden.²⁵¹ Als *Aktanten* werden in der zusammen mit Michel Callon und John Law ausgearbeiteten *Akteur-Netzwerk-Theorie*, humane und nicht-humane Entitäten bezeichnet, die auf ein Netzwerk unterschiedlichster Akteure einwirken.²⁵² Da die Verhaltensweisen der einzelnen Elemente des Netzwerks nicht im Vorhinein festgelegt sind, werden diese als „entities that do things“²⁵³ betrachtet.²⁵⁴ Von ihnen gehe demnach eine Wirkung bzw. Kraft aus, die als *agency* bezeichnet wird.²⁵⁵ Als *Quasi-Objekte* werden verbindende Objekte beschrieben, die das Netzwerk erzeugen, tragen oder binden.²⁵⁶ Der Blick auf alltägliche Gegenstände als Teil komplexer Systeme tritt in den letzten zwanzig Jahren verstärkt in den Fokus kulturwissenschaftlicher Untersuchungen, die zu neuen Sichtweisen materieller Kultur sowie künstlerischer und sprachlicher Prozessualität führen.²⁵⁷ In Bezug auf Lechner scheint der Ansatz produktiv, um dessen Arbeitspraxis im Stahlwerk und die sich gegenseitig bedingenden Faktoren Material, Maschinen, Belegschaft, Logistik und Infrastruktur zu untersuchen.

²⁴⁷ Ebd., S. 119. Bei der Fabrik als Umschlagplatz von Wissen in Kunst handelt es sich jedoch nicht um ein neuartiges Phänomen der Spätmoderne, sondern vielmehr um die Intensivierung von Produktionsprozessen, die bereits in den Ateliers und Manufakturen des 19. Jh. zu finden sind. Siehe etwa Wolfgang Ullrich am Beispiel von Auguste Rodin in selbigen Band. Vgl. Ullrich, Wolfgang (2010). „Erwin anrufen“ – oder: Wie wird künstlerische Kreativität (mit)geteilt? In: ebd., S. 199 ff.

²⁴⁸ Vgl. ebd., S. 114.

²⁴⁹ Vgl. ebd., S. 113.

²⁵⁰ Siehe etwa: Latour, Bruno (1996). On actor-network theory: A few clarifications. In: *Soziale Welt*, (47. Jahrg., H. 4), S. 369 ff.

²⁵¹ Vgl. Reckwitz, Andreas/ Lindemann, Gesa und Nassehi, Armin (2008). BRUNO LATOUR, Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. In: *Soziologische Revue*, 31(4), S. 338.

²⁵² Siehe etwa: Latour, Bruno (2019). *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft: Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie* (Roßler, Gustav, Übers.) (5. Auflage). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

²⁵³ Johnson, Jim (1988). Mixing Humans and Nonhumans Together: The Sociology of a Door-Closer. In: *Social Problems*, 35 (3, S. 298–310), S. 303.

²⁵⁴ Siehe auch Schulz-Schäfer, Ingo (1998). Akteure, Aktanten und Agenten. Konstruktive und rekonstruktive Bemühungen um die Handlungsfähigkeit von Technik. In: T. Malsch (Hrsg.), *Sozionik. Soziologische Ansichten über künstliche Sozialität* (S. 128–167). Lucius & Lucius Verlagsgesellschaft.

Abgerufen am 05. Mai 2022 von <http://eldorado.tu-dortmund.de/handle/2003/28309>

²⁵⁵ Siehe zum Begriff der *agency* Abs. 3.1.3 vorliegender Arbeit.

²⁵⁶ Vgl. Latour, 1996, S. 369 ff.

²⁵⁷ Vgl. Ferus et al., 2009, S. 7.

Inwieweit Dinge für Lechner zu *Aktanten des Wissens* werden, zeigt sich speziell in der Erzählung Lechners über eine seiner ersten Skulpturen. Bei der unbetitelten Arbeit mit der Werkverzeichnisnummer sechs, handelt es sich um das 30 Zentimeter lange Rohrstück einer alten Sauerstoffflasche, das Lechner Mitte der 1960er Jahre auf einem Schrottplatz findet und als *objet trouvé* in sein Werk aufnimmt (Abb. 39).



Abb. 39: Abbildung des Rohrstücks WV 6, 1967.

Um die Sauerstoffflasche für den Hochofen aufnahmefähig zu machen, wurde diese von

den Schrottplatzbetreibenden mithilfe einer hydraulischen Schere in kleine Stücke geschnitten. Dadurch kam es zu einer Quetschung des Materials, dessen unspezifische Form Lechner fasziniert.²⁵⁸ Denn trotz der undefinierten Form des Metallstücks lässt sich die Ursprungsform des Rohres erahnen, wodurch der Transformationsprozess in der Betrachtung nachvollziehbar bleibt. Meines Erachtens geht es Lechner bei *Ohne Titel* (WV 6) nicht um den, bei *objet trouvé* oder *Ready-Made* üblicherweise bedeutsamen Selektionsprozess, bei dem es zu einer Erhebung eines Alltagsgegenstandes oder Stücks vermeintlichen Schrotts zu Kunst geht, sondern vielmehr um die Aneignung der am Rohr angewendeten mechanischen und plastischen Verfahren, die Lechner nachfolgend als künstlerische Strategie in seiner ersten umfangreichen Werkgruppe *Verformungen* anwendet.²⁵⁹ Im Sinne Rübels bzw. Latours kann das Rohrstück als *Aktant* verstanden werden kann, das Lechner zu einer Kunstproduktion anstößt. Der Vergleich der technischen Verfahren des Schrottplatzes und Lechners künstlerischer Produktion zeigt mehrere Parallelen, denn beide sind geprägt von Teilungsmethoden wie Abscheren, Sägen oder Autogenbrennen sowie Umformungsverfahren wie Pressen und Biegen. Demnach bietet der spezifische Ort *Schrottplatz* Lechner einen Zugang zu Wissen über verschiedene Verfahrenstechniken der Metallver- und Bearbeitung, die er für seine Skulpturen brauchbar macht.²⁶⁰

²⁵⁸ Unveröffentlichter Text, siehe Quelle AALS XLV.

²⁵⁹ So wird auch in der Monografie von 1990 der Fund des Metallstücks von Honisch als Initiationsmoment beschrieben, der in direkter Konsequenz zu einem *skulpturalen Konzept* führe. Vgl. Honisch, 1990, S. 19.

²⁶⁰ Das zeigt sich auch in der Etymologie des Wortes *Schrott*, das in der ursprünglich niederrheinischen Form *Schrot* ein *abgeschnittenes Stück* bezeichnet.

Vgl. *DWDS*: Abgerufen am 17. Januar 2021 von <https://www.dwds.de/wb/Schrott>
Siehe auch Abs. 2.1 vorliegender Arbeit.

Ab den 1980er Jahren wendet sich Lechner schließlich immer mehr den Hochöfen der Schwerindustrie zu und beobachtet dort bei der industriellen Herstellung von Stahl chemische und physikalische Prozesse. Vergleichbar zur Erzählung über das Rohrstück, finden sich auch in dieser Zeit Erzählungen zu Initiationsmomenten, die Lechners Arbeitspraxis nachhaltig beeinflussen sollten. So beschreibt Lechner rückblickend etwa, dass er in einem Hüttenwerk Zeuge davon wurde, wie ein tonnenschwerer Stahlkörper plötzlich zerbrach. Die Werksmitarbeitenden teilten ihm auf seine Nachfragen hin mit, dass es sich um einen physikalischen Vorgang in Folge eines Temperaturschocks handle, denn je nach Zusammensetzung der Legierung könne Stahl eine Härte erreichen, bei der sich dieser wie Glas verhalte und zerbreche.²⁶¹ Angetrieben von dieser Beobachtung geht Lechner dem Ursprung dieses Materialverhaltens nach und legt einen besonderen Fokus auf Materialreaktionen, die von der Industrie als *Fehlleistungen* interpretiert werden. Hierfür untersucht er Werkstücke, die mit den standardisierten Fertigungsprozessen in Konflikt zu stehen scheinen. In Zusammenarbeit mit Gerhard Cohnen, dem damaligen Betriebschef der Schmiede der *Thyssen Edelstahlwerke AG* in Witten, beginnt Lechner Ende der 1980er Jahre mit der Zusammensetzung von Stahl und den daraus resultierenden unterschiedlichen Materialeigenschaften zu experimentieren, um die thermisch angestoßenen Materialprozesse künstlich herbeizuführen.²⁶² Das Ergebnis sind massive Stahlkörper, die explosionsartig und scheinbar selbstständig zerbersten sowie Stahlkörper, die aufgrund ihres Härtegrades mithilfe einer von außen einwirkenden Kraft gebrochen werden können. Der Spaltungsprozess wird sowohl durch die Materialzusammensetzung, das Zulegieren von Stoffen wie Chrom, als auch durch thermische Prozesse, wie einer hohen Abkühlgeschwindigkeit des glühenden Stahls, evoziert. Die Erhöhung des Chrom- und Kohlenstoffanteils in der Legierung lässt das Material spröde und unflexibel werden. Durch enorme Temperaturstürze, die Lechner durch Wasserkühlung des glühenden Stahls erzeugen lässt, entstehen innere Spannungen, die aufgrund der veränderten Eigenschaften der Gitterstruktur den Stahl zum Bersten

²⁶¹ Die Beschreibung im Wortlaut von Lechner: „Bis ich in den 80er Jahren in den Hüttenwerken (...) Beobachtungen machte, die mir bis dahin verborgen blieben. Ich erlebte, dass tonnenschwere Stahlkörper brechen. Das war für mich wie eine Entdeckung, denn die Teilung, das Teilen eines Ganzen ist seit Jahrzehnten mein zentrales Konzept (...). Meine Fragen wurden von den „Stahlkochern“ so beantwortet, als ob das selbstverständlich wäre. Es sei ein physikalischer Vorgang und ist die Folge eines Temperaturschocks. Ob mit oder gegen die Absicht war nicht auf Anhieb erfahrbar. Die Legierung sei die Voraussetzung. Wenn die Legierung eine Härte erreicht, die das mechanische Bearbeiten sehr erschwert, kann sich Stahl wie Glas verhalten.“

Vgl. unveröffentlichter Text, siehe Quelle AALS XLVIII.

²⁶² Nach der Schließung der Schmiede von Krauss-Maffei sucht Lechner ab 1988 neue Fertigungsmöglichkeiten und beginnt eine Zusammenarbeit mit der Schmiede der Thyssen Edelstahlwerke AG in Witten. Ansprechpartner ist der damalige Betriebschef Dr. Gerhard Cohnen, mit dem Lechner bis zu dessen Pensionierung 1995 und darüber hinaus intensiv zusammenarbeitet. Siehe dazu Punkt 1 der schriftlichen Befragung von Cohnen vom 30.04.2021, siehe Anhang 1.2.

bringen.²⁶³ Mithilfe dieser Technik entsteht von Ende der 1980er bis Mitte der 1990er Jahre eine Vielzahl an Skulpturen, die im Folgenden als *Geborstene und Gebrochene Stahlkörper* bezeichnet werden.²⁶⁴ Die ersten Skulpturen, bei denen dieses Vorhaben gelingt, sind *Geborstene Platte I + II*²⁶⁵ (Abb. 40). Dabei handelt es sich um zwei etwa dreieinhalb Meter lange und einem Meter breite Stahlplatten, die jeweils mit einem wellenartigen Riss geteilt sind. Die durch den Spaltungsprozess entstandenen Bruchlinien stehen im Kontrast zur linear-geometrischen Form der industriell produ-



Abb. 40: Alf Lechner: *Geborstene Platte I + II* (WV 454 I + II), 1989.

²⁶³ Gerhard Cohnen drückt diesen Spaltungsprozess fachspezifisch wie folgt aus: „Wird ein zur Härtung geeigneter Stahl erwärmt, so wandelt sich das raumzentrierte Alpha-Gitter in das flächenzentrierte Gamma-Gitter um und der Kohlenstoff geht in Lösung. Das Kohlenstoffatom lagert sich in dem nun freien Raum des Gamma-Gitters ab. Bei schroffer Abkühlung wandelt sich das Gamma-Gitter wieder um, d.h. ein Eisenatom ist bestrebt, einen Platz im Gitter-Raum einzunehmen. Wegen der hohen Abkühlgeschwindigkeit kann das Kohlenstoffatom seinen Platz jedoch nicht verlassen. Eisen- und Kohlenstoffatome verzerren das Raumgitter tetragonal, wobei zum Teil sehr große Spannungen entstehen. Diese Materialspannungen führen zur Härte bzw. Festigkeit des Stahls. Sind die Abkühlgeschwindigkeiten, die erzeugt werden, so groß, daß die jeweilige Materialfestigkeit überschritten wird, so bilden sich im Stahl ohne äußere Einwirkung Risse. Dies geschieht plötzlich und explosionsartig schnell. Reichen die inneren Spannungen nicht aus, den Stahl zu zerreißen, kann das Aufbringen von einer äußeren Kraft, zum Beispiel durch Biegedruck, zum gleichen Ergebnis führen.“ Aus einem Brief von Gerhard Cohnen an Alf Lechner. Zitiert nach: Zweite, 1990, S. 13.

²⁶⁴ Diese Skulpturen fasst Honisch im Werkverzeichnis als Werkgruppe unter der Bezeichnung „Geborstene und Gebrochene Platten“ zusammen. In der Fortführung des Werkverzeichnisses von Christoph Brockhaus von 1995 wird die von Honisch eingeführte Werkgruppeneinteilung nicht mehr weitergeführt. Da ab 1991 zu den Platten auch zylindrische Stahlkörper hinzukommen, wird in der vorliegenden Studie die Bezeichnung „Geborstene und Gebrochene Stahlkörper“ verwendet.

²⁶⁵ Die Arbeiten sind knapp beschrieben und abgebildet in: Honisch, 1990, S. 229 ff.; Zweite, 1990, S. 14; 68 f.

zierten Stahlplatte. Noch klarer wird dieser Kontrast an den zwei Jahre später folgenden *Zylinderspaltungen*²⁶⁶, insbesondere bei der Arbeit *Große Zylinderspaltung*²⁶⁷ von 1991, bei der die Innenseiten des gespaltenen Zylinders nach außen gedreht sind, um einen freien Blick auf die Teilungsflächen zu ermöglichen (Abb. 41). An den breiig wirkenden Oberflächenstrukturen des Materials und an den Bruchkanten wird die Wucht des explosionsartigen Spaltungsprozesses nachvollziehbar, denn bei dem Zylinder handelt es sich um einen Materialkörper mit über 25 Tonnen Gewicht. Begegnet man diesen Skulpturen im öffentlichen Raum und ertastet die reliefartige Oberflächenstruktur der Spaltung, ist ihre physische Präsenz beeindruckend. Wie, wann und ob überhaupt das Material zerberstet, ist von jedem einzelnen



Abb. 41: Alf Lechner: *Große Zylinderspaltung* (WV 488), 1991.

Stahlkörper abhängig. So kann es vorkommen, dass das Material zwar Risse bildet, sich aber nicht teilt. In diesen Fällen brechen Lechner und Cohnen die gehärteten aber porösen Stahlbleche mithilfe einer hydraulischen Presse, beispielsweise die Skulptur *Quadrat gebrochen*, für die Lechner und Cohnen ein eineinhalb Tonnen schweres Chromstahlblech zerteilen (Abb. 42 und 43). Die Gewichtsangabe soll die enorme Kraft veranschaulichen, die für den Vorgang benötigt wird. Im Gegensatz zur Präsentation von *Geborstene Platten I+II*, bei der die Fragmente geschlossen gezeigt werden, ist bei *Quadrat gebrochen* eine der beiden Hälften derart aufgeklappt, dass die Oberflächen die Bruchkanten erkennbar sind. Dadurch ist die scheinbar breiige, fast liquide anmutende Oberflächenstruktur offengelegt und steht im Kontrast zur übrigen industriellen Formensprache des rechtwinkligen Stahlkörpers. Allgemein widerspricht dieser Anblick den konventionellen Sehgewohnheiten der mechanischen Eigenschaften von Stahl, da dieser üblicherweise zur Verformung neigt bevor er bricht. Die durch das Bersten und Brechen erzeugten Oberflächenstrukturen wirken demnach

²⁶⁶ Vgl. Werkverzeichnisnummern WV 486 - 488; 512; 531.

²⁶⁷ Siehe dazu auch: Heidt Heller, 1995.

fremd, von organisch gewachsen bis hin zu hartem, zerbrochenem Glas.²⁶⁸



Abb. 42 Alf Lechner: *Quadrat gebrochen* (WV 459), 1990. Zugeklappt auf dem Boden der Werkstatt.

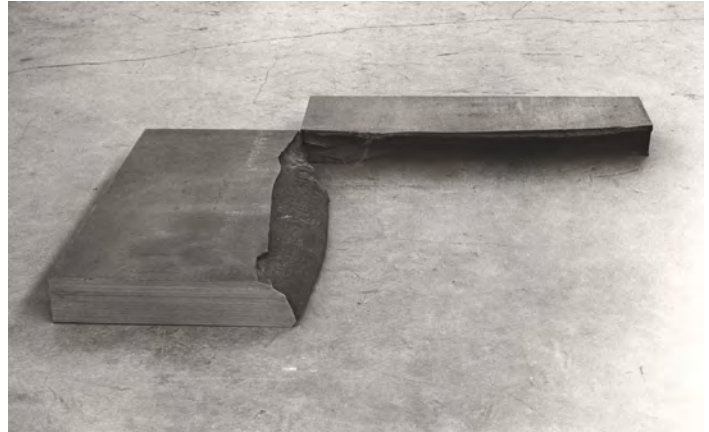


Abb. 43 Alf Lechner: *Quadrat gebrochen* (WV 459), 1990. Aufgeklappt auf dem Boden der Werkstatt.

Wie hier deutlich wird, gibt die Beobachtung eines unerwarteten Materialverhaltens im Stahlwerk Lechner den Anstoß zu einer neuen skulpturalen Methodik: der Teilung massiver Stahlkörper, die bedingt von der thermischen Behandlung durch eine Materialreaktion entsteht. Vergleichbar zum Rohrstück zuvor, wirkt das beobachtete Werkstück im laufenden Betrieb des Stahlwerks als *Aktant* auf Lechner ein. Über die Bedeutung dieser Observationen für seine Arbeit schreibt Lechner in einer Notiz:

„Durch meine über viele Jahre enge Zusammenarbeit mit der Stahlindustrie und den Hüttenwerken, bekam ich Einblick in viele Möglichkeiten mit Stählen umzugehen. Ich beobachtete dabei nicht nur die, für die Produktion notwendigen Vorgänge, aus der zweifellos viel zu lernen war, sondern auch die ‚**Fehlleistungen**‘ (Herv. im Original). Sie sind es, die mein kreatives Denken herausfordern.“²⁶⁹

Aus der Notiz gehen für die vorliegende Untersuchung meines Erachtens vor allem zwei bedeutsame Aspekte hervor: Zum einen kann dieses spezielle Materialverhalten ausschließlich im Stahlwerk beobachtet werden, was das Stahlwerk als besonderen Ort der Wissensgenese ausweist. Zum anderen legt Lechner seinen Fokus auf Werkstücke, deren Verhalten sich von der gleichförmigen Masse unterscheidet. Demnach interessieren ihn vor allem Prozesse, die von der Industrie üblicherweise

²⁶⁸ An der Arbeit *Geschiebe* wird die veränderte und unerwartete Materialeigenschaft deutlich. Die massive Chromstahlplatte wirkt, als sei sie in mehrere Teile zersplittert. Auch Honisch verweist darauf, dass das zu sehende Materialverhalten näher am Verhalten anderer Materialien, als dem des Stahls selbst sei. Die Bruchlinienführung erinnere an zerbrochenes Glas und die Bruchkanten an Stein. Vgl. Honisch, 1990, S. 230.

²⁶⁹ Unveröffentlichter Text *MURX wird Skulptur*, siehe Quelle AALS XLIII.

vermieden werden, da sie zu Störungen im standardisierten Fertigungsprozess führen.²⁷⁰

Die Beobachtung ist für Lechner von Beginn seiner künstlerischen Praxis an der zentrale Ausgangspunkt für seine Arbeit.²⁷¹ Dazu schreibt Cohnen, dass Lechner bei seinen Besuchen im Stahlwerk stets nach ungewöhnlichen Ergebnissen bei normalen Fertigungsprozessen Ausschau hielt und ihn auch abseits konkreter Aufträge darum bat, Fotos, Beschreibungen und Skizzen von sich ungewöhnlich verhaltenden Werkstücken zu senden.²⁷² Entsprechend diesem Wunsch korrespondiert Cohnen mit Lechner über Werkstücke mit ungewöhnlichem Materialverhalten. Aufgrund ihres Briefwechsels lässt sich deren Forschungsarbeit rekonstruieren. In einem Brief vom 18. Mai 1992 etwa, berichtet Cohnen von einer Stahlplatte, die beim Walzen *zerstört* wurde (Abb. 44).²⁷³ Von dem vier Tonnen schweren, zehn Zentimeter dicken und über fünf Meter langen Chromstahlblech wurde während des Walzvorgangs ein Teil abgesprengt. Wie in ihren Korrespondenzen üblich, schickt Cohnen anbei Fotoaufnahmen des Werkstücks und genaue Zeichnungen mit detaillierten Maßangaben aller Flächen, Längen, Bruchkanten und Risse. So setzt sich auch der Brief von 1992 aus einem handschriftlichen Schreiben, einer detaillierten Zeichnung aller Teile sowie zwei Seiten mit jeweils zwei Fotografien des Werkstücks zusammen, wie dieses im Hof der Schmiede lagert.

²⁷⁰ Nicht zuletzt daher überschreibt er seine Notiz mit dem Titel *MURX wird Skulptur*, wobei umgangssprachlich eine mangelhafte oder unzureichende, meist handwerkliche Leistung als *Murx* bezeichnet wird. Vgl. ebd.

²⁷¹ Siehe auch: Honisch, 1990, S. 15. Darin beschreibt Honisch die Bedeutung der Beobachtung für Lechner in dessen frühen Jahren als professionell arbeitender Künstler.

²⁷² Vgl. Punkt 1.3.2 der schriftlichen Befragung von Cohnen vom 30.04.2021, siehe Anhang 1.2.

²⁷³ Vgl. Brief vom 18.05.1992, siehe Quelle AALS V.

München, den 18. 5. 52

Lebte Sie,

Bestehend aus den Sie die beide ange-
 hängten Fotos. Die beiden gezeichneten Teile
 stammen aus einer Platte, die beim Walzen
 zerlegt wurde. Das oben drauf liegende Teil mit
 den beiden Löchern hat mit einem beiden Teilen
 nichts zu tun. Da kein Fotografieren kein Veran
 zu Verfügung stand (Spatlode !!), habe ich es
 einfach mit auf die Platte gelassen.
 Ursprünglich war Teil B (rechte Seite) mit Teil A
 (linke Seite) verbunden. Die vorliegende Platte
 ist zwar nicht so dramatisch zerlegt wie die
 beiden vorhergehenden Exemplare, sie ist aber aus
 gleichem Material (12%ige Chromstahl, 2% C).
 Vielleicht kann es bei der Begleitung der
 Reparaturen Ihre geschmecken.
 Ich hoffe, daß es Euch gut geht und
 auch die herzlichsten Grüße - auch von "Hans"
 sein. Ganz

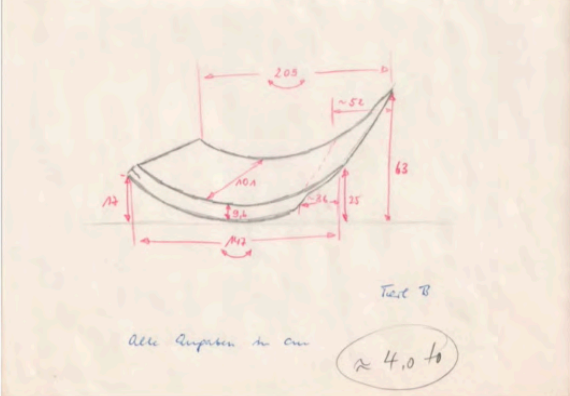
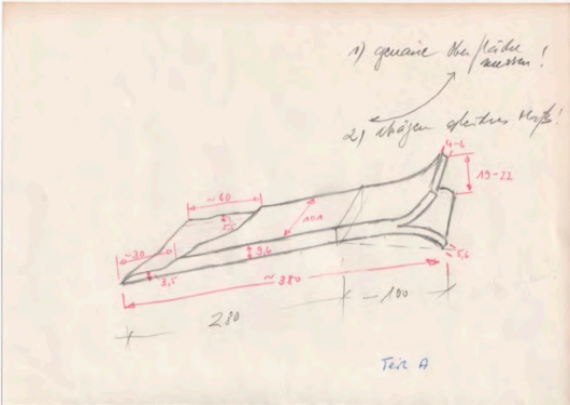


Abb. 44: Ansicht einer der Korrespondenzen zwischen Lechner und Cohnen bezüglich Spaltung (WV 502).
 Vgl. Quelle AALS V.

In anderen Fällen, etwa zu sehen in einem weiteren Brief von Cohnen an Lechner (Abb. 45), wirken die Zeichnungen wie genaue topografische Karten des Materials. Cohnen zeichnet bei diesem Beispiel die auf den Abbildungen zu sehenden Werkstücke entsprechend ihrer Perspektive und Ausrichtung nach und ergänzt diese um Risse, Spalten und Abplatzungen, die auf den Fotos kaum erkennbar sind. Hierfür untersucht er das Werkstück genau und notiert jede Materialabweichung von der Norm. Mit Blick auf das Gesamtwerk von Lechner fällt auf, dass die retrospektive Praktik des Kartografierens der Werkstücke in einem Gegensatz zu den prospektiv erstellten technischen Zeichnungen Lechners steht, nach deren Vorgaben üblicherweise die Skulpturen maßgenau angefertigt wurden.²⁷⁴ Einige Tage später antwortet Lechner auf den Brief Cohnens (Abb. 44) mit einem Plan für das weitere Vorgehen (Abb. 46).

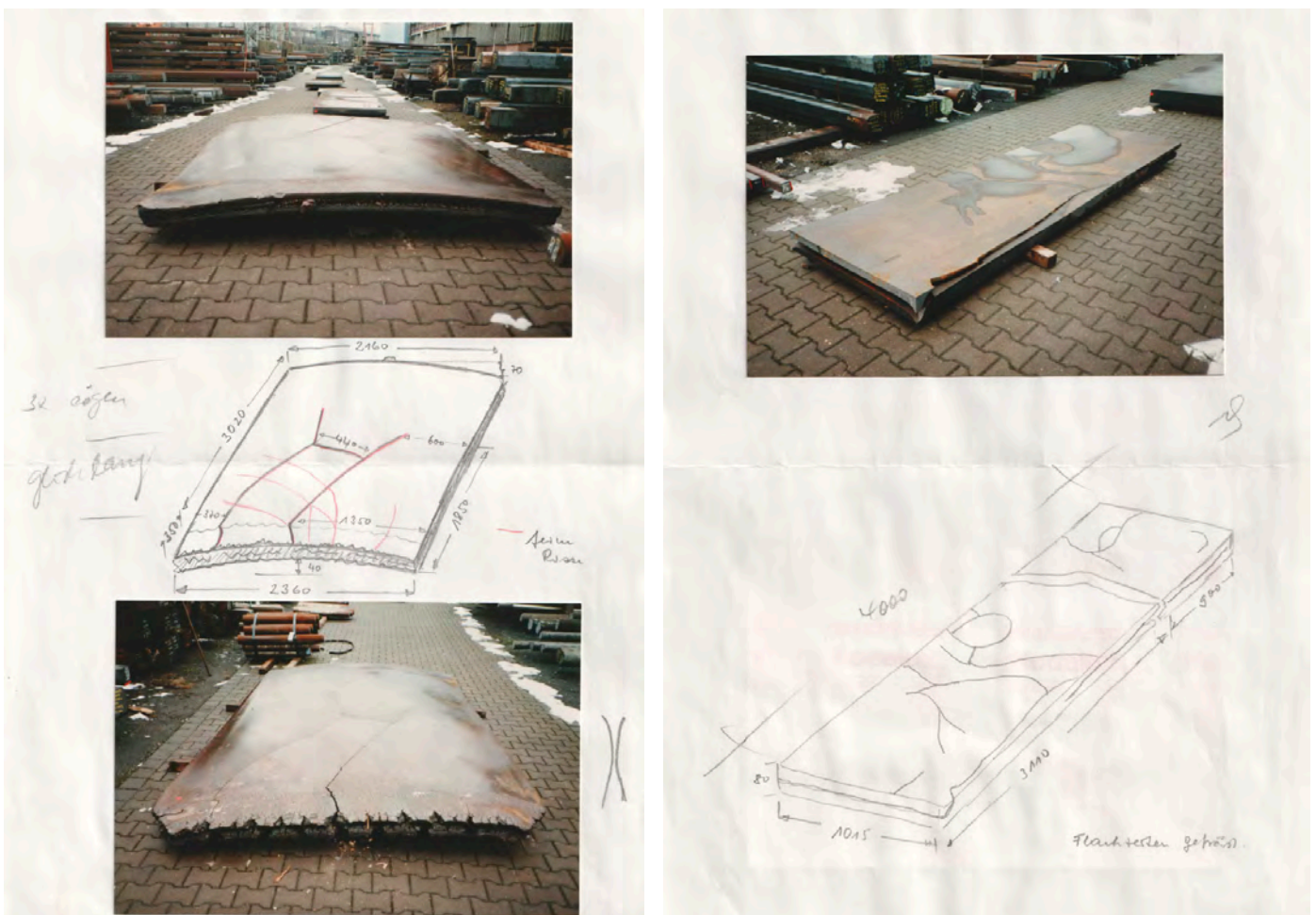


Abb. 45: Seiten eines Briefes von Cohnen an Lechner mit genauen Zeichnungen zu den Brüchen und Abplatzungen des Stahlkörpers. Vgl. Quelle AALS IV.

²⁷⁴ Auf diesen Aspekt wird in Abs. 4.2.2 vorliegender Arbeit eingegangen.

Das Schreiben präsentiert sich als diagrammatische Verschränkung zwischen Text und Zeichnung.²⁷⁵ Mithilfe handschriftlicher Notizen und kleiner illustrierender Skizzen weist Lechner darin Cohnen an, den hinteren Teil der größeren Platte abzutrennen, denn durch die Reduktion auf nur eine Bruchkante solle die Aufmerksamkeit auf den Bereich des Blechs konzentriert werden, an dem die meiste Kraft freigesetzt wurde. Das derart verarbeitete Blech findet sich als Skulptur im Werkverzeichnis mit dem Titel *Abspaltung* (Abb. 47). Zu sehen ist eine zweiteilige Skulptur, wobei das größere Fragment plan auf dem Boden liegt und das kleinere Teilstück sich in einem Halbrund krümmt. Dadurch ist die Bruchstelle einsehbar und eröffnet dem Blick organisch und gewachsen anmutende Strukturen (Abb. 48). An der Form des Halbrunds

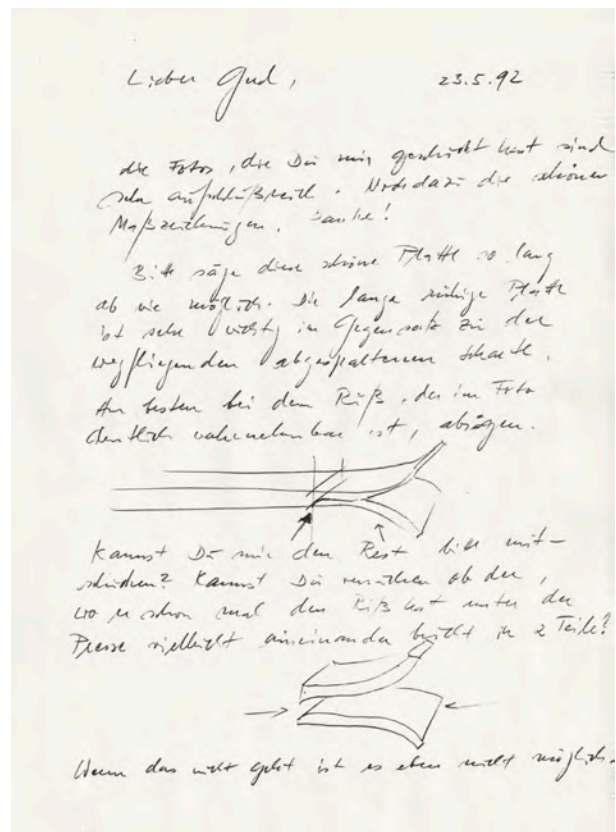


Abb. 46: Antwortschreiben Lechners bezüglich *Abspaltung* (WV 502). Vgl. Quelle AALS XXIV.

und der Struktur der Bruchflächen lässt sich noch immer die enorme Wucht des Spaltungsprozesses erahnen. Diese Wirkung spiegelt sich auch in der Rezeption der Skulptur wider, die 1993 im Kunstverein Reutlingen zu sehen ist. Dort platziert Lechner die Arbeit so, dass sich die Spaltung zum Eingang des Raums hin öffnet und den Besuchenden einen direkten Blick auf die Bruchflächen gewährt (Abb. 49). Die dadurch von der Skulptur ausgehende Wirkung wird in einem Zeitungsartikel über die Ausstellung beschrieben:

„Vorbei am ‚Kugelsektor‘ im Vorraum (...) gelangt man zu dem skulpturalen Donnerschlag der schon erwähnten ‚Abspaltung‘, die hier zum beherrschenden ‚Raumzeichen‘ wird und die man mehrmals umschreiten sollte, um die in ihr versammelte Kraft und die stille, selbstgenügsame Schönheit ihrer Form wahrzunehmen. Ein geheimnisvoller mahagonifarbener Ton umspielt ihre ‚Haut‘, die voller Runen und Muster ist und auf der man noch die Flammenschrift ihrer Geburt sieht.“²⁷⁶

²⁷⁵ Vgl. Brief vom 23.05.1992, siehe Quelle AALS XXIV.

²⁷⁶ Hdw (Kürzel des Autors, Anm. d. Verfassers). (1993). *Die Würde des Einfachen. Alf Lechner in einer Doppelausstellung des Kunstvereins Reutlingen*. Reutlinger General-Anzeiger, 24. Juli, S. 24.

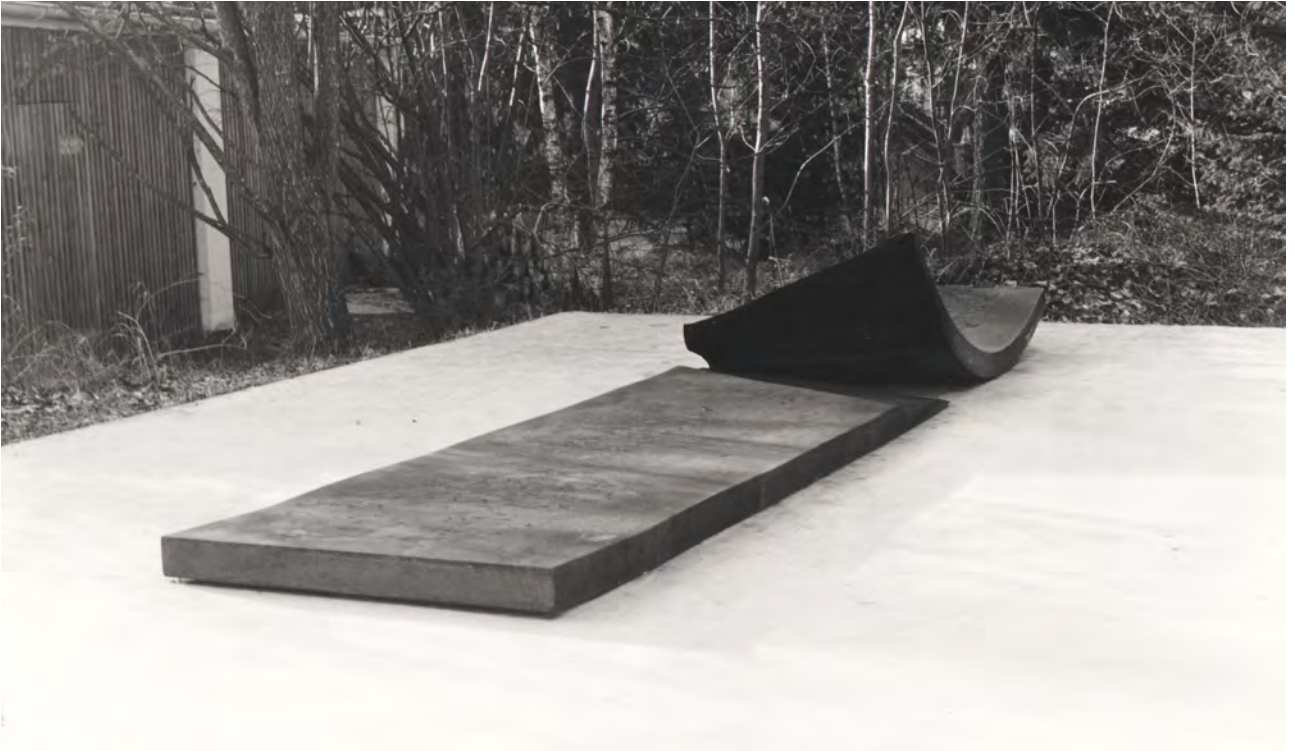


Abb. 47: Alf Lechner: *Spaltung* (WV 502), 1992.

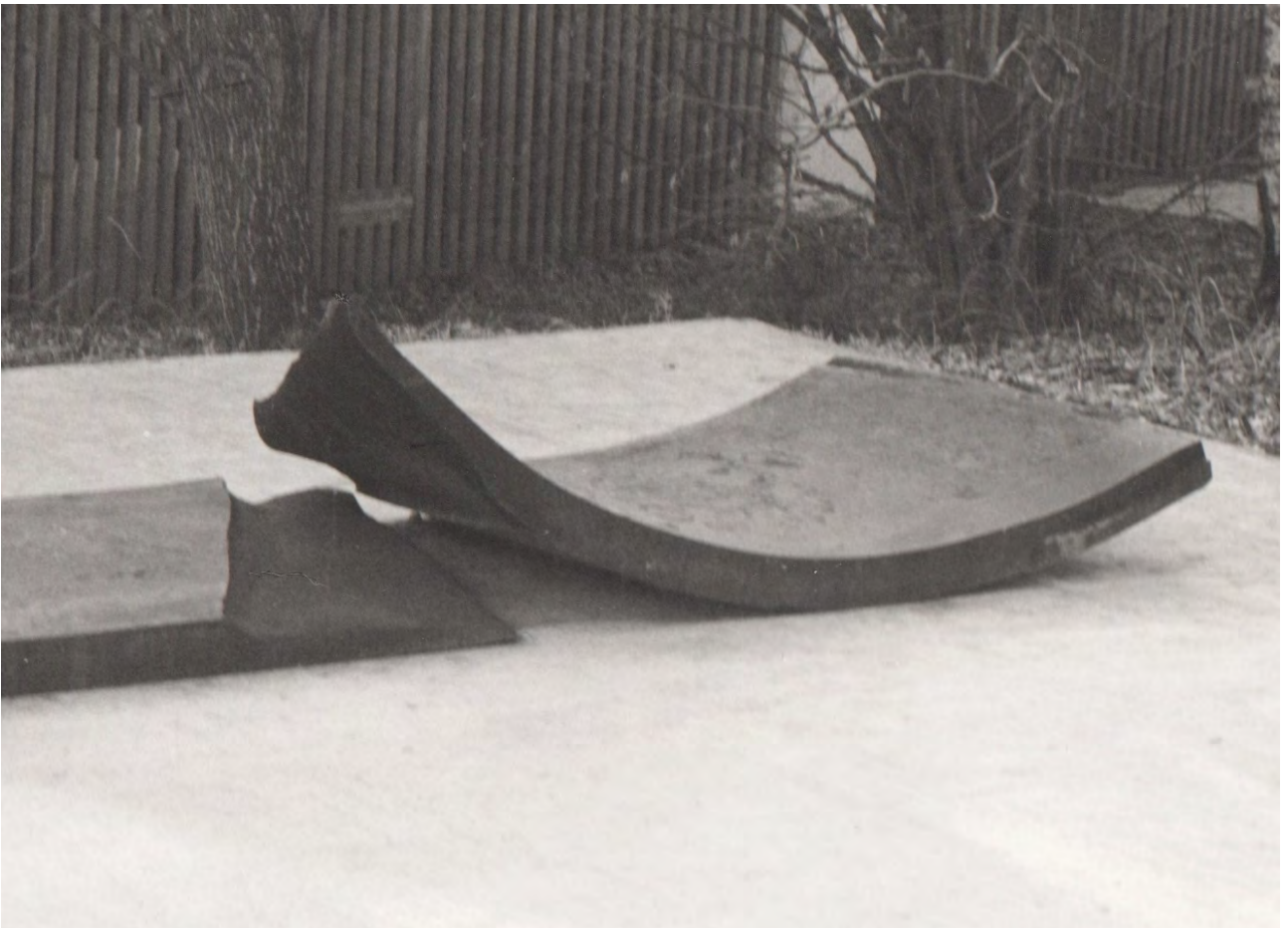


Abb. 48: Vergrößerte Ansicht der Bruchstelle von *Spaltung* (WV 502).

Sehr bildhaft wird im Artikel die Wirkung der Skulptur beschrieben und darauf verwiesen, dass sich der Entstehungsprozess, die „Geburt“, durch die Oberflächenstrukturen vermittele. Das Besondere an dieser Skulptur ist meines Erachtens, dass sie nicht intentional entstanden ist, sondern es sich um ein „entdecktes“ Werkstück aus dem standardisierten Fertigungsprozess handelt, das von Lechner lediglich aufgearbeitet wurde. Wie der Blick in weitere Korrespondenzen mit Stahlwerken ergab, handelt es sich hierbei nicht um einen Einzelfall, sondern um ein systematisches Vorgehen Lechners, das im Folgenden als bewusste künstlerische Strategie vorgestellt werden soll, die in der Rezeption der Werke von Lechner bisher noch nicht besprochen wurde.

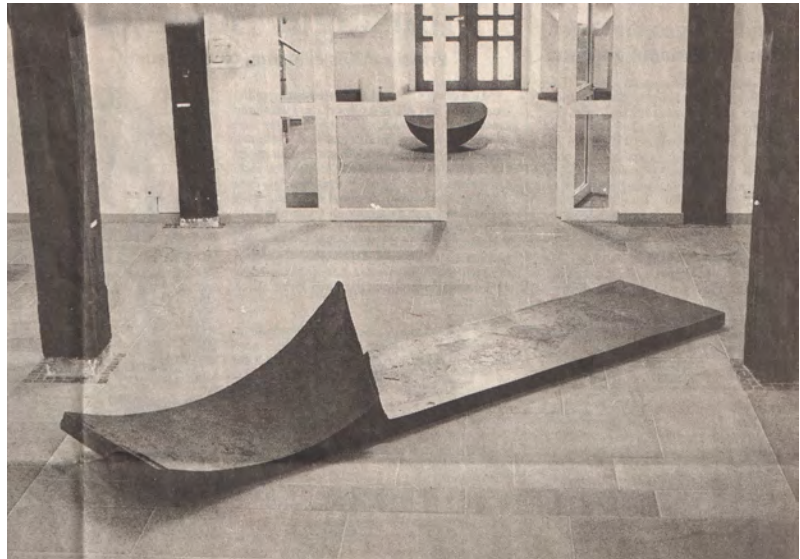


Abb. 49: Ausstellungsansicht des Kunstvereins Reutlingen, 1993. *Reutlinger General-Anzeiger*.

In unregelmäßigen Abständen bekommt Lechner genaue Beschreibungen und Skizzen von Ausschussware, die von den jeweiligen Firmen zum Teil als *Sonderformen* bezeichnet werden.²⁷⁷ Ab den 1990er Jahren beginnt er nun damit, einzelne dieser Werkstücke aufzukaufen und zu Skulpturen umzuarbeiten.²⁷⁸ So etwa *Aufbiegung stabilisiert*, eine zweiteilige Skulptur, bei der eine unregelmäßig gekrümmte Stahlplatte an der Kante einer ebenmäßigen Platte aufgestellt ist (Abb. 50). Anhand der Arbeit wird ersichtlich, wie reduziert Lechner hierbei vorgeht, denn er setzt dem vom Stahlwerk ausgesonderten Blech lediglich ein Blech in der Ausgangsform des Werkstücks entgegen. So entsteht in der Betrachtung ein Dialog zwischen der industriellen Norm und der *Sonderform* des Ausschusses. Die von der Skulptur ausgehende Wirkung auf die Rezipierenden wird anhand der Maße deutlich, denn sie misst zwei auf viereinhalb Meter bei einem Gesamtgewicht von 16 Tonnen. Bei der gekrümmten Platte handelt es sich um eine Fehlproduktion der Firma *Reiner Brach GmbH & Co. KG*, von der Lechner die meisten dieser *Sonderformen* bezog. Auf der Auftragsbestätigung für

²⁷⁷ Der Begriff taucht in mehreren Briefen auf, etwa in einem Brief vom 01.01.2007 an Stefan Brach, siehe Quelle AALS XLIX.

²⁷⁸ In das Werk aufgenommene und zum Teil umgearbeitete Fundstücke: WV 502; 511; 522?; 581; 616; 617?; 639; 664; 667; 670?; 671?; 675; 713. Bei den mit ? gekennzeichneten Nummern ist der Werdegang des Materials nicht sicher nachvollziehbar.



Abb. 50: Alf Lechner: *Aufbiegung stabilisiert* (WV 616), 2002.

das gekrümmte Stahlelement steht unter Abnahmevorschrift: „K U N S T W E R K ! ! ! !“²⁷⁹. Ausgangspunkt dieses speziellen Austausches zwischen Lechner und der Firma *Reiner Brach GmbH & Co. KG* war ein Werkstück, das neben dem deformierten Rohrstück *Ohne Titel* (WV 6) als einzig weiteres *objet trouvé* unbearbeitet in das Werkverzeichnis aufgenommen wurde und meines Erachtens eine vergleichbar bedeutsame Stellung im Werk als *Aktant* einnimmt: *Streckung* (WV 581). Dabei handelt es sich um eine etwa dreieinhalb Meter hohe und 25 Tonnen schwere Stahlkokille, deren obere Hälfte von zwei Öffnungen durchdrungen ist (Abb. 51). In einem Brief beschreibt Lechner seine Entdeckung des Blocks und dessen Entstehungsereignis:²⁸⁰ „Zwei Risse, die vor dem Walzen übersehen wurden, öffneten sich bei der ersten Walz-Streckung. Zufällig erlebte ich diesen Vorgang und konnte den Block als Schrott erwerben.“²⁸¹ Blickt man durch eine der Öffnungen in den Block, so wird in diesem eine ganz eigene Welt mit bunten Farben von Gelb über Orange bis Türkis und tiefem Schwarz sowie tropfsteinhöhlenartig gewachsene Formationen sichtbar, die von Grund und Decke absteigen (Abb. 52 und 53). Diese Strukturen überraschen, da sie, vergleichbar der Bruchkanten von *Geborstene und Gebrochene Stahlkörper*, mit unseren allgemeinen Sehge-

²⁷⁹ Vgl. Brief der Firma *Reiner Brach GmbH & Co. KG* vom 09.07.2002, siehe Quelle AALS XIII.

²⁸⁰ Die tropfsteinhöhlenartige Formgebung entstand aufgrund der anfänglichen *duktilen* Fähigkeit des Materials, sich unter Belastung bis zu einem gewissen Grad dauerhaft plastisch zu verformen, bevor es schließlich reißt.

²⁸¹ Brief Lechner an die Firma *Rosenberger GmbH*, 2008, siehe Quelle XXVII.

wohnheiten bezüglich Stahl in Konflikt zu stehen scheinen. Hier wird deutlich, dass es Lechner darum geht, ungewöhnliches und nicht-lineares Materialverhalten zu entdecken und als Kunst zugänglich zu machen. Im Gegensatz zu *Ohne Titel* (WV 6) geht es Lechner nun explizit um den Selektions- und Nobilierungsprozess, wodurch auf ein spezielles Materialverhalten aufmerksam gemacht werden soll, das zur Aussonderung des Blocks aus dem industriellen Fertigungsprozess geführt und ihn daher einer breiten Sichtbarkeit entzogen hätte. Indem Lechner die Kokille zum Kunstwerk erhebt, geht es ihm vor allem um die Schaffung einer Öffentlichkeit für nicht-lineares Materialverhalten.



Abb. 51: *Streckung* (WV 581), 1997.

Wie gezeigt werden konnte, präsentieren sich in der Untersuchung der Schrottplatz und später das Stahlwerk als *Erkenntnisorte*, an denen Material und Werkverfahren Lechner Anstoß zu neuen Werkgruppen geben. Der Fokus liegt dabei auf dem Materialverhalten, das üblicherweise zur Aussonderung der Werkstücke führt, wobei sich zwei Vorgehensweisen differenzieren lassen: Zum einen nimmt Lechner ausgesonderte Werkstücke aus der laufenden Produktion der Fabrik in sein Werk auf und arbeitet diese mit reduzierten Eingriffen um. Zum anderen beginnt Lechner Ende der 1980er Jahre damit, die beobachteten Materialprozesse zu reproduzieren. Das Stahlwerk wird so zu einem experimentellen Ort, in dem Lechner zusammen mit Cohnen Versuchsanordnungen entwickelt, in denen dem Material Handlungsfreiheit eingeräumt werden soll. Wie im folgenden Abschnitt zu zeigen sein wird, erweist sich Stahl im Werkprozess als aktiv und wirkmächtig, dessen Erscheinungen und Konkretisierungen als Ergebnis komplexer und relationaler Materialisierungsprozesse verstanden werden muss.



Abb. 52: Detailaufnahme einer der Öffnungen von *Streckung* (WV 581).



Abb. 53: Detailaufnahme einer der Öffnungen von *Streckung* (WV 581).

3.1.1 *Material Complexity und Active Matter*



Abb. 54: Alf Lechner: *Gegenüberstellung* (WV 524), 1993.

Die Materialpraktik des *Brechens* beschreibt Manfred Schneckenburger im Werkverzeichnis von 1995 bei Lechner als gezielte Aktion, durch die das *stählerne Innenleben* aufgedeckt würde, womit „(...) unbezwingbare Härtezonen, gefährdete Geäder, Störungen im molekularen Verband (...)“²⁸² sichtbar würden.²⁸³ Der genaue Bruchverlauf sei nicht voraussagbar und *kontere* die geradlinige äußere Kontur des Körpers.²⁸⁴ Diese Beschreibung Schneckenburgers lässt sich exemplarisch an *Gegenüberstellung* nachvollziehen, denn dabei handelt es sich um ein vormals dreieinhalb auf eineinhalb Meter großes Chromstahlblech mit einer beachtlichen Dicke von 13,5 Zentimetern und einem Gewicht von knapp sechs Tonnen, das mithilfe einer hydraulischen Presse etwa mittig in zwei Teile zerbrochen wurde (Abb. 54). Wie der Titel der Arbeit veranschaulicht, stellt Lechner die beiden Hälften einander so gegenüber, dass der konkave und konvexe Bruchlinienverlauf als Positiv und Negativ deutlich wird. Der Inszenierung haftet etwas bühnenhaftes an und der Linienverlauf

²⁸² Schneckenburger, Manfred (1995). Maß – Masse – Widerstand. In: C. Brockhaus (Hrsg.), *Alf Lechner: Skulpturen 1990-1995* (S. 13–19). München ; New York: Prestel, S. 17.

²⁸³ Vgl. ebd.

²⁸⁴ Vgl. ebd.

fördert Assoziationen an ein landschaftliches Panorama. Diese Assoziation lässt sich mit Blick auf die Bruchflächen vertiefen, die nach oben hin geöffnet sind und die organisch anmutende Strukturen präsentieren. Diese stehen in Kontrast zu den gewalzten Oberflächen des Stahlblechs und vermitteln so den Eindruck, etwas vormals Verborgenes und Geheimnisvolles erblicken zu können. Wie nachfolgend gezeigt werden soll, wird an den Bruchstücken von *Geborstene und Gebrochene Stahlkörper* eine Komplexität und Aktivität von Materie sichtbar, die aktuell immer mehr Gegenstand zeitgenössischer Forschung wird. Die vorliegende Studie soll hierfür einen Beitrag ausgehend von Lechner leisten, da dieser im Bersten und Brechen des Materials eine *Selbstständigkeit der Materie* hervortreten sieht.



Abb. 55: Alf Lechner: *Kräfte der Natur* (WV 665), 1994/ 2008, Installationsansicht Lechner Museum.

2009 ist im Lechner Museum in Ingolstadt eine umfangreiche Ausstellung der Werkgruppe *Geborstene und Gebrochene Stahlkörper* zu sehen.²⁸⁵ Auf einem Foto der Ausstellung ist in der Halle im Erdgeschoss des Museums eine etwa fünf auf fünf Meter große und eineinhalb Meter hohe Anhäufung deformierter, gebrochener, zerbarstener und eingerissener Stahlplatten zu sehen (Abb. 55). Während manche der Platten nur leichte Abplatzungen und Risse aufweisen, sind andere stark verformt und/oder fragmentiert. Die Oberflächen weisen deutliche Kontraste zueinander auf, etwa

²⁸⁵ Vgl. Kat. Ausst. (2009) *Poesie des Zufalls*. Lechner Museum, Ingolstadt.

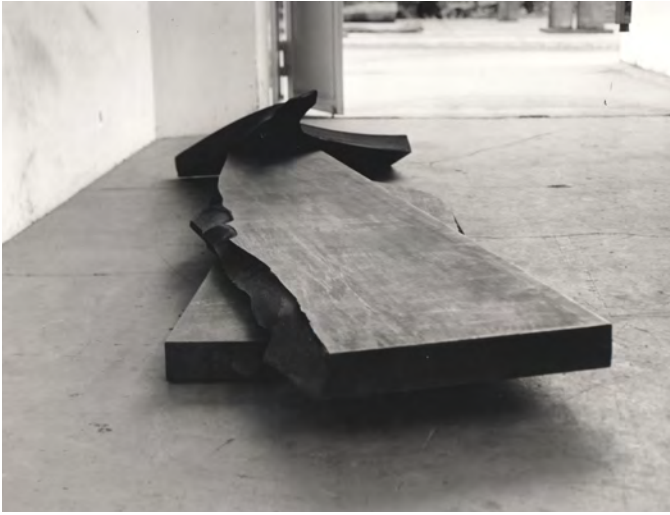


Abb. 56: Alf Lechner: *Großes Fragment* (WV 530), 1994.



Abb. 57: Detailaufnahme *Großes Fragment*.

zwischen den gewalzten und den organisch anmutenden Bruchflächen. So zum Beispiel das spitz zulaufende Bruchstück, das rechts unten im Vordergrund der Fotografie zu sehen ist. Dabei handelt es sich um ein Fragment, das zuvor Teil einer anderen Arbeit war (Abb. 56 und 57).²⁸⁶ Werden auch die anderen Stahlfragmente genauer untersucht, so zeigt sich, dass die Installation aus mehreren Arbeiten zusammengesetzt wurde.²⁸⁷ Ebenfalls ungewöhnlich ist der Titel der Installation *Kräfte der Natur*, da Lechner seine Skulpturen fast ausschließlich mit sachlichen Titeln, wie dem angewendeten Verfahren benannt hat.²⁸⁸ Dieser Titel soll, so der Eindruck, die Entstehung der Bruchstücke referieren und auf den Ursprung der hervorbringenden Kraft verweisen, die nicht von ihm als Künstler, sondern von der Natur ausgehe. In einer bisher unveröffentlichten Notiz schreibt Lechner Anfang der 1990er Jahre, wie fasziniert er davon sei, dass es bei allem Wissen und all den hochtechnischen Voraussetzungen unmöglich sei, die Materie absolut zu bestimmen.²⁸⁹ Der Verlauf einer Bruchstelle könne nicht im Detail festgelegt werden und das Material breche immer wieder aus der Erwartung aus, wobei man auf die *Selbstständigkeit der Materie* angewiesen sei.²⁹⁰ Cohnen, mit dem Lechner zusammen die experimentellen Versuchsanordnungen für *Geborstene und Gebrochene Stahlkörper* umsetzt, präzisiert die Aussage auf Nachfrage (des Verf.) wie folgt:

²⁸⁶ *Großes Fragment*, 1994, WV 530.

²⁸⁷ Die Installation setzt sich zusammen aus den Teilen von WV 457; 462; 466; 475; 530. Vgl. ebd., S. 61.

²⁸⁸ Mit *angewendeten Verfahren* sind hier die künstlerischen Verfahren von Lechner gemeint. So zum Beispiel *Quadratteilung*, *Bodenplatte zweimal gebrochen*, *Große Zylinderspaltung*.

²⁸⁹ Vgl. persönliche Notiz vom 21.06.1992, siehe Quelle AALS I.

²⁹⁰ Vgl. ebd.

„(...) Alf Lechner {machte} die Erfahrung, daß bei Prozeßschritten in der Wärmebehandlung Phänomene auftraten, die nicht unbedingt exakt vorherberechenbar waren. Wenn zum Beispiel bei Härtungsvorgängen Spannungsrisse erzeugt wurden, war deren Verlauf auch von den vorliegenden Gefügeständen und den Temperaturgradienten abhängig. Ohne Einfluß von Außen, also selbstständig, reagiert das Produkt durch Spannungsabbau auf seine Weise. (...) Manches entwickelte sich gelegentlich bei dem Entstehungsprozeß wegen der Komplexität der Vorgänge etwas anders als vorhergesehen.“²⁹¹

Während Lechner von einer *Selbstständigkeit* der Materie schreibt, spricht Cohnen von einer Komplexität des Materials und meint damit ein menschliches Unvermögen, diese Vorgänge nachvollziehen zu können. Demzufolge äußere sich die Komplexität durch die Unvorhersehbarkeit der materiellen Reaktion, etwa ob ein Werkstück zerbricht oder nicht, oder wie die Risse und Brüche im Material exakt verlaufen. Es zeigt sich, dass Lechner und Cohnen zwei Perspektiven auf den gleichen Materialvorgang haben: Die scheinbar selbstständige Handlung bzw. Aktivität des Materials sowie eine Komplexität der Materie, durch die das Materialverhalten unberechenbar erscheint.

Für die Zusammenführung und Aufschlüsselung beider Perspektiven erscheinen meines Erachtens die Theorien des Materialphilosophen DeLanda²⁹² hilfreich zu sein, da dieser unter anderem an variablen, nicht-linearen und dadurch unberechenbar erscheinendem Materialverhalten forscht.²⁹³ Hierfür untersucht DeLanda kritische Schwellenmomente, in denen sich ein linearer Prozess wesentlich verändert, etwa das Platzen eines Luftballons.²⁹⁴ Den Luftballon versteht DeLanda als emergentes Gefüge (Assemblage), das so zusammenwirkt, dass die daraus hervorgehenden Fähigkeiten und Eigenschaften die Summe der Einzelteile übersteigt.²⁹⁵ Ihre Fähigkeiten seien als *Dispositionen, Tendenzen* und *Kapazitäten*²⁹⁶ angelegt, die „(...) virtuell (real, aber nicht aktuell) erscheinen, auch wenn sie nicht andauernd deutlich erkennbar oder in Gebrauch sind“²⁹⁷. Diese ergeben sich aus der inneren Organisation des Gefüges, treten aber erst in Beziehung zu anderen Gefügen auf, also in der Interaktion.²⁹⁸ Im Sinne DeLandas können *Geborstene und Gebrochene Stahlkörper*

²⁹¹ Cohnen gemäß Punkt 4.3 und 5.1 in der schriftlichen Befragung vom 30.04.2021, siehe Anhang 1.3 und 1.4.

²⁹² Vgl. DeLanda, 2016.

²⁹³ Vgl. DeLanda, 2004.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 17.

²⁹⁵ Vgl. DeLanda, 2006.

²⁹⁶ Vgl. DeLanda, 2016, S. 15.

²⁹⁷ Vgl. ebd.

²⁹⁸ Vgl. DeLanda, Manuel (2011). *Philosophy and simulation: the emergence of synthetic reason*. London ; New York, NY: Continuum, S. 186.

von Lechner als *Assemblagen* bezeichnet werden, da sich diese aus unterschiedlichen Stoffen zusammensetzen. Lechner legiert bzw. schmilzt bestimmte Stoffe derart zusammen, dass in den massiven Stahlplatten und -zylindern durch die dadurch entstandene innere Organisation des Gefüges das Brechen und Bersten als Kapazität angelegt ist. Am Beispiel von *Geborstene und Gebrochene Stahlkörper* ist es der Stoff Chrom, den Lechner dem Eisen und dem Kohlenstoff hinzufügt und der den Stahl zwar hart, aber auch spröde macht. Das Material reagiert jedoch erst durch die Interaktion mit den Fähigkeiten eines anderen Gefüges, etwa die Zu- bzw. Abfuhr von Energie in Form von Wärme oder der Kraft einer Presse. DeLanda überschreibt seinen Text von 2004 mit dem Titel *Material Complexity* und verweist damit, wie auch Cohnen, auf die Komplexität dieser Schwellenmomente, durch die das Materialverhalten unberechenbar erscheint.²⁹⁹ In den Naturwissenschaften werden die von DeLanda beschriebenen Materialien, die auf spezifische Weise auf einen physikalischen oder chemischen Impuls reagieren, als aktive Materie (*active matter*) klassifiziert.³⁰⁰ Dabei handelt es sich um Systeme, in denen es aufgrund des Gefüges der Teilchen und der gespeicherten Energie in der Wechselwirkung untereinander und/oder mit einem von außen kommenden Medium zu kollektiven Effekten kommen kann.³⁰¹ Am Beispiel von *Geborstene und Gebrochene Stahlkörper* kommt es etwa zur Teilung des Materials, wobei im für die vorliegende Studie herangezogenen Artikel der *Physikalisch-Technischen Bundesanstalt* explizit darauf verwiesen wird, dass „{vor} allem bei biologischen Systemen (...) die Wechselwirkung der Teilchen und damit die Ursachen der kollektiven Effekte häufig unbekannt {sind}“.³⁰²

Wie sich zeigt, sind Aktivität und Komplexität von Materie eng miteinander verwoben, wobei dem Begriff der Komplexität eine menschliche Perspektive inne zu liegen scheint, mit der Absicht, materielle Aktivität nachvollziehen zu können. Für die Betrachtung von *Geborstene und Gebrochene Stahlkörper* ist interessant, dass DeLanda als Beispiel für seine Ausführung die Bildung eines Risses oder Bruchs im Material heranzieht.³⁰³ Demnach brauche ein Riss für die Ausbreitung im Material Energie. Zähes Material habe dagegen die Fähigkeit, diese Energie zu absorbieren und durch

²⁹⁹ Vgl. DeLanda, 2014, S. 14 ff.

³⁰⁰ Vgl. Physikalisch-Technische Bundesanstalt (o. J.). Aktive Materie, *Mathematische Modellierung und Simulation*. Abgerufen am 12. Juni 2021 von <https://www.ptb.de/cms/ptb/fachabteilungen/abt8/fb-84/ag-841/flowzytometrie-84100.html>

³⁰¹ Vgl. ebd.

³⁰² Vgl. ebd.

³⁰³ Vgl. DeLanda, 2004, S. 18.

die *Versetzung*³⁰⁴ lokaler Energie den Bruch zu verhindern.³⁰⁵ Ist das Material wie in Lechners Legierungen spröde, so bestimmen Defekte und Unvollkommenheiten im gewachsenen Gefüge die Rissbildung bei Energieeinwirkung. Eine genaue Berechnung solcher mechanischen Dynamiken sei sehr komplex und würde, so DeLanda, erst aufgrund einer konzeptionellen Änderung der Wahrnehmung von Material ermöglicht: Weg von der Wahrnehmung eines statischen Gebildes, hin zu einer Wahrnehmung des Materials als dynamisch.³⁰⁶ Im Umkehrschluss erhofft sich DeLanda aus der Erforschung solcher materiellen Effekte Erkenntnisse über kollektive Dynamiken, mit deren Hilfe gesellschaftliche Phänomene reflektiert werden könnten.³⁰⁷ DeLanda bezieht sich in seiner Betrachtung auf Deleuze und Guattari, die in ihrer Kapitalismuskritik darauf verweisen, dass jedes Materialstück aufgrund individueller Wachstumsprozesse *Singularitäten* aufweise, die zu *wesenhaften Eigenheiten* führten.³⁰⁸ Zur Veranschaulichung verwenden sie das Beispiel eines Handwerkernden, der es entgegen der gleichgeschalteten Massenproduktion der Industrie vermag, auf die spezifische Struktur eines Holzstücks einzugehen und dessen individuellen Wuchs zu *folgen*.³⁰⁹ Mit ihrer Theorie werben Deleuze und Guattari dafür, das Verhalten eines jeden einzelnen Materieausschnitts nicht als linear aufzufassen und Vorgänge materieller Entwicklung und Formgenese als komplex und heterogen zu verstehen. Diese Materiephilosophie wurde als Kritik gegen kapitalistische Homogenisierungsbestrebungen der Massenproduktion formuliert, deren Ziel es ist, Materie gleichzuschalten.

Der Blick auf den Entstehungskontext von *Gegenüberstellung* offenbart ein Gegenprogramm zu den Homogenisierungsbestrebungen der Industrie. Wie in den Fällen üblich, in denen Lechner nicht vor Ort sein kann,³¹⁰ sendet Cohnen einen Brief mit Fotografien und Zeichnungen des Ergebnisses und wartet auf weiterführende Aufträge.³¹¹ In einem Brief vom 29. Oktober 1993 dokumentiert Cohnen auf zwei Seiten die gebrochene Platte mithilfe einer Maßskizze und dreier Fotografien (Abb. 58). Während auf einem der Fotos die Kontur der Bruchlinie betont ist, richtet Cohnen in ei-

³⁰⁴ Als Versetzungen werden Bewegungen im Gefüge eines Materials genannt, die bei einer plastischen Verformung, etwa beim Schmieden oder Walzen, auftreten. Vgl. Werkstoffservice (13.10.2013). Was sind eigentlich ... Versetzungen?. Abgerufen am 20. Juli 2021 von <https://www.werkstoff-blog.de/was-sind-eigentlich-versetzungen/>

³⁰⁵ Der *Sprödigkeit* steht als Eigenschaft die *Duktilität* entgegen. Sie beschreibt die Fähigkeit des Materials, Brüche und Risse zu verhindern.

³⁰⁶ Vgl. DeLanda, 2004, S. 17 ff.

Darin liegt eine zentrale These der *Neuen Materialismen*, Materie als pluralistisch, aktiv und wirkmächtig zu verstehen, statt als passives Objekt menschlichen Handelns. Hierauf wird in Abs. 3.1.3 eingegangen.

³⁰⁷ Vgl. ebd., S. 18.

³⁰⁸ Vgl. Deleuze/ Guattari, 1992, S. 561 f.

³⁰⁹ Vgl. ebd., S. 563 f.

³¹⁰ Die Freischmiede in Witten liegt etwa 650 km von Lechners Atelier entfernt, das sich damals in Geretsried befand.

³¹¹ Siehe Abs. 3.1 vorliegender Arbeit.

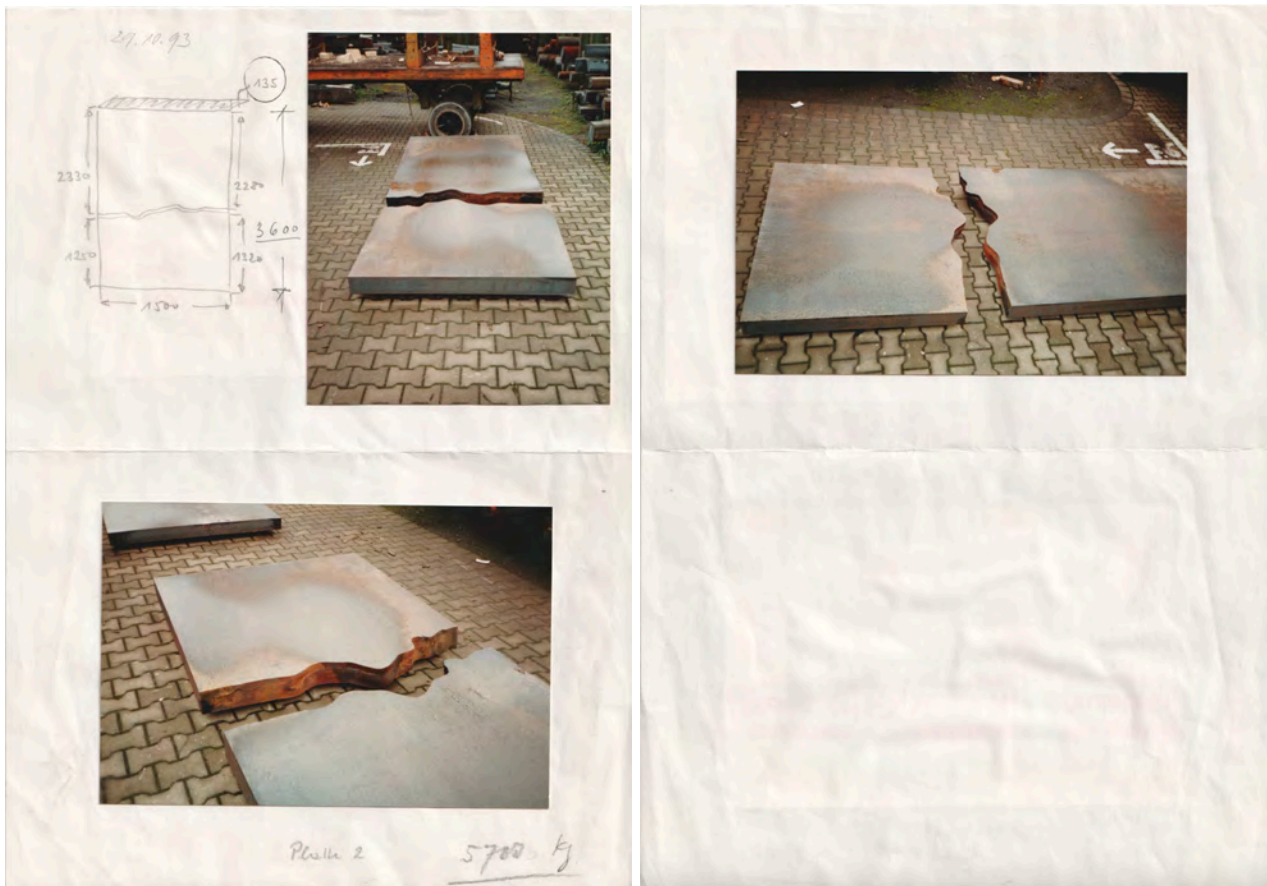


Abb. 58: Brief von Cohnen vom 29.10.1993 bezüglich der gebrochenen Platte von *Gegenüberstellung*. Vgl. Quelle AALS VII.

nem anderen Foto den Fokus auf die Oberflächenstruktur der Bruchfläche. In beiden Fällen handelt es sich um Ergebnisse des Bruchvorgangs, die vorab nur in etwa abgeschätzt werden konnten und Aufschluss über das spezifische Gefüge des Werkstücks liefern. Hier zeigt sich meines Erachtens die Bedeutung des Herstellungskontextes, der sich in den Skulpturen widerspiegelt, denn ihre Form ist das Ergebnis eines komplexen Zusammenwirkens von Material und der Infrastruktur des Herstellungsortes. Daher soll nachfolgend das epistemische Potenzial des Stahlwerks als Produktionsort in Bezug auf Materie genauer untersucht werden.

Auf die Verbindung zwischen Erkenntnis, Material und Herstellungsort verweist DeLanda, der in der Decodierung komplexen Materialverhaltens eine Schlüsselrolle bei der Entwicklung einer neuen Philosophie der Materie sieht. Demnach sei in den heutigen komplexen Gesellschaften ein Kompatibilitätsproblem im Umgang mit Materie feststellbar, das frühere menschliche Gesellschaften aufgrund einer besseren Anpasstheit an die Umwelt nicht hatten.³¹² Daher solle auf die Erfahrung von Handwerkenden und Metallurgen zurückgegriffen werden, da diese über ein aus der Praxis ge-

³¹² Vgl. DeLanda, 2004, S. 14 ff.

nährtes *sinnliches Wissen* verfügten, das jenseits der standardisierten Fertigungsprozesse der Industrie um die spezifischen Eigenheiten des Materials gespeist würde.³¹³ Hierfür betrachtet er gezielt materielle Metamorphosen, die von Handwerkenden bewusst herbeigeführt werden konnten und die erst seit Kurzem von der Wissenschaft entschlüsselt wurden.³¹⁴ Nach DeLanda wurde ein großer Teil des Wissens über komplexes Materialverhalten außerhalb der Wissenschaft von empirisch orientierten Individuen entwickelt, welches in Form von Fertigkeiten gespeichert ist.³¹⁵ In einem historischen Rückblick mit Bezug auf Deleuze und Guattari unterscheidet dieser zwischen einer bedeutenden *königlichen* und einer geringer angesehenen *nomadischen* wissenschaftlichen Forschung. Während die *königliche* wissenschaftliche Forschung mit der Generierung abstrakter Gesetze beschäftigt war, überprüften die *niedereren Wissenschaften* diese Gesetze in konkreten Labor- und Lebenssituationen mittels selbstentwickelter Laborinstrumente. Nach DeLanda erhielten die *niedereren Wissenschaften* durch die Arbeit an konkreten Werkstücken Einblicke in komplexere Verhaltensweisen von Materialien.³¹⁶ In seiner Argumentation bezieht sich DeLanda vielfach auf den britischen Metallurgen und Wissenschaftshistoriker Cyril Stanley Smith.³¹⁷ In dessen Essay *Matter Versus Materials: A Historical View. In A Search for Structure*³¹⁸ legt Smith Ende der 1960er Jahre die Theorie dar, dass zentrale Thesen antiker Philosophen auf Grundlage regelmäßiger Werkstattbesuche entstanden seien. Durch Beobachtungen in den Werkstätten und Gesprächen mit Handwerkenden, die das Material mit vorindustriellen Technologien erforschten, hätten Philosophen wie Aristoteles viel über das Verhalten von Material gelernt und darauf aufbauend ihre Theorien über Materie entwickelt.³¹⁹ Für Smith kommt dem praktischen Umgang mit Material eine zentrale Rolle für die Entwicklung eines Verständnisses und einer Philosophie der Materie zu, die jedoch über die Jahrhunderte immer mehr an Bedeutung verlor. So sei variables Materialverhalten für wissenschaftliche und philosophische Untersuchungen meist vereinfacht worden. Diese Simplifikationen seien für die Entwicklung der Wissenschaften notwendig gewesen, doch ging mit ihnen der Verlust des Wissens um komplexe und spezifische, nicht-lineare Verhaltensphänomene einher. Ein Wissen, das sich seit mehreren tausend Jahren empirisch im handwerklichen Umgang mit dem Material von Handwerkenden und Schmieden angeeignet wurde, weshalb Smith für Werkstätten als zentrale Orte

³¹³ Vgl. DeLanda, Manuel (o. J.). *UNIFORMITY and VARIABILITY. An Essay in the Philosophy of Matter*. Abgerufen 18. Juli 2021 von <http://www.t0.or.at/delanda/matterdl.htm>

³¹⁴ Vgl. ebd.

³¹⁵ Vgl. ebd.

³¹⁶ Vgl. DeLanda, 2004, S. 16.

³¹⁷ Smith, Cyril Stanley (1981). *A search for structure: selected essays on science, art, and history*. Cambridge: MIT Pr.

³¹⁸ Smith, Cyril Stanley (1968). *Matter versus Materials: A Historical View*. In: *Science*, 162(3854), (S. 637–644).

³¹⁹ Vgl. ebd., S. 638 f.

der Wissensgenese argumentiert.³²⁰ Dem folgt DeLanda und erhofft sich aus der Analyse von komplexen Materialverhalten Erkenntnisse über „spontanes kollektives Verhalten anderer Populationen“ und fordert einen interdisziplinär angelegten Ansatz der Materialwissenschaften.³²¹ Wichtig für die Auseinandersetzung mit Lechner ist, dass DeLanda im Gegensatz zu den handwerklichen Werkstätten in der Untersuchung industrieller Prozesse wenig Potenzial sieht. So beschreibt er die Betrachtung industrieller Materialien wie Baustahl als nicht illustrativ, da durch die Uniformierung durch Qualitätskontrollen die industriellen Fertigungsprozesse routiniert ablaufen.³²² Aufgrund dieser Entwicklung bricht DeLanda mit Deleuze und Guattari, die gerade in der Metallurgie einen besonderen Zugang zu Wissen über Materie sehen:

„Denn es ist so, als würden das Metall und die Metallverarbeitung dem Bewusstsein etwas aufdrängen und in ihm zur Entfaltung bringen, das in den anderen Materien und Bearbeitungsweisen nur verborgen oder in sie eingebettet ist. (...) Kurz gesagt, Metall und Metallurgie bringen ein Eigenleben der Materie an den Tag, eine Vitalität der Materie als solcher, einen materiellen Vitalismus, der sicher überall vorhanden ist, aber normalerweise nur verborgen oder verdeckt, unkenntlich gemacht, vom hylemorphischen Modell ausgeschlossen. Die Metallurgie ist das Bewußtsein oder Denken des Materie-Stroms, und das Metall ist das Korrelat dieses Bewusstseins. So wie der Panmetallismus es ausdrückt; es gibt eine Koextensivität des Metalls mit jeder Materie und jeder Materie mit der Metallurgie. Selbst Wasser, Kräuter oder Bäume, auch Tiere sind von Salzen oder mineralischen Elementen bevölkert. Es ist nicht alles Metall, aber es gibt überall Metall. **Metall ist der Leiter der ganzen Materie** (Herv. durch Verf.).“³²³

Deleuze und Guattari heben den Stellenwert der Metallurgie für die Forschung hervor und betonen dessen epistemischen Mehrwert, da ihnen zufolge die Metallurgie als *Leiter der Materie* einen grundsätzlichen Zugang zu Wissen über die Gesetzmäßigkeit von Materie biete.³²⁴ Umgekehrt betrachtet bedeutet das, dass jede Materialerscheinung als Emergenz eines komplexen und relationa-

³²⁰ Vgl. ebd., S. 637 ff.

Siehe auch Tim Ingolds *Ökologie der Materialien*; Abs. 2.6 vorliegender Arbeit.

³²¹ Dabei bezieht sich DeLanda wiederum auf Gordon, der mit Bezug auf Werkstoffe schon früh eine stärkere Interdisziplinarität im Feld der Materialforschung fordert und die Tradition „reiner“ Spezialisierung kritisiert. Siehe: Gordon, 1988, S. 3.

³²² DeLanda verweist dabei auf James E. Gordon, der von einer „Verdünnung von Fähigkeiten“ bei Baustahl durch die technisierte Nutzbarkeitsmachung spricht. Vgl. Gordon, J. E. (1988). *The science of structures and materials*. New York: Scientific American Library: Distributed by Freeman.

³²³ Vgl. Deleuze/ Guattari, 1992, S. 568 f.

³²⁴ Vgl. ebd., S. 569.

len Materialisierungsprozesses verstanden werden muss, weshalb die Bruchstücke von *Geborstene und Gebrochene Stahlkörper* meines Erachtens als *Erkenntnis-Aktanten* bewertet werden können. Dabei sind es für DeLanda die historischen Homogenisierungs- und Routinierungsbestrebungen der Industrie, die das *hylemorphe Schema* als Paradigma für die Entstehung von Form befeuern und das Stahlwerk als Ort der Erkenntnis disqualifizieren.³²⁵ Dagegen konnte mithilfe der Arbeiten von Lechner gezeigt werden, dass solche nicht-linearen Phänomene des Materials von der Industrie zwar weitestgehend vermieden werden, es im Normalbetrieb einer Stahlhütte aufgrund von *Fehlleistungen* aber durchaus zu unerwarteten *Ereignissen* kommen kann. Diese werden jedoch aufgrund ihrer Unverkäuflichkeit aussortiert und sind daher der Öffentlichkeit unzugänglich.³²⁶ Wie deutlich wird, ist der Ort der künstlerischen Produktion eng mit der Eigenproduktivität des Materials verschränkt und maßgeblich bedeutsam für die Analyse der Skulpturen. Indem Lechner versucht, beobachtetes nicht-lineares Materialverhalten zusammen mit Cohnen zu reproduzieren, wird meiner Ansicht nach eine Perspektive auf das Verhalten von Materie in der industriellen Fertigung ermöglicht. Lechner lässt das Stahlwerk zu einem Labor werden, in dem die Aktivität und Komplexität von Stahl Gegenstand seiner künstlerischen Forschung werden, weshalb im folgenden Abschnitt das Stahlwerk als experimenteller Ort für die künstlerische Produktion genauer untersucht werden soll.

3.1.2 Experiment und Ereignis – Das Stahlwerk als Labor

Basierend auf den Beobachtungen einzelner ungewöhnlicher Verhaltensweisen von Werkstücken im industriellen Fertigungsprozess entwickelt Lechner 1988 ein Konzept, bei dem temperaturabhängige Materialprozesse im Vordergrund stehen. Der Blick auf das Gesamtwerk macht deutlich, wie radikal sich Lechners Arbeitspraxis zu einer experimentelleren Methodik hin wandelt. Als Startpunkt dieser Entwicklung kann die Werkgruppe *Geborstene und Gebrochene Stahlkörper* betrachtet werden,³²⁷ von der ausgehend sich bei Lechner eine neue und stärker auf das Material ausgerichtete Formensprache entwickelt und die sich auch mit einem Blick auf die Zeichenpraxis Lechners verdeutlichen lässt. Finden sich bis Ende der 1980er Jahre viele technische Zeichnungen, auf deren Basis die Skulpturen millimetergenau gefertigt werden, wandelt sich diese Praxis in den Produktionsjahren von *Geborstene und Gebrochene Stahlkörper* gänzlich. Statt technischen Zeichnungen finden sich in diesen Jahren vermehrt Nachzeichnungen gespaltener Stahlkörper, denn nicht mehr das

³²⁵ Vgl. ebd.

³²⁶ Siehe Abs. 3.1.2 vorliegender Arbeit sowie Punkt 1.1 der schriftlichen Befragung von Cohnen am 09.05.2021, siehe Anhang 2.2.

³²⁷ Siehe Abs. 3.1 vorliegender Arbeit.



Abb. 59: Alf Lechner: *Unterbrechung* (WV 503), 1993.

Werkstück wird nach der Zeichnung geformt, sondern die Zeichnung analysiert die im Prozess entstandene Form. Sie tritt nunmehr als Reflexionsmedium der Ergebnisse des experimentellen Prozesses auf, dessen Ausgang nicht genau vorausberechnet werden kann. Deutlich wird dieser Wandel hin zu einem ergebnisoffenen Vorgehen unter anderem an der Skulptur *Unterbrechung*³²⁸ von 1993 (Abb. 59). Hierfür lässt Lechner zwei quaderförmige Gussformen mit Stahl füllen, die er vor dem Erkalten bis zur Hälfte wieder ausgießt. Interessant an der Arbeit ist, dass sich aufgrund der unterschiedlich schnell erstarrenden Blockhälften Spannungen bilden, die an der Grenze zwischen hohlem und massivem Teil einen Halbkreis an die Oberflächen der Blöcke zeichnen.³²⁹ Cohnen schreibt Lechner diesbezüglich und legt dem Brief ein Foto sowie eine kleine Zeichnung bei, in der er den Halbkreis als *Oberflächenungänze* bezeichnet (Abb. 60). Dieser Begriff stammt aus der Materialtechnik und beschreibt eine Diskontinuität, die allgemein als Fehlstelle aufgefasst wird. Lechner

³²⁸ Im Werkverzeichnis Brockhaus (1995) ist sie mit „zwei Exemplare“ angegeben. In ihrer Ausstellungsgeschichte werden die Objekte dagegen als zweiteilige Skulptur ausgewiesen, unter anderem mit dem Titel *Ausschüttung*. Vgl. Lagerwaard/ Holeczek, 1994, S. 53.

³²⁹ Vgl. Heidt Heller, 1995, S. 31.

dagegen ist von diesem Prozess begeistert, da das unerwartete Ergebnis formal an dessen geometrische Beschäftigung mit dem Kreis-Quadrat-Verhältnis anknüpft.³³⁰

An und für sich handelt es sich hierbei in Bezug auf künstlerische Produktion um keinen ungewöhnlichen Vorgang, wenn Kunstschaffende im Herstellungsprozess auf das Materialverhalten reagieren und die ursprünglich geplante Form überdenken.³³¹ Mithilfe von *Unterbrechung* soll jedoch zum einen auf eine durchaus veränderte Arbeitspraxis Lechners hingewiesen werden, in der stärker als zuvor auf die Reaktionen des Materials eingegangen und der Werkprozess ergebnisoffener angelegt ist, wohingegen die Form der Skulpturen prospektiv akribisch genau

auf dem Papier entwickelt wurde.³³² Zum anderen soll mit dem Beispiel auf die aktive Rolle des Materials aufmerksam gemacht werden, in welcher die Materie als Akteur im Werkprozess auftritt, wobei Fragen nach dem Rollenverhältnis zwischen Material und Lechner aufgeworfen werden. Bevor im nächsten Abschnitt der Frage nach der aktiven Teilhabe des Materials im Werkprozess nachgegangen werden kann, soll nun im vorliegenden Abschnitt Lechners Rolle innerhalb des Herstellungsprozesses reflektiert werden, die, dem des Versuchsleitenden nahe zu kommen scheint, der Rahmenbedingungen schafft, um unplanmäßige Materialprozesse zu fördern. Wurde in der vorliegenden Studie das Stahlwerk bisher als ein Ort der Erkenntnis beschrieben, liegt dem vorliegenden Abschnitt nun die Perspektive des Stahlwerks als Experimentierfeld im Sinne eines *Labors* zugrunde, in dem verschiedene Versuchsanordnungen entwickelt und erprobt werden. In diesem Zusam-

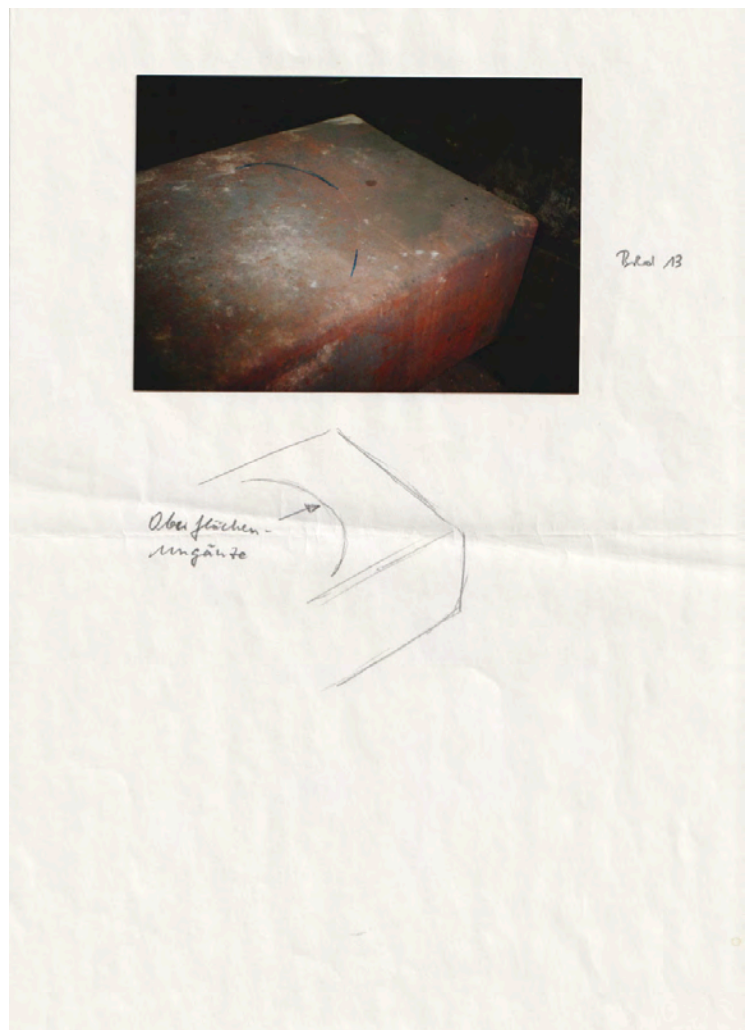


Abb. 60: Fragment eines Briefes von Cohnen an Lechner bzgl. *Unterbrechung* (WV 503). Vgl. Quelle AALS IX.

³³⁰ Siehe Abs. 4.2.1 vorliegender Arbeit.

³³¹ Siehe Abs. 2.6 vorliegender Arbeit.

³³² Siehe Abs. 4.2.2 vorliegender Arbeit.



Abb. 61: Roman Signer: *Wasserstiefel-Explosion*, 1986.

Abb. 62: Alf Lechner: *Große Zylinderspaltung* (WV 488).

Abb. 63: Roman Signer: *Kabine* (Venedig), 1999.

menhang verwendet Lechner den Begriff des *Ereignisses*, der den Ausgangspunkt für die Untersuchung bilden soll:

„Wir können den Verlauf einer Bruchstelle zwar weitgehend festlegen, aber nicht im Detail. Da sind wir auf die Selbstständigkeit der Materie angewiesen. Und die ist immer ein Ereignis. Wissen und Zufall gehen eine Verbindung ein und führen zu Ereignisskulpturen.“³³³

Durch Lechners Beschreibung fällt die Interferenz mit dem Skulpturbegriff des Künstlers Roman Signer auf, der seit Anfang der 1970er Jahre Skulpturen und Aktionen entwickelt, die er als *Ereignisse* deklariert.³³⁴ Der Begriff des Ereignisses findet sich auch in weiteren Kunstströmungen, etwa dem Fluxus und Happening, doch gerade mit Blick auf Signers Arbeiten mit Dynamit und den geborstenen Stahlkörpern zeigt sich der Versuch, das Potenzial im Augenblick der Explosion zu kondensieren, obwohl sich beide Arbeiten grundlegend voneinander unterscheiden (Abb. 61 und 62).³³⁵ Der augenfälligste Unterschied liegt zunächst in der Rezeption des Ereignisses, denn nach Cohnen bezieht sich Lechner mit dem Begriff *Ereignis* auf das Geschehen im Fertigungsprozess

³³³ Persönliche Notiz vom 21.06.1992, siehe Quelle AALS I.

³³⁴ Vgl. Bitterli, Konrad und Schelbert, Catherine (1995). Roman Signers skulpturale Ereignisse = Roman Signer's sculptural events, S.122 ff.

Siehe auch: Rothamel, Jörk (1994). Skulpturen Und Ereignisse: Der Schweizer Künstler Roman Signer. In: *VIA REGIA – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation, herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen* (Heft 20/ 1994).

³³⁵ Vgl. Signer: Bitterli/ Schelbert, 1995, S. 126.

und beschreibt damit spontane, aus sich selbst heraustretende Materialreaktionen, die aufgrund der Komplexität der Vorgänge nicht vorhergesehen werden können.³³⁶ Der Herstellungsprozess findet dabei ohne Publikum statt und wird im Gegensatz zu vielen Aktionen Signers nicht videodokumentiert. Hierdurch ist es Rezipierenden bei Lechner nicht möglich, die zeitliche Ausdehnung des Ereignisses direkt visuell und auditiv nachzuvollziehen. Noch deutlicher wird dieser Aspekt in den seltenen Aktionen Signers vor Publikum, bei denen Produktion und Rezeption des Ereignisses zusammenfallen. Unter anderem daher charakterisiert Ströbele die Aktionen Signers auch als *Aufführungen*,³³⁷ wobei sich Ströbele auf die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte bezieht, die den Begriff aus der Theaterwissenschaft entlehnt und auf verschiedene kulturelle Bereiche anwendet.³³⁸ Demnach seien weitere Merkmale „(...) eine flüchtige, transitorische Materialität (...)“³³⁹ sowie eine „(...) physische Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern (...)“³⁴⁰, die jedoch beide nicht auf die Skulpturen Lechners zutreffen.³⁴¹ Dennoch konnte bereits mithilfe der Anwendung des Begriffs im Sinne einer *Aufführung des Herstellungsprozesses* ein weiterer skulpturaler Aufführungsmodus dargelegt werden, bei dem sich die Ereignishaftigkeit und die damit verbundene Zeitlichkeit des Produktionsprozesses *indexikalisch* über die Spuren im Material vermitteln.³⁴² Als *indexikalische Zeichen* werden Zeichen verstanden, die sowohl auf ihren Entstehungszusammenhang verweisen als auch mit diesem physisch in Verbindung stehen.³⁴³ Die Wirkung, die von diesen Spuren ausgeht, kann mithilfe eines Briefs veranschaulicht werden, in dem Cohnen vom Ergebnis eines Experiments berichtet. Darin fordert Cohnen Lechner auf, sich die Fragmente vor Ort anzusehen, da die Fotografien und Zeichnungen nur „(...) einen begrenzten Eindruck der urwuchtigen Kraft {wiedergeben}, die von den Stücken ausgeht.“³⁴⁴ Was damit gemeint ist, lässt sich am Beispiel der Oberflächenstruktur von *Große Zylinderspaltung* konkretisieren, welche starke Furchen aufweist, die zum Rand hin immer tiefer werden (Abb. 62). Daran lässt sich die Energieentwicklung sukzessiv

³³⁶ Vgl. Cohnen unter Punkt 4.3 in der schriftlichen Befragung vom 30.04.2021, siehe Anhang 1.2.

³³⁷ Ströbele, Ursula (2018). *Aufführung, Ereignis, Explosion. Zeitfragen in der Skulptur seit Roman Signer*. In: C. Végh und J. Bosch (Hrsg.), *Roman Signer: Neue Arbeiten = Roman Signer - New works* (S. 5–12). Köln: Snoeck Verlagsgesellschaft mbH, S. 12.

³³⁸ Fischer-Lichte, Erika (2004). *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst. Der Aufführungsbegriff als Modell für eine Ästhetik des Performativen*. In: C. Risi und J. Roselt (Hrsg.), *Kunst der Aufführung - Aufführung der Kunst* (S. 11–26). Berlin: Theater der Zeit.

³³⁹ Vgl. ebd., zitiert nach Ströbele, 2018, S. 12.

³⁴⁰ Vgl. ebd.

³⁴¹ Ströbele nennt bezüglich der Aktionen Signers weitere Erfahrungsmerkmale des „leiblichen Sehens“, wie die Olfaktorik und Akustik. Bei Lechner sind diese Aspekte nicht bedeutsam. Vgl. ebd., S. 7.

³⁴² So versteht Heidt Heller etwa die Skulptur *Faltung* gegen Widerstand nicht als statische und homogene Massengestalt, sondern vielmehr als durch Bewegung und der Veränderung der physikalischen Struktur Gewachsenes. Vgl. Heidt Heller, 1995, S. 30. Siehe auch Abs. 2.6 vorliegender Arbeit.

³⁴³ Siehe dazu etwa: Peirce, Charles S. (1983). *Phänomen und Logik der Zeichen* (Pape, Helmut, Hrsg.) Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 65.

³⁴⁴ Handschriftlicher Brief mit Zeichnungen und Farbfotografien, siehe Quelle AALS IV.

nachvollziehen bis zu dem Punkt, als es den Stahlkörper auseinanderriss. Anhand der Ausprägung der Furchen lässt sich dagegen die enorme Kraft erahnen, die bei der Spaltung freigesetzt wurde. Hier handelt es sich aber nicht um ein Alleinstellungsmerkmal der Skulpturen Lechners, denn Arbeiten, die *indexikalisch* auf ein *Ereignis* verweisen, finden sich unter anderem bei Signer. So etwa *Kabine*, in der Signer 1999 sitzend Sprengsätze mit schwarzer Farbe zündet, wodurch sich seine Silhouette an der Wand der Kabine abzeichnet (Abb. 63). Ströbele spricht diesbezüglich von einer *skulpturalen Geste* als „(...) Zeichen der vergangenen (Aktions-)Zeit.“³⁴⁵ Gerade im Handlungsmoment liegt meines Erachtens der zentrale Unterschied beider Positionen, denn für Lechner geht die Handlung

im Moment des Ereignisses nicht von ihm aus, sondern vom Material.³⁴⁶ Darüber hinaus muss betont werden, dass sich Signer von Beginn seiner Schaffenszeit an mit dem *Ereignis* beschäftigt, wohingegen Lechners Beobachtungen im Stahlwerk nicht im Voraus geplant waren und Lechner Begriffe sucht, um das Beobachtete einordnen zu können. Daher kommt dem *Ereignis* bei Lechner im Vergleich zu Signer eine marginale Rolle zu, dennoch erscheint der Begriff für die Analyse Lechners Skulpturen bedeutsam, um den entscheidenden Moment innerhalb seiner Materialexperimente zu beschreiben, bei denen die Ereignishaftigkeit des Materials auf die Eigendynamik und Eigenproduktivkräfte der Materie verweist. Daher soll im Folgenden zunächst der Frage nachgegangen werden, was überhaupt ein Experiment ist, um im nachfolgenden Abschnitt das *Handlungsvermögen* des Materials innerhalb der Materialbearbeitung Lechners zu untersuchen.



Abb. 64: Foto vom Werkprozess *Große Zylinderspaltung* (WV 488) aus einem Brief von Cohnen. Vgl. Quelle AALS IV.

³⁴⁵ Ströbele, 2018, S. 11.

Siehe dazu auch den Begriff der *skulpturalen Handlung* in Abs. 2.6 vorliegender Arbeit.

³⁴⁶ Siehe *material agency* und die *Verteilung der Handlungsmacht* bei Lechner in Abs. 3.1.3 vorliegender Arbeit.

Produktiv für die Betrachtung des *Experiments* ist meines Erachtens die Forschung von Nicole Vennemann, die zum künstlerischen Experiment forscht und das „ (...) initiierte Ereignis als Form der künstlerischen Forschung (...)“³⁴⁷ versteht. In ihrer 2018 erschienenen Publikation *Das Experiment in der zeitgenössischen Kunst* beschreibt Vennemann das *Ereignis* als etwas Unerwartetes, das sich aufgrund seiner Einzigartigkeit der Vorhersehbarkeit entziehe.³⁴⁸ Dabei bezieht sich Vennemann auf den Philosophen Alain Badiou, der das *Kunstereignis* als eine nicht vorhersehbare Form definiert.³⁴⁹ Hier stellt sich aber die Frage, inwieweit künstlerische Praxis nicht prinzipiell als experimentell verstanden werden kann³⁵⁰ und inwieweit sich künstlerische Forschung von dieser absetzt?³⁵¹ Im Bereich der bildenden Künste zeichnet sich diesbezüglich ein vielschichtiger Diskurs ab, der sich nicht nur auf den gestalterischen Prozess konzentriert, sondern weitere Untersuchungsfelder auftut. Etwa in welchem Maß das Kunstwerk in Bezug auf dessen Rezeption durch die Betrachtenden experimentell sei.³⁵² Das allgemein gebräuchliche Bild des Experiments entspringt den klassischen Naturwissenschaften und hat sich dort und in vielen Bereichen der Geistes- und Sozialwissenschaften als Instrument des Erkenntnisgewinns und Überprüfung etabliert.³⁵³ Dieses zeichnet sich sowohl durch seine Vielfalt als auch durch Gemeinsamkeiten übergreifender Disziplinen aus. Darunter werden unter anderem intervenierende Verfahren verstanden, bei denen Dinge zum Zweck der Wissensgenerierung manipuliert werden.³⁵⁴ Welche Prinzipien und Kriterien dem experimentellen Vorgehen folgen, variiert zwischen und innerhalb der verschiedenen Disziplinen und ist nicht festgeschrieben, jedoch wird meist zwischen einem rechtfertigenden Kontext (*context of discovery*) und einem explorierenden Kontext (*context of discovery*)³⁵⁵ des Experiments unterschieden. Ersterer

³⁴⁷ Vennemann, Nicole (2018). *Das Experiment in der zeitgenössischen Kunst: initiierte Ereignisse als Form der künstlerischen Forschung*. Bielefeld: Transcript.

³⁴⁸ Vgl. ebd., S. 102.

³⁴⁹ Badiou, Alain/ Tarby, Fabien/ Wäckerle, Thomas und Badiou, Alain (2012). *Die Philosophie und das Ereignis: mit einer kurzen Einführung in die Philosophie Alain Badiou's*. Wien Berlin: Turia + Kant, S. 79.

³⁵⁰ Siehe dazu etwa Ernst Gombrichs Beschreibung der Arbeit von Paul Cézanne, der sich „(...) an der Staffelei abmühte und immer neue Versuche anstellte.“ Vgl. Gombrich, Ernst H. (2015). *Die Geschichte der Kunst* (16., erw. überarb. u. neu gest. Aufl., 11. Aufl. in Broschur). Berlin: Phaidon, S. 539.

³⁵¹ Siehe zu dieser Fragestellung auch: Tröndle, Martin (Hrsg.) (2012). *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft: Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*. Bielefeld: Transcript; Klein, Julian (2011). Was ist künstlerische Forschung?. In: *Künstlerische Forschung...Artistic Research...*; Bippus, Elke und Zürcher Hochschule der Künste (Hrsg.) (2012). *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens* (2. Aufl.). Zürich Berlin: Diaphanes; Marguin, Séverine (Hrsg.) (2019). *Experimentieren: Einblicke in Praktiken und Versuchsaufbauten zwischen Wissenschaft und Gestaltung*. Bielefeld: Transcript. Ebenso im Bereich der Kunstpädagogik. Siehe auch den Begriff *ästhetische Forschung* von Helga Kämpf-Jansen.

³⁵² Siehe dazu: Ullrich, Wolfgang (2005). *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 249.

³⁵³ Vgl. Steinle, Friedrich, „Experiment“, in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, Im Auftrag des Kulturwissenschaftlichen Instituts (Essen) und in Verbindung mit den Fachherausgebern herausgegeben von Friedrich Jaeger. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 2005 - 2012.

³⁵⁴ Vgl. ebd.

³⁵⁵ Vgl. Reichenbach, Hans (2006). *Experience and prediction: an analysis of the foundations and the structure of knowledge*. Notre Dame, Ind: University of Notre Dame Press.

findet sich in Positionen wie denen von Karl Popper und Thomas Kuhn wieder, welche die Rolle des Experiments im wissenschaftlichen Bezugsrahmen auf die Überprüfung von Theorien reduzieren und in der Bestätigung oder Widerlegung von Hypothesen ihre grundsätzliche Funktion sehen.³⁵⁶ Diesen Positionen folgend, stünden für ein experimentelles Vorgehen Kriterien der „Reproduzierbarkeit, Standardisierbarkeit und Messbarkeit“³⁵⁷ im Zentrum. Die Wiederholbarkeit des Versuchs unter exakt gleichen Voraussetzungen sowie die Unabhängigkeit des Experiments von der untersuchenden Person und die damit einhergehende Überprüfbarkeit können als wichtige Prinzipien im rechtfertigenden Kontext des Experiments formuliert werden, wobei das experimentelle Vorgehen eng mit dem Begriff der Objektivität verknüpft wird.³⁵⁸ Die scheinbar konträre Dimension des Experiments im explorierenden Kontext im Sinne eines „Wagnis; gewagtes, unsicheres Unternehmen“³⁵⁹, in dem originär Neues entspringen kann, ist dagegen durchaus mit subjektiven Praktiken, ähnlich künstlerischen Praktiken, in Verbindung zu bringen.³⁶⁰ Seit den 1980er Jahren wird wieder verstärkt der Fokus auf den explorativen Charakter des Experiments gesetzt. Unter der Bezeichnung *New Experimentalism*³⁶¹ findet sich eine Vielzahl an Positionen, die das Experiment selbst als erforschend auffassen, ohne dass diesem eine bestimmte Theorie zugrunde liegen müsse. Entgegen dem von Hypothesen geleiteten Vorgehen wird im Kontext der Exploration das Experiment als innovatives, entdeckendes Instrument verstanden. So plädiert beispielsweise Michael Heidelberger im Bereich der Naturwissenschaften und der Naturphilosophie für ein Konzept des Experiments als *schöpferisches Instrument* zur theoriefreien Erzeugung von Wirklichkeit. In seinem Text *Die Erweiterung der Wirklichkeit im Experiment*³⁶² kritisiert Heidelberger 1997 die Versteifung auf das Experiment als reines Rechtfertigungs- und Überprüfungsinstrument, bei dem diesem eine rein *kritische* Rolle in der Bestätigung oder Widerlegung von Hypothesen zugesprochen würde. Heidelberger verweist auf historische Positionen wie jene von Francis Bacon, Isaac Newton und John Stuart Mill, bei denen das Experiment einen schöpferischen Charakter aufweise, der für die

³⁵⁶ Siehe dazu *Kritischer Rationalismus und Logischer Empirismus*.

³⁵⁷ Kühl, Stefan (2009). Experiment. In: S. Kühl, P. Strodtholz, und A. Taffertshofer (Hrsg.), *Handbuch Methoden der Organisationsforschung: quantitative und qualitative Methoden* (1. Aufl., S. 534–558). Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwissenschaften, S. 535.

³⁵⁸ Vgl. Bibbus, Elke (2019). Durchqueren. Experimentieren im Feld der Kunst als Praxis im Offenen. In: S. Marguin, H. Rabe, W. Schäffner, und F. Schmidgall (Hrsg.), *Experimentieren: Einblicke in Praktiken und Versuchsaufbauten zwischen Wissenschaft und Gestaltung*. Bielefeld: Transcript, S. 39.

³⁵⁹ Ebd.

³⁶⁰ Vgl. ebd.

³⁶¹ Die Bezeichnung wurde geprägt von Robert Ackermann. Vgl. Ackermann, Robert (1989). The New Experimentalism. In: *The British Journal for the Philosophy of Science*, 40(2), (S. 185–190).

³⁶² Heidelberger, Michael (1997). Die Erweiterung der Wirklichkeit im Experiment. In: *ZiF:Mitteilungen*, (2/1997).

Generierung von Theorien und Gesetzen konstitutiv sei.³⁶³ Heidelberger kritisiert die *Theorielastigkeit*³⁶⁴ von Experimenten und konstatiert dem Verständnis von Experiment als *hypothetisch-deduktive Methode* einen hohen Preis. Etwa der Ausblendung aller Aspekte außerhalb des Wahrheitsgehalts von Theorien, wie etwa der Theorieentstehung selbst und der verbalisierten Fassung des Resultats als einzigen Verbindungspunkt des Experiments mit der Theorie.³⁶⁵ Heidelberger sieht im Experiment keine absolute „(...) Entdeckungsmethode für Gesetze und Theorien (...)“³⁶⁶ und verweist aus wissenschaftstheoretischer Perspektive auf die schöpferische Funktion des Experiments.



Abb. 65: Alf Lechner: *Halbzylinder II* (WV 487 A), 1991.

Auf Lechners künstlerische Praxis bezogen, zeigt sich das Experiment im Sinne Heidelbergers als entdeckende und schöpferische Methode, denn Lechners Skulpturen gehen keine Theorie voraus, die belegt oder widerlegt werden sollte. Da das Ergebnis im Experiment nicht intentional entsteht, kann nach Badiou im Kunstereignis der Kunstschaffende zwar als Ursache, aber nicht als Schöpfer der neuen Form verstanden werden.³⁶⁷ Daher argumentiert Vennemann gegen die Auffassung des Kunstschaffenden als *Genius* im Sinne eines *Gestaltenden* und plädiert für ein Verständnis als *Initiator*, der die Rahmenbedingungen setzt und selbst zum Beobachter seines eigenen Experiments werde.³⁶⁸ Diese Abgabe an Autorschaft ist essenziell für die Betrachtung der Arbeiten Lechners nach

³⁶³ Ziel seines Textes ist es, die dominierende Auffassung der jüngeren Wissenschaftsphilosophie des Experiments als rein kritisches Instrument zur Überprüfung von Theorien aufzubrechen, um die ebenfalls genuin schöpferische Funktion des Experiments aufzuzeigen. Dafür erweitert Heidelberger den Funktionsbereich des Experiments um „1. de{n} Zweck der Erfahrungserweiterung (produktive Funktion), 2. de{n} Zweck der Phänomenstrukturierung (repräsentierende oder strukturierende Funktion) und 3. de{n} Zweck der Beherrschung der Bedingungen (konstruierende und imitierende Funktion).“ Ebd., S. 5.

³⁶⁴ Vgl. ebd., S. 7.

³⁶⁵ Vgl. ebd., S. 1 f.

³⁶⁶ Vgl. ebd., S. 5.

³⁶⁷ Vgl. Badiou, 2012.

³⁶⁸ Vgl. Vennemann, 2018, S. 148 f.

Hier ist anzumerken, dass Lechner im Moment der Spaltung nicht im Stahlwerk war, sondern von Cohnen in Briefen mit Fotografien und Zeichnungen über die Ergebnisse informiert wurde.

1988 und wird von Lechner durch dessen Verweis auf die *Selbstständigkeit der Materie* im Herstellungsprozess bewusst thematisiert. Beispielsweise in Bezug auf die Rolle des Materials bei *Geborstene und Gebrochene Stahlkörper* notiert sich Lechner 1992: „Durch meine Beobachtungen in den Stahlwerken machte ich die Erfahrung: Stahl ist zum selbstständigen Handeln zu bewegen.“³⁶⁹ Diese Notiz Lechners unterstreicht sowohl seine initiatorische Position innerhalb des Werkprozesses als auch seine Wahrnehmung des Stahls als *handelnder Akteur*. Hier ist wiederum die Untersuchung von Vennemann zum künstlerischen Experiment fruchtbar, in der sie gegen die Trennung von Subjekt und Objekt wirbt, da die künstlerische Forschung bisher als Handlung zwischen Subjekten verstanden würde, obwohl die persönliche Erfahrung mit Objekten, etwa die Interaktion mit Apparaturen, durchaus über der Kommunikation mit anderen Rezipierenden stehen könne.³⁷⁰ Daher legt Vennemann ihrer Untersuchung die *Akteur-Netzwerk-Theorie* zugrunde und integriert damit *nicht-menschliche Akteure* in das Netzwerk des künstlerischen Experiments.³⁷¹

Während Vennemann sich auf die Rezeption von Kunst als künstlerisches Experiment konzentriert,³⁷² erscheint die experimentelle Interaktion zwischen menschlichen und *nicht-menschlichen Akteure* bei Lechner als Teil der Materialbearbeitung, die sich über die Oberflächenspuren im Material sowie der Erzählung des Herstellungsprozess in ausstellungsbegleitenden Katalogen vermittelt. Das Verhältnis Lechners zum Material kann als die des Initiierenden beschrieben werden, der Versuchsanordnungen plant und Rahmenbedingungen schafft, in denen ereignishaft unvorhergesehene Materialprozesse gefördert werden. Hierdurch nimmt Lechner meines Erachtens das Material als *nicht-menschlicher Akteur* bewusst in sein Netzwerk des künstlerischen Experiments auf, das im Sinne Heidelbergers auch als schöpferische Methode verstanden werden kann, wodurch Fragen nach der Autorschaft an der entstehenden Form aufgeworfen werden. Diese spiegeln sich in einem breiten Diskurs innerhalb der Rezeption von *Geborstene und Gebrochene Stahlkörper* wider: Während Zweite die Rolle des Materials eher als passiv beschreibt und im Bersten und Brechen ein Momentum des *kalkulierten Zufalls* sieht,³⁷³ skizziert Manfred Schneckenburger dagegen eine aktivere Rolle des Materials im Prozess: „Der Stahl gebiert unter äußersten physikalischen Bedingungen seine eigene Form.“³⁷⁴ Vergleichbar argumentiert Bernd Storz im Ausstellungstext *Alf Lechner –*

³⁶⁹ Persönliche Notiz vom 21.06.1992, siehe Quelle AALS I.

³⁷⁰ Vgl. Vennemann, 2018, S. 56 ff.

³⁷¹ Vgl. ebd., S. 60.

³⁷² Vennemann argumentiert ihre Position anhand der Rezeption der Arbeiten von Carsten Höller.

³⁷³ Vgl. Zweite, 2006, S. 38. Auf den von Zweite angeführten *kalkulierten Zufall* wird in Abs. 3.2.3 der vorliegenden Arbeit eingegangen.

³⁷⁴ Schneckenburger, 1995, S. 17.

*Ereignisskulpturen*³⁷⁵, worin dieser beschreibt, dass bei Lechner über *Ereignisse* Formstrukturen entstünden, durch die nicht nur die Eigenaktivität des Stahls, sondern Kräfte sichtbar würden, die dem Material innewohnen.³⁷⁶ Vermittelnd zwischen diesen zwei Polen kann die Position von Honisch gelesen werden, der zunächst proklamiert: „Das Material bringt selbst die Form hervor“³⁷⁷, diese Aussage jedoch im weiteren Verlauf des Texts relativiert. So schreibt Honisch nachfolgend von einem Widerstand des Materials gegen den „(...) Formwillen des Bildhauers (...)“³⁷⁸, wobei Lechner dem Material ein *Mitbestimmungsrecht*³⁷⁹ an der Form einräumt, wodurch sich die Formgenese im Herstellungsprozess als *demokratisch* gestaltet.³⁸⁰ Dabei lässt Honisch die Frage offen, inwieweit sich die Formgenese als *demokratisch* gestaltet. Zusammenfassend zeigt sich demnach überwiegend die Wahrnehmung einer aktiven Rolle des Materials im Herstellungsprozess und damit ein Vermögen der Materie, das Ende der 1980er Jahre ausgehend von Überlegungen der Sozialanthropologie im englischen Sprachraum unter dem Begriff *material agency*³⁸¹ theoretisiert wurde.³⁸² Der Begriff erscheint produktiv, um im folgenden Abschnitt die Positionen der Rezeption einzuordnen und die Rolle des Materials im Herstellungsprozess bei Lechner zu untersuchen.

3.1.3 *Material Agency* und die *Verteilung der Handlungsmacht* am Beispiel von *Geborstene und Gebrochene Stahlkörper*

Der Begriff *agency* leitet sich im Englischen von *agent* ab und beschreibt eine Entität, die über eine Wirkung oder Kraft verfügt.³⁸³ Weit gefasst lässt sich diese Kraft bei jeder kausalen Beziehung zwischen Entitäten ausmachen, bei denen Veränderungen durch das gegenseitige Einwirken und Interagieren hervorgerufen werden.³⁸⁴ Ursprünge einer derartigen philosophischen Handlungstheorie

³⁷⁵ Vgl. Kat. Ausst. *Alf Lechner. Ereignisskulpturen*. Kunstverein Reutlingen, 1993.

³⁷⁶ Storz, Bernd (1993). Menschliches Maß und kosmisches Maß. Zu den Ereignisskulpturen von Alf Lechner. In: A. Lechner, B. Storz, Hans-Thoma-Gesellschaft, und Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen (Hrsg.), *Alf Lechner. Ereignisskulpturen*. Reutlingen: Hans-Thoma-Gesellschaft, S. 11.

³⁷⁷ Honisch, 1990, S. 230.

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Formulierung von Honisch in: Honisch, Dieter (1991). Einführung. In: Galerie Ermitage (Hrsg.), Kat. Ausst. *Alf Lechner. Skulpturen und Zeichnungen*. Berlin, Wiesbaden, S. 11.

³⁸⁰ Vgl. ebd.

³⁸¹ Im Deutschen wird *agency* mit Wirkung, Kraft oder Tätigkeit übersetzt, mit der im philosophischen Kontext ein Subjekten innewohnendes Vermögen zu Handeln gemeint ist. Vgl. Weltzien, Friedrich (2016). »Material Agency« und die Lebendigkeit der Dinge. In: M. Scholz und F. Müller-Reissmann (Hrsg.), *Die Sprachen des Materials: Narrative, Theorien, Strategien* (S. 229–242). Berlin: Reimer, S. 229 ff.; Knappett/ Malafouris, 2008.

³⁸² Wie im Abschnitt 3.1.1 vorliegender Arbeit bereits gezeigt werden konnte, handelt es sich bei Stahl um eine *active matter*, die unter bestimmten Bedingungen zu *kollektiven Effekten* neigen kann. Aufgrund dieser Aktivität des Materials bei der Materialbearbeitung, die bewusst von Lechner gefördert zu werden scheint, soll im folgenden Abschnitt der Frage nach dem Wirk- und Handlungsvermögen des Materials (*material agency*) nachgegangen werden. Eine dezidierte Differenzierung zwischen den Begriffen *active matter* und *material agency* findet sich bei Kirschner, 2017b, S. 205 ff.

³⁸³ Vgl. Schlosser, Markus (2015). Agency. In ZALTA, Edward N. (Hrsg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Abgerufen am 20. Dezember 2020 von <https://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/agency/>

³⁸⁴ Vgl. ebd.

können unter anderem in der antiken Philosophie gefunden werden, wobei sich als wesentliches Merkmal von *agency* die Notwendigkeit einer Absicht bzw. eines Ziels etablierte,³⁸⁵ wodurch der Begriff im Sinne einer *intentionalen Handlung* verstanden wurde.³⁸⁶ In der Frage, ob der *agency* einer Entität eine Intentionalität zugrunde liegen muss, unterscheiden sich aktuell die Positionen des Diskurses. Während klassische Positionen auf das Vorhandensein mentaler Intentionen beharren, öffnen andere den Begriff hin zu einer *agency* ohne mentale Repräsentation.³⁸⁷ Frühe Ansätze einer *material agency* tauchen in den späten 1980er Jahren unter anderem bei Donna Haraway, Karen Barad, Jane Bennett, Friedrich Kittler, Andrew Pickering oder Callon/ Latour/ Law³⁸⁸ auf. Die Ansätze in Richtung einer *agency* stofflicher Entitäten vereint eine Kritik am Fokus auf das spezifisch menschliche Handeln, fächern sich jedoch ebenfalls breit zwischen der Auffassung eines *sekundären Handlungsvermögens*³⁸⁹ von Dingen, bei der humanen Entitäten eine *primäre Handlungsmacht*³⁹⁰ zugesprochen und die Subjekt-Objekt Dichotomie aufrecht erhalten wird bis hin zu einer Konzeption von *lebendiger Materie*³⁹¹ auf. Im Deutschen wird *agency* mit *Handlungsvermögen*, *Handlungsfähigkeit* oder *Wirk- und Handlungsmacht* übersetzt, dennoch können die Begriffe nicht synonym verwendet werden, da zwischen einem *Vermögen* zu handeln und der *Macht* zu handeln unterschieden werden muss. So bezeichnet der Ausdruck *Macht* im allgemeinen Sprachgebrauch nicht nur eine Stärke, sondern zudem eine Dominanz bzw. Überlegenheit, die in Bezug auf die Handlungsfähigkeit nicht gegeben sein muss.³⁹² Während das Vermögen zu handeln ein *power to* beschreibt, kennzeichnet die Macht zu handeln ein *power over*, also die Fähigkeit andere Akteure zu kontrollieren, weshalb die Geowissenschaftlerin Hiltrud Herbers in Bezug auf *Handlungsmächtige* etwa von Gewinnern transformationsbedingter Verteilungsprozesse schreibt.³⁹³ Da in der vorliegenden Studie sowohl das Vermögen zu handeln sowie hegemoniale Fragen nach der Handlungsmacht untersucht werden, erscheint eine Differenzierung der Begriffe sinnvoll, weshalb im

³⁸⁵ Vgl. ebd.

³⁸⁶ Schlosser führt diesbezüglich die Arbeiten der Philosophin Elisabeth Anscombe an.

Vgl. Anscombe, G. E. M. (2000). *Intention* (2nd edition (Ersterscheinung 1957)). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

³⁸⁷ Vgl. Kirschner, 2017b, S. 197.

³⁸⁸ Siehe *Akteur-Network-Theorie* in Abs. 3.1 vorliegender Arbeit.

³⁸⁹ Gell, Alfred (1992). The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. In: A. Gell, E. Hirsch (Hrsg.), *The Art of Anthropology* (S. 159–186). Routledge.

³⁹⁰ Vgl. ebd.

³⁹¹ Siehe hier etwa Jane Bennetts Konzept einer *vital materiality*.

Vgl. Bennett, Jane (2010). *Vibrant matter: a political ecology of things*. Durham: Duke University Press.

³⁹² Vgl. Giddens, Anthony (1997). *Die Konstitution der Gesellschaft: Grundzüge einer Theorie der Strukturierung* (Studienausg., 3. Aufl). Frankfurt/Main: Campus-Verl, S. 66; 229; 314.

³⁹³ Vgl. Herbers, Hiltrud (2006). Handlungsmacht und Handlungsvermögen im Transformationsprozess. In: *Geographica Helvetica*, 61(1), 13–20, S. 18;

Imbusch, Peter (2013). Macht und Herrschaft in der Diskussion. In: P. Imbusch (Hrsg.), *Macht und Herrschaft. Sozialwissenschaftliche Konzeptionen und Theorien*. (S. 9–26). Nashville: Abingdon, S. 10 f.

Folgendes zwischen einem *Wirk- und Handlungsvermögen* im Sinne einer Handlungsfähigkeit und einer *Wirk- und Handlungsmacht* im Sinne einer Handlungsdominanz unterschieden wird.



Abb. 66: Foto vom Werkprozess einer Skulptur Lechners in der Dillinger Hütte.

Der in die Breite gehende Diskurs über materielles Wirk- und Handlungsvermögen spiegelt sich in der unterschiedlichen Rezeption der Werkgruppe Lechners wider, wobei an keiner Stelle der Rezeption bewusst Bezug auf den Begriff der *agency* oder auf den Diskurs *materiellen Wirk- und Handlungsvermögens* genommen wird. Eine Erklärung dafür, könnte die im deutschsprachigen Raum erst später aufkommende Popularität des Begriffs sein. Mit Blick auf die Rezeption von *Geborstene und Gebrochene Stahlkörper*³⁹⁴ scheint retrospektiv die Analyse der Werkgruppe von Zweite von der Idee einer *Handlungsmacht* des Kunstschaffenden und die Analyse von Storz dagegen von der Idee einer *Handlungsmacht* des Materials auszugehen. Dazwischen steht die Perspektive von Honisch, der von einem materiellen *Mitbestimmungsrecht* an der Form und einem *demokratischen* Herstellungsprozess spricht.³⁹⁵ Dieser Position liegt meines Erachtens die Idee einer *Verteilung* der Handlungsmacht zugrunde, da hier das Handlungsvermögen sowohl beim Material als auch bei Lechner liegt. Hierbei wird von der sogenannten *verteilten Handlungsmacht*³⁹⁶ gesprochen.

Eine Aufschlüsselung dieser Verteilung liefert der Kognitionsarchäologe Lambros Malafouris, der

³⁹⁴ Siehe Abs. 3.1.2 vorliegender Arbeit.

³⁹⁵ Vgl. ebd.

³⁹⁶ Bei der Verteilung von *agency* wird bewusst von *Handlungsmacht* gesprochen, da es hierbei auch um Fragen der *Handlungsdominanz* geht.

Vgl. Becker, Ilka/ Cuntz, Michael und Kusser, Astrid (Hrsg.) (2008). *Unmenge: wie verteilt sich Handlungsmacht?* München: Wilhelm Fink.

in seinem Essay *At the potters wheel*³⁹⁷ Fragen nach der Rolle menschlichen und materiellen Wirk- und Handlungsvermögens innerhalb der Interaktion eines Herstellungsprozesses untersucht. Malafouris konzentriert sich auf das Zusammenwirken zwischen Person und Material am konkreten Beispiel eines Töpfers, dessen Werkzeug und Materials. Dabei betont er die Komplexität der Interaktion zwischen Gehirn, Körper, Drehscheibe sowie Ton und verweist auf die *Verteilung der Handlungsmacht* auf Mensch, Apparaturen und Material anhand der verschiedenen Phasen des Herstellungsprozesses.³⁹⁸ Hier stellt sich die Frage, ob dann prinzipiell jeder dialogische Prozess zwischen Material und Herstellendem unter den Begriff der *verteilten Handlungsmacht* fällt. Nicht zuletzt daher fordert Ilka Becker nicht von einer *verteilten*, sondern von einer *sich teilenden Handlungsmacht* zu sprechen, da sich diese aus dem Prozess heraus aufteile.³⁹⁹ Doch eben aus diesem Grund scheint es mir in Bezug auf *Geborstene und Gebrochene Stahlkörper* produktiv zu sein, von einer *verteilten Handlungsmacht* zu sprechen, da, wie gezeigt werden soll, Lechner im Herstellungsprozess *Handlungsmacht* bewusst bzw. als künstlerische Strategie *verteilt*, indem er dem Material spezifische Freiräume schafft, sich selbsttätig zu entfalten. Hierfür ermöglichen Lechner und Cohnen thermische Bedingungen, die eine Reaktion des Stahls fördern soll. Wie und ob überhaupt das Material darauf reagiert, liegt nicht in ihrer Macht. Vermutlich daher bezeichnet Storz Lechners Umgang mit dem Material als *Untersuchungsarbeit*⁴⁰⁰, in der eine philosophische Erkenntnistätigkeit zum Ausdruck komme.⁴⁰¹ Entscheidend hierfür sei der Arbeitsprozess, in dem Lechner sich keine Formen ausdenke, sondern durch die Auseinandersetzung mit dem Material zur Skulptur komme.⁴⁰² Dieser Anteil des Materials an der Form wird meines Erachtens von Lechner durch die Zuspitzung des Werkprozesses auf einen explosionsartigen Moment verdeutlicht, in dem es zu einer vom Material ausgehenden Formäußerung kommt. Die Handlungsmacht des Materials ist an den organisch wirkenden Bruchkanten der Skulptur nachvollziehbar, die die geradlinige industrielle Formensprache des Blechs buchstäblich aufbricht (Abb. 67).⁴⁰³

Die dabei sichtbar werdende Gegensätzlichkeit zwischen der materiellen Stofflichkeit und der industriellen Gestalt öffnet den Raum für Fragen nach der *Materialgerechtigkeit*. Der Begriff be-

³⁹⁷ Malafouris, Lambros (2008). *At the Potter's Wheel: An Argument for Material Agency*. In: L. Malafouris und C. Knappett (Hrsg.), *Material agency: towards a non-anthropocentric approach* (S. 19–36). Berlin: Springer.

³⁹⁸ Vgl. ebd.

³⁹⁹ Becker, Ilka (2021). *Toxische Media*tor*in*n*en*. In: *kritische berichte - Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, (S. 24-33), S. 29.

⁴⁰⁰ Vgl. Storz, 1993, S. 9.

⁴⁰¹ Vgl. ebd.

⁴⁰² Vgl. ebd., S. 10.

⁴⁰³ Heidi Heller beschreibt diesen Vorgang als elementare Vorgänge und Energien im Inneren der Skulptur, die sich der geschlossenen bzw. *gebändigten* Form widersetzen und so den ursprünglichen Charakter des Materials freilegen. Vgl. Heidi Heller, 1995, S. 30.



Abb. 67: Alf Lechner: *Große Plattenspaltung* (WV 509 B), 1993.

schreibt ein materialästhetisches Prinzip aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert, mit dem vor allem im Bereich der Architektur und des Kunstgewerbes für ein materialgerechtes Bauen und Gestalten im Sinne einer dem Material angemessenen Form argumentiert wurde.⁴⁰⁴ Der Begriff ist spannend, da im Zuge der Industrialisierung des Kunsthandwerks im 19. Jahrhunderts materialästhetische Fragen nach der Form und Herstellungsverfahren in den Mittelpunkt ästhetischer Debatten rückten. Etymologisch sieht Günter Bandmann in der Verwendung der Wörter *Material* und *Gerecht* einen Bezug zum Spätmittelalter, wonach der Begriff *Gerecht* im Frühneuhochdeutschen auch mit *Angemessenheit* oder *Richtigkeit* übersetzt werden kann. Den Mittelalterbezug sieht Bandmann im Antagonismus des Begriffs zur aufkommenden Industrialisierung begründet, deren neue Materialien und Methoden dem normativen Prinzip der materialgerechten Ästhetik widersprächen.⁴⁰⁵ So argu-

⁴⁰⁴ Vgl. Wagner, Monika (2003). „Materialgerechtigkeit“. Debatten um Werkstoffe in der Architektur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. In: J. Pursche (Hrsg.), *Historische Architekturoberflächen: Kalk - Putz - Farbe*; Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, München, 20. - 22. November 2002. *Historical architectural surfaces* (S. 135–138). München: Lipp.

⁴⁰⁵ Vgl. Bandmann, Günter (1971). Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts. In: H. Koopmann und A. Schmoll (Hrsg.), *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert* (Bd. 1, S. 129–157). Frankfurt am Main, S. 137; Rottau, 2012, S. 4.

mentierten die Gegner der maschinellen Produktion für die Materialwahrheit als höchste ästhetische Maxime entgegen der industriellen Imitation traditioneller Handwerke sowie sogenannter Ersatzmaterialien.⁴⁰⁶ In den als *frei* bezeichneten Künsten gewannen die neuen Industriematerialien nach 1900 dagegen zunehmen an Bedeutung und wurden als kulturell unbelastete Medien geschätzt.⁴⁰⁷ Zudem boten die industriellen Materialien neue plastische Möglichkeiten und damit Freiheiten in der Formfindung und Gestaltung. Obwohl Begriffe wie *Materialwahrheit*⁴⁰⁸ im ersten Moment vielversprechend für eine Betrachtung Lechners wirken, so muss bedacht werden, dass das materialästhetische Konzept der Materialgerechtigkeit als normatives Ordnungsprinzip eingesetzt und moralphilosophisch mit christlichen und wertkonservativen Maßstäben aufgeladen wurde. Nicht zuletzt daher beurteilt Nadine Rottau den Begriff in diesem Sinne als kontraproduktiv zum ästhetischen Potential des Materials.⁴⁰⁹ In Bezug auf *Geborstene und Gebrochene Stahlkörper* erscheint der Begriff der Materialgerechtigkeit interessant, da sich in den Skulpturen verschiedene Schwerpunkte der Debatte widerspiegeln. So betraf etwa ein besonderer Aspekt des Diskurses die Beziehung zwischen innen und außen und damit das Verhältnis zwischen Bau und Oberfläche.⁴¹⁰ Wie kaum eine andere Werkgruppe Lechners offenbaren *Geborstene und Gebrochene Stahlkörper* an den Bruchflächen die Diskrepanz zwischen dem Gefüge des Materials und seiner industriell geprägten Gestalt. Der Materialästhetik der Skulpturen liegt dabei jedoch ein gewaltvoller Impetus inne, wodurch weniger von einer materialgerechten Form, als vielmehr von einer Emanzipation des Material entgegen der ihr auferlegten Form gesprochen werden kann.

Diese Perspektive spiegelt sich auch in der Rezeption der Skulpturen wider. So spricht etwa Wieland Schmied von einem *Protest* des Materials, welches sich gegen die geometrische Gestalt *aufbäume*. Die Rolle Lechners beschreibt Schmied als die eines *Dompteurs*, der die Rebellion des Materials vor ein Publikum stelle.⁴¹¹ Während der von Schmied gewählten Metapher ein abrichtender Antrieb zugrunde liegt, soll Lechners Rolle hier viel mehr als die eines Versuchsleiters vorgeschlagen werden, der dem Stahl im Rahmen einer Versuchsanordnung Raum zur eigenen Artikulation eingesteht. Dadurch tritt er meines Erachtens nicht als Schöpfer, sondern als Ursache der neuen Form auf, wodurch das Material als Akteur wahrnehmbar wird. Die gezielte Abgabe der eigenen

⁴⁰⁶ Rottau, 2012, S. 173.

⁴⁰⁷ Vgl. ebd.

⁴⁰⁸ Siehe den Begriff *Truth to Material* von John Ruskin. Vgl. Ruskin, John (1994). *Die sieben Leuchter der Baukunst* Schölermann, Wilhelm und Kemp, Wolfgang, (Hrsg.). Dortmund: Harenberg.

⁴⁰⁹ Vgl. Rottau, 2012, S. 6; S.17 ff.; 172 ff.

⁴¹⁰ Vgl. Wagner, 2003, S. 137.

⁴¹¹ Vgl. Schmied, 2000, S. 10.

Handlungsmacht zugunsten eines experimentellen Ereignisses wird zudem in Lechners wiederholten Verweisen auf die autonome Eigenproduktivität des Materials verstärkt, durch die Lechner der Materie eine Co-Autorschaft an der Skulptur einräumt. Dennoch legt Schmieds Metapher eine Hierarchie offen, die sich schon allein darin zeigt, dass Lechner trotz seiner Verweise auf die Co-Autorschaft des Materials von der Rezeption stets als die *erzeugende Kraft* im Sinne des *künstlerischen Genies* ausgewiesen wird.⁴¹² An den Skulpturen selbst werden meines Erachtens allerdings Handlungsvermögen und Handlungsmacht des Materials sichtbar, die entgegen der industriellen Form der Halbzeuge stehen, deren ökonomische Formlogik dem Material aufgezwungen wirkt. Die Bedeutung der Frage nach einer Ausdifferenzierung der Handlungsmacht in Bezug auf künstlerisches Handeln formuliert Markus Heinzelmann in einem aktuell erschienenen Katalog:

„Für die Künstler*innen der Gegenwart bedeutet das, nicht einfach nur die Materialität von Kunstwerken neu zu bewerten – das Material hat nicht auf die Gegenwartskunst gewartet – sondern als Koautor*innen an performativen Prozessen mitzuarbeiten, in denen das Material seine aktive morphogenetische Kraft frei entfalten kann. Die in solchen Prozessen gefundenen künstlerischen Lösungen können idealerweise ein innovatives Potenzial entwickeln, das über die Koauthorschaft hinaus auch Möglichkeiten der weiteren Koexistenz von Natur und Kultur aufzeigt. Ganz sicher ist dafür das Zurücktreten des Menschen aus der Mitte der weltlichen Realität notwendig.“⁴¹³

Heinzelmann betont hier die Relevanz der Co-Autorschaft mit dem Material und sieht darin ein Potenzial, das über das Kunstwerk hinaus die Möglichkeiten einer zukünftigen Koexistenz von Natur und Kultur aufzeige, indem die bildende Kunst als Experimentierfeld für neue Ideen im Umgang mit Natur, Materie und Welt agiere. Vergleichbar äußert sich auch Thomas Lemke und formuliert als zentrale These die Signifikanz, Materie als pluralistisch, aktiv und wirkmächtig zu verstehen, statt als passives Objekt menschlichen Handelns.⁴¹⁴ Dabei handelt es sich um Positionen, die sich in den Theorien der *Neuen Materialismen* widerspiegeln, ein Sammelbegriff der Geistes- und Sozialwissenschaften, der eine Neukonzeptualisierung unterschiedlicher Formen und Aspekte von *Materialitäten* beschreibt, von der aus soziale und politische Konstruktionen neu befragt werden.⁴¹⁵

⁴¹² Vergleichbar verhält es sich in einer Vielzahl von Hierarchiegefügen zwischen Kunstschaffenden und Mitarbeitenden, in denen die Leistungen aller Beteiligten hegemonial in der Person des Kunstschaffenden kondensiert werden. Siehe Abs. 3.2.1 vorliegender Arbeit.

⁴¹³ Vgl. Heinzelmann, 2022, S. 17 f.

⁴¹⁴ Vgl. Lemke, 2017, S. 3.

⁴¹⁵ Vgl. ebd.

Hierbei stehen vor allem hegemoniale Strukturen zwischen Mensch und Material in der Kritik, wobei der Mensch aus dem Zentrum herausgerückt werden soll, um auf eine aktive und Umwelt gestaltende Materie aufmerksam zu machen.⁴¹⁶

Im Rahmen der vorliegenden Studie konnte anhand von *Geborstene und Gebrochene Stahlkörper* gezeigt werden, inwieweit Lechner die Aktivität, Ereignishaftigkeit und Eigenständigkeit des Materials ab Ende der 1980er Jahre fördert und diesem bewusst Handlungsfreiheiten im Herstellungsprozess einräumt. Es konnte deutlich gemacht werden, dass die Reflexion des Herstellungsprozesses eine entscheidende Perspektive für die Betrachtung der Skulpturen Lechners darstellt, da sich die Fertigung indexikalisch an den Spuren im Material vermittelt und als prozessästhetische Ebene Teil des Werks bleibt. Indes findet die Fertigung nicht abseits in einem geschlossenen Atelier statt, sondern in industriellen Betrieben wie Stahlhütten und -werken, die als spezifisch strukturierte Produktionsorte mit einem netzwerkartigen Gefüge aus *Aktanten* und *Akteuren* mit komplexen sozialen und ökonomischen Strukturen betrachtet werden müssen. Erst unter Berücksichtigung der Produktion, lässt sich meines Erachtens der Gehalt der Skulpturen und die Bedeutung der bereits dargelegten *Verteilung von Handlungsmacht* im Herstellungsprozess bei Lechner erschließen, weshalb dem zweiten Teil des Kapitels folgende Frage zugrunde liegt: Was bedeutet es, dem Material im standardisierten Fertigungsprozess eines Stahlwerks Handlungsfreiräume einzugestehen?

3.2 Der sozial-ökonomische Raum Stahlwerk

Indem Lechner ab Anfang der 1970er Jahren auf eine Oberflächenbeschichtung seiner Skulpturen verzichtet, legt er die Spuren der industriellen Materialbearbeitung kategorisch offen, wobei es sich um eine Entscheidung in Opposition zur makellosen Oberflächenästhetik der Minimal Art handelt, in der die Produktionsprozesse der Objekte verborgen bleiben sollen. Während die Exposition des Produktionsprozesses in den Skulpturen Lechners bereits in Abschnitt 2.6 aufgeworfen und als reziproker Vorgang zwischen Kunstschaffendem und Material beschrieben wurde, soll im vorliegenden Kapitel die Sichtbarkeit industrieller Arbeit vertieft werden, die sich in den Bearbeitungsspuren im Material abzeichnet und folglich Von Osten an den Oberflächen der Skulpturen *aufgeführt* würde.⁴¹⁷ Diese Sichtbarkeit reflektiert auch Lechner in einer Notiz, wonach sich die *Gegenwärtigkeit* seiner Skulpturen unter anderem in der *Nutzung heutiger Möglichkeiten* zeige.⁴¹⁸ An anderer Stelle ver-

⁴¹⁶ Vgl. Heinzlmann, Markus (2022). Staunen über das Material. Zur Verteilung von Handlungsmacht in der Gegenwartskunst. In: Heinzlmann, et al., 2022, (S. 11–19). Berlin: DCV, S. 13.

⁴¹⁷ Siehe Abs. 2.2 vorliegender Arbeit.

⁴¹⁸ Vgl. Unveröffentlichter Text des Künstlers vom 06.11.2010, siehe Quelle AALS XVIII.



Abb. 68: Fotoabzüge des Werkprozesses an *Sieben Würfel im Raum* aus einem Brief von Cohnen an Lechner. Vgl. Quelle AALS X.

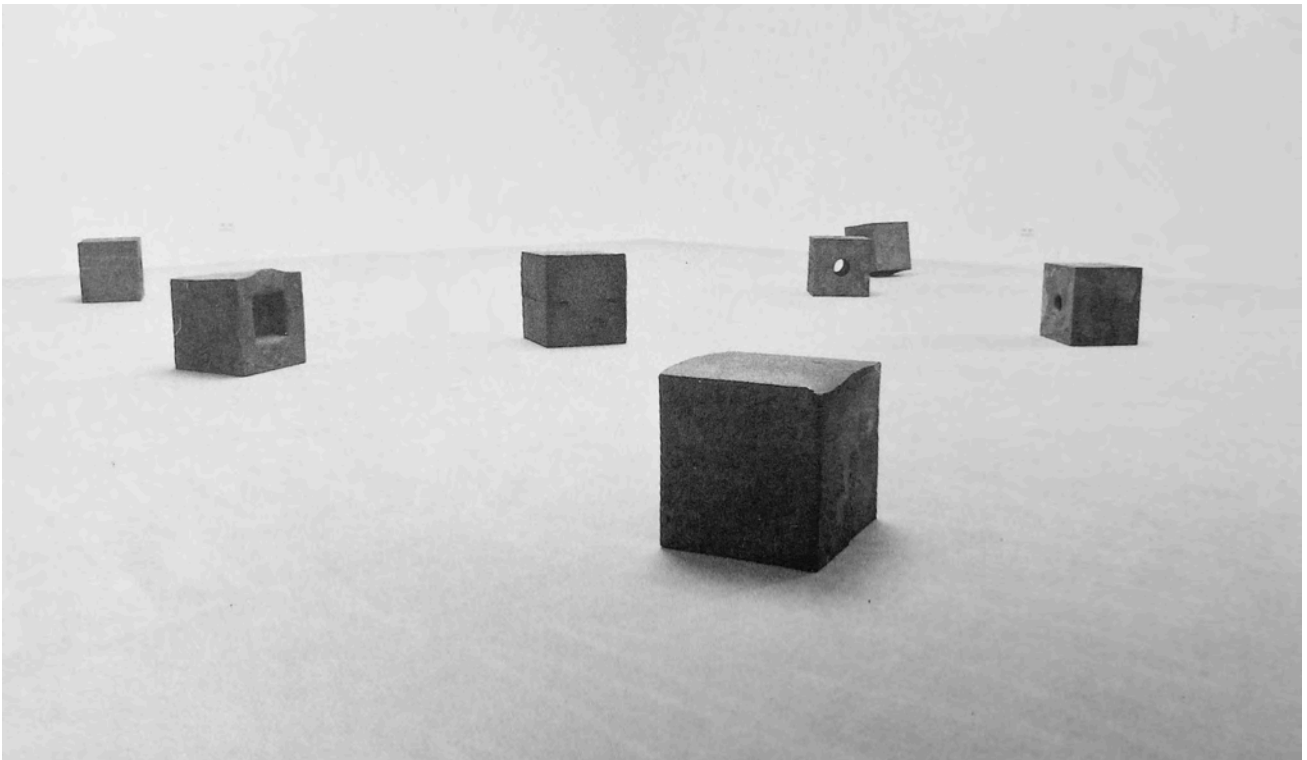


Abb. 69: Ausstellungsansicht der Installation *Sieben Würfel im Raum* im Museum St. Wendel, 1994.



Abb. 70: Detailaufnahme *Sieben Würfel im Raum*.

weist Lechner darauf, dass seine Skulpturen von bis zu 100 Tonnen an der Grenze ihrer Bearbeitungs- und Transportmöglichkeit im *Maß des Menschen* stünden.⁴¹⁹ Was damit gemeint ist, verdeutlicht Honisch, der in seiner Schlussbemerkung zum Werkverzeichnis von 1990 konstatiert, dass Lechners Verzahnung von künstlerischer mit industrieller Produktion die „(...) Möglichkeiten und Dimensionen der Skulptur in einem technischen Zeitalter auf{zeigt}.“⁴²⁰ Festgemacht werden kann diese Exposition unter anderem anhand von *Sieben Würfel im Raum* von 1994, einer Installation bestehend aus sieben massiven Stahlwürfeln mit einer Kantenlänge von jeweils 40 Zentimetern, für die Lechner jeden der Würfel mit einem anderen mechanischen Verfahren umformen ließ. Durch die Reduktion auf singuläre Eingriffe bei gleichbleibender Ausgangsform ist der Fokus auf den Umformungsprozess und die plastische Reaktion des Materials gelenkt. Dabei führen die Stanzungen, Einkerbungen und Schnitte zu unterschiedlichen plastischen Einprägungen (Abb. 70), in denen der

⁴¹⁹ Darauf verweist Lechner in einem Radiointerview.

Vgl. Warning, Wilhelm (2004, Oktober 31). Ein barocker Minimalist. Der Bildhauer Alf Lechner und seine strenge Kunst. *LAND UND LEUTE*. München.

⁴²⁰ Honisch, 1990, S. 52; 250.

technische Vorgang als Negativform im Material sichtbar und die doppelte Bedeutung des Wortes *einprägen* im Deutschen bewusst wird, welche sowohl ein Hineindrücken oder -pressen als auch einen Gedächtnisprozess beschreibt, bei dem etwas gegen das Vergessen abgespeichert werden kann.⁴²¹

Mithilfe dieses Beispiels soll die Sichtbarkeit angewandeter Verfahren als Ausdruck einer zeitgenössischen Produktionskultur deutlich gemacht werden, weshalb das Stahlwerk im Folgenden als spezifisch strukturierter Raum vorgestellt und der Frage nachgegangen werden soll, inwieweit sich in den Skulpturen Lechners soziale und ökonomische Bedingungen der Produktion widerspiegeln.⁴²²

3.2.1 Repräsentation und Solidarität im Stahlwerk

In einer unveröffentlichten Notiz von 1991 reflektiert Lechner seine Arbeit im Stahlwerk:

„Sie {die Skulpturen (Anm. d. Verf.)} sind von Vorgängen, die industriell stattfinden, abhängig. Ihre Herstellung findet nicht mehr im Bildhaueratelier in der Abgeschlossenheit ästhetischen Schaffens statt, sondern in der Lebendigkeit der Fabrik, im Lärm der Maschinen, in der Hitze der Glühofen unter der Gewalt mehrerer Tausend Tonnen-Pressen, in dunklen, verrusteten Hallen unter schwitzenden Arbeitern, deren täglicher Umgang mit Stahl die Menschen geformt hat.“⁴²³

Durch seine enge Bindung an den Werkstoff Stahl knüpft Lechner unweigerlich an die kulturhistorische und sozialgesellschaftliche Tradition der Stahlfertigung an, wobei sich die aus ihr hervorge-

⁴²¹ Siehe auch: Derrida, 1997, S. 48 ff.

⁴²² Der Aspekt der Ökologie wird in der vorliegenden Betrachtung Lechners Arbeitspraxis im Stahlwerk nur in spezifischen Kontexten angesprochen, da in Kap. 3 der These nachgegangen wird, dass Lechners Handeln die Absicht einer „Befreiung“ des Materials aus ökonomischen Zwängen zugrunde liegt. Hier sei jedoch auf das Potenzial einer ökologischen Perspektive verwiesen, denn bei Stahl handelt es sich um ein Material, das eng mit dem 20. Jahrhundert verbunden ist, also dem Zeitalter des sogenannten *Anthropozäns*, in dem der Mensch zum elementaren Einflussfaktor auf die geologischen, biologischen und atmosphärischen Prozesse auf der Erde wurde. Damit werden Aspekte wie Klimawandel, Artenschwund und weitere negative Auswirkungen in Verbindung gebracht. Der multipolar diskutierte Begriff des Anthropozäns wurde im Jahr 2000 von Paul Crutzen und Eugene F. Stoemer mit Rückgriff auf Antonio Stoppani in den wissenschaftlichen Diskurs gebracht, dessen Beginn nach Vorstellung der beiden auf den Anfang der industriellen Revolution und damit der grundlegenden Technisierung von Wirtschaft und Gesellschaft datiert werden sollte. Siehe Abs. 5.2 vorliegender Arbeit.

Siehe auch: Trischler, Helmuth. „The Anthropocene: A Challenge for the History of Science, Technology, and the Environment“. *NTM Zeitschrift Für Geschichte Der Wissenschaften, Technik Und Medizin* 24, Nr. 3 (September 2016), S. 309–335; Crutzen, Paul J. „Geology of Mankind“. *Nature* 415, Nr. 6867 (Januar 2002), S. 23; Zalasiewicz, Jan/ Williams, Mark/ Smith, Alan/ Barry, Tiffany L./ Coe, Angela L./ Bown, Paul R./ Brenchley, Patrick/ u. a. *Are We Now Living in the Anthropocene*. *GSA Today* 18, Nr. 2 (2008): 4; Horn, Eva/ Bergthaller, Hannes (2020). *Anthropozän zur Einführung*. Junius Verlag, Hamburg.

⁴²³ Unveröffentlichter Text vom 08.09.1991, siehe Quelle AALS XIV.



Abb. 71: Adolph Menzel: *Eisenwalzwerk (Moderne Cyklopen)*, 1872 - 1875.

gangene Bildtradition, wie sie etwa in Gemälden von Hans Bauschen, Diego Rivera oder Adolph Menzel sichtbar ist, in seiner Notiz widerzuspiegeln scheint (Abb. 71). Das dort beschriebene Bild der Arbeiterschaft entspricht dem heroischen männlichen Arbeiter, dessen Umgang mit den Maschinen und Elementen ihn gezeichnet hat. Die Rolle, die Lechner während der Beschreibung innerhalb hat, ist jedoch nicht nur die des Beobachtenden, sondern auch die des Auftraggebenden, da die von ihm charakterisierte Arbeiterschaft mit der Produktion seiner eigenen Skulpturen beschäftigt ist. Dabei handelt es sich meiner Ansicht nach um eine wichtige Perspektive auf die Produktion der Skulpturen, die einer kunstgeschichtlichen Entwicklung entspringt. So beschreibt etwa Oskar Bätschmann in seinem Buch *Künstler als Auftraggeber. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem* einen Wandel im Verhältnis zwischen Kunstschaffenden und Auftraggebenden im Kunstsystem ab der Renaissance.⁴²⁴ Darin setzt Bätschmann bei Martin Warnkes Arbeit *Hofkünstler: zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*⁴²⁵ an und beschreibt die Emanzipation der künstlerischen Produktion vom klerikalen und adeligen Mäzenentum.⁴²⁶ Während der *Hofkünstler*, so Bätschmann, in der Regel Anstellungsverträge bediente und für jemanden arbeitete, so mussten sich die Kunstschaffenden später als *Unternehmende* nach den Bedürfnissen des Marktes richten und trugen als *Ausstel-*

⁴²⁴ Vgl. Bätschmann, Oskar (1997). *Ausstellungskünstler: Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln: DuMont.

⁴²⁵ Warnke, Martin (1985). *Hofkünstler: zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*. Köln: DuMont.

⁴²⁶ Vgl. Bätschmann, 1997.

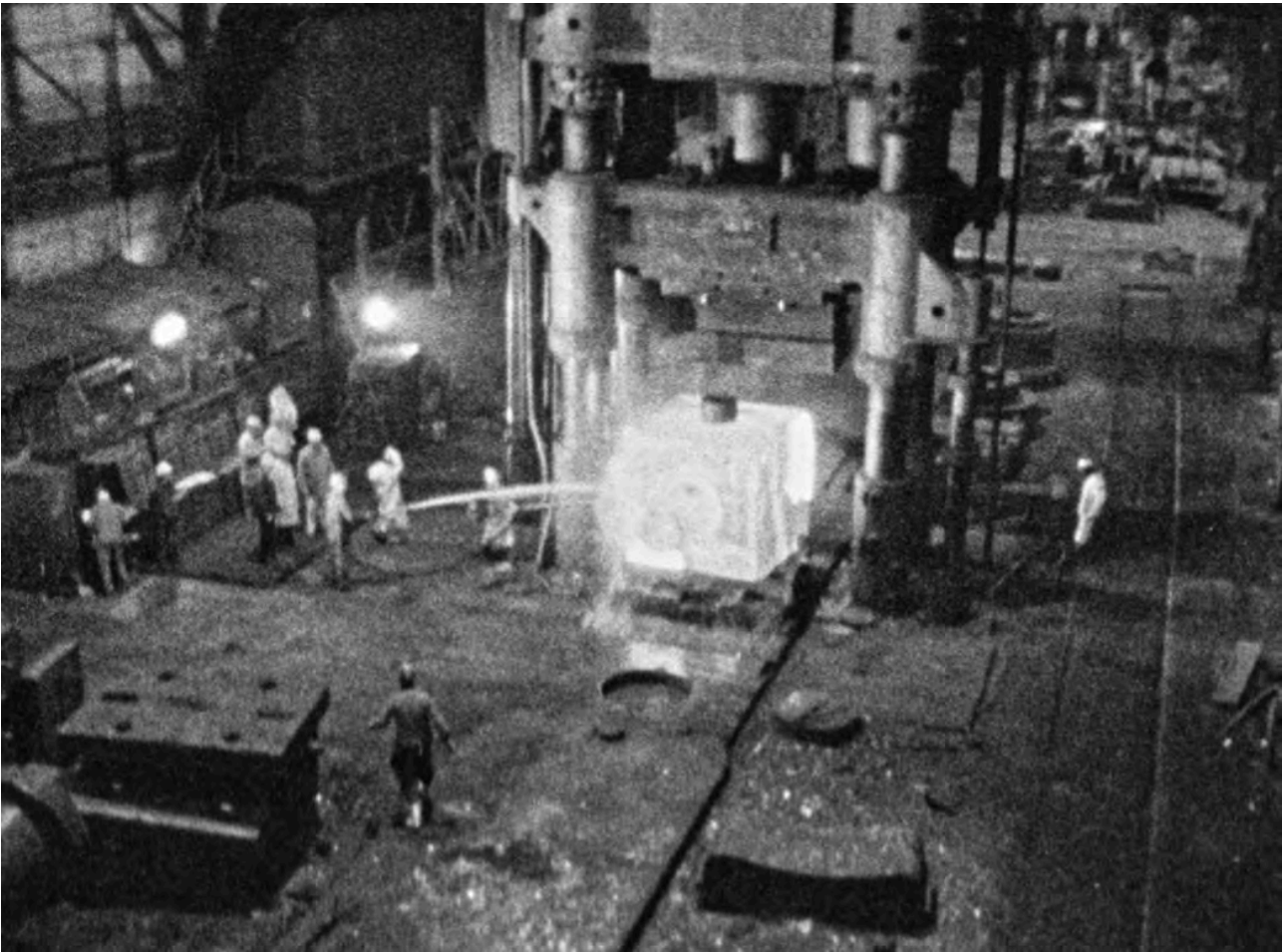


Abb. 72: Richard Serra und Clara Weyergraf: *Steelmill/Stahlwerk*, 1979, Filmstill.

lungskünstler das eigene Risiko für das Urteil der Rezeption.⁴²⁷ Mit der gewonnenen Freiheit der Kunst und der Kunstschaffenden kamen neue Probleme in Bezug auf die „(...) politische und die schöpferische Freiheit, die Gewerbefreiheit, die Freiheit des Ausstellers, die Zweckfreiheit der Kunst, die moralische Ungebundenheit und die finanzielle Unabhängigkeit des Künstlers.“⁴²⁸ Diese Probleme werden auch in Hinblick auf das Verhältnis von Kunstschaffenden und Industrie deutlich, denn wie Barbara Wagner in ihrem Text *Zwischen Repräsentation und Sozialkritik. Die Kunst als Begleiterin der Industrialisierung* herausgearbeitet hat, liegen die ersten Berührungen von Kunstschaffenden mit der Industrie in repräsentativen Arbeitsaufträgen für Industrielle.⁴²⁹ Mit der Zeit rückten jedoch die Auswirkungen der industriellen Lohnarbeit auf den Menschen immer mehr in den Fokus der Kunst, woraus, so Wagner, ein künstlerischer Spagat zwischen Auftragskunst für repräsentative Zwecke der Industriellen und ein sozialkritisches Genre in Form drastischer Darstellungen der Arbeitenden entstand.⁴³⁰

⁴²⁷ Vgl. ebd., S. 9 f.

⁴²⁸ Ebd., S. 58.

⁴²⁹ Wagner, Barbara (2018). *Zwischen Repräsentation und Sozialkritik. Die Kunst als Begleiterin der Industrialisierung*. In: B. W. Bouvier, R. Auts, Rheinisches Landesmuseum Trier, und Städtisches Museum Trier (Hrsg.), *Karl Marx 1818-1883: Leben. Werk. Zeit: Trier 05.05-21.10.2018, Grosse Landesausstellung, Rheinisches Landesmuseum Trier, Stadtmuseum Simeonstift Trier*. Darmstadt: Theiss, S. 236.

⁴³⁰ Vgl. ebd., S. 246.

Als sich im 20. Jahrhundert Kunstschaffende dazu entscheiden, selbst mit dem Werkstoff Eisen und Stahl zu arbeiten, entsteht ein neuer Typus, der selbst Aufträge vergibt, aber im Spannungsfeld zwischen Repräsentation und Sozialkritik verbleibt. Diesbezüglich beschreibt Rübel eine Hoffnung der Kunstschaffenden seit der klassischen Avantgarde, dass mit der Verlagerung der künstlerischen Produktionsprozesse in die Fabriken und Stahlwerke ein Umschlagen von Repräsentation in Demonstration verbunden sei.⁴³¹ Gegenstand seiner Untersuchung ist unter anderem Richard Serras und Clara Weyergrafs Schwarz-Weiß-Film *Steelmill / Stahlwerk* von 1979, in dem ein Streik thematisiert wird, mit dem Serra 1977 während seiner Arbeit in der *Heinrichshütte* in Hatting konfrontiert ist. Dabei lernt Serra Weyergraf kennen, die ihn auf die Thematik aufmerksam macht. Der Film beschreibt die Entstehung der Skulptur *Berlin Block for Charlie Chaplin*, wobei Serra filmt und Weyergraf die Arbeitenden interviewt, um auf die Entfremdung im Stahlwerk aufmerksam zu machen (Abb. 72). Allgemein sieht Rübel in Serras Verlagerung der künstlerischen Produktion in die Hütten der Schwerindustrie eine bewusste Haltung in Opposition zu den Objekten der Minimal Art und entgegen sogenannter *Manager-Künstler* wie Damien Hirst und Jeff Koons, die mit der Möglichkeit verbunden sei, „(...) aus den sozialen Energien des Veralteten eine Kritik an der ökonomischen Struktur der Gesellschaft zu formulieren.“⁴³² Eine Kritik, die in den abgeschlossenen Arbeiten des Künstlers nicht sichtbar bliebe, denn die Fabrik, so Rübel, bringe lediglich Halbzeug und keine Kunst hervor.⁴³³ Das vom Kunstschaffenden entworfene Stück würde für diesem zum Werk und bliebe für die Arbeitenden entfremdete Arbeit.⁴³⁴ Rübel argumentiert hierfür mit Douglas Crimp, für den erst der Standort der Skulptur zum Ort ihrer Kunstwerdung würde und folgert daraus:⁴³⁵ „Mit der gewaltsamen Abstraktion seines starren Monuments stößt Richard Serra die Arbeiter letztlich in ihre Fabriken zurück.“⁴³⁶

Zu einem gänzlich anderen Ergebnis kommt Peter Forster in dessen Auseinandersetzung mit Serras Auffassung von Arbeit.⁴³⁷ Forster sieht in Serras Kunstproduktion eine *symbolische Solidarisierung* mit den Arbeitenden, indem es ihnen gelänge, innerhalb der bestehenden Verhältnisse zusammen etwas zu produzieren, das aus dem Kreislauf der herkömmlichen Produktion herausfalle und ihnen gemeinsam zur Verfügung stünde: *Kunst*.⁴³⁸ Für Forster sind die Arbeitenden nicht ausführendes

⁴³¹ Vgl. Rübel, 2010, S. 111; 132.

⁴³² Vgl. ebd., S. 114.

⁴³³ Vgl. ebd., S. 130 f.

⁴³⁴ Vgl. ebd.

⁴³⁵ Rübel bezieht sich hier auf Douglas Crimp, der den Standort der Skulptur und nicht den Ort ihrer Produktion als Ort ihrer Herstellung im Sinne einer Kunstwerdung definiert.

⁴³⁶ Vgl. Rübel, 2010, S. 131.

⁴³⁷ Forster, Peter (2017). Schwere Arbeit. In: A. Klar, J. Daur, S. von Berswordt-Wallrabe, M. Nieslony, P. Forster, R. Serra, und Museum Wiesbaden (Hrsg.), *Richard Serra: props, films, early works* (S. 117–129). München: Hirmer.

⁴³⁸ Vgl. ebd., S. 124.

Organ, sondern Beteiligte am Entstehungsprozess des Kunstwerks, die in den sichtbaren Arbeitspuren an den fertigen Kunstwerken Serras hervorgehoben würden. Der Kunstschaffende würde exemplarisch zu einem Teil der Belegschaft und trete, wie die Werksangestellten, hinter das Kunstwerk zurück.⁴³⁹ Demnach würde das Stahlwerk zum Atelier und die Arbeitenden zu Beteiligten am künstlerischen Prozess.⁴⁴⁰ Forster zitiert an dieser Stelle Serra, für den die Tatsache, dass der technische Prozess der Herstellung an den Skulpturen sichtbar bleibt, zu einer Entmythologisierung und Entpersonifizierung der idealistischen Vorstellung der Schaffenskraft der bildhauerisch tätigen Person führe.⁴⁴¹ Nach Forster flößen die gemeinsamen Fähigkeiten Serras und der Beschäftigten in das Werk ein, an dessen Oberfläche lediglich die technischen Prozesse sichtbar blieben und sieht in dieser *Entpersonifizierung* des im kollektiv entstandenen Werks den Versuch Serras einer Solidarisierung mit den Beschäftigten des Stahlwerks.⁴⁴²



Abb. 73: Foto vom Werkprozess einer Skulptur Lechners in der Dillinger Hütte.

Die Argumentation Forsters hält meines Erachtens einer genauen Betrachtung nicht stand. Obwohl Serras und Weyergrafs Aufnahmen von *Steelmill / Stahlwerk* vor dem Hintergrund der Krise der

⁴³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁴⁰ Vgl. ebd.

⁴⁴¹ Vgl. ebd., S. 125.

⁴⁴² Vgl. ebd.

deutschen Stahlindustrie in den 1970er und 1980er Jahren durchaus eine besondere Rolle einnehmen und als solidarischer Akt angesehen werden können, indem Missstände angesprochen werden und Arbeitende als Individuen zur Sprache kommen, kann Rübels Kritik dennoch nicht von der Hand gewiesen werden, dass die geformten Körper aus Stahl nach dem Verlassen der Fabrik das Werk des Kunstschaffenden werden und bezahlte Arbeit für die Beschäftigten bleiben.⁴⁴³ Auch wenn die Filmarbeit, bei der eine *Interessens-Solidarität*⁴⁴⁴ Weyergrafs und Serras mit den Arbeitenden zur Verbesserung der Arbeitsbedingungen in den Stahlwerken deutlich hervorgehoben wird, anders als die Skulpturen Serras eingeordnet werden muss, handelt es sich hierbei um eine mediale Konstruktion, in der dokumentarische Ansätze mit inszenierten und repräsentativen Aspekten gemischt wurden.⁴⁴⁵ So schreibt Rübels kritisch: „Obwohl sich die Aufnahmen um Nüchternheit und Distanziertheit bemühen, werden Fabriken, Arbeiter und Maschinen durch die Fotografie in die künstlerische Gesamtproduktion überführt – ja gewissermaßen kolonialisiert.“⁴⁴⁶ Auch der Versuch Forsters, die Bedeutung der gemeinsam erbrachten Arbeit für die Werksangestellten mit der Bekanntheit von Serra und der öffentlichen Zugänglichkeit der Werke zu betonen,⁴⁴⁷ hält dann nicht stand, wenn etwa die Arbeitenden nicht wissen, was sie dort produzieren oder zu bildender Kunst keinen Bezug haben. Diese Vermutung bestätigt auch Cohnen basierend auf seiner Erfahrung als Leiter der Schmiede von Thyssen in Witten, unweit der Schmiede in Hatting, in der Serra seine Arbeiten produzieren ließ. Auf die Frage (d. Verf.) hin, ob die Arbeitenden einen Bezug zu Lechners oder Serras Arbeiten gehabt hätten und ob ihnen bewusst oder wichtig war, woran sie arbeiteten, antwortet Cohnen:⁴⁴⁸

⁴⁴³ So merkt auch Rübels an, dass sich Serra aufgrund der politisierten Situation in Europa eine Befreiungsbewegung erhoffte, bei der die von den Arbeitenden erfahrene Repression und Gewalt in öffentliche Streiks münden sollte, die jedoch nicht umschlug. Vgl. Rübels, 2010, S. 131;

Siehe bezüglich der Stahlkrise in den 1970er und 1980er Jahre:

Bömer, Hermann/ Franz, Hans-Werner und Wolff, Hans-Otto (1988). *Entwicklungen in der Stahlindustrie - Lösungskonzepte zur Stahlkrise*. QuaMedia-Verlag-u.-Medienges;

Kutscher, Hans (1984, Dezember). *Die Bewältigung der Stahlkrise aus europäischer Sicht*. Vortrag gehalten im Europa-Institut der Universität des Saarlandes, Europa-Institut Saarbrücken.

⁴⁴⁴ Der vielschichtige und heterogen verwendete Begriff der *Solidarität* geht auf eine kollektive Haftbarkeit im römischen Schuldrecht zurück und ist als Handlungs- und Strukturbegriff politisch-sozialer Gleichheit eng mit der Geschichte der Arbeiterbewegung verbunden. Vor dem Hintergrund der industriellen Revolution, die das soziale Leben europäischer Gesellschaften grundlegend wandelte, stellte der Begriff in einem sozialistischen Kontext das gemeinsame Interesse und die gegenseitige Unterstützung im Streben nach Emanzipation der Arbeitenden dar und manifestierte sich in moralischen wechselseitigen Verpflichtungen der Einzelnen und der Gemeinschaft.

Siehe dazu: Boshammer, Susanne (2008). Solidarität. In: Gosepath, Stefan/ Hinsch, Wilfried/Rössler, Beate (Hrsg.), *Handbuch der politischen Philosophie und Sozialphilosophie* (S. 1197–1201). Berlin: De Gruyter, S. 1197 ff.;

Bayertz, Kurt (Hrsg.) (1998). *Solidarität: Begriff und Problem* (1. Aufl.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 11.

⁴⁴⁵ Vgl. Rübels, 2010, S. 119.

⁴⁴⁶ Vgl. ebd.

⁴⁴⁷ Vgl. Forster, 2017, S. 124.

⁴⁴⁸ Diese Quelle wurde als schriftlich durchgeführte Befragung zu der Zusammenarbeit mit Alf Lechner vom 30.04.2021 und vom 09.05.2021 erhoben und ist der vorliegenden Studie angehängt. Siehe Anhang 1 und 2.

„Für die mit den Werken {Lechners} händisch Beschäftigten war der Umgang mit diesen eigentlichen Routinearbeit, da sie nur entsprechende Vorgaben umsetzen mußten. Ein Bezug zur Kunst ist ihnen im Allgemeinen nicht so vertraut. Viel entscheidender ist für sie die Person, die dahinter steht. Alf Lechners Art kam bei den Leuten gut an, wobei sie allen Hinweisen bereitwillig Folge leisteten. Ähnliches Verhalten ist mir auch aus der Hattinger Schmiede bekannt. {In der Hattinger Schmiede ließ Serra viele seiner Skulpturen produzieren. (Anm. d. Verf.)} Schmiedungen von außergewöhnlichen Formen sind in einer Freischmiede Tagesgeschäft.“⁴⁴⁹

Hier zeigt sich im Gegensatz zur Argumentation von Forster, dass trotz der gemeinsamen Arbeit an einem Kunstwerk sich die Dichotomie zwischen Auftraggebenden und Angestellten nicht auflöst. Diese These lässt sich mit der soziologischen Untersuchung von Barbara Heil und Martin Kuhlmann „*Die da oben, wir hier unten*“ - *Arbeits- und Betriebsverständnis von Industriearbeitern*⁴⁵⁰ von 2016 stützen. Demzufolge komme dem sogenannten *Produzentenstolz* der Beschäftigten, den Heil und Kuhlmann mit: „Wir produzieren die Güter und damit den Reichtum der Gesellschaft“⁴⁵¹ beschreiben, als Identifikationsfaktor zwar eine nicht unerhebliche Rolle zu, aber ebenso der „Selbstverortung in untergeordneter Position“.⁴⁵² Dabei bildet für Heil und Kuhlmann jedoch die Dichotomie zwischen einem *Oben* und *Unten* das „(...) zentrale Element des Arbeiterbewusstseins“⁴⁵³, wodurch die Hierarchie zwischen auftraggebenden Kunstschaffenden und den Arbeitenden meiner Ansicht nach unüberbrückbar scheint. Dennoch ist die künstlerische Produktion in Industrierwerken von Standardaufträgen zu unterscheiden, so antwortet Cohnen auf die Frage (d. Verf.), ob sich die Aufträge Lechners von herkömmlichen Aufträgen an das Werk unterscheiden:

„Die Aufträge von Alf Lechner unterschieden sich in der Abwicklung in der Regel von dem Durchsatz der Standardaufträge. Sondermaßnahmen mußten getroffen werden, um das gewünschte Ergebnis zu erzielen. (...) Im Allgemeinen ist in einem Stahlwerk kein Raum für künstlerische Aktivität. Der Betrieb lebt von der Standardproduktion. Nur durch besonderen Einsatz aller Beteiligten können solche Sondermaßnahmen und Ideen umgesetzt werden.“⁴⁵⁴

⁴⁴⁹ Cohnen gemäß Punkt 4.2 und 4.3 der schriftlichen vom 09.05.2021, siehe Anhang 2.3.

⁴⁵⁰ Heil, Barbara und Kuhlmann, Martin (2016). „Die da oben, wir hier unten“ – Arbeits- und Betriebsverständnis von Industriearbeitern. In: *WSI Mitteilungen*, (7/2016, S. 521–529).

⁴⁵¹ Ebd., S. 522.

⁴⁵² Ebd., S. 521.

⁴⁵³ Ebd., S. 521 ff.

⁴⁵⁴ Cohnen gemäß Punkt 1.5 und 3 der schriftlichen Befragung vom 30.04.2021, siehe Anhang 1.2 und 1.3.

Demnach gehöre experimentelles Vorgehen zwar zum Tätigkeitsfeld der Stahlindustrie, dennoch hebt Cohnen hervor, dass diese Vorgänge nur durch das entschiedene Mitwirken der Belegschaft ermöglicht würden.⁴⁵⁵ Auch aus ökonomischer Sicht scheint die Finanzierung der Aufträge als Faktor nicht entscheidend gewesen zu sein, denn so Cohnen weiter:

„Die Zusammenarbeit mit Alf Lechner war für das Unternehmen nicht unbedingt ökonomisch sehr lohnenswert. Persönlicher Kontakt und Verbundenheit zwischen Alf Lechner und der Betriebsleitung hat der Zusammenarbeit Anschub gegeben.“⁴⁵⁶

Somit ist Forster bezüglich des Anteils der Belegschaft am Kunstwerk unbedingt zuzustimmen, denn die Skulpturen sind tatsächlich kollektive Erzeugnisse, in denen vielfältige Erfahrungen im Umgang mit dem Werkstoff in den hochtechnologischen Werken der Stahlindustrie zusammenkommen. Das wird bei Lechner auch in der Zusammenarbeit mit anderen Stahlwerken und deren Beschäftigten ersichtlich, wie etwa mit dem ehemaligen Werksmeister Othmar Nalbach und dessen Geschäftsführer Klaus Pape, durch deren Zusammenwirken in der Dillinger Hütte größere Kokillen eingeführt wurden. Als weiteres Beispiel kann die Zusammenarbeit mit der Firma *Rosenberger GmbH* genannt werden, die auf Trennverfahren von Stahl spezialisiert ist und für Lechner den größten autogenen Brennschnitt der Werksgeschichte durchführte, der an einem Sonntag umgesetzt werden musste, da hierfür alle Ressourcen des Werks benötigt



Abb. 74: Fotografie mit Lechner und Werksmitarbeitenden in der Dillinger Hütte.

⁴⁵⁵ Vgl. ebd.

⁴⁵⁶ Cohnen gemäß Punkt 4.4 und 4.5 der schriftlichen Befragung vom 09.05.2021, siehe Anhang 2.3.

wurden.⁴⁵⁷ Obwohl Sondermaßnahmen für ein Stahlwerk nicht unüblich sind, wird deutlich, dass den Betriebsangehörigen der Hütten und Werke für die Herstellung der Skulpturen Lechners eine entscheidende Rolle zukommt, da erst die Bereitschaft und die Expertise der Belegschaft die Realisierung der Skulpturen ermöglichen, obgleich die Leistungen aller Beteiligten anschließend hegemonal in der Person des Kunstschaffenden kondensiert werden. Auf die Frage, wie Lechners Verhältnis zu den Beschäftigten war, antwortet Cohnen: „Das Verhältnis von Alf Lechner zu den mit der Herstellung der Arbeiten Beschäftigten war offen und herzlich.“⁴⁵⁸ Das essenzielle Mitwirken der Belegschaft an seinem Werk reflektiert Lechner wiederholt in bisher unveröffentlichten Notizen, wie etwa in der Eingangs zitierten Notiz von 1991:

„Ich habe schnell Kontakt mit ihnen {der Belegschaft des Stahlwerks (Anm. d. Verf.)}. Daraus können sich Freundschaften entwickeln, die sich auf die Entfaltung meines Werks auswirken. Ohne diese soliden, handfesten Freundschaften wäre vieles nicht entstanden. Ohne diese Freundschaften wäre ich nie so nahe an die Materie gekommen.“⁴⁵⁹

Mit der Notiz soll gezeigt werden, dass sich Lechner der Bedeutung der Belegschaft bewusst war, sowohl für die Herstellung der Skulpturen als auch als spezifischer Zugang zu Materialwissen.⁴⁶⁰ Eine öffentliche Solidaritätsbekundung Lechners mit der Belegschaft, die über freundschaftliche Arbeitsverhältnisse und eine persönlich gefühlte Verbundenheit mit den Arbeitenden hinaus geht, gibt es jedoch nicht. Hieran wird die hierarchische Struktur des Verhältnisses zwischen Kunstschaffenden und Mitarbeitenden deutlich: Lechner ist Urheber der Konzeption und Auftraggebender und wird trotz der intensiven Zusammenarbeit mit den Werksangestellten und den Betriebschefs als alleiniger Autor der Skulpturen genannt.

Die Rolle Lechners als Auftraggebender vermittelt sich auch mit Blick auf eine Serie von Fotos, die der Fotograf Jan Roeder im Auftrag einer Zeitung anfertigte (Abb. 73 bis 81).⁴⁶¹ Roeder begleitet Lechner für eine Reportage in die Dillinger Hüttenwerke und dokumentiert dort die künstlerische

⁴⁵⁷ Siehe *Prisma I + II*, 1995, WV 557. Vgl. persönliches Gespräch mit Camilla Lechner am 30.05.2022.

⁴⁵⁸ Cohnen gemäß Punkt 1.6 der schriftlichen vom 30.04.2021, siehe Anhang 1.2.

⁴⁵⁹ Unveröffentlichter Text vom 08.09.1991, siehe Quelle AALS XIV.

⁴⁶⁰ Siehe zum Aspekt der Wissensgenese im Stahlwerk Abs. 3.1.2 vorliegender Arbeit.

⁴⁶¹ Leider konnte trotz eines Telefonats mit dem Fotografen am 08.02.2023 nicht mehr nachvollzogen werden, um welche Reportage es sich handelte. Roeder merkte jedoch an, dass es sich wahrscheinlich um eine Reportage für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* gehandelt haben müsste.



Abb. 75: Kontaktabzüge der Reportage von Roeder in den Dillinger Hüttenwerken.

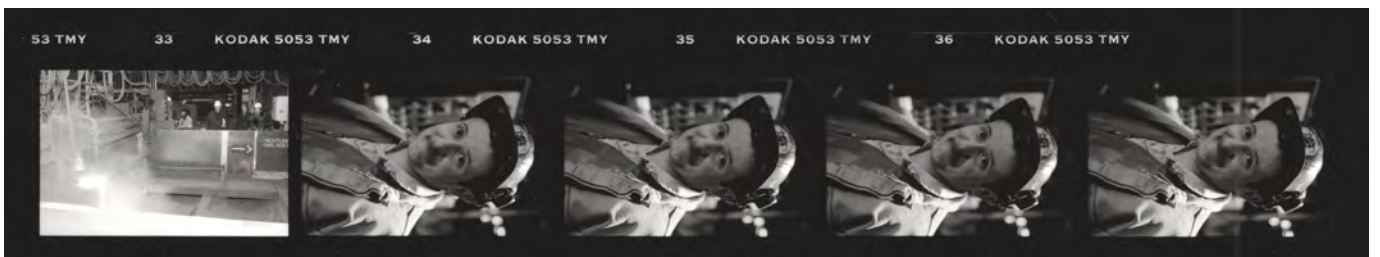


Abb. 76 und 77: Details aus den Kontaktabzügen der Reportage in den Dillinger Hüttenwerken.

Arbeit im Stahlwerk.⁴⁶² Durch die Kontaktabzüge der Negative lässt sich der Arbeitsalltag Lechners im Werk nachvollziehen. Zu sehen sind Abbildungen von Lechner im Gespräch mit dem Betriebschef sowie mit Werksangestellten an stets wechselnden Orten: in den Werkshallen, den Büros oder beim Essen in der Kantine. Dabei werden gemeinsam Bearbeitungsvor-



Abb. 78: Aufnahme aus der Reportage in den Dillinger Hüttenwerken.

gänge beobachtet oder Modelle sowie Pläne besprochen, die Lechner mit ins Werk gebracht hat. Anschließend werden Auftragsdetails und Finanzierung in den Büros der Geschäftsführung erörtert. Interessant an den Kontaktabzügen ist aber vor allem der schweifende Blick des Fotografierenden, denn Lechner ist nur auf etwa der Hälfte der Fotografien abgebildet. Während Weyergraf und Serra in *Steelmill / Stahlwerk* die Arbeiterschaft des Stahlwerks inszenieren, steht für die Reportage von Roeder Lechner als Kunstschaffender im Fokus. Dennoch reflektiert Roeder in den Abbildungen das Stahlwerk als Produktionsstätte: die Arbeiter, die Geschäftsführung, die Maschinen und das Material. Eigenen Angaben zufolge, ließ sich Roeder von den Prozessen im Stahlwerk leiten und do-



Abb. 79 und 80: Details aus den Kontaktabzügen der Reportage in den Dillinger Hüttenwerken.

⁴⁶² Vergleichbare fotografische Dokumentationen finden sich auch in einzelnen Katalogen Lechners, etwa in *In München starten ...*, worin neben Abbildungen der aufgestellten Skulptur auch Aufnahmen vom Herstellungsprozess mit glühenden und funkensprühenden Stahlblechen abgedruckt sind. Siehe Abb. 66 und 82. Vgl. Alf Lechner Stiftung (2008). *Alf Lechner. In München starten ...*, S. 27; 31; 35; 41.

kumentierte auch Vorgänge abseits des Besuchs von Lechner, weshalb auf den Kontaktbögen auch Porträtaufnahmen von der Belegschaft (Abb. 77), von Brenn- und Walzvorgängen (Abb. 79 und 81) sowie Detailaufnahmen von Werkstücken aus Stahl zu finden sind (Abb. 78 und 80).⁴⁶³

Bei der Analyse der Aufnahmen fällt immer wieder eine Art Gegenüberstellung von Werksangeestellten und Material auf. So ist etwa auf einer Fotografie Lechner mit zwei Arbeitern zu sehen (Abb. 74), wobei Dreiviertel der Bildfläche von einer Stahlbramme eingenommen wird. Hierdurch scheint es, als lege Roeder sein Augenmerk besonders auf Werk- und Materialstücke, die er künstlerisch inszeniert bzw. geradezu porträtiert. Dieser Fokus von Roeder auf das Material ist interessant, denn er spiegelt meines Erachtens die Schwerpunktsetzung Lechners wider, die im Gegensatz zu Weyergraf und Serra nicht auf der Inszenierung der Arbeiterschaft, sondern vielmehr auf dem Material zu liegen scheint.

3.2.2 Materielle Eigenproduktivität am Beispiel der Werkgruppen *Feuer und Flamme* und *Bizarre Flächen*



Abb. 81: Fotografie des Brennschnittverfahrens für eine Skulptur Lechners in der Dillinger Hütte.

⁴⁶³ Vgl. Telefonat mit Roeder am 08.02.2023.

Wie bereits dargelegt, spiegelt sich das Stahlwerk als Ort der künstlerischen Produktion in den Bearbeitungs- bzw. Oberflächen der Skulpturen wider und mit ihm die sozialen und ökonomischen Bedingungen der Produktion.⁴⁶⁴ Im Gegensatz zu Weyergraf und Serra, die mit *Steelmill / Stahlwerk* Ende der 1970er Jahre auf die Bedingungen der Arbeiterschaft aufmerksam machen wollen, scheint Lechner seinen Fokus auf die Bedingungen des Materials zu legen. Das zeigt sich vor allem bei einem Konflikt im Herstellungsprozess der Werkgruppe *Bizarre Flächen* von 2006, bei dem Lechner auf den Widerstand der Beschäftigten stößt. Das Ereignis beschreibt Zweite in einem Ausstellungskatalog:

„Die Stahlarbeiter, die auf ihre präzise und störungsfreie Arbeit stolz sind, wehrten sich zunächst gegen diese, in ihren Augen unvernünftige Art und Weise, absichtlich Schrott zu erzeugen.“⁴⁶⁵

Lechner weist die Werksangestellten an, mehrere massive Stahlbrammen mit Gewichten bis zu 50 Tonnen mithilfe des autogenen Brennschneidverfahrens in dünne Scheiben zu schneiden. Eine derartige Anwendung des Verfahrens führt jedoch zu hohen Materialverlusten, weshalb der Protest der Arbeitenden nachvollziehbar ist und Lechner sich bemüht, das geplante Vorgehen zu erklären. Die hierfür angewendete Argumentation lässt sich mit Blick in die Korrespondenz Lechners mit dem Stahlwerk nachvollziehen:⁴⁶⁶

„Wer mit Stahl umgeht, schätzt an ihm die vielen Möglichkeiten seiner Verarbeitbarkeit. Er lässt fast alles mit sich machen. Wir wissen seine Eigenheiten wie Temperaturabhängigkeit, Spannungen, Gefüge, Veränderungen etc. zu begegnen. (...) **Ich will versuchen, dem Stahl seine Selbstständigkeit, seinen Willen zu lassen, dem Stahl seine Freiheit zu geben.**“⁴⁶⁷
(Herv. Durch Verf.)

Darin schreibt Lechner von einer *Selbstständigkeit*, einem *Willen* und einer *Freiheit*, die er dem Material überlassen wolle und die er letztendlich über die Bedenken der Werksangestellten stellt. Während sich die von Lechner angeführten Begriffe der *Materialselbstständigkeit* mit Eigenproduktiv-

⁴⁶⁴ Siehe Abs. 2.3 vorliegender Arbeit.

⁴⁶⁵ Zweite, 2006, S. 43.

⁴⁶⁶ Diese Korrespondenz konnte wie weitere bisher unveröffentlichte Quellen im Rahmen der vorliegenden Arbeit im Archiv der Alf Lechner Stiftung gehoben werden. Vgl. Quellenverzeichnis vorliegender Arbeit.

⁴⁶⁷ Alf Lechner in einem Brief an den Geschäftsführer des Brennschneidewerks „Jebens“, Hans-Dieter Beck vom 11. Juni 2006, siehe Quelle XXII.

kraft und der *Material-Willen* mit dem Begriff des Handlungsvermögens fassen lassen, definiert Lechner eine *Freiheit*⁴⁶⁸ des Materials in Opposition zu der vorherrschenden industriellen und ökonomischen Norm. Hier wird meines Erachtens ein zentraler Aspekt von Lechners Arbeitspraxis deutlich, denn dieser stellt die Bedingungen des Materials über ökonomische, ökologische sowie personelle Belange, weshalb im Folgenden Lechners Anwendung des Verfahrens *autogenes Brennschneiden* vorgestellt und der Frage nachgegangen werden soll, inwieweit dabei eine Eigenproduktivität des Materials sichtbar wird.



Abb. 82: Detailaufnahme des autogenen Brennschneideverfahrens bei der Herstellung einer Skulptur Lechners.

Für das Zerteilen starker Bleche ist Lechner auf das thermische Trennverfahren des *autogenen Brennscheidens* bzw. *Autogenschneidens* angewiesen (Abb. 82).⁴⁶⁹ Dabei handelt es sich um ein gängiges Teilungsverfahren für Baustahl, das Lechner ab den 1970er Jahren einsetzt. Bei diesem Verfahren wird die Oberfläche des Werkstoffs durch eine Brenngas-Sauerstoff-Flamme auf Zündtemperatur erhitzt und mithilfe eines Sauerstoffstrahls verbrannt. Die Verbrennungswärme des Pro-

⁴⁶⁸ Unter dem Begriff der *Freiheit* wird im westlich geprägten Philosophiekontext im Allgemeinen eine Autonomie des Subjekts verstanden, ohne Zwang Entscheidungen zu treffen. Kritische Untersuchungen des Begriffs finden sich unter anderem in den Arbeiten von Elisabeth Strobel sowie Tyler Stovall. Vgl. Stovall, Tyler (2021). *White freedom: the racial history of an idea*. Princeton: Princeton University Press.

⁴⁶⁹ Skulpturen, die mit dem autogenen Brennschneideverfahren bearbeitet wurden, nennt Lechner *Gebrannte*. In der Material- und Technikangabe der Werke findet sich die Bezeichnung *gebrannt*.

zesses erhitzt die unteren Schichten des Stahls, die dadurch wiederum Zündtemperatur erreichen, sodass der Prozess sich *selbsttätig* (autogen) fortsetzt.⁴⁷⁰ Durch die Verflüssigung des Stahls entstehen beim Schneiden Fließspuren, die im erkalteten Material als wellenartige Rillen sichtbar bleiben. Die Ausprägung der Rillen potenziert sich mit der Dicke des Materials, denn je tiefer der Schnitt ist, desto mehr flüssiges Metall sammelt sich an. Erst bei Materialstärken ab zehn Zentimeter entstehen so deutlich erkennbare Oberflächenstrukturen. Lechner setzt das Autogenschneiden zunächst als Mittel zum Zweck für die Teilung von Stahlblechen und Vierkantstählen ein. Die Rillen sind kaum sichtbar und wurden nicht gezielt als künstlerisches Mittel eingesetzt. Als ästhetisches Stilmittel tritt das Verfahren ab Anfang der 1990er Jahre in Erscheinung. Hierfür lässt Lechner massive Stahlbrammen mit einer Stärke von bis zu 50 Zentimeter und Gewichten um die 50 Tonnen zerteilen. Wie anhand zweier Abbildungen der Werkgruppe *Konstellation D1-D8* gezeigt werden kann, führt die Vergrößerung der Schnittfläche zu einer stärkeren Ausprägung der Bearbeitungsspuren (Abb. 83 und 84).



Abb. 83: Alf Lechner: *Konstellation D2* (WV 548), 1994.

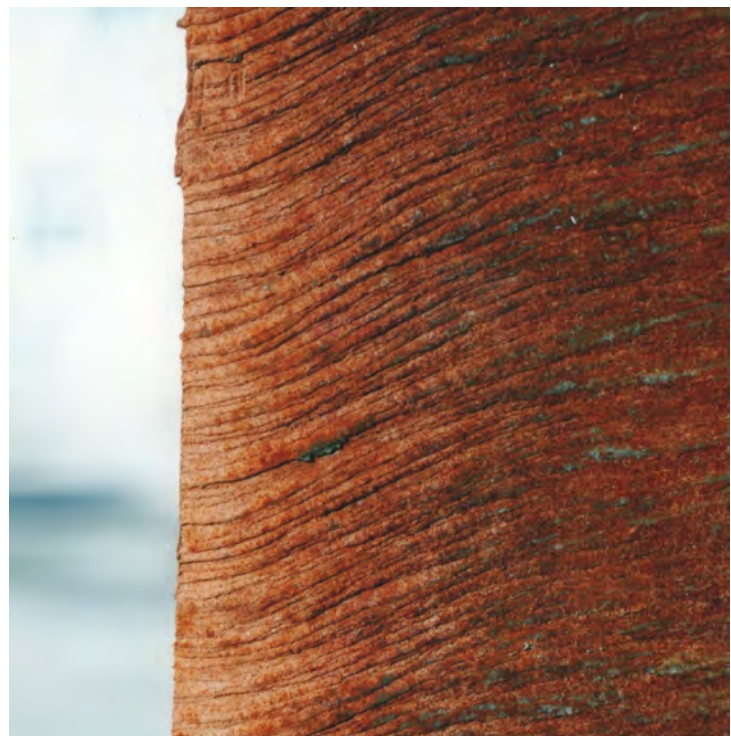


Abb. 84: Detailansicht einer gebrannten Fläche.

Als erste Arbeit, bei der Lechner das Autogenschneideverfahren bewusst als oberflächenstrukturierendes Mittel einsetzt, kann *Flammenbewegung* ausgemacht werden (Abb. 85).⁴⁷¹ Bei der Skulptur

⁴⁷⁰ Vgl. Fahrenwaldt, Hans J./ Schuler, Volkmar und Wittel, Herbert (2009). *Praxiswissen Schweißtechnik: Werkstoffe, Prozesse, Fertigung; mit 141 Tabellen* (3., aktualisierte Aufl). Wiesbaden: Vieweg + Teubner, S. 159 f.

⁴⁷¹ Die Arbeit *Flammenbewegung* ist auf dem Cover der Werkverzeichnisweiterung von 1995 abgedruckt, wird jedoch nur in einem kurzen Absatz erwähnt. Fehlemann vergleicht darin die Arbeit mit einem Vorhangstoff und betont den Kontrast zwischen der Illusion eines leichten Windhauchs zum harten Material Vgl. Brockhaus, 1995, S. 93.

handelt es sich um zwei Quader aus zwölf Zentimeter dickem und massivem Stahl, die etwa einen halben Meter hoch sind und deren Oberflächen von organisch anmutenden Rillen durchzogen werden. Die Ausprägungen der Rillen nehmen nach unten hin zu, da sich im Fertigungsprozess dort die meiste Hitze aufgestaut hat. Der Rhythmus der Struktur ist in etwa gleichmäßig, wobei eine wellenartige Bewegung zur rechten Seite hin ersichtlich ist. Fast wirkt der Stahl weich, als könne man mit dem Finger einen Abdruck hinterlassen. Das liegt an der Fähigkeit des Stahls, abhängig von der Temperatur zwischen den Aggregatzuständen *fest* und *flüssig* wechseln zu können, wodurch sich die Prozessualität der Herstellung im Material konserviert und die zähflüssige Erscheinung des Materials im Kontrast zur Härte des erkalteten Stahls steht. Die im Titel benannte *Bewegung* verweist auf die Bewegung des Autogenschneiders sowie auf die Bewegung des vormals flüssigen Materials, die beide an der erstarrten Oberflächenstruktur ersichtlich bleiben.

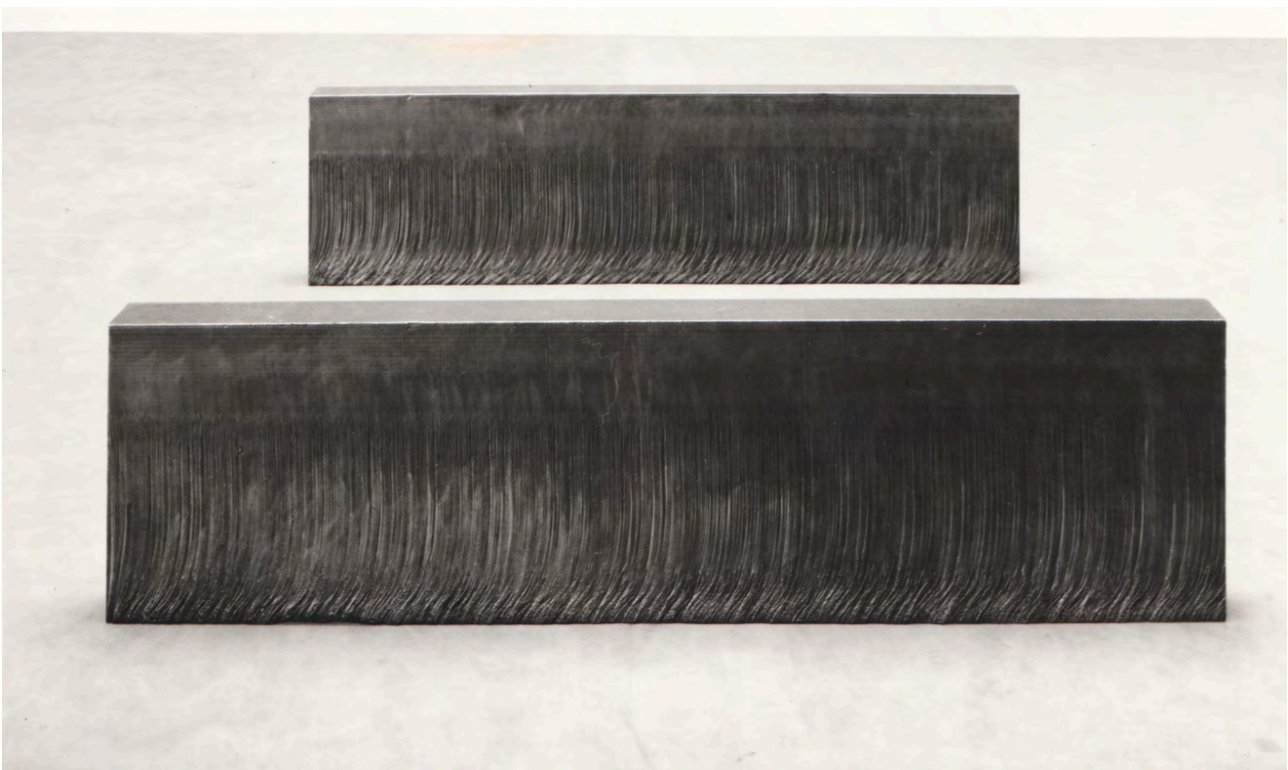


Abb. 85: Alf Lechner: *Flammenbewegung* (WV 514), 1993.

Den Höhepunkt findet dieses Vorgehen Mitte der 2000er Jahre, als Lechner den Verflüssigungsprozess intensiviert, indem er die Breite der geschnittenen Flächen auf zwei bis zweieinhalb Zentimeter reduziert. Die dadurch aufgestaute Hitze verflüssigt den Stahl derart, dass es zu erheblichen Materialverlusten kommt. Das dünnflüssige Eisenoxid wird vom Druck des Strahls ausgespült und lagert sich zum Teil auf der Schnittfläche ab. Das Ergebnis sind Platten mit organisch anmutenden Ober-

flächenstrukturen wie *Lagerung im Verband* von 2005 aus der Werkgruppe *Feuer und Flamme*⁴⁷², die zehn dünne Bleche mit Stärken um die 20 Millimeter umfasst, die von einer massiven Stahlbramme heruntergeschnitten wurden (Abb. 86). Ihre Materialität erscheint weich, etwa vergleichbar mit der Konsistenz von Butter und steht in einem deutlichen Kontrast zur Härte



Abb. 86: Alf Lechner: *Lagerung im Verband* (WV 636), 2005.

der erkalteten Stahlplatten. Für die Präsentation stapelt Lechner die Scheiben auf einer Länge von etwa fünf Metern zu einer flachen Pyramide, wodurch die unterschiedlichen Oberflächen betont werden. Die Ablagerungen und der beginnende Oxidationsprozess führen zu einer breiten Farbpalette der Oberfläche zwischen Orange- und Rottönen über Grauabstufungen bis hin zu tiefem Schwarz.



Abb. 87: Ausstellungsansicht *Horizontale Flächen* in der Ausstellung *Bizarre Flächen*, 2006, Lechner Museum.

⁴⁷² Die Werkgruppen sind nach den Ausstellungstiteln benannt, in denen sie gezeigt wurden. Vgl. Kat. Ausst. *Feuer und Flamme*. Lechner Museum, Ingolstadt, 2005.

Die radikalste Ausprägung des Verfahrens zeigt Lechner mit den 2006 ausgestellten Installationen *Bizarre Flächen*⁴⁷³ und *Horizontale Flächen* (Abb. 87 und 88). Dabei handelt es sich um 16 autogengeschnittene Stahlbleche, die Lechner zwischen zwei hüfthohen Stelen einspannt.⁴⁷⁴ Für die Bleche lässt er eine Stahlbramme der Länge nach schneiden, was zu größerer Stauwärme als *bei Lagerung im Verband* führt, wodurch es zu mehr Ausschwemmungen und damit zu ausgeprägteren Formstrukturen kommt. Das Spektrum der Oberflächenstrukturen variiert zwischen teilweise glatt anmutenden Formen mit feinen Ausprägungen bis hin zu drastisch verformten Scheiben, bei denen die Flächen stellenweise



Abb. 88: Ausstellungsansicht *Horizontale Flächen* in der Ausstellung *Bizarre Flächen*, 2006, Lechner Museum.

durchbrochen sind sowie die Kanten abgeschmolzen wurden und die ursprüngliche Form des Blocks nur noch zu erahnen ist. Auch hierbei führt unterschiedlich abgelagertes Eisenoxid zu individuellen Farbzonen zwischen Schwarz, Blau, Grau bis Dunkelrot, Orange und Grün, wobei jedes der 16 im Raum verteilten Elemente in seiner Erscheinung einzigartig ist. Kontur, Oberflächenstrukturen und Farbspektrum der einzelnen Elemente unterscheiden sich maßgeblich voneinander, obwohl sie in einem jeweils gleich ablaufenden Prozess entstanden sind. Lediglich die unterschiedliche Hitzeentwicklung führt zu verschiedenartigen Ausprägungsgraden.⁴⁷⁵ Durch den großen Energieverbrauch des Verfahrens und dem damit einhergehenden hohen Verlust an Masse, erscheint Lechners Vorgehen als unökonomisch.⁴⁷⁶ Hierauf verweist auch Zweite am Beispiel von *Geborstene und Gebrochene Stahlkörper* in einem Ausstellungskatalog zu *Bizarre Flächen*: „(...) unter den Aspekt von Nutzen, Funktionalität, Rationalität und Ökonomie mussten das Zerschneiden, Zerreißen und Stauchen der stählernen Elemente als widersinnig und die Resultate von Energie- und Arbeitsaufwand als Schrott erscheinen.“⁴⁷⁷ Die kritischen Argumente der Werksangestellten scheinen

⁴⁷³ Vgl. Kat. Ausst. *Alf Lechner. Bizarre Flächen*. Lechner Museum, Ingolstadt, 2006.

⁴⁷⁴ Die Aufhängung wurde 2014 von Lechner überarbeitet und gleicht nun eher einem Rahmen.

⁴⁷⁵ Die unterschiedlichen Ausprägungen des Autogenbrennschneidens wird durch die Stauwärme im Block gefördert.

⁴⁷⁶ In Anbetracht aktueller Energiekrisen und Klimaerwärmung erscheint dieses Vorgehen heute zudem als unökologisch.

⁴⁷⁷ Zweite, 2006, S. 39.

durchaus berechtigt, gerade vor dem Hintergrund von Nachhaltigkeit und Energieeffizienz. Darauf eingehend schreibt Lechner in einen Brief an die Firma *Jebens*: „Nach meiner Erfahrung halten mich die Brennmänner für blöd, weil ich das schöne Material vernichten lasse, - wo es doch Bleche in allen Stärken zu kaufen gibt.“⁴⁷⁸ Demnach ist sich Lechner durchaus bewusst, inwieweit sein Vorgehen auf Unverständnis und Ablehnung stoßen wird und begründet sein Vorhaben: „Wenn massive Körper in dünne Scheiben gebrannt werden, verhalten diese sich genau so, wie sie wollen und nicht so, wie die Stahlleute es brauchen.“⁴⁷⁹ Lechner verweist auf ein *Verhalten* des Materials, das entgegen eines *Form-Wollens* der *Stahlleute* sowie entgegen einer ökonomischen Logik der Industrie steht und macht damit deutlich, dass es ihm nicht um die Umsetzung eines im Voraus geplanten Produkts, sondern um eine Versuchsanordnung geht, in der das Material zu einer *eigenen* Form finden soll.

Meines Erachtens wird im beschriebenen Konflikt mit den Werksangestellten ein zentraler Standpunkt Lechners künstlerischer Praxis deutlich, indem Lechner dem Material in einer ökonomisch widersinnig anmutenden Handlung und aller Widerstände zum Trotz einen eigenproduktiven Freiraum ermöglichen will. Die *eigene Form* entsteht aufgrund der polymorphen Eigenschaft des Stahls, wobei das Material in unterschiedlichen Erscheinungsformen bzw. Aggregatzuständen auftreten kann. Lechner aktiviert die polymorphe Eigenschaft des Stahls mithilfe des Autogenschneidens, durch welche die Oberfläche der Skulptur strukturiert und beim Erkalten verhärtet, wodurch meiner Ansicht nach die Nutzung der Polymorphie bei Lechner, ebenso wie das Bersten und Brechen, als eine Strategie gelesen werden muss, das Material eigenproduktiv zu einer Prozessualität des *Sich-selbst-Machens* zu führen. Die Ideen einer dynamischen Eigenproduktivität des Materials ist in der Kunstgeschichte jedoch nicht neu und findet sich etwa in der Programmatik der *Anti Form*, wie sie Robert Morris für eine spezifische Tendenz der amerikanischen Kunst der 1950er und 60er Jahre zusammenfasste und die im folgenden Abschnitt auf die Skulpturen Lechners angewendet wird.

⁴⁷⁸ Lechner in einem Fax an die Firma *Jebens*, siehe Quelle AALS XXXVI.

⁴⁷⁹ Lechner in einem Brief an Hans-Dieter Beck vom 11.06.2006, siehe Quelle AALS XXII.

3.2.3 Das *Paradox der Polymorphie*⁴⁸⁰ und die Kritik der Anti Form an der *gut-gebauten Form*⁴⁸¹

Die Idee einer Eigenproduktivität des Materials ist nicht neu und findet sich in der bildenden Kunst unter anderem in der Tendenz der *Anti Form*, etwa die Aktion *Glue Pour*, für die der Land Art Künstler Robert Smithson 1969 ein Fass gefüllt mit Industriekleber am Kamm eines Hügels umkippt (Abb. 89 und 93). Der von der Schwerkraft angetriebene, zähflüssige Klebstoff fließt sukzessiv den Hügel hinunter und hinterlässt auf dem Weg Spuren, verbindet sich mit Geröll und Erde oder versickert im Boden. Ausgangspunkt für den Prozess bildet Smithson, indem er das Fass mit dem Material füllt und an einem bestimmten Ort umkippt. Von dort aus entwickelt sich die Arbeit unabhängig von Smithson basierend auf den Materialeigenschaften des Klebers und dessen Umgebung, wobei das Material prozessual mit der Umgebung interagiert und innerhalb des von Smithson vorgegebenen Rahmens *Kunst* schafft. Mit Smithson sollen hier Parallelen zu *Horizontale Flächen* aufgezeigt werden, da auch bei Lechner aufgrund der Interaktion der Schneidemaschine mit dem Material die Form autogen entsteht (Abb. 90 bis 92). Ein deutlicher Unterschied der Arbeiten liegt



Abb. 89: Robert Smithson: *Glue Pour*, 1969.



Abb. 90: Detail *Horizontale Flächen*, 2005.

in ihrer Beständigkeit, denn während Smithsons Materialversuch ephemere angelegt ist und von der Aktion nur noch die mediale Inszenierung existiert, ist aufgrund der polymorphen Eigenschaft von Stahl der Materialfluss bei *Horizontale Flächen* konserviert. Dennoch offenbart der Vergleich mit

⁴⁸⁰ Kirschner, Roman (Hrsg.) (2017 a). *Raw flows: fluid mattering in arts and research*. Berlin; Boston: De Gruyter.

⁴⁸¹ Vgl. Morris, Robert (1968). *Anti Form*. In: *Artforum International*, (April 1968, S. 33–35). Übersetzung des Verfassers. Im Original: *well-built*.

Glue Pour konzeptionelle Ursprünge Lechners Umgang mit Material, weshalb ein Blick auf polymorphe Materialprozesse sowie auf die Ideen der *Anti Form* für die Untersuchung der Werke Lechners sinnvoll erscheint. Allgemein ist der polymorphe Prozess materieller Transformation aktuell immer mehr Gegenstand kunstwissenschaftlicher Forschung.⁴⁸² So etwa bei Roman Kirschner, für den es sich um ein Phänomen handelt, das tief in der materiellen Welt verwurzelt sei.⁴⁸³ Kirschner setzt sich in seiner Forschung mit materieller Aktivität und materiellen Transformationsprozessen im Bereich der bildenden Künste auseinander und betont in dem von ihm herausgegebenen Sammelband *Raw Flows. Fluid Mattering in Arts and Research*⁴⁸⁴ die Bedeutung des Phäno-



Abb. 91: Detail von *Horizontale Flächen*.

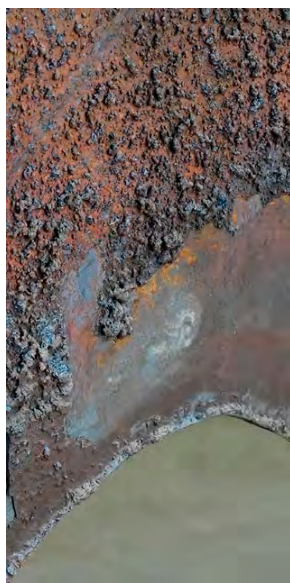


Abb. 92: Detail *Horizontale Flächen*



Abb. 93: Farbaufnahme von *Glue Pour*, Robert Smithson, 1969.

mens der Fluidität als äußerst bedeutsam und als grundlegendes Prinzip von *Prozessualität*, *Veränderung* und einem offenen *Werden*.⁴⁸⁵ Der Sammelband vereint Annäherungen an das materielle Phänomen der Liquidität aus verschiedenen Perspektiven ihrer physikalischen, chemischen, biologischen und kulturellen Einbettung, woraus hervorgeht, dass speziell polymorphe Materialien sich als geeignete Untersuchungsgegenstände anbieten, da diese im *Paradox der Polymorphie*⁴⁸⁶ als abs-

⁴⁸² So etwa aktuell das Forschungsnetzwerk *Bewegung in Materialien* der Deutschen Forschungsgemeinschaft in Zusammenarbeit der Eberhard Karls Universität Tübingen.

Abgerufen am 07. Mai 2021 von <https://materialien-in-bewegung.de>

Siehe auch: Nakas, Cassandra (2015). Verflüssigungen: Ästhetische und semantische Dimensionen eines Topos. In: *MEDIENwissenschaft*, (03/2016, S. 299–301);

Bauman, Zygmunt (2000). *Liquid modernity*. Cambridge, UK : Malden, MA: Polity Press;

Goehler, Adrienne/ Dittmer, Mareike und Krempel, Sophie (2006). *Verflüssigungen: Wege und Umwege vom Sozialstaat zur Kultargesellschaft*. Frankfurt/ Main: Campus.

⁴⁸³ Vgl. Kirschner, 2017a.

⁴⁸⁴ Ebd.

⁴⁸⁵ Vgl. ebd., S. 7.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 8.

trakter Widerspruch zwischen Form und Formlosigkeit changierten. Angewendet auf *Horizontale Flächen* führt das Erkalten des Stahls zum Erstarren der von der Umgebung beeinflussten Aktivität des Materials. Um die im Prozess entstandene Form zu beschreiben, bezieht sich Kirschner auf Georges Didi-Huberman, der sich mit dem Aggregatzustandswechsel bei Wachs und das damit einhergehende Oszillieren zwischen Formgebung und Formlosigkeit beschäftigt.⁴⁸⁷ Dabei stellt Didi-Huberman fest, dass Flüssigkeiten nicht formlos seien, selbst wenn die Viskosität der Flüssigkeiten niedrig wäre und sich damit die Fließfähigkeit erhöhe, da materielle Interaktionen und von außen kommende Impulse zu Strukturen wie Wellen, Turbulenzen, Spritzern und Tropfen führten.⁴⁸⁸ Daher schlägt Kirschner für die Beschreibung von Flüssigkeiten den des Chemikers Jens Soentgen geprägten Begriff des *Gebildes* vor, da dieser Ausdruck einen durchlaufenen Entstehungsprozess darlege.⁴⁸⁹ Das von Kirschner beschriebene *Paradox* besteht nun darin, dass die Prozessualität der Formentstehung aufgrund der polymorphen Eigenschaft des Materials konserviert würde, wobei es es sich um eine in der Kunstgeschichte bewusst eingesetzte Strategie handle, um auf Material, Raum und Prozesseigenschaften aufmerksam zu machen.⁴⁹⁰ Beispielsweise *Splashing*, für das Serra 1968 in der von Morris kuratierten Ausstellung *9 in a Warehouse* flüssiges Blei in die Raumkanten des Ausstellungsortes zwischen Boden und Wand schüttet (Abb. 94).⁴⁹¹ Das mithilfe eines Gaskochers erhitzte Material erstarrt schnell und konserviert die prozesshaften Spuren der Schüttung. Dieser Aggregatzustandswechsel des Materials von flüssig zu fest lässt sich im Erstarren von Farbe schon früh als Wesensmerkmal für die künstlerische Produktion ausmachen,⁴⁹² weshalb der Versuch einer Auflösung der *ikonischen Differenz*⁴⁹³ in der Malerei und die mit ihr einhergehende Befreiung vom Darstellungszwang des Farbmaterials großen Einfluss auf die Skulptur des 20. Jahrhunderts

⁴⁸⁷ Didi-Huberman, Georges (2006). The Order of Material: Plasticities, malaises, survival. In: Taylor, B. (Hrsg.), *Sculpture and psychoanalysis* (S. 195–212). Aldershot, Hants [England]; Burlington, VT: Ashgate.

⁴⁸⁸ Vgl. ebd.

⁴⁸⁹ Vgl. Kirschner, 2017a, S. 9.

Kirschner verweist hier auf Jens Soentgen. Siehe dazu: Soentgen, Jens (2008). *Stoff: a phenomenological definition*. In: K. Ruthenberg und J. van Brakel (Hrsg.), *Stoff: the nature of chemical substances* (S. 71–91).

⁴⁹⁰ Vgl. ebd.

⁴⁹¹ Vgl. Reimann, Sandra Beate (2022). Vom prozessualen Werden des Materials zur Prozessualität von Wahrnehmung und Raum. In: *kunsttexte.de - Journal für Kunst- und Bildgeschichte*, (S. 1-21).

Siehe dazu auch die Rezensionen von Philip Leider, John Perreault und Max Kozloff in: Serra, Richard/ Frankel, David und Gallery David Zwirner (Hrsg.) (2013). *Richard Serra - early work* (1. ed). Gehalten auf der Exhibition Richard Serra: Early Work, Göttingen: Steidl (S. 116-120).

Sowie: Pascheit, Olaf und Rübel, Dietmar (2003). *Richard Serra in der Hamburger Kunsthalle: anlässlich der Übergabe der Serra-Skulptur Anvil durch die Freunde der Kunsthalle e.V. an die Hamburger Kunsthalle im Mai 2003*. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, S. 24 f.

⁴⁹² Vgl. Rübel, 2012, S. 193.

⁴⁹³ Der Begriff *ikonische Differenz* wurde von Gottfried Boehm geprägt und beschreibt den Kontrast zwischen Bildträger und Bild. Boehm erforscht die Bedingungen, unter denen Bilder Bedeutung und Sinn generieren. Siehe dazu: Boehm, Gottfried (Hrsg.) (1994b). *Was ist ein Bild?* (1. Aufl.). München: W. Fink, S. 335.



Abb. 94: Richard Serra. *Splashing*, 1968, Installationsansicht Castelli Warehouse, New York.

hatte.⁴⁹⁴ Nicht zuletzt daher bezeichnet Rübél in seinem Buch *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen* die Arbeit Serras als Hauptwerk einer neuartigen Materialästhetik des 20. Jahrhunderts und verweist auf „(...) das Liquide, das Amorphe, das Ephemere (...)“⁴⁹⁵ als entscheidenden Faktor einer materialistischen *Formlos-Werdung* von moderner Kunst, durch die überholte ästhetische Kategorien überschritten und formale Kategorien der Kunst unterlaufen werden konnten.⁴⁹⁶ Hierfür sei die *Veränderlichkeit* als Faktor zentral, die Rübél als *Merkmal, Gegenstand* und *Akteur* einer *Kunst des Werdens* versteht.⁴⁹⁷ Werden unter diesem Gesichtspunkt *Splashing* und *Horizontale Flächen* untersucht, so zeigt sich eine Veränderlichkeit bei beiden nur in der Materialbearbeitung, da das erkaltete Metall letztlich in seiner Form hart und unveränderlich bleibt. Ganz im Gegensatz etwa zu künstlerischen Arbeiten mit lebendigen Organismen, in denen sich das Material fortwäh-

⁴⁹⁴ So beschreibt Robert Morris in dessen Essay *Anti Form* detailliert Materialprozesse des Actionpaintings am Beispiel von Jackson Pollock und baut darauf seine Argumentation für eine neue skulpturale Materialästhetik auf. Vgl. Morris, 1968, S. 33 ff.

⁴⁹⁵ Rübél 2012, S. 7.

⁴⁹⁶ Vgl. ebd., S. 7; 193.

⁴⁹⁷ Vgl. ebd., S. 7.

Eine vergleichbare Argumentation findet sich auch bei Sandra Beate Reimann. Vgl. Reimann, 2022.



Abb. 95: Autogenbrennvorgang in der Dillinger Hütte für Bizarre Flächen.



Abb. 96: Richard Serra. Splashing, 1968.

rend verändert.⁴⁹⁸ Dennoch ist bei *Splashing* sowie bei *Horizontale Flächen* die Prozessualität der Bearbeitung im erhärteten Material konserviert und vermittelt sich durch die sichtbaren Fließ- und Spritzspuren, an denen das liquide und amorphe Potenzial des polymorphen Stahls sichtbar wird.⁴⁹⁹ Dabei unterscheiden sich beide Arbeiten, denn Serra schüttet das Blei selbst, wodurch ein individueller Duktus erkennbar ist und er als Kunstschaffender präsent wird (Abb. 96). Dahingegen handelt es sich bei Lechner um ein automatisiertes und maschinelles Verfahren, bei dem jede Scheibe im gleichen Abstand und mit gleichem Vorschub der Flamme geschnitten wird, was zu einer Autonomisierung des Prozesses vom Kunstschaffenden führt und der Fokus stärker auf das Material gelenkt wird (Abb. 95). Dennoch ist anzumerken, dass auch wenn die Stahl- und Bleigebilde im erkalteten Zustand starr sind, eine kontinuierliche Veränderlichkeit der Arbeiten durch die unbehandelten Oberflächen stattfindet, denn während das Blei infolge der Oxidation grau anläuft, führt der Rost bei *Horizontale Flächen* zu immer neuen farbigen Erscheinungen der Skulpturen. Lechner selbst beschreibt die Skulpturen daher als *Bild-Skulpturen* und verweist damit auf die für ihn ungewöhnliche malerische Erscheinung der Arbeiten, die sich aus dem Schneideprozess ergibt.⁵⁰⁰ Diese bei Lechner aufkommende Bedeutsamkeit der Farbigkeit spiegelt sich auch in der sich wandelnden fotografischen Reproduktion der Skulpturen von Lechner wider. Während in den Katalogen und Werkverzeichnissen bis Ende der 1990er Jahre die Skulpturen fast ausschließlich in schwarz-weiß abgedruckt sind, werden die Skulpturen ab Anfang der 2000er Jahre in Katalogen und Publikationen farbig reproduziert.⁵⁰¹ Durch die Reduktion der Abzüge auf Schwarz-Weiß lassen sich Oberflächenstrukturen und Kontouren betonen, wodurch bei Lechner vor Ende der 1990er Jahre eine Fokussierung auf die Form der Gebilde deutlich wird. Dieser Fokus scheint sich mit den *Bildskulpturen* der *Bizarre Flächen* zu verschieben, wobei die von der Oxidation bestimmte Farbigkeit der Bleche in den Reproduktionen durch eine meist erhöhte Sättigung der Abbildungen sogar noch betont wird. Schon ab Mitte der 1980er Jahre finden sich bei Lechner Vermerke, in denen er sich mit der Oberflächenoxidation der Skulpturen beschäftigt. Darin beschreibt Lechner Rost etwa als eine

⁴⁹⁸ Siehe etwa die Arbeiten von Dieter Roth, Pierre Hughe oder Andreas Greiner.

⁴⁹⁹ An dieser Stelle sei auch auf die künstlerischen Positionen von Edith Dekyndt sowie Nina Carell verwiesen. Beide Künstlerinnen visualisieren in ihren Werken Prozesse der zum Teil industriellen Herstellung. So sei nach Katja Schneider etwa der Herstellungsprozess von Stoffen anhand der gewebten, gestrickten oder gehäkelten Maschen ablesbar. Vgl. Schneider, Katja (o.J.). Edith Dekyndt. Blog der Kunstsammlungen Chemnitz. Abgerufen am 01. Februar 2023 von <https://blog.kunstsammlungen-chemnitz.de/2020/12/30/edith-dekyndt/>

⁵⁰⁰ Vgl. Zimmermann, Simone (2005). Die Flächen sind vom Feuer geformt - von der Flamme gemalt. In: Kat. Ausst. *Feuer und Flamme*. Lechner Museum, Ingolstadt. 2005, (S. 10–11), S. 10 f.

⁵⁰¹ Wichtig ist hier zu bemerken, dass die Schwarz-Weiß-Aufnahmen der Skulpturen nicht immer mit schwarz-weißem Film fotografiert, sondern oftmals schwarz-weiß abgezogen wurden. Das zeigt sich daran, dass sich in den Mappen zu den Skulpturen im Archiv der Alf Lechner Stiftung sowohl schwarz-weiße als auch farbige Abzüge der Fotos finden. Demnach scheint es sich jeweils um eine bewusste Entscheidung des Künstlers gehandelt zu haben, die Skulpturen in Schwarz-Weiß abdrucken zu lassen.

*natürliche Materialeigenschaft*⁵⁰² und als *Farbe des Materials*⁵⁰³, doch nehmen Notizen zum Thema vor allem ab den 1990er und Anfang der 2000er Jahren zu: „Rost verändert sich mit der Zeit. Rost ist lebendig, (...)“⁵⁰⁴, oder: „(...) Rost ist die Lebensäußerung von Stahl.“⁵⁰⁵ Bei der Analyse der Niederschriften zum Thema Rost fällt auf, dass Lechner wiederholt eine *Lebendigkeit* des Materials beschreibt, die an rostenden und sich sukzessiv verändernden Materialoberflächen sichtbar würde und verweist damit auf eine materialbedingte Ebene der Zeitlichkeit seiner Skulpturen.⁵⁰⁶ Auch wenn bei Stahl meines Erachtens nicht von einem ephemeren Material gesprochen werden kann, so führt der Rost doch dessen Vergänglichkeit vor Augen.⁵⁰⁷ Darüber schreibt 1968 auch Smithson, der von Stahl als einem harten und widerstandsfähigen Material spricht, das Dauerhaftigkeit suggeriere und sich doch im Rost eine Furcht vor Entropie und Verfall zeige.⁵⁰⁸ Wie Smithson verweist auch Lechner in seinen Notizen auf die Vergänglichkeitssymbolik von Rost, aber mehr noch als diese ist es die Offenlegung der Materialität, die Lechner beschäftigt. So schreibt Lechner am 6. Juli 2000:

„Ihre {die Skulpturen (Anm. d. Verf.)} rostige Oberfläche ist ein Lebenszeichen. (...) Das ist für Menschen, für die Rost mit Zerstörung zu tun hat, nicht zu verstehen. Ihr Denken ist in vielen Fällen ökonomisch richtig. Kunst ist frei von diesem Denken. Sie sucht die Wahrheit. Rost ist die ehrliche Farbe der Materie Stahl. Er macht sie erkennbar. Rostiger Stahl lebt.“⁵⁰⁹

Lechner beschreibt darin Rost als die *ehrliche Farbe der Materie Stahl* sowie als *Lebenszeichen*, das ökonomischem Denken entgegensteht. Diese zunehmende Fokussierung Lechners auf die rostigen Oberflächen der Skulpturen spiegelt meines Erachtens sein gestiegenes Interesse an eigenproduktiven Materialprozessen wider, die vom Material ausgehen und ohne direktes Zutun des Kunstschaffenden auftreten. Darin liegt ein zentraler Unterschied zu Serra, denn während sich dieser im

⁵⁰² Vgl. Notiz *Zum Thema Rost* von 1986, siehe Quelle AALS XXXII.

⁵⁰³ Vgl. ebd.

⁵⁰⁴ Notiz vom 30.08.1995, siehe Quelle AALS XXV.

⁵⁰⁵ Notiz vom 30.12.1990, siehe Quelle AALS XXVI.

⁵⁰⁶ Für die Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit und Skulptur siehe: Tagung *Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jahrhundert* (2017). *Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jahrhundert* (Reuter, Guido und Ströbele, Ursula, (Hrsg.). Gehalten auf der Tagung *Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jahrhundert*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag.

⁵⁰⁷ Siehe zum Thema Vergänglichkeit durch Rost und Rost in Kunst und Alltag: Weber, Jutta (2008). *Rost in Kunst und Alltag des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Reimer, S. 39 f.

⁵⁰⁸ Vgl. Harrison, Charles und Wood, Paul (2003). *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. 2: 1940 - 1991: [mit Register]* (Studienausg.). Ostfildern-Ruit: Hatje, S. 1058 f.

Hier ist anzumerken, dass das am Beispiel von wetterfestem *Cortenstahl* oder rostfreiem Edelstahl Verfall u. Ä. nicht unbedingt eintritt, sondern es sich dabei vielmehr um eine aufliegende Schicht handelt. Bei Edelstahl kann es lediglich zu sogenanntem *Flugrost* kommen, der von sich aus der Luft ablagernden Metallpartikeln stammt und nur auf dem Material aufliegt. Bei wetterfestem Cortenstahl bildet die Rostschicht sogar einen Schutz gegen das weitere Vordringen der Oxidation.

⁵⁰⁹ Persönliche Notiz vom 06.07.2000, siehe Quelle AALS XVII.

Laufe seines Schaffens weg von einer Prozessualität des *Materials*, hin zu einer Prozessualität von *Wahrnehmung* und *Raum* bewegt,⁵¹⁰ verläuft die künstlerische Entwicklung Lechners invertiert dazu – weg von Fragen der Wahrnehmung und des Raums hin zu einer Beschäftigung mit Materialprozessen des Stahls. Dabei ist anzumerken, dass Smithsons und Serras Arbeiten Ende der 1960er im Gegensatz zu Lechner stark in den damaligen Diskursen verwurzelt sind, wobei sie die Ideen einer *Anti Form* nachhaltig prägten, wie sie Morris in seinem gleichnamigen Essay zusammenfasst.⁵¹¹ Diese formuliert Morris 1968 als Kritik an die industrielle Formensprache der Minimal Art und proklamiert darin einen prozessualen Materialismus, bei dem eine dynamische Eigenproduktivität der Materialien im Vordergrund stehen solle. Die daraus gefolgerte Aufforderung ist, Material als reine Materie zu verstehen, die von der Form befreit werden müsse. Demnach sollen bewusst erzeugte Formen mithilfe von Zufallstechniken und Schwerkraft überwunden werden. Ausschlaggebend dafür sei ein konzeptioneller Wechsel vom *Machen von Dingen* zu einem *Prozess des Sichselbst-Machens*⁵¹², der von den Qualitäten des Materials ausgehe.⁵¹³ Das Prozessuale der Materialeigenschaften solle einer *Verewigung*⁵¹⁴ der Form entgegenwirken, die Morris in seinem Text als Idealismus bezeichnet. Die Loslösung von vorgefassten und dauerhaften Formen und Ordnungen versteht Morris als einen Akt der Befreiung einer bis dato fortgeführten Ästhetisierung von Form, die für ihn einen Endpunkt erreicht habe:⁵¹⁵

„In object-type art process is not visible. Materials often are. When they are, their reasonableness is usually apparent. Rigid industrial materials go together at right angles with great ease. But it is the a priori valuation of the well-built that dictates the materials. The well-built form of objects preceded any consideration of means. Materials themselves have been limited to those which efficiently make the general object form.“⁵¹⁶

Entscheidend für die Auseinandersetzung mit Lechner ist hierbei, dass Morris, wohl in Bezug auf die zuvor entstandenen eigenen Arbeiten, seine Kritik gegen eine *gut-gebaute*⁵¹⁷ Form richtet, die

⁵¹⁰ Siehe hierzu: Reimann, 2015.

⁵¹¹ Vgl. Morris, Robert (1968). *Anti Form*. In: *Artforum International*, (April 1968, S. 33–35).
Morris nimmt direkt Bezug auf Serra und zeigt in der Publikation eine Abbildung der Arbeit *Blob* von 1967.

⁵¹² Übersetzung des Verfassers. Im Original: *making-itself*.

⁵¹³ Vgl. Morris, 1968, S. 33 ff.

Siehe dazu auch: Bryan-Wilson, Julia (Hrsg.) (2013). *Robert Morris*. The MIT Press.

⁵¹⁴ Übersetzung des Verfassers. Wird meist mit *Beibehalten* übersetzt. Im Original: *perpetuation*.
Morris, 1968, S. 35.

⁵¹⁵ Vgl. ebd., S. 33 f.

⁵¹⁶ Ebd., S. 35.

⁵¹⁷ Übersetzung des Verfassers. Im original: *well-built*.

aus starren industriellen Materialien im rechten Winkel zusammengefügt sei und die Form diktiere. Auf Grundlage der Rezeption anderer Kunstschaffender wie Jackson Pollock und Claes Oldenburg formuliert Morris klar, wie die von ihm formulierten Ziele erreicht werden könnten, wobei hierfür der Verzicht auf starre und industrielle Materialien zentral sei. In Formexperimenten mit weichen Materialien wie Filz, Ton, Fett, Stoffresten oder flüssigen Stoffen ließen sich demnach die Ideen der *Anti Form* verwirklichen, wobei Materialeigenschaften unter Berücksichtigung ihrer physikalischen Charakteristiken dauerhaft die Form auflösen sollten. Erst im *Prozess des Sich-selbst-Machens* sieht Morris eine wirkliche Alternative zur europäischen Kunsttradition, die er, seit dem Kubismus, als eine Geschichte der Permutation von Beziehungen versteht.⁵¹⁸ Doch inwieweit ist die Analyse der Ideen der *Anti Form* für die Untersuchung der Werke Lechners produktiv, da dieser ausschließlich mit starren industriellen Materialien wie Stahl arbeitete?



Abb. 97: Cover des Essays von 1968 mit einer Filzarbeit von Robert Morris.

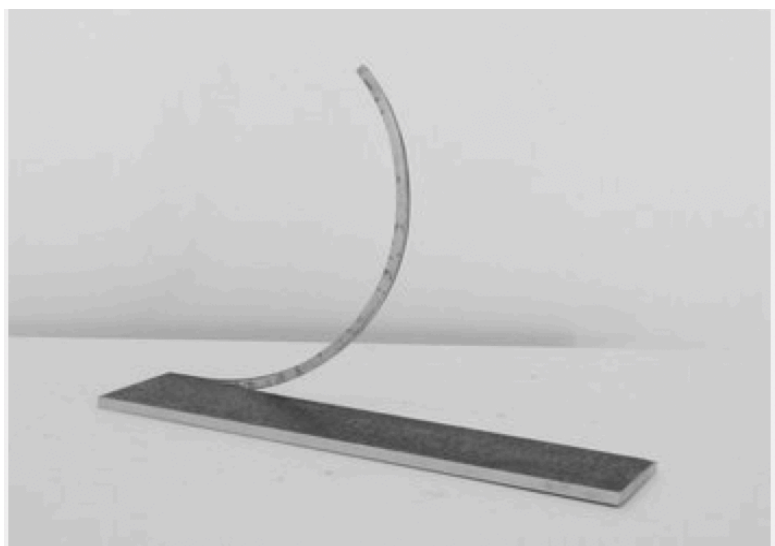


Abb. 98: Alf Lechner: *Schneidebiegung* (WV 3).

Der Essay erscheint im selben Jahr wie die erste öffentliche Ausstellung Lechners, in der Skulpturen der Werkgruppe *Verformungen* gezeigt werden, für die Lechner die funktionalen und rigiden geometrischen Formen industrieller Halbzeuge mithilfe einer Presse deformiert.⁵¹⁹ Als *Störungen* sollten sie im öffentlichen Raum der Rechtwinkligkeit der zeitgenössischen Architektur entgegenwirken und die starre Ordnung und Ästhetikvorstellung der nachkriegsdeutschen Gesellschaft der Bundesrepublik infrage stellen.⁵²⁰ Obwohl Lechners Arbeiten in den 60er und 70er Jahren oftmals der Minimal Art zugeordnet werden, wird hier meiner Ansicht nach bereits eine Kritik an der *gut-gebauten* Form deutlich. Im Gegensatz zu dem von Morris formulierten Vorschlag weiche Materia-

⁵¹⁸ Vgl. ebd., S. 33 ff.

⁵¹⁹ Siehe Abs. 2.2 vorliegender Arbeit.

⁵²⁰ Vgl. ebd.

lien zu verwenden, bleibt Lechner bei industriell gefertigten Halbzeugen aus Stahl, wodurch die aufgebogenen Formen der *Verformungen* und *Störungen* jedoch gestisch und rigide wirken.⁵²¹ Diese starre Grundverfassung der Skulpturen löst sich auch nicht mit dem später folgenden Versuch der *Konjunktionen* auf, prozessuale Vorstellungen von Zeit und Raum an die Grundform der Skulpturen zu binden.⁵²² Erst ab Ende der 1980er Jahre kommt Lechner in meinen Augen den Ideen der *Anti Form* nahe, als sich dieser materialinternen Prozessen zuwendet und mit *Geborstene und Gebrochene Stahlkörper* die Idee einer eigenproduktiven Materie umsetzt, die ihre eigene Form hervorbringt.⁵²³ Auch wenn die Arbeiten 20 Jahre nach dem Essay von Morris entstehen, so wird an ihnen meines Erachtens doch eine Prozessualität des *Sich-selbst-Machens* sichtbar, die Lechner mit starren industriellen Materialien verwirklicht, die Morris damals kategorisch ausschloss. Obwohl sich Lechner weder in Notizen, Texten oder Reden auf die *Anti Form* beruft, kann mit dem Vergleich bei Lechner eine Programmatik des *Sich-selbst-Machens* offengelegt werden. Auch wenn sich die dynamische Eigenproduktivität des Stahls, abgesehen vom Rost, auf den Herstellungsprozess reduziert, wird sie dennoch durch die polymorphe Eigenschaft des Materials konserviert und damit symbolisch bewahrt. In der Betrachtung der Gebilde mit ihren Fließspuren, organisch anmutenden Strukturen und Bruchkanten entsteht der Eindruck einer vom Material ausgehenden Form, die in Opposition zur Rigidität der industriellen Formensprache wahrgenommen wird.⁵²⁴ Hier zeigt sich meines Erachtens die Situierung der künstlerischen Produktion als bedeutsam, denn während Serra



Abb. 99: Detail eines geborstenen Zylinders.

⁵²¹ Das zeigen die zahlreichen öffentlichen Anfeindungen gegenüber Skulpturen Lechners. Beschrieben beispielsweise in: Honisch, 1990, S. 39 ff.

Siehe auch Abs. 2.4 vorliegender Arbeit.

⁵²² Siehe Abs. 2.5 vorliegender Arbeit.

⁵²³ Siehe Abs. 3.1.3 vorliegender Arbeit.

⁵²⁴ Wieland Schmied beschreibt in seiner Eröffnungsrede des Lechner Museums im Jahr 2000 Lechner metaphorisch als *Dompteur*, der das *wilde* und *protestierende* Material dem Publikum vorstelle. Dabei scheint es Schmied „(...) als wolle Alf Lechner das Material zur Revolte ermuntern“ um „(...) die Herrschaft der starren Form brechen zu können.“ Vgl. Schmied, 2000, S. 10 f.

seine Schüttungen am Ausstellungsort anfertigt und dadurch die Formen der Bleigebilde auf diesen Raum verweisen, entstehen die Gebilde von *Horizontale Flächen* aufgrund der Interaktion des Materials mit den Maschinen des Stahlwerks. Indem Lechner die industriellen Prozesse gezielt entgegen ihrer ökonomischen Logik einsetzt, scheint an dessen Skulpturen das Narrativ einer materiellen Opposition sichtbar zu werden, die der industriellen Formensprache entgegensteht und im folgenden Abschnitt untersucht wird.

3.2.4 Industrielle Homogenisierungstendenzen und oppositionelle Freiräume des Materials

Wie bereits gezeigt werden konnte, stößt Lechner mit dem Brennschneiden einen autogenen Materialvorgang an, in dem Form aus der Interaktion von Material und Umgebung entsteht. In diesem Zusammenhang spricht Lechner von einer *Selbstständigkeit*, einem *Willen* und einer *Freiheit* des Materials, die dem Stahl innerhalb der industriellen Prozesse eingeräumt werden sollen.⁵²⁵ Diese Freiheit scheint jedoch entgegen der mit der Produktion beauftragten Arbeiterschaft zu stehen, die zunächst die Arbeit verweigert. Daher scheint es so, als stünden die Produktionsprozesse der Skulpturen in Opposition zur ökonomisch geprägten Infrastruktur des Stahlwerks. Um dieser These nachzugehen, soll von Zweites Beschreibung von Lechners Vorgehen im Stahlwerk als ein *gesteuerter* bzw. *kalkulierter Zufall* ausgegangen werden. Dabei komme nach Christian Janecke dem Zufall in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Technik und Konzept eine wichtige Rolle zu, wobei Janecke Bezug auf Adornos Reflexionen über den künstlerischen Zufall nimmt.⁵²⁶ Diese fielen zwiespältig aus, denn wäre dieser abwesend, so wäre jede künstlerische Aktion in notwendige gesellschaftliche Beziehungen aufgelöst und dem Kunstschaffenden keine Freiheit gegeben.⁵²⁷ Andererseits müsse der künstlerische Zufall beschränkt werden, denn sonst verliere sich das Kunstwerk in Willkür.⁵²⁸ Gerade in Adornos Auffassung einer Kunst als „(...) Symbol gesellschaftlicher Antagonismen (...)“⁵²⁹, so Janecke, werde der „(...) Blick für die Relevanz des Zufälligen und seine Bedeutung im kulturellen Kontext (...)“⁵³⁰ geöffnet.⁵³¹ Wichtig für die Auseinandersetzung mit Lechner ist meines Erachtens, dass Adorno das künstlerische Handeln als eine unfreiwillige Versinnbildlichung außerkünstlerischen Handelns beschreibt. Vermittelt würde diese über die Form, die Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* ins Zentrum stellt und die er nicht länger als ein formales Element im Werk,

⁵²⁵ Siehe Abs. 3.2.2 vorliegender Arbeit und Quelle XXII.

⁵²⁶ Vgl. Janecke, Christian (1995). *Kunst und Zufall: Analyse und Bedeutung*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg, S. 49 ff.

⁵²⁷ Vgl. ebd.

⁵²⁸ Vgl. ebd.

⁵²⁹ Ebd., S. 51.

⁵³⁰ Ebd.

⁵³¹ Vgl. ebd.

sondern vielmehr als eine *ästhetische Sprachwertungspraxis* entgegen der Gesellschaft versteht.⁵³² Aus der Form, so Adorno, spreche der Inhalt der Werke als eine Antithese zum empirischen Leben, was hieße, sie stehe als Antithese zur Gesellschaft.⁵³³ So gelinge als Form gerade das Dissonante und Fragmentarische, das durch Verinhaltlichung und als *ästhetischer Schein* über sich selbst hinausweise und damit zu einer Emergenz des gesellschaftskritischen Programms beitrage.⁵³⁴ Wichtig ist zu betonen, dass die Kunst hierbei nicht zur Freiheit führe, sondern lediglich die Möglichkeit zum *Nichtidentischen* böte, was Adorno als eine *sich nicht fügende Form* versteht.⁵³⁵ Dabei beschreibt Adorno das *Nichtidentische* als ein Konzept, das auf ein Fremdes, Anderes und Besonderes verweise und diesen so die Möglichkeit einer Anerkennung gebe.⁵³⁶ Den Bezug der künstlerischen Formarbeit auf die Gesellschaft sieht Adorno in der *künstlerischen Produktivkraft* verankert, mit der sowohl alle nötigen Prozesse zur Schaffung eines Kunstwerks als auch alle Voraussetzungen der Reproduktion, etwa die Mentalität und der Geschmack des Publikums, gemeint sind.⁵³⁷ Würde sich die Kunst ausschließlich auf ihre Autonomie berufen, so Adorno, würden gesellschaftlich inhumane Praktiken reproduziert. Demnach vertrete das Kunstwerk das soziale Verhältnis, wodurch die freie Form dem Bestehenden anstößig sei und sich in der *Befreiung der Form*, die *Befreiung der Gesellschaft* verschlüssele.⁵³⁸

Die Auseinandersetzung mit der *Ästhetischen Theorie* ist für die vorliegende Untersuchung der Werke Lechners dahingehend wichtig, da sich nach Adorno das außerkünstlerische Handeln im Kunstwerk widerspiegle, wodurch die Bedeutung der Produktionsumstände der Skulpturen betont wird. Hierbei stellen sich jedoch mehrere Fragen, etwa was dieses *Bestehende* überhaupt sei und inwieweit die Form der Skulpturen diesem anstößig sein könnte? Zudem muss angemerkt werden, dass Adorno lediglich mit *Form* argumentiert und meiner Ansicht nach einen entscheidenden Faktor außen vor lässt: das *Material*.⁵³⁹ Hieran wird die mangelnde Perspektivität historischer Geistes- und

⁵³² Vgl. Ischinsky, Katrin (2002). *Die andere Seite der Form*.

Über das Verhältnis von Kunstwerk und Theorie im Theoriedesign von Adorno und Luhmann (Dissertation). Universität GH Essen, Essen, S. 7.

⁵³³ Vgl. ebd.

⁵³⁴ So Katrin Ischinsky in ebd., S. 12 f.

⁵³⁵ Siehe dazu etwa: Schweppenhäuser, Gerhard/ Bock, Wolfgang und Kramer, Sven (2020). *Zeitschrift für kritische Theorie/ 3. Jahrgang (1997)*. Springer: zu Klampen.

⁵³⁶ Vgl. Weber, Carmen (2016). *Das Konzept des Nichtidentischen bei Theodor W. Adorno. Eine Kritik nationalistischer Denkstrukturen in der Bundesrepublik Deutschland* (1. Auflage). München: GRIN Verlag, S. 4.

Die Auseinandersetzung mit einer Dissonanz im Verhältnis zwischen Material und Gestalt findet sich auch im Diskurs der Materialgerechtigkeit. Vgl. Abs. 3.1.3 vorliegender Arbeit.

⁵³⁷ Vgl. Adorno, 1995, S. 343; 382.

⁵³⁸ Vgl. ebd., S. 379.

⁵³⁹ Auch Rübél betrachtet in seiner *Kunstgeschichte des Veränderlichen* die *Ästhetische Theorie* von Adorno und untersucht mit dem Begriff der *Plastizität* den Paradigmenwechsel zwischen einer Auseinandersetzung mit Form hin zu einer Beschäftigung mit Material.

Vgl. Rübél, 2012, S. 33; 241 ff. Hierbei verweist Rübél auf die Dissertation von Monika Wagner. Vgl. Wagner, 2001.

Kulturwissenschaften auf *Materie*, *Material* und *Materialität* sichtbar, die von neomaterialistischen Theorien stets kritisiert wird.⁵⁴⁰ Daher stellt sich zusätzlich die Frage nach dem *Material* als gesellschaftlichen Faktor künstlerischen Handelns, der im Folgenden anhand der Werke Lechners nachgegangen werden soll.

Das *Anstößige* bzw. *Nichtidentische* findet sich bei Lechner zunächst in dessen frühen Arbeiten im Prinzip der *Störung*. Wie bereits dargelegt, lässt sich die Deformierung industrieller Halbzeuge als eine Kritik decodieren, da die aufgebrochenen Formen bewusst gegen die starren und geometrischen Raster der umliegenden Architektur der nachkriegsdeutschen Bundesrepublik gesetzt wurden, womit tradierte Denkvorstellungen gestört und metaphorisch aufgebrochen werden sollten.⁵⁴¹ Meines Erachtens darf die Form der Skulptur aber nicht autonom, also unabhängig von ihrer Herstellung betrachtet werden, die sich in der Skulpturenform widerspiegelt und als emergenter und materialbedingter Produktionsvorgang verstanden werden muss. Diese Perspektive ist wichtig, um hervorzuheben, dass die Produktions-*Form* einen sichtbaren Bestandteil des Kunstwerks bildet, weshalb Hülsen-Esch von der Relevanz einer relationalen Verschränkung der Begriffe *Materialität* und *Produktion* schreibt, da jeder Produktionsvorgang materielle Eigenproduktivitäten einschließt, wodurch am Material kulturelle Qualitäten wahrnehmbar würden.⁵⁴² So formuliert Hülsen-Esch als Ausblick des Graduiertenkollegs *Materialität und Produktion* die besondere Forschungsrelevanz von Operationen, an denen die Relation von *Materialität* und *Produktion* über sinnlich wahrnehmbare Konkretisierungen des Materials sichtbar sind, insbesondere dann, wenn im Materialisierungsprozess nicht nur die Bearbeitung des Kunstschaffenden, sondern die Eigenaktivität des Materials hervortritt.⁵⁴³ Hierfür kann die vorliegende Dissertationsschrift einen wichtigen Beitrag leisten, da Lechner ab Ende der 1980er Jahre ganz bewusst materielle Widerständigkeit und Eigenaktivität entgegen einer ökonomischen und industriellen Logik setzt, indem er industrielle Verfahren konträr ihrer Zweckmäßigkeit nutzt.⁵⁴⁴ Am deutlichsten tritt diese Absicht in einer bisher unveröffentlichten Notiz des Künstlers hervor, in der er bezüglich der Produktion von *Bizarre Flächen* reflektiert:

⁵⁴⁰ Siehe Abschnitt 1.3 vorliegender Arbeit.

⁵⁴¹ Siehe Abs. 2.4 vorliegender Arbeit.

⁵⁴² Vgl. Hülsen-Esch, 2016, S. 11.

⁵⁴³ Vgl. ebd., S. 10 f.

⁵⁴⁴ Dennoch sei hier darauf verwiesen, dass Lechner nicht entgegen einer kapitalistischen Logik agiert, da der potenzielle Verkauf einer Skulptur den monetären Aufwand auffangen würde.

„Die industrielle Schnittfläche hat DIN-Vorschriften zu erfüllen. Sie soll makellos sein. (...) Wie aber verhält sich der Stahl in diesen Dimensionen, wenn man ihm seine Freiheit lässt. Wenn er nicht nach genormten Fakten zu reagieren hat. (...) Abglühender Stahl in dieser Flächenform ist lebendig und eigensinnig (...). Die Flächen winden und biegen sich unterschiedlich und nehmen eine freie, selbstständige Form an.“⁵⁴⁵

Lechner beschreibt eine Eigenproduktivkraft des Materials innerhalb des Fertigungsprozesses seiner Skulpturen, die den industriellen Normen in Form von DIN-Vorschriften entgegenzustehen scheint und sich in einer *freien* und *selbstständigen* Form materialisiert. Auf diese vom Material ausgehende Aktivität bzw. *agency* verweist auch Ruhrberg, der von *unsichtbaren Kräften* schreibt, die durch die Eingriffe Lechners sichtbar würden und sich, folglich der Worte Lechners, „(...) der gewohnten Ordnung zu widersetzen scheinen, die aber vom Material und im Material selbst erzeugt werden.“⁵⁴⁶ Meines Erachtens werden bei Lechner in diesen Formkonkretisierungen des Materials, etwa spezifische Oberflächenstrukturen, das *Nichtidentisch-Sein* mit der industriellen Norm sichtbar, wodurch die Skulpturen dem Bestehenden *anstößig* werden. Wie bereits gezeigt werden konnte, sind für den Werkprozess von Lechner seine Beobachtungen von sogenannten *Fehlleistungen* des Materials in den Stahlwerken bedeutsam, die nach seinen eigenen Worten ein *Unglück für die Industrie*⁵⁴⁷ bedeuten.⁵⁴⁸ Meiner Ansicht nach ist für die Industrie nicht die Form des Materials *anstößig*, sondern das Materialverhalten bzw. das Handlungsvermögen des Materials, das Lechner durch eine Präsentation ohne *produkthafte Qualität*⁵⁴⁹ hervorkehrt, was heißt, dass die Skulpturen meist als rohes Ergebnis eines materialbedingten Prozesses inszeniert werden. An diesem Punkt stellt sich die Frage nach der Konsequenz einer Befreiung der Materie, weshalb Hülsen-Esch bei der Bearbeitung des Verhältnisses von Produktion und Materialität die Berücksichtigung des weiteren politischen und gesellschaftlichen Rahmens fordert.⁵⁵⁰ Eine Antwort hierauf liefert DeLanda, der in der Homogenisierung materiellen Verhaltens eine Entsprechung in der Disziplinierung der Arbeitenden sieht. Die Argumentation DeLandas baut auf Deleuze und Guattari auf, für die das Streben

⁵⁴⁵ Unveröffentlichter Text, siehe Quelle AALS XLI.

⁵⁴⁶ Zitiert nach: Ruhrberg, Karl (1990). Über Alf Lechner. In: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, (Ausgabe 9, S. 3–11), S. 7.

⁵⁴⁷ Das Zitat im Wortlaut: „Die sogenannten Edelstahllegierungen verhalten sich manchmal unberechenbar. (...) Ich wußte das nicht, wie sich Biegekräfte und Schubkräfte selbst auf große, schwere Stahlkörper aus diesen Legierungen auswirken. Bis ich in der Stahlindustrie solche Auswirkungszustände, die für die Industrie natürlich ein Unglück bedeuten, entdeckte.“

Siehe unveröffentlichter Text, Quelle AALS XLVII.

⁵⁴⁸ Siehe Abs. 3.1 vorliegender Arbeit.

⁵⁴⁹ Vgl. Hülsen-Esch, 2016, S. 10.

⁵⁵⁰ Vgl. ebd., S. 11.

nach Einheitlichkeit im 19. Jahrhundert sowohl schädliche Auswirkungen auf das Soziale, als auch auf die Philosophie der Materie hatte, weshalb im Zentrum von *Kapitalismus und Schizophrenie* eine Kritik an den Homogenisierungstendenzen des Kapitalismus steht.⁵⁵¹ Diese Kritik greift DeLanda auf und sieht durch Standardisierungsprozesse in der industriellen Fertigung den Verlust vieler Faktoren gegeben, die einen konkreten Materieausschnitt charakterisieren und durch den es zu Auswirkungen auf Konstruktions- und Entwurfsprozesse komme.⁵⁵² Bezogen auf den Menschen führe demnach das Streben nach Gleichförmigkeit materiellen Verhaltens in industriellen Prozessen, etwa durch Vorrichtungen wie Fließbänder, letztendlich auch zu einer Disziplinierung und Homogenisierung menschlichen Verhaltens, etwa der Erwerbstätigen, die an diesen Fließbändern arbeiten, weshalb der Blick auf das Material auch stets ein Blick auf die Produktionsbedingungen und damit einen Blick auf die Arbeitenden bedeutet.⁵⁵³

Wie gezeigt werden konnte, lässt sich an den Skulpturen ab Ende der 1980er Jahre eine Materialphilosophie ableiten, in der Lechner der Materie im dialogischen Verhältnis zwischen Mensch und Material, der Materie mehr Freiraum gewähren will.⁵⁵⁴ Auch wenn Lechner sich nie explizit politisch zu seiner künstlerischen Praxis im Stahlwerk geäußert hat, so konnte auf die unfreiwillige Exposition außerkünstlerischen Handelns sowie ein reziprokes Verhältnis zwischen Materie und Arbeitende hingewiesen werden. Während Adorno seine *Ästhetische Theorie* auf die *Form* ausgerichtet hat, ist es bei Lechner die materialorientierte *Produktions-Form* seiner Skulpturen, die den bestehenden ökonomischen Normen anstößig ist. Dabei handelt es sich bei den Begriffen *Materie*, *Material* und *Materialität* um eine perspektivische Leerstelle in Adornos Theorie, weshalb dieser angefügt werden kann: In der Befreiung der Materie, verschlüsselt sich die Befreiung der Form, verschlüsselt sich die Befreiung der Gesellschaft.

⁵⁵¹ Vgl. DeLanda, 2004, S. 19.

⁵⁵² Vgl. DeLanda, Manuel (o. J.). UNIFORMITY and VARIABILITY. An Essay in the Philosophy of Matter. Abgerufen am 18. Juli 2021 von <http://www.t0.or.at/delanda/matterdl.htm>

⁵⁵³ Vgl. ebd.

Als weitere Beispiele schädlicher Auswirkungen der Homogenisierungsbestrebungen führt DeLanda die Vereinheitlichung genetischen Materials von Nutztieren und -pflanzen auf Grundlage ökonomischer Bestrebungen sowie die Vereinheitlichung der Sprache und den Verlust heterogener Dialekte an.

⁵⁵⁴ Siehe Abs. 3.1.3 vorliegender Arbeit.

4 Werk-, Material- und Handlungsbezogenheit in den Zeichnungen Lechners

Im Rahmen meiner Arbeit am Werkverzeichnis Lechners wurden mehr als 4200 Nummern für Zeichnungen vergeben. Ein großer Teil dieser Zeichnungen kann unmittelbar bestimmten Skulpturen oder Werkgruppen aus Stahl zugeordnet werden. Sie stehen funktional im Kontext des Werkprozesses, entweder als werkvorbereitendes Instrument oder als werknachbereitendes Reflexions- und Kommunikationsmedium mit pädagogisch-didaktischem Anspruch. Daher soll in diesem Kapitel die Bedeutung der Zeichnung für Lechners Werkprozess untersucht werden: Wie setzte Lechner Zeichnen in Bezug auf sein plastisches Werk ein? Welche medienspezifische Möglichkeiten bietet die Zeichnung für die Arbeit mit Stahl? Welche Wechselwirkungen entstehen durch die intermediale Arbeit mit Stahl und Zeichnung? Ab Mitte der 1980er Jahre entstehen immer mehr Zeichnungen von Lechner ohne direkten Bezug zu bestimmten Skulpturen, die daher als *autonom* bezeichnet werden. Die Ausdifferenzierung zwischen Werkbezug und Autonomie dieser Zeichnungen kondensiert sich im Begriff der *Bildhauerzeichnung*, der gegenwärtig als historisches Phänomen betrachtet werden muss und im folgenden Kapitel kritisch beleuchtet wird. Dennoch wird in der medialen Ausdifferenzierung eines so eng gefassten Begriffs der Versuch deutlich, das Phänomen eines besonders plastischen Umgangs von bildhauerisch tätigen Kunstschaaffenden mit dem Medium der Zeichnung zu beschreiben. Dieser Versuch soll nachfolgend durch die Betrachtung des Herstellungsprozesses der Zeichnungen sowie deren Einbindung in den Produktionsprozess der Skulpturen aus Stahl aktualisiert werden. Was könnte das *Skulpturale* einer Zeichnung sein? Inwieweit entsprechen sich in Lechners Skulpturen und Zeichnungen Körperlichkeit, Zeitlichkeit, Räumlichkeit und Materialumgang?

4.1 Diskursgeschichte *Bildhauerzeichnung*

Der Begriff der *Bildhauerzeichnung* ist eine Erscheinung der deutschsprachigen Kunstkritik des 20. Jahrhunderts und wird darin als eigenständiger Gattungsbegriff der bildenden Kunst verwendet.⁵⁵⁵ Er kann sowohl eine bestimmte Form von Zeichnung beschreiben als auch auf eine spezifische Autorschaft verweisen. Daher schwankt der Begriff zwischen der Definition Harald Kellers, jede Zeichnung, die zur Vorbereitung einer plastischen Arbeit angefertigt wird, sei eine *Bildhauerzeich-*

⁵⁵⁵ Vgl. Meseure, Anna (1987). Bildhauerzeichnung - Zeichnungen von Bildhauern. Zur Definition und Geschichte. In: D. Elger und Museum am Ostwall (Hrsg.), *Das andere Medium: Zeichnungen von Bildhauern*. Recklinghausen: Bongers, S. 7.

nung⁵⁵⁶ und Erwin Gradmanns Definition, alle Zeichnungen eines bildhauerisch tätigen Kunstschaffenden seien *Bildhauerzeichnungen*.⁵⁵⁷ Auf eine Begriffsvermengung zwischen der Funktion der Zeichnung und deren Autorschaft verweist Heribert Hutter bereits 1966 und daher zwischen *Bildhauerzeichnungen* und *Zeichnungen von Bildhauern* unterscheidet.⁵⁵⁸ Für Hutter handelt es sich bei Ersterem um ein *Hilfsmittel*⁵⁵⁹ und bei Letzterem um die selbstständige Äußerung in einem *fremden Material*⁵⁶⁰. Diese Unterscheidung ist wichtig, um die in den 1980er Jahren aufkommende Popularität des Begriffs zu verstehen, denn die Betrachtung zeitgenössischer Kataloge zeigt, dass sich die Popularität weniger in der Auseinandersetzung mit dem Medium als eine Form des Werkzeugs der Vor- oder Nachbereitung einer plastischen Arbeit begründet, als vielmehr im besonders plastischen und materialspezifischen Umgang bildhauerisch tätiger Kunstschaffender mit dem Medium Zeichnung, abseits eines direkten Bezugs zu einer Skulptur.⁵⁶¹ Nicht zuletzt daher beschreibt Maja Brodrecht in ihrer jüngst erschienenen Publikation *Im übertragenen Sinne. Bildhauer zeichnen*⁵⁶² die Zeichnungen bildhauerisch tätiger Personen sowohl als *spezielles Wirkungsfeld*⁵⁶³ im Sinne einer Vorstufe als auch „(...) in einigen Fällen {als} gleichwertiger Neben- oder Alternativweg“⁵⁶⁴. Eine wichtige Arbeit zum Begriffsdiskurs im deutschsprachigen Raum liefert Költzsch 1991 mit ihrer Dissertation: *Deutsche Bildhauerzeichnungen nach 1945*⁵⁶⁵. Darin kategorisiert Költzsch die Zeichnungen verschiedener zeitgenössischer bildhauerisch tätiger Kunstschaffender und differenziert die-

⁵⁵⁶ Die Definition von Keller im Wortlaut: „Bildhauerzeichnung nennen wir jede Form der zeichnerischen Vorbereitung für die Entstehung eines plastischen Bildwerks. Diese kann also auch von einem Maler stammen.“ Vgl. Keller, Harald (1948). *Bildhauerzeichnung*. In: O. Schmitt (Hrsg.), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* (Bd. Band 2, S. Spalte 635/626). Stuttgart.

⁵⁵⁷ Gradmann, Erwin (1943). *Bildhauer-Zeichnungen*. Basel, S. 17.

⁵⁵⁸ Vgl. Hutter, Heribert (1966). *Die Handzeichnung. Entwicklung, Technik, Eigenart*. Wien/ München, S. 78.

⁵⁵⁹ Ebd.

⁵⁶⁰ Ebd.

⁵⁶¹ So schreibt etwa Bernhard Holeczek der „(...) Dreidimensionalität in der Auseinandersetzung mit Massen und Volumina, die auf die plane Flächigkeit des Papiers projiziert ist“ eine eigene Qualität zu. Vgl. Holeczek, Bernhard (1990). *Säge-Blätter*. In: Kat. Ausst. *Alf Lechner – Zeichnungen*. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein, 1990.

Ab den 1980er Jahren entstehen im deutschsprachigen Raum eine große Anzahl an Ausstellungen und Katalogen, in denen *Bildhauerzeichnungen* betrachtet werden. Siehe dazu unter anderem: Corà, Bruno/ Pakesch, Peter/ Künstlerhaus (Graz, Austria) und Grazer Kunstverein (Hrsg.) (1987). „*Bildhauerzeichnungen*“: *Künstlerhaus Graz, Juni 1987*. Graz: Grazer Kunstverein;

Gerken, Gerhard (1984). *Bildhauer zeichnen. Bildhauerzeichnungen des 19. und 20. Jahrhunderts aus dem Besitz der Kunsthalle Bremen*. Bremen: H. Saade;

Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg und Heidt Heller, Renate (Hrsg.) (1991). *Bildhauerzeichnungen des Wilhelm-Lehmbruck-Museums Duisburg: Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, 5. September-27. Oktober 1991*. Das Museum, Duisburg;

Thiem, Günther (1980). Kat. Ausst. *Zeichnungen von Bildhauern des 20. Jahrhunderts*. Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart.

⁵⁶² Brodrecht, Maja und Hartog, Arie (Hrsg.) (2022). *Im übertragenen Sinne: Bildhauer zeichnen*. Dresden: Sandstein.

⁵⁶³ Ebd., S. 14.

⁵⁶⁴ Ebd.

⁵⁶⁵ Költzsch, 1991.

se zwischen Werkbezug und Autonomie aus.⁵⁶⁶ Das Ziel ihrer Auseinandersetzung beschreibt Költzsch als Systematisierung der stilistischen Varianz des Mediums Zeichnung und dessen medialer Eigenheiten innerhalb der vielfältigen Beziehungsmöglichkeiten zwischen Zeichnung und Plastik.⁵⁶⁷ Zu diesem Ergebnis kommt Költzsch auch in ihrer abschließenden Bewertung, denn es gäbe ein einheitliches Medium *Bildhauerzeichnung* nur, nähme man „(...) Papier und Bleistift als einzige Voraussetzung zeichnerischer Wesensbestimmung (...)“, wodurch eine Kennzeichnung eines derart gefassten Mediums „(...) dem traditionellen Bildverständnis näher {wäre,} als dem sich weitenden Bereich der Zeichnung.“⁵⁶⁸ Zum gleichen Ergebnis kommen auch andere Untersuchungen dieser Zeit, so merkt etwa Anna Meseure in ihrem Text *Bildhauerzeichnungen – Zeichnungen von Bildhauern* an:

„Bei näherer Beschäftigung mit dem Begriff und den Gegenständen sind jedoch Zweifel angebracht, daß Bildhauerzeichnungen tatsächlich als eigenständige Gattung anzusprechen sind, obwohl es durchaus spezifische Qualitäten gibt, die bestimmte Zeichnungen als solche von Bildhauern ausweisen oder die ein bildhauerisches Interesse beinhalten.“⁵⁶⁹

Doch ebenso wie die Verwendung des generischen Maskulinum, das die Dominanz männlicher Kunstschaffender der Gattung dieser Zeit unterstreicht,⁵⁷⁰ erscheint aus heutiger Sicht schon der bloße Versuch einer Kategorisierung und medialen Ausdifferenzierung eines so eng gefassten Begriffs aufgrund der immer fließenderen Gattungsgrenzen nicht mehr zeitgemäß.⁵⁷¹ So sei man folglich Dobbe spätestens seit den späten 1960er Jahren unzufrieden mit der Kategorisierung eines

⁵⁶⁶ Für diese Differenzierung verwendet Költzsch eine Autonomiedefinition bei Zeichnungen von Bernhard Degenhart. Eine Zeichnung sei nicht zweckgebunden, indem sie unmittelbar zu einem Werk führe, von einem Werk abgeleitet sei, zwischen Werken vermittele oder Teil eines Werkes sei.

Siehe auch: Degenhart, Bernhard (1950). Autonome Zeichnungen bei mittelalterlichen Künstlern. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 93–158. Bei Költzsch S. 19. Vgl. ebd., S. 16 f.

⁵⁶⁷ Vgl. ebd., S. 21.

⁵⁶⁸ Ebd., S. 195.

⁵⁶⁹ Vgl. Meseure, 1987, S. 7.

Zu diesem Ergebnis kommen auch andere Betrachtungen, etwa Dietmar Elger im selben Katalog: Elger, Dietmar (1987). Das andere Medium. Zeichnungen von Bildhauern. In: D. Elger und Museum am Ostwall (Hrsg.), *Das andere Medium: Zeichnungen von Bildhauern*. Recklinghausen: Bongers, S. 13 ff.

⁵⁷⁰ Siehe etwa die Dissertationsschrift von Anne-Kathrin Herber, in der sie die Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen ab 1919 in deutschen Kunstakademien untersucht. Darin kommt Herber zum Ergebnis, dass sich nur ein kleiner Teil für das als „typisch männlich geltende“ Studium der Bildhauerei einschrieb. Unter anderem, da man annahm „(...) dass der Umgang und die Bearbeitung von Materialien wie Stein, Holz etc., noch dazu in sehr viel größeren Formaten als in der Malerei, nichts für Frauenhände sei.“

Vgl. Herber, 2010, S. 26 f.; 89; 148; 158.

⁵⁷¹ Siehe dazu etwa die Forschungsgemeinschaft *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste*: <https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/sfb626/konzept/index.html/>, 2003-2014.

Vgl. Kirves, Martin (2020). Die Gegenständlichkeit der Skulptur. Überlegungen zur Spezifik des Skulpturalen. In: M. Dobbe und U. Ströbele (Hrsg.), *Gegenstand: Skulptur. Perspektiven einer Theorie* (S. 243–266), S. 243.

Werks sowie mit der Bestimmung von Gattungen und Genres.⁵⁷² Dobbe verweist dabei auf die Entgrenzung, die Erweiterung, die Überschreitung, die Preisgabe und, in Anlehnung an Adorno, auf die Verfransung der künstlerischen Kategorien und kunsthistorischen Debatten.⁵⁷³ Gleichwohl lohne sich die Frage nach der Gattungs- oder Genrespezifität, was Dobbe mithilfe der von Hal Foster beschriebenen *Crux des Minimalismus*⁵⁷⁴ untermauert.⁵⁷⁵ Mit dem Begriff der *Crux* beschreibt Foster Mitte der 1980er Jahre die Widersprüchlichkeit der Minimal Art, sowohl den Skulpturbegriff als *reines Objekt der Moderne*⁵⁷⁶ einzuengen als auch diesen *bis zur Unkenntlichkeit*⁵⁷⁷ zu erweitern.⁵⁷⁸ Dabei handelt es sich um ein Paradox, das zu einer dialektischen Kunstkritik führte, durch deren Hilfe erst die Medien- und Gattungsspezifität eines Clement Greenberg ausdiskutiert werden konnte.⁵⁷⁹ Daher schlagen Dobbe und Ströbele in ihrer Einleitung der gemeinsam herausgegebenen Publikation des Forschungsnetzwerks *Theorie der Skulptur*⁵⁸⁰ die Verschiebung von *Gattungsfragen nach der Skulptur* zur Frage nach einer *Medienspezifität des Skulpturalen* vor, womit das *Skulpturale* vielmehr als Perspektive verstanden werden sollte, mit der medienübergreifend Phänomene betrachtet werden können.⁵⁸¹

Wie die Analyse der Diskursgeschichte gezeigt hat, muss der Begriff der *Bildhauerzeichnung* als ein historisches Phänomen betrachtet werden, wohingegen der Begriff des *Skulpturalen* die Möglichkeit zu bieten scheint, *bildhauerzeichnerische* Phänomene unabhängig mühseliger Gattungszuschreibungen zu diskutieren. Dennoch soll in der folgenden Untersuchung zunächst auf die zuvor skizzierte Begriffsvermischung von *Bildhauerzeichnung* und *Zeichnungen von Bildhauern* eingegangen werden, die sich in der Frage nach *Werkbezug* und *Autonomie* der Zeichnungen widerspiegelt.

⁵⁷² Vgl. Dobbe, Martina (2020). Gattung als generische Form. Zur Theorie der Skulptur bei Heino Zobernig. In: Gegenstand: Skulptur. Perspektiven einer Theorie, M. Dobbe, und U. Ströbele (Hrsg.), *Gegenstand: Skulptur* (S. 55–74), S. 55.

⁵⁷³ Vgl. ebd.

⁵⁷⁴ Foster, Hal (1986). Die Crux des Minimalismus. In: G. Stemmrich (Hrsg.), *Minimal art: eine kritische Retrospektive* (2. erw. Aufl., 1995, S. 589–633). Dresden: Verl. der Kunst.

⁵⁷⁵ Vgl. Dobbe, 2020, S. 57 f.

⁵⁷⁶ Foster, 1986, S. 603.

⁵⁷⁷ Ebd.

⁵⁷⁸ Vgl. ebd.

⁵⁷⁹ Vgl. Dobbe, 2020, S. 58.

⁵⁸⁰ Forschungsnetzwerk *Theorie der Skulptur*: <http://theoriederskulptur.de/projekt/>

Vgl. Dobbe, Ströbele, 2020.

Siehe auch das Online-Symposium: *Das Skulpturale im (post-)digitalen Zeitalter/The sculptural in the (post-) digital age*, Konzeption: Ströbele, Ursula und Kölmel, Mara-Johanna. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, 26.–27.05.2021: <https://arthist.net/archive/34069>

⁵⁸¹ Vgl. Dobbe/ Ströbele, 2020, S. 2.

4.2 Zwischen Werkbezug und Autonomie – Funktionale Aspekte der Zeichnung im Werkprozess bei Lechner

Bei der Betrachtung der Literatur und der Ausstellungskataloge zur Zeichnung fällt auf, dass sehr viel Engagement auf die Ausdifferenzierung verschiedener Zeichnungstypen aufgewendet wurde.⁵⁸² Diese Klassifizierungen basieren auf Funktionen im Werkprozess plastisch arbeitender Kunstschaffender, wobei folgenden Fragen nachgegangen wurde: Für welche Zwecke werden Zeichnungen eingesetzt? Was könnten funktionale Aspekte der Zeichnung im Werkprozess von Kunstschaffenden sein? Welche Möglichkeiten bietet das Medium Zeichnung für die plastische Arbeit?

Eine breite Ausdifferenzierung verschiedener Zeichnungstypen macht sich Költzsch in ihrer Dissertation mit Fokus auf Deutschland nach 1945 zur Aufgabe und liefert damit einen wichtigen wissenschaftlichen Ausgangspunkt für die vorliegende Auseinandersetzung mit Lechners Zeichenpraxis. Als Grundlage ihrer Systematisierung führt Költzsch vier Kategorien des Malers Eugène Delacroix' zusammen: *Ur-Einfall*, *Skizze*, *Studie* und *autonome Zeichnung* sowie zwei Kategorien des Ausstellungskatalogs *Zeichnungen von Bildhauern des 20. Jahrhunderts: Konzept* und *Diagramm*.⁵⁸³ Diese Grundkategorien variiert Költzsch für jede künstlerische Position, die sie untersucht und entwickelt darauf aufbauend eigene Klassifizierungen. Lechners Zeichnungen teilt Költzsch dabei in vier Kategorien ein: *Projekt-Zeichnungen*⁵⁸⁴, *Diagrammzeichnungen*⁵⁸⁵, Zeichnungen mit einer *Konzeption an Plastik*⁵⁸⁶ und *autonome* oder *selbstständige Zeichnungen*⁵⁸⁷. Die erste Gruppe *Projekt-Zeichnungen*⁵⁸⁸ umfasst demnach die Darstellungsmodi *Ur-Einfall*⁵⁸⁹, *Maßskizze*⁵⁹⁰ und *konzeptionelle Zeichnung*⁵⁹¹ mit dem Motiv *Erster Gedanke*⁵⁹². Diese Gruppe schließt alle vorbereitende Zeichnungen ein, ob einfache Skizze oder technische Zeichnung für die bauliche Ausführung, die prospektiv in Bezug zu einer Skulptur stehen. Die zweite Gruppe *Diagrammzeichnung* definiert Költzsch als zeichnerische Deklination bereits existierender Skulpturen mit künstlerisch reflexivem und didaktischem Anspruch.⁵⁹³ Während sich bei Költzsch die Zeichnungen der ersten und zweiten Kategorie in ihrer stilistischen Erscheinung sehr ähnlich sind, lassen sie sich im Fall der Kategorie *Projekt-*

⁵⁸² Siehe dazu etwa: Poetter, Jochen (1989). Hermetik. In: J. Poetter (Hrsg.), *Donald Judd. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden*. Stuttgart-Bad Cannstatt: Ed. Cantz, S. 8 ff.

Sowie: Meseure, 1987.

⁵⁸³ Vgl. Költzsch, 1991, S. 21.

⁵⁸⁴ Vgl. ebd., S. 107 f.

⁵⁸⁵ Vgl. ebd., S. 108 f.

⁵⁸⁶ Vgl. ebd., S. 110 f.

⁵⁸⁷ Vgl. ebd., S. 113 ff.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 107.

⁵⁸⁹ Ebd.

⁵⁹⁰ Ebd.

⁵⁹¹ Ebd., S. 69 ff.

⁵⁹² Ebd., S. 108.

⁵⁹³ Vgl. ebd.

Zeichnungen durch einen prospektiven Bezug und im Fall der Kategorie *Diagrammzeichnung* durch einen retrospektiven Bezug zu einer spezifischen Skulptur oder Werkgruppe unterscheiden. Auf diese stilistische Ähnlichkeit, die sich durch die Versachlichung gegenüber dem plastischen Vorhaben bzw. gegenüber dem Ausgangsmotiv auszeichnet, verweist auch Heusinger von Waldegg in einem Ausstellungskatalog: „Äußerlich dem Erscheinungsbild einer technischen Konstruktionszeichnung ähnlich, vermittelt sie entweder diagrammartig das Funktionsschema einer Flächenabwicklung oder widmet sich der Grundlagenforschung.“⁵⁹⁴ Die von Kölsch dargelegte Gruppenbezeichnung *Diagrammzeichnung* ist jedoch irritierend, da zur Veranschaulichung auch in der ersten Gruppe diagrammatische Elemente, beispielsweise Text-Bild-Kombinationen, als Beispiele verwendet werden. Hier zeigt sich eine Problematik in der Klassifizierung von Gattungstypen, da eine Schematisierung zu einer Simplifizierung führen kann. Sinnvoller wäre es meines Erachtens, das Diagramm nicht als eigene Kategorie in Abgrenzung zu anderen Zeichnungen im Werk Lechners zu verstehen, sondern als vielseitig eingesetztes Erkenntnis- und Kommunikationsmittel, durch das mit Hilfe grafischer Strukturen und Codierungen Wissen hinsichtlich räumlicher Relationen anhand konkreter Skulpturen und Skulpturideen generiert und vermittelt werden kann.⁵⁹⁵ Denn die Diagrammatik, wie im Folgenden gezeigt werden soll, findet sich bei Lechner als funktionales Instrument sowohl prospektiv in dessen Skizzen zur Ideenentwicklung und technischen Zeichnungen als auch retrospektiv als didaktisches und reflexives Element. Dennoch bietet sich gerade Költzschs Unterscheidung zwischen prospektiv und retrospektiv für die vorliegende Studie als wichtiges Werkzeug an, mit dem Fragen hinsichtlich der Funktionalität der Zeichnung im Werkprozess nachgegangen werden kann. Dabei ist das Hauptmerkmal der zwei ersten Kategorien der direkte Werkbezug der Zeichnung zu einer konkreten Skulptur. Diesen stellt Költzsch die Zeichnungen der Kategorie *Autonome oder selbstständige Zeichnungen* gegenüber, die jenseits eines plastischen Realisierungsvermögens verortbar sind und retrospektiv in keinem direkten Bezug zu einer Skulptur stehen.⁵⁹⁶ Dennoch verweist Költzsch auf einen konzeptionellen Zusammenhang der Zeichnungen dieser Kategorie zu den plastischen Arbeiten Lechners aus Stahl.⁵⁹⁷ Zwar spricht sie diesen Arbeiten eine Unabhängigkeit

⁵⁹⁴ Heusinger von Waldegg, Joachim (1984). Linie - Fläche - Körper - Raum. In: Kat. Ausst. *Alf Lechner. Linie - Fläche - Körper - Raum*. Städtische Kunsthalle Mannheim, 1994, S. 16.

⁵⁹⁵ Hier muss zwischen *Extrahieren* und *Generieren* von Wissen unterschieden werden. Mit *Extrahieren* ist das Diagramm als Hilfsmittel zum Lernen bzw. als Instrument der Vermittlung von Wissen gemeint. Unter *Generieren* von Wissen wird dagegen der Gewinn von Einsicht durch die spezielle räumliche Form eines diagrammatischen Denkens bezeichnet. Die Möglichkeit eines Diagramms, Wissen vereinfacht darzustellen, bietet im Umkehrschluss die Möglichkeit, vereinfacht Wissen aufzunehmen. Siehe zur Funktion von Diagrammen: Bais, Dominik (2018). *Dingliche Diagrammatik und diagrammatisches Ding* (Zulassungsarbeit 1. Staatsexamen). Akademie der Bildenden Künste, München, S. 6 ff.

⁵⁹⁶ Vgl. Költzsch, 1991, S. 113.

⁵⁹⁷ Vgl. ebd., S. 115.

von den Skulpturen und damit eine Eigenständigkeit zu, dennoch wird in ihrem Fazit betont, dass die Zeichnungen dieser Kategorie zwar „(...) für sich abgeschlossen erscheinen, jedoch immer auf den Autor als Bildhauer verweis(en)“⁵⁹⁸, weshalb die Zeichnungen nicht unabhängig vom plastischen Werk aus Stahl betrachtet werden können. Noch deutlicher wird diese Bezüglichkeit in der dritten Kategorie *Konzeption an Plastik statt zur autonomen Zeichnung*⁵⁹⁹. Für ihre Systematisierung bei Lechner entwickelt Költzsch eine Art Zwischenstufe für Zeichnungen, die zwischen Werkbezug und davon unabhängigen, zeichnerischen Qualitäten changieren.⁶⁰⁰ Költzsch veranschaulicht diese Kategorie am Beispiel einer Serie von Zeichnungen, die den geometrischen Formverlauf beim Umschreiten einer *Würfelskelett-Substraktion*-Skulptur darstellt und beschreibt dabei einen Wesenszug Lechners Arbeitspraxis auf Papier: Dem Umschlagen zwischen plastischer Konzeption und zeichnerischer Qualität.⁶⁰¹ Den Linien dieser Zeichnungen komme demnach eine zweifache Funktion in der Darstellung zu: Zum einen als zeichnerisches Element und zum anderen als körpersuggestive Projektion der Form.⁶⁰² Dabei entsteht eine räumliche Verunklärung, die ein Umspringen zwischen der zweidimensionalen Bildlichkeit und der dargestellten Räumlichkeit auf der Zeichnung ermögliche.⁶⁰³ Die Zeichnungen dieser Kategorie erscheinen demnach „(...) in zweifacher Aspekthaftigkeit – als Aufsicht und Ansicht.“⁶⁰⁴

In diesem paradoxen Verhältnis einer *zweifachen Aspekthaftigkeit* der Zeichnung zwischen *Bildobjekt*⁶⁰⁵ und dem *Bildträger*⁶⁰⁶ wird das Potenzial deutlich, das die Untersuchung der Zeichnungen von Lechner hinsichtlich einer möglichen *Medienspezifik des Skulpturalen* bietet. Die Beziehung zwischen Zeichnung und Plastik arbeitet Költzsch mit Blick auf die Funktionalität und die Einsatzmöglichkeiten von Zeichnung im Werk verschiedener Kunstschaffender heraus. Die hierbei vorgenommene Ausdifferenzierung in verschiedene Zeichnungstypen wirkt heute nicht mehr zeitgemäß,

⁵⁹⁸ Ebd.

⁵⁹⁹ Ebd., S. 110 f.

⁶⁰⁰ In diesem Sinne beschreibt auch Heusinger von Waldegg zuvor in einem Ausstellungskatalog die Herangehensweise Lechners, plastische Problemstellungen mit zeichnerischen Mitteln zu begegnen und charakterisiert dabei dessen Zeichnungen als „gedankliche Projektionen plastischer Konstellationen“. Vgl. Heusinger von Waldegg, 1984, S. 16.

⁶⁰¹ Vgl. Költzsch, 1991, S. 110.

⁶⁰² Vgl. ebd.

⁶⁰³ Vgl. ebd.

⁶⁰⁴ Ebd., S. 111.

⁶⁰⁵ Vgl. Husserl, Edmund und Marbach, Eduard (2006). *Phantasie und Bildbewusstsein*. Hamburg: F. Meiner, S. 81. Siehe auch *Bildaktum* Vgl. Müller, Axel (1997). *Die ikonische Differenz: das Kunstwerk als Augenblick*. München: W. Fink, S. 15; *Bildwelt* Vgl. Imdahl, Max (1996). *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 51.

Vgl. Blunck, Lars (2019). Jenseits des entgrenzten Bildes. In: M. Stanke (Hrsg.), *Marco Stanke: Teils, 22 x 28 cm* (Aufgabe: 300, S. 4–17). München, S. 5.

⁶⁰⁶ Vgl. Husserl, 2006, S. 81.

Siehe auch *Bildfeld* vgl. Imdahl, 1996, S. 51; *Bildfaktum* vgl. Müller 1997, S. 15; Vgl. Blunck, 2019, S. 5.

eröffnet jedoch gerade an deren Grenzen neue Perspektiven für die Betrachtung. Vor allem die von Költzsch anhand von Lechner entwickelte Kategorie der *Konzeption an Plastik* scheint für diese Grenzbetrachtung produktiv. Der Fokus soll im Folgenden auf dem Werkprozess gelegt werden, der sich auf Grundlage der eingesetzten Materialien entwickelt: Welche medialen Möglichkeiten bietet die Zeichnung für den Umgang mit Stahl? Welche Wechselwirkungen entstehen durch die intermediale Arbeit zwischen Stahl, Graphit und Papier? Welche Möglichkeiten bietet die Perspektive des *Skulpturalen* auf die Zeichenpraxis Lechners?

Zur Klärung dieser Fragen sollen unterschiedliche Zeichnungen untersucht werden, die im Werkprozess zur Werkgruppe *Scheiben mit Teilungsschnitt* entstanden sind. Wie zu zeigen sein wird, lassen sich diese in verschiedene Funktionsbereiche einteilen, die Lechner gezielt einsetzt. Die Einteilung soll dazu dienen, reflexive Bewegungen Lechners zwischen dessen Stahlskulpturen und den zeitgleich entstandenen Zeichnungen aufzuzeigen.

4.2.1 Zeichnen als epistemisches Instrument

Die Werkgruppe *Scheiben mit Teilungsschnitt* umfasst insgesamt vier rundliche Stahlkörper mit jeweils einem Durchmesser von eineinhalb Meter bei einer Höhe von zehn Zentimeter und einem Gewicht von eineinhalb Tonnen (Abb. 100). Die ursprüngliche Form des Zylinders, aus der die Scheiben geschmiedet wurden, ist nicht mehr erkennenbar. Das Volumen der Scheiben ist jeweils in



Abb. 100: Alf Lechner: *Scheiben mit Teilungsschnitt I + IV* (WV 334 und WV 337), 1985.

einem geometrisch hergeleiteten Verhältnis in zwei ungleiche Hälften geteilt. Die Werkgruppe lässt sich als Untergruppe zu *Flächenauflösungen* einordnen, bei denen meist geometrische Grundformen geteilt und die Fragmente in Beziehung zueinander gesetzt sind. Ebenso wie die geteilten Kugeln, unterscheiden sich die Scheiben von anderen *Flächenteilungen* Lechners mit ihren, durch das Schmieden unregelmäßigen, teils organisch anmutenden Oberflächen, die im Kontrast zu den geometrischen Schnittlinienverläufen stehen.⁶⁰⁷ Zur Werkgruppe entsteht prospektiv eine Vielzahl an Zeichnungen, die in unterschiedlicher Materialität und Technik verschiedene funktionale Aspekte für die Herstellung und Entwicklung der Skulpturengruppe aufweisen und im Folgenden genauer untersucht werden. Hierfür schlage ich die Betrachtung dreier größerer Funktionsbereiche vor: Erstens, die Zeichnung als epistemisches Instrument. Zweitens, die Zeichnung als Werkzeug für die technische Umsetzung und drittens, eine pädagogisch-didaktische Funktion der Zeichnung für die Vermittlung der zugrundeliegenden Konzeption der Skulptur. Diese Ausdifferenzierung darf jedoch nicht als Systematisierung verstanden werden, sondern dient vielmehr als Orientierungshilfe für die Analyse des Verhältnisses zwischen Zeichnung und Skulptur.

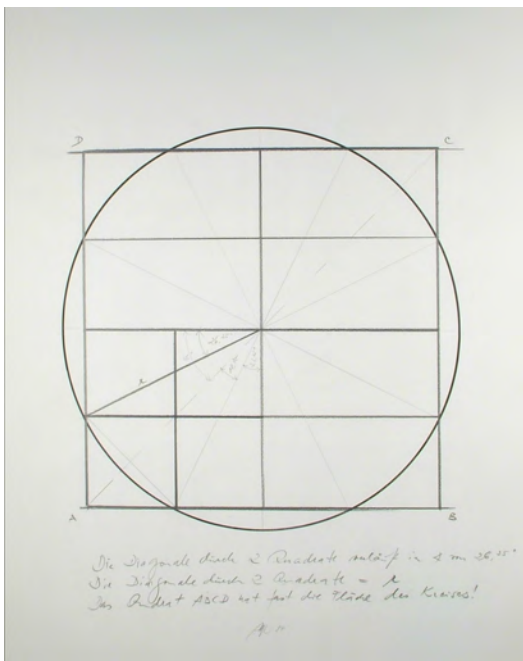


Abb. 101: Vorskizze zu *Scheibe mit Teilungsschnitt III* (WV 336), 1984.



Abb. 102: Alf Lechner: *Scheibe mit Teilungsschnitt III* (WV 336), 1985.

Ausgangspunkt vieler Arbeiten Lechners bilden geometrische Auseinandersetzungen und spezifische Maßverhältnisse, die er systematisch mithilfe zeichnerischer Hilfsmittel wie Geodreieck und

⁶⁰⁷ Siehe dazu: Heusinger von Waldegg, Joachim (1985). Plastik über Plastik. In: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Nationalgalerie Berlin und Museum moderner Kunst Palais Lichtenstein Wien (Hrsg.), *Alf Lechner. Neue Arbeiten*. (S. 11–19). München, Berlin, Wien, S. 17 f.

Zirkel untersucht.⁶⁰⁸ Diese Herangehensweise zeigt sich an einem Blatt, das der Skulptur *Scheiben mit Teilungsschnitt* voraus ging. Auf der unbetitelten Zeichnung von 1984 ist zentral ein mit Zirkel gezogener Kreis zu sehen und ein darauf ausgerichtetes und dessen Flächeninhalt entsprechendes Quadrat (Abb. 101). Das Quadrat ist wiederum paritätisch in kleinere Quadrate im Maßverhältnis 1:4 unterteilt. Mit einem leichten Strich wurde diagonal durch das Kreiszentrum zwischen den mit Buchstaben gekennzeichneten Quadratecken und den Berührungspunkten des Kreises mit dem Quadrat gezeichnet. Im unteren linken Viertel des Quadrats verdichtet sich das Diagramm, denn dort ist eine der Diagonalen bis zur Kreismitte stärker nachgezogen, mit der Länge r gekennzeichnet und mit genauen Winkelangaben versehen. Seine Erkenntnisse aus der Untersuchung notierte Lechner in drei Sätzen unter der Zeichnung:

„Die Diagonale durch 2 Quadrate verläuft im Winkel von $26,25^\circ$

Die Diagonale durch 2 Quadrate = r

Das Quadrat ABCD hat fast die Fläche des Kreises!“

Vergleichbar zu diesem Beispiel, liegt vielen Arbeiten Lechners eine Untersuchung der Kreis-Quadrat-Beziehung zu Grunde, wobei es sich um ein allgemein bekanntes mathematisches Problem der sogenannten unmöglichen *Quadratur des Kreises* handelt. Diese lässt sich weder geometrisch noch rechnerisch herleiten, da die Kreiszahl π (Pi) niemals exakt angegeben werden kann. Der Versuch dieser *Quadratur des Kreises* ist demnach schon von Beginn an zum Scheitern verurteilt und dennoch, so scheint es, will sich Lechner von dieser Unmöglichkeit selbst überzeugen. So verhält es sich auch mit den drei, von ihm formulierten Sätzen unter der Zeichnung. Dabei handelt es sich um in der Mathematik längst bekannte Phänomene und doch beendet Lechner den letzten Satz mit einem Ausrufezeichen, das auf einen Erkenntnisgewinn hinweist. Dieser Erkenntnisgewinn ist jedoch nicht unbedingt für ein Publikum gedacht, sondern für ihm selbst, denn er macht die Zeichnung zur Grundlage seiner weiterführenden Untersuchung. Lechner konstruiert geometrisch für sich das bereits Bekannte, um von dort ausgehend mit Techniken weiterzuarbeiten, die einen intuitiveren Zugriff ermöglichen. Beispielsweise ein in Kreisform ausgeschnittenes transparentes Papier, das Lechner an einem zuvor dunkel und dicht gezeichneten Quadrat frei ausrichten kann, um verschiedene Verhältnisse erproben und montieren zu können.

⁶⁰⁸ Siehe dazu etwa die Zahl 1,7 in: Zweite, Armin (2015a). Den Stahl leicht machen. Alf Lechner zu seinem 90. Geburtstag. In: Alf Lechner Stiftung (Hrsg.), *Festschrift zum 90. Geburtstag von Alf Lechner*. München, S. 16; Müller, Hans-Joachim (1977). Lieber Pythagoras. In: Kat. Ausst. *Alf Lechner*. Kunstverein Freiburg, Freiburg.



Abb. 103: Alf Lechner: *Ohne Titel* (WVP 1985-8087), 1985.



Abb. 104: Alf Lechner: *Scheibe mit Teilungsschnitt IV* (WV 337), 1985,

Am Beispiel einer Collage von 1985 lässt sich die Form der *Scheibe mit Teilungsschnitt IV* erkennen (Abb. 103 und 104). Zur selben Zeit entstehen viele weitere Variation dieser Collagen, etwa jene mit der Werkverzeichnisnummer WVP 1984-2597, bei der ein Kreis zum Teil mittig über ein quadratisches Stück Papier gezogen wird (Abb. 105). Das auf dem Papier befindliche Kreissegment ist dadurch frei beweglich und wurde schließlich zentral fixiert. Das in den Kreis verschobene Segment entspricht dem Teilungsschnitt der *Scheibe mit Teilungsschnitt II* (Abb. 106). Die Transparenz des Papiers und die einfache Handhabung der bezeichneten oder geschnittenen Papiere ermöglichen ein intuitives Spiel mit Form, das im Gegensatz zur diskursiven geometrischen Herleitung von *WVP 1984-2610* steht. Um subjektive Prozesse zu beschreiben, die entgegen der rationalen geometrischen Berechnungen stehen, verwendet Lechner nicht den Begriff der *Intuition* oder des *Spielerischen*, sondern den Begriff der *Emotionalität*.⁶⁰⁹ Die rationalen, gedanklichen Werkprozesse sollten mit emotionalen, gefühlten Vorgänge verbunden werden.⁶¹⁰ Zu den Collagen finden sich weitere, grafische Experimente, in denen die Teilung eines Kreises verhandelt wird. Etwa ein mit Wachsstift zirkulär und dicht ausgemalter Kreis, bei dem Lechner mithilfe eines Messers einen Spalt in den dicken Zeichengrund aus Karton schneidet (Abb. 107). Die filigrane Linie sticht durch den Kontrast zur massigen und pastös aufgetragenen schwarzen Fläche deutlich hervor. Eine Wirkung, die sich ebenfalls in der Betrachtung der Scheiben aus Stahl zeigt, da auch dort ein filigraner Lichtspalt im Kontrast zur Masse des Stahls klar hervortritt (Abb. 108). Schon bevor Lechner damit beginnt, mas-

⁶⁰⁹ Siehe Abs. 2.4 vorliegender Arbeit.

⁶¹⁰ Vgl. Loers, Veit und Pöhlmann, Wolfger (1981). *Alf Lechner, Maß und Masse*. In: Kat. Ausst., Museen der Stadt Regensburg, Regensburg, S. 17.



Abb. 105: Alf Lechner: *Ohne Titel* (WVP 1984-2597), 1984.



Abb. 106: Alf Lechner: *Scheibe mit Teilungsschnitt II* (WV 335), 1985.

sive Stahlkörper zu teilen, finden sich in seinen Skizzen vergleichbare Motive. So lässt sich etwa in einer kleinen Zeichnung von Anfang der 1970er Jahre ein ähnliches Vorgehen beobachten (Abb. 109). Hier verwendet Lechner einen Widerstand, den er auf das Papier klemmt und gegen den er eine kreisförmige Schraffur setzt. An der Stelle des Widerstands bleibt das Papier frei von Graphit und es entsteht, wie in den geteilten Skulpturen der *Scheiben mit Teilungsschnitt*, eine Leerstelle.

Der Blick auf das Werk offenbart Lechners stetiger Versuch zwischen zeichnerischer und plastischer Beschaffenheit zu variieren. So finden sich etwa eine Vielzahl an Zeichnungen mit einem *massigen* Auftrag von Wachs und Graphit, der zu einer plastischen Erhebung des Materials auf dem Papier führt.⁶¹¹ Zur gleichen Zeit nähert sich Lechners Arbeit mit Stahl der Fläche an, die ab Mitte der 1980er Jahre vom Umgang mit Blechen mit einer Dicke um die sechs Zentimeter geprägt ist, die er meist flächig auf dem Boden präsentiert.⁶¹² In dieser Zeit entsteht eine, für Lechners Werk einzigartige Serie von Bleiarbeiten, die zwischen Zeichnung und Skulptur oszillieren. Dabei handelt es sich um sehr dünn gedungelte Scheiben aus Blei mit einem Durchmesser bis fünfzehn Zentimeter (Abb. 110). Die dünnen Bleischeiben sind zentral auf eine Pappe aufgezogen, wodurch sie in ihrer Komposition anderen zeichnerischen Studien Lechners ähneln. Unterstützt wird dieser Eindruck von der Oxidation des Materials, welche auf den Scheiben zu grafischen Erscheinung führt. Das Verfahren

⁶¹¹ Siehe hier vor allem die großformatige Zeichnung Lechners: *Verdichtung*, 1986, Graphit auf Bütteln, WVP 1986-8125.

⁶¹² Siehe dazu etwa Skulpturen WV 338 - 368.

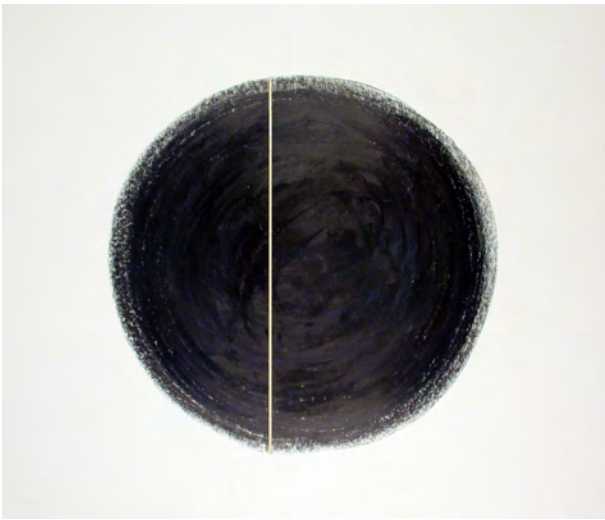


Abb. 107: Alf Lechner: *Ohne Titel* (WVP 1985-4399), 1985.



Abb. 108: Alf Lechner: *Scheibe mit Teilungsschnitt I* (WV 334), 1985.

des Dengelns, bei dem das Material ausgezogen und verdünnt wird, entspricht dem späteren Schmiedeprozess der Scheiben aus Stahl. In beiden Verfahren entsteht durch Abdrücke des Werkzeugs eine unregelmäßige Oberfläche, an welcher die Materialbearbeitung und damit die Herstellung sichtbar bleibt. Allgemein fertigt Lechner prospektiv für alle seine Skulpturen Modelle zur räumlichen Überprüfung von Massen- und Volumenverhältnissen. Diese Modelle sind überwiegend aus Stahl gefertigt, also dem gleichen Material, das Lechner später für die Skulpturen einsetzt, denn wie er selbst betont, ist es für ihn erst in der materiellen Umsetzung möglich, seine zeichnerisch entwickelten Konzeptionen zu überprüfen.⁶¹³

Während in den Zeichnungen primär der geistige Entwurf im Vordergrund steht, fügt Lechner im Modell das später verwendete Material und dessen Eigenschaften hinzu. Im Vergleich zu anderen Modellen aus Stahl verzichtet Lechner bei den Bleiarbeiten auf Volumen und Masse, wodurch diese aufgrund der grafischen Qualität der Oberfläche und des dünnen Materials zwischen Papierarbeit und Bleiskulptur changieren. Im Gegensatz zu Stahl, das zu hart für eine derartige Bearbeitung ist, bietet Blei



Abb. 109: Alf Lechner: *Ohne Titel* (WVP 1972-3726), 1972.

⁶¹³ Lechner selbst formuliert es 1987 wie folgt: „Ich kann Arbeiten nicht ertragen, die lange Zeit für ihre Herstellung brauchen, weil ich es nicht erwarten kann zu sehen, ob mein Denken stimmt.“ Zitiert nach: Honisch, 1990, S. 21.

die Möglichkeit den Prozess des Schmiedens durch das Dengeln im heimischen Atelier nachzuempfinden und eine organisch anmutende Oberflächenbeschaffenheit zu erzeugen, die nicht mit zeichnerischen Mitteln hergestellt werden kann.



Abb. 110: Alf Lechner: *Ohne Titel* (WVP 1984-2592), 1984.

Durch die Experimente mit unterschiedlichen Techniken und Materialien entstehen so verschiedene Teilungssysteme eines Kreises, die Lechner in einer Serie von zehn Zeichnungen synthetisiert.⁶¹⁴ Auf allen Zeichnungen ist mit leicht gezogenem Strich die Herleitung der Form erkennbar, wobei Lechner teilweise die mathematische Herleitung des Konzepts mit wenigen Sätzen notiert hat. Im Gegensatz zu den geometrischen Auseinandersetzungen zur Kreisteilung zuvor, ist bei einem Blatt von 1985 der zentrale Kreis kräftig mit dickem Graphitstift gezogen, wodurch eine Wellung entsteht (Abb. 111). Diese steht im Kontrast zu den geradlinigen, mit Zirkel und Lineal gezogenen Konstruktionslinien und deutet das unregelmäßige Material nach dem Schmieden an. Stand zuvor das geistige Konzept im Mittelpunkt, ist nun das Material mitgedacht. Im Gegensatz zu den fein gezogenen Hilfslinien wirkt es, als wolle Lechner nun die Masse der Stahlscheibe mithilfe eines dicken Stücks Graphit als nahezu tastbaren Wert auf das Papier übertragen, wodurch eine plastische Wirkung entsteht. Die Serie dient der Visualisierung verschiedener Teilungskonzepte und als Sammlung, wodurch die entwickelten Konzepte abschließend einem Selektionsprozess unterzogen werden können. Aus den zehn Zeichnungen wählt Lechner vier Teilungssysteme aus, die er jeweils aus eineinhalb Tonnen Stahl fertigen lässt.

Wie an den Zeichnungen zu sehen ist, die im Entwicklungsprozess der Skulpturen *Scheiben mit Teilungsschnitt* entstehen, lassen sich bei Lechner künstlerisch reflexive Bewegungen zwischen den medialen Möglichkeiten von Papier, Blei und Stahl rekonstruieren. Dabei wird deutlich, dass die Arbeit mit Stift und Papier andere mediale Möglichkeitsräume als die Arbeit mit Stahl bietet, weshalb sich die Zeichnung bei Lechner sowie bei anderen bildhauerisch tätigen Kunstschaaffenden früh

⁶¹⁴ Vgl. WVP 1985-2535 bis 1985-2544.

als Hilfsmittel zur Planung und Realisierung von Skulpturen etabliert. Lechners erste Skulpturen entstehen neben seiner Tätigkeit als Industriedesigner, wodurch sein Zugang zum Material als gelernter Schlosser weniger aus der Kunst, als vielmehr aus dem Handwerk zu kommen scheint.⁶¹⁵ Dieser Umstand spiegelt sich in dessen Zeichenpraxis wider, die er vor allem bis Mitte der 1980er Jahre zweckgebunden zur Entwicklung und Umsetzung seiner Stahlskulpturen einsetzt. Als Lechner Ende der 1960er Jahre damit beginnt starkwandige Stahlrohre zu biegen, bedarf dies aufgrund des Kosten- und Zeitaufwands genauer Planung,

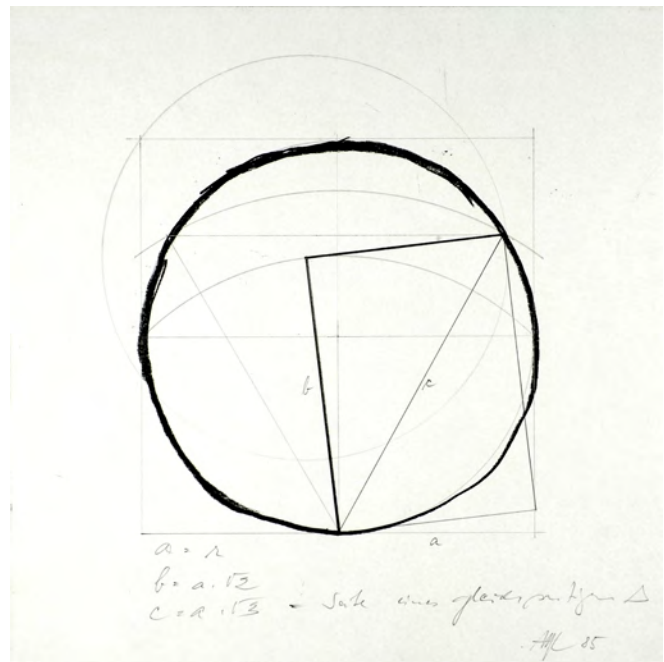


Abb. 111: Alf Lechner: *Ohne Titel* (WVP 1985-2541), 1985.

die in Form von Skizzen einfach bewerkstelligt werden konnte. Das Potenzial der Zeichnung, mit ungefähren Strichen und auf das Wesentliche konzentriert, Ideen und Konzepte zu entwickeln und zu fixieren, ließ das Medium für ihn zu einem wichtigen Werkzeug für künstlerische Prozesse werden. Es ermöglicht auf ökonomische Art und Weise die Klärung verschiedener skulpturaler Ideen, bei der auf die aufwendige Umsetzung tonnenschwerer Stahlskulpturen verzichtet werden kann.

Wie Walter Koschatzky in seinem Buch *Die Kunst der Zeichnung* beschreibt, liegen wichtige und nachvollziehbare Anfänge der Handzeichnung in Form von Vor- und Nachzeichnungen für die Ausführung größerer Werke in den mittelalterlichen Werkstätten.⁶¹⁶ Eingebunden in einen Zweck bilden sie den ersten Schritt zu einem Werk, etwa in der Architektur, Malerei, Plastik oder Graphik.⁶¹⁷ Entsprechend der am neuen Menschenbild orientierten Entwicklung von der handwerklichen Werkstattarbeit hin zu einem neuen Typus von Kunstschaffenden, löste sich die Zeichnung ab dem 15. Jahrhundert von ihrer unbedingten Zweckgebundenheit.⁶¹⁸ Dieser als *autonom* bezeichnete Typus von Zeichnung sei nach Koschatzky ungebunden und erfülle die *Funktion der Funktionslosigkeit*.⁶¹⁹ Damit ist neben einer Unabhängigkeit der Zeichnung von weiterführenden Gestaltungsprozessen

⁶¹⁵ Honisch, 1990, S. 16 f.

⁶¹⁶ Vgl. Koschatzky, Walter (1981). *Die Kunst der Zeichnung: Technik, Geschichte, Meisterwerke* (Im Text ungekürzte Ausg.). München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 317.

⁶¹⁷ Vgl. ebd., S. 403.

⁶¹⁸ Vgl. ebd.

⁶¹⁹ Koschatzkys Definition von *autonom* bezieht sich nicht nur auf den Bezug der Zeichnung zu einem anderen Werk, sondern beschreibt eine Unabhängigkeit von einem bestimmten Auftrag. Vgl. ebd.

auch eine Unabhängigkeit von Auftraggebern und deren zu berücksichtigenden Wünschen gemeint. Die Befreiung von Vorgaben und Normen ermögliche demnach das flüchtige Festhalten und die Entwicklung eigener Einfälle und Beobachtungen nach dem Gestaltungswillen des Kunstschaffenden, wodurch die Zeichnung zu dem Medium wurde, in dem *Erfindungen* und *Neuerungen* niedergelegt werden können.⁶²⁰ Zu diesem Ergebnis kommt auch Kemp in seiner historischen Betrachtung des Zeichenunterrichts.⁶²¹ Kemp betont beispielsweise hervorgehend aus seiner Analyse historischer Quellen des 18. Jahrhunderts die Bedeutung der Freihandzeichnung sowie die des geometrischen Zeichnens für das Handwerk.⁶²² So ermögliche das symbolische Übersetzen des Werkstücks auf ein Papier etwa einen Freiraum, in dem die Handwerkenden selbst erfinderisch werden könnten.⁶²³ Eine der von Kemp herangezogenen Quellen ist der Mathematiker Gaspard Monge, der die epistemische Bedeutung des Mediums hervorhebt und die deskriptive Geometrie als „(...) ein Mittel, die Wahrheit zu erforschen (...)“⁶²⁴ versteht.⁶²⁵ Wesentlich für eine erkenntnistheoretische Auseinandersetzung mit Zeichnen ist der Begriff des *Disegno*, der nach Kemp zum Teil als „(...) Synonym für Erkenntnisvermögen und Denken überhaupt (...)“⁶²⁶ betrachtet werden könne. Das *Disegno* ist grundlegend in der Kunsttheorie der Renaissance und beschreibt die Entwicklung einer künstlerischen Idee mit den Mitteln der Zeichnung. Seine Bedeutung erhält der Begriff durch dessen Verbundenheit mit der künstlerischen Praxis und den kreativen Prozessen, die in der Zeichnung zu einem Ausdruck kommen.⁶²⁷ Kemp arbeitet in seiner Beschäftigung mit dem Begriffsdiskurs drei Abschnitte kunsttheoretischer Auffassungen des Begriffs von 1547 bis 1607 heraus: das *Disegno* als Medium, in dem ein geistiger Entwurf vorläufigen Ausdruck findet, das *Disegno* als *synthetisches Urteilsvermögen*⁶²⁸, das die Idee zugleich *formt*⁶²⁹ und das *Disegno* als das eigentliche kreative Prinzip.⁶³⁰ In allen drei Fällen wird beim Zeichnen eine *geistige* Konzeption der Kunstschaffenden betont, die keine direkte Auseinandersetzung mit den materiellen Bedingungen des Mediums ist. Mit Blick auf die zeitgenössische Zeichnung, greift Amine Haase das *Geistige* in Form des *Gedachten*

⁶²⁰ Vgl. Warnke, Martin (1997). Der Kopf in der Hand. In: Warnke, Martin und Diers, M. (Hrsg.), *Nah und Fern zum Bilde: Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie* (S. 108–120). Köln: DuMont, S. 117.

⁶²¹ Vgl. Kemp, Wolfgang (1979). *Einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen: Zeichnen u. Zeichenunterricht d. Laien 1500-1870: ein Handbuch*. Frankfurt am Main: Syndikat.

⁶²² Kemp geht unter anderem dabei auf Gaspard Monge, Denis Diderot und Johann Heinrich Pestalozzi ein.

⁶²³ Dabei war folglich Kemp das Selbsterfinderische der Handwerkenden nicht unbedingt erwünscht. Vgl. Kemp, 1979, S. 151.

⁶²⁴ Blankertz, Herwig (1969). *Bildung im Zeitalter der großen Industrie: Pädagogik, Schule und Berufsbildung im 19. Jahrhundert*. Hannover/ Berlin: Schroedel, S. 66 f.

⁶²⁵ Vgl. Kemp, 1979, S. 161 f.

⁶²⁶ Ebd., S. 234.

⁶²⁷ Ebd., S. 234 f.

⁶²⁸ Ebd.

⁶²⁹ Ebd.

⁶³⁰ Vgl. ebd.

auf, wonach die zeichnende Hand dem *Gedachten* folge, das sich in einem *schöpferischen Prozess* materialisiere und wodurch „(...) Möglichkeiten der Klärung (...)“⁶³¹ entstünden.⁶³² In einem komplexen Zusammenwirken zwischen *Sehen, Vorstellen* und *Handeln*⁶³³ werde das *Gedachte* in Form von Graphitspuren auf dem Papier konkret und wirke reflexiv auf den Zeichnenden ein.⁶³⁴

Wie deutlich wird, ist das Medium Zeichnung als Erkenntnis zu verstehen, das epistemologisch in der Kunsttheorie und Bildwissenschaft bereits umfangreich untersucht wurde.⁶³⁵ Ob als *künstlerischer Denkvorgang*⁶³⁶, *Modus des Philosophierens*⁶³⁷ oder *genuin topologische Verräumlichung des Denkens*⁶³⁸, wird die Zeichnung durchweg als *Medium des Denkens*⁶³⁹ verstanden und daher von Barbara Lutz-Sterzenbach als „(...) künstlerisches wie wissenschaftliches theoriebildendes Verfahren mit epistemischem Potenzial (...)“⁶⁴⁰ betrachtet.⁶⁴¹ Nicht zuletzt daher fordert Lutz-Sterzenbach schlussfolgernd aus ihrer Analyse zur Problemgeschichte des Zeichnens als Erkenntnisprozess: „Die Verankerung von Zeichnung {in der aktuellen Kunsttheorie und Bildwissenschaft} als ein grundlegend epistemisches ‚Prinzip‘ oder ‚Element‘ im Menschen.“⁶⁴²

Mit Blick auf den Werkprozess um die *Scheiben mit Teilungsschnitt* bei Lechner, gewährt die Übertragung des plastischen Vorhabens auf das Papier einen Möglichkeitsraum, in dem neue gestalterische Prozesse verwirklicht werden können. Hierfür nutzt Lechner ganz im Sinne Monges die Geometrie als Forschungsinstrument, bleibt aber nicht bei Bleistift, Lineal, Zirkel und Papier, sondern nutzt weitere Materialien und Techniken, um im Zusammenwirken von Vorstellung, Sehen und

⁶³¹ Ebd.

⁶³² Vgl. Haase, Amine (2009). Das Unsichtbare hinter dem Unsichtbaren. Die Linie denkt: Was Wirklichkeit in der zeitgenössischen Zeichnung bedeuten kann. In: *Kunstforum International, Bd. 196* (Zeichen zur Zeit).

Abgerufen am 09. September 2021 von <https://www.kunstforum.de/artikel/das-unsichtbare-hinter-dem-sichtbaren/>

⁶³³ So beschreibt es der Theoretiker Gert Hasenhütl, für den das Zusammenspiel von Sehen, Vorstellen und Handeln in Verbindung mit spezifisch eingesetzten Zeichenwerkzeugen ein komplexes und Erkenntnis generierendes Netzwerk ergibt.

Vgl. Hasenhütl, Gert (2009). Zeichnerisches Wissen. In: D. Gethmann und S. Hauser (Hrsg.), *Kulturtechnik Entwerfen* (S. 341–358). Transcript Verlag, S. 341 ff.

⁶³⁴ Vgl. Haase, 2009.

⁶³⁵ Hierzu vor allem: Lutz-Sterzenbach, Barbara und Kirschenmann, Johannes (Hrsg.) (2014). *Zeichnen als Erkenntnis: Beiträge aus Kunst, Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik*. München: Kopaed. Und die Tagung: *Linien. Ästhetische und epistemische Dimensionen der Zeichnung* vom 25.11.2004 - 27.11.2004.

⁶³⁶ Bredekamp, Horst (2013, Oktober). *Historische Kritzeleien. Über das Verfertigen der Gedanken beim Zeichnen*. Vortrag gehalten auf dem Symposium: Zeichnen als Erkenntnis, AdbK München. Siehe dazu: Lutz-Sterzenbach/ Kirschenmann, 2014.

⁶³⁷ Meister, Caroline (2007). Diagramme. In: Lammert A. und Badur, F. *Räume der Zeichnung*. Nürnberg: Verl. für Moderne Kunst, S. 10.

⁶³⁸ Lammert/ Badur, 2007, S. 6.

⁶³⁹ Lutz-Sterzenbach, Barbara (2015). *Zeichnen als Erkenntnis: Beiträge aus Kunst, Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik* (Dissertation). Akademie der Bildenden Künste, München, S. 184.

⁶⁴⁰ Dabei nimmt Lutz-Sterzenbach Bezug auf Lammert/ Badur 2007 S. 6. Vgl. Ebd., S. 184 f.

⁶⁴¹ Vgl. ebd., S. 184 f.

Siehe dazu auch: Sachse, Pierre (2002). *Idea materialis: Entwurfsdenken und Darstellungshandeln: über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Skizzieren und Modellieren*. Berlin: Logos-Verl.

⁶⁴² Vgl. ebd., S. 188.

Handeln seinen Werkprozess weiterzuentwickeln. Daneben scheint die Materialität der Zeichnung für Lechner eine bedeutsame Rolle einzunehmen, weshalb verschiedene Materialerscheinungen des Stahls in das Medium Zeichnung übersetzt werden. Dabei handelt es sich meines Erachtens um eine relevante Perspektive auf die Zeichnung, auf die auch Hans Dieter Huber in seiner Auseinandersetzung mit den Handzeichnungen Käthe Kollwitz⁶⁴³ mit Verweis auf Niklas Luhmann aufmerksam macht und wonach die materialspezifischen Bedingungen der Zeichnung deren Bedeutungsproduktion beeinflussen:⁶⁴⁴ „Die Materialität des Mediums fließt in die Bedeutung einer Zeichnung ein.“⁶⁴⁴ Huber betont die Relevanz der Materialität für das epistemische Potential der Zeichnung. Galt Form lange Zeit als ein der Materie übergeordnetes geistiges Prinzip, wurde in den letzten Jahrzehnten immer wieder hervorgehoben, dass Geist und Form nicht ohne etwas Vorausgesetztes bestehen können, wonach die Materie eine Grundlage für das Denken bildet und diesem voraus geht.⁶⁴⁵

Während der Aspekt der Bedeutung des Materials und der Materialität für Lechners Zeichenpraxis in Abs. 4.3 der vorliegenden Arbeit tiefergehend untersucht wird, soll zunächst weiterhin die Eingebundenheit der Zeichnung im Werkprozess der Stahlskulpturen betrachtet und der Einfluss der technischen Infrastruktur untersucht werden.

4.2.2 Die Zeichnung als Hilfsmittel im Herstellungsprozess der Skulpturen aus Stahl

Für die technische Umsetzung der Skulpturen bedurfte es genauer Planungsskizzen und Ausführungszeichnungen. Wie an den technischen Zeichnungen Lechners ersichtlich wird, die sich im Atelier Lechners in Ordnern und Hängemappen befinden und im Zuge meiner Arbeit am Werkverzeichnis digitalisiert wurden, richtet sich die Gestaltung der Konstruktionszeichnungen ganz nach den Bedürfnissen der Person bzw. der Firma, die mit der Herstellung der Skulptur beauftragt war, da für die Kommunikation zwischen Entwerfendem und Herstellenden Zeichnungen in Form von Anleitungen benötigt werden. Ihre Darstellung ist in der Regel mit Symbolen und Zeichen codiert, die nur Fachkundige lesen können und die nicht für eine breite Öffentlichkeit gedacht sind.⁶⁴⁶

⁶⁴³ Huber, Hans Dieter (1995). Materialität der Körper - Zu den Handzeichnungen von Käthe Kollwitz. In: K. Kollwitz und Käthe Kollwitz-Museum Berlin (Hrsg.), *Käthe Kollwitz: Meisterwerke aus dem Käthe-Kollwitz-Museum Berlin. Zeichnungen, Graphik, Bronzen* (S. 42–48). Wiesloch: Kunstkreis Südliche Bergstrasse-Kraichgau.

Huber bezieht sich hier auf Luhmann: Vgl. Luhmann, Niklas (1988). Das Medium der Kunst. In: Bunsen, F. D. und Adelman von Adelmansfelden, J. A. (Hrsg.), *Ohne Titel: neue Orientierungen d. Kunst*. Würzburg: Echter.

⁶⁴⁴ Vgl. ebd., S. 42.

⁶⁴⁵ Vgl. Köhler, 2013, S. 11.

Das bedeutet meines Erachtens aber auch, dass unterschiedliche Materialien unterschiedliche Denkräume ermöglichen.

⁶⁴⁶ Siehe dazu: Breiing, Alois (2001). Visualisierung in den Ingenieurwissenschaften. In: B. Heintz und J. Huber (Hrsg.), *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten* (S. 187–202). Zürich: Springer, Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst.

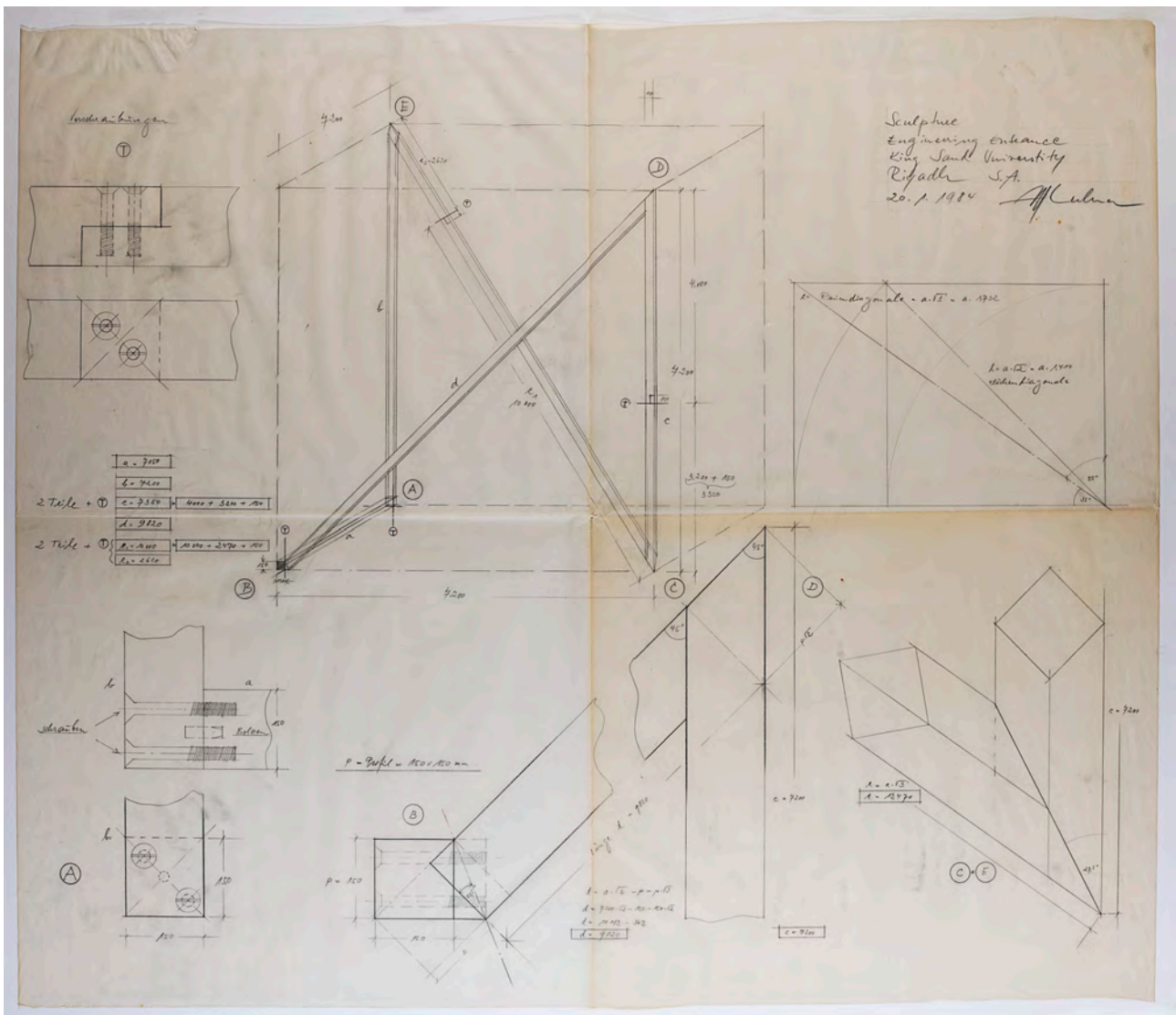


Abb. 112: Ausführungszeichnung für *Würfel-Skelett-Subtraktion* (WVP 1984-8486), 1984.

Beispielhaft dafür kann eine Zeichnung für die Skulptur *Würfel-Skelett-Subtraktion* von 1984 beschrieben werden (Abb. 112). Dabei handelt es sich um ein 87 x 110 Zentimeter großes Transparenzpapier, dessen Größe für den Transport mithilfe zweifachen Faltens auf ein Viertel reduziert werden kann. Deutlich sind die Spuren der Faltung noch zu erkennen. Über das Blatt verteilt finden sich mehrere Darstellungen. Am rechten oberen Rand steht ein kurzer handschriftlicher Textblock, durch den der Plan eingeordnet werden kann:

„Sculpture
 Engineering Entrance
 King Saud University
 Riyadh S.A.
 20.1.1984 Alf Lechner (Signatur, Anm. d. Verf.)“⁶⁴⁷

⁶⁴⁷ Vgl. Abb. 112.

Wie aus dem Text hervorgeht, handelt es sich bei dem Plan um eine technische Zeichnung für die Herstellung einer Skulptur für die *King Saud University* in Riad in Saudi Arabien. Der Textblock macht nur einen kleinen Teil des Plans aus, auf dem neun Zeichnungen zu erkennen sind. Die größte davon ist eine isometrische Darstellung der Skulptur mit Maßangaben und Buchstaben. So lassen sich zum einen Großbuchstaben von A bis E sowie T erkennen, welche die Ecken der Skulptur beschreiben sowie Kleinbuchstaben von a bis e, die den Seiten der Skulptur zugeordnet sind. Über die Buchstaben lassen sich die anderen Darstellungen an der Skulptur verorten. Dabei handelt es sich um Detailzeichnungen mit genauen Maß- und Winkelangaben von spezifischen Schraub- und Schweißverbindungen. Des Weiteren finden sich auf dem Plan auf der linken Seite eine Aufstellung der benötigten Vierkantstäbe mit Maßangabe und auf der rechten Seite eine schematische Darstellung der geometrischen Herleitung der Skulptur. Dass es sich hierbei um eine Herleitung handelt, lässt sich daran erkennen, dass Lechner statt Maßangaben Variablen verwendet: „ $e = \text{Raumdiagonale} = a \times \sqrt{3} = a \times 1,732$ “⁶⁴⁸.

Im Vergleich zu ähnlichen Zeichnungen Lechners dieser Art ist die technische Zeichnung für *Würfel-Skelett-Subtraktion* besonders, da sie sowohl über Informationen für die Herstellung der Skulptur als auch über Informationen zur Konzeption und zur Herleitung der Skulptur verfügt. In anderen Fällen handelt es sich um einen voneinander getrennten Vorgang, der sich auch in der Verwendung anderer zeichnerischer Mittel und anderem Papier niederschlägt. Bisher wurden die Bezeichnungen *Entwurfs-* und *Konstruktionszeichnung* in verschiedenen Katalogen Lechners synonym verwendet,⁶⁴⁹ im Folgenden soll jedoch zwischen Entwurf bzw. Konzeption und Ausführung unterschieden werden. Dabei beinhaltet die *Ausführungszeichnung* die bautechnisch relevanten Informationen und vermittelt diese über detaillierte Darstellungen mit allen notwendigen Angaben für die Ausführung.⁶⁵⁰ Dennoch kann es, wie das Beispiel zeigt, zu Überlagerungen kommen. Eine Unterscheidung dieser Typen scheint dahingehend produktiv, als dass es vor allem die *Entwurfs- und Konzeptionszeichnungen* sind, die in Ausstellungen gezeigt und in Publikationen abgedruckt werden, wohingegen sich eine große Zahl der *Ausführungszeichnungen* in Mappen und Ordnern befinden und nur selten veröffentlicht werden.

⁶⁴⁸ Vgl. ebd.

⁶⁴⁹ Siehe etwa Honisch 1990 oder Brockhaus 1995.

⁶⁵⁰ Die Definition der *Ausführungszeichnung* ist in der DIN 1356-1 festgeschrieben.

Vgl. *Entwurfsplanung versus Ausführungsplanung. Wodurch unterscheiden sich Entwurfsplanung und Ausführungsplanung?*

Abgerufen am 02. Februar 2023 von <https://www.cemconsultants.de/faq/Entwurfsplanung.shtml>

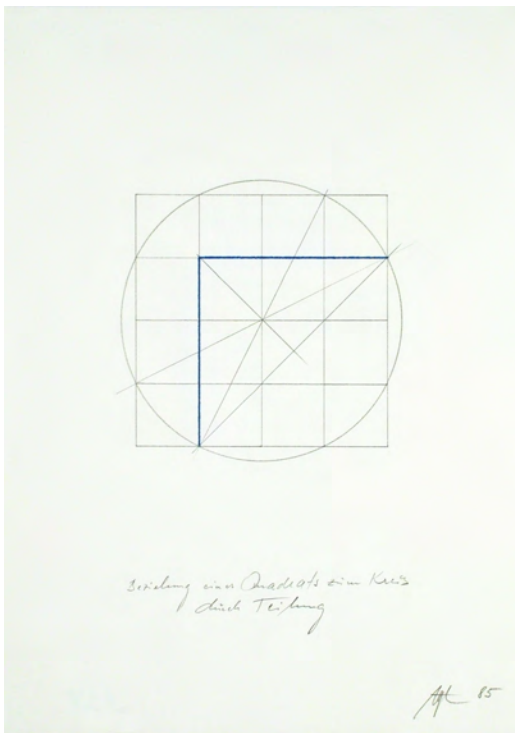


Abb. 113: Entwurfs- oder Nachzeichnung (WVP 1985-2698) für *Scheibe mit Teilungsschnitt*, 1985.

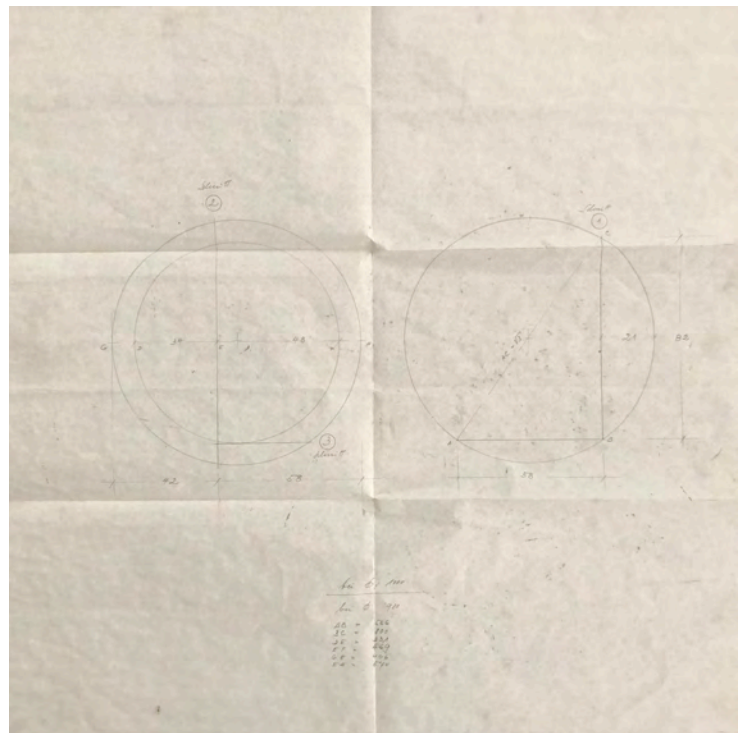


Abb. 114: Ausführungszeichnung (WVP 1985-8712) für *Scheibe mit Teilungsschnitt IV*, 1985.

Im direkten Vergleich einer Ausführungs- zu einer Entwurfszeichnung von *Scheibe mit Teilungsschnitt IV* fallen diverse Gemeinsamkeiten und Unterschiede auf (Abb. 113 und 114). Wo Dreidimensionalität und Isometrie nicht als notwendiges Klärungsmittel gebraucht werden, sind in beiden Fällen die Skulpturen schematisch dargestellt. Hauptunterschied in der Darstellung sind die fehlenden Maßangaben in der Entwurfszeichnung, wobei in anderen Beispielen diese als Variablen angegeben sind und so auf verschiedene Größen skaliert werden können. Die Entwurfszeichnung dient in erster Linie der Klärung des Konzepts, das in diesem Fall mithilfe von Hilfslinien, Text und farblichen Hervorhebungen vermittelt wird. Für die Herstellung bedarf es dagegen klarer Streckenlängen mit Maßangabe. Im Gegensatz dazu muss die Ausführungszeichnung jedoch keinen Aufschluss über das Konzept der Skulptur geben, denn sie zeichnet sich dadurch aus, dass auf Informationen, die über die Herstellung der Skulptur hinausweisen, verzichtet wird. Ihre Aufgabe besteht darin, einen Transfer von Wissen zu ermöglichen, der für die bautechnische Herstellung benötigt wird. Für die Kommunikation mit den Werksarbeitenden sollte auf jede Form von illusorischen Mitteln verzichtet werden. Auch die Wahl des Papiers unterscheidet sich und ist bei der Ausführungszeichnung funktional begründet. Es muss dünn sein, um einfach zusammengefaltet werden zu können und transparent, um Teile anderer Zeichnung übertragen zu können.

Werden die Oberflächen und Rückseiten der beiden Zeichnungen genauer untersucht, so fällt auf,

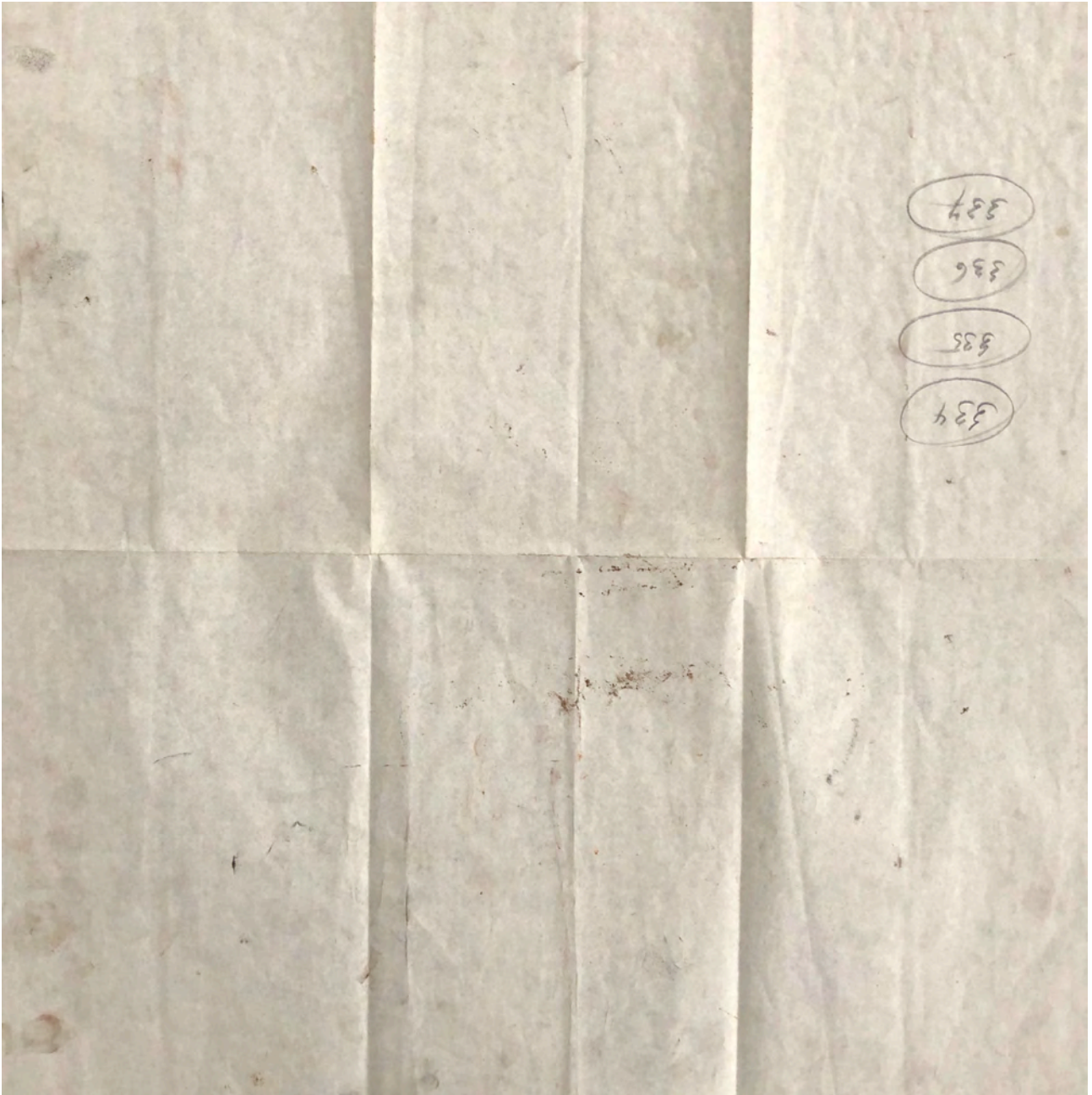


Abb. 115: Rückseite der Ausführungszeichnung (WVP 1985-8712) mit Ölflecken, Fingerabdrücken und Faltspuren.

dass sich auf der Ausführungszeichnung eine Vielzahl an Gebrauchsspuren wie abgeknickte Ecken, Faltspuren, Ölflecken, Dreck und Fingerabdrücke befinden (Abb. 115). Das liegt daran, dass diese Zeichnung für den Werkprozess gefertigt und in diesem eingesetzt wurde, d.h. sie wurde in den Werkstätten und Fabrikhallen mitgeführt und diente als Informationsspeicher und als Kommunikationsobjekt für die Veranschaulichung des Vorhabens. Dabei konnte es auch zu Überarbeitungen des Vorhabens kommen, was sich in der Gestaltung der Zeichnung widerspiegelt. So sind in anderen

Beispielen Teile ergänzt, überlagert oder durchgestrichen. Diese Beispiele führen *palimpsestartig*⁶⁵¹ die Prozessualität der Zeichnung in der Herstellung der Skulptur vor Augen. Die Anfertigung der Entwurfszeichnung könnte dagegen auch retrospektiv zum Fertigungsprozess erfolgt sein, um die Konzeption der Skulptur einem Publikum zu vermitteln. In diesem Fall würde dann von einer *Nachzeichnung* gesprochen werden.



Abb. 116: Alf Lechner mit Othmar Nalbach bei einer Besprechung mit Modell in den Dillinger Hüttenwerken. Wie die Zeichnungen, ist das Modell hier als Hilfsobjekt für die Kommunikation eingesetzt.

Fertigt Lechner anfangs seine Skulpturen selbst in den Werkstätten der Industrie, so ist seine Produktion ab Mitte der 1970er Jahre immer mehr abhängig von Prozessen und Maschinen der Schwerindustrie. Durch die so entstandene Arbeitsteilung ist eine Kommunikation mit den Facharbeitenden der Werke notwendig und damit die Bewusstmachung und Verbalisierung aller einzelnen Produktionsschritte des Herstellungsprozesses der Skulpturen. Ein intuitives und spontanes Agieren des Kunstschaffenden ist in diesem Arbeitsmodus kaum möglich. Die technische Zeichnung ist

⁶⁵¹ Als *Palimpsest* werden im Allgemeinen wiederbeschriebene Dokumente bezeichnet. Da Schreibmaterialien in der Antike und dem Mittelalter mangelten und kostbar waren, wurden bereits beschriebene Manuskripte wiederverwendet. In den Konstruktionszeichnungen Lechners ging es keinesfalls um die Wiederverwertung von Material, dennoch hilft der Begriff, die Prozessualität dieser Zeichnungen deutlich zu machen. Vgl. Altenhofer, Norbert (1993). Chiffre, Hieroglyphe, Palimpsest. Vorformen tiefenhermeneutischer und intertextueller Interpretation im Werk Heines. In: Altenhofer, N./ Bohn, V. und Fiedler, L. M. (Hrsg.), *Poesie als Auslegung: Schriften zur Hermeneutik* (S. 213–261). Heidelberg: Winter.

hierfür nur eines von verschiedenen Kommunikationsmitteln. Es kommt immer wieder zu Zusammenkünften aller Beteiligten vor Ort in den Stahlwerken, bei denen kommende Schritte besprochen und in sogenannten Besuchsberichten dokumentiert werden. Dabei handelt es sich um Ergebnisprotokolle, die knapp formuliert alle bevorstehenden Arbeitsschritte zusammenfassen. Wie diese Protokolle aussahen, lässt sich anhand eines Besuchsberichts der Schmiede von Thyssen aus dem Jahr 1987 rekonstruieren.⁶⁵² Zunächst werden im Bericht alle Beteiligten aufgeführt und der Grund des Treffens und die Absicht Lechners grob skizziert: „Für eine entworfene Edelstahl-Plastik benötigt H. Lechner nunmehr Vorbrammen in der Abmessung Breite x Dicke x Länge 1000 x 414 x 1414“⁶⁵³. Im weiteren Verlauf wird folgender Ablauf geplant:

- „1. Richten, falls wegen Bauchigkeit erforderlich, an der 2000 t Dichtpresse in Witten (...)
2. Kopf, Mitte und Fuß sägen.
3. Wärmung bei 1200° C im Ofen 25 Ztr. -Hammer zur Verzunderung der Sägeflächen.
4. Sägen der Teilstücke nach Angabe. Hierfür wird H. Lechner H. Dr. Cohnen entsprechende Zeichnungen für eine Kalkulation bereitstellen.
5. (...)“⁶⁵⁴

Mit wenigen und präzisen Worten ist jeder einzelne Produktionsschritt formuliert. Interessant sind am Protokoll zudem gesonderte Handlungsanweisungen an die Arbeitenden, die von üblichen Verfahrensweisen abweichen. So wird am Ende zum Beispiel darauf hingewiesen, dass jegliches Putzen an den Oberflächen, auch bei sogenanntem *Fehlerbefall*, unbedingt zu vermeiden sei.⁶⁵⁵ Für komplizierte Ausführungen können verbale Beschreibungen schnell komplex werden, daher gilt in den Ingenieurwissenschaften die bildliche Gestaltung als einfache und knappe Form der Darstellung.⁶⁵⁶ Aufgrund dessen führt Lechner bei den Treffen stets Zeichnungen und Modelle als unterstützende Maßnahme mit sich, wodurch er komplizierte räumliche Verhältnisse einfacher erklären kann (Abb. 116). Modell und Zeichnung werden so zu einer Art *Kommunikationsforum*⁶⁵⁷, in dem die Beteiligten ihr Verständnis für das Objekt abgleichen können.⁶⁵⁸

⁶⁵² Vgl. Besuchsbericht Thyssen vom 17.11.1987, siehe Quelle AALS LII.

⁶⁵³ Ebd.

⁶⁵⁴ Ebd.

⁶⁵⁵ Vgl. ebd.

⁶⁵⁶ Vgl. Jirouš, Maika Teresa (2006). *Die ephemere Zeichnung im Wissenschaftsprozess* (Magisterarbeit). Technischen Universität Braunschweig und Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Braunschweig, S. 37.

⁶⁵⁷ Mit dem Begriff *Kommunikationsforum* beschreibt Jirouš einen Modus der Kommunikation auf Papier, bei dem eine Person der anderen den Stift aus der Hand nimmt und der Zeichnung etwas hinzufügt. Vgl. ebd., S. 36 ff.

⁶⁵⁸ Vgl. ebd.

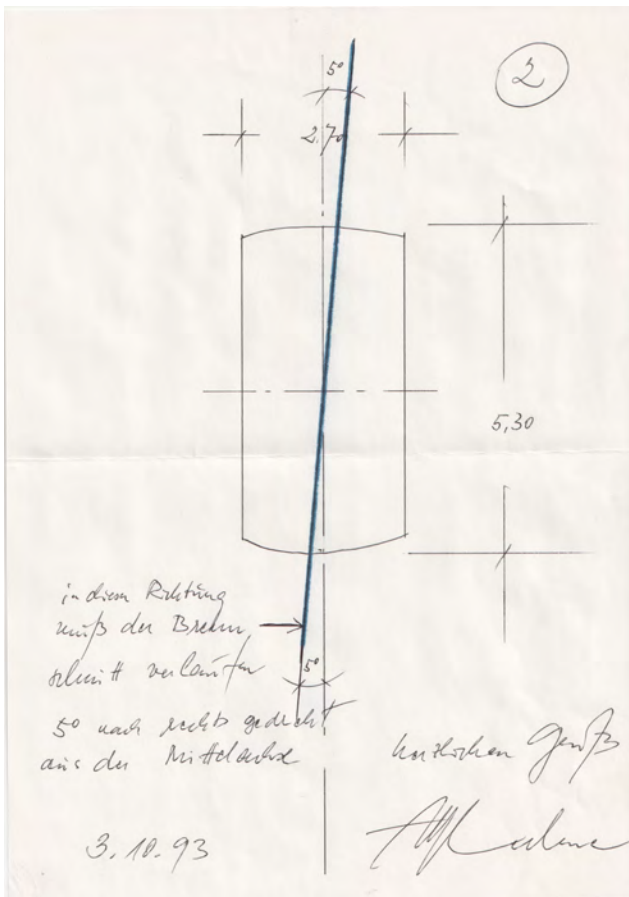


Abb. 118: Fax von Lechner an das Brennwerk vom 03.10.1993. Vgl. Quelle AALS XVI.

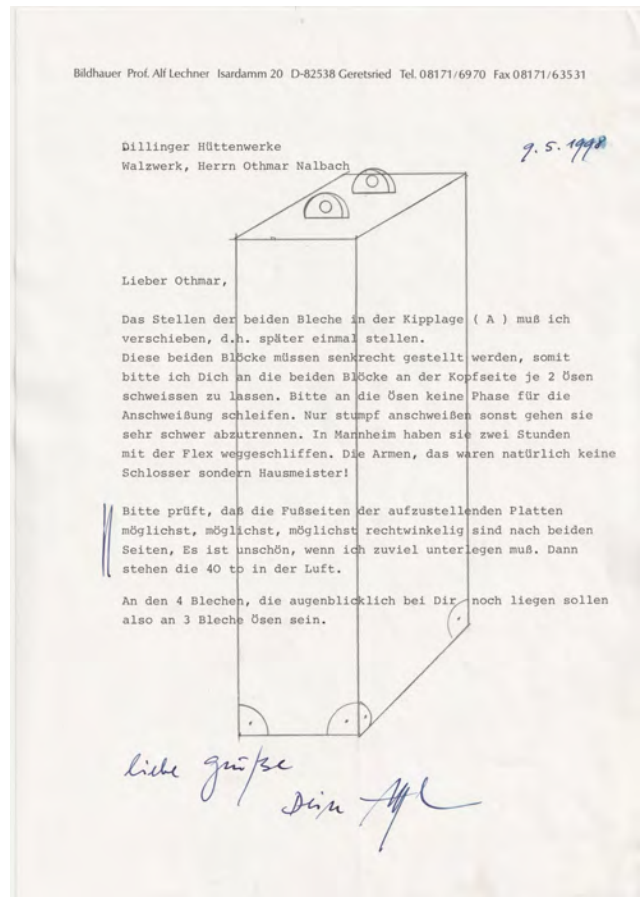


Abb. 117: Brief von Lechner an Othmar Nalbach, Dillinger Hüttenwerken. Vgl. Quelle AALS XX.

Da Absprachen nicht immer vor Ort stattfinden konnten, entsteht eine umfangreiche Zahl an Briefen und Faxen, in denen diagrammatisch Text und Zeichnung miteinander verflochten sind.⁶⁵⁹ So etwa zu sehen auf einem Brief von 1998 an die Dillinger Hüttenwerke (Abb. 117). Über den mit Schreibmaschine getippten Text liegt die Zeichnung einer aufrecht stehenden Bramme. Aus dem Text geht hervor, dass zwei Ösen auf der Bramme angebracht werden und die Fußseiten des Körpers möglichst rechtwinklig sein sollen. Die Zeichnung unterstützt den geschriebenen Text, indem sie mit Symbolen die gewünschte Rechtwinkligkeit betont und die geplante Positionierung der Ösen an der Kopfseite illustriert. Die Verschränkung von Text und Zeichnung wirkt gegenseitig unterstützend und wird von Lechner gezielt eingesetzt. Umgekehrt finden sich auch eine Vielzahl von schriftlichen Notizen, Bemerkungen und Anweisungen als unterstützendes Kommunikationsmittel in den Zeichnungen, wie etwa auf einem handschriftlichen Fax Lechners an ein Brennwerk vom 3. Oktober 1993 (Abb. 118). Darauf ist die schematische Zeichnung eines gewalzten Bleches zu sehen, bei dem mit blauem Farbstift die Schnittlinie für das Brennwerk eingezeichnet wurde. Ein handschriftlicher Text unterstützt die Zeichnung, indem das zu Sehende nochmals artikuliert ist:

⁶⁵⁹ Siehe dazu die Korrespondenz zwischen Gerhard Cohnen und Alf Lechner in Abs. 3.1.2 vorliegender Arbeit.

„(...) 5° nach rechts gedreht aus der Mittelachse (...)“⁶⁶⁰.

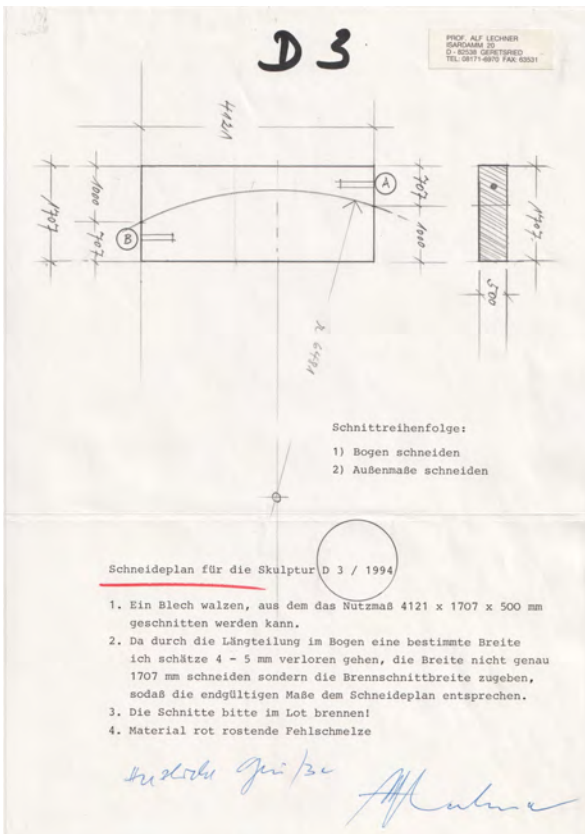


Abb. 119: Fax von Lechner an das Brennwerk. Vgl. Quelle AALS L.

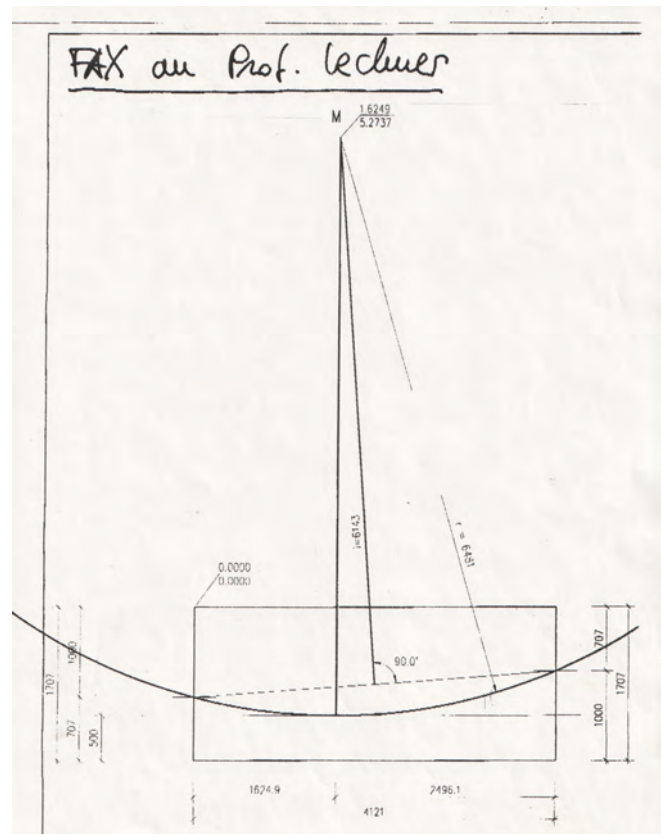


Abb. 120: Fax von Lechner von Brennwerk. Vgl. Quelle AALS LI.

Vor allem die Verschränkung schriftlicher Handlungsanweisungen mit technischer Zeichnung findet sich vermehrt in den Korrespondenzen mit den Stahlwerken, wie etwa ein Fax bezüglich eines Schneideplans für die Skulptur *D 3* von 1994 (Abb. 119). Darauf ist in der oberen Hälfte des DIN A4 großen Blattes eine händisch ausgeführte Zeichnung zu sehen, die einen konvexen Schnitt durch einen rechteckigen Block anzeigt. Darunter finden sich getippt verschiedene Handlungsanweisungen wie die Schnittfolge und vier weitere Anmerkungen zum Schneidevorgang. Dass es sich hierbei um ein Manuskript für ein Fax handelt, wird anhand eines Aufklebers in der oberen rechten Ecke des Blattes ersichtlich, auf dem die Anschrift Lechners mit Telefon- und Faxnummer steht. Anschließend wurde das Manuskript handschriftlich von Lechner unterzeichnet. Interessant an diesem Beispiel ist ein sich auf das Fax beziehende Schriftstück des Stahlwerks, auf dem eben dieselbe Zeichnung als Computergrafik abgedruckt ist (Abb. 120).

Hier zeigen sich die unterschiedlichen zeichnerischen Möglichkeiten der beiden Kommunikations-

⁶⁶⁰ Vgl. Abb. 118.

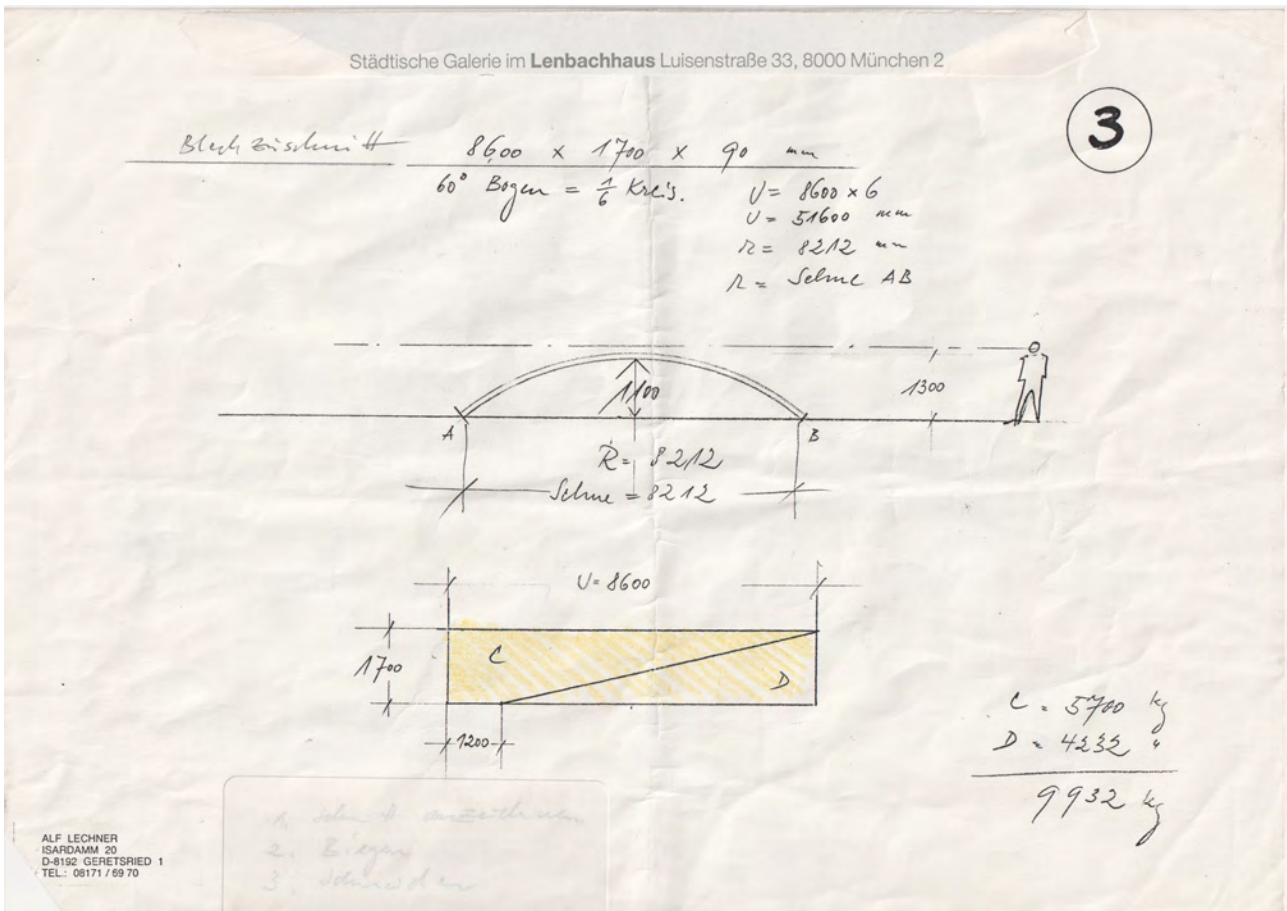


Abb. 121: Fax von Lechner an die Städtische Galerie im Lenbachhaus. Vgl. Quelle AALS XXXVIII.

parteien, denn Lechner nutzt nach wie vor Stift, Lineal und Papier, wohingegen die Stahlwerke auf Computertechnik umgestellt haben. Es lässt sich nicht rekonstruieren, ob das Fax des Stahlwerks dem Schreiben von Lechner vorausgegangen ist oder als Antwort kam, also ob Lechner die Computergrafik händisch auf Papier übertrug oder das Stahlwerk Lechners Zeichnung in den Computer speiste, doch treten hier die kommunikativen Möglichkeiten des Faxes für Lechner hervor: Das Fax bildet für Lechner eine wichtige Brücke in der Kommunikation, durch die er befähigt ist, händisch zeichnend an der nun computerisierten Kommunikation teilzunehmen, ohne selbst am Computer arbeiten zu müssen. So finden sich ab Ende der 1980er Jahre in den Akten immer mehr computer-generierte Grafiken, die von Lechner meist um handschriftliche Skizzen oder Notizen ergänzt und als Fax an das Stahlwerk zurückgesendet wurden.

Diese Verschiebung von Anforderungen an die Zeichnung lässt sich bei Lechner über die Jahre nachvollziehen, denn während in den 1960er bis 1980er Jahren noch eine Vielzahl an händisch gezeichneten technischen Plänen entstehen, erfolgt ab Mitte der 1980er eine Transformation der zeichnerischen Kommunikation hin zum Faxverkehr, der sich auf die verwendeten Materialien und Formate auswirkt. Wie am Beispiel eines Faxes an die *Städtische Galerie im Lenbachhaus* erkenn-

bar ist (Abb. 121), werden die Zeichnungen nun von druckereinzugsfähigem Papier und der Einzugsbreite des Faxgerätes bestimmt, die auf DIN A4-Format genormt ist. Informationen wie die Versandadresse sind einfach aufgeklebt und Passagen, die nicht mehr gebraucht werden, abgeklebt. Dabei bieten die technischen Verarbeitungsmedien für Lechner auch neue Möglichkeiten, die er mit seiner händischen Zeichenpraxis teilweise *palimpsestartig* verschränkt, so besteht etwa das zu sehende Diagramm zum Teil aus fotokopierten Abschnitten, überklebten Elementen sowie aus händisch und mit Bleistift ergänzten Passagen. Wie die Faltpläne zuvor, ist die Gestaltung der Zeichnung auf die Bedürfnisse des Adressaten und dessen Möglichkeiten der Informationsverarbeitung ausgelegt, weshalb sich deren verändernde technische Infrastruktur auf die Gestaltung der Zeichnungen auswirkt. Die großformatige technische Zeichnung mit Graphit auf Transparent- oder Faltpapier verliert dagegen im Herstellungsprozess immer mehr an Bedeutung. Dieser Wandel liegt zum einen an der veränderten technischen Infrastruktur und zum anderen in Lechners sich wandelnden Arbeitsweise mit Stahl begründet, die ab Ende der 1980er Jahre experimenteller und ergebnisoffener wird.⁶⁶¹ Abgesehen von den, auf den technischen Zeichnungen dargestellten Brennschnitten, in denen sich Lechner vor allem mit Volumen- und Massenäquivalenzen beschäftigt,⁶⁶² sind die Ergebnisse der Materialversuche immer weniger im Voraus kalkulierbar. Die Skulpturen werden nicht mehr nach genauen Plänen gefertigt, sondern entstehen aus dem Verhalten des Materials heraus, auf das Lechner reagiert.⁶⁶³ Dadurch kommt es zu einer Verschiebung der detaillierten und prospektiven Konstruktionsplanung hin zu einer retrospektiven Reaktion auf das Ergebnis.⁶⁶⁴ Die Lösung von der technischen Funktionsbezogenheit zur Skulptur ermöglicht Lechner neue Räume für die Zeichnung als eigenständiges Ausdrucksmedium. Ähnlich zur Entwicklung im Umgang mit Stahl, rückt das Material des Mediums stärker in den Fokus der Auseinandersetzung.⁶⁶⁵ Zunächst soll im Folgenden der Fokus auf die pädagogisch-didaktische Funktion der Zeichnung bei Lechner gelegt werden.

4.2.3 Pädagogisch-didaktische Funktion der Zeichnung bei Lechner

Bei der Rezeption der Skulpturen Lechners verweist Carla Schulz-Hoffmann auf einen „pädagogisch-didaktische{n} Ansatz“⁶⁶⁶ der Arbeiten, der den Einzelnen in die Lage versetzen solle, „(...)

⁶⁶¹ Siehe Abs. 3.1.2 vorliegender Arbeit.

⁶⁶² Siehe dazu: Lorenz, 2009.

⁶⁶³ Siehe Abs. 3.1 vorliegender Arbeit.

⁶⁶⁴ Vgl. ebd.

⁶⁶⁵ Auf die neu aufkommende Materialbezogenheit wird in Abs. 4.3 vorliegender Arbeit eingegangen.

⁶⁶⁶ Schulz-Hoffmann, Clara (1985). „Systematisch geordnetes Denken ist sinnlich wahrnehmbar“. In: Kat. Ausst. *Alf Lechner: Neue Arbeiten*. München, Berlin, Wien, (S. 9–10), S. 10.

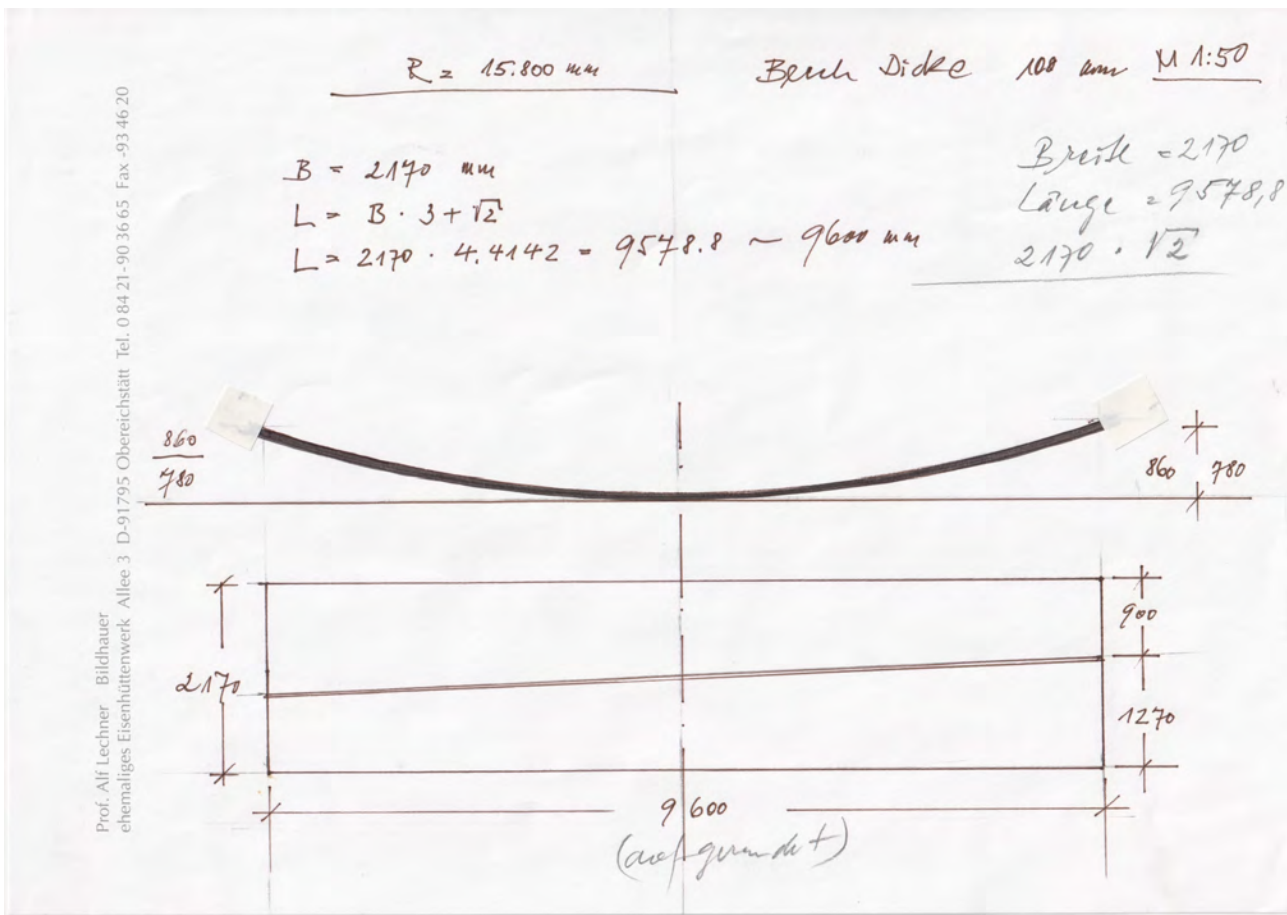


Abb. 122: Fax von Lechner mit technischer Zeichnung, Abklebungen und Ergänzungen.

Vgl. Quelle AALS XXXIX.

logisches Denken optisch nachvollziehbar zu erfahren und damit für sich selbst als positiven Erkenntniswert zu nutzen.“⁶⁶⁷ Den pädagogisch-didaktischen Ansatz beschreibt Schulz-Hoffmann als einen optisch vollzogenen Wissenstransfer, der in einer Erkenntnisleistung münden sollte und bezieht sich auf Lechner, nach dem systematisch geordnetes Denken sinnlich wahrnehmbar sei.⁶⁶⁸ Hier wird eine didaktische Absicht deutlich, *logische Sachverhalte sinnlich* zu vermitteln. Was damit gemeint sein könnte, erklärt Lechner in einem Tonbandgespräch mit Karl Ruhrberg wenige Jahre später, worin dieser von *Entdeckungen* spricht, die nur in den einfachsten Formen möglich seien.⁶⁶⁹ In seinem Text zum Gespräch verweist Ruhrberg auf eine Dialektik von *Konstruktion* und *Emotion*, durch welche sich die Komplexität der einfach wirkenden skulpturalen Gebilde sinnlich vermitteln.⁶⁷⁰ Während Schulz-Hoffmann, Ruhrberg und Lechner sich ausschließlich auf die Rezeption der Skulpturen beziehen, soll im Folgenden die pädagogisch-didaktische Bedeutung der Zeichnungen, die in

⁶⁶⁷ Ebd., S. 10.

⁶⁶⁸ Ebd., S. 9 f.

⁶⁶⁹ Vgl. Ruhrberg, 1990, S. 7 ff. Darin verweist Ruhrberg auf ein Tonbandgespräch mit Lechner in Geretsried am 29. Oktober 1989.

⁶⁷⁰ Vgl. ebd.

den Ausstellungskontexten und Katalogen zusammen mit den Skulpturen gezeigt wurden, in Bezug auf die Vermittlung geometrischer und räumlicher Gehalte aufgezeigt werden.

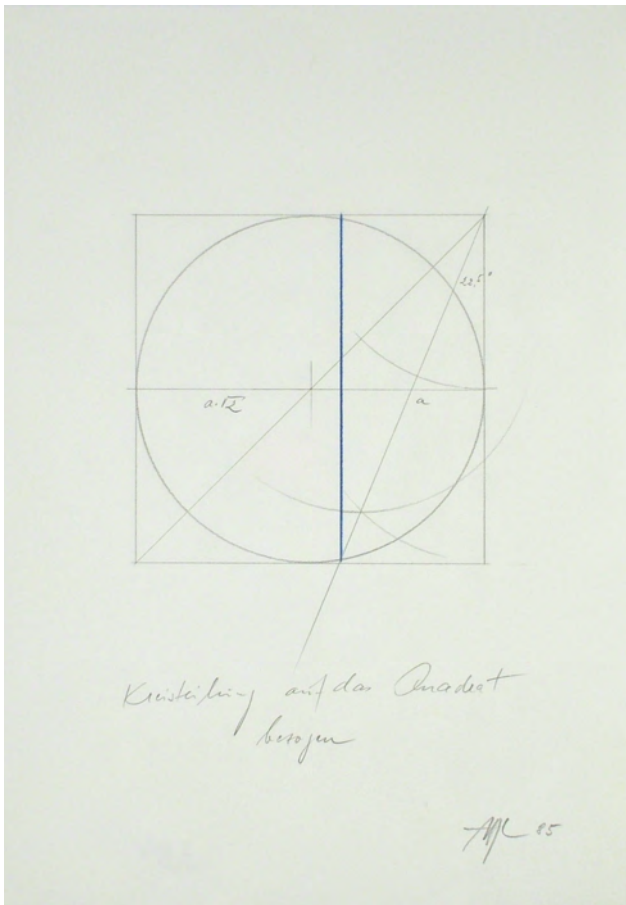


Abb. 123: Entwurfszeichnungen für *Scheibe mit Teilungsschnitt I + IV*. Kreisteilung auf das Quadrat bezogen (WVP 1985-2695).

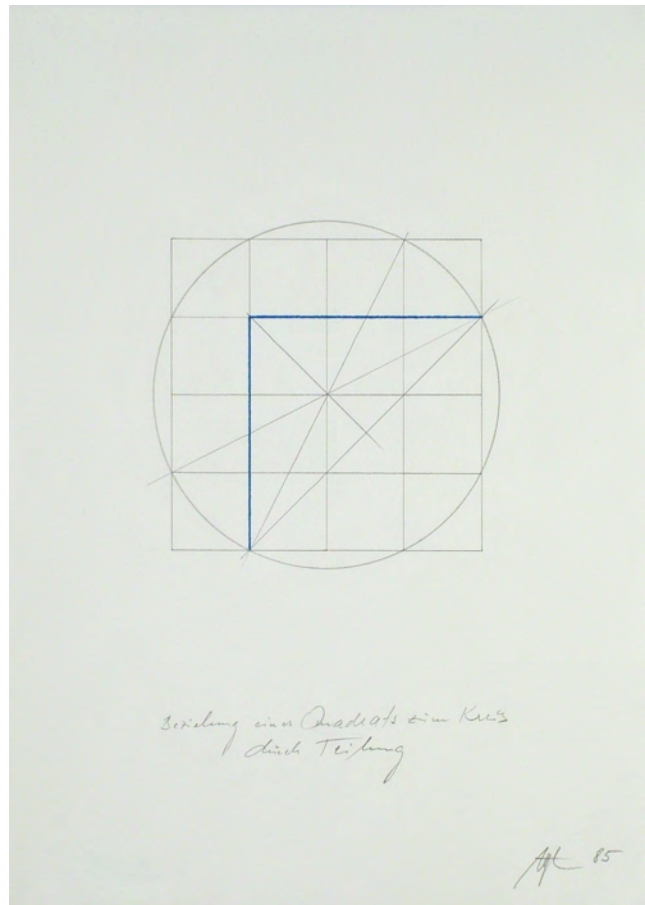


Abb. 124: Entwurfszeichnungen für *Scheibe mit Teilungsschnitt I + IV*. Kreisteilung auf das Quadrat bezogen (WVP 1985-2698).

Zeichnungen, denen eine pädagogisch-didaktische Absicht obliegt, mit wenigen Mitteln die Konzeption der darauf beschriebenen Skulpturen zu vermitteln, finden sich im gedruckten Werkverzeichnis Honisch etwa in Bezug auf die Werkgruppe *Scheiben mit Teilungsschnitt* (Abb. 123 und 124).⁶⁷¹ Diese sind dort als *Entwurfszeichnungen* klassifiziert, wobei sie tatsächlich auch in einem letzten Schritt der Entwicklungsphase oder nach der Herstellung der Skulpturen entstanden sein könnten. Dabei ist die Nachzeichnung eines skulpturalen Konzepts nicht unüblich, da sie eine spezifische Zuspitzung auf das Publikum ermöglicht, so etwa Judd, der Anfang der 1960er Jahre zwei Kategorien von Zeichnungen anfertigte: Vorlagen für die Produktion und Nachzeichnungen von vollendeten Objekten für Museen und Ausstellungen.⁶⁷²

⁶⁷¹ Vgl. Honisch, 1990, S.136 ff.

⁶⁷² Vgl. Von Marlin, 2007, S. 58 ff.

Diese schematische und diagrammatische Zuspitzung des skulpturalen Konzepts in einer Zeichnung findet sich auch bei Lechner, so etwa bei *Entwurfszeichnung für Scheibe mit Teilungsschnitt IV*, in der geometrisch die Herleitung des Teilungsschnittes offengelegt wurde (Abb. 124).⁶⁷³ Dabei sind zentral auf dem Blatt ein Kreis, ein Quadrat und ein Dreieck zu sehen, wobei der Kreis die Scheibe beschreibt, während das gerasterte Quadrat als Hilfskonstruktion für die Ausrichtung des Dreiecks dient. Der Teilungsschnitt ist kräftig mit einem blauen Buntstift nachgezogen und hebt sich deutlich von den feinen Bleistiftlinien ab, wodurch die Konstruktion des rechtwinkligen Schnitts, der die Form der Skulptur bestimmt, mithilfe der Hilfslinien nachvollziehbar wird.

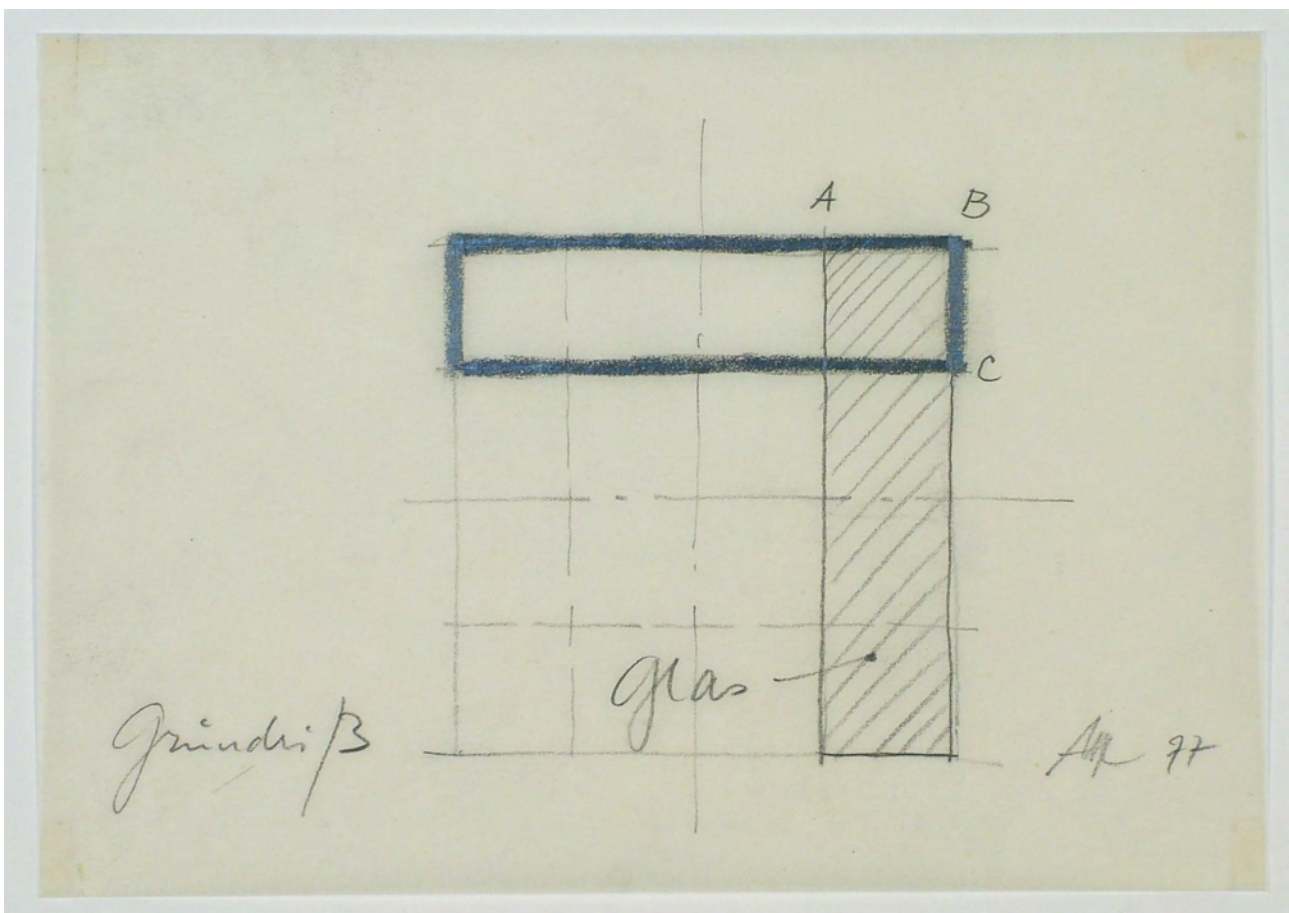


Abb. 125: Zeichnung der vom Material eingenommenen Grundfläche. (WVP 1977-0751), 1977.

In anderen Beispielen arbeitet Lechner mit Grund- und Aufrisszeichnungen, die auf räumliche Verhältnisse verweisen. Dieser Aspekt kann am Beispiel einer kleinen Zeichnung von 1977 veranschaulicht (Abb. 125), die mit einfachen Mitteln die räumliche Struktur der ein Jahr zuvor entstandenen Skulptur *Flächenkonstruktion XXII* verdeutlicht. Auf dem Blatt ist ein mit leichten Bleistiftstrichen gezogenes Quadrat zu sehen, das wiederum in sechzehn kleinere Quadrate unterteilt ist. Eine Notiz links vom Quadrat gibt darüber Aufschluss, dass es sich um einen Grundriss handelt,

⁶⁷³ Ähnliche Zeichnungen wie für die Werkgruppe der *Scheiben mit Teilungsschnitt* finden sich für die Werkgruppe der *Konstellationen* WV 391-414.

wobei die weitere Bezeichnung *Glas* auf eine schraffierte Fläche verweist, die aus vier rechtsbündigen Quadraten besteht. Das derart vertikal zusammengefasste Rechteck überschneidet sich im oberen Viertel orthogonal mit einem weiteren Rechteck, das aus vier horizontalen Quadraten besteht, die mit einem massigen Bleistiftstrich umrandet sind und den Metallrahmen der Skulptur darstellen. So wird bei der Betrachtung der Skulptur klar, dass es



Abb. 126: Alf Lechner: *Flächenkonstruktion XXII* (WV 262), 1976.

Lechner um das Flächen und Volumenverhältnis geht, die vom Stahlrahmen und der Glasplatte eingenommen werden (Abb. 126). Bei der Zeichnung zu *Flächenkonstruktion XXII* handelt es sich demnach um eine Schemazeichnung, die das Konzept der Skulptur zuspitzt, wobei die Zeichnung eine vermittelnde Funktion zwischen Skulptur und Rezipierenden einnimmt, indem sie es vermag, nicht offensichtliche Aspekte der Konzeption, in dem Fall der Konfiguration zwischen Stahlrahmen und Glasplatte, offenzulegen. Im Gegensatz zu den Ausführungszeichnungen, die für die Herstellung der Skulpturen angefertigt wurden, finden sich keine Gewichts- und Maßangaben, denn adressiert wird nicht die Industrie und die Fertigung, sondern vielmehr ein Publikum, das sich in der Auseinandersetzung mit den Skulpturen befindet. Lechner geht es dabei um die konsequente Offenlegung der Formfindung, die zu einer Durchsichtigkeit der konstruktiven Funktionen der Skulpturen führen soll.⁶⁷⁴ Vergleichbar mit den unbehandelten Oberflächen der Skulpturen, welche die Materialbearbeitung nachvollziehbar machen, öffnen die Schema- und Konstruktionszeichnungen den konzeptionellen Werkprozess.

Meines Erachtens können die Schema-, Konstruktions-, Nachzeichnungen sowie Entwurfsskizzen und -collagen als eine Art Begleitprogramm zu den Skulpturen gelesen werden, die einen weiteren und konzeptionelleren Zugang zu den Skulpturen ermöglichen sollen.⁶⁷⁵ So etwa zu sehen auf einer Ausstellungsansicht der Staatsgalerie München von 1985 (Abb. 127). Darauf ist an der Wand hän-

⁶⁷⁴ Folglich Honisch fehle daher der Kunstschaffende als „Schöpfer unerklärlicher Werkinhalte“. Vgl. Honisch, 1990, S. 136.

⁶⁷⁵ Wenn diese nicht in der Ausstellung zu sehen waren (siehe etwa Abb. 127), wurden sie in den begleitenden Ausstellungskatalogen abgedruckt. Die Zeichnung (WVP 1977-0751) zu *Flächenkonstruktion XXII* etwa wurde im Ausstellungskatalog abgedruckt.

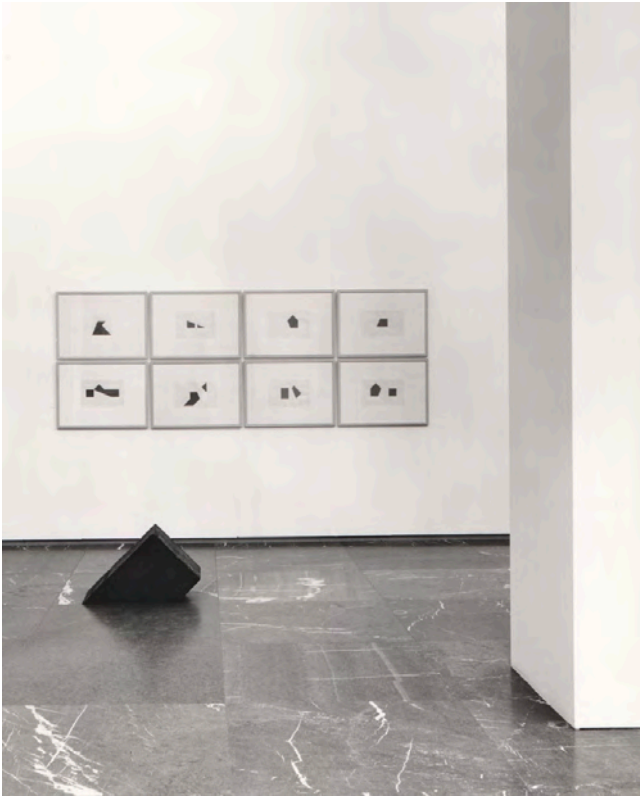


Abb. 127: Ausstellungsansicht mit Skulptur und Zeichnungen in der Staatsgalerie München von 1985.

gend eine Serie von acht Collagen zu sehen, die verschiedene Formmöglichkeiten dekliniert, die zum Teil in der Ausstellung zu sehen waren. Die Serie stammt aus dem Werkprozess der Skulpturen und legt Formüberlegungen offen, die nicht als Skulpturen umgesetzt wurden. Dennoch steht für Lechner ein sinnlicher Zugang zu seinen mathematisch analytischen Skulpturen im Zentrum, der sich vor allem in der Betrachtung der Skulpturen vollziehe, denn erst in der körperlichen und sinnlichen Wahrnehmung verbinde sich nach Lechner „(...) Rationales wie Emotionales.“⁶⁷⁶ Die Besuchenden sollten im Umschreiten der Skulpturen durch

Fern- und Nahsicht und damit in einer Sukzession von Bildern und Eindrücken die interrela-

tionalen Strukturen des Raums, der Zeit und ihrer eigenen Körperlichkeit erleben.⁶⁷⁷ Zweite schreibt diesbezüglich in einer Untersuchung der Werkgruppe *Konjunktionen* 1977 von einer „(...) Diskrepanz zwischen der konstanten Vorstellung einer Gestalt und ihrer im Umschreiten erfahrbaren Veränderlichkeit der Erscheinung.“⁶⁷⁸ Wie im Folgenden gezeigt werden soll, handelt es sich bei den Zeichnungen dieser spezifischen Werkgruppen jedoch nicht nur um ein Begleitprogramm, sondern um ein gezielt eingesetztes didaktisches Konzept, das als Bestandteil der Skulptur verstanden werden muss.

Bei der Werkgruppe *Konjunktionen* handelt es sich um formale Analysen von Grundkörper-Teilungen, deren Teile in *Phasen* zueinander arrangiert sind (Abb. 128).⁶⁷⁹ Jede dieser *Phasen* sollte als Bestandteil einer Bewegung verstanden werden, die Lechner als *Abwicklung* bezeichnet (Abb. 129 bis 133).⁶⁸⁰ Diese *Bewegung* musste von den Besuchenden selbst hergestellt werden, weshalb die Teile auf das Körpermaß und die Körperkraft eines Menschen ausgerichtet wurden. Die Besuchen-

⁶⁷⁶ Vgl. Loers/ Pohlmann, 1981, S. 17.

⁶⁷⁷ Vgl. ebd., S. 17.

Siehe Abs. 2.5 vorliegender Arbeit.

⁶⁷⁸ Zweite, 1977, S. 13.

⁶⁷⁹ Siehe Abs. 2.5 vorliegender Arbeit.

⁶⁸⁰ Siehe dazu: Kat. Ausst. Museum Folkwang Essen, 1975, S. 3; 17; Kat. Ausst., *Alf Lechner. Arbeiten von 1975-1977*, Kunsthalle zu Kiel, 1977, S. 8 ff.

den konnten durch Kippen über die Kante in einer vorgegebenen Reihenfolge die Konstellationen der Teile verändern.⁶⁸¹

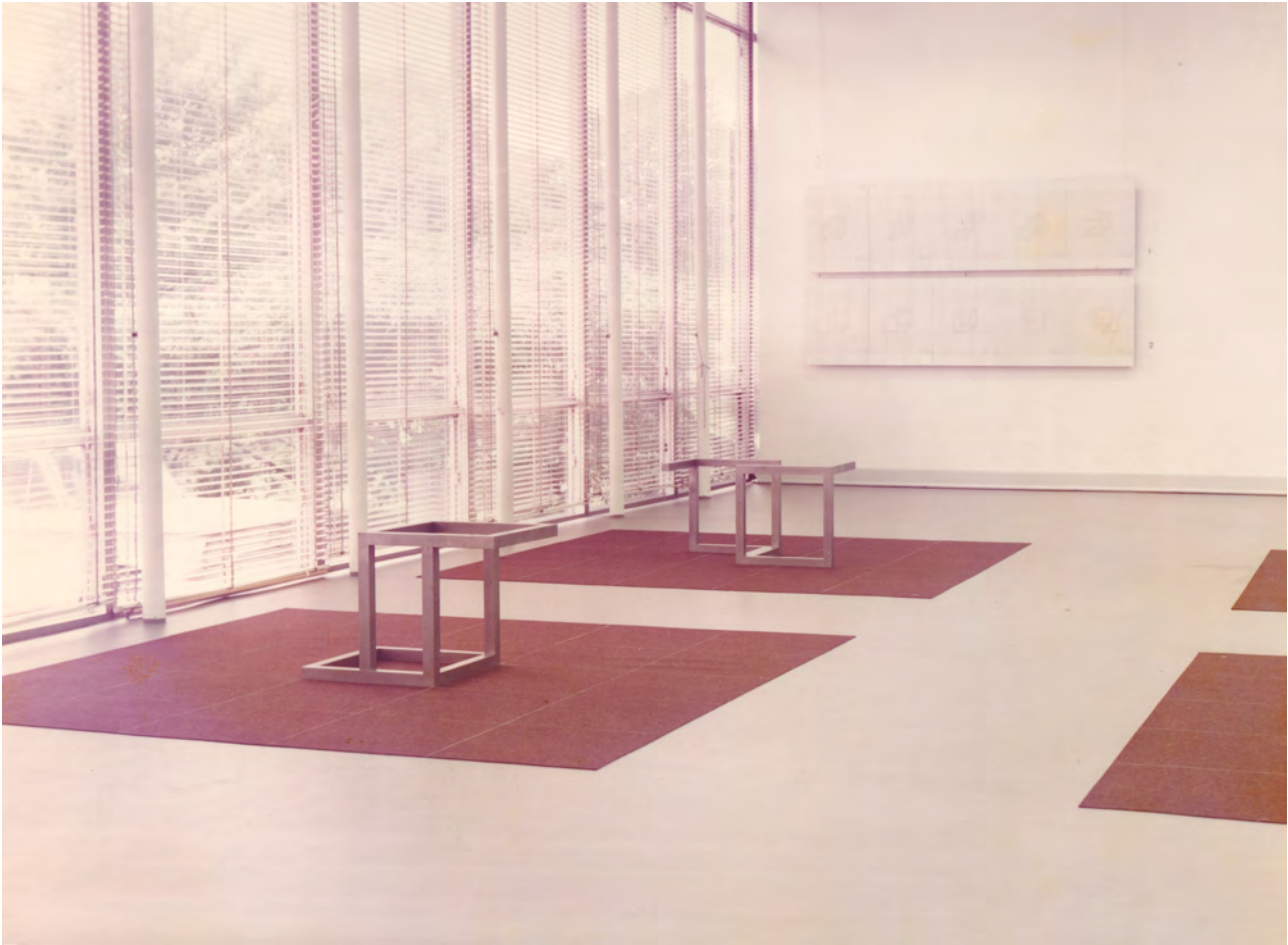


Abb. 128: Ausstellungsansicht von *Konjunktionen* (Würfelskelette) mit vermittelnden Zeichnungen an den Wänden, 1975, Museum Folkwang in Essen.

In Form einer *Notation*, setzt Lechner Zeichnungen als Handlungsanweisungen für die Besuchenden ein. Dafür zeichnet er jeweils eine *Phase* auf ein 60 mal 60 Zentimeter großes Transparentpapier, wobei die Größe der Blätter der Größe der Stahlrahmen entspricht. Die Reihenfolge folgt der geplanten *Abwicklung*, wobei mithilfe grafischer Mittel wie Pfeile und Linien die Art und Weise vermittelt wird, mit der die Stahlskelette auf einer gerasterten Matte bewegt werden sollten. Anhand von Abbildungen der Ausstellung lässt sich der Präsentationsmodus der Arbeiten rekonstruieren (Abb. 128): Zentral im Raum stehen die jeweils zweiteiligen Würfelskelette auf gerasterten Filzmatten. Die weiße Rasterung auf schwarzem Grund entspricht dem Grundrissmaß der Würfel und fungiert als Orientierungssystem für die Bewegung. An den Wänden hängen die Zeichnungen, die ebenfalls dem Grundrissmaß der Würfelskelette entsprechen. Im Gegensatz zu anderen handlungs-

⁶⁸¹ Obwohl die Werkkonzeption bereits in Abs. 2.5 vorliegender Arbeit besprochen wurde, ist die erneute Vergegenwärtigung des Prinzips wichtig, da die Zeichnungen eine besondere Vermittlungsrolle für Herstellung der Bewegung einnehmen.

orientierten Strömungen zuvor, wie Happening oder Fluxus in den 1960er Jahren, geht es Lechner nicht nur um eine Aktivierung des Publikums und der Skulptur, sondern um eine Bewegung, die sowohl real durch die Handlung der Rezipierenden als auch imaginär mithilfe der Zeichnungen vollzogen werden kann, wodurch sie *virtuell* (real, aber nicht aktuell) in der Skulptur angelegt ist. Klar sind hier die Parallelen zu Franz Erhard Walther ersichtlich, der ab 1964 für dessen *I. Werksatz* Diagramme als Handlungsanweisungen einsetzt. Im direkten Vergleich unterscheiden sich die Zeichnungen Lechners jedoch sowohl in der Gestaltung als auch in der Rahmensetzung der Handlung grundlegend. Während Walther den Besuchenden einen vorstrukturierten Freiraum gewährt, die Gegenstände im Rahmen ihrer Möglichkeiten zu nutzen, so sind die einzelnen *Phasen* der *Abwicklung* bei Lechner genau vorgegeben und müssen am Raster ausgerichtet werden. Daher unterscheiden sich die Handlungsanweisungen auch in ihrer Gestaltung: Walthers Handlungsanweisungen variieren zwischen „sehr reduzierten oder textähnlichen Notationen“⁶⁸² und „bildhaft-anschaulichem Operieren“⁶⁸³. Hierfür verwendet Walther zeichnerische, handschriftliche, maschinengeschriebene und malerische Mittel. Da Walther diese über längere Zeit hinweg immer wieder neu überarbeitet hat, überlagern sich Bildelemente, sind übermalt und überschrieben.⁶⁸⁴ Dadurch öffnet sich ein interessantes Spannungsfeld, da die Überlagerungen Raum für Interpretation bieten.⁶⁸⁵ Die isometrische Darstellungen der Würfelskelette Lechners auf Transparentpapier wirken dagegen sehr technisch und sind eng gefasst (Abb. 134 und 135). Die genaue Darstellung mit den richtungsweisenden Pfeilen gibt die exakte Handlung vor, wobei das Gewicht der Stahlteile ohnehin

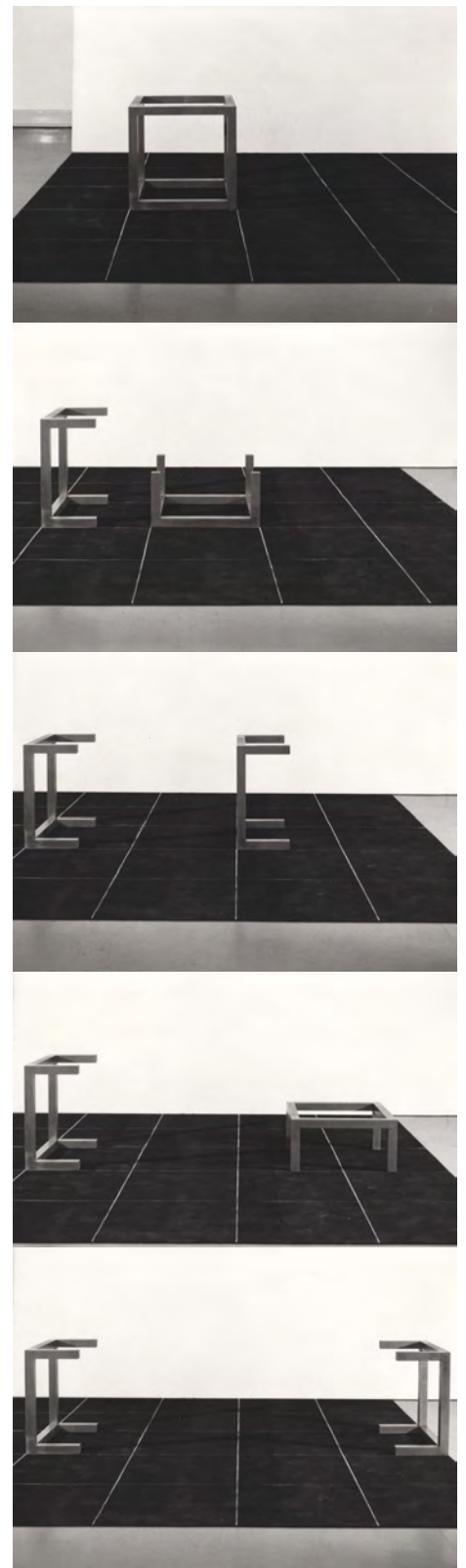


Abb. 129-133: Serie von Aufnahme der Phasen 1 bis 6 von *Kippbewegung einer Würfelhälfte 2a* (WV 160)

⁶⁸² Lange, Susanne (1991). *Der I. Werksatz (1963-1969) von Franz Erhard Walther*. Frankfurt am Main: Museum für Moderne Kunst, S. 11.

⁶⁸³ Signer, Michael (Hrsg.) (1985). *Zwischen Dorn und Mantel. Franz Erhard Walther und Michael Singer im Gespräch über Kunst*. Ritterverlag, S. 151.

⁶⁸⁴ Vgl. Lange, 1991, S. 7 ff.

⁶⁸⁵ Hier sind vor allem die Diagrammzeichnungen auf den Verpackungen der Arbeiten Walthers interessant. Vgl. ebd., S. 63 ff.

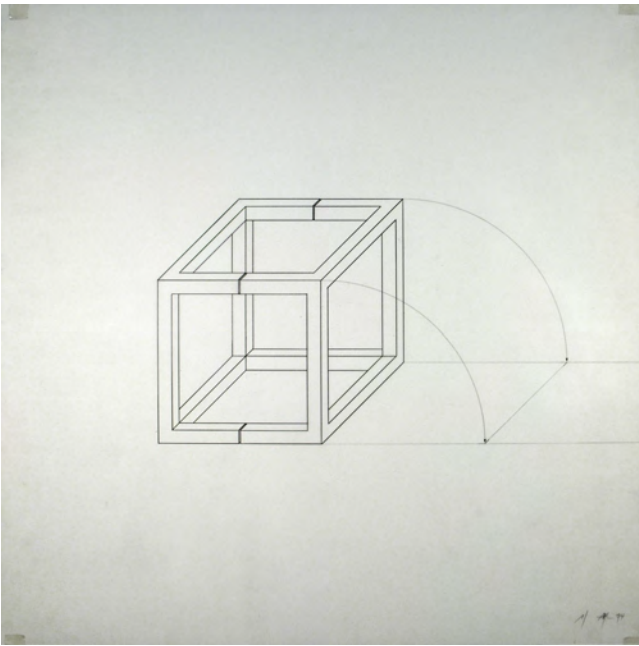


Abb. 134: Beispiel eine Zeichnungen zu *Kippbewegung* einer *Würfelhälfte 2a* (WV 160), Phase 1, 1974.

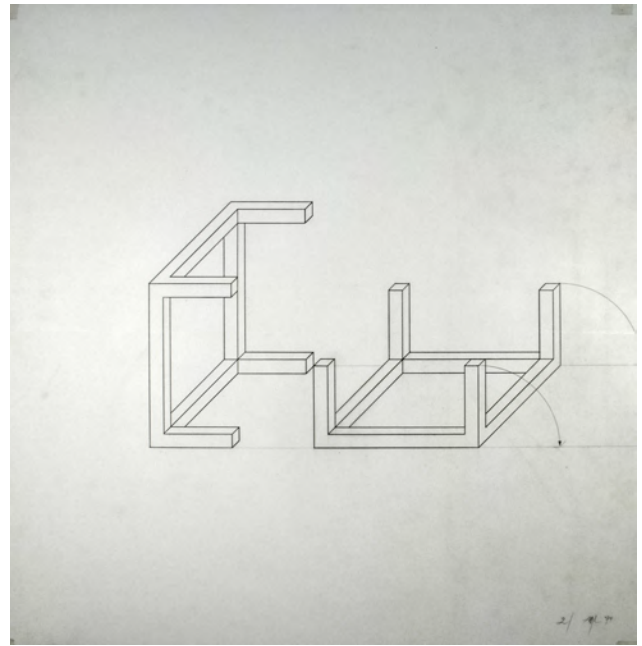


Abb. 135: Beispiel eine Zeichnungen zu *Kippbewegung* einer *Würfelhälfte 2a* (WV 160), Phase 2, 1974.

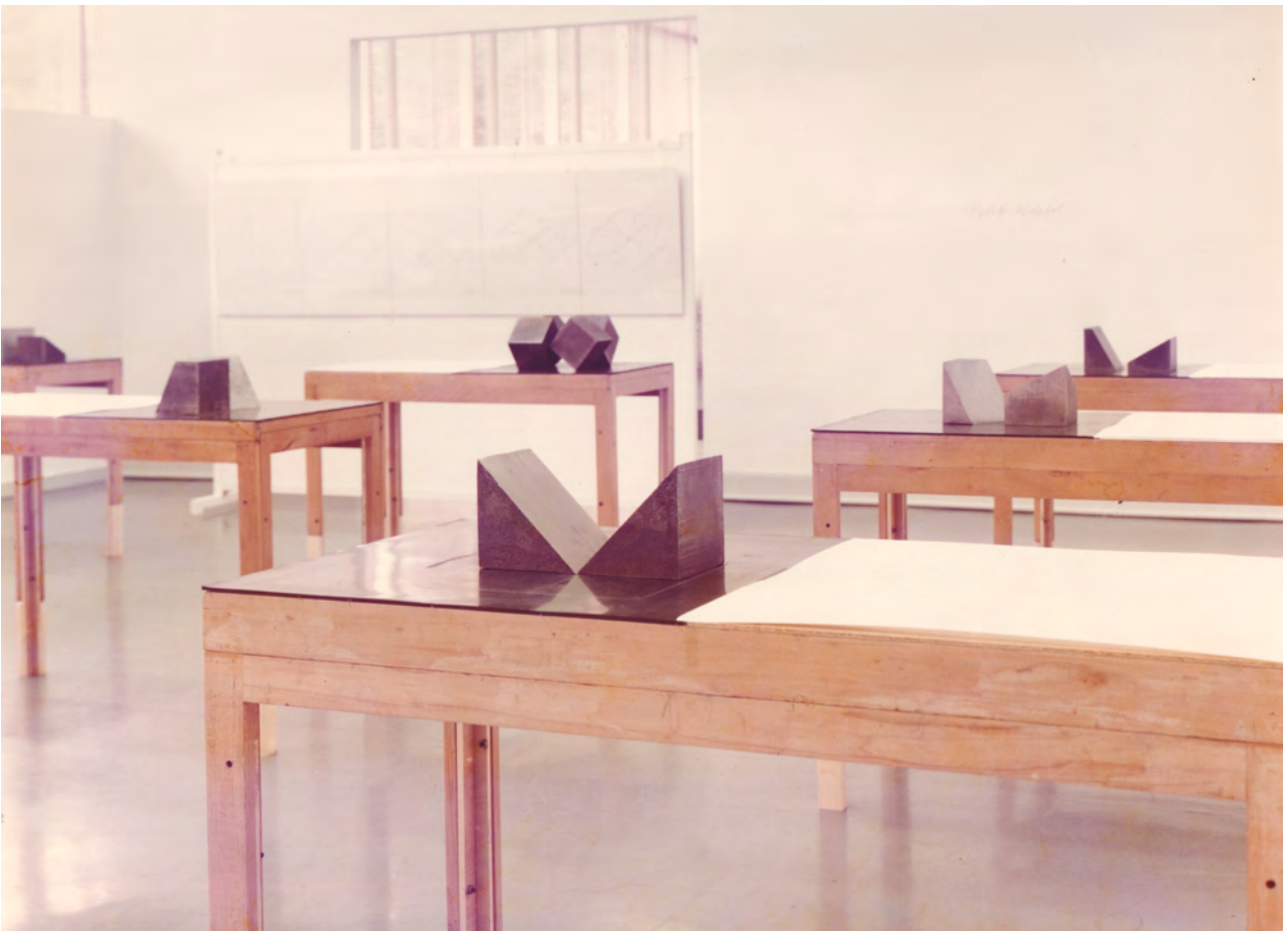


Abb. 136: Ausstellungsansicht von *Konjunktionen* (Würfelhalbierungen) mit vermittelnden Zeichnungen auf den Tischen, 1975, Museum Folkwang in Essen.

kaum Freiraum zulässt. Auch in ihrer ästhetischen Erscheinung unterscheiden sie sich deutlich von den malerischen Darstellungen Walthers und weisen dagegen Parallelen zu den Zeichnungen der Minimal Art auf, hier vor allem zu Judd.⁶⁸⁶

In beiden Werken nehmen die Diagramme eine wichtige Rolle als Kommunikationsmittel mit pädagogischer Funktion ein, indem sie die Besuchenden anleiten, selbst die von Lechner entwickelten skulpturalen Situationen und damit raum- und zeitstrukturelle Relationen herzustellen und zu erfahren.⁶⁸⁷ Dieser didaktische Ansatz wird anhand eines weiteren Präsentationsmodus der *Konjunktionen* in der Ausstellung im Museum Folkwang evident (Abb. 136). Hierbei handelt es sich um massive Würfelhälften, die ebenfalls mit menschlicher Kraft bewegt werden können. Interessant ist vor allem die Präsentation, da die Würfel mit gerasterten Matten auf Tischen stehen und die Zeichnungen als Handlungsanweisungen daneben liegen. Dadurch sollten die Besuchenden direkt eingeladen werden, die Skulpturen in Bewegung zu setzen, wobei die Präsentation aufgrund der Tischreihung ge-

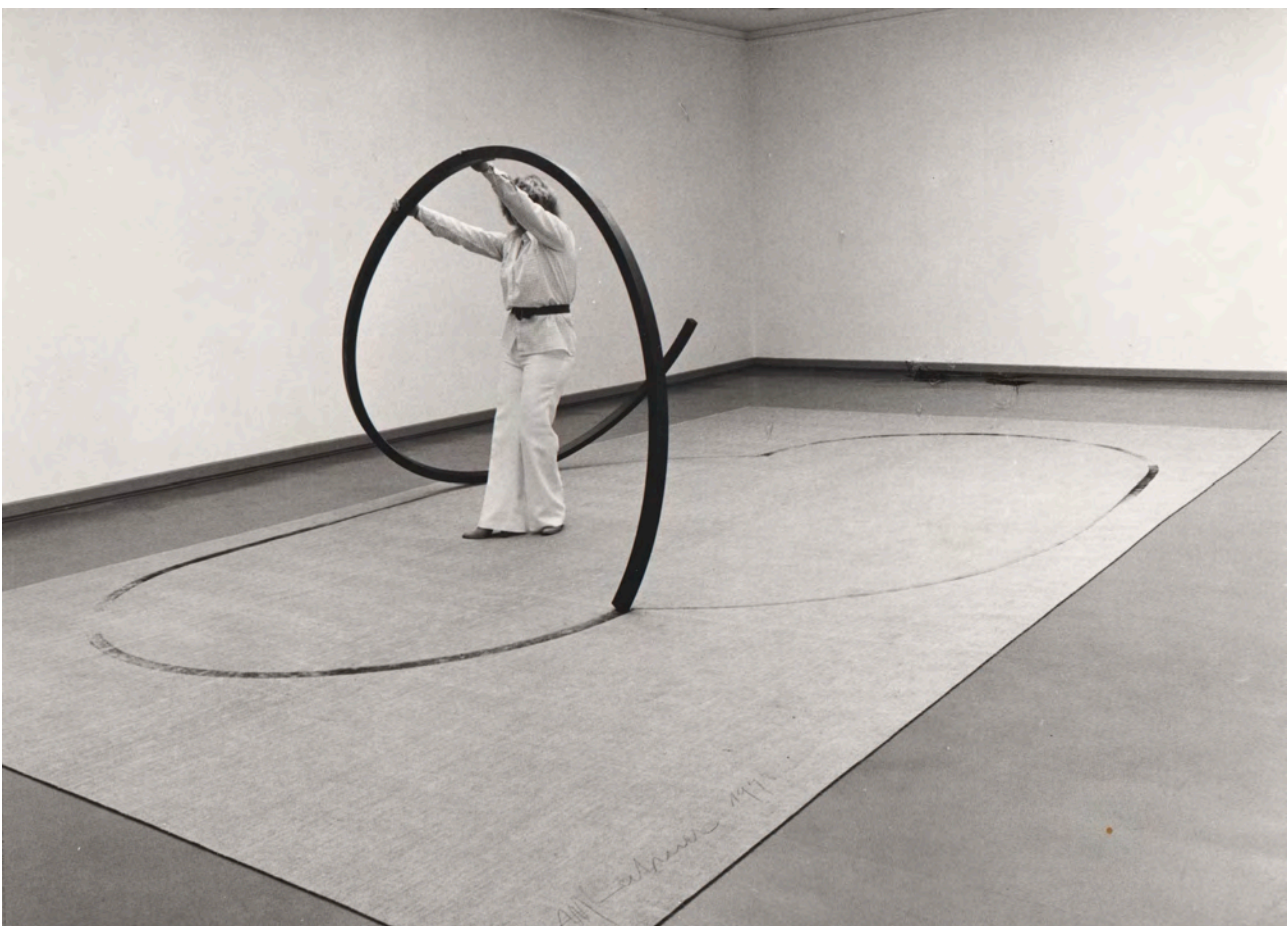


Abb. 137: Vorführung von *Flächenabwicklung V* (WV 241) für Kamera, 1977.

⁶⁸⁶ Siehe etwa Radierungen von Donald Judds *Untitled* (Schellmann, S. 102-117). Hierbei handelt es sich jedoch nicht um Handlungsanweisungen, sondern um Nachzeichnungen vollendeter Skulpturen.

⁶⁸⁷ Auf den Unterschied zur *Minimal Art* aufgrund des pädagogischen Ansatzes verweist Schulz-Hoffmann in: Schulz-Hoffmann, 1985, S. 10. Siehe auch Abs. 2.4 vorliegender Arbeit.

radezu schulisch wirkt. Vergleichbar mit *Konjunktionen* ist die Werkgruppe *Flächenabwicklungen* aus den Jahren 1976-77, da Lechner auch hierfür zeichnerische Mittel mit pädagogisch-didaktischer Intention einsetzt. Bei den Arbeiten handelt es sich um lineare Konstruktionen aus Vierkantstahl, die ähnlich zu *Konjunktionen* von menschlicher Hand in Form einer *Abwicklung* über den Boden abgerollt werden können.⁶⁸⁸ Aufgrund der Zunderrückstände auf den unbehandelten Stahloberflächen zeichnet sich der vollzogene Weg über die Berührungspunkte der Skulptur am Grund ab und macht diesen sichtbar (Abb. 137).⁶⁸⁹ Die dadurch entstandenen Zeichnungen verweisen auf die vollzogene Bewegung des Stahlkörpers und ermöglichen einen Rückschluss auf das Verhältnis der Skulptur zum Raum und der Zeitlichkeit der Handlung. Auch in diesem Beispiel nimmt die Zeichnung eine vermittelnde Funktion ein und bildet eine didaktische Ebene zwischen Skulptur und Besuchenden. Dabei ist die Zeichnung als pädagogisch-didaktisches Instrument bei Lechner vor allem in den 1960er und 1970er Jahren sehr präsent, ein Umstand, der sich Anfang der 1980er Jahre



Abb. 138: Ausstellungsansicht der Skulpturen mit anderen Zeichnungen in der Galerie Walser von 1982.

⁶⁸⁸ Die beschriebene Bewegung der Skulpturen wird von Lechner als *Abwicklung* bezeichnet.

⁶⁸⁹ Bei den Modellen aus Edelstahl wurde der Weg mithilfe von Graphit nachgezeichnet.

grundlegend ändert, wie ein Blick auf später folgende Ausstellungen der *Konjunktionen* und *Flächenabwicklungen* zeigt. So präsentiert Lechner 1982 in der Galerie Walser die *Konjunktionen* ohne Matte als Bodenskulpturen (Abb. 138). An den Wänden hängen zudem keine Diagramme mehr, sondern Kupferstiche, die mit zwei Druckplatten so hergestellt wurden, dass der Abdruck des Druckstocks den Schnitt durch den Würfel andeutet. Demnach sind die Besuchenden nicht mehr angehalten die Würfelhälften zu bewegen und so die in den Würfeln angelegte *Abwicklung* herzustellen.



Abb. 139: Ausstellungsansicht von *Flächenabwicklung V* (WV 241) ohne Flächenabwicklungszeichnung auf Matte, 1990, Kunsthalle zu Kiel.



Abb. 140: Ausstellungsansicht von *Gebrochenen Platten* und werkunabhängigen Zeichnungen, 1990, Kunsthalle zu Kiel.

Eine vergleichbare Entwicklung der Präsentation lässt sich bei *Flächenabwicklung V* feststellen. Die Skulptur wurde 1990 nochmals in der Kunsthalle zu Kiel gezeigt, doch verzichtet Lechner auf die Matte, auf der die Spuren der Bewegung als Zeichnung erkennbar wären (Abb. 139). Werden spätere Ausstellungskataloge betrachtet, fällt allgemein auf, dass seltener Zeichnungen in direkter Korrespondenz zu den Skulpturen gezeigt werden. Vielmehr beginnt Lechner verstärkt damit autonome Zeichnungen mit den Skulpturen zu präsentieren (Abb. 140). Der Schluss liegt nahe, dass die Besuchenden sich ganz auf die Skulpturen einlassen und nicht von einer pädagogisch-didaktischen Absicht in ihrem eigenen Urteil gestört werden sollen. Dennoch bleibt die Abwicklung auch ohne zeichnerische Vermittlung als Vorstellung Teil der Skulptur. Der Verzicht auf die Zeichnungen öffnet den Raum für eine eigene Interpretation, verschleiert jedoch zugleich die Einsicht in den Werk- und Formfindungsprozess der Skulptur. 1990 schreibt Honisch über das ursprüngliche Konzept von

Konjunktionen abwertend: „In dem Aufforderungscharakter der Arbeiten liegt allerdings ein didaktisches Moment, (...) das Lechner später ausscheidet.“⁶⁹⁰ Meines Erachtens wird dieser Eindruck durch den eng vorgegebenen Handlungsrahmen verstärkt, durch den die Interpretationsfreiheit der Betrachtenden stark eingeschränkt wird. Dennoch tritt durch den Aufforderungscharakter der Skulpturen auch ein positiver Moment der Involvierung der Betrachtenden hervor, der ein Engagement entgegen einer *L'art pour l'art* sichtbar macht, da die Rezipierenden selbst Körperlichkeit, Zeitlichkeit und Räumlichkeit von Skulptur und Handlung erfahren können.⁶⁹¹

4.2.4 Bildlichkeit, Bildraum und das Blatt als plastisches Ding

Anhand einer Skulptur der Werkgruppe *Würfel-Skelett-Subtraktionen* und der sich darauf beziehenden Serie von Zeichnungen beschreibt Költzsch bei Lechner eine zweifache Funktion der Darstellung der Linien: sowohl als zeichnerisches Element als auch als Projektion der Skulptur im Bildraum.⁶⁹² Bei *Würfel-Skelett-Subtraktion 3s + 1 F + 1 R* handelt es sich um lineare, dreieinhalb Me-



Abb. 141: Ausstellungsansicht von *Würfel-Skelett-Subtraktion 2s + 2F* (WV 315) in der Kunsthalle Mannheim 1984.

⁶⁹⁰ Honisch, 1990, S. 51.

⁶⁹¹ Siehe Abs. 2.5 vorliegender Arbeit.

⁶⁹² Vgl. Költzsch, 1991, S. 110.

ter große Schweißkonstruktionen aus Vierkantstahl (Abb. 141). Ihre Gestalt ist vom Würfelraum abgeleitet, den Lechner auf vier bis fünf Linien reduziert, wodurch sich mit jedem Schritt beim Umschreiten der Skulptur ihr Erscheinungsbild verändert und die raumzeitliche Erfahrung in der leiblichen Rezeption erlebbar wird.⁶⁹³

Das sich verändernde Erscheinungsbild hält Lechner in einer Serie von Zeichnungen fest, die linear die unterschiedlichen Ansichten dokumentieren (Abb. 142 bis 145). Bei genauerer Betrachtung präsentiert sich die Zeichnung nicht nur als Reflexionsmoment der Skulptur, sondern thematisieren auch das Medium der Zeichnung selbst, da die Übersetzung auf zwei Dimensionen zwei Perspektiven der Betrachtung ermöglicht: die stereometrische Perspektive, bei der die Skulptur dreidimensional im Bildraum steht und eine aufsichtige Perspektive, bei der die Kontur der Skulptur zu einer zweidimensionalen Zeichnung wird. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, handelt es sich hierbei nicht nur um eine zeichnerische Qualität, sondern um ein Instrument der Formentwicklung. So lassen sich in Lechners Werken vielfach reflexive Bewegungen zwischen Skulptur und Zeichnung rekonstruieren, wodurch die Bedeutung dieser Interferenz für seinen Arbeitsprozess deutlich wird.

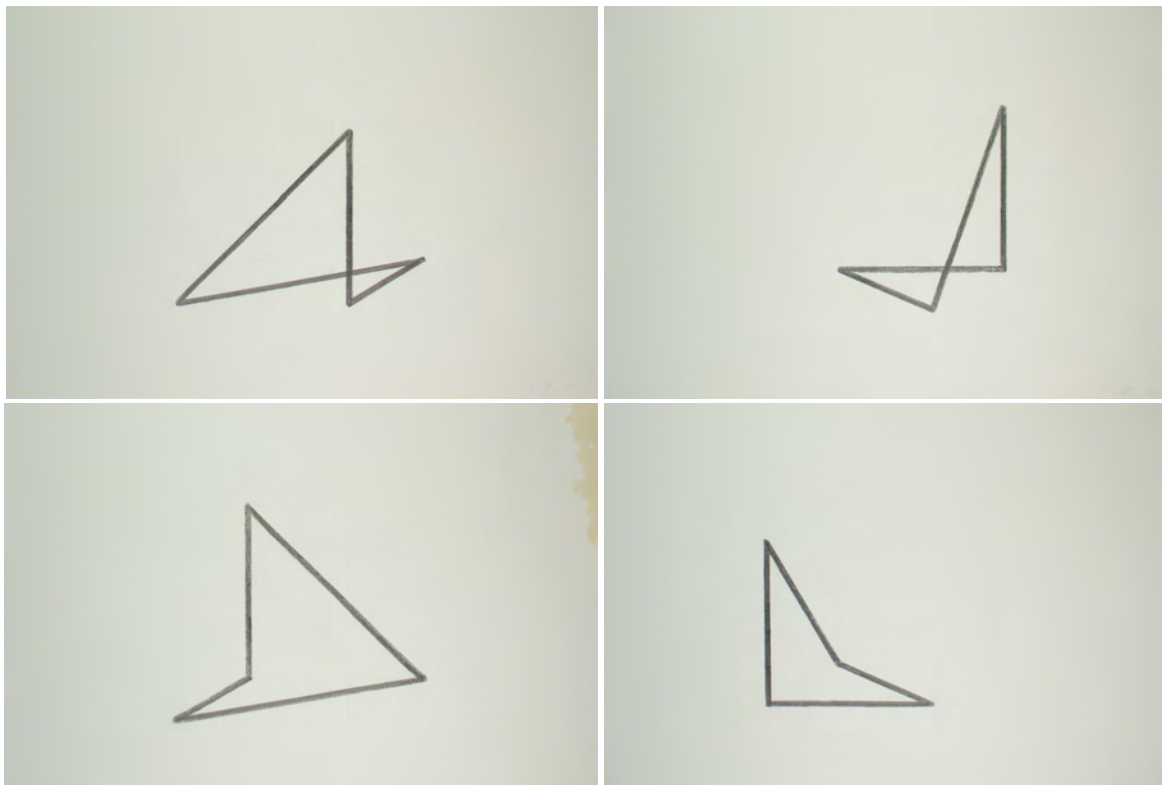


Abb. 142 bis 145: Serie von Zeichnungen (WVP 1984-2864 bis WVP 1984-2867) zu *Würfel-Skelett-Subtraktion 2s + 2F* (WV 315) aus verschiedenen Perspektiven im Umschreiten der Skulptur.

⁶⁹³ Siehe dazu auch Abs. 2.5 vorliegender Arbeit.

Wichtig für die Untersuchung erscheint Lechners Arbeitspraxis, in der meist an mehreren Werkgruppen parallel gearbeitet wird. Obwohl diese in ihrer Erscheinung und Genese zunächst unabhängig voneinander bis konträr wirken, vermittelt der Blick auf Skizzen aus dem Werkprozess jedoch vielfältige konzeptionelle Verbindungsstränge zwischen einzelnen Werkgruppen und offenbart das Medium als wichtiges Transformations- und Entwicklungswerkzeug. Dies zeigt sich etwa in der Untersuchung der 1987 entstandenen *Kugelteilungen*, wobei es sich um Fragmente grob geschmiedeter Stahlkugeln von einem Meter Durchmesser handelt, die in unterschiedlichen Verhältnissen geteilt sind. Die Kugelfragmente wurden meist mit ihren Schnittflächen in Raumkanten und -ecken platziert, um so die Illusion einer im Raum versunkenen Kugel zu erzeugen.⁶⁹⁴ Ein Beispiel hierfür ist *Großes Wand-Boden-Stück*, ein 40 Zentimeter hohes Kugelsegment, das mit beiden Schnittflächen an einer Raumkante präsentiert wird (Abb. 146).

Um die Sägeschnitte zu planen, fertigt Lechner im ersten Schritt Skizzen mit zweidimensionalen Schemadarstellungen an, bei denen ein Kreuz aus zwei Linien die geplanten Schnitte durch die als Kreis dargestellte Kugel repräsentiert (Abb. 147). In Anlehnung an diese entstehen weitere Skizzen, bei denen die Elemente Kreis und Linienkreuz variiert sind, so etwa ein Blatt aus dem gleichen Jahr, auf dem das Motiv des Kreises als Oval dargestellt ist (Abb. 149). Dabei ist das Oval zwar auch von einer horizontalen Linie durchzogen, tangiert jedoch die vertikale Linie. Auf dem selben Blatt findet sich in der unteren rechten Ecke eine Fortführung dieser Variation mit einem flacheren und um 45 Grad gedrehten Motiv.



Abb. 146: Alf Lechner: *Großes Wand-Boden-Stück* (WV 379), 1987.

⁶⁹⁴ Vgl. Honisch, 1990, S. 304 ff.

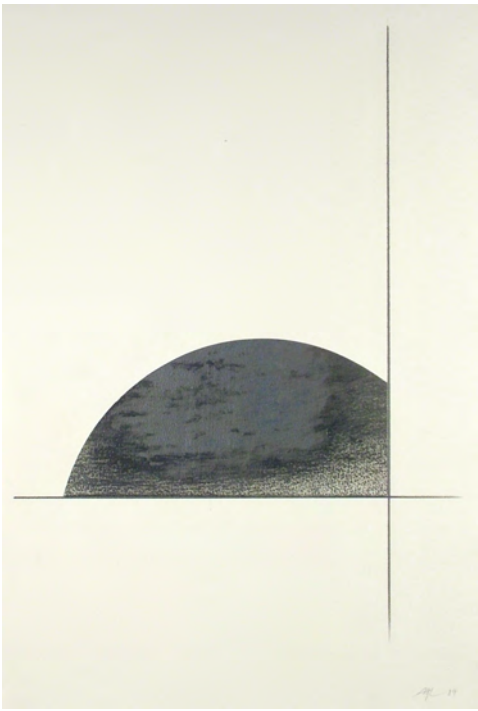


Abb. 148: Collagiertes Modell von *Großes Wand-Boden-Stück*, 1984 (WVP 1984-2608).

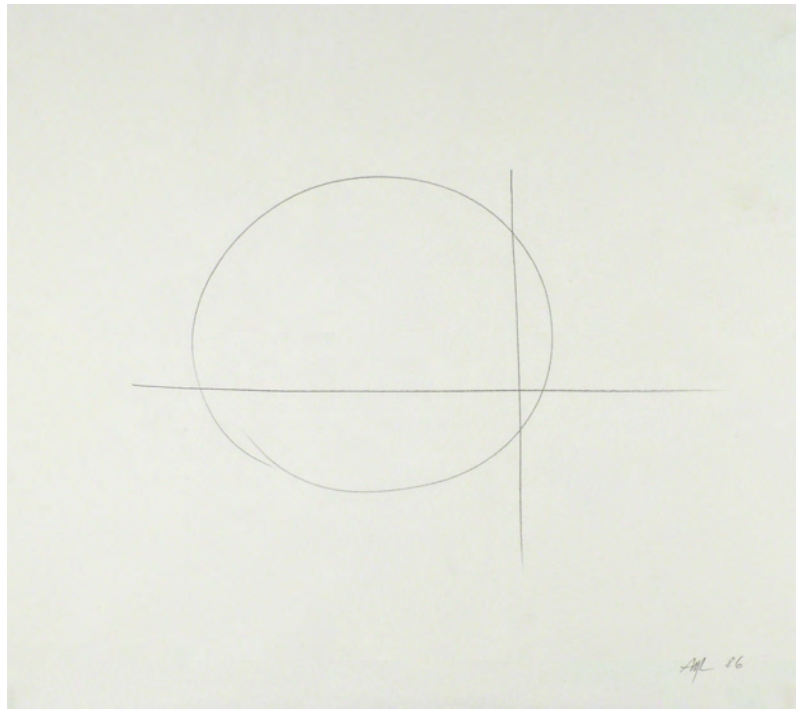


Abb. 147: Skizze einer Kugelteilung, 1986, (WVP 1986-2410).

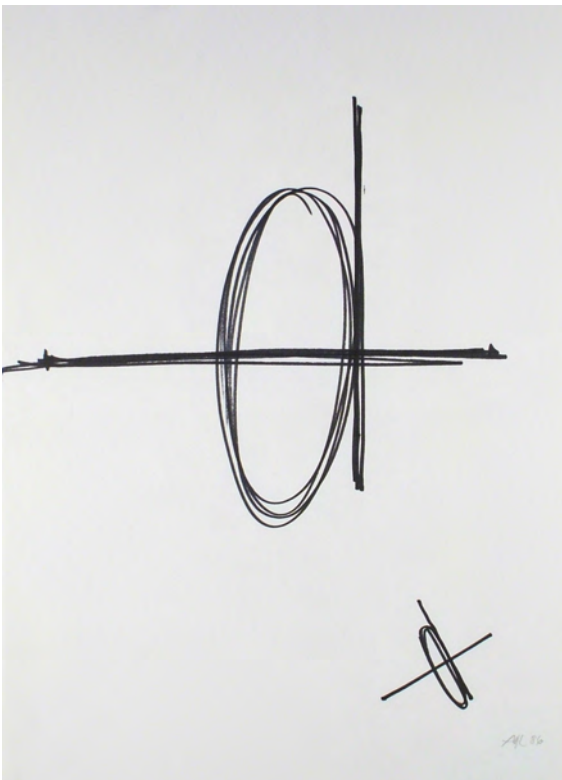


Abb. 149: Skizze mit Filzstift auf Papier von 1986 (1986-2423).



Abb. 150: Alf Lechner: Tetraeder - Subtraktion mit Ring (WV 390 A), 1987.

In der Ansicht mit zwei Dimensionen, dem *Schnitt*, ähneln sich die Variationen mit der eingangs beschriebenen schematischen Darstellung der Schnittlinien, wird in der Betrachtung jedoch die Perspektive um eine dritte Dimension erweitert, kann im Bildraum ein dreidimensionales Objekt erkannt werden, bei dem die zwei Linien orthogonal zu einander stehen, sich nicht berühren, aber durch ein Kreiselement miteinander verbunden sind. Das Oval entspricht dann der perspektivischen Verzerrung des Kreises und die Neigung der Schwerkraft, aufgrund derer sich das Objekt über den querliegenden Stab stabilisieren muss. In dieser räumlichen Perspektive entspricht die Zeichnung der Skulptur *Tetraeder - Subtraktion mit Ring*, die ein Jahr später fertiggestellt wurde (Abb. 150). Dabei handelt es sich um eine dreieinhalb Meter große Konstruktion aus massiven Vierkantstahl.

Ob aus der zeichnerischen Variation des Themas tatsächlich die Skulptur *Tetraeder - Subtraktion mit Ring* hervorging, bleibt hypothetisch, doch soll mit dem Beispiel auf einen transformatorischen Vorgang aufmerksam gemacht werden, der im Werk Lechners methodisch erscheint: die Übertragung einer Skulptur oder eines plastischen Problems in das Medium der Zeichnung und der Versuch einer Weiterentwicklung bzw. Lösung mithilfe der dadurch veränderten medialen Möglichkeiten. Die Übersetzung einer plastischen Auseinandersetzung in einen Modus, der es erlaubt, zwischen zwei- und dreidimensionaler Betrachtung zu wechseln, gewährt neue Betrachtungswinkel und lässt das Medium Zeichnung zu einem wichtigen Reflexionsinstrument werden. Ähnlich verhält es sich mit *Bildobjekt* und *Bildträger*.⁶⁹⁵ Wie anhand zweier Ausstellungsfotografien von 1973 veranschaulicht werden kann, begreift Lechner in seinem Werk das Papier schon früh nicht nur als Trägermaterial, sondern wirkt darauf plastisch ein (Abb. 151 und 152).⁶⁹⁶ Auf den Abbildungen ist eine Ausstellung im *Badischen Kunstverein* zu sehen, für die Lechner Skulpturen der Werkgruppe *Verformungen* und Zeichnungen präsentiert. Allen Zeichnungen ist gemeinsam, dass eine dicke Linie aus Graphit durch eine Faltung abgknickt ist. Diese Richtungsänderung bleibt aufgrund der Transparenz des dünnen Papiers sichtbar. Gerade in der Gegenüberstellung mit den Skulpturen werden Parallelen in der Handhabung der unterschiedlichen Medien deutlich, denn auch die Skulpturen sind mithilfe eines gezielten Knicks deformiert. Während die Skulpturen mit ihrer eigenen Gegenständlichkeit identisch sind, bietet das Medium der Zeichnung die Möglichkeit eines perspektivischen Wech-

⁶⁹⁵ Vgl. Husserl, 2006, S. 81.

⁶⁹⁶ Hierauf verweist Költzsch in einem Satz: „In der Handhabung des Blattes als gleichsam körperhaftem Ding tritt erneut jener Effekt in Erscheinung, der die Darstellung in umspringender Aspekthaftigkeit zeigt.“ Vgl. Költzsch, 1991, S. 115.

sels zwischen Bildobjekt und Bildträger.⁶⁹⁷ Diese Vorgehensweise setzt Lechner gezielt ein und soll am Beispiel der Materialpraktik der Faltung näher beleuchtet werden soll.



Abb. 151: Ausstellungsansicht der Skulpturen und Zeichnungen von Lechner im Badischen Kunstverein Karlsruhe 1973.



Abb. 152: Ausstellungsansicht der Skulpturen und Zeichnungen von Lechner im Badischen Kunstverein Karlsruhe 1973.

Falten im Sinne einer zu bearbeitenden Fläche, die in den dreidimensionalen Raum geschlagen, geschoben, erhoben oder gestülpt wird, finden sich in der bildenden Kunst als plastische Form oder als gemalte, gezeichnete oder fotografierte Darstellung.⁶⁹⁸ 1970 skizziert Lechner auf mehreren Blättern den Prozess einer Faltung (Abb. 153 und 154). Wie anhand einer Notiz auf einem der Blätter deutlich wird, soll es sich um sechzig Millimeter starke Stahlbleche handeln, die sich jeweils in einem unterschiedlichen Stadium der Faltung befinden. Auf dem ersten Blatt ist die linke Hälfte des oberen Blechs noch mittig aufgestellt, wohingegen die Faltung auf dem zweiten Blatt abgeschlossen ist. Dargestellt ist ein Prozess, der in der physischen Umsetzung einen hohen Energie- und Arbeits-

⁶⁹⁷ Den Kontrast „ (...) zwischen dem, was bildhaft sichtbar wird, und dem (...) worin es sichtbar wird“ bezeichnet Gottfried Boehm als *ikonischen Differenz*. Demnach muss eine Duplizität zwischen *Bildträger* und *Bildobjekt* vorhanden sein, um ein Bild anerkennen zu können. Das *Bild* trete demnach als etwas Immaterielles aus einem „Substrat aus Material“ hervor.

Boehm, Gottfried (2007). *Wie Bilder Sinn erzeugen: die Macht des Zeigens*. Berlin: Berlin University Press, S. 9; Boehm, Gottfried (Hrsg.) (2001). *Homo pictor*. Gehalten auf der Colloquium Rauricum, München Leipzig: Saur, S. 15; Vgl. Boehm, Gottfried (1994a). Die Wiederkehr der Bilder. In: G. Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* (2. Aufl., S. 11–38). München: W. Fink, S. 32; 34; Vgl. Blunck, 2019, S. 5.

⁶⁹⁸ Vgl. Gut, Katharina (2014). Der Aufstand der Falte. Von der Illusion zur Methode. In: Deiss, A./ Galandi-Pascual/Schimpf, Simone und Museum für Konkrete Kunst Ingolstadt, Stiftung für Konkrete Kunst und Design, und Kunstraum Alexander Bürkle (Freiburg im Breisgau, Germany) (Hrsg.), *Einknicken oder Kante zeigen? Die Kunst der Faltung*. Heidelberg: Kehrer, S. 14.

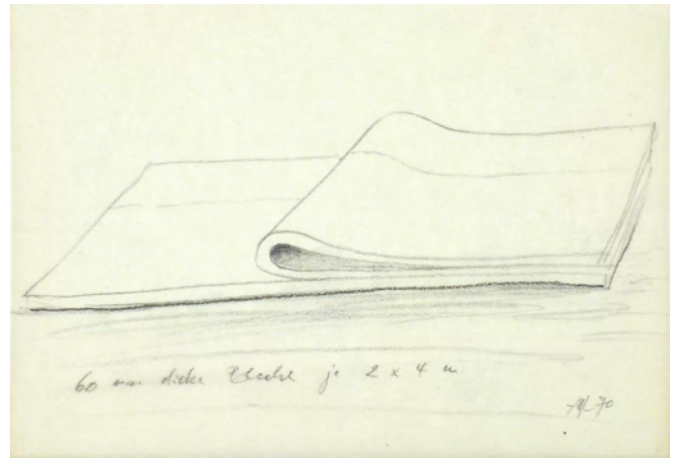
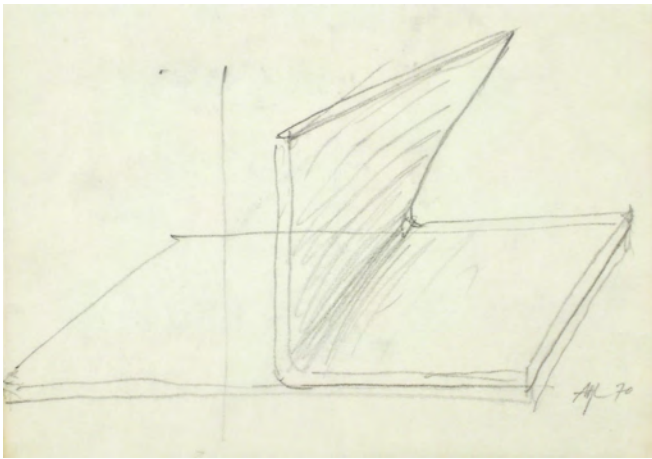


Abb. 153: Skizze einer Faltung, (WVP 1970-0532), 1970.

Abb. 154: Skizze einer Faltung, (WVP 1970-0533), 1970.

aufwand bedeutet hätte.⁶⁹⁹ Lechner setzt bei diesem Beispiel die Zeichnung als einfaches Instrument ein, um den plastischen Vorgang konzeptionell nachzuvollziehen und die Formgenese zu visualisieren. Der Fokus liegt jedoch nicht auf der resultierenden Form, sondern vielmehr auf dem Prozess selbst. Durch die Abfolge der einzelnen Zwischenschritte entsteht eine Sequenzialität, in der die Zeitlichkeit des Prozesses nachvollzogen werden kann und ein narrativer Moment entsteht. So erzählen die Zeichnungen vom Gefaltet-Werden eines Stahlblechs und nicht nur vom Gefaltet-Sein.

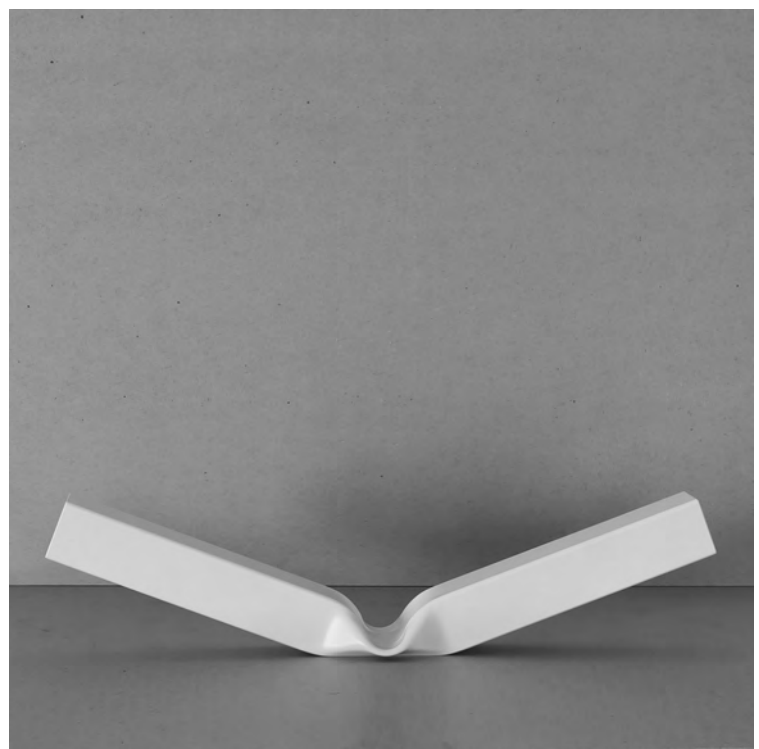
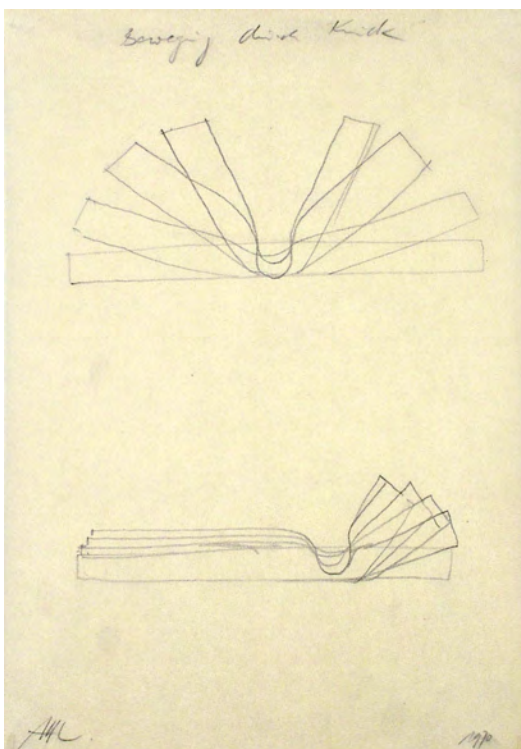


Abb. 155: Skizze eines Biegeprozesses mit Überlagerung, (WVP 1970-0377), 1970.

Abb. 156: 171 / 69, (WV 64 A), 1969.

⁶⁹⁹ Eine mit dem skizzierten Vorgang vergleichbare Arbeit aus Stahl setzt Lechner erst mehrere Jahrzehnte später um. Vgl. WV 641.

Ähnlich verhält es sich mit einer anderen Zeichnung aus dem selben Jahr, die Lechner mit „Bewegung durch Knick“⁷⁰⁰ überschrieben hat (Abb. 155). Im Gegensatz zum Beispiel zuvor, verdichtet Lechner die Sequenzialität der Faltung in einer Darstellung durch die Überlagerung verschiedener Stadien des Biegeprozesses, dessen Prozessualität durch die Sequenzierung nachvollziehbar ist. Am Beispiel der Darstellung in der oberen Bildhälfte handelt es sich um ein Rohr, das in der Mitte gebogen wird, wobei sowohl Ausgangsmaterial, Endergebnis als auch zwei Zwischenschritte erkennbar sind. Die Zeichnung veranschaulicht einen Vorgang, den Lechner kurz zuvor an mehreren Stahlrohren umgesetzt hat.⁷⁰¹ Dieser narrative Moment lässt sich auf die Skulptur übertragen, denn durch die Reduktion auf einen singulären Eingriff und die erkennbare Ausgangsform des Rohrs, verweist die starre Form der Skulptur auf die Bewegung des Materials im Biegeprozess. Mit wenigen Strichen ermöglichen die Mittel der Zeichnung Lechner eine in Zwischenschritten aufgefächerte Darstellung und damit eine Zuspitzung der Skulptur auf den sich in der Zeit entfaltenden Vorgang. Dabei finden sich weitere Darstellungen von Faltungen, wie eine Zeichnung aus dem Jahr 1984 (Abb. 157). Zentral auf dem Blatt sind zwei unterschiedlich ausgeformte Dreiecke platziert. Dünne Graphitlinien umschließen die Dreiecke derart im Quadrat, dass die Hypotenuse des größeren Dreiecks die Unterseite des Quadrats bildet. Aufgrund unterschiedlicher Farb- und Tonwerte erscheint das hellere der beiden als Unterseite eines einzigen, gefalteten Dreiecks. Die plastische Erscheinung des Bildobjekts wird durch die Linien gefördert, da diese die Ausgangsform *vor* der angedeuteten Fal-



Abb. 157: Buntstiftzeichnung einer Faltung, (WVP 1984-2378), 1984.



Abb. 158: Aufgeklappte Graphitzeichnung, (WVP 1971-0346), 1971.

⁷⁰⁰ Vgl. Abb. 155.

⁷⁰¹ So zu sehen etwa an 171 / 69 (Abb. 156).

tung anzeigen. Die Darstellung springt in der Wahrnehmung zwischen einer flächigen Bildlichkeit und einer räumlichen Erscheinung, wobei die Formen beider Ebenen kongruent sind. Scheinbar ebenso verhält es sich bei einem kleinen Blatt von 1971, bei dem durch die Abstufung des Tonwerts der plastische Eindruck eines gefalteten Papiers entsteht (Abb. 158). Bei genauerer Betrachtung stellt sich die Darstellung jedoch als tatsächliche Faltung heraus, denn der Graphit wurde flächenmäßig auf das gefaltete Papier aufgetragen und anschließend aufgefaltet. Die durch die Faltung überlagerte Fläche des Papiers ist daher frei von Graphit und illustriert wie im Beispiel zuvor eine Faltung, da das auf der Rückseite befindliche Graphit der aufgefalteten Ecke durch das transparente Papier durchschimmert und als abgestufter Tonwert erscheint, wodurch die plastische Handhabung des Blattes zwischen Bildobjekt und Bildträger changiert.⁷⁰²

In Stahl hat Lechner die Faltung auf unterschiedliche Weisen umgesetzt. Aufgrund der materialspezifischen Eigenschaften unterscheiden sich die Skulpturen von den Faltungen aus Papier. Diese Diskrepanz zeigt sich etwa bei *Quadratfaltung*, denn hierfür verwendet Lechner als Modell ein festes Stück Papier, bei dem er eine Ecke so faltet, dass diese in 90 Grad von der Fläche absteht (Abb. 159). Durch die so gewonnene Stütze kann nun das Papierstück aufgestellt werden. Dieses Vorgehen ist bei Stahl in dieser Materialstärke jedoch nicht umsetzbar, weshalb Lechner das Blech in zwei Teile schneidet und diese im rechten Winkel wieder zusammenschweißt. Im Ergebnis ist klar ersichtlich, dass es sich um ein additives Verfahren aus zwei Teilen handelt und nicht, wie der Titel suggeriert, um eine Faltung. Ähnlich verhält es sich mit der Werkgruppe *Flächen*⁷⁰³, für die Lechner Stahlbleche teilt und an den Schnittkanten aus-



Abb. 159: Entwurfsblatt mit Papiermodell *Plattenfaltung*, 1984. Vgl. Quelle AALS XXX.

⁷⁰² Im Sinne Edmund Husserls können Lechners bezeichneten und plastisch verformten Papiere als *Bildlinge* beschrieben werden. Husserl führt Anfang des 20. Jahrhunderts den Bildträger als *physisches Ding* aus, deren *Dingerscheinung* koinzidental mit der Bildlichkeit der Darstellung wahrgenommen würde. Vgl. Husserl, 2006, S. 20; 53; 189.

⁷⁰³ Werkgruppenbezeichnung nach Honisch, 1990, S. 300.

gerichtet übereinander legt. Wie in der Abbildung von *Halbierung einer Quadratplatte* zu sehen (Abb. 160), erscheint die Skulptur in Perspektiven, in denen nicht die Schnittkanten zu sehen sind, wie gefaltet. Für die Modelle aus Pappe verwendet Lechner das gleiche Vorgehen, denn aufgrund ihrer Stärke kann auch die Pappe nicht gefaltet, sondern nur geschnitten werden (Abb. 161).

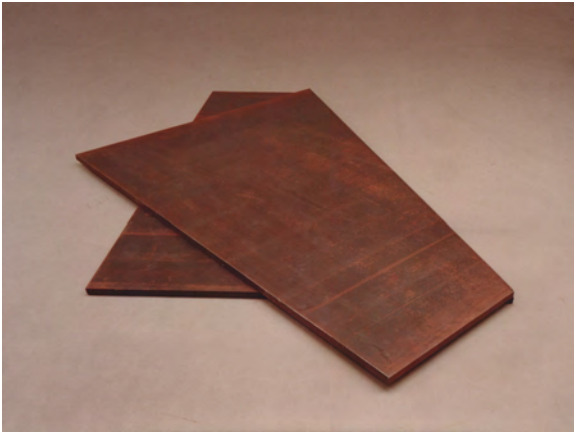


Abb. 160: Alf Lechner: *Halbierung einer Quadratplatte* (WV 339), 1981.

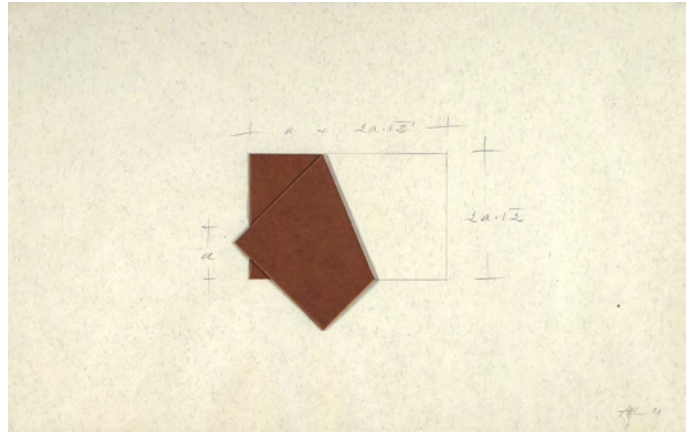


Abb. 161: Modell: *Bodenplatten mit Richtungsänderung*, (WVP 1981-1657), 1981.

Anders verhält es sich mit einer Serie gefalteter Transparentpapiere, die wenige Jahre später entsteht. Dabei handelt es sich um dünne, transparente Papiere, deren einfache Faltung den Verlauf einer kräftigen, mit Graphit gezogenen Linie ändert (Abb. 162). Form und Winkel der Faltung sind identisch mit denen des Modells und der Skulptur und dennoch vermag die Papierarbeit das hinter dem Eingriff liegende räumliche Konzept eindeutiger darzustellen: Die durch das transparente Papier sichtbare Zeichnung spitzt die Richtungsänderung der Teilung zu und betont in der Linie das Verhältnis der Fläche zum Raum. Dabei wurde bisher stets betont, dass es sich bei diesen gefalteten Papierarbeiten um einen autonomen Bestandteil des bildhauerisch geprägten Schaffens handle.⁷⁰⁴ Am deutlichsten formuliert es Honisch: „Denn es handelt sich hier nicht um Vorzeichnungen zu bestimmten Werken, um Dienst-

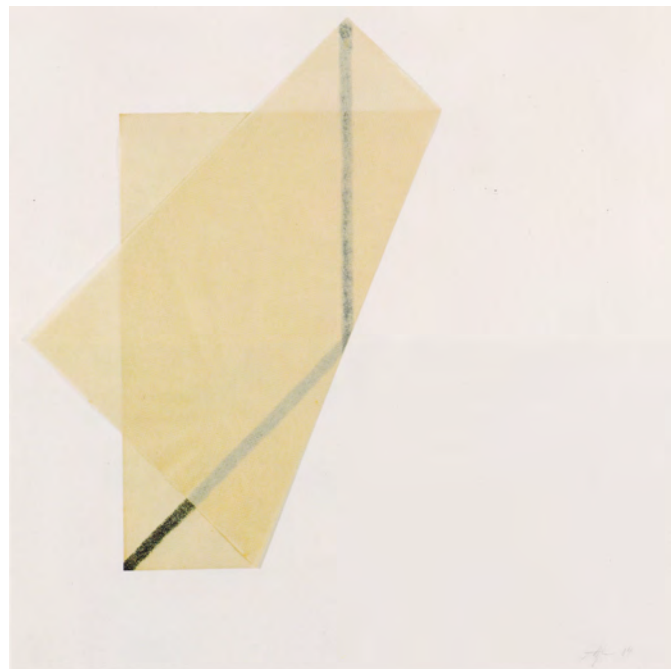


Abb. 162: Graphit auf Papier, gefaltet (WVP 1984-8015), 1984.

⁷⁰⁴ Vgl. Deiss et al., 2014, S. 134.
Siehe auch: Költzsch, 1991, S. 113 ff.

leistungen an der Skulptur, sondern um eigenständige Werke auf Papier, die ein räumliches Konzept veranschaulichen, das auch der Skulptur eigen ist.⁷⁰⁵ Meines Erachtens müssen jedoch alle Werke Lechners, ob Skulptur oder Zeichnung, als eine multimediale Auseinandersetzung mit Raum und Körperlichkeit verstanden werden, wobei unterschiedliche mediale Potenziale zum Tragen kommen. Während Lechner es mit der Zeichnung vermag, komplexe räumliche Zusammenhänge aufzuzeigen, bietet Stahl andere medienspezifische Möglichkeiten, die nicht in Papier umgesetzt werden können, etwa die dauerhafte plastische Verformung durch das Rundbiegen eines Blechs, mit der sich Lechner parallel zu den Faltungen aus Papier beschäftigte. Wie bei *Diagonalbiegung* von 1981 zu sehen, handelt es sich um massive Stahlbleche, die leicht in den Raum gewunden wurden und eine Körperhaftigkeit und Räumlichkeit von Fläche vermitteln (Abb. 163).



Abb. 163: Alf Lechner: *Diagonalbiegung* (WV 352), 1981, Ausstellungsansicht aus der Städtischen Galerie im Leeren Beutel, Regensburg, 1981.

Wie deutlich wird, werden die Möglichkeiten der Zeichnung durch die materialspezifischen Bedingungen des Mediums bestimmt und sind in Bezug auf Plastizität andere als bei Stahl. Es konnte gezeigt werden, dass bei Lechner die Arbeit im jeweiligen Medium nicht getrennt voneinander stattfindet, sondern sich bestimmte plastische Vorhaben zwischen den Medien bewegen und Überset-

⁷⁰⁵ Honisch, 1998, S. 11.

zungsprozesse durchlaufen, die neue Perspektiven auf das gestellte Problem ermöglichen, weshalb jede Skulptur und Zeichnung als Teil eines intermedialen Werkprozesses verstanden werden muss. Dabei wirkt sich die über Jahre hinweg gewandelte Infrastruktur auf Lechners Zeichenpraxis aus, wobei die Loslösung von funktionalen Aufgaben der Zeichnungen für Lechner den Raum für neue Ansätze öffnet, die, wie im folgenden Abschnitt gezeigt werden soll, ab Mitte der 1980er Jahre immer material- und handlungsbezogener werden.

4.3 Material- und Handlungsbezogenheit in den Zeichnungen Lechners

Im Gegensatz zu seinen technischen Zeichnungen der 1960er und 1970er Jahre, die vom funktionalen Charakter des Mediums als vorbereitende Methode bestimmt sind, beginnt Lechner, vergleichbar mit seiner sich wandelnden Arbeitspraxis mit Stahl⁷⁰⁶, sich stärker als bisher mit den materiellen Grundbedingungen der Zeichnungen auseinanderzusetzen, wodurch ab Mitte der 1980er Jahre immer weniger direkte Bezüge zu seinen Skulpturen aus Stahl erkennbar sind. Graphit und Papier werden nun als Material mit spezifischen Eigenschaften wahrgenommen, die Lechner mithilfe seines Körpers und selbstentwickelten Hilfsmitteln erforscht. So baut Lechner etwa einen drehbaren Tisch, montiert dicke Granitblöcke an Stangen oder nutzt Stahlstücke als bewegliche Widerstände. Die neuen Formate von meist knapp zwei Metern und verlangen ganzen Körpereinsatz, um die Zeichnung auf das Papier zu bringen, in denen sich wiederum die Körperlichkeit des Zeichenprozesses manifestiert. Für die Serie *Abreibungen* von 1989 klemmt Lechner beispielsweise ein Stück Graphit zwischen zwei auf Holzplatten fixierten Blätter und bewegt dieses durch Drücken und Neigen der Platten zwischen den Papieren hin und her, wodurch auf den sich gegenüberliegenden Blättern unterschiedliche Linienführungen und Tonwertabstufungen entstehen (Abb. 164 und 165). Im

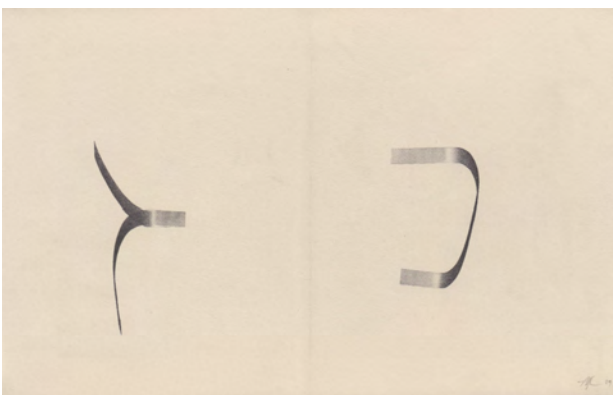


Abb. 164: Abreibungen (WVP 1989-8052), 1989.

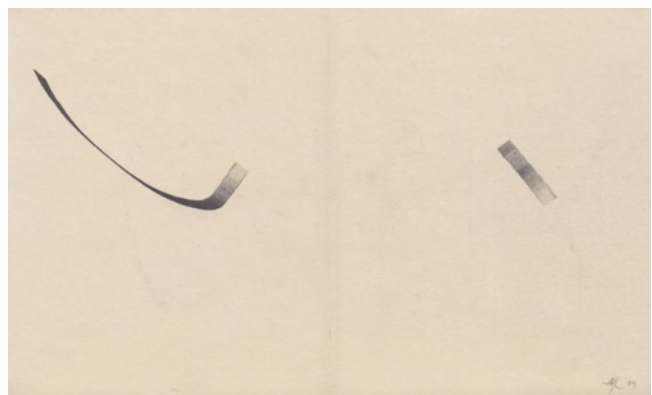


Abb. 165: Abreibungen (WVP 1989-8053), 1989.

⁷⁰⁶ Mögliche Gründe für diese Entwicklung ab Mitte der 1980er Jahre könnten die veränderte und zum Teil experimentelle Zusammenarbeit mit den herstellenden Fabriken sein. Siehe Abs. 3.1.2 vorliegender Arbeit.

Gegensatz zur Freihandzeichnung kann Lechner die Entwicklung der Linien nicht sehen und den Vorgang nur indirekt steuern. Diese Abgabe von Kontrolle führt zu einer Betonung des Materials, dessen Verhalten in den Fokus rückt. Lechner entwickelt diese Arbeiten ohne direkte Bezüge zu bestimmten Stahlskulpturen, wie sie etwa die Entwurfs- und Konstruktionszeichnungen aufweisen. Indem Lechner die Linienentwicklung nur indirekt steuert, soll bewusst eine außerhalb der Materialbearbeitung liegende Bedeutungsproduktion ausgeschlossen werden. Die entstehenden Spuren können als *indexikalische Zeichen* verstanden werden, da sie nicht nur auf ihren Entstehungszusammenhang verweisen, sondern auch mit diesem physisch in Verbindung stehen und im Gegensatz zu *ikonische Zeichen* keine visuellen Assoziationen hervorrufen.⁷⁰⁷ Sie sind das Ergebnis eines raumzeitlichen und körperlichen Prozesses, der sich in ihnen widerspiegelt. Darin liegt eine wichtige Verbindung zu den Stahlskulpturen: Form und Bedeutung entwickelten sich aus den Eigenschaften des Materials heraus und lassen Stahl, wie Graphit und Papier, zu einem prozessualen Austragungsort zwischen Form und Material werden.

In einer persönlichen Notiz aus dem Jahr 1994 stellt Lechner daher fest: „Meine Zeichnungen sind von meinen Skulpturen aus Stahl nicht so weit entfernt, als es den Anschein hat. (...) Wenn diese Materie auch vollkommen anders zu sein scheint, mein Denken ist das gleiche.“⁷⁰⁸ Was Lechner mit dieser Aussage meint, zeigt sich in einer vergleichenden Betrachtung von Zeichnungen und Skulpturen aus dieser Zeit. Wie mit dem folgenden Beispiel deutlich gemacht werden soll, wendet Lechner in beiden Medien ähnliche Verfahren an, die aufgrund der verschiedenen Materialspezifika zu unterschiedlichen Formergebnissen führen, denn wie sich zeigen wird, offenbart bei Lechner erst der Blick auf den Prozess vielfältige Verbindungsstränge zwischen Zeichnung und Skulptur.

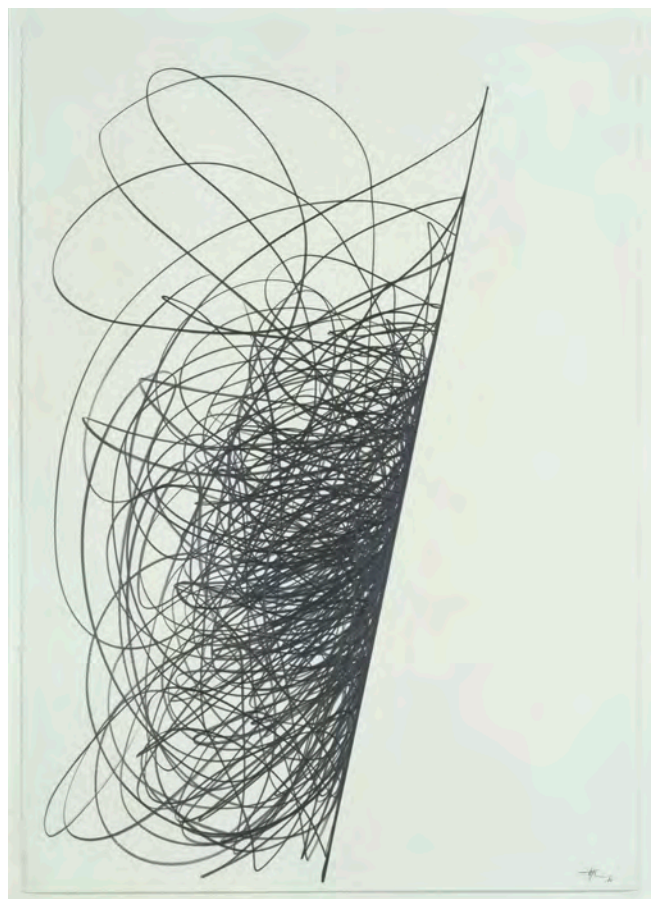


Abb. 166: *Widerstandszeichnung Nr. 1* (WVP 1988-8131), 1988, 175 x 125 cm.

⁷⁰⁷ Vgl. Peirce, 1983, S. 65.

⁷⁰⁸ Persönliche Notiz vom 18.03.1994, siehe Quelle AALS XXIII.



Abb. 167: Alf Lechner: *Faltung gegen Widerstand* (WV 528), 1994.

Für die Werkgruppe *Widerstandszeichnungen* etwa, fixiert Lechner ein Brett auf einem großformatigen Blatt von knapp zwei Meter Länge und führt ein Stück Graphit mit Wucht über das Papier gegen das Brett (Abb. 166). Aufgrund der Größe des Zeichenträgers muss Lechner seinen ganzen Körper einsetzen, um das Graphit über das Blatt zu bewegen. Doch wie an *Widerstandszeichnung Nr. 1* von 1988 zu erkennen ist, definiert das Brett eine klare Grenze,

welche die schwungvollen Versuche gegen den Widerstand nicht überwinden konnten. Anhand der Linien lässt sich der Zeichenprozess nachvollziehen, denn jede Linie steht für einen neuen Anlauf auf das Brett, der an diesem abprallt. Methodisch entspricht das Vorgehen der *Stahlskulptur Faltung gegen Widerstand*, für die Lechner eine glühende und fünf Tonnen schwere Stahlplatte gegen einen Wand rammt (Abb. 167). Während in den Zeichnungen durch die Materialkonfrontation Abplatzungen des Graphits die harte Kante des vom Brett geschützten Bereichs markieren, führt der Aufprall der Stahlplatte zu einer Auffächerung der Form und zu Rissen im Material. In beiden Fällen wird die Form des Werks von einer Handlung im Herstellungsprozess bestimmt, die aufgrund der Widerständigkeit des Materials zu einer Reaktion führt, wodurch das Material zur Akteur im Werkprozess wird.⁷⁰⁹ Sowohl Graphit als auch der glühende Stahl geben dem jeweils härteren Material nach und speichern diesen Konfrontationsprozess als Spur auf dem Zeichenpapier sowie als Spur im Material wie etwa Risse und Faltungen. Hier zeigt sich jedoch ein entscheidender Unterschied in Lechners Umgang mit beiden Medien, denn im Gegensatz zur Zeichnung erprobt Lechner den Stahl bis an dessen Grenzen – und mit Blick auf die Werkgruppe der *gebrochenen und geborstenen Stahlkörper*⁷¹⁰ – darüber hinaus, wohingegen die Zeichnungen gegen die kompromisslos erscheinenden Skulpturen ästhetisierend komponiert wirken, denn keine der Linien verlässt das Papier, das so der Handlung einen klaren Rahmen setzt.

⁷⁰⁹ Im Widerstand und der Reaktion des Materials spiegelt sich eine *material agency* wider, wie sie anhand der Arbeiten Lechners in Abs. 3.1.3 vorliegender Arbeit beschrieben ist. In Bezug auf *Faltung gegen Widerstand* beschreibt Heidt Heller die Kraft, mit der das Material gegen den Widerstand getrieben wird als *skulpturale Energie*, die durch die Reaktion des weichen Materials sichtbar würde. Vgl. Heidt Heller, 1995, S. 30.

⁷¹⁰ Siehe Abs. 3.1 vorliegender Arbeit.

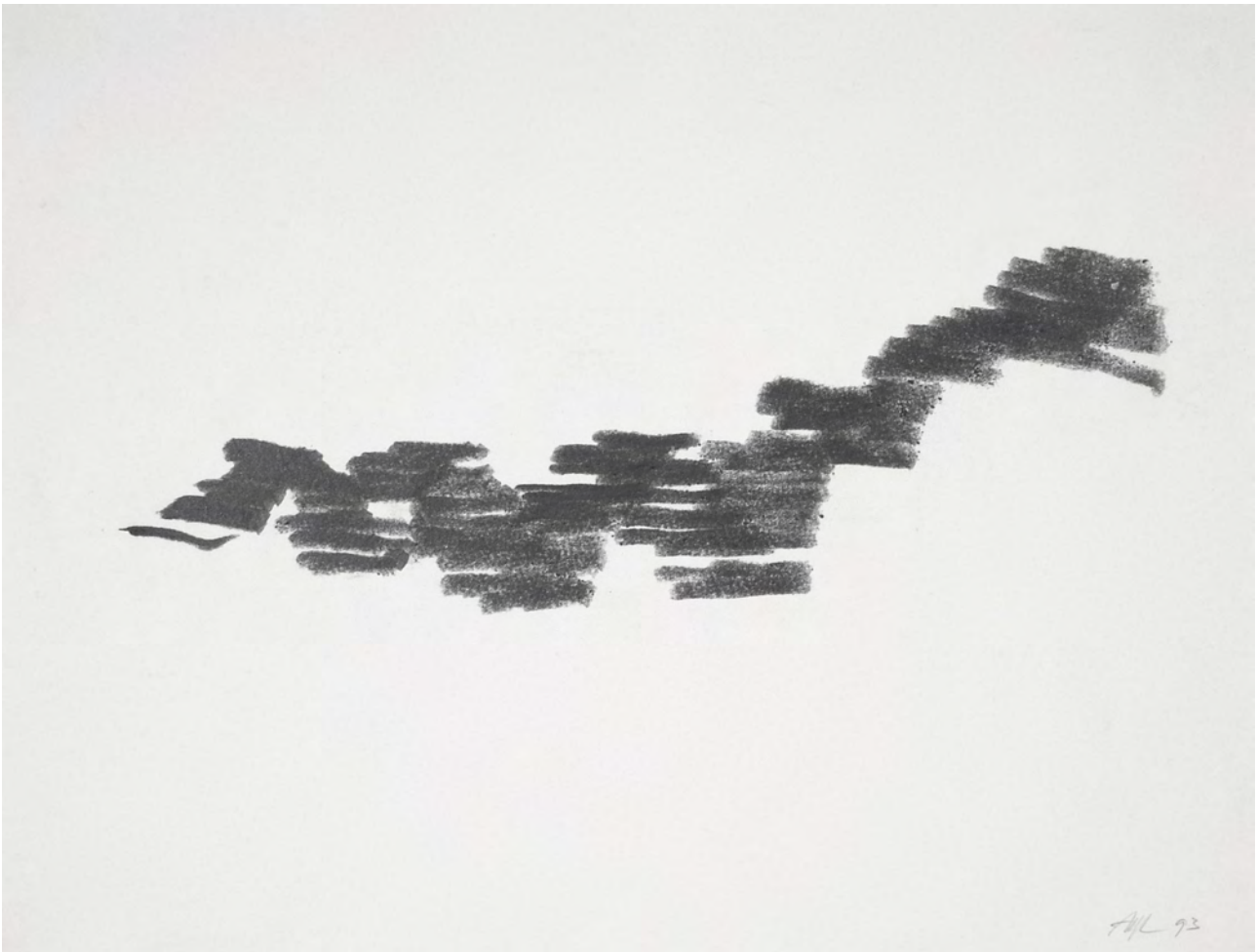


Abb. 168: Alf Lechner: *Gegen zurückweichenden Widerstand* (WVP 1993-3669), 1993.

Das Vorgehen gegen einen Widerstand als zentraler Ansatzpunkt im Werkprozess zeigt sich auch in anderen Zeichnungen Lechners, etwa in der Werkgruppe *Gegen zurückweichenden Widerstand*, in der Lechner mit einem Stück Graphit jeweils einen Block aus Stahl nach und nach vom Papier stößt (Abb. 168).⁷¹¹ Der Materialwiderstand wirkt durch dessen spezifische Dichte entgegen des von Lechner geführten Graphits und bestimmt die aufzubringende Kraft, die Abplatzungen des Graphits und den freigegebenen Raum. Wie im Beispiel zuvor, verweisen die Spuren des Graphits auf die Handlung, die zur Darstellung führt. Anhand dieser Spuren lassen sich der Wiederstoß des Aufpralls, der entwickelte Raum und mit diesem die Zeitlichkeit des Prozesses nachvollziehen. Die Tonwerte der Graphitspuren geben zudem Aufschluss über verschiedene Kräfteeinwirkungen auf das Material, wodurch sich in der Rezeption die Körperlichkeit des Entstehungsprozesses vermittelt. Dabei kann das Vorgehen gegen den Widerstand als Zuspitzung des Zeichenprozesses selbst verstanden werden, da der Widerstand des Papiers zum Abrieb des Graphits führt und dessen Weg sichtbar macht. Erst in der direkten Kollision der spurenverursachenden Mittel mit dem Zeichenträ-

⁷¹¹ Vgl. Brockhaus, 1995, S. 17.

ger, und damit in der Reibung der Materie, entsteht aufgrund der unterschiedlichen Eigenschaften der Materialien die Zeichnung.⁷¹²

Mit den hier vorgestellten Beispielen sollen Äquivalenzen von Lechners zeichnerischer Tätigkeit mit dessen Arbeit mit Stahl deutlich gemacht werden, denn obwohl sich Zeichnungen und Stahlskulpturen in ihrer Gestalt voneinander unterscheiden, weisen sie mit Blick auf den Entstehungsprozess einige Parallelen auf. Lechner überträgt die Material- und Handlungsbezogenheit seines Umgangs mit Stahl auf das Medium der Zeichnung und legt Körperlichkeit, Zeitlichkeit und Räumlichkeit des Zeichenvorgangs in einem dialogischen Prozess mit dem Material offen. Die Zeichnung entsteht *durch* und *mit* dem Zeichenmaterial, wohingegen die Widerständigkeit des Materials dem Form-Wollen des Kunstschaffenden entgegenzuwirken scheint.⁷¹³ Hierbei führt jede Aktion Lechners zu einer Reaktion des Materials, anhand derer materielles Handlungsvermögen sichtbar wird, denn es kommt zu einer Kommunikation, welche die amerikanische Philosophin Donna Haraway als *conversation*⁷¹⁴ bezeichnet, in der das Material zum *Akteur*⁷¹⁵ werde und die Materialreaktion zu einer *Verflechtung*⁷¹⁶ sowie *schöpferischen Störung*⁷¹⁷ führe.⁷¹⁸ Dabei sei es vor allem die *Widerspenstigkeit* des Materials, so Latour, anhand derer sich die *Akteure* als solche definieren ließen.⁷¹⁹ Das Material wersetzt sich dem menschlichen Ausdruckswillen und agiert im Widerstand *eigenwillig*.⁷²⁰ Meines Erachtens handelt es sich hierbei um eine Strategie, bei der durch die Nachvollziehbarkeit des Herstellungsprozesses, der bildhaft werdenden Widerständigkeit des Materials und der *Aufteilung* von *Handlungsmacht*⁷²¹ auf Kunstschaffenden und Material der Blick auf die von der Materie ausgehenden *agency* geöffnet werden soll.

Stand in der Kunstgeschichte das Zeichnen lange Zeit für die Negation seiner Materialität und das

⁷¹² Lechner selbst sieht im Vorgehen gegen einen Widerstand die Möglichkeit, Kunst zu produzieren. Diese Haltung zeigt sich auch in anderen Positionen, etwa Matthew Barneys Serie *Drawing Restraint* (ab 1987), in der erst in der Überwindung von Widerständen die Zeichnung entstehen kann.

⁷¹³ So schreibt auch Honisch in Bezug auf Lechner: „Das Material setzt dem Formwillen des Bildhauers Widerstand entgegen, zwingt ihn, sich den Bedingungen des Materials zu unterwerfen.“ Vgl. Honisch, 1990, S. 230.

⁷¹⁴ Vgl., Haraway, S. 198.

Siehe auch Ingolds Begriff der *Korrespondenz* Abs. 2.6 vorliegender Arbeit.

⁷¹⁵ Siehe Abs. 3.1.3 vorliegender Arbeit.

⁷¹⁶ Tarawa, Donna (2009). *When Species Meet*. In: F. Weltzien und Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hrsg.), *Tier-Werden, Mensch-Werden*. Berlin: NGBK, S. 66.

⁷¹⁷ Ebd.

⁷¹⁸ Vgl. ebd.

Siehe auch: Weltzien, 2016, S. 234.

⁷¹⁹ Latour, Bruno (2001). *Das Parlament der Dinge: für eine politische Ökologie* (Roßler, Gustav, Übers.) (2. Auflage). Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 304.

⁷²⁰ Vgl. Weltzien, 2016, S. 236 f.

⁷²¹ Siehe Abs. 3.1.3 vorliegender Arbeit.

Gedachte (conpetto) im Vordergrund,⁷²² entwickelte sich vor allem in den letzten Jahrzehnten ein breiteres Interesse an der Rolle der Materialität in der Zeichnung, die bis dahin meist bildwissenschaftlich oder semiotisch untersucht wurde.⁷²³ Der Blick auf das Material und dessen Bearbeitung ermöglichen neue Perspektiven auf das Verhältnis Zeichnung und Skulptur, wobei mir hierfür die Definition von Zeichnung der Theoretikerin und Künstlerin Béatrice Gysin besonders produktiv erscheint, da sie explizit zur Frage nach der Materialbezogenheit der zeichnerischen Tätigkeit forscht und als Ergebnis ein Verständnis von Zeichnen als *Hantieren mit Materialien* vorschlägt.⁷²⁴ Dabei beschreibt Gysin Zeichnen als direkte Konfrontation unterschiedlicher Materialien, die sich der Intention des Zeichnenden widersetzen können, weshalb die Nutzung von Zufall und Störung als Ausdrucksmittel Materialerfahrung voraussetzt.⁷²⁵ Wie verhält sich das Material, wenn der Druck erhöht wird oder nachlässt? Wie wirken die so entstandenen Spuren?

In Gysins Vorstellung vom Zeichnen als *Hantieren mit Materialien*⁷²⁶, kann der Prozess des Zeichnens als eine Synthese aus *Material* und *Handlung* aufgefasst werden, wobei für die materialbezogene Annäherung an die Plastizität einer Zeichnung der Tastsinn als *Erfahrungsinstrument der Nähe*⁷²⁷ eine zentrale Rolle einnehme.⁷²⁸ Der kognitive Eindruck von Raum und Körperlichkeit, der aus der Synthese visueller Einzelbilder, die im Umschreiten eines Dings erfahren werden können, wird dabei als *Trugbild*⁷²⁹ verstanden. Erst in der kognitiven Analyse einzelner Berührungserfahrungen des Tastsinns gelinge eine Vorstellung von „ (...) etwas in seiner Körperhaftigkeit Bestimmtem.“⁷³⁰ In diesem Sinne argumentierte auch Graulich in seiner Analyse der *leiblichen Selbsterfahrung des Rezipienten*⁷³¹, der die „(...) taktile Qualität näher am Sein als am Schein (...)“⁷³² versteht, da sich diese dem Material zuwende, wohingegen die optische Wahrnehmung an

⁷²² Stand im *Disegno* das Gedachte (conpetto) im Vordergrund, interessierte die präsenzstiftende Grundlage und damit die Materialität der Realisation nicht. Der Entwurf steht über seiner Realisation und seiner Materialität.

Vgl. Finke, Marcel und Halawa, Mark A. (2012). Materialität und Bildlichkeit. Einleitung. In: M. Finke/ M. A. Halawa, und E. Alloa (Hrsg.), *Materialität und Bildlichkeit: visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 9.

⁷²³ Vgl. Wagner, 2001.

Siehe auch: Leeb, Susanne (Hrsg.) (2012). *Materialität der Diagramme: Kunst und Theorie* (1. Aufl). Berlin: b_books.

⁷²⁴ Vgl. Gysin, Béatrice (Hrsg.) (2012). Was bedeutet die Materialbezogenheit der zeichnerischen Tätigkeit für die Zeichnenden?. In: *Wozu zeichnen? Qualität und Wirkung der materialisierten Geste durch die Hand* (2., leicht überarb. Aufl, S. 103–111). Sulgen: Niggli, S. 103.

⁷²⁵ Vgl. ebd.

⁷²⁶ Vgl. ebd.

⁷²⁷ Ebd., S. 107.

⁷²⁸ Vgl. ebd.

⁷²⁹ Ebd.

⁷³⁰ Liegt es doch nahe davon auszugehen, dass die ideale Vorstellung eines Dings aus der Synthese haptischer und visueller Eindrücke bestünde, so setzt sich Gysin im weiteren Verlauf ihrer Untersuchung mit der Frage „Was sehen Fingerspitzen?“ auseinander und betrachtet dafür die Zeichenpraxis blinder Kinder. Vgl. ebd., S. 103 ff.

⁷³¹ Graulich, 1989, S. 180.

⁷³² Ebd.

die jeweilige perspektivische Sicht gebunden sei.⁷³³ Graulich betont ausdrücklich, dass es sich bei der taktilen Erfahrung in der Rezeption, etwa moderner Skulpturen, meist um einen visuellen Prozess handle, da die Originale nicht berührt werden dürften.⁷³⁴ Auch in Lechners Arbeiten ist dieses Spannungsverhältnis zwischen materialorientiertem Ansatz und visueller Rezeption vorhanden, denn wird in Lechners viel zitierter Aussage: „Um Kunst zu sehen braucht man zwei Hände: man muss sich damit die Augen auswischen.“⁷³⁵ die Bedeutung taktiler Erfahrung in der Rezeption betont, stellt sich diese im Medium der Zeichnung als Herausforderung dar.⁷³⁶ Während die Stahlskulpturen im öffentlichen Raum einfach berührt und die warmen, kalten, rauen und glatten Oberflächen ertastet werden können, vollzieht sich die taktile Erfahrung der Zeichnungen lediglich in der Materialbearbeitung und damit ihrer Herstellung und vermittelt sich an die Besuchenden ausschließlich visuell über die Spuren auf dem Zeichenträger, weshalb gerade der Blick auf den Herstellungsprozess der Zeichnungen zielführend erscheint.



Abb. 169: *Kreisflächenauflösung* (WVP 1995-8667), 1995.

⁷³³ Vgl. ebd.

⁷³⁴ Vgl. ebd.

⁷³⁵ Website der Alf Lechner Stiftung. Abgerufen am 17. Februar 2022 von <https://www.lechner-museum.de/Lechner-Stiftung/de/Ueber-Alf-Lechner.php>

⁷³⁶ Während die Rezeption der Zeichnungen hinter Glas auf optische Erfahrung eingeschränkt ist, ist es im öffentlichen Raum möglich, die Stahlskulpturen haptisch zu erleben, beispielsweise die gespeicherte Wärme des Stahls nach einem sonnigen Tag oder die raue Oberfläche des oxidierten Materials.

Veranschaulicht kann dieses Spannungsverhältnis mithilfe der Werkserie *Kreisflächenauflösung*. Hierbei handelt es sich um sechs Radierungen, auf denen das Fragment eines Kreises zu sehen ist (Abb. 169). Als Druckplatte greift Lechner auf ein kreisförmiges Stahlblech zurück, das er in sechs Teile schneidet und deren Oberfläche er mit einem Winkelschleifer strukturiert. Bei der plastischen Bearbeitung der Oberfläche entstehen Rillen, mit deren Hilfe Farbe aufgenommen und per Druck auf das Büttenpapier übertragen werden kann. In der Herangehensweise werden mehrere Parallelen zu Lechners Arbeitsweise mit Stahl ersichtlich, etwa der Rückgriff auf industrielle Halbzeuge wie Bleche, die in bestimmten Maßverhältnissen geteilt werden sowie der Gebrauch gängiger metallverarbeitender Werkzeuge zur Strukturierung der Oberfläche. Allgemein scheint der Bearbeitungsprozess der Druckplatten der Herstellung einer Stahlskulptur zu entsprechen. Auf diese Bezüglichkeit zwischen Skulptur und Tiefdruck verweist auch Martin Kirves in seiner Auseinandersetzung mit den skulpturalen Qualitäten des druckgrafischen Werks von Hendrick Glotzius.⁷³⁷ Darin verweist Kirves an einer Stelle darauf, dass das technische Verfahren des Einschneidens der Druckplatte, durch welches das Bild entsteht, ein *Skulptieren* sei. Dies werde am Nachweis der stechenden Person *sculp. {sit}*⁷³⁸ verdeutlicht, der üblicherweise vor der Namensignatur platziert wird.⁷³⁹ Darin bestehe, so Kirves „(...) auf dieser Ebene eine Bezüglichkeit zur Skulptur.“⁷⁴⁰ Weist der Druck dagegen selbst kaum skulpturale Qualitäten auf, so ist doch der Prozess der Teilung und die plastische Bearbeitung der Druckplatte dem Blatt eingeschrieben und vermittelt sich durch die sichtbaren Spuren auf dem Papier. Dieser von Kirves beschriebene Modus entspricht meines Erachtens den in Abs. 2.6 und 3.1.2 aufgegriffenen Ansätzen der *skulpturalen Handlung*⁷⁴¹, *skulpturalen Geste*⁷⁴², *Plastik als Handlungsform*⁷⁴³ und der *Aufführung*⁷⁴⁴ im Sinne einer *Aufführung des Herstellungsprozesses*.⁷⁴⁵ Gerade der Begriff der *Handlung* scheint mir produktiv, nicht zuletzt da bei Lechner nicht von *Performance* oder *performativer Zeichnung*⁷⁴⁶ gesprochen werden kann, da der Werkprozess weder vor einem Publikum aufgeführt, noch in Erwartung eines zukünftigen Publikums aufgezeichnet wurde. Die beschriebenen Werkserien *Widerstandszeichnungen*, *Abreibung*

⁷³⁷ Vgl. Kirves, Maritn (2017). Das Skulptrale im Werk von Hendrick Goltzius. In: H. Goltzius, Michels, N./ Brakensiek, S./ Bösmann, F./ Triolo, J. und Steidl, M. *Hendrick Goltzius (1558-1617): Mythos, Macht und Menschlichkeit: aus den Dessauer Beständen*. Petersberg: Michael Imhof Verlag.

⁷³⁸ Lateinisch für: „hat (es) gestochen, gemeißelt“ Vgl. *Wissen.de Lexikon*. Abgerufen am 20. Februar 2020 von <https://www.wissen.de/lexikon/sculpsit>

⁷³⁹ Vgl. Kirves, 2017, S. 77.

⁷⁴⁰ Ebd.

⁷⁴¹ Siehe dazu Dander und Lorz in Abs. 2.6 vorliegender Arbeit.

⁷⁴² Siehe dazu Ströbeles Analyse der Werke Signers in Abs. 3.1.2 vorliegender Arbeit.

⁷⁴³ Vgl. Schneckenburger, 1979.

⁷⁴⁴ Siehe dazu Abs. 2.6 und Abs. 3.1.2 vorliegender Arbeit.

⁷⁴⁵ Vgl. Von Osten, 2016, S. 162.

⁷⁴⁶ Wie sie etwa beschrieben ist in: Foa, Maryclare/ Grisewood, Jane/ Hosea, Birgitta und McCall, Carali (2020). *Performance drawing: new practice since 1945*. London; New York: Bloomsbury Visual Arts.

gen, Gegen zurückweichenden Widerstand und Kreisflächenauflösung zeigen meiner Ansicht nach ein gesteigertes Interesse Lechners an einer bestimmten Handlung, deren Räumlichkeit, Zeitlichkeit und Körperlichkeit sich beim Bearbeitungsprozess in das Material *einschreibt* und anhand von zurückbleibenden Spuren auf dem Papier nachvollzogen werden können. Dabei tritt gerade in der Widerständigkeit des Materials wiederum eine *agency* der Materie hervor, wodurch die Zeichnungen das Narrativ einer prozessualen Dialogizität zwischen Kunstschaffendem und Material entfalten. Wie anhand des angewendeten Betrachtungswinkels deutlich wird, erscheint der Skulpturbegriff nicht auf das Medium der Skulptur beschränkt, sondern gattungsunabhängig anwendbar, weshalb die Forderung des Forschungsnetzwerks *Theorie der Skulptur*⁷⁴⁷ bekräftigt werden konnte, den Skulpturbegriff über den Gegenstandsbegriff hinaus als spezifische Vorgehensweise und als bestimmten Umgang mit Material zu begreifen.

⁷⁴⁷ Dobbe/ Ströbele, 2020.
Siehe auch Ströbele, 2018, S. 5 f.

5 Schluss

5.1 Zusammenfassung

Die vorliegende Dissertationsschrift setzte sich zum Ziel, das Werk des 2017 verstorbenen Künstlers Alf Lechner neu zu reflektieren. Der Ausgangspunkt für diese Untersuchung bildet der Forschungsstand über das Werk Lechners sowie durch vielfältige Quellen, die im Rahmen des Dissertationsvorhabens gehoben wurden. Wie die Analyse der Literatur ergab, wurde Lechner bisher vor allem im Kontext von Minimal Art, Konstruktivismus, Concept Art und Konkreter Kunst besprochen. Diese Untersuchungen wurden überwiegend in Abgrenzung wiederkehrender Namen wie Richard Serra, Donald Judd und Sol LeWitt, aber auch Pablo Picasso, Wladimir Tatlin, Anthony Caro oder Eduardo Chillida durchgeführt. Dabei sind sich die Autor*innen jedoch in dem Punkt einig, dass Lechners Position als stilindifferent anzusehen sei und sich daher keiner spezifischen Tradition zuordnen lasse. Insbesondere Honisch sieht darin eine Erschwernis, durch die Lechner in einer Zeit aufweichender Stilbegriffe keine entscheidende Rolle für den Kunstdiskurs spielte. Durch die vorgelegte Studie konnte eine neue Perspektive auf Lechner ermöglicht werden, die in der bestehenden Literatur bereits zwischen den Zeilen anklang. Etwa wenn Honisch Lechner auch mit dem *Happening* in Verbindung bringt, da die Form der Skulpturen sich aus dem Umgang mit dem Material ergebe. In dieser Perspektive ergeben sich neue Möglichkeiten, durch die Lechner in der vorliegenden Studie etwa in Abgrenzung zu Roman Singer und Franz Erhard Walther besprochen wurde. Ebenfalls konnte Lechners Nähe zu den Ideen der *Anti Form* aufgezeigt werden, dessen Konzept des *Sich-selbst-Machens* Lechner aufgreift, jedoch 20 Jahre später und entgegen Morris Empfehlung mit rigiden Industriematerialien umsetzt. Trotzdem Lechner in vielen Auseinandersetzungen auch formalistisch bleibt, rückt er durch die intensive Auseinandersetzung mit den Eigenproduktivkräften des Materials meiner Ansicht nach in die Nähe des Postminimalismus und damit zu Namen wie Robert Morris, Robert Smithson oder Eva Hesse.

Unabhängig des kunstgeschichtlichen Kontextes ist es vor allem der in der Studie untersuchte Hintergrund aktueller Materialdebatten, vor dem sich meines Erachtens die besondere Gewichtigkeit Lechners Werk enthüllt. Während auf der einen Seite gezeigt werden konnte, dass eine eingehende Auseinandersetzung mit Material und Produktion der Skulpturen von grundlegender Bedeutung für die Analyse Lechners ist, konnte auf der anderen Seite die Bedeutung Lechners Werk für die Betrachtung materieller und produktionsbedingter Faktoren in industriellen Ver- und Bearbeitungsverfahren, Infrastrukturen und Herstellungsprozessen künstlerischer Arbeit deutlich gemacht werden.

Der erste Teil der Untersuchung *Form und Formbarkeit. Die Werkgruppen bis 1989* (Kap. 2) war als Einführung in das Werk Lechners angelegt, wodurch mithilfe der Werkgruppen bis 1989 zentrale Anliegen des Künstlers offengelegt und material-, produktions- und rezeptionsästhetische Fragen diskutiert werden konnten. So konnte in Abs. 2.1 vorliegender Studie die Relevanz einer materialwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Stahl aufgezeigt werden, welche die vorausgegangenen Werkbetrachtungen Lechners bisher schuldig geblieben waren. Dabei konnte in Abs. 2.3 festgestellt werden, dass im Begriff *Stahl* eine Vielzahl an unterschiedlichen Materialverbindungen mit zum Teil divergenten Materialeigenschaften und transformatorischen Möglichkeiten zusammengefasst werden. Je nach Komposition der Legierung kann es zu verschiedenartigen Synergieeffekten kommen, weshalb Erscheinungen von Stahl stets als Ergebnis komplexer Relationalität unterschiedlicher Stoffe verstanden werden müssen. Da es sich bei Stahl um einen Stoff ohne natürlichen Ursprung handelt, konstituiert sich seine Form in einem paradoxen Dualismus zwischen *Gemachtsein* und *Werden* als Produkt unterschiedlicher Bearbeitungsstufen. Wie gezeigt werden konnte, handelt es sich um einen Dualismus, welcher an den für die Weiterver- und Bearbeitung multifunktional angelegten Formen der Halbzeuge sichtbar wird und eine ökonomische Logik der Industrie offenbart, die sich zudem im Begriff *Material* selbst widerspiegelt, da dieser der Materie eine spezifische Verwendungsabsicht einschreibt. Während in gegenwärtigen geistes- und kulturwissenschaftlichen Diskursen meist der Begriff *Materialität* verwendet wird, wurde der Theoriebildung der vorliegenden Studie ganz bewusst der Begriff *Material* und die sich darin widerspiegelnde Ökonomie sowie Verwendungszusammenhänge und -absichten zugrunde gelegt. Hierbei handelt es sich um eine Perspektive auf Lechner, die von der Rezeption lange Zeit ausgeblendet wurde. So konnte in Abs. 2.2 am Beispiel der Werkgruppen *Verformungen* und *Verwindungen* deutlich gemacht werden, dass die Produktionsumstände des Materials sowie der ursprüngliche Verwendungszusammenhang unweigerlich zum Gegen- und Widerstand der künstlerischen Arbeit werden. Wie der Vergleich mit den Arbeiten Judds und dem Öffentlichkeitscharakter der Werke der Minimal Art in Abs. 2.4 veranschaulicht, entspricht die Materialsemantik Lechners Skulpturen Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre zwar der Tendenz seiner Zeit. Dabei setzt Lechner den von ihm als *rational* bezeichneten *Ordnungen* affektive und deformierende Eingriffe entgegen, wodurch in den Werken eine Kritik gegen die formalistischen Prämissen der Minimal Art sichtbar wird. Diese Tendenz konnte mit Groß Konzept der *Emotionalisierung des Minimalen* gefasst werden, welches Lechners Werk näher an Positionen wie Walther oder Hesse, denn an die von Judd oder LeWitt rücken lässt. Des Weiteren entwickelt Lechner Anfang der 1970er Jahre eine *Praktik der Störung* als Strategie für den öffentlichen Raum, in der aufgebojene Stahlkonstruktionen labil erscheinen und industrielle Halbzeuge in

ihrer Funktion zwischen Tragen und Lasten neu interpretiert werden sollen. Dabei handelt es sich zum Teil um sieben bis acht Meter große Skulpturen, die bewusst entgegen der starren Raster der Nachkriegsarchitektur gesetzt wurden. Dieses Prinzip einer *Kunst gegen den Bau* lässt sich bei Lechner auch in der Werkgruppe *Veränderbare Würfelkonstruktionen* ausmachen, wobei die Skulptur in einem regelmäßigen Turnus und einem vorgegebenen Rahmen in gemeinschaftlichen Aktionen von den Studierenden transformiert wurde, womit der starren Architektur eine *Veränderlichkeit* entgegengesetzt werden sollte. Wie in Abs. 2.5 gezeigt werden konnte, handelte es sich hierbei um ein ambitioniertes Vorhaben, das nicht lange durchgehalten wurde, weshalb sich Lechner nachfolgend auf die sukzessive und polysensuelle Erfahrung der Rezeption der Skulpturen konzentriert, die er auf konkret benennbare *Grenzformen* zuspitzt. Damit folgt Lechner der Tendenz einer *Prozessästhetik*, wie sie Krauss am Beispiel der Minimal und Land Art wenige Jahre zuvor zusammenfasste. Die Untersuchung zeigt, dass Lechner bis in die 1980er Jahre hinein intensiv eine rezeptionsästhetische Prozessualisierung seiner Skulpturen vorantreibt, in der es zu einer Verschiebung im Umgang mit dem Material kommt, bei welcher der Vorgang der *Teilung* zunehmend als materialbedingter Prozess bedeutsam wird. In dieser *Praktik des Teilens* können zwei Schwerpunktsetzungen ausgemacht werden: Das Verhältnis der Teile zueinander, zum Raum und zu den Betrachtenden sowie der materialbedingte Vorgang der Teilung im Herstellungsprozess der Skulpturen selbst. Während die Skulpturen hinsichtlich ihrer räumlichen und formalen Eigenschaften bereits hinreichend untersucht wurden, ist in der vorliegenden Studie der Fokus auf das Material und den Produktionsprozess der Skulptur gesetzt. So konnte in Abs. 2.6 unter anderem mithilfe Ingolds neomaterialistischen Konzepts einer *Ontologie als Ontogenese* argumentiert werden, dass der Schlüssel für die Analyse der Skulpturen Lechners in der Vergegenwärtigung des Produktionsprozesses liegt. Demnach kommt es im Bearbeitungsprozess zu einer Korrespondenz, in der das Material in Form einer Reaktion antwortet, wodurch meines Erachtens Lechners Skulpturen das Narrativ eines dialogischen Werdens des Materials inneliegt, das sich indexikalisch an den prozesshaften Spuren nachvollziehen lässt. Hierfür konnte der Begriff der *Aufführung* des Herstellungsprozesses produktiv gemacht werden, den Von Osten als Exposition des künstlerischen Prozesses im Sinne der Arbeit, Zeitlichkeit oder Kollektivität versteht. Dahingegen wurde der Begriff in der vorliegenden Studie als Darbietung des Produktionsvorgangs als reziproker Prozess zwischen Material und Kunstschaffendem verstanden, der an den Oberflächen der Skulpturen *aufgeführt* wird. Vergleichbar argumentieren Dander und Lorz mit dem Begriff der *skulpturalen Handlung*, die mit der Verschränkung beider Begriffe den Fokus auf Handlungen im Herstellungsprozess legen, der sich in das Material einprägt. In beiden Fällen wird jedoch deutlich, dass Lechners Skulpturen als technisch-mediale Exposition des Pro-

duktionsvorgangs und der Arbeitsbedingungen betrachtet werden müssen, was eine Untersuchung der Situierung der Herstellungsprozessualität der Skulpturen notwendig machte.

Im zweiten Teil der Studie *Das Stahlwerk als Ort künstlerischer Produktion* (Kap. 3) konnte das Stahlwerk als netzwerkartige Struktur aus menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren diskutiert werden. Hierfür wurde die Analyse in zwei Abschnitte gegliedert, wobei in Abs. 3.1 aufbauend auf Rübels Überlegungen zu Serra, das Stahlwerk zunächst als Wissensfeld dargelegt werden konnte, in dem das Material, die Maschinen, die Belegschaft sowie die industriellen Verfahren und Produktionsabläufe auf die künstlerische Produktion einwirken. Die Analyse schriftlicher Korrespondenzen zwischen Lechner und den Stahlwerken offenbarte eine zunehmende Verschiebung des Fokus von rezeptions- zu produktions- und materialästhetischen Auseinandersetzungen, die in Abs. 3.1.2 an den ergebnisoffen angelegten Versuchsanordnungen und der zum Teil roh anmutenden Präsentation der Skulpturen als Ergebnis eines materialbedingten Prozesses festgemacht werden konnten. In dieser experimentell angelegten Arbeitspraxis Lechners wird meiner Ansicht nach ab Ende der 1980er Jahre das epistemische Potenzial des Stahlwerks in Bezug auf Materie sowie eine Komplexität und Aktivität des Materials sichtbar, die an den Bruchkanten der *Geborstenen und Gebrochenen Stahlkörper* festgemacht werden kann. Um die Relationalität von Materie, Produktion, Produktionsort und Erkenntnis aufzuschlüsseln, wurde für die Untersuchung in Abs. 3.1.1 der praxeologische Ansatz DeLandas herangezogen, welcher in der Decodierung komplexen Materialverhaltens eine Schlüsselrolle bei der Entwicklung einer neuen Philosophie der Materie sieht. Dieser Ansatz entspricht auch Hülsen-Eschs Vorgehen, die als Konklusion des Graduiertenkollegs *Materialität und Produktion* die Forschungsrelevanz einer relationalen Verschränkung der Begriffe *Materialität* und *Produktion* betont. Dabei werden vor allem Operationen, an denen die Relation des Begriffspaares über sinnlich wahrnehmbare Konkretisierung des Materials sichtbar würden, insbesondere dann, wenn im Materialisierungsprozess die Eigenaktivität des Materials hervortritt. Während in den Beiträgen der Publikation des Kollegs beide Begriffe noch jeweils unabhängig voneinander bearbeitet wurden, konnte mithilfe der Verschränkung des Begriffspaares an konkreten Werkbeispielen Lechners diese Forschungslücke weiter geschlossen werden. So lässt sich in Abs. 3.1.3 in der künstlerischen Praxis Lechners eine Verschiebung der Rollenverteilung zwischen Kunstschaffendem und Materie feststellen, bei der dem Material zunehmend eine Co-Autorschaft an der Form eingeräumt wurde. Wie dargelegt werden konnte, kommt es dabei zu einer *Verteilung der Handlungsmacht*, durch die mit der westlichen Denktradition des *hylemorphischen Modells* und der darin zugrundeliegenden Dichotomie zwischen Geist bzw. Intellekt als formgebendes Wesen sowie einer als passiv

stigmatisierten Materie gebrochen wird. Dennoch wird die Hierarchie zwischen Kunstschaffendem und Materie nicht aufgelöst und Lechner verbleibt trotz der Abgabe von Handlungsmacht hierarchisch über der Materie und wird in der Rezeption als die *erzeugende Kraft* im Sinne des *künstlerischen Genies* gelesen. Dagegen konnte in Abs. 3.1.2 am Beispiel von *Geborstene und Gebrochene Stahlkörper* Lechners Position als die eines Versuchsleiters experimenteller Anordnungen festgestellt werden, der die skulpturale Form vielmehr initiiert, jedoch nicht *erzeugt*. Der Begriff der Materialgerechtigkeit erwies sich bei Lechner jedoch nicht als ergiebig, da der Begriff nach Rottau als normatives Ordnungsprinzip kontraproduktiv für das ästhetische Potential des Materials wirkt sowie Lechner weniger Interesse an einer materialgerechten Form, als vielmehr an einer Emanzipation des Material entgegen der ihr auferlegten Form zeigt. Diesbezüglich geht aus Lechners Notizen eine materialphilosophische Haltung hervor, in der das Material als wirk- und handlungsmächtiger Akteur wahrgenommen wird. Demnach kommt dem Kunstschaffenden sowie dem Material eine Co-Autorschaft zu, wodurch die Materie zum Akteur im künstlerischen Produktionsprozess wird. Dabei manifestiert sich im Rahmen Lechners Experimente eine Ereignishaftigkeit des Materials, durch welche die Eigenproduktivität, Widerständigkeit und *agency* der Materie sichtbar werden. Die Untersuchung der Skulpturen in Abs. 3.1.3 mithilfe des Begriffs der *material agency* verdeutlicht diesbezüglich, dass die Reflexion des Herstellungsprozesses der Skulpturen eine entscheidende Perspektive für die Betrachtung der Skulpturen Lechners darstellt, da diese als prozessästhetische Ebene Teil der Skulptur bleibt, weshalb sich die Relevanz einer *Verteilung der Handlungsmacht* erst mit Blick auf die Situierung Lechners künstlerischer Produktion in industriellen Stahlbetrieben mit ihren komplexen sozialen und ökonomischen Strukturen analysiert werden kann. Darauf aufbauend konnte in Abs. 3.2 dargelegt werden, dass Lechners Produktionsprozesse, in dem wesenhafte Eigenheiten des Materials gefördert werden, in einem konzeptuellen Konflikt mit den Homogenisierungstendenzen der industriellen Fertigung stehen. So nutzt Lechner etwa bei *Bizarre Flächen* die polymorphe Fähigkeit von Stahl, um *autogen* Formen entstehen zu lassen, die mit der ökonomischen Logik des Stahlwerks *nichtidentisch* sind. Dabei beschreibt Adorno das *Nichtidentische* als ein Konzept, durch das dem Anderesartigen die Möglichkeit einer Anerkennung ermöglicht würde. Die Auseinandersetzung mit Adorno in Abs. 3.2.4 erwies sich insofern als produktiv, als dass dieser die künstlerische Formarbeit in Bezug auf die Gesellschaft in der *künstlerischen Produktivkraft* verankert sieht, womit alle nötigen Prozesse zur Schaffung eines Kunstwerks sowie alle Voraussetzungen der Reproduktion und Rezeption gemeint sind. Demnach verweist Adorno auf eine unfreiwillige Versinnbildlichung außerkünstlerischen Handelns im Kunstwerk, wobei die Produktionsbedingungen zu einem bedeutsamen Teil des Werks werden. Adorno konzentriert sich jedoch auf die

Form und lässt die mitentscheidenden Faktoren *Materie, Material, Materialität* außen vor, wodurch wiederum die in der europäischen Geistesgeschichte verankerte Dichotomie zwischen Materie und Geist aufrecht erhalten bleibt. Dagegen konnte mit den Skulpturen Lechners eine Position bildhaft gemacht werden, in welcher dem Material im dialogischen Verhältnis zwischen Mensch und Material mehr Freiraum gewährt wird und die Materie handlungs- und wirkmächtig agiert. Wie in Abs. 3.2.3 gezeigt werden konnte, sind diese Ideen einer dynamischen Eigenproduktivität des Materials in der Kunstgeschichte nicht neu und finden sich etwa in der Programmatik des *Sich-selbst-Machens*, wie sie Robert Morris in seinem Essay *Anti Form* für eine spezifische Tendenz der amerikanischen Kunst der 1950er und 60er Jahre formulierte. Dabei verdeutlichte der Vergleich, dass Lechners Skulpturen den Ideen der *Anti Form* konzeptionell näher stehen, als den formalistischen Prämissen der Minimal Art, mit denen Lechner meist verglichen wird. Hierbei muss jedoch angemerkt werden, dass Lechners Einlösung antiformaler Ideen in seinen Werken erst ab Ende der 1980er Jahre, also 20 Jahre nach Morris' Essay sichtbar werden. Dennoch lohnt sich die Analyse Lechners Skulpturen, da diese in Stahl realisiert wurden, wohingegen Morris die Einlösung der *Anti Form* mit rigiden Industriematerialien ausschloss und eine Verwirklichung lediglich mit weichen Materialien wie Filz, Ton, Fett, Stoffresten oder flüssigen Stoffen für möglich hielt. Hierfür nutzt Lechner die Eigenproduktivkraft von Stahl, deren Formensprache die rigide und ökonomische Formensprache der Halbzeuge kontrastiert. Da dieses aktive Vermögen des Materials im Rahmen des Herstellungsprozesses auftritt, kann bei Lechner von einer spezifischen *Produktions-Form* gesprochen werden, die mit Blick auf Adorno den bestehenden industriellen Strukturen *anstößig* ist. Diesbezüglich legt Lechner seinen Fokus auf Materialstücke, die mit der standardisierten Stahlwerksproduktion in Konflikt zu stehen scheinen, nimmt diese zum Teil in sein Werk auf und setzt industrielle Vorgänge entgegen ihrer Zweckmäßigkeit und ökonomischen Logik ein. Wie anhand der Produktionsumstände von *Bizarre Flächen* in Abs. 3.2.2 gezeigt werden konnte, kommt es dadurch zu einem Konflikt mit den Werksangestellten, die zunächst die Arbeit verweigern, um nicht absichtlich *Schrott* zu erzeugen. Diesbezüglich konnte mithilfe eines Schreibens von Lechner an das Stahlwerk gezeigt werden, dass Lechner die *Selbstständigkeit*, den *Willen* und die *Freiheit*, die er nach eigenen Worten dem Material überlassen wolle, über die Bedenken der Belegschaft stellt. Meiner Ansicht nach handelt es sich hierbei um einen zentralen Konflikt, in dem sich das Werk Lechners ab 1989 kondensieren lässt. Während sich die Material-Selbstständigkeit mit dem Begriff der *Eigenproduktivkraft* und der Material-Willen mit dem Begriff des *Handlungsvermögens* fassen lassen, definiert Lechner eine *Freiheit* des Materials in Opposition zu der vorherrschenden industriellen und ökonomischen Norm. Dabei erscheint ebenso das Verhältnis zwischen Kunstschaffendem als Auftraggebenden und die

mit der Produktion beauftragten Arbeitskräfte bedeutsam, das mit Blick auf Serra in Abs. 3.2.1 untersucht wurde. Während Forster in der Kunstproduktion in Stahlwerken eine *symbolische Solidarisierung* sieht, in welcher die Kunstschaffenden zurücktreten und die Stahlwerksangestellten zu Co-Autor*innen des künstlerischen Werks würden, konnte unter anderem mithilfe der Analyse Rübels sowie der Auswertung einer qualitativen Befragung des ehemaligen Mitarbeitenden und Betriebschefs der Schmiede Thyssen, Gerhard Cohnen, gezeigt werden, dass die Hierarchie zwischen Auftraggebern und den Arbeitenden unüberbrückbar erscheint und die Fertigung für die Beauftragten bezahlte Arbeit bleibt, wohingegen es für die Kunstschaffenden zum Werk wird. Dennoch konnte die essenzielle Bedeutung der Belegschaft am Werk Lechners hervorgehoben werden, deren Leistung jedoch hegemonial in der Person des Kunstschaffenden kondensiert wird. Wie deutlich wird, liegt Lechners Motivation nicht in der Repräsentation der Werksangestellten, sondern in der Solidarisierung mit dem Material, in deren industriellen Homogenisierung sich für DeLanda wiederum eine Disziplinierung der Erwerbstätigen verschlüsselt, weshalb es sich bei den Faktoren Materialumgang und Arbeitsbedingungen um einen reziproken Prozess handelt. Hiermit öffnet DeLanda den Diskurs für einen weiteren politischen und gesellschaftlichen Rahmen, in dem die Relevanz der künstlerischen Arbeit hervortritt. So wird meines Erachtens in den Skulpturen Lechners ein materialbezogener Standpunkt entgegen ökonomisch geprägter industrieller Normen sichtbar, in der die Materie als wirk- und handlungsmächtiger Akteur auftritt.

Dem dritten Teil *Werk,- Material- und Handlungsbezogenheit in den Zeichnungen Lechners* (Kap. 4) liegt eine Untersuchung der bisher kaum bearbeiteten zeichnerischen Tätigkeit Lechners zugrunde. Während die ursprüngliche Absicht darin bestand, die zeichnerische Tätigkeit Lechners in die Betrachtung der Skulpturenproduktion miteinzubeziehen, zeigte sich aufgrund der Komplexität und der unterschiedlichen Betrachtungsschwerpunkte die Notwendigkeit einer separaten Besprechung. Ausgangspunkt hierfür bildet der spezielle Umgang bildhauerisch tätiger Kunstschaffender mit dem Medium Zeichnung, der in Abs. 4.1 kunsthistorisch mit dem Begriff der *Bildhauerzeichnung* eingegrenzt wurde. Dabei konnte mithilfe der Analyse von Költzsch gezeigt werden, dass dieser Ansatz in Anbetracht der *Entgrenzung der Künste* nicht mehr zeitgemäß ist, wobei in der medialen Ausdifferenzierung dennoch der Versuch ersichtlich wird, ein spezielles Phänomen im Umgang mit Zeichnung zu beschreiben. Aufgrund der Begriffsunschärfe zwischen Autorschaft und Funktion der Zeichnung wurden in Abs. 4.2 zunächst funktionale Aspekte der Zeichnung bei Lechner beleuchtet und pro- sowie retrospektiv als epistemisches, technisches und pädagogisch-didaktisches Hilfsmittel differenziert. Hierbei konnte gezeigt werden, dass die Übertragung des plastischen Vorhabens

auf das Papier für Lechner einen Möglichkeitsraum schuf, in dem neue gestalterische Prozesse verwirklicht werden können. Hierfür nutzt Lechner unter anderem die Geometrie als Forschungsinstrument, bleibt jedoch nicht bei Bleistift, Lineal, Zirkel und Papier, sondern nutzt weitere Materialien und Techniken, um im Zusammenwirken von Vorstellung, Sehen, Material und Handeln seinen Werkprozess weiterzuentwickeln. Dabei ist es gerade der Übersetzungsprozess des plastischen Problems in das Medium der Zeichnung, welcher sich bei Lechner als ein Changieren zwischen Bildobjekt und Bildträger erweist, der aufgrund der veränderten materialspezifischen Bedingungen des Mediums den Raum für neue Möglichkeiten der skulpturalen Arbeit öffnet.

Aufgrund der sich wandelnden Arbeitspraxis Lechners, in der das Material zunehmend zum Akteur im Werkprozess wird, konnte eine Verschiebung der detaillierten und prospektiven Konstruktionsplanung hin zu einer retrospektiven Reaktion auf die Form-Ergebnisse festgestellt werden. Ebenso konnte gezeigt werden, inwieweit die technische Infrastruktur, etwa in der Kommunikation mit den Stahlwerken, Einfluss auf die Material- und Formatwahl der technischen Zeichnungen Lechners nahm. Die Loslösung der Handzeichnung von funktionalen Aufgaben öffnet wiederum den Raum für neue Ansätze, die ab Mitte der 1980er Jahre zunehmend material- und handlungsbezogener werden. So bietet meines Erachtens vor allem Gysin mit ihrem Verständnis von Zeichnen als ein *Hantieren mit Materialien*, in dem das Material und die Tätigkeit des Zeichnens in den Fokus der Betrachtung gerückt wird, einen produktiven Ansatz für die Analyse der *autonomen* Zeichnungen Lechners. Zentral hierbei erscheint mir der Widerstand des Materials gegenüber dem Formwollen des Kunstschaffenden, in dem sich eine *agency* des Materials manifestiert, wodurch sich ein skulptural geprägter Arbeitsprozess offenbart, der Lechners methodischem Umgang mit Stahl nahesteht. So konnte in Abs. 4.3 anhand der Beispiele *Widerstandszeichnungen*, *Abreibungen*, *Gegen zurückweichenden Widerstand* und *Kreisflächenauflösung* dargelegt werden, inwieweit Materialspuren auf dem Papier indexikalisch auf die im Herstellungsprozess vollzogene Handlung und die damit verbundene Körperlichkeit, Zeitlichkeit und Materialbedingtheit des Vorgangs verweisen. Diese Beobachtung entspricht den Ansätzen der *Plastik als Handlungsform* von Schneckenburger, der *skulpturalen Handlung* von Dander und Lorz, der *skulpturalen Geste* von Ströbele, der *Aufführung* im Sinne einer *Aufführung des Herstellungsprozesses* von Osten sowie der *Emotionalisierung des Minimalen* von Groß, die am Beispiel der Stahlskulpturen besprochen wurden. Mit Blick auf Lechners Gesamtwerk hebt meiner Ansicht nach auch die Untersuchung der Zeichnungen die Bedeutung einer Perspektivität auf den Herstellungsprozess hervor, der als produktionsästhetische Ebene Teil des Kunstwerks bleibt. Zudem offenbart der vorgelegte Betrachtungswinkel die gattungsübergreifende Anwendbarkeit des Skulpturbegriffs, womit die vom Forschungsnetzwerk *Theorie der Skulptur* ge-

forderte Verschiebung von *Gattungsfragen nach der Skulptur* zur Frage nach einer *Medienspezifität des Skulpturalen* bekräftigt werden konnte. Der Skulpturbegriff beschreibt über den Gegenstandsbegriff hinaus einen spezifischen Umgang mit Material und bietet als Perspektive die medienübergreifende und gattungsunabhängige Möglichkeit der Beschreibung skulpturaler Phänomene. Dadurch wird mit Blick auf die Untersuchung der künstlerischen Produktion im Stahlwerk auch in den Zeichnungen eine Verschiebung sichtbar, in der das Material und dessen Bearbeitung Gegenstand der künstlerischen Arbeit werden. In dieser Relationalität von Material und Produktion sind die Möglichkeiten der Zeichnung durch die materialspezifischen Bedingungen des Mediums bestimmt, die in Bezug auf Plastizität jedoch andere sind verglichen zu Stahl. Bestimmte plastische Vorhaben Lechners finden im jeweiligen Medium nicht getrennt voneinander statt, sondern bewegen sich vielmehr zwischen den Medien und durchlaufen Übersetzungsprozesse, die neue Perspektiven auf das jeweils andere Medium ermöglichen, weshalb jede Skulptur und Zeichnung als Teil eines intermedialen Werkprozesses verstanden werden muss.

5.2 Ausblick

Da der Ausgangspunkt der vorliegenden Dissertationsschrift die kritische Untersuchung des Werks und die Erstellung eines umfangreichen Werkverzeichnisses von Alf Lechner bildete, konnten aufgrund des Volumens der gestellten Aufgabe einige wichtige Aspekte, die während der Untersuchung aufkamen, lediglich angesprochen, jedoch nicht genauer untersucht werden. Während die vom Graduiertenkolleg *Materialität und Produktion*⁷⁴⁸ beschriebene Forschungslücke einer Verschränkung der Begriffe Materialität und Produktion anhand konkreter Werkbeispiele weiter geschlossen werden konnte, liegt der vorliegenden Studie eine Konzentration auf die Relationalität von Ästhetik und Ökonomie zugrunde, in der Fragen nach der Ökologie des Materials zum Teil unberücksichtigt blieben. Doch gerade der in der vorliegenden Untersuchung vorgenommene Blick auf die Infrastruktur der Herstellung sowie die Produktions- und Arbeitsbedingungen der Werke bietet meines Erachtens forschungsrelevante Perspektiven auf das Diskursfeld ökologischer Kunstwissenschaft und ermöglicht unter anderem Ansätze für ökokritische Forschungen. Einen produktiven Forschungsansatz hierfür bietet meiner Ansicht nach unter anderem das Exzellenzcluster *Matters of Activity. Image Space Material*⁷⁴⁹, das seit 2019 Grundlagenforschung für eine neue Materialkultur betreibt, in dem von kulturellen Materialpraktiken ausgehend Materialien, Bilder und Räume als

⁷⁴⁸ Vgl. Hülsen-Esch, 2016.

⁷⁴⁹ Humboldt-Universität zu Berlin. Exzellenzcluster Matters of Activity. Image Space Material. <https://www.matters-of-activity.de/en/>

aktive Bauformen einer neuen physischen Realität im digitalen Zeitalter entwickelt werden. Dabei steht, wie in der vorliegenden Dissertationsschrift ebenfalls hervorgehoben, die Eigenproduktivität von Materie als Quelle innovativer Strategien für das Umdenken der Beziehung Natur und Kultur im Zentrum der Forschung. Des Weiteren sei auf den Arbeitskreis *Art/ Material/ Ecology*⁷⁵⁰ des *Studienzentrums für Kunst der Moderne und Gegenwart* am *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* verwiesen, in dem historische Artefakte sowie zeitgenössische Kunstwerke auf ihre ökologischen Produktions-, Transport- und Materialbedingungen untersucht und geeignete methodologische Vorgehensweisen erörtert und diskutiert werden. Grundvoraussetzung hierfür bildet ein interdisziplinär angelegter Forschungsansatz, der materialwissenschaftliche, biologische, chemische, physikalische, kultur- und geisteswissenschaftliche, medientheoretische, kunstgeschichtliche und philosophische Perspektiven vereint.

Bestand meine persönliche Motivation für die vorliegende Arbeit in der Erforschung eines neuen Material- und Skulpturbegriffs, so konnte anhand konkreter Werkanalysen für den Perspektivwechsel von einer Auffassung von Material als vermeintlich passives Objekt menschlichen Handelns, hin zu einem Verständnis von Materie als aktiv und wirk- und handlungsvermögend geworben werden. Wie gezeigt werden konnte, findet sich eben diese Verschiebung im Werk Lechners, da das Material zunehmend als Akteur wahrgenommen und durch die *Verteilung von Handlungsmacht* ein Freiraum gewährt wurde, sich entgegen einer ökonomischen industriellen Norm zu formieren. Meines Erachtens handelt es sich bei der dargelegten Produktions-Form um einen Modus, der unter Berücksichtigung eines weiter gefassten ökologischen, und gesellschaftlichen Rahmens für weiterführende Untersuchungen relevant ist.

⁷⁵⁰ Studienzentrums für Kunst der Moderne und Gegenwart am Zentralinstitut für Kunstgeschichte. *Arbeitskreis Art/ Material/ Ecology*.
<https://www.zikg.eu/forschung/projekte/projekte-zi/arbeitskreis-art-material-ecology>

6 Anmerkungen zum angehängten Werkverzeichnis

Wesentlicher Bestandteil des Dissertationsprojekts war die Entwicklung eines Gesamtwerkverzeichnis der Werke von Alf Lechner, das mit über 5300 Einträgen der vorliegenden Dissertationschrift angehängt ist.⁷⁵¹ Ein weiterer zentraler Aspekt der Arbeit lag in der Aufarbeitung des Archivs in Obereichstätt, wobei im Rahmen meiner Leistung Kunstwerke, Dokumente, Fotografien und persönliche Notizen des Künstlers gehoben, systematisiert und zu großen Teilen digitalisiert wurden, wodurch das Archiv für weitere Forschung zugänglich gemacht werden konnte. So sind wichtige Dokumente, Skizzen und Abbildungen im Softwareprogramm *Artbutler* mit den entsprechenden Skulpturen zusammengeführt und nun ortsunabhängig zugänglich. Im Folgenden werden der Forschungsstand, auf dem meine Arbeit am Gesamtwerkverzeichnis aufbaut, die dabei angewendete Methodik sowie die neu entwickelte Nomenklatur vorgestellt.

6.1 Forschungsstand

Das *Werkverzeichnis Alf Lechner* baut auf zwei bestehenden Verzeichnissen von Honisch und Brockhaus auf und beinhaltet vorausgegangene Leistungen von Sigrid Krämer, Anna Bauer und Camilla Lechner, die im Folgenden aufgeführt werden sollen. Am bedeutendsten ist dabei die 1990 erschienene Monografie *Alf Lechner. Skulpturen*⁷⁵² von Honisch mit angehängtem Werkverzeichnis, das laut Vorwort alle Skulpturen Lechners von 1957 bis Ostern 1990 umfasse (WV 1 - WV 467).⁷⁵³ Hierfür strukturiert Honisch die Werke nach Werkgruppen und ordnet diese mit fortlaufender Nummerierung chronologisch. Die Entscheidung einer Gruppierung der Werke sei nach Honisch aufgrund der Arbeitsweise Lechners getroffen worden, die sich verschiedenen Themenkreisen zuordnen ließe.⁷⁵⁴ Nachfolgend erscheint 1995 die von Brockhaus herausgegebene Monografie *Alf Lechner. Skulpturen 1990 - 1995*⁷⁵⁵, ebenfalls mit angehängtem Werkverzeichnis. Wie aus dem dortigen Prolog hervorgeht, handelt es sich dabei um eine direkte Fortführung des Werkverzeichnisses von Honisch.⁷⁵⁶ Abweichend davon wurde jedoch auf eine Systematisierung nach Werkgruppen verzichtet und die Werke streng chronologisch nach ihrer Entstehung bis April 1995 geordnet (WV 468-556).⁷⁵⁷ Obwohl seitdem kein weiteres offizielles Werkverzeichnis des Künstlers mehr gedruckt wurde, führt Lechner selbst das Werkverzeichnis fort, wobei in den 2000er Jahren damit angefan-

⁷⁵¹ Da das Gesamtwerkverzeichnis auch online veröffentlicht wird, wurde im Anhang auf Abbildungen der Werke verzichtet, da diese den Rahmen des gedruckten Werks sprengen würde.

⁷⁵² Honisch, 1990.

⁷⁵³ Vgl. ebd., S. 262.

⁷⁵⁴ Vgl. ebd.

⁷⁵⁵ Brockhaus, 1995.

⁷⁵⁶ Vgl. ebd., S. 160 ff.

⁷⁵⁷ Vgl. ebd.

gen wird, dieses zu digitalisieren. Hierfür überträgt Bruno Grimm 2008 etwa ein Jahr lang Skulpturen und Metadaten folgend der Systematisierung von Lechner in das Programm *MuseumPlus*. Dieses Vorgehen führt Sigrid Krämer 2013 fort, wobei diese Zusammenarbeit mit dem Tod des Künstlers im Jahr 2017 unabgeschlossen beendet wurde.⁷⁵⁸ Das hieraus hervorgegangene Ergebnis war bis Januar 2023 auf der Website des Lechner Museums zugänglich, welche jedoch mit einer neuen Website ohne digitalem Werkverzeichnis ersetzt wurde. Zusammenfassend lässt sich dieses online veröffentlichte Verzeichnis als eine teils lückenhafte Systematisierung von Skulpturen bis zur Nummer WV 687 beschreiben, an welche sich das an der vorliegenden Studie angehängte Werkverzeichnis lose orientiert. Wie dabei deutlich wird, liegt der Fokus der vorausgegangenen Leistungen ausschließlich auf den Stahlskulpturen Lechners, wobei das malerische, zeichnerische und grafische Werk auf Papier dagegen bisher nicht systematisiert wurde. Hier muss die Arbeit von Camilla Lechner gewürdigt werden, die die über 4000 Werke konservatorisch aufgearbeitet hat und große Teile des Bestands von Anna Bauer fotografieren ließ. Damit legten die beiden den Grundstein für die Erfassung der Werke auf Papier, denn die Systematisierung des Werkverzeichnisses auf Papier (WVP) greift die dabei entstandenen „Fotonummern“ der Zeichnungen auf.

6.2 Methodik

Da die bestehenden Werkverzeichnisse von Honisch und Brockhaus publiziert sind und die dort gesetzte Nummerierung der Werke bereits angewendet wurde, sollte für das neue Verzeichnis das bestehende Ordnungsprinzip fortgeführt, weiterentwickelt und nur nötigste Änderungen vorgenommen werden. Interessanterweise überschneiden sich bei beiden Werkverzeichnissen zwei Inventarnummern mit jeweils unterschiedlichen Skulpturvarianten, da diese Werke folglich Brockhaus von Lechner zwischenzeitlich umgearbeitet wurden.⁷⁵⁹ Hier zeigt sich schon eine wesentliche Problematik für die Erfassung Lechners Werke, da dieser, vor allem in den letzten Jahrzehnten seines Schaffens, eine Vielzahl an Skulpturen umgearbeitet oder aufgelöst hat. Eine weitere Herausforderung stellte die bestehende chronologische Systematik mit fortlaufender Nummerierung dar, da sich im Rahmen der Recherche herausstellte, dass die bestehenden Werkverzeichnisse unvollständig sind. Dieser Umstand führte wohl schon während der Erarbeitung der Werkverzeichnisse Honisch und Brockhaus zu Ergänzungen, die uneinheitlich mit Buchstaben gekennzeichnet sind. Für das vorliegende Gesamtwerkverzeichnis wurde daher eine einheitliche Nomenklatur entwickelt, die sich an

⁷⁵⁸ Hierzu schreibt Krämer in einem Dokument vom 08.01.2018 an die Alf Lechner Stiftung: „Viele ungeklärte Fragen haben sich in einer Agenda niedergeschlagen, wozu es intensiven Austausches auch mittels moderner Kommunikationsmittel bedurft hätte. Besonders ab WV 500 sind viele Überprüfungen notwendig.“

⁷⁵⁹ Vgl. Brockhaus, 1995, S. 160.

der bestehenden Systematik orientiert.⁷⁶⁰ Diese Systematik fortführend, sind seitdem nicht erfasste Skulpturen ergänzt, die basierend auf einer ausgiebigen Literatur- und Webrecherche, einer Inventur aller Werke auf dem Stiftungsgelände in Obereichstätt und dem Lechner Museum in Ingolstadt sowie Anfragen bei Museen und Auktionshäusern hervorgingen.

6.3 Nomenklatur

Die Nummerierung der Skulpturen ist fortlaufend: sie beginnt mit *WV 1* und endet mit *WV 716*. Diese Nummerierung entspricht den existierenden Werkverzeichnissen und der Fortsetzung von Lechner und Krämer. Dabei wurden Lücken der mit chronologisch übereinstimmenden Werken gefüllt. Während der Arbeit am Werkverzeichnis wurde jedoch schnell klar, dass über die Jahre immer wieder nicht erfasste Skulpturen Lechners auf Auktionen auftauchen könnten, was unter anderem aus Unterlagen aus den 1970er Jahren hervorgeht, die Hinweise auf nicht erfasste Werke Lechners geben. Daher entschied ich mich für eine unchronologische Fortführung des Werkverzeichnisses ab Nummer *WV 800*, die bisher 47 Werke umfasst und wodurch eingängig geprüfte Werke nachträglich in das Werkverzeichnis aufgenommen werden können und als solche gekennzeichnet sind. Umarbeitungen und Variationen der Skulpturen sind dagegen mit Buchstaben gekennzeichnet, die der ursprünglichen Werkverzeichnisnummer angefügt wurden. So konnten auch vernichtete und umgearbeitete Skulpturen in ihrer ursprünglichen Verfassung aufgenommen werden, wobei der Werdegang der Skulptur nachvollziehbar bleibt. Beispiel: *149 / 69* wurde von Lechner für eine Ausstellung 2013 weiß umlackiert. Die ursprüngliche Skulptur ist im Werkverzeichnis mit *WV 044* zu finden, wohingegen die umgearbeitete Skulptur mit *WV 044 A* angegeben ist. Weitere Umarbeitungen oder Variationen würden dem Alphabet folgend mit *B, C, D, ...* weitergeführt.

Exemplare einer Auflage sind mit arabischen Ziffern gekennzeichnet. Diese geben die Exemplarnummer und die Auflage an. Beispiel: *WV 118 3/10*. Im Gegensatz dazu sind Einzelskulpturen einer zusammengehörigen Gruppe oder Serie, die in einer Werkverzeichnisnummer zusammengefasst sind, bei denen es sich jedoch um individuelle Objekte handelt, mit römischen Ziffern gekennzeichnet. Beispiel: *WV 621 IV*. Dabei kann es auch zu Kombinationen kommen, etwa: *WV 124 A IV*.

⁷⁶⁰ Dabei führte diese Vereinheitlichung bei zehn Skulpturen der bestehenden Werkverzeichnisse zu einer Änderung der Werkverzeichnisnummer. Ähnlich verhält es sich mit den Werktiteln, da manche Skulpturen mehrfach benannt wurden. Zur Vereinheitlichung führt das Werkverzeichnis nur den zuletzt verwendeten Titel der Skulptur auf. Alternative Werktitel wurden im System jedoch erfasst und können eingesehen werden.



Abb. 170 und 171: Beispiel für Umarbeitung. Links: WV 044. Quelle: AALS. Rechts: WV 044 A.

Da in der bestehenden Systematik *WV* von Honisch, Brockhaus und Krämer ausschließlich Skulpturen erfasst waren und diese weitestgehend beibehalten werden sollte, ist das Gesamtwerkverzeichnis um ein *Werkverzeichnis Papier WVP* erweitert worden, das Zeichnungen, Druckgrafik, Malerei, Werke aus gefaltetem Papier, Collagen sowie Decollagen umfasst. Denn sie alle vereint Papier als Trägermaterial. Die Nummerierung der Werke des *WVP* setzt sich aus der Jahreszahl und der Foto-nummer zusammen, zum Beispiel: *WVP 1984-2567*.

7 Archivquellenverzeichnis

7.1 Abkürzungsverzeichnis

AALS	Archiv der Alf Lechner Stiftung
At.	Atelier
G.g.	Gang
H.Akt.	Hängeakt
Mskr.	Manuskript
o. D.	ohne Datierung
o. T.	ohne Titel
Ordn.	Ordner
Schr.	Schrank
Schubl.	Schublade

7.2 Verzeichnis verwendeter Archivalien der Alf Lechner Stiftung

Quelle AALS I

Lechner, Alf. 21.06.1992 (Johannistag). Schreibmaschine geschriebener Text mit handschriftlichen Anmerkungen. Archiv der Alf Lechner Stiftung: G.g., Schr. Nr. 6, Ordn. „Texte Alf Lechner. Notizen“, Register: „Materialität - Stahl“.

Quelle AALS II

Lechner, Alf. 1981. Schreibmaschine geschriebener Text. Obereichstätt. Archiv der Alf Lechner Stiftung: G.g., Schr. Nr. 6, Ordn. „Texte Alf Lechner. Notizen“, Register: „Reflexionen über das Teilen“.

Quelle AALS III

Lechner, Alf. 1988. Schreibmaschine geschriebener Text. Obereichstätt. Archiv der Alf Lechner Stiftung: G.g., Schr. Nr. 6, Ordn. „Texte Alf Lechner. Notizen“, Register: „Reflexionen über das Teilen“.

Quelle AALS IV

Cohnen, Gerhard. 15.05.1992. Handschriftlicher Brief mit Zeichnungen und Farbfotografien an Alf Lechner. Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. I, Schubl. Nr. 3, H.Akt. „WV 488“.

Quelle AALS V

Cohnen, Gerhard. 18.05.1992. Handschriftlicher Brief mit Zeichnungen und Farbfotografien an Alf Lechner. Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. I, Schubl. Nr. 3, H.Akt. „WV 502“.

Quelle AALS VI

Cohnen, Gerhard. 25.05.1993. Handschriftlicher Brief mit Fotografien und Zeichnungen an Alf Lechner. Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. II, Schubl. Nr. 8, H.Akt. „Thyssen.“

Quelle AALS VII

Cohnen, Gerhard. 29.10.1993. Briefe an Alf Lechner mit Fotografie der Bruchstücke und Zeichnungen von *Gegenüberstellung* (WV 524). Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. I, Schubl. Nr. 3, H.Akt. „WV 524.“

Quelle AALS VIII

Cohnen, Gerhard. O. D. Fragment eines Briefes an Alf Lechner mit Fotografie der Teile von *Große Zylinderspaltung* (WV 488). Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. I, Schubl. Nr. 3, H.Akt. „WV 488.“

Quelle AALS IX

Cohnen, Gerhard. O. D. Fragment eines Briefes an Alf Lechner mit Fotografie von der Oberfläche der Skulptur *Unterbrechung* (WV 503). Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. I, Schubl. Nr. 3, H.Akt. „WV 503.“

Quelle AALS X

Cohnen, Gerhard. O. D. Fragment eines Briefes an Alf Lechner mit Fotografien zum Werkprozess von *Sieben Würfel im Raum* (WV 526). Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. I, Schubl. Nr. 3, H.Akt. „WV 526“.

Quelle AALS XI

Dillinger Hüttenwerke. O. D. "Fax an Prof. Lechner". Zu sehen ist eine computergenerierte Zeichnung. Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. II, Schubl. Nr. 8, H.Akt. "Dillinger Hüttenwerke."

Quelle AALS XII

Firma Reiner Brach GmbH & Co. KG. 05.06.2002. Brief der Firma Reiner Brach GmbH & Co. KG an Lechner mit der Formulierung: "Abnahmevorschrift: K U N S T W E R K ! ! ! ! ! ! !". Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. II, Schubl. Nr. 8, H.Akt. "Brach I-III."

Quelle AALS XIII

Firma Reiner Brach GmbH & Co. KG. 09.07.2002. Brief der Firma Reiner Brach GmbH & Co. KG an Lechner mit zu "Findling" mit angehängten Fotos. Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. II, Schubl. Nr. 8, H.Akt. "Brach I-III."

Quelle AALS XIV

Firma Reiner Brach GmbH & Co. KG. 26.04.2002. Brief der Firma Reiner Brach GmbH & Co. KG an Lechner mit zu "Findling" mit angehängten Fotos. Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. II, Schubl. Nr. 8, H.Akt. "Brach I-III."

Quelle AALS XV

Lechner, Alf. 03.10.1993. Fax mit Entwurfszeichnung für WV 519 Blatt 1 mit Signatur. Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. I, Schubl. Nr. 3, H.Akt. „WV 519“.

Quelle AALS XVI

Lechner, Alf. 03.10.1993. Fax mit Entwurfszeichnung für WV 519 Blatt 2 mit Signatur. Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. I, Schubl. Nr. 3, H.Akt. „WV 519“.

Quelle AALS XVII

Lechner, Alf. 06.07.2000. Rost. Schreibmaschine geschriebene Notiz. Archiv der Alf Lechner Stiftung: G.g., Schr. Nr. 6, Ordn. „Texte Alf Lechner. Notizen“, Register: „Rost“.

Quelle AALS XVIII

Lechner, Alf. 06.11.2010. Eigener Text. Mit Computer geschriebener Text. Archiv der Alf Lechner Stiftung: G.g., Schr. Nr. 6, Ordn. „Texte Alf Lechner. Notizen“, Register: „Reflexionen über das Teilen“.

Quelle AALS XIV

Lechner, Alf. 08.09.1991. Schreibmaschine geschriebener Text mit handschriftlichen Anmerkungen. Archiv der Alf Lechner Stiftung: G.g., Schr. Nr. 6, Ordn. „Texte Alf Lechner. Notizen“, Register: „Materialität - Stahl“.

Quelle AALS XX

Lechner, Alf. 09.05.1998. Brief an Herrn Othmar Nalbach vom Walzwerk der Dillinger Hüttenwerke. Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. II, Schubl. Nr. 8, H.Akt. „Dillinger Hüttenwerke.“

Quelle AALS XXI

Lechner, Alf. 10.12.1987. Schreibmaschine geschriebener Text mit handschriftlichen Anmerkungen. Archiv der Alf Lechner Stiftung: G.g., Schr. Nr. 6, Ordn. „Texte Alf Lechner. Notizen“, Register: „Reflexionen über das Teilen“.

Quelle AALS XXII

Lechner, Alf. 11.06.2006. Brief an Hans-Dieter Beck von der Firma Jebens. Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. II, Schubl. Nr. 8, H.Akt. „Jebens.“

Quelle AALS XXIII

Lechner, Alf. 18.03.1994. Schreibmaschine geschriebener Text mit handschriftlicher Signatur. Archiv der Alf Lechner Stiftung: G.g., Schr. Nr. 6, Ordn. „Texte Alf Lechner. Notizen“, Register: „Materialität - Stahl“.

Quelle AALS XXIV

Lechner, Alf. 23.05.1992. Handschriftlicher Brief mit Zeichnung an Gerhard Cohnen. Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. I, Schubl. Nr. 3, H.Akt. „WV 502“.

Quelle AALS XXV

Lechner, Alf. 30.08.1995. Mit Computer geschriebenes Manuskript zum Thema Rost. Archiv der Alf Lechner Stiftung: G.g., Schr. Nr. 6, Ordn. „Texte Alf Lechner. Notizen“, Register: „Rost“.

Quelle AALS XXVI

Lechner, Alf. 30.12.1990. Schreibmaschine geschriebener Text mit handschriftlichen Anmerkungen. Archiv der Alf Lechner Stiftung: G.g., Schr. Nr. 6, Ordn. „Texte Alf Lechner. Notizen“, Register: „Rost“.

Quelle AALS XXVII

Lechner, Alf. 31.01.2008. Briefmanuskript an die Firma Rosenberger GmbH. Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. II, Schubl. Nr. 8, H.Akt. „ROSENBERGER.“

Quelle AALS XXVIII

Lechner, Alf. 1979. Schreibmaschine geschriebene Notiz. Archiv der Alf Lechner Stiftung: G.g., Schr. Nr. 6, Ordn. „Texte Alf Lechner. Notizen“, Register: „Linie-Fläche-Körper-Raum“.

Quelle AALS XXIX

Lechner, Alf. 1980. Konzeptpaier. Schreibmaschine geschriebener Text zu Skulptur: Raum-Skelett (WV 311). Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. I, Schubl. Nr. 2, H.Akt. „WV 311“.

Quelle AALS XXX

Lechner, Alf. 1984. Entwurfsmanuskript für „Plattenfaltung“ (WV 348) mit Fotografie, Papiermodell, Text und Zeichnungen. Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. I, Schubl. Nr. 2, H.Akt. „WV 348“.

Quelle AALS XXXI

Lechner, Alf. 1984. Manuskript mit Zeichnungen zu „WS / 1“ (WV 281). Archiv der Alf Lechner Stiftung: G.g., Schr. Nr. 6, Ordn. „Texte Alf Lechner. Notizen“, Register: „Reflexionen über das Teilen“.

Quelle AALS XXXII

Lechner, Alf. 1986. "Zum Thema Rost". Mit Schreibmaschine geschriebene Notiz. Archiv der Alf Lechner Stiftung: G.g., Schr. Nr. 6, Ordn. „Texte Alf Lechner. Notizen“, Register: „Rost“.

Quelle AALS XXXIII

Lechner, Alf. 1993. Die Psyche des Stahls. Schreibmaschine geschriebener Text mit handschriftlichen Anmerkungen. Obereichstätt. Archiv der Alf Lechner Stiftung: G.g., Schr. Nr. 6, Ordn. „Texte Alf Lechner. Notizen“, Register: „Materialität - Stahl“.

Quelle AALS XXXIV

Lechner, Alf. 1994. Fax an die Dillinger Hüttenwerke bzgl. der Skulptur "D 3 / 1994". Darauf zu sehen ist eine per Hand ausgeführte technische Zeichnung sowie schreibmaschinen geschriebener Text. Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. II, Schubl. Nr. 8, H.Akt. "Dillinger Hüttenwerke."

Quelle AALS XXXV

Lechner, Alf. O. D. "Vortrag Stahl" Mit Computer geschriebenes Manuskript für einen Vortrag. Archiv der Alf Lechner Stiftung: G.g., Schr. Nr. 6, Ordn. „Vortragstexte“.

Quelle AALS XXXVI

Lechner, Alf. O. D. Brief an Hans-Dieter Beck von der Firma Jebens. Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. II, Schubl. Nr. 8, H.Akt. "Jebens."

Quelle AALS XXXVII

Lechner, Alf. O. D. Das Vollkommene, das Fertige, gibt es nicht. Mit Computer geschriebener Text. Archiv der Alf Lechner Stiftung: G.g., Schr. Nr. 6, Ordn. „Texte Alf Lechner. Notizen“, Register: „Reflexionen über das Teilen“.

Quelle AALS XXXVIII

Lechner, Alf. O. D. Fax an die Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Blatt 3 mit handschriftlichen Text und Zeichnungen zu WV 362. Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. I, Schubl. Nr. 2, H.Akt. „WV 362“.

Quelle AALS XXXIX

Lechner, Alf. O. D. Faxvorlage mit Entwurfszeichnung für WV 500 im Maßstab 1:50. Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. I, Schubl. Nr. 3, H.Akt. „WV 500“.

Quelle AALS XL

Lechner, Alf. O. D. Jede kreative Handlung in meinem Leben (...). Mit Computer geschriebener Text. Archiv der Alf Lechner Stiftung: G.g., Schr. Nr. 6, Ordn. „Texte Alf Lechner“, Register: „Biografische Texte“.

Quelle AALS XLI

Lechner, Alf. O. D. Mein Bedürfnis an die Grenzen zu gehen (...). Mit Computer geschriebener Text. Archiv der Alf Lechner Stiftung: G.g., Schr. Nr. 6, Ordn. „Texte Alf Lechner. Notizen“, Register: „Materialität - Stahl“.

Quelle AALS XLII

Lechner, Alf. O. D. Meine Ansicht über Plastik in der Öffentlichkeit. Schreibmaschine geschriebener Text mit handschriftlichen Anmerkungen. Archiv der Alf Lechner Stiftung: G.g., Schr. Nr. 6, Ordn. „Texte Alf Lechner. Notizen“, Register: „Öffentlicher Raum“.

Quelle AALS XLIII

Lechner, Alf. O. D. MURX wird Skulptur. Mit Computer geschriebener Text. Archiv der Alf Lechner Stiftung: G.g., Schr. Nr. 6, Ordn. „Texte Alf Lechner. Notizen“, Register: „Materialität - Stahl“.

Quelle AALS XLIV

Lechner, Alf. O. D. Schreibmaschine geschriebener Erläuterungstext mit Zeichnungen zu Skulptur: Veränderbare Würfelkonstruktion (WV 171). Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. I, Schubl. Nr. 2 “1973-75”, H.Akt. „WV 171“.

Quelle AALS XLV

Lechner, Alf. O. D. Schrott. Mit Computer geschriebener Text. Archiv der Alf Lechner Stiftung: G.g., Schr. Nr. 6, Ordn. „Texte Alf Lechner. Notizen“, Register: „Materialität - Stahl“.

Quelle AALS XLVI

Lechner, Alf. O. D. Skulpturen aus Stahl. Mit Computer geschriebener Text. Archiv der Alf Lechner Stiftung: G.g., Schr. Nr. 6, Ordn. „Texte Alf Lechner. Notizen“, Register: „Reflexionen über das Teilen“.

Quelle AALS XLVII

Lechner, Alf. O. D. Stahl ist eine Materie (...). Schreibmaschine geschriebener Text mit handschriftlichen Anmerkungen. Archiv der Alf Lechner Stiftung: G.g., Schr. Nr. 6, Ordn. „Texte Alf Lechner. Notizen“, Register: „Materialität - Stahl“.

Quelle AALS XLVIII

Lechner, Alf. O. D. Über meine Arbeit. Schreibmaschine geschriebener Text mit handschriftlichen Anmerkungen. Obereichstätt. Archiv der Alf Lechner Stiftung: G.g., Schr. Nr. 6, Ordn. „Texte Alf Lechner. Notizen“, Register: „Materialität - Stahl“.

Quelle AALS XLIX

Lechner, Alf. 01.01.2007. Brief an Stefan Brach. Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. II, Schubl. Nr. 8, H.Akt. “Brach I-III.”

Quelle AALS L

Lechner, Alf. 1994. Fax an Brennwerk bzgl. Skulptur *D 3* mit schriftlichen Handlungsanweisungen, Zeichnung und Signatur. Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. II, Schubl. Nr. 8, H.Akt. “Dillinger Hüttenwerke.”

Quelle AALS LI

Dillinger Hüttenwerke. 1994. Fax mit Computergrafik an Lechner bzgl. Skulptur *D 3*. Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. II, Schubl. Nr. 8, H.Akt. “Dillinger Hüttenwerke.”

Quelle AALS LII

Thyssen Edelstahlwerke AG. 17.11.1987. Besuchsbericht “Vorbrammenverkauf für Kunst-Objekte” der Thyssen Edelstahlwerke AG in Krefeld und Witten. Archiv der Alf Lechner Stiftung: At., Schr. Nr. II, Schubl. Nr. 8, H.Akt. “Thyssen.”

8 Literaturverzeichnis

Ackermann, Robert (1989). The New Experimentalism. In: *The British Journal for the Philosophy of Science*, 40(2), 185–190.

<https://doi.org/10.1093/bjps/40.2.185>

Adorno, Th W. (1995). *Ästhetische Theorie* (Adorno, Gretel, Hrsg.) (13. Aufl). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. / Adorno, Gretel und Tiedemann, Rolf (1975). *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Alf Lechner Stiftung (Hrsg.) (2000). *Alf Lechner Museum*. Ausst. Kat., Ingolstadt, Lechner Museum.

Alf Lechner Stiftung (Hrsg.) (2005). *Feuer und Flamme*. Ausst. Kat., Ingolstadt, Lechner Museum.

Alf Lechner Stiftung (Hrsg.) (2006). *Alf Lechner. Bizarre Flächen*. Ausst. Kat., Ingolstadt, Lechner Museum.

Alf Lechner Stiftung (Hrsg.) (2007). *Schnitte*. Ausst. Kat., Ingolstadt, Lechner Museum.

Alf Lechner Stiftung (Hrsg.) (2009). *Poesie des Zufalls*. Ausst. Kat., Ingolstadt, Lechner Museum.

Allemeyer, Marie Luisa/ Baur, Joachim/ Vogel, Christian und Georg-August-Universität Göttingen (Hrsg.) (2022). *Räume des Wissens: die Basisausstellung im Forum Wissen Göttingen*. Göttingen: Wallstein.

Altenhofer, Norbert (1993). Chiffre, Hieroglyphe, Palimpsest. Vorformen tiefenhermeneutischer und intertextueller Interpretation im Werk Heines. In: N. Altenhofer, V. Bohn, und L. M. Fiedler (Hrsg.), *Poesie als Auslegung: Schriften zur Hermeneutik* (S. 213–261). Heidelberg: Winter.

Anscombe, G. E. M. (2000). *Intention* (2nd edition, Ersterscheinung 1957). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Badiou, Alain / Tarby, Fabien / Wäckerle, Thomas und Badiou, Alain (2012). *Die Philosophie und das Ereignis: mit einer kurzen Einführung in die Philosophie Alain Badious*. Wien Berlin: Turia + Kant.

Bais, Dominik (2018). *Dingliche Diagrammatik und diagrammatisches Ding* (Zulassungsarbeit 1. Staatsexamen). Akademie der Bildenden Künste, München.

Bandmann, Günter (1971). Der Wandel der Materialbeurteilung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts. In: H. Koopmann und A. Schmoll (Hrsg.), *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert* (Bd. 1, S. 129–157). Frankfurt am Main.

Barad, Karen (2020). *Agentieller Realismus: über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken* (Schröder, Jürgen, Übers.) (4. Auflage). Berlin: Suhrkamp.

Barad, Karen (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28 (3 S. 801–831).

<https://doi.org/10.1086/345321>

Bartholomeyczik, Gesa (1996). *Materialkonzepte: die Kombination von Materialien in der deutschen Plastik nach 1960*. Frankfurt am Main ; New York: P. Lang.

Bätschmann, Oskar (1997). *Ausstellungskünstler: Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln: DuMont.

Bauer, S. / Heinemann, T. und Lemke, T. (Hrsg.) (2017). *Science and Technology Studies. Klassische Positionen und aktuelle Perspektiven*. Berlin.

Bauman, Zygmunt (2000). *Liquid modernity*. Cambridge, UK : Malden, MA: Polity Press ; Blackwell.

Bayertz, Kurt (Hrsg.) (1998). *Solidarität: Begriff und Problem* (1. Aufl). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bayerische Staatsgemäldesammlungen / Nationalgalerie Berlin und Museum moderner Kunst Palais Lichtenstein Wien (Hrsg.) (1985). *Alf Lechner. Neue Arbeiten*. München, Berlin, Wien.

Bechtel, William und Callebaut, Werner (Hrsg.) (1993). *Taking the naturalistic turn, or, How real philosophy of science is done: conversations with William Bechtel ... [et al.]*. Chicago: University of Chicago Press.

Becker, Ilka (2021). Toxische Me*dia*tor*in*n*en. In: *kritische berichte - Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, (S. 24-33)

<https://doi.org/10.11588/KB.2016.4.84751>

Becker, Ilka / Cuntz, Michael und Kusser, Astrid (Hrsg.) (2008). *Unmenge: wie verteilt sich Handlungsmacht?* München: Wilhem Fink.

Benjamin, Walter (1934, April). *Der Autor als Produzent*. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus, Paris.

Bennett, Jane (2010). *Vibrant matter: a political ecology of things*. Durham: Duke University Press.

Bennett, Jane/ Wingrove, Elizabeth/ Ferguson, Kathy E und Washick, Bonnie (2015). Politics that matter: Thinking about power and justice with the new materialists. In: *Contemporary Political Theory*, 14 (1, S. 63–89).

<https://doi.org/10.1057/cpt.2014.19>

Bensaude-Vincent, Bernadette (2011). The Concept of Materials in Historical Perspective. In: *NTM. Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin*, (19).

Bibbus, Elke (2019). Durchqueren. Experimentieren im Feld der Kunst als Praxis im Offenen. In: S. Marguin, H. Rabe, W. Schäffner, und F. Schmidgall (Hrsg.), *Experimentieren: Einblicke in Praktiken und Versuchsaufbauten zwischen Wissenschaft und Gestaltung*. Bielefeld: Transcript.

Bippus, Elke und Zürcher Hochschule der Künste (Hrsg.) (2012). *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens* (2. Aufl). Zürich Berlin: Diaphanes.

Bitterli, Konrad und Schelbert, Catherine (1995). Roman Signers skulpturale Ereignisse = Roman Signer's sculptural events.

<https://doi.org/10.5169/SEALS-680968>

Blankertz, Herwig (1969). *Bildung im Zeitalter der großen Industrie: Pädagogik, Schule und Berufsbildung im 19. Jahrhundert*. Hannover/ Berlin: Schroedel.

Blunck, Lars (2019). Jenseits des entgrenzten Bildes. In: M. Stanke (Hrsg.), *Marco Stanke: Teils, 22 x 28 cm* (Auflage: 300, S. 4–17). München.

Boehm, Gottfried (1994a). Die Wiederkehr der Bilder. In: G. Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* (2. Aufl, S. 11–38). München: W. Fink.

Boehm, Gottfried (Hrsg.) (2001). *Homo pictor*. gehalten auf der Colloquium Rauricum, München Leipzig: Saur.

Boehm, Gottfried (Hrsg.) (1994b). *Was ist ein Bild?* (2. Aufl). München: W. Fink.

Boehm, Gottfried (2017). *Wie Bilder Sinn erzeugen: die Macht des Zeigens* (5. Aufl). Berlin: Berlin University Press.

Bois, Yves-Alain und Krauss, Rosalind E. (1997). *Formless: a user's guide*. New York : Cambridge, Mass: Zone Books ; Distributed by MIT Press.

Bömer, Hermann/ Franz, Hans-Werner und Wolff, Hans-Otto (1988). *Entwicklungen in der Stahlindustrie - Lösungskonzepte zur Stahlkrise*. QuaMedia-Verlag-u.-Medienges.

<https://books.google.de/books?id=ntIPGwAACAAJ>

Boshammer, Susanne (2008). Solidarität. In: S. Gosepath, W. Hinsch, und B. Rössler (Hrsg.), *Handbuch der politischen Philosophie und Sozialphilosophie* (S. 1197–1201). Berlin: De Gruyter.

Bouvier, Beatrix W./ Auts, Rainer/ Rheinisches Landesmuseum Trier und Städtisches Museum Trier (Hrsg.) (2018). *Karl Marx 1818-1883: Leben. Werk. Zeit: Trier 05.05-21.10.2018, Grosse Landesausstellung, Rheinisches Landesmuseum Trier, Stadtmuseum Simeonstift Trier*. Darmstadt: Theiss.

Bredenkamp, Horst (2013, Oktober). *Historische Kritzeleien. Über das Verfertigen der Gedanken beim Zeichnen*. Vortrag Symposium gehalten auf der Zeichnen als Erkenntnis, AdBK München.

Bredenkamp, Horst/ Feist, Ulrike und Rath, Markus (Hrsg.) (2012). *Et in imagine ego: Facetten von Bildakt und Verkörperung: Festgabe für Horst Bredenkamp*. Berlin: Akademie Verlag.

Breiting, Alois (2001). Visualisierung in den Ingenieurwissenschaften. In: B. Heintz und J. Huber (Hrsg.), *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten* (S. 187–202). Zürich: Springer, Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst.

Brinkmann, Margit (2006). *Minimal Art - Etablierung und Vermittlung moderner Kunst in den 1960er Jahren*. Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, Bonn.

Brockhaus, Christoph (Hrsg.) (1995). *Alf Lechner: Skulpturen 1990-1995*. München ; New York: Prestel.

Brodrecht, Maja und Hartog, Arie (Hrsg.) (2022). *Im übertragenen Sinne: Bildhauer zeichnen*. Dresden: Sandstein.

Bryan-Wilson, Julia (Hrsg.) (2013). *Robert Morris*. The MIT Press.
<https://doi.org/10.7551/mitpress/8230.001.0001>

Buderer, Hans-Jürgen (1992). *Kinetische Kunst: Konzeptionen von Bewegung und Raum*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft.

Bunsen, Frederick D. und Adelman von Adelmansfelden, Josef Anselm (Hrsg.) (1988). *Ohne Titel: neue Orientierungen d. Kunst*. Würzburg: Echter.

Coole, Diana und Frost, Samantha (2010). Introducing the New Materialisms. In: D. Coole und S. Frost (Hrsg.), *New Materialisms* (S. 1–43). Duke University Press.

<https://doi.org/10.1215/9780822392996-001>

Coole, Diana H. und Frost, Samantha (Hrsg.) (2010). *New materialisms: ontology, agency, and politics*. Durham [NC] ; London: Duke University Press.

Corá, Bruno / Pakesch, Peter / Künstlerhaus (Graz, Austria) und Grazer Kunstverein (Hrsg.) (1987). „Bildhauerzeichnungen“: *Künstlerhaus Graz, Juni 1987*. Graz: Grazer Kunstverein.

Crutzen, Paul J. (2002). Geology of mankind. In: *Nature*, 415(6867, S. 23–23).

<https://doi.org/10.1038/415023a>

Vgl. Dahrendorf, Ralf. Die neue Gesellschaft. Soziale Strukturwandlungen der Nachkriegszeit, in: Richter, Hans Werner (Hrsg.), *Bestandsaufnahme. Eine deutsche Bilanz 1962*, München, 1962.

Dander, Patrizia/ Lorz, Julienne/ Enwezor, Okwui/ Bürgel, Deborah/ Barlow, Phyllida und Haus der Kunst München (Hrsg.) (2012). *Skulpturales Handeln*. Gehalten auf der Ausstellung Skulpturales Handeln, Ostfildern: Hatje-Cantz [u.a.].

De Landa, Manuel (2006). *A new philosophy of society: assemblage theory and social complexity*. London ; New York: Continuum.

De Landa, Manuel (2011). *Philosophy and simulation: the emergence of synthetic reason*. London ; New York, NY: Continuum.

De Landa, Manuel (2016). *Assemblage theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

DeLanda, Manuel (o. J.). UNIFORMITY and VARIABILITY. An Essay in the Philosophy of Matter.

Abgerufen 18. Juli 2021, von <http://www.t0.or.at/delanda/matterdl.htm>

De Salvo, Donna (2013). Das ewige Spiel: Donna De Salvo interviewt Gary Kuehn. In: D. Zwirner (Hrsg.), *Gary Kuehn. Five Decades* (S. 235–242). Ostfildern: Hatje-Cantz.

Degenhart, Bernhard (1950). Autonome Zeichnungen bei mittelalterlichen Künstlern. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, (S. 93–158).

Deiss, Amely / Galandi-Pascual, Julia / Schimpf, Simone / Museum für Konkrete Kunst (Ingolstadt, Germany) / Stiftung für Konkrete Kunst und Design und Kunstraum Alexander Bürkle (Freiburg im Breisgau, Germany) (Hrsg.) (2014). *Einknicken oder Kante zeigen? Die Kunst der Faltung*. Heidelberg: Kehrer.

DeLanda, Manuel (2004). Material Complexity. In: N. Leach, D. Turnbull, und C. Williams (Hrsg.), *Digital tectonics* (S. 14–21). Chichester, West Sussex, U.K. ; Hoboken, NJ: Wiley-Academy.

Deleuze, Gilles und Guattari, Félix (1992). *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve-Verlag.

Derrida, Jacques (1997). *Dem Archiv verschrieben: eine Freudsche Impression* (1. Aufl). Berlin: Brinkmann & Bose.

Deseyve, Yvette (2021). Das künstlerische Werk von Louise Stomps im Spiegel von Ausbildungssituation und Netzwerken. In: *Ausst.-Kat. Berlinische Galerie* (S. 87–93). München.

Deseyve, Yvette (2005). *Der Künstlerinnen-Verein München und seine Damen-Akademie. Eine Studie zur Ausbildungssituation von Künstlerinnen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert*. München.

Didi-Huberman, Georges (2006). The Order of Material: Plasticities, malaises, survival. In: B. Taylor (Hrsg.), *Sculpture and psychoanalysis* (S. 195–212). Aldershot, Hants [England] ; Burlington, VT: Ashgate.

Diers, Michael und Wagner, Monika (Hrsg.) (2010). *Topos Atelier: Werkstatt und Wissensform*. Berlin: Akad.-Verlag.

Dobbe, Martina (2020). Gattung als generische Form. Zur Theorie der Skulptur bei Heino Zobernig. In: Gegenstand: Skulptur. Perspektiven einer Theorie, M. Dobbe, und U. Ströbele (Hrsg.), *Gegenstand: Skulptur* (S. 55–74).

Dobbe, Martina und Ströbele, Ursula (Hrsg.) (2020). *Gegenstand: Skulptur*. Paderborn ; Boston: Wilhelm Fink, Brill Deutschland.

Elger, Dietmar (1987). Das andere Medium. Zeichnungen von Bildhauern. In: D. Elger und Museum am Ostwall (Hrsg.), *Das andere Medium: Zeichnungen von Bildhauern*. Recklinghausen: Bongers.

Elger, Dietmar und Museum am Ostwall (Hrsg.) (1987). *Das andere Medium: Zeichnungen von Bildhauern*. Recklinghausen: Bongers.

Fahrenwaldt, Hans J./ Schuler, Volkmar und Wittel, Herbert (2009). *Praxiswissen Schweißtechnik: Werkstoffe, Prozesse, Fertigung ; mit 141 Tabellen* (3., aktualisierte Aufl). Wiesbaden: Vieweg + Teubner.

Fayet, Roger und Krähenbühl, Regula (Hrsg.) (2022). Kunst und Material. Konzepte, Prozesse, Arbeitsteilungen. In: *arthistoricum.net*, 12(Heidelberg). <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1047>

Ferus, Katharina / Rübel, Dietmar und Warburg-Haus (Hamburg, Germany) (Hrsg.) (2009). „Die Tücke des Objekts“: vom Umgang mit Dingen. Berlin: Reimer.

Finke, Marcel und Halawa, Mark A. (2012). Materialität und Bildlichkeit. Einleitung. In: M. Finke, M. A. Halawa, und E. Alloa (Hrsg.), *Materialität und Bildlichkeit: visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.

Finke, Marcel / Halawa, Mark A. und Alloa, Emmanuel (Hrsg.) (2012). *Materialität und Bildlichkeit: visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.

Fischer-Lichte, Erika (2004). Kunst der Aufführung-Aufführung der Kunst. Der Aufführungsbegriff als Modell für eine Ästhetik des Performative. In: C. Risi und J. Roselt (Hrsg.), *Kunst der Aufführung - Aufführung der Kunst* (S. 11–26). Berlin: Theater der Zeit.

Fischer-Lichte, Erika/ Risi, Clemens und Roselt, Jens (Hrsg.) (2004). *Kunst der Aufführung - Aufführung der Kunst*. Berlin: Theater der Zeit.

Foa, Maryclare/ Grisewood, Jane/ Hosea, Birgitta und McCall, Carali (2020). *Performance drawing: new practice since 1945*. London ; New York: Bloomsbury Visual Arts.

Forster, Peter (2017). Schwere Arbeit. In: A. Klar, J. Daur, S. von Berswordt-Wallrabe, M. Nieslony, P. Forster, R. Serra, und Museum Wiesbaden (Hrsg.), *Richard Serra: props, films, early works* (S. 117–129). München: Hirmer.

Foster, Hal (1986). Die Crux des Minimalismus. In: G. Stemmrich (Hrsg.), *Minimal art: eine kritische Retrospektive* (2. erw. Aufl, S. 589–633). Dresden: Verl. der Kunst.

Frank, Susanne (2009). Architekturen: Mehr als ein „Spiegel der Gesellschaft“. In: *APuZ, Architektur der Gesellschaft*(25/2009, S. 16–21).

Fritz, Nicole (Hrsg.) (2018). *Sexy und Cool. Minimal goes Emotional*. Bielefeldt/ Berlin: Kerber Verlag.

Galerie Defet (Hrsg.) (1970). *Alf Lechner*. Kat. Ausst., Galerie Defet, Nürnberg.

Galerie Eremitage (Hrsg.) (1991). *Alf Lechner. Skulpturen und Zeichnungen*. Kat. Ausst., Berlin, Galerie Eremitage, Wiesbaden.

Galerie Hella Nebelung (Hrsg.) (1969). *Aalf Lechner. Stahlplastiken*. Kat. Ausst., Galerie Hella Nebelung, Düsseldorf.

Garske, Pia (2014). What's the „matter“? Der Materialitätsbegriff des „New Materialism“ und dessen Konsequenzen für feministisch-politische Handlungsfähigkeit. In: *PROKLA, Verlag Westfälisches Dampfboot, Heft 174*(Nr. 1).

Gassen, Richard W. (Hrsg.) (1990). *Alf Lechner - Zeichnungen*. Kat. Ausst., München; Mannheim, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein.

Gell, Alfred (1992). The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. In: Gell, Alfred und Hirsch, Eric (Hrsg.), *The Art of Anthropology* (S. 159–186). Routledge.

<https://doi.org/10.4324/9781003136545-6>

Gell, Alfred (1998). *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford ; New York: Clarendon Press.

Gell, Alfred und Hirsch, Eric (2006). *The art of anthropology: essays and diagrams* (repr). Oxford: Berg.

Gerken, Gerhard (1984). *Bildhauer zeichnen. Bildhauerzeichnungen des 19. und 20. Jahrhunderts aus dem Besitz der Kunsthalle Bremen*. Bremen: H. Saade.

Giddens, Anthony (1997). *Die Konstitution der Gesellschaft: Grundzüge einer Theorie der Strukturierung* (Studienausg., 3. Aufl). Frankfurt/Main: Campus-Verl.

Goehler, Adrienne / Dittmer, Mareike und Krempf, Sophie (2006). *Verflüssigungen: Wege und Umwege vom Sozialstaat zur Kulturgesellschaft*. Frankfurt/Main: Campus.

Goltzius, Hendrik / Michels, Norbert / Brakensiek, Stephan / Bösmann, Friederike / Triolo, Julia und Steidl, Mischa (2017). *Hendrick Goltzius (1558-1617): Mythos, Macht und Menschlichkeit: aus den Dessauer Beständen*. Petersberg: Michael Imhof Verlag.

Gombrich, Ernst H. (2015). *Die Geschichte der Kunst* (16., erw.überarb. u. neu gest. Aufl., 11. Aufl. in Broschur). Berlin: Phaidon.

Gordon, J. E. (1988). *The science of structures and materials*. New York: Scientific American Library: Distributed by Freeman.

Gosepath, Stefan / Hinsch, Wilfried und Rössler, Beate (Hrsg.) (2008). *Handbuch der politischen Philosophie und Sozialphilosophie*. Berlin: De Gruyter.

Gradmann, Erwin (1943). *Bildhauer-Zeichnungen*. Basel: Holbein-Verl.

Graulich, Gerhard (1989). *Die leibliche Selbsterfahrung des Rezipienten: ein Thema transmodernen Kunstwollens*. Essen: Die Blaue Eule.

Groß, Kristina (2018). Atmende Linien und gestische Gitter. Zur Emotionalisierung des Minimalen. In: N. Fritz (Hrsg.), *Sexy und Cool. Minimal goes Emotional* (S. 18–32). Bielefeldt/ Berlin: Kerber Verlag.

Gunnarsson, Lena (2013). The naturalistic turn in feminist theory: A Marxist-realist contribution. In: *Feminist Theory*, 14 (1, S. 3–19).

<https://doi.org/10.1177/1464700112468567>

Günther, Thiem (1980). *Zeichnungen von Bildhauern des 20. Jahrhunderts*. Kat. Ausst., Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart.

Gut, Katharina (2014). Der Aufstand der Falte. Von der Illusion zur Methode. In: A. Deiss, J. Galandi-Pascual, S. Schimpf, Museum für Konkrete Kunst (Ingolstadt, Germany), Stiftung für Konkrete Kunst und Design, und Kunstraum Alexander Bürkle (Freiburg im Breisgau, Germany) (Hrsg.), *Einknicken oder Kante zeigen? Die Kunst der Faltung*. Heidelberg: Kehrer.

Gysin, Béatrice (Hrsg.) (2012). Was bedeutet die Materialbezogenheit der zeichnerischen Tätigkeit für die Zeichnenden?. In: *Wozu zeichnen? Qualität und Wirkung der materialisierten Geste durch die Hand* (2., leicht überarb. Aufl, S. 103–111). Sulgen: Niggli.

Gysin, Béatrice und Harms, Barbara (Hrsg.) (2012). *Wozu zeichnen? Qualität und Wirkung der materialisierten Geste durch die Hand* (2., leicht überarb. Aufl). Sulgen: Niggli.

Haase, Amine (2009). Das Unsichtbare hinter dem Unsichtbaren. Die Linie denkt: Was Wirklichkeit in der zeitgenössischen Zeichnung bedeuten kann. In: *Kunstforum International, Bd. 196* (Zeichen zur Zeit).

Abgerufen von <https://www.kunstforum.de/artikel/das-unsichtbare-hinter-dem-sichtbaren/>

Haraway, Donna Jeanne (1991). *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. New York: Routledge.

Haraway, Donna Jeanne (2008). *When species meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Harman, Graham (2002). *Tool-being: Heidegger and the metaphysics of objects*. Chicago: Open Court.

Harrison, Charles und Wood, Paul (2003). *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. 2: 1940 - 1991: [mit Register]* (Studienausg.). Ostfildern-Ruit: Hatje.

Hasenhütl, Gert (2009). Zeichnerisches Wissen. In: D. Gethmann und S. Hauser (Hrsg.), *Kulturtechnik Entwerfen* (S. 341–358). transcript Verlag.

<https://doi.org/10.1515/9783839409015-019>

Haus, Andreas / Hofmann, Franck und Söll, Änne (Hrsg.) (2000). *Material im Prozess: Strategien ästhetischer Produktivität*. Berlin: Reimer.

Heese, Luisa und Museum im Kulturspeicher (Hrsg.) (2022). *Konkrete Kunst: in Europa nach 1945: die Sammlung Peter C. Ruppert*. Köln: Wienand.

Heibach, Christiane (2015). Material Turn?. In: C. Heibach und C. Rohde (Hrsg.), *Ästhetik der Materialität* (S. 9–30). Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Heibach, Christiane und Rohde, Carsten (Hrsg.) (2015). *Ästhetik der Materialität*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Heidelberger, Michael (1997). Die Erweiterung der Wirklichkeit im Experiment. In: *ZiF:Mitteilungen*, (2/1997).

Heidt Heller, Renate (1995). Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg. In: C. Brockhaus (Hrsg.), *Alf Lechner: Skulpturen 1990-1995* (S. 30–31). München ; New York: Prestel.

Heil, Barbara und Kuhlmann, Martin (2016). „Die da oben, wir hier unten“ – Arbeits- und Betriebsverständnis von Industriearbeitern. In: *WSI Mitteilungen*, (7/2016, S. 521–529).

Heintz, Bettina und Huber, Jörg. (Hrsg.) (2001). *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*. Zürich: Springer, Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst.

Heinzelmann, Markus (2022). Staunen über das Material. Zur Verteilung von Handlungsmacht in der Gegenwartskunst. In: M. Heinzelmann, I. Halperin, A. Ingarden, D. Jablonowski, M. Karstieß, R. Smithson, ... Museum unter Tage (Hrsg.), *Die Kraft des Staunens: der neue Materialismus in der Gegenwartskunst*. (S. 11–19). Berlin: DCV.

Heinzelmann, Markus/ Halperin, Ilana/ Ingarden, Agata/ Jablonowski, David/ Karstieß, Markus/ Smithson, Robert/ Museum unter Tage (Hrsg.) (2022). *Die Kraft des Staunens: der neue Materialismus in der Gegenwartskunst*. Berlin: DCV.

Henckmann, Wolfhart und Lotter, Konrad (Hrsg.) (1992). *Lexikon der Ästhetik* (Originalausg). München: Verlag C.H. Beck.

Henseke, Florian und Strey, Dietmar (2017, Juli). Campusrundgang.

Abgerufen von https://www.hsu-hh.de/wp-content/uploads/2017/08/Broschüre-Campusrundgang__WEB__170728.pdf

Herber, Anne-Kathrin (2010). Frauen an deutschen Kunstakademien im 20. Jahrhundert : Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen ab 1919 unter besonderer Berücksichtigung der süddeutschen Kunstakademien.

<https://doi.org/10.11588/HEIDOK.00011048>

Heusinger von Waldegg, Joachim (1984). Linie - Fläche - Körper - Raum. In: Städtische Kunsthalle Mannheim (Hrsg.), *Alf Lechner. Linie - Fläche - Körper - Raum*. Mannheim.

Heusinger von Waldegg, Joachim (1985). Plastik über Plastik. In: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Nationalgalerie Berlin, und Museum moderner Kunst Palais Lichtenstein Wien (Hrsg.), *Alf Lechner. Neue Arbeiten*. (S. 11–19). München, Berlin, Wien.

Herbers, Hiltrud (2006). Handlungsmacht und Handlungsvermögen im Transformationsprozess. In: *Geographica Helvetica*, 61 (1, S. 13–20).

Holbraad, Martin und Pedersen, Morten Axel (2017). *The ontological turn: an anthropological exposition*. Cambridge New York Port Melbourne Delhi Singapore: Cambridge University Press.

Holeczek, Bernhard (1990). Säge-Blätter. In: *Alf Lechner – Zeichnungen*, Kat. Ausst., Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein.

Honisch, Dieter (1975). Zu den neuen Arbeiten von Alf Lechner. In: *Alf Lechner*, Kat. Ausst., Museum Folkwang, Essen.

Honisch, Dieter (1990). *Alf Lechner: Skulpturen*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst Nürnberg.

Honisch, Dieter (1991). Einführung. In: Galerie Eremitage (Hrsg.), *Alf Lechner. Skulpturen und Zeichnungen*. Berlin, Wiesbaden.

Honisch, Dieter (1998). Energie als Formanlaß. In: Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.), *Alf Lechner. Zeichnungen und Skulptur* (S. 9–17). Stuttgart.

Horn, Eva und Bergthaller, Hannes (2020). *Anthropozän zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.

Hornäk, Sara (2020). In der Schwebel. Transformationen der Schwerkraft in der Skulptur. In: P. M. Meyer (Hrsg.), *Situationen* (S. 151–185). Brill | Fink.

https://doi.org/10.30965/9783846765470_006

Huber, Hans Dieter (1995). Materialität der Körper - Zu den Handzeichnungen von Käthe Kollwitz. In: K. Kollwitz und Käthe Kollwitz-Museum Berlin (Hrsg.), *Kat. Ausst. Käthe Kollwitz: Meisterwerke aus dem Käthe-Kollwitz-Museum Berlin. Zeichnungen, Graphik, Bronzen* (S. 42–48). Wiesloch: Kunstkreis Südliche Bergstrasse-Kraichgau.

Hülsen-Esch, Andrea von (Hrsg.) (2016). *Materialität und Produktion: Standortbestimmungen*. Düsseldorf: DUP.

Husserl, Edmund und Marbach, Eduard (2006). *Phantasie und Bildbewusstsein*. Hamburg: F. Meiner.

Hutter, Heribert (1966). *Die Handzeichnung. Entwicklung, Technik, Eigenart*. Wien/ München.

Imbusch, Peter (2013). Macht und Herrschaft in der Diskussion. In: P. Imbusch (Hrsg.), *Macht und Herrschaft. Sozialwissenschaftliche Konzeptionen und Theorien*. (S. 9–26). Nashville: Abingdon.

Ingold, Tim (2007). Materials against materiality. In: *Archaeological Dialogues*, 14 (1, S. 1–16). <https://doi.org/10.1017/S1380203807002127>

Ingold, Tim (2014). Eine Ökologie der Materialien. Ein Fels ist ein Fels ist ein Fels. In: S. Witzgall, K. Stakemeier, und CX Centrum für Interdisziplinäre Studien (Hrsg.), *Macht des Materials - Politik der Materialität: Ergebnis des ersten Jahresprogramms des ... cx centrum für interdisziplinäre Studien der Akademie der Bildenden Künste München* (2. Auflage, S. 65–73).

Zürich Berlin: Diaphanes.

Ingold, Tim (2022). *Being alive: essays on movement, knowledge and description* (New edition). London: Routledge.

Ingold, Tim/ Löffler, Petra und Sprenger, Florian (2016). Eine Ökologie der Materialien. Ein E-Mail-Interview über Korrespondenz, Resonanz und Besessenheit sowie über den Nutzen, Gelehrsamkeit und Handwerk zu verbinden.

<https://doi.org/10.25969/MEDIAREP/1745>

Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.) (1998). *Alf Lechner. Zeichnungen und Skulptur*. Stuttgart.

Ischinsky, Katrin (2002). *Die andere Seite der Form. Über das Verhältnis von Kunstwerk und Theorie im Theoriedesign von Adorno und Luhmann* (Dissertation). Universität GH, Essen.

Janecke, Christian (1995). *Kunst und Zufall: Analyse und Bedeutung*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg.

Jensen, Jens Christian (Hrsg.) (1978). *Alf Lechner. Arbeiten von 1975-1977*. Kat. Ausst., Kunsthalle zu Kiel, Kiel.

Jensen, Jens Christian (1990). Skulpturen von Alf Lechner. In: Lechner, Alf und die AutorInnen (Hrsg.), *Alf Lechner: Skulpturen aus Stahl* (S. 9–11). Kat. Ausst., Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Kunsthalle zu Kiel, München : Kiel: Die Galerie; Die Kunsthalle.

Jirouš, Maika Teresa (2006). *Die ephemere Zeichnung im Wissenschaftsprozess* (Magisterarbeit). Technischen Universität Braunschweig und Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Braunschweig.

Johnson, Jim (1988). Mixing Humans and Nonhumans Together: The Sociology of a Door-Closer. In: *Social Problems*, 35 (3, S. 298–310).

<https://doi.org/10.2307/800624>

Judd, Donald (1998). Spezifische Objekte. In: G. Stemmrich (Hrsg.), *Minimal art: eine kritische Retrospektive* (2. erw. Aufl, S. 58–73). Dresden: Verl. der Kunst.

Keller, Harald (1948). Bildhauerzeichnung. In: O. Schmitt (Hrsg.), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* (Bd. Band 2, S. Spalte 635/626). Stuttgart.

Kemp, W. (1975). *Material der bildenden Kunst: zu einem ungelösten Problem der Kunstwissenschaft*. Gesamthochschule.

Abgerufen von <https://books.google.de/books?id=Ha0ocgAACAAJ>

Kemp, Wolfgang (1979). *Einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen: Zeichnen u. Zeichenunterricht d. Laien 1500-1870: ein Handbuch*. Frankfurt am Main: Syndikat.

Kirschner, Roman (Hrsg.) (2017a). *Raw flows: fluid mattering in arts and research*. Berlin ; Boston: De Gruyter.

Kirschner, Roman (2017b, September). *Zum Paradigma der materiellen Aktivität in den Plastischen Künsten* (Dissertation). Kunsthochschule für Medien Köln, Zürich.

Kirves, Maritn (2017). Das Skulptrale im Werk von Hendrick Goltzius. In: H. Goltzius, N. Michels, S. Brakensiek, F. Bösmann, J. Triolo, und M. Steidl, *Hendrick Goltzius (1558-1617): Mythos, Macht und Menschlichkeit: aus den Dessauer Beständen*. Petersberg: Michael Imhof Verlag.

Kirves, Martin (2020). Die Gegenständlichkeit der Skulptur. Überlegungen zur Spezifik des Skulpturalen. In: M. Dobbe und U. Ströbele (Hrsg.), *Gegenstand: Skulptur. Perspektiven einer Theorie* (S. 243–266).

Klar, Alexander / Daur, Jörg / Berswordt-Wallrabe, Silke von / Nieslony, Magdalena / Forster, Peter / Serra, Richard und Museum Wiesbaden (Hrsg.) (2017). *Richard Serra: props, films, early works*. München: Hirmer.

Klein, Julian (2011). Was ist künstlerische Forschung?. In: *Künstlerische Forschung...Artistic Research....*

<http://dx.doi.org/10.18452/6849>

Klose, Alexander (2006, Januar). *Vom Raster zur Zelle – die Containerisierung der modernen Architektur*. Vortrag gehalten auf der Masterstudiengang „Media Architecture“.

Knappett, Carl und Malafouris, Lambros (2008). *Material agency: towards a non-anthropocentric approach*. Berlin: Springer.

Köhler, Sigrid G. / Siebenpfeiffer, Hania und Wagner-Egelhaaf, Martina (Hrsg.) (2013). *Materie: Grundlagentexte zur Theoriegeschichte* (Orig.-Ausg., 1. Aufl). Berlin: Suhrkamp.

Kollwitz, Käthe (1995). *Käthe Kollwitz: Meisterwerke aus dem Käthe-Kollwitz-Museum Berlin. Zeichnungen, Graphik, Bronzen*. Wiesloch: Kunstkreis Südliche Bergstrasse-Kraichgau.

Költzsch, Erika (1991). *Deutsche Bildhauerzeichnungen nach 1945*. Berlin: Gebr. Mann.

Koschatzky, Walter (1981). *Die Kunst der Zeichnung: Technik, Geschichte, Meisterwerke* (Im Text ungekürzte Ausg). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Krauss, Rosalind E. (1966). Allusion und Illusion bei Donald Judd. In: G. Stemmrich (Hrsg.), *Minimal art: eine kritische Retrospektive* (2. erw. Aufl, S. 228–238). Dresden: Verl. der Kunst.

Krauss, Rosalind E. (1977). *Passages in modern sculpture*. New York: Viking Press.

Kreisz, Natalie (2022, April 20). Westdeutsche Kunstszene nach 1945. Neubeginn mit Altlasten. [Deutschlandfunk Kultur].

Abgerufen von <https://www.deutschlandfunkkultur.de/ns-vergangenheit-und-moderne-die-west-deutsche-kunstszene-nach-100.html>

Kühl, Stefan (2009). Experiment. In: S. Kühl, P. Strodtholz, und A. Taffertshofer (Hrsg.), *Handbuch Methoden der Organisationsforschung: quantitative und qualitative Methoden* (1. Aufl, S. 534–558). Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwissenschaften.

Kühl, Stefan / Strodtholz, Petra und Taffertshofer, Andreas (Hrsg.) (2009). *Handbuch Methoden der Organisationsforschung: quantitative und qualitative Methoden* (1. Aufl). Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwissenschaften.

Kunstverein Freiburg (Hrsg.) (1977). *Alf Lechner*. Kat. Ausst., Freiburg {Kunstverein Freiburg}.

Küster-Simić, André / Gül, Okan und Lauenstein, Philipp (2017). *Branchenanalyse Stahlindustrie: Entwicklungstrends und Zukunftschancen*.

Kutscher, Hans (1984, Dezember). *Die Bewältigung der Stahlkrise aus europäischer Sicht*. Vortrag gehalten auf der Europa-Institut der Universität des Saarlandes, Europa-Institut Saarbrücken.

Lagerwaard, Corneliëke und Holeczek, Bernhard (1994). *Alf Lechner - Skulpturen aus Stahl und Zeichnungen 1992 - 1994 1. Mai bis 12. Juni 1994*. St. Wendel: Museum.

Lammert, Angela und Badur, Frank (2007). *Räume der Zeichnung*. Nürnberg: Verl. für Moderne Kunst.

Lange, Susanne (Hrsg.) (1991). *Der 1. Werksatz (1963-1969) von Franz Erhard Walther*. Frankfurt am Main: Museum für Moderne Kunst.

Latour, Bruno (1996). On actor-network theory: A few clarifications. In: *Soziale Welt*, (47. Jahrg., H. 4, S. 369–381).

Latour, Bruno (2019). *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft: Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie* (Roßler, Gustav, Übers.) (5. Auflage). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Latour, Bruno (2021). *Das Parlament der Dinge: für eine politische Ökologie* (Roßler, Gustav, Übers.) (5. Auflage). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Leach, Neil / Turnbull, David und Williams, Chris (Hrsg.) (2004). *Digital tectonics*. Chichester, West Sussex, U.K. ; Hoboken, NJ: Wiley-Academy.

Lechner, Alf (1974). Meine Arbeit. In: Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg (Hrsg.), *Alf Lechner: Stahlkonstruktionen*. Kat. Ausst., Duisburg {Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg}.

Lechner, Alf (1975). Über meine Arbeit. In: *Alf Lechner*, Kat. Ausst., Museum Folkwang, Essen.

Lechner, Alf / Storz, Bernd / Hans-Thoma-Gesellschaft und Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen (Hrsg.) (1993). *Alf Lechner: Ereignisskulpturen*. Kat. Ausst., Städtisches Kunstmuseum Spendhaus, Reutlingen: Hans-Thoma-Gesellschaft.

Lechner, Alf und die Autoren (1990). *Alf Lechner. Skulpturen aus Stahl*. Kat. Ausst., Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Kunsthalle zu Kiel, München: Kiel.

Leeb, Susanne (Hrsg.) (2012). *Materialität der Diagramme: Kunst und Theorie* (1. Aufl). Berlin: b_books.

Lemke, Thomas (2017). Einführung zu „Neue Materialismen“. In: S. Bauer, T. Heinemann, und T. Lemke (Hrsg.), *Science and Technology Studies. Klassische Positionen und aktuelle Perspektiven* (S. 551–573). Berlin.

Levi, Bryant R. (2011). *The democracy of objects* (First edition). Ann Arbor: Open Humanities Press.

LeWitt, Sol (1998). Der Kubus. In: G. Stemmrich (Hrsg.), *Minimal art: eine kritische Retrospektive* (2. erw. Aufl, S. 185). Dresden: Verl. der Kunst.

Loers, Veit und Pöhlmann, Wolfger (1981). *Alf Lechner, Maß und Masse* (Museen der Stadt Regensburg, Hrsg.). Regensburg.

Lipińska, Aleksandra (Hrsg.) (2009). *Materiał rzeźby: między techniką a semantyką*. Wrocław: Wydawn. Uniwersytetu Wrocławskiego.

Lorenz, Nadine (2009). *Gleiches ungleich: zum Thema der Formvariation und Massenäquivalenz in der Stahlplastik der 1970er/1980er Jahre in Deutschland*. Münster: LIT-Verl.

Luhmann, Niklas (1988). Das Medium der Kunst. In: F. D. Bunsen und J. A. Adelman von Adelmansfelden (Hrsg.), *Ohne Titel: neue Orientierungen d. Kunst*. Würzburg: Echter.

Lutz-Sterzenbach, Barbara (2015). *Zeichnen als Erkenntnis: Beiträge aus Kunst, Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik* (Dissertation). Akademie der Bildenden Künste München, München.

Lutz-Sterzenbach, Barbara und Kirschenmann, Johannes (Hrsg.) (2014). *Zeichnen als Erkenntnis: Beiträge aus Kunst, Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik*. Muenchen: Kopaed.

Malafouris, Lambros (2008). At the Potter's Wheel: An Argument for Material Agency. In: L. Malafouris und C. Knappett (Hrsg.), *Material agency: towards a non-anthropocentric approach* (S. 19–36). Berlin: Springer.

Malsch, Thomas (Hrsg.) (1998). *Sozionik. Soziologische Ansichten über künstliche Sozialität*. Lucius & Lucius Verlagsgesellschaft.

Abgerufen von <http://eldorado.tu-dortmund.de/handle/2003/28309>

Marguin, Séverine / Rabe, Henrike / Schöffner, Wolfgang und Schmidgall, Friedrich (Hrsg.) (2019). *Experimentieren: Einblicke in Praktiken und Versuchsaufbauten zwischen Wissenschaft und Gestaltung*. Bielefeld: Transcript.

Marlin, Constanze von (2008). *Public - art - space: zum Öffentlichkeitscharakter der Minimal Art*. Weimar: VDG, Verl. und Datenbank für Geisteswiss.

McNeil, Maureen (2010). Post-Millennial Feminist Theory: Encounters with Humanism, Materialism, Critique, Nature, Biology and Darwin. In: *Journal for Cultural Research*, 14 (4, S. 427–437). <https://doi.org/10.1080/14797581003765382>

Meister, Caroline (2007). Diagramme. In: Lammert, A. und Badur, F., *Räume der Zeichnung*. Nürnberg: Verl. für Moderne Kunst.

Merkert, Jörn (1981). Eisen - Herausforderung zu neuen Möglichkeiten. In: *Dimensionen des Plastischen. Bildhauertechniken*. Berlin: NBK Berlin.

Meseure, Anna (1987). Bildhauerzeichnung - Zeichnungen von Bildhauern. Zur Definition und Geschichte. In: D. Elger und Museum am Ostwall (Hrsg.), *Das andere Medium: Zeichnungen von Bildhauern*. Recklinghausen: Bongers.

Morris, Robert (1968). Anti Form. In: *Artforum International*, (April 1968, S. 33–35).

Morschel, Jürgen (1973). Über Alf Lechner. In: *Alf Lechner*. Kat. Ausst., Badischer Kunstverein e.V. Karlsruhe, Freiburg.

Müller, Axel (1997). *Die ikonische Differenz: das Kunstwerk als Augenblick*. München: W. Fink.

Müller, Hans-Joachim (1977). Lieber Pythagoras. In: Kunstverein Freiburg (Hrsg.), *Alf Lechner*. Kat. Ausst., Kunstverein Freiburg, Freiburg.

Nakas, Kassandra (2015). Verflüssigungen: Ästhetische und semantische Dimensionen eines Topos. In: *MEDIENwissenschaft*, (03/2016, S. 299–301).

Pascheit, Olaf und Rübel, Dietmar (2003). *Richard Serra in der Hamburger Kunsthalle: anlässlich der Übergabe der Serra-Skulptur Anvil durch die Freunde der Kunsthalle e.V. an die Hamburger Kunsthalle im Mai 2003*. Hamburg: Hamburger Kunsthalle.

Peirce, Charles S. (1983). *Phänomen und Logik der Zeichen* (Pape, Helmut, Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Physikalisch-Technische Bundesanstalt (o. J.). Aktive Materie., *Mathematische Modellierung und Simulation*.

Abgerufen von <https://www.ptb.de/cms/ptb/fachabteilungen/abt8/fb-84/ag-841/flowzytometrie-84100.html>

Poetter, Jochen (Hrsg.) (1989a). *Donald Judd. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden*. Stuttgart-Bad Cannstatt: Ed. Cantz.

Poetter, Jochen (1989). Hermetik. In: J. Poetter (Hrsg.), *Donald Judd. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden*. Stuttgart-Bad Cannstatt: Ed. Cantz.

Raff, Thomas (2008). *Die Sprache der Materialien: Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe* (2. Aufl). Münster ; München [u.a.]: Waxmann.

Raff, Thomas (2009). Die Sprache der Materialien: Überlegungen zur Methode der Materialikonologie. In: A. Lipińska (Hrsg.), *Material rzeźby: między techniką a semantyką* (S. 217–228). Wrocław: Wydawn. Uniwersytetu Wrocławskiego.

Reckwitz, Andreas / Lindemann, Gesa und Nassehi, Armin (2008). BRUNO LATOUR, Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. In: *Soziologische Revue*, 31(4).

<https://doi.org/10.1524/srsr.2008.31.4.337>

Reichenbach, Hans (2006). *Experience and prediction: an analysis of the foundations and the structure of knowledge*. Notre Dame, Ind: University of Notre Dame Press.

Reimann, Sandra Beate (2022). Vom prozessualen Werden des Materials zur Prozessualität von Wahrnehmung und Raum. In: *kunsttexte.de - Journal für Kunst- und Bildgeschichte*, (S. 1-21).

<https://doi.org/10.48633/KSTTX.2015.1.88370>

Rheinberger, Hans-Jörg/ Hagner, Michael und Wahrig-Schmidt, Bettina (Hrsg.) (1997). *Räume des Wissens: Repräsentation, Codierung, Spur*. Berlin: Akademie-Verlag.

Rheinberger, Hans-Jörg / Wahrig-Schmidt, Bettina und Hagner, Michael (1996). Räume des Wissens: Repräsentation, Codierung, Spur. In: H.-J. Rheinberger, M. Hagner, und B. Wahrig-Schmidt (Hrsg.), *Räume des Wissens*. Berlin, Boston: DE GRUYTER.

<https://doi.org/10.1515/9783050071299.7>

- Roncador, Tilman Alexander von (2006). *Der Wohnungsbau auf dem Gebiet der Bundesrepublik Deutschland 1945 bis 1989* (Inaugural-Dissertation). Ludwig-Maximilians-Universität München, München.
- Rose, Barbara (1998). ABC Art. In: G. Stemmerich (Hrsg.), *Minimal art: eine kritische Retrospektive* (2. erw. Aufl., S. 280–308). Dresden: Verl. der Kunst.
- Rothamel, Jörk (1994). Skulpturen Und Ereignisse: Der Schweizer Künstler Roman Signer. In: *VIA REGIA – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation, herausgegeben vom Europäischen Kultur-und Informationszentrum in Thüringen*(Heft 20).
- Rottau, Nadine (2012). *Materialgerechtigkeit: Ästhetik im 19. Jahrhundert*. Aachen: Shaker.
- Rudolph, Hermann (1990). Mehr als Stagnation und Revolte. Zur politischen Kultur der sechziger Jahre, in: Martin Broszat (Hrsg.), *Zäsuren nach 1945. Essays zur Periodisierung der deutschen Nachkriegsgeschichte*, München, (S. 141–151).
- Rübel, Dietmar (2009). Dinge werden Kunst - Dinge machen Kunst. In: K. Ferus, D. Rübel, und Warburg-Haus (Hamburg, Germany) (Hrsg.), „*Die Tücke des Objekts*“: vom Umgang mit Dingen. Berlin: Reimer.
- Rübel, Dietmar (2010). Fabriken als Erkenntnisorte. Richard Serra und der Gang in die Produktion. In: M. Diers und M. Wagner (Hrsg.), *Topos Atelier: Werkstatt und Wissensform* (S. 111–136). Berlin: Akad.-Verl.
- Rübel, Dietmar (2012). *Plastizität: eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*. München: Schreiber.
- Rübel, Dietmar / Wagner, Monika und Wolff, Vera (Hrsg.) (2017). *Materialästhetik: Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur* (2. Auflage). Berlin: Reimer, Dietrich.
- Ruhrberg, Karl (1990). Über Alf Lechner. In: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, (Ausgabe 9, S. 3–11).

Ruohonen, Johanna und Kihlman, Asta (Hrsg.) (2013). *Machineries of public art: from durable to transient, from site-bound to mobile*. Turku: UTU.

Ruskin, John (1994). *Die sieben Leuchter der Baukunst* Schölermann, Wilhelm und Kemp, Wolfgang, (Hrsg.). Dortmund: Harenberg.

Rüth, Uwe (1995). Skulpturen Museum Glaskasten Marl. In: *Alf Lechner: Skulpturen 1990-1995*. München ; New York: Prestel.

Ruthenberg, Klaus und Brakel, Jaap van (Hrsg.) (2008). *Stuff: the nature of chemical substances*.

Sachse, Pierre (2002). *Idea materialis: Entwurfsdenken und Darstellungshandeln: über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Skizzieren und Modellieren*. Berlin: Logos-Verl.

Schlosser, Markus (2015). Agency. In ZALTA, Edward N. (Hrsg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

Abgerufen von <https://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/agency/>

Schmedes, Hannah (2019). Unbestimmtheitsspielräume – mögliche feministische Anschlüsse an Gilbert Simondons Existenzweise technischer Objekte. In: *GENDER – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, 11(3–2019, S. 41–55).

<https://doi.org/10.3224/gender.v11i3.04>

Schmied, Wieland (2000). Ein Understatement von monumentalem Ausmaß. In: *Alf Lechner Museum* (S. 8–11). Ausst. Kat., Lechner Museum, Ingolstadt.

Schmitt, Otto (Hrsg.) (1948). *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* (Bd. Band 2). Stuttgart, München: Beck.

Schneckenburger, Manfred (1979). Plastik als Handlungsform. In: *Kunstforum International*, Bd. 34(Venezia ,79-La Fotografia).

Schneckenburger, Manfred (1995). Maß – Masse – Widerstand. In: C. Brockhaus (Hrsg.), *Alf Lechner: Skulpturen 1990-1995* (S. 13–19). München ; New York: Prestel.

Schönhoven, Klaus (1999). Aufbruch in die sozialliberale Ära. Zur Bedeutung der sechziger Jahre in der Geschichte der Bundesrepublik, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 25, (S. 123–145)

Schuck, Ulrike (1996). *Alf Lechner* (Museum Moderner Kunst Landkreis Cuxhaven und Studio a - Sammlung Konkreter Kunst, Hrsg.). Otterndorf.

Schulz-Hoffmann, Clara (1985). Systematisch geordnetes Denken ist sinnlich wahrnehmbar. In: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Nationalgalerie Berlin, und Museum moderner Kunst Palais Lichtenstein Wien (Hrsg.), *Alf Lechner. Neue Arbeiten* (S. 9–10). München, Berlin, Wien.

Schulz-Schäfer, Ingo (1998). Akteure, Aktanten und Agenten. Konstruktive und rekonstruktive Bemühungen um die Handlungsfähigkeit von Technik. In: T. Malsch (Hrsg.), *Sozionik. Soziologische Ansichten über künstliche Sozialität* (S. 128–167). Lucius & Lucius Verlagsgesellschaft.

Abgerufen von <http://eldorado.tu-dortmund.de/handle/2003/28309>

Schweppenhäuser, Gerhard/ Bock, Wolfgang und Kramer, Sven (2020). *Zeitschrift für kritische Theorie / 3. Jahrgang (1997)*. Springe: zu Klampen.

Serra, Richard / Frankel, David und Gallery David Zwirner (Hrsg.) (2013). *Richard Serra - early work* (1. ed). Gehalten auf der Exhibition Richard Serra: Early Work, Göttingen: Steidl.

Signer, Michael (Hrsg.) (1985). *Zwischen Dern und Mantel. Franz Erhard Walther und michael Singer im Gespräch über Kunst*. Ritterverlag.

Signer, Roman/ Végh, Christina/ Ströbele, Ursula und Bosch, Julika (2018). *Roman Signer: Neue Arbeiten = Roman Signer - New works*. Köln: Snoeck Verlagsgesellschaft mbH.

Simondon, Gilbert und Garelli, Jacques (1995). *L'individu et sa genèse physico-biologique* (Collection Krisis, Nouv. éd.). J. Millon, Grenoble.

Smith, Cyril Stanley (1968). Matter versus Materials: A Historical View. In: *Science*, 162(3854), S. 637–644).

Smith, Cyril Stanley (1981). *A search for structure: selected essays on science, art, and history*. Cambridge: MIT Pr.

Soentgen, Jens (2008). Stuff: a phenomenological definition. In: K. Ruthenberg und J. van Brakel (Hrsg.), *Stuff: the nature of chemical substances* (S. 71–91).

Städtische Kunsthalle Mannheim (Hrsg.) (1984). *Alf Lechner: Linie - Fläche - Körper - Raum*. Mannheim.

Steinle, Friedrich (2021). Experiment. [Data set]. Enzyklopädie der Neuzeit Online, Im Auftrag des Kulturwissenschaftlichen Instituts.

https://doi.org/10.1163/2352-0248_edn_COM_262130

Stemmrich, Gregor (Hrsg.) (1998). *Minimal art: eine kritische Retrospektive* (2. erw. Aufl.). Dresden: Verl. der Kunst.

Storz, Bernd (1993). Menschliches Maß und kosmisches Maß. Zu den Ereignisskulpturen von Alf Lechner. In: A. Lechner, B. Storz, Hans-Thoma-Gesellschaft, und Städtisches Kunstmuseum Sprendhaus Reutlingen (Hrsg.), *Alf Lechner. Ereignisskulpturen*. Reutlingen: Hans-Thoma-Gesellschaft.

Stovall, Tyler (2021). *White freedom: the racial history of an idea*. Princeton: Princeton University Press.

Ströbele, Ursula (2017). Performing the making. Die Eigenzeit der „lebenden Skulptur“ zwischen Dauer und Augenblick. In: G. Reuter und U. Ströbele (Hrsg.), *Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jahrhundert* (S. 143–160). Köln Weimar Wien: Böhlau Verlag.

Ströbele, Ursula (2018). Aufführung, Ereignis, Explosion. Zeitfragen in der Skulptur seit Roman Signer. In: C. Végh und J. Bosch (Hrsg.), *Roman Signer: Neue Arbeiten = Roman Signer - New works* (S. 5–12). Köln: Snoeck Verlagsgesellschaft mbH.

Tagung „Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jahrhundert“ (2017). *Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jahrhundert* (Reuter, Guido und Ströbele, Ursula, Hrsg.). Gehalten auf der Tagung „Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jahrhundert“, Köln Weimar Wien: Böhlau Verlag.

Tarawa, Donna (2009). When Species Meet. In: F. Weltzien und Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hrsg.), *Tier-Werden, Mensch-Werden*. Berlin: NGBK.

Taylor, Brandon (Hrsg.) (2006). *Sculpture and psychoanalysis*. Aldershot, Hants [England] ; Burlington, VT: Ashgate.

Thienel, Karl-Christian (2020). *Werkstoffe des Bauwesens I Chemie und Eigenschaften metallischer Werkstoffe. Stahl und NE-Metalle*. München.

Trischler, Helmuth (2016). The Anthropocene: A Challenge for the History of Science, Technology, and the Environment. In: *NTM Zeitschrift Für Geschichte Der Wissenschaften, Technik Und Medizin*, 24(3, S. 309–335).

<https://doi.org/10.1007/s00048-016-0146-3>

Tröndle, Martin (Hrsg.) (2012). *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft: Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*. Bielefeld: Transcript.

Ullrich, Wolfgang (2005). *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag.

Vennemann, Nicole (2018). *Das Experiment in der zeitgenössischen Kunst: initiierte Ereignisse als Form der künstlerischen Forschung*. Bielefeld: Transcript.

Von Osten, Marion (2016). When Attitudes Became Form: Arbeit, Konzept, Kunst. In: A. von Hülsen-Esch (Hrsg.), *Materialität und Produktion: Standortbestimmungen* (S. 161–169). Düsseldorf: DUP.

Voss, Daniela (2019). Spinozas monistischer Naturalismus: Anstoß zu einer relationalen und materialistischen Ontologie. In: K. Wille und T. Kisser (Hrsg.), *Spinozismus als Modell* (S. 49–74). Brill | Fink.

https://doi.org/10.30965/9783846764312_004

Wagner, Barbara (2018). Zwischen Repräsentation und Sozialkritik. Die Kunst als Begleiterin der Industrialisierung. In: B. W. Bouvier, R. Auts, Rheinisches Landesmuseum Trier, und Städtisches Museum Trier (Hrsg.), *Karl Marx 1818-1883: Leben. Werk. Zeit: Trier 05.05-21.10.2018, Grosse Landesausstellung, Rheinisches Landesmuseum Trier, Stadtmuseum Simeonstift Trier*. Darmstadt: Theiss.

Wagner, Monika (2001). *Das Material der Kunst: eine andere Geschichte der Moderne*. München: Beck.

Wagner, Monika / Rübel, Dietmar und Hackenschmidt, Sebastian (Hrsg.) (2002). *Lexikon des künstlerischen Materials: Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*. München: C.H. Beck.

Wagner, Monika (2003). „Materialgerechtigkeit“. Debatten um Werkstoffe in der Architektur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. In: J. Pursche (Hrsg.), *Historische Architekturoberflächen: Kalk - Putz - Farbe*; (S. 135–138). München: Lipp.

Wagner, Monika (2012). Das Material als Akteur - oder: „Eine Schleimmasse, die einen Willen hat“. In: H. Bredekamp, U. Feist, und M. Rath (Hrsg.), *Et in imagine ego: Facetten von Bildakt und Verkörperung: Festgabe für Horst Bredekamp* (S. 481–490). Berlin: Akad.-Verl.

Wagner, Monika und Diers, Michael (2010). Topos ATELIER. Werkstatt und Wissensform. In: M. Diers und M. Wagner (Hrsg.), *Topos Atelier: Werkstatt und Wissensform* (S. VII). Berlin: Akad.-Verl.

Wagner, Monika und Rübel, Dietmar (Hrsg.) (2002). *Material in Kunst und Alltag*. Berlin: Akad.-Verl.

Warnke, Martin (1985). *Hofkünstler: zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*. Köln: DuMont.

Warnke, Martin (1997a). Der Kopf in der Hand. In: M. Warnke, M. Diers (Hrsg.), *Nah und Fern zum Bilde: Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie* (S. 108–120). Köln: DuMont.

Warnke, Martin (1997b). *Nah und Fern zum Bilde: Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie* (Diers, Michael, Hrsg.). Köln: DuMont.

Weber, Carmen (2016). *Das Konzept des Nichtidentischen bei Theodor W. Adorno. Eine Kritik nationalistischer Denkstrukturen in der Bundesrepublik Deutschland* (1. Auflage). München: GRIN Verlag.

Weber, Jutta (2008). *Rost in Kunst und Alltag des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Reimer.

Weltzien, Friedrich (2016). »Material Agency« und die Lebendigkeit der Dinge. In: M. Scholz und F. Müller-Reissmann (Hrsg.), *Die Sprachen des Materials: Narrative, Theorien, Strategien* (S. 229–242). Berlin: Reimer.

Weltzien, Friedrich und Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hrsg.) (2009). *Tier-Werden, Mensch-Werden: [anlässlich der Ausstellung „Tier-Werden, Mensch-Werden“ in der] Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, 9.5. - 14.6.2009*. Gehalten auf der Ausstellung Tier-Werden, Mensch-Werden, Berlin: NGBK.

Weltzien, Friedrich / Scholz, Martin und Müller-Reissmann, Franziska (Hrsg.) (2016). *Die Sprachen des Materials: Narrative, Theorien, Strategien*. Berlin: Reimer.

Werkstoffservice (2011, Oktober 13). Was sind eigentlich ... Versetzungen?.

Abgerufen von <https://www.werkstoff-blog.de/was-sind-eigentlich-versetzungen/>

Weyergraf-Serra, Clara (1979). *Piet Mondrian und Theo van Doesburg: Deutung von Werk und Theorie*. München: W. Fink.

Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg und Heidt Heller, Renate (Hrsg.) (1991). *Bildhauerzeichnungen des Wilhelm-Lehmbruck-Museums Duisburg: Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg, 5. September-27. Oktober 1991*. Duisburg: Das Museum.

Wilhelm-Hack-Museum (Hrsg.) (1990). *Alf Lechner. Zeichnungen*. Ludwigshafen am Rhein.

Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg (Hrsg.) (1974). *Alf Lechner: Stahlkonstruktionen*. Kat. Ausst., Duisburg {Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg}.

Winter, Gundolf/ Dobbe, Martina und Spies, Christian (2014). *Bilderräume: Schriften zu Skulptur und Architektur*. Paderborn: Fink.

Witzgall, Susanne/ Stakemeier, Kerstin und CX Centrum für Interdisziplinäre Studien (Hrsg.) (2017). *Macht des Materials - Politik der Materialität: Ergebnis des ersten Jahresprogramms des ... cx centrum für interdisziplinäre Studien der Akademie der Bildenden Künste München (2. Auflage)*. Zürich Berlin: Diaphanes.

Zalasiewicz, Jan/ Williams, Mark/ Smith, Alan/ Barry, Tiffany L./ Coe, Angela L./ Bown, Paul R./ ... Stone, Philip (2008). Are we now living in the Anthropocene. In: *GSA Today*, 18(2).
<https://doi.org/10.1130/GSAT01802A.1>

Zimmermann, Simone (2005). Die Flächen sind vom Feuer geformt - von der Flamme gemalt. In: Alf Lechner Stiftung (Hrsg.), *Feuer und Flamme* (S. 10–11). Ausst. Kat., Lechner Museum Ingolstadt.

Zweite, Armin (1977). *Konstellationen* (Städtische Galerie im Lenbachhaus, Hrsg.). Kat. Ausst., Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

Zweite, Armin (1990). Sehen ist Tun. In: *Skulpturen aus Stahl*. Kat. Ausst., Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

Zweite, Armin (2006). „Mein ganzes Lebensziel ist die Einfachheit“. Anmerkungen zu einigen Werken von Alf Lechner. In: Alf Lechner Stiftung (Hrsg.), *Alf Lechner. Bizarre Flächen* (S. 35–45). Lechner Museum, Ingolstadt.

Zweite, Armin (2015a). Den Stahl leicht machen. Alf Lechner zu seinem 90. Geburtstag. In: Alf Lechner Stiftung (Hrsg.), *Festschrift zum 90. Geburtstag von Alf Lechner*. München.

Zweite, Armin (2015b). *Festschrift zum 90. Geburtstag von Alf Lechner* (Alf Lechner Stiftung, Hrsg.). München.

Zweite, Armin (2020). *Alf Lechner - Skulpturenpark* (McLaughlin, Daniel, Hrsg.) (Erste Auflage). Göttingen: Steidl.

(2004, Oktober 31). Ein barocker Minimalist. Der Bildhauer Alf Lechner und seine strenge Kunst. Radiobeitrag von Warning, Wilhelm: *LAND UND LEUTE*. München.

(2022, Februar 17). Website der Alf Lechner Stiftung.

Abgerufen von <https://www.lechner-museum.de/Lechner-Stiftung/de/Ueber-Alf-Lechner.php>

(O. J.). Fachbegriffe/M/minimalart. *www.designlexikon.net*.

Abgerufen von <http://www.designlexikon.net/Fachbegriffe/M/minimalart.html>

9 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Foto, das Alf Lechner von einem seiner Arbeitsplätze in der Werkhalle machte. Foto: Alf Lechner.

Abb. 2: Alf Lechner: *Blechbaum* (WV 1), 1957, Stahlblech, geschnitten, 31 x 33 x 3,5 cm. Foto: Nikolaus Koliusis.

Abb. 3: Alf Lechner: *Schneidebiegung* (WV 3), 1958, Stahlblech, geschnitten, 15,5 x 23,7 x 10 cm. Foto: Nikolaus Koliusis.

Abb. 4: Alf Lechner: *21 / 72* (WV 124), 1972, Stahl massiv, geschmiedet, gesägt, gebogen, 7,5 x 16,1 x 8,3 cm. Foto: Alf Lechner.

Abb. 5: Abbildung der Neuauflage von 1990. Alf Lechner: *Wendung* (WV 124 A), 1990, Stahl massiv, geschmiedet, gebrannt, gebogen, 33 x 60,5 x 29,5 cm. Foto: Günter von Voithenberg.

Abb. 6: Alf Lechner: *101 / 67* (WV 8), 1967, „Stahlrohr, gebogen, beschichtet, 45 x 145 x 60 cm. Foto: Alf Lechner.

Abb. 7: Cover des Ausstellungskatalogs *Alf Lechner Stahlplastiken*, Lempertz Contempora Köln, 1969.

Abb. 8: El Lissitzky: *Schlagt die Weißen mit dem roten Keil*, 1919 oder 1920, Lithographie. Russische Staatsbibliothek Moskau.

Abb. 9: Alf Lechner: *Verwindungen* (WV 111-115), 1972, Ausstellungsansicht Lehmbruck Museum Duisburg 1974. Foto: Alf und Bim Lechner.

Abb. 10: Alf Lechner: *14 / 72* (WV 115), 1972, Doppel-T-Stahlträger, geschweißt, gebogen, 120 x 250 x 220 cm. Foto: Alf Lechner.

Abb. 11: Alf Lechner: *Flächenbewegung* (WV 676), 2011, Stahl massiv, gewalzt, gebrannt, 334 x 401 x 115 cm. Foto: Werner Huthmacher.

Abb. 12: Alf Lechner: *Stufenpyramide* (WV 620), 2003, Stahl massiv, gewalzt, gebrannt, 327 x 392 x 334 cm. Foto: Reiner Nachtmann.

Abb. 13: Entwurfszeichnung für *Stufenpyramide* aus dem Hängeregister zur Skulptur. Vgl. WVP 2003-8710.

Abb. 14: Ausstellungsansicht mit Donald Judd in der Whitechapel Gallery, London, 1970. Foto: Richard Einzig, Brechten-Einzig Ltd. Judd Art © Judd Foundation Licensed by VAGA, New York, NY Courtesy Whitechapel Gallery Archive.

Abb. 15: Ausstellungsansicht der Galerie Otto Stangl, München, 1971. Foto: Foto Goertz, Galerie Stangl.

Abb. 16: Alf Lechner: *5 / 71* (WV 91), 1971, Ausstellungsansicht im Badischer Kunstverein, 1973. Vierkantstahlrohr, geschweißt, gebogen, 135 x 80 x 106 cm. Foto: Badischer Kunstverein e.V. / Adelheid Stilmark.

Abb. 17: Gary Kuehn: *Indiscriminate Solution*, 1967, Holz, Fiberglas, Lack, 91,4 x 426,7 x 304,8 cm. Foto: Nathan Rabin.

Abb. 18: Alf Lechner: *190 / 70* (WV 84), 1970, Stahlblech, geschweißt, gebogen, verzinkt, 40 x 180 x 40 cm. Foto: Gertrud Glasow.

Abb. 19: Alf Lechner: *17 / 71 SUN* (WV 102), 1971, Vierkantstahlrohr, geschweißt, gebogen, polyesterbeschichtet, 460 x 280 x 730 cm. Foto: Günter von Voithenberg.

Abb. 20: Alf Lechner: *C 178/70* (WV 72), 1970, Vierkantstahlrohr, geschweißt, verschraubt, gebogen, polyesterbeschichtet, 475 x 340 x 36 cm. Foto: Alf Lechner.

Abb. 21: Alf Lechner: *6 / 73* (WV 131), 1973, Vierkantstahlrohr, geschweißt, 250 x 250, x 700 cm.

Foto: Alf und Bim Lechner.

Abb. 22: Weiteres Beispiel einer *labilen Ordnung* im öffentlichen Raum von Alf Lechner: *4 / 1973*

(WV 128), 1973, Vierkantstahlrohr, geschweißt, 500 x 500 x 300 cm. Foto: Günter von Voithenberg.

Abb. 23: Ausstellungsansicht *Konjunktionen* im Museum Folkwang, Essen, 1975. Foto: Alf Lechner.

Abb. 24: Sol LeWitt: *Serial Project, I (ABCD)*, 1966, Eisen, einbrennlackiert, 22,5 x 175 x 175 cm. Sol LeWitt/Artists Rights Society (ARS), New York.

Abb. 25: Alf Lechner: *Veränderbare Würfelkonstruktionen* (WV 171), 1976/77, Vierkantstahlrohr, geschweißt, geschliffen, 505 x 220 x 550. Foto: Alf Lechner.

Abb. 26: Detailaufnahme der Ösen und Scharniere von WV 170. Foto: Alf Lechner.

Abb. 27: Zeichnerische Darstellung der Phasen 1-6, Alf Lechner, 1976, Stift auf Papier.

Abb. 28: Fotografie einer *Gruppenaktion* mit Studierenden, o. J.,. Foto: Alf Lechner.

Abb. 29: Georges Rickey: *Three Squares Gyrotory II*, 1973-1975. Foto: Presseamt Münster/ Angelika Klausner. Quelle: <https://s3.eu-central-1.amazonaws.com/khm-bucket/cache/53/24/53240d4303dbbfd5a66f9daa177d5496.jpg>

Abb. 30: Alexander Calder: *Crinkly avec disque rouge*, 1973, aufgestellt 1979, Stuttgart. Foto: Thomas Emden-Weinert, © 7/2008 TEW. Quelle: http://welt-der-form.net/Stuttgart/Calder-1973-Crinkly_avec_disque_rouge-19_DPS.html

Abb. 31: Alf Lechner: *Raum-Skelett* (WV 311), 1980, Universitätsgelände Weihenstephan, Stahlblech, geschnitten, geschweißt, geschliffen. Die Höhe beträgt 23 Meter. Foto: Alf Lechner.

Abb. 32: *Grenzform* von *Raum-Skelett* (WV 311) anhand eines Modells dargestellt. Foto: Alf Lechner.

Abb. 33: *Grenzform* von *Raum-Skelett* (WV 311) anhand eines Modells dargestellt. Foto: Alf Lechner.

Abb. 34: *Grenzform* von *Raum-Skelett* (WV 311) anhand eines Modells dargestellt. Foto: Alf Lechner.

Abb. 35: *Grenzform* von *Raum-Skelett* (WV 311) anhand eines Modells dargestellt. Foto: Alf Lechner.

Abb. 36: Alf Lechner: *WS / I* (WV 281), 1983, Stahl massiv, geschmiedet, gesägt, 40 x 40 x 48 cm. Foto: Günter von Voithenberg.

Abb. 37: Alf Lechner: *Verschließung VI* (WV 444), 1989, Stahl massiv, geschmiedet, gesägt, geschweißt, geschliffen, 60 x 30 x 30 cm. Foto: Günter von Voithenberg.

Abb. 38: Alf Lechner: *WS / 4* (WV 284), 1983, Stahl massiv, geschmiedet, gesägt, 40 x 60 x 40 cm. Foto: Günter von Voithenberg.

Abb. 39: Abbildung des Rohrstücks (WV 6), 1967, 14 x 30 x 30 cm, aus dem Werkverzeichnis Honisch, 1990, S. 263. Foto: Alf Lechner? Quelle: Archiv der Alf Lechner Stiftung.

Abb. 40: Alf Lechner: *Geborstene Platte I + II* (WV 454 I + II), 1989, Chromstahl massiv, geborsten, 13 x 106 x 364 und 11 x 94 x 303 cm. Foto: Günter von Voithenberg.

Abb. 41: Alf Lechner: *Große Zylinderspaltung* (WV 488), 1991, Chromstahl massiv, geborsten, 325 x 120 x 120. Fotos: Günter von Voithenberg.

Abb. 42: Alf Lechner: *Quadrat gebrochen* (WV 459), 1990. Einmal zu- und einmal aufgeklappt auf dem Boden der Werkstatt. Chromstahl massiv, gebrochen, 14 x 165 x 182. Fotos: Günter von Voithenberg.

Abb. 43: Alf Lechner: *Quadrat gebrochen* (WV 459), 1990. Einmal zu- und einmal aufgeklappt auf dem Boden der Werkstatt. Chromstahl massiv, gebrochen, 14 x 165 x 182. Fotos: Günter von Voithenberg.

Abb. 44: Ansicht einer der Korrespondenzen zwischen Lechner und Cohnen bezüglich *Spaltung* (WV 502). Vgl. Quelle AALS V.

Abb. 45: Seiten eines Briefes von Cohnen an Lechner mit genauen Zeichnungen zu den Brüchen und Abplatzungen des Stahlkörpers. Vgl. Quelle AALS IV.

Abb. 46: Antwortschreiben Lechners an Cohnen bezüglich *Spaltung* (WV 502). Vgl. Quelle AALS XXIV.

Abb. 47: Alf Lechner: *Spaltung* (WV 502), 1992, Chromstahl massiv, gewalzt, geborsten, 61 x 101 x 456 cm. Foto: Günter von Voithenberg.

Abb. 48: Vergrößerte Ansicht der Bruchstelle von *Spaltung* (WV 502). Foto: Günter von Voithenberg.

Abb. 49: Ausstellungsansicht, die im Zeitungsartikel gezeigt wurde. Hdw. (1993). Die Würde des Einfachen. Alf Lechner in einer Doppelausstellung des Kunstvereins Reutlingen. *Reutlinger General-Anzeiger*, 24. Juli, S. 24.

Abb. 50: Alf Lechner: *Aufbiegung stabilisiert* (WV 616), 2002, Ausstellungsansicht Lechner Museum, Stahl massiv, gewalzt, gebrannt, gebogen, 193 x 160 x 430 cm. Foto: Studio Hetzer.

Abb. 51: Aufnahme von *Streckung* (WV 581), 1997, im Skulpturenpark Obereichstätt. Foto: Werner Huthmacher.

Abb. 52: Detailaufnahme der Tropfsteinhöhlen artigen Öffnung von *Streckung* (WV581). Foto: Dominik Bais

Abb. 53: Detailaufnahme der Tropfsteinhöhlen artigen Öffnung von *Streckung* (WV581). Foto: Dominik Bais

Abb. 54: Alf Lechner: *Gegenüberstellung* (WV 524), 1993, Chromstahl massiv, gewalzt, gesägt, gebrochen, 122 x 151 cm, Materialstärke: 135 mm. Foto: Studio Hetzer.

Abb. 55: Alf Lechner: *Kräfte der Natur* (WV 665), 1994 / 2008, Installationsansicht Lechner Museum. Foto: Studio Hetzer.

Abb. 56: Alf Lechner: *Großes Fragment* (WV 530), 1994, Chromstahl massiv, gewalzt, gesägt, gebrochen. Foto: Günter von Voithenberg.

Abb. 57: Detailaufnahme von *Großes Fragment* (WV 530). Foto: Günter von Voithenberg.

Abb. 58: Brief von Cohnen vom 29.10.1993 bezüglich der gebrochenen Platte von *Gegenüberstellung*. Vgl. Quelle AALS VII.

Abb. 59: Alf Lechner: *Unterbrechung* (WV 503), 1993, Chromstahl massiv, gegossen, gesägt, 62 x 115 x 336 cm. Foto: Alf Lechner? Quelle: Archiv der Alf Lechner Stiftung.

Abb. 60: Fragment eines Briefes von Cohnen an Lechner bzgl. *Unterbrechung* (WV 503). Vgl. Quelle AALS IX.

Abb. 61: Roman Signer: *Wasserstiefel-Explosion*, 1986, Copyright: Roman Signer, St. Gallen. Foto: Marek Rogowicz.

Abb. 62: Alf Lechner: *Große Zylinderspaltung* (WV 488), Chromstahl massiv, geborsten, 325 x 120 x 120. Foto: Günter von Voithenberg.

Abb. 63: Roman Signer: *Kabine (Venedig)*, 1999, Copyright: Roman Signer, St. Gallen, Häusler Contemporary, Zürich, München.

Abb. 64: Foto vom Werkprozess *Große Zylinderspaltung* (WV 488) aus einem Brief von Cohnen. Vgl. Quelle AALS IV.

Abb. 65: Ansicht eines geborstenen Zylinders. Alf Lechner: *Halbzylinder II* (WV 487 A), 1991, Chromstahl massiv, geschmiedet, geborsten, 74 x 270 x 362 cm. Foto: Alf Lechner? Quelle: Archiv der Alf Lechner Stiftung.

Abb. 66: Foto vom Werkprozess einer Skulptur Lechners in der Dillinger Hütte. Foto: Michael Bauer. Vgl. *Alf Lechner. In München Starten und Landen* S. 26 und 27.

Abb. 67: Der Verlauf einer Bruchkante ist nur in etwa abschätzbar. Alf Lechner: *Große Plattenspaltung* (WV 509 B), 1993, Chromstahl massiv, gewalzt, gesägt, gebrochen, 17 x 133 x 378. Foto: Alf Lechner? Quelle: Archiv der Alf Lechner Stiftung.

Abb. 68: Fotoabzüge des Werkprozesses an *Sieben Würfel im Raum* aus einem Brief von Cohnen an Lechner. Vgl. Quelle AALS X.

Abb. 69: Ausstellungsansicht der Installation *Sieben Würfel im Raum* im Museum St. Wendel, 1994. Foto: Margaret Brill.

Abb. 70: Detailaufnahme eines der Würfel der Installation. Foto: Margaret Brill.

Abb. 71: Adolph Menzel: *Eisenwalzwerk (Moderne Cyklopen)*, 1872 - 1875, Öl auf Leinwand, 158 × 254 cm, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

Abb. 72: Richard Serra und Clara Weyergraf: *Steelmill/Stahlwerk*, 1979, Filmstill. Museum of Modern Art, New York © 2020 Richard Serra/Artists Rights Society (ARS), New York.

Abb. 73: Foto vom Werkprozess einer Skulptur Lechners in der Dillinger Hütte. Foto: Jan Roeder.

Abb. 74: Fotografie mit Lechner und Werksmitarbeitende in der Dillinger Hütte mit der Schnittfläche einer Stahlbramme im Vordergrund. Foto: Jan Roeder.

Abb. 75: Kontaktabzüge der Reportage in den Dillinger Hüttenwerken. Foto: Jan Roeder.

Abb. 76: Details aus den Kontaktabzügen der Reportage in den Dillinger Hüttenwerken. Foto: Jan Roeder.

Abb. 77: Details aus den Kontaktabzügen der Reportage in den Dillinger Hüttenwerken. Foto: Jan Roeder.

Abb. 78: Aufnahme aus der Reportage in den Dillinger Hüttenwerken. Foto: Jan Roeder.

Abb. 79: Details aus den Kontaktabzügen der Reportage in den Dillinger Hüttenwerken. Foto: Jan Roeder.

Abb. 80: Details aus den Kontaktabzügen der Reportage in den Dillinger Hüttenwerken. Fotos: Jan Roeder.

Abb. 81: Fotografie des Brennschnittverfahren für eine Skulptur Lechners in der Dillinger Hütte. Foto: Jan Roeder.

Abb. 82: Detailaufnahme des autogenen Brennschneideverfahrens. Foto: Michael Bauer. Vgl. *Alf Lechner. In München Starten und Landen* S. 30 und 31.

Abb. 83: Alf Lechner: *Konstellation D2* (WV 548), 1994, Ausstellungsansicht auf dem Odeonsplatz, Foto: Günter von Voithenberg.

Abb. 84: Detailansicht einer gebrannten Fläche. Foto: Werner Huthmacher.

Abb. 85: Alf Lechner: *Flammenbewegung* (WV 514), 1993. Foto: Margaret Brill.

Abb. 86: Alf Lechner: *Lagerung im Verband* (WV 636), 2005. Foto: Studio Hetzer.

Abb. 87: Ausstellungsansicht von *Horizontale Flächen* in der Ausstellung *Bizarre Flächen*, 2006 im Lechner Museum in Ingolstadt. Foto: Werner Huthmacher.

Abb. 88: Detail der Installation *Horizontale Flächen* in der Ausstellung *Bizarre Flächen*, 2006 im Lechner Museum in Ingolstadt. Foto: Werner Huthmacher.

Abb. 89: Robert Smithson: *Glue Pour*, 1969. Foto: Christos Dikeakos.

Abb. 90: Detail *Horizontale Flächen*, 2005. Foto: Studio Hetzer.

Abb. 91: Detail von *Horizontale Flächen* aus der Ausstellung *Bizarre Flächen* 2006. Foto: W. Huthmacher.

Abb. 92: Detail von *Horizontale Flächen* aus der Ausstellung *Bizarre Flächen* 2006. Foto: Studio Hetzer.

Abb. 93: Farbaufnahme von *Glue Pour*, Robert Smithson, 1969 © Holt/Smithson Foundation, licensed by VAGA at ARS, New York

Abb. 94: Richard Serra. *Splashing*, 1968, Installationsansicht Castelli Warehouse, New York. Foto: Peter Morre/ VAGA.

Abb. 95: Autogenbrennvorgang in der Dillinger Hütte für *Bizarre Flächen*. Foto: Jan Roeder.

Abb. 96: Richard Serra. *Splashing*, 1968, Installationsansicht Castelli Warehouse, New York. Foto: Peter Morre/ VAGA.

Foto: Richard Serra/ Artist Rights Society (ARS), New York.

Abb. 97: Cover des Essays von 1968 mit einer Filzarbeit von Robert Morris. Aus: *Artforum International*, (April 1968), S. 33.

Abb. 98: Alf Lechner: *Schneidebiegung* (WV 3), 1958, Stahlblech, geschnitten, 15,5 x 23,7 x 10 cm. Foto: Nikolaus Koliusis.

Abb. 99: Detail eines geborstenen Zylinders. Foto: Günter von Voithenberg.

Abb. 100: Alf Lechner: *Scheiben mit Teilungsschnitt I + IV* (WV 334 und WV 337), 1985, Ausstellungsansicht in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München. Foto: Günter von Voithenberg.

Abb. 101: Alf Lechner: *Ohne Titel* (WVP 1984-2610), 1984. Vorskizze zu *Scheibe mit Teilungsschnitt III* (WV 336). Foto: Anna Bauer.

Abb. 102: Alf Lechner: *Scheibe mit Teilungsschnitt III* (WV 336). Aufnahme aus der Werkstatt des Künstlers. Foto: Alf Lechner? Quelle: Archiv der Alf Lechner Stiftung.

Abb. 103: Alf Lechner: *Ohne Titel* (WVP 1985-8087), 1985, Graphit auf Papier, collagiert. Foto: Anna Bauer.

Abb. 104: Alf Lechner: *Scheibe mit Teilungsschnitt IV* (WV 337), 1985, Aufnahme aus der Werkstatt des Künstlers. Foto: Alf Lechner? Quelle: Archiv der Alf Lechner Stiftung.

Abb. 105: Alf Lechner: *Ohne Titel* (WVP 1984-2597), 1984, Graphit auf Papier, collagiert. Foto: Anna Bauer.

Abb. 106: Alf Lechner: *Scheibe mit Teilungsschnitt II* (WV 335), 1985, Aufnahme aus der Werkstatt des Künstlers. Foto: Alf Lechner? Quelle: Archiv der Alf Lechner Stiftung.

Abb. 107: Alf Lechner: *Ohne Titel* (WVP 1985-4399), 1985, Graphit auf Papier, decollagiert. Foto: Anna Bauer.

Abb. 108: Alf Lechner: *Scheibe mit Teilungsschnitt I* (WV 334), 1985, Aufnahme aus der Werkstatt des Künstlers. Foto: Alf Lechner? Quelle: Archiv der Alf Lechner Stiftung.

Abb. 109: Alf Lechner: *Ohne Titel* (WVP 1972-3726), 1972, Graphit auf Papier. Foto: Anna Bauer.

Abb. 110: Alf Lechner: *Ohne Titel* (WVP 1984-2592), 1984, gedengelt Blei auf Papier. Foto: Anna Bauer.

Abb. 111: Alf Lechner: *Ohne Titel* (WVP 1985-2541), 1985, Graphit auf Papier. Foto: Anna Bauer.

Abb. 112: Ausführungszeichnung für *Würfel-Skelett-Subtraktion* (WVP 1984-8486), 1984, Graphit auf Transparentpapier. Foto: Studio Hetzer.

Abb. 113: Entwurfs- oder Nachzeichnung (WVP 1985-2698) für *Scheibe mit Teilungsschnitt I*, 1985, Graphit auf Papier. Foto: Anna Bauer.

Abb. 114: Ausführungszeichnung (WVP 1985-8712) für *Scheibe mit Teilungsschnitt IV*, 1985, Graphit auf Papier. Foto: Dominik Bais.

Abb. 115: Rückseite der Ausführungszeichnung (WVP 1985-8712) mit Ölflecken, Fingerabdrücken und Faltspuren. Foto: Dominik Bais.

Abb. 116: Alf Lechner mit Othmar Nalbach bei einer Besprechung mit Modell in den Dillinger Hüttenwerke. Foto: Jan Roeder.

Abb. 117: Brief von Lechner an Othmar Nalbach von den Dillinger Hüttenwerke. Vgl. Quelle AALS XX.

Abb. 118: Handschriftliches Fax von Lechner an Brennwerk vom 03.10.1993. Vgl. Quelle AALS XVI.

Abb. 119: Fax von Lechner an Brennwerk. Vgl. Quelle AALS L.

Abb. 120: Fax von Lechner von Brennwerk. Vgl. Quelle AALS LI.

Abb. 121: Fax von Lechner an die Städtische Galerie im Lenbachhaus. Vgl. Quelle AALS XXXVIII.

Abb. 122: Fax von Lechner mit technischer Zeichnung, Abklebungen und Ergänzungen. Vgl. Quelle AALS XXXIX.

Abb. 123: Entwurfszeichnungen für *Scheibe mit Teilungsschnitt I + IV Kreisteilung auf das Quadrat bezogen* (WVP 1985-2695). Fotos: Anna Bauer.

Abb. 124: Entwurfszeichnungen für *Scheibe mit Teilungsschnitt I + IV Kreisteilung auf das Quadrat bezogen* (WVP 1985-2698). Fotos: Anna Bauer.

Abb. 125: Zeichnung der vom Material eingenommenen Grundfläche. (WVP 1977-0751), 1977, Foto: Anna Bauer.

Abb. 126: Alf Lechner: *Flächenkonstruktion XXII* (WV 262), 1976, Vierkantstahl, geschweißt, Glas, 177 x 177 x 177 cm. Foto: A. Lechner? Quelle: Archiv der Alf Lechner Stiftung.

Abb. 127: Ausstellungsansicht mit Skulptur und Zeichnungen in der Staatsgalerie München von 1985. Foto: Günter von Voithenberg.

Abb. 128: Ausstellungsansicht von *Konjunktionen* (Würfelskelette) mit vermittelnden Zeichnungen an den Wänden. 1975 im Museum Folkwang in Essen. Foto: Alf Lechner.

Abb. 129-133: Serie von Aufnahme der Phasen 1 bis 6 von *Kippbewegung einer Würfelhälfte 2a* (WV 160), 1974. Fotos: Alf Lechner.

Abb. 134: Beispiel für Zeichnungen (WVP 1974-2818) zu *Kippbewegung einer Würfelhälfte 2a* (WV 160), Phase eins und zwei, 1974, Foto: Anna Bauer.

Abb. 135: Beispiel für Zeichnungen (WVP 1974-2819) zu *Kippbewegung einer Würfelhälfte 2a* (WV 160), Phase eins und zwei, 1974, Foto: Anna Bauer.

Abb. 136: Ausstellungsansicht von *Konjunktionen* (Würfelhalbierungen) mit vermittelnden Zeichnungen auf den Tischen. 1975 im Museum Folkwang in Essen. Foto: Foto: Alf Lechner.

Abb. 137: Vorführung von *Flächenabwicklung V* (WV 241) für Kamera, 1977. Foto: Alf Lechner.

Abb. 138: Ausstellungsansicht mit Skulptur und Zeichnungen in der Galerie Walser von 1982. Foto: Alf Lechner/ Galerie Walser. Quelle: Archiv der Alf Lechner Stiftung.

Abb. 139: Ausstellungsansicht von *Flächenabwicklung V* (WV 241) ohne Flächenabwicklungszeichnung auf Matte, 1990 in der Kunsthalle zu Kiel. Foto: Joachim Thode.

Abb. 140: Ausstellungsansicht von *Gebrochenen Platten* und werkunabhängigen Zeichnungen, 1990 in der Kunsthalle zu Kiel. Foto: Joachim Thode.

Abb. 141: Ausstellungsansicht von *Würfel-Skelett-Subtraktion 2s + 2F* (WV 315) in der Kunsthalle Mannheim 1984. Foto: Robert Häusser.

Abb. 142 bis 145: Serie von Zeichnungen (WVP 1984-2864 bis WVP 194-2867) zu *Würfel-Skelett-Subtraktion 2s + 2F* (WV 315) aus verschiedenen Perspektive im Umschreiten der Skulptur. Fotos: Anna Bauer.

Abb. 146: Alf Lechner: *Großes Wand-Boden-Stück* (WV 379), 1987, Stahl massiv, geschmiedet, gesägt. Foto: Alf Lechner? Quelle: Archiv der Alf Lechner Stiftung.

Abb. 147: Skizze einer Kugelteilung, 1986, Graphit auf Papier (WVP 1986-2410). Foto: A. Bauer.

Abb. 148: Collabiertes Modell von *Großes Wand-Boden-Stück*, Graphit auf Papier, collagiert, 1984 (WVP 1984-2608). Foto: Anna Bauer.

Abb. 149: Skizze mit Filzstift auf Papier von 1986 (1986-2423). Foto: Anna Bauer.

Abb. 150: Alf Lechner: Tetraeder - Subtraktion mit Ring (WV 390 A), 1987, Edelstahl massiv, geschmiedet, gesägt, gebogen, geschweißt, geschliffen, 360 x 360 x 360 cm. Foto: Günter von Voithenberg.

Abb. 151: Ausstellungsansicht der Skulpturen und Zeichnungen von Lechner im Badischen Kunstverein Karlsruhe 1973. Foto: Alf Lechner? Quelle: Archiv der Alf Lechner Stiftung.

Abb. 152: Ausstellungsansicht der Skulpturen und Zeichnungen von Lechner im Badischen Kunstverein Karlsruhe 1973. Foto: Alf Lechner? Quelle: Archiv der Alf Lechner Stiftung.

Abb. 153: Skizzen einer Faltung, Graphit auf Papier, 1970 (WVP 1970-0532). Foto: Anna Bauer.

Abb. 154: Skizzen einer Faltung, Graphit auf Papier, 1970 (WVP 1970-0533). Foto: Anna Bauer.

Abb. 155: Skizze eines Biegeprozesses mit Überlagerung. Graphit auf Papier, 1970 (WVP 1970-0377). Foto: Anna Bauer.

Abb. 156: *171 / 69*, (WV 64 A), 1969, Stahlblech, geschnitten, geschweißt, gebogen, beschichtet. Quelle: Archiv der Alf Lechner Stiftung.

Abb. 157: Buntstiftzeichnung einer Faltung, 1984 (WVP 1984-2378). Foto: Anna Bauer.

Abb. 158: Aufgeklappte Graphit-Zeichnung, 1971 (WVP 1971-0346). Foto: Anna Bauer.

Abb. 159: Entwurfsblatt mit Papiermodell zu *Plattenfaltung*, 1984. Vgl. Quelle AALS XXX.

Abb. 160: Alf Lechner: *Halbierung einer Quadratplatte* (WV 339), 1981, Stahl massiv, gewalzt, geschnitten, 6 x 270 x 200 cm. Foto: Günter von Voithenberg.

Abb. 161: Modell: *Bodenplatten mit Richtungsänderung*, (WVP 1981-1657), 1981, Pressspancollage und Graphit auf Papier. Foto Anna Bauer.

Abb. 162: Graphit auf Papier, gefaltet (WVP 1984-8015), 1984. Foto aus Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.) (1998) *Alf Lechner. Zeichnungen und Skulptur*, S. 28.

Abb. 163: Alf Lechner: *Diagonalbiegung* (WV 352), 1981, Stahl massiv, gewalzt. 20 x 220 x 220 cm. Ausstellungsansicht aus der Städtischen Galerie im Leeren Beutel Regensburg, 1981. Foto: Günter von Voithenberg.

Abb. 164: Abreibungen (WVP 1989-8052), 1989, Graphit auf Papier. Fotos aus Katalog Wilhelm-Hack-Museum (Hrsg.) (1990). *Alf Lechner. Zeichnungen*. S. 53.

Abb. 165: Abreibungen (WVP 1989-8053), 1989, Graphit auf Papier. Fotos aus Katalog Wilhelm-Hack-Museum (Hrsg.) (1990). *Alf Lechner. Zeichnungen*. S. 53 f.

Abb. 166: *Widerstandszeichnung Nr. 1 I* (WVP 1988-8131), 1988, Graphit auf Büttchen, 175 x 125 cm., Foto: Dietmar Katz.

Abb. 167: Alf Lechner: *Faltung gegen Widerstand* (WV 528), 1994, Chromstahl massiv, gewalzt, gestaucht, 56 x 220 x 186 cm. Foto: Alf Lechner? Quelle: Archiv der Alf Lechner Stiftung.

Abb. 168: Alf Lechner: *Gegen zurückweichenden Widerstand* (WVP 1993-3669), 1993, 25,2 x 32,9 cm. Foto: Anna Bauer.

Abb. 169: *Kreisflächenauflösung* (WVP 1995-8667), 1995, sechs Blatt je 106 x 75 cm. Foto: Nikolaus Koliusis.

Abb. 170: Alf Lechner: 149 / 69 (WV 44) 1969, Foto: Alf Lechner? Quelle: Archiv der Alf Lechner Stiftung.

Abb. 171: Beispiel für Umarbeitung von Alf Lechner: 149 / 69 (WV 44) 1969. Foto: Werner Huthmacher.

10. Anhang

Anhang 1: Schriftliches Interview mit Gerhard Cohnen vom 30.04.2021

10.1.1 Fragebogen vom 27.04.2021

1. Sehr geehrter Herr Dr. Cohnen, Sie arbeiteten in Ihrer Funktion als Betriebschef der Schmiede der Thyssen Edelstahlwerke AG in Witten viele Jahre eng mit dem Stahlbildhauer Alf Lechner zusammen.

- In welchem Zeitraum arbeiteten Sie mit Alf Lechner zusammen?
- Wie kam es zu dieser Zusammenarbeit?
- Wie sah das gemeinsame arbeiten mit Alf Lechner aus?
- Wie nehmen Sie diese Zusammenarbeit rückblickend wahr?
- Unterschieden sich die Aufträge Alf Lechners für Sie und ihre Mitarbeiter*Innen von anderen Aufträgen und falls ja, inwieweit?
- Wie war Alf Lechners Verhältnis zu den Stahlwerksarbeiter*Innen?

2. In Ihrer Zusammenarbeit entstanden mehrere unterschiedliche Werkgruppen.

- Gibt es Projekte und/oder Situationen, die Ihnen besonders in Erinnerung geblieben sind? Wenn ja, weshalb?

3. Das Stahlwerk ist ein besonderer Ort der künstlerischen Produktion, der sich in den Skulpturen widerspiegelt.

- Wie würden Sie das Verhältnis zwischen Kunst und Stahlwerk anhand ihrer Erfahrungen mit Alf Lechner beschreiben?

4. Neben Schmiede- und Schneideaufträgen für Alf Lechner experimentierten sie gemeinsam mit verschiedenen Legierungen, die sie beispielsweise zerbersten ließen oder mittels Biegedruck brachen.

- Wie kam es zu diesem experimentellen Vorgehen und ist experimentelles Vorgehen in Stahlwerken üblich?
- Wie kommunizierten Sie mit Alf Lechner? Wie wurden Entscheidungen gefällt und weiteres Vorgehen geplant?
- Was ist mit der Bezeichnung „Ereignisskulpturen“ gemeint?

5. Mit Bezug auf ihre gemeinsamen Materialexperimente mit berstenden Stahlkörpern notierte sich Alf Lechner am 21.6.1992: „Durch meine Beobachtungen in den Stahlwerken machte ich die Erfahrung: Stahl ist zum selbstständigen Handeln zu bewegen.“¹

- Was könnte mit „selbstständigen Handeln“ des Stahls gemeint sein?
- Warum sprach Alf Lechner bei Stahl meist von „Materie“ und nicht von Material?

¹ Unveröffentlichter Text, Alf Lechner, 21.6.1992 (Johannistag)

(1)

- 1.1. 1988 beginnend bis 1995 zur Pensionierung vor Ort, danach sporadische Beratung.
- 1.2. Alf Sechner suchte nach der Stilllegung der Schmiede von K.-H. neue Fertigungsmöglichkeiten und erläuterte seine Vorstellungen.
- 1.3. Die Zusammenarbeit erfolgte auf zweierlei Weise:
 - 1.3.1 Alf Sechner erstellte Skizzen und Zeichnungen für die Schmiedung und Bearbeitung von Skulpturen.
 - 1.3.2 Alf Sechner erhielt Fotos und Skizzen von ungewöhnlichen Ergebnissen beim normalen Fertigungsprozess, die nach seiner Angabe bearbeitet wurden.
- 1.4. Die Zusammenarbeit mit Alf Sechner war sowohl vor Ort als auch aus der Distanz sehr interessant und von gegenseitiger Freundschaft geprägt.
- 1.5. Die Aufträge von Alf Sechner unterschieden sich in der Abwicklung in der Regel von dem Durchschnitt der Standardaufträge. Sondermaßnahmen mußten getroffen werden, um das gewünschte Ergebnis zu erzielen.
- 1.6. Das Verhältnis von Alf Sechner zu den mit der Herstellung der Arbeiten Beschäftigten war offen und herzlich. Seine bayrische Kernwärme kam bei den Leuten gut an.

2. Jedes Projekt stellte kleine ureigensten ⁽²⁾ Anforderungen, so daß eigentlich keiner davon besonders hervorgehoben werden sollte. Der gemeinsame Nenner nach der Arbeit war jeweils Erinnerungskritik.
3. Im Allgemeinen ist in einem Stahlwerk kein Raum für künstlerische Aktivitäten. Der Betrieb lebt von der Standardproduktion. Nur durch besonderen Einsatz aller Beteiligten können solche Sondermaßnahmen und Ideen umgesetzt werden.
- 4.1. In Stahlwerken wird natürlich experimentiert. Davon lebt der Fortschritt und das Geschäft. Speziell auf Alf Lechners Arbeiten gemünzt bezog sich das andersgeartete Vorgehen auf einzelne Gieß-, Maß-, Schmiede- und Wärmebehandlungsaktivitäten. Die Ergebnisse wurden dokumentiert und nach Alf Lechners Vorgaben bearbeitet.
- 4.2. Mit Alf Lechner wurde über die Distanz und vor Ort kommuniziert. Das geschah telefonisch, schriftlich, über Zeichnungen, Fotos und Absprachen vor Ort.
- 4.3. Der Begriff "Ereignisskulptur" im Sinne von Alf Lechner bezieht sich auf das Geschehen bei der Auffertigung der Skulpturen. Manchmal

③

entwickelte sich gelegentlich bei dem Entstehungsprozess wegen der Komplexität der Vorgänge etwas anders als vorhergesehen. Diese spontanen, aus sich selbst heraus aufgetretenen Reaktionen sind berechtigterweise durchaus als Ereignisse zu klassifizieren.

5.1. Im Gegensatz zur Formgebung durch Walzen oder Schmieden und mechanischer Bearbeitung machte Alf Lechner die Erfahrung, daß bei Prozessschritten in der Wärmebehandlung Phänomene auftreten, die nicht unbedingt exakt vorhersehbar waren. Wenn z.B. bei Härtungsvorgängen Spannungsrisse erzeugt wurden, war deren Verlauf auch von den vorliegenden Gefügeständen und den Temperaturgradienten abhängig. Ohne Zutritt von außen, also selbstständig, reagiert das Produkt durch Spannungsabbau auf seine Weise.

5.2. Unter Material kann man die Hilfsstoffe für ein Werkstück einordnen. Material ist dagegen ein vieldeutiger Begriff, der sich bei Alf Lechner sicherlich auf etwelche Werkstücke bezieht. Beim Stahl ergibt sich der Unterschied aller schon durch den Herstellungsprozess. Aus Erz, also Eisenoxid unterschiedliche Zusammensetzung,

(4)

Wird im Hochofen durch Reduktion mit Kohlenstoff ein C-haltiges Roheisen erzeugt. Da der Kohlenstoffgehalt sehr hoch ist, ist das Eisen sehr spröde und brüchig. Durch Weiterverarbeitung in Stahlwerke über Temperatur $> 1600^{\circ}\text{C}$ und Zuführung von Sauerstoff erfolgt der Abbau des C-Gehalts des Roheisens auf eine für Marktstahlwerke gewünschte Stufe. Gleichzeitig erreicht man durch Zugabe von unterschiedlichen Legierungselementen wie Ni, Cr, Mn, Si und anderen die gewünschten Stahleigenschaften. Nun ist das erzeugte Produkt verformbar und kann durch Wärmebehandlung wie z.B. Glühen, Härten, Abschrecken und Anlassen in seinen Eigenschaften für den jeweiligen Einsatzzweck angepasst werden. Insofern ergibt sich aus dem Vorgang vom Eis zum fertigen Stahlprodukt unter Anwendung verschiedener Hilfsmittel (u.a. Energie) durchaus die Berechtigung von Material in konkreten Fällen statt von Material zu sprechen.

Anhang 2: Schriftliches Interview mit Gerhard Cohnen vom 09.05.2021

10.2.1 Fragebogen vom 07.05.2021

1. Sehr geehrter Herr Dr. Cohnen, in Ihrer Zusammenarbeit mit Herrn Alf Lechner entstanden unter anderem die Werkgruppen der "Geborstenen" und „Gebrochenen“.

1.1 Wäre ein solches Vorhaben heute noch möglich?

1.2 Wie wurden diese, auf mich gefährlich wirkende, Vorgänge überhaupt möglich?

2. Alf Lechner beschrieb seine Arbeitspraxis einmal als: „durch Störung, Denkprozesse in Bewegung zu bringen“ und „verborgene Spannungen wahrnehmbar zu machen“¹

2.1 Hatte die Fertigung dieser Skulpturen Auswirkungen auf den konventionellen Betrieb?

2.2 Was wurde aus Ihrer Perspektive durch Lechners Arbeitspraxis und/ oder Skulpturen eventuell gestört?

3. In Ihrem Antwortbrief vom 30.4. beschreiben Sie, dass experimentelles Vorgehen in Stahlwerken durchaus üblich ist.

3.1 Könnte man von Stahlwerken als Orte der Wissensgenese sprechen, an denen über Erfahrung Erkenntnisse über Materie gesammelt wird?

3.2 Würden Sie Lechners Arbeitspraxis im Stahlwerk als „forschend“ bezeichnen?

4. In dem Text „Schwere Arbeit“² sah der Kunsthistoriker Peter Forster in der Kunstproduktion Serras eine „symbolische Solidarisierung“ mit den Arbeitern, die zu Beteiligten am künstlerischen Prozess wurden. Das Stahlwerk würde zum Atelier und der Künstler zum exemplarischen Arbeiter, der hinter das Kunstwerk zurücktrat. Dementgegen schrieb der Kunsthistoriker Dietmar Rübel, dass das vom Künstler entworfene Stück wird für diesem zum Kunstwerk würde und für die Werksbeschäftigten entfremdete Arbeit bliebe.³

4.1 Wie würden Sie im Rückblick das Arbeitsverhältnis zwischen Alf Lechner zu den Beschäftigten beschreiben?

4.2 Hatten die Beschäftigten einen Bezug zu den Arbeiten Lechners oder eventuell zu den Arbeiten Serras, der unweit Ihrer Schmiede produzieren ließ?

4.3 War den Beschäftigten wichtig bzw. bewusst, woran sie dort arbeiteten?

4.4 War die Zusammenarbeit mit Lechner für das Stahlwerk ökonomisch rentabel?
-> Falls nein, was waren die Beweggründe dennoch mit Herrn Lechner zusammenzuarbeiten?

4.5. Inwieweit unterschied sich Alf Lechner von anderen AuftraggeberInnen?

¹ Honisch, Dieter. *Alf Lechner: Skulpturen*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst Nürnberg, 1990, S.229.

² Forster, Peter *Schwere Arbeit* in Klar, Alexander, Jörg Daur, Silke von Berswordt-Wallrabe, Magdalena Nieslony, Peter Forster, Richard Serra, und Museum Wiesbaden, Hrsg. *Richard Serra: props, films, early works*. München: Hirmer, 2017, S.117ff.

³ Rübel, Dietmar, *Fabriken als Erkenntnisorte*, in Diers, Michael, Monika Wagner, und Hans Georg Hiller von Gaertringen, Hrsg. *Topos Atelier: Werkstatt und Wissensform*. Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte 7. Berlin: Akad.-Verl, 2010, S. 111ff.

1.1 Im Prinzip können auch heute noch bei fehlerhafter Wärmebehandlung Spannungsrisse auftreten, die das Werkstück zerstören. Im Normalbetrieb jedoch wird diese Fehlerscheinung vermieden, da dieses Ereignis zu Ausschuß führt.

1.2 Man kann Spannungsrisse künstlich erzeugen, indem man den Härtingvorgang nicht rechtzeitig abbricht und das bei niedrigeren Temperaturen nachfolgende Anlassen zeitlich einleitet. Die dann herrschenden Spannungen im Material sind so hoch, daß es zur Zerstörung selbst großer Werkstücke kommen kann.

2.1 Nur in sofern als der Anlaßvorgang nach dem Härten erst durchgeführt wurde, nachdem die Spannungen des Material zerlassen ließen. Ein Anlassen nach der Rißbildung ist jeweils sinnvoll, um weitere Risse zu vermeiden.

2.2 Diese Arbeitspraxis entspricht natürlich nicht dem Standardablauf. Durch unkorrekte Vorgaben der Betriebsleitung ließen sich Störungen minimieren.

3.1. In Stahlwerken werden Naturgesetze der physikalischen Chemie, der Metallurgie und der Metallkunde angewendet. Durch entsprechende Forschungsabteilungen (z.B. MPI, Hochschulen, Forschungsabteilungen in den Unternehmen selbst)

wenden Erkenntnisse zu den verschiedenen Verfahren generiert und in großtechnischem Maßstab umgesetzt.

- 3.2 Das Erarbeiten von Forschungsergebnisse auf dem Gebiet der Eisenhüttenkunde ist so komplex und aufwendig, daß es eines breiten Fachwissens bedarf, um hier Fortschritte anzustoßen.
- 4.1/2/3 Für die mit den Meistern händlich Beschäftigten war der Umgang mit diesen eigentlich Routinearbeit, da sie nur entsprechende Vorgaben umsetzen mußten. Ein Bezug zur Kunst ist ihnen im Allgemeinen nicht so vertraut. Viel entscheidender ist für sie die Person, die dahinter steht. Auf welche Art kann bei den Leuten gut an, wobei sie allen Hinweisen bereitwillig Folge leisten. Ähnliches Verhalten ist mir auch aus der Hattinger Schmiede bekannt. Schmiedungen von außer gewöhnlichen Formen sind in einer Freiformschmiede Tagelsgeschäft.
- 4.4/5 Die Zusammenarbeit mit Alf Lechner war für das Unternehmen nicht unbedingt ökonomisch sehr lohnenswert. Persönliches Kontakt Verbundenheit zwischen Alf Lechner und Betriebsleitung hat der Zusammenarbeit Anschlag gegeben. Die Aufträge wurden jeweils entsprechend den allgemein gültigen Regularien abgewickelt.

11. Gesamtwerkverzeichnis Alf Lechner

11.1 Abkürzungsverzeichnis

alu	Aluminiumblech
alum	Aluminium
aqt	Aquatinta
be	beschichtet
bent	gebogen
bpp	Kugelschreiber
brü	brüniert
burnt	autogen gebrannt
burst	geborsten
cast	gegossen
chro	Chromstahl
clip	geschert
cort	Cortenstahl
cra	Buntstift
crack	gebrochen
cut	geschnitten
forg	geschmiedet
gl	Glas
gsf	geschliffen
lac	lackiert
mill	gefräst
poli	poliert
poly	polyesterbeschichtet
ramm	gestaucht
roll	gewalzt
sand	sandgestrahlt
sawn	gesägt
screw	verschraubt
sgalv	verzinkt
sr	Stahlrohr

ssr	Edelstahlrohr
sst	Edelstahl
ssts	Edelstahlblech
vier	Vierkantstahlrohr
w	Holz
weld	geschweißt
wire	Draht

11.2 Verzeichnis der Skulpturen

Cat. Rais.	Jahr	Titel	Größe	Technik	Standort
WV 001	1957	Blechbaum	31 x 33 x 3,5 cm	stes, cut, bent	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 002	1958	Doppelschnitte	4 x 12,5 x 9 cm	stes, cut, bent	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 003	1958	Schneidebiegung	15,5 x 23,7 x 10 cm	alu, cut, bent	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 004	1960	Kopf	56 x 26 x 28 cm	ste, sawn, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 005	1961	Spirale	110 x 150 x 60 cm	ste, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 006	1967	Ohne Titel	14 x 30 x 30 cm	sr, cut, press	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 007	1967	100	194 x 59 x 59 cm	sr, bent, press, be	Privatbesitz
WV 008	1967	101 / 67	45 x 145 x 60 cm	sr, press, be	Privatbesitz
WV 009	1967	102	206 x 60 x 60 cm	sr, bent, press, be	Privatbesitz
WV 010	1967	104 / 67	27 x 14 x 50 cm	sr, press, poly	Privatbesitz
WV 011	1968	105 / 68	23 x 14 x 46 cm	sr, press, poly	Vernichtet
WV 012	1968	106 / 68	55 x 100 x 120 cm	sr, press, poly	Privatbesitz
WV 013	1968	107 / 68	68 x 30 x 25 cm	sr, press, poly	Museum: Staatsgalerie moderner Kunst München
WV 014	1968	108 / 68	60 x 70 x 40 cm	sr, press, poly	Privatbesitz
WV 015	1968	109 / 68	80 x 25 x 15 cm	sr, press, poly	Privatbesitz
WV 016	1968	110 / 68	73 x 73 x 188 cm	sr, bent, poly	Privatbesitz
WV 017	1968	111 / 68	100 x 16 x 12,5 cm	sr, press, poly	Privatbesitz
WV 018	1968	112 / 68	100 x 20 x 20 cm	sr, be	Privatbesitz
WV 019	1968	113 / 68	100 x 25 x 12,5 cm	sr, be	Privatbesitz
WV 020	1968	116 / 68	97 x 40 x 12,5 cm	sr, press, poly	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 021	1968	117 / 68	113 x 20 x 20 cm	sr, bent, poly	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 022 1-30	1968	118 / 68	100 x 12 x 20 cm	sr, press, poly	Privatbesitz/ Besitz der Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 023	1968	120 / 68	52 x 20 x 15 cm	stes, cut, weld, press, poly	Privatbesitz
WV 024	1968	121 / 68	89 x 20 x 20 cm	stes, cut, weld, press, poly	Privatbesitz
WV 025	1968	125 / 68	90 x 40 x 20 cm	sr, press, poly	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 026	1969	126 / 69	100 x 45 x 100 cm	sr, press, poly	Privatbesitz
WV 027	1969	127 / 69	62 x 36 x 36 cm	sr, press, poly	Umgearbeitet
WV 027 A	1969 / 2013	Weiche Verformung	62 x 36 x 36 cm	sr, press, be	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 028	1969	128 / 69	190 x 80 x 40 cm	sr, press, poly	Privatbesitz
WV 029	1969	129 / 69	77 x 18 x 35 cm	vier+, press, poly	Privatbesitz
WV 030	1969	130 / 69	77 x 35 x 45 cm	vier+, press, poly	Privatbesitz
WV 031	1969	131 / 69	52 x 52 x 30 cm	sr, be	Privatbesitz
WV 032	1969	132 / 69	45 x 45 x 45 cm	sr, press, poly	Privatbesitz
WV 033	1969	133 / 69	89 x 35 x 15 cm	stes, cut, weld, press, poly	Privatbesitz
WV 034	1969	134 / 69	85 x 30 x 15 cm	stes, cut, weld, press, poly	Privatbesitz
WV 035	1969	135 / 69	51 x 52 x 30 cm	sr, press, poly	Privatbesitz
WV 036	1969	137 / 69	31 x 83 x 83 cm	sr, press, poly	Vernichtet
WV 037	1969	140 / 69	10,5 x 40,5 x 13,5 cm	ssts, sawn, press, gsf	Privatbesitz
WV 038	1969	142 / 69	200 x 65 x 35 cm	ssr, press, gsf	Privatbesitz
WV 039	1969	143 / 69	305 x 43 x 20 cm	sr, press, sgalv	Umgearbeitet
WV 039 A	1969 / 2013	Ohne Titel	305 x 43 x 20 cm	sr, press, be	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 040	1969	144 / 69	90 x 38 x 15 cm	stes, cut, weld, press, poly	Privatbesitz
WV 041	1969	145 / 69	250 x 35 x 35 cm	vier+, press, sgalv, poly	Privatbesitz
WV 042	1969	147 / 69	160 x 105 x 100 cm	vier+, press, be	Privatbesitz
WV 043	1969	146 / 69	315 x 50 x 50 cm	vier+, press, be	Privatbesitz
WV 044	1969	149 / 69	200 x 175 x 50 cm	sr, press, zink	Umgearbeitet

WV 044 A	1969 / 2013	Ohne Titel	200 x 175 x 50 cm	sr, press, be	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 045	1969	150 / 69	30,5 x 45 x 12 cm	svier+, press, poli	Privatbesitz
WV 046	1969	151 / 69	46 x 69 x 12 cm	svier+, press, poli	Privatbesitz
WV 047	1969	152 / 69	70 x 12 x 8 cm	svier+, press, poli	Umgearbeitet
WV 047 A	1969 / 2013	Ohne Titel	70 x 12 x 8 cm	svier+, press, be	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 048	1969	153 / 69	70 x 12 x 10 cm	svier+, press, poli	Privatbesitz
WV 049	1969	154 / 69	70 x 18 x 9 cm	svier+, press, poli	Privatbesitz
WV 050	1969	155 / 69	155 x 85 x 45 cm	vier+, sgalv, be	Privatbesitz
WV 051	1969	156 / 69	315 x 80 x 50 cm	vier+, press, sgalv	Privatbesitz
WV 052	1969	157 / 69	315 x 150 x 50 cm	vier+, press, be	Privatbesitz
WV 053	1969	159 / 69	60 x 97 x 153 cm	stes, cut, weld, press, be	Vernichtet
WV 054	1969	160 / 69	130 x 45 x 280 cm	vier+, press, zink	Umgearbeitet
WV 054 A	1969 / 2013	Ohne Titel	130 x 45 x 280 cm	vier+, press, zink, be	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 055	1969	161 / 69	280 x 80 x 50 cm	vier+, press, zink, be	Privatbesitz
WV 055 A	1969 / 2013	Ohne Titel	70 x 18 x 70 cm	vier+, press, be	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 056	1969	163 / 69	40 x 60 x 43 cm	svier+, press, gsf	Umgearbeitet
WV 056 A	1969 / 2013	163	40 x 60 x 43 cm	svier+, press, be	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 057	1969	164 / 69	107 x 12 x 12 cm	ssr, press, gsf	Privatbesitz
WV 058	1969	165 / 69	60 x 12 x 8 cm	svier+, press, gsf	Privatbesitz
WV 059	1969	166 / 69	30 x 15 x 17 cm	stes, cut, weld, press, gsf	Umgearbeitet
WV 059 A	1969 / 2013	Ohne Titel	30 x 15 x 17 cm	stes, cut, weld, press, be	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 060	1969	167 / 69	68 x 18 x 18 cm	svier+, press, gsf	Privatbesitz
WV 061	1969	168 / 69	30 x 30 x 17 cm	ssts, cut, weld, press, gsf	Umgearbeitet
WV 061 A	1969 / 2013	Ohne Titel	30 x 30 x 17 cm	stes, cut, weld, press, be	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 062	1969	169 / 69	60 x 15 x 15 cm	svier+, press, gsf	Privatbesitz
WV 063 1-10	1969	170 / 69	60 x 60 x 60 cm	stes, cut, press, silb	Privatbesitz
WV 064	1969	171 / 69	16,5 x 33 x 66 cm	vier+, press, poly	Umgearbeitet
WV 064 A 1-3	1969 / 2013	Ohne Titel	15,5 x 66,5 x 11 cm	vier+, press, be	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 065	1969	172 / 69	102 x 11,5 x 9 cm	svier+, press, poli	Privatbesitz
WV 066	1969	173 / 69	45 x 30 x 17 cm	ssts, cut, weld, press, gsf	Privatbesitz
WV 066 A	1969 / 2013	173 A	90 x 15 x 15 cm	ste, forg, press, be	Privatbesitz
WV 067 1-20	1970	Schachfiguren	7,5 x 43 x 43 cm	ssr, sawn, press, poli, brü	Privatbesitz/ Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 068	1970	174 / 70	325 x 350 x 90 cm	vier, cut, weld, press, poly	Umgearbeitet
WV 068 A	1970 / 1995	Ohne Titel	325 x 350 x 300 cm	vier, cut, weld, press, poly	Öffentliche Institution
WV 069	1970	175 / 70	138 x 30 x 78 cm	stes, cut, weld, press, sgalv	Privatbesitz
WV 070	1970	176 / 70	200 x 40 x 25 cm	ssr, press, gsf	Privatbesitz
WV 071	1970	177 / 70	205 x 25 x 25 cm	ssr, press, gsf	Vernichtet
WV 072	1970	C 178 / 70	475 x 340 x 36 cm	vier, cut, weld, press, screw, poly	Umgearbeitet
WV 072 A	1970 / ca.1993	Ohne Titel	254 x 79 x 156 cm	vier, cut, weld, press, be	Privatbesitz
WV 073	1970	D 179 / 70	280 x 270 x 36 cm	vier, cut, weld, press, screw, poly	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 074	1970	E 180 / 70	347 x 110 x 157 cm	vier, cut, weld, press, screw, poly	Umgearbeitet
WV 075	1970	F 181 / 70	60 x 425 x 310 cm	vier, cut, weld, press, poly	Umgearbeitet
WV 075 A	1970 / ca. 1993	Ohne Titel	60 x 425 x 310 cm	vier, cut, weld, press, poly	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 076	1970	G 182 / 70	310 x 240 x 220 cm	vier, cut, weld, press, screw, poly	Umgearbeitet
WV 077	1970	H 183 / 70	310 x 260 x 260 cm	vier, cut, weld, press, poly	Öffentliche Institution
WV 078	1970	Mo / 184 / 70	240 x 190 x 700 cm	vier, cut, weld, press, poly	Öffentliche Institution
WV 079	1970	K 185 / 70	173 x 330 x 50 cm	vier, cut, weld, press, be	Privatbesitz

WV 080	1970	186 / 70	275 x 45 x 575 cm	vier, cut, weld, press, poly	Privatbesitz
WV 081	1970	187 / 70	120 x 40 x 40 cm	stes, cut, weld, press, sgalv	Vernichtet
WV 082	1970	188 / 70	160 x 40 x 40 cm	stes, cut, weld, press, sgalv	Vernichtet
WV 083	1970	189 / 70	30 x 30 x 22 cm	ssts, cut, weld, press, gsf	Umgearbeitet
WV 083 A	1970 / 2013	Ohne Titel	30 x 30 x 22 cm	ssts, cut, weld, press, be	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 084	1970	190 / 70	40 x 180 x 40 cm	stes, cut, weld, press, sgalv	Privatbesitz
WV 085	1970	191 / 70	40 x 40 x 40 cm	stes, cut, weld, press, sgalv	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 086	1970	L 194 / 70	250 x 140 x 50 cm	vier, cut, weld, press, screw, poly	Umgearbeitet
WV 086 A	1970 / 2013	Ohne Titel	250 x 140 x 50 cm	vier, cut, weld, press, be	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 087	1971	1 / 71	185 x 250 x 250 cm	ssts, cut, weld, press, gsf	Privatbesitz
WV 088	1971	2 / 71	40 x 200 x 80 cm	ssr, sawn, press, gsf	Umgearbeitet
WV 088 A	1971 / 2013	Bündelung	40 x 200 x 80 cm	ssr, press, be	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 089	1971	3 / 71	200 x 210 x 55 cm	ssts, cut, weld, press, gsf	Privatbesitz
WV 090	1971	4 / 71	200 x 76 x 50 cm	ssr, sawn, press, gsf	Privatbesitz
WV 091	1971	5 / 71	135 x 80 x 106 cm	ssts, cut, weld, press, gsf	Privatbesitz
WV 092	1971	W 1 / 71	100 x 100 x 6 cm	ssts, cut, bent, gsf	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 093	1971	W 2 / 71	100 x 100 x 6 cm	ssts, cut, bent, gsf	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 094	1971	W 4 / 71	100 x 100 x 6 cm	ssts, cut, bent, gsf	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 095	1971	W 6 / 71	140 x 140 x 10 cm	ssts, cut, bent, gsf	Privatbesitz
WV 096	1971	W 10 / 71	150 x 150 x 15 cm	ssts, cut, bent, gsf	Privatbesitz
WV 097	1971	12 / 71	287 x 530 x 220 cm	vier, cut, weld, press, screw, poly	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 098	1971	13 / 71	200 x 118 x 118 cm	ssts, cut, weld, press, gsf	Privatbesitz
WV 099	1971	14 / 71	185 x 200 x 50 cm	ssts, cut, weld, press, gsf	Museum: Städtische Kunsthalle Mannheim
WV 100	1971	15 / 71	200 x 210 x 55 cm	ssts, cut, weld, press, gsf	Museum: Staatsgalerie moderner Kunst München
WV 101	1971	16 / 71	200 x 220 x 33 cm	ssts, cut, weld, gsf	Privatbesitz
WV 102	1971	17 / 71 SUN	460 x 280 x 730 cm	vier, cut, weld, press, poly	Öffentliche Institution
WV 103	1971	18 / 71	25,5 x 112 x 112 cm	vier, cut, press, poly	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 104	1972	1 / 72	300 x 520 x 220 cm	ssts, cut, weld, gsf	Umgearbeitet
WV 105	1972	2 / 72	140 x 300 x 100 cm	vier, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 106	1972	3 / 72	500 x 500 x 250 cm	vier, cut, weld, poly	Museum: Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, Ruhr
WV 107	1972	4 / 72	320 x 490 x 500 cm	vier, cut, weld, press, poly	Umgearbeitet
WV 108	1972	5 / 72	450 x 1.000 x 250 cm	ssts, cut, weld, press, gsf	Öffentliche Institution
WV 109	1972	6 / 72	300 x 1.000 x 400 cm	ssts, cut, weld, press, gsf	Öffentliche Institution
WV 110	1972	7 / 72	300 x 420 x 300 cm	vier, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 111	1972	9 / 72	220 x 220 x 110 cm	ste, roll, sawn, weld, bent	Privatbesitz
WV 112	1972	8 / 72	110 x 420 x 220 cm	ste, roll, sawn, weld, bent	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 113	1972	13 / 72	110 x 220 x 220 cm	ste, roll, sawn, weld, bent	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 114	1972	12 / 72	110 x 220 x 220 cm	ste, roll, sawn, weld, bent	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 115	1972	14 / 72	120 x 250 x 220 cm	ste, roll, sawn, weld, bent	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 116	1972	10 / 72	530 x 520 x 220 cm	vier, cut, weld, poly	Öffentliche Institution
WV 117	1972	11 / 72	220 x 220 x 920 cm	ssts, cut, weld, gsf, W	Öffentliche Institution
WV 118 1-10	1972	15 / 72	21 x 9,5 x 8 cm	sst, forg, sawn, bent	Privatbesitz
WV 119 1-2	1972	16 / 72	8,4 x 15 x 8 cm	sst, forg, sawn, bent	Privatbesitz
WV 120	1972	17 / 72	10 x 8,5 x 8 cm	sst, forg, sawn, bent	Privatbesitz
WV 121	1972	18 / 72	20 x 11 x 8 cm	sst, forg, sawn, bent	Privatbesitz
WV 122	1972	19 / 72	13 x 27 x 8 cm	sst, forg, sawn, bent	Privatbesitz

WV 123	1972	20 / 72	10 x 20 x 8 cm	sst, forg, sawn, bent	Privatbesitz
WV 124	1972	21 / 1972	7,5 x 16,1 x 8,3 cm	sst, forg, sawn, bent	Privatbesitz
WV 124 A I-X	1972 / 90	Wendung	33 x 60,5 x 29,5 cm	STE, forg, burnt, bent	Museum: Städtische Galerie im Lenbachhaus München München; Neue Nationalgalerie Berlin; Besitz der Alf Lechner Stiftung; Privatbesitz
WV 125	1973	1 / 73	118 x 116 x 112 cm	ssts, cut, weld, gsf	Privatbesitz
WV 126	1973	2 / 73	40 x 230 x 230 cm	ssts, cut, weld, gsf	Privatbesitz
WV 127	1973	3 / 73	300 x 500 x 300 cm	ssts, cut, weld, gsf	Museum: Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg
WV 128	1973	4 / 73	500 x 500 x 300 cm	ssts, cut, weld, gsf	Öffentliche Institution
WV 129	1973	5 / 73	400 x 1.500 x 220 cm	ssts, cut, weld, gsf	Aufgelöst
WV 130	1973	5 / 73	450 x 600 x 415 cm	ssts, cut, weld, gsf	Öffentliche Institution
WV 131	1973	6 / 73	700 x 250 x 250 cm	ssts, cut, weld, gsf	Kirchlicher Besitz
WV 132	1973	7 / 73	62 x 64 x 28 cm	sst, sawn, bent, gsf	Privatbesitz
WV 133	1973	8 / 73	25 x 17 x 12 cm	sst, sawn, weld, gsf	Privatbesitz
WV 134	1973	9 / 73	22 x 10 x 10 cm	sst, sawn, weld, gsf	Privatbesitz
WV 135	1973	10 / 73	48 x 26 x 4 cm	sst, sawn, weld, gsf	Privatbesitz
WV 136	1973	11 / 73	18 x 30 x 4 cm	sst, sawn, weld, gsf	Privatbesitz
WV 137	1973	12 / 73	28 x 25 x 12 cm	sst, sawn, weld, gsf	Privatbesitz
WV 138	1973	13 / 73	24 x 26 x 25 cm	sst, sawn, weld, gsf	Privatbesitz
WV 139	1973	14 / 73	10 x 25 x 12 cm	sst, sawn, weld, gsf	Privatbesitz
WV 140	1973	15 / 73	200 x 155 x 10 cm	alu, cut, bent, gsf	Umgearbeitet
WV 140 A	1973 / 2013	Ohne Titel	152 x 74 x 15 cm	alu, bent, be	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 141	1973	16 / 73	200 x 150 x 50 cm	alu, cut, bent, gsf	Umgearbeitet
WV 141 A	1973 / 2013	Ohne Titel	195 x 50 x 42 cm	alu, bent, be	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 142	1973	17 / 73	200 x 35 x 25 cm	alu, bent, gsf	Privatbesitz
WV 143	1973	18 / 73	220 x 420 x 220 cm	ste, roll, cut, weld	Vernichtet
WV 144	1973	19 / 73	100 x 140 x 140 cm	alu, cut, weld, bent, gsf	Umgearbeitet
WV 144 A	1973 / 2013	Ohne Titel	95 x 128 x 185 cm	alu, cut, weld, bent, be	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 145	1973	19 A / 73	300 x 100 x 140 cm	alu, cut, weld, bent, gsf	Aufgelöst
WV 146	1973	20 / 73	190 x 190 x 140 cm	alu, cut, weld, bent, gsf	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 147 1-10	1973	21 / 73	26,5 x 8 x 8 cm	sst, forg, sawn, bent	Privatbesitz
WV 148	1973	22 / 73	8 x 19 x 8 cm	sst, forg, sawn, bent	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 149	1973	23 / 73	24 x 9 x 9 cm	sst, forg, sawn, bent	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 150	1973	25 / 73	220 x 420 x 220 cm	ste, roll, cut, weld	Umgearbeitet
WV 151	1973	26 / 73	400 x 700 x 300 cm	ssts, cut, weld, gsf	Öffentliche Institution
WV 152	1973	27 / 73	152 x 186 x 125 cm	ste, roll, cut, weld	Aufgelöst
WV 153	1973 / 87	28 / 73	550 x 300 x 300 cm	ssts, cut, weld, gsf	Öffentliche Institution
WV 154 1-10	1973	29 / 73	10 x 20 x 20 cm	sst, sawn, weld, bent, gsf	Privatbesitz
WV 155	1973	30 / 73	650 x 200 x 65 cm	ssts, cut, bent, gsf	Öffentliche Institution
WV 156	1973	31 / 73	11,5 x 8 x 19 cm	sst, forg, sawn, bent	Privatbesitz
WV 157	1974 / 75	Verschiebung und Abkipfung einer Würfelhälfte 1A	60 x 60 x 60 cm	ste, roll, cut, weld	Museum: Städtische Galerie im Lenbachhaus München München
WV 158	1974/75	Verschiebung einer Würfelhälfte 1B	60 x 60 x 60 cm	ste, roll, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 159	1974/75	Abkipfung beider Würfelhälften 1C	60 x 60 x 60 cm	ste, roll, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 160	1974 / 75	Kippbewegung einer Würfelhälfte 2A	60 x 60 x 60 cm	ste, roll, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 161	1974/75	Verschiebung einer Würfelhälfte 2 B	60 x 60 x 60 cm	ste, roll, cut, weld	Privatbesitz

WV 162	1974/75	Abkippung beider Würfelhälften 2 C	60 x 60 x 60 cm	ste, roll, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 163	1974/75	Kippung einer Würfelhälfte 2 D	60 x 60 x 60 cm	ste, roll, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 164	1974/75	Erweiterung durch Drehen einer Würfelhälfte 3	60 x 60 x 60 cm	ste, roll, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 165	1974/75	Verschiebung einer Würfelhälfte 4 A	60 x 60 x 60 cm	ste, roll, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 166	1974/75	Kippbewegung einer Würfelhälfte 4 B	60 x 60 x 60 cm	ste, roll, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 167	1974/75	Kippbewegung beider Würfelhälften 4 C	60 x 60 x 60 cm	ste, roll, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 168	1974/75	Diagonalverschiebung einer Würfelhälfte 4 D	60 x 60 x 60 cm	ste, roll, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 169	1974/75	Vertikalerweiterung durch Drehung einer Würfelhälfte 3	60 x 60 x 60 cm	ste, roll, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 170	1976 / 77	Veränderbare Würfelkonstruktion	330 x 220 x 590 cm	ssts, cut, weld, gsf	Öffentliche Institution
WV 171	1976 / 77	Veränderbare Würfelkonstruktion	505 x 220 x 550 cm	ssts, cut, weld, gsf	Öffentliche Institution
WV 172	1974 / 75	Würfelhalbierung und Kippung I A	17,5 x 17,5 x 17,5 cm	ste, forg, burnt, sawn	Umgearbeitet
WV 173	1974 / 75	Würfelhalbierung und Kippung I B	17,5 x 17,5 x 17,5 cm	ste, forg, burnt, sawn	Privatbesitz
WV 174	1974 / 75	Würfelhalbierung und Kippung V A	17,5 x 17,5 x 17,5 cm	ste, forg, burnt, sawn	Privatbesitz
WV 175	1974 / 75	Würfelhalbierung und Kippung V B	17,5 x 17,5 x 17,5 cm	ste, forg, burnt, sawn	Privatbesitz
WV 176	1974 / 75	Würfelhalbierung und Kippung VII A	17,5 x 17,5 x 17,5 cm	ste, forg, burnt, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 177	1974 / 75	Würfelhalbierung und Kippung VII B	17,5 x 17,5 x 17,5 cm	ste, forg, burnt, sawn	Privatbesitz
WV 178	1974 / 75	Würfelhalbierung und Kippung IX A	17,5 x 17,5 x 17,5 cm	ste, forg, burnt, sawn	Privatbesitz
WV 179	1974 / 75	Würfelhalbierung und Kippung IX B	17,5 x 17,5 x 17,5 cm	ste, forg, burnt, sawn	Umgearbeitet
WV 180	1975	Konjunktion in 6 Phasen V B	17,5 x 17,5 x 17,5 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 181	1975	Schnitt durch Raumdiagonale VII / 1	17,5 x 17,5 x 17,5 cm	ste, forg, sawn	Museum: Neues Museum Nürnberg
WV 182	1975	Schnitt durch Raumdiagonale VII / 2	17,5 x 35 x 17,5 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 183	1975	Schnitt durch Raumdiagonale VII / 3	17,5 x 17,5 x 35 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 184	1975	Schnitt durch Raumdiagonale VII / 4	17,5 x 35 x 17,5 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 185	1975	Schnitt durch Raumdiagonale VII / 5	17,5 x 35 x 17,5 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 186	1975	Schnitt durch Raumdiagonale VII / 6	25 x 25 x 25 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 187	1975	Schnitt durch Raumdiagonale VII / 7	25 x 25 x 25 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 188	1975	Schnitt durch Raumdiagonale VII / 8	17,5 x 35 x 17,5 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 189	1975	Schnitt durch Raumdiagonale VII / 9	17,5 x 26 x 17,5 cm	ste, forg, sawn	Privatbesitz
WV 190	1975	Schnitt durch Raumdiagonale VII / 10	25 x 25 x 25 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WV 191	1975	Schnitt durch Raumdiagonale VII / 11	17,5 x 35 x 17,5 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 192	1975	Schnitt durch Raumdiagonale VII / 12	17,5 x 35 x 17,5 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 193	1975 / 77	Stabilität und Labilität	176 x 300 x 300 cm	ssts, cut, weld, gsf	Öffentliche Institution
WV 194	1975	Zueinanderkippung	17,5 x 17,5 x 17,5 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 195	1975	Zueinanderkippung	19 x 19 x 19 cm	ssts, cut, weld, gsf	Privatbesitz
WV 196 1-2	1975	Zueinanderkippung	8 x 49 x 37,5 cm	sst, forg, sawn, gsf; Graphit auf Papier	Privatbesitz
WV 197	1976	Pyramiden - Subtraktion / 16 Phasen	20 x 20 cm	ste, roll, cut, weld; Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 198	1976	Kegel - Subtraktion / 18 Phasen	22,5 x 25 x 28,5 cm	ste, roll, bent, cut, weld; Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 199	1976	Kegel - Subtraktion / 6 Phasen	185 x 200 x 230 cm	sst, forg, bent, sawn, weld, gsf	Privatbesitz
WV 200	1976	Kegel - Subtraktion / 2 Phasen	24 x 24 x 32 cm	sst, forg, bent, sawn, weld, gsf	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 201	1976	Tetraeder - Subtraktion / 6 Phasen	25 x 30 x 30 cm	ste, roll, cut, weld; Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 202	1976	Tetraeder - Subtraktion / 6 Phasen	193 x 234 x 234 cm	ste, roll, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 203	1976	Kegel - Subtraktion / Konzentrisch	23 x 25 x 28,5 cm	ste, roll, bent, cut, weld; Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 204	1976	Kegel - Subtraktion / Rechtwinklig	25 x 25 x 31,5 cm	ste, roll, bent, cut, weld; Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 205	1976	Kegel - Subtraktion / Exzentrisch	24 x 25 x 46 cm	ste, roll, bent, cut, weld; Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 206	1976	Flächen - Raum - Ordnung	88 x 375 x 125 cm	ssts, bent	Aufgelöst
WV 207	1976	Flächen - Raum - Ordnung	125 x 125 x 750 cm	ssts, bent	Aufgelöst
WV 208	1976	Flächen - Raum - Ordnung	125 x 125 x 625 cm	ssts	Aufgelöst
WV 209	1976	Stabilisierung	400 x 400 x 1.200 cm	ste, roll, cut	Aufgelöst
WV 210	1977	Würfeladdition	20 x 20 x 20 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 210 A	1977	Würfeladdition	16 x 16 x 16,5 cm	sst, sawn, mill	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 211	1976 / 77	V / A	30 x 30 x 30 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 212	1976 / 77	V / B	30 x 30 x 30 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 213	1976 / 77	V / A / 4	30 x 60 x 30 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 214	1976 / 77	V / A / 5	30 x 60 x 30 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 215	1976 / 77	V / A / 6	30 x 60 x 30 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 216	1976 / 77	V / A / 7	30 x 60 x 30 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 217	1976 / 77	V / A / 8	30 x 60 x 30 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 218	1976/77	V / B / 3	30 x 60 x 60 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 219	1976 / 77	V / B / 4	30 x 60 x 30 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 220	1976 / 77	V / B / 5	30 x 30 x 42,5 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 221	1976 / 77	V / B / 6	30 x 42,5 x 42,5 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 222	1976/77	V / B / 7	30 x 60 x 30 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 223	1976 / 77	V / B / 8	30 x 42,5 x 60 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 224	1976 / 77	V / B / 9	30 x 60 x 60 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 225	1976 / 77	V / B / 10	30 x 60 x 30 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 226	1976 / 77	V / B / 11	30 x 90 x 30 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 227	1976/77	V / B / 12	30 x 90 x 30 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WV 228 1-11	1979	Schweißkonstruktion	13 x 13 x 13 cm	ste, roll, sawn, weld	Privatbesitz/ Besitz der Alf Lechner Stiftung/ Museum: Neues Museum Nürnberg
WV 229	1980	V / A / 9	30 x 85 x 21,5 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 230	1980	V / B / 13	42,5 x 42,5 x 30 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 231	1980	V / B / 14	50 x 57 x 80 cm	ste, forg, sawn	Privatbesitz
WV 232	1981	V / A / 10	40 x 85 x 28 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 233	1981	IX / I	30 x 30 x 30 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 234	1981	XII / 1	36 x 55 x 30 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 235	1981	XVI / 1	30 x 50 x 52 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 236	1981	X / 1	55 x 42,5 x 55 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 237	1980	Stabilisierung durch Rundeisen-Stab	25 x 30 x 300 cm	ste, forg, sawn	Museum: Städtische Galerie im Lenbachhaus München
WV 238	1978	Augsburger Dreiecke	300 x 380 x 300 cm	sst, sawn, weld	Öffentliche Institution
WV 239	1977	D - X	120 x 120 x 120 cm	alum, roll, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 240	1977	D - IX	120 x 120 x 120 cm	alum, roll, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 241	1977	Flächenabwicklung	200 x 200 x 200 cm	ste, roll, bent, cut, weld	Privatbesitz
WV 242	1977	Flächenabwicklung	25,3 x 25,3 x 25,3 cm	sst, sawn, weld, poli	Privatbesitz
WV 243	1977	Flächenabwicklung	12 x 20 x 25 cm	sst, bent, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 244	1977 / 84	Kreisteilung	210 x 210 x 400 cm	ste, roll, bent, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 245	1977	Flächenabwicklung I	12 x 12 x 23 cm	sst, bent, cut, weld; Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 246	1977	Flächenabwicklung II	11,5 x 24 x 36 cm	sst, bent, cut, weld; Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 247	1977	Flächenabwicklung III	12 x 12 x 48 cm	sst, bent, cut, weld; Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 248	1977	Flächenabwicklung IV	12 x 24 x 24 cm	sst, bent, cut, weld; Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 249	1977	Flächenabwicklung V	24 x 24 x 24 cm	sst, bent, cut, weld; Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 250	1977	Flächenabwicklung VI	24 x 25 x 12 cm	sst, bent, cut, weld; Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 251	1977	Flächenabwicklung VII	11 x 11 x 22 cm	sst, bent, cut, weld; Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 252	1977	Flächenabwicklung VIII	22 x 22 x 22 cm	sst, bent, cut, weld; Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 253	1977	Flächenabwicklung IX	16 x 23 x 23 cm	sst, bent, cut, weld; Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 254	1977	Flächenabwicklung	13 x 23 x 23 cm	sst, bent, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 255	1977	Flächenabwicklung	135 x 250 x 250 cm	sst, forg, bent, sawn, weld, gsf	Privatbesitz
WV 256	1976	Würfelskelett-Verschiebung auf Glasscheibe	61 x 120 x 120 cm	sst, sawn, weld, gsf; crys	Aufgelöst
WV 257	1976	Diagonal - Verschiebung	36 x 53 x 53 cm	ste, forg, sawn; crys	Aufgelöst
WV 258	1976	Rahmenkonstruktion	220 x 220 x 300 cm	ssts, cut, weld, gsf; crys	Aufgelöst
WV 259	1976	Kreuzspiegelung	200 x 200 x 200 cm	ste, forg, sawn; crys	Umgearbeitet
WV 260	1976	Flächenkonstruktion XX	200 x 220 x 200 cm	ste, roll, cut, weld; crys	Museum: Kunsthalle zu Kiel
WV 261	1976	Flächenkonstruktion XXI	160 x 160 x 220 cm	ste, roll, cut, weld; crys	Museum: Neue Nationalgalerie Berlin
WV 262	1976	Flächenkonstruktion XXII	177 x 177 x 177 cm	ste, roll, cut, weld; crys	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 263	1977	Flächenkonstruktion XIII	100 x 200 x 200 cm	ste, roll, cut, weld; crys	Museum: Staatsgalerie Stuttgart
WV 264	1977	Flächenkonstruktion XXIV	110 x 210 x 210 cm	ste, roll, cut, weld; crys	Museum: Bundessammlung für zeitgenössische Kunst Bonn

WV 265	1977	Stabilisierung eines Prismas XXV	100 x 240 x 200 cm	ste, forg, sawn; crys	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 266	1977	3 Säulen	650 x 100 x 100 cm	ste, forg, be; sst, poli; gl	Öffentliche Institution
WV 267	1978	Stabile und labile Würfelbeziehungen	60 x 200 x 200 cm	ste, forg, sawn; crys	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 268	1978	Teilung durch Spiegelung	200 x 200 x 35 cm	ste, forg, sawn; crys	Aufgelöst
WV 269	1979	Stabile und labile Würfelbeziehung	44 x 150 x 150 cm	ste, forg, sawn; crys	Privatbesitz
WV 270	1979	Teilung durch Spiegelung	170 x 170 x 62 cm	ste, forg, sawn; crys	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 271	1980	Würfelstabilisierung	45 x 160 x 160 cm	ste, forg, sawn; crys	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 272	1981/82	IGA - Wasserwand	500 x 500 x 500 cm	sssts, cut, weld, gsf	Öffentliche Institution
WV 273	1976	Flächendurchdringung / Quadrate	18 x 18 x 18 cm	stes, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 274	1976	Flächendurchdringung / Rechtecke	27 x 28,5 x 28,5 cm	stes, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 275	1976	Flächendurchdringung / Rechtecke	8,5 x 8,5 x 20 cm	stes, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 276	1976	Flächendurchdringung / Rechtecke	2,5 x 2,5 x 30 cm	sssts, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 277	1977	Topographische Skulptur	6 x 15 x 6 cm	stes, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 278	1979 / 80	Dreiecksskulptur	283 x 849 x 849 cm	ste, roll, cut, weld	Umgearbeitet
WV 278 A	1979 / 80	Dreiecksskulptur - Variation von WV 278	283 x 367 x 283 cm	ste, roll, cut, weld	Umgearbeitet
WV 278 B	1979 / 80	Dreiecksskulptur - Variation von WV 278	164 x 400 x 400 cm	ste, roll, cut, weld	Umgearbeitet
WV 278 I	1979	Dreiecksskulptur I	283 x 283 x 566 cm	ste, roll, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 278 II	1980	Dreiecksskulptur II	283 x 283 x 283 cm	ste, roll, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 278 III	1980	Dreiecksskulptur III	200 x 400 x 283 cm	ste, roll, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 279	1979 / 83	Flächendurchdringung / Gasteig	2.380 x 143 x 143 cm	sssts, cut, weld, gsf	Öffentliche Institution
WV 280	1981	IX / 2	30 x 30 x 40 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 281	1983	WS / 1	40 x 40 x 48 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 282	1983	WS / 2	40 x 56,5 x 40 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 283	1983	WS / 3	40 x 56,5 x 40 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 284	1983	WS / 4	40 x 60 x 40 cm	ste, forg, sawn	Museum: Städtische Kunsthalle Mannheim
WV 285	1983	WS / 5	40 x 97 x 40 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 286	1983	WS / 6	56 x 28 x 84 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 287	1983	WS / 7	40 x 80 x 40 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 288	1983	WS / 8	40 x 40 x 60 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 289	1983	WS / 9	56 x 40 x 56 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 290	1983	WS / 10	40 x 60 x 40 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 291	1983	WS / 11	40 x 40 x 70 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 292	1983	WS / 12	40 x 47 x 40 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 293	1983	WS / 13	50 x 45 x 50 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 294	1983	WS / 14	40 x 40 x 50 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 295	1983	WS / 15	40 x 40 x 64 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 296	1983	WS / 16	56 x 56 x 56 cm	ste, forg, sawn	Museum: Staatsgalerie moderner Kunst München
WV 297	1983	WS / 17	26 x 40 x 72 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 298	1979	Gewichtsverlagerung durch Teilung	30 x 60 x 300 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WV 299	1979	Vierkantkörper mit Teilung	30 x 60 x 200 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 300	1982	Geteilte Platte	11,3 x 11,3 x 6 cm	sst, forg, gsf, sawn	Privatbesitz
WV 301	1982	Geteilte Platte	100 x 60 x 100 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 302	1982	Geteilte Platte	50 x 50 x 30 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 303	1982	Geteilte Platte	65 x 65 x 30 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 304	1983	Versinkende Kugel	90 x 100 x 100 cm	ste, forg, sawn	Privatbesitz
WV 305	1983	Versinkende Rechteckkörper	30 x 30 x 70 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 305 A	1982	Diagonalhalbierung - Quadratblock	30 x 60 x 60 cm	ste, forg, sawn	Umgearbeitet
WV 306	1983	Rechteck-Block mit Diagonalteilung	30 x 30 x 75 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 306 A	1982	Diagonalhalbierung - Rechteckblock	30 x 60 x 75 cm	ste, forg, sawn	Umgearbeitet
WV 307	1984	Winkelteilung	50 x 50 x 50 cm	ste, forg, sawn	Umgearbeitet
WV 308	1984	Versinkende Platte	21 x 132 x 62 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 308 A	1984	Versinkende Körper	w = 360, t = 360 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 308 B	1984	Versinkende Körper	w = 360, t = 360 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 308 C	1984	Versinkende Körper	w = 360, t = 360 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 309	1978	Raum - Kreuz	600 x 600 x 200 cm	vier, cut, weld, sgalv, lac	Öffentliche Institution
WV 310	1978	Exzentrische Pyramide	600 x 1.200 x 300 cm	sst, roll, cut, weld, gsf	Öffentliche Institution
WV 311	1980	Raum - Skelett	2.300 x 60 x 3.580 cm	sst, sawn, weld, gsf	Öffentliche Institution
WV 312	1980	Würfel - Flächen - Diagonale	1.200 x 1.200 x 1.200 cm	sst, sawn, weld, gsf	Öffentliche Institution
WV 313	1982	Würfel - Skelett - Subtraktion	20 x 20 x 20 cm	sst, sawn, weld, gsf	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 314	1982	Würfel-Skelett-Subtraktion 3 S	163 x 325 x 230 cm	ste, roll, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 315	1984	Würfel-Skelett-Subtraktion 2 S + 2 F	434 x 434 x 434 cm	ste, roll, cut, weld	Privatbesitz
WV 316	1984	Würfel-Skelett-Subtraktion 3 S + 1 R	350 x 350 x 350 cm	ste, roll, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 317	1984	Würfel-Skelett-Subtraktion 2 S + 2 F	350 x 350 x 350 cm	ste, roll, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 318	1984	Würfel-Skelett-Subtraktion 1 S + 2 F + 1 R	227 x 350 x 480 cm	ste, roll, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 319	1983 / 84	Würfel-Skelett-Subtraktion 3 S + 1 F + 1 R	215 x 425 x 475 cm	ste, roll, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 320	1984	Würfel-Skelett-Subtraktion 1 S + 3 F + 1 R	17 x 24 x 20,5 cm	sst, sawn, weld, gsf	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 321	1984	Würfel-Skelett-Subtraktion 2 S + 3 F	14,5 x 14,5 x 14,5 cm	sst, sawn, weld, gsf	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 322	1984	Würfel-Skelett-Subtraktion	720 x 720 x 720 cm	sst, sawn, weld, gsf	Öffentliche Institution
WV 323	1984	Würfel-Skelett-Subtraktion 3 S + 1 F	15 x 15 x 15 cm	sst, sawn, weld, gsf	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 324	1986	Relief	800 x 5.000 x 40 cm	sst, bent, gsf	Öffentliche Institution
WV 325	1977 / 84	Kreisteilung - Quadratanordnung	230 x 450 x 615 cm	ste, roll, bent, cut, weld	Privatbesitz
WV 326	1976 / 85	Ring mit Stab	230 x 230 x 289 cm	sst, forg, bent, sawn, weld, gsf	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 327	1984	Ringstabilisierung	200 x 240 x 140 cm	sst, forg, bent, sawn, weld, gsf	Aufgelöst

WV 328	1984 / 85	Ringteilung mit Versetzung	20 x 250 x 250 cm	sst, forg, bent, sawn, gsf	Umgearbeitet
WV 329	1984	Spirale	45 x 191 x 191 cm	sst, forg, bent, sawn, gsf	Privatbesitz
WV 330	1984	Ringteilung	20 x 250 x 250 cm	sst, forg, bent, sawn, gsf	Umgearbeitet
WV 331	1983 / 87	Geöffneter Ring	80 x 500 x 500 cm	sst, forg, sawn, bent	Öffentliche Institution
WV 332	1984	Ringhalbierung, Gewichtsverlagerung	56 x 176 x 235 cm	ste, forg, bent, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 333	1985	Ringhalbierung	20 x 180 x 180 cm	ste, forg, bent, sawn	Museum: Museum moderner Kunst Wien
WV 334	1985	Scheibe mit Teilungsschnitt I	10 x 150 x 150 cm	ste, forg, cut	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 335	1985	Scheibe mit Teilungsschnitt II	10 x 150 x 150 cm	ste, forg, cut	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 336	1985	Scheibe mit Teilungsschnitt III	10 x 150 x 150 cm	ste, forg, cut	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 337	1985	Scheibe mit Teilungsschnitt IV	10 x 150 x 150 cm	ste, forg, cut	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 338	1981	Flächen-Teilung	173 x 120 x 480 cm	ste, roll, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 339	1981	Halbierung einer Quadratplatte	6 x 270 x 200 cm	ste, roll, cut	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 340	1982	Halbierung einer Rechteckplatte	h = 6 cm	ste, roll, cut	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 341	1982	Halbierung einer Rechteckplatte	7 x 192 x 252 cm	ste, roll, cut	Privatbesitz
WV 342	1983	Halbierung und Verschiebung einer Quadratplatte	6 x 156 x 220 cm	ste, roll, cut	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 343	1983	Richtungsänderung	8 x 149 x 297 cm	ste, roll, cut	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 344	1983	Quadratums wandlung in ein Dreieck	3,5 x 137 x 330 cm	ste, roll, cut	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 345	1983	Diagonalhalbierung einer Rechteckplatte	18 x 100 x 241 cm	ste, roll, bent, cut	Öffentliche Institution
WV 346	1983	Diagonalhalbierung einer Rechteckplatte	15 x 207 x 500 cm	ste, roll, bent, cut	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 347	1983 / 84	Versunkene Quadratfaltung	225 x 430 x 150 cm	W	Nicht ausgeführt
WV 348	1984	Quadratfaltung	72,5 x 72,5 x 30 cm	ste, roll, cut, weld	Privatbesitz
WV 349	1984	Große Richtungsänderung	8 x 480 x 600 cm	ste, roll, cut	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 350 I	1983	Quadrathalbierung	0 x 28,2 x 28,2 cm	Pappe, kollagiert	Nicht ausgeführt/ Modell in Privatbesitz
WV 350 II	1983	Rechteckhalbierung	27,5 x 27,5 x 0 cm	Pappe, kollagiert	Nicht ausgeführt
WV 350 III	1983	Quadrathalbierung	0 x 28,2 x 28,2 cm	Pappe, kollagiert	Nicht ausgeführt
WV 350 IV	1983	Rechteckhalbierung	0 x 29 x 29 cm	Pappe, kollagiert	Nicht ausgeführt
WV 351	1981	Parallelbiegung	20 x 200 x 200 cm	ste, roll, bent, cut	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 352	1981	Diagonalbiegung	20 x 220 x 220 cm	ste, roll, bent, cut	Museum: Neue Nationalgalerie Berlin
WV 353	1981	Diagonalteilung	40 x 210 x 210 cm	ste, roll, bent, cut	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 354	1983	Diagonalteilung	20 x 100 x 241 cm	ste, roll, bent, cut	Öffentliche Institution
WV 355	1983	Quadrathalbierung / Diagonalwölbung, Riyadh I	960 x 612 x 1.180 cm	stecon	Öffentliche Institution
WV 356	1984	Hommage à Franz Marc	200 x 200 x 682 cm	ste, roll, bent, burnt	Museum: Franz Marc Museum Murnau-Kochel
WV 357	1985	Gewölbte Platte	25 x 260 x 360 cm	ste, roll, bent, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 358	1985	Gewichtsverteilung	85 x 350 x 500 cm	ste, roll, bent, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 359	1985	St. Wendeler Blatt	50 x 320 x 880 cm	ste, roll, bent, burnt	Öffentliche Institution
WV 360	1986	Stahlblatt Nr. 1	3 x 8 x 31,5 cm	ste, roll, bent, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WV 361	1986	Stahlblatt Nr. 2	20 x 320 x 453 cm	ste, roll, bent, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 362	1986	Stahlplatte Nr. 3	110 x 170 x 821 cm	ste, roll, bent, burnt	Museum: Franz Marc Museum Murnau-Kochel
WV 363	1986	Stahlblatt Nr. 4	24 x 370 x 370 cm	ste, roll, bent, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 364	1986	Stahlblatt Nr. 5	28 x 300 x 725 cm	ste, roll, bent, burnt	Museum: Neue Nationalgalerie Berlin
WV 365	1986	Stahlplatte Nr. 7	67 x 222 x 637 cm	ste, roll, bent, burnt	Umgearbeitet
WV 365 A	1986 / 2016	Stahlplatte Nr. 7	26 x 450 x 640 cm	ste, roll, bent, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 366 I	1986	Gebogenes Blatt Nr. 1	2 x 12 x 24 cm	ssts, bent, cut, gsf	Nicht ausgeführt
WV 366 II	1986	Gebogenes Blatt Nr. 2	2 x 15,5 x 31 cm	ssts, bent, cut, gsf	Nicht ausgeführt
WV 366 III	1986	Gebogenes Blatt Nr. 3	13,5 x 13,5 x 13,5 cm	ssts, bent, cut, gsf	Nicht ausgeführt
WV 367	1986 / 1990	Stahlblatt Nr. 6	96 x 360 x 926 cm	ste, roll, bent, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 368	1986	Stahlplatte Nr. 6 / K	35,5 x 160 x 405 cm	ste, roll, bent, burnt	Öffentliche Institution
WV 369	1990	Dillingen-Pachten	580 x 244 x 1.160 cm	ste, roll, bent, burnt	Leihgabe Öffentliche Institution
WV 370	1985	Ordnung und Zufall	15 x 15 x 65 cm	wire	Nicht ausgeführt
WV 371	1985	Kalotten - Brunnen	5 x 36 x 60 cm	sst, forg, gsf	Nicht ausgeführt
WV 372	1986	Kalotte mit Bogenschnitt	4 x 20 x 20 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 373	1986	Kalotte mit Bogenschnitt	16 x 80 x 80 cm	ste, forg, sawn	Privatbesitz
WV 374	1986	Vier exzentrische Schalen	420 x 127 x 127 cm	ste, forg, burnt, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 375	1985	Wand - Boden - Stück	25 x 35 x 90 cm	ste, forg, sawn	Museum: Bundessammlung für zeitgenössische Kunst Bonn
WV 376	1986	Wand - Boden - Stück	17 x 64 x 30 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 377	1986	Eck - Stück	24 x 72 x 48 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 378	1986	Kalotte	21 x 80 x 80 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 379	1987	Großes Wand - Boden - Stück	41 x 97 x 79 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 380	1987	Großes Eck -Stück	79 x 60 x 81 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 381	1987	Kreisteilung - Quadratanordnung - Kugel	266 x 320 x 850 cm	ste, forg; ste, roll, bent, cut, weld	Museum: Sprengel Museum Hannover
WV 382	1987	Kreisteilung - Quadratanordnung - Kugel, 1987	240 x 390 x 600 cm	ste, forg; ste, roll, bent, cut, weld	Museum: Skulpturenpark Schloß Philippsruhe Hanau
WV 383	1988	Durchdringung	220 x 300 x 220 cm	sst, forg, bent, sawn, weld, gsf	Museum: Rheinisches Landesmuseum Mainz
WV 384	1987	Ring - Quadrat - Teilung	19 x 80,6 x 80,6 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 385	1987	Ring mit Stab	75 x 157 x 235 cm	ste, forg, bent, sawn, weld	Umgearbeitet
WV 385 A	1987 / 2008	Ring mit Stab	75 x 157 x 235 cm	ste, forg, bent, sawn, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 386	1977 / 87	Tetraeder - Subtraktion	21 x 25 x 25 cm	sst, sawn, weld, gsf	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 387	1977 / 87	Tetraeder - Subtraktion	21 x 25 x 25 cm	sst, sawn, weld, gsf	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 388	1977 / 87	Tetraeder - Subtraktion	21 x 25 x 25 cm	sst, sawn, weld, gsf	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 389	1987	Tetraeder - Subtraktion	372 x 446 x 394 cm	sst, forg, sawn, weld	Museum: Neue Nationalgalerie Berlin
WV 390	1987	Tetraeder - Subtraktion mit Ring	42,5 x 42,5 x 42,5 cm	sst, forg, sawn, bent, weld, gsf	Privatbesitz
WV 390 A	1987	Tetraeder - Subtraktion mit Ring	360 x 360 x 360 cm	sst, forg, sawn, bent, weld, gsf	Museum: Kunsthalle zu Kiel
WV 391	1987	Großes - Wand - Boden -Stück	95 x 100 x 67 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 392	1987	Kugel - Sektor	71 x 84 x 89 cm	ste, forg, sawn	Privatbesitz
WV 393	1987	Kugel - Teilung	91,3 x 100 x 100 cm	ste, forg, sawn	Umgearbeitet
WV 394	1987	Wand - Boden - Stück	53 x 96 x 82 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WV 395	1987	Konstellation	70 x 70 x 90 cm	ste, forg, sawn	Umgearbeitet
WV 396	1987	Konstellation	70 x 130 x 90 cm	ste, forg, sawn	Umgearbeitet
WV 397	1987	Konstellation	100 x 70 x 130 cm	ste, forg, sawn	Privatbesitz
WV 398	1987	Konstellation		ste, forg, sawn	Umgearbeitet
WV 399	1987	Konstellation	30 x 130 x 70 cm	ste, forg, sawn	Umgearbeitet
WV 400	1987	Konstellation	100 x 70 x 60 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 401	1987	Konstellation	100 x 60 x 50 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 402	1988	Konstellation S / 1	12,5 x 17,5 x 85 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 403	1988	Konstellation S / 2	30 x 12,5 x 72 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 404	1988	Konstellation S / 3	30 x 25 x 30 cm	sst, forg, sawn	Privatbesitz
WV 405	1988	Konstellation S / 4	42,5 x 25 x 60 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 406	1988	Konstellation S / 5	30 x 25 x 42,5 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 407	1988	Konstellation BR / 1	30,5 x 43 x 64,5 cm	sst, forg, sawn	Privatbesitz
WV 408	1988	Konstellation BR / 2	43 x 30,5 x 43 cm	sst, forg, sawn	Privatbesitz
WV 409	1988	Konstellation BR / 3	21,5 x 30,5 x 43 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 410	1988	Konstellation BR / 4	30,5 x 43 x 43 cm	sst, forg, sawn	Privatbesitz
WV 411	1988	Konstellation BR / 5	21,5 x 30,5 x 64,5 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 412	1988	Konstellation BR / 6	30,5 x 86 x 21,5 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 413	1988	Konstellation BR / 7	30,5 x 52 x 43 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 414	1988	Konstellation BR / 8	30,5 x 52 x 43 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 415	1989	Verdichtung - Auflösung		sst, forg, sawn, weld	Nicht ausgeführt
WV 416	1988	Verdichtung - Auflösung		sst, forg, sawn	Nicht ausgeführt
WV 417	1988	Verdichtung - Auflösung	230 x 30 x 230 cm	ste, forg, sawn, weld	Privatbesitz
WV 418	1988	Konstellation K / 1	20 x 5 x 7 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 419	1988	Konstellation K / 2	5 x 10 x 14 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 420	1988	Konstellation K / 3	10 x 5 x 14 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 421	1988	Konstellation K / 4	15 x 5,5 x 12 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 422	1988	Rechteck - Konstellation	45 x 32 x 32 cm	sst, forg, sawn	Privatbesitz
WV 423	1988	Rechteck - Konstellation	15,5 x 21 x 30 cm	sst, forg, sawn, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 424	1989	Quadrat - Konstellation	65 x 91,5 x 85 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 425	1989	300° - Kreisteil	245 x 245 x 391 cm	sst, forg, sawn, bent, weld, gsf	Umgearbeitet
WV 426	1989	Kreis - Halbkreis extern	511 x 860 x 345 cm	sst, forg, sawn, bent, weld, gsf	Öffentliche Institution
WV 427	1989	Kreis - Halbkreis intern	220 x 240 x 480 cm	sst, forg, sawn, bent, weld, gsf	Privatbesitz
WV 428	1989	Ringskulptur Ingolstadt	800 x 900 x 1.200 cm	sst, forg, sawn, bent, weld, gsf	Museum: Stadtmuseum Ingolstadt
WV 429	1989	Dreiviertel - Kreis mit Stab	22,5 x 21 x 52 cm	sst, forg, sawn, bent, weld, gsf	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 430	1989	Halbkreis - Dreiviertelkreis, radial	400 x 465 x 930 cm	sst, forg, sawn, bent, weld, gsf	Privatbesitz
WV 431	1989	Halbkreis - Dreiviertelkreis, tangential	21 x 37 x 58 cm	sst, forg, sawn, bent, weld, gsf	Nicht ausgeführt
WV 432	1989 / 1990	Halbkreis - Dreiviertelkreis	640 x 460 x 1.000 cm	sst, forg, sawn, bent, weld, gsf	Öffentliche Institution
WV 433	1989	Rechteck - Konstellation II	32 x 36 x 45 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 434	1989	Rechteck - Konstellation III	22,5 x 54,5 x 45 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 435	1989	Rechteck - Konstellation IV	22,5 x 64 x 45 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WV 436	1989	Rechteck - Konstellation V	32 x 45 x 45 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 437	1989	Rechteck - Konstellation VI	32 x 22,5 x 45 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 437 A	1989	Rechteck - Konstellation VI	32 x 22,5 x 45 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 438	1989	Rechteck - Konstellation VII	22,5 x 32 x 45 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 439	1989	Rechteck - Konstellation VIII	45 x 32 x 32 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 440	1989	Verschließung I	45 x 64 x 22,5 cm	sst, forg, sawn, weld, gsf	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 441	1989	Verschließung II	42,3 x 30 x 30 cm	sst, forg, sawn, weld, gsf	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 441 A	1989	Verschließung III	60 x 30 x 30 cm	sst, forg, sawn, weld, gsf	Öffentliche Institution
WV 442	1989	Verschließung IV	30 x 72,5 x 42,5 cm	sst, forg, sawn, weld, gsf	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 443	1989	Verschließung V	72,5 x 30 x 30 cm	sst, forg, sawn, weld, gsf	Privatbesitz
WV 444	1989	Verschließung VI	60 x 30 x 30 cm	sst, forg, sawn, weld, gsf	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 445	1989	Quadrat - Konstellation II	30 x 30 x 25 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 446	1989	Quadrat - Konstellation III	45,5 x 42,5 x 35 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 447	1989	Quadrat - Konstellation IV	30 x 42,5 x 42,5 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 448	1989	Quadrat - Konstellation V	30 x 30 x 72,5 cm	sst, forg, sawn	Privatbesitz
WV 449	1989	Quadrat - Konstellation VI	30 x 30 x 42,5 cm	sst, forg, sawn	Privatbesitz
WV 450	1989	Quadrat - Konstellation VII	30 x 42,5 x 42,5 cm	sst, forg, sawn	Privatbesitz
WV 451	1989	Quadrat - Konstellation VIII	30 x 51,5 x 42,5 cm	sst, forg, sawn	Umgearbeitet
WV 452	1989	Quadrat - Konstellation IX	30 x 72,5 x 51,5 cm	sst, forg, sawn	Umgearbeitet
WV 453	1989	Quadrat - Konstellation X	30 x 60 x 60 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 454 I	1989	Geborstene Platte I	13 x 106 x 364 cm	chro, roll, sawn, burst	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 454 II	1989	Geborstene Platte II	11 x 94 x 303 cm	chro, roll, sawn, burst	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 455 A	1989 / 2009	Epitaph I	130 x 54 x 11,5 cm	chro, roll, sawn, crack	Privatbesitz
WV 455 B	1989 / 2009	Epitaph II	130 x 190 x 11,5 cm	chro, roll, sawn, crack	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 455 I	1989	"11.10.1989"	11,5 x 130 x 130 cm	chro, roll, sawn, crack	Umgearbeitet
WV 455 II	1989	"11.10.1989"	11,5 x 130 x 130 cm	chro, roll, sawn, crack	Umgearbeitet
WV 456	1990	Fast zwei Quadrate	80 x 154 x 22 cm	chro, roll, sawn, crack	Umgearbeitet
WV 456 A	1990 / 2009	Zwei Quadrat Fragmente	90 x 88 x 90 cm	chro, roll, sawn, crack	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 457	1990	Geschiebe	11 x 158 x 247 cm	chro, roll, sawn, crack	Umgearbeitet
WV 457 A	1990	Ohne Titel	ca. 140 x 40 x 35 cm	chro, roll, sawn, crack	Umgearbeitet
WV 458 A	1990	Gesägt - Gebrochen	12 x 222 x 212 cm	chro, roll, sawn, crack	Umgearbeitet
WV 458 B	1990	Sektor	12 x 350 x 350 cm	chro, roll, sawn, crack	Umgearbeitet
WV 459	1990	Quadrat gebrochen	14 x 165 x 182 cm	chro, roll, sawn, crack	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 460	1990	Quadratbruch	11,5 x 200 x 270 cm	chro, roll, sawn, crack	Privatbesitz
WV 461	1990	Unterbrechung	11,5 x 117 x 208 cm	chro, roll, sawn, crack	Vernichtet
WV 461 A	1990	Unterbrechung	11,5 x 103 x 146 cm	chro, roll, sawn, crack	Vernichtet
WV 462	1990	Quadrat - Quadrat	14 x 364 x 380 cm	chro, roll, sawn, crack	Aufgelöst
WV 463	1990	Dreieck - Quadrat	92 x 215 x 115 cm	chro, roll, sawn, crack	Umgearbeitet
WV 463 A	1990	Quadrat - Fragment	90 x 80 x 14 cm	chro, roll, sawn, crack	Privatbesitz
WV 464 A	1990	Bogenbrechung	14 x 260 x 300 cm	chro, roll, sawn, crack	Umgearbeitet

WV 464 B	1990 / 1995	Fragment Konstruktion	14 x 300 x 320 cm	chro, roll, sawn, crack	Aufgelöst
WV 465	1990	Spaltung	30 x 109 x 310 cm	chro, roll, bent, burst	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 466	1990	Spannung - Entspannung	74 x 220 x 433 cm	ste, roll	Vernichtet
WV 467	1990	Sphärisches Segment	51 x 62 x 900 cm	ste, roll, bent, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 468	1990	Zaunskulptur	220 x 5.200 x 30 cm	ste, roll, sawn, zink	Öffentliche Institution
WV 469	1990	Quadrat-Konstellation	30 x 30 x 42,5 cm	titan, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 469 A	1990	Stele	110 x 29 x 29 cm	ste, forg	Privatbesitz
WV 470	1990	Schmiedeblock	5 x 5 x 26 cm	sst, forg, mill	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 471	1990	Kreis - Teilung	97 x 160 x 150 cm	ste, roll, bent, cut, weld	Privatbesitz
WV 472	1990	Zeitteilung	Installation	chro, forg, fläm	Umgearbeitet
WV 472 A	1990	Zeitteilung	Installation	chro, forg, fläm	Umgearbeitet
WV 472 B	1990 / 2005	Zeitteilung	22 x 2.500 x 3.600 cm	chro, forg, fläm	Umgearbeitet
WV 473	1990	Wand - Boden - Fläche	102 x 125 x 137 cm	chro, roll, sawn, crack	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 474	1990	Relief	210 x 98 x 5 cm	chro, roll, sawn, crack	Aufgelöst
WV 475	1991	Spaltung	71 x 118 x 436 cm	chro, roll, crack	Aufgelöst
WV 476 1-16	1991	Kleine Würfelkanten - Subtraktion	16 x 16 x 16 cm	sst, forg, sawn, mill, geschwärzt	Privatbesitz/ Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 477	1991	Würfelkanten - Subtraktion	40 x 40 x 40 cm	ste, forg, mill	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 478	1991	Verbindung durch Kanten - Subtraktion	30 x 30 x 147 cm	sst, forg, mill	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 479	1991	Würfel im Würfel	40 x 40 x 40 cm	ste, forg, sawn	Museum: Staatsgalerie moderner Kunst München
WV 480	1991	Ring mit Stab	450 x 900 x 450 cm	sst, forg, sawn, bent, weld, gsf	Öffentliche Institution
WV 481	1991	Kreisrhythmen	350 x 460 x 870 cm	sst, forg, sawn, bent, weld, gsf	Öffentliche Institution
WV 482	1991	Kreis im Halbkreis	375 x 375 x 750 cm	sst, forg, sawn, bent, weld, gsf	Privatbesitz
WV 483	1991	Kreisauflösung	210 x 440 x 440 cm	sst, forg, sawn, bent, weld, gsf	Öffentliche Institution
WV 484	1991	Quadratauflösung	184 x 200 x 38 cm	chro, roll, crack	Privatbesitz
WV 485	1991	Schmiedeblock	31 x 54 x 44 cm	ste, forg	Privatbesitz
WV 486	1991	Gewichtsverlagerung	62 x 110 x 253 cm	chro, forg, burst, sawn	Umgearbeitet
WV 486 A	1991 / 2009	Halbzylinder I	62 x 110 x 253 cm	chro, forg, burst, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 487	1991	Halbzylinder über den Stab gebrochen	74 x 270 x 362 cm	chro, forg, burst, sawn	Umgearbeitet
WV 487 A	1991 / 2009	Halbzylinder II	74 x 270 x 362 cm	chro, forg, burst, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 488	1991	Große Zylinderspaltung	325 x 120 x 120 cm	chro, forg, burst	Museum: Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg
WV 489	1991	Gebrochenes Rechteck	283 x 101 x 6 cm	chro, roll, sawn, crack	Vernichtet
WV 490	1991	Über den Stab gebrochen	28 x 510 x 780 cm	chro, roll, sawn, crack	Kirchlicher Besitz
WV 491	1992	Winkelstele	370 x 107 x 118 cm	chro, roll, sawn, crack, weld	Privatbesitz
WV 492	1992	Wendung	60 x 33 x 80 cm	ste, forg	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 493	1992	Prägung	15 x 100 x 260 cm	ste, roll	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 494	1992	Dreiecke	52,5 x 100 x 100 cm	chro, roll, sawn, crack, weld	Privatbesitz
WV 495	1992	Rechteck-Konstellation	44 x 31 x 15 cm	sst, forg, sawn	Privatbesitz
WV 496	1992	Wand-Boden- Anordnung	Installation	ste, forg, sawn; ste, roll, bent, sawn, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 497	1992	Würfel-Diagonale	42 x 30 x 30 cm	ste, forg; chro, roll, crack	Privatbesitz
WV 498	1992	Eindringung	30 x 35 x 125 cm	ste, forg, cut	Aufgelöst

WV 498 A	1992	Kalottenabschnitt	30 x 35 x 125 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 499	1992	Versinkende Gruppe	70 x 210 x 470 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 500	1986 / 1992	Stahlblatt Nr. 1	89 x 218 x 958 cm	ste, roll, bent, burnt	Privatbesitz
WV 501	1992	Stelen	143 x 30 x 980 cm	ste, forg	Museum: Städel Museum Frankfurt a. M.
WV 502	1992	Spaltung	61 x 101 x 456 cm	chro, roll, burst	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 503	1993	Unterbrechung	62 x 115 x 336 cm	Chro, cast, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 504	1993	Abkippung	27 x 74 x 80 cm	chro, roll, sawn, crack	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 505	1993	Quadrat-Dreieck	45 x 38 x 50 cm	ste, forg; chro, roll, crack	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 506	1993	Würfelveränderung I	36 x 43 x 38 cm	ste, forg	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 507	1993	Würfelveränderung II	37 x 40 x 43 cm	ste, forg	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 508	1993	Würfelveränderung III	34 x 38 x 41 cm	ste, forg	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 509	1993	Konkav - Konvex	137 x 378 x 17 cm	chro, roll, sawn, crack	Umgearbeitet
WV 509 A	1993	Große Plattenspaltung	17 x 133 x 400 cm	chro, roll, sawn, crack	Aufgelöst
WV 509 B	1993	Große Plattenspaltung	17 x 133 x 378 cm	chro, roll, sawn, crack	Aufgelöst
WV 510	1993	Große Quer - Teilung	58 x 226 x 670 cm	ste, roll, cut	Aufgelöst
WV 511	1993	Stauchung	87 x 77 x 365 cm	chro, roll, ramm	Umgearbeitet
WV 511 A	1993	Stauchung	32 x 230 x 230 cm	Chro, roll, ramm, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 512	1993	Zylinderspaltung	90 x 90 x 135 cm	chro, forg, sawn, burst	Privatbesitz
WV 512 A	1993	Zylinderspaltung	90 x 90 x 90 cm	chro, forg, sawn, burst	Privatbesitz
WV 513 A-D	1993	Ohne Titel	35 x 176 x 210 cm	chro, roll, sawn, crack	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 514	1993	Flammenbewegung	56 x 12,5 x 200 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 515	1993	Kugeleckstück	91 x 100 x 100 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 516	1993	Kugelsektor	40 x 69 x 83 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 517 1-2	1993	Kugel	Ø 130 cm	ste, forg	Privatbesitz/ Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 518	1993	Kugelteilung	Ø 125 cm	ste, forg, sawn	Privatbesitz
WV 519	1993	Große Längsteilung	45 x 270 x 540 cm	ste, roll, sawn	Privatbesitz
WV 520	1993	Sektor	900 x 60 x 85 cm	ssts, cut, weld, gsf	Öffentliche Institution
WV 521	1993	Über Kreuz gebrochen	57 x 395 x 395 cm	chro, roll, sawn, crack	Aufgelöst
WV 521 A	1993	Große Dreiteilung	16 x 133 x 395 cm	chro, roll, sawn, crack	Aufgelöst
WV 522	1993	Stauchung	50 x 180 x 286 cm	sst, roll, bent, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 523	1993	Doppelung	151 x 404 x 23 cm	chro, roll, sawn, crack	Umgearbeitet
WV 523 A	1993	Große Zarge	151 x 126 x 128 cm	chro, roll, sawn, crack, weld	Vernichtet
WV 524	1993	Gegenüberstellung	122 x 151 cm	chro, roll, sawn, crack	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 525	1994	Fünfundsechzigtausend	195 x 280 x 280 cm	chro, cast	Öffentliche Institution
WV 526	1994	Sieben Würfel im Raum	40 x 40 x 40 cm	ste, forg, cut, gekerbt, gestanzt, durchbohrt	Öffentliche Institution
WV 527	1994	Quadraträume	11 x 153 x 218 cm	chro, roll, sawn, crack	Vernichtet
WV 528	1994	Faltung gegen Widerstand	56 x 220 x 186 cm	chro, roll, ramm	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 529	1994	Fragment	22 x 34 x 110 cm	chro, roll, sawn, crack	Umgearbeitet
WV 530	1994	Großes Fragment	50 x 130 x 400 cm	chro, roll, sawn, crack	Aufgelöst
WV 531	1994	Zylinderspaltung	240 x 378 x 756 cm	chro, forg, burst; ste, roll, sawn	Umgearbeitet
WV 531 A	1994	Zylinderspaltung	240 x 135 x 135 cm	chro, forg, burst	Privatbesitz
WV 532	1994	Segmente	131 x 345 x 300 cm	ste, roll, cut, weld	Umgearbeitet
WV 533	1994	Teilung	12 x 170 x 170 cm	chro, roll, sawn, crack	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 533 A	1994 / 2000	Wand-Boden-Fläche	170 x 265 x 5,6 cm	chro, roll, sawn, crack	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 533 B	1994 / 2000	Boden-Wand	170 x 245 x 5,6 cm	chro, roll, sawn, crack	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 533 C	1994	Quadratteilung I	170 x 170 x 6 cm	chro, roll, sawn, crack	Umgearbeitet
WV 533 D	1994	Quadratteilung II	170 x 170 x 6 cm	chro, roll, sawn, crack	Umgearbeitet

WV 534	1994	Winkelhaken	265 x 255 x 300 cm	ste, forg, bent	Privatbesitz
WV 535	1994	Würfel I	18,5 x 18,5 x 18,5 cm	sst, forg, sawn	Privatbesitz
WV 535 A	1994	Würfel I	18,5 x 18,5 x 18,5 cm	sst, roll, sawn	Privatbesitz
WV 536	1994	Würfel II	20 x 20 x 20 cm	sst, forg, sawn	Privatbesitz
WV 536 A	1994	Würfel II	20 x 20 x 20 cm	sst, roll, sawn	Privatbesitz
WV 537	1994	Würfel III	20 x 20 x 20 cm	sst, forg, sawn	Privatbesitz
WV 537 A	1994	Würfel III	20 x 20 x 20 cm	sst, roll, sawn	Privatbesitz
WV 538	1994	Würfel IV	20 x 20 x 20 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 538 A	1994	Würfel IV	20 x 20 x 20 cm	sst, roll, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 539	1994	Würfel V	20 x 20 x 20 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 539 A	1994	Würfel V	20 x 20 x 20 cm	sst, roll, sawn	Privatbesitz
WV 540	1994	Würfel mit je einem diagonalen Einschnitt in drei Dimensionen	20 x 20 x 20 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 540 A	1994	Würfel mit je einem diagonalen Einschnitt in drei Dimensionen	20 x 20 x 20 cm	sst, roll, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 541	1994	Würfel mit einem vertikalen, diagonalen Einschnitt und einem horizontalen, diagonalen Einschnitt	20 x 20 x 20 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 541 A	1994	Würfel mit einem vertikalen, diagonalen Einschnitt und einem horizontalen, diagonalen Einschnitt	20 x 20 x 20 cm	sst, roll, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 542	1994	Würfel mit einem vertikalen, diagonalen Einschnitt und einem horizontalen, parallelen Einschnitt	20 x 20 x 20 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 542 A	1994	Würfel mit einem vertikalen, diagonalen Einschnitt und einem horizontalen, parallelen Einschnitt	20 x 20 x 20 cm	sst, roll, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 543	1994	Würfel mit vier vertikalen, diagonalen Einschnitten	20 x 20 x 20 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 543 A	1994	Würfel mit vier vertikalen, diagonalen Einschnitten	20 x 20 x 20 cm	sst, roll, sawn	Privatbesitz
WV 544	1994	Würfel mit einem über das Würfelzentrum hinausreichenden diagonalen Einschnitt	20 x 20 x 220 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 544 A	1994	Würfel mit einem über das Würfelzentrum hinausreichenden diagonalen Einschnitt	20 x 20 x 220 cm	sst, roll, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 545	1994	Würfel mit einem vertikalen und einem horizontalen Einschnitt	20 x 20 x 20 cm	sst, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 545 A	1994	Würfel mit einem vertikalen und einem horizontalen Einschnitt	20 x 20 x 20 cm	sst, roll, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 546	1994	Substitution	42 x 130 x 236 cm	ste, forg, burnt	Umgearbeitet
WV 546 A	1994 / 2010	Kreisteilung	130 x 130 x 230 cm	ste, forg, burnt	Privatbesitz
WV 547	1993	Konstellation D 1	142 x 220 x 512 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WV 548	1994	Konstellation D 2	171 x 120 x 292 cm	ste, roll, burnt	Umgearbeitet
WV 548 A	1994 / 2002	Konstellation D 2	242 x 260 x 340 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 549	1994	Konstellation D 3	50 x 171 x 512 cm	ste, roll, burnt	Umgearbeitet
WV 549 A	1994 / 1998	Konstellation D 3	412 x 171 x 50 cm	ste, roll, burnt	Öffentliche Institution
WV 550	1994	Konstellation D 4	242 x 50 x 287 cm	ste, roll, burnt	Museum: Zeche Zollverein Essen/ Leihgabe aus Privatbesitz
WV 551	1994	Konstellation D 5	171 x 120 x 292 cm	ste, roll, burnt	Umgearbeitet
WV 551 A	1994 / 2002	Konstellation D 5	171 x 120 x 412 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 552	1995	Konstellation D 6	171 x 120 x 342 cm	ste, roll, burnt	Umgearbeitet
WV 553	1995	Konstellation D7	171 x 171 x 342 cm	ste, roll, burnt	Umgearbeitet
WV 553 A	1995 / 97	Kurvenharmonie	171 x 150 x 280 cm	ste, roll, burnt	Öffentliche Institution
WV 554	1995	Konstellation D 8	100 x 242 x 420 cm	ste, roll, burnt	Umgearbeitet
WV 554 A	1995 / 1997	Teilung der Ronde 230°	171 x 445 x 50 cm	ste, roll, burnt	Privatbesitz
WV 555	1995	Konstellation Große Bleiche	700 x 290 x 170 cm	ssts, cut, weld, gsf	Öffentliche Institution
WV 556	1995	Schwebepplatte	40 x 200 x 300 cm	ste, roll, cut	Aufgelöst
WV 557	1995	Prisma I, Prisma II	425 x 100 x 141 cm	ste, forg, burnt	Öffentliche Institution
WV 558	1987 / 1995	Konstellation	70 x 60 x 130 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 559	1987 / 1995	Konstellation	70 x 130 x 121 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 560	1995	Stele mit Teilung	361 x 130 x 145 cm	ste, forg, burnt	Privatbesitz
WV 561 1-22	1996	Für die Pinakothek der Moderne	29,7 x 18,9 x 10,2 cm	sst, forg, sawn, gsf	Privatbesitz/ Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 562	1996	Rechteck aus Ecken- Kanten-Kugel	50 x 172 x 241 Ø 130 cm	ste, roll, burnt; ste, forg	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 563	1996	Rechteckkörper - Quadratlücke	120 x 171 x 515 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 563 A	1996	Quadratkörper - Rundstab	84 x 228 x 302 cm	ste, roll, forg, burnt	Umgearbeitet
WV 564	1996	Ring stehend	292 x 292 x 60 Ø 292 cm	ste, roll, bent, burnt, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 564 A	1996	Ring stehend	292 x 292 x 410 Ø 292 cm	ste, roll, bent, burnt, weld	Umgearbeitet
WV 565	1996	Negativ-Positiv	350 x 205 x 220 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 566	1996	Anlehnung	115 x 334 x 455 cm	ste, roll, cut	Vernichtet
WV 567	1996	Zueinander I	224 x 252 x 198 cm	ste, roll, burnt, weld	Museum: Bayerische Staatsgemäldesammlung München
WV 568	1996	Kleiner Würfel	11 x 11 x 11 cm	ste, forg, sawn	Privatbesitz
WV 569	1996	Grabmal	38 x 150 x 150 cm	ste, forg, cut	Privatbesitz
WV 570	1996	Konstellation	37,5 x 45 x 30,7 cm	sst, roll, sawn, geschwärzt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 570 A 1-5	1996 / 2016	Konstellation	37,5 x 45 x 30,7 cm	sst, roll, sawn, geschwärzt	Privatbesitz/ Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 571	1996	Ringteilung	146 x 146 x 275 cm	ste, roll, bent, cut	Privatbesitz
WV 572	1997	Überbrückung	75 x 303 x 630 cm	ste, forg, roll, bent, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 573	1997	Gewichtsverlagerung	300 x 80 x 405 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 574	1997	Gespannter Bogen	443 x 744 x 580 cm	ste, forg; ste, roll, bent, cut	Öffentliche Institution
WV 575	1997	Anlehnung der Horizontalen an die Vertikale	532 x 433 x 176 cm	ste, forg, cut	Umgearbeitet
WV 576	1997	Ohne Titel	85 x 121 x 121 cm	ste, roll, burnt	Privatbesitz
WV 577	1995	Offene Ringe	80 x 110 x 110 cm	ste, roll, bent, cut, weld	Privatbesitz
WV 578	1977 / 97	Ringteilung	385 x 385 x 385 cm	ste, roll, bent, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 579	1977 / 97	Flächenabwicklung	135 x 250 x 250 cm	sst, forg, bent, sawn, weld, gsf	Öffentliche Institution
WV 580	1997	Kreuzlagerung	124 x 415 x 582 cm	ste, forg, cut	Vernichtet

WV 581	1997	Streckung	320 x 100 x 107 cm	ste, roll, burst	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 582	1998	Geborgenheit für Marieluise Fleißer	335 x 265 x 196 cm	ste, roll, burnt	Öffentliche Institution
WV 583	1996	Vertikal-Horizontal	416 x 196 x 335 cm	ste, roll, burnt	Museum: Städtische Kunsthalle Mannheim
WV 584 1-3	1998	Kleine Konstellation	40,5 x 13,5 x 19 cm	sst, forg, sawn	Privatbesitz
WV 585	1998	Anlehnung	14 x 23 x 23 cm	ste, forg, sawn	Privatbesitz
WV 586	1998	Über Kreuz	530 x 196 x 196 cm	ste, roll, burnt	Aufgelöst
WV 587	2003	Anlehnung I	420 x 132 x 320 cm	ste, roll, burnt	Öffentliche Institution
WV 588	1998 - 2008	Eisenmeer	40 x 81 x 340 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 589	1970 / 1993	Durchdringung	347 x 110 x 157 cm	vier+, press, weld, be	Privatbesitz
WV 590	1998	Tau	416 x 196 x 335 cm	ste, roll, burnt	Leihgabe Öffentliche Institution
WV 591	1998	Fläche wird Raum I	145 x 256 x 390 cm	ste, roll, sawn, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 592	1999	Fläche wird Raum II	55 x 155 x 150 cm	ste, roll, sawn, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 593	1999	Fläche wird Raum III	55 x 200 x 255 cm	ste, roll, sawn, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 594	1999	Fläche wird Raum IV	200 x 55 x 155 cm	ste, roll, sawn, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 595	1999	Fläche wird Raum V	122 x 40 x 57,5 cm	ste, roll, sawn, weld	Privatbesitz
WV 596	1999	Ohne Titel	32,5 x 19,2 x 17 cm	ste, forg, sawn	Privatbesitz
WV 597	1999	Konstellation	125 x 337 x 365 cm	ste, roll, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 598	1999	Verbindung von zwei Segmenten	130 x 370 x 185 cm	ste, roll, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 599	1999	Kreisteilung	280 x 265 x 453 cm	ste, roll, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 600	1999	Rondo	255 x 680 x 630 cm	ste, roll, cut, weld	Öffentliche Institution
WV 601	1999	Kreis aus der Fläche in den Raum	135 x 220 x 290 cm	ste, roll, cut, weld	Privatbesitz
WV 602	1999	Gebogenes Segment	205 x 63 x 460 cm	ste, roll, burnt, weld	Privatbesitz
WV 603	1973 / 2000	Ohne Titel	225 x 225 x 425 cm	ste, roll, burnt, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 604	2000	Kreuzlagerung	112 x 240 x 240 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 605	2001	Zwischenräume	338 x 360 x 198 cm	ste, roll, burnt	Museum: Kunstsammlung NRW K 21 Düsseldorf
WV 606	2002	Stufenwürfel	27,5 x 18,6 x 18,6 cm	sst, forg, sawn	Privatbesitz
WV 607	2001	Würfelteilung	270 x 135 x 135 cm	ste, forg, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 608	2001	Hof Theater	668 x 195 x 81 cm	ste, roll, burnt	Öffentliche Institution
WV 609	2001	Ohne Titel	250 x 285 x 160 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 610	2001	Ohne Titel	200 x 200 x 400 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 611	2001	Zueinander II	212 x 230 x 195 cm	ste, roll, burnt	Leihgabe Privat
WV 612	2002	Zwei Stelen	660 x 194 x 80 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 613	2002	Fläche auf zwei Senkrechten	416 x 335 x 196 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 614 1-7	2002	Veränderbare Ordnung	18,5 x 27 x 13,6 cm	sst, forg, sawn	Privatbesitz/ Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 615	2002	Würfelsubtraktion in drei Dimensionen	250 x 250 x 250 cm	ste, roll, burnt, weld	Privatbesitz
WV 616	2002	Aufbiegung stabilisiert	193 x 160 x 430 cm	ste, roll, burnt, bent	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 617	2002	Aufbiegung	90 x 230 x 740 cm	ste, roll, burnt, bent	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 618	2002	Altar - St. Peter und Paul, Rott am Inn	96 x 262 x 65 cm	sst, roll, sawn, weld, geschwärzt	Kirchlicher Besitz
WV 619	2002	Walzzunge	244 x 17 x 14 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 620	2003	Stufenpyramide	327 x 392 x 334 cm	ste, roll, burnt	Aufgelöst
WV 621	2003	Vier Feuerzeichen	184 x 1.170 x 80 cm	ste, roll, burnt, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 621 I	2003	Vier Feuerzeichen 'L'	164 x 115 x 80 cm	ste, roll, burnt, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 621 II	2003	Vier Feuerzeichen 'L'	165 x 112 x 80 cm	ste, roll, burnt, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WV 621 III	2003	Vier Feuerzeichen 'Z'	140 x 255 x 80 cm	ste, roll, burnt, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 621 IV	2003	Vier Feuerzeichen 'X'	216 x 188 x 80 cm	ste, roll, burnt, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 621 V	2003	Vier Feuerzeichen 'O'	155 x 195 x 80 cm	ste, roll, burnt, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 622	2003	Anlehnung Horizontal	105 x 202 x 445 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 623	2003 / 2005	Anlehnung II	440 x 130 x 250 cm	ste, roll	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 624	2003	Winkelteilung	140 x 720 x 190 cm	ste, roll, burnt, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 625	2003	Rechteckteilung	230 x 168 x 450 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 626	2002	Parallelogramm	334 x 196 x 82 cm	ste, roll, burnt	Umgearbeitet
WV 627	2002	Kubusteilung I	154 x 154 x 140 cm	ste, forg, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 628	1998	Ringöffnung	166 x 250 x 178 cm	sst, forg, bent, sawn, weld, gsf	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 629	2003	Rechteckteilung	30 x 18 x 7,5 cm	sst, sawn, gsf	Privatbesitz
WV 630	2003	Sechseck Stele mit senkrechter Mittelteilung	335 x 80 x 92 cm	ste, forg, burnt, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 631	2004	Parallelogramm	180 x 51 x 37 cm	ste, forg, burnt	Privatbesitz
WV 632	2004	Spaltung	250 x 96 x 70 cm	ste, roll, bent, burnt, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 633	2004	Rechteckteilung, zweiteilig	14,5 x 31 x 14 cm	ste, forg, sawn	Privatbesitz
WV 634	2005	Fünf stumpfe Keile	40 x 97 x 230 cm	ste, forg, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 635	2005	Quadrat Addition	5 x 240 x 240 cm	ste, forg, burnt	Umgearbeitet
WV 636	2005	Lagerung im Verband	22 x 80 x 480 cm	ste, forg, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 637	2005	Gegeneinander	12,5 x 100 x 230 cm	ste, forg, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 638	2005	Würfelteilung mit Zwischenfläche	98 x 98 x 98 cm	ste, forg, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 639	2005	Doppelstele	550 x 137 x 178 cm	ste, roll, burnt, bent	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 640	2005	Würfelskelett Öffnung	98 x 190 x 100 cm	ste, roll, burnt, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 641	2005	Gegenbewegung	44 x 113 x 157 cm	ste, roll, cut, bent, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 642	2005	Würfelwand	231 x 231 x 76 cm	Stahl, forg, burnt, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 643	2005	Rauminstallation	113 x 1.317 x 1.313 cm	ste, roll, sawn, weld	Vernichtet
WV 643 A	2007	Trägerstele I	400 x 160 x 75 cm	ste, roll, sawn, weld	Vernichtet
WV 644	2005	Auf - Ab - Auf	340 x 1.020 x 410 cm	ste, roll, burnt, weld	Öffentliche Institution
WV 645	2006	Fünf Schritte	216 x 340 x 90 cm	ste, forg, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 645 A	2006	Fünf Schritte	216 x 340 x 90 cm	ste, forg, burnt	Umgearbeitet
WV 646	2006	Verschachtelung	150 x 150 x 300 cm	ste, forg, burnt, weld	Umgearbeitet
WV 646 A	2006 / 2014	Verschachtelung	h = 272 cm	ste, forg, burnt, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 646 B	2006 / 2014	Verschachtelung	272 x 110 x 110 cm	ste, forg, burnt, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 646 C	2006 / 2014	Verschachtelung	160 x 70 x 73 cm	ste, forg, burnt, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 647	2006	Vertikale Flächen	340 x 100 x 1.660 cm	ste, forg, burnt, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 648 A I-XVI	2006 / 2014	Horizontale Flächen	140 x 22 x 380 cm	ste, forg, burnt, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 648 I-XVI	2006	Horizontale Flächen	120 x 342 x 140 cm	ste, forg, burnt, weld	Umgearbeitet
WV 649	2006	Bizzare Fläche gebogen	50 x 93 x 20 cm	ste, forg, burnt, bent	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 650	1998 - 2008	Erzgebirge	153 x 210 x 110 cm	chro, roll, sawn, crack	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 651	2004	Stele	355 x 80 x 50 cm	ste, roll, burnt, weld	Privatbesitz
WV 652	2006	Abweichung	221 x 180 x 63 cm	ste, roll, sawn, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 653	2006	Verschiebung	100 x 238 x 40 cm	ste, roll, sawn, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 653 A	2007	Ohne Titel	95 x 170 x 115 cm	ste, roll, sawn, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 654	2005	Doppelung	110 x 63 x 665 cm	ste, roll, sawn, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 655	2007	Stele mit verschränkter Basis	486 x 345 x 100 cm	ste, roll, sawn, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 656	2007	Getragen über Kreuz	100 x 400 x 400 cm	ste, roll, sawn, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WV 657	2006	Vierteilige Lagerung	63 x 200 x 200 cm	ste, roll, sawn, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 658	2007	Schnittfeld	Installation	ste, roll, sawn, weld	Umgearbeitet
WV 658 A	2007 / 2017	Labyrinth	Installation	ste, roll, sawn, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 659	2007	Anpassung	52 x 71 x 438 cm	ste, roll, sawn, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 660	2008	Fünfzehn Aufrechte	200 x 320 x 240 cm	ste, roll, burnt	Privatbesitz
WV 661	2008	Stele	350 x 85 x 60 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 662	2008	Würfel mit Zwischenfläche	142 x 58 x 109 cm	ste, forg, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 663	1990 / 2005 / 2008	Geteilte Zeiteilung	185 x 680 x 1.360 cm	chro, forg, clip, fläm, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 664	2008	Ohne Titel	540 x 670 x 125 cm	ste, roll, burnt, bent	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 664 A	2008	Wolke I	560 x 670 x 125 cm	ste, roll, burnt, bent	Umgearbeitet
WV 665	2008	Kräfte der Natur	140 x 466 x 485 cm	chro, roll, sawn, crack	Vernichtet
WV 665 A	2008	Kräfte der Natur	140 x 466 x 485 cm	chro, roll, sawn, crack	Vernichtet
WV 666	2008	Vier Segmentflächen	33 x 260 x 240 cm	ste, roll, burnt, weld	Umgearbeitet
WV 667	2008	Ausweichende Flächen	202 x 78 x 265 cm	ste, roll, bent	Privatbesitz
WV 668	2008	In München starten, in München landen	900 x 3.600 x 3.400 cm	ste, roll, sawn, weld	Privatbesitz
WV 669	2008	Gebrannte Keilflächen	80 x 53 x 180 cm	ste, forg, burnt	Vernichtet
WV 670	2008	Zylinder Segmente	36 x 270 x 185 cm	ste, roll, bent, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 671	2008	Zylinder Segmente	40 x 335 x 180 cm	ste, roll, bent, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 672	2008	Ohne Titel	80 x 300 x 1.400 cm	ste, roll, bent, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 673	ca. zw. 2006 - 2011	Ohne Titel	350 x 350 x 200 cm	ste, roll, burnt	Vernichtet
WV 674	2011	Vier Viertel Takt	300 x 300 x 600 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 675	2011	Ohne Titel	280 x 480 x 115 cm	ste, roll, bent, burnt, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 676	2011	Flächenbewegung	334 x 401 x 115 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 677	1990	Kopf	100 x 52 x 70 cm	chro, forg, burst, sawn	Privatbesitz
WV 678	2011	Stele	531 x 63 x 63 cm	ste, forg	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 679	2010	Doppelstele	182 x 42 x 50 cm	ste, roll, burnt, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 680	2005	Ohne Titel	550 x 300 x 300 cm	ste, roll, burnt, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 681	2005	Ohne Titel	550 x 300 x 300 cm	ste, roll, burnt, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 682	2006	Durchdringung von Parallelogramm	335 x 497 x 216 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 683	2005	Rechteckkörper Masse - Leere	223 x 63 x 154 cm	ste, roll, burnt, weld	Vernichtet
WV 684 1-5	2005	Kulturpreis Geretsried	23 x 13,5 x 3 cm	sst, forg, sawn, weld, gsf	Privatbesitz
WV 685	2005	Konstellation	17,5 x 47 x 19 cm	sst, forg, sawn, weld, gsf	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 686	1974 / 2009	Ohne Titel	13,5 x 17 x 34 cm	ste, forg, sawn	Privatbesitz
WV 687	1974 / 2009	Ohne Titel	13,5 x 17 x 34 cm	ste, forg, sawn	Privatbesitz
WV 688	1974 / 2009	Konstellation X	17,5 x 21 x 17,5 cm	ste, forg, burnt, sawn	Privatbesitz
WV 689	1974 / 2009	Konstellation	17,5 x 17,5 x 17 cm	ste, forg, burnt, sawn	Privatbesitz
WV 690	1969 / 2013	Ohne Titel	30 x 15 x 18 cm	stes, cut, weld, press, be	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 691	2014	Klein stabilisiert Groß	20 x 30 x 4 cm	sst, forg, sawn, weld, gsf	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 692 1-6	2014	Klein stabilisiert Groß	13,5 x 24 x 4 cm	sst, forg, sawn, weld, gsf	Besitz der Alf Lechner Stiftung, Privatbesitz
WV 693	2014	Marotten	240 x 120 x 44 cm	ste, forg, burnt, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 694	1986 / 2016	Halbe Kalotte	17 x 76 x 30 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 695	2008	Ohne Titel	200 x 320 x 50 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 696	2009 / 2012	Drei Lichtachsen	343 x 324 x 358 cm	ste, roll, burnt	Vernichtet
WV 697	2012	Ohne Titel	335 x 250 x 200 cm	ste, roll, burnt	Umgearbeitet
WV 698	2013	Räumliche Segmente	120 x 330 x 425 cm	ste, roll, bent, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 699	2013	Ohne Titel	212 x 276 x 195 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WV 700	2014	Ohne Titel	115 x 195 x 333 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 701	1988	Schwerpunktverlagerung	30 x 17 x 217 cm	ste, forg, sawn	Privatbesitz
WV 702	2013	Ohne Titel	200 x 197 x 230 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 703	2014	Ohne Titel	335 x 160 x 200 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 704	2014	Würfelteilung	120 x 120 x 240 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 705	2014	Würfelteilung	120 x 120 x 182 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 706	2014	Würfelteilung	120 x 155 x 147 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 707	2014	Würfelteilung	120 x 140 x 170 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 708	2014	Kubusteilung II	130 x 130 x 110 cm	ste, forg, cut, weld	Privatbesitz
WV 709	2014	Ohne Titel	190 x 190 x 390 cm	ste, roll, burnt, sand	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 710	2015	Ohne Titel	195 x 250 x 250 cm	ste, roll, burnt, sand	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 711	2015	Ohne Titel	335 x 160 x 200 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 712	2015	Ohne Titel	400 x 196 x 193 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 713	1997 / 2015	Ohne Titel	195 x 300 x 180 cm	ste, roll, bent, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 714	2016	Kleine Vierteilung	22,5 x 22,5 x 22,5 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 715	2016	Ohne Titel	105 x 260 x 410 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 716	2017	Ohne Titel	300 x 225 x 85 cm	ste, roll, burnt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 800	zwischen 1957 - 1967	Ohne Titel	50 x 15 x 15 cm	ste, por	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 801	1957	Ohne Titel	160 x 80 x 45 cm	ste, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 802	ca. 1965	Ohne Titel		ste, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 803	ca. 1965	Ohne Titel		ste, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 804	ca. 1965	Ohne Titel		ste, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 805	ca. 1965	Ohne Titel		ste, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 806	ca. 1965	Ohne Titel		ste, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 807	1971	6 / 71	95 x 45 cm	svier+, press, gsf, screw	Privatbesitz
WV 808	1971	8 / 71	50 x 25 cm	svier+, press, gsf, screw	Privatbesitz
WV 809	1970	J 184 / 70	270 x 222 x 195 cm	vier, cut, weld, press, screw, poly	Vernichtet
WV 810	1971	9 / 71	50 x 25 cm	svier+, press, gsf, screw	Privatbesitz
WV 811	1971	10 / 71	50 x 30 x 18 cm	svier+, press, gsf, screw	Privatbesitz
WV 812	1971	11 / 71	50 x 42 cm	svier+, press, gsf, screw	Umgearbeitet
WV 812 A	1971	11 - 71	50 x 40 x 20 cm	svier+, press, gsf, screw	Privatbesitz
WV 813	1970	191 / 70	44,5 x 22,2 x 22,2 cm	ssts, cut, weld, gsf	Privatbesitz
WV 814	1972	Ohne Titel	13,2 x 8 x 8,4 cm	ste, forg, sawn, bent	Privatbesitz
WV 815	1973	Ohne Titel	200 x 20 x 10 cm	alu, bent, gsf	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 816	1973	Ohne Titel	100 x 25 x 8 cm	alu, bent, gsf	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 817 1-100	1971 / 74	XII / 74	20,3 x 20,3 x 2 cm	ssts, cut, bent, gsf	Besitz der Alf Lechner Stiftung, Privatbesitz
WV 818	1970	Ohne Titel	40 x 180 x 40 cm	stes, cut, weld, sgalv	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 819	1994	Chromstahlfläche im Quadrat gebrochen	11 x 80 x 79 cm	chro, forg, crack	Privatbesitz
WV 820	1974	Fahne		FA	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 821	1979	Asphalt Institut	Ø 150 cm	sst	Öffentliche Institution
WV 822		Knopf A	Ø 30 cm	ste, forg, sawn, weld	Umgearbeitet
WV 822 A		Knopf B	Ø 30 cm	ste, sawn	Museum: Deutsches-Knopfmuseum Bärnau
WV 823	1978	Kreisteilung	65 x 65 x 65 cm	ste, roll, bent, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 824	1978	Kreisteilung	65 x 65 x 37,5 cm	ste, roll, bent, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 825	1977	Zwei Halbkreise	51 x 51 x 51 cm	sst, bent, sawn, weld	Privatbesitz

WV 826	2002	Teilung Nr. 36	32 x 31 x 16 cm	ste, forg, sawn	Privatbesitz
WV 827	1974 / 2002	Kleine Teilung	19 x 14 x 13 cm	ste, forg, sawn	Privatbesitz
WV 828	1985	Kalotte	45 x 45 Ø 45 cm	ste, forg, sawn	Privatbesitz
WV 829	1985	Kalotte	4,5 x 24 x 24 Ø 24 cm	ste, forg, sawn	Privatbesitz
WV 830	1969	Wettbewerbsentwurf, Uni Erlangen-Nürnberg, Sportgebäude	42,5 x 57 x 62 cm	vier, press; W	Museum: Neues Museum Nürnberg
WV 831	1983 / 2016	Kalotte	5 x 52 x 52 Ø 52 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 832	1981	Bühnenbild Theater Ulm	Installation	Schweißkonstruktionen aus Wellblech	Vernichtet
WV 833	1981	Rauminstallation "Leerer Beutel" Regensburg	125 x 400 x 400 cm	Rauminstallation aus massiven Stahlblechen	Vernichtet
WV 834	2008	Japanischer Tisch I	33 x 220 x 80 cm	ste, roll, burnt, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 835	2008	Japanischer Tisch II	33 x 220 x 80 cm	ste, roll, burnt, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 836	1991	Spaltung W	47 x 235 x 460 cm	chro, roll, gebrochen	Vernichtet
WV 837	1999	Kreisteilung	14 x 22,7 x 12,5 cm	ssts, cut, weld, gsf	Privatbesitz
WV 838	1971	W 5 / 71	100 x 100 x 6 cm	ssts, cut, bent, gsf	Museum: Wilhelm-Hack- Museum Ludwigshafen
WV 839	1983	Halbierung	6 x 240 x 170 cm	ste, roll, cut	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 840	1983 / 2016	Halbe Kalotte	21 x 80 x 40 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 841	1983 / 2016	Halbe Kalotte	17 x 73 x 35 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 842	1983	Kalotte	Ø 59 cm	ste, forg, sawn	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 843	1983	Halbierung	6 x 240 x 170 cm	ste, roll, cut	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 844	1979 / 80	Dreieckskulptur	199 x 199 x 207 cm	ste, roll, cut, weld	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 845	1969	Vierkant	h = 60 cm	svier, press, poli	Privatbesitz
WV 846	1981	Flächenauflösung durch Diagonalbiegung	20 x 115 x 115 cm	ste, roll, bent, cut	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WV 847	1969	168 / 69	40 x 67 x 43 cm	svier+, press, gsf	Privatbesitz
WV 848	1969	163 / 69	40 x 60 x 43 cm	svier+, press, gsf	Privatbesitz
WV 849	1968	Verschlungenes Herz	45 x 25 x 15 cm	sr, press, poly	Privatbesitz
WV 850	1969	Wettbewerbsentwurf, Uni Erlangen-Nürnberg, Sportgebäude	8 x 11 x 9,6 cm	vier, press; Kunststoff	Museum: Neues Museum Nürnberg
WV 851	2002	Teilung	30 x 10 x 10 cm	sst, forg, sawn	Privatbesitz
WV 852	1973	Ohne Titel	150 x 170 x 300 cm	ssts, cut, weld, press, gsf	Privatbesitz
WV 853	1966	Wettbewerbsentwurf, Uni Erlangen-Nürnberg für das Institut für Organische Chemie	44 x 19,5 x 23 cm	ste, weld; Stein	Museum: Neues Museum Nürnberg
WV 854	1975	Wettbewerbsentwurf, Uni Erlangen-Nürnberg, Zahnklinik	47,7 x 3 x 3,7 cm	ssts, bent, sawn	Museum: Neues Museum Nürnberg

11.3 Verzeichnis der Papierarbeiten

Cat. Rais.	Jahr	Titel	Größe	Technik	Standort
WVP 1941-8372	1941	Am Starnberger See	54 x 60 cm	Öl auf Hartfaserplatte	Privatbesitz
WVP 1942-1817	1942	Zugspitze	31,2 x 42,5 cm	Pastell auf Papier und Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1942-3268	1942	Fleck an der Isar	11,6 x 16 cm	Pastell auf Papier und Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1942-8711	1942	Ohne Titel	310 x 410 cm	Öl auf Leinwand	Privatbesitz
WVP 1943-1757	1943	Sonnenaufgang im Berchdesgarden	25 x 34,5 cm	Öl auf Leinwand und Pappe	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1943-3269	1943	Sonnenstrahlen	16,7 x 11,6 cm	Pastell auf Papier und Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1813	1945	Ambach	20,4 x 29,5 cm	Pastell auf Papier und Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1856	1945	Ohne Titel	12,4 x 7,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1857	1945	Ohne Titel	13,6 x 10,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1858	1945	Ohne Titel	13,6 x 10,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1859	1945	Ohne Titel	13,6 x 10,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1860	1945	Ohne Titel	13,6 x 10,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1861	1945	Ohne Titel	10,6 x 13,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1862	1945	Ohne Titel	10,7 x 13,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1863	1945	Ohne Titel	7,5 x 12 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1864	1945	Ohne Titel	7,5 x 11,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1865	1945	Ohne Titel	7,4 x 12 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1866	1945	Ohne Titel	7,4 x 12,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1867	1945	Ohne Titel	7,4 x 12,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1868	1945	Ohne Titel	7,4 x 12,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1869	1945	Ohne Titel	7,4 x 12,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1870	1945	Ohne Titel	17,5 x 12,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1871	1945	Reinhold Lentz	16,7 x 11,5 cm	Gouache	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1872	1945	Unsere Kochanlage	11,5 x 16,7 cm	Aquarell	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1873	1945	Das alte Scheißhaus	11,5 x 16,8 cm	Aquarell	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1875	1945	Unser Theaterzelt	11,5 x 16,8 cm	Aquarell	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1876	1945	Friseur und Schneiderzelt	11,5 x 16,8 cm	Aquarell	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1877	1945	Bahngleis im Grünen	16,8 x 11,5 cm	Aquarell	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1878	1945	Blick aus unserem Essraum	16,8 x 11,5 cm	Aquarell	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1879	1945	Sonnenaufgang im Lager	11,5 x 17 cm	Aquarell	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1881	1945	Spätherbst Morgen	34,7 x 20,8 cm	Aquarell	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1882	1945	Ohne Titel	11,4 x 16,7 cm	Aquarell	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1883	1945	Ohne Titel	11,5 x 16,7 cm	Aquarell	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1884	1945	Ohne Titel	16,8 x 11,5 cm	Aquarell	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1885	1945	Ohne Titel	16,8 x 11,5 cm	Aquarell	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1886	1945	Ohne Titel	16,8 x 11,5 cm	Aquarell	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1892	1945	Meine Werkstatt in Kriegsgefangenschaft	18,1 x 18,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1893	1945	Mittagsschlaf	20,8 x 26 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1894	1945	Ohne Titel	26,8 x 18 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1895	1945	Kriegsgefangenschaft	27,8 x 18,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1896	1945	Ohne Titel	11,5 x 16,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-1897	1945	Weidenzweig	11,4 x 16,7 cm	Kohle auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-2046	1945	Im Hof vom Fischmeister	34,4 x 29,9 cm	Öl auf Holzfaserplatte	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1945-3270	1945	Mondnacht in den Bergen	16,7 x 11,6 cm	Pastell auf Papier und Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1945-3271	1945	Starnberger See	23,9 x 15,9 cm	Pastell auf Papier und Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0293	1946	Ohne Titel	13,1 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0294	1946	Ohne Titel	13 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0295	1946	Ohne Titel	13 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0296	1946	Ohne Titel	13,1 x 22,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0297	1946	Ohne Titel	13,1 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0298	1946	Ohne Titel	13,1 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0299	1946	Ohne Titel	13,1 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0300	1946	Ohne Titel	13,1 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0301	1946	Ohne Titel	13,1 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0302	1946	Ohne Titel	13,1 x 22,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0303	1946	Ohne Titel	13,1 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0304	1946	Ohne Titel	13,1 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0305	1946	Ohne Titel	13,1 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0306	1946	Ohne Titel	13,1 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0307	1946	Ohne Titel	13,1 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0308	1946	Ohne Titel	13,1 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0309	1946	Ohne Titel	13,1 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0310	1946	Ohne Titel	13,1 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0311	1946	Ohne Titel	13,1 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0312	1946	Ohne Titel	13 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0313	1946	Ohne Titel	13,1 x 22,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0314	1946	Ohne Titel	13 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0315	1946	Ohne Titel	22,7 x 12,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0316	1946	Ohne Titel	9,2 x 9,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0317	1946	Ohne Titel	11,6 x 9,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0318	1946	Ohne Titel	9,6 x 11,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0320	1946	Ohne Titel	13 x 14 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0321	1946	Ohne Titel	13 x 15,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0322	1946	Ohne Titel	13,1 x 17,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0323	1946	Ohne Titel	13,1 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0324	1946	Ohne Titel	13 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0325	1946	Ohne Titel	13 x 22,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0326	1946	Ohne Titel	13 x 18,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0327	1946	Ohne Titel	13,1 x 19,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0328	1946	Ohne Titel	13 x 22,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0329	1946	Ohne Titel	13 x 22,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0334	1946	Ohne Titel	13,5 x 9,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0336	1946	Ohne Titel	22,8 x 12,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0337	1946	Ohne Titel	20,9 x 13,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-0338	1946	Ohne Titel	20,9 x 13,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1738	1946	Ahornstrauch im Herbst	14,2 x 18 cm	Öl auf Leinwand	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1740	1946	Über dem Isartal	15 x 27 cm	Öl auf Leinwand	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1745	1946	Gehöft im Winter	25 x 27,4 cm	Öl auf Pappe	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1746	1946	Zwischen zwei Gewittern	23 x 33 cm	Öl auf Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1747	1946	Der Kiselweg	21 x 27 cm	Öl auf Leinwand und Pappe	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1749	1946	Winter in Niederbayern	21,4 x 30,8 cm	Öl auf Holzfaserplatte	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1750	1946	Winternacht	33,5 x 55,6 cm	Öl auf Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1751	1946	Residenzstraße	16,5 x 20,8 cm	Öl auf Holzfaserplatte	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1946-1753	1946	Maximilianstraße bei Regen	15,2 x 20,8 cm	Öl auf Leinwand und Pappe	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1754	1946	In Lengries	16,5 x 20,8 cm	Öl auf Holzfaserplatte	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1755	1946	Sonne im Gestrüpp	15,8 x 20 cm	Öl auf Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1756	1946	Schwabinger Bach	15,5 x 20,8 cm	Öl auf Leinwand und Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1758	1946	Gewitter im Sommer	42,7 x 61 cm	Öl auf Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1791	1946	Frühling im Englischen Garten	55,8 x 27,5 cm	Öl auf Leinwand und Holzfaserplatte	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1792	1946	Meine Wohnung, Schwabing, Mendelstraße 1e	37,5 x 53,5 cm	Öl auf Leinwand und Keilrahmen	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1793	1946	Am Schwabinger Bach	60 x 50 cm	Öl auf Leinwand und Keilrahmen	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1794	1946	Rauhreif	40 x 50 cm	Öl auf Leinwand und Keilrahmen	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1808	1946	In Ambach	17,1 x 24,3 cm	Pastell auf Papier und Holzfaserplatte	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1812	1946	Dezemberabend	16,7 x 11,7 cm	Pastell auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1814	1946	In Ambach	24,9 x 32,5 cm	Pastell auf Papier und Holzfaserplatte	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1815	1946	Ohne Titel	10,8 x 16,2 cm	Pastell auf Papier und Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1816	1946	Tauwetter im Wald	19,5 x 14,3 cm	Pastell auf Papier und Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1888	1946	Ohne Titel	11,5 x 16,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1889	1946	Maiskraut im Schnee	11,8 x 16,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1890	1946	Ohne Titel	11,8 x 16,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1891	1946	Ohne Titel	11,5 x 16,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1898	1946	Ohne Titel	16,9 x 11,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1902	1946	Ohne Titel	16,6 x 11,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1903	1946	Ohne Titel	16,8 x 11,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1904	1946	Ohne Titel	16,6 x 11,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1905	1946	Ohne Titel	16,8 x 11,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1906	1946	Ohne Titel	11,5 x 16,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1907	1946	Ohne Titel	11,5 x 16,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1908	1946	Ohne Titel	11,5 x 16,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-1909	1946	Ohne Titel	11,5 x 16,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-2047	1946	Der Torfstich im Herbst	15,2 x 21 cm	Öl auf Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-2048	1946	Herbstabend	21 x 27 cm	Öl auf Leinwand und Pappe	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-2049	1946	Blick auf die Isar	27,2 x 20,7 cm	Öl auf Leinwand	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-2050	1946	Regen bei Föhnwetter	33,7 x 21 cm	Öl auf Leinwand und Pappe	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-3272	1946	Überschwemmungsgebiet in Nordholland	12 x 15,8 cm	Pastell auf Papier und Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-3273	1946	Starnberger See	11,5 x 16,6 cm	Pastell auf Papier und Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-3274	1946	Landschaft bei München	16,6 x 11,5 cm	Pastell auf Papier und Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1946-8374	1946	Sonne auf den Bergspitzen	19,5 x 14,5 cm	Öl auf Holz	Privatbesitz
WVP 1947-1741	1947	Das Kornfeld	16 x 18 cm	Öl auf Leinwand und Pappe	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1947-1742	1947	Mittagssonne	21,3 x 31 cm	Öl auf Holzfaserplatte	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1947-1743	1947	Bei Lengries	21,2 x 30,9 cm	Öl auf Holzfaserplatte	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1947-1748	1947	Schwalbenschwanz-Enziane	26,4 x 38,3 cm	Öl auf Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1947-1752	1947	Das Quartett	15,5 x 20,8 cm	Öl auf Leinwand und Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1947-1790	1947	Abendsonne auf der Altane	70 x 31 cm	Öl auf Karton und Holzfaserplatte	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1947-1795	1947	Herbstmorgen	60 x 45 cm	Öl auf Leinwand und Keilrahmen	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1947-1796	1947	Botanischer Garten in München	48,5 x 62,5 cm	Öl auf Leinwand und Keilrahmen	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1947-1818	1947	Schafweide im Morgengrauen	36,8 x 50 cm	Pastell auf Papier und Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1947-8317	1947	An der Isar	40 x 52,5 cm	Öl auf Leinwand und Pappe	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1947-8373	1947	Adelheid v. Preysing		Öl auf Holzfaserplatte	Privatbesitz
WVP 1948-1739	1948	Torfstich	23,1 x 16,7 cm	Öl auf Leinwand und Pappe	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1948-1809	1948	Lupinen	19,3 x 24,8 cm	Pastell auf Papier und Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1952-4007	1952	Ohne Titel	7,8 x 15,6 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1953-1822	1953	Canterbury	70 x 96 cm	Öl auf Papier und Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1955-1840	1955	Ohne Titel	20 x 13 cm	Aquarell	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1956-1744	1956	Geitau bei Schwiegermutter	25,6 x 32,9 cm	Öl auf Leinwand und Holzfaserplatte	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1956-1807	1956	München	21,2 x 44 cm	Pastell auf Leinwand und Holzfaserplatte	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1956-1819	1956	Ohne Titel	49,3 x 69,2 cm	Pastell auf Leinwand und Holzfaserplatte	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1957-1811	1957	Die Märchen-Kamele	28 x 25 cm	Pastell auf Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1958-1806	1958	Ohne Titel	15,3 x 41,7 cm	Pastell auf Leinwand und Holzfaserplatte	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1958-1810	1958	Ohne Titel	19,6 x 28,1 cm	Pastell auf Leinwand und Holzfaserplatte	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1958-1820	1958	Ohne Titel	49 x 67 cm	Pastell auf Leinwand und Holzfaserplatte	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1958-1821	1958	Ohne Titel	69,2 x 49,2 cm	Pastell auf Leinwand und Holzfaserplatte	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1958-1910	1958	Ohne Titel	64,8 x 49,4 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1958-1919	1958	Ohne Titel	45,8 x 40,7 cm	Monotypie	Museum
WVP 1959-1911	1959	Ohne Titel	49,8 x 64,7 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1959-4008	1959	Ohne Titel	21,3 x 14,8 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1959-8451	1959	Ohne Titel	25 x 47,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1960-1912	1960	Ohne Titel	37,6 x 24 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1960-4009	1960	Ohne Titel	20,3 x 16,3 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1960-4011	1960	Ohne Titel	21 x 14,8 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1960-4012	1960	Ohne Titel	20 x 14,8 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1960-4013	1960	Ohne Titel	22 x 11,6 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1960-4014	1960	Ohne Titel	19,5 x 33,7 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1960-4015	1960	Ohne Titel	100 x 150 cm	Acryl auf Leinwand	Privatbesitz
WVP 1960-4015	1960	Ohne Titel	21,6 x 31,6 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1960-4016	1960	Ohne Titel	39,4 x 24,9 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1960-4017	1960	Ohne Titel	65 x 49,6 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1960-4018	1960	Ohne Titel	64,7 x 49,7 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1960-4019	1960	Ohne Titel	49,6 x 63,6 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1960-4020	1960	Ohne Titel	49,7 x 64,6 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1960-8307	ca. 1960	Birken	65 x 50 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1960-8308	ca. 1960	Gockl	50 x 55 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1960-8309	ca. 1960	Ohne Titel	211 x 24,5 x 1,4 cm	Sprühfarbe auf Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1960-8310	ca. 1960	Ohne Titel	211 x 24,5 x 1,4 cm	Sprühfarbe auf Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1960-8311	ca. 1960	Ohne Titel	211 x 24,5 x 1,4 cm	Sprühfarbe auf Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1960-8312	ca. 1960	Ohne Titel	211 x 24,5 x 1,4 cm	Sprühfarbe auf Holz	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1961-1913	1961	Ohne Titel	64,7 x 49,6 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1961-1914	1961	Ohne Titel	64,7 x 49,9 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1961-1915	1961	Ohne Titel	55 x 43 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1961-1916	1961	Ohne Titel	55,4 x 44,2 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1961-1917	1961	Ohne Titel	49 x 37,9 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1961-4021	1961	Ohne Titel	70,3 x 49,9 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1962-1918	1962	Ohne Titel	65 x 49,5 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1962-1919	1962	Ohne Titel	65 x 49,6 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1962-1920	1962	Ohne Titel	60,7 x 49,7 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1962-1921	1962	Ohne Titel	64,7 x 49,4 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1962-1922	1962	Ohne Titel	49,7 x 64,8 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1962-1923	1962	Ohne Titel	49,7 x 58,6 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1962-1924	1962	Ohne Titel	50,4 x 49,7 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1962-4022	1962	Ohne Titel	70,3 x 50 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1962-4023	1962	Ohne Titel	70,3 x 49,9 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1962-4024	1962	Ohne Titel	64,7 x 49,3 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1962-4025	1962	Ohne Titel	64,7 x 49,9 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1962-4026	1962	Ohne Titel	65,2 x 48 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1962-4027	1962	Ohne Titel	65 x 49,6 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1962-4028	1962	Ohne Titel	62,8 x 40,7 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1962-4029	1962	Ohne Titel	49,9 x 70,1 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1962-4030	1962	Ohne Titel	49,9 x 64,9 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1962-4031	1962	Ohne Titel	49,9 x 64,9 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1962-4032	1962	Ohne Titel	49,8 x 64,8 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1962-4033	1962	Ohne Titel	49,8 x 58,2 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1962-4034	1962	Ohne Titel	50 x 62 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1962-4035	1962	Ohne Titel	49,5 x 64,5 cm	Monotypie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1962-8462	1962	Ohne Titel	70 x 50 cm	Hochdruck	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1962-8463	1962	Ohne Titel	70 x 50 cm	Hochdruck	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1962-8464	1962	Ohne Titel	70 x 50 cm	Hochdruck	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1963-8669	1963	Ohne Titel	14,6 x 22,3 cm	Monotypie	Museum
WVP 1965-1474	1965	Ohne Titel	22,3 x 12 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1965-8313	1965	Landschaft Grün	91,5 x 151 cm	Öl auf Leinwand	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1965-8314	1965	Landschaft Grün	91 x 151,5 cm	Öl auf Leinwand	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1967-8316	1967	Motorradler	16 x 25,8 cm	Pastell auf Leinwand und Holzfasertafel	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1968-0382	1968	Ohne Titel	18 x 20,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1968-0385	1968	Ohne Titel	18 x 20,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1968-0514	1968	Ohne Titel	12,3 x 20,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1968-0515	1968	Ohne Titel	14,8 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1968-0516	1968	Ohne Titel	14,8 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1968-0517	1968	Ohne Titel	14,8 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1969-0399	1969	Ohne Titel	29,7 x 20,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1969-0400	1969	Ohne Titel	29,6 x 20,8 cm	Graphit und Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1969-0401	1969	Ohne Titel	29,6 x 20,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1969-0402	1969	Ohne Titel	29,6 x 20,8 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1969-0403	1969	Ohne Titel	29,6 x 20,8 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1969-0510	1969	Ohne Titel	21 x 24,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1969-0518	1969	Ohne Titel	14,8 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1969-0519	1969	Ohne Titel	21 x 14,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1969-0520	1969	Ohne Titel	21 x 14,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1969-0521	1969	Ohne Titel	21 x 14,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1971-0508	1971	Ohne Titel	20,7 x 29,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-0568	1971	Ohne Titel	41 x 30 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-0569	1971	Ohne Titel	35,8 x 47,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-0570	1971	Ohne Titel	35,7 x 47,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-0571	1971	Ohne Titel	35,7 x 47,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-0572	1971	Ohne Titel	27,3 x 44,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-0573	1971	Ohne Titel	18 x 27,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-0574	1971	Ohne Titel	18 x 25 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-0575	1971	Ohne Titel	18 x 27,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-0576	1971	Ohne Titel	18 x 26,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-0577	1971	Ohne Titel	18 x 26,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-0578	1971	Ohne Titel	18 x 26,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-0579	1971	Ohne Titel	18 x 26,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-0580	1971	Ohne Titel	18 x 27 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-0581	1971	Ohne Titel	37 x 26 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-0582	1971	Ohne Titel	37 x 26 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-0583	1971	Ohne Titel	37 x 26 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-0802	1971	Ohne Titel	20 x 26,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-0803	1971	Ohne Titel	27,5 x 26 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-1925	1971	Ohne Titel	22,2 x 19,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-8222 1-60	1971	Auflösung	63,6 x 46,1 cm	Lithografie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-8223	1971	Ohne Titel	85,5 x 62,5 cm	Papier, Druck	Museum
WVP 1971-8227 1-60	1971	Ohne Titel	46 x 63,5 cm	Lithographie	Privatbesitz/ Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-8461	1971	Ohne Titel	50 x 70 cm	Hochdruck	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-8630	1971	Ohne Titel	73 x 72,7 cm	Graphit auf Pappe	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-8631	1971	Ohne Titel	73 x 72,7 cm	Graphit auf Pappe	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-8632	1971	Ohne Titel	73 x 72,7 cm	Graphit auf Pappe	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-8633	1971	Ohne Titel	73 x 72,7 cm	Graphit auf Pappe	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-8634	1971	Ohne Titel	73 x 72,7 cm	Graphit auf Pappe	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1971-8635	1971	Ohne Titel	73 x 72,7 cm	Graphit auf Pappe	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0363	1972	Ohne Titel	8 x 8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0364	1972	Ohne Titel	7,7 x 7,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0365	1972	Ohne Titel	8,5 x 8,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0366	1972	Ohne Titel	7,7 x 7,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0367	1972	Ohne Titel	6,9 x 7,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0368	1972	Ohne Titel	7,7 x 7,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0369	1972	Ohne Titel	7,8 x 7,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0370	1972	Ohne Titel	7,3 x 7,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0371	1972	Ohne Titel	7,7 x 7,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0372	1972	Ohne Titel	7,6 x 7,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0373	1972	Ohne Titel	8,6 x 8,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0374	1972	Ohne Titel	8,6 x 8,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0414	1972	Ohne Titel	17,6 x 28,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0415	1972	Ohne Titel	14,4 x 14,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0416	1972	Ohne Titel	24,8 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0417	1972	Ohne Titel	24,8 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0418	1972	Ohne Titel	24,8 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0419	1972	Ohne Titel	33,4 x 25,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0420	1972	Ohne Titel	25 x 33,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1972-0421	1972	Ohne Titel	29,6 x 41,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0422	1972	Ohne Titel	29,6 x 41,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0423	1972	Ohne Titel	29,6 x 41,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0426	1972	Ohne Titel	22,4 x 31,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0427	1972	Ohne Titel	22,4 x 31,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0428	1972	Ohne Titel	22,4 x 31,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0429	1972	Ohne Titel	22,4 x 31,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0430	1972	Ohne Titel	22,4 x 31,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0431	1972	Ohne Titel	22,4 x 31,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0432	1972	Ohne Titel	22,4 x 31,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0434	1972	Ohne Titel	11,7 x 23 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0435	1972	Ohne Titel	25 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0436	1972	Ohne Titel	25 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0437	1972	Ohne Titel	29,5 x 26,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0438	1972	Ohne Titel	29,5 x 20,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0439	1972	Ohne Titel	29,5 x 26,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0440	1972	Ohne Titel	22,4 x 18,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0441	1972	Ohne Titel	22,4 x 31,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0444	1972	Ohne Titel	22,4 x 31,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0445	1972	Ohne Titel	25 x 33,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0446	1972	Ohne Titel	25,1 x 33,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0447	1972	Ohne Titel	11,1 x 32,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0534	1972	Ohne Titel	16,9 x 11,9 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0535	1972	Ohne Titel	11,9 x 16,9 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0536	1972	Ohne Titel	11,9 x 16,9 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0541	1972	Ohne Titel	8,7 x 9,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0542	1972	Ohne Titel	9,9 x 9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0543	1972	Ohne Titel	9,3 x 8,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0544	1972	Ohne Titel	9 x 8,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0549	1972	Ohne Titel	8,5 x 6,9 cm	Graphit auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0550	1972	Ohne Titel	9,2 x 9,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0551	1972	Ohne Titel	9,3 x 10,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0552	1972	Ohne Titel	9,4 x 9,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0553	1972	Ohne Titel	7,3 x 7,8 cm	Graphit auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0557	1972	Ohne Titel	7,5 x 9,9 cm	Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0558	1972	Ohne Titel	7,9 x 9,9 cm	Graphit auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0560	1972	Ohne Titel	9,8 x 9,8 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0561	1972	Ohne Titel	9,8 x 9,8 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0562	1972	Ohne Titel	9,8 x 9,8 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0563	1972	Ohne Titel	9,8 x 9,8 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0584	1972	Ohne Titel	30,5 x 47 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0585	1972	Ohne Titel	41,9 x 32,9 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0586	1972	Ohne Titel	39,3 x 31,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0607	1972	Ohne Titel	27 x 44,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0608	1972	Ohne Titel	27 x 44,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0609	1972	Ohne Titel	27 x 44,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0610	1972	Ohne Titel	26,9 x 44,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0611	1972	Ohne Titel	27,9 x 44,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1972-0612	1972	Ohne Titel	27,9 x 44,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1972-8224 1-50	1972	Ohne Titel	59,5 x 40 cm	Lithografie	Privatbesitz/ Besitz der Alf Lechner Stiftung/ Museum
WVP 1972-8225 1-30	1972	Ohne Titel	59,5 x 40 cm	Lithografie	Privatbesitz/ Besitz der Alf Lechner Stiftung/ Museum
WVP 1972-8226 1-30	1972	Auflösung	63,6 x 46,1 cm	Lithografie	Museum
WVP 1972-8606 1-30	1972	Mappenwerk Galerie Defet, Art Basel	63,4 x 63,4 cm	Mappenwerk	Privatbesitz/ Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-0424	1973	Ohne Titel	29,6 x 41,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-0448	1973	Ohne Titel	29,5 x 41,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-0449	1973	Ohne Titel	29,5 x 41,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-0450	1973	Ohne Titel	29,5 x 41,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-0451	1973	Ohne Titel	29,5 x 41,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-0452	1973	Ohne Titel	29,5 x 41,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-0497	1973	Ohne Titel	41,9 x 59,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-0498	1973	Ohne Titel	29,6 x 41,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-0499	1973	Ohne Titel	29,6 x 41,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-0500	1973	Ohne Titel	29,6 x 41,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-0501	1973	Ohne Titel	29,6 x 41,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-0593	1973	Ohne Titel	21 x 29,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-0594	1973	Ohne Titel	23,9 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-0595	1973	Ohne Titel	28,4 x 20,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-0600	1973	Ohne Titel	21 x 29,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-0601	1973	Ohne Titel	21 x 29,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-0602	1973	Ohne Titel	21 x 29,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-0775	1973	Ohne Titel	16,8 x 11,9 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-0776	1973	Ohne Titel	22,3 x 12,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-0777	1973	Ohne Titel	22,3 x 12,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-0778	1973	Ohne Titel	22,3 x 12,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-2738	1973	XII / 73; Blatt 1	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-2739	1973	XII / 73; Blatt 2	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-2740	1973	XII / 73; Blatt 3	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-8227 1-60	1973	Auflösung	63,6 x 46,1 cm	Lithografie	Museum
WVP 1973-8228	1973	Auflösung	62 x 49,5 cm	Graphit auf Transparentpapier	Museum
WVP 1973-8340	1973	Ohne Titel	100 x 140 cm	Graphit auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-8341	1973	Ohne Titel	100 x 140 cm	Graphit auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-8342	1973	Ohne Titel	100 x 140 cm	Graphit auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-8343	1973	Ohne Titel	100 x 140 cm	Graphit auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1973-8712	1973	Konstruktionsform wird zur Reaktionsform	59,8 x 59,9 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1974-0596	1974	Ohne Titel	28,3 x 20 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-0597	1974	Ohne Titel	28,3 x 20 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-0598	1974	Ohne Titel	28,3 x 20 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-0599	1974	Ohne Titel	42 x 29,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-0806	1974	Ohne Titel	21 x 24,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-0807	1974	Ohne Titel	29,5 x 41,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-0808	1974	Ohne Titel	29,5 x 41,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-0809	1974	Ohne Titel	29,5 x 41,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1974-2762	1974 / 75	Serie 1A; Würfelskelett, Verschiebung und Abkippung einer Würfelhälfte; Blatt 4	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2763	1974 / 75	Serie 1A; Würfelskelett, Verschiebung und Abkippung einer Würfelhälfte; Blatt 5	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2764	1974	Serie 1B; Würfelskelett, Kippung; Blatt 1	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2765	1974	Serie 1B; Würfelskelett, Kippung; Blatt 2	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2766	1974	Serie 1B; Würfelskelett, Kippung; Blatt 3	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2767	1974	Serie 1B; Würfelskelett, Kippung; Blatt 4	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2768	1974	Serie 1B; Würfelskelett, Kippung; Blatt 5	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2769	1974	Blatt 1	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2770	1974	Blatt 2	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2771	1974	Blatt 3	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2772	1974	Blatt 4	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2773	1974	Blatt 5	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2774	1974	Drehung von 2 Würfelhälften; Blatt 1	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2775	1974	Drehung von 2 Würfelhälften; Blatt 2	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2776	1974	Drehung von 2 Würfelhälften; Blatt 3	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2777	1974	Drehung von 2 Würfelhälften; Blatt 4	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2778	1974	Drehung von zwei Würfelhälften; Blatt 5	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2779	1974	Drehung von zwei Würfelhälften; Blatt 6	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2780	1974	Drehung von zwei Würfelhälften; Blatt 7	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2781	1974	Drehung von zwei Würfelhälften; Blatt 8	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2782	1974	Drehung von zwei Würfelhälften; Blatt 9	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2783	1974 / 75	Serie 2B; Skelettwürfel, Verschiebung einer Würfelhälfte; Blatt 1	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2784	1974 / 75	Serie 2B; Skelettwürfel, Verschiebung einer Würfelhälfte; Blatt 2	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2785	1974 / 75	Serie 2e; Würfelskelett, Abkippung beider Würfelhälften; Blatt 1	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2786	1974 / 75	Serie 2e; Würfelskelett, Abkippung beider Würfelhälften; Blatt 2	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2787	1974 / 75	Serie 2e; Würfelskelett, Abkippung beider Würfelhälften; Blatt 3	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2788	1974 / 75	Serie 2D; Würfelskelett, Abkippung beider Würfelhälften; Blatt 1	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2789	1974 / 75	Serie 2D; Würfelskelett, Abkippung beider Würfelhälften; Blatt 2	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1974-2790	1974 / 75	Serie 2D; Würfelskelett, Abkippung beider Würfelhälften; Blatt 3	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2791	1974 / 75	Serie 2D; Würfelskelett, Abkippung beider Würfelhälften; Blatt 4	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2818	1974	Serie 2A; Würfelskelett, Entfernung durch Kippbewegung einer Würfelhälfte; Blatt 1	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2819	1974	Serie 2A; Würfelskelett, Entfernung durch Kippbewegung einer Würfelhälfte; Blatt 2	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2823	1974	Anordnung von 4 Würfeln zu „Kippung zueinander“; Blatt 1	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2824	1974	Anordnung von 4 Würfeln zu „Kippung zueinander“; Blatt 2	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2825	1974	Anordnung von 4 Würfeln zu "Kippung zueinander"; Blatt 3	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2826	1974	Anordnung von 4 Würfeln zu „Kippung zueinander“; Blatt 4	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2827	1974	Anordnung von 4 Würfeln zu "Kippung zueinander"; Blatt 5	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2828	1974	Zueinanderkippung von 4 Würfeln; Blatt 1	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2829	1974	Zueinanderkippung von 4 Würfeln; Blatt 2	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2830	1974	Zueinanderkippung von 4 Würfeln; Blatt 3	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2831	1974	Zueinanderkippung von 4 Würfeln; Blatt 4	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2832	1974	Zueinanderkippung von 4 Würfeln; Blatt 5	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-2851	1974	Ohne Titel	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1974-3347	1974	Ohne Titel	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Museum
WVP 1974-3348	1974	Ohne Titel	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Museum
WVP 1974-3349	1974	Ohne Titel	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Museum
WVP 1974-3350	1974	Ohne Titel	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Museum
WVP 1974-3351	1974	Ohne Titel	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Museum
WVP 1974-3352	1974	Ohne Titel	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Museum
WVP 1974-3353	1974	Ohne Titel	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Museum
WVP 1974-3354	1974	Ohne Titel	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Museum
WVP 1974-3393	1974	Ohne Titel	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Museum
WVP 1974-8458	1974 / 75	Abkippung einer Würfelskeletthälfte 2 D, Blatt 2	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0342	1975	Ohne Titel	28,4 x 19,7 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0343	1975	Ohne Titel	28,4 x 19,7 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0344	1975	Ohne Titel	28,4 x 19,7 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0345	1975	Ohne Titel	28,4 x 19,7 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0604	1975	Ohne Titel	26 x 42,1 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0605	1975	Ohne Titel	26 x 42,1 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0606	1975	Ohne Titel	29,7 x 20,9 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0666	1975	Ohne Titel	29,6 x 20,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1975-0667	1975	Ohne Titel	29,6 x 20,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0779	1975	Ohne Titel	11,9 x 16,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0780	1975	Ohne Titel	11,9 x 16,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0781	1975	Ohne Titel	11,9 x 16,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0852	1975	Ohne Titel	32,3 x 41 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0853	1975	Ohne Titel	22,5 x 39,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0854	1975	Ohne Titel	32,3 x 41 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0855	1975	Ohne Titel	32,3 x 41 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0856	1975	Ohne Titel	32,4 x 41 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0857	1975	Ohne Titel	39,8 x 26,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0858	1975	Ohne Titel	23,9 x 36,7 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0859	1975	Ohne Titel	32,4 x 41 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0860	1975	Ohne Titel	32,4 x 41 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0882	1975	Ohne Titel	21 x 29,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0883	1975	Ohne Titel	21 x 29,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0884	1975	Ohne Titel	21 x 29,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0885	1975	Ohne Titel	21 x 29,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0886	1975	Ohne Titel	21 x 29,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0887	1975	Ohne Titel	21 x 29,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0888	1975	Ohne Titel	17 x 23,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0889	1975	Ohne Titel	21 x 29,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0890	1975	Ohne Titel	17 x 23,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-0891	1975	Ohne Titel	29,5 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-1438	1975	Ohne Titel	32 x 41 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-1946	1975	Ohne Titel	50,3 x 70,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-1947	1975	Ohne Titel	41,8 x 59 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-1948	1975	Ohne Titel	41,1 x 59,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-1949	1975	Ohne Titel	42 x 29,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-1950	1975	Ohne Titel	42 x 29,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-1951	1975	Ohne Titel	56,8 x 41 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-1952	1975	Ohne Titel	42 x 59,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-1953	1975	Ohne Titel	59,9 x 59,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-1954	1975	Ohne Titel	59,7 x 59,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-1955	1975	Ohne Titel	42 x 59,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-1956	1975	Ohne Titel	42 x 59,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2080	1975	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1975-2081	1975	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1975-2082	1975	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1975-2083	1975	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1975-2084	1975	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1975-2713	1975	Ohne Titel	41,9 x 59,3 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1975-2714	1975	Ohne Titel	41,9 x 59,3 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1975-2741	1975	Würfelauflösung durch Drehung einer Hälfte	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2742	1975	Würfelauflösung durch Drehung einer Hälfte	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2743	1975	Würfelauflösung durch Drehung einer Hälfte	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2744	1975	Würfelauflösung durch Drehung einer Hälfte	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2745	1975	Würfelauflösung durch Drehung einer Hälfte	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1975-2746	1975	Serie VII A; Würfelhalbierung und Kippung	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2747	1975	Serie VII A; Würfelhalbierung und Kippung	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2748	1975	Serie VII A; Würfelhalbierung und Kippung	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2749	1975	Serie VII A; Würfelhalbierung und Kippung	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2750	1975	Serie VII A; Würfelhalbierung und Kippung	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2751	1975	Würfelskelett, Bewegung	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2752	1975	Würfelskelett, Bewegung	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2753	1975	Würfelskelett, Bewegung	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2754	1975	Würfelskelett, Bewegung	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2755	1975	Würfelskelett, Bewegung	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2756	1975	Serie 4e; Würfelskelett, Abkippung beider Würfelhälften; Blatt 1	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2757	1975	Serie 4e; Würfelskelett, Abkippung beider Würfelhälften; Blatt 2	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2758	1975	Serie 4e; Würfelskelett, Abkippung beider Würfelhälften; Blatt 3	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2792	1975	Serie 3; Skelettwürfel, Ausweitung durch Drehen der rechten Hälfte; Blatt 1	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2793	1975	Serie 3; Skelettwürfel, Ausweitung durch Drehen der rechten Hälfte; Blatt 2	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2794	1975	Serie 3; Skelettwürfel, Ausweitung durch Drehen der rechten Hälfte; Blatt 3	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2795	1975	Serie 3; Skelettwürfel, Ausweitung durch Drehen der rechten Hälfte; Blatt 4	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2796	1975	Serie 3; Skelettwürfel, Ausweitung durch Drehen der rechten Hälfte; Blatt 5	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2797	1975	Serie 3; Skelettwürfel, Ausweitung durch Drehen der rechten Hälfte; Blatt 6	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2798	1975	Serie 4A; Würfelskelett, Verschiebung einer Würfelhälfte; Blatt 1	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2799	1975	Serie 4A; Würfelskelett, Verschiebung einer Würfelhälfte; Blatt 2	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1975-2800	1975	Serie 4A; Würfelskelett, Verschiebung einer Würfelhälfte; Blatt 3	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2801	1975	Serie 4A; Würfelskelett, Verschiebung einer Würfelhälfte; Blatt 4	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2802	1975	Serie 4A; Würfelskelett, Verschiebung einer Würfelhälfte; Blatt	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2803	1975	Serie 4B; Würfelskelett, Auflösung durch Kippbewegung einer Würfelhälfte; Blatt 1	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2804	1975	Serie 4B; Würfelskelett, Auflösung durch Kippbewegung einer Würfelhälfte; Blatt 2	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2805	1975	Serie 4B; Würfelskelett, Auflösung durch Kippbewegung einer Würfelhälfte; Blatt 3	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2806	1975	Serie 4D; Würfelskelett, Diagonalverschiebung einer Würfelhälfte; Blatt 1	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2807	1975	Serie 4D; Würfelskelett, Diagonalverschiebung einer Würfelhälfte; Blatt 2	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2808	1975	Serie 4D; Würfelskelett, Diagonalverschiebung einer Würfelhälfte; Blatt 3	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2809	1975	Serie 1e; Würfelskelett, Abkippung beider Würfelhälften; Blatt 1	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2810	1975	Serie 1e; Würfelskelett, Abkippung beider Würfelhälften; Blatt 2	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2811	1975	Serie 1e; Würfelskelett, Abkippung beider Würfelhälften; Blatt 3	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2812	1975	Serie IV; massiv Stahl, Zueinanderkippung von vier massiven Stahlwürfeln; Blatt 1	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2813	1975	Serie IV; massiv Stahl, Zueinanderkippung von vier massiven Stahlwürfeln; Blatt 2	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2814	1975	Serie IV; massiv Stahl, Zueinanderkippung von vier massiven Stahlwürfeln; Blatt 3	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2815	1975	Serie IV; massiv Stahl, Zueinanderkippung von vier massiven Stahlwürfeln; Blatt 4	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2816	1975	Serie IV; massiv Stahl, Zueinanderkippung von vier massiven Stahlwürfeln; Blatt 5	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2817	1975	Serie IV; massiv Stahl, Grundriss, Zueinanderkippung von vier massiven Stahlwürfeln; Blatt 6	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1975-2833	1975	Serie VII; massiv Stahl, Zueinanderkippung von vier massiven Stahlwürfeln; Blatt 1	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2834	1975	Serie VII; massiv Stahl, Zueinanderkippung von vier massiven Stahlwürfeln; Blatt 2	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2835	1975	Serie VI; massiv Stahl, Zueinanderkippung von vier massiven Stahlwürfeln; Blatt 3	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2836	1975	Serie VII; massiv Stahl, Zueinanderkippung von vier massiven Stahlwürfeln; Blatt 4	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2837	1975	Serie VII; massiv Stahl, Zueinanderkippung von vier massiven Stahlwürfeln; Blatt 5	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2838	1975	Serie VII; massiv Stahl, Zueinanderkippung von vier massiven Stahlwürfeln; Blatt 6	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2839	1975	Konjunktionen	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2840	1975	Konjunktionen	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2841	1975	Konjunktionen	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2842	1975	Konjunktionen	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2843	1975	Konjunktionen	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2844	1975	Konjunktionen	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2845	1975	Konjunktionen	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2850	1975	Schnitte massiver Würfel aus Stahl	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-2860	1975	Würfelauflösung	60 x 75 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1975-8229 1-17	1975	Prägung		Prägung auf Bütteln	Privatbesitz/ Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-0676	1976	Ohne Titel	13,6 x 14,7 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-0677	1976	Ohne Titel	13,6 x 14,7 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-0678	1976	Ohne Titel	13,6 x 14,7 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-0679	1976	Ohne Titel	13,6 x 14,7 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-0680	1976	Ohne Titel	13,6 x 14,7 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-0681	1976	Ohne Titel	14,7 x 13,7 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-0682	1976	Ohne Titel	14,7 x 13,7 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-0683	1976	Ohne Titel	14,7 x 13,7 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-0684	1976	Ohne Titel	14,7 x 13,6 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-0685	1976	Ohne Titel	14,7 x 13,6 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-0686	1976	Ohne Titel	14,7 x 13,6 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-0687	1976	Ohne Titel	14,7 x 13,6 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-0688	1976	Ohne Titel	14,7 x 13,6 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-0689	1976	Ohne Titel	14,7 x 13,7 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-0690	1976	Ohne Titel	14,7 x 13,6 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-0691	1976	Ohne Titel	14,7 x 13,6 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-0692	1976	Ohne Titel	14,7 x 13,6 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-0693	1976	Ohne Titel	13,7 x 14,7 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-0694	1976	Ohne Titel	14,7 x 13,6 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-0695	1976	Ohne Titel	14,8 x 13,7 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-0696	1976	Ohne Titel	14,7 x 13,6 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1976-2001	1976	Ohne Titel	42 x 59,4 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2002	1976	Ohne Titel	42 x 59,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2003	1976	Ohne Titel	42 x 59,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2004	1976	Ohne Titel	42 x 59,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2005	1976	Ohne Titel	42 x 59,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2006	1976	Ohne Titel	42 x 59,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2086	1976	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2682	1976	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2683	1976	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2684	1976	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2685	1976	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2686	1976	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2687	1976	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2688	1976	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2689	1976	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2690	1976	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2691	1976	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2708	1976	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2709	1976	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2710	1976	Schnitt 75°	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2711	1976	Schnitt 60°	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2712	1976	Schnitt 45°	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2723	1976	Ohne Titel	30,5 x 59,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2848	1976	Ohne Titel	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2849	1976	Ohne Titel	60 x 60 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2861	1976	Ohne Titel	60 x 70,8 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2862	1976	Ohne Titel	60 x 78,5 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-2863	1976	Veränderung einer Stahlplatte von der Horizontalen in die Vertikale	69 x 76,5 cm	Stift auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-3290	1976	Ohne Titel	59,7 x 59,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-3291	1976	Ohne Titel	59,7 x 59,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-3292	1976	Ohne Titel	59,3 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-3293	1976	Ohne Titel	59,4 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-3294	1976	Ohne Titel	41,8 x 59,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-3295	1976	Ohne Titel	41,8 x 59,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-8233	1976	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1976-8234	1976	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1976-8235	1976	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1976-8236	1976	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1976-8250	1976	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1976-8251	1976	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1976-8252	1976	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1976-8253	1976	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1976-8328	1976	Ohne Titel	65 x 65 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1976-8453	1976	Ohne Titel	70 x 50 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1977-0652	1977	Ohne Titel	21 x 29,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1977-0653	1977	Ohne Titel	29,6 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1977-0654	1977	Ohne Titel	32,1 x 41 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1977-0655	1977	Ohne Titel	32,1 x 41 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1977-0656	1977	Ohne Titel	32 x 41 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1981-1607	1981	Ohne Titel	59,7 x 59,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1608	1981	Ohne Titel	59,7 x 59,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1609	1981	Ohne Titel	59,7 x 59,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1610	1981	Ohne Titel	59,7 x 59,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1611	1981	Ohne Titel	59,7 x 59,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1612	1981	Ohne Titel	59,9 x 34,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1620	1981	Ohne Titel	24,6 x 27,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1621	1981	Ohne Titel	24,6 x 27,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1622	1981	Ohne Titel	24,6 x 27,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1623	1981	Ohne Titel	24,6 x 27,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1624	1981	Ohne Titel	24,6 x 27,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1625	1981	Ohne Titel	24,6 x 27,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1626	1981	Ohne Titel	24,6 x 27,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1627	1981	Ohne Titel	24,6 x 27,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1628	1981	Ohne Titel	24,6 x 27,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1629	1981	Ohne Titel	36 x 47,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1630	1981	Ohne Titel	36 x 47,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1631	1981	Ohne Titel	36 x 47,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1632	1981	Ohne Titel	36 x 47,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1633	1981	Ohne Titel	25,4 x 16,3 cm	Stift und Pastell auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1634	1981	Ohne Titel	25,3 x 16,3 cm	Stift und Pastell auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1635	1981	Ohne Titel	16,4 x 25,4 cm	Stift und Pastell auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1636	1981	Ohne Titel	25,4 x 16,3 cm	Stift und Pastell auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1637	1981	Ohne Titel	18,7 x 13,4 cm	Stift und Pastell auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1638	1981	Ohne Titel	25,4 x 16,3 cm	Stift und Pastell auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1639	1981	Ohne Titel	25,4 x 16,3 cm	Stift und Pastell auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1646	1981	Ohne Titel	28,1 x 28,2 cm	Schwarze Pappe	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1647	1981	Ohne Titel	45,6 x 32,1 cm	Schwarze Pappe	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1648	1981	Ohne Titel	27 x 27 cm	Schwarze Pappe	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1649	1981	Ohne Titel	37,3 x 49,2 cm	Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1653	1981	Bodenplatten mit Richtungsänderung	21 x 33,8 cm	PressspanCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1654	1981	Bodenplatten mit Richtungsänderung	21 x 33,9 cm	PressspanCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1655	1981	Bodenplatten mit Richtungsänderung	20,9 x 33,8 cm	PressspanCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1656	1981	Bodenplatten mit Richtungsänderung	20,9 x 33,8 cm	PressspanCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1657	1981	Bodenplatten mit Richtungsänderung	21 x 33,8 cm	PressspanCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1658	1981	Bodenplatten mit Richtungsänderung	24 x 35,1 cm	PressspanCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1659	1981	Bodenplatten mit Richtungsänderung	24 x 35,2 cm	PressspanCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1660	1981 / 1983	Bodenplatte I	24 x 35,2 cm	PressspanCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1661	1981 / 1983	Bodenplatte II	24,1 x 35,2 cm	PressspanCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1662	1981	Bodenplatten mit Richtungsänderung	21 x 33,9 cm	PressspanCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1663	1981 / 1983	Bodenplatte VI	20,8 x 33,9 cm	PressspanCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1664	1981 / 1983	Bodenplatte V	21 x 33,8 cm	PressspanCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1665	1981	Bodenplatte IV	21 x 33,8 cm	PressspanCollage	Privatbesitz
WVP 1981-1666	1981 / 1983	Bodenplatte III	21 x 33,8 cm	PressspanCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1667	1981	Bodenplatten mit Richtungsänderung	24 x 35,1 cm	PressspanCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1981-1668	1981	Bodenplatten mit Richtungsänderung	20,9 x 33,7 cm	PressspanCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1669	1981	Bodenplatten mit Richtungsänderung	20,9 x 33,7 cm	PressspanCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1670	1981	Bodenplatten mit Richtungsänderung	20,9 x 33,8 cm	PressspanCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1671	1981	Bodenplatten mit Richtungsänderung	20,9 x 33,7 cm	PressspanCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1672	1981	Bodenplatten mit Richtungsänderung	20,9 x 33,8 cm	PressspanCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1673	1981	Bodenplatten mit Richtungsänderung	21 x 33,8 cm	PressspanCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1674	1981	Bodenplatten mit Richtungsänderung	21 x 33,8 cm	PressspanCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1675	1981	Bodenplatten mit Richtungsänderung	21 x 33,8 cm	PressspanCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1676	1981	Bodenplatten mit Richtungsänderung	33,8 x 21 cm	PressspanCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1677	1981	Bodenplatten mit Richtungsänderung	33,8 x 21 cm	PressspanCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-1687	1981	Ohne Titel	20,9 x 29,6 cm	Collage - Löschpapier, grün	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-2190	1981	Ohne Titel	56,5 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-2191	1981	Ohne Titel	57 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-2192	1981	Ohne Titel	60 x 39,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-2193	1981	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-8114	1981	Deckblatt der Mappe: Zeichnungen zur Rauminstallation im 'Leeren Beutel'	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1981-8115	1981	Zeichnungen zur Rauminstallation im 'Leeren Beutel'	62 x 89 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-8116	1981	Zeichnungen zur Rauminstallation im 'Leeren Beutel'	62 x 89 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1981-8117	1981	Deckblatt der Mappe: Zeichnungen zur Rauminstallation im 'Leeren Beutel'	62 x 89 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1981-8118	1981	Deckblatt der Mappe: Zeichnungen zur Rauminstallation im 'Leeren Beutel'	62 x 89 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1981-8119	1981	Deckblatt der Mappe: Zeichnungen zur Rauminstallation im 'Leeren Beutel'	62 x 89 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1981-8120	1981	Deckblatt der Mappe: Zeichnungen zur Rauminstallation im 'Leeren Beutel'	62 x 89 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1981-8121	1981	Deckblatt der Mappe: Zeichnungen zur Rauminstallation im 'Leeren Beutel'	62 x 89 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1981-8122	1981	Deckblatt der Mappe: Zeichnungen zur Rauminstallation im 'Leeren Beutel'	62 x 89 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1982-1688	1982	Ohne Titel	20,9 x 29,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-1689	1982	Ohne Titel	20,9 x 29,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-1690	1982	Ohne Titel	20,9 x 29,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1982-2207	1982	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-2208	1982	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-2209	1982	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-2210	1982	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-2211	1982	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-2212	1982	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-2213	1982	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-2214	1982	Ohne Titel	33,1 x 32,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-2217	1982	Ohne Titel	51 x 42 cm	Collage aus Schmirgelpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-2218	1982	Ohne Titel	51 x 51 cm	Collage aus Schmirgelpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-2219	1982	Ohne Titel	51 x 51 cm	Collage aus Schmirgelpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-2220	1982	Ohne Titel	51 x 51 cm	Collage aus Schmirgelpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-2724	1982	Ohne Titel	29,7 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-2725	1982	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-2726	1982	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-2727	1982	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-2728	1982	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-2729	1982	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-2730	1982	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-2731	1982	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-2732	1982	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-2733	1982	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-2734	1982	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-2735	1982	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-2852	1982	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-3296	1982	Ohne Titel	59,8 x 59,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-4241	1982	Ohne Titel	19 x 20 cm	Graphit auf Transparentpapier - Collage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1982-8089	1982	Würfelschnitt D	53,7 x 42,3 cm	Aquatinta	Museum
WVP 1982-8090	1982	Würfelschnitt R-D	53,7 x 42,3 cm	Aquatinta und Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1982-8432 1-30	1982	Mappenwerk Würfelschnitte	59 x 58 Ø 18 cm	Aquatinta auf Büttenskarton	Museum
WVP 1983-2222	1983	Körper, die in unsichtbarer Beziehung zueinander stehen	60 x 60 cm	Graphit auf Pappe	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2240	1983	Ohne Titel	29,5 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2241	1983	Ohne Titel	29,5 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2242	1983	Ohne Titel	29,5 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2243	1983	Ohne Titel	29,5 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2244	1983	Ohne Titel	29,5 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2245	1983	Ohne Titel	29,5 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2246	1983	Ohne Titel	29,5 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2247	1983	Ohne Titel	29,5 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2248	1983	Ohne Titel	29,5 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2249	1983	Ohne Titel	29,5 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2250	1983	Ohne Titel	29,5 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2251	1983	Ohne Titel	29,5 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2252	1983	Ohne Titel	29,5 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1983-2354	1983	Versinkende Körper	57,6 x 78,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2355	1983	Versinkende Körper	58,1 x 85 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2356	1983	Ohne Titel	22,5 x 13,2 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2357	1983	Ohne Titel	22,5 x 13,2 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2358	1983	Ohne Titel	22,5 x 13,2 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2359	1983	Ohne Titel	22,5 x 13,2 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2360	1983	Ohne Titel	22,5 x 13,2 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2361	1983	Ohne Titel	22,5 x 13,2 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2362	1983	Ohne Titel	13,2 x 22,5 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2363	1983	Ohne Titel	13,2 x 22,5 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2364	1983	Ohne Titel	13,2 x 22,5 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2365	1983	Ohne Titel	13,2 x 22,5 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2366	1983	Ohne Titel	13,2 x 22,5 cm	Stift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2716	1983	Kreis-Quadrat- Beziehung	49,7 x 69,7 cm	Kohle auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2856	1983	Ohne Titel	32,3 x 31 cm	Graphit auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2934	1983	Körper, die in unsichtbarer Beziehung zueinander stehen	60 x 60 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2935	1983	Körper, die in unsichtbarer Beziehung zueinander stehen	60 x 60 cm	Graphit und Pappe auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2936	1983	Körper, die in unsichtbarer Beziehung zueinander stehen	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2937	1983	Körper, die in unsichtbarer Beziehung zueinander stehen	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2938	1983	Körper, die in unsichtbarer Beziehung zueinander stehen	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2939	1983	Körper, die in unsichtbarer Beziehung zueinander stehen	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2940	1983	Körper, die in unsichtbarer Beziehung zueinander stehen	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2968	1983	350 / 4	29 x 29 cm	Pappkarton, Collage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2969	1983	350 / 3	28,2 x 28,2 cm	Pappkarton, Collage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-2970	1983	350 / 2	27,5 x 27,5 cm	Pappkarton, Collage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-3267	1983	Ohne Titel	19,9 x 32 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-4182	1983	Ohne Titel	60 x 60 cm	Papier geschnitten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-4183	1983	Ohne Titel	60 x 60 cm	Papier geschnitten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-4184	1983	Ohne Titel	60 x 60 cm	Papier geschnitten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-4185	1983	Ohne Titel	60 x 60 cm	Papier geschnitten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-4186	1983	Ohne Titel	110 x 110 cm	Papier geschnitten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-4187	1983	Quadratteilung und Verschiebung	61 x 61 cm	Pappkarton, Collage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-4188	1983	Quadratteilung und Verschiebung	61,5 x 61 cm	Pappkarton, Collage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-4189	1983	Quadratteilung und Verschiebung	60,5 x 61 cm	Pappkarton, Collage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-4358	1983	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-4359	1983	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-4360	1983	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-4361	1983	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1983-4362	1983	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-4363	1983	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-4364	1983	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-4365	1983	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-4366	1983	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-4367	1983	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-4368	1983	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-4369	1983	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-4370	1983	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-4449	1983	Flächen - Raum - Propoertionen	70 x 70 cm	Graphit auf Papier, Frottage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-4450	1983	Flächen - Raum - Propoertionen	70 x 70 cm	Graphit auf Papier, Frottage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-4451	1983	Flächen - Raum - Propoertionen	70 x 70 cm	Graphit auf Papier, Frottage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-4452	1983	Flächen - Raum - Propoertionen	70 x 70 cm	Graphit auf Papier, Frottage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-8034	1983	Quadratteilung und Verschiebung	34 x 40 x 2 cm	Pappkarton, Collage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-8075	1983	Flächenteilungen I a+b	70 x 50 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1983-8076	1983	Flächenteilungen II a+b	70 x 50 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1983-8077	1983	Flächenteilungen III a+b	70 x 50 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1983-8078	1983	Flächenteilungen IV a+b	70 x 50 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1983-8079	1983	Flächenteilungen V a+b	70 x 50 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1983-8080	1983	Körper, die in unsichtbarer Beziehung zueinander stehen	60 x 60 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Privatbesitz
WVP 1983-8087	1983-85	Kreis-Quadrat- Beziehungen	60 x 60 cm	Wachs auf Papier, collagiert	Privatbesitz
WVP 1983-8237	1983	Ohne Titel	60 x 60 cm	Papier geschnitten	Museum
WVP 1983-8238	1983	Ohne Titel	31 x 23 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1983-8239	1983	Ohne Titel	32 x 23 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1983-8281	1983	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1983-8282	1983	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit und Pappe auf Papier	Privatbesitz
WVP 1983-8288	ca. 1983	Ohne Titel		Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1983-8397	1983	Ohne Titel	50 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-8488	1983	Ohne Titel	65,7 x 85,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1983-8489	1983	Riyadh	70 x 100 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-0668	1984	Ohne Titel	24 x 31,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-0669	1984	Ohne Titel	24 x 31,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-0670	1984	Ohne Titel	24 x 31,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-0671	1984	Ohne Titel	24 x 31,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-0786	1984	Ohne Titel	11,9 x 16,9 cm	Gelstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-0787	1984	Ohne Titel	11,9 x 16,9 cm	Gelstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-0788	1984	Ohne Titel	11,9 x 16,9 cm	Gelstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-0789	1984	Ohne Titel	11,8 x 11,8 cm	Gelstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-0790	1984	Ohne Titel	11,7 x 11,8 cm	Gelstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-0791	1984	Ohne Titel	11,8 x 11,8 cm	Gelstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-0792	1984	Ohne Titel	11,8 x 11,8 cm	Gelstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-0793	1984	Ohne Titel	11,8 x 11,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-0794	1984	Ohne Titel	11,8 x 11,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-0795	1984	Ohne Titel	11,8 x 11,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-0796	1984	Ohne Titel	16,6 x 15,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1984-2370	1984	Ohne Titel	5,7 x 24,2 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2371	1984	Ohne Titel	29,8 x 21 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2372	1984	Ohne Titel	29,8 x 21 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2373	1984	Ohne Titel	20,9 x 27 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2374	1984	Ohne Titel	26,2 x 20,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2375	1984	Ohne Titel	26 x 18,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2376	1984	Ohne Titel	24,5 x 18,3 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2377	1984	Ohne Titel	26 x 18,4 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2378	1984	Ohne Titel	24,6 x 18,3 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2379	1984	Ohne Titel	26 x 18,3 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2380	1984	Ohne Titel	29,7 x 21 cm	Filzstift auf kariertem Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2381	1984	Ohne Titel	29,7 x 21 cm	Filzstift auf kariertem Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2382	1984	Ohne Titel	29,7 x 21 cm	Filzstift auf kariertem Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2383	1984	Ohne Titel	29,7 x 21 cm	Filzstift auf kariertem Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2384	1984	Ohne Titel	29,7 x 21 cm	Filzstift auf kariertem Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2385	1984	Ohne Titel	29,7 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2386	1984	Ohne Titel	29,7 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2387	1984	Ohne Titel	29,7 x 21 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1984-2388	1984	Ohne Titel	29,7 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2389	1984	Ohne Titel	29,7 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2390	1984	Ohne Titel	29,7 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2391	1984	Ohne Titel	21 x 29,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2392	1984	Ohne Titel	21 x 29,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2393	1984	Ohne Titel	21 x 29,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2566	1984	Ohne Titel	19,5 x 13,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2567	1984	Ohne Titel	11,2 x 27 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2568	1984	Ohne Titel	24,1 x 24,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2569	1984	Ohne Titel	24,1 x 24,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2570	1984	Ohne Titel	11,2 x 15,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2571	1984	Ohne Titel	18,7 x 18,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2572	1984	Ohne Titel	20 x 14,1 cm	Graphit auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2573	1984	Ohne Titel	17,8 x 12,5 cm	Graphit auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2574	1984	Ohne Titel	13,5 x 13,3 cm	Graphit auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2575	1984	Ohne Titel	13,5 x 13,5 cm	Graphit auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2576	1984	Ohne Titel	14 x 14 cm	Graphit auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2585	1984	Ohne Titel	35,5 x 10,3 cm	Aquarellierter Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2586	1984	Ohne Titel	15,2 x 37 cm	Aquarellierter Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1984-2587	1984	Ohne Titel	69,5 x 49,8 cm	Aquarellierter Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2588	1984	Ohne Titel	69,5 x 49,8 cm	Aquarellierter Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2589	1984	Ohne Titel	Ø 14,6 cm	Blei, gedengelt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2590	1984	Ohne Titel	Ø 14,8 cm	Blei, gedengelt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2591	1984	Ohne Titel	Ø 14,3 cm	Blei, gedengelt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2592	1984	Ohne Titel	Ø 15 cm	Blei, gedengelt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2593	1984	Ohne Titel	21,3 x 18,3 cm	Graphit auf Papier, collagiert	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2594	1984	Ohne Titel	15,9 x 27,2 cm	Graphit auf Papier, collagiert	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2595	1984	Ohne Titel	69,8 x 49,8 cm	Filzstift auf Papier, collagiert	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2596	1984	Ohne Titel	69,8 x 49,8 cm	Graphit auf Papier, collagiert	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2597	1984	Ohne Titel	69,8 x 49,8 cm	Filzstift auf Papier, collagiert	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2598	1984	Ohne Titel	69,8 x 49,8 cm	Filzstift auf Papier, collagiert	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2599	1984	Ohne Titel	69,8 x 49,8 cm	Filzstift auf Papier, collagiert	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2600	1984	Ohne Titel	33,5 x 39,6 cm	Graphit auf Papier, collagiert	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2601	1984	Ohne Titel	22 x 16,6 cm	PapierCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2602	1984	Ohne Titel	22 x 16,9 cm	PapierCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2603	1984	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier, collagiert	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2604	1984	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier, collagiert	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2605	1984	Ohne Titel	54 x 40 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2606	1984	Ohne Titel	70 x 49,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2607	1984	Ohne Titel	24 x 49,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2608	1984	Ohne Titel	46,2 x 31,7 cm	Graphit auf Papier, collagiert	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2609	1984	Ohne Titel	35 x 49,8 cm	Graphit und Filzstift auf Papier, collagiert	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2610	1984	Ohne Titel	69,8 x 50 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2611	1984	Ohne Titel	42 x 29,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2612	1984	Ohne Titel	60 x 46 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2613	1984	Ohne Titel	50 x 70 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2614	1984	Ohne Titel	50 x 70 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2615	1984	Ohne Titel	50 x 70 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2616	1984	Ohne Titel	50 x 70 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2617	1984	Ohne Titel	50 x 70 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2618	1984	Ohne Titel	46,7 x 60 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2619	1984	Ohne Titel	44 x 60 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2620	1984	Ohne Titel	50 x 60 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1984-2621	1984	Ohne Titel	50 x 70 cm	Aquarellierter Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2622	1984	Ohne Titel	70 x 50 cm	Graphit und Filzstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2631	1984	Ohne Titel	31,8 x 24 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2632	1984	Ohne Titel	31,8 x 24 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2633	1984	Ohne Titel	21 x 20 cm	PapierCollage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2672	1984	Ohne Titel	49,8 x 69,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2673	1984	Würfelskelett-Subtraktion WSS 7/1	49,8 x 69,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2674	1984	Ohne Titel	49,8 x 69,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2675	1984	Ohne Titel	49,7 x 69,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2676	1984	Ohne Titel	49,7 x 69,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2677	1984	Würfelskelett-Subtraktion WSS 6/3	49,6 x 69,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2678	1984	Ohne Titel	49,8 x 69,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2679	1984	Ohne Titel	49,9 x 69,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2680	1984	Ohne Titel	49,9 x 69,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2681	1984	Ohne Titel	49,7 x 69,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2717	1984	Ohne Titel	49,8 x 59,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2857	1984	Bodenplatte	25,8 x 36,5 cm	Schmirgelpapier, collagiert	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2864	1984	Ohne Titel	49,8 x 69,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2865	1984	Ohne Titel	49,8 x 69,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2866	1984	Ohne Titel	49,8 x 69,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2867	1984	Ohne Titel	49,8 x 69,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2868	1984	Würfelskelett-Subtraktion WSS 6/1	49,8 x 69,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2869	1984	Würfelskelett-Subtraktion WSS 6/2	49,8 x 69,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2870	1984	Würfelskelett-Subtraktion WSS 6/3	49,8 x 69,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2871	1984	Würfelskelett-Subtraktion WSS 6/4	49,8 x 69,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2872	1984	Würfelskelett-Subtraktion WSS 7/1	49,8 x 69,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2873	1984	Würfelskelett-Subtraktion WSS 7/2	49,8 x 69,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2874	1984	Würfelskelett-Subtraktion WSS 7/3	49,8 x 69,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2875	1984	Würfelskelett-Subtraktion WSS 7/4	49,8 x 69,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2876	1984	Würfelskelett-Subtraktion WSS 9/1	49,8 x 69,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2877	1984	Würfelskelett-Subtraktion WSS 9/2	49,8 x 69,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2878	1984	Würfelskelett-Subtraktion WSS 9/3	49,8 x 69,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-2879	1984	Würfelskelett-Subtraktion WSS 9/4	49,8 x 69,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-4181	1984	Ohne Titel	49,7 x 69,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-8010	1984	Kreisbewegungen	69,8 x 49,8 cm	Filzstift auf Papier, collagiert	Privatbesitz
WVP 1984-8011	1984	Kreisbewegungen	69,8 x 49,8 cm	Filzstift auf Papier, collagiert	Privatbesitz
WVP 1984-8012	1984	Kreisbewegungen	69,8 x 49,8 cm	Filzstift auf Papier, collagiert	Privatbesitz

WVP 1984-8013	1984	Kreisbewegungen	69,8 x 49,8 cm	Filzstift auf Papier, collagiert	Privatbesitz
WVP 1984-8014	1984	Linien	49,8 x 69,8 cm	Graphit auf Papier, collagiert	Privatbesitz
WVP 1984-8015	1984	Linien	69,8 x 49,8 cm	Graphit auf Papier, collagiert	Privatbesitz
WVP 1984-8016	1984	Linien	69,8 x 49,8 cm	Graphit auf Papier, collagiert	Privatbesitz
WVP 1984-8017	1984	Linien	69,8 x 49,8 cm	Graphit auf Papier, collagiert	Privatbesitz
WVP 1984-8083	1984	Ohne Titel		PapierCollage	Privatbesitz
WVP 1984-8084	1984	Ohne Titel		PapierCollage	Privatbesitz
WVP 1984-8085	1984	Kreisbewegungen	69,8 x 49,8 cm	Filzstift auf Papier, collagiert	Privatbesitz
WVP 1984-8111	1984	Ohne Titel	29,5 x 21 cm	Graphit auf Bütteln	Privatbesitz
WVP 1984-8123	1984	Ohne Titel	13,5 x 13,3 cm	Graphit auf Transparentpapier	Privatbesitz
WVP 1984-8124	1984	Ohne Titel	13,5 x 13,3 cm	Graphit auf Transparentpapier	Privatbesitz
WVP 1984-8283	1984	Ohne Titel		SchmiergelpapierCollage	Privatbesitz
WVP 1984-8284	1984	Ohne Titel		Graphit und Pappe auf Papier	Privatbesitz
WVP 1984-8450	1984	Ohne Titel	28,5 x 29 cm	Collage	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-8485	1984	Ohne Titel	27 x 40,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-8486	1984	Ohne Titel	87 x 110 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-8487	1984	Ohne Titel	59,3 x 49,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1984-8699	1984	Ohne Titel	36,9 x 69,7 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1984-8700	1984	Ohne Titel	36,9 x 69,8 cm	Graphit und brauner Stift auf Papier	Museum
WVP 1984-8701	1984	Ohne Titel	37,7 x 69,7 cm	Graphit und blauer Stift auf Papier	Museum
WVP 1984-8702	1984	Richtungsänderung II	37,8 x 69,7 cm	Collage aus grünem Löschpapier	Museum
WVP 1984-8703	1984	Ohne Titel	39,9 x 69,7 cm	Graphit auf Papier, Collage	Museum
WVP 1984-8704	1984	Ohne Titel	36,8 x 69,8 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1984-8705	1984	Ohne Titel	36,6 x 69,7 cm	Graphit und blauer Stift auf Papier	Museum
WVP 1985-2223	1985	Kreis-Quadrat-Beziehungen	60 x 60 cm	Wachs auf Papier, collagiert	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2224	1985	Kreis-Quadrat-Beziehungen	60 x 60 cm	Wachs auf Papier, collagiert	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2532	1985	Ohne Titel	22,6 x 34,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2533	1985	Ohne Titel	22,7 x 34,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2534	1985	Ohne Titel	20,2 x 16,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2535	1985	Ohne Titel	21,5 x 22 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2536	1985	Ohne Titel	22,6 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2537	1985	Ohne Titel	22,4 x 22,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2538	1985	Ohne Titel	22,7 x 22,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2539	1985	Ohne Titel	23 x 23 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2540	1985	Ohne Titel	22,4 x 22 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2541	1985	Ohne Titel	22,8 x 22,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2542	1985	Ohne Titel	21,5 x 22 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2543	1985	Ohne Titel	22,5 x 22 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2544	1985	Ohne Titel	22,5 x 22,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2545	1985	Ohne Titel	36,4 x 25,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2546	1985	Ohne Titel	Ø 5,9 cm	Blei, gedengelt	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1985-2547	1985	Ohne Titel	Ø 6 cm	Blei, gedengelt	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2548	1985	Ohne Titel	41,2 x 41,3 cm	Graphit auf Papierservietten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2549	1985	Ohne Titel	41,2 x 41 cm	Graphit auf Papierservietten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2550	1985	Ohne Titel	41,3 x 41 cm	Graphit auf Papierservietten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2551	1985	Ohne Titel	41,3 x 41 cm	Graphit auf Papierservietten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2552	1985	Ohne Titel	29,6 x 21 cm	Filzstift auf kariertem Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2553	1985	Ohne Titel	29,6 x 21 cm	Graphit und Filzstift auf kariertem Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2554	1985	Ohne Titel	29,6 x 21 cm	Graphit und Filzstift auf kariertem Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2555	1985	Ohne Titel	29,6 x 21 cm	Graphit und Filzstift auf kariertem Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2556	1985	Ohne Titel	29,6 x 21 cm	Filzstift auf kariertem Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2557	1985	Ohne Titel	47 x 35 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2558	1985	Ohne Titel	49,9 x 35 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2559	1985	Ohne Titel	49,9 x 35 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2560	1985	Ohne Titel	49,9 x 35 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2561	1985	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2562	1985	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2563	1985	Ohne Titel	h = 2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2564	1985	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2581	1985	Ohne Titel	15,3 x 27,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2582	1985	Ohne Titel	27 x 12,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2583	1985	Ohne Titel	16,2 x 27,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2584	1985	Ohne Titel	21,4 x 27,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2634	1985	Ohne Titel		Graphit auf Transparentpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2695	1985	Kreisteilung auf das Quadrat bezogen	34,8 x 25 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2696	1985	Kreisteilung auf das Quadrat bezogen	34,8 x 25 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2697	1985	Kreisteilung auf das Quadrat bezogen	34,8 x 24,8 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2698	1985	Kreisteilung auf das Quadrat bezogen	34,8 x 24,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-2736	1985	Ohne Titel	37,7 x 50,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-4242	1985	Ohne Titel	20,7 x 16,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-4386	1985	Richtungsänderung II	70 x 50 cm	Graphit auf Transparentpapier, collagiert	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-4387	1985	Richtungsänderung I	70 x 50 cm	Graphit auf Transparentpapier, collagiert	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-4398	1985	Teilungsschnitte	50 x 75 cm	Wachskreide und Décollage auf Pappe	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-4399	1985	Teilungsschnitte	50 x 75 cm	Wachskreide und Décollage auf Pappe	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-4400	1985	Teilungsschnitte	50 x 75 cm	Wachskreide und Décollage auf Pappe	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-4453	1985	Teilungsschnitte	70 x 100 cm	Wachskreide und Décollage auf Pappe	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1985-4454	1985	Teilungsschnitte	70 x 100 cm	Wachskreide und Décollage auf Pappe	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1985-8042	1985	Richtungsänderung III	70 x 50 cm	Graphit auf Transparentpapier, collagiert	Privatbesitz
WVP 1985-8081	1985	Teilungsschnitte	75 x 50 cm	Wachskreide und Décollage auf Pappe	Privatbesitz
WVP 1985-8082	1985	Teilungsschnitte	75 x 50 cm	Wachskreide und Décollage auf Pappe	Privatbesitz
WVP 1985-8086	1985	Kreis-Quadrat-Beziehungen	60 x 60 cm	Wachs auf Papier, collagiert	Privatbesitz
WVP 1986-0828	1986	Ohne Titel	16,8 x 11,9 cm	Gelstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-0829	1986	Ohne Titel	16,8 x 11,9 cm	Gelstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-0830	1986	Ohne Titel	16,8 x 11,9 cm	Gelstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2400	1986	Ohne Titel	21 x 29,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2401	1986	Ohne Titel	21 x 29,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2402	1986	Ohne Titel	21 x 29,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2403	1986	Ohne Titel	21 x 29,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2404	1986	Ohne Titel	21 x 29,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2405	1986	Ohne Titel	21 x 29,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2407	1986	Ohne Titel	24,6 x 27,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2408	1986	Ohne Titel	24,6 x 27,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2409	1986	Ohne Titel	24,6 x 27,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2410	1986	Ohne Titel	24,6 x 27,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2412	1986	Ohne Titel	24,6 x 27,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2413	1986	Ohne Titel	24,6 x 27,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2414	1986	Ohne Titel	24,6 x 27,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2415	1986	Ohne Titel	24,6 x 27,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2416	1986	Ohne Titel	20,4 x 25 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2417	1986	Ohne Titel	40,6 x 28,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2418	1986	Ohne Titel	30,1 x 39,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2419	1986	Ohne Titel	30 x 39,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2420	1986	Ohne Titel	30 x 39,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2421	1986	Ohne Titel	30,1 x 39,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2422	1986	Ohne Titel	30 x 39,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2423	1986	Ohne Titel	39,7 x 30,1 cm	Filzstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2424	1986	Ohne Titel	39,6 x 30,1 cm	Filzstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2425	1986	Ohne Titel	39,7 x 30,1 cm	Filzstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2426	1986	Ohne Titel	39,7 x 30,1 cm	Filzstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2427	1986	Ohne Titel	39,6 x 30,1 cm	Filzstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2428	1986	Ohne Titel	39,8 x 30,1 cm	Filzstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2429	1986	Ohne Titel	24,6 x 27,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2430	1986	Ohne Titel	24,6 x 27,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2431	1986	Ohne Titel	24,6 x 27,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2432	1986	Ohne Titel	24,6 x 27,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2433	1986	Ohne Titel	24,6 x 27,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2434	1986	Ohne Titel	24,6 x 27,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2435	1986	Ohne Titel	21 x 29,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2436	1986	Ohne Titel	21 x 29,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2437	1986	Ohne Titel	27,7 x 24,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2438	1986	Ohne Titel	30,1 x 39,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2439	1986	Ohne Titel	24 x 27,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2440	1986	Ohne Titel	19,1 x 12,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1986-2882	1986	Ohne Titel	12,9 x 17,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2883	1986	Ohne Titel	12,9 x 17,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2884	1986	Ohne Titel	12,9 x 17,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2885	1986	Ohne Titel	12,9 x 17,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-2886	1986	Ohne Titel	12,9 x 17,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-4388	1986	Ohne Titel	14 x 27,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-4389	1986	Ohne Titel	13,9 x 29 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-4390	1986	Ohne Titel	14,5 x 29,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-4391	1986	Ohne Titel	14,8 x 30 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-4392	1986	Ohne Titel	11,5 x 28,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-4393	1986	Ohne Titel	13,5 x 24,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-4394	1986	Ohne Titel	13,6 x 26,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-4395	1986	Ohne Titel	13,7 x 25,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-4396	1986	Ohne Titel	14,1 x 26,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-4397	1986	Ohne Titel	14,3 x 27,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1986-8009	ca. 1986	Ohne Titel	23 x 17,5 cm	Graphit auf Papier	Kirchlicher Besitz
WVP 1986-8125	1986	Verdichtung	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1987-0754	1987	Ohne Titel	15,7 x 22,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1987-0755	1987	Ohne Titel	11,1 x 16,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1987-0757	1987	Ohne Titel	7,8 x 11,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1987-2411	1987	Ohne Titel	24,6 x 27,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1987-2459	1987	Ohne Titel	13,1 x 18,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1987-2460	1987	Ohne Titel	13,1 x 18,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1987-2461	1987	Ohne Titel	13,5 x 15,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1987-2462	1987	Ohne Titel	13,4 x 15,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1987-2463	1987	Ohne Titel	13,2 x 18,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1987-2464	1987	Ohne Titel	23,4 x 15 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1987-2465	1987	Ohne Titel	15,5 x 13,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1987-2466	1987	Ohne Titel	10 x 18,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1987-2467	1987	Ohne Titel	14,7 x 20,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1987-2699	1987	45° Schnitte in zwei verschiedenen Ebenen	31,3 x 24,4 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1987-2700	1987	45° Schnitte in zwei verschiedenen Ebenen	31,3 x 24,4 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1987-2701	1987	45° Schnitte in zwei verschiedenen Ebenen	31,4 x 24,3 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1987-2702	1987	45° Schnitte in zwei verschiedenen Ebenen	31,4 x 24,2 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1987-2737	1987	Ohne Titel	56,7 x 40 cm	Graphit und Buntstift auf Büttenpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1987-2858	1987	Ohne Titel	28,4 x 20,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1987-2859	1987	Ohne Titel	28,4 x 20,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1987-8126	1987	Verdichtung 1	125 x 175 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1987-8379	1987 / 88	Ohne Titel	25,5 x 19,5 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1987-8380	1987 / 88	Ohne Titel	25,5 x 19,5 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1987-8381	1987 / 88	Ohne Titel	25,5 x 19,5 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1987-8382	1987 / 88	Ohne Titel	25,5 x 19,5 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1987-8383	1987 / 88	Ohne Titel	25,5 x 19,5 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1987-8384	1987 / 88	Ohne Titel	25,5 x 19,5 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1987-8385	1987 / 88	Ohne Titel	25,5 x 19,5 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1987-8386	1987 / 88	Ohne Titel	25,5 x 19,5 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1987-8387	1987 / 88	Ohne Titel	25,5 x 19,5 cm	Graphit auf Papier	Museum

WVP 1987-8388	1987 / 88	Ohne Titel	25,5 x 19,5 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1987-8389	1987 / 88	Ohne Titel	25,5 x 19,5 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1987-8390	1987 / 88	Ohne Titel	25,5 x 19,5 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1987-8391	1987 / 88	Ohne Titel	25,5 x 19,5 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1987-8392	1987 / 88	Ohne Titel	25,5 x 19,5 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1987-8393	1987 / 88	Ohne Titel	25,5 x 19,5 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1987-8394	1987 / 88	Ohne Titel	25,5 x 19,5 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1987-8395	1987 / 88	Ohne Titel	25,5 x 19,5 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1987-8396	1987 / 88	Ohne Titel	25,5 x 19,5 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1987-8668 1-7	ca. 1987	Ohne Titel	140 x 200 cm	Radierung auf Büttten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-0673	1988	Ohne Titel	21,9 x 30,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-0674	1988	Ohne Titel	22 x 30,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-0675	1988	Ohne Titel	22 x 30,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2473	1988	Ohne Titel	20,7 x 14,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2474	1988	Ohne Titel	20,6 x 14,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2475	1988	Ohne Titel	26,3 x 17,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2479	1988	Ohne Titel	22,4 x 15,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2480	1988	Ohne Titel	22,5 x 15 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2481	1988	Ohne Titel	22,5 x 15,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2482	1988	Ohne Titel	20,3 x 19 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2483	1988	Ohne Titel	18 x 19 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2484	1988	Ohne Titel	19,6 x 19 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2485	1988	Ohne Titel	9,9 x 15 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2486	1988	Ohne Titel	14,4 x 13,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2487	1988	Ohne Titel	13,5 x 15 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2488	1988	Ohne Titel	22,4 x 15,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2489	1988	Ohne Titel	22,3 x 15,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2490	1988	Ohne Titel	21 x 14,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2491	1988	Ohne Titel	21 x 14,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2492	1988	Ohne Titel	22,4 x 15,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2493	1988	Ohne Titel	22,5 x 15,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2494	1988	Ohne Titel	24,3 x 31,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2495	1988	Ohne Titel	44,5 x 28,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2496	1988	Ohne Titel	27,6 x 42,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2497	1988	Ohne Titel	45,8 x 28,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2498	1988	Ohne Titel	32,3 x 23,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2499	1988	Ohne Titel	45,1 x 28,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2500	1988	Ohne Titel	41,7 x 32,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2623	1988	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2624	1988	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2625	1988	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2626	1988	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2627	1988	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2628	1988	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2629	1988	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2630	1988	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2635	1988	Linien mit Schnitten	24,2 x 33,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2636	1988	Linien mit Schnitten	30 x 36,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2637	1988	Linien mit Schnitten	30 x 36,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1988-2638	1988	Linien mit Schnitten	31,3 x 41 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2639	1988	Linien mit Schnitten	22,6 x 26 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2640	1988	Linien mit Schnitten	22,8 x 17,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2641	1988	Linien mit Schnitten	16,3 x 22,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2642	1988	Linien mit Schnitten	31,2 x 36,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2643	1988	Linien mit Schnitten	16 x 23,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2644	1988	Linien mit Schnitten	22,2 x 16,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2718	1988	Ohne Titel	40,2 x 55,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2719	1988	Ohne Titel	59,7 x 59,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2720	1988	Ohne Titel	31 x 22,1 cm	Gelbstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-2721	1988	Ohne Titel	42,4 x 29,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-3085	1988	Ohne Titel	23 x 32,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-8036	1988	Begegnung	125 x 175 cm	Graphit auf Bütteln	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-8062	1988	Linien mit Schnitten	16 x 23,5 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1988-8127	1988	Verdichtung 2	125 x 175 cm	Graphit auf Bütteln	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-8131	1988	Widerstandszeichnung 1	175 x 125 cm	Graphit auf Bütteln	Museum
WVP 1988-8132	1988	Widerstandszeichnung 2	175 x 125 cm	Graphit auf Bütteln	Privatbesitz
WVP 1988-8133	1988	Widerstandszeichnung 3	175 x 125 cm	Graphit auf Bütteln	Privatbesitz
WVP 1988-8134	1988	Widerstandszeichnung 4	175 x 125 cm	Graphit auf Bütteln	Öffentliche Institution
WVP 1988-8135	1988	Widerstandszeichnung 5	175 x 125 cm	Graphit auf Bütteln	Öffentliche Institution
WVP 1988-8136	1988	Widerstandszeichnung 5	175 x 125 cm	Graphit auf Bütteln	Öffentliche Institution
WVP 1988-8137	1988	Widerstandszeichnung 7	175 x 125 cm	Graphit auf Bütteln	Leihgabe Öffentliche Institution
WVP 1988-8142	1988	Kreisbewegung 1	175 x 125 cm	Graphit auf Bütteln	Privatbesitz
WVP 1988-8285	1988	Ohne Titel	49,5 x 30 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-8327	1988	Ohne Titel	18,5 x 13,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1988-8329	1988	Linien mit Schnitten	16,2 x 23,3 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1988-8460	1988	Drehung		Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1988-8683	1988	Ohne Titel	61 x 43,1 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1988-8684	1988	Ohne Titel	61 x 43,1 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1988-8685	1988	Ohne Titel	61 x 43,1 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1988-8686	1988	Ohne Titel	61 x 43,1 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1988-8687	1988	Ohne Titel	61 x 43,1 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1988-8688	1988	Ohne Titel	61 x 43,1 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1988-8689	1988	Ohne Titel	61 x 43 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1988-8690	1988	Ohne Titel	61 x 43,2 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1988-8691	1988	Ohne Titel	61 x 43,1 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1988-8692	1988	Ohne Titel	61 x 43,1 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1988-8693	1988	Ohne Titel	61 x 43,1 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1988-8694	1988	Ohne Titel	61 x 43,1 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1988-8695	1988	Ohne Titel	61 x 43,1 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1988-8696	1988	Ohne Titel	61 x 43,1 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1988-8697	1988	Ohne Titel	61 x 43,1 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1988-8698	1988	Ohne Titel	61 x 43,1 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1988-8709	1988	Ohne Titel	72 x 72 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1989-2501	1989	Ohne Titel	32 x 24 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-2502	1989	Ohne Titel	32 x 24 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-2503	1989	Ohne Titel	32 x 24 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-2504	1989	Ohne Titel	32 x 24 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-2505	1989	Ohne Titel	32 x 24 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-2506	1989	Ohne Titel	32 x 24 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1989-3072	1989	Folge aus 7 Zeichnungen: Linien	27,8 x 17,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3073	1989	Folge aus 7 Zeichnungen: Linien	27,8 x 17,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3074	1989	Folge aus 7 Zeichnungen: Linien	27,8 x 17,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3075	1989	Folge aus 7 Zeichnungen: Linien	27,8 x 17,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3076	1989	Folge aus 7 Zeichnungen: Linien	27,8 x 17,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3077	1989	Folge aus 7 Zeichnungen: Linien	27,8 x 17,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3078	1989	Ohne Titel	15 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3079	1989	Ohne Titel	15 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3080	1989	Ohne Titel	15 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3081	1989	Ohne Titel	18,6 x 13,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3082	1989	Ohne Titel	24,3 x 18,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3083	1989	Ohne Titel	14,8 x 22,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3084	1989	Ohne Titel	15,5 x 21,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3086	1989	Ohne Titel	14,4 x 28,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3087	1989	Ohne Titel	20,9 x 33,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3088	1989	Ohne Titel	19,9 x 24,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3089	1989	Ohne Titel	22,3 x 15 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3090	1989	Ohne Titel	29,3 x 20,4 cm	Gelstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3091	1989	Ohne Titel	21 x 8,9 cm	Gelstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3092	1989	Ohne Titel	18,5 x 13,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3093	1989	Ohne Titel	21,2 x 25,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3094	1989	Ohne Titel	24 x 28,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3095	1989	Stille Zeichnungen	18 x 15,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3096	1989	Stille Zeichnungen	19,6 x 14,2 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1989-3097	1989	Stille Zeichnungen	20 x 14,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3098	1989	Stille Zeichnungen	20,7 x 20,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3099	1989	Stille Zeichnungen	13,8 x 20,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3100	1989	Stille Zeichnungen	21,7 x 15,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3101	1989	Stille Zeichnungen	16,7 x 12,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3102	1989	Ohne Titel	23 x 17 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3103	1989	Ohne Titel	22,4 x 15,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3104	1989	Ohne Titel	26,9 x 20,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3105	1989	Ohne Titel	30 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3106	1989	Ohne Titel	29,6 x 20,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3107	1989	Ohne Titel	16,9 x 22,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3108	1989	Ohne Titel	16,9 x 22,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3109	1989	Ohne Titel	16,9 x 23 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3110	1989	Ohne Titel	17 x 22,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3111	1989	Ohne Titel	21,7 x 15,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3112	1989	Ohne Titel	21,7 x 15,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3113	1989	Ohne Titel	21,7 x 15,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3114	1989	Ohne Titel	20 x 14,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3115	1989	Ohne Titel	18,4 x 14,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3116	1989	Ohne Titel	21,7 x 15,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3117	1989	Ohne Titel	21,7 x 15,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3118	1989	Ohne Titel	20 x 14,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3119	1989	Ohne Titel	20,9 x 18,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1989-3186	1989	Ohne Titel	29,6 x 20,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3187	1989	Ohne Titel	29,6 x 20,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3188	1989	Ohne Titel	29,6 x 20,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3189	1989	Ohne Titel	29,6 x 20,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3190	1989	Ohne Titel	29,6 x 20,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3191	1989	Ohne Titel	29,6 x 20,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3192	1989	Ohne Titel	29,6 x 20,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3193	1989	Ohne Titel	29,6 x 20,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3194	1989	Ohne Titel	29,6 x 20,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3195	1989	Ohne Titel	20,9 x 29,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3199	1989	Ohne Titel	30,9 x 26,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3200	1989	Ohne Titel	45,1 x 29,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3201	1989	Ohne Titel	30,1 x 42 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3202	1989	Ohne Titel	24,8 x 36,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3203	1989	Ohne Titel	31,7 x 47,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3204	1989	Ohne Titel	30,9 x 48,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3205	1989	Ohne Titel	49,8 x 69,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3206	1989	Ohne Titel	41,1 x 28,5 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1989-3207	1989	Ohne Titel	25 x 36,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3208	1989	Ohne Titel	29,6 x 44,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-3962	1989	Ohne Titel	29,7 x 21 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1989-3963	1989	Ohne Titel	20,7 x 14,2 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1989-3964	1989	Ohne Titel	34 x 40,3 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Privatbesitz
WVP 1989-4831	1989	Ohne Titel	34,7 x 24,9 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-4832	1989	Ohne Titel	34,7 x 24,9 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-4833	1989	Ohne Titel	34,7 x 24,9 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-4834	1989	Ohne Titel	34,7 x 24,9 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-4835	1989	Ohne Titel	34,7 x 24,9 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-4836	1989	Ohne Titel	34,7 x 24,9 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-4837	1989	Ohne Titel	34,7 x 24,9 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-4838	1989	Ohne Titel	34,7 x 24,9 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-4839	1989	Ohne Titel	34,7 x 24,9 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-4840	1989	Ohne Titel	34,7 x 24,9 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-4841	1989	Ohne Titel	34,7 x 24,9 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-4842	1989	Ohne Titel	34,7 x 24,9 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-4843	1989	Ohne Titel	34,7 x 24,9 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-4844	1989	Ohne Titel	34,7 x 24,9 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-4845	1989	Ohne Titel	34,7 x 24,9 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-8031	1989	Kreis mit Linien 1	175 x 125 cm	Graphit auf Bütteln	Privatbesitz
WVP 1989-8032	1989	Kreis mit Linien 2	175 x 125 cm	Graphit auf Bütteln	Privatbesitz

WVP 1989-8033	1989	Kreis mit Linien 3	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1989-8039	1989	In Schreibrichtung	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-8041	1989	Kreis mit Linien 4	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-8045	1989	In Schreibrichtung 1	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-8046	1989	In Schreibrichtung 2	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-8047	1989	In Schreibrichtung 3	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1989-8048	1989	In Schreibrichtung 4	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Museum
WVP 1989-8049	1989	In Schreibrichtung 5	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1989-8050	1989	In Schreibrichtung 6	123 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1989-8051	1989	Abreibungen		Graphit auf Papier	Museum
WVP 1989-8052	1989	Abreibungen		Graphit auf Papier	Museum
WVP 1989-8053	1989	Abreibungen		Graphit auf Papier	Museum
WVP 1989-8054	1989	Abreibungen		Graphit auf Papier	Museum
WVP 1989-8055	1989	Abreibungen		Graphit auf Papier	Museum
WVP 1989-8056	1989	Abreibungen		Graphit auf Papier	Museum
WVP 1989-8057	1989	Abreibungen		Graphit auf Papier	Museum
WVP 1989-8071	1989	Stille Zeichnungen	16,7 x 12,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-8072	1989	Stille Zeichnungen	16,7 x 12,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-8073	1989	Stille Zeichnungen	16,7 x 12,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-8074	1989	Stille Zeichnungen	16,7 x 12,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-8138	1989	Widerstandszeichnung 8	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Öffentliche Institution
WVP 1989-8143	1989	Kreisbewegung 2	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1989-8144	1989	Kreisbewegung 3	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Öffentliche Institution
WVP 1989-8145	1989	Kreisbewegung 4	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Museum
WVP 1989-8146	1989	Kreisbewegung 5	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Vernichtet
WVP 1989-8147	1989	Kreisbewegung 6	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1989-8148	1989	Kreisbewegung 7	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-8149	1989	Kreisbewegung 8	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-8150	1989	Kreisbewegung 9	175 x 125 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1989-8151	1989	Kreisbewegung 10	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Öffentliche Institution
WVP 1989-8152	1989	Ohne Titel	24 x 29 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1989-8153	1989	In Schreibrichtung	125 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Vernichtet
WVP 1989-8155	1989	In Schreibrichtung	125 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Vernichtet
WVP 1989-8156	1989	In Schreibrichtung	125 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Vernichtet
WVP 1989-8157	1989	Widerstandszeichnung	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1989-8158	1989	Widerstandszeichnung	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1989-8159	1989	In Schreibrichtung	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Vernichtet
WVP 1989-8160	1989	In Schreibrichtung	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1989-8336	1989	In Schreibrichtung 7	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1989-8337	1989	In Schreibrichtung	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-8338	1989	In Schreibrichtung	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-8339	1989	In Schreibrichtung	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1989-8364	1989	Ohne Titel		Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1990-2722	1990	Ohne Titel	29,7 x 20,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3209	1990	Ohne Titel	35 x 25 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3210	1990	Ohne Titel	34,7 x 25 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3211	1990	Ohne Titel	34,9 x 25 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3212	1990	Ohne Titel	34,8 x 25 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3213	1990	Ohne Titel	34,8 x 25 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3214	1990	Ohne Titel	34,9 x 24,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3215	1990	Ohne Titel	27 x 21,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1990-3216	1990	Ohne Titel	19,4 x 26,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3217	1990	Hammerzeichnung	31,6 x 46,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3218	1990	Hammerzeichnung	31,5 x 46,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3219	1990	Hammerzeichnung	31,6 x 46,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3220	1990	Hammerzeichnung	31,5 x 46,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3221	1990	Fetzenzeichnung	24,9 x 17,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3222	1990	Fetzenzeichnung	22,8 x 15,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3223	1990	Fetzenzeichnung	30,5 x 17,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3224	1990	Fetzenzeichnung	26,4 x 19 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3225	1990	Fetzenzeichnung	25,4 x 17,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3226	1990	Fetzenzeichnung	18,7 x 16,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3227	1990	Fetzenzeichnung	18,5 x 16,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3228	1990	Spontan auf Büttlen	25,5 x 18,2 cm	Graphit auf Büttlen	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3229	1990	Spontan auf Büttlen	26,8 x 21,1 cm	Graphit auf Büttlen	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3230	1990	Spontan auf Büttlen	33,7 x 24,7 cm	Graphit auf Büttlen	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3231	1990	Spontan auf Büttlen	25,2 x 18,1 cm	Graphit auf Büttlen	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3232	1990	Spontan auf Büttlen	26,8 x 21,2 cm	Graphit auf Büttlen	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3233	1990	Spontan auf Büttlen	30,3 x 22,8 cm	Graphit auf Büttlen	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3234	1990	Spontan auf Büttlen	26,5 x 17,5 cm	Graphit auf Büttlen	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3235	1990	Spontan auf Büttlen	33,6 x 24,7 cm	Graphit auf Büttlen	Privatbesitz
WVP 1990-3236	1990	Spontan auf Büttlen	25,3 x 18,1 cm	Graphit auf Büttlen	Privatbesitz
WVP 1990-3237	1990	Spontan auf Büttlen	26,5 x 17,5 cm	Graphit auf Büttlen	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3238	1990	Spontan auf Büttlen	21,3 x 18,4 cm	Graphit auf Büttlen	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3239	1990	Ohne Titel	15,8 x 21,9 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1990-3240	1990	Ohne Titel	15,8 x 21,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3241	1990	Ohne Titel	15,8 x 21,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3242	1990	Ohne Titel	15,8 x 21,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3243	1990	Ohne Titel	15,7 x 21,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3244	1990	Ohne Titel	15,7 x 21,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3245	1990	Ohne Titel	15,8 x 21,9 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1990-3246	1990	Ohne Titel	15,7 x 21,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3247	1990	Balkenzeichnung	20,9 x 23,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3248	1990	Balkenzeichnung	20,9 x 23,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3249	1990	Balkenzeichnung	20,9 x 23,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3250	1990	Balkenzeichnung	21,3 x 23,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3251	1990	Balkenzeichnung	20,9 x 23,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3252	1990	Balkenzeichnung	21 x 24,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3253	1990	Balkenzeichnung	20,9 x 23,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3254	1990	Balkenzeichnung	20,9 x 23,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3255	1990	Balkenzeichnung	20,9 x 23,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3256	1990	Balkenzeichnung	20,8 x 23,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3257	1990	Balkenzeichnung	20,9 x 24 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3258	1990	Balkenzeichnung	20,9 x 24 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3259	1990	Balkenzeichnung	21,2 x 24 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3260	1990	Spuren	15,2 x 11,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3261	1990	Spuren	15,1 x 11 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3262	1990	Spuren	15,1 x 11,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3263	1990	Spuren	15,2 x 11,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3264	1990	Spuren	15,4 x 11,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3265	1990	Spuren	15,4 x 10,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3275	1990	Ohne Titel	19,7 x 19,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1990-3276	1990	Ohne Titel	29,6 x 20,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3277	1990	Ohne Titel	24,7 x 16,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3278	1990	Ohne Titel	29,6 x 20,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3279	1990	Ohne Titel	29,6 x 20,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3280	1990	Ohne Titel	21 x 24 cm	Gelstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3281	1990	Ohne Titel	21 x 24 cm	Gelstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3282	1990	Ohne Titel	21 x 24 cm	Gelstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3283	1990	Ohne Titel	21 x 24 cm	Gelstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3284	1990	Ohne Titel	21 x 24 cm	Gelstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3285	1990	Ohne Titel	21 x 24 cm	Gelstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3286	1990	Ohne Titel	21 x 24 cm	Gelstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3287	1990	Ohne Titel	21 x 24 cm	Gelstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3288	1990	Ohne Titel	21 x 24 cm	Gelstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3289	1990	Ohne Titel	21 x 24 cm	Gelstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3297	1990	Ohne Titel	10,2 x 27 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3298	1990	Ohne Titel	34,6 x 25,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3299	1990	Ohne Titel	27,7 x 17,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3300	1990	Ohne Titel	27,7 x 17,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-3301	1990	Ohne Titel	24,5 x 13,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-4811	1990	Pergaminzeichnung		Graphit auf Pergaminpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-4812	1990	Pergaminzeichnung		Graphit auf Pergaminpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-4813	1990	Pergaminzeichnung		Graphit auf Pergaminpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-4814	1990	Pergaminzeichnung		Graphit auf Pergaminpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-4815	1990	Pergaminzeichnung		Graphit auf Pergaminpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-4816	1990	Pergaminzeichnung		Graphit auf Pergaminpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-4817	1990	Pergaminzeichnung		Graphit auf Pergaminpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-4818	1990	Pergaminzeichnung		Graphit auf Pergaminpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-4819	1990	Pergaminzeichnung		Graphit auf Pergaminpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-4820	1990	Pergaminzeichnung		Graphit auf Pergaminpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-4822	1990	Pergaminzeichnung		Graphit auf Pergaminpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-4824	1990	Pergaminzeichnung		Graphit auf Pergaminpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-4825	1990	Pergaminzeichnung		Graphit auf Pergaminpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-8001	1990	Balkenzeichnung	20,8 x 23,5 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1990-8002	1990	Balkenzeichnung	20,8 x 23,5 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1990-8003	1990	Balkenzeichnung	20,8 x 23,5 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1990-8004	1990	Balkenzeichnung	20,8 x 23,5 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8005	1990	Balkenzeichnung	20,8 x 23,5 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8006	1990	Balkenzeichnung	20,8 x 23,5 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8007	1990	Balkenzeichnung	20,8 x 23,5 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8042	1990	Kreis mit Linien 5	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Vernichtet
WVP 1990-8043	1990	Kreis mit Linien 6	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8044	1990	Kreis mit Linien 7	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8058	1990	Fetzenzeichnung	28,5 x 15 cm	Graphit auf Bütten	Museum
WVP 1990-8059	1990	Fetzenzeichnung		Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1990-8060	1990	Fetzenzeichnung		Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1990-8061	1990	Fetzenzeichnung		Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1990-8066	1990	Pergaminzeichnung		Graphit auf Pergamin	Privatbesitz
WVP 1990-8067	1990	Pergaminzeichnung		Graphit auf Pergamin	Privatbesitz
WVP 1990-8068	1990	Pergaminzeichnung		Pergamin	Privatbesitz
WVP 1990-8069	1990	Spontan auf Bütten		Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8070	1990	Spontan auf Bütten		Graphit auf Bütten	Privatbesitz

WVP 1990-8128	1990	Verdichtung 3	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8129	1990	Verdichtung 4	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8139	1990	Widerstandszeichnung 9	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8174	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-8175	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-8176	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-8177	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-8178	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-8179	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-8180	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-8181	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1990-8182	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8183	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8184	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8185	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8186	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8187	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8188	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8189	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8190	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8191	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8192	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8193	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz

WVP 1990-8194	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8195	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8196	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8197	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Museum
WVP 1990-8198	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8200	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8201	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8202	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8203	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8204	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8205	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8206	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8207	1990	Zeichnung für Sonderedition Honisch 1990	31,5 x 48 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 1990-8220	1990	Ohne Titel		Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1990-8469	1990	Probdruck	37,7 x 27 cm	Radierung	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-2941	1991	Ohne Titel	24 x 16,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-2942	1991	Ohne Titel	26,2 x 18,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-2943	1991	Ohne Titel	23,6 x 16 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-2944	1991	Ohne Titel	14,8 x 19 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-2945	1991	Meiner geliebten Camilla	14,7 x 10,3 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1991-2946	1991	Meiner geliebten Camilla	14,7 x 10,3 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1991-2947	1991	Meiner geliebten Camilla	14,7 x 10,3 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1991-2948	1991	Meiner geliebten Camilla	14,7 x 10,3 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1991-2949	1991	Meiner geliebten Camilla	14,7 x 10,3 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1991-2950	1991	Meiner geliebten Camilla	14,7 x 10,3 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1991-2951	1991	Meiner geliebten Camilla	14,7 x 10,3 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1991-2952	1991	Meiner geliebten Camilla	14,7 x 10,3 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz

WVP 1991-2953	1991	Meiner geliebten Camilla	14,7 x 10,3 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1991-2954	1991	Heftige Klappstuhlzeichnung	16 x 21,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-2955	1991	Heftige Klappstuhlzeichnung	16,2 x 22,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-2956	1991	Heftige Klappstuhlzeichnung	21,5 x 16 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-2957	1991	Heftige Klappstuhlzeichnung	21,5 x 16,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-2958	1991	Heftige Klappstuhlzeichnung	21,5 x 16 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-2959	1991	Heftige Klappstuhlzeichnung	18,2 x 16 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-2960	1991	Heftige Klappstuhlzeichnung	16,1 x 21,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-2961	1991	Heftige Klappstuhlzeichnung	22,4 x 16 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-2962	1991	Heftige Klappstuhlzeichnung	16 x 16 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-2963	1991	Heftige Klappstuhlzeichnung	15,8 x 21,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-2964	1991	Heftige Klappstuhlzeichnung	16 x 22 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-2965	1991	Heftige Klappstuhlzeichnung	16 x 19,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-2966	1991	Heftige Klappstuhlzeichnung	15,9 x 21,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-2967	1991	Heftige Klappstuhlzeichnung	21,7 x 16,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-2971	1991	Heftige Klappstuhlzeichnung	21,7 x 16,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-2972	1991	Heftige Klappstuhlzeichnung	21,7 x 16,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-2973	1991	Heftige Klappstuhlzeichnung	21,7 x 16,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-2974	1991	Heftige Klappstuhlzeichnung	21,7 x 16,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-2975	1991	Heftige Klappstuhlzeichnung	21,7 x 16,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3302	1991	Linien mit Schnitten	26,9 x 20,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3303	1991	Linien mit Schnitten	22 x 31,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3304	1991	Linien mit Schnitten	23,5 x 32,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3305	1991	Linien mit Schnitten	25,6 x 36,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3306	1991	Linien mit Schnitten	25,8 x 38 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3307	1991	Linien mit Schnitten	23 x 31,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3308	1991	Linien mit Schnitten	28,4 x 31,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3309	1991	Linien mit Schnitten	31 x 30,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3310	1991	Linien mit Schnitten	30,7 x 32,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3311	1991	Linien mit Schnitten	29,6 x 21,6 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1991-3312	1991	Linien mit Schnitten	36,6 x 26,3 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1991-3313	1991	Linien mit Schnitten	36,5 x 27,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3314	1991	Linien mit Schnitten	37,7 x 27,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3315	1991	Ohne Titel	22,5 x 31,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3316	1991	Ohne Titel	22,7 x 32,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3317	1991	Ohne Titel	22,4 x 24,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3318	1991	Ohne Titel	16,3 x 30,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1991-3319	1991	Ohne Titel	17,2 x 26,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3320	1991	Ohne Titel	19,5 x 26,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3321	1991	Ohne Titel	21,6 x 29,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3322	1991	Ohne Titel	20,8 x 29 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3323	1991	Ohne Titel	19,9 x 31,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3324	1991	Ohne Titel	20,1 x 33,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3325	1991	Ohne Titel	29,8 x 24,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3326	1991	Ohne Titel	37,3 x 25,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3327	1991	Ohne Titel	30,3 x 22,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3328	1991	Ohne Titel	29,5 x 22,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3329	1991	Ohne Titel	44,2 x 34,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3330	1991	Abreibungen	28,5 x 38,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3331	1991	Abreibungen	28,5 x 44,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3332	1991	Abreibungen	35,8 x 54,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3333	1991	Abreibungen	28,6 x 50,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3334	1991	Abreibungen	29,7 x 59,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3335	1991	Abreibungen	26,1 x 39,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3336	1991	Abreibungen	33,7 x 62,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3337	1991	Abreibungen	38,2 x 58,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3338	1991	Gepeitschte Linien	24,8 x 29,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3339	1991	Gepeitschte Linien	24,9 x 26,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3340	1991	Gepeitschte Linien	30 x 23,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3341	1991	Gepeitschte Linien	21,9 x 28,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3342	1991	Gepeitschte Linien	21,2 x 28,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3343	1991	Gepeitschte Linien	23,7 x 30,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3344	1991	Gepeitschte Linien	23,8 x 31,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3345	1991	Gepeitschte Linien	22,4 x 32,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3346	1991	Gepeitschte Linien	12 x 21,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3355	1991	Funkenflug	18,9 x 20,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3356	1991	Funkenflug	19 x 20,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3357	1991	Funkenflug	19 x 20,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3358	1991	Funkenflug	18,9 x 20,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3359	1991	Funkenflug	18,9 x 20,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3360	1991	Funkenflug	19 x 20,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3361	1991	Funkenflug	18,9 x 20,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3362	1991	Funkenflug	18,9 x 20,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3363	1991	Funkenflug	19 x 20,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3364	1991	Funkenflug	18,9 x 20,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3365	1991	Funkenflug	18,9 x 20,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3366	1991	Funkenflug	19 x 20,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3367	1991	Funkenflug	18,9 x 20,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3368	1991	Funkenflug	18,9 x 20,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3369	1991	Funkenflug	19 x 20,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3370	1991	Funkenflug	19 x 20,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3371	1991	Funkenflug	18,9 x 20,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3372	1991	Funkenflug	18,9 x 20,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3373	1991	Funkenflug	18,9 x 20,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3374	1991	Funkenflug	18,9 x 20,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3375	1991	Funkenflug	19 x 20,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3376	1991	Funkenflug	19 x 20,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3377	1991	Ostereier Serie	19,8 x 27,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1991-3378	1991	Ostereier Serie	19,8 x 27,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3379	1991	Ostereier Serie	11,6 x 22,6 cm	Graphit auf Karton	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3380	1991	Ostereier Serie	19,2 x 27,8 cm	Graphit auf Karton	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3381	1991	Ostereier Serie	18,1 x 26,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3382	1991	Ostereier Serie	19,8 x 27,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3383	1991	Ostereier Serie	19,8 x 27,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3384	1991	Ostereier Serie	19,7 x 27,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3385	1991	Ostereier Serie	19,8 x 27,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3386	1991	Ostereier Serie	19,7 x 27,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3387	1991	Ostereier Serie	19,7 x 27,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3388	1991	Ostereier Serie	19,8 x 27,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3389	1991	Ostereier Serie	19,8 x 27,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3390	1991	Ostereier Serie	19,8 x 27,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3391	1991	Ostereier Serie	19,8 x 27,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3392	1991	Ostereier Serie	19,8 x 27,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3394	1991	Ohne Titel	23,2 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3395	1991	Ohne Titel	23,8 x 22,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3396	1991	Ohne Titel	23,2 x 22,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3397	1991	Ohne Titel	19,2 x 28,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3398	1991	Ohne Titel	24,2 x 33,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3399	1991	Ohne Titel	23,6 x 24,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3400	1991	Ohne Titel	24,6 x 31,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3401	1991	Ohne Titel	27,7 x 20 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3402	1991	Ohne Titel	29 x 21,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3403	1991	Ohne Titel	28,4 x 18,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3404	1991	Ohne Titel	23,6 x 17,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3405	1991	Ohne Titel	24,1 x 18 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3406	1991	Ohne Titel	28,3 x 20,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3407	1991	Ohne Titel	30,2 x 18 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3408	1991	Ohne Titel	30,2 x 20,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3409	1991	Ohne Titel	33 x 23 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3410	1991	Ohne Titel	35,5 x 24,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3411	1991	Ohne Titel	37,3 x 24,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3412	1991	Ohne Titel	37,4 x 24,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3413	1991	Ohne Titel	36,2 x 25,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3414	1991	I - X	25 x 32,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3415	1991	I - X	25 x 32,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3416	1991	I - X	25 x 32,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3417	1991	I - X	25 x 32,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3418	1991	I - X	25 x 32,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3419	1991	I - X	25 x 32,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3420	1991	I - X	25 x 32,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3421	1991	I - X	25 x 32,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3422	1991	I - X	25 x 32,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3423	1991	I - X	25 x 32,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3424	1991	Ohne Titel	17,5 x 20,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3425	1991	Ohne Titel	17,3 x 20,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3426	1991	Ohne Titel	13,8 x 20,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3427	1991	Ohne Titel	12,5 x 22 cm	Gelstift auf bedrucktem Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1991-3428	1991	Ohne Titel	19,3 x 21,3 cm	Gelstift auf bedrucktem Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3430	1991	Kleine geometrische Abenteuer	19 x 17,1 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3431	1991	Kleine geometrische Abenteuer	19,2 x 17 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3432	1991	Kleine geometrische Abenteuer	19 x 17 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3433	1991	Kleine geometrische Abenteuer	19 x 16,5 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3434	1991	Kleine geometrische Abenteuer	19,1 x 17,2 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3435	1991	Kleine geometrische Abenteuer	19 x 17,2 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3436	1991	Kleine geometrische Abenteuer	19 x 17,2 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3437	1991	Kleine geometrische Abenteuer	18,8 x 16,5 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3438	1991	Kleine geometrische Abenteuer	19 x 17,2 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3439	1991	Kleine geometrische Abenteuer	19,7 x 15,4 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3440	1991	Kleine geometrische Abenteuer	19,2 x 15,3 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3441	1991	Kleine geometrische Abenteuer	20 x 17 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3442	1991	Kleine geometrische Abenteuer	20 x 17 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3443	1991	Kleine geometrische Abenteuer	20 x 17,3 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3444	1991	Kleine geometrische Abenteuer	20 x 17 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3445	1991	Kleine geometrische Abenteuer	20 x 15,4 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3446	1991	Kleine geometrische Abenteuer	19,8 x 15,4 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3447	1991	Innerhalb eines Kreise - leichte Zeichnungen	14,6 x 10,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3448	1991	Innerhalb eines Kreise - leichte Zeichnungen	14,6 x 10,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3449	1991	Innerhalb eines Kreise - leichte Zeichnungen	14,2 x 10,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3450	1991	Innerhalb eines Kreise - leichte Zeichnungen	14,6 x 10,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3451	1991	Innerhalb eines Kreise - leichte Zeichnungen	14,2 x 10,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3452	1991	Innerhalb eines Kreise - leichte Zeichnungen	14,2 x 10,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3453	1991	Innerhalb eines Kreise - leichte Zeichnungen	14,6 x 10,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3454	1991	Innerhalb eines Kreise - leichte Zeichnungen	14,6 x 10,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3455	1991	Innerhalb eines Kreise - leichte Zeichnungen	14,6 x 10,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3456	1991	Innerhalb eines Kreise - leichte Zeichnungen	14,6 x 10,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3457	1991	Innerhalb eines Kreise - leichte Zeichnungen	14,6 x 10,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3458	1991	Innerhalb eines Kreise - leichte Zeichnungen	14,6 x 10,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1991-3459	1991	Innerhalb eines Kreises - heftige Zeichnungen	14,6 x 10,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3460	1991	Innerhalb eines Kreises - heftige Zeichnungen	14,6 x 10,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3461	1991	Innerhalb eines Kreises - heftige Zeichnungen	14,6 x 10,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3462	1991	Innerhalb eines Kreises - heftige Zeichnungen	14,6 x 10,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3463	1991	Innerhalb eines Kreises - heftige Zeichnungen	14,6 x 10,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3464	1991	Innerhalb eines Kreises - heftige Zeichnungen	14,6 x 10,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3465	1991	Innerhalb eines Kreises - heftige Zeichnungen	14,6 x 10,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3466	1991	Innerhalb eines Kreises - heftige Zeichnungen	14,6 x 10,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3491	1991	Ohne Titel	10,3 x 14,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3492	1991	Ohne Titel	10,3 x 14,5 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1991-3493	1991	Ohne Titel	10,3 x 14,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3533	1991	Ohne Titel	32,4 x 28,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3534	1991	Ohne Titel	31 x 21,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3535	1991	Ohne Titel	37,2 x 40,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3536	1991	Ohne Titel	40 x 36,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3537	1991	Ohne Titel	25,2 x 35,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3538	1991	Ohne Titel	25,2 x 39,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3539	1991	Ohne Titel	25 x 31,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3540	1991	Spuren	20,7 x 18,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3541	1991	Spuren	19,7 x 19,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3542	1991	Ohne Titel	49,6 x 48,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3543	1991	Ohne Titel	49,3 x 47 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3544	1991	Ohne Titel	43,9 x 40,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3545	1991	Ohne Titel	39,3 x 40,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3546	1991	Ohne Titel	19,9 x 33,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3547	1991	Ohne Titel	21,1 x 20,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3548	1991	Ohne Titel	20,9 x 20,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3549	1991	Ohne Titel	32,6 x 24,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3550	1991	Ohne Titel	32,5 x 24,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3652	1991	Ohne Titel	16,9 x 11,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3653	1991	Ohne Titel	16,9 x 11,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3654	1991	Ohne Titel	11,9 x 16,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3655	1991	Ohne Titel	11,9 x 16,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3656	1991	Ohne Titel	11,9 x 16,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-3657	1991	Ohne Titel	11,9 x 16,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-4337	1991	Ohne Titel	25,2 x 28,7 cm	Graphit auf Papier, collagiert	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-8008	1991	Ohne Titel	27 x 17 cm	Graphit auf Papier	Kirchlicher Besitz
WVP 1991-8112	1991	Negativ Raum = Positiv Raum	33,5 x 45 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1991-8332	1991	Ohne Titel	18,2 x 20,5 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1991-8398	1991	Leichte Klappstuhlzeichnung	16 x 21,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-8399	1991	Leichte Klappstuhlzeichnung	16 x 21,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1991-8400	1991	Leichte Klappstuhlzeichnung	16 x 21,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1992-3597	1992	Ohne Titel	32,3 x 25,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-3598	1992	Ohne Titel	30,7 x 25,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-3599	1992	Ohne Titel	30,8 x 24 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-3600	1992	Ohne Titel	32,3 x 25,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-3601	1992	Ohne Titel	21,9 x 31,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-3602	1992	Ohne Titel	23,8 x 32,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-3603	1992	Ohne Titel	24 x 30 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-3604	1992	Ohne Titel	25,5 x 24,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-3605	1992	Ohne Titel	23,3 x 32,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-3606	1992	Ohne Titel	25,4 x 32,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-3608	1992	Ohne Titel	64 x 48 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-3609	1992	Ohne Titel	64 x 48 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-3610	1992	Ohne Titel	64 x 48 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-3611	1992	Ohne Titel	64 x 48 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-3612	1992	Ohne Titel	64 x 48 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-3613	1992	Ohne Titel	64 x 48 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-3614	1992	Ohne Titel	64 x 48 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-3615	1992	Ohne Titel	64 x 48 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-3616	1992	Ohne Titel	48 x 63,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-3617	1992	Ohne Titel	48 x 64 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-3618	1992	Ohne Titel	48 x 64 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-3619	1992	Ohne Titel	48 x 64 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-3620	1992	Ohne Titel	48 x 64 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-3621	1992	Ohne Titel	48 x 64 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-3622	1992	Ohne Titel	48 x 64 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-3623	1992	Ohne Titel	48 x 64 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-3729	1992	Ohne Titel	17 x 15,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-4821	1992	Pergaminzeichnung		Graphit auf Pergaminpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-4823	1992	Pergaminzeichnung		Graphit auf Pergaminpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-4826	1992	Pergaminzeichnung		Graphit auf Pergaminpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-4827	1992	Pergaminzeichnung		Graphit auf Pergaminpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-4828	1992	Pergaminzeichnung		Graphit auf Pergaminpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-8350	1992	Proportionslinien 1A	69,5 x 99 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-8351	1992	Proportionslinien 1B	69,5 x 99 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-8352	1992	Proportionslinien 2A	69,5 x 99 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-8353	1992	Proportionslinien 2B	69,5 x 99 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-8354	1992	Proportionslinien 3A	69,5 x 99 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-8355	1992	Proportionslinien 3B	69,5 x 99 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-8356	1992	Proportionslinien 3B	69,5 x 99 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-8357	1992	Proportionslinien 4B	69,5 x 99 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-8358	1992	Proportionslinien 5A	69,5 x 140 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-8359	1992	Proportionslinien 5B	69,5 x 99 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-8360	1992	Proportionslinien 6A	69,5 x 99 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1992-8361	1992	Proportionslinien	69,5 x 140 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1992-8362	1992	Proportionslinien	69,5 x 140 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1993-3624	1993	Ohne Titel	20,2 x 18 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3625	1993	Ohne Titel	20,1 x 16,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3626	1993	Ohne Titel	20 x 15,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3627	1993	Ohne Titel	20,1 x 16,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3628	1993	Ohne Titel	20 x 16,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3629	1993	Ohne Titel	17,6 x 19,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3630	1993	Ohne Titel	20 x 17,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3631	1993	Ohne Titel	20,2 x 17,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3632	1993	Ohne Titel	20,2 x 18 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3633	1993	Ohne Titel	20,1 x 18,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3634	1993	Ohne Titel	20,1 x 15,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3635	1993	Ohne Titel	28 x 21,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3636	1993	Ohne Titel	26,3 x 20 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3637	1993	Ohne Titel	25,5 x 17,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3638	1993	Ohne Titel	25,5 x 17,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3639	1993	Ohne Titel	17,3 x 25,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3640	1993	Ohne Titel	21 x 26,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3641	1993	Ohne Titel	17,3 x 25,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3642	1993	Ohne Titel	25,1 x 17,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3643	1993	Ohne Titel	22,8 x 13,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3644	1993	Ohne Titel	19 x 13,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3647	1993	Ohne Titel	14 x 20,6 cm	Gelbstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3648	1993	Ohne Titel	21 x 29,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3649	1993	Ohne Titel	21 x 29,7 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3650	1993	Ohne Titel	24,6 x 27,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3651	1993	Ohne Titel	24,6 x 27,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3658	1993	Ohne Titel	24,5 x 29,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3659	1993	Ohne Titel	24,5 x 29,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3660	1993	Ohne Titel	24,5 x 29,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3661	1993	Ohne Titel	24,5 x 29,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3662	1993	Ohne Titel	25,2 x 32,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3663	1993	Ohne Titel	24,5 x 29,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3664	1993	Ohne Titel	32,8 x 25,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3665	1993	Ohne Titel	32,8 x 25,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3666	1993	Ohne Titel	32,8 x 25,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3667	1993	Ohne Titel	31 x 29 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3668	1993	Ohne Titel	29 x 31 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3669	1993	Ohne Titel	25,2 x 32,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3670	1993	Ohne Titel	28,9 x 30,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3671	1993	Ohne Titel	25,2 x 32,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3673	1993	Ohne Titel	28,5 x 27,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3674	1993	Ohne Titel	24,2 x 35 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3675	1993	Ohne Titel	27,1 x 36,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3676	1993	Ohne Titel	26,3 x 34,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3677	1993	Ohne Titel	25,4 x 30,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3678	1993	Ohne Titel	28,1 x 38,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3679	1993	Ohne Titel	28,5 x 30,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3680	1993	Ohne Titel	25,5 x 30,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3681	1993	Ohne Titel	26,6 x 22,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3682	1993	Ohne Titel	30,3 x 25,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1993-3683	1993	Ohne Titel	25,2 x 30,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3684	1993	Ohne Titel	32,3 x 46,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3685	1993	Ohne Titel	32,3 x 42,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3686	1993	Ohne Titel	38,3 x 57,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3687	1993	Ohne Titel	30,2 x 25,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3688	1993	Ohne Titel	44,7 x 32,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3689	1993	Ohne Titel	41,4 x 31,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3690	1993	Ohne Titel	46,4 x 32,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3691	1993	Ohne Titel	35,7 x 32,3 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1993-3692	1993	Ohne Titel	25,3 x 32,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3693	1993	Ohne Titel	25,3 x 32,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3694	1993	Ohne Titel	32,3 x 25,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3745	1993	Ohne Titel	21 x 14,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3746	1993	Ohne Titel	16,5 x 12,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-3932	1993	Ohne Titel	25,3 x 32,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-8022	1993	Ohne Titel	24,5 x 29,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-8063	1993	Ohne Titel	27,9 x 21,2 cm	Collage aus Wasserschleifpapier, gefaltet, geschnitten	Privatbesitz
WVP 1993-8140	1993	Widerstandszeichnung 10	175 x 125 cm	Graphit auf Büttchen	Öffentliche Institution
WVP 1993-8230 1-10	1993	Ohne Titel	37,7 x 50 cm	Radierung	Museum
WVP 1993-8231	1993	Ohne Titel	99 x 70 cm	Radierung	Museum
WVP 1993-8286	1993	Ohne Titel		Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1993-8287	1993	Ohne Titel		Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1993-8367	1993	Ohne Titel	82,5 x 62,5 cm	Collage aus Wasserschleifpapier, gefaltet, geschnitten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-8368	1993	Ohne Titel	82,5 x 62,5 cm	Collage aus Wasserschleifpapier, gefaltet, geschnitten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-8369	1993	Ohne Titel	82,5 x 62,5 cm	Collage aus Wasserschleifpapier, gefaltet, geschnitten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-8370	1993	Ohne Titel	82,5 x 62,5 cm	Collage aus Wasserschleifpapier, gefaltet, geschnitten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-8371	1993	Ohne Titel	82,5 x 62,5 cm	Collage aus Wasserschleifpapier, gefaltet, geschnitten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-8465	1993	Ohne Titel	20,5 x 14,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-8466	1993	Ohne Titel	16,5 x 12,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-8470	1993	Probendruck	37 x 38,7 cm	Radierung	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-8471	1993	Probendruck	38 x 27 cm	Radierung	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-8472	1993	Probendruck	37,9 x 53,5 cm	Radierung	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-8473	1993	Probendruck	37,5 x 52,9 cm	Radierung	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-8474	1993	Probendruck	36,9 x 43,5 cm	Radierung	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-8475	1993	Probendruck	34,9 x 37 cm	Radierung	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-8476	1993	Probendruck	37,5 x 26,7 cm	Radierung	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-8477	1993	Probendruck	50 x 39,9 cm	Radierung	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-8478	1993	Probendruck	26,4 x 37,8 cm	Radierung	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-8479	1993	Probendruck	37,6 x 49,5 cm	Radierung	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-8480	1993	Probendruck	38,5 x 26,5 cm	Radierung	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-8481	1993	Probendruck	37,5 x 44 cm	Radierung	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1993-8482	1993	Probedruck	32,6 x 38 cm	Radierung	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-8483	1993	Probedruck	27 x 37,7 cm	Radierung	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-8531 1-2	1993	Ohne Titel	100 x 70 cm	Radierung	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-8532 1-2	1993	Ohne Titel	100 x 70 cm	Radierung	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-8533 1-2	1993	Ohne Titel	100 x 70 cm	Radierung	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1993-8534 1-2	1993	Ohne Titel	100 x 70 cm	Radierung	Privatbesitz/ Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-0758	1994	Ohne Titel	15,1 x 19,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-0759	1994	Ohne Titel	15,1 x 19,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-0760	1994	Ohne Titel	15,1 x 19,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-0761	1994	Ohne Titel	24,7 x 12,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-0762	1994	Ohne Titel	24,4 x 17,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-0763	1994	Ohne Titel	24,4 x 17,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-0764	1994	Ohne Titel	22,7 x 16,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3747	1994	Ohne Titel	14,8 x 10,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3748	1994	Ohne Titel	14,8 x 10,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3749	1994	Ohne Titel	14,8 x 10,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3750	1994	Ohne Titel	14,8 x 10,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3751	1994	Ohne Titel	14,8 x 10,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3752	1994	Ohne Titel	14,8 x 10,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3753	1994	Ohne Titel	14,8 x 10,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3754	1994	Ohne Titel	14,8 x 10,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3755	1994	15 Skizzen zu Klavierdeckelzeichnungen 1994 in Rom		Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3756	1994	15 Skizzen zu Klavierdeckelzeichnungen 1994 in Rom	10 x 14,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3757	1994	15 Skizzen zu Klavierdeckelzeichnungen 1994 in Rom	10 x 14,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3758	1994	15 Skizzen zu Klavierdeckelzeichnungen 1994 in Rom	10 x 14,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3759	1994	15 Skizzen zu Klavierdeckelzeichnungen 1994 in Rom	10 x 14,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3760	1994	15 Skizzen zu Klavierdeckelzeichnungen 1994 in Rom	10 x 14,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3761	1994	15 Skizzen zu Klavierdeckelzeichnungen 1994 in Rom	10 x 14,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3762	1994	15 Skizzen zu Klavierdeckelzeichnungen 1994 in Rom	10 x 14,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3763	1994	15 Skizzen zu Klavierdeckelzeichnungen 1994 in Rom	10 x 14,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3764	1994	15 Skizzen zu Klavierdeckelzeichnungen 1994 in Rom	10 x 14,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3765	1994	15 Skizzen zu Klavierdeckelzeichnungen 1994 in Rom	10 x 14,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1994-3766	1994	15 Skizzen zu Klavierdeckelzeichnungen 1994 in Rom	10 x 14,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3767	1994	15 Skizzen zu Klavierdeckelzeichnungen 1994 in Rom	10 x 14,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3768	1994	15 Skizzen zu Klavierdeckelzeichnungen 1994 in Rom	10 x 14,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3769	1994	15 Skizzen zu Klavierdeckelzeichnungen 1994 in Rom	10 x 14,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3770	1994	15 Skizzen zu Klavierdeckelzeichnungen 1994 in Rom	10 x 14,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3771	1994	Ohne Titel	29,6 x 20,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3772	1994	Ohne Titel	29,6 x 20,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3773	1994	Ohne Titel	29,6 x 20,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3774	1994	Ohne Titel	30,8 x 23,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3775	1994	Ohne Titel	21,8 x 13,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3776	1994	Ohne Titel	36 x 13 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3777	1994	Ohne Titel	17,6 x 29,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3778	1994	Ohne Titel	58,2 x 59,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3779	1994	Ohne Titel	58,2 x 59,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3780	1994	Ohne Titel	42,9 x 54,8 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3781	1994	Ohne Titel	29,7 x 41,9 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3782	1994	Ohne Titel	35,2 x 50 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3783	1994	Ohne Titel	50 x 62,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3784	1994	Ohne Titel	46,9 x 63 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-3785	1994	Ohne Titel	36 x 26 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-4165	1994	Ohne Titel	36,6 x 35,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-4338	1994	Ohne Titel	19,5 x 14,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-4339	1994	Ohne Titel	24,8 x 17,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-4340	1994	Ohne Titel	29 x 28,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-4341	1994	Ohne Titel	41,2 x 28,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-8065	1994	Balkenzeichnung	28 x 29,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-8093	1994	Klavierdeckelzeichnungen	100 x 140 cm	Graphit auf Bütteln	Öffentliche Institution
WVP 1994-8094	1994	Klavierdeckelzeichnungen	100 x 140 cm	Graphit auf Bütteln	Öffentliche Institution
WVP 1994-8095	1994	Klavierdeckelzeichnungen	100 x 140 cm	Graphit auf Bütteln	Öffentliche Institution
WVP 1994-8096	1994	Klavierdeckelzeichnungen	100 x 140 cm	Graphit auf Bütteln	Öffentliche Institution
WVP 1994-8097	1994	Klavierdeckelzeichnungen	100 x 140 cm	Graphit auf Bütteln	Öffentliche Institution
WVP 1994-8098	1994	Klavierdeckelzeichnungen	100 x 140 cm	Graphit auf Bütteln	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-8099	1994	Klavierdeckelzeichnungen	100 x 140 cm	Graphit auf Bütteln	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-8100	1994	Klavierdeckelzeichnungen	100 x 140 cm	Graphit auf Bütteln	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-8101	1994	Klavierdeckelzeichnungen	100 x 140 cm	Graphit auf Bütteln	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1994-8102	1994	Klavierdeckelzeichnungen	100 x 140 cm	Graphit auf Büttchen	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-8103	1994	Klavierdeckelzeichnungen	100 x 140 cm	Graphit auf Büttchen	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-8104	1994	Klavierdeckelzeichnungen	100 x 140 cm	Graphit auf Büttchen	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-8105	1994	Klavierdeckelzeichnungen	100 x 140 cm	Graphit auf Büttchen	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-8106	1994	Klavierdeckelzeichnungen	100 x 140 cm	Graphit auf Büttchen	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-8107	1994	Klavierdeckelzeichnungen	100 x 140 cm	Graphit auf Büttchen	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-8108	1994	Ohne Titel	21 x 41 cm	Graphit auf Büttchen	Privatbesitz
WVP 1994-8232	1994	Ohne Titel	63 x 30 cm	Radierung	Museum
WVP 1994-8240	1994	Ohne Titel	17,5 x 27,5 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1994-8241	1994	Ohne Titel	27 x 37,5 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1994-8242	1994	Ohne Titel	27 x 37,5 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1994-8243	1994	Ohne Titel	27 x 37,5 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1994-8244	1994	Ohne Titel	27 x 37,5 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1994-8245	1994	Ohne Titel	27 x 37,5 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1994-8246	1994	Ohne Titel	27 x 37,5 cm	Graphit auf Papier	Museum
WVP 1994-8363 1-20	1994	Quadratdrehung	70 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1994-8459	1994	Ohne Titel	16,8 x 12 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-0765	1995	Ohne Titel	14,5 x 12,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-0831	1995	Ohne Titel	11,9 x 16,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-0832	1995	Ohne Titel	11,9 x 16,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-0833	1995	Ohne Titel	11,9 x 16,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-3786	1995	Ohne Titel	34,7 x 25,2 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-3787	1995	Ohne Titel	34,7 x 25,2 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-3788	1995	Ohne Titel	34,7 x 25,2 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-3789	1995	Ohne Titel	34,7 x 25,2 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-3790	1995	Ohne Titel	34,7 x 25,2 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-3791	1995	Ohne Titel	34,7 x 25,2 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-3792	1995	Ohne Titel	34,7 x 25,2 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-3793	1995	Ohne Titel	34,7 x 25,2 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-3794	1995	Ohne Titel	34,7 x 25,2 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-3795	1995	Ohne Titel	34,7 x 25,2 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-3796	1995	Ohne Titel	12,8 x 12,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-3797	1995	Ohne Titel	12,8 x 12,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-3798	1995	Ohne Titel	12,9 x 12,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-3799	1995	Ohne Titel	17,6 x 25 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-3800	1995	Ohne Titel	17,9 x 25 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-3801	1995	Ohne Titel	17,1 x 25 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-3802	1995	Ohne Titel	17,9 x 24,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-3803	1995	Ohne Titel	29,6 x 41,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1995-3804	1995	Bewegung gegen einen zurückweichenden Widerstand	23,9 x 30,5 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1995-3805	1995	Gegen zurückweichenden Widerstand	25 x 33,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-3806	1995	Gegen zurückweichenden Widerstand	25 x 33,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-3807	1995	Gegen zurückweichenden Widerstand	23,9 x 30,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-3808	1995	Gegen zurückweichenden Widerstand	24,9 x 33,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-3809	1995	Gegen zurückweichenden Widerstand	23,9 x 30,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-3810	1995	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-3811	1995	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-8113	1995	Gegen zurückweichenden Widerstand	41,5 x 47,5 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1995-8169	1995	Ohne Titel	46,5 x 61 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1995-8170	1995	Ohne Titel	46,5 x 61 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1995-8172	1995	Gegen zurückweichenden Widerstand	25 x 34 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1995-8289	1995	Ohne Titel		Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1995-8290	1995	Ohne Titel		Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1995-8291	1995	Ohne Titel		Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1995-8452	1995	Ohne Titel	50 x 100 cm	Print	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-8490	1995	Ohne Titel	42 x 65 cm	Tafel	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1995-8667 1-10	1995	Kreisflächenauflösung	106 x 75 cm	Radierung	Privatbesitz/ Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3488	1996	Ohne Titel	17,7 x 10,8 cm	Zeichnung im suhrkamp Taschenbuch "Thomas Bernhard Ein Lesebuch"; Seite 308 u. 309	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3489	1996	Ohne Titel	17,7 x 10,8 cm	Zeichnung im suhrkamp Taschenbuch "Thomas Bernhard Ein Lesebuch"; Seite 310	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3490	1996	Ohne Titel	17,7 x 10,8 cm	Zeichnung im suhrkamp Taschenbuch "Thomas Bernhard Ein Lesebuch"; Seite 368 u. 369	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3494	1996	versinkende Körper	20,7 x 29,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3812	1996	Ohne Titel	10,4 x 10,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3813	1996	Ohne Titel	10,3 x 10,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3814	1996	Ohne Titel	10,2 x 10,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3815	1996	Ohne Titel	9,9 x 10,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3816	1996	Ohne Titel	10,2 x 10,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3817	1996	Ohne Titel	9,9 x 10 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3818	1996	Ohne Titel	10 x 10,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3819	1996	Ohne Titel	10 x 9,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3820	1996	Ohne Titel	10 x 10,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3821	1996	Ohne Titel	9,9 x 9,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3822	1996	Eingeschlossen	12,6 x 12,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1996-3856	1996	ICE Mannheim - München	12,7 x 17,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3857	1996	ICE Mannheim - München	12,7 x 17,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3858	1996	ICE Mannheim - München	12,7 x 17,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3859	1996	ICE Mannheim - München	12,7 x 17,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3860	1996	ICE Mannheim - München	12,7 x 17,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3861	1996	ICE Mannheim - München	12,7 x 17,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3862	1996	ICE Mannheim - München	12,7 x 17,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3863	1996	ICE Mannheim - München	12,7 x 17,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3864	1996	ICE Mannheim - München	12,7 x 17,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3865	1996	ICE Mannheim - München	12,7 x 17,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3866	1996	Ohne Titel	13,3 x 15 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3867	1996	Ohne Titel	13,3 x 15 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3868	1996	Ohne Titel	13,3 x 15 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3869	1996	Ohne Titel	13,3 x 15 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3870	1996	Ohne Titel	13,2 x 14,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3871	1996	Ohne Titel	12 x 17,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3872	1996	Ohne Titel	12 x 15,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3873	1996	Ohne Titel	29,6 x 21 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3874	1996	Ohne Titel	30,6 x 48,5 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3875	1996	Ohne Titel	30,8 x 38,8 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3876	1996	Ohne Titel	30,8 x 48,5 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3877	1996	Ohne Titel	30,8 x 38,9 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3878	1996	Ohne Titel	21 x 29,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3879	1996	Ohne Titel	28,8 x 19 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3880	1996	Ohne Titel	29,6 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3881	1996	Ohne Titel	38 x 28,1 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3882	1996	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3883	1996	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3954	1996	Ohne Titel	14,8 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3955	1996	Ohne Titel	14,8 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3956	1996	Ohne Titel	14,8 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3957	1996	Ohne Titel	14,8 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3958	1996	Ohne Titel	14,8 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3959	1996	Ohne Titel	14,8 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3960	1996	Ohne Titel	14,8 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-3961	1996	Ohne Titel	14,8 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-4004	1996	Ohne Titel	25,8 x 18,8 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-4224	1996	Ohne Titel	30 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-4225	1996	Ohne Titel	30 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1996-4226	1996	Ohne Titel	30 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-4227	1996	Ohne Titel	30 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-4228	1996	Ohne Titel	29,2 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-4229	1996	Ohne Titel	30 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-8020	1996	Ohne Titel	175 x 125 cm	Graphit auf Bütteln	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1996-8430	1996	Ohne Titel	14,8 x 21 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1997-3884	1997	Ohne Titel	32,7 x 25 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1997-3885	1997	Ohne Titel	32,7 x 25 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1997-3886	1997	Ohne Titel	32,7 x 25 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1997-3887	1997	Ohne Titel	32,7 x 25 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1997-3888	1997	Ohne Titel	32,7 x 25 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1997-3889	1997	Ohne Titel	32,7 x 25 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1997-3890	1997	Ohne Titel	30,2 x 22,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1997-3891	1997	Ohne Titel	23,1 x 30,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1997-3892	1997	Ohne Titel	36 x 29,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1997-3893	1997	Ohne Titel	39,6 x 30,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1997-3894	1997	Ohne Titel	30,1 x 36 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1997-3895	1997	Beziehung Kreis - Quadrat	29,6 x 21 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1997-3896	1997	Ohne Titel	29,6 x 42 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1997-3897	1997	Ohne Titel	29,6 x 42 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1997-3898	1997	Ohne Titel	29,6 x 35,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1997-3899	1997	Ohne Titel	30 x 42 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1997-3900	1997	Ohne Titel	23 x 28,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1997-3901	1997	Ohne Titel	37,9 x 49,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1997-3902	1997	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1997-3903	1997	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1997-3904	1997	Ohne Titel	60 x 60 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1997-3905	1997	Ohne Titel	17,5 x 27,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1997-3906	1997	Ohne Titel	30,1 x 39,7 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1998-0766	1998	Ohne Titel	21 x 14,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1998-3907	1998	Ohne Titel	29,4 x 22,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1998-3908	1998	Ohne Titel	29,4 x 22,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1998-3909	1998	Ohne Titel	29,4 x 22,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1998-3910	1998	Ohne Titel	21 x 29,7 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1998-3911	1998	Ohne Titel	21 x 29,7 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1998-3912	1998	Ohne Titel	21 x 29,7 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1998-3913	1998	Ohne Titel	21 x 29,7 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1998-3914	1998	Ohne Titel	28,7 x 26,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1998-3915	1998	Ohne Titel	49,9 x 34,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1998-3916	1998	Ohne Titel	49,9 x 34,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1998-3917	1998	Ohne Titel	51,5 x 37 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1998-3918	1998	Ohne Titel	25,7 x 17,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1998-4474	1998	Ohne Titel	100 x 70,5 cm	Graphit auf Bütteln	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1998-4475	1998	Ohne Titel	100 x 70,5 cm	Graphit auf Bütteln	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1998-4476	1998	Ohne Titel	100 x 70,5 cm	Graphit auf Bütteln	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1998-4477	1998	Ohne Titel	100 x 70,5 cm	Graphit auf Bütteln	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1998-4478	1998	Ohne Titel	100 x 70,5 cm	Graphit auf Bütteln	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 1998-4479	1998	Ohne Titel	100 x 70,5 cm	Graphit auf Büttten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1998-4480	1998	Ohne Titel	100 x 70,5 cm	Graphit auf Büttten	Privatbesitz
WVP 1998-8018	1998	Ohne Titel	175 x 125 cm	Graphit auf Büttten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1999-3921	1999	Ohne Titel	30,1 x 21,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1999-3922	1999	Ohne Titel	29,6 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1999-3923	1999	Ohne Titel	28,7 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1999-3924	1999	Ohne Titel	14,8 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1999-3925	1999	Ohne Titel	20 x 28,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1999-3926	1999	Ohne Titel	33,1 x 31 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1999-3927	1999	Ohne Titel	31,6 x 35,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1999-3928	1999	Ohne Titel	31,3 x 27,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1999-3929	1999	Ohne Titel	31,2 x 27,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1999-3930	1999	Ohne Titel	31 x 27,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1999-3931	1999	Ohne Titel	31,2 x 27,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1999-3933	1999	Ohne Titel	24,7 x 24,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1999-3934	1999	Ohne Titel	31 x 27,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1999-3935	1999	Ohne Titel	31 x 27,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1999-3936	1999	Ohne Titel	31,1 x 27,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1999-3937	1999	Ohne Titel	31 x 27,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1999-3938	1999	Ohne Titel	31 x 27,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1999-4006	1999	Ohne Titel	21 x 29,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1999-7757	1999	Ohne Titel	174 x 124 cm	Graphit auf Büttten	Privatbesitz
WVP 1999-8030	1999	Ohne Titel	174 x 124 cm	Graphit auf Büttten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1999-8040	1999	Ohne Titel	51 x 71 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 1999-8091	1999	Funkenflug	174 x 124 cm	Graphit auf Büttten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 1999-8130	1999	Verdichtung 5	175 x 125 cm	Graphit auf Büttten	Privatbesitz
WVP 1999-8141	1999	Widerstandszeichnung	175 x 125 cm	Graphit auf Büttten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2000-3730	2000	Ohne Titel	29,3 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2000-3731	2000	Ohne Titel	29,3 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2000-3732	2000	Ohne Titel	29,3 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2000-3939	2000	Ohne Titel	31,1 x 42,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2000-3940	2000	Ohne Titel	31,2 x 42,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2000-3941	2000	Ohne Titel	28,6 x 20,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2000-3942	2000	Ohne Titel	19 x 14,8 cm	Graphit und Buntstift auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2000-8161-1-50	2000	Mappenwerk: "Fläche - Raum"	100 x 70 cm	Aquatinta auf Bütttenkarton	Privatbesitz/ Besitz der Alf Lechner Stiftung/ Museum
WVP 2000-8162	2000	Fläche - Raum	100 x 70 cm	Aquatinta auf Bütttenkarton	Privatbesitz
WVP 2000-8163	2000	Fläche - Raum	100 x 70 cm	Aquatinta auf Bütttenkarton	Privatbesitz
WVP 2000-8164	2000	Fläche - Raum	100 x 70 cm	Aquatinta auf Bütttenkarton	Privatbesitz
WVP 2000-8165	2000	Fläche - Raum	100 x 70 cm	Aquatinta auf Bütttenkarton	Privatbesitz
WVP 2000-8166	2000	Fläche - Raum	100 x 70 cm	Aquatinta auf Bütttenkarton	Privatbesitz
WVP 2000-8167	2000	Fläche - Raum	100 x 70 cm	Aquatinta auf Bütttenkarton	Privatbesitz
WVP 2001-3943	2001	Ohne Titel	34 x 22,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2001-3944	2001	Ohne Titel	17,5 x 18,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2001-3945	2001	Ohne Titel	19,9 x 16,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2001-3946	2001	Ohne Titel	14,3 x 26,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2001-3947	2001	Ohne Titel	22,5 x 27,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2001-3948	2001	Ohne Titel	16,3 x 23,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2001-3949	2001	Ohne Titel	20,9 x 29,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2001-3950	2001	Ohne Titel	20,1 x 14,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 2001-3951	2001	Ohne Titel	19,7 x 24,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2001-3952	2001	Ohne Titel	30,1 x 24,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2001-3953	2001	Ohne Titel	29,7 x 27,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2001-3967	2001	Ohne Titel	15,5 x 13,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2001-4065	2001	Ohne Titel	47 x 34,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2001-4438	2001	Ohne Titel	22,4 x 16,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2001-4439	2001	Ohne Titel	21,5 x 18,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2001-4440	2001	Ohne Titel	22 x 16,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2001-4441	2001	Ohne Titel	24,7 x 16,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2001-4442	2001	Ohne Titel	23,8 x 17,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2001-4443	2001	Ohne Titel	24 x 17,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2001-4444	2001	Ohne Titel	21,6 x 18,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2001-4445	2001	Ohne Titel	21,5 x 18,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2001-4446	2001	Ohne Titel	23,9 x 17,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2001-4447	2001	Ohne Titel	18,8 x 17,8 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2001-4448	2001	Geschenk für Camilla	22 x 16,2 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2002-3520	2002	Ohne Titel	35,6 x 19,9 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2002-3521	2002	Ohne Titel	30,1 x 24,3 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2002-3522	2002	Ohne Titel	44,3 x 28,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2002-3965	2002	Ohne Titel	43,8 x 29,3 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2002-3966	2002	Ohne Titel	29,1 x 23,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2002-4066	2002	Ohne Titel	32,1 x 42,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2002-4067	2002	Ohne Titel	33,8 x 47 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2002-4285	2002	Ohne Titel	21 x 14,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2002-4286	2002	Ohne Titel	21 x 14,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2002-4287	2002	Ohne Titel	21 x 14,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2002-4288	2002	Ohne Titel	21 x 14,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2002-4289	2002	Ohne Titel	21 x 14,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2002-4290	2002	Ohne Titel	21 x 14,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2002-4291	2002	Ohne Titel	21 x 14,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2002-4292	2002	Ohne Titel	19,3 x 13,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2002-4293	2002	Ohne Titel	19,3 x 13,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2002-4294	2002	Ohne Titel	19,3 x 13,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2002-4295	2002	Ohne Titel	19,3 x 13,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2002-4296	2002	Ohne Titel	21 x 8,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2002-4297	2002	Ohne Titel	19,5 x 17,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2002-4436	2002	Ohne Titel	71 x 54 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2002-4437	2002	Ohne Titel	71 x 54 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2002-8109	2002	Ohne Titel	26,5 x 22 cm	Graphit auf Bütteln	Privatbesitz
WVP 2003-3475	2003	Ohne Titel	11,8 x 16,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3476	2003	Ohne Titel	11,8 x 16,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3477	2003	Ohne Titel	16,5 x 11,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3478	2003	Ohne Titel	16,5 x 11,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3479	2003	Ohne Titel	16,5 x 11,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3480	2003	Ohne Titel	16,5 x 11,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3481	2003	Ohne Titel	16,5 x 11,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3482	2003	Ohne Titel	16,5 x 11,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3483	2003	Ohne Titel	16,5 x 11,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3484	2003	Ohne Titel	16,5 x 11,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3485	2003	Ohne Titel	16,5 x 11,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3486	2003	Ohne Titel	16,5 x 11,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 2003-3981	2003	Ohne Titel	19 x 13,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3982	2003	Ohne Titel	13,1 x 19 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3983	2003	Ohne Titel	13,1 x 19 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3984	2003	Ohne Titel	13,1 x 19 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3985	2003	Ohne Titel	13,1 x 19 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3986	2003	Ohne Titel	13,1 x 19 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3987	2003	Ohne Titel	13,1 x 19 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3988	2003	Ohne Titel	13,1 x 19 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3989	2003	Ohne Titel	16,5 x 11,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3990	2003	Ohne Titel	18,7 x 16,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3991	2003	Ohne Titel	29,6 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3992	2003	Ohne Titel	26,5 x 18,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3993	2003	Ohne Titel	12 x 17,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3994	2003	Ohne Titel	20,1 x 27,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3995	2003	Ohne Titel	25,2 x 20,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3996	2003	Ohne Titel	29,6 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3997	2003	Ohne Titel	25,1 x 26,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3998	2003	Ohne Titel	25,1 x 26,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-3999	2003	Ohne Titel	25,1 x 26,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-4455	2003	Ohne Titel	19 x 13,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-4456	2003	Ohne Titel	19 x 13,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-4457	2003	Ohne Titel	19 x 13,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-4458	2003	Ohne Titel	19 x 13,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-4459	2003	Ohne Titel	19 x 13,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-4460	2003	Ohne Titel	18,8 x 12,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-8211	2003	Ohne Titel	124,5 x 123,5 cm	Graphit auf Bütteln	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-8292	2003	Ohne Titel		Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2003-8344	2003	Kreisauflösung	123 x 123 cm	Graphit auf Bütteln	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-8345	2003	Kreisauflösung	123 x 123 cm	Graphit auf Bütteln	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-8346	2003	Kreisauflösung	123 x 123 cm	Graphit auf Bütteln	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-8347	2003	Kreisauflösung	123 x 123 cm	Graphit auf Bütteln	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-8348	2003	Kreisauflösung	123 x 123 cm	Graphit auf Bütteln	Privatbesitz
WVP 2003-8439	2003	Ohne Titel	12 x 18,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-8440	2003 / 2004	Ohne Titel	12 x 18,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2003-8710	2003	Ohne Titel	297 x 210 cm		Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2257	2004	Gegen zurückweichenden Widerstand	35 x 47 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2004-2887	2004	Zeichen	6 x 5,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2888	2004	Zeichen	6 x 5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2889	2004	Zeichen	7,3 x 6,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2890	2004	Zeichen	11,2 x 7,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2891	2004	Zeichen	12 x 9,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2892	2004	Zeichen	10,1 x 9,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2893	2004	Zeichen	12,2 x 7,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2894	2004	Zeichen	12,7 x 5,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2895	2004	Zeichen	12,3 x 9,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2896	2004	Zeichen	13 x 7,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2897	2004	Zeichen	12,5 x 8,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2898	2004	Zeichen	11,3 x 9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2899	2004	Zeichen	11,3 x 8,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 2004-2900	2004	Zeichen	11,1 x 8,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2901	2004	Zeichen	17,6 x 9,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2902	2004	Zeichen	17,7 x 8,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2903	2004	Zeichen	8,6 x 6,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2904	2004	Zeichen	7,2 x 5,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2905	2004	Zeichen	8,1 x 6,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2906	2004	Zeichen	11,5 x 8,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2907	2004	Zeichen	12,5 x 7,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2908	2004	Zeichen	12,4 x 8,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2909	2004	Zeichen	17,5 x 9,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2910	2004	Zeichen	17,6 x 8,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2911	2004	Zeichen	17,6 x 9,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2912	2004	Zeichen	17,5 x 10,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2913	2004	Zeichen	17,5 x 6,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2914	2004	Zeichen	18,2 x 10,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2915	2004	Zeichen	17 x 9,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2916	2004	Zeichen	17,7 x 9,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2917	2004	Zeichen	17,7 x 10,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2918	2004	Zeichen	17,2 x 10,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2919	2004	Zeichen	7,5 x 6,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2920	2004	Zeichen	9,2 x 7,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2921	2004	Zeichen	12,6 x 7,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2922	2004	Zeichen	12,7 x 8,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2923	2004	Zeichen	12,6 x 9,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2924	2004	Zeichen	9,2 x 7,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2925	2004	Zeichen	10,2 x 7,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2926	2004	Zeichen	12,6 x 8,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2927	2004	Zeichen	12,2 x 8,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2928	2004	Zeichen	12,5 x 6,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2929	2004	Zeichen	12,5 x 7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2930	2004	Zeichen	12,5 x 9,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2931	2004	Zeichen	8,1 x 7,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2932	2004	Zeichen	12,6 x 8,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-2933	2004	Zeichen	15,6 x 7,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-3036	2004	Ohne Titel	47 x 34 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-3037	2004	Ohne Titel	47 x 34 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-3038	2004	Ohne Titel	47 x 34 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-3039	2004	Ohne Titel	47 x 34 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-3040	2004	Ohne Titel	47 x 34 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-3041	2004	Gegen zurückweichenden Widerstand	24,1 x 35 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-3467	2004	Ohne Titel	12,8 x 18,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-3468	2004	Ohne Titel	12,9 x 18,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-3469	2004	Ohne Titel	18,3 x 12,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-3470	2004	Ohne Titel	18,3 x 12,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-3523	2004	Gegen zurückweichenden Widerstand	31,55 x 31,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-3524	2004	Gegen zurückweichenden Widerstand	42,8 x 31 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 2004-3525	2004	Gegen zurückweichenden Widerstand	34,9 x 47,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-3526	2004	Gegen zurückweichenden Widerstand	34,9 x 47,1 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2004-3527	2004	Gegen zurückweichenden Widerstand	34,9 x 47,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-3528	2004	Gegen zurückweichenden Widerstand	34,9 x 47,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-3529	2004	Gegen zurückweichenden Widerstand	34,9 x 47,1 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2004-3530	2004	Gegen zurückweichenden Widerstand	24,6 x 33,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-3531	2004	Gegen zurückweichenden Widerstand	20,1 x 26,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-3532	2004	Gegen zurückweichenden Widerstand	20,1 x 31,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4000	2004	Gegen zurückweichenden Widerstand	22,2 x 33,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4001	2004	Gegen zurückweichenden Widerstand	24 x 34,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4002	2004	Gegen zurückweichenden Widerstand	34,8 x 47 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4003	2004	Gegen zurückweichenden Widerstand	20,8 x 32 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2004-4037	2004	Ohne Titel	18,3 x 13 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4038	2004	Ohne Titel	18,3 x 13 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4039	2004	Ohne Titel	18,3 x 13 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4040	2004	Ohne Titel	18,4 x 12,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4041	2004	Ohne Titel	13 x 16,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4042	2004	Ohne Titel	12,9 x 18,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4043	2004	Ohne Titel	13 x 18,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4044	2004	Ohne Titel	18,4 x 12,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4045	2004	Ohne Titel	18,4 x 12,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4046	2004	Ohne Titel	18,4 x 12,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4047	2004	Ohne Titel	16 x 12,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4048	2004	Ohne Titel	13 x 18,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4049	2004	Ohne Titel	18,1 x 21,2 cm	Buntstift auf Fotokopie	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4050	2004	Ohne Titel	13 x 19 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4051	2004	Ohne Titel	19 x 13,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4052	2004	Ohne Titel	12,9 x 18,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4053	2004	Ohne Titel	21 x 29,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4054	2004	Ohne Titel	21 x 28,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4055	2004	Ohne Titel	7,6 x 13,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4068	2004	Ohne Titel	41,2 x 30,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4069	2004	Ohne Titel	30,2 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4070	2004	Ohne Titel	31 x 21,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4071	2004	Ohne Titel	30 x 21,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 2004-4072	2004	Ohne Titel	29,7 x 21,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4073	2004	Ohne Titel	21,7 x 15,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4074	2004	Ohne Titel	32,7 x 23 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4075	2004	Ohne Titel	31 x 24 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4076	2004	Ohne Titel	31,1 x 23,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4130	2004	Ohne Titel	21 x 26 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4131	2004	Ohne Titel	18,2 x 24,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-4799	2004	Ohne Titel	124 x 174 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-7756	2004	Ohne Titel	174 x 124 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-7756	2004	Ohne Titel	174 x 124 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 2004-7761	2004	Ohne Titel	174 x 124 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 2004-7763	2004	Ohne Titel	174 x 124 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 2004-8000	2004	Gegen zurückweichenden Widerstand	24 x 32 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8019	2004	Ohne Titel	175 x 125 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8208	2004	Ohne Titel	124,5 x 123,5 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8209	2004	Ohne Titel	124,5 x 123,5 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8210	2004	Ohne Titel	124,5 x 123,5 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8212	2004	Ohne Titel	124,5 x 123,5 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8213	2004	Ohne Titel	124,5 x 123,5 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8214	2004	Ohne Titel	124,5 x 123,5 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8215	2004	Ohne Titel	124,5 x 123,5 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8216	2004	Ohne Titel	124,5 x 123,5 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8217	2004	Ohne Titel	124,5 x 123,5 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8218	2004	Ohne Titel	124,5 x 123,5 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8219	2004	Ohne Titel	101,5 x 123,5 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8318	2004	Ohne Titel	100 x 70 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8319	2004	Ohne Titel	100 x 70 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8320	2004	Ohne Titel	100 x 70 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8321	2004	Ohne Titel	70 x 100 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8322	2004	Ohne Titel	70 x 100 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8323	2004	Ohne Titel	70 x 100 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8324	2004	Ohne Titel	70 x 100 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8325	2004	Ohne Titel	100 x 140 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8326	2004	Ohne Titel	100 x 140 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8349	2004	Kreisauflösung	123 x 123 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8431	2004	Ohne Titel	13 x 18,3 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2004-8434	2004	Ohne Titel	18,9 x 13,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8435	2004	Ohne Titel	19 x 13,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8436	2004	Ohne Titel	19 x 13,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8437	2004	Ohne Titel	19 x 13,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8438	2004	Ohne Titel	19 x 13,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8441	2004	Ohne Titel	13 x 18,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8658	2004	Ohne Titel	21 x 14,9 cm	Graphit auf papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8659	2004	Ohne Titel	21 x 14,9 cm	Graphit auf papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8660	2004	Ohne Titel	21 x 14,8 cm	Graphit auf papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8661	2004	Weinetikett	10,8 x 10,8 cm	Print	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2004-8662	2004	Ohne Titel	14,7 x 18,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2005-3192	2005	Ohne Titel	174 x 124 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2005-3196	2005	Ohne Titel	124 x 174 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 2005-4463	2005	Zeichen	18,3 x 5,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2005-4464	2005	Zeichen	18,4 x 5,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2005-4465	2005	Zeichen	18,4 x 5,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2005-4466	2005	Zeichen	14,8 x 8,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2005-4467	2005	Zeichen	14,8 x 7,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2005-4468	2005	Zeichen	14,8 x 8,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2005-4469	2005	Zeichen	12,4 x 7,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2005-4470	2005	Zeichen	12 x 9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2005-4471	2005	Zeichen	10,9 x 8,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2005-4472	2005	Zeichen	10,9 x 4,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2005-4473	2005	Zeichen	7,7 x 7,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2005-4792	2005	Ohne Titel	174 x 124 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 2005-4793	2005	Ohne Titel	174 x 124 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2005-4800	2005	Ohne Titel	123 x 173 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2005-7766	2005	Ohne Titel	174 x 124 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 2005-7768	2005	Ohne Titel	124 x 174 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2005-7770	2005	Ohne Titel	124 x 174 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2005-7773	2005	Ohne Titel	124 x 174 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 2005-8029	2005	Ohne Titel	174 x 124 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 2005-8035	2005	Ohne Titel	174 x 124 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2005-8037	2005	Ohne Titel	174 x 124 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 2005-8038	2005	Ohne Titel	174 x 124 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2005-8088	2005	Ohne Titel	174 x 124 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 2005-8171	2005	Ohne Titel	24,4 x 19,2 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2005-8293	2005	Ohne Titel		Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2005-8664	2005	Ohne Titel		Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-0277	2006	Ohne Titel	25,1 x 26,4 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2006-0291	2006	Ohne Titel	25,1 x 26,4 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2006-0292	2006	Ohne Titel	25,1 x 26,4 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2006-2029	2006	Ohne Titel	42 x 29,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-2030	2006	Ohne Titel	42 x 29,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-2031	2006	Ohne Titel	42 x 28,6 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2006-2032	2006	Ohne Titel	42 x 29,4 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-2033	2006	Ohne Titel	42 x 29,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-2034	2006	Ohne Titel	42,3 x 29,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-2035	2006	Ohne Titel	41,9 x 29,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-2036	2006	Ohne Titel	41,8 x 29,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-2037	2006	Ohne Titel	42 x 29,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-2038	2006	Ohne Titel	42 x 29,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-2039	2006	Ohne Titel	42 x 28,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-2040	2006	Ohne Titel	42,1 x 29,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-2041	2006	Ohne Titel	42 x 29,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-2042	2006	Ohne Titel	42 x 29,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-2043	2006	Ohne Titel	42,2 x 29,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-2044	2006	Ohne Titel	42 x 29 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-2977	2006	Ohne Titel	42 x 29,8 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2006-2978	2006	Ohne Titel	42 x 29,8 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2006-2979	2006	Ohne Titel	42 x 29,8 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2006-2980	2006	Ohne Titel	37,3 x 29,8 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-2981	2006	Ohne Titel	29,8 x 41,9 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2006-3008	2006	Ohne Titel	124 x 174 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz

WVP 2006-4258	2006	Ohne Titel	15,7 x 23 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-4259	2006	Ohne Titel	29,8 x 42 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-4260	2006	Ohne Titel	29,8 x 42 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-4261	2006	Ohne Titel	13 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-4262	2006	Ohne Titel	12,8 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-4263	2006	Ohne Titel	12,2 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-4264	2006	Ohne Titel	13 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-4265	2006	Ohne Titel	12,2 x 20,1 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-4266	2006	Ohne Titel	12,2 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-4267	2006	Ohne Titel	12,1 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-4268	2006	Ohne Titel	12,6 x 20,9 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-4269	2006	Ohne Titel	21 x 12,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-4270	2006	Ohne Titel	21 x 12,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-4271	2006	Ohne Titel	21 x 12,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-4272	2006	Ohne Titel	21 x 12,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-4273	2006	Ohne Titel	21 x 12,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-4274	2006	Ohne Titel	21 x 12,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-4275	2006	Ohne Titel	21 x 12,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-4276	2006	Ohne Titel	21 x 12,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-4277	2006	Ohne Titel	21 x 12,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-4278	2006	Ohne Titel	21 x 12,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-4279	2006	Ohne Titel	21 x 12,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-4280	2006	Ohne Titel	21 x 12,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-4791	2006	Ohne Titel	174 x 124 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 2006-4795	2006	Ohne Titel	124 x 174 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-4798	2006	Ohne Titel	124 x 174 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-7751	2006	Ohne Titel	174 x 124 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-7753	2006	Ohne Titel	174 x 124 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-8024	2006	Ohne Titel	124 x 174 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 2006-8025	2006	Ohne Titel	124 x 174 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-8026	2006	Ohne Titel	124 x 174 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 2006-8027	2006	Ohne Titel	174 x 124 cm	Graphit auf Bütten	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-8028	2006	Ohne Titel	124 x 174 cm	Graphit auf Bütten	Privatbesitz
WVP 2006-8168	2006	Ohne Titel	15,8 x 23 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2006-8294	2006	Ohne Titel		Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2006-8295	2006	Ohne Titel		Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2006-8296	2006	Ohne Titel		Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2006-8331	2006	Ohne Titel	15,5 x 18,8 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2006-8333	2006	Ohne Titel		Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2006-8584	2006	Ohne Titel	15 x 21 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-8663	2006	Ohne Titel	16,1 x 20,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-8665	2006	Ohne Titel	14,7 x 18,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2006-8666	2006	Ohne Titel		Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2007-1496	2007	Ohne Titel	42 x 29,5 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2007-1824	2007	Ohne Titel	21,6 x 21,2 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2007-1825	2007	Ohne Titel	24,8 x 19,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2007-1826	2007	Ohne Titel	28,4 x 20,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2007-1827	2007	Ohne Titel	21 x 29,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2007-1828	2007	Ohne Titel	20,9 x 29,7 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2007-1829	2007	Ohne Titel	20,9 x 29,3 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2007-1830	2007	Ohne Titel	19,4 x 28,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

WVP 2009-8262	2009	B 3	174 x 246 cm	Stahl, Holz, schwarzes Büttenpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2009-8263	2009	B 4	174 x 246 cm	Stahl, Holz, schwarzes Büttenpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2009-8264	2009	B 5	174 x 246 cm	Stahl, Holz, schwarzes Büttenpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2009-8265	2009	B 6	174 x 246 cm	Stahl, Holz, schwarzes Büttenpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2009-8297	2009	Ohne Titel	42 x 30 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2009-8315	2009	Ohne Titel	18 x 13,5 cm	Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2009-8335	2009	Ohne Titel		Graphit auf Papier	Privatbesitz
WVP 2009-8493	2009	Ohne Titel	14,5 x 19,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2009-8494	2009	Ohne Titel	14,5 x 19,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2009-8495	2009	Ohne Titel	14,5 x 19,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2009-8496	2009	Ohne Titel	14,5 x 19,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2009-8497	2009	Ohne Titel	14,5 x 19,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2009-8498	2009	Ohne Titel	14,5 x 19,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2009-8499	2009	Ohne Titel	14,5 x 19,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2009-8500	2009	Ohne Titel	14,5 x 19,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2009-8636	2009	Ohne Titel	29,6 x 42,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2009-8637	2009	Ohne Titel	29,8 x 42 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2009-8638	2009	Ohne Titel	29,8 x 42 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2009-8639	2009	Ohne Titel	29,6 x 40,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2009-8640	2009	Ohne Titel	29,6 x 42,6 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2009-8641	2009	Ohne Titel	29,8 x 42 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2009-8642	2009	Ohne Titel	29,8 x 42 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2009-8643	2009	Ohne Titel	29,6 x 40,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2009-8644	2009	Ohne Titel	29,8 x 42 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2009-8645	2009	Ohne Titel	29,6 x 40,5 cm	Graphit auf Papier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2010-8266	2010	C 1	174 x 246 cm	Stahl, Holz, schwarzes Büttenpapier	Privatbesitz
WVP 2010-8267	2010	C 2	174 x 246 cm	Stahl, Holz, schwarzes Büttenpapier	Privatbesitz
WVP 2010-8268	2010	C 3	174 x 246 cm	Stahl, Holz, schwarzes Büttenpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2010-8269	2010	C 4	174 x 246 cm	Stahl, Holz, schwarzes Büttenpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2010-8270	2010	C 5	174 x 246 cm	Stahl, Holz, schwarzes Büttenpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2010-8271	2010	C 6	174 x 246 cm	Stahl, Holz, schwarzes Büttenpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2010-8272	2010	D 1	174 x 246 cm	Stahl, Holz, schwarzes Büttenpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2010-8273	2010	D 2	174 x 246 cm	Stahl, Holz, schwarzes Büttenpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2010-8274	2010	D 3	174 x 246 cm	Stahl, Holz, schwarzes Büttenpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2010-8275	2010	D 4	174 x 246 cm	Stahl, Holz, schwarzes Büttenpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2010-8276	2010	D 5	174 x 246 cm	Stahl, Holz, schwarzes Büttenpapier	Privatbesitz
WVP 2010-8277	2010	D 6	174 x 246 cm	Stahl, Holz, schwarzes Büttenpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2010-8278	2010	E 1	174 x 246 cm	Stahl, Holz, schwarzes Büttenpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung
WVP 2010-8279	2010	E 2	174 x 246 cm	Stahl, Holz, schwarzes Büttenpapier	Besitz der Alf Lechner Stiftung

Versicherung

Hiermit versichere ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit ohne unzulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe; die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Auswahl und Auswertung des Materials sowie die Herstellung des Manuskripts ist ohne die Unterstützungsleistung Dritter erfolgt. Insbesondere habe ich nicht die Hilfe eines Promotionsberaters in Anspruch genommen. Dritte haben von mir weder unmittelbar noch mittelbar geldwerte Leistungen für Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Dissertation stehen. Die Arbeit wurde bisher weder im Inland noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und ist auch noch nicht veröffentlicht worden.

München, den 07.08.2023