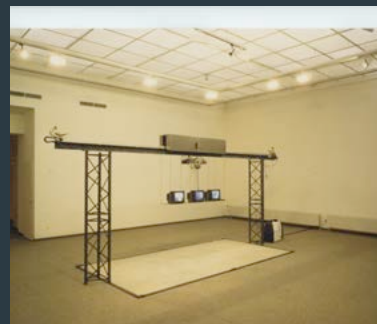
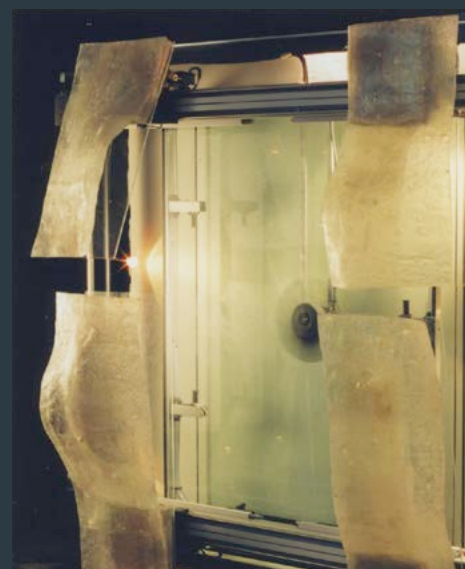


art traub



Von der Naturform zum Kunstprojekt

im Kontext von Kunst
und Architektur



Fraunhofer IRB  Verlag

Von der Naturform zum Kunstprojekt im Kontext von Kunst und Architektur

art traub

Von der Naturform zum Kunstprojekt

im Kontext von Kunst und Architektur

Fraunhofer IRB Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN (Print): 978-3-8167-8781-5

ISBN (E-Book): 978-3-8167-8782-2

Lektorat: Susanne Jakubowski

Herstellung: Andreas Preising

Layout: Andreas Preising

Umschlaggestaltung: Martin Kjer

Satz: Fraunhofer IRB Verlag

Druck: Esser printSolutions GmbH, 75002 Bretten

Alle Rechte vorbehalten.

Dieses Werk ist einschließlich aller seiner Teile urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die über die engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes hinausgeht, ist ohne schriftliche Zustimmung des Fraunhofer IRB Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen sowie die Speicherung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Warenbezeichnungen und Handelsnamen in diesem Buch berechtigt nicht zu der Annahme, dass solche Bezeichnungen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und deshalb von jedermann benutzt werden dürften.

Sollte in diesem Werk direkt oder indirekt auf Gesetze, Vorschriften oder Richtlinien (z. B. DIN, VDI, VDE) Bezug genommen oder aus ihnen zitiert werden, kann der Verlag keine Gewähr für Richtigkeit, Vollständigkeit oder Aktualität übernehmen. Es empfiehlt sich, gegebenenfalls für die eigenen Arbeiten die vollständigen Vorschriften oder Richtlinien in der jeweils gültigen Fassung hinzuzuziehen.

© Fraunhofer IRB Verlag, 2015

Fraunhofer-Informationszentrum Raum und Bau IRB

Nobelstraße 12, 70569 Stuttgart

Telefon +49 7 11 9 70-25 00

Telefax +49 7 11 9 70-25 08

irb@irb.fraunhofer.de

www.baufachinformation.de

Gewiss, über allem Streit der Richtungen steht die Qualitätsfrage. Über sie zu reden erübrigt sich. Sie muss sich wie das Moralische von selbst verstehen.

Aber neben der Qualität der Malerei gibt es auch eine Qualität der Gesinnung, und sie steht nicht zuletzt mit jeder neuen Kunstäußerung zur Diskussion. In diesem Sinne Qualität haben heißt mehr als gutes Handwerk liefern.

Gesinnung – woran sie messen? Woran ihre Freimaurerzeichen erkennen? Keine Programmerklärung kann hier helfen. Nur der Instinkt muss aufzuckend fühlen, dass sie gegenwärtig ist.¹

¹ Worringer, Wilhelm, Fragen und Gegenfragen, Schriften zum Kunstproblem, München 1956, S. 13



Malerei

Skulptur

Objekte

Medienkunst

Tektone

Öffentlicher Raum

Inhaltsverzeichnis

Zum Buch	13
Vorbemerkungen	22
Architektur muss brennen	37
Positionen in der Architektur	41
Paradigmenwechsel	49
Wissenschaftlichkeit versus künstlerische Analyse	54
Mediale Umsetzung sinnlicher Wahrnehmung	73
Interaktive Medienkunstobjekte	77
Die Positionen der traditionellen Bildmedien und ihre Relevanz	84
Objekt, Form- und Farbbestimmung – die bildhaften Zeichen	109
Bildbetrachtung	120
Die Zeiteinheit	120
Das Bezugssystem	122
Das Bezugssystem I (Die Interpretation)	122
Das Bezugssystem II (Die Absicht)	124
Malerei – Farbe – Konstruktion – Fläche – Raum	126
Gekrümmte Flächen	143
Dieversible und die irreversible Verdeckung	145
Bergungen	148
Entgrenzung	150
Schnitte	152
Risse	152
Falscher Pathos und Beliebigkeit	153
Kunst, Kult und Moderne	156
Vom DADA zur Maschine SARA	168
Der Ort der Bilder	178
Schnittstellen	198
Moderne als neues Ideal	225
Der Versuch eines ästhetischen Ansatzes	248
Mensch & Maschine – allgemeine Bemerkungen	258
Schüttmaschine – selbstregulierendes geschlossenes System	262
Energiefeld – selbstregulierendes geschlossenes System	267
Vereiste und getaute Zeit oder Jüdische Hochzeit – selbstregulierendes geschlossenes System	268
Die Kussmaschine oder der göttliche Funke – selbstregulierendes geschlossenes System	272
LIMES – begehbare Skulptur	274
Ein Rundhaus in Ardahan	275
Amorphe Architektur	278
Bewohnbare Skulpturen auf Ibiza	280
Haus Jerusalem	281
Synagoge Offenbach	281
»Der Kriegsmacher« Zyklus GmbH	282
Der Grenzwächter	283
Der Garten der vier Jahreszeiten – Landschaftsarchitektur für einen Platz in Wien	283

»Zyklus Spuren«	284
Nihil firmum est – oder Hommage an Heinrich Heine	285
Das Medienkunstobjekt	295
Container Dachau	297
Mauthausen – Hommage an Otto Hirsch	298
FACIES – Wiener Block	298
Nachwort	299
Biografie	303

Werkverzeichnis

Tektone	19
Mensch und Maschine	53
Wasser + Licht + Bewegung	83
Hommage an Otto Hirsch	125
Container – Dachau	132
Berliner Kindl – oder 2 Knaben 2 Wege	141
Spuren	146
FACIES – Wiener Block	167
Massada	187
Cobaltaugen und Zinnobermund	195
Synagoge Offenbach	205
Medienarchitektur Mount Carmel	212
Casa de los Artistas – Häuser auf Ibiza	217
Haus Jerusalem	224
Zyklus GmbH – der Kriegsmacher	229
Der Grenzwächter	235
Die Passanten	241
Farbe + Raum – das Maltatal	259
Der Garten der vier Jahreszeiten	271
Limes	276
Rundhaus – Ardahan	279



Alles was ist, ist (nicht nur) vernünftig. (G.W.F.Hegel)

Zum Buch

Bei der Festlegung des Buchtitels waren weder ökonomische, soziale, politische, noch Zielgruppen orientierte Public Relation und verkaufsstrategische Überlegungen vorherrschend, vielmehr soll schon im Titel auf die vielschichtigen Konzepte und unterschiedlichen Inhalte von der Position eines aktiven Künstlers Bezug genommen werden, die seit dem Beginn der Moderne, im Besonderen seit den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts von Bildenden Künstlern in Form individualisierter und die einzelnen Kunstgattungen überschreitender Darstellungstechniken, Kunsttheorien und Manifesten entwickelt wurden, die noch heute teilweise aktuell sind und zur Anwendung kommen.

Tatsächlich bietet sich das Terrain der Kunst seit Beginn dieses Jahrhunderts als ein Laboratorium dar, in dem die Voraussetzungen der Kunst, ihre Elemente, Darstellungsregeln und möglichen Inhalte einer fortlaufenden, einer – wie Marcel Duchamp sagte – »ätzenden« Probe unterworfen wurden. Das Erscheinungsbild der Werke hat sich dabei grundlegend verwandelt, eine explosionsartige Vermehrung der Darstellungsformen hat stattgefunden, was ein abgegrenztes, komponiertes und auf sich selbst konzentriertes Bild war, findet sich als Objekt, als shaped canvas, als Installation, als Konzeptartkunst, als Performance oder der gleichen wieder. Die Malerei bastardisierte sich mit Bestimmungen, die man bis dahin dem Relief, der Skulptur, der Architektur zugeordnet hatte, die Verfransung der Gattungen betrifft alle in der Neuzeit bewährten Bildformen.¹

Ich hätte gern den Buchtitel mit einem Zitat von Friedrich G. Hegel versehen: »Alles was ist, ist vernünftig«, und dieses Zitat selbst um ein »(nicht nur)« als richtungsweisende Orientierungshilfe – nicht als Korrektur – ergänzt. Vollständig hatte ich mir als Buchtitel vorgestellt »Alles was ist, ist (nicht nur) vernünftig – Form + Farbe + Objekte + Raum + Bewegung + Wasser – von der Naturform zum Kunstprojekt, im Kontext von Kunst und Architektur«. Er sollte auf die unterschiedlichen Widersprüchlichkeiten der einzelnen Entwicklungsstufen hinweisen, die zugleich kompatible Strukturen darstellen, da kein wirklicher Gegensatz zwischen den einzelnen Kunstgattungen vorliegt.

Der Buchtitel wurde kürzer. Dennoch stehen dieser These sowohl einige Künstler als auch teilweise Vertreter der Kultur- und Kunstwissenschaften skeptisch gegenüber, da sie von der Bildenden Kunst neben deren gesellschaftlicher Aufgaben und Funktionen, die Bildung ästhetisch-künstlerischer Werte, die Aussöhnung der Bildenden Kunst mit dem Alltag einfordern.

Der Betrachter moderner Werke lernt, dass Bilder nicht verschwinden, sondern dass sie sich auf völlig gewandelte Weise bezeugen. Sie wechseln ihr materielles Kleid, gewiss auch ihren Gehalt und dennoch sind sie weiterhin Bilder, deren jeweilige ikonische Differenz zu sehen und zu denken gibt. So betrachtet, ist das gewaltige Transformationsgeschehen in der Kunst unseres Jahrhunderts durchaus auf das Stichwort einer gewandelten Ikonizität hin zu diskutieren.²

Exemplarische, nahtlose Übergänge zwischen den einzelnen Kunstgattungen sind beispielsweise besonders in den Werken von Cy Twombly³, Antoni Tàpies⁴ oder Mario Merz⁵ deutlich nachvollziehbar, da diese Künstler die glatten und flachen Oberflächen ihrer Malereien zu reliefartigen Objekten umwandeln, indem sie die Dreidimensionalität durch die Materialität der Farbe und den verwendeten Materialien (Cy Twombly, Tàpies und Merz) hervorheben. Sie lassen über ihre Bildträger Farbe tropfen, rinnen und fließen, um neben der visuellen Dimension auch eine spürbare Körperlichkeit herzustellen, die der haptischen Wahrnehmung des Menschen Angebote liefert. In der Serie Blooming: »A Scattering of Blossoms and Other Things« montiert Cy Twombly verschiedene Alltagsgegenstände, während Tàpies in seine Kunstobjekte verschiedenste Materialien einarbeitet und so dreidimensionale Objekte (Skulpturen) herstellt. In der Praxis heißt dies, die inhaltlich-formalen Bewertungskriterien zwischen der Bildenden Kunst und den industriell (seriell) produzierten Alltagsgegenständen werden durch den Einsatz einfach nachvollziehbarer Arbeits- und Materialstrukturen angeglichen und gleichzeitig werden die herrschenden elitären und hierarchischen Strukturen der Kunst abbaubar und in der Folge der legitime gesellschaftliche Anspruch, die Demokratisierung der Kunst möglich und durchsetzbar. Unter diesen

2 Boehm, Gottfried, Was ist ein Bild?, München 1994, S. 37

3 Cy Twombly zählt zu den bekanntesten und wichtigsten Vertretern des amerikanischen Abstrakten Expressionismus. Seine Bilder führen Elemente der abstrakten Malerei mit schriftzugartigen Zeichnungen zu einem gewebeartigen Grundduktus zusammen. Auf Grund der zurückhaltenden Ausdrucksmittel und der filigranen Maltechnik wirken diese als monumentale Gemälde. Twomblys Malerei erinnert auch an die Kritzeleien an Hauswänden oder Pissiors und zeigen so Assoziationen zu der späteren Bildsprache der Graffiti-Kunst auf. Beispielsweise seinen schwarzen Bildern zitierte er, mit Kreidetechniken und Dispersionsfarben auf dunklem Grund, schwungvolle, teils verwischte Krakeleien wie auf Schultafeln. Nach seinen Mittelmeer- und Nordafrikareisen wandte sich Twombly verstärkt mythologischen Themen zu; bevorzugt holte er sich Anregungen aus den griechischen Sagen und Mythen.

4 Antoni Tàpies i Puig (* 13. 12. 1923 in Barcelona, Katalonien; † 06. 02. 2012), galt als der bedeutendste Künstler des Informel und der Materialbilder seines Landes. Im Jahr 2010 erhielt er den erblichen Adelstitel Marqués de Tàpies. Kontakt mit der zeitgenössischen Kunst, vor allem durch die von Josep Lluís Sert und Joan Prats herausgegebener Weihnachtsausgabe des Magazins Dàci i d'alla, mit Reproduktionen von Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris, Fernand Léger, Piet Mondrian, Constantin Brâncuși, Wassily Kandinsky, Marcel Duchamp, Hans Arp, Joan Miró und anderen.

5 Mario Merz, geb. 01. 01. 1925 in Mailand; † 09. 11. 2003 in Turin, italienischer Künstler und Hauptvertreter der Arte Povera.

1 Boehm, Gottfried, Was ist ein Bild? München 1994, S. 36–37.

Bedingungen (Anpassung) wandelt sich die Bildende Kunst zur Ware, die gleichzeitig ihren unabhängig-experimentellen sowie funktions- und nutzensfreien Raum zu Gunsten von mehr Kunstmarkt aufgibt. Dieser Vorgang führt meist zum Verlust der künstlerisch- und historischen Dimension und des kulturellen Gesamtüberbaus im Bereich der sinnlich-optisch- und emotionalen Wahrnehmung und deren medialer Umsetzung. Wolfgang Ullrich bemerkt in seinem Buch »Alles nur Konsum« (Berlin 2013, S. 69), wer Geld hat, kann sich nicht nur dopen, sondern auch ein besserer Mensch werden. Das gute Gewissen ist nämlich käuflich geworden. Mit Produkten aus einem Bio-Supermarkt oder Eine-Welt-Laden kann man seit einigen Jahren ebenso Produkte, die nicht von der Biopalette stammen erwerben. »Damit sich Ihr Gewissen so wohlfühlt wie Ihre Haut«, steht etwa unter einer Anzeige für Polo-Shirts, die das Warenhaus des Greenpeace Magazins anbietet. Hohe Sieb- und Grafikdruckauflagen oder konzeptuelle Kunstobjekte, die vom Künstler so geplant sind, dass das Kunstobjekt von Dritten mittels Anweisungen und Bauplänen, die Teil der Konzeption des Kunstwerkes sind, geschaffen werden kann, belegen den veränderten Umgang mit der Bildenden Kunst und die neuen Möglichkeiten in der Produktion von Kunst. Der Künstler wurde durch die Entwicklungen der letzten Jahrzehnte in den Naturwissenschaften und durch Veränderungen im Kunstmarkt allmählich zum »Designer«. Der Kunsthändler, der ehemals oft großen Anteil an der Qualität der Kunstproduktion der Moderne hatte, wie beispielsweise Kahnweiler bei Picasso, ist heute einerseits nur noch Kunstproduktionsverteiler und zum anderen ein wichtiger Überleiter der Kunst in die Welt der Gebrauchsgegenstände, der reinen subjektiven Kunstauffassungen und der Kunstmarktspekulationen geworden. Die vormals als kunstgewerbliche Objekte bewerteten Gegenstände werden heute als Kunst geortet. Da nun alles Kunst ist, werden Alltagsgegenstände wie Möbel, Autos, Kleider, usw. (hochwertiges Design) als Kunst definiert und gehandelt. Neben dem politischen gibt es den ästhetischen Konsumbürger. Und wiederum bestehen Analogien zu traditionellen Bildungsbürgern. So setzten sich diese nicht nur häufig für Freiheitsrechte und demokratische – antifeudale – Verhältnisse ein, sondern reflektierten und überhöhten ihr Leben gerne auch durch eine Beschäftigung mit den Künsten. Gefühlsleben und Welterfahrung wurden bei ihnen wesentlich durch Gedichte und Theaterstücke, Kammermusik oder Bildwerke geprägt; sie halfen dabei, vieles zu vergegenwärtigen oder intensiver zu erleben, lieferten zugleich aber Muster dafür, dieser Intensität selbst wieder Ausdruck zu verleihen. Statt die verschiedenen Formen der Hochkultur zu rezipieren, versuchten viele Bildungsbürger auch, sie sich praktisch anzueignen (Ullrich, Wolfgang, Alles nur Konsum, Berlin 2013, S. 151). Im Spiegelartikel »Limit ungewiss« (Nr. 49, 3. 12. 2012) ist nachzulesen, dass weder Inhalte noch künstlerische oder spezielle Qualitäten bei der Festlegung der materiellen Bewertung von Kunst eine nennenswerte Rolle spielen. Design funktioniert jetzt frei

als Kunst im freien Markt. Nur noch Kuratoren, Sammler und Kunsthändler mit ihren persönlichen Ansprüchen legen für die Kunstproduktion fest, was Kunst ist oder sein kann. Kunst fungiert seit dem 18. Jahrhundert als Luxusartikel, neu hinzu kam, dass die Kunst in der derzeitigen Wirtschaftskrise neben der Kapitalanlage nun auch als Spekulationsobjekt eingesetzt wird und nicht mehr von Jedermann erworben werden kann, da der jeweils provozierte materielle Marktwert eines Kunstobjekts ohne Limit ist. Die Festlegung dieser Struktur erfolgt einvernehmlich innerhalb eines Teils der Künstler, die von den Kuratoren sowohl bei großen von der Öffentlichkeit gesponserten Museen, Biennalen und Ausstellungen zum Programm der Bildenden Kunst erklärt werden und die zugleich in Privatgalerien vermittelt werden. Hier bildet sich eindeutig die gängige Arbeitsweise unseres Wirtschaftssystems und des gegenwärtigen Kunstmanagements mit seiner Sponsorentätigkeit und Sammlerverhaltens ab. Bekanntlich fordern oder bauen die meisten Sammler letztlich – wenn nicht anders möglich – selbst Museen. Die Liste der Privatemuseen für private Sammlungen ist lang und beeinflusst und bestimmt so die Entwicklung der Kunst nachhaltig. Die Mehrheit der Künstler und das interessierte Kunstpublikum bleibt bei dieser Vorgehensweise außen vor. Leere Museen und jahrmarktähnliche Kunstevents sind nur eine der Folgen. Die Entfremdung zum Medium »Kunst« und deren laufend anwachsende Defizite entstehen durch die Reduzierung und den damit verbundenen Verlust des optischen Denkens und von Raumwahrnehmung im realen Raum, indem die Neuen Medien zunehmend mehr audiovisuellen Platz einnehmen als ursprünglich angenommen war, was als notwendige Bedingung benötigt würde. Vor dieser Entwicklung wurde in den 60er-Jahren des letzten Jahrhunderts bereits gewarnt. Beispielsweise widmet Vilém, Flusser in seiner Schrift Medienkultur diesen Thema viel Aufmerksamkeit.

Mit der Gründung seiner »Factory« im Jahre 1962 übernahmen Mitarbeiter die Hauptarbeit dieser Bildproduktion. Die passive Rolle, in die er sich bewusst begab und gerne, wenn er über seine Kunst sprach, drängen ließ, ist sein Konzept gegen metaphysische Tiefe, gegen den Anspruch der Exklusivität des Kunstwerks, der über die problemlose Realisierbarkeit von hohen Auflagen hintertrieben wird. Duchamp lässt grüßen. 1964 stellte Warhol in der New Yorker Gallery die Pyramide aus Brillo Kartons ab – das »Remake« einer Putzmittel-Verpackung, so inszeniert, wie sie im Kaufhaus stehen könnte. Was zunächst wie ein Readymade aussieht, ist natürlich keines. Es ist nicht einmal eine täuschend ähnliche »Rekonstruktion einer Supermarktverpackung« (Joachim Jäger), ein nachgeahmtes Readymade also, an dem sich der Duchamp'sche Impetus und die sinnfällige Frage nach Kunst und Wirklichkeit eigentlich gar nicht mehr stellt. Die Brillo-Boxen sind ja nicht real, sie machen sich per Mimesis zu dem, was sie sind: Kunst, die einen Code der Konsumwelt nachstellt, gewissermaßen mediale Wirklichkeit abbildet. Dass damit Gewöhnliches verklart wird (nach Arthur C. Danto), wie es immer so schön heißt,

die sublimen Seite der Kunst unterlaufen wird, ist nicht zu übersehen. Eine subversive Geste? Vielleicht. Ein Kunstgriff? – auf jeden Fall.

Aber viel wesentlicher ist, dass Warhol gar nicht mehr auf die Duchamp-Strategie angewiesen zu sein scheint.⁶

Weitere Beispiele dieser Entwicklung sind die bunten und glatten kubischen Raum- und Wandobjekte von Donald Judd, die als extremste Form des Minimalismus (Senkrechte, Waagrechte sowie 45 Grad Winkel) zu interpretieren sind. Oder die umstrittenen Objekte des englischen Künstlers Damian Hurst, dieser stellt mittels Tierpräparaten (konservierter Hai) im Aquarium und einer Imitation eines Totenkopfes mit Diamanten, optische Kunstkreationen (Designerobjekte) her, die er vom Kunsthandel als Kunst verkaufen lässt. Dies zeigt einmal mehr die gravierenden Veränderungen in der Kunst auf. Zudem wird die Wichtigkeit der Interpretation gegenüber dem Kunstobjekt für die Vermarktung der Bildenden Kunst deutlich.

Im Zentrum der Überlegungen von Donald Judd stand der Illusionismus des gemalten Bildes, der bereits von der modernistischen Kunstkritik eines Clements Greenberg und seines Schülers Michael Fried attackiert wurde. Von ihrer Warte aus hatte sich die modernistische Kunst ihren eigenen Voraussetzungen zu stellen, die das jeweilige Medium, die Gattung vorgibt. Eine Dynamik der Eigenbewegung innerhalb der Gattung wird vorausgesetzt. Alles Unwesentliche, nicht Spezifische muss letztlich ausgeschieden werden.⁷

Zuletzt sei noch die 35 Jahre andauernde Fälscheraktivität von Wolfgang Beltracchi erwähnt, die nur durch Denkstrukturen aus der klassischen Moderne möglich und deshalb nur durch einen Zufall aufgedeckt wurde. Auch wenn noch kein direkter, schlüssiger und wissenschaftlich gesicherter Zusammenhang zwischen der Aktivität von Beltracchi und den Entwicklungsprozessen in der Bildenden Kunst hergestellt werden kann, drängen sich doch Fragen betreffend der gesellschaftlichen und ökonomischen Positionen der Bildenden Kunst auf. Einmal, wie der Handel mit der Kunst organisiert ist, wer die Werteskalen der einzelnen Werke festlegt, wer die Verantwortlichen für die Ankäufe in den Museen sind und von wem und wie die Kontrolle dieser Aktivität stattfindet. Zum anderen, welche Position ordnen die Kunstsammler und die Vertreter des Kunstmarktes der Bildenden Kunst zu und welche soziokulturellen Aufgaben räumen sie der Bildenden Kunst ein, wenn eine derartig breit angelegte Vervielfältigung oder Neuschöpfung durch stilistische Nachahmung von sehr bekannten Werken und Darstellungsformen möglich ist und die in der Bewertung kundigen Verantwortlichen Kundige als Käufer gewinnen können. In diesem Zusammenhang denke

man nur an die in der jüngeren Vergangenheit hitzig geführten Debatten, die das Für und Wieder, ob die Kunst nicht längst obsolet geworden sei, das Tafelbild seit der Entdeckung der photomechanischen Bilder nicht als tot zu betrachten ist oder wie die einzelnen, sich rasch hintereinander und oft parallel entwickelnden Kunstrichtungen, wie etwa Gegenständliche und Gegenstandslose, Hyperrealistische, Expressionistische und Neo-Expressionistische, Surreale, Konkrete, Informelle, Narrative, Brut Art und Abstrakte Kunst, um nur einige der vielen vorliegenden Ismen zu nennen, einzuschätzen und zu bewerten sind. Zuletzt sei noch an den von 3 Sat (TV-Kanal) veranstalteten Bilderstreit in den 90er-Jahren des 20. Jahrhunderts erinnert, der von Kunstfachleuten (Kuratoren, Museumsleitern etc.) geführt wurde und der Künstler, Kunstsammler, Kunstmanager, Kunsttheoretiker, Kunstphilosophen und Vertreter der Kunst- und Kulturwissenschaften gleichermaßen erregte und die Bildende Kunst in die gesellschaftliche Diskussion trug.

Der Buchtitel spiegelt das Werk des Autors wieder, das diesem in Lehre und Forschung als Grundlage diente, das sowohl von den internationalen Entwicklungen, wie vom österreichischen Kultur- und Kunsterbe und der Wiener Mentalität geprägt ist, die die Kunstobjekte immer in Rückkopplung zur Naturform sieht, eine Methode, die die Naturform, deren Spuren und Auswirkungen nie aus dem Auge verliert. Der Autor kann daher einen idealistischen Denkansatz, wie ihn die hegelianische Formulierung darstellt »Alles was ist, ist vernünftig«, nicht unwidersprochen lassen, da die Überlegung von Hegel Tendenzen suggeriert, dass für das Leben und die Lebensbedingungen des Menschen sowie für die Kunst selbst weitreichende, objektive und sinnlich erlebbare und geistig erfahrbare Lösungen gefunden werden könnten. An dieser Möglichkeit zweifelt der Autor auf Grund naturwissenschaftlicher Erkenntnisse in der Hirnforschung. Für den Autor stellt die Bildende Kunst einen fließenden Prozess dar, der die Kunst mit dem Leben und den gewonnenen Lebenserfahrungen gleichsetzt, indem statische Positionen fortlaufend in Bewegungsabläufe, Formverläufe und Formdynamik transformiert werden, die, mit den Bedingungen der Umwelt konfrontiert, unterschiedlichste Reaktionen hervorbringen. Die Bildende Kunst ist für den Autor ein Weg der Transformation vom Naturobjekt zum Kunstprojekt. Der vielschichtige Charakter der Kunstobjekte sichert experimentelle Versuche und ist für mehrfache Lösungen offen. Die einzelnen künstlerischen Ausdrucksformen spiegeln die Prinzipien von den geordneten bis hin zu den anarchischen Strukturen wider.

6 Reißer, Ulrich, Kunst Epochen 20. Jahrhundert II, Stuttgart 2003, S. 137–138

7 Reißer, Ulrich, Kunst Epochen 20. Jahrhundert II, Stuttgart 2003, S. 150–151



»Die Bedingung der Möglichkeit des Wahrnehmens ist unser Leib zur Welt. Deshalb ist der transzendente Gesichtspunkt der Leib

schlechthin. Daber schafft der Gesichtspunkt den Menschen und nicht der Mensch schafft den Gesichtspunkt«.⁸

⁸ Traub, Herbert (Art), Zitat aus den Ausstellungskatalog, Mankind Bd 2, Herbert Traub, Wien 1986



Tektone







Vorbemerkungen

Zu allererst ist festzuhalten, dass die vorliegende Bild- und Textanalyse aus mehreren analytischen Studien zusammengefasst wurde, die der Autor über Jahre hinweg an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien (vormals Akademie für Darstellende Kunst), Abt. Kulturelles Management, Max Reinhardt Seminare, der Universität für angewandte Kunst (vormals Akademie für angewandte Kunst) der Universität Haifa, am Art Department und der Universität Stuttgart, Fakultät für Architektur und Städtebau sowie auf der Basis seiner hier auszugsweise abgebildeten Werke erarbeitet hat, die unabhängig von seiner Lehr- und Forschungstätigkeit für die Kunstszene entstanden und auch einen Teil der vorliegenden Bild- und Textanalyse darstellen. Um möglichen Missverständnissen vorzubeugen, die bei einer derart komplexen und umfangreichen Disziplin wie der Bildenden Kunst entstehen können, muss erwähnt werden, dass sich die Studie ausnahmslos mit Bildender Kunst und nicht mit Design-Produkten, Aktionen des Zeitgeistes unserer Spaßgesellschaft, oder mit Selbstfindungsprozessen von Menschen befasst. Beispielsweise finden in der vorliegenden Analyse keine Bilder Berücksichtigung, die nur aktuelle Themen aufgreifen, wie etwa Szenen

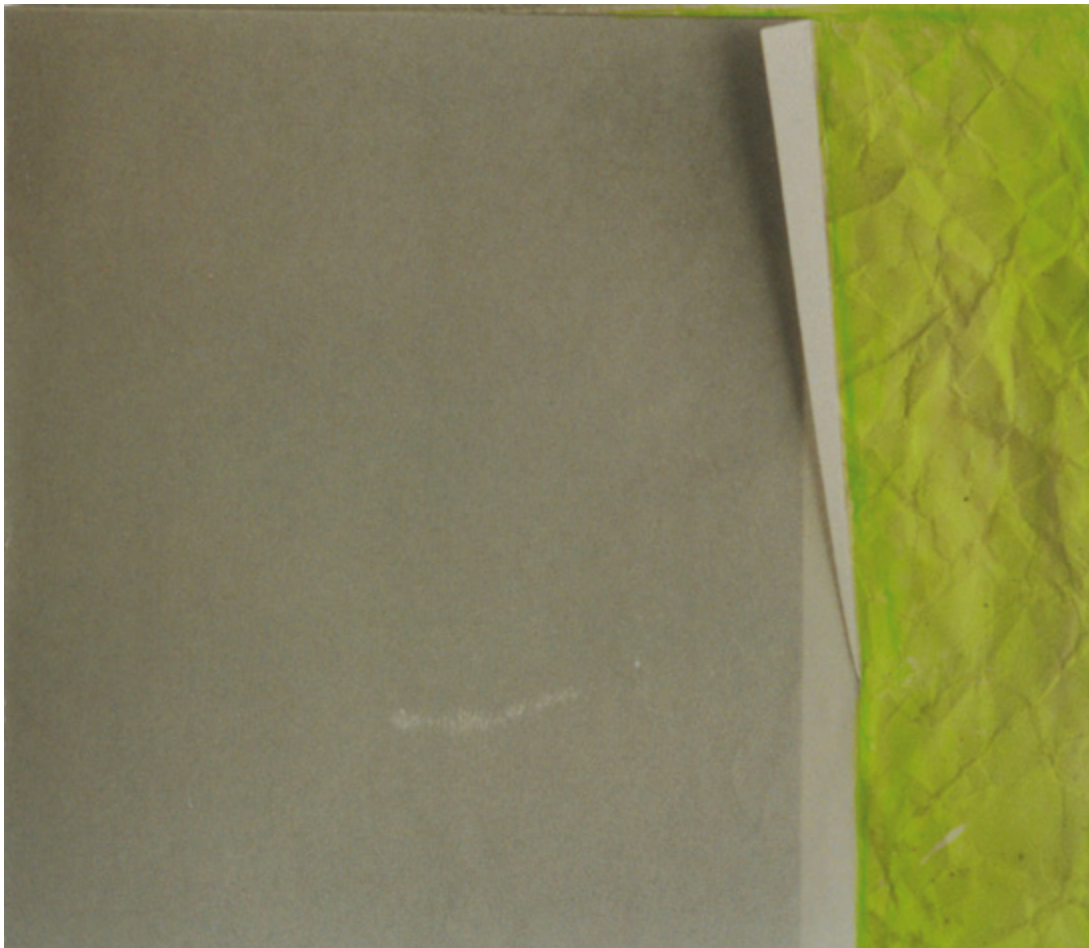
aus dem Sport oder der Mode und mit überkommenen Farb- und Formkonzepten Abbildungen schaffen, ohne dabei übergeordnete gesellschaftliche Positionen zu formulieren. Ein solches Vorgehen reduziert die visuelle Darstellung von der uns umgebenden Objektwelt auf ihr Erscheinungsbild – der äußeren Form – und die Oberflächen der jeweiligen Objekte und Dinge wie im Agitprop, der Produktwerbung, bei Teilen der sakralen Darstellungen des Mittelalters oder im politischen Plakat des 20. Jahrhunderts. Der Gleichsetzung von Bildender Kunst, Design Objekten, Selbstfindungsprozessen etc. will die vorliegende Studie ebenfalls entgegenwirken, da diese Bereiche verschiedene Ausgangspositionen, Aufgaben und Zielsetzungen haben, die nicht miteinander kompatibel sind. Der Auseinandersetzung mit dem Unterschied zwischen der Bildenden Kunst und den verschiedensten optischen Objekten ist ein entscheidender Teil der Analyse auf Grund ihrer Wichtigkeit gewidmet, da die Bildende Kunst für die Architektur unter bestimmten Bedingungen eine Hilfestellung im Bereich von Farbe, Form und Raum darstellt. Mit diesem analytischen Text will der Autor zum einen den Überblick über seine künstlerischen Werke darlegen, zum andern seine



Motivation definieren, was ihn bewegt, Bildende Kunst zu schaffen und gleichzeitig die Abgrenzung zur Wissenschaft durch seinen medientheoretischen Ansatz darzustellen und letztlich erweitert er seine Studien im Bereich der Bildanalyse und Bildbewertung. Angestrebt wurde, eine Bewertung des Verhältnisses zwischen dem subjektiv inhaltlichen Anspruch als Künstler am eigenen Werk und den Verallgemeinerungsprozessen, die durch seine Lehrtätigkeit entstehen, herbeizuführen. Mit dem Bild- und Textmaterial wurde auch der Versuch unternommen, nicht noch ein Kunstbuch zu den vielen bereits vorliegenden zu veröffentlichen, vielmehr liegt der Versuch vor, aus dem Blickwinkel des Künstlers Positionen der verschiedensten Entwicklungsprozesse in der Bildenden Kunst und der Architektur zu analysieren und mögliche Alternativen aufzuzeigen, um die kritischen Stimmen gegenüber Kunst und Architektur zu verstehen und diesen entgegenzuwirken. Indem man elementare gesellschaftliche Prozesse, den laufend sich neu bildenden ästhetischen Wertmustern gegenüberstellt, diese analysiert, interpretiert und in Vergleich zur internationalen Kunstszene und dem Werk des Autors setzt. Ein Versuch, der heute nur selten möglich wird, da bis auf wenige Ausnahmen Theorie und Praxis, Bewertung und Einordnung der Bildenden Kunst in der internationalen Kunstszene weitgehend vom Künstler getrennt durch Kunsthistoriker, Kuratoren, Ausstellungsmacher, etc. abgehandelt

werden. Die wohl wichtigsten Ausnahmen, die analytisch und bewertend hervortraten, sind Künstlerpersönlichkeiten wie etwa Hans Hartung, Ernst Wilhelm May, Jean Fautrier, Joseph Beuys und die Vertreter des Wiener Aktionismus, die an einem historischen Moment am Anfang der Zweiten Moderne nach 1945 wirkten und sich deshalb im besonderen Maße berufen fühlten, nach Veränderungsmöglichkeiten für die demokratische Gesellschaft zu suchen. Beispiele, in denen Theorie und Praxis in einer Person vereint auftraten, lassen sich nach dem Ende der klassischen Moderne im Übergang zur Zweiten Moderne bei Malern und Objektkünstlern der amerikanischen Kunstszene auffinden. Dort entwickelten Einzelne ohne nennenswerte Widerstände ihre Kunst und die entsprechenden Kunsttheorien und wandten diese erfolgreich an. Für diese Entwicklung stehen traditionelle Künstler wie etwa Ed Reinhardt bis hin zu dem Medienkünstler James Turrell, um nur zwei von vielen zu nennen. Diese wirkten seit den 50er- bis in die 80er-Jahre stark auf die europäische Kunstszene ein und bewirkten radikale Veränderungen durch eine neuerliche Auseinandersetzung mit der Farbe, der Form, dem Raum und dem Licht, die vielfältigste Werke (Malereien, Collagen, Kunstfotografie, Objekte und Rauminstallation, Lichtkunst etc.) hervorbrachten. Die inhaltlich unterschiedlichsten Künstler wie etwa Daniel Buren, Heinz Mack, Robert Morris, Jean Tinguely, Arnulf Rainer, Martin Kippenberger,

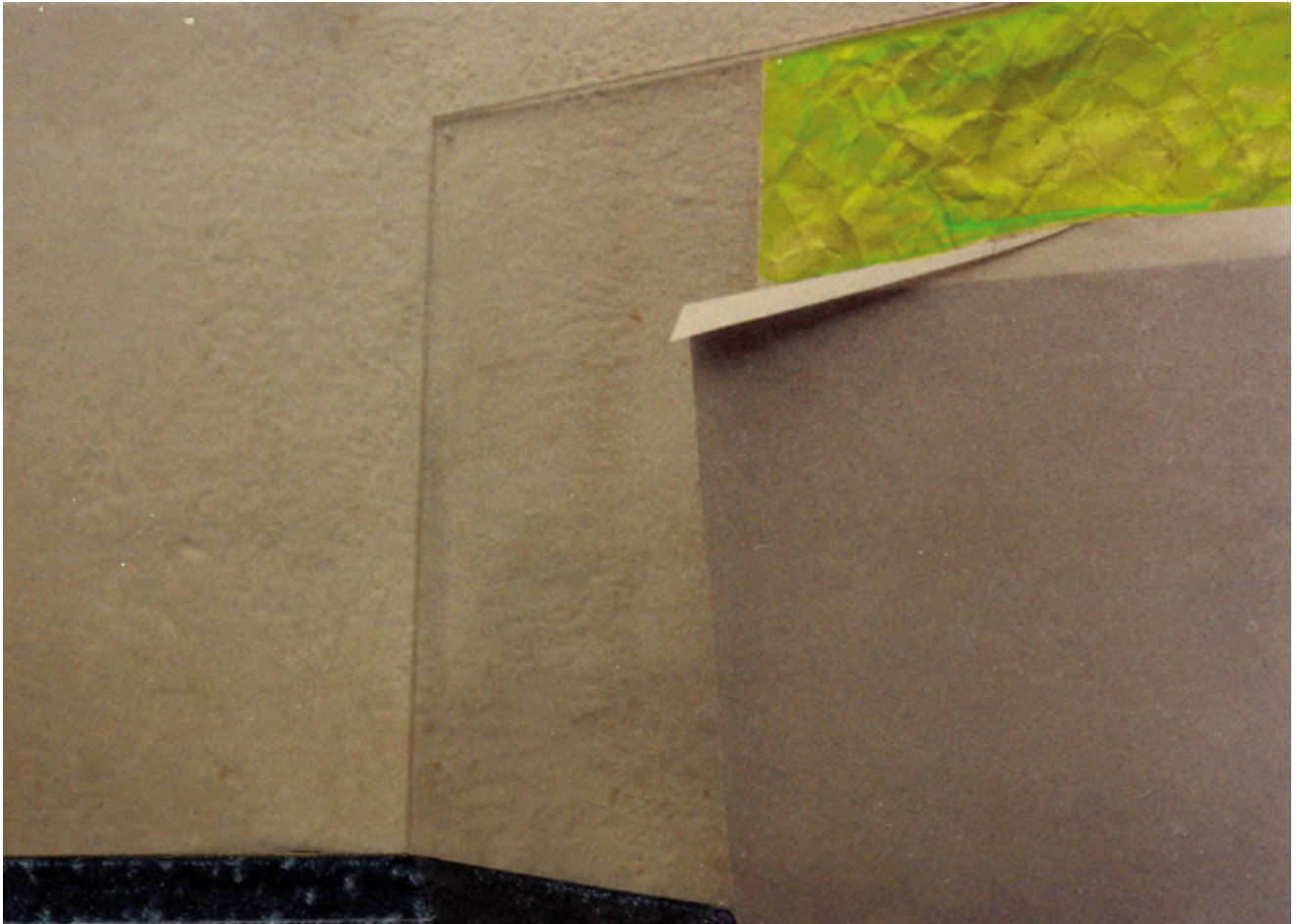




Marcel Broodthaers, Francis Bacon, Joseph Beuys, Christo (Jarachev), Fontane, Max Bill, Ulrich Rückriem, Joseph Kosuth oder die Vertreter des Fluxus und der Neuen Wilden etc. gehören zu den bekanntesten Künstlerpersönlichkeiten der nächsten Generation.

Als Produzent von Skulpturen und Rauminstallationen, als Gestalter von Plätzen im Kontext von künstlerischen Standards in Verbindung von Farbe, Form, Raum, Bewegung und Zeit interessiert mich im besonderen Maße die große Differenz, die zwischen dem legitimen Anspruch und den Aufgaben der Kunst als bildhaftes und visuelles Instrument der sinnlichen Wahrnehmung des Menschen ist, deren mediale Umsetzung und der tatsächlich von dieser eingenommenen Position bei Biennalen, Kunstvereinen, Kunsthallen, Museen, Events, Galerien, etc., sowie die Publikumsgunst und die öffentliche Meinung (Medien). Die hier publizierten Kunstobjekte »Die Passanten«, »Grenzzeichen« und die »Gärten der vier Jahreszeiten« weisen auf diese Problematik hin. Darüber hinaus beschäftigt mich, mit welchen Wertesystemen und Bewertungskriterien Kunst betrachtet, beurteilt und letztlich in das gesellschaftliche Leben eingeordnet wird. Die in der vorliegenden Bild- und Textanalyse verwendeten Zitate der verschiedensten Forschungsstudien und Persönlichkeiten aus der Wissenschaft sollen den Gegenstand Bildende Kunst im

Rahmen der hier gegebenen Möglichkeit ausleuchten und auf dessen komplexen Entwicklungsprozess seit dem Beginn der Moderne hinweisen. Was in der Folge viele Fragen aufwirft, wie etwa nach welchen ideellen und materiellen Werten die Bildende Kunst ihre Einstufung erfährt, und was von der globalen Kunstproduktion zur Kunstaktie gemacht wird. Derzeit scheint es so, als würde die Bildende Kunst der Gegenwart mehrheitlich nach ihrem Unterhaltungswert, dem Subjektivismus des jeweiligen Schöpfers und des Kunstmarkts und nicht nach ihrem ästhetisch-künstlerischen, soziologisch-kulturellen und politischen Anspruch bewertet und behandelt. Diese verschiedenen Differenzen aufzubrechen war für mich, mit besonderem Bezug zu den Kunst- und Kulturwissenschaften, einer unter vielen Gründen, mein künstlerisches Werk, Lehre, Kunstanalyse, Theorieansatz und Ausstellungstätigkeit in einem repräsentativen Querschnitt zusammenzufassen, zu analysieren und mit exemplarischen Produktionen der Weltkunst zu vergleichen und zu veröffentlichen. Der vorliegenden Veröffentlichung liegt die Tatsache zugrunde, dass weder die Kunst noch die Kunst- und Kulturwissenschaften in den letzten beiden Jahrzehnten den tradierten Wertvorstellungen, die die gegenwärtige Kunstproduktion noch immer mitbestimmen, grundlegende, zeitnahe und verbindliche Bewertungskriterien trotz hitziger Debatten zwischen Künstlern und Vertretern der Kunst- und Medientheorie, man denke nur an den

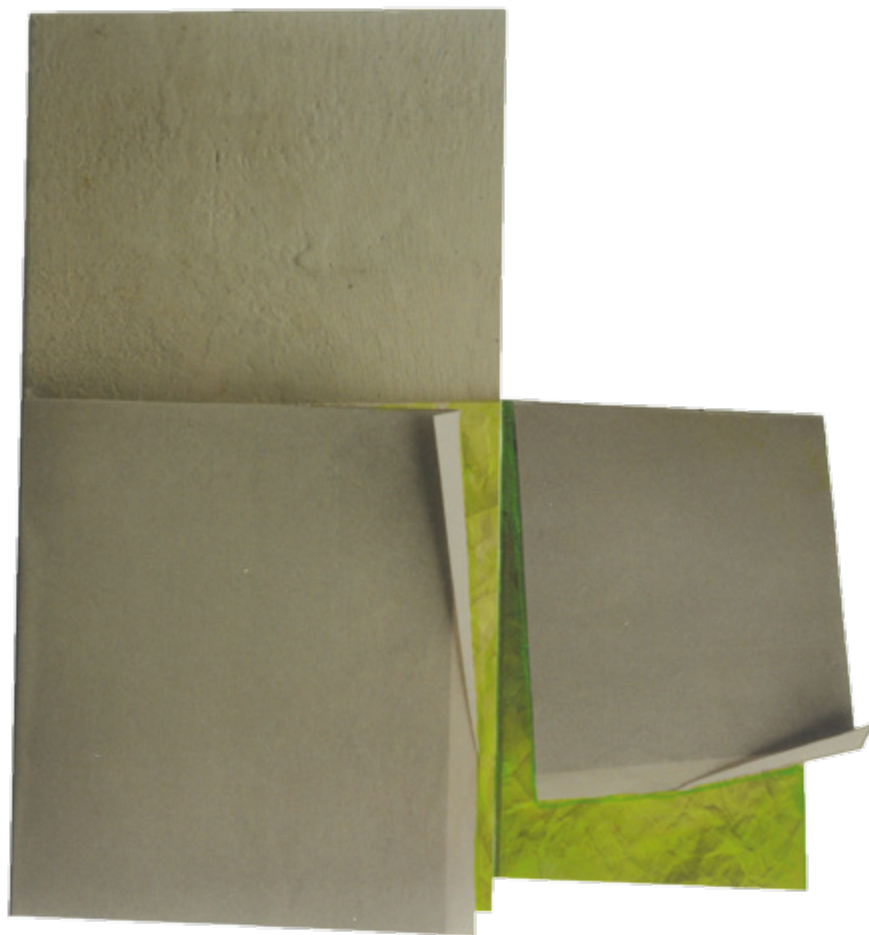


Bilderstreit in den 90er-Jahren, entgegengestellt haben, damit die Kunst und die Kunstanalyse nicht in der Beliebigkeit landen. Mein Interesse, einen Beitrag zur Erklärung der gesellschaftlichen Funktion der Kunst für den einzelnen Menschen zu leisten, entsteht aus der Überzeugung, dass die Kunst eines der wichtigsten Tätigkeitsfelder und Informationsquellen für die visuell-sinnliche Wahrnehmung des Menschen in unserer von Rationalismus bestimmten Objektwelt ist. Demzufolge reflektiert das vorliegende analysierte Bild- und Textmaterial meinen Theoriestand, der sich aus meiner Kunstproduktion und meinen Arbeitsmethoden heraus entwickelt hat. Anstatt objektiver Annäherung an die Bildende Kunst, wie die Wissenschaften es im gesellschaftlichen Kontext versuchen und damit die Wertepositionen der Kunst bestimmen, ist meine Absicht, mittels subjektiver Analysen, mich der Kunst, der Kunstgeschichte und der Kultur- und Medienwissenschaften zu nähern. Diese Vorgangsweise wird durch die These legitimiert, wonach der fragmentarische Zustand der Kunst der Gegenwart weder einen objektiven Überblick noch eine Gesamtschau zulässt. Grund dafür ist die inhaltliche Kleinteiligkeit, die in der Kunst anstatt komplexer Ganzheitlichkeit nur noch im Ausschnitt inhaltliche Details in den künstlerischen Objekten zulässt und so komplexe Kunstwerke und

Gesamtkunstwerke⁹ verhindert. Gleichzeitig werden auch keine Utopien mehr angedacht, die in der klassischen Moderne ein wichtiger Anspruch der Künstler und Bestandteil des Kunstschaffens waren. Eine weitere Voraussetzung für die Veröffentlichung liegt ebenfalls im Biografischen. Zum einen war mir nach nur einem Jahr als Meisterschüler an der Universität für angewandte Kunst (vorher Akademie für angewandte Kunst) die Position der bildenden Kunst und der Architektur, damit verbunden des Studiums und der späteren Berufssituation, bewusst geworden. Ich spürte deutlich, dass in naher Zukunft Veränderungen auf die Kunst und die Architektur und damit auf die Künstler und Architekten zukommen, die nur sehr schwer zu bewältigen sein würden.

Die Kunstproduktion der Moderne war dabei, sich durch den Begriff der Avantgarde endgültig von ihren traditionellen Aufgabenfeldern des Abbildens, des Dokumentierens und der Repräsentationen gesellschaftlicher Ereignisse zu lösen.

⁹ Als Gesamtkunstwerk wird ein Werk bezeichnet, in dem verschiedene Künste wie Musik, Dichtung, Tanz/Pantomime, Architektur und Malerei zum Einsatz kommen. Dabei ist die Zusammenstellung nicht beliebig und illustrativ, sondern die Bestandteile ergänzen sich. Odo Marquard ordnet dem Gesamtkunstwerk sogar »Tendenz zur Aufhebung der Grenze zwischen ästhetischem Gebilde und Realität« zu. Es ist aber kein demütiger Hinweis auf die göttliche Schöpfung, wie es mit aller Pracht die Kunst zwischen der Gotik und dem Barock tat und diese trotzdem keinen Anspruch auf Eigengeltung erhob.



Die Kunst wirkt heute als inhaltlich unabhängiges und freies Medium und ist längst Mitgestalterin bei der Herausbildung kultureller und künstlerischer Werte. Um die Dimension der Kunstentwicklung seit 1945 und deren Problematik wirklich verstehen zu können, ist ein Rückblick notwendig, der direkt an das Ende des zweiten Weltkriegs anschließt. Die gleichermaßen »erneute« Sichtweise auf die Ausgangspositionen und die neu hinzugekommenen Aktionsfelder der Kunst bestimmen im besonderen Maße die Kunst und damit auch die eigenen Werke, die die Basis für die Lehre und die analytischen Arbeiten darstellen. Betrachtet man 1945 als neuen Anfang nach der Katastrophe der 30er- und 40er-Jahre, so markiert die Aussage von Theodor W. Adorno, dass nach der Shoa (Holocaust) keine Poesie mehr möglich sei, das Ende der klassischen Moderne und die Suche nach einem neuen Ansatz für die Kunst, zumal alle Bemühungen jener Künstler, die gegen den aufkommenden Faschismus mit ihrem Medium ankämpften, wirkungslos geblieben waren. Stellvertretend seien hier einige dieser Künstler genannt¹⁰, die später zu den

Vorläufern des erweiterten Aufgabenfelds der Kunst und deren Verknüpfung von Werk und Lehre wurden. Diese neue Form- methodische Herangehensweise auf der Grundlage eines sich langsam entwickelnden erweiterten Kunstbegriffs gilt seit den 70er-Jahren sowohl für die Kunstproduktionen als auch für die Künstlerausbildung an den Universitäten und Kunstschulen.

Als Neues kommt die Analyse der eigenen Werke durch den lebenden Künstler hinzu, die dann auch als Lernobjekt eingesetzt wird. Das Modell des Meisterklassenleiters wird durch kritische Untersuchung der eigenen Werke erweitert.¹¹

Im Frühjahr 1976 erschien der Essay von Dieter Wellershoff¹² »Die Auflösung des Kunstbegriffs«, der in der Folge zur Auf-

10 Die Bildenden Künstler Georg Grosz, Georg Merkel, Josef Albers, Lyonel Feininger, Hans Bellmer, Ernst Fuhrmann, Hans Richter, Kurt Schwitters, Waldemar Raemisch, Felix Nussbaum, Laszlo Moholy-Nagy, Käthe Kollwitz, Pablo Picasso, Oskar Kokoschka, Max Ernst, u. a., die Literaten Arnold Bronnen, Berthold Brecht, Anna Segal, Kurt Tucholsky, Hugo Ball, Herwarth Walden, Heinrich Mann, Else Lasker-Schüler, Friedrich Torberg, Phi-

lippe Soupault, Louis Aragon, André Breton, Tristan Tzara u. a., die Architekten Josef Frank, Victor Gruen (alias Davis Grünbaum), Robert Ehrenzweig, Ludwig Mies van der Rohe, Bruno Taut, Rudolf Baumfeld, und die Musiker und Komponisten Hans Eisler, Kurt Weil, Ernst Krenek, Arnold Schönberg, Werner Wolf Glaser, Kurt Blaukopf u. a.

11 Oberhuber, Oswald/Wagner Manfred, Neuorientierung von Kunsthochschulen, Wien 1985, S. 18

12 Dieter Wellershoff (1925) wuchs in Grevenbroich, Nordrhein Westfalen auf. Er wurde 1943 zum Reichsarbeitsdienst eingezogen und meldete sich im Zweiten Weltkrieg freiwillig zur Panzer Division »Hermann Göring«. Nach Kriegsende holte er sein Abitur nach und studierte ab 1947 Germanistik, Kunstgeschichte und Psychologie. Wellershoff nahm ab 1960



weichung beitrug und später den erweiterten Kunstbegriff ankündigte, der sich vorerst in der kunstwissenschaftlichen Praxis, in der Kunstkritik, in Teilen der Galerieszene und an Kunsthochschulen einzubürgern begann. Nach und nach etablierte er sich, bis er am Ende der 70er-Jahre endgültig konkrete Formen annahm und die entsprechenden Kunstwerke hervorbrachte, die die Kunstszene zu dominieren begannen. Das Abbilden, das Dekorieren, das Einfärben, das Ausschmücken der verschiedensten Gegenstände etc. mittels für die Kunst festgelegter Materialien war nun endgültig nicht mehr im Zentrum künstlerischer Arbeit. Gleichzeitig wurden kunst- und medientheoretische Konzepte, Phänomene der sinnlichen Wahrnehmung, technische, mechanische und elektronische Medien und Systeme bei der Fixierung von komplexen Inhalten immer bedeutender. Beispielsweise ersetzten Diaprojektionen und Lichtprogramme die bis dato real gebauten Bühnenbilder und erweiterten die Handlungsorte und den Spielverlauf der darstellenden Kunst um ein Vielfaches, indem Zeit und Ort unmittelbar austauschbar wurden und die Bildhaftigkeit einzelner Werke transportierten sich fast ausschließlich nur noch durch konzeptuelle

Ansätze. Sehr exemplarisch wird diese Methode im Werk von Walter De Maria¹³ deutlich. Seine Skulptur »Die fünf Kontinente« setzt sich aus Gesteinsmassen von fünf Kontinenten zusammen und wirkt entsprechend innovativ auf die bildhafte Vorstellungskraft der Betrachter. Das Werk ist im Auftrag der Kunstsammlung Mercedes-Benz in Stuttgart entstanden und in deren Zentrale zu sehen.

Die vorliegenden Analysen entstanden daher aus der Sicht auf die Produktion von künstlerischen Objekten und bildhaften (künstlerischen) Zeichen in Rückkopplung zur eigenen künstlerischen Arbeit. In der Folge entwickelten sich immer wieder analytische Ansätze in der Tradition der Avantgarde, die von einzelnen Kulturschaffenden und Kunsttheoretikern als obsolet, spätbürgerlich oder als nicht existent erklärt wurden. Durch den erweiterten Kunstbegriff wird sowohl der Begriff der Avantgarde als die Erweiterung der Gestaltmittel, deren Inhalte und Standards und damit Qualität gesichert.

an Tagungen der Gruppe 47 teil. 1965 initiierte er einen »neuen Realismus«; die daraus hervorgegangene lockere Gruppierung wurde unter dem Namen »Kölner Schule« bekannt.

13 Walter De Maria (01. Okt. 1935 in Albany Kalifornien) ist ein US-amerikanischer Künstler und einer der wichtigsten Vertreter des Minimalismus, der Konzeptart und der Land Art. Er studierte von 1953 bis 1959 an der University of California, Berkeley, wo er einen Abschluss in Geschichte (BA) und Kunst (MA) machte. Seit 1960 lebt er in New York. Er war Teilnehmer der dokumenta 4, 5, und 6. Zu seinem Oeuvre gehören neben immateriellen Werken der Konzeptkunst Skulpturen, Installationen und Werke der Land Art. 2001 wurde De Maria mit dem Roswitha Haftmann-Preis ausgezeichnet.

Deswegen wurde für diese veränderte Kunstszene ab den 80er-Jahren mit der neuerlichen Entdeckung des Gegenstandes wieder eine umfassende (klassische) Kunstausbildung von Bedeutung, die bis Ende der 60er-Jahre gewährleistet war, da sich die alte Regel bestätigte, wonach in der Kunst die Veränderung und die Gestaltung komplexer Inhalte nur mittels der Beherrschung verschiedenster künstlerischer Arbeitsmethoden und Techniken möglich ist.

Das Können, wie es als Voraussetzung künstlerischen Handelns gedacht war; hat nur unmittelbaren Wert, und zwar aus den jetzt entstehenden Kunstäußerungen, sodass die technische Voraussetzung nur eine Voraussetzung des Augenblicks ist. Daraus ergibt sich folgende Situation: der Studierende braucht viele Meinungen, um seine Meinung zu finden, und er braucht viele Techniken, um seine Technik zu finden, sodass eine einzelne Lehrerpersönlichkeit seine Notwendigkeit nicht erfüllen kann. Diese Form der Lehre ist anwendbar für alle künstlerischen Disziplinen wie Malerei, Bildhauerei und freie Graphik¹⁴

¹⁴ Oberhuber, Oswald/Wagner Manfred, Neuorientierung von Kunsthochschulen, Wien 1985, S. 22

Dieser mehrschichtige Ansatz sicherte den Umgang sowohl mit den traditionellen Kunstmedien als auch mit den neuen, fotomechanischen Medien, da gerade das heute mehrheitlich praktizierte Spezialistentum zum Hindernis geworden war. Diese These bestätigt sich in den Museen der Modernen Kunst, wo viele Beispiele zu sehen sind, die ähnlich dem Firmen- und Warensignet in der Produktwerbung Bilder, Skulpturen, Objekte und Rauminstallationen zeigen, die gerade durch ihren immer wiederkehrenden schematischen Aufbau zwar ihre Vermarktung begünstigten, jedoch vielfach inhaltsleer und beliebig wirken. Gleichzeitig wurden eine große Anzahl vielbeachteter Events, Biennalen und die Documenta etc. veranstaltet und hinterher entsprechende Trends etabliert. Die Documenta wurde 1950 von Arnold Bode mit dem Ziel gegründet, die Entwicklungs- und Vermittlungsdefizite in der Kunst aufzuarbeiten, die durch die Nationalsozialisten verursacht wurden. Die Dokumenta erweckte in der ersten Veranstaltung (1955) und in der Folge ein bis dahin nie dagewesenes Interesse in der Medienöffentlichkeit. Sowohl der Verkauf der Bildwerke als auch die Besucherzahlen bei den Kunstveranstaltungen schnellten mächtig hoch. Dennoch veränderten sich bei der Mehrheit des Kunstpublikums an deren vorgefassten Meinung, und der Bewertung der bildenden Kunst und deren zugeordneten gesellschaftlichen Aufgabenfeldern der Kunst nur sehr langsam die Positionen. Die Kunst stellte



in den 70er-Jahren ein ernsthaftes Spektakel dar, das mehrheitlich die Kunst als dekoratives Element verstand, Kunst als besseres Design. Vor allem die amerikanischen Künstler wie etwa D. Judd, D. Graham oder R. Morris sind Wortführer dieser Veränderung. Der Kunst wurden mehrheitlich dekorative Positionen zugeordnet. Die Kunstszene in Deutschland, vor allem aber in Österreich und insbesondere in Wien war vorerst von den Nachwirkungen der Ereignisse und der Prägungen der Jahre 1933–1945 beeinflusst, die auf der Kunstlandkarte als weißer Fleck erschien, sieht man von der Nazikunst ab, und so blieben die österreichische aber auch große Teile der deutschen Kunstszene vom übrigen Westeuropa und der freien Welt weiterhin isoliert, obwohl es viele Künstler gab, die sich in diesen Jahren nicht nochmals von Ideologien dominieren ließen. Einzelne Künstler und auch Künstlergruppen hatten nach Kriegsende keinen Anschluss an die internationale Kunstszene gefunden, die Folge war eine äußerst inhomogene Kunst- und Kulturlandschaft. Daher wurde die Kunstszene vorerst von jenen, die noch in den vielen Ismen und Denkstrukturen der späten 30er-Jahre verhaftet waren und von der Kunstwelt der Wiener Schule des phantastischen Realismus mit deren Vertretern und Albert Paris Gütersloh als Gründer

der Gruppe¹⁵ repräsentiert, die eine farbenfrohe, im Stile von Wiener Moritaten fantastische Lebensform, ohne bildhafte Aufarbeitung der jüngsten Vergangenheit verkündeten. Zur gleichen Zeit begann der Wiener Aktionismus¹⁶ und eine Art von politischem Neoexpressionismus¹⁷ die Kunstszene zu bestimmen. Der in die Schweiz emigrierte Bildhauer

15 Mitstreiter sind die Maler Rudolf Hausner, Aric Brauer, Ernst Fuchs, Anton Lemden und Wolfgang Hutter sowie der zweiten Generation um Ernst Fuchs mit Maitre Leherb, Kurt Regscheck und Herbert Benedikt sowie im näheren Sinne auch Friedensreich Hundertwasser.

16 Der Begriff Wiener Aktionismus wird 1969 als eine Bewegung der modernen Kunst von Peter Weibel, Direktor ZKM Karlsruhe, enger Freund der Aktionisten, geprägt. Einige Wiener Künstler griffen in den 60er- und 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts die Konzepte der amerikanischen Happening- und Fluxus-Kunst auf und setzten diese auf provokante Weise neu bearbeitet um. Nach dem 2. Weltkrieg war eine Malerei entstanden, die nichts mit bereits vorhandenen Mitteln darstellen wollte. Die Spezialisierung und Wirkungslosigkeit der modernen Kunst der 50er-Jahre veranlasste viele Künstler dazu, eine völlig andere Richtung einzuschlagen eine »Kunst, um die Kunst zu verlassen«. Durch das Brechen von Tabus wollten die Künstler, die nur am Konsum orientierte Gesellschaft provozieren. Die zentralen Protagonisten der Künstler des Wiener Aktionismus waren: Günter Brus, Otto Muehl, Herman Nitsch und Rudolf Schwarzkogler. Nach 1970/71 trennten sich die Wege der Künstler der Gruppe. Muehl und Nitsch machen sporadisch noch weiter Aktionskunst, die allerdings nicht mehr als Wiener Aktionismus bezeichnet wird. Der Begriff »Wiener Aktionismus« entwickelte sich allerdings sehr isoliert vom internationalen Kulturgeschehen, da Wien kulturell am Rande lag und die Mehrheit der Bevölkerung mit Entsetzen auf die Radikalität der Aktionen reagierte.

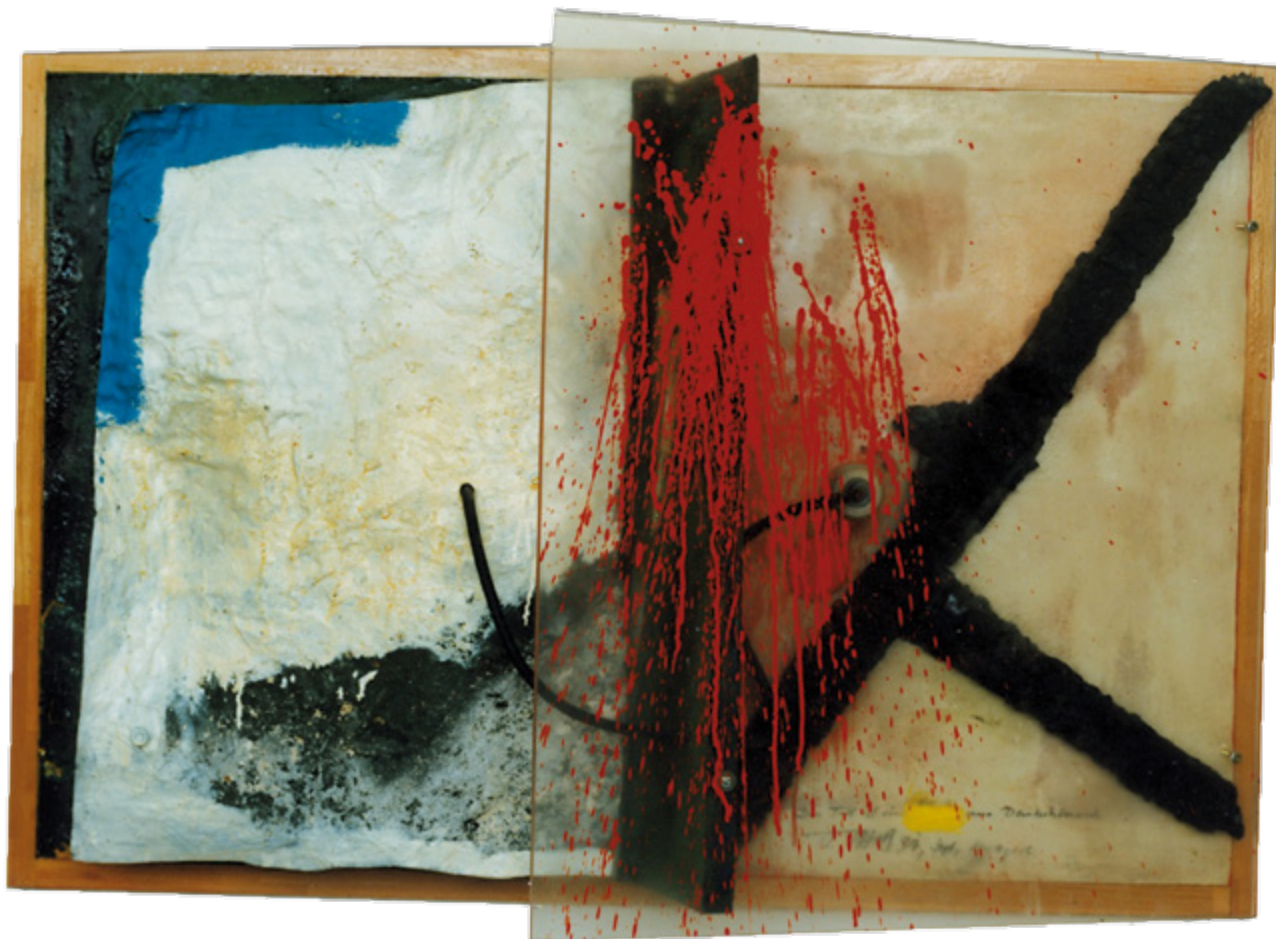
17 Diese Gruppe repräsentieren Adolf Frohner, Fritz Martinz, Georg Eisler, Alfred Hrdlicka, K. Stewart und W. Escher.











Fritz Wotruba, der Maler Oskar Kokoschka, der in England den österreichischen Widerstand gegen das Naziregime organisiert hatte, die Maler Herbert Böckl¹⁸, Garry Hauser und der Zeichner Alfred Kubin, die praktisch stillschweigend in der Zeit des Nationalsozialismus überwintert hatten und mit ihrer Kunst historische und künstlerische Kontinuität zu bewahren verstanden, waren die wenigen Orientierungshilfen für die junge Generation von Künstlern ab den 50er-Jahren.¹⁹ In Deutschland war die Kunstszenen bedingt durch den kalten Krieg in der Folge der Teilung Deutschlands, noch um ein Vielfaches komplizierter. Während in der DDR ein (sozialistischer) Realismus gefördert wurde, schafften die bundesrepublikanischen Künstler, allen voran Max Ernst, Horst Jansen, Emil Schuhmacher, Wolf Vostell, Paul Wunderlich, Hans Hartung, Joseph Beuys u. a. den Anschluss an die internationale Kunstszenen bereits Ende der 50er-Jahre.

18 Böckl bot im Rahmen der Akademie für Bildende Kunst die Veranstaltung Abendakt an, die die Fächer Malen, Zeichnung und Theorie der Form umfasste und auch vom Autor besucht wurde.

19 Max Weiler, Heinz Brandl, Maria Lassnig, Kurt Absolon, Wander Bertoni, Kurt Moldovan, Arnulf Rainer, Franz Graf, Tone Fink, Gerhardt Moswitzer, Christian L. Attersee, Joannis Avramidis, Giselbert Hocke, Siegfried Anzinger, Bruno Gironcoli, Tobias Pils, Peter Damisch, Heinz Stangl, Valie Export, Erwin Wurm, Peter Weibel, Herbert (Art) Traub, Heimo Zobernig u. a. Künstler der jüngsten Generation sind Thomas Draschan, Dorit Margreiter, Andreas Fogarasi, Martina Steckholzer u. a.

Den bemerkenswertesten Beitrag lieferte dabei Josef Beuys: der Anthroposophie verpflichtet erfand er sich neu, indem er selbst seiner korrigierten Biografie Daten hinzufügte, die so ein besonderes Schicksal suggerierten, was dankbar angenommen wurde und gut vermarktable war. Gleichzeitig integrierte Beuys als Erster Prozesse aus der Thermodynamik²⁰ in seine Kunstproduktion und in seine kunsttheoretischen Ansätze. Viele andere Künstler sind Beuys in den Jahren danach gefolgt und haben mit ihrer Kunst physikalische Projekte und Probleme bearbeitet. Heute ist es zur Normalität geworden, dass eine große Anzahl von deutschen und österreichischen Künstlern Weltkunst schaffen.²¹

20 Der Begriff Thermodynamik (von altgriechisch thermós »warm« sowie dynamis »Kraft«), auch als Wärmelehre bezeichnet, von Joseph Beuys in seine Kunst übernommen, ist ein Teilgebiet der klassischen Physik. Sie beschäftigt sich mit der Möglichkeit, durch Umverteilen von Energie zwischen ihren verschiedenen Erscheinungsformen Arbeit zu verrichten. Die Grundlagen der Thermodynamik wurden aus dem Studium der Volumen-, Druck-, Temperaturverhältnisse bei Dampfmaschinen entwickelt. Man unterscheidet zwischen offenen, geschlossenen und abgeschlossenen (isolierten) thermodynamischen Systemen. Bei einem offenen System fließt – im Gegensatz zum geschlossenen – Materie über die Systemgrenze, da geschlossene Systeme als energiedicht zu betrachten sind. Nach dem Energieerhaltungssatz bleibt darin die Summe aller Energieformen (thermische, chemische, Federspannung, Magnetisierung usw.) konstant. Die Thermodynamik bringt die Prozessgrößen Wärme und Arbeit an der Systemgrenze mit den Zustandsgrößen in Zusammenhang, welche den Zustand des Systems beschreiben.

21 G. Richter, R. Horn, G. Baseltz, F. Droese, G. Förg, H. Haacke, A. R. Penck, R. Trockel, G. Ucker, J. Immendorf, M. Kippenberger, u. a.