

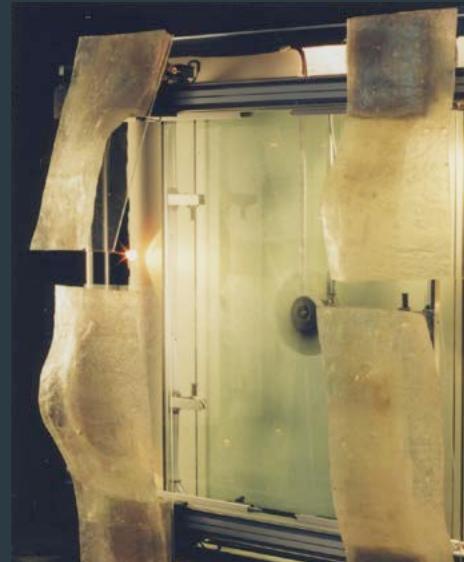


art traub



# Von der Naturform zum Kunstprojekt

im Kontext von Kunst  
und Architektur



# 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](http://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 dürfen.

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 +49 711 970-2500

Telefax +49 711 970-2508

[irb@irb.fraunhofer.de](mailto:irb@irb.fraunhofer.de)

[www.baufachinformation.de](http://www.baufachinformation.de)

*Gewiss, über allem Streit der Richtungen steht die Qualitätsfrage. Über sie zu reden erübrigt sich. Sie muss sich wie das Moraleische 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.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> 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
Die versible 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 Kusmmaschine oder der göttliche Funke – selbstregulierendes geschlossenes System	272
LIMES – begehbar Skulptur	274
Ein Rundhaus in Ardahan	275
Amorphe Architektur	278
Bewohnbare Skulpturen auf Ibizza	280
Haus Jerusalem	281
Synagoge Offenbach	281
»Der Kriegermacher« 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 Kriegermacher	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 Konzeptkunst, 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.<sup>1</sup>*

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 Kunsthistorien 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.

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

*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.<sup>2</sup>*

Exemplarische, nahtlose Übergänge zwischen den einzelnen Kunstgattungen sind beispielsweise besonders in den Werken von Cy Twombly<sup>3</sup>, Antoni Tapiés<sup>4</sup> oder Mario Merz<sup>5</sup> 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, Tapiés 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 Tapiés 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 Bochm, 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 gewebartigen Grundriss zusammen. Auf Grund der zurückhaltenden Ausdrucksmittel und der filigranen Maltechnik wirken diese als monumentale Gemälde. Twomblys Malerei erinnert auch an die Kritzeleien an Häuserwänden oder Pisos und zeigen so Assoziationen zu der späteren Bildsprache der Graffitikunst auf. Beispielsweise seinen schwarzen Bildern zitierte er, mit Kreidetechniken und Dispersionfarben auf dunklem Grund, schwungvolle, teils verwischte Krakeleien wie auf Schultafeln. Nach seinen Mittelmeer- und Nordafrikareisen wandte sich Twombly verstärkt mythischen Themen zu; bevorzugt holte er sich Anregungen aus den griechischen Sagen und Mythen.

4 Antoni Tapiés i Puig (\* 13.12.1923 in Barcelona, Katalonien; † 06.02.2012), galt als der bedeutendste Künstler des Informel und der Aerialbilder seines Landes. Im Jahr 2010 erhielt er den erblichen Adelstitel Marqués de Tapiés. Kontakt mit der zeitgenössischen Kunst, vor allem durch die von Josep Lluís Sert und Joan Prats herausgegebener Weihnachtsausgabe des Magazins D'aci i d'allà, 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.

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 Privatmuseen für private Sammlungen ist lang und beeinflusst und bestimmt so die Entwicklung der Kunst nachhaltig. Die Mehrheit der Künstler und das interessierte Kunstrepublikum 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 Themen 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 verklärt wird (nach Arthur C. Danto), wie es immer so schön heißt,*

*die sublime 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.<sup>6</sup>*

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 Kunsthändel 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 Clemens 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.<sup>7</sup>*

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 Wider, 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 Kunstmäzenen (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 transzendentale Gesichtspunkt der Leib

schlechthin. Daher schafft der Gesichtspunkt den Menschen und nicht der Mensch schafft den Gesichtspunkt.«<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Traub, Herbert (Art). Zitat aus den Ausstellungskatalog Mainkind Bd 2, Herbert Traub, Wien 1986





# Tektone







## Vorbemerkungen

Zu allererst ist festzuhalten, dass die vorliegende Bild- und Texanalyse 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 Texanalyse 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 vorlegenden Analyse keine Bilder Berücksichtigung, die nur aktuelle Themen aufgreifen, wie etwa Szenen

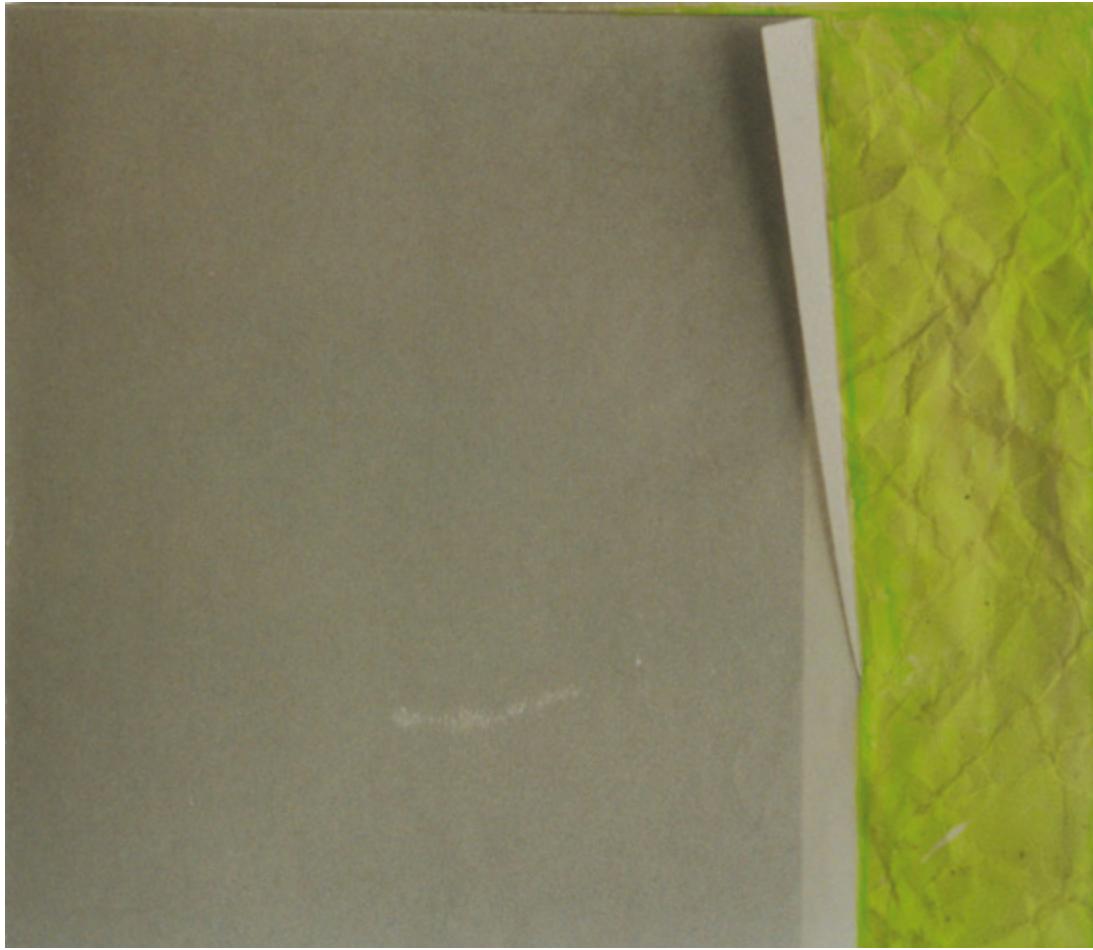
aus dem Sport oder der Mode und mit überkommenen Farb- und Formkonzepten Abbildungen schaffen, ohne dabei übergeordnete gesellschaftliche Positionen zu formulieren. Ein solches Vorgehen reduziert die visuelle Darstellung von der uns umgebenden Objektwelt auf ihr Erscheinungsbild – der äußeren Form – 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, Erst 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 Kunstdoktrinen und wandten diese erfolgreich an. Für diese Entwicklung stehen traditionelle Künstler wie etwa Ed Reinhart 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 Rauminstallationen, 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 Publikumsgeschäft 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 Kunstakademie 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

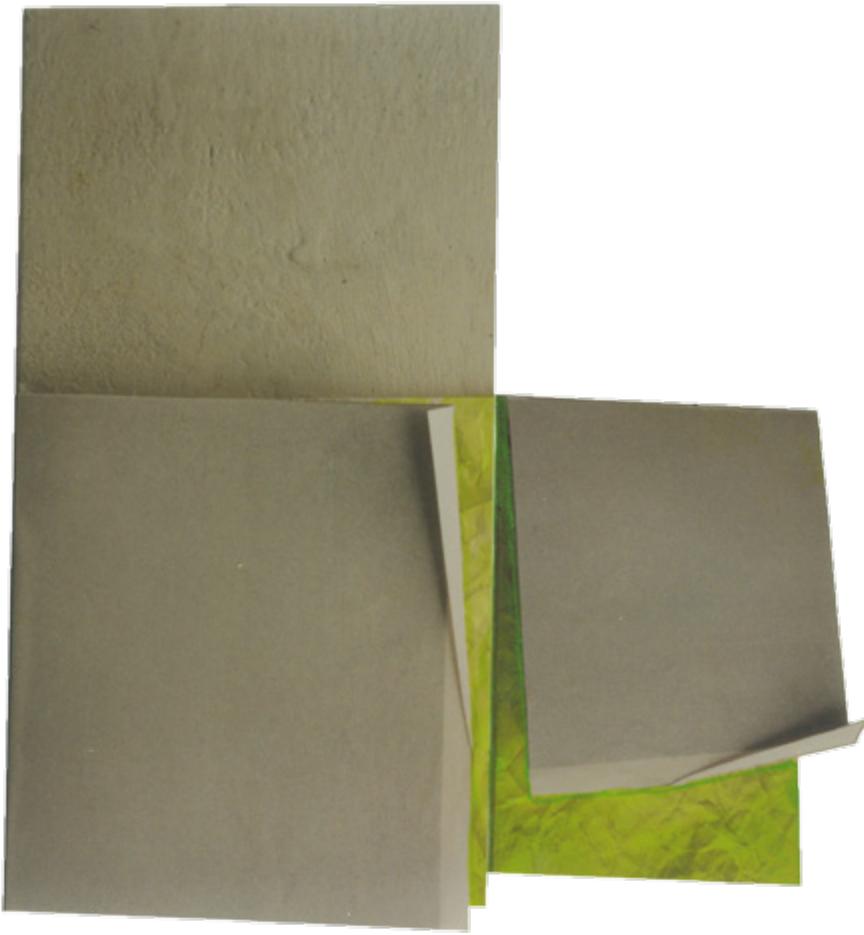


Bilderstreit in den 90er-Jahren, entgegengestellt haben, damit die Kunst und die Kunstanalyse nicht in der Beliebigkeit landen. Mein Interesse, einen Beitrag zur Erklärung der gesellschaftlichen Funktion der Kunst für den einzelnen Menschen zu leisten, entsteht aus der Überzeugung, dass die Kunst eines 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 Theorieansatz, 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

Gesamtkunstwerke<sup>9</sup> 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.

<sup>9</sup> 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 genannt<sup>10</sup>, 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 lehrenden Künstler hinzu, die dann auch als Lernobjekt eingesetzt wird. Das Modell des Meisterklassenleiters wird durch kritische Untersuchung der eigenen Werke erweitert.<sup>11</sup>*

Im Frühjahr 1976 erschien der Essay von Dieter Wellershoff<sup>12</sup> »Die Auflösung des Kunstbegriffs«, der in der Folge zur Auf-

---

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

---

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-



weichung beitrag 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 Kunstszenen 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 Handlungs-orte 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

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

Ansätze. Sehr exemplarisch wird diese Methode im Werk von Walter De Maria<sup>13</sup> 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 Kunstrtheoretikern 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.

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, Berkely, 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 Graphik<sup>14</sup>*

---

<sup>14</sup> 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 Warenauswahl 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 Documenta 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 Kunstmuseums 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 Kunstszenen 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 Kunstszenen 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 Kunstszenen gefunden, die Folge war eine äußerst inhomogene Kunst- und Kulturlandschaft. Daher wurde die Kunstszenen 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 Gruppe<sup>15</sup> repräsentiert, die eine farbenfrohe, im Stile von Wiener Moritaten fantastische Lebensform, ohne bildhafte Aufarbeitung der jüngsten Vergangenheit verkündeten. Zur gleichen Zeit begann der Wiener Aktionismus<sup>16</sup> und eine Art von politischem Neoexpressionismus<sup>17</sup> die Kunstszenen 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.

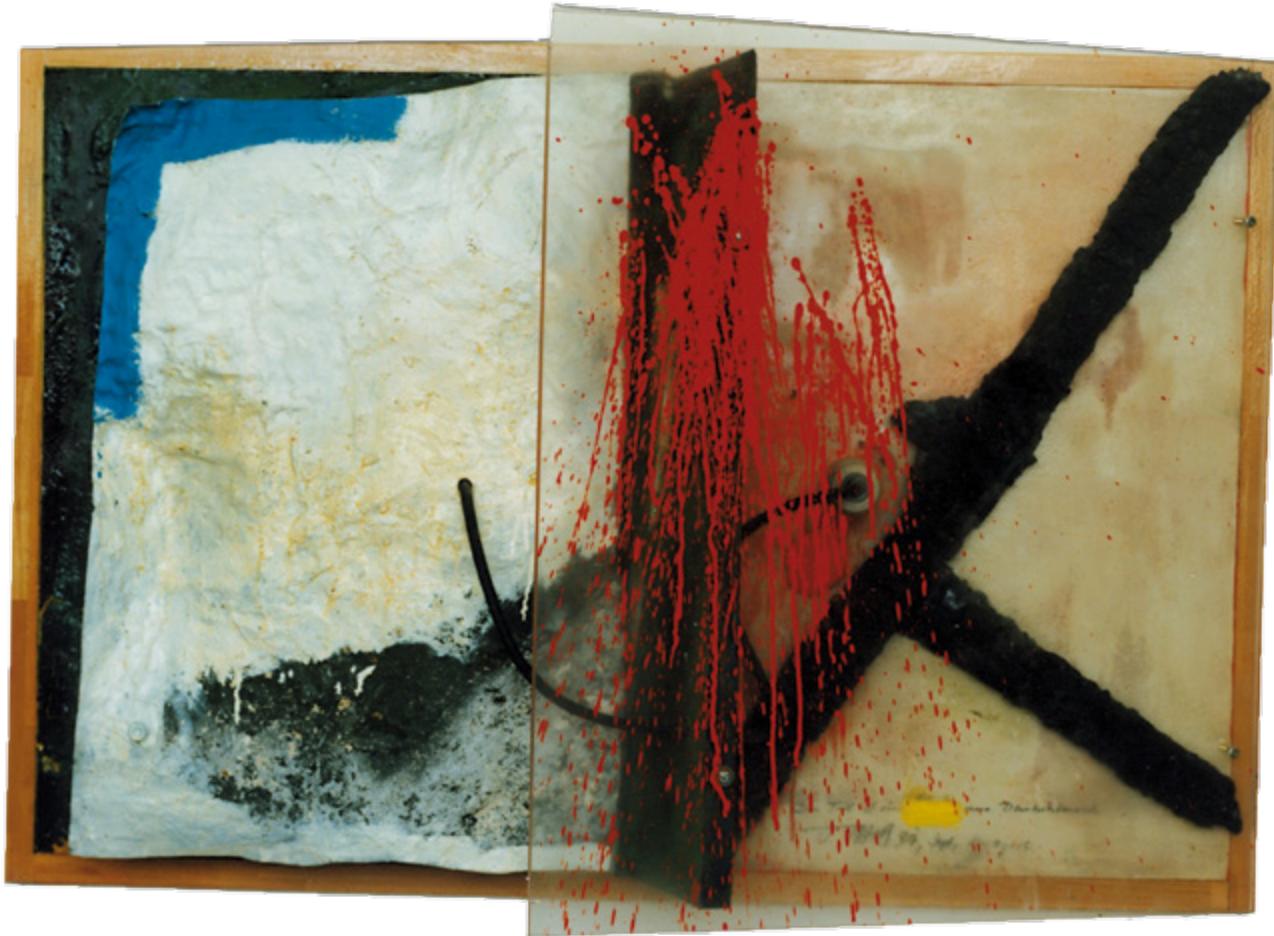
17 Diese Gruppe repräsentierten Adolf Frohner, Fritz Martinz, Georg Eisler, Alfred Hrdlicka, K. Stewart und W. Escher.











Fritz Wotruba, der Maler Oskar Kokoschka, der in England den österreichischen Widerstand gegen das Naziregime organisiert hatte, die Maler Herbert Böckl<sup>18</sup>, 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.<sup>19</sup> 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.

<sup>18</sup> Böckel bot im Rahmen der Akademie für Bildende Kunst die Veranstaltung Abendakta an, die die Fächer Malen, Zeichnung und Theorie der Form umfasste und auch vom Autor besucht wurde.

<sup>19</sup> Max Weiler, Heinz Brandl, Maria Lassnig, Kurt Absolon, Wander Bertoni, Kurt Molodován, 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 vermarktbare war. Gleichzeitig integrierte Beuys als Erster Prozesse aus der Thermodynamik<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Der Begriff Thermodynamik (von altgriechisch *thermós* »warm« sowie *dýnamis* »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.

<sup>21</sup> G. Richter, R. Horn, G. Baselitz, F. Droege, G. Förg, H. Haacke, A. R. Penck, R. Trockel, G. Ücker, J. Immendorf, M. Kippenberger, u. a.



## Architektur muss brennen

In der österreichischen Architekturszene<sup>22</sup> waren es vor allem die Architekten Roland Rainer, Clemens Holzmeister, Karl Schwanzer und einige andere, die sich um die Wiederherstellung der verlorengegangenen Positionen, die die Architektur vor 1933 bereits einnahm, bemühten. Stellvertretend als Beispiele seien hier die Bauwerke von Alfred Loos, Margarete Schütte-Lihotzky, Karl Ehn, Max Fellerer, Josef Hoffmann, Erich Boltenstern, Oskar Strnad, Josef Frank und anderen genannt. In Deutschland bestimmten vor allem Architekten und Bauingenieure wie F. Otto, E. Eiermann, R. Gutbrod, M. Pechstein, H. Kammerer, G. Behnisch, M. Ungers u. a. das

neue Bauen. Erst mit Günther Feuerstein, Professor an der Technischen Universität Wien, gelang es den Architekten des deutschsprachigen Raumes auf einer breiten Basis wieder Teil der Internationalen Architektur zu werden. Hans Hollein, Roland Rainer, die Gruppe Coop Himmelblau und die Gruppe Hausrucker sind nur einige Beispiele. Der wohl wichtigste subjektive Grund diese Veröffentlichung durchzuführen, ist darin begründet, dass heute nur noch selten ein Künstler die Möglichkeit vorfindet, ohne inhaltliche Auflagen von Seiten des Verlages und ohne kunstgeschichtliche und medientheoretische Vorgaben, jedoch unter Beachtung der Mechanismen des Kunstbetriebs, seine künstlerische Tätigkeit der letzten 25 Jahre analysieren zu können. Eine Vorgehensweise, die seit der Trennung von Theorie und Praxis in der Kunst kaum noch vorkommt, obwohl die Kunst zum Teil auch als Hilfsdisziplin bei der Entwurfsarbeit in der Architektur sowie bei Industrie- und Grafikdesign im Bereich der Ästhetik und der Visualisierung erscheint und bis heute teilweise noch immer formsteigernde Hilfestellung liefert. Durch die Aktivitäten eines Joseph Beuys, den Vertretern des Fluxus und des Informell

<sup>22</sup> Das Wort »Architektur« ist eine eingedeutschte Version des lateinischen *architectura*, das vom altgriechischen [architēkton] hergeleitet wird. Letzteres setzt sich zusammen aus [archi-], »Haupt-« und [tékton], »Baumeister« oder »Zimmermann« und ließe sich demnach etwa als »Oberster Handwerker« oder »Hauptbaumeister« übersetzen. Der Begriff hat sich im Laufe der Geschichte immer wieder gewandelt und ist in seiner ganzen Tiefe nur historisch fassbar. Beispielsweise sprechen heute viele von der Architektur als Dekoration im öffentlichen Raum. Die übertragenen Bedeutungen des Wortes Architektur können aus der »tektonischen« Interpretation abgeleitet werden. Mit Architektur kann die strukturell organisierte Beziehung von materiellen wie ideellen Teilen oder Modulen beschrieben werden. Beispiele sind die Begriffe Softwarearchitektur und politische Architektur. Dabei treten in jedem Falle prägende Aspekte der Gestaltung in den Hintergrund.



und einzelner Künstlerpersönlichkeiten<sup>23</sup> wurde die Öffnung zur Internationalen Kunstszene konkret. So konnten Erneuerungen betreffend die künstlerischen Aufgabenfelder in der Gesellschaft und die künstlerischen Mittel reifen. Die Kunst hatte ihre Zukunft in der Erweiterung erreicht, indem sich diese immer und überall einmengte, ihre mediale Information ausweitete, die Vernetzung zur Gesellschaft neu organisierte und damit verdeutlichte, wie sehr der erweiterte Kunstbegriff dazu geeignet ist, tradierte Formen und Werte sichtbar zu machen und Veränderungen zu formulieren, die einen breiten Einsatz der einzelnen Kunstdisziplinen sicherstellen. Vereinfacht könnte man heute sagen, alle bildhaften Medien sind notwendig, wenn die Kunst an den komplexen gesellschaftlichen Inhalten aktiv mitwirken soll.

Die Entstehung von Kunst verlangt eine lustspezifische Ausgangsposition – ein spielerisches Moment des Handelns, so dass jene Angst, die durch Unvermögen entsteht, ausgeschlossen wird.

*Diese Form von Lehre versucht die subjektiven Voraussetzungen, die jede Person in sich trägt, zu aktivieren. Dies ist nur möglich, wenn Informationsquellen einen allgemeinen theoretischen Überbau liefern und andererseits die technischen Voraussetzungen parallel zu den aus theoretischen Informationen bezogenen Ideen entstehen. Darin ist der Vorgang eines auf sich selbst bezogenen Erlernens von Kunst möglich.<sup>24</sup>*

Die unabhängige und experimentierfreudige Kunst, die im Laufe ihrer langen Entwicklungsgeschichte Grundlagen für die Darstellung, die Gestaltung der Farbe, der Form und des Raumes erarbeitet hat und für diese Kenntnisse entsprechende didaktisch-praktikablen Methoden entwickelt hat, eignet sich deshalb im besonderen Maße dafür, in der Architektur als Hilfsdisziplin zu wirken. Man denke an die Bildung der Zentral- und Froschperspektive, der Farblehre, der Formfindungsprozesse oder an das anschauliche Denken und die Proportionslehre, die erst durch die Beherrschung der Handzeichnung möglich werden. Die Unzufriedenheit in und über den Zustand der Architektur formulierte Stefan Rethfeld folgendermaßen:

23 Henry Moore, Marcel Duchamp, Fritz Wotruba, Max Ernst, Yves Klein, Frank Stella, Edward Kienholz, Robert Motherwell, Lucio Fontana, Gerhard Richter, Richard Serra, Marcel Broodthaers, Allan Kaprow, Georges Braque, Jackson Pollock, Ed Reinhardt, Barnett Newman, Daniel Buren, Hans Haacke, Maria Lassnig, Niki de Saint- Phalle, Arnulf Rainer u. a.

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





*Das Unbehagen ist groß. Architekten, Stadtplaner, Denkmalpfleger und Kulturwissenschaftler leiden am Zustand der deutschen Architektur und noch viel mehr: Sie sehen den heutigen Städtebau in der Krise. Überall Wegwerf-Architektur, unsinnliche Stadträume, ausufernde Ränder. Die Kunst des Städtebaus, aber auch der Alltagsarchitektur hat jegliches Augenmaß verloren. Am liebsten würden viele mit dem teilweise vorliegenden großspurigen Objektwahn und der Inkompétence aufräumen, die Architektur als Innovation für unselige Projekte und Entwürfe missbraucht.<sup>25</sup>*

Die österreichische Architektengruppe Coop Himmelblau fasste ihre Anforderungen an die Architektur in der Feststellung zusammen »Architektur muss brennen«.<sup>26</sup> Andere wie-

der definierten die Defizite mit den Worten »Authentische Bilder bringen die Architektur<sup>27</sup> zum Einsturz«. Letztlich wird von allen die dringende Auseinandersetzung mit Form, Raum und Zeit eingefordert. Gleichzeitig gelang es einigen Bildenden Künstlern und Architekten, sich der Kunst mit den neuen digitalen Medien anzunähern, vorliegende Programme zu nutzen und eigene Programme zu konzipieren. Mittels der Animation – eine Kunstform ähnlich einem gezeichneten oder durch dreidimensionale Objekte gestalteten Film herzustellen, der besonders die Positionen von Form und Raum in der Architekturgestaltung und der Kunstproduktion anschaulich macht.

25 Rethfeld, Stefan, Süddeutsche Zeitung, Vom Kopf auf die Füße, Nr. 73, 2012, S. 13

26 Architekturmanifest, Coop Himmelblau

27 Die Kunst (Malerei, Objektkunst, Rauminstallation, und Zeichnung) als Hilfsdisziplin beim Architekturentwurf zum Einsatz zu bringen heißt, den Architekten und Studierenden für Raum, Raumdynamik, Fläche und Oberflächen zu sensibilisieren und diese von der Geometrie weg zur Form zu bringen, da das heutige Konzept ohnedies nur zu gebauter Mathematik führt. Form ist im Kontext von Raum und Zeit und im proportionalen Maßstab der Menschen zu der uns umgebenden Objektwelt zu setzen.



## Positionen in der Architektur

Mit dieser Veröffentlichung ergab sich die Möglichkeit, mein künstlerisches Werk, das von 1980 bis heute Objekte im öffentlichen Raum, Medienkunstobjekte, Malerei und Videos (laufende fotomechanische Bilder, visuelle Kommunikation) umfasst, und den entsprechend praktizierten Theorieansatz zu dokumentieren, der sich aus der Auseinandersetzung mit der Moderne, dem Erkenntnisgewinn aus dem eigenen Werk, den Analysen der Ausstellungsprogramme internationaler Galerien und Museen sowie der Aufarbeitung der verschiedensten gängigen Kunst- und Medientheorien herleitet. Neben meinem künstlerischen Schaffen war es mir ein besonderes Anliegen, als Hilfsdisziplin den Formenkanon der Architektur unter Berücksichtigung von Natur-, Geistes- und technischer Wissenschaftlichkeit, Funktions- und Nutzungs-konzepte zu erweitern<sup>28</sup>. Darüber hinaus konnten die aufge-

spürten Zusammenhänge der einzelnen Kunstdisziplinen erörtert und die These gefestigt werden, dass Malerei beispielsweise kein flaches Bildmedium darstellt, wie dies von den amerikanischen Poparkünstlern immer wieder behauptet wird. Die Auffassung, nach der Farbe Form deformiert oder auflöst, wird anhand von Beispielen widerlegt und gleichzeitig werden in übersichtlicher Form die an meinem Lehrstuhl ausgeschriebenen Entwürfe der künstlerischen und architektonischen Projekte für den öffentlichen und privaten Raum, von der Malerei, der Objektkunst bis hin zum Fassadendesign und dem Gesamterscheinungsbild von Gebäuden durch die Rezeption der Tendenzen und der Trends nach 1945 analysiert, nach alternativen Gestaltqualitäten und Mitteln gesucht und experimentell erprobt. Gleichzeitig verweist das vorliegende Bild- und Textmaterial auf den Ist-Zustand der Kunst. Im Kontext des allgemeinen Verständnisses der Moderne ist die Sinesgarantie nicht mehr zwingend gegeben, beziehungsweise wird nicht mehr angestrebt, dies heißt, durch die Öffnung der Kunst ist Inhalt und Form nicht mehr unbedingt als Einheit vorausgesetzt. Diese Veränderung brachte für die Kunst der Gegenwart und für die Gestaltung der Gebrauchsgüterpro-

28 Eine Architektur, die Kunst als eigenständiges Element im Gegensatz zum künstlerischen Dekor bereits bei der Planung in Zusammenarbeit für die Sicherung der künstlerisch/ästhetischen Standard einplant. Kunst als tragendes Element der Form, des dynamischen Raumes, des Inhalts, der entsprechenden Materialien und künstlerischen Verarbeitungsmethoden.





duktion, zu der auch die Architektur zählt, zwar eine gewisse Erweiterung und Freiheit im Rahmen ihres Gestaltkanons, gleichzeitig müssen jedoch für die sich andauernd verändernde Entwurfsituation erst noch Bewertungskriterien entwickelt und immer wieder analysiert werden, da beispielsweise permanent neue Baumaterialien und Verarbeitungstechniken hinzukommen. In der vorliegenden Bild- und Textanalyse wurde auch versucht, die Begriffe des Naturschönen und Kunstschönen, den vollzogenen Paradigmenwechsel, die Differenz in der Medienwirklichkeit zwischen dem Bildhaften und Visuellen, die herrschenden, dem Gegenstand Kunst innenwohnenden Eigenschaften von Illusion und Wirklichkeit zu klären. Ebenso wurde angestrebt, die plurale Immanenz, die nicht durch Folgerungen oder Interpretationen in Transparenz umgewandelt werden kann, Sein und Schein und die Kontextualität der Kunst zur Gesellschaft aus der Sicht der künstlerischen Arbeit zu problematisieren, um so dringende Fragen, die Inhalte und die künstlerischen Arbeitsmethoden betreffend zu formulieren, da deren Klärung von elementarer Bedeutung für die Entwurfsarbeit ist. Zugleich wurde mit Rückbesinnung auf die Wurzeln der einzelnen Disziplinen und deren Bedeutungen versucht, die entsprechenden Denkansätze für eine Annäherung zu formulieren, die den veränderten Theorieansatz in die Entwurfspraxis integriert. Die Analyse zeigt auf, dass für einzelne Künstler und Architekten

die Lust an der künstlerischen Arbeit wieder im Zentrum ihrer Entwurfsarbeit steht. Als Beispiel kann das Werk von Walter Richter genannt werden, aus dem die Freude am Experiment und dem Malvorgang deutlich abzulesen und ein Diskurs betreffend Illusion und Wirklichkeit, Sein und Schein nachvollziehbar ist. Auch in der Architektur kann die totale Hinwendung zur Technik mit einer Dominanz zu Gigantismus und Geometrien<sup>29</sup>, zum rechten Winkel, zu senkrechten, waagrechten und geraden Linien oder zu den verschiedenen Bildexperimenten, wie etwa mit Farbe beschichtete Flächen als raumbildendes Dekor sowie der grundsätzlichen Verbanung der Farbe als raumbildende Qualität nicht die ästhetische Form ersetzen und deshalb sind solche Maßnahmen kein gangbarer Weg für Erneuerungen in der Architektur.

*Der Mensch ist keine Biene, sonst hätte er den Erdball, oder mindestens seine Städte als einen Eisenbetonrahmen konstruiert, mit quadratischen Zellen von, sagen wir 3,5 Meter.<sup>30</sup>*

<sup>29</sup> Die Verwendung des Plurals weist bereits darauf hin, dass der Begriff Geometric in einem ganz bestimmten Sinn gebraucht wird, nämlich Geometric als mathematische Struktur (bebaute Architektur), deren Elemente traditionellerweise die Sätze der ebenen euklidischen Elementargeometry auf einige wenige Postulate zurückführt.

<sup>30</sup> Lissitzky, El. Proun und Wolkenbügel, Berlin 1977, Dresden, S. 14



Der Maler Friedensreich Hundertwasser hat in seinem Verschimmelungsmanifest bereits in den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts in naiv-ironischer Form festgestellt, dass mathematische Strukturierung und Normierung allen Lebens mit dem Tod gleichzusetzen ist und zu Monotonie und einer leblosen Formenwelt führt. Wie richtig diese Feststellung ist, zeigt die Gleichförmigkeit der heutigen Städte, die sich nur durch ihre historischen Zentren unterscheiden und dadurch interessant sind. Dagegen setzte Hundertwasser seine spiralförmige unendliche Linie, ein farbiges Kunst- und teilweise amorphes Formenkonzept trotz heftigen Widerstandes von Seiten vieler Vertreter aus Kunst und Architektur. Wer dessen Gebäude in Wien und in Plochingen bei Stuttgart kennt (Hundertwasserhaus und Haus der Kunst), weiß, wie auflockernd angenehm dieses im Stadtbild wirkt. Zum anderen wird bewusst, dass Verschönerungsversuche an Müllverbrennungsanlagen wie in Wien, durch Hundertwasser durchgeführt, der Verbesserung des Stadtbildes nicht dienen und auch nicht als Kavaliersdelikt angesehen werden können. Eine Stadt, die nur aus Gebäuden von Hundertwasser bestünde, würde ebenfalls Monotonie ausstrahlen, da der öffentliche Raum von Surrogateffekten geprägt wäre. Monotonie bildet sich durch Gleichförmigkeit, die für die menschliche Wahrnehmung keine entsprechenden visuellen Angebote hat und auch keine Balance und Stimmigkeit zwischen den Baumaßen und den

visuellen Angeboten zulässt. Den verschiedenen beschriebenen Mängeln städtischer Qualität steht das Projekt »Öko-Design« in Mailand vom Verband Equology, einer Gruppe engagierter Marketing- und Kommunikationsprofis, vertreten durch Cristina Buraschi, mit einer neuen Facette gegenüber, welche nachhaltige Praktiken ökologischen Gestaltens fördert. Der Architekt Stefan Boeri entwarf erste Hochhäuser in Italien, die von oben bis unten bepflanzt werden. Als Teil einer umfangreichen urbanen Vision names Bosco Verticale (senkrechter Wald) werden derzeit im Bezirk Garibaldi Repubblica im Stadtzentrum Wohntürme gebaut, die 2013 in Betrieb genommen wurden. Die besondere Idee besteht darin, Natur in ein dicht besiedeltes Stadtgebiet zu bringen, das unter einem chronischen Grünflächenmangel leidet. Die gerade entstehenden Gebäude bestehen aus Fassaden, von denen jede organisches Leben von zwei Hektar Waldfläche hervorbringt. Das entspricht 700 Bäumen, 10.000 Bodenpflanzen und 5.000 Sträuchern. Die Vielzahl der Pflanzen dient in erster Linie nicht der Ästhetik, sondern der Produktion von CO<sub>2</sub>, die Staubpartikel aus der Luft entfernt, Sauerstoff erzeugt und vor Lärm schützt.

Eine andere Form von Fremdheit sind Gebäude von Entwerfern, die nicht die von ihnen beabsichtigten künstlerischen Innovationen herstellen, sondern vielmehr solitäre Bauwer-



ke mittels eines Formenkanons gestalten, der chaotische Muster suggeriert, die nicht gegen die Einförmigkeit und Uniformiertheit unserer Stadtbilder ankommen. Diese Entwerfer meinen, ihre Arbeiten seien Originale mit spannungsreicher Gestaltung, tatsächlich aber reihen sie Formen, die sie als Formkonzepte aus der bildenden Kunst missverstanden übernommen haben, aneinander. Dieser mathematisierte »Neo-Kubismus« (als Vertreter wären hier beispielsweise Frank Gehry und die verschiedensten Architekturgestalter, die in der Bauhausnachfolge gebaute Mathematik (Geometrie) als Architektur produzieren sowie die Vertreter des »Neo-Suprematismus« zu nennen. Als wichtigste Exponentin dieser Richtung sei hier Zaha Hadid erwähnt, deren Entwürfe sich der sinnlich-emotionalen Wahrnehmung des Menschen entziehen und die sich im besten Falle als ein Spiel mit den tradierten Gestaltungsmitteln der Architektur darstellen. Die angestrebte Architektur bleibt sichtlich eine Hülse ohne Inhalt. Als Künstler und auch als Hochschullehrer, der den Erkenntnissen der Hirnforschung im Bereich der Wahrnehmung und der phänomenologischen Forschung folgt, bleibt die Ausgangsposition der menschliche Leib, der die Bedingung der Möglichkeiten des Wahrnehmens garantiert, da dieser der transzendentale Gesichtspunkt und die Maßeinheit der Welt des Menschen ist. Rudolf Boehm beschreibt in seiner Vorrede zur Studie »Phänomenologie der Wahrneh-

mung« von Maurice Merleau-Ponty diese Ausgangspositionen folgendermaßen:

*»Der eigene Leib ist in der Welt wie das Herz im Organismus: er ist es, der alles Schauspiel unaufhörlich am Leben hält, es innerlich ernährt und beseelt, mit ihm ein einziges System bildet.«<sup>31</sup>*

Und weiter stellt dieser fest:

*Dies ist nicht so zu verstehen, als solle nur gesagt sein, der Leib sei der »transzendentale Gesichtspunkt« des Denkens von Merleau-Ponty, das ausgesuchte vornehmliche Thema seiner phänomenologischen Forschung und der Standpunkt seiner Philosophie. Es ist nicht etwa nur in dem Sinne gemeint, in dem man sagen könnte, der »transzendentale Gesichtspunkt« sei bei Kant die »transzendentale Ap- perzeption«, bei Husserl das »absolute Bewusstsein«, bei Heidegger das »Sein selbst« und bei Merleau-Ponty im Unterschiede dazu der »Leib«, der Transzendentales erkennt. Und so sind auch nicht der Gesichtspunkt selbst, sein Horizont und seine Perspektiven (...) vornehmlicher Gegenstand phänomenologischer Deskription, weil der Verfasser sich des Themas des Leibes angenommen oder bemächtigt*

<sup>31</sup> Bochm, Rudolf in Phänomenologie der Wahrnehmung von Maurice Merleau-Ponty, Verlag Walter de Gruyter Berlin 1966, S. IV



hätte. Sondern umgekehrt bekommt hier die Phänomenologie des Leibes grundlegende Bedeutung, weil die phänomenologische Philosophie Merleau-Pontys sich als eine transzendentale Phänomenologie des Gesichtspunktes, des Horizonts und der Perspektive begründet. Denn der Leib ist schlechthin unser Gesichtspunkt zur Welt, der Gesichtspunkt aller Gesichtspunkte, den wir nicht nur faktisch nie je zu verlassen vermögen und der selber immer uns zwingt, Gesichtspunkte einzunehmen, sondern ohne den wir, nicht mehr weltzugehörig überhaupt nichts zu sehen vermöchten, und damit zugleich der phänomenale Beweis dafür, dass wir Gesichtspunkte einnehmen müssen, um was auch immer zu sehen. Denn der Gegenstand, von überall her gesehen, wäre der Gegenstand, von nirgendwo her gesehen: nicht nur ist er uns, wie er von allen Seiten zugleich gesehen wäre, nicht sichtbar, sondern ein Gegenstand, von überall her gesehen, wäre unsichtbar. Dies gilt für die sinnliche Wahrnehmung, doch keineswegs nur für diese allein. Auch die Sicht des Geistes vermag nicht nur nicht sich zu lösen von ihrem – geschichtlich begründeten – Gesichtspunkt, sie bedarf eines solchen Gesichtspunktes notwendig, um was auch immer zu sehen; alles Geschichtliche bliebe uns selber unzugänglich ohne einen Gesichtspunkt, der unsere Zugehörigkeit zu derselben Geschichte verkörpert.<sup>32</sup>

Es ist letztlich der Leib in der Kunst und die Hülle in der Architektur, die zur Leiblichkeit führt, zu denen die Geburt und der Tod und das Bauen und das Abreißen gehören, ersterer ist vermutlich daher auch als der grundsätzliche Gesichtspunkt aller historischen Perspektiven zu begreifen.

*Nicht nur hat die Vergangenheit, als jenes undurchdringlich unüberholbar Schicksalhafte, das uns unsere Stelle in aller Geschichte zuweist, etwas von der Natur des Leibes in der Geschichte selber des Leibes, der uns überhaupt auch erst einen Platz in der Welt der Natur einräumt. Sondern die Rede von der Sprache – der Sprache im Sinne eines Inbegriffs von geistiger Vergangenheit – als dem Leib des Gedankens ist wohl keine bloße Allegorie. Wenn vielmehr der Leib der Gesichtspunkt aller Gesichtspunkte sein sollte, dann dürfte er selber – und vielleicht die Natur überhaupt – nicht anders zu begreifen sein denn als die ursprüngliche Vergangenheit überhaupt und schlechthin: es blieben alle organisch-anatomisch-physiologisch-biologisch-objektive Bestimmungen des Leibes weit dahinten.<sup>33</sup>*

32 Bochm, Rudolf in Phänomenologie der Wahrnehmung von Maurice Merleau-Ponty, Verlag Walter de Gruyter Berlin 1966, S V, Man vergleiche in dieser Hinicht mit Merleau-

Ponty Hans-Georg Gadmers Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen

33 Bochm, Rudolf in Phänomenologie der Wahrnehmung von Maurice Merleau-Ponty, Verlag Walter de Gruyter Berlin 1966, S. VI



Formen, die ohne entwicklungsgeschichtliche Perspektive sind, wie in den gerade zitierten Beispielen angeführt wurde, sind mangelhaft, führen letztlich zur Abwesenheit von Form und sind deshalb nicht akzeptabel. Form und Inhalt sind eine dichotome Einheit und nicht voneinander trennbar. Ein weiterer Veröffentlichungsgrund war, neben dem Anspruch der Gegenwartskunst, nicht in Schubladen verwaltet zu werden, wo Ismen und willkürlich gesetzte Tendenzen herrschen, die Gegenwartskunst als offenes System an den Schnittstellen und Überlappungen innerhalb der einzelnen Kunst- und Mediensparten und den verschiedenen wissenschaftlichen Konzepten zu beschreiben, die seit dem 20. Jahrhundert das Zentrum der Gestaltung unserer umgebenden Objektwelt bilden und als Qualität wirken. In diesem Zusammenhang muss erwähnt werden, dass Analysen, die mit künstlerischen Methoden durchgeführt werden, als subjektive Erkenntnisse und/oder Phänomene gewertet werden, was durchaus akzeptabel ist. Die künstlerischen Methoden erscheinen als Überschreitung im Bereich der Formfindung und sind nicht selbstverständlich, zumal künstlerische Analysen noch immer mit den Kriterien der sinnlichen Wahrnehmung und nicht durch wissenschaftliche Überprüfbarkeit der Natur- und Geisteswissenschaften gesichert werden. Beispiel für den Architekturentwurf im Bereich der Farbgestaltung ist die Einbeziehung jener Projekte der Kunst, wie etwa die der Ma-

lerei (Monochrome Malerei, Minimal Art), die nicht mehr säuberlich geplant und geordnet auf Leinwänden, Holztafeln, Mauern mit Acryl- oder Ölfarbe gemalt, realisiert werden. Deren Inhalte sind mit einem erweiterten Farbkonzept, Formenkanon und Materialien versehen. Die Reduktion der Malerei als Hilfsdisziplin für die Architektur wie oben erwähnt besteht, obwohl wir täglich vielen Menschen mit Tatoos<sup>34</sup>, Body Painting und Graffitis<sup>35</sup> begegnen. Daneben treffen wir auf aggressiv aufgedrängte Industrie- und Grafikdesigns auf Autos, Fassaden, Wänden, U- und S-Bahnen oder der Malerei in Verbindung mit Musik. Diese Bildmotive zeigen ein meist bizarres aber dafür oft höchst amüsantes Spiegelbild der Themen und Probleme, die die Gesellschaft vorwiegend

<sup>34</sup> Wegen der vielfältigen Hinweise kann davon ausgegangen werden, dass sich die Sitte des Tätowierens bei den verschiedenen Völkern der Erde selbstständig und unabhängig voneinander entwickelt hat. Im Norden Chiles wurden 7.000 Jahre alte Mumien gefunden, die Tätowierungen an Händen und Füßen aufwiesen. Das Alte Testament verbietet die Tätowierung, wohl wegen der Verbindung mit dem Atargatis-Kult. »Und einen Einschnitt wegen eines Toten sollt ihr an eurem Fleisch nicht machen; und geätzte Schrift sollt ihr an euch nicht machen. Ich bin der Herr.« (3. Mose 19,28). Tätowierungen waren jedoch bei einigen frühchristlichen Sekten üblich. Im europäischen Mittelalter verbreiteten sich christlich-religiöse Tätowierungen.

<sup>35</sup> Traub, Herbert, Einführung in die Bildende Kunst (Aus dem Vorlesungsmanuskript 1995): Graffiti können wir bis zu den ägyptischen Pyramiden über Pompeji in die Gegenwart verfolgen und diese berühmt gewordenen Äußerungen nachlesen. Ihren vorerst letzten Höhepunkt erreichten die Graffiti in den 60er- und 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts.

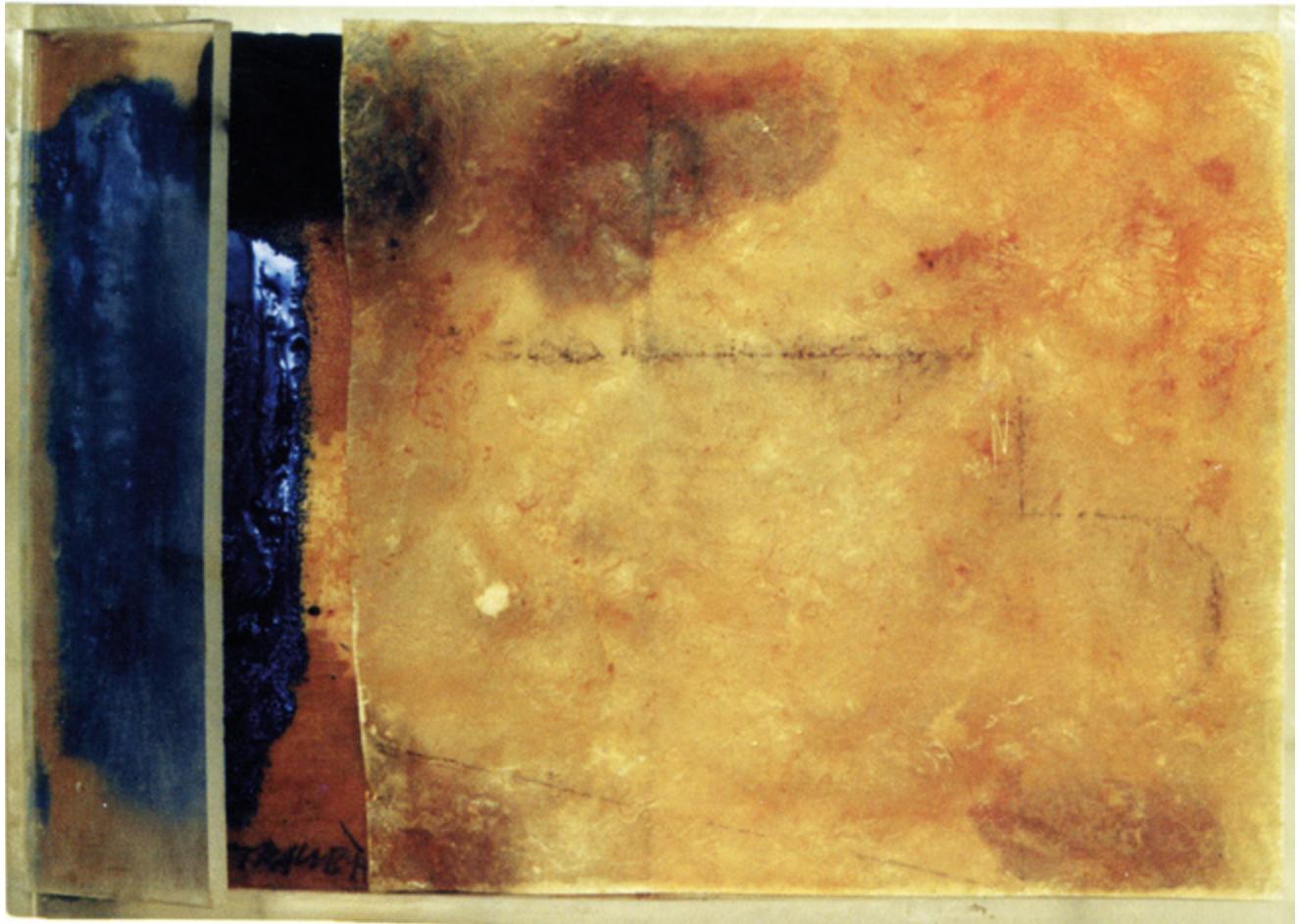


seit der zweiten Hälfte des 20.Jahrhunderts beschäftigen. Die Architektur ist wie die Gegenwartskunst einer permanenten Erneuerung ausgesetzt. Den Anspruch auf die Erweiterung der Verwendung von Farbe, Form und Material hatten schon unsere Vorfahren, man denke an die ersten Zeugnisse der Höhlenmalerei, wo an der Tektonik der Höhlen durch Gestaltung mittels Farbe die räumlichen Vorstellungen der Menschen sichtbar wurden. Derartige Beispiele finden sich auch in der künstlerischen Produktion der Antike (bunte Fassaden), der Renaissance, dem Barock usw. Interdisziplinäre Grenzüberschreitungen werden inzwischen auch von allen traditionellen Künsten und auch von der Architektur angestrebt. Letztere hat die platonischen Körper im 20.Jahrhundert zum alleinigen Konzept und obersten Formenprinzip erhoben, was heute aus vielerlei Gründen nicht mehr ausreichend ist. Die global und erfolgreich arbeitende Architekturgestalterin

Zaha Hadid, die gelegentlich auch mit naiven Ausflügen in die Objektkunst aufwartet, bringt für ihre Bautätigkeit ihren Anspruch auf formale Veränderungen im urbanen Raum so auf den Punkt:

*Ich kam vor dreißig Jahren zur Architektur. Damals herrschte die Postmoderne und mit ihr die Meinung, dass man nicht in die Zukunft schauen könne, ohne in die Vergangenheit zu blicken. Dass es keinen Fortschritt gebe, dass man nichts Neues erschaffen könne (...). Die Welt aber ändert sich. Denken wir nur an Christos Verpackung des Berliner Reichstags. Man erwartete, dass das niemandem gefallen würde, aber alle waren begeistert. Die Menschen lassen sich von ungewöhnlichen Kunstereignissen faszinieren. Kurz darauf zeigte das Guggenheim Museum Bilbao, dass eine ähnliche Entwicklung in der Museumsarchitektur möglich war.<sup>36</sup>*

<sup>36</sup> Hadid, Zaha, Es gibt keine Gesellschaft ohne Architektur, Neue Zürcher Zeitung, Nr. 187, S. 254



## Paradigmenwechsel

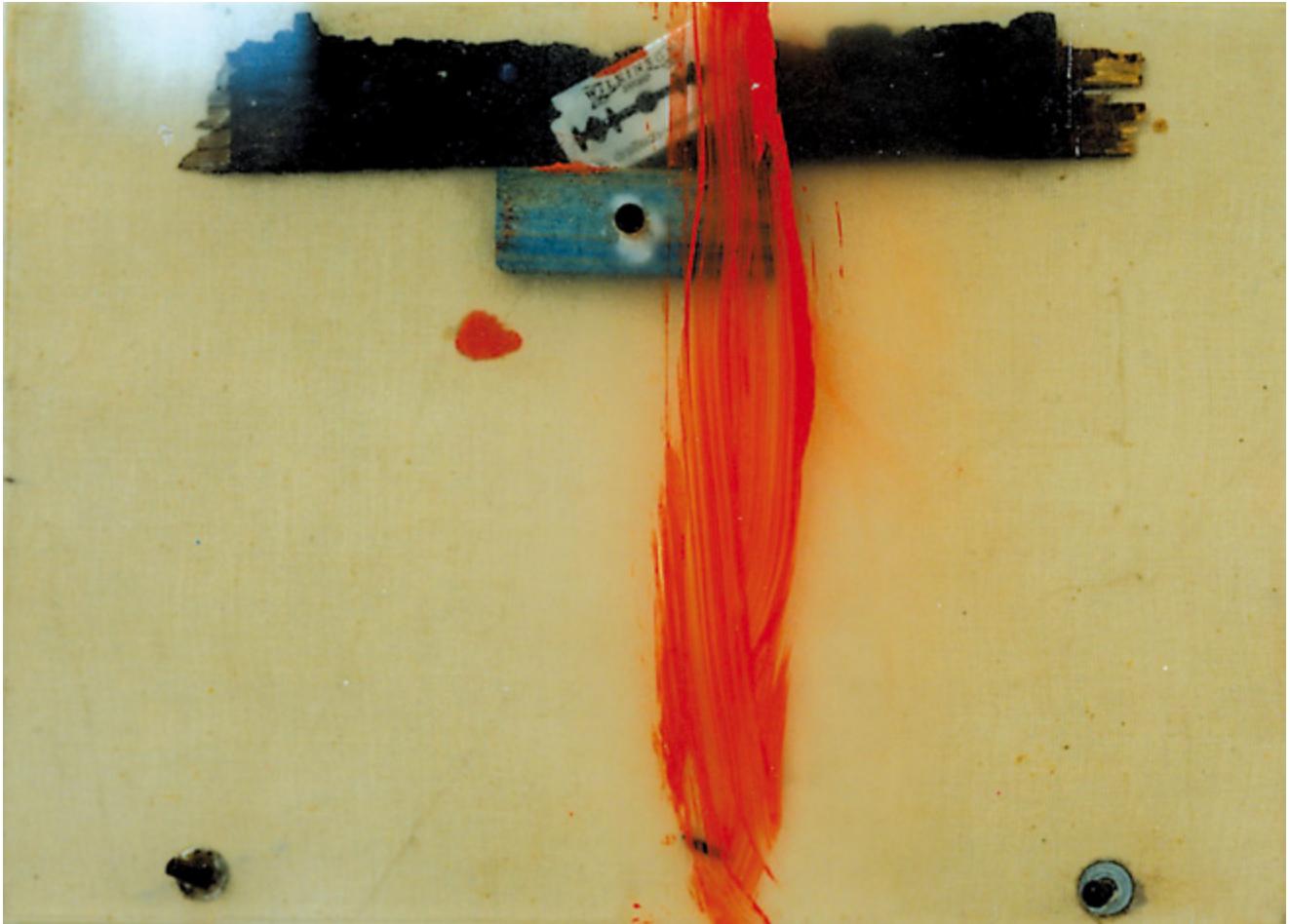
Ein Bauwerk im 21. Jahrhundert muss die Natur einbeziehen, technisch intelligent, formal plastisch, mit verschiedensten ökologischen Materialien gebaut und ästhetisch spannungsreich gestaltet sein, um den heutigen Anforderungen zu entsprechen. Die fast lückenlose Abwesenheit der Gegenwartskunst im täglichen Alltag führt im Rahmen unserer Lebensrituale zwangsläufig zu großen Verwerfungen, indem bei der Festlegung unserer Ansprüche Mangel an Ideen in der Gestaltung herrscht, da wir nur bauen, was zeitnah gewinnbringend und als Image »geshmäcklerisch« erscheint. Das Langzeitprogramm Kunst bleibt so außen vor. Einen exemplarischen Beitrag liefert die Jugendkultur, die sich seit den 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts fast ausschließlich aus sich selbst heraus entwickelt, indem sie ihre gesicherten Gestaltmittel immer wieder anordnet und zitiert, was jedoch zwangsläufig zu Beliebigkeit führt. Im Bereich der visuellen Kommunikation im öffentlichen Raum, die bis in die 60er-Jahre von der Kunst und der Architektur dominiert war, liefern heute die Graffitis und die Produktwerbung diesbezüglich visuelle Beispiele, die inzwischen zu visuellen Angeboten mutierten. Während viel privates und öffentliches Kapital in eine konventionell/tradi-

tionelle Kunst investiert wird, die von der Mehrheit der Bürger abgehoben als Phänomen fungiert und in der Folge zur Kunstartikel hochstilisiert wird, etabliert sich diese zu Dokumenten eines unverbindlichen Zeitgeistes und nicht, was ihre Aufgabe wäre, zu repräsentativen Kulturbelegen. Auch das neue alte Aufgabenfeld der Kunst, die Echtzeit menschlicher Wahrnehmung gegenüber den von den verschiedenen Medien bewusst manipulierten Zeitabläufen sicherzustellen, wird von der Kunst neuerdings weitgehend negiert. Im Gegenteil, viele der Kunstproduzenten versuchen vergebens in dem vorgegebenen Zeitrhythmus zu bestehen. Im Gegensatz dazu gelingt es den Graffitimalern durchaus, den Zeitgeist mittels der eigenen Formen- und Zeitdynamik auf der Basis eines gesellschaftskritischen Anspruches einer kleinen gesellschaftlichen Gruppe teilweise zu überwinden und als Beleg der Zeit zu sichern. Trotz oftmaliger naiver Denkansätze, einfachstem Handwerk und Malmaterial (Lackspraydosen) gelingt den malenden Akteuren mit geringem Aufwand den öffentlichen Raum, bewegliche Objekte und Gebäude als Aktionsfelder und Orte der Präsentation ihrer sinnlich-narrativen Äußerungen und politischen Ansprüche zu organisieren, indem die



okkupierten Objekte zu Bildträgern werden. Bei Teilen der Jugend, aber auch bei einigen wenigen Kunstreisenden finden Graffitis vielfache Beachtung, was letztlich das Interesse an der Kunst und der Architektur weitgehend verdrängt und schließlich diese teilweise ersetzt. Fassaden werden mittels angebrachter Graffiti zu Projektionsflächen und die Kunst (Malerei, Objektkunst) zu bemalten Häusern, Raumobjekten etc. Derartige Wirkungen und Ansprüche sind der etablierten Maler- und Architektenzunft schon längst abhanden gekommen und durch ökonomische Strukturen ersetzt worden, während die Gesellschaft unterschiedlich reagiert. Die einen betrachten Graffiti als gesellschaftlich adäquate künstlerische Aktivität, andere reagieren negativ und bewerten sie als Eigentumsstörung, was zur Kriminalisierung der Graffitimaler führt. Anstelle dessen sollte sich die Gesellschaft fragen, was sich hinter diesen anonym gemalten Botschaften verbirgt, zumal den Bürgern tatsächlich nur wenig Raum für Kreativität zur Verfügung steht. Demzufolge wäre eine Analyse der Inhalte, Farb- und Formenkanons der Graffiti von Bedeutung, um die dahinter liegenden Anliegen der Bürger, im Speziellen jene der Stadtbewohner, besser zu erkennen. Dieser generelle Mangel an Selbstverwirklichung und Informationsdefizit betrifft auch die Künstler und die Architekten und löst unter diesen großen Betroffenheit und Verwirrung hinsichtlich der gesellschaftlichen Aufgabe von Kunst und Architektur

aus. Die Architektur wird hier besonders angesprochen, zumal die Kunst über Jahrhunderte und Stilepochen hinweg in der Architekturlehre als eine stabile Hilfsdisziplin auftrat und anschauliches und qualitätsvolles Entwerfen, Darstellen und Bauen abzusichern half. Seit dem Ende der Klassischen Moderne 1945 und dem Beginn der Zweiten Moderne wird die Hervorhebung der Kunst für den Architekturentwurf von vielen Architekten bestritten und als überwunden in Zweifel gezogen, da die Architekten beanspruchen, selbst »Künstler« zu sein, die selbst entsprechende ästhetische Werte setzen können. Die Folge ist, dass Architektur fast ausschließlich nur noch nach ökonomischen und technischen Bedingungen geplant und gebaut wird und das Stadtbild komplett beherrscht. An die Stelle der künstlerischen Gestaltungen in den Städten – früher wurden die Städte mit künstlerisch interessanten Objekten für die Identitätsbildung der Menschen angereichert – treten heute standardisierte Bauwerke, die mittels der Produktwerbung und verschiedener Medien als Produkt »kostbare Architektur« vermarktet werden. Dabei wird im Vorgriff durch PR Architektur festgelegt, die »zu gefallen hat« und welche »gebraucht« wird. Inzwischen schafft die Architektur mit Hilfe der modernen Forschung künstliche Bedürfnisse anstatt nach den wahren Bedürfnissen der Bürger zu suchen.



Im Gegensatz dazu blieb die Kunst ohne erzwungene Veränderungen und hält die Balance der Stimmigkeit von Inhalt und Form stabil, was viele Werke der Gegenwartskunst aufzeigen und Voraussetzung dafür ist, dass die Kunst weiterhin wesentlichster Träger von Qualität und Standard des Bildhaften bleibt. Dies geschieht zum einen durch die sinnlich-emotionale Wahrnehmung des Menschen, zum anderen durch die Kunstvermittlung im Rahmen der Lehren an Schulen und Universitäten. Kunst ist neben der visuellen Kommunikation der neuen Medien eine anerkannte und wichtige Darstellungsdisziplin, obwohl von dieser ihre Weltläufigkeit auf Grund der vielen parallelen und teilweise neuen Bildmedien längst aufgegeben wurde. Die bildende Kunst bleibt daher eindeutig die Basis für die verschiedensten Bildmedien, gleichzeitig hat diese jedoch die Arbeitsfelder Dokumentieren und Darstellen an die starren und die beweglichen mechanisch/technisch herstellbaren bildhaften Zeichen, die Submedien Fotografie, Video und Film abgetreten. Diese Entwicklung bot für die Kunst die einmalige Möglichkeit, sich fernab von gesellschaftlichen Zwängen weiterzuentwickeln und unabhängig auf gesellschaftliche Veränderungen reagieren zu können. Diese aufgezwungene Anonymität, die einen Rückzug ins Abseits zur Folge hatte, ist paradoxe Weise zum Schutzschild gegen inhaltliche wie formale Fehlentwicklungen geworden. Bildende Kunst wirkt heute als eine der wenigen Konstanten

der visuell-sinnlich-emotionalen Wahrnehmung. Vergleicht man die Angebote der Kunst mit den massenhaften Angeboten der Industrie mit ihren Gebrauchsgütern, zu denen auch die Architektur zählt, mit den verschiedensten Nippes als neue »Volkskunst« und den vielen kleinen und großen Kitschobjekten, die die Aufgabe der Emotionsbefriedigung haben, wird der ästhetisch/künstlerische Verlust, den die Gesellschaft gerade im Bereich des Bildhaften erfährt, besonders deutlich. Beispielsweise bieten die figürlichen und ornamentalen Gestaltungen der Architektur vergangener Epochen gegenüber den glatten Fassaden der Moderne und der Gegenwartsarchitektur visuelle Angebote für die menschliche Wahrnehmung. Um Missverständnisse zu vermeiden, unter dem Begriff »Kunsthandwerk« oder »visuelle Angebote« verbargen sich oft auch Kitsch neben ehrlichen oder naiiven Objekten, wie etwa der röhrende Hirsch, der balzende Auerhahn in den Alpenländern, die lokale Kulturbezüge reflektierten. Eine generelle Erneuerung der Gestaltung im Bereich der Gebrauchsgüter, der Architektur und des öffentlichen Raumes kann nur stattfinden, wenn die bildnerisch/sensiblen Botschaften der Gegenwartskunst, die zur Zeit in den Lebensprozessen weitgehend fehlen, wieder im Alltag positioniert werden und ihr Stellenwert bei der Festlegung der Wertesysteme fixiert wird. Verfolgt man zum Beispiel die Diskussionen betreffend die Architekturlehre an Universitä-

ten, so stellt man fest, dass das genaue Gegenteil geplant ist. Es wird ganz bewusst der Versuch unternommen, die künstlerischen Fächer zu Gunsten von noch mehr Technikausbildung abzuschaffen. Als Legitimation für diese Entwicklung wird der Hochhausbau, das Bauen im Bestand und der technische Ausbau genannt, was eine Reduktion der Aufgabenfelder auf den Hausbau bedeutet und für die Gesamtarchitektur eine enorme Beschränkung beinhaltet, die beispielsweise den öffentlichen Raum und damit die Atmosphäre in einer Stadt veröden lässt.

*Die Architektur – durch die Problematik gesetzlicher Bestimmungen eingeengt – ist selbstverständlich einer größeren »Verschulung« ausgesetzt. Die Verpflichtung, die sich z.B. in Richtung von Statik oder Oberbau ergeben, könnten ja als bestimmende Disziplinen soweit wie notwendig erhalten bleiben. Man kann annehmen, dass dies in einer*

*verlebendigten Form geschieht. Alle anderen sich frei entwickelnden Aussagen können sich ihren Bestimmungen gemäß künstlerisch entfalten. Da die Aufgaben in der Architektur nicht nur durch neue Baumaterialien geschmacklich-zeitbezogen Veränderungen wie Umweltschutz und anderen auf die Stadt bezogenen Verhaltensweisen unterliegen, sollte die utopische Vorstellung von Architektur als »Nur-Hausbau« vermieden werden und einer globaleren Vorstellungsgabe Raum bieten ... Hinzukommen müssten jene sozioökonomischen Wissenschaften und wirtschaftswissenschaftlichen Vorlesungsreiche, die das Verständnis für Geschäftsverhalten entwickeln. Die praktischen Übungen sollten zum Großteil über die Vermarktungsmöglichkeiten laufen.<sup>37</sup>*

---

<sup>37</sup> Oberhuber, Oswald/Wagner Manfred, „Neuorientierung von Kunsthochschulen“, Wien 1985, S. 22–23

# Mensch und Maschine



## Wissenschaftlichkeit versus künstlerische Analyse

Einen weiteren Veröffentlichungsgrund löst die Förderpraxis der DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft) aus, die interdisziplinäre Projekte von Kunst und Architektur ohnedies nur selten und – wenn überhaupt – finanziell nur dann unterstützt, wenn diese eindeutig einem Fach zugeordnet oder zum anderen als Produkte für die verschiedensten Anwendungsbereiche der Bauindustrie nachgewiesen werden können und eine sichere und direkte Vermarktung garantieren. Auch jene interdisziplinären Forschungsanträge, die in Kopplung mit einer geisteswissenschaftlichen Disziplin eingebracht werden, sind deshalb noch nicht förderungsfähig, da diese Projekte auf Grund ihrer disziplinunterschiedlichen Forschungsbegriffe oft keine kompatiblen Analysen erzielen, da weder die Kunst noch die geisteswissenschaftlichen Disziplinen wechselweise den Forschungsbegriffen der anderen Disziplinen entsprechen können. Ebensowenig kompatibel gestaltete sich eine Zusammenarbeit mit der Kunstgeschichte, da deren Interesse und inhaltliche Ausrichtung eine eigene, der Kunst entgegengesetzte Zielrichtung hat. Daher waren Analysen von und über Kunst an meinem Institut weitgehend bedroht, man könnte auch sagen ausgeschlossen. Zusätzlich

wurde die Forschungsarbeit durch die Tatsache erschwert, dass das Institut der Fakultät für Architektur und Städtebau zugeordnet war und die entsprechend nötige Unterstützung versagt blieb. Die Forschungsprojekte des Instituts wurden im bescheidenen Rahmen des Möglichen von der Universitätsleitung gefördert, da die Fakultät ausnahmslos der Technik und dem Ingenieurwesen nahe steht und Kunst nur im Sinne des Kunstbegriffs des 19. Jahrhunderts und einer abgeänderten formalistischen Form des Bauhauses betrachtete. Folglich als eine untergeordnete Disziplin mit zu vernachlässigbarer Größenordnung von den einzelnen Fakultätsmitgliedern eingeschätzt wurde; von Einigen sogar als eine fremde, nicht brauchbare und nicht zu beachtende Disziplin bewertet wurde, die nur zusätzlich Probleme aufwirft, die bei der Entwurfsarbeit eine unnötige Ausweitung bei der Lösungsfindung provoziert. Um Missverständnissen vorzubeugen muss erwähnt werden, dass mit der gerade formulierten kritischen Position gegenüber der Architektur keine Technikfeindlichkeit verbunden ist. Im Gegenteil, mit den in der Zeitung Uni-Kurier der Universität Stuttgart veröffentlichten Ansprüchen an die Architektur ist der Autor völlig einverstanden. Dort heißt es:



*Nachhaltigkeit als übergeordnetes Prinzip im Entwurfs-, Planungs- und Konstruktionsprozess verankern und den verantwortungsvollen Umgang mit Ressourcen fördern. Studierende sollen erfahren, warum die Berücksichtigung von Nachhaltigkeitsaspekten nur dann sinnvoll erfolgreich ist, wenn diese bereits die Genese eines Entwurfs mitbestimmen und nicht erst nachträglich auf einen fertigen Entwurf appliziert werden.<sup>1</sup>*

Für die vorliegende Analyse konnte weder der Forschungsbegriff der Natur- noch der der Geisteswissenschaften aus inhaltlich-künstlerischen, künstlerisch-methodischen und künstlerisch-technischen Gründen angewandt werden, da die Kunst in langer Tradition stehend ihre eigenen Bewertungskriterien und Analysemethoden entwickelt hat.

*Die Entstehung von Kunst verlangt eine lustspezifische Ausgangsbasis, ein spielerisches Moment des Handelns, sodass jene Angst, die durch Unvermögen entsteht, ausgeschlossen wird. Diese Form von Lehre versucht die subjektiven Voraussetzungen, die jede Person in sich trägt, zu aktivieren. Dies ist nur möglich, wenn Informationsquellen einen allgemeinen theoretischen Überbau liefern und andererseits die technischen Voraussetzungen parallel zu den aus der*

*theoretischen Information bezogenen Ideen entstehen. Darin ist der Vorgang eines auf sich selbst bezogenen Erlernens von Kunst möglich, da Theorie und Praxis gleichlaufend entstehen. Das heißt, dass der Vorgang Kunst in jenem Augenblick zu fassen ist, wo sich die Idee der künstlerischen Durchführung unmittelbar erfindet.<sup>2</sup>*

Auch das Zusammenwirken von Kunst, Architektur und Wissenschaft ist trotz der Tatsache, dass sich das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft grundlegend gewandelt zu haben scheint, da in den letzten Jahren die Veranstaltungen und Publikationen laufend zunehmen, die eine Wesensverwandtschaft der beiden Bereiche geradezu beschwören, mit Vorsicht zu behandeln. Zum einen, da viele Vertreter der Naturwissenschaften immer noch die Wissenschaft zum absoluten Organ der Kultur machen, indem sie dem menschlichen Geist die Herrschaft über die Natur verleihen, und damit dem Irrtum erliegen, ohne sie gäbe es keine Kultur und daher wäre sowohl die Kultur als auch die Kunst verloren. Zum anderen ist die These vorzufinden, (vorgetragen anlässlich einer Festrede der Akademie der Wissenschaften zu Berlin von dem Physiologen Emil du Bois-Reymond) wonach sich die bil-

1 Stuttgarter Uni-Kurier, Nr. 108, 2/2011, S. 16

2 Oberhuber, Oswald/Wagner Manfred, Neuorientierung von Kunsthochschulen, Wien 1985, S. 22–23



dende Kunst seit der Renaissance in einem steten Niedergang befände und die moderne Naturwissenschaft diese in der Folge längst weit zurückgelassen hätte. Leider ist diese These aus so mancher gegenwärtig hitzig geführten Debatte zwischen einzelnen Vertretern der Naturwissenschaften gegenüber den Geisteswissenschaften immer noch zu hören.

*»Es lauern Gefahren in der Zusammenarbeit von Wissenschaftlern und Künstlern, denn oberflächliche Analogien zwischen Wissenschaft und Kunst sind für beide schädlich. Aber die Wissenschaft räumlicher Formen und die künstlerische Erschaffung derselben sind gleichermaßen menschliche Tätigkeiten. Wir können auch eine gemeinsame Wurzel finden, wenn wir nur tief genug blicken.«<sup>3</sup>*

Die Künstler antworten auf derartige Positionen mit der künstlerischen Praxis: Kunstwerke entstehen bekannterweise im Gegensatz zu den Erkenntnissen der Sozial-, Natur- und Geisteswissenschaften nicht, indem für den Erkenntnisgewinn und dessen Standardisierung messbare Reihenversuche der vorliegenden Strukturen durchgeführt werden mit dem Ziel, neue Möglichkeiten und Wirtschaftszonen zu schaf-

fen. Beispielsweise beruft sich in diesem Zusammenhang die Architektur auf die Szenenviertel, die in für die Wirtschaft obsolet gewordenen Räumen etabliert wurden. Diese Wirtschaftlichkeit entsteht, indem die Kreativität der Jugend als Triebfeder für ökonomische Entwicklung von stillgelegten Industriebrachen genutzt wird. Die kreativen jungen Leute dürfen so lange Kunst, Literatur, Videos, Musik, Literatur etc. produzieren und präsentieren, bis die Gegend und die Gebäude populär sind und der Quadratmeterpreis entsprechend nach oben gestiegen ist. Danach müssen die Kreativen wieder der Wirtschaft weichen, während sich in der Kunst und den Erkenntnissen für deren Bewertung die Urteilskraft und Bewertungskriterien durch die sinnliche Wahrnehmung des Menschen, durch seinen schöpferisch-meditativen und spontanen Aktionismus (Kunstschaften), durch die permanente Auseinandersetzung mit dem historischen und gegenwärtigen Kunstschaften und der Analyse vorliegender Formen und Materialien, bilden. Die Kunst verdichtet alle sinnlichen und intellektuellen Vorgänge, nimmt Gestalt an, wird so zum Unikat in Form von Kunstobjekten, diese sind kontextuell und weisen kulturelle und interdisziplinäre Standards auf.

Der schöpferisch-kreative Charakter der vorliegenden Analyse der Kunst- und Architekturbeispiele zeigt deutlich, warum das wichtigste Projekt des Lehrstuhls, das Medien-

<sup>3</sup> Kunstmashinen, Fischer Verlag 2005, S. 7. Lancelot Law Whyte (Hg.): Aspects of Forms, London: Humphies, 1968 (Erstauflage 1951) S. 3



kunstobjekt »Der Gestus des Fließens« nur langsam mit geringen Mitteln aus einem Sonderforschungsprogramm des Landes Baden-Württemberg im Rahmen des Institutssetats mit idealistischer Mitarbeit von Institutsmitarbeitern, mit Hilfe institutsfremder Unterstützer, mit Drittmitteln privater Geldgeber und der Auswertung von Lehrergebnissen vorankam. Diese Situation erforderte ein mühevolleres und zeitraubendes Management, obwohl das Projekt nach einem erweiterten Theorieansatz suchte, der die längst fällig gewordene Erneuerung des Formen- und Gestaltkanons zeitnahe sicherstellen sollte. Die erfolgten Analysen sind in dieser Publikation erstmals auszugsweise dokumentiert. Dabei wird in den vorliegenden Analysen der Versuch unternommen, die verschiedenen Theorieansätze und Tendenzen, die in der Kunst und Architektur in deren Produktionen angewandt werden, sichtbar und reflektierbar zu machen. Darüber hinaus wurde nach alternativen Gestaltungsmöglichkeiten zur herkömmlichen künstlerischen Praxis in der Entwurfsarbeit gesucht. Gleichzeitig wird die Bewertung des Kunsteinsatzes im öffentlichen Raum und der sich permanent erneuernde Formenkanon untersucht. Mit den Projekten »Rundhaus in Ardahan« und »Die Gärten der vier Jahreszeiten«, die hier dokumentiert sind, geschieht dies im Besonderen. Im Projekt »Die Gärten der vier Jahreszeiten« ist der Ausgangspunkt der Entwurfsarbeit ein Theorieansatz, der speziell die Umsetzung

sozialer, ökologischer und künstlerisch-ästhetischer Anliegen und kultureller Traditionen berücksichtigt. Dem Vorschlag an die Stadt Wien, in einer ihrer Parkanlagen die »Gärten der vier Jahreszeiten« zu bauen, war eine Einladung vom Gartenbauamt der Stadt Wien und der Wiener Architekten- und Ingenieurskammer vorausgegangen. Die inhaltliche Vorgabe war, die Traditionen der Stadtgestaltung seit dem 18. Jahrhundert aufzunehmen und entsprechende Entwürfe unter der Berücksichtigung auszuarbeiten, dass es im 19. Jahrhundert bezüglich der Begrünung der Stadt viele Forderungen und Aktivitäten von Seiten der Bürger gegeben hat, die eine Vielzahl unterschiedlich gestalteter Grünflächen zur Folge hatte<sup>4</sup>. Mit dem Projekt Rundhaus wurde eine Wohneinheit entwickelt, die sich organisch in die Landschaft einfügt, örtliche Bautraditionen aufnimmt und den Wohnort mit der Landschaft zu einer Einheit führt. In den Bergen Anatoliens eingeschnittene historische Tuffhäuser<sup>5</sup> sowie die historischen und unterirdi-

<sup>4</sup> Die Parkanlage der Steinhofgründe für psychisch Erkrankte, der Lainzer Tiergarten, der Wienerwald und der Park auf dem Wilhelminenberg mit Hoch- und Niederwild als Erholungsgebiet, der Prater als Vergnügungsinsel, die Lobau als Bade- und Erholungsgebiet, die Freudenau als Sportbereich, der Stadtpark mit Landschaftsmotiven, der Burggarten als Promenade für die Bürger, der Türkenschanzpark als Volkspark u. mehr Beispiele liegen vor.

<sup>5</sup> Unter Tuff (italienisch tufo, vom gleichbedeutendem lateinisch tofus), verdeutlichend auch Tuffstein genannt, versteht man in der Petrographie ein Gestein, das zu mehr als 75 % aus Pyroklasten aller Korngrößen besteht.



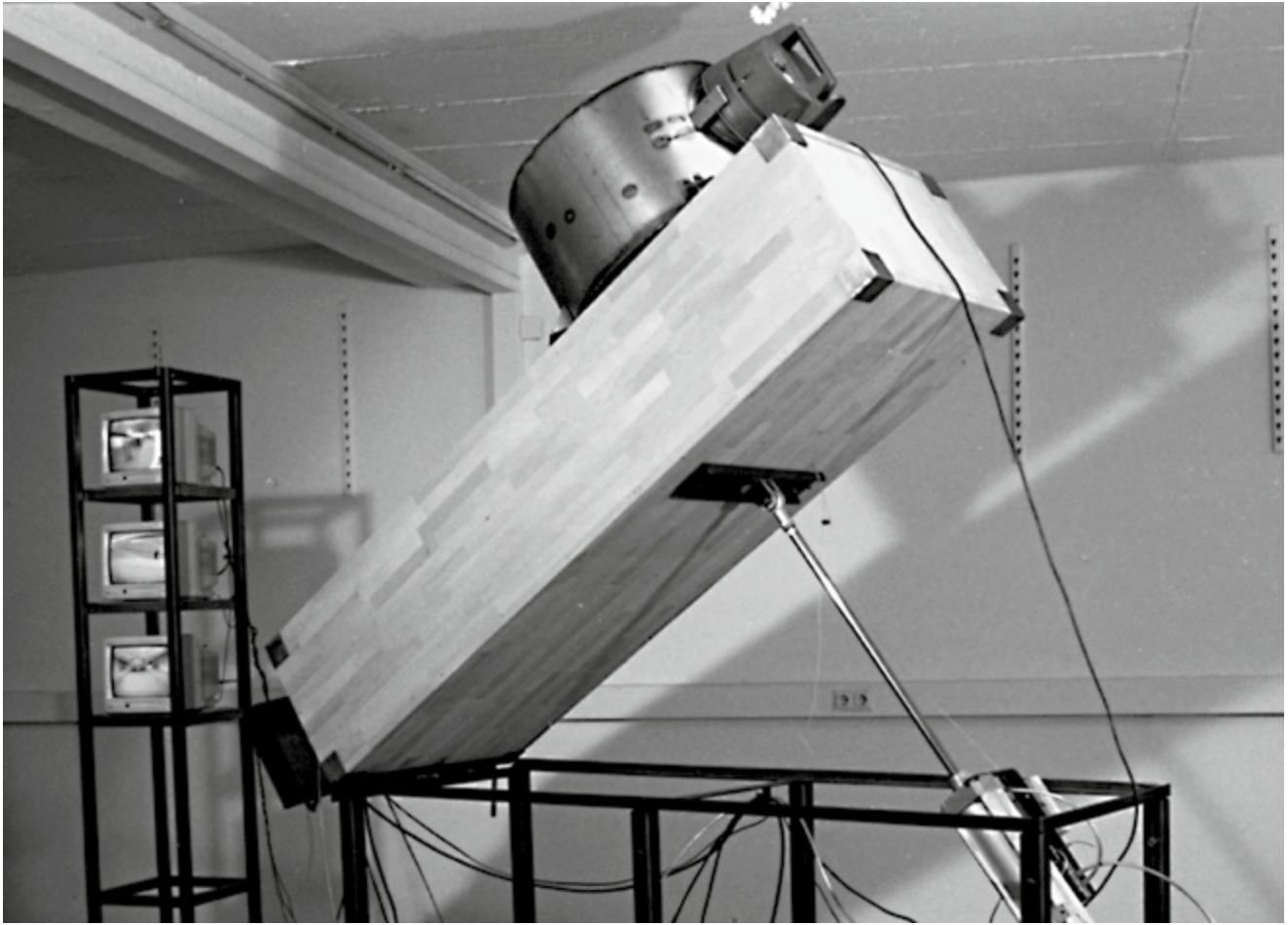
schen Wohnräume von Kappadokien und die mongolische Jurte waren entsprechende Inspirationen. Aus den gewonnenen Erfahrungen der verschiedenen Projekte entstand der Versuch einen adäquaten Theorieansatz zu entwickeln, der sinnliches Erleben und dessen mediale Umsetzung garantiert. In der Entwurfsarbeit schrieb das Institut laufend Projekte für die Gestaltungen im öffentlichen Raum und für Fassadengestaltung aus, deren Schwerpunkt in den sozialen, psychologischen, künstlerischen und ökologischen Anforderungen lag. Der interdisziplinäre grenzüberschreitende Charakter wurde durch multimediale und multifunktionale Ansätze ergänzt. Beispielsweise werden Fassaden zu Bildträgern oder Bildschirmen (screens) für digitale Botschaften, die überproportionale Illusionswelten, Weltraumdarstellungen und manipulierte narrative Stadtszenarien erscheinen lassen. Die etablierte wissenschaftliche Praxis jedoch unterteilt derartig komplexe Bildwelten an der Schnittstelle von traditioneller Kunst und den laufenden mechanischen Bildern (Video, Film, Interaktionen) im Regelfall weiterhin in mehrere Disziplinen, die Kunst, die Architektur und die Wissenschaft. In der vorliegenden Studie wurde nach einer praktikablen künstlerischen Arbeitsmethode gesucht, die zum einen für die Strukturen der einzelnen Bildmedien eine sinnhafte Basis bildet und illusionistische Darstellungen ausschließt. Gleichzeitig wurde versucht, entsprechende Bewertungskriterien zu erarbeiten,

die einen erweiterten Gestaltkanon sichern und die einzelnen Bildmedien miteinander kompatibel machen.

*Wo alle traditionellen Quellen, ob nun theologische, metaphysische oder historische, in Zweifel gezogen werden können, erscheint sie in neuer Gestalt: Sie zeigt sich nicht im Gefühl der Zurückweisung und Vertreibung aus einem nicht bezweifelbaren sinnhaften Kosmos, sondern vielmehr in der Andeutung dessen, was eine definitive Leere sein kann, dem Anfang vom Ende einer letzten Illusion von Sinn.<sup>6</sup>*

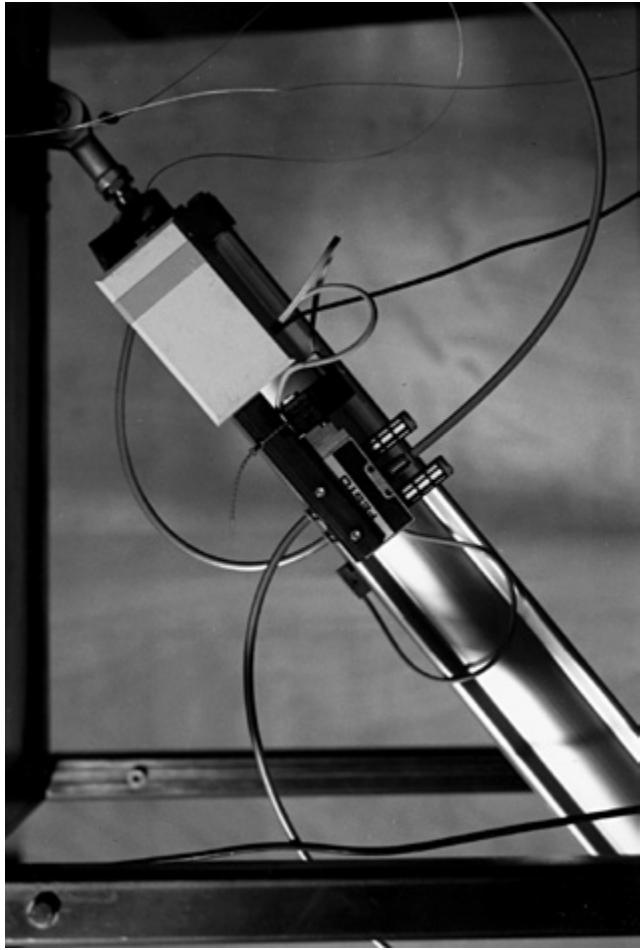
Bewusst wurde nicht auf die derzeit stattfindende Auseinandersetzung um Grundsatzpositionen der Wahrnehmung zwischen den Traditionalisten (Malern, Objektkünstlern) und Architekten, den Vertretern der Neuen Medien (technische und digitale Bilder, Video, etc.) und einzelnen Wissenschaftlern der Geistes- und der Naturwissenschaften im Bereich der Hirnforschung näher eingegangen, zumal diese Gruppierungen ihre Standpunkte unverrückbar vertreten. Weder kann der Autor jenen Geisteswissenschaftlern folgen, die mehrheitlich kognitive und historische Positionen als Basis der Wahrnehmung sehen, noch kann dieser biologisch/chemische

<sup>6</sup> Taylor, Charles, *Die Formen des Religiösen in der Gegenwart*, Frankfurt am Main 2002, S. 38



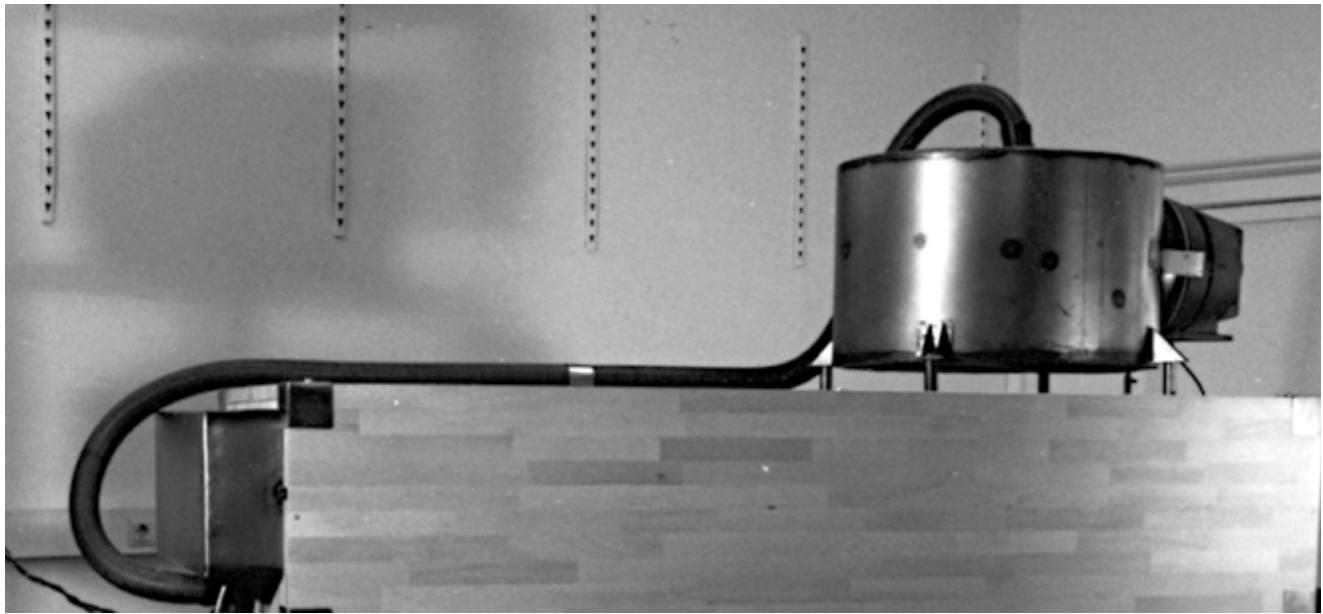
Prozesse und den Stoffwechsel des Menschen als eine wesentliche Voraussetzung für die Wahrnehmung erkennen. Der vorliegende Theorieansatz wurde möglich, da der Autor über drei Jahrzehnte hinweg die Gelegenheit hatte, an verschiedenen Universitäten, im Besonderen an der Universität Stuttgart, in Rückkopplung auf das eigene Werk, Lehre zu betreiben und Theorieansätze in der Praxis zu prüfen, indem er Kontinuität im eigenen künstlerischen Werk wahren konnte und in der Folge eine entsprechende Arbeitsmethode für die Kunstproduktion sicher zu stellen. Zum anderen wurden für die Lehre Entwicklungsgeschichtliche Prozesse der Kunst anhand von Beispielen der Weltkunst analysiert und verdeutlicht, die eine permanente Sensibilisierung der Wahrnehmung und das sinnlich erlebbare Fühlen und Denken bei den Studierenden und dem Autor selbst förderte. In der Regel bleibt jedoch das Erforschen, Analysieren und Auswerten von Kunst und die Überführung der Erkenntnisse in die Lehre den Kunst-, Medien- und Kulturwissenschaften insofern vorbehalten, als die seit Langem vorgenommene Trennung von Theorie und Praxis von den Kunsthistorikern beibehalten wird, indem diese die Meinung vertreten, gegenüber der Kunst einen objektiven Standpunkt einzunehmen. Den Künstlern wird von den Kunsthistorikern unterstellt, dass sie aufgrund ihrer Rolle als Produzent im Subjektiven verhaftet sind. Leider bleibt diese Haltung der Wissenschaft auch auf-

recht, wenn Künstler einfordern, dass die theoretische Aufarbeitung der Kunst nicht nur der Wissenschaft vorbehalten bleiben sollte, sondern auch von Künstlern durchgeführt wird, da die Mitwirkung der Künstler die einzige Vorgangsweise ist, die wichtige Motivationen und Details berücksichtigt beziehungsweise sicherstellt. Durch diese vollzogene Aufsplitterung der Kunst in Theorie und Praxis wird übersehen, dass mit dieser Haltung die laufend fortschreitende Verschubladung der Kunst gefördert wird, anstatt nach einer Regel zu suchen, die die Verallgemeinerung der Kunstauffassung Einzelner und die Objektivierung gesellschaftlicher Geschehnisse und Veränderungen unterstützt, damit sich die Sensibilisierung von Kunst und Architektur laufend qualifizieren und die sinnliche Wahrnehmung des Menschen weiter entwickeln kann. Deshalb muss die wissenschaftliche Ernsthaftigkeit mancher Kunst- und Kulturwissenschaftler in Zweifel gezogen werden, da diese letztlich für sich die alleinige Kompetenz in der Bewertung der Kunst einfordern. Der Kunsthistoriker Ullrich schreibt in seiner Schrift *Tiefer hängen* »frei« und »autonom« seien beliebte Epitheta der Kunst – in der Charakteristik der Kunstbetrachtung spielen sie hingegen die längste Zeit fast keine Rolle. Vielmehr werden dem Publikum in der Moderne häufig Vorschriften gemacht, wie es sich Kunstwerken zu nähern habe; man setzt ein bestimmtes Verhalten bei ihm voraus. Die Lenkung der Kunstrezeption durch feste Rituale be-



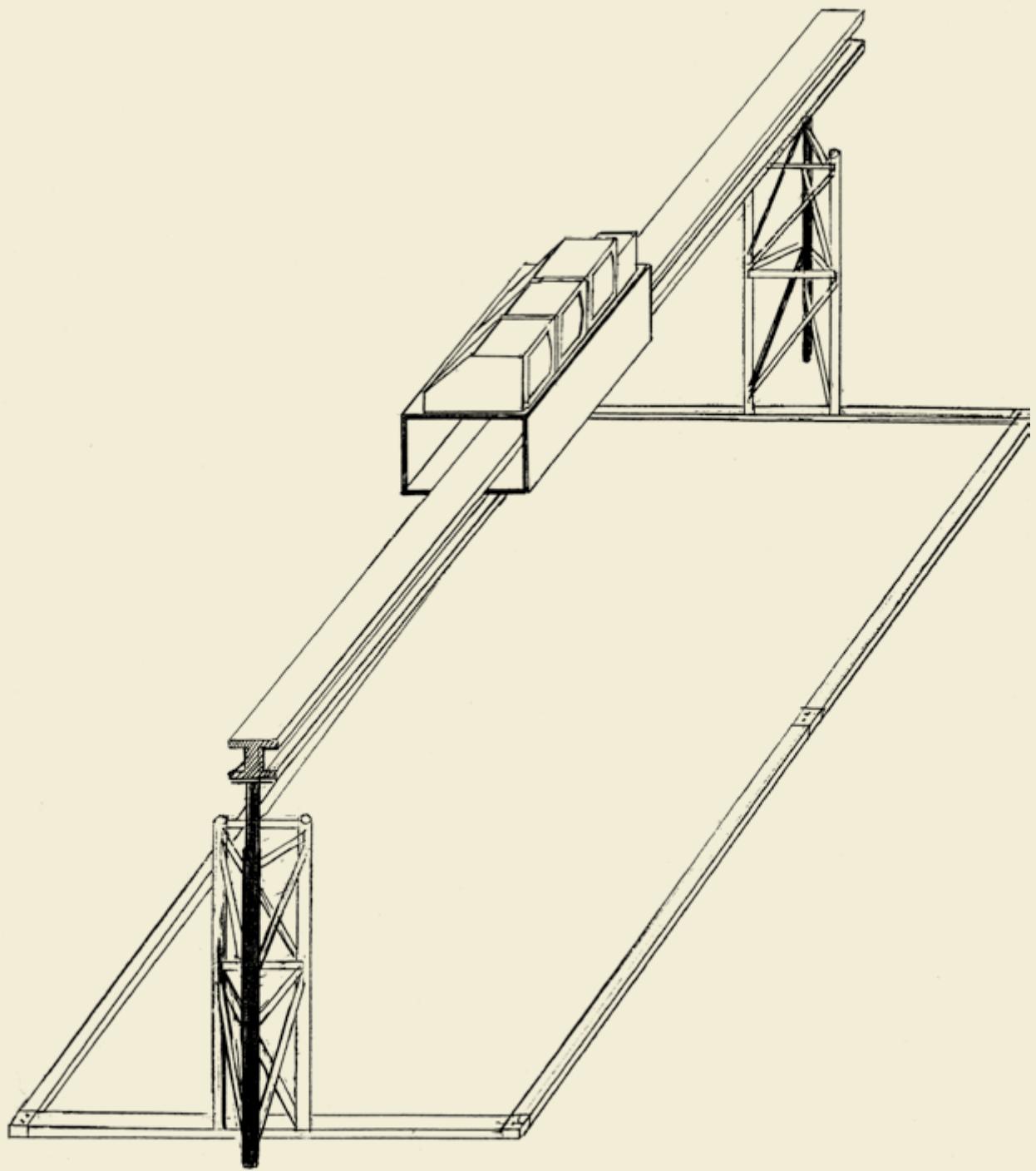
deutet aber, dass deren Mißachtung auch als moralisches Manko – als Fehlritt – gewertet werden kann, während sich ihre Erfüllung wie eine gute Leistung würdigen lässt. Die hat Konsequenzen, die nur elten bedacht werden und die letztlich den Status jener Freiheit und Autonomie in der Kunst in andrem Licht erscheinen lassen. (Ullrich, Wolfgang, Tiefer hängen, Berlin 2007, S. 13) Mittels der so in die Pflicht genommenen Kunst forschen Kunst- und Kulturwissenschaften nach gesellschaftlichen Wertesystemen, indem diese noch immer den Versuch unternehmen, sich dem menschlichen Leben und Handeln durch die Suche nach dem Erhabenen anzunähern, das Entdeckte historisch einzuordnen und so ihren wissenschaftlichen Analysen und der Kunst den Status der allgemeinen Wahrhaftigkeit zu sichern. Liest man jedoch neuere wissenschaftliche Texte zu verschiedenen Projekten der Gegenwartskunst, so werden die ersten Zweifel bezüglich der exklusiven Kompetenz der Wissenschaft für die Bewertung der Kunst formuliert und ein zaghafter Rückzug ist bereits zu bemerken, da die wissenschaftliche Mitwirkung bei der Vermarktung von Kunst immer deutlicher zu erkennen ist, was nicht unbedingt eine objektive Bewertung fördert. Vielmehr wird der Verlust von Objektivität seitens einzelner Kunsttheoretiker zugunsten von Subjektivität beobachtbar. Die Positionen der Kunst- und Kulturwissenschaften werden im vorliegenden Text insofern teilweise hinterfragt, indem vorhandene

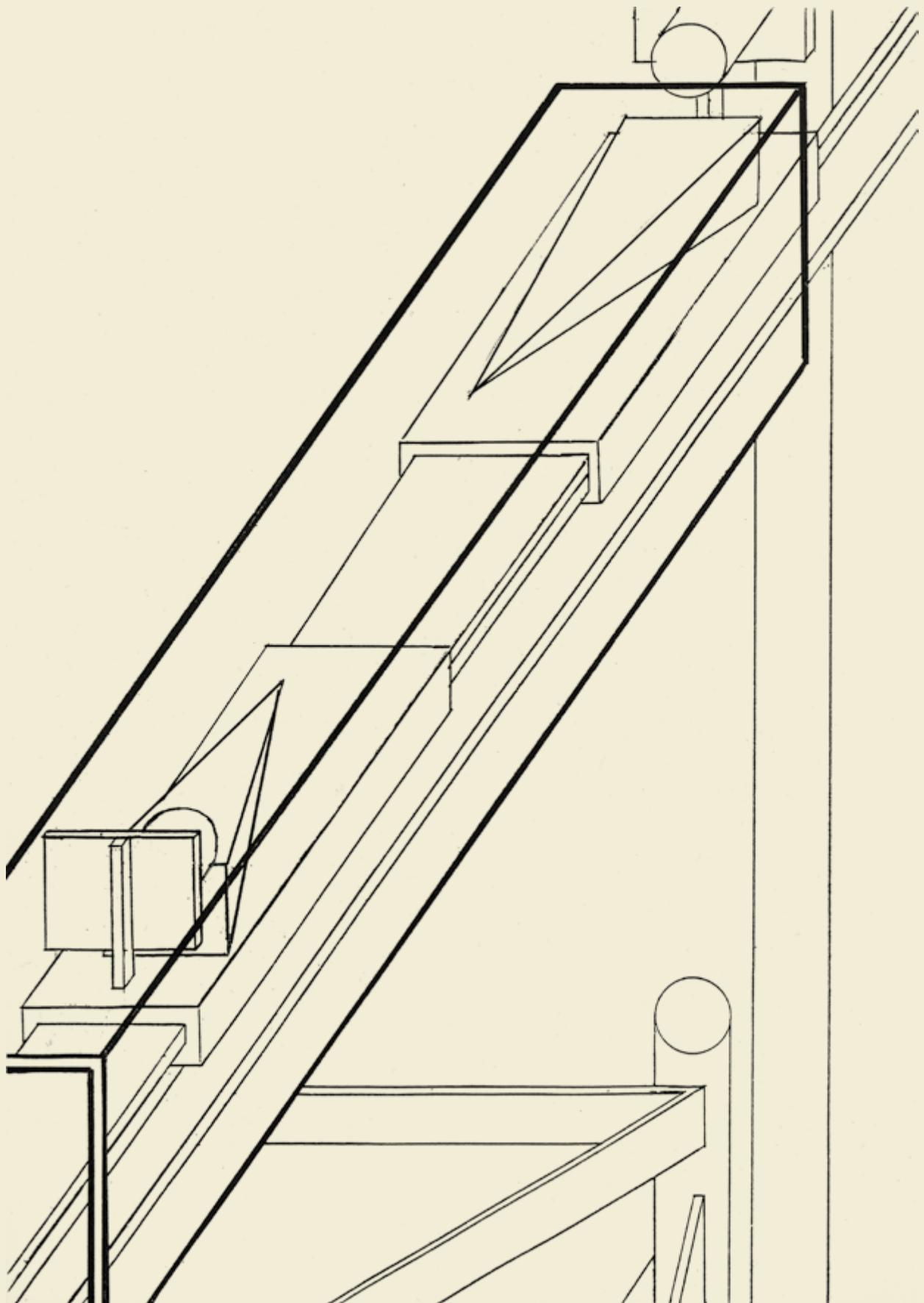
Kunstbelege analysiert werden, die die These belegen, nach der die Künstler sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart diejenigen waren und sind, die mit ihren Werken und Theorien die permanent stattfindende gesellschaftliche Veränderung und deren Bewertung durch ihre Praxisnähe am kompetentesten beurteilen können. Dafür steht auch die unbestrittene Tatsache, wonach die Künstler die entsprechenden künstlerischen Mittel, Arbeitsmethoden und Theorieansätze sowie den sich ständig verändernden Formenkanon sicherstellen, der dem Betrachter die inzwischen interdisziplinär gewordenen Strukturen der bildhaften Zeichen vermittelt. Während sich die »Fachleute«, die Kunsthistoriker, Kulturwissenschaftler, Medientheoretiker, Museumsleiter, Kustoden, Kuratoren, Galeristen etc. zum einen um den Kunstmarkt kümmern und mit dem Konservieren historischer Funde und Kunstwerke beschäftigt sind, fungiert mancher der Kunst- und Kulturwissenschaftler als Berater von Sammlungen, Stiftungen etc. und muss sich oft mit privaten Interessen befassen, da die öffentliche Hand nicht allein die komplette Alimentierung der Kunst übernehmen kann. Diese Situation verhindert beispielsweise die Weiterentwicklung des kulturellen Gewissens und dadurch wird eine objektive Wertung der Kunst (der bildhaften Zeichen) auch dann nicht möglich, wenn öffentliche Institutionen künstlerische Werke archivieren und der Öffentlichkeit zugänglich machen. Zu sehr beschäftigen sich

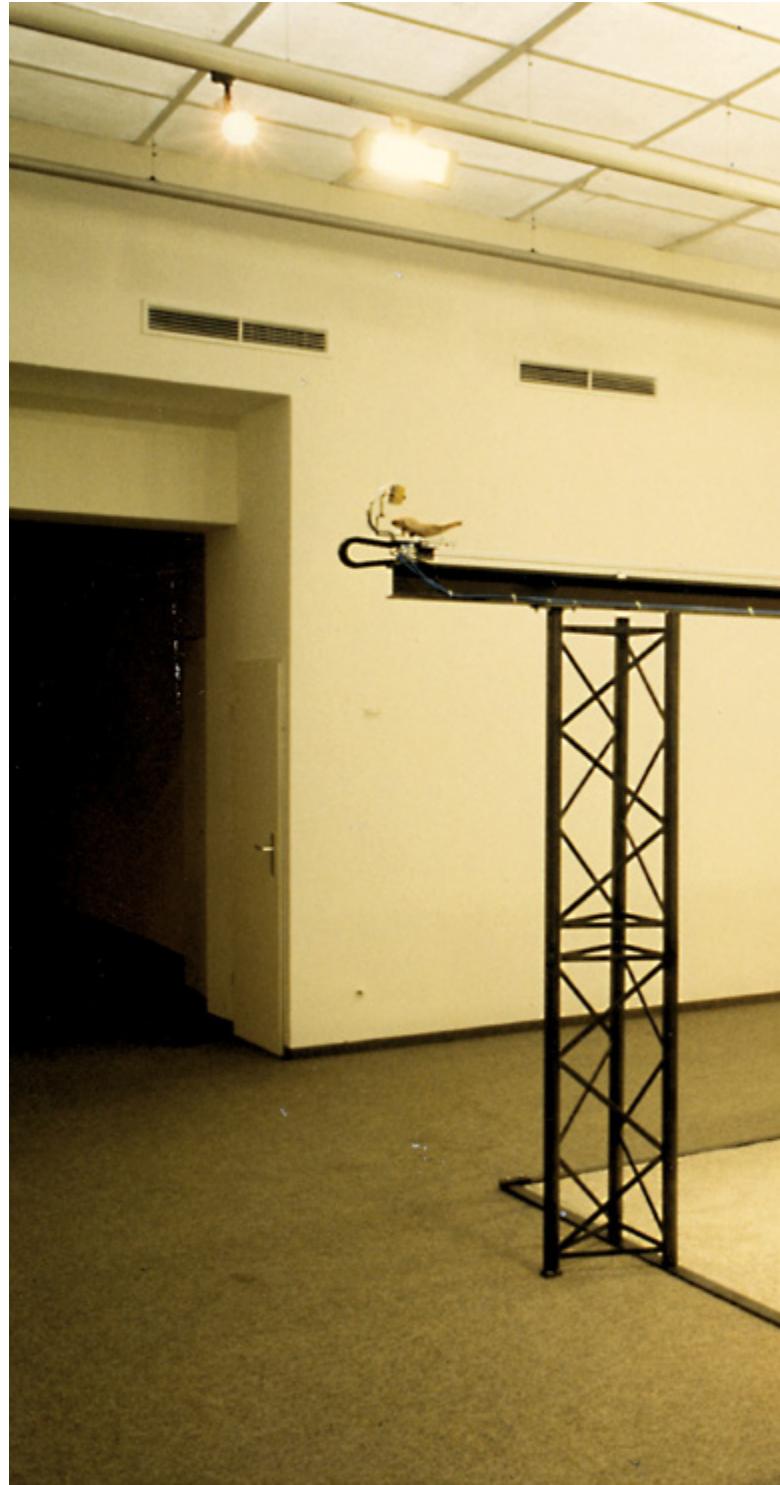
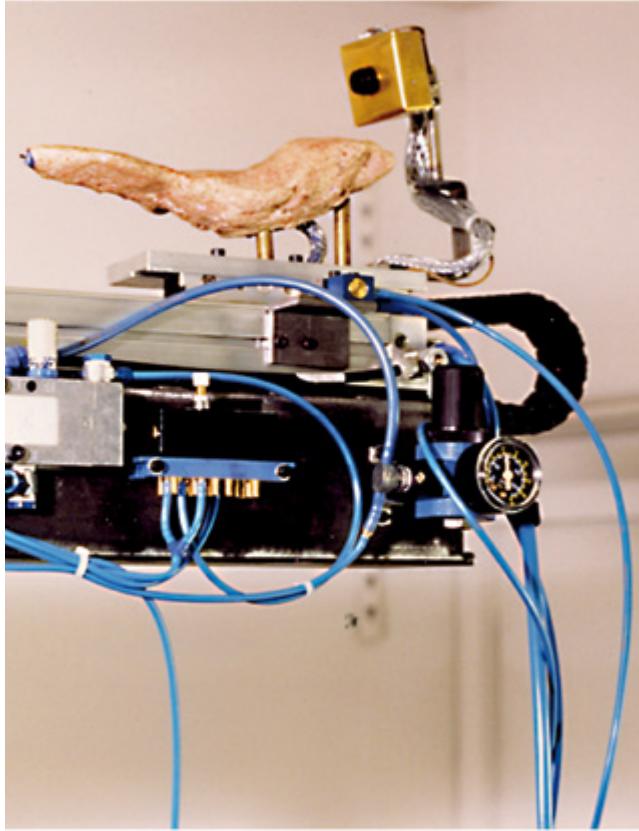


einzelne Wissenschaftler im Rahmen von namhaften Museen und Sammlungen mit den Äußerungen malender Prominenter (Schauspieler, Sänger, Radio- und Fernsehkommentatoren, ehemalige Spitzensportler, u. a.) und werten deren bildhafte und visuelle Äußerungen als ernstgemeinte Beiträge zur Kunst auf, sie schreiben und kommentieren in Kunstabchern, Katalogen und helfen so mittels PR-Arbeit und Werbung auf der Basis des Geniekults des 19. Jahrhunderts diese Pseudokünstler zu vermarkten. Dabei wäre es nach Meinung des Autors wichtiger, jene künstlerischen Lösungen zu dokumentieren, die in der Mitte der Gesellschaft entstehen, da auch für diese Beiträge gilt, »was nicht gefunden und aufgearbeitet wird, existiert auch nicht«. Auf die Gefahr hin, dass wegen dieser kritischen Betrachtung möglicherweise dem Autor Neidverhalten oder Konservatismus unterstellt wird, muss dieser trotzdem auf den in den letzten beiden Jahrzehnten stetig steigenden Verfall der Standards in der Kunst als auch bei den visuellen Angeboten der neuen Medien hinweisen. Als Folge bleiben gleichzeitig die künstlerischen Äußerungen jener unbekannt, die ihr Werk nicht in den Dienst verschiedenster einflussreicher Gruppen der Gesellschaft und von Machtstrukturen stellen oder für die Konsumstrukturen der Unterhaltungsindustrie anbieten. Die Bedrohung unserer sinnlichen Wahrnehmung im Bereich des Sehens hat bereits eine enorme Größenordnung für die Sinn- und Seinsbildung er-

reicht. Diese Entwicklung beeinträchtigt die Gegenwartskunst sowie die Architektur und wichtige Innovationen bleiben ungenutzt. Zwar erscheinen im ersten Augenblick einzelne Kunst- und Kulturinitiativen, wie beispielsweise der Bau oder die Öffnung von Privatsammlungen und Privatmuseen mit ihren museums-pädagogischen Bemühungen als löslich und lösungsorientiert, da neue Schichten für die Kunst und für die Architektur gewonnen werden. Jedoch stellt sich schon im nächsten Moment die Frage, wer für wen was baut und sammelt und welche Kunstwerke bewertet werden sollen. Dies bestimmt im Weiteren die Kunstszene, die so in Einzelinteressen entgleitet. Die Gesellschaft hat weiterhin ein Problem bei der Bildung bindender Wertvorstellungen und der Positionierung der Kunst und der Architektur als Medien für den kulturell/künstlerischen Erkenntnisgewinn der einzelnen Mitglieder der Gesellschaft. So bleibt die bildende Kunst weiterhin eine Form von Hochkultur, die von Einzelnen festgelegt wird und deren materieller Wert mehrheitlich durch Privatankäufe, die zuerst steuerlich geltend gemacht werden und in Privatsammlungen aufscheinen, ehe diese zu einem späteren Zeitpunkt der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Das heißt, der Staat finanziert private Bedürfnisse, Geschmack und Wertvorstellungen. Dies führt dazu, dass der oft zitierte und herbeigewünschte Demokratisierungsprozess in der Kunstszene nur sehr langsam vorankommt. Ein exemplar-

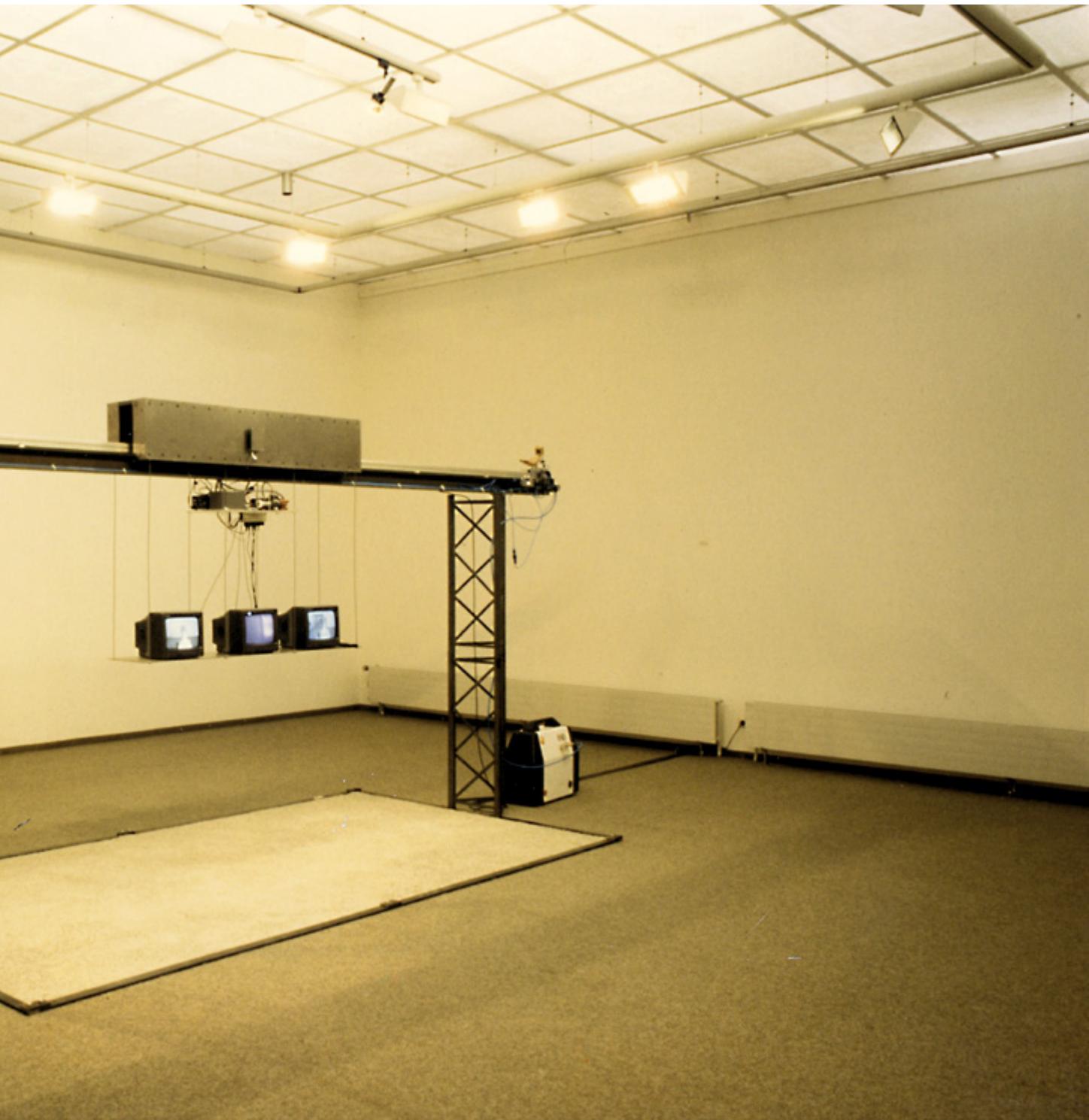






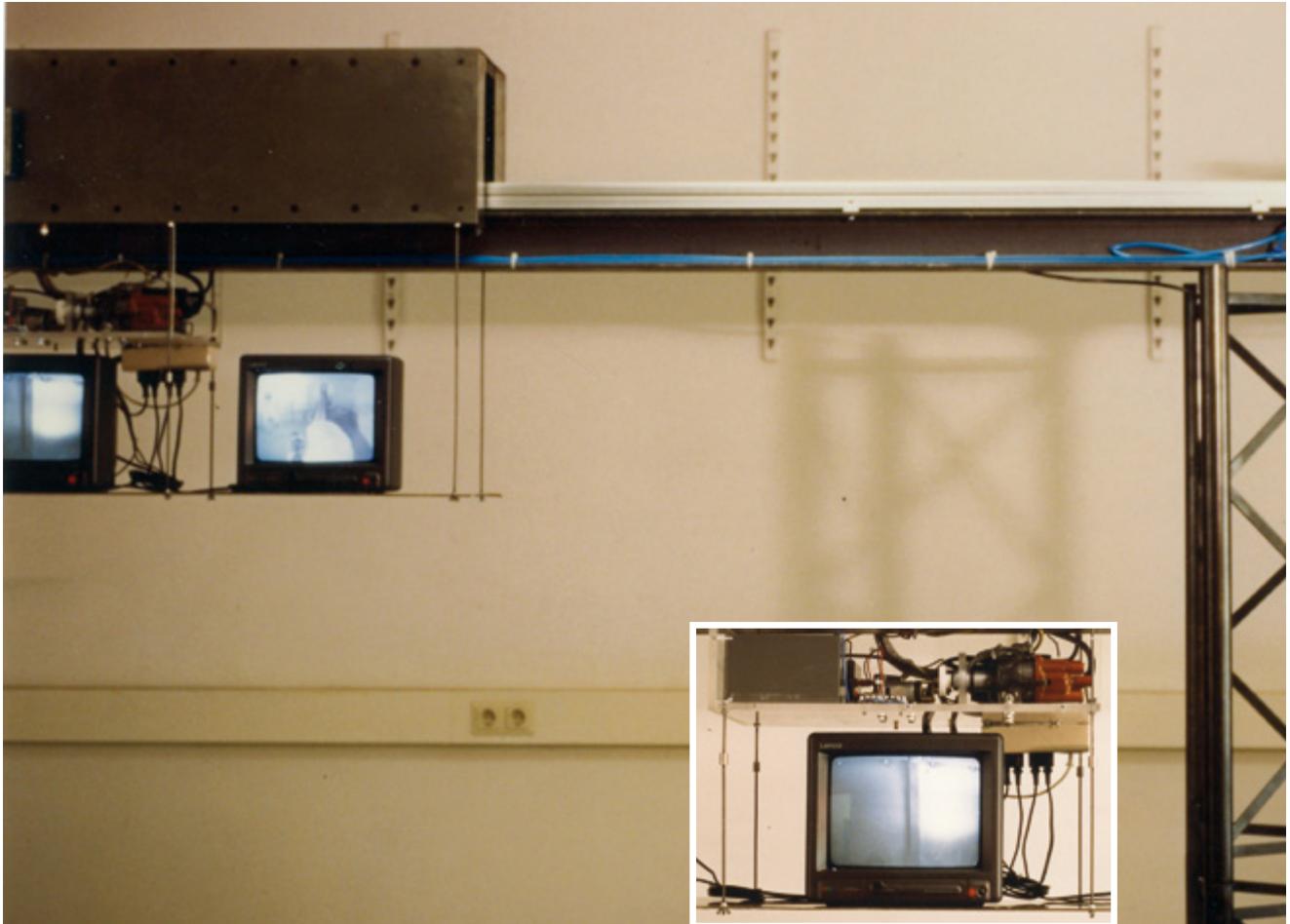
larisches Beispiel dieser Entwicklung ist das Guggenheim Museum, das von dem amerikanischen Architekten Frank Gehry in Bilbao gebaut wurde. Dort wurden die Errichtung des Museumsgebäudes und die städtebaulichen Veränderungen großzügig durch die öffentliche Hand alimentiert und fast die gesamten Fördermittel für Kultur der Region dem Museum der Guggenheimstiftung mit dem Ziel gegeben, in der Region eine architektonische Attraktion zu schaffen, die touristisch genutzt werden kann. Leider führte diese Maßnah-

me zum Nachteil der heimischen Künstler, da diese als Folge ins geistige und materielle Abseits gerückt wurden. Derartige Interventionen sind längst keine Einzelaktionen mehr. Die Frage nach der Kunst als identitätsschaffende Kraft ist zugleich die Frage nach der Funktion der Kunst in unserer Gesellschaft. Speziell zu analysieren war, wer die Gestaltungsaufgaben im öffentlichen und halböffentlichen Raum übernehmen wird, wenn die Kunst ausgeklammert bleibt. Und es wird zu klären sein, wer die Betreuung der realisierten Projekte der



sinnlichen Wahrnehmung der Bürger organisiert und wer und wie deren Eigenkreativität wieder gefördert wird. Letztlich wird es darauf ankommen, ob es uns gelingt, unsere Überflussgesellschaft und unser Konsumverhalten durch Aktionismus zu ersetzen, die Kunst wieder als ernsthaftes Bildungs- und Informationsmedium und nicht mehr als geheimnisvolles Etwas mit dekorativen Aufgaben zu nutzen. Derzeit wird die Gegenwartskunst ganz offensichtlich in ihrer Entfaltung behindert, indem mit Kunst Events veranstaltet werden, die wie

ein Wanderpokal des internationalen Fußballs um den Erdball kreisen. Weder die Kunst noch die Architektur ist in der Lage, dieser Entwicklung entgegenzuwirken, da beide Disziplinen im Konkurrenzkampf mit anderen Medien stehen und weitgehend ihrer Beurteilungskriterien verlustig wurden. Während ein Teil der Künstler Gegenwartskunst in der Anonymität zu entwickeln versucht, produziert sich der andere Teil der Künstler im Scheinwerferlicht der Events. Die Architektur und die Baubranche planen wiederum immer höhere Gebäude.

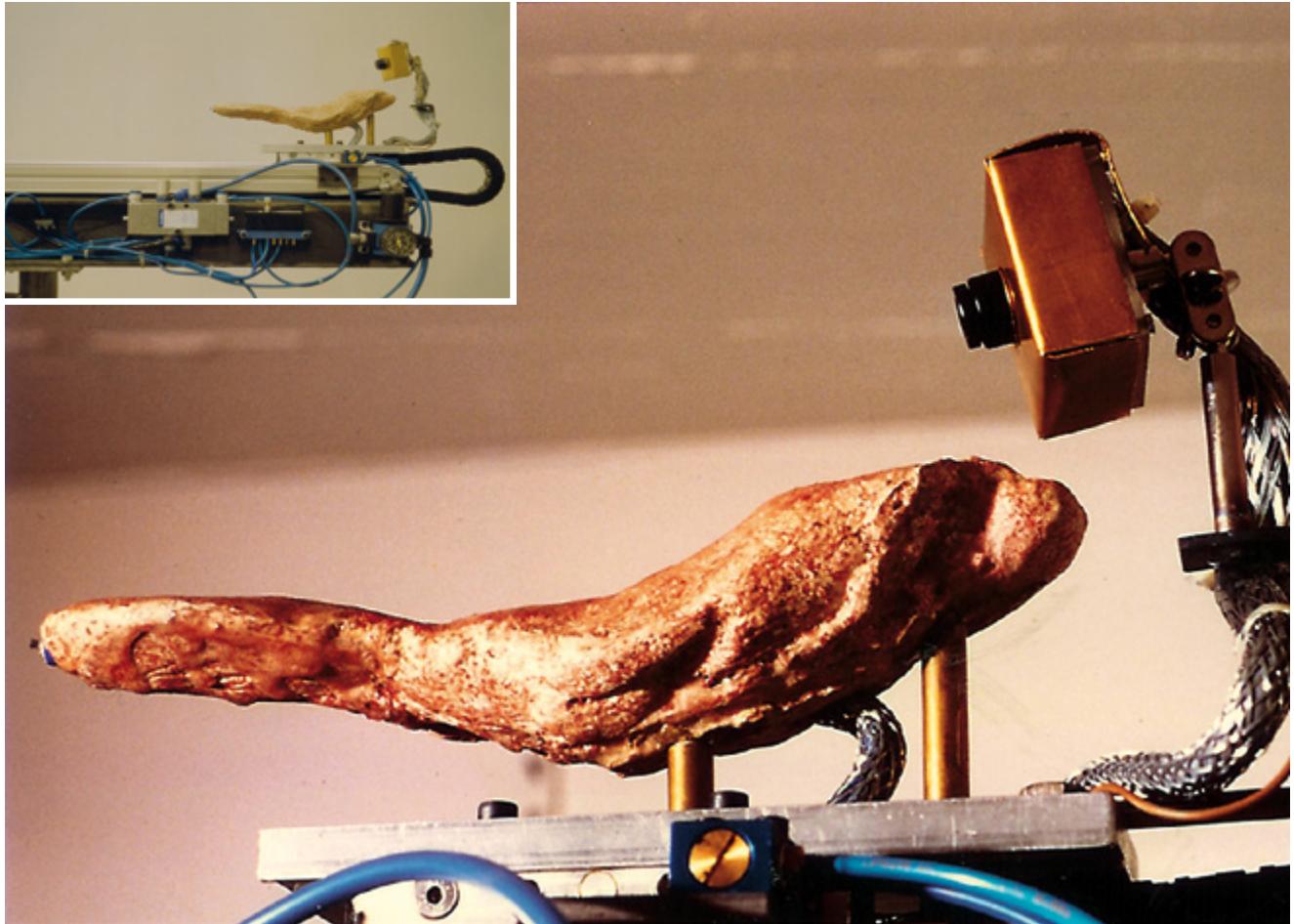


de, immer breitere Straßen und Autobahnen und wandeln Stadt- und Landschaftsräume für mehr Wachstum in Wirtschaftsflächen um, die Folge sind Zonen ohne Sinnlichkeit, Kunst und Architektur, die oft schon nach kürzester Zeit zu Betonwüsten werden. Beispiele dieser Entwicklung sind inzwischen in vielen Städten vorzufinden. Gleichzeitig schaffen die elektronischen Medien und die verschiedensten Portale im Internet bewusst und teilweise unbewusst eine Atmosphäre im öffentlichen Raum, die jede zwischenmenschliche Kommunikation ausschaltet. Diese Stadtstruktur lässt seit den 80er-Jahren den öffentlichen Raum als Ort der Kommunikation obsolet werden. Von einer Agora<sup>7</sup>, wie dies beispielsweise in der Schweiz noch fallweise praktiziert wird, wenn auch in abgeänderter Form, wo heute noch Gesellschaftsprobleme, Fragen der Identitätsbildung der Bürger in ihrer Stadt und Fragen betreffend die Gestaltung des öffentlichen Raumes etc. diskutiert werden, sind wir nie weiter entfernt gewesen. Nicht anders verfahren Kommunen, Länder und der Bund bei der Entwicklung von Kulturzentren, deren Aufgabe

es wäre, Programme und Aktivitäten zur Sensibilisierung der Bürger für mehr kreative- und sinnbringende Aktivitäten anzubieten. Aus den vorliegenden Programmen der letzten Jahre des Zentrums für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe ist unschwer festzustellen, dass durch immer mehr medientechnologische Beiträge die Kunsträsentationen und Botschaften der Kunst dramatisch abnehmen. Immer öfter sind beispielsweise Ausstellungen zu sehen, die auf der Basis von Marktmechanismen der Produktwerbung, der PR-Arbeit und Verhaltensanalysen im Bereich des Konsums unkritisch Themen, Projekte und Ge- und Verbrauchsobjekte präsentieren.

Die gute alte Zeit – vielleicht wird damit einmal weniger die Vergangenheit im allgemeinen als eine bestimmte Periode gemeint sein: Das letzte Jahrzehnt des zweiten nachchristlichen Jahrtausends sei, wenigstens in der westlichen Hemisphäre, ein einzigartiger Moment des Wohlstands, der Freiheit und Sicherheit gewesen; nie zuvor hätten die Menschen so unbeschwert in Frieden gelebt und nie sonst so viele Möglichkeiten gehabt, sich ihre Wünsche zu erfüllen. Eine kurze Phase fast uneingeschränkten Glücks sei das gewesen. Wer hier widersprechen oder wenigstens ein paar Einschränkungen formulieren will, sollte bedenken, dass dies die Sicht künftiger Historiker sein könnte, die unter gewandelten Umstän-

<sup>7</sup> Die Agora (altgriechisch) war im antiken Griechenland der zentrale Fest-, Versammlungs- und Marktplatz einer Stadt. Als wichtiger Kultplatz war sie der Veranstaltungsort vieler religiöser Feste mit gymnischen und musischen Agonen, der für die Ausbildung einer gemeinsamen Identität entscheidend war. Als Ort der Volks- und Gerichtsversammlungen kam ihr eine herausragende Rolle für das geordnete Zusammenleben in einer Gemeinschaft zu.



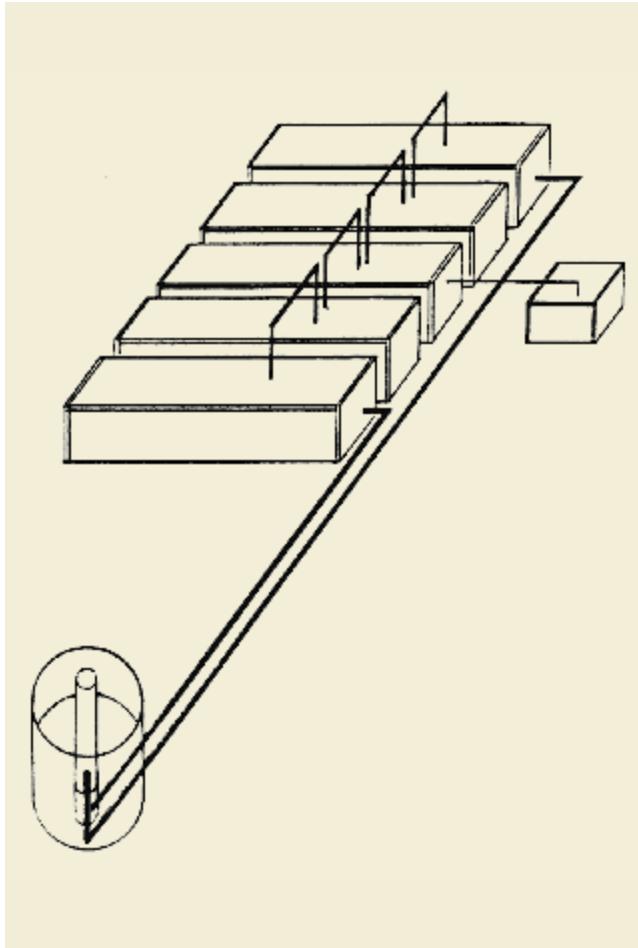
den leben und forschen. Sie tun ihre Arbeit eventuell in einer Welt, in der die Staaten weitgehend erodiert sind. Während fundamentalistische Sekten, globale Konzerne, radikal gewordene NGOs und Banden organisierter Kriminalität um Gewaltmonopole kämpfen; wenigen Reichen steht dann eine weitgehend verarmte Bevölkerung gegenüber, da viele Menschen ihr Vermögen bei Banken-Chrashs verloren haben und die sozialen Sicherungssysteme kaum noch funktionieren; auch von den Garantien, die rechtsstaatliche Verfassungen ehedem boten, ließe sich nur noch träumen. Eine Mehrzahl der Historiker könnte dabei der Auffassung sein, dass Gesetzesverschärfungen, die zu Beginn des 21. Jahrhunderts die Bürgerrechte einschränken, ein letztes Aufbäumen staatlicher Ordnungsmacht darstellen.<sup>8</sup>

Die Entwicklung hin zu mehrheitlich ökonomischen Strukturen führt zur Verflachung und Reduktion der Kunst, da dem ZKM nicht ausreichend öffentliche Fördermittel zur Verfügung stehen und daher Drittmittel<sup>9</sup> eingeworben werden müssen, um überhaupt Programme zu ermöglichen. In einer Zeit, die unter einer ökonomischen Krise leidet, ist es

schwierig, Geld einzuwerben, um Alternativen im künstlerischen Bereich zu entwickeln. Daher kooperiert das ZKM immer öfter mit anderen Museen oder übernimmt bereits finanzierte Programme, auch wenn eigene Themen wichtiger wären. Die wenigen Programme, die das ZKM der Kunst widmet, sind aus finanziellen Gründen ohne Kontinuität und wirken halbherzig. Dabei wäre gerade für das ZKM, das mit seinem Gründer Heinrich Klotz so hoffnungsvoll und programmatisch gestartet war, das Gebot der Stunde, nach neuen Ansätzen zu suchen, die in unserer Surrogatwelt originäre Kunst und Architektur sichern und zu Eigenkreativität führen, anstatt Technologien und deren ständige Verfeinerung zu propagieren. Die Kunst, die eines der wichtigsten Sinnesorgane – das Auge – mit visuellen Angeboten aller Art versorgt, hat derzeit keine breite gesellschaftliche Kraft, wie sich allorts zeigt. Beispielsweise wurde in Wien die Sammlung des Arztes Leopold, der Klassische Moderne und Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts sammelte, durch den Österreichischen Staat von dem Privatsammler Leopold unter festgeschriebenen Ausstellungs- und Verwertungsbedingungen übernommen und von Stadt und Land im Rahmen des neu entstandenen Museumsquartiers präsentiert. Oberstes Ziel dieses Ankaufs war, die Sammlung von Werken Egon Schiele, die als Beitrag Österreichs zur Weltkunst gilt, für die österreichische Öffentlichkeit und für die Identitätsbildung ihrer Bürger

<sup>8</sup> Ullrich, Wolfgang; Tiefen hängen, Berlin 2007, S. 49

<sup>9</sup> Forschungsmittel für die Wissenschaft aus der öffentlichen und/oder der privaten Hand.



zu sichern. Die Sammlung hat in ihrer Gesamtpräsentation weder einen entsprechend kunst-historisch-musealen Aufbau, noch sind alle Werke der Sammlung von durchgehender Qualität, sondern repräsentieren den individuellen Anspruch des Sammlers Leopold an die Kunst. Hier wird deutlich, wie wichtig es ist, die Konzepte der Künstler zu beachten, da diese ohnehin inhaltlicher Bestandteil bei einer Präsentation sein sollten. Zumal der Präsentationswille der Künstler allemal authentischer und richtiger ist als die durch akademische Kurzweiligkeit entstandenen Präsentationsprogramme. Entsprechende Projekte dieser Tendenz sind auch die beiden Museen des Schraubenproduzenten Reinhold Würth . Die Anfänge

dieser Kunststätten waren mit Ausstellungen und Künstlern gestartet, die anderswo nicht zu sehen waren, wie beispielsweise etwa die Ausstellung »Plätze und Platzzeichen« in Zusammenarbeit mit der Stadt Heilbronn. Ohne die lokale Bedeutung im Bildungsbereich schmälern zu wollen, die Programme der beiden Kunststätten unterscheiden sich heute kaum von den Programmen des übrigen Kunstbetriebs. Dies manifestiert sich in der Tatsache, dass der Gründer inzwischen auch im Kunsthändel aktiv tätig ist, er sammelt und verkauft Kunst als Kunstaktie. Henry Moore war einer der wenigen Künstler, der Anmerkungen und Texte für seine Werke und seine Ausstellungen schrieb. Bereits 1937 verfasste er einen ge-

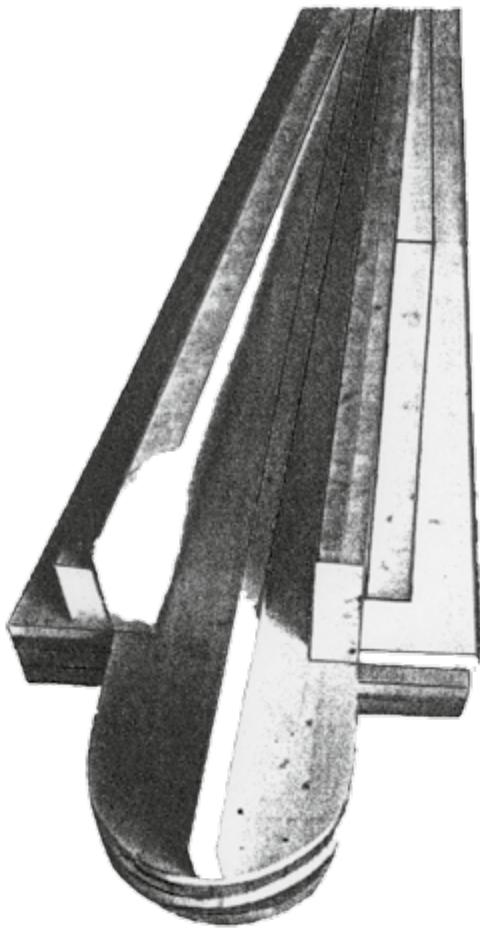


zielten Appell an die Künstlerkollegen, indem er diese aufforderte, die notwendige Balance zwischen Anspruch, Theorie und Praxis nicht außer Acht zu lassen.

*... ich halte es für einen Fehler, wenn Bildhauer und Maler sich sehr oft in Wort und Schrift über ihre Arbeit äußern. Das macht Spannungen frei, die eigentlich das Werk nötig hat.<sup>10</sup>*

Wie sehr würde sich Henry Moore wohl über die derzeitige Kunstszenen wundern, in der die ökonomischen und interpretatorischen Aspekte wichtiger sind als die Kunst selbst. Wenn man Moores Texte liest, so entsteht schnell der Eindruck, dieser war voller Vertrauen in die Zukunft der Kunst. Tatsächlich gibt es aber nicht nur Persönlichkeiten wie Henry Moore, die maßvoll und kompetent handeln, sondern auch Leute, die in unserer Überflussgesellschaft Strukturen entwickelten, die eine Art neuen »Manchester Kapitalismus« zum alles bestimmenden Instrument machen und daran glauben, dass ihr Handeln ordentlich sei und sie ein Anrecht auf Profit und Profilierung durch ökonomisch bedingte Marktstrategien und Ge-

10 Moore, Henry. »Notes on Sculpture«, 1937 London, in: Trier Eduard »Bildhauertheorien des 20. Jahrhunderts«



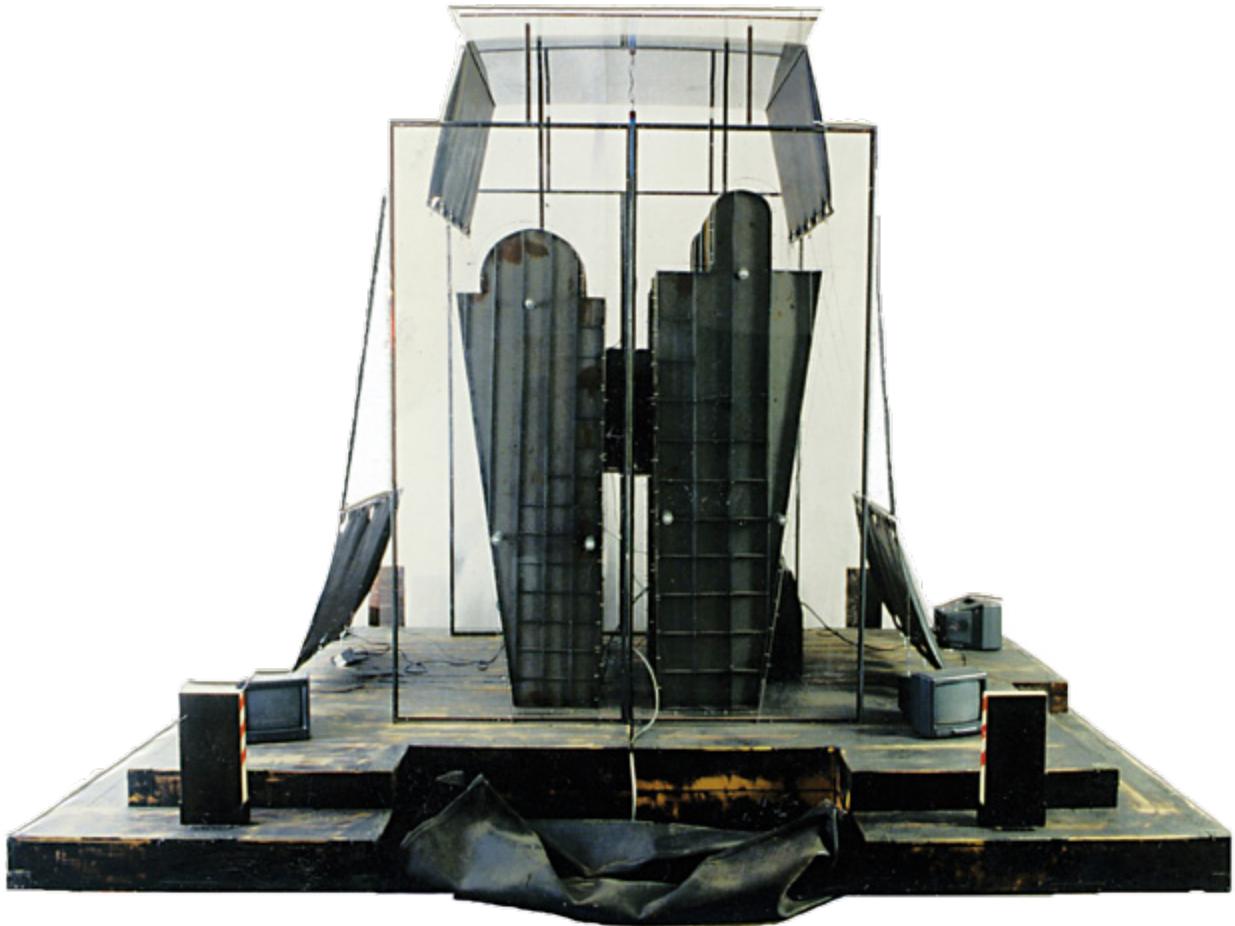
winnmaximierung haben. Diese Prozesse sind keinesfalls neu, Kunst war immer schon nur wenigen zugänglich, leider ist diese Tendenz aber stark steigend. Als Ziel hatte die vorliegende Analyse daher mehrere Inhalte, einmal zeitnah künstlerische Prozesse aufzugreifen und die gängigen Theorieansätze, Be- und Verwertungskriterien darauf zu überprüfen, wie weit diese Kunst und Künstler fördern und die kulturellen Aufgaben sowie die unmittelbare gesellschaftliche Gestaltung und Weiterentwicklung aktiv und kreativ mittragen.

*In einer Gesellschaft, die zu ständiger >individueller Initiative und psychischer Selbstbefreiung< aufruft und >in der jeder fortwährend Entscheidungen fällen muss< stehen >die Praktiken der Selbstveränderung<, der wechselnden Selbstantwürfe hoch im Kurs. Nicht jeder, vielleicht die wenigsten, sind dieser Freiheit des Möglichen gewachsen; als Masse aber steht ihnen zumindest die Teilnahme an den massen-medialen Exerzitien dieser Selbst-Transzendierungen frei: Sie folgen ihrem Leit-Idol in partiellen Identifizierungen. Das Idol verkörpert das von ihnen unerreichte Ich-Ideal einer vollkommenen autarken Existenz, einer vollkommenen Freiheit in der Verfügung über unterschiedliche Rollen oder Identitäten, die sich der gesellschaftlichen Festlegung entzieht.<sup>11</sup>*

11 Großklaus, Götz, Medien-Bilder, Frankfurt am Main 2004, S. 39

Die analytische Aufarbeitung von Gegenwartskunst ist dem Gegenstand Kunst entsprechend interdisziplinär und medienübergreifend ausgerichtet, jedoch wird diese Auffassung von vielen schon deshalb weitgehend negiert, da für eine solche Bewertung kaum Tradition vorliegt. Tatsächlich aber können fast nur noch an den Rändern, dort wo Überlappungen von zwei oder mehr wissenschaftlichen Disziplinen stattfinden, beachtliche neue Arbeitsfelder für die Wissenschaften entstehen. Mehrheitlich wird jedoch, ohne auf interdisziplinäre Ansätze zu achten, die Forschung weiterhin kontinuierlich auf die Kernfächer ausgerichtet. Diese Haltung wird oft auch dann praktiziert, wenn beispielsweise bereits erkannt wurde, dass die Forschungsergebnisse keine Deckung mit den Inhalten der Kunstwerke und den Intentionen der Künstler ergeben. Die Problematik der Verselbstständigung von Theorien, die überspitzt formuliert, selbst zum Kunstwerk hochstilisiert wurden, wurde in der vorliegenden Analyse aufgegriffen, da Kunst trotzdem auch dann in einer Vorreiterposition steht, wenn der Begriff der Avantgarde als obsolet und spätbürgerlich denunziert wird. Der Bildende Künstler ahnt, erkennt und verarbeitet frühzeitig Veränderungen in bildhafte und visuelle Zeichen. Daher bleibt die Kunst bei der Auseinandersetzung zwischen den Geistes- und den Naturwissenschaften, die mit Argumenten der Hirnforschung agieren, sowohl im sinnlichen als auch im kognitiven Bereich von beiden





Bereichen unberührt und folgt eigenen Erkenntnissen und ganzheitlichen Denkpositionen in Rückkopplung auf die Geistes- und Naturwissenschaften als Hilfsdisziplinen, während die Naturwissenschaftler davon überzeugt sind, dass der Stoffwechsel, die Vernetzungen im Gehirn und weitere biologische Voraussetzungen den künstlerischen Prozess bestimmen. Einer der prominentesten Vertreter dieser Richtung ist Manfred Spitzer<sup>12</sup>. Jedoch werden aus Bildern, die mit Spezialkameras auf technisch höchstem Niveau aufgenommen wurden und naturwissenschaftliche Inhalte (von Menschen,

Tieren, Krebszellen, Fieberkurven, Viren, etc.) darstellen, noch keine aussagekräftigen sinnlich/künstlerische Bilder, die den Menschen in der ihn umgebenden komplexen Objektwelt erfassen und bewegen. Sondern hier werden vor allem Details von naturalistischen Oberflächen interpretiert und die Faszination des hohen Standes digitaler Technik zelebriert. Im Gegensatz dazu argumentieren die Geisteswissenschaften mit philosophischen Kategorien, die meist literarisch brillant jedoch primitive analytische Bildhaftigkeit repräsentieren, die meist die Bildbotschaften nicht zu fixieren in der Lage sind.

12 Manfred Spitzer (gebr. 1958, Lengfeld/Darmstadt) ist ein deutscher Psychologe, Psychiater und Hochschullehrer. Spitzer veröffentlichte wichtige Beiträge zur Wahrnehmung und gehört zu den bedeutendsten Vertretern der Hirnforschung. Seit 1998 ist er ärztlicher Direktor der Psychiatrischen Universitätsklinik in Ulm, als der er auch die Gesamtleitung des 2004 dort eröffneten Transferzentrums für Neurowissenschaften und Lernen (ZNL) innehat, das sich vor allem mit Neurodidaktik beschäftigt.



## Mediale Umsetzung sinnlicher Wahrnehmung

Wie komplex und schwierig künstlerisches Arbeiten ist, zeigt das Beispiel von Evan Penny, einem kanadischen Objekt-künstler, der einen hohen Standard in seiner künstlerischen Arbeit und seinen Fähigkeiten aufweist. Penny verwendet sowohl traditionelle wie auch neue Medien und arbeitet technisch entsprechend zeitnah. Die von ihm eingesetzte digitale Aufnahme- und Darstellungstechnik, die eine bis zur 3-fachen Vergrößerung mit Verzerrungen bei den hergestellten Abbildungen menschlicher Figuren einsetzt und mit erklärenden Texten aus der Wahrnehmungsforschung versieht, bleiben künstlerisch trotzdem seltsam fremd. Die Visionen seiner Werke vermitteln kaum Substanz oder haben keine Stimmigkeit zwischen Inhalt und Form und bleiben in der Folge ohne Magie, die notwendig ist, um einen Naturgegenstand in Kunst zu transformieren. Auch die zur Information und zur Vermittlung der Objekte verwendeten Texte schaffen in keinem Augenblick eine Atmosphäre, die eine Transformation von Naturformen zu Kunstobjekten suggeriert. Da entsprechende Abstraktionsprozesse fehlen, wirken die Objekte formalistisch. Dahingegen spiegelt seine große freistehende Skulptur, die in Haltung, Mimik und Gestik ein Zitat auf die

Skulptur der Renaissance, dem David von Michelangelo repräsentiert, handwerklich/technische und digitale Qualität sowie die Fähigkeiten des Künstlers im Bereich der digitalen Bildver- und Bearbeitung und der Bildhauerei wieder. An Stelle eines künstlerischen Überbaus entsteht Kontext mit der allorts praktizierten Faszination der digitalen Technik. Die bewusst gesetzten Verfremdungseffekte, Stauchung, Streckung oder Verzerrung entsprechen nur fotografischen Abbildungen, TV-Bildern oder digitaler Bildbearbeitung und bleiben ohne erwähnenswerte plastische und räumliche Wirkung. Vielmehr zeigen sich die Objekte merkwürdig isoliert, was nicht im Sinne eines künstlerisch/sinnlichen Angebots sein kann. Es drängt sich demnach die Frage auf, warum Evan Pennys Skulpturen so riesig geraten sind und warum dieser die Entwicklungen innerhalb der Moderne und deren Auswirkung auf die Bildhauerei ausgeblendet hat. Kunst erhebt bekanntlich bewusst keinen Anspruch auf eine wissenschaftliche Interpretation, schon um nicht in Richtungen gedrängt zu werden, die ihren spezifischen und einmaligen Möglichkeiten für das sinnliche Erleben und die mediale Umsetzung nicht entsprechen. Die Erkenntnisgewinne aus den Analysen



der Bildenden Kunst werden daher nur zu einem sehr gerin- gen Teil mit den von den Geistes- oder Naturwissenschaften entliehenen Forschungsmethoden erzielt, da die Kunst ihre eigenständigen Verfahrensweisen für den Bedeutungs- und Wertekanon anwendet.

*Als Sir Charles P. Snow im Jahr 1960 seinen Essay »The Two Cultures and the Scientific Revolution«<sup>13</sup> veröffentlichte und darin die Kluft zwischen naturwissenschaftlicher und geisteswissenschaftlicher Intelligenz beklagte, löste dies einen Sturm an kontroversen Reaktionen bei Wissenschaftlern und Literaten unterschiedlicher Provenienz aus. Die dadurch einer größeren Öffentlichkeit bekannt werdende Selbstreflexion der Wissenschaften hat ihre historischen Wurzeln bei Wilhelm Dilthey, der 1883 eine systematische Begründung der Geisteswissenschaften gegenüber den Naturwissenschaften vornahm.<sup>14</sup> Darin stellt er den Erklärens begriff der Naturwissenschaften dem Verstehensbegriff der Sozial- und Geisteswissenschaften gegenüber. Das hermeneutische Verstehen bildet demnach die wissenschaftstheo-*

*retische Grundlage der Geisteswissenschaften, während die Aufgabe der Naturwissenschaften im Erklären, das heißt in der gesetzmäßigen Beschreibung von Phänomenen, besteht. Diese polarisierende Gegenüberstellung hat viele Kritiker gefunden. Inzwischen gehört es zum allgemeinen Konsens, dass die Grenze zwischen natur- und geisteswissenschaftlichen Disziplinen nicht einfach mit Hilfe des Verweises auf zwei erkenntnistheoretische Zugänge zur Wirklichkeit gezogen werden kann, sondern innerhalb einer Einzelwissenschaft verlaufen kann, je nachdem welche Erkenntnismethode zur Anwendung kommt.<sup>15</sup>*

Die Bildende Kunst wird von der sinnlichen Wahrnehmung des Menschen, dessen Sozialisation, dem errungenen sozialen Status und dessen kognitiven Fähigkeiten erkannt, bewertet, organisiert und reflektiert. Darüber hinaus wird die Einheit von Inhalt und Form zu einem großen Teil auch von der Beschaffenheit des Materials, aus dem das Werk besteht, mitbestimmt. Diese Tatsache legitimiert die eigenständige Methode des Erkenntnisgewinns, der sich aus der Erfahrungsauswertung, der Analyse des angewandten Form- und Wertekanons, des technischen und technologischen Einsatzes in der Kunstproduktion und nur zu einem geringen Teil durch

13 Snow, Charles P. The Two Cultures and the Scientific Revolution, Cambridge 1960, Ins Deutsche übersetzt in: Helmut Kreuzer (Hg.): Die zwei Kulturen. Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz. C. P. Snows These in der Diskussion München 1987

14 Dilthey, Wilhelm: Grundlegung der Wissenschaften vom Menschen, der Gesellschaft und der Geschichte. Ausarbeitung und Entwürfe zum 2. Band der Einleitung in die Geisteswissenschaften. Hg. von Helmut Johach und Frithjof Rodi. Leipzig 1982

15 Brandstätter, Ursula, Grundfragen der Ästhetik, 2008 Böhlau Verlag, S. 40



die Anwendung von Methoden der Geistes- und der Naturwissenschaften ergibt.

*Ein wesentlicher Einschnitt im Verhältnis zwischen Wissenschaft und Kunst ergab sich im 18. Jahrhundert, im Jahrhundert der Aufklärung, in dem der Vernunft eine Vorrangstellung gegenüber allen anderen menschlichen Fähigkeiten eingeräumt wurde. So wie das analoge Denken und metaphorische Erkennen in den Hintergrund gedrängt wurde, das heißt aus dem Bereich der Wissenschaften verdrängt und dem Sonderbereich der Kunst zugesprochen wurde, kam es insgesamt zu einem Auseinanderdriften der wissenschaftlichen und der künstlerischen Methoden, Aufgaben und Funktionen. Als wesentliches unterschiedliches Merkmal wurde, vorbereitet durch Kant, die Unterscheidung zwischen Objektivität und Subjektivität eingeführt. Während sich die Wissenschaften immer stärker am Ideal der Objektivität und der intersubjektiven Verallgemeinerbarkeit ihrer Erkenntnisse zu messen hatten, bekam die Kunst eine Sonderrolle als Refugium für die aus der Wissenschaft verdrängte Subjektivität, Individualität und Originalität.<sup>16</sup>*

Bewusst wurde auf die Debatte um Motivation, Positionierung, Effizienz und Bewertung bei der medialen Umsetzung

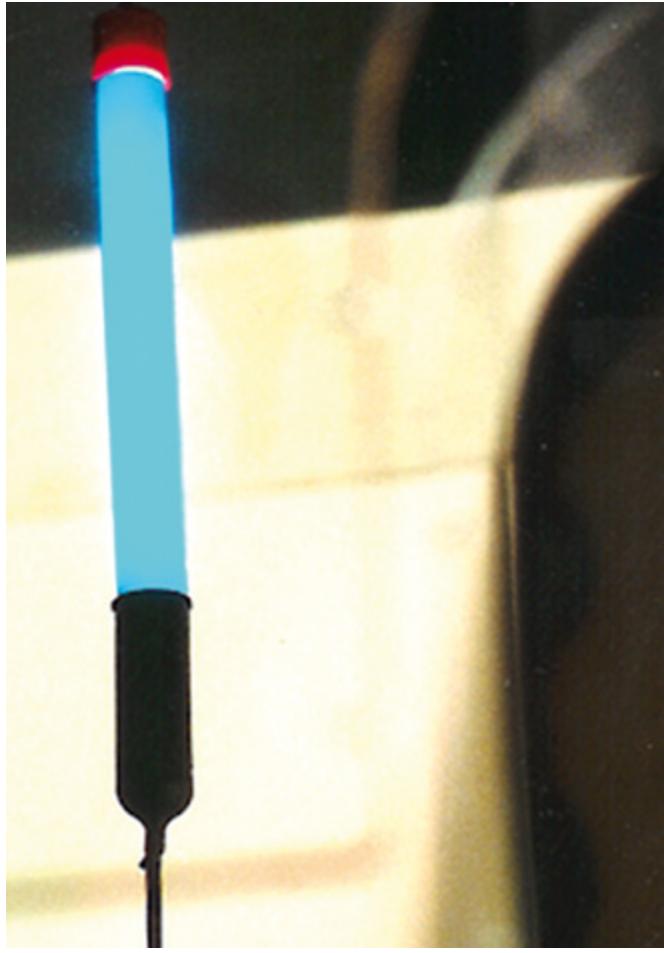
von sinnlich Wahrgenommenem, die innerhalb der Geisteswissenschaften und zwischen den Geistes-, Natur- und Technischen Wissenschaften verläuft, verzichtet, da es für die Darstellung dieser Problemstellungen einerseits einer eigenen Studie bedarf, zum anderen konnte auch aus räumlichen Gründen diese innerhalb dieser Analyse nicht bearbeitet werden. Im Rahmen der Auseinandersetzung um Festlegung der Aufgaben von Kunst und Architektur bzw. ob Architektur als künstlerisch/wissenschaftliche und nicht als bauwirtschaftliche Tätigkeit zu werten ist, muss bemerkt werden, dass Architektur formale Botschaften widerspiegelt, die durch Materialien, technisch/elektronisch/handwerkliche Verarbeitungsmethoden Gestalt annehmen, während das Werk Bildender Kunst zuerst inhaltlich einer Idee bedarf, die gesichert wird und die keinerlei Zweck und Nutzen dient. Diese Auffassung bewahrt die Kunst vor Beliebigkeit und schafft Raum für die menschliche Kreativität und Schöpferkraft. Die Aufgabe der Architektur hingegen besteht im Ordnen von Funktionen, der Entwicklung und Umsetzung von Nutzungskonzepten. Die Position der Kunst steht der Architektur gegensätzlich gegenüber und bildet entweder formale Innovation oder tritt mittels eigenständiger Gestalt auf. Was der Künstler bildhaft erarbeitet, ist bereits das Werk selbst, sofern die künstlerische Arbeit nicht explizit als Skizze oder Entwurf ausgewiesen wurde. Im Gegensatz dazu stehen technische und elektro-

16 Brandstätter, Ursula, Grundfragen der Ästhetik, Böhlau 2008, S. 41



nische Objekte, wie beispielsweise die Architektur und das Industrie- und Graphikdesign – beide sind einem definierten Zweck und Nutzen unterworfen und ihre Formen werden mittels beliebig vieler Modelle und Reihenversuche fixiert. Diese formal-technischen Gestaltungsmöglichkeiten bilden das Entwurfszentrum, dessen Arbeitsmethoden von den Natur-, Geistes- und den Technischen Wissenschaften abgeleitet und nicht mit künstlerischer Arbeitsweise kompatibel sind. Demzufolge erhebt die vorliegende Analyse weder einen wissenschaftlichen Anspruch, noch dokumentiert sie eine Auflistung von Fallbeispielen, nach der die Architektur den

Anspruch als Kunst gewertet zu werden rechtfertigt, wie dies von Vertretern der Kunst- und Kulturwissenschaft immer zu belegen versucht wird. Die vorliegenden Bewertungen stellen keine lückenlose Aufarbeitung von Tendenzen in der Gegenwartskunst und der Architektur der Gegenwart dar, dies war nie Intention der Veröffentlichung, vielmehr war es Absicht, die Entwicklungsphasen von Kunstproduktionen im Vergleich mit anderen Kunstproduktionen zu präsentieren, um so Entwicklungsprozesse in der Kunst sichtbar zu machen, die auch für die Architektur im Bereich der Architekturgestalt und der Formfindungsprozesse gelten.



## Interaktive Medienkunstobjekte

Das vorliegende Bild- und Textmaterial gibt das Ansinnen wieder, Kunst und Wissenschaft in einer sich ergänzenden Form anzuwenden und die Trennung in Kunst und Kunsttheorie, vertreten vom Künstler auf der einen und dem Kunst- und Kulturwissenschaftler auf der anderen Seite, aufzuheben und neu zu definieren. Diese Vorgehensweise setzt in der Klassischen Moderne ein und rückte verstärkt nach 1945 immer mehr in das Zentrum künstlerischer und kunstwissenschaftlicher Aktivitäten. Während von verschiedenen Kunsthistorikern und Kunsttheoretikern dieser Weg als unzureichender Prozess für die bildende Kunst eingestuft wird, stehen bereits eine große Anzahl von Analysen und Kunstwerken von Künstlern- Wissenschaftler gegenüber, die durchaus den notwendigen Ansprüchen entsprechen. Eine diesbezügliche Beweisführung dieser These zu liefern war daher wichtig, da die Kunstszene und Kunstdebatte vielerorts der abendländischen Tradition folgend, Kunsttheorie in inhaltlicher Reflektion und die Kunst (Produktion) Praxis in operatives Gestalten aufgeteilt hält. Das Aufzeigen der Transformation von Naturobjekten zu Kunstobjekten mit den Mitteln der tra-

ditionellen Kunstmedien unter besonderer Berücksichtigung von Erkenntnissen der Hirnforschung im Bereich der sinnlichen Wahrnehmung bis hin zu den digitalen und den audiovisuellen Bildmedien, war ein weiterer Anspruch der Studie. In diesem Versuch ist auch verdeutlicht, dass aus den Reihen der Künstler kritische Positionen gegenüber inhaltlich beliebigen Werken geäußert werden, die von den Geistes- und Naturwissenschaften bei ihren Analysen bewusst billigend hingenommen werden. Eine weitere Korrektur der herrschenden Auffassung wird insofern angestrebt, dass die Gestaltoperationen der planenden Architekten, die auf der Grundlage von Wahrnehmungsprozessen im Bereich der Technik basieren, nicht der Kunst zugeordnet werden. Dieser Tatsache folgend mutierte die Architektur der Moderne zur gebauten Mathematik, die als technische Disziplin eigenständig mit Industriästhetik ausgestattet, fern jeglicher menschlicher Nähe und nur durch Funktionalitäts- und Nutzenskonzepte existent ist. In der Architekturszene spricht man längst von Architektur-Geometrien und nicht von künstlerischer Architektur, ein Begriff, der längst als obsolet erklärt ist.



*Ein wahrnehmender Mensch kann laufen, ohne gegen Hindernisse zu stoßen. Er kann Werkzeuge benutzen, so fein wie eine Nadel eines Juweliers und so groß wie ein Löffelbagger. Er kann Druckschrift lesen, Bilder ansehen und Gesichter identifizieren. Außerdem kann er, auch auf beträchtliche Entfernung, einander ähnliche Objekte unterscheiden ... Er kann Maschinen entwerfen und bauen, und er kann das Aussehen der Umwelt nahezu so abwandeln, wie es ihm gefällt. Oder, eine andere Möglichkeit, er kann einfach dasitzen und die Szenerien betrachten.<sup>17</sup>*

Die veröffentlichten Medienkunstobjekte<sup>18</sup> des Zyklus »Mensch und Maschine«, »Die Kussmaschine oder Der göttliche Funke«, das »Energiefeld«, »Die Schüttmaschine« und »Die Getaute und die Geeiste Zeit«,) das Medienkunstobjekt »Der Gestus des Fließens« sowie die Mal- und Objektzyklen zeigen eine künstlerische Position auf, die durch einen erweiterten Kunstbegriff sichergestellt wird. Im Bereich der Architekturlehre werden die Möglichkeiten, die ein künstlerischer Fächerkanon für den Architekturentwurf

hat, aufgezeigt und analysiert. Der Einsatz der künstlerischen Mittel im Architekturentwurf ist seit den 60er-Jahren des 20.Jahrhunderts bis auf wenige Ausnahmen unverändert geblieben. An der Universität für angewandte Kunst (ehemals Akademie für angewandte Kunst) in Wien wurde am Institut für Kulturgeschichte in diesem Zusammenhang eine umfangreiche Studie erstellt, die sich mit den Mitteln des künstlerischen Schaffens im besonderen Maße befasste. Dabei wurde in der von dem Institut für Kulturgeschichte herausgegebenen Studie von ursächlichen Positionen ausgegangen und die vielen Fragestellungen und deren Problematik folgendermaßen formuliert:

*Die Kunst ist nicht erlernbar, denn der Inhalt Kunst ist in jedem vorhanden, er muss nur geweckt werden. Das ist die gedankliche Ausgangsbasis jeder Neuorientierung von schulischen Vorgängen in Kunsthochschulen. Die Grundüberlegung ist keine Utopie, sondern die Basis, von der her die Lehre erfasst sein muss. Das Hochschul- und allgemeine Schulwesen ist weithin geprägt von Vorstellungen des 19. Jahrhunderts. Hier ist es bis heute nicht gelungen, die hierarchischen Strukturen aufzulösen. Die Hauptgrundlagen der Lehrreform fußen in historischen, geschichtsbezogenen Hintergründen, die jene unmittelbare Lehrnotwendigkeit ausschließen und jedes innovative*

17 Gibson, James J., *Die Wahrnehmung der visuellen Welt*, Weinheim und Basel 1973, S. 17

18 Objekte, die Interaktionen von Mensch und Maschine sichtbar machen, indem Bewegungen im Raum, Reaktionen von einzelnen oder mehreren im Raum Anwesenden medial erfasst und audio-visuelle dargestellt werden. Dabei entspricht das jeweilige Medienkunstobjekt formal bildhauerischen Standards.

*Verhalten verhindern. Ohne selbstbewusste Ausdrucksformen kann ein zeitbezogenes Denken nicht entstehen.*<sup>19</sup>

Mit den Stadtbildern wurden am IDG 2 komplexe Fragen der Gestaltung im öffentlichen Raum thematisiert und nicht die Gestaltungswünsche der Bauherren sowie die Ansprüche der an der Realisierung beteiligten Architekten bewertet. Zwar umfasst der Fächerkanon an den Architekturfakultäten von Hochschulen und Universitäten künstlerische Grundlagenfächer, wie Darstellen in der Fläche mittels Malen und Zeichnen, digitale Darstellung sowie Gestalten und die praktische Auseinandersetzung mit Raum und Objekt, Modellieren und Objektbau. Jedoch ist die Qualität, Dichte und Dauer der Lehrveranstaltungen und die Betreuungen, die in praktische Übungen, Entwürfe, Seminare und Diplome unterteilt sind, vom Lehrplan her aus den verschiedensten Gründen zu gering angesetzt. Bereits im ersten Studienabschnitt (Grundstudium) entsprechen die Übungen nur einem Kunstunterricht wie er an Gymnasien praktiziert wird, daher kann dieser keine solide Grundlage für eine ernsthafte künstlerische Gestaltungslehre im zweiten Studienabschnitt sicherstellen. Zu vergleichen ist die Ausbildung im Bereich der Gestaltung mit der eines Musikstudiums, wo es undenkbar wäre, wenn ein Studierender der Meisterklasse für Geige erst an der Musikhochschule das Geigenspiel erlernen würde. Solide Vorkenntnisse oder ein spezielles Programm zur Sensibilisierung für künstlerische und visuelle Inhalte, die zu einem Aufbau künstlerischer Qualität und Standards führen, fehlen schon aus zeitlichen Gründen, da die technischen Fächer die Studienzeiten der Studierenden fast gänzlich beanspruchen. Eigentlich könnte der Fächerkanon Darstellen und Gestalten ersatzlos zu Gunsten von noch mehr konstruktiven und technischen Disziplinen gestrichen werden und dafür die künstlerischen Fächer von Kunstlehrstühlen (Meisterklassen) an Kunstabakademien, für die Architekturstudenten entsprechend ausgerichtet, angeboten werden. Eine solche Regelung würde den künstlerischen Architekturentwurf wieder beleben und die Möglichkeit für eine Architektur des sinnlichen Erlebens eröffnen. Der Bildhauer Raymond Duchamp-Villon, Bruder von Marcel Duchamp, formulierte den komplexen künstlerischen Anspruch im Bereich von Objekt und Raum:

*Das zu verwirklichende Werk ist gewissermaßen ein gemeinsamer Ort (*un lieu commun*), eine gegenseitige Durchdringung der Außenwelt und des Ich. Es kann nicht mehr das Objekt selbst und es kann nicht mehr das ich alleine sein, es muss eine (neue) Schöpfung sein.*<sup>20</sup>

In unserer Umwelt, in der sowohl funktionale, nützliche als auch sinnliche Formen zu gestalten sind, will die Architektur

zuerst kostenbewusst bauen und erst dann auf biologische und soziale Problemstellungen reagieren. Die ästhetisch-künstlerische Formenwelt der Architektur ist seit Langem durch eine technische (Industrieästhetik) Struktur ersetzt worden, daher fehlt die nötige Kompetenz, eine neu auf die Umwelt und den Menschen ausgerichtete, Architektur zu bauen. Dieser Zustand erklärt zum einen die Vernachlässigung der Fassaden der Gebäude und gleichzeitig die der öffentlichen Räume. Im Bereich der Fassaden sind es ökonomische Gründe, die jene Distanziertheit gegenüber der Gestaltung herstellen. Die Verödungen der öffentlichen Räume entstehen, da zum einen deren Gestaltung beträchtliche Geldmittel erfordern, zum anderen gibt es keine Verantwortlichen oder Besitzer. Das Desinteresse der Gebäudeinhaber an den Fassaden beruht auf ökonomischen Überlegungen, da eine gestaltete Fassade den Nutzen des Gebäudes nicht wesentlich erhöhen kann. In diesen Zusammenhang muss erwähnt werden, dass seit den 30er-Jahren des letzten Jahrhunderts für kurze Zeit sowohl in der Kunst als auch in der Architektur Abstraktion mit Geometrisierung gleichgesetzt wurde, jedoch bereits kurze Zeit später erkannten viele Künstler, dass geometrische Objekte eine mathematisch gebaute Sackgasse und nicht abstrakte Kunst darstellen. Die Kunsttheorie setzte die entsprechenden Korrekturen, während die Architektur bei der inhaltlich irreführenden falschen Begrifflichkeit blieb

*Die Mechanik regelt die Beziehung zwischen Form und Funktion. Jede Kunstform hat ihre Funktion. Mathematik ist die Mechanik der Zahlen. Die Kunst wie die Welt sind nicht Mechanik; die Mechanik ist nur die Regelung der Funktion der Teile im Ganzen.*<sup>21</sup>

Dies erklärt die ablehnende Haltung vieler Architekten und Architekturstudenten gegenüber der Gestaltung und den Themen betreffend die Wechselbeziehung von Objekt und Raum, Farbe und Raum und der Auseinandersetzung mit dem Formkomplex Raum + Objekt + Farbe.

*Schon in den fünfziger Jahren dämmerte es vielen Architekten, dass das Bauen nicht ger Leitlinien folgen konnte, die ihre Begründung Jahrzehnte zuvor erlebt hatten. Mit Sorge beobachteten der holländische Architekt Aldo van Eyck und andere Dissidenten der klassischen Moderne, dass das Bauen nach dem Zweiten Weltkrieg immer technokratischer und phantasieloser geriet. Gemeinsam mit seinen Mitstreitern aus dem Team 10 provozierte van Eyck 1959 die Auflösung des CIAM (Congrès Internationaux d' Architecture Moderne), wodurch die Architekturmoderne ihres wichtigsten Forums beraubt und zugleich der Weg frei wurde für eine Zukunft, die sich aller dogmatischen Zwänge entledigen sollte. Die Sprengsätze der jungen Ketzer entgingen nicht nur Ulrich Conrads. Die Mitglieder des Teams 10 zogen nun mal spektakulären Veranstaltungen à la CIAM informelle Gespräche vor. Dass sie dennoch den Architekturdiskurs inter-*

19 Oberhuber Oswald/Wager Manfred, Neuorientierung von Kunsthochschulen, Wien 1985, S. 17

20 Trier, Eduard, Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, Berlin 1992, S. 268

21 Lissitzky, El, Proun und Wolkenbügel, Dresden 1977, S. 14

*national zu prägen vermochten, mag ihrer Ambition geschuldet sein, die Vätergeneration einer Kritik unterzogen zu haben, ohne dabei in Opposition zur Moderne zu geraten.<sup>22</sup>*

Beispielsweise transformieren die Abstraktionsprozesse mittels Verdichtung Texturen und Strukturen der Naturform zu Kunstobjekten und stellen so die Signifikanz des Objekts dar. Dieser Vorgang hat nichts mit Geometrisierung zu tun, da technische Formen nicht die formale Qualität haben, die notwendige Transformation der Naturform zur Kunstform durchzuführen. Überspitzt könnte man sagen, eigentlich benötigt der Architekt keine Naturobjekte als inhaltliche und technische Innovation, da diese aus Mangel an Ideen immer wieder die geometrischen Strukturen (also beim Kreis, dem Rechteck, dem Quadrat und dem Dreieck) heranziehen, bedingt durch die Tatsache, dass alles Neue anfänglich Distanz und Angst hervorruft. Personen, die Neues etablieren wollen, benötigen Selbstbewusstsein und Selbstvertrauen, hohe fachliche Kompetenz, eine entsprechende Durchsetzungskraft, die nötige soziale Vernetzung und Organisations- und Planungssicherheit. Die Architektur ist Teil der Bauwirtschaft, die Gestaltqualitäten und künstlerische Entwürfe zu Gunsten von Rationalität und High-Tech vermeiden und form- und raumbildende Farbprogramme, gekippte Oberflächen, dreidimensionale Texturen etc. außen vor lassen. Jede noch so simple Abweichung und die damit verbundene Veränderung bei der klassischen geometrischen Formenwelt der Architektur wird als Verstoß gegen die reine Architektur gesehen. Für Architekten, die orthodoxe Ansichten hinsichtlich der Form, der Farbe und des Raumes vertreten, gilt die einhellige Forderung, die Architektur der Moderne habe farblos (weiße Töne) zu sein und außer der jeweiligen Materialfarbigkeit (verschiedene Grautöne von Steinen, Ziegelrot etc.) der Bauteile keine weitere Farbigkeit einzusetzen. Ebenso vehement wurden der rechte Winkel, die Waagrechte und die Senkrechte als elementare Gestaltungsmittel eingefordert, so dass eine Diagonale bereits als verfehlte Gestaltoperation gilt. Diese Vorgaben haben beim Architekturentwurf der Gegenwart noch immer großes Gewicht, obwohl wir längst wissen, wie unsinnlich, monoton, leb- und gesichtslos eine solche Architektur im Stadtbild wirkt und von der Mehrheit der Nutzer abgelehnt wird. Selbst die Tatsache, dass seit den 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts diese Monotonie von den Menschen als unangenehm und unerträglich empfunden wird, änderte nichts an der Haltung der Entwerfer. El Lissitzky<sup>23</sup> schrieb bereits 1911 zum Thema der Gestaltung Architektur:

22 De Bruyn, Gerd, Trüby, Stephan, architektur\_theorie.doc, texte seit 1960, Basel 2003, S.89

23 Eliezer »El« Lissitzky (wiss. Transliteration El- Lisickij; eigentlich Lasar Markowitsch Lissizki, \* 22. November 1890 in Potschinok, Russland; † 30. Dezember 1941 in Moskau) war ein bedeutender russischer Avantgardist und hat durch vielfältige Aktivitäten in den Bereichen Malerei, Architektur, Grafikdesign, Typographie und Photographie sowohl theoretisch als auch praktisch maßgeblich zur Realisierung und Verbreitung konstruktivistischer Ideen beigetragen. Nach Kindheit und Jugend in Smolensk bewarb sich El Lissitzky 1909 an

*Wir vergessen nicht für einen Augenblick, dass die Kunst »zahlenlos« gestaltet, denn sie schafft das Lebendige – das was zahlenmäßig unmöglich ausmeßbar ist – was bestehen bleibt, erstarrt und dann stirbt. Wir werden die Bewegung der Mathematik und der Kunst wie zwei Kurven betrachten, die nicht immer in parallelen Ebenen verlaufen – aber stets in derselben Umgebung; in der Kultur der Zeit. Diese Analogien entnehmen wir ihrem eigentlichen Wesen, nicht den formalen Ausprägungen. Denn man darf nicht unmittelbar die mathematische, nicht materielle Abstraktion dem gleichstellen, was man in der Malerei so unzutreffend als »abstrakt« bezeichnet. Wir nehmen die Mathematik als das reinste Produkt menschlicher Schaffenskraft an, als das Schöpferische, das nicht wiedergibt, reproduziert, sondern erfindet, produziert. Darum ist es klar, dass wir nicht von der Wissenschaft der Zeichen sprechen, sondern von den Systemen, die die Welt der Zahlen realisieren. Die Gestaltung, die Formgebung der Zahl bleibt der genaueste Ausdruck des Zustandes ihrer Zeit. Man soll nicht die Mathematik, als Welt der Zahl, mit der engen, begrenzten Mathematik der Wissenschaft verwechseln. Das erstere ist die Beschaffenheit dieses Zustandes.<sup>24</sup>*

Diesen Defiziten wäre von Seiten der Architekturlehre dringend entgegenzutreten, jedoch geschieht genau das Gegenteil. Selbst jene Bauschulen, die unausgesprochen im Bauhaus, de Stile, in den Wiener Werkstätten, dem Werkbund etc. ihre historischen Wurzeln sehen, haben einen Fächerkanon entwickelt, der nicht die Sensibilisierung des Studierenden zu mehr sinnlich-künstlerischem Anspruch fördert und unterstützt, indem die musischen Fächer wie Objekt und Raum (Bildhauerei), Farbe und Raum (Malerei) Tanz (Bewegung im Raum), etc. ins Zentrum der Ausbildung gestellt werden, sondern sie setzen ausnahmslos auf Technik. André Corboz formuliert in seiner Schrift die Probleme bei den einzelnen Gestaltungsprozessen so:

*Ohne Vision ist die Architektur dem Untergang geweiht, doch Visionen fallen uns nicht mehr in den Schoß. Zumal das beginnende 20. Jahrhundert seine utopische Kraft in Programmen und Manifesten verausgabte, in denen der besserwissenische Ton Überhand nahm, als hätte man den Stein der Weisen gefunden. Visionen wurden zum Dogma und zum Terrorismus gegen Andersdenkende. Zwar scheint die Zeit der Theoriefeindschaft und Exkommunizierung längst vorbei, doch werden schon wieder Drohungen ausgestoßen und Überle-*

der Kunsthochschule von Sankt Petersburg, wurde dort aber als Jude abgewiesen. Wie viele andere Russen in seiner Lage ging er daraufhin nach Deutschland und studierte 1909–1914 Architektur und Ingenieurwissenschaften an der Technischen Hochschule Darmstadt; das Studium schloss er mit dem Diplom 1915 ab. In der Oktoberrevolution 1917 sah Lissitzky einen künstlerischen und sozialen Neubeginn für die Menschheit. Die Themen seines Werks sind stark von seiner politischen Einstellung geprägt. Lissitzky beschäftigte sich mit einer Vielzahl unterschiedlicher Methoden, Ideen und Bildmedien; dies hatte eine große Auswirkung auf die zeitgenössische Kunst, insbesondere auf den Gebieten Grafikdesign, Ausstellungsgestaltung und Architektur. Einige seiner Werke wurden postum auf der documenta III im Jahr 1964 in Kassel gezeigt. In Schwalbach am Taunus gestaltete 2005 der Darmstädter Künstler Gerhard Schweizer die El-Lissitzky-Allee aus 3 mal 5 Betonstelen. Im Vorübergehen erschließt sich der Text auf den 3,60 bis 5,10 m hohen Säulen nach und nach.

24 Lissitzky, El, Proun und Wolkenbügel, Dresden 1977, S.21–22

gungen verboten, die »sich von der Architektur abwenden oder sie gar auf die Zerreißprobe stellen wollen«.<sup>25</sup> So etwas, warnt Fritz Neumeyer, verdiene nicht Architekturtheorie genannt zu werden. Dabei ist doch das Gegenteil der Fall. Schon 1967 plädierte André Corboz zu Recht für eine »offene Theorie« der Architektur und führte dazu aus: »Wir müssen den grundlegenden Nutzen der Disziplinlosigkeit anerkennen und eine aktive Sympathie für die Ketzer von Borroini bis zu den Impressionisten entwickeln, weil sie das Verdienst haben, Überlebenschancen der Architektur zu eröffnen«.<sup>26</sup>

Die vorliegende Studie versucht Tendenzen und Prozesse in der Bildenden Kunst aufzuzeigen und gleichzeitig für die Architektur als Hilfsdisziplin Gestaltungsansätze abzuleiten, die für die sinnliche Wahrnehmung des Menschen visuelle Angebote im urbanen Raum und in der Objekt(Fassaden)gestaltung sicherstellen und als Gegenpol zu der rational-technoiden und detailarmen Architektur der Gegenwart wirken können.

## Zusammenfassung

Als Resümee gilt mehrheitlich immer noch, was Adolf von Hildebrand 1893<sup>27</sup> in seinem Aufsatz »Das Problem der Form« feststellte, da nur noch wenige andere Äußerungen von Künstlern und Wissenschaftlern zur Ästhetik und der Bildhauerkunst vorliegen. Erwähnenswert wären noch die Studien von Arthur Volkmann »Vom Sehen und Gestalten« und Rudolf Bosselts Vortrag »Probleme der plastischen Kunst und des Kunstunterrichts« sowie die Schrift von Karl Albikers »Das Problem des Raums in den Bildenden Künsten«. Die wissenschaftlichen Studien zur Kunst von Rudolf Arnheim<sup>28</sup> stellen die nunmehr letzten umfassenden Kunstanalysen dar, die sowohl die traditionellen Bildmedien als auch die mechanischen Bilder (Photo, Film, Video) erfassen. Die in den Jahren darauf folgenden Stellungnahmen zum Thema Kunst, Raum, Zeit, Gestaltung, Form etc. haben mehrheitlich einen persönlichen Bekenntniswert und sind

25 Neumeyer, Fritz, Quellentexte zur Architektur, Berlin/London/New York 2007, S. 75

26 Corboz, André, »Für eine offene Theorie der Architektur«, in: Architekturtheorie, Hrsg. v.d. TU Berlin, Berlin 1967, S. 72

27 Hildebrands theoretisches Werk »Das Problem der Form in der bildenden Kunst« (1893) war beeinflusst von den Überlegungen seines Freundes und Förderers Konrad Fiedler. Es hat insbesondere die Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin – beeinflusst. In seinem Werk geht Hildebrand von dem Grundsatz aus, dass »das Kunstwerk [...] augengerecht sein« müsse (Wölfflin). Für jedes Werk gebe es einen Idealpunkt der Betrachtung. Für die Plastik, die gewöhnlich aus der Distanz betrachtet wird, bedeutet dies, dass sie der Zweidimensionalität der menschlichen Wahrnehmung Rechnung tragen muss: Reduktion und Verzicht auf Details werden so – ähnlich wie für den sieben Jahre älteren Auguste Rodin – zu Hildebrands Arbeitsmaximen.

28 Rudolf Arnheim (1904–2007), deutsch-US-amerikanischer Medienwissenschaftler, Kunstspsychologe und Mitbegründer der modernen Kunstpädagogik. Er gehörte zum Kreis jener deutsch-englischen Kunsthistoriker, die durch erzwungene Emigration wichtige Brückenfunktionen zwischen der europäischen und amerikanisch-anglophonen Kultur übernahmen (vgl. Aby Warburg, Ernst Kris, Ernst Gombrich, Erwin Panofsky). Arnheims Werk wird der Kunsthistorik, Medienwissenschaft und der Psychologie (Gestalttheorie, Gestaltpsychologie) zugeordnet.

daher aphoristisch und nicht mit der nötigen wissenschaftlichen Systematik ausgestattet, wie sie von der Wissenschaft eingefordert wird. Man kann also mit ruhigem Gewissen sagen, es ist legitim, wenn sich Künstler theoretisch mit dem eigenen Werk auseinandersetzen. Trier formulierte in seiner Studie, Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, die Motive für das notwendig gewordene Eingreifen der Künstler in die bis dato sehr geschützte Domäne der Kunst- und Medientheorie sowie den Theorien der Sozial- und Politikwissenschaften:

1. Es fehlt eine allgemeinverbindliche Kunstauffassung, die dem Zeitgenossen jedes zeitgenössische »Kunstwerk« selbstverständlich erscheinen ließe.
2. Der Pluralismus divergierender Kunsttendenzen zwingt den einzelnen Künstler nicht nur in seiner Produktion, sondern auch in deren theoretischer Begründung zu verfeinerter Differenzierung, der Künstler muss sich unterscheiden, um bemerkt zu werden.
3. Viele Experimente mit neuen Werkstoffen und neuen Arbeitsmethoden fordern eine Erklärung seitens des Urhebers gegenüber dem nicht eingeweihten Betrachter.
4. Die Fortentwicklung der Kunst vollzieht sich in unseren Tagen mit zunehmender Geschwindigkeit. Dies bewirkt, dass sich die Verständigungslücke zwischen Künstler und Publikum immer mehr ausweitet. Die Kluft zu überwinden und den Betrachter in die künstlerischen Probleme einzuführen, ist eines der wesentlichsten Anliegen der Künstlertheorie.
5. Damit hängt eng zusammen, dass sich in den schriftlichen oder mündlichen Stellungnahmen der Künstler äußernde Gefühle einer Verpflichtung gegenüber der Gesellschaft zur Bildung eines neuen Bewusstseins zeigen.
6. Und nicht zuletzt dient die Künstlertheorie der Klärung des jeweils selbst gesetzten künstlerischen Ziels, der Bewusstmachung der eigenen Absichten.<sup>29</sup>
7. Für die vorliegenden analysierten Bilder und Medienkunstobjekte gelten die Bewertungskriterien, die auch der eigenen Kunstproduktion des Autors zugrunde liegen, die dieser 1974 für seine Ausstellung »Venceremos« in der Wiener Secession in Anwesenheit von Isabella Allende anlässlich des ersten Jahrestags gegen die Niederschlagung der Demokratie in Chile in einem Manifest festgeschrieben hat.

»Ich bin, da ich ahne, wahrnehme, fühle und denke. Ich zeichne, male und forme, da ich bin«.

*Mein Interesse gilt dem Sinnlichen, dem Experimentellen, dem Soziokulturellen, der Signifikanz der Formen, den abstraierten Gestalten von Naturobjekten und der Transformation von Energie in sichtbare Strukturen, die in Verbin-*

29 Trier, Eduard, Bildhauertheorien des 20. Jahrhundert, Berlin 1999, S. 20

*dung mit dem Unbeschreib- und dem Unerfahrbaren stehen. Mein Streben ist dem Verstehen der Dinge zugewandt. Dem Erfassen von Raum und Zeit, Farbe Licht, der Aufhebung statischer Strukturen, der Bewegung und der Veränderung, die im Zusammenhang und im Wechsel mit der allgegenwärtigen Natur stehen.*

### **Vom Naturobjekt zum künstlichen Objekt = KUNST<sup>30</sup>**

In der Hoffnung, dass die angeführten kritischen Bemerkungen, die wichtige zu bearbeitende Arbeitsfelder in der Gegenwartskunst problematisieren, nicht den Eindruck erwecken, politische Naivität oder anarchistische Strukturen hätten mein Denken bestimmt, um letztlich doch in selbsterlegter

Zensur und unkritischer Vernunft ohne Anspruch auf Veränderung zu enden, was bekanntlich oft auch geschieht. Nein, mir ist gerade wegen meines Kunstschaaffens und meiner Tätigkeit als Universitätslehrer bewusst, wie schwer Veränderung in einer so komplexen Welt, wie der unseren, ausgelöst und hergestellt werden kann. Daher möchte ich den Andersdenkern, Optimisten, aber auch den Pessimisten zurufen, »auch der Ewige hat sieben Tage für die Erschaffung der Welt gebraucht« und dabei gleichzeitig flott weiterzumachen, da die Kunst ein Prinzip und eine Methode darstellt, die sinnliche Erfahrung, wissenschaftliche Erkenntnisse und kognitive Praxis zur komplexen Einheit zusammenfasst und bildhaft erscheinen lässt.

---

30 Traub (art) Herbert, Manifest 1974

# Wasser + Licht + Bewegung



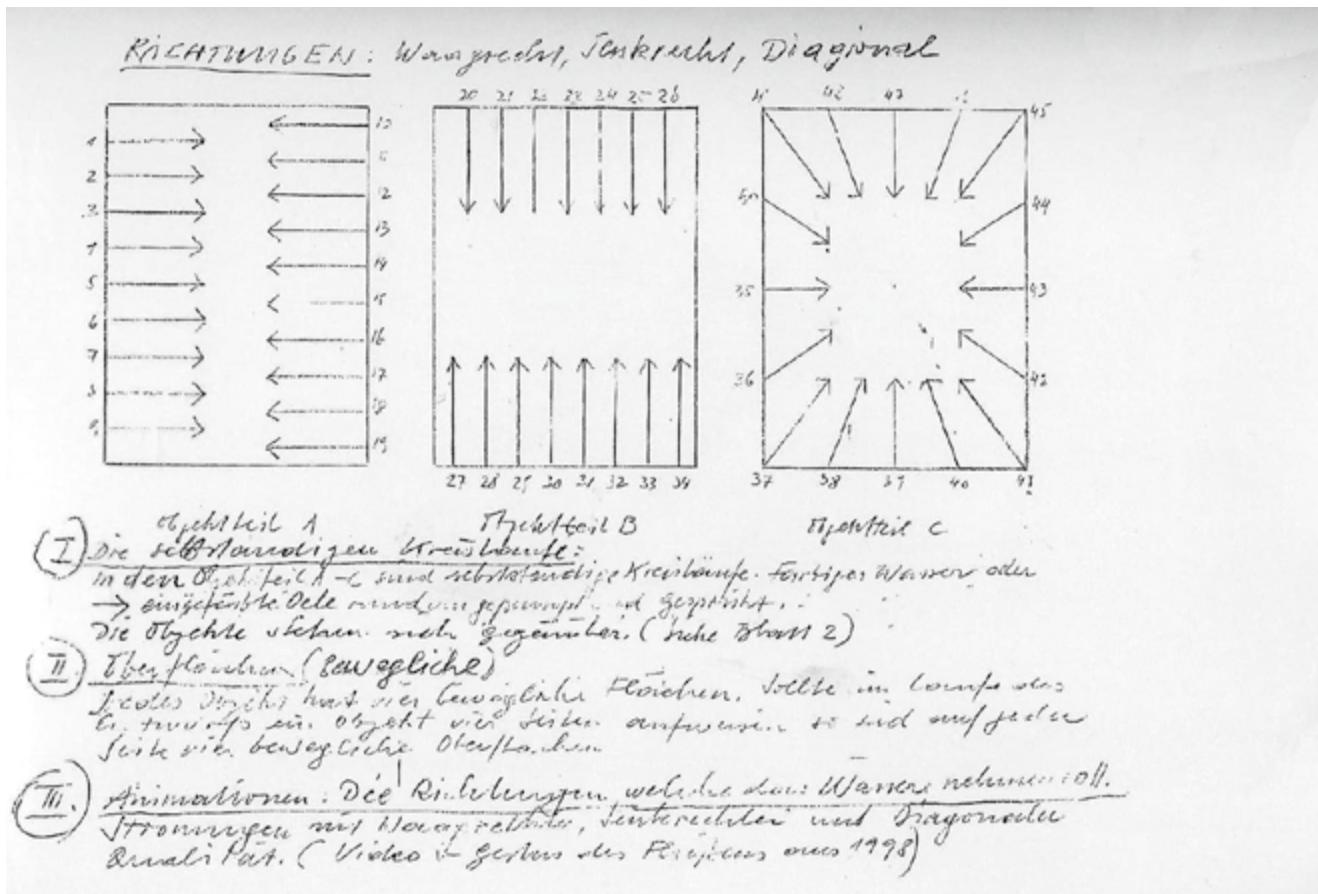
## Die Positionen der traditionellen Bildmedien und ihre Relevanz

*Es lohnt, auf jene Quellen zurückzugehen, an denen deutlich wird, wie sich (seit Kant, Kierkegaard, Nietzsche, Freud, Wittgenstein, Husserl, Heidegger u. a.) der Erkenntnisanspruch und die Erkenntnissicherheit der Philosophie zu verändern begannen und damit dem Bild (der Einbildungskraft, der unbewussten Imagination, der Metapher, der Rhetorik usf.) eine neue Rolle und Legitimität zuwuchs. Der Kronzeuge des veränderten Bildverständnisses ist selbstverständlich die moderne Kunst selbst. Ihre Vervielfältigung der Darstellungsmodi, die Verflüssigung der Gestaltungsmöglichkeiten, gibt dem Bild eine ubiquitäre Präsenz, die mit dem seinerseits beweglichen Tafelbild der Tradition nicht zu erzielen war.<sup>1</sup>*

In einem altdeutschen Märchen, das neben ethisch-moralischen Tendenzen im Zentrum seines Sujets auch die technische Qualifizierung als Möglichkeit für Verbesserungen einzelner Lebensbereiche und -situationen hat, verachten die bei-

den Schwestern Einäuglein und Dreiäuglein, die sich auf ihre Originalität (Andersartigkeit) viel einbilden, ihre Schwester Zweiäuglein, da diese aussieht wie alle übrigen Menschen. Sie drangsalieren und terrorisieren Zweiäuglein, entziehen ihr oft das Essen und lassen sie hungern. Zusätzlich werden Zweiäuglein die goldenen Äpfel vorenthalten, die auf Zweiäugleins silbernen Baum wachsen. Im Märchen setzt sich bekanntlich ja stets das Gute durch. Zweiäuglein heiratet am Höhepunkt ihres Drangsals einen Ritter und ist fortan glücklich. Die goldenen Äpfel vom silbernen Baum unter ihrem Fenster gehören wieder ihr ganz allein, während ihre Schwestern ins Unglück gestürzt, verarmt und krank vor dem Schloss um Almosen betteln. Zweiäuglein vergibt den beiden, pflegt diese gesund und tut ihnen noch viel Gutes. Die Moral von der Geschichte, Einäugige und Dreiäugige scheitern in ihrer dummen und charakterlichen Hässlichkeit kläglich und sind zu Armut und Abhängigkeit verurteilt, da ohne Normalität nichts bestehen kann. Geschichtenerzähler von heute müssten die Details des Sujets dieser Geschichte unbedingt vertiefen, da ein derarti-

<sup>1</sup> Bochm Gottfried, Was ist ein Bild, München 1999, S. 12



ger Ausgang für unser Jahrhundert zu simpel wäre. Der Leser sollte möglicherweise davon in Kenntnis gesetzt werden, dass beispielsweise Zweiäuglein seine goldenen Äpfel allein verspeist und nichts an die Schwestern abgibt, was bei Ein- und Dreiäuglein zu verständlichen, aber nicht akzeptablen Aggressionshandlungen führt. Oder wie der edle Ritter die beiden Schwestern wegen ihres falschen Sehens bestraft und vom Hofe vertreibt, während seine Frau mit Genuss fröhlich und lachend ihre goldenen Äpfel isst. Ein solcher Verlauf hätte natürlich eine ganz andere ethische Basis. Es könnte sehr wohl geschehen, dass der Märchenerzähler, empört über den Egoismus von Zweiäuglein und hoffnungslos überfordert, wie er alles miteinander in einen gerechten Einklang bringen soll, falsche Schlüsse zieht. Die Geschichtenerzähler unserer Zeit, die oft als Journalisten, Moderatoren, Politiker etc. auftreten und von denen es inzwischen sehr viele gibt, könnten ihr Mitgefühl mit Ein- und Dreiäuglein so weit treiben, den Unterschied zwischen den Schwestern für die Geschichte als nichtig einzustufen um dafür die Behauptung aufzustellen, dass zwei Augen keinen Vorzug vor anderen »Schweisen« hätten. Das Gegenteil könnte als Wahrheit dienen, nämlich dass drei Augen mehr als zwei oder ein Auge sehen, was nicht erwiesen ist, da logischerweise störende Überschneidungen entstehen könnten. Von diesem Standpunkt aus ergibt sich einmal, dass fast nur dogmatisch ausgerichtete Künstler, Kunst- und Kul-

turwissenschaftler, jene, die als naive Träumer auftreten, in der Lage sind, an die Existenz einer natürlichen Weltsicht zu glauben. Andererseits legitimiert ein solches Denken jeden genetischen Eingriff, zumal ein solcher immer eine Veränderung der von der Natur zur Verfügung gestellten Bedingungen darstellt. Beispielsweise würde nach dieser These Dreiäuglein neben dem besseren Sehen sich auch schneller informieren können und so einen wesentlichen Vorteil gegenüber den beiden anderen Schwestern haben. Da der Mensch in der Regel dazu neigt, sich mit den Beleidigten und Erniedrigten zu solidarisieren, könnte ihm der Schluss des Märchenerzählers als durchaus rechtens erscheinen. Wie alle Bewusstseinsformen ist auch die Kunst Ausdruck gesellschaftlichen Seins, eine so-zio-kulturelle Widerspiegelung der sich ständig wandelnden Inhalte, der Formenprozesse und der Auseinandersetzung im Prozess mit der uns umgebenden Natur- und Objektwelt und der technischen Entwicklung des Menschen. Wenn wir also Kunst analysieren, müssen wir zuerst die gesellschaftlichen Gruppen und deren Verhalten und Kunst schon deshalb analysieren, um die einzelnen Phasen der gesellschaftlichen Entwicklung zu erkennen. Beispielsweise haben die traditionellen Bildmedien (Malerei, Zeichnung) nicht ausgedient, obwohl wir gleichzeitig die mechanischen und die digitalen Bilder (Fotografie, Video, Internet, Animation) zur Verfügung haben, sondern sie schaffen zum einen Ergänzungen



und zugleich neue eigenständige Bilder und einen weiteren Bildbedarf. Diese neuen Strukturen visueller Erscheinungen gilt es zu ordnen und entsprechende analytische-praktikable Methoden zu entwickeln.

Beispielsweise gehört Paul Virilio<sup>2</sup> zu jenen Kulturschaffenden, die expressive Strukturen, wie TV-Produktionen, digitale Darstellungen unter bestimmten Einsätzen als Ausdrucksmitel der Gewalt betrachten, ohne dabei gleich eine direkte Fortsetzung genetischer<sup>3</sup> Versuche oder bewusst gesteuerte biologische Prozesse zu vermuten. Vielmehr geht Virilio mit diesen Begrifflichkeiten bewusst äußerst behutsam um, wie in seinen Studien zur Bunker-Architektur des Zweiten Weltkrieges (Bunker-Archäologie) nachzulesen ist. Dort sieht Virilio zwar einen Zusammenhang zwischen den diktatorischen Gewaltverbrechen des 20. Jahrhunderts und der Kunst des Expressionismus<sup>4</sup>. Jedoch warnt dieser vor den Versuchen von heute,

um nicht zu sagen Verbrechen, die der aktuellen Biologie viele Möglichkeiten und viel Potenzial bei genetischen Eingriffen und den damit entstehenden Veränderungen einräumt, ohne dass dafür die entsprechenden Kontrollmechanismen erarbeitet wären, die einen Missbrauch weitgehend ausschließen. Dies führt zwangsläufig zu der Überlegung, ob die Kunst nur noch in einigen gesellschaftlichen Bereichen segmentartig bei den verschiedensten Entwicklungsprozessen beteiligt ist.

*Der Schöpfer des 21. Jahrhunderts ist nicht länger der Künstler, sondern der Wissenschaftler, der in seinem Labor den Homunkulus konstruiert. Die Kunst hat sich von der Repräsentation verabschiedet, sie ist der Präsenz zum Opfer gefallen und damit auf dem gleichen niedrigen Niveau gelandet wie die Massenmedien. Es gilt, eine bestialisches Sensationsgier zu stillen, die bis hin zum terroristischen Aufruf zum Selbstmord reicht. Paul Virilio verfasste diese Anklage gegen eine gottlose Kunst, deren Verlauf nicht zufällig mit Nietzsches Diktum vom Gottestod zusammenfällt.<sup>5</sup>*

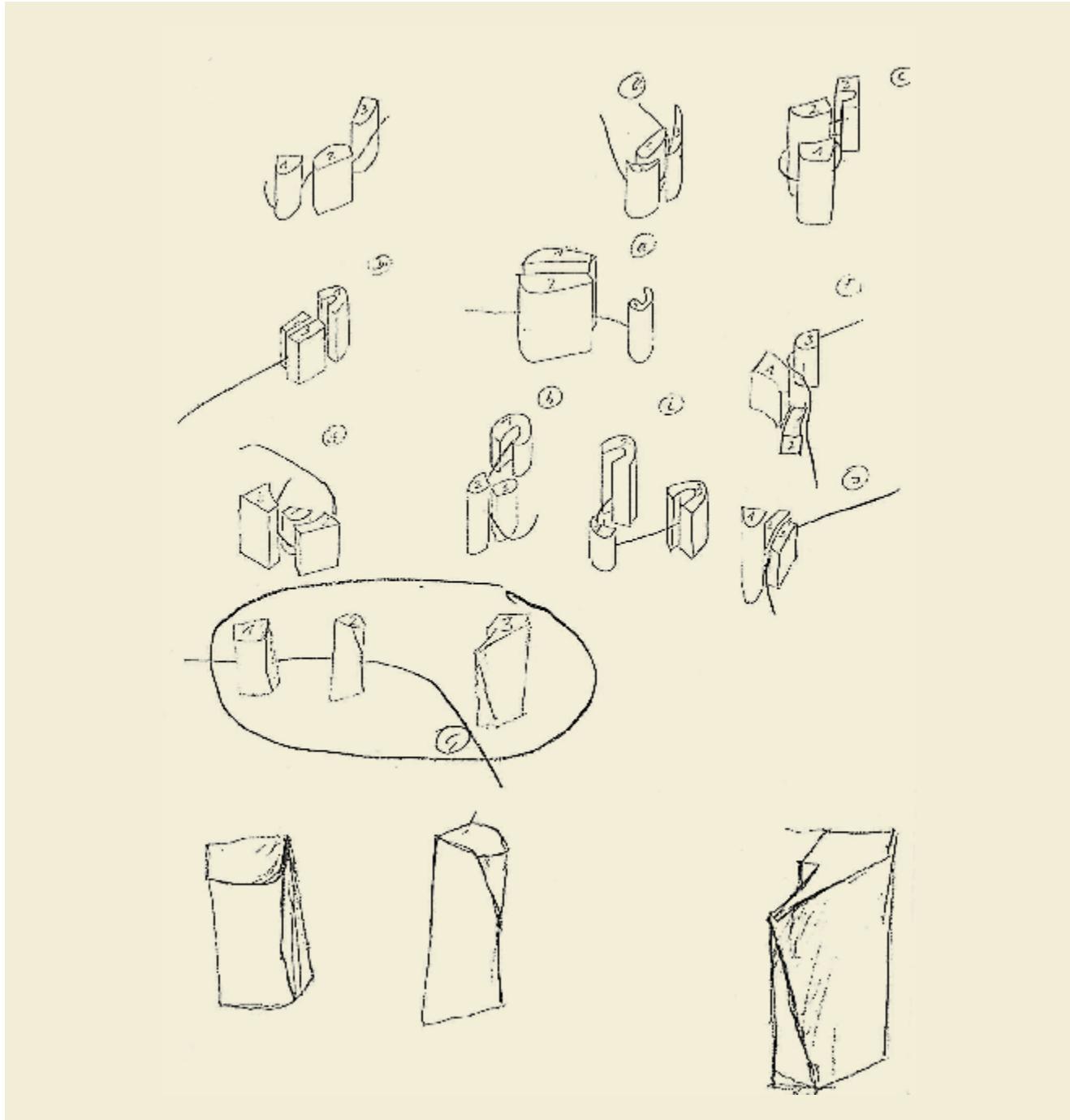
2 Paul Virilio, 4. Januar 1932, französischer Philosoph und Medienkritiker, Begründer der Dromologie

3 Die Genetik, das Wissen, dass individuelle Merkmale über mehrere Generationen hinweg weitergegeben werden, ist relativ jung; Vorstellungen von solchen natürlichen Vererbungsprozessen prägten sich erst im 18. und frühen 19. Jahrhundert aus.

4 Gente, Peter, Virilio und die Künste, Bereits die »Entstehung des Logistik der Wahrnehmung (...) führt zu einer Eugenik des Blicks (...).« Vgl. Paul Virilio, Die Schmaschine S. 38

Noch deutlicher als Virilio formuliert der Soziologe und Ökonom Francis Klingender (1907–1955) seine Sorge bezüglich der Allmacht technischer Entwicklungen und damit

5 Vgl. auch Die Schmaschine S. 28 und S. 49



verbundener Entfremdungsprozesse in Familie, Freundeskreis und der Gesellschaft. Klingender gehörte viele Jahre dem Exekutivkomitee der Londoner Artists' International Association an und verfasste unter anderem den Beitrag »Revolutionäre Kunst« für ein AIA-Symposium zum Thema. Klingender ordnet in seinem Beitrag der Kunst eine bedeutende gesellschaftliche Position zu, wenn es dort unter anderem heißt:

*Kunst ist jedoch mehr als eine bloße Widerspiegelung der gesellschaftlichen Realität. Sie ist zugleich und sogar in erster Linie revolutionäres Mittel zur Veränderung dieser Realität. Da sie nicht in die engen Fesseln eines transzendentalen Dogmas gezwängt und andererseits auch nicht auf den langwierigen Prozess logischer Deduktion und*

*experimenteller Verifizierung angewiesen ist, ist Kunst die spontanste Ausdrucksform des gesellschaftlichen Bewusstseins. Die Kunst reagiert unmittelbar auf jede Veränderung der grundlegenden Existenzfaktoren, zeigt die entsprechende Diskrepanz zwischen neuen Lebensbedingungen und alten Bewusstseinsformen auf und beginnt sogleich für Verwandlungen zu wirken, indem diese unausgesetzt auf das Bewusstsein der Menschen wirkt, wird die Kunst zu einem mächtigen unverzichtbaren Verbündeten aller Fortschrittskräfte. Aber trotz seiner deutlichen Worte versagte sich Virilio – wie das typisch*

---

6 Klingender, Francis, »Inhalt und Form in der Kunst«, in Kunsththeorie im 20. Jahrhundert, Ostfildern-Ruit, 1998, Bd. 1, S. 525



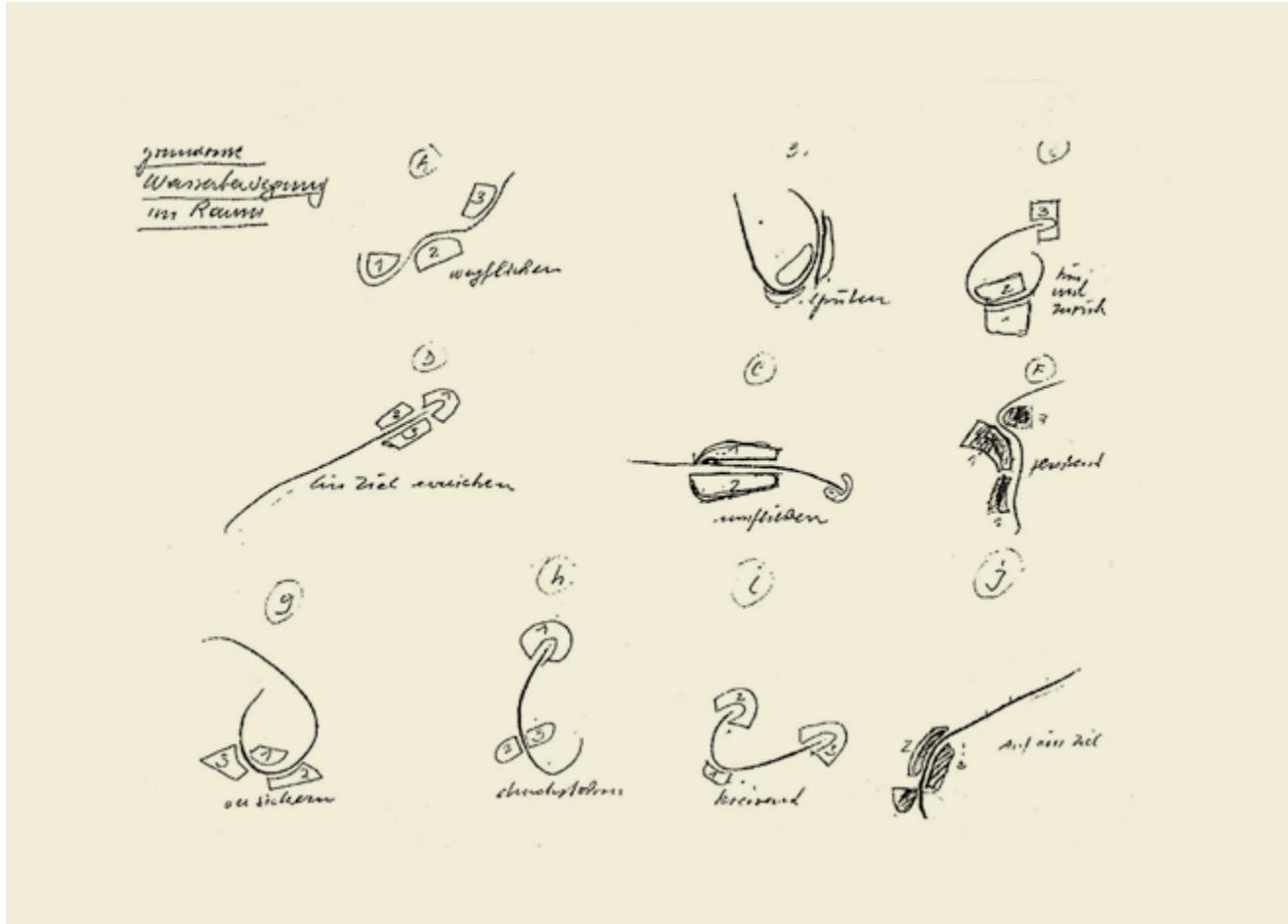
*für ihn ist – einer absoluten Verdammung der Kunst<sup>7</sup> und damit der Blindheit und des Fanatismus, welche er gerade anklagt.*

Blindheit und Fanatismus entstammen auch für den französischer Philosophen und Nobelpreisträger für Literatur Henri Bergson, der auch einer der bedeutendsten Vertreter der Lebensphilosophie war, dem seelenlosen Blick der technischen Apparaturen, die zu schnell unmittelbare Bilder von der Realität liefern, die in Wirklichkeit gerade deshalb keine Wirklichkeit darstellen, da es dieser an Dauer mangelt. Die von Virilio gelieferten Analysen von den aktuellen visuellen Reizen, die Bergsons Position bestätigen, sind mehr als erschreckend, da sich eine Ästhetik des Verschwindens immer deutlicher abzeichnet. In der Konsequenz bedeutet dies, dass sich die pure Technologie verselbstständigt oder, noch genauer definiert, die Logik der Maschine ergreift Besitz vom Menschen. Als Beispiel für die These, nach der die Ästhetik zu verschwinden begann, ist der Moment des Übergangs von der Malerei zum Foto und laufendem Bild, da an dieser Stelle die Dynamik der Bilder enorm zugenommen hat. Während bei der Fotografie

das Objektiv als Auge des Gedächtnisses des Menschen zum Einsatz kommt und damit künstlerisch-ästhetische Ambitionen sicherstellt, wird beim laufenden Bild Objektiv und Fotoapparat wie ein Maschinengewehr benutzt. Der Fotograf begnügt sich, mit hoher Geschwindigkeit eine große Zahl von geschlossenen Aufnahmen herzustellen, die in der Folge für die Malerei kaum Bedeutung haben. Im Gegensatz dazu war es mit dem Aufkommen der Fotografie notwendig geworden, dass sich die Malerei den durch die Fotografie entstandenen neuen Herausforderungen und Aufgaben stellt, da diese nicht ohne Einfluss auf die Entwicklung der Kunst blieben, betrachtet man die Werke der Klassischen Moderne. Die wichtigste Voraussetzung für das Wahrnehmen bleibt die Tatsache, dass sich nur in der Kontinuität des Werdens Wahrnehmung entfaltet und deshalb die wirkliche, konkrete und gelebte Gegenwart notwendigerweise eine gewisse Dauer beansprucht. Die Gegenwart ist ihrem Wesen nach sensorisch-motorisch, während die unmittelbare Vergangenheit zur Empfindung wird, die in die Zukunft überleitet, in der alles Wahrgenommene in Tätigkeit oder Bewegung übergeht.

*Ein weiterer Gedanke von Henri Bergson wird für Virilio zum Ausgangspunkt seiner Schriften und auch seiner Beobachtungen über Kunst. Er folgert von der epistemischen Beobachtung auf die ontologische Voraussetzung, indem er erklärt, dass unsere Gegenwart die Ma-*

<sup>7</sup> Virilio, Paul, Die Kunst des Schreckens, S. 22: »Bevor wir aber dem Künstler Adieu sagen, sollten wir daran denken, dass die beiden Worte Frömmigkeit und Erbarmen gleich wesentlich sind (...) Wir sollten denselben Fehler nicht noch einmal begehen und uns davor hüten, Verneiner der Kunst zu werden.



terialität unseres Daseins wäre, welches ein System von Empfindungen und Bewegungen bildet. »und dieses System ist ein bestimmtes, einzig für jeden Augenblick der Dauer, einfach weil Empfindungen und Bewegungen Orte des Raumes einnehmen und weil am gleichen Ort nicht mehrere Dinge auf einmal sein können.<sup>8</sup>

In seinem Tractatus Logico-Philosophicus widerspricht Ludwig Wittgenstein der These Bergsons. Wittgenstein folgt dem modus mathematicus, der damals vor allem den analytischen Philosophen (Frege, Russell, Whitehead<sup>9</sup>, Schlick u. a.) und ihm angebracht erschien. Besonders beeindruckt war

Ludwig Wittgenstein<sup>10</sup> von dieser Methode, die bis heute für naturwissenschaftliche Erkenntnisse aktuell ist. Die knapp gefassten, präzisen Definitionen von Begriffen und logischen Folgerungen und die Einführung von formalen Notationen aus der mathematischen Logik geben den Anschein größtmöglicher Allgemeinheit und Endgültigkeit wieder. Das auffallende System der einzelnen Worte, Sätze und Absätze soll nach Aussage von Wittgenstein das logische Gewicht der Worte und Sätze andeuten. Zusammengefasst kann gesagt werden, eben dieses System, das auf Wittgenstein zurückgeht, hat in der akademischen Welt auf Grund seiner rationalistisch-realistischen Ausrichtung großen Anklang und Verbreitung erfahren. Wittgenstein definiert im Tractatus Logico-Philosophicus umgangssprachlich gebräuchliche Termini wie Worte, Sätze, Tatsachen, Sachverhalte oder auch die Welt genau und entwirft mit diesen eine Bedeutungs- und Sprachtheorie.

<sup>8</sup> Bergson, Henri. Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist, Hamburg 1991, S. 128

<sup>9</sup> Alfred North Whitehead, britischer Philosoph und Mathematiker. Standardwerk »Principia Mathematica« über Logik, das er zusammen mit seinem langjährigen Schüler und Freund Bertrand Russell zwischen 1911 und 1913 in drei Bänden veröffentlichte. Es stellte den Versuch dar, im Sinne des logistikischen Programmes alle wahren mathematischen Aussagen und Beweise auf eine symbolische Logik zurückzuführen.

<sup>10</sup> Ludwig Josef Johann Wittgenstein (26. April 1889 in Wien; 29. April 1951 in Cambridge) war ein österreichisch-britischer Philosoph. Er lieferte bedeutende Beiträge zur Philosophie der Logik, der Sprache und des Bewusstseins. Seine beiden Hauptwerke Logisch-philosophische Abhandlung (Tractatus Logico-Philosophicus 1921) und Philosophische Untersuchungen (1953, postum) wurden zu wichtigen Bezugspunkten zweier philosophischer Schulen, des Logischen Positivismus und der Analytischen Sprachphilosophie. Abgesehen von zwei kleineren philosophischen Aufsätzen und einem Wörterbuch für Volksschulen blieb die Logisch-philosophische Abhandlung das einzige zu Lebzeiten veröffentlichte Werk Wittgensteins.



Bei der Beschreibung von Welt und Wirklichkeit greift Wittgenstein auf folgende Termini zurück: Tatsache, Sachverhalt, Gegenstand, logischer Raum, Form. Folgende Worte und Sätze erklären die Begrifflichkeit:

»Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge.«  
»Was der Fall ist, die Tatsache, ist das Bestehen von Sachverhalten.«  
»Der Sachverhalt ist eine Verbindung von Gegenständen. (Sachen, Dingen.)«  
»Das Bestehen und Nichtbestehen von Sachverhalten ist die Wirklichkeit.«  
»Die Art und Weise, wie die Gegenstände im Sachverhalt zusammenhängen, ist die Struktur des Sachverhaltes.«  
»Die Form ist die Möglichkeit der Struktur.«

Die Welt ist nach Wittgenstein keine Liste ausmachender Dinge oder Gegenstände, sondern erscheint in deren Verbindung (Anordnung): Dieselben Dinge können in verschiedenster Weise verbunden sein und bilden so verschiedene Sachverhalte. So kann eine Halskette im Schaufenster liegen, den Hals einer Frau zieren oder Gegenstand einer Versteigerung sein. In jedem der drei Beispiele ist die Halskette in unterschiedlicher Weise mit den Dingen ringsum verbunden und dadurch Bestandteil verschiedener Sachverhalte. Nicht alle diese Sachverhalte können gleichzeitig bestehen, sondern

immer nur einer auf Kosten der anderen, und eben dies ist die Wirklichkeit: der eine tatsächlich bestehende und die deswegen nichtbestehenden Sachverhalte. Trotz aller möglichen Sachverhalte, in die ein Ding oder Gegenstand eintreten kann, ist jede einzelne sich bildende Form gleichzeitig eine mögliche Existenz oder Wirklichkeit. Angesichts dieses Sachverhalts, der eine gewisse Begriffsverwirrung in den Raum stellt, kann man nur sagen, dass nicht von einer beginnenden Dekadenz bei der Bewertung von Kunst und deren Aufgabenfeldern gesprochen werden kann. Im Gegenteil, dieser Terminus ist so gut wie untauglich, da er uns keine Kriterien an die Hand gibt, die uns erlauben, in erzieherischer Absicht bestimmten Erscheinungsformen der Kunst gegenüber anderen den Vorrang zu geben.

Im Gegensatz dazu räumt der amerikanische bildende Künstler Mark Rothko<sup>11</sup> der Kunst jedoch ein großes Maß an Mitispracherecht und Aktualität bei der Festlegung von Gestalt-

<sup>11</sup> Marcus Rothkowitz, 1903–1970, wegen der zahlreichen antisemitischen Pogrome im Zarenreich Auswanderung in die USA. Ab 1913 lebte Rothko zunächst in Portland Oregon, später, nach einem knapp zweijährigen, nicht abgeschlossenen Studium an der Yale University, in der Kunstmetropole New York. Erste Einzelausstellung 1933. Mitbegründer der Künstlervereinigung The. 1938 erhielt er die amerikanische Staatsbürgerschaft und änderte 1940 seinen Namen zu Rothko.



und Formenkanons ein. Er verlangt, die Beobachtung und die Einbeziehung der Kontinuität des Entwicklungsgeschehens in den mit logischer Stringenz aufeinander folgenden Entwicklungsstadien sichtbar zu machen. Es ist unbestritten, dass die Gesamtheit des Kunstschaffens, das heißt, die Summe aller künstlerischen Produktionen, identisch ist mit der sukzessiven Manifestation dieser Gesetzmäßigkeit. Daher sind die Werke der einzelnen Künstler mit den eigenen Merkmalen und Facetten eines konkreten Stadiums identisch und schließen somit alle wesentlichen Aspekte der vorhergehenden Phasen mit ein. Deshalb fügt sich die Kunst bedingt durch die Entwicklungsprozesse zu einem in sich geschlossenen, logischen und verständlichen Gesamtbild. Rothko, der in der Tradition der Moderne stand, formuliert, über den persönlichen Anspruch an die Kunst und deren gesellschaftliche Aufgabe hinaus, die Gestaltungsberechtigung der Kunst folgendermaßen:

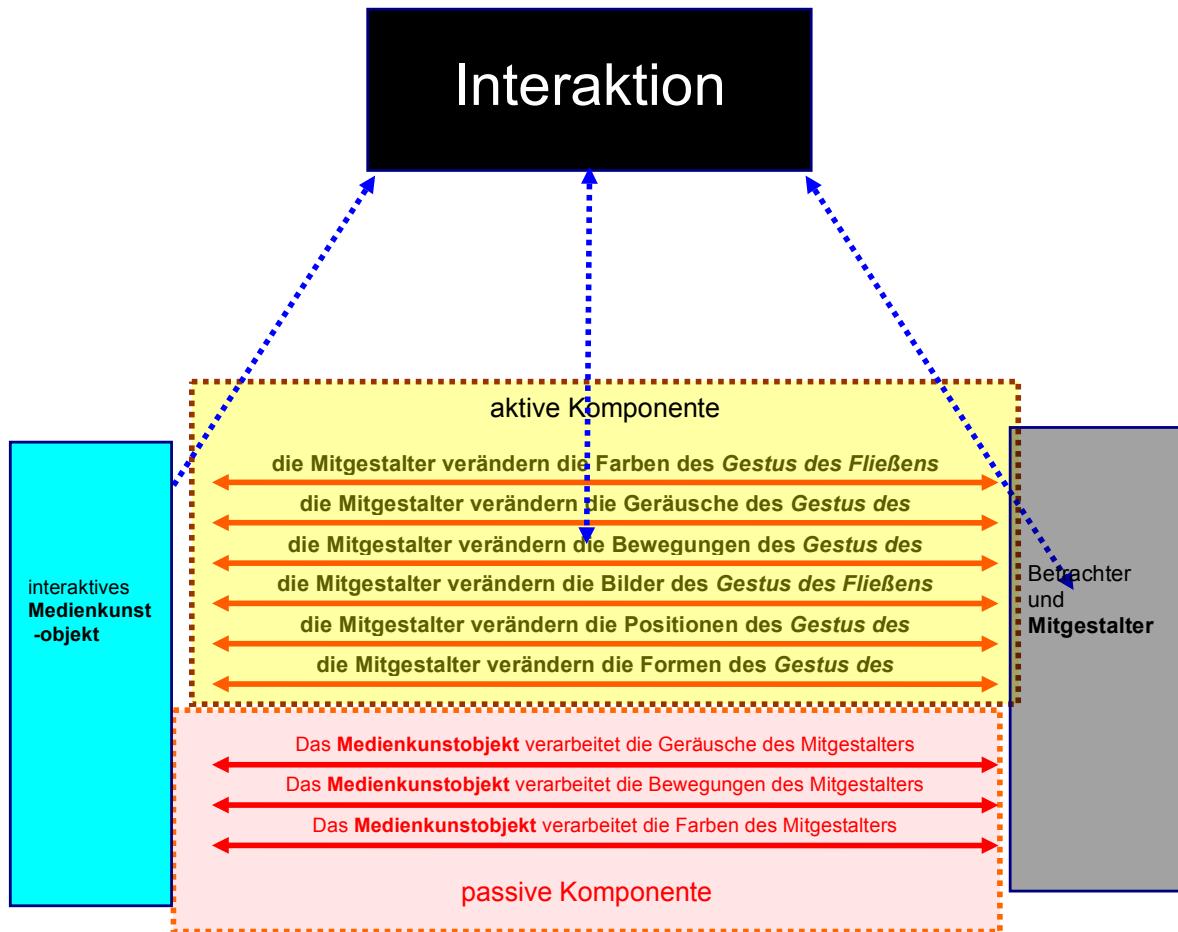
*Wir haben bereits gesehen, dass sich das Kunstschaffen des Menschen aus dem in seiner biologischen Konstitution angelegten Drang zum Selbstausdruck herleitet. Die Kunst stellt uns gewissermaßen eine Sprache zur Verfügung, die es uns gestattet, dieser inneren Forderung Genüge zu tun. Sie ist aber zugleich ein eigenständiger Organismus, eine autonome Spezies und deshalb wie jede Spezies in der Natur ihren eigenen klar definierten Gesetzen unterworfen. Sie ist ferner durch eine Reihe ganz konkreter Eigenschaften charakterisiert, die*

*ich als Formenelemente bezeichne. Da sich die Eigenschaften unentwegt neu konfigurieren, durchläuft die Kunst wie jede andere Spezies auch eine Abfolge von Entwicklungsstadien. Das heißt, sie offenbart in jedem dieser Stadien neue Eigenschaften, die einerseits auf frühere Zustände zurück- und anderseits auf zukünftige Chancen vorausweisen.<sup>12</sup>*

Bis Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden Bilder überwiegend in Künstlerateliers. Mit dem Aufkommen der Fotografie und dem Wirken der französischen Maler des Impressionismus beginnt die Freilichtmalerei, die auch fotografische Erkenntnisse für die Malerei nutzte. Zu dieser Richtung gehörten beispielsweise Camille Pissarro (1830–1903), Édouard Manet (1832–1883), Edgar Degas (1834–1917), Paul Cézanne (1839–1906), Alfred Sisley (1839–1899), Claude Monet (1840–1926), Georges Seurat (1859–1891)<sup>13</sup> und andere.

12 Rothko, Christopher, Die Wirklichkeit des Künstler, München 2005, S. 65

13 Georges Seurat verließ 1879 die École des Beaux-Arts. Diese Entscheidung erfolgte auf Grund eines Besuches der Ausstellung der Impressionisten 1879, in der Bilder von Edgar Degas, Camille Pissarro und Claude Monet zu sehen waren. Seurat wendete sich zunehmend von den akademischen Idealen ab. Er setzte sich wie kaum ein anderer Künstler mit optischen Problemen auseinander und beschäftigte sich mit Physik, Geometrie und verschiedenen theoretischen Werken. Unter anderem studierte er Eugène Chevreuls Werk über den Simultankontrast der Farben und den Farbkreis. Er setzte sich in seinen theoretischen Studien mit der Farbenlehre von Ogden Nicholas Rood auseinander und beschäftigte sich mit den



Paul Cézanne, als Solitär der Malerei, kann wie Vincent van Gogh, Paul Gauguin und Edvard Munch auch als einer der wichtigsten Wegbereiter der Moderne bezeichnet werden. Gerade Cézannes Werke markieren den Übergang, indem sich dieser zunehmend von der Wiedergabe der Realität löst und sich mit den Mitteln der Malerei der reinen Form und Farbe zuwendet und dabei Standpunkte einnimmt, die von der Fotografie im Besonderen angewandt werden. Beispielsweise bekommt der Vordergrund zentrale Bedeutung bei der räumlichen Darstellung. Wichtige Strömungen der Moderne sind in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Dadaismus<sup>14</sup>, der Fauvismus, der Kubismus, der Surrealismus und die

Werken Eugène Delacroix', der in der Saints-Agnes Kapelle von Saint-Sulpice Versuche mit dem System der Komplementärfarben gemacht hatte. Mit Charles Henry diskutierte Seurat über Dynamogenie, worunter der junge Wissenschaftler die Lehre von Kontrast, Rhythmus und Maß fasste.

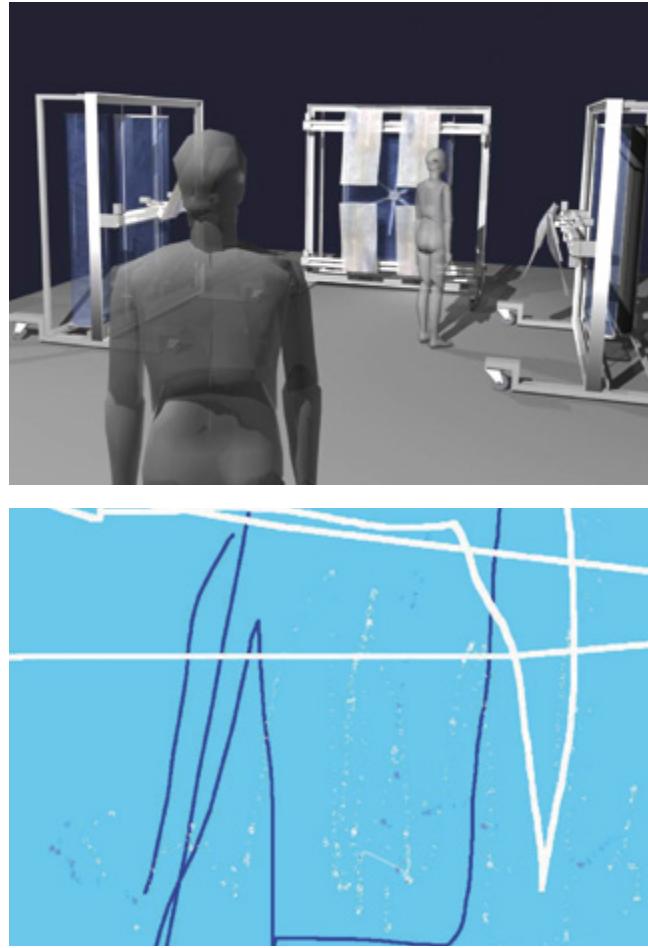
14 Dada oder Dadaismus war eine künstlerische und literarische Bewegung, die 1916 von Hugo Ball, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco und Hans Arp in Zürich gegründet wurde und sich durch Ablehnung »konventioneller« Kunst bzw. Kunstformen – die oft parodiert wurden – und bürgerlicher Ideale auszeichnete. Vom Dada gingen erhebliche Impulse auf die Kunst der Moderne bis hin zur heutigen Zeitgenössischen Kunst aus. Im Wesentlichen war es eine Revolte gegen die Kunst von Seiten der Künstler selbst, die die Gesellschaft ihrer Zeit und deren Wertesystem ablehnten. Für ihre Revolte wählten die Akteure dieser Bewegung die bewusst banal klingende Bezeichnung Dada. Dadaismus ist der heute üblicherweise für diese Kunstrichtung verwendete Begriff. Innerhalb der Dada-Bewegung wurde dieser Begriff bewusst nicht verwendet, da er eine Parallelbildung zu Bezeichnungen anderer Strömungen dargestellt hätte und einen »Ismus«, d. h. eine Ideologie bzw. Stilrich-

Russische Avantgarde. Eine weitere Entwicklung der Kunst der Moderne ist die Abstrakte Malerei, die sich wiederum in Form unterschiedlicher Stile darstellt. Weitere wichtige Richtungen des 20. Jahrhunderts sind der Tachismus<sup>15</sup> und nach 1950 das Informel<sup>16</sup>.

tung, repräsentiert hätte. Die Künstler der Dada-Bewegung verstanden Dada jedoch nicht als Ideologie. Der Begriff Dada(ismus) steht im Sinne der Künstler für totalen Zweifel an allem, absoluten Individualismus und die Zerstörung von gefestigten Idealen und Normen. Man ersetze die durch Disziplin und die gesellschaftliche Moral bestimmten künstlerischen Verfahren durch einfache, willkürliche, meist zufallsgesteuerte Aktionen in Bild und Wort. Die Dadaisten beharrten darauf, dass Dada(ismus) nicht definierbar sei.

<sup>15</sup> Tachismus (von französisch la tache = Farbfleck) ist eine Richtung des Informel in der abstrakten Malerei, die in den 1940er-Jahren in Paris entstand und bis etwa 1960 aktiv war. Der Begriff wurde vom französischen Kunstkritiker Pierre Guégan geprägt, der die Werke abfällig tachisme (deutsch Fleckwerk) bezeichnete. Im Tachismus versucht der Künstler spontane Empfindungen und das Unbewusste unter Vermeidung jeder rationalen Kontrolle durch Auftrag von Farbflecken auf eine Leinwand darzustellen. In den USA entstand etwa zeitlich parallel im abstrakten Expressionismus mit dem Action Painting eine eng verwandte Malmethodik, oft werden beide Bezeichnungen auch synonym verwendet.

<sup>16</sup> Der Begriff Informel meint »keinen einheitlichen Stil, sondern charakterisiert eine künstlerische Haltung, die das klassische Form- und Kompositionsprinzip ebenso ablehnt wie die Abstraktion«. Konstitutiv ist das »Prinzip der Formlosigkeit« im »Spannungsfeld von Formauflösung und Formwerdung«. Der Begriff fasst verschiedene abstrakte Strömungen der europäischen Nachkriegskunst zusammen.



Bedeutende Kunstströmungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind der amerikanische Abstrakte Expressionismus und der Minimalismus<sup>17</sup>. Die von Großbritannien ausgehende Pop Art<sup>18</sup> erlebte besonders in den USA ihren Höhepunkt. Parallel entwickelten sich Happening<sup>19</sup> und Fluxus,

<sup>17</sup> Der Minimalismus wurde als eine speziell amerikanische Kunstbewegung verstanden, die sich von europäischen Traditionen (etwa dem Konstruktivismus, der Konkreten Kunst, der Malerei am Bauhaus) abzugrenzen suchte. Mit gleichem Recht wäre der Begriff auf europäische mit geometrischen Strukturen arbeitende Bildhauer anzuwenden, etwa Max Bill, Erwin Heerich, Peter Roehr oder Ulrich Rückriem.

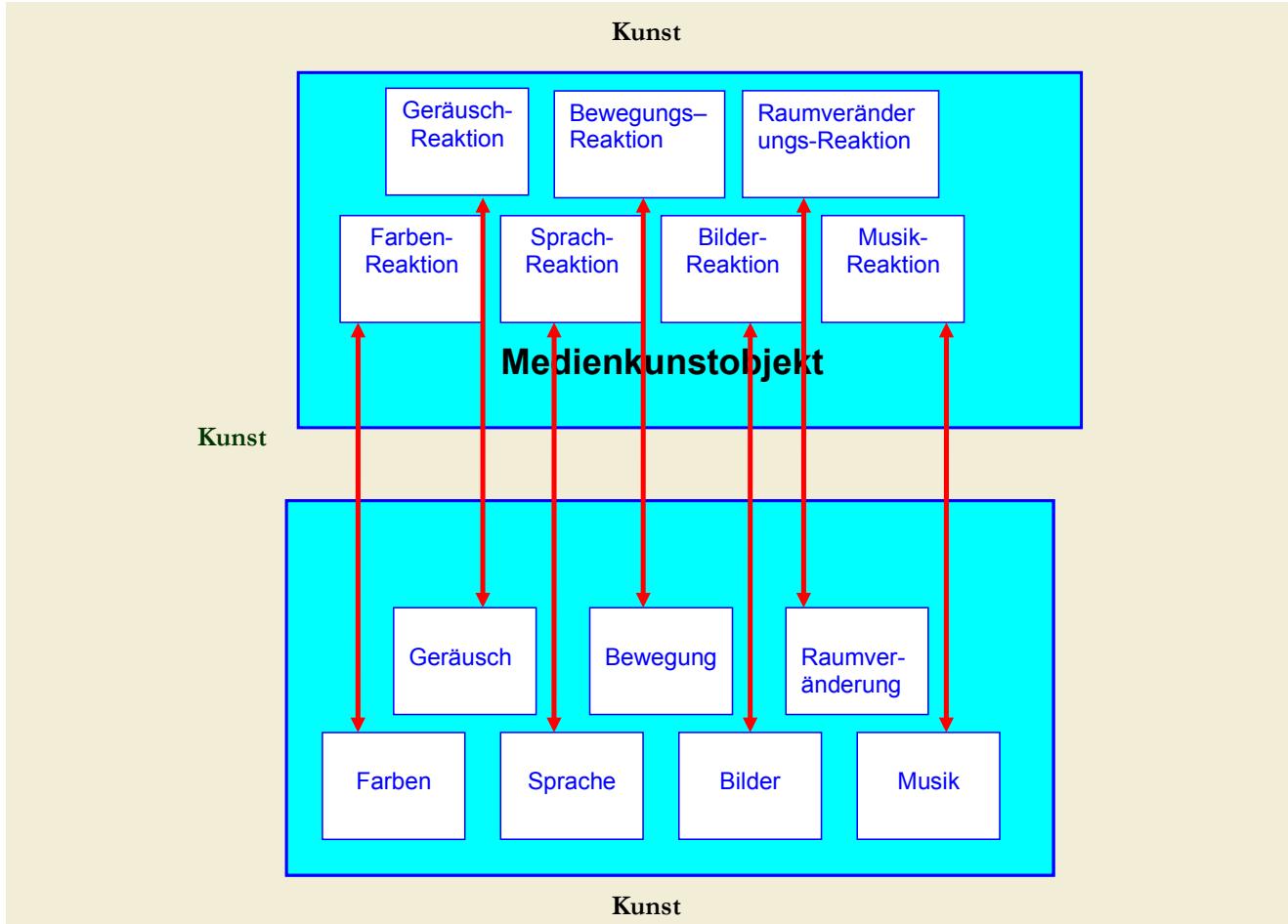
<sup>18</sup> Pop Art ist eine Kunstrichtung, vor allem in der Malerei und Skulptur, die Mitte der 1950er-Jahre unabhängig voneinander in England und den USA entstand und in den 1960er-Jahren zu einer vorherrschenden künstlerischen Ausdrucksform Nordamerikas und Europas wurde. Die Motive sind häufig der Alltagskultur, der Welt des Konsums, den Massenmedien und der Werbung entnommen, während die Darstellung in fotorealistischer und meist überdimensionierter Abbildung erfolgt. Pop Art – die Bezeichnung wird dem englischen Kunstkritiker Lawrence Alloway zugeschrieben – wird häufig als Reaktion auf die betont intellektuelle abstrakte Kunst charakterisiert und wendet sich dem Trivialen zu. Der Popkünstler fordert die absolute Realität, das heißt, dass alle Elemente rein, klar definierbare Gegenstands-Elemente sein müssen.

<sup>19</sup> Der Begriff Fluxus wurde erstmals 1960 als Titel für eine Zeitschrift verwendet, die der litauisch/US-amerikanische Künstler George Maciunas zusammen mit dem litauischen Galeristen Almūs Salcius herausgeben wollte. Astrid Schmidt-Burkhardt schreibt dazu: »Welche Begrifflichkeit Maciunas auch immer wählte, sie diente letztendlich dazu, Fluxus von Happening abzgrenzen, um so etwas wie eine eigene künstlerische Identität zu stiften. Herausgearbeitet wurde diese Differenzierung auch anhand der verschiedenen Traditionsstränge. Während das Happening auf das Barockballett des Hofes zu Versailles zurückgeht, entwickelt Fluxus Vaudeville, Gags, Dada und japanische Haikus weiter.« Fluxus war gleichzeitig eine Form der Aktionskunst, eine Bewegung unter Künstlern gegen élitaire Hochkunst,

sowie Performance<sup>20</sup>. Neben diesen Strömungen entstand auch ein moderner Realismus, für den der Fotorealismus beispielhaft ist. In Anbetracht der Entwicklung der Kunstauffassung beispielsweise des Minimalismus und der Konzeptkunst wurde vielfach und voreilig das Ende der Malerei ausgerufen, bis schließlich die »Neuen Wilden« bzw. »Jungen Wilden« in den 1980er-Jahren die Kunstszenen eroberten und die Malerei eine Neubelebung durch die kommerziell erfolgreichen postmodernen Realisten (»Kapitalistischer Realismus«) und

und der Versuch, neue kollektive Lebensformen zu schaffen (vergleiche Hans Belting, Das unsichtbare Meisterwerk). Fluxus wird aus einem fließenden Übergang zwischen Kunst und Leben, beziehungsweise der Einheit von Kunst und Leben erklärt: »Es geht um in das Leben einwirkende Produktionsprozesse und nicht um die Abschottung der Kunst vor dem Leben.«; »Das Leben ist ein Kunstwerk, und das Kunstwerk ist Leben.« (Emmett Williams) Fluxus als Aktionskunst ist eine durch musikalische Konzepte von John Cage und durch Zen beeinflusste Haltung gegenüber Zeitabläufen und Medienverwendung, die auf einfache Wiederholbarkeit setzt, statt herausragende einmalige Effekte erzeugen zu wollen. Fluxus integriert Video, Musik, Licht, Geräusche, Bewegung, Handlungen und diverse Materialien. Ein weiterer Unterschied zum Happening besteht in der Trennung zwischen Künstler und Publikum. Einige Künstler beteiligten sich an beiden Richtungen der Aktionskunst, ohne ihre verschiedenen Merkmale strikt auseinander zu halten.

<sup>20</sup> Performance (englisch für »Durchführung«, »Aufführung«, »Darstellung«, »Leistung«) bezeichnet: Performance (Kunst), eine Form der Aktionskunst Leistung (Informatik), das Zeiterhalten von Programmen (Software) und Geräten (Hardware) in der Informatik Performance (Risikomanagement), ein relatives Maß für das Verhältnis von Ertrag und Risiko einer Kapitalanlage Flugleistung eines Flugzeuges das konkrete Verhalten in der Soziologie, siehe soziales Handeln Performance (Werft), die Sportbootwerft »Performance Marine« Performance (Film), einen Film von Donald Cammell und Nicolas Roeg aus dem Jahr 1970.



Ironiker erfuhr. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts behauptet sich die Malerei neben vielen anderen Kunstformen (einschließlich digitaler Medien, Rauminstallation, Videokunst) – bedingt auch durch einen Kunstmarkt, der weiterhin nach (repräsentativen) handwerklich hergestellten Tafelbildern für seine Kunden verlangt – weiter als zeitgenössisches künstlerisches Medium. Sie steht für eine Nachfrage nach vermeintlicher »Authentizität« und der Figur des Künstler-Genies. Der Malerei haben sich weiterhin viele junge – eher wieder realistisch, gegenständlich malende – Künstler verschrieben. Aus soziologischer Sicht gehören Maler besonders oft zu den Working Poor, das heißt zu den Personen, die trotz Arbeit in Armut leben. Bildende Kunst schafft, sieht man von den Skizzen, Anschauungsmodellen und Maquetten ab, grundsätzlich immer nur Originale, das heißt künstlerische Endprodukte. Entstandene Testreihen, Teillösungen oder Zwischenresultate sind nur als Belege zur Ideenfindung, zur Überprüfung und Dokumentation des Entstehungsvorgangs wichtig und ersetzen nicht das Werk. Kunst entsteht bekanntlich unmittelbar während des künstlerischen Arbeitsprozesses, frei von inhaltlichen Forderungen von außen, ähnlich dem Film, wo jeder belichtete Kader ohne (alternativlos) Korrektur als Original auf der Projektionsfläche erscheint. Widerlegt ist die seit Langem innerhalb der Geisteswissenschaft von einzelnen Philosophen geführte Grundsatzdebatte, nach der die Malerei und die Bil-

dende Kunst im weitesten Sinne eine tradierte Kunstform präsentiert. Die formale Erweiterung des Mediums Malerei hat sich durch deren Grenzüberschreitungen hin zu anderen Kunstgattungen, wie etwa der Skulptur und dem Relief, längst durch die gegenwärtigen massenhaft auftretenden Kunstproduktionen bestätigt.

*Malerei ist zeitgemäß, Malerei ist relevant. Um es gleich einmal gesagt zu haben. Und sie ist es nicht, weil sie zuweilen präsentiert und verkauft wird wie eine Bentley-Limousine oder eine Uhr von Patek Philippe, mit der gleichen diskreten Suggestion von Erlauchtigkeit, Konsens und Bewunderung, unterlegt allenfalls von ein paar »Aahs« und »Ooohs«. Es gibt bekanntlich nicht gerade einen Mangel an Bildern: im Internet, auf Flachbildschirmen, auf hauswandgroßen Plakaten, in Handys genauso wie in den unzähligen Bildbänden im Bucherkaufhaus. Malerei steht zu diesem massenmedialen Bilderpool in Konkurrenz, egal ob sie sich aktiv darauf bezieht oder nicht. Gleichzeitig steht sie in Konkurrenz zu sich selbst, zu ihrer Geschichte, die ja wiederum Teil dieses Bilderpools ist. Darf denn Malerei nicht unschuldig tun, so als wäre sie gerade erst neu entdeckt worden – als originelle Art und Weise, buntes feuchtes Zeug auf einer Fläche aufzubringen und dann trocknen zu lassen? Doch, darf sie. Aber sie muss dann damit rechnen, als Dekoration, Flachware oder Sonntagsmalertum wahrgenommen zu werden – übrigens drei*



*Eigenschaften, denen sich intelligente Malerei annehmen kann, aber eben nicht unfreiwillig<sup>21</sup>*

Die Gegenwartskunst, im besonderen Maße die Malerei, ist überhaupt noch nicht überholt und auch nicht der Übersättigung zum Opfer gefallen und dies auch dann nicht, wenn es nichts zu sehen gibt, was nicht schon mehrmals gesehen wurde. Für die Kunst ist es gerade eine Herausforderung, das sichtbar zu machen, was sich dem Sichtbaren widersetzt: die Prozesse von Macht und Ohnmacht in unserem zivilisatorischen Leben, das jedem in seinem innersten Körperempfinden berührt. Dies ist eine der neuesten Aufgabenstellungen der Kunst, indem bewusst diese Mikromechanik der Wahrnehmung auf der Leinwand oder jedem anderen Bildträger mit Farbe oder im Objektbau unter Einsatz verschiedenster Materialien analytisch erprobt wird. Diese Vorgangsweise wurde bereits von Constantin Brancusi<sup>22</sup> am Höhepunkt der klassischen Moderne bestätigt und zur inhaltlich-sinnlich-bewährten Gültigkeit des Schöpfungsakts erklärt.

*Die Theorien sind Muster ohne Wert. Nur die Tat zählt.<sup>23</sup>*

Es kann nicht bestritten werden, dass die Gegenwartskunst, die als allein lebendig und der Zeit entsprechend bezeichnet wird, den Anspruch erhebt, in zugespitzter Form die Forderung eines Rechts auf Inhaltsbestimmung der Produzenten erhebt. Die Grenze, die Kunst und Künstler sowie Betrachter trennt, ist das grundsätzlich verschiedene Verhältnis, das zwischen den Vertretern der Gruppierungen zu den Sprachmitteln besteht, mit denen in der bildenden Kunst gearbeitet wird. Für heutige Künstler sind die Mittel zu primären und konstitutionell bestimmenden Elementen geworden, während der Betrachter diese Mittel im Grunde nur in angewandter Form untergeordnet dem Primärzweck reproduzierter Naturanschauung gelten lässt. Der Betrachter erlaubt diesen Mitteln nur insoweit ein künstlerisches Eigenleben, als dadurch der Hauptzweck nicht entrichtet oder vernebelt wird. Die Moderne schafft im Kunstwerk ein organisches Ausgleichsverhältnis zwischen Naturform und Kunstform. Insofern ist die Betrachterauffassung von Kunst das bewusste Resultat seiner Erziehung und seiner Gewöhnung, die von der Kunst und der

21 Heiser, Jörg, Plötzlich diese Übersicht – was gute zeitgenössische Kunst ausmacht, Berlin 2007, S. 120

22 Constantin Brâncuși, 1876–1957, rumänisch-französischer Bildhauer der Moderne und Fotograf. Mit dem dreiteiligen Kriegerdenkmal in Târgu Jiu aus dem Jahr 1938 erreichte er die Verschmelzung von Architektur und Skulptur.

23 Brancusi, Constantin, Manifest Epstein, Brancusi, Archipenko, Dunikowski, Modigliani, Ostfildern-Ruit: Hatje, 1998, S. 204



Kultur, in der der Betrachter sozialisiert wurde, ihren Ausgang genommen hat, die seit der Renaissance zum allgemein gültigen und traditionsbestimmenden Fakt geworden ist. Zum einen ist dieser Tatbestand ein durchaus positiver und diskutabler. Zum anderen aber wird auch ein indiskutabler Zustand sichtbar, indem die Freude am Kunstwerk mit der Freude am Kunststück verwechselt wird. Diese dem Kunststückhaften zugewandte Haltung beginnt dort, wo mit allen Mitteln, auch künstlerisch nicht statthaften, jene Übereinstimmung mit dem Naturvorbild zu erreichen versucht wird, die dem Betrachter nur den trivialen Spaß einer (unmittelbaren) Wiedererkennung des Naturobjekts beschert. Unversöhnlich, andersartig ist nun die Grundeinstellung der modernen Gestaltungsgesinnung, da diese aus der alten Art schlägt und darin liegt ihre eigentliche Entartung. Die Kunst hat jene Souveränität aufgekündigt, die bei den formschaffenden Prozessen dem anspruchsvollen Naturvorbild zugeordnet wurde. Der Akzent dieser Souveränität ist längst aus der ausgleichenden Mitte weit hinaus nach der Seite geschoben, auf der eine Selbstherrlichkeit der künstlerischen Ausdrucksmittel den Gestaltungsprozess zu regulieren versucht. Das heißt, es wurden die Ausdrucksmittel ihrer reproduzierenden Botmäßigkeit entzogen und ihnen ein produktiver Eigen-Sinn, ein produktives Eigen-Recht gegeben. Diese Entwicklung ist der neue Impulsgeber, der der Kunst ihren Begriff von schöpferischer

Gestaltungsleistung gibt. Die Überwindung des Naturvorbildes, die unter anderen bis zur völligen Unkenntlichkeit gehen kann, hat erst die Kluft hervorgebracht, die auch durch noch so viel guten Willen nicht mehr überbrückt werden kann. Denn überall dort, wo grundverschiedene emotional-künstlerische Auffassungen sich gegenüberstehen, sind die Störungen in der Verständigung unüberbrückbar. Es sei denn, dass an den Grenz- und Übergangsstellen sich noch ein Schein von Verständigungsmöglichkeit erhält. Denn unter dem Zwang einer widerwilligen Gewöhnung neigt ja der heutige Betrachter dazu, kleine Grenzüberschreitungen hinzunehmen. Aber gewöhnendes Hinnehmen ist kein grundsätzliches Bejahen, sondern vielmehr täuschen sich die, die diesen Vorgang als Verständigung bezeichnen. Farbe, Fläche, Rhythmus, Linie: Diese nach ihren autonomen Ausdrucksmöglichkeiten mit dem Ziel zu befragen, von ihnen Gesetzmäßigkeiten für die Sinn- und Formgestaltung künstlerischer Aussagen zu erhalten, ist nicht möglich, da die innere Gesetzmäßigkeit einer Kunst, die auf Geometrie reduziert ist, auch ihre innersten Gesetzmäßigkeiten auf reine mathematische (formale) Strukturen beschränkt. Vielmehr noch wird diese in ihrer äußersten Konsequenz zur reinen Geometrie, die fälschlich immer wieder als abstrakte Kunst oder absolute Form bezeichnet wird. Ein diesbezügliches Beispiel ist das Werk von Piet Mondrian und der Gruppe De Stijl. Jede Gegenständlichkeit vernach-



lässigend bildet die Bildende Kunst nur die Chiffresprache reiner Objektsymbolik. Die Formprozesse bei Mondrians Baummotiven verdeutlichen diese Vorgehensweise, dieser entfernt sich vom Naturobjekt Baum derart, dass am Ende nur noch ein in Rechtecken unterteilter Raster auf dem Bildträger (Leinwand, Papier etc.) erscheint. Ein Formalismus, der das Vorhandensein eines absoluten musikalischen Gehörs voraussetzt, wenn diese nicht als sinnlose Spielerei eingeschätzt und als abartig abgetan werden soll. Zum einen macht die Verdichtung der Signifikanz zum Botschaftsträger Sinn zu beachten oder zum anderen polarisierte Positionen in der Malerei zu benennen, die beispielsweise die parallele Entwicklung und die Differenz, wie es die Kunst von Blinky Palermo versus Luc Tuymans aufzeigt, die zugleich begründbar und willkürlich erscheinen lässt. Nur eine Generation zurück wäre das polare Künstlerpaar Donald Judd und Walter Pichler zu erwähnen, das die Spannbreite von gegenstandsloser und gegenständlicher Kunst repräsentativ verkörpert, während beide eine gemeinsame Materialverliebtheit auszeichnet. Judd und Pichler sind wie die anderen Gegensatzpaare austauschbar. Die Reihe der Beispiele der Gegensatzpaare wie etwa Sol Le-Witt und Joseph Beuys, Daniel Buren und Gerhard Richter u. a. könnten weiter fortgesetzt werden. Marcel Duchamp erklärte zu dieser Problematik, auf die Frage, was würden sie als eine Lösung sehen:

*»Offensichtlich kann es gar keine Lösung geben, wenn es kein Problem gibt. Probleme sind Erfindungen des Geistes. Sie sind unsinnig.«<sup>24</sup>*

Arthur C. Danto führt in seiner Schrift »Kunst nach dem Ende der Kunst« den entsprechenden Hinweis und schreibt:

*Ungeachtet ihrer Bedeutung und ungeachtet dessen, was ihre Zeitgenossen in ihnen sehen, bergen Kunstwerke eine Vielzahl latenter Eigenschaften, die erst später durch Bewusstseinsformen aufgedeckt und gewürdigt werden, von denen jene Zeitgenossen keine Ahnung haben konnten. Auf Grund der Beschränktheit unserer historischen oder kulturell gebundenen Phantasie können ganze Spektren künstlerischer Qualität lange Zeit unsichtbar bleiben, bis sie schließlich freigesetzt werden – wie der strahlende Prinz im Märchen durch den entzaubernden Kuss von seinem Froschsein erlöst wird, zu dem ihn ein böser Fluch verdammt hatte.<sup>25</sup>*

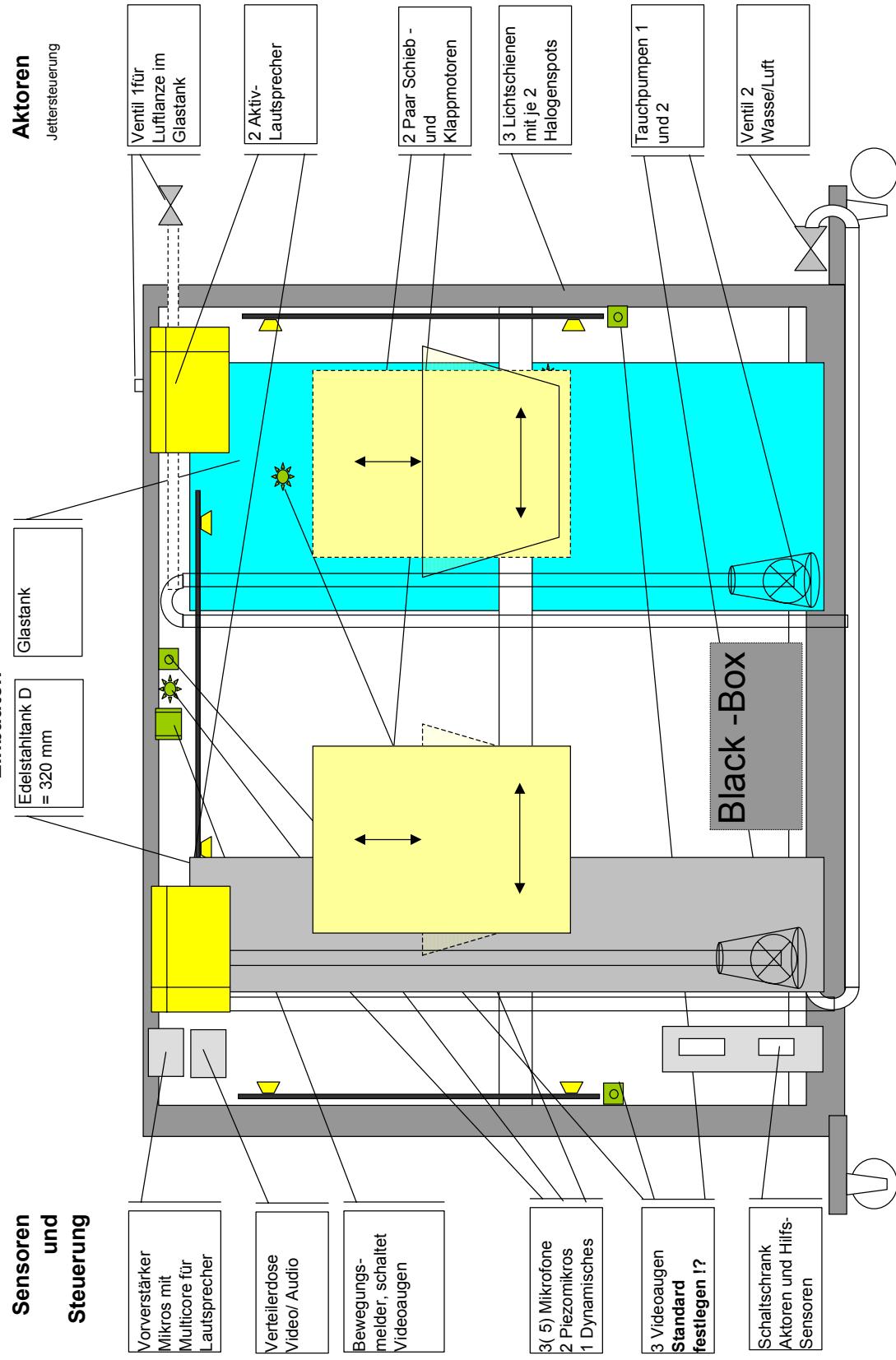
Auch die zu klarenden Interna der Kunst, die gerade gestellten unterschiedlichsten Ansprüche und Forderungen an die

<sup>24</sup> Duchamp, Marcel, in: Winthrop Sageant, Dada's Daddy, in Life Magazine, 28. April 1952, New York – Hier zitiert nach: Dokumentation über Marcel Duchamp, Katalog des Kunstmuseum Zürich, 30.6.–28.8.1960, S. 26

<sup>25</sup> Donto, Arthur C., Kunst nach dem Ende der Kunst, München 1996, S. 113

## Gestus-Modell Rahmen 2 und 3

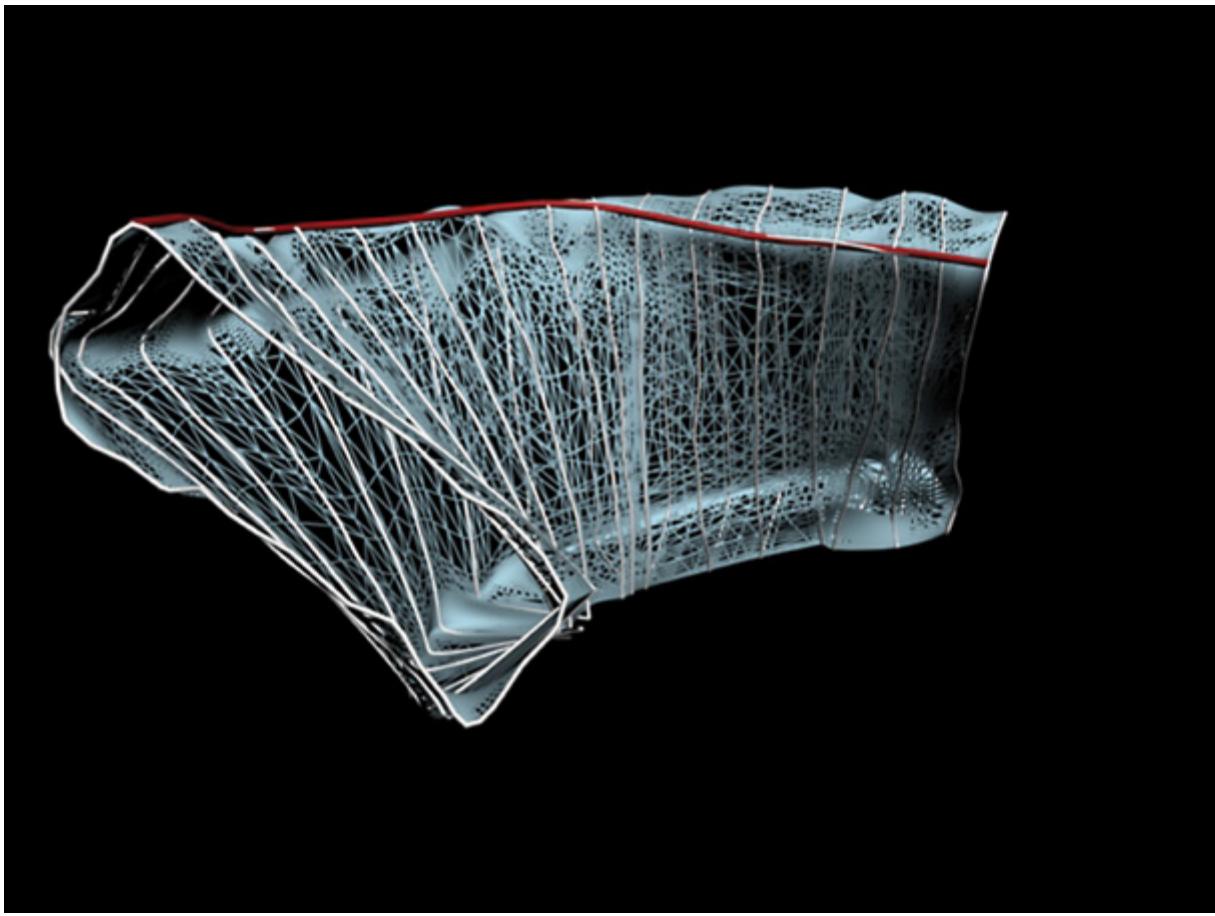
ein Viertel der Gesamtfunctionalität ist dargestellt



**Der Gestus des Fließens**  
**Rahmenausstattung**

**Teilprojekt Rahmen**

Pos.	vorn.	Bezeichnung	Anzahl	Beschreibung	Bestellnummer	Lieferant/Hersteller	Einzel-Preis	Gesamt-Preis	Gesamt-Preis inkl. Mwst
<b>Audioausstattung</b>									
1.1		Audiokarte/Break out Box	1 Stück	Delta1010 24Bit / 96kHz 101/O					
1.2		lautsprecherboxen	8 Stück	Aktiv-Monitorbox allessis oder ähnlich					
1.3		Multicore 4-fach	50 m	8-adrig, abgeschirmt 2x25m					
altern. 1.3		Multicore 6-fach		12-adrig, abgeschirmt 2x25m					
1.4		Multicore 16-fach (PC Zu Hauptverteiler)	15 m	1x16-adrig, abgeschirmt 8 x XLR male - 8 x female, 8 x Stereo linke - 8 x XLR male wie oben nur mit je einem Stecker in					
altern. 1.4		Multicore 24-fach (PC Zu Hauptverteiler) mit passendem Stecker	15 m	Hauptverteilerdose					
1.5		Adapteranschlüssekabel	1 Stück	Delta1010 auf zum Audiobuddy 2-Kanal					
1.6		Mikrofonverstärker	2 Stück	Haupverteilung mit Platz für Boddies und 3 Steckern für Zuleitung Delta und Weiterleitung zu den Nebennahmen					
1.7		Verteilerdose (Breakoutbox)	1 Stück	zur Unterverteilung an den Nebennahmen mit Stecker					
1.8		Verteilerdose (Stagebox)	2 Stück	Dynamisch 70Hz-20KHz D880					
1.9		Mikrofone-Piezotechnik	3 Stück	Yamaha DT-20 Piezotonaabnehmer					
1.10		alternativ Grenzflächenmikros	1 Stück	ATM-7R (Grenzflächenmikros)					
altern. 1.10		Mikrofonkabel a 5 m	8 Stück	zur Unterverteilung an den Nebennahmen					
1.11		Sonstiges	1 Stück	Kleinteile (Stecker, etc.)					
1.12									
<b>Videoausstattung</b>									
2.1	x	Videoaugen VC-1017		12V 160 mA Pegel/Vss/75 Ohm, 85° 330 Zeilen	11 80 95				
2.2		Videogehäuse		wie Rahmen 2					
event.		Halterungen für Videogehäuse							
event.		UHF-Modulator		zum Anschluß an HF-Antennenbuchse	19 27 91				
event.		Monitormodul		für Darstellung der Videokameras	19 25 97				
alternativ		Videokamera mit Mikrofon	3 Stück	Videokamera mit Mikrofon	7502 93 - 94				
2.4		Videomaster	1 Stück	Videoumschalter 4-Kanal in 2x out	7501 15 - 94				
event.		Videokreuzschiene							
event.		Digitaltransformer Video							
2.5		Verteilendosen Video	1 Stück	Compatibel mit Matrox Mill Software					
2.6		Kabel PC zum Hauptrahmen	15 m						
2.7		Kabel Haupt zu Rahmen 2 und 3	50 m	2 x 25 m Mindestverschlußt 2x12-Adrig					
2.8		Kabel für Monitore							
2.9		Stecker für Kreuzschiene							
2.10		Stecker für Haupt zu Nebennahmen							



Künstler, die von der Kunstwissenschaft debattiert werden, bleiben hier trotz erkennbarer Bruchlinien in der Kunst unbearbeitet. Gleichzeitig wird jedoch zur Aufarbeitung vorangegangener Richtungen der Moderne im vorliegenden Bild- und Textmaterial ein Beitrag zu liefern versucht, die klassische Moderne und die Gegenwartskunst als Artikulation, Wissens- und informationssicherndes Medium zu orten und so der Auffassung entgegenzuwirken, wonach die Kunst als einmaliges visuelles Phänomen abgetan werden kann und diese an dem Geschmack des jeweiligen Betrachters und des Zeitgeistes gebunden wäre.

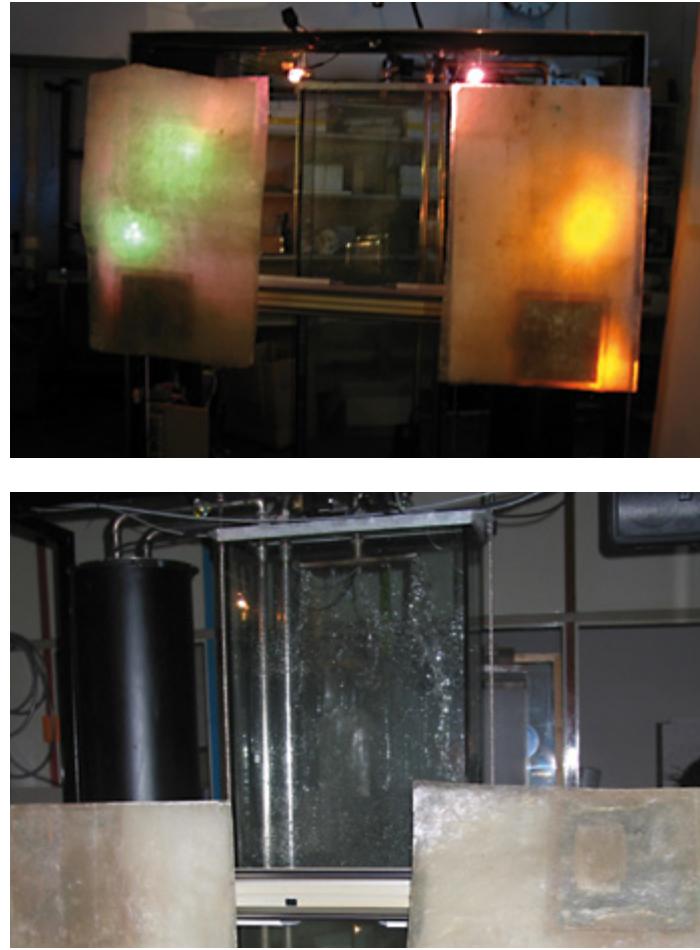
*In jedem Fall geht es darum, im Bildergebnis den Prozess der Entstehung zu erkennen und als entscheidend zu begreifen. Zu verstehen, warum die klassischen Probleme der Malerei in der Moderne – Abstraktion versus Figuration, Reproduktion versus Einmaligkeit – nur zwei der möglichen Widersprüche, die in einem Gemälde Platz haben ... Das sind also die beiden Extreme: entweder der Banalität der objektivierten Welt eine Art abgründige Eleganz abzuringen oder der eigenen plumpen und zugleich ungreifbaren Anwesenheit etwas wie Würde und Witz zu geben. Das eine spielt in der zweidimensionalen Welt unendlich oft kopierbarer Bilder und Formen, zeigt Ausschnitte und Bearbeitungen, Vereinfachungen, Kommentare, das andere bringt die Drei- bis Vierdimensionalität, die physische Anwesenheit im Hier und Jetzt wieder ins Spiel. Beides besiegt letztlich*

*den langen Abschied von der Renaissance-Idee der Zentralperspektive, jenes Bildraums, der nur von einem Betrachtungspunkt aus harmonisch-schön und unverzerrt gesehen werden kann.<sup>26</sup>*

Arnold Gehlen<sup>27</sup> bezeichnete diesen Zustand als im Dickicht der Posthistorie befindlich. Das heißt, der Künstler wie auch die Kunstbetrachter arbeiten eklektizistisch die einzelnen Vorhaben der Moderne nach, die uns aus dem 20. Jahrhundert hinterlassen wurden, um mehr Klarheit zu gewinnen. Damit wird deutlich, dass es nicht Aufgabe dieser Veröffentlichung war, die vorherrschende kunstgeschichtliche Unübersichtlichkeit aufzuarbeiten, die von der Meinungsvielfalt der verschiedenen Künstler, Kunsthistoriker und Betrachter ausgelöst wurde, um die verschiedensten Kunstversuche zu bewerten und zu ordnen. Diesem Vorhaben konnte auch deshalb nicht nachgekommen werden, da zum einen meine Werke von der Theorie und Praxis bestimmt sind, die im Laufe einer langen Entwicklungsphase entstanden sind und daher im Gegensatz zu Werken anderer Kunstschafter keiner

<sup>26</sup> Heiser, Jörg, Plötzlich diese Übersicht – was gute zeitgenössische Kunst ausmacht, Berlin 2007, S. 121

<sup>27</sup> Arnold Karl Franz Gehlen (1904–1976), deutscher Philosoph und Soziologe. Er zählt mit Helmut Plessner und Max Scheler zu den Hauptvertretern der Philosophischen Anthropologie. In den 1960er-Jahren galt er als konservativer Gegenspieler Theodor W. Adornos.



Richtung zugezählt werden können, da das Werk weder Elemente des Strukturalismus, des Prä- oder Poststrukturalismus, des Neo-Expressionismus, der Propagandisten der Moderne, der Abstraktion und des Agitprop aufweist und demzufolge dieses auch nicht in eine der vielen Kunst-Schubladen einge-lagert werden kann. Das Werk bleibt im wahrsten Sinne des Wortes ein Unikat eines Einzelgängers, der seine Position und seinen Werdegang zur Kunst ähnlich wie der französische Philosoph J. Baudrillard beschreibt. Die verschiedenen Häu-tungen, die in den einzelnen Lebensphasen von dem Autor vollzogen wurden, wirken rückblickend wie die Veränderung, die ein Realist am Anfang des 20. Jahrhunderts vollzog, bis hin zu den Medienkünstlern von heute, die sich der unterschiedlichsten künstlerischen Techniken und Medien bedienen und wie individualisierte Programmsprachen wirken: Der Autor hält es wie Baudrillard: Mit zehn Jahren war ich bereits »Revo-lutionär«, Situationist mit nicht einmal zwanzig, Utopist weit

vor dreißig, transveral<sup>28</sup> mit knapp vierzig, »viral«<sup>29</sup>, metalep-tisch<sup>30</sup> mit fünfzig und nun im vorerst letzte Quantensprung der Entwicklung ab fünfzig in den Einschätzungen und Be-trachtungen patagonisch<sup>31</sup>. Zum anderen bietet das vorliegen-de Bild- und Textmaterial teilweise nur subjektive Analysen anhand von Beispielen aus der Kunst und Medienkunst an, da eine Aufarbeitung auf Grund der Komplexität dieses Themas eine eigenständige analytische Studie erforderlich machen würde. In den Jahren seit 1860 sind innerhalb der Moderne in der Malerei, Bildhauerei und Objektkunst (Installation) viele

<sup>28</sup> Transversal (von lat. *transversus* »quer«), die:-, n (zwei – (n)) (Geom.): Gerade, die eine polygonale geometrische Figur, beziehungsweise die Seiten eines Dreiecks anschneidet. Treppfuge: Transversalwelle, die (Physik): Welle, bei der die Schwingungsrichtung der Teilchen senkrecht zur Richtung verläuft, in der sie sich ausbreitet. Der mathematische Begriff Transversalität beschreibt somit die gegenseitige Lage zweier Untermannigfaltigkeiten.

<sup>29</sup> Viral ist die Kurzbezeichnung für ein Webvideo, das mittels viralem Marketing über das Internet verbreiter wird. Weitere Bezeichnungen sind Viral Video, Viralspot oder Viralclip-Brockhaus

<sup>30</sup> Metalepsis, die:,...epsen (griech. *Metálepsis*) (Rhet. Stilk.): rhetorische Figur, bei der das Nachfolgende mit dem Vorhergehenden vertauscht (»Grab« statt »Tod«) oder einmehr-deutiges Wort durch das Synonym zu einer im Kontext nicht gemeinten Bedeutung ersetzt wird (»Geschickter« statt »Gesandter«).

<sup>31</sup> Patagonien geht auf den portugiesischen Entdecker Ferdinand Magellan zurück, der den einheimischen Tehuelche-Indianern, denen er während seiner Überwinterung im Jahre 1520 in der Region Feuerland (spanisch: *tierra del fuego*) begegnete, wahrscheinlich aufgrund ihrer großen Statur, den Namen patagones gab. Hierbei lehnte er sich an eine fiktive Gestalt, den Riesen Pathagón aus den Novelas de Caballería (Kapitel Primaleon), an.



kurzlebige Begriffe wie etwa Fauvismus, Kubismus<sup>32</sup> und Futurismus, Expressionismus, Dadaismus, Abstraktion, Surrealismus, Popart, Informel, Minimal Art, Art Brut, Op Art<sup>33</sup>, Bob

32 Der Begriff Kubismus ist von frz. cube bzw. lat. cubus für Würfel abgeleitet. Charles Morice verwendete den Begriff in einem Artikel vom 16. April 1909 im Mercure de France über Bilder Braques aus dem Salon des Indépendants. Louis Vauxcelles etablierte dann den Begriff cubisme in seinem Bericht über die Arbeiten Braques im Salon von 1909. Von nun an wurden die jüngsten Gemälde Pablo Picassos und Georges Braques der neu geschaffenen Stilrichtung zugeordnet. Nach Angaben von Guillaume Apollinaire hatte zuerst Henri Matisse bei der Betrachtung eines Landschaftsbildes von Braque im Herbst 1908 von »petits cubes« gesprochen. Der Galerist und Kunsthistoriker Daniel-Henry Kahnweiler schrieb in seinem 1920 erschienenen Buch Der Weg zum Kubismus, man solle den Namen nicht als Programm auffassen, weil man sonst »zu falschen Schlüssen« gelange. Der Name und die zu Beginn der Bewegung in Frankreich weit verbreitete Bezeichnung als geometrischer Stil erwuchsen aus dem Eindruck der ersten Betrachter, die in den Gemälden geometrische Formen sahen. Die von Picasso und Braque gewünschte Schvorstellung bestehende jedoch nicht in geometrischen Formen, sondern in der Darstellung der wiedergegebenen Gegenstände und dem Aufbau des Gemäldes. Die frühen Bilder und der Begriff selbst erweckten jedoch den Eindruck, dass sich der Kubismus an der geometrisierenden Abstraktion der Form orientiere. Diese Sichtweise wurde durch die Arbeiten der Puteaux-Gruppe unterstützt. So wurde dem Publikum in der Schrift Du cubisme aus dem Jahr 1912 diese eingängigere Vorstellung dargeboten.

33 Der Begriff Op-Art oder optische Kunst ist eine Stilrichtung der bildenden Kunst der 1960er-Jahre, die mithilfe präziser abstrakter Formmuster und geometrischer Farbfiguren beim Betrachter überraschende oder irritierende optische Effekte erzeugt, die Vorstellung von Bewegung, Flimmereffekte und optische Täuschungen. Die Op-Art stammt aus den experimentellen Traditionen des Bauhauses und des russischen Konstruktivismus: Beide Schulen errichteten zwischen den Phänomenen Licht und Farbe eine strenge Trennungslinie, die mit der jeweils unterschiedlichen Rezeption begründet wird. Licht kann im Raum als ein immaterieller Bewegungszustand wahrgenommen werden – Farbe hat jedoch eine materielle Bindung an eine Fläche und benötigt zur Wahrnehmung das Licht. Aus dieser grundsätzlichen Unterscheidung von räumlichem Licht und flächiger Farbe ergeben sich zwei Formen

Art, Hyperrealismus, Neo-Expressionismus etc. entstanden, die immer nur segmentartig die jeweilige Kunstbewegung erfassen und beschreiben. In der Architektur bildeten sich kurzlebige Erneuerungen in Form des Suprematismus, des de Stijl, des Bauhauses, der Postmoderne, des Konstruktivismus, des Dekonstruktivismus, um nur die Auffälligsten stilistischen Merkmale anzuführen. Alle diese Erneuerungen waren darauf hin konzipiert, dass die ständige Zuspitzung formaler Lösungen den Ausdruck utopisch-idealistischer Programme und geistiger Weltentwürfe sichern sollte. Die einzelnen Entwicklungen konnten sich aber nur so lange behaupten, als die Kunst der Moderne und im besonderen Maße die Malerei als anerkannter und hoch eingeschätzter Botschafts- und Impulsträger noch intakt und die Radikalisierung der Formen nach ästhetischen Gesichtspunkten und theoretischen Ansätzen, die Teil des Werkes waren, einen gangbaren und nicht wie heute behauptet obsoleten Weg darstellten. Unter dem Einfluss der vielen formalistischen Paradigmen entstand Mitte der 50er-Jahre der Wunsch nach einer Ideologie, die den

einer optischen Kunst: Eine kinetische Op-Art im dreidimensionalen Raum und eine statische Op-Art auf der zweidimensionalen Ebene. Die Betonung des Optischen veranlasste Josef Albers zu der Äußerung, dass alle Malerei optisch sei. Er formulierte seine Kritik in dem Satz: »Die Benennung irgendwelcher Bildkunst als ›Optische Kunst‹ ist ebenso sinnlos wie von akustischer Musik zu sprechen oder haptischer Skulptur.«



Formspielereien zu entkommen suchte und so der modernen Ästhetik ihre Grundlagen entzog. Die Anregungen zu diesem Paradigmenwechsel kamen hauptsächlich aus New York, Paris, Düsseldorf, Wien sowie London und wurden von Vertretern einzelner Schulen in die Kunstszenen getragen. Aus den USA kamen Künstler wie Jasper Johns, Ad Reinhardt, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg und Frank Stella. Yves Klein, Joseph Beuys, Arnulf Rainer, u. a. und Vertreter der Fluxus Bewegung und des Informell waren die europäischen Akteure. Die Skulptur beschritt damals ebenfalls neue Wege, indem die verschiedensten Alltagsutensilien für die Kunst entdeckt wurden. Die Ready-Mades (seriell produzierte Gebrauchs- und Alltagsgegenstände) oder technische Apparate wurden zu Kunstwerken erklärt. In der Wüste montierte Lichtobjekte fanden als eine Art von Objects trouvés in Amerika und Europa in der Kunstszenen Beachtung und erreichten zugleich eine Hochkonjunktur. Vorausgesetzt der Betrachter unterwarf sich einem radikalen Umdenken, sofern dieser das neue Kunstverständnis spüren und verstehen wollte. Beispielsweise beglückten die Vertreter des Nouveau Réalisme den Betrachter mit >neorealistischen Kunst- oder Müllhalden<, wie der Kunsthistoriker Beat Wyss bemerkt. Alternative Sehweisen, die auf Basis von Wahrnehmungsphänomenen stattfanden, wurden mit der kinetischen Kunst und der Op Art initiiert und verdeutlicht. Mit der Land Art hingegen gewann die Ge-

genwartskunst wieder ihre (neue) Bedeutung und Dimension im Bereich der Raum und Objekt Beziehung. Die Künstler des Fluxus verworfen auf den Straßen mit ihren konventionellen Vorstellungen von Kreativität hingegen den neugewonnenen Einfluss auf den öffentlichen Raum. Das komplexe Kunstgefüge, das heute meist jenseits der Gattungsgrenzen angesiedelt ist, brachte damals immer neue Strategien hervor, mittels derer die traditionellen Vorstellungen von der hehren Kunst unterlaufen wurden. Strenge, effiziente Konzepte wurden von den Vertretern der Minimal Art und der Pop Art mit dem Ziel entwickelt, eingefahrene Wahrnehmungsmechanismen zu stimulieren und verschüttete Teile unseres Bewusstseins aufzubrechen. Donald Judd<sup>34</sup> raubte beispielsweise den Kunstobjekten die letzte Möglichkeit sich dem Illusionismus

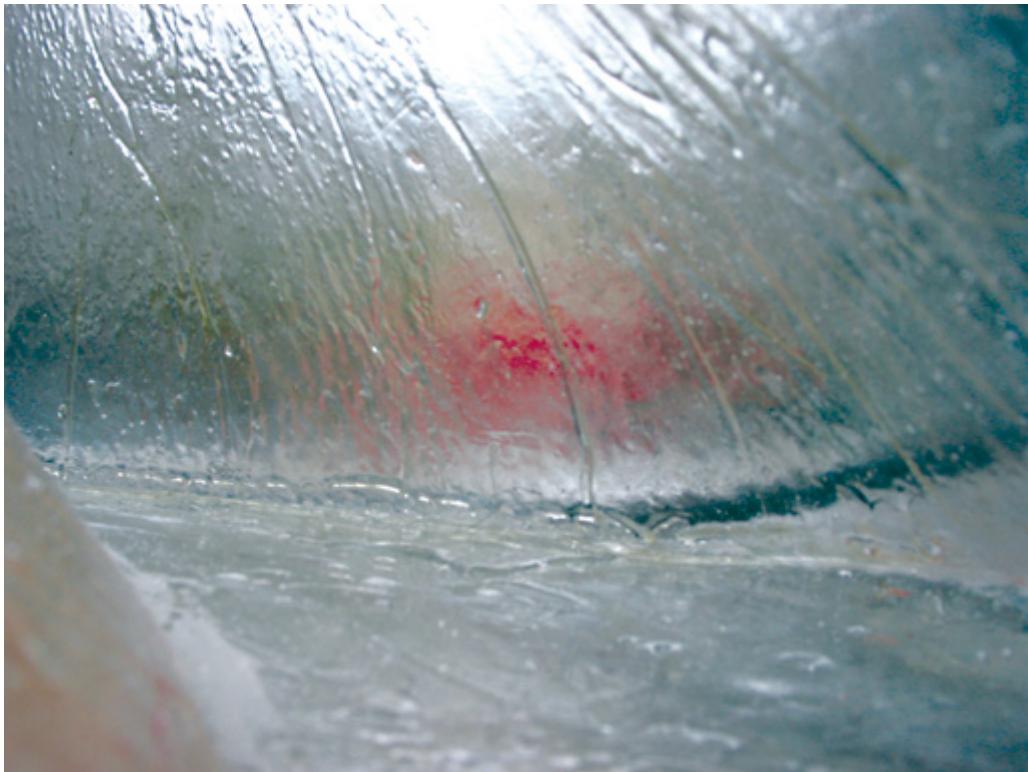
---

<sup>34</sup> Judd, Donald Clarence, 3. Juni 1928 bis 12. Februar 1994, US-Maler, Bildhauer, Architekt, neben Robert Morris und Sol LeWitt einer der Hauptvertreter des Minimalismus. begann seine Laufbahn als Maler, wollte aber nicht, dass seine Bilder an der Wand hängen, außerdem experimentierte er mit freistehenden Objekten, doch ihn beschäftigten mehr deren äußere Formen. Er suchte nach etwas, das weder Malerei noch Skulptur war, sondern beides vereinen sollte. Mit den »Spezifischen Objekten« gelang ihm durch Einschnitte und Streifen, Raum ins Bild zu bringen. Ebenso integrierte er Objekte in zweidimensionale Werke, um Tiefe nicht durch Illusion zu erhalten. »Tatsächlicher Raum ist wirklich aussagestärker und spezifischer als Farbe auf einer flachen Ebene.« Judd postierte in der Folge einfache Boxen aus Holz ohne Podest im Raum. So wurden sie zu Elementen des Raums, wirkten direkt auf ihre Umgebung und veränderten diese. Seine Gruppierungen aus einfachen Kuben und Quadern, die als Boden- oder Wandstücke konzipiert waren, wurden berühmt.



anzunähern, was zwar ein richtiger Schritt in die richtige Richtung war, indem Judd erkannte, dass etwa der Expression und die Konstruktion in serieller Reihung höchst indifferente Objekte hervorbrachte und die Form nicht veränderte, sondern vielmehr konterkarierte. Leider schaffte er gleichzeitig das sinnliche Moment ab, da er durch seinen puristischen Denkansatz keinerlei Form zuließ und sich in seinem Werk ausschließlich auf Funktion, Handwerk und Materialität konzentrierte. Judds Ladenobjekt in der Stuttgarter Staatsgalerie ist dafür exemplarisch. Unbekümmert und weniger subtil griff Andy Warhol in das Kunstgeschehen ein, er holte die Welt des Trivialen in die Gegenwartskunst und produziert Produkte der Werbung und PR mittels Illustration sowie Klischees aus der Konsum- und Medienwelt, oder erhob Alltagsgegenstände zu Kunst, ohne dass Unterschiede zwischen ernsthafter Interpretation und zynischer Aneignung von Trivialem deutlich wurden. Einen entscheidenden radikalen Schritt machte auch Andi Warhol nicht, anstatt die Ikone Elisabeth Taylor mit den zu reinigenden Füßen im Waschbecken oder die Beinhaare rasierend abzubilden, stellte er diese mittels vielfarbigen Siebdrucken als eine Madonnenerscheinung des 20. Jahrhunderts dar, die mit Hilfe von Produkten der Kosmetik wie eine gerade fertiggestellte Schönheit aus der Retorte erscheint.

*Von einem unerheblichen negativen Gemunkel abgesehen, wurde »Brillo Box« zwar sofort als Kunst akzeptiert, doch die Frage spitzte sich drauf zu, warum Warhols Brillo-Kartons Kunst waren. Ihre gewöhnlichen Gegenstücke in den Lagerräumen der Supermärkte in der gesamten Christenheit dagegen nicht. Natürlich gab es handfeste Unterschiede: Warhols Schachteln waren aus Sperrholz, die anderen aus Karton. Doch selbst wenn es umgekehrt gewesen wäre, hätte sich an der Sache philosophisch nichts geändert, und es blieb somit die Entscheidung offen, ob wirklich keine materiellen Unterschiede das Kunstwerk vom realen Ding abgrenzen müssen. Tatsächlich traf Warhol die Entscheidung denn auch mit seinen berühmten Campbell-Suppendosen, die er einfach den Regalen des Großhandels entnahm, wo auch wir anderen unsere Suppen kaufen. Doch auch wenn er sie mühsam von Hand angefertigt hätte, in einzigartiger Ausübung der Spenglerkunst handgemachte Blechdosen so fehlerfrei gearbeitet, dass sie vom Industrieprodukt ununterscheidbar gewesen wären, hätte sich an ihrer Zugehörigkeit zur Kunst – unter deren Kategorie sie bereits fielen – kein Deut geändert. Petrus, Johannes und Jakobus sahen Jesus vor ihren Augen verklärt: »... sein Angesicht strahlte wie die Sonne, seine Gewänder aber wurden leuchtend wie das Licht« (Matth.17,2). Möglich ist, dass es das Kunstwerk war, dass da leuchtete, aber das Leuchten konnte ja wohl nicht die Art von Unterschied ausmachen, nach der er eine Definition von Kunst suchen würde, höchstens als Metapher: deren Leuchtkraft ist sicherlich im Matthäus-Evangelium enthalten. Was auch immer der Unter-*



schied sein mag, es konnte nicht in dem bestehen, was dem Kunstwerk und dem ununterscheidbaren realen Ding gemein war – also nicht in etwas Materiellem und der direkten vergleichenden Beobachtung Zugänglichem. Da jede Kunstdefinition auch die Brillo-Schachteln umfassen muss, ist klar, dass sich auf einer Überprüfung von Kunstwerken keine solche Definition aufbauen lässt.<sup>35</sup>

Seine Darstellungen von Marilyn Monroe, Elvis Presley, J. Wolfgang Goethe, einem Elektrischen Stuhl, einem Auto-unfall oder von grobflächigen Blumenmotiven wurden zu Darstellungen mit Massenwirkung, die fast jeder kennt, jedoch blieben die Werke ohne eigentliche gesellschaftliche Relevanz und reihen sich als formalistische Bilder in die traditionelle Kunst im Zeitgeist der 60er-Jahre ein. Kommentarlose Verklärung des Gewöhnlichen wird durch Warhol für die Malerei zum fruchtbaren Zugriff, da er die tradiert eingestufte und für obsolet erklärte Gegenständlichkeit zu einer neuen Akzeptanz führt. Dabei bediente sich Warhol vieler formalistischer Klischees aus der Werbebranche, indem er die Darstellungen nicht in ihren tatsächlichen Kontext, sondern als Zitate der Postmoderne ins Bild setzt.

Die Definition von Kunst ist so schwer fassbar, dass sie fast schon lächerliche Nichtanwendbarkeit philosophischer Definitionen von Kunst auf die Kunst selbst von den wenigen, die die Nichtanwendbarkeit als ein Problem wahrgenommen haben, auf die Auflösung der Frage, wenn freilich auch aus Gründen, die zu komplex sind, als das sie hier erörtert werden können. Die Warhol-Schachteln machen jedoch selbst diese angebliche Nichtdefinierbarkeit zu einem Problem, da sie dem, was nach allgemein übereinstimmender Ansicht keine Kunstwerke sind, so völlig gleichen und somit die Definitionsfrage ironischerweise noch verschärfen. Meiner Ansicht nach lag die unvermeidliche Leere der herkömmlichen Definition von Kunst darin, dass sie alle auf Merkmalen beruhten, die von den Warhol-Schachteln für solche Definitionen als unerheblich erwiesen werden; so dass nach irgendeiner Revolution in der Kunswelt die gut gemeinte Definition an den kühnen neuen Kunstwerken einfach abprallte. Jede haltbare Definition muss sich demnach gegen solche Revolutionen wappnen. Ich neige zu der Ansicht, dass mit den Brillo-Schachteln die Möglichkeiten tatsächlich abgeschlossen sind und dass die Geschichte der Kunst in gewisser Weise an ein Ende gelangt. Sie ist zwar nicht zum Stillstand gekommen, ist aber in dem Sinne an einem Ende angelangt, dass sie zu einer Art von Bewusstsein ihrer selbst übergegangen und wiederum angekündigt war. Damit meine ich zum Teil, dass tatsächlich die innere Entwicklung der Kunswelt hinreichend konkret werden musste, damit die Kunstphilosophie selbst zu einer ernsthaften Möglichkeit werden konnte. In der fortgeschrittenen Kunst der

35 Danto, Arthur C., Die Verklärung des Gewöhnlichen, Frankfurt/Main 1993 S. 12



sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts waren Kunst und Philosophie plötzlich füreinander offen. In der Tat brauchen sie einander plötzlich, um sich gegenseitig auseinanderzuhalten.<sup>36</sup>

Es ist heute kaum noch überschaubar, wie oft beispielsweise das Tafelbild und die Bildende Kunst selbst in den letzten hundert Jahren als tradiert oder für tot erklärt wurde. Mit dem Auftritt von Andy Warhol in der amerikanischen Popszene wurde der Bildenden Kunst wieder Bedeutung zugeordnet, die heute längst wieder verblasst ist, da sich in den letzten 20 Jahren eine neue Gegenständlichkeit entwickelt hat. Man denke nur an Maler wie Neo Rauch u. a., die aus der Leipziger Malschule von Bernhard Heisig<sup>37</sup> kommen und beim ame-

rikanischen Kunstmuseum mit ihrer kleinteiligen Darstellungsform und Technik Begeisterung auslösten. Trotz all der Fragen, die nach der Brauchbarkeit und Funktion von Malerei gestellt werden, kann gesagt werden, dass diese ein wesentlicher Bestandteil der menschlichen Wahrnehmung im gesellschaftlichen Kontext bleibt. Zugleich war und ist die Kunst ein unverzichtbares Feld für das abenteuerliche Experiment Leben, zumal sie die Möglichkeit schafft, innezuhalten, sich Rechenschaft über das Tun und Handeln zu geben, sich seiner Position zu vergegenwärtigen, indem Fragen nach dem »was wollte ich und wo bin ich letztlich gelandet« gestellt werden können.

*Es ist ein Spiel mit Eigendynamik, mit der Widerspenstigkeit des Vorgangs gegenüber einer kompletten, willentlichen Durchdringung. Etwas Außersubjektives tritt also hinzu: etwas, das zum einen der Eigengesetzlichkeit des malerischen Prozesses geschuldet ist – und zum anderen aber auch allem, was nicht Malerei ist. Die einsamen Entscheidungen der Malerei kann man verstehen als habituell analog, also von ihren Verhaltenskonventionen her vergleichbar mit*

36 Danto, Arthur C., *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt/Main 1993 S. 13

37 Bernhard Heisig, gest. Juni 2013, Sohn des Breslauer Malers Walter Heisig, bei dem er auch seine erste Ausbildung erhielt. Von 1941 bis 1942 besuchte er die Kunstgewerbeschule in Breslau. Von 1942 bis 1945 nahm er als Kriegsfreiwilliger in der 12. SS-Panzer-Division »Hitlerjugend« am Zweiten Weltkrieg teil, wurde wiederholt z. T. schwer verletzt, nahm an der Ardennen-Offensive und den Kämpfen um die »Festung« Breslau teil, geriet in sowjetische Kriegsgefangenschaft und wurde 1945 als Invaliden nach Breslau entlassen. Seine traumatischen Erlebnisse im Krieg thematisiert er später immer wieder in seinen Bildern. Im Jahre 1947 wurde er aus seiner Heimatstadt Breslau vertrieben. 1954 wurde Heisig als Dozent an die Hochschule für Grafik und Buchkunst berufen, wo er 1961 zum Professor ernannt und als Rektor gewählt wurde. Von 1956 bis 1959 war er außerdem Vorsitzender des Verbandes Bildender Künstler (VBK) im Bezirk Leipzig. Nach seiner Kritik auf dem V. Kongress des VBK 1964 an der Kulturpolitik von SED und DDR-Regierung und den Ergebnissen des

sogenannten »Bitterfelder Weges« wurde er als Rektor abgesetzt, blieb aber als Dozent und Leiter der Abteilung Graphik und Malerei an der Hochschule. 1968 kündigte Heisig seine Dozententätigkeit auf Grund des zunehmenden Dogmatismus an der Kunsthochschule und arbeitete von da an wieder freiberuflich.



*Entscheidungen in der sozialen Welt. Ist nicht die Art und Weise, in der ein Bild entsteht, auch so etwas wie eine Internalisierung oder Sublimierung der Art und Weise, wie soziale Beziehungen verlaufen? Malerische Handlungen als rituelle Mimese möglicher sozialer Handlungen? Systematisches, konsequentes, selbstsicheres, zuweilen gar starrsinniges Weiterführen; oder aber taktisch lavierendes Abwandeln, Überarbeiten, Vertuschen, von Handlungen, die man einmal ausgeführt, oder von Entscheidungen, die man einmal getroffen hat, dann wieder deren Erinnern und Hervorholen. Die Leinwand als eine Art zweidimensionale Voodoo-Puppe des Geflechts von Entscheidungen und den Reaktionen auf sie, die aber auch diese Stellvertreterfunktion gerade wieder zurückweist und – so wie das Künstlerindividuum auch – auf Eigensinnigkeit beharrt.<sup>38</sup>*

Tatsächlich rufen selbst Picassos Bilder wie etwa »Les Demoiselles d'Avignon« oder »Guernica« beim Betrachter eine seltsame Ferne hervor, obwohl Themen bearbeitet wurden, die jeden Menschen in irgendeiner Weise nahestehen. Kunst ist ihrem Charakter nach nicht deckungsgleich mit der Wirklichkeit, daher steht diese dem Versuch entgegen, mittels der Kunst die Wirklichkeit zu verändern, wie dies oft in einer

maßlosen Überforderung eingemahnt wird. Kunst entdeckt, mahnt, erkennt, und stellt eigene Bewertungen auf, das ist genug an Aufgaben für diese und das ist gut so.

In seiner Schrift Fragen und Gegenfragen, Schriften zum Kunstproblem bemerkt Wilhelm Worringer:<sup>39</sup>

*Ich wiederhole: naturferne Kunst ist publikumsfremde Kunst. Muss es sein. Die Frage ihrer sozialen Existenzberechtigung wird damit gestellt. Und diese Frage wird natürlich in radikaler Weise von denen negativ beantwortet, die der Diktatur des Produzenten eine umgekehrte Diktatur der Konsumenten entgegenzustellen sich anschicken. In diesen Extremen bewegt sich die heutige Diskussion. Die Kunst nicht nur für Künstler und Kenner, die Kunst nicht nur für Einge-*

38 Heiser, Jörg, Plötzlich diese Übersicht – was gute Zeitgenössische Kunst ausmacht, Berlin 2007, S. 133

39 Worringer Wilhelm 1881–1965), Literaturwissenschaftler, wechselte aber bald zur Kunstgeschichte und studierte bei Heinrich Rückert, Georg Simmel und Heinrich Wölfflin. Seine methodische Herangehensweise präsentierte sich am klarsten in seiner Dissertation Abstraktion und Einfühlung (1907 bei Artur Weese, Bern). Darin teilte Worringer die Strömungen in der Kunst allgemein in Abstraktion (als Reaktion des Menschen auf die verwirrende Umwelt und seine verlorene Stellung im Weltganzen) und Einfühlung (die er mit einem Natur nachahmenden Zug gleichsetzt.) Seine Formel: »Ästhetischer Genuss ist objektivierter Selbstgenuss« könnte man mit dem Zitat: »Wir genießen in den Formen eines Kunstwerks uns selbst.« übersetzen. Wie der Einfühlungsdrang als Voraussetzung des ästhetischen Erlebens seine Befriedigung in der Schönheit des Organischen findet, so findet der Abstraktionsdrang seine Schönheit im lebensverneinenden Anorganischen, im Kristallinischen, allgemein gesprochen, in aller abstrakten Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit.



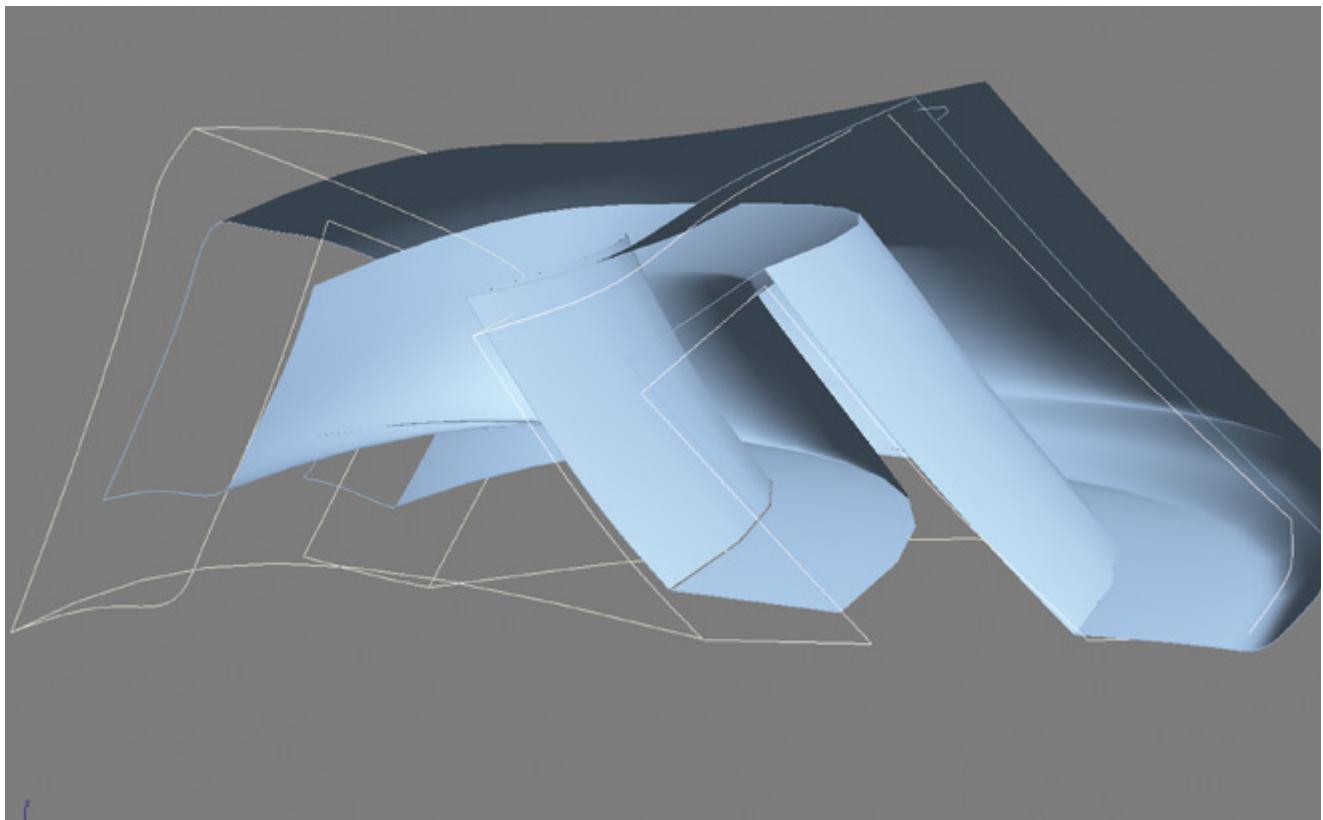
*weihte, die Kunst für das ganze Volk ... so lautet der Schlachtruf, der der Abseitigkeit der natur- und volksentfremdeten Atelierkunst nun entgegengeschleudert wird. Statt zu rufen »Kunst dem Völk«, ruft man »Die Kunst dem Volk«. Als ob es so etwas wie die Kunst gäbe! Als ob es so etwas wie eine Kunst gäbe! Ein im Grunde romantisches Begriffsgötzentum wird mit solchen Einheitsbegriffen Kunst getrieben. Denn wir verbauen uns jede Verständigungsmöglichkeit, wenn wir mit dem Begriff Kunst solche aus der Romantik vererbte Begriffsvergötzung treiben.<sup>40</sup>*

Ulrich Reißer und Norbert Wolf schrieben in ihrem Essay »Kunst-Epochen 20. Jahrhundert II « in Bezug zur Malerei lakonisch: Zurück auf den Boden der Tatsachen – die Fiktion! Das, was wie ein Paradoxon klingt, ist paradigmatisch für die 80er-Jahre, in denen die figurative Malerei neues Ansehen

erlangte. Die oft schon totgesagte Malerei scheint allen Unkenrufen zum Trotz wieder einmal auferstanden, obwohl sie natürlich nie aufgehört hatte zu existieren, sich in Schüben immer wieder zu Wort meldete. Als ein exemplarisches Beispiel für die Auferstehung der Malerei kann Gerhard Richter betrachtet werden, der als Vertreter eines sozialistisch-realistischen Stils 1961 von Dresden nach Düsseldorf gewechselt war, da dieser in Düsseldorf unverhofft auf eine andere neue Welt stieß, zumal er plötzlich mit Zero, Fluxus und Pop Art konfrontiert wurde. Die einzelnen Parolen dieser Entwicklungen qualifizierten Richter erst, obwohl die Malerei damals zur künstlerischen Nebenerscheinung degradiert und die realistische Malweise als Todsünde galt. Doch Richter assimilierte sich rasch, Fluxus wurde zum Katalysator und die Pop Art zur Ikonografie<sup>41</sup> seiner Bilder.

40 Worriinger, Wilhelm, Fragen und Gegenfragen, Schriften zum Kunstproblem, München 1956, S. 145–146

41 Ikonografie (von griech. *εἰκόνη* eikon, »Bild« und *γράφειν* graphein, »schreiben«) ist eine wissenschaftliche Methode der Kunstdgeschichte, die sich mit der Bestimmung und Deutung von Motiven in Werken der Bildenden Kunst beschäftigt. Die Erforschung und Interpretation von Inhalt und Symbolik der Bildgegenstände unter Berücksichtigung von zeitgenössischen literarischen Quellen wie der Philosophie, Dichtung und Theologie, die auf die jeweiligen Motive und ihre Darstellungsweise Einfluss hatten, wird auch als Ikonologie bezeichnet. Eine erste systematische Lehre dieser Methode legten die Kunsthistoriker Aby Warburg (1866–1929) und Erwin Panofsky (1892–1968) vor.



## Objekt, Form- und Farbbestimmung – die bildhaften Zeichen

Im Maß sind, abstrakt ausgedrückt, Qualität und Quantität vereinigt. (Hegel, Logik I)

*Was wir in den Bildern sehen sind Fügungen von Farbe, Form und Linien, die weder Gegenstände umschreiben noch Zeichen setzen, sondern etwas zu sehen geben. Cézanne geht es gleichermaßen um Sichtbarmachung und um Anblicken. Er bestätigt den menschlichen Erfahrungsumgang mit der Wirklichkeit und überbietet ihn zur gleichen Zeit durch ein Sehen, das imstande ist, alles wie zum ersten Male zu zeigen. Das Bild ist Grund einer Einsicht, die es ausschließlich aus sich selbst schöpft. Der Maler übersetzt deshalb keine innere Vorstellung ins Äußere der Farben, projiziert sie nicht auf den Schirm der Leinwand, sondern er arbeitet zwischen den Flecken, Linien und Formen, richtet sie ein, baut sie um, ist so sehr Autor wie Medium seines Tuns.<sup>42</sup>*

42 Boehm, Gottfried, Was ist ein Bild?, München 1994, S. 21

Die Klassische Moderne brachte drei grundsätzliche und tiefgreifende Veränderungen in der Bildenden Kunst, die auf den folgenden Seiten näher beschrieben werden. Diese Veränderung schaffte die Möglichkeit für einen neuen, äußerst »praktikablen« Theorieansatz, der die Bildbotschaften und die Informations- und Wissensvermittlung erweiterte. Damit sind einmal die Weiterentwicklung der traditionellen Bildmedien (Malerei, Zeichnung etc.) und die technisch-elektronischen Bilder (Fotografie, Video, Film, Animation, Internet etc.) im formal-ästhetischen Bereich und die grundlegende Mitbestimmung bei der Festlegung des Farb- und Formenkanons gesichert. Der Kunsthistoriker Heinrich Klotz, Mitbegründer des ZKM<sup>43</sup> in Karlsruhe, sprach in diesen Zusammenhang

43 Das ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe ist eine Kulturinstitution, die 1989 gegründet wurde und sich seit 1997 in einem denkmalgeschützten Industriebau einer ehemaligen Munitionsfabrik in Karlsruhe befindet. Es richtet Sonderausstellungen und thematische Veranstaltungen aus, forscht und produziert im Bereich Neuer Medien und bietet öffentliche wie individuelle Vermittlungsprogramme an. Das ZKM vereint unter



sogar von einer Zweiten Moderne. Darunter ist zu verstehen, dass wissenschaftlich-technische und künstlerische Erkenntnisse ineinanderfließen. Zuletzt sei noch auf den Wertewandel hingewiesen, der auf den in den 40er-Jahren des 20. Jahrhunderts gemachten Erfahrungen beruht. Danach ist die Interpretation der Bildbotschaft und dessen Entstehungsort für die Bewertung des Kunstobjektes genauso wichtig, wenn nicht noch wichtiger als das Kunstobjekt selbst. In letzter Konsequenz heißt dies, die Botschaft des Künstlers ist durch das Werk nicht mehr geschützt. Als Beispiel für diese These sind Werke, die durch den Kunsthändler oder sonstige Ereignisse von ihrem Kulturraum in einen anderen (fremden) gelangen werden, wegen des Wegfalls ihrer örtlichen Verankerung in der Folge dem Betrachter (möglicherweise) unverständlich oder fremd. Der Koreanische Künstler Jai Young Park wirkte mit seiner Ausstellung »Visions Across the Paddyield« im Haus der Kulturen in Berlin dem entgegen, indem Park mittels Internet die kulturelle Umgebung (ein Reilstal südlich von Seoul) seiner Werke in die Ausstellung einspielte. Mit der Interaktion der Bilder und dem Entstehungsort der Bilder und

den Bildern der Ausstellung erzielt Park sowohl Kontext zu den Bildern und versetzt zugleich den Betrachter in die Lage, die Botschaft der Bilder zu erkennen. Gleichzeitig beschreibt Park in seinem gleichnamigen Beitrag »Visions Across the Paddyield« in der Schrift »Das Erbe der Bilder – Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt«<sup>44</sup>, wie notwendig es ist, dass die Botschaft des Kunstwerks als Kulturgeleg verankert wird. Der Historiker Gottfried Böhm bestätigt diese Problematik, wenn er sagt:

*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.<sup>45</sup>*

Der bildende Künstler Hans Hoffmann (1880–1966) hat schon vor seiner Emigration nach den USA die europäische

einem Dach zwei Museen, drei Forschungsinstitute sowie eine Mediathek und bündelt auf diese Weise Forschung und Produktion, Ausstellungen und Veranstaltungen, Archiv und Sammlung. Es agiert an der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft und greift neue Erkenntnisse im Bereich der Medientechnologien auf, um sie weiterzuentwickeln.

<sup>44</sup> Belting, Hans, Das Erbe der Bilder- Kunst und moderne Miedien in den Kulturen der Welt, München 1998

<sup>45</sup> Boehm, Gottfried, Was ist ein Bild?, München 1994, S.-37



Avantgarde als tragende Säule der Moderne bezeichnet. Diese Beurteilung hat bis heute Gültigkeit, er schreibt:

*Ein schöpferisches Medium wird zum Kunstwerk, wenn der Künstler die Prinzipien und die Bedeutung, die Wesensnatur des Mediums verstanden und gemeistert hat und wenn er außerdem den Geist der Intuition besitzt. Denn die künstlerische Intuition entströmt dem Kosmos und umfasst die ganze Welt. Für sein Reich erkennt der vorwärtsdrängende schöpferische Geist keine Grenzen an; stets hat er immer neue Gebiete unter seine Herrschaft gebracht. Der künstlerischen Intuition verdankt sich die Zuversicht des Geistes. Kunst ist immer Geist, ein Ergebnis innerer Schau, das durch die natürliche Einheit eines gegebenen künstlerischen Mediums zum Ausdruck gelangt. Jedes Ausdrucksmedium hat seine eigenen Gesetze; auf ihrer Grundlage kann es durch die Stimulation von unmittelbar aus der Natur gewonnenen Impulsen zum Klingen und Schwingen gebracht werden, vorausgesetzt der Künstler verfügt über ein fein gestimmtes Urteilsvermögen, über Geistigkeit, bewusste Empfindung und klare Erinnerung. Der Künstler schärft seine Vorstellungen, verdichtet seine Erfahrung zu einer in sich vollendeten geistigen Realität und schafft auf diese Weise zu den Bedingungen seines Mediums eine neue Wirklichkeit. Folglich ist das Kunstwerk zugleich eine Welt für sich*

*und die Widerspiegelung der sinnlichen und emotionalen Welt für den Künstler.<sup>46</sup>*

Demzufolge kann ein bildhaftes Zeichen in letzter Konsequenz nicht total erfasst, bewusst gemacht und bewertet werden, da dieses durch seinen dichotomen<sup>47</sup> Charakter zum einen eine soziale Institution und zum anderen ein symbolisches Wertsystem darstellt, dessen Bedingung sich entsprechend den Veränderungen durch die permanent stattfindenden Entwicklungsprozesse andauernd neu motiviert. Als soziale Institution ist dieses in keiner Weise ein Akt, denn diesem geht niemals eine vorhergehende Überlegung voraus; es ist der soziale Part der menschlichen Visualisierung; der Einzel-

<sup>46</sup> Harrison, Charles / Wood, Paul, Kunstrtheorie im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1998, Bd. 1, S. 443–444

<sup>47</sup> Dichotomie (griechisch dichótomas, »halbgeteilt, entzweigeschnitten« aus dícha »entzwei, getrennt« und témnein »schneiden«; manchmal auch Dychotomie) (auch: Zweiteilung oder Zweigliederung) ist eine mehrdeutige Bezeichnung. Dichotomie bezeichnet: ein komplementäres Begriffspaar – oder die Einteilung, die Zergliederung eines Gegenstandsbereiches in genau zwei komplementäre Bereiche bzw. Begriffe. Von einer dichotomischen Methode spricht man, wenn die Methode auf einer dichotomischen Einteilung des Gegenstandsbereichs beruht. Entscheidend ist bei einem dichotomischen Begriffspaar, einer dichotomischen Einteilung oder Methode, dass alle Elemente des Gegenstandsbereichs entweder dem einen oder dem anderen Begriff (Untermenge, Unterbegriff) zuzuordnen sind; kein Element beiden Begriffen (beiden Untermengen) zugleich zuzuordnen ist, diese also keine gemeinsame Schnittmenge haben – die Begriffe also disjunkt sind.



ne allein kann sie weder schaffen noch umgestalten, das heißt: Menschen machen Bilder, die das Produkt der aufgenommenen Informationen, Botschaften, Archetypen, Erfahrungen, etc. sind. Somit ist dieser Vorgang dem Wesen nach ein kollektiver Vertrag, dem man sich zu unterwerfen hat, wenn man kommunizieren will. Zudem stellt sich dieses als autonomes gesellschaftliches Produkt dar, ähnlich einem Spiel. Man kann sich also des bildhaften Zeichens erst bemächtigen, wenn man seine Gesetzmäßigkeit erkannt hat. Als Wertesystem besteht das bildhafte Zeichen aus einer bestimmten Anzahl von Elementen, von denen ein jedes für sich selbst einen Wert darstellt und dem Glied einer umfassenden Funktion entspricht, die gleichzeitig in einer permanenten Veränderung durch die verschiedensten Weiterentwicklungen gezeichnet ist. Beispielsweise ist ein Euro der tausendste Teil von tausend Euro und stellt trotz seiner Geringheit einen ökonomischen Wert in der europäischen Währung dar, was bedeutet, jeder Euro ist Teil eines Währungssystems. Das heißt, jedes einzelne Geldstück bedingt ein Währungssystem und das Eine kann nicht ohne das Andere existieren. Hier muss Max Benses informationstheoretische Ästhetik genannt werden, von der sich die vorliegende Analyse zwar im Grundsatz abgrenzt, in Teilbereichen jedoch durchaus Berührungspunkte hat.

*... das Zeichen ein Ding als Relation von Eigenschaften, und zwar der Eigenschaften, Mittel zu sein, eine Bezeichnung (Name) zu sein und eine Bedeutung (Kontext) zu haben. Diese drei Eigenschaften sind jeweils wieder Relationen von Dingen, das Mittel ist eine Relation physikalischer Elemente, die Beziehung ist eine Relation zwischen gegebenen und künstlichen Objekten (z.B. zwischen der wahrnehmbaren Farbfrequenz »rot« und der Lautfolge »r, o, t«) und die Bedeutung ein raumzeitlich arrangierter Konnex solcher Beziehungen. Neben dieser materialontologischen Konzeption des Zeichens interessiert aber auch seine formal-ontologische Definition. Sofern wir in der triadischen Zeichenrelation (1. die strukturelle, 2. die selektive und 3. die semiotische Information) den Objektbezug als Bezeichnung (Name) und Interpretationsbezug (als Bedeutung) im Sinne eines Kontextes der Beziehungen bzw. des Namens auffassen können, bietet sich zur ontologischen Erläuterung die »Namensonologie« Lesniewskis an<sup>48</sup>.*

Der institutionelle sowie der systematische Aspekt hängen miteinander zusammen: Da das bildhafte Zeichen ein System festgelegter (unmotivierter) Werte ist, widersetzt es sich der Umgestaltung durch das einzelne Individuum und ist somit eine soziale Institution. Der andere Teil der Dichotomie ge-

48 Bense, Max, Einführung in die informationstheoretische Ästhetik, München, 1969, S. 28



genüber dem beabsichtigten Teil, der interpretierende Teil, ist ein individueller Akt der Selektion und Aktualisierung: Zuerst besteht er aus den Denkkombinationen, mittels derer die interpretierende Person den Code des bildhaften Zeichens mit der Absicht, ihr persönliches Denken zu artikulieren, zur Anwendung bringt. Diese erweiterte Interpretationshandlung ist ein Diskurs mit bildhaften Mitteln, die zwar aus verschiedensten Gründen oft vorerst keine Übereinkunft aufweisen, infolge dessen jedoch auch vorerst keiner Determinierung unterliegen, so dass exakte Definitionen immer im spontanen Einsatz stattfinden. Das nachstehende Zitat ist als Information gedacht, betreffend Benses Versuch einer Differenzierung des methodischen Verlaufes von Wahrnehmung. Aber gänzlich im Widerspruch zur vorliegenden Analyse ist der Versuch Benses, kosmologische Zustände in den künstlerisch-kreativen Akt einzubringen. Diesen Versuch startete bereits das Bauhaus mit seiner Definition der Platonischen Körper (Kreis, Quadrat, Rechteck, Dreieck) als »göttliche« Formen und nicht als sichtbar gemachte Mathematik für die Architektur als Gestaltungsbasis.

*Die Mechanik regelt die Beziehung zwischen Form und Funktion. Jede Kunstform hat ihre Funktion. Mathematik ist die Mechanik der Zahlen. Die Kunst wie die Welt sind nicht Mechanik; die Me-*

*chanik ist nur die Regelung der Funktion der Teile im Ganzen.<sup>49</sup> Es ist in dem kunsterzeugenden Prozess ein physikalisch determiniertes »Repertoire« materialer Elemente vorgegeben (wie Farben, Stoffe, Laute, Silben, Töne und dergl. Mittel überhaupt), das selektiv über einen kommunikationsfähigen Kode semantischer Determination zu einem Träger der ästhetischen Zustände kreativ unrealisiert wird. »Kreativ« heißt dabei soviel wie »neu«, »innovativ«, »original«, und dieser Begriff korrespondiert mit dem Begriff »selektiv« in dem Sinne, dass die kreativen Momente eines Zustandes nur über selektive Prozesse erreichbar sind ... Ästhetische Zustände sind, kosmologisch und erkenntnistheoretisch gesehen, schwach determiniert, und zwar im Verhältnis zu physikalischen und semantischen Zuständen.<sup>50</sup>*

Der interpretierte Akt besteht vielmehr aus dem psycho-physischen Mechanismus, der es gestattet, bestimmte Kombinationen zu äußern. Fest steht, dass die soziale Institution (die Beabsichtigung) sowie das Wertsystem (Interpretation) keine deckungsgleiche Entität aufweisen müssen; sie sind dem Wesen nach nicht unbedingt aneinander gebunden. Jeder dieser beiden Termini erhält seine volle Definition durch den dialektischen Prozess. Dieser erst vereint die beiden. Der inter-

<sup>49</sup> Lissitzky, El, Proun und Wolkenbügel, Dresden 1977, S. 14

<sup>50</sup> Bense, Max, Einführung in die informationstheoretische Ästhetik, München, 1969, S. 28



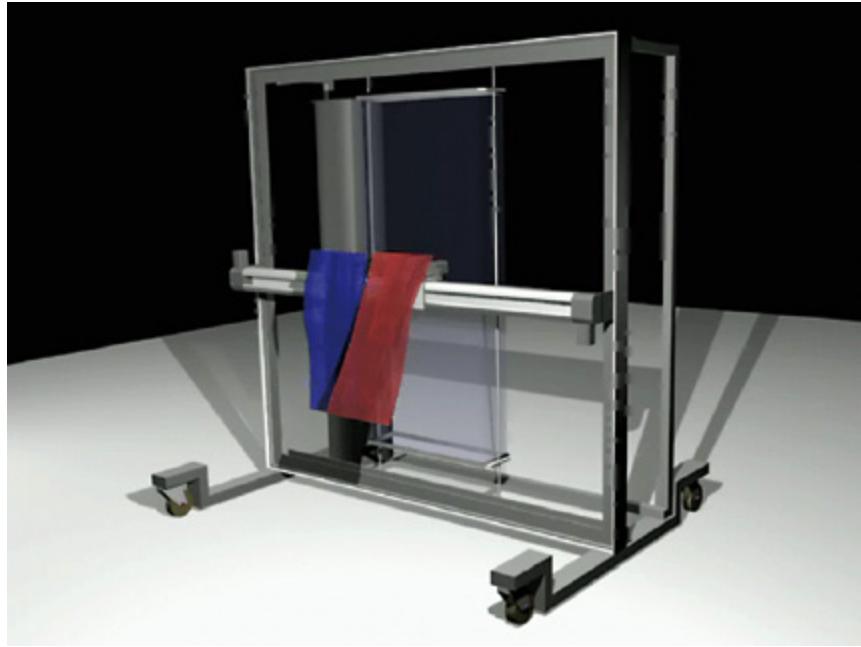
pretierende Teil ist eine reine Entität, eine über die einzelnen Individuen hinausragende Norm, eine Gesamtheit von wesentlichen visuellen Erscheinungen, die die Interpretation in großer Variabilität realisiert: Beabsichtigung und Interpretation stehen also in wechselseitiger Abhängigkeit. Die bildhafte Produktion setzt sich aus der Summe der bildhaften Zeichen zusammen. Darunter sind alle bildhaften Zeichen der kulturellen wie zivilisatorischen Entwicklung zu verstehen. All diese Zeichen sind Einzelzeichen sowie Zeichen innerhalb eines Zeichensystems des Menschen, in welchen dieser seine Hoffnungen, Ahnungen, seine geschichtliche Situation, sein Dasein, seine Perspektive, seine Ängste sowie Überlebenstrieb darstellt. Die Qualität dieser Zeichen ist von ihrem Stellenwert innerhalb des gesamten Bezugssystems sowie vom Grad seiner Originalität und Produktionswirklichkeit abhängig. So wird beispielsweise ein bildhaftes Zeichen, das als einziger Beleg für ein Thema vorliegt, aber den Entwicklungsstand der gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse im Augenblick der Entstehung nicht widerspiegelt, auf Grund seiner Qualität für die Entwicklungsgeschichte im inhaltlichen Bereich trotzdem ein Zeichen von hoher Qualität sein, da dieses als einziges zu dem bestimmten Thema für die Geschichte und für das Thema der Geschichte vorhanden ist. Die Einsamkeit und Unmittelbarkeit stellen also die Qualität des Zeichens außer Zweifel. Ganz anders würde es zu klassifizieren sein,

wenn dieses Zeichen nicht als Einzelphänomen, sondern als Teil eines Zeichensystems auftrate. In diesem Falle würde es durch die herrschende Qualitätskonkurrenz der anderen zum System gehörenden Zeichen auf Grund seiner mangelnden Präsenz im Produktionsbereich nieder eingestuft werden, bei gleichzeitiger Qualitätsvermehrung im inhaltlichen Bereich. Das heißt, die Klassifikation des Zeichens findet durch die Erinnerung innerhalb des zugeordneten Systems statt. Unter einem bildhaften Zeichensystem ist ein Zeichenkomplex zu verstehen, der zu einem bestimmten Thema, einer bestimmten gesellschaftlichen Bewegung (sozial, kulturell, philosophisch, ökonomisch, politisch) Stellung nimmt. Ein Bezugssystem ist die Zusammenfassung der Bedingungen und deren realen Zeitabläufe. Die bildhaften Zeichen realisieren sich somit in der materiellen Verknüpfung mit dem Entwicklungsprozess der Produktionsverhältnisse. So wichtig beispielsweise auch die Bibelübersetzung ins Deutsche und damit auch die Vereinheitlichung der deutschen Sprache und die Reformation war, ohne die Entwicklung der so genannten Buchdruckerkunst wären diese gesellschaftlichen Veränderungen in diesem Ausmaße nicht möglich gewesen. Die sinnliche und die rationale Wahrnehmung sind zwei einander ergänzende Reiz- und Reaktionsschemata, die auf neodynamischen Grundlagen entstehen, jedoch miteinander verbundene und sich ergänzende Formen der ideellen Wi-



derspiegelung der Realität aufzeigen. Im wissenschaftlichen Erkenntnisprozess bilden Sinnliches und Rationales eine Einheit, wo das Sinnliche eine notwendige, aber nicht hinreichende Voraussetzung für das Rationale darstellt; das Rationale dagegen auf das Sinnliche zurückwirkt und es in bestimmter Weise beeinflusst. Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Sinnlichem und Rationalem gehört zu den meist diskutierten Themen der Geschichte der Philosophie. Während der materialistische Sensualismus das Sinnliche als eine Form der Widerspiegelung der objektiven Realität betrachtet (wobei die Widerspiegelung allerdings nicht als aktiver Prozess der geistigen Aneignung der Wirklichkeit auf der Grundlage der gesellschaftlichen praktischen Tätigkeit des Menschen aufgefasst wird, sondern als ein Vorgang, zu dem sich das erkennende Subjekt im Wesentlichen kontemplativ verhält), versucht der materialistische Empirismus den Übergang vom Sinnlichen zum Rationalen auf der Basis der Induktion zu erklären. Der idealistische Sensualismus hingegen isoliert das Sinnliche seiner Quelle, betrachtet dieses als das Primäre, aus dem die Sinneserscheinungen entspringen. Der idealistische Empirismus reduziert das Rationale auf Empirisches und dieses auf sinnlich Wahrnehmbares. Der Rationalismus hingegen spricht dem Sinnlichen nur geringen Erkenntniswert zu und betrachtet es als trügerischen Schein; Notwendigkeit und Wahrheit kommen nur dem theoretischen Wissen zu, das

dem Verstand, den apriorischen Verstandsformen, angeborenen Ideen usw. entspringe. Für die analytische Arbeit und die Entwicklung der Theorie zur Klassifikation und Bewertung bildhafter Zeichen (visueller Produktion), werden sechs Rubriken eingeführt und als Visumatik zusammengefasst. Die konzipierte Methode Visumatik, die aus dem Begriffspaar visuell und automatisch gebildet worden ist, demonstriert die Inhalte von bildhaften Zeichen und verdeutlicht die jeweils polaren Aspekte wie beispielsweise »schön« und »hässlich«, »aggressiv« und »aggressionslos« etc. Diese alltäglichen Begriffspaare wurden gewählt, weil sie gerade in unserer konsumentorientierten Gesellschaft besondere Bedeutung haben. Die vorliegende Text- und Bildanalyse geht von der Hypothese aus, dass es zwar einzelne bildhafte Zeichen gibt, dabei handelt es sich aber um Phänomene, prinzipiell jedoch steht der Mensch bildhaften Gruppen, bildhaften Zeichensystemen gegenüber. Unter einer bildhaften Gruppe ist eine bestimmte oder unbestimmte Anzahl bildhafter Zeichen zu einem bestimmten Inhalt zu verstehen. Um ein bildhaftes System handelt es sich dann, wenn ein bestimmter Inhalt von mehreren bildhaften Gruppen angesprochen wird, dabei müssen die bildhaften Gruppen nicht ausschließlich den angesprochenen Inhalt formulieren. Aus der formulierten Inhaltsmenge wird ein spezifischer Aspekt willkürlich hervorgehoben und untersucht. Ein bildhaftes Zeichensystem ist daher willkürlich und



variierbar. Ein bildhaftes Zeichen kann darum Teil vieler bildhafter Zeichensysteme sein. Die vorliegende Analyse grenzt sich dort entschieden von der Semiotik und jenen zeichen- und medientheoretischen Ansätzen ab, wo versucht wird, die bildhafte Produktion mittels Programme in ein starres Schema zu fassen, um ähnliche Strukturen wie in der Linguistik festzulegen. Diese Abgrenzung erfolgt, da Starrheit nicht dem bildhaften Zeichen entspricht. Spontanität und Kreativität sind bei einer solchen Methode ausgeklammert und das Kunstschaffen käme zum totalen Stillstand:

1. Die bildhafte Produktion ist die Summe aller bildhaften Zeichen, die in ihrer geschichtlichen Kontinuität vom Menschen erzeugt werden.
2. Das bildhafte Zeichen ist ein Zeichen im Bereich des Visuellen zu einem bestimmten Zeitpunkt und zu einem bestimmten Thema, das vom Menschen erzeugt ist.
3. Das bildhafte Zeichensystem besteht aus einem oder mehreren Zeichen im Bereich des Visuellen, das vom Menschen erzeugt ist. Diese Zeichen haben Kontinuität zu einem bestimmten Thema und sind zu verschiedenen oder gleichen geschichtlichen Zeitpunkten entstanden.

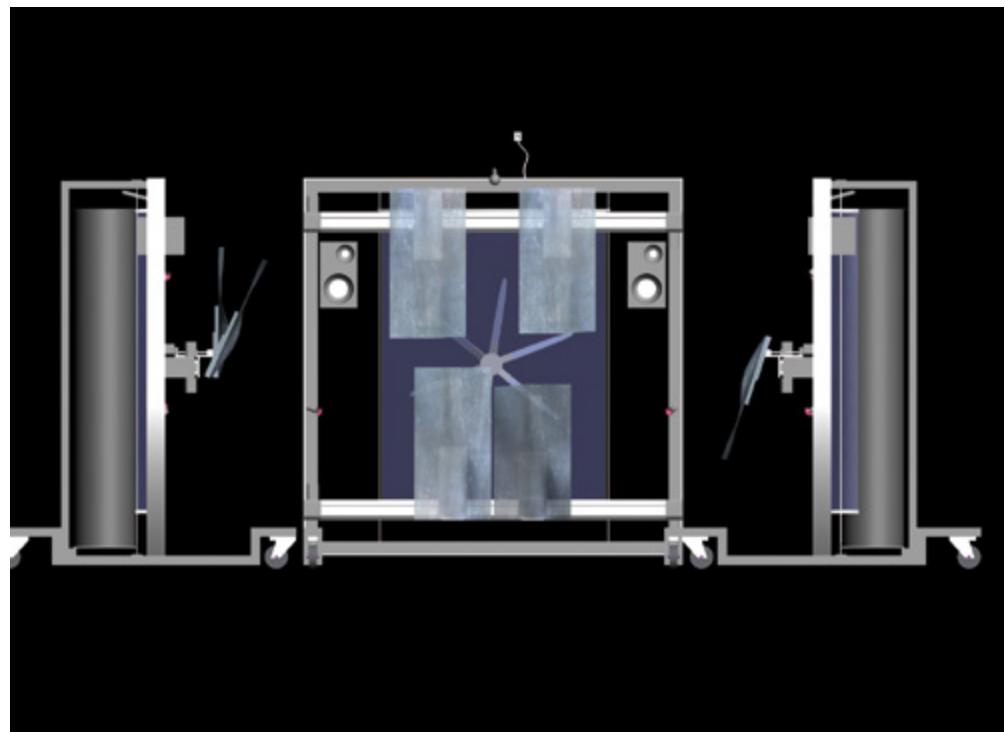
4. Die Zeiteinheit ist eine dreigliedrige Einheit, die sich aus der »Vorphase«, der »Handlungsphase« und der »Nachphase« zusammensetzt.<sup>51</sup>

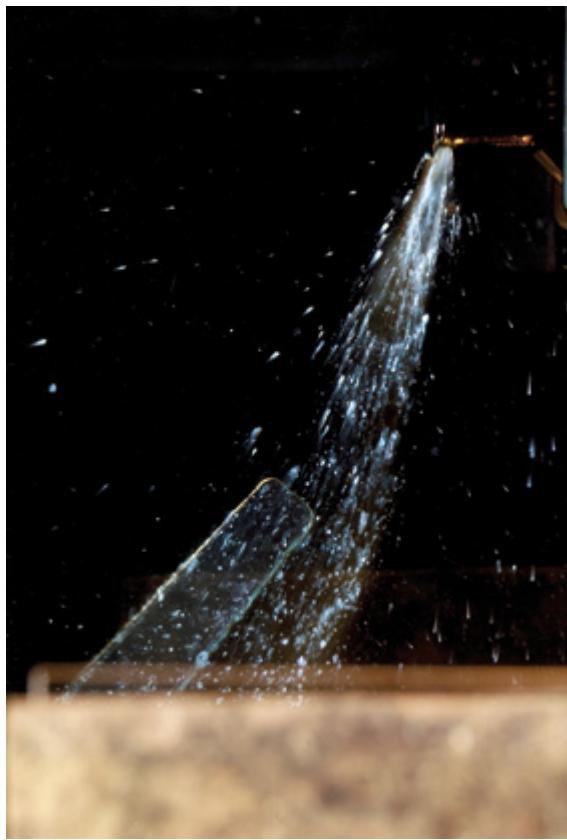
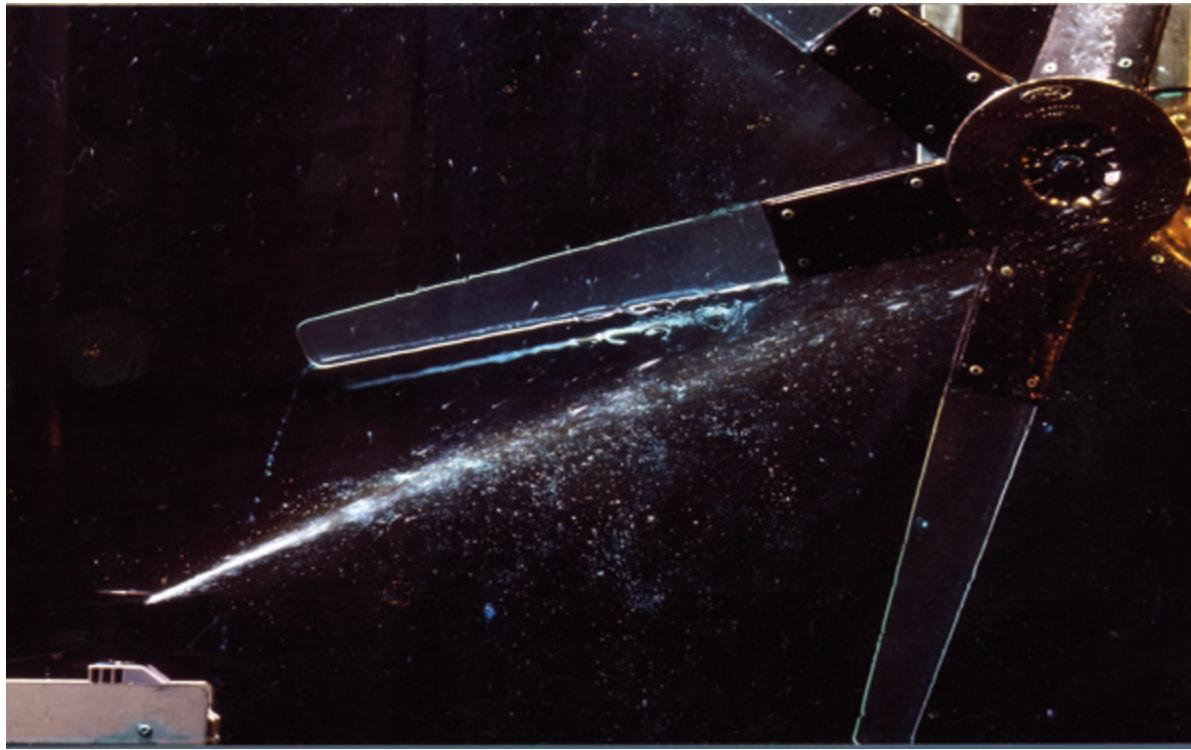
Das nachstehende Manifest dokumentiert die Suche des Künstlers, einen umfassenden Theorieansatz für seine Kunstproduktion zu definieren, der die Aufgaben und die gesellschaftlichen Erwartungen an die Kunst theoretisch abdecken kann. Zitat aus dem Ausstellungskatalog »Mankind« 1977:

*>Ich bin, da ich ahne, wahrnehme, fühle und denke.  
Ich zeichne, male und forme, da ich bin.<*

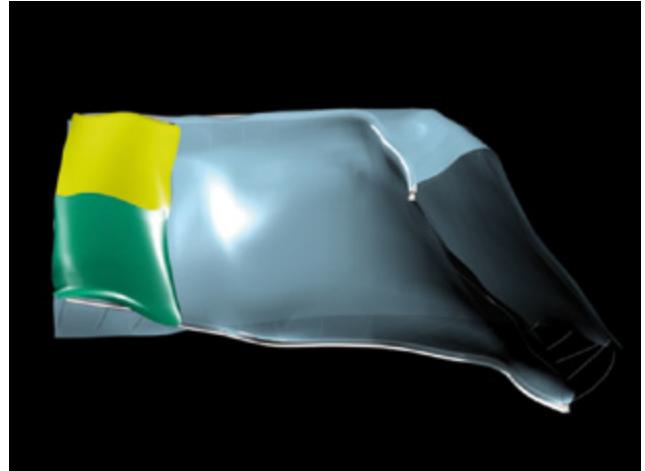
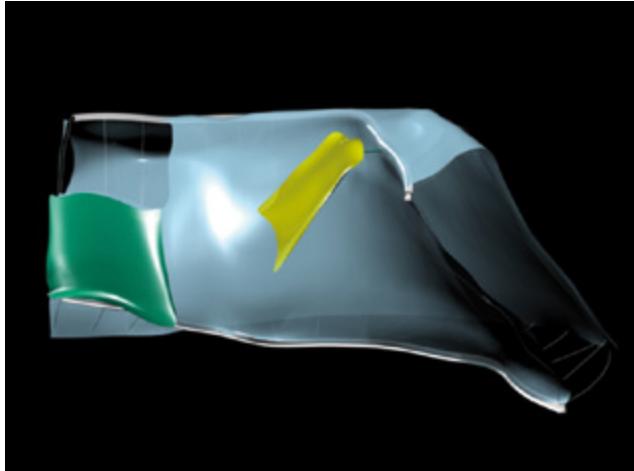
---

<sup>51</sup> Traub, Herbert, VISUMATIK – die starren und die beweglichen visuellen Zeichen, Wien 1984, S. 21–51







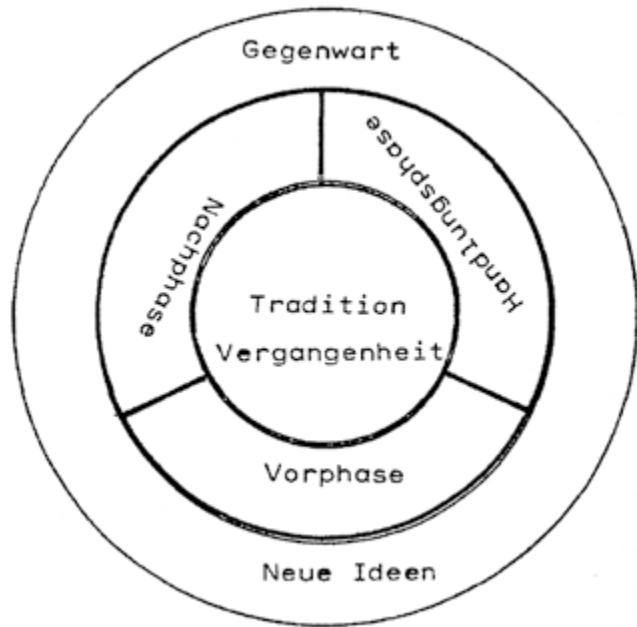


## Bildbetrachtung

### Die Zeiteinheit

Die Zeiteinheit ist hier in Form einer Endlosschleife dargestellt, um ein Instrument zur Aufrasterung der Zeit zu schaffen, da die bildhaften Zeichen bei der Analyse in ihrer Zeitbewegung zu betrachten sind.<sup>52</sup>

Die »Vorphase« erfasst die Ideen, Diskussions- und die Alternativebene. Die Ideenebene stellt jenen Bereich dar, wo die menschliche Aktivität neue oder aus anderen Gebieten übertragene Inhalte dem vorliegenden Gegenstand zuordnet. Auf diese Weise wird ein veränderter Theorieansatz erzielt. Die Diskussionsebene nimmt die ausgewählten neuen Inhalte zum Gegenstand in erweiterter Form auf und überprüft sie auf ihre Brauchbarkeit. Neue Ansätze oder Alternativbildungen entstehen. Im Bereich der Alternativebene nehmen die aufgenommenen neuen Inhalte, die durch die Diskussion geordnet, bewertet etc. wurden, konkrete Gestalt in Form von Konzepten, Thesen, Modellen, usw. an. Auf diese Weise wer-

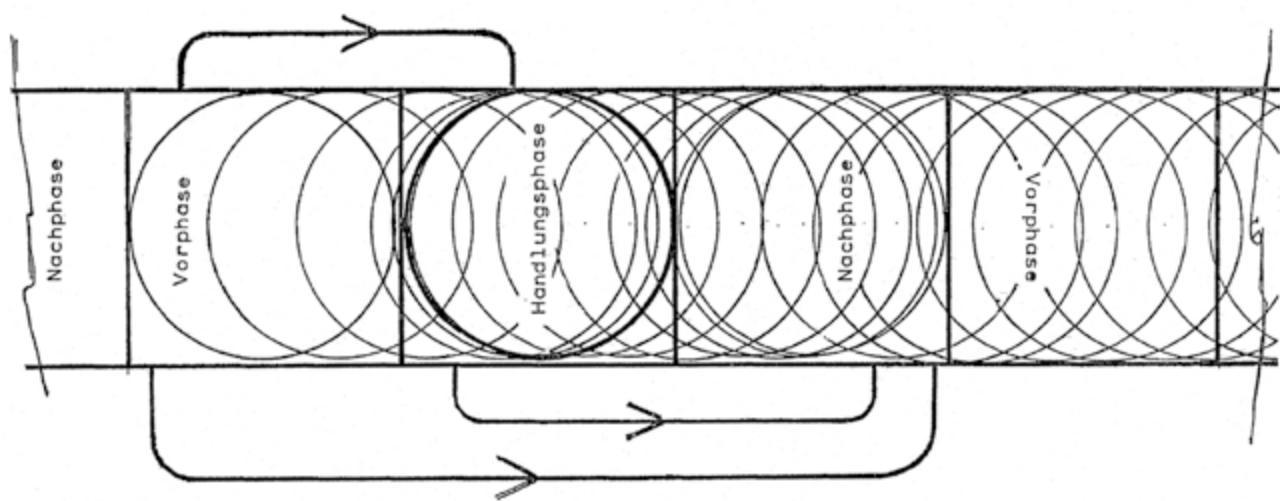


<sup>52</sup> Traub, Herbert, VISUMATIK – die starren und die beweglichen visuellen Zeichen, Wien 1984, S. 21–51



den die Alternativen real und beginnen den Gegenstand zu beeinflussen. In der »Handlungsphase« setzen sich die neuen Ideen durch und werden selbst Gegenstand. Die Handlungsphase ist somit jene Zeiteinheit, in der die Zeichen entstehen, die den Zenit einer Epoche, eines Erkenntnisprozesses, eines Themas, eines Bewegungsablaufs usw. darstellen. Gleichzeitig kündigt sich das Neue in Gestalt von Reformen an. In der Handlungsphase stehen sich Tradition und Erneuerung in einem ausgewogenen Verhältnis gegenüber. In der »Nachpha-

se« werden die Reformen diskutiert. Vorherrschende Werte werden durch neue Erkenntnisse gestürzt, Veränderungen entstehen. Nicht mehr brauchbare Wertesysteme werden geordnet, bewertet und gemäß ihrer Entwicklungsgeschichte platziert. So können nach und nach die tradierten Werte durch neue Inhalte ersetzt werden. Eine neue Epoche, ein neuer Erkenntnisprozess usw. kündigen sich an. Die Zeiteinheit »Vorphase« tritt wieder in Kraft.





## Das Bezugssystem

### Die Interpretation, in der Folge nur Bezugssystem I genannt

Für den Autor ist Kunst auch eine Legende – eine Erinnerung – weit und fern vom Künstler, irgendwo an der Peripherie seines Bewusstseins liegend. Das Bergen dieser Erinnerung hat mythischen Status, den der Künstler noch nie völlig ein-

zulösen vermochte, der jedoch umso wirklicher erscheint, je mehr sich das tatsächliche Bild seinem Zugriff entzieht. Es ist das Mysterium, das uns das Unbekannte oder undeutlich Wahrgenommene bedeutsam erscheinen lässt.

## Das Bezugssystem I (Die Interpretation)

*Ideologien, politische Verhältnisse, Mythen, Religionen, wissenschaftliche Erkenntnisse und Forschung, herrschende gesellschaftliche Verhältnisse, Produktionsverhältnisse, öffentliche Meinung, Medienwelt (Eigenprodukte, Veröffentlichung, Selbstdarstellung, Kritik)<sup>53</sup>*

untersucht das jeweilige bildhafte Zeichen für die Klassifikation und spätere Bewertung nach seinem Interpretationsgehalt. Dieser kann verschiedenster Natur sein: religiöse Absichten, politisch-ideologische Tendenzen, etymologische Entwick-

lungen, Diskussionen über Ästhetik, Fragen der Autorität und Macht und deren Ausübung sowie deren ideologische und politische Einbindung, weltanschauliche Diskussionen, etc. Dieses Bezugssystem ortet auch die Produktionsverhältnisse, unter denen das jeweils vorliegende bildhafte Zeichen geschaffen wurde. Zwei Hauptfragen sind dabei von großer Bedeutung: Einmal die Überprüfung der jeweiligen gesellschaftlichen Relevanz zum Zeitpunkt der Entstehung des bildhaften Systems. Weiter stellt sich die Frage, wieviel Veränderung des ursprünglichen Interpretationsaktes des Autors wie der Gesellschaft vorliegt und wieviel Veränderung der ursprünglichen Beabsichtigung das bildhafte Zeichen im Verlauf der Entwicklung bis zur Gegenwart erfahren hat.

53 Traub, Herbert, VISUMATIK – die starren und die beweglichen visuellen Zeichen, Wien 1984, S. 21–51



Das heißt, das Bezugssystem I zeigt die markanten Interpretationen der Schöpfer sowie jene von außen angewandten Interpretationen der bildhaften Systeme auf. Dies ist jedoch erst möglich, wenn das vorliegende Zeichen auch dem Bezugssystem II gegenübergestellt wird. Das Element der Beabsichtigung und das Element der Interpretation spiegeln den Inhalt eines bildhaften Zeichens nach seiner zeitlichen Einordnung wider. Mittels der Zeiteinheit werden somit die herrschenden Produktionsverhältnisse, die öffentliche Meinung und die

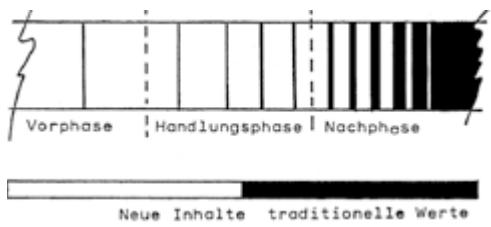
Meinung, die im Zusammenhang eines bildhaft dargestellten Inhalts vertreten wird, überprüft werden siehe Abb. unten

Das Bezugssystem – die Absicht, in der Folge nur Bezugssystem II genannt

*Ideen, Theorien, Spontaneität, Aktivität, Kreativität, Relevanz, Originalität, Surrogat-Wirklichkeit<sup>54</sup>*

54 ebenda

*Der Anteil an traditionellen Werten im bildhaften Zeichen, das in der Vorphase entstand, ist ungleich niedriger als jener in den bildhaften Zeichen der Handlungs- und Nachphase.*



*Demgegenüber steht die Nachphase, in der der Anteil der neuen Inhalte geringer ist als in der Vor- und Handlungsphase.*



## Das Bezugssystem II (Die Absicht)

untersucht und zergliedert das jeweilige bildhafte Zeichen für die Klassifikation und spätere Bewertung nach seiner Beabsichtigung. Es hat die Aufgabe, den Produzenten und Auftraggeber in seinem beabsichtigten Interesse zu definieren. Das bildhafte Zeichen und das bildhafte Zeichensystem definieren mittels der visuellen Wahrnehmung die materiell gewordenen Produkte, die dem Wesen nach Produkte der bildhaften Vorstellung sind. Ein bildhaftes Zeichen ist immer die Darstellung eines bildhaften Geschehens, eines Prozesses, eines Gegenstands etc. innerhalb des Entwicklungsgeschichtlichen Ablaufs. Bildhafte Zeichen beinhalten traditionelle und fortschrittliche Werte, die durch die verschiedensten Quellen wie ideologische, politische, wissenschaftliche, künstlerische Einflüsse entstehen. Für die Verständlichkeit und die Qualität eines bildhaften Zeichens ist das Anteilsverhältnis zwischen traditionellen Werten und neuen Inhalten von großer Bedeutung. Das Problem von Originalität und Surrogat-Wirklich-

keit hat sich durch die dominierende Rolle der technischen Medien und deren Produktionsverhältnisse derart verschärft, dass auf diese Tatsache besonders eingegangen werden muss. Walter Benjamin hat in seiner Studie »Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit« dieses Problem bereits behandelt. Im Rahmen der Bildanalysen wird im Verlauf dieser Abhandlung noch näher auf dieses Phänomen eingegangen. Das bildhafte Zeichen bzw. Bildsystem wird benötigt, um eine Information zu übermitteln, um jemanden etwas mitzuteilen oder aufzuzeigen, um einen Inhalt zu vermitteln. Es vollzieht sich also mittels bildhafter Produktion ein Kommunikationsprozess, der folgendermaßen charakterisiert werden kann: Die Quelle, der Sender, der Kanal, die Botschaft und der Empfänger. Dieses aus der Fernmeldetechnik stammende Schema ist auf jeden Kommunikationsprozess anwendbar.

# Hommage an Otto Hirsch



## Malerei – Farbe – Konstruktion – Fläche – Raum

Mit den künstlerischen Strukturen ist es wie mit dem Prinzipien von Glaubensformen, je mehr über diese Kategorien wissenschaftlich gearbeitet wird, um so rascher sind in der Analyse der Inhalte die Grauzonen der Grenzbereiche erreicht und die Glaubwürdigkeit und das Verstehen ein subjektiver Prozess. Daher gilt weiterhin die Vorstellung, Künste und Religionen seien Elemente und Dimensionen der sich fortwährend wandelnden menschlichen Existenz. Die Ergebnisse der Hirnforschung in den letzten Jahrzehnten brachten im Bereich der visuell-sinnlichen Wahrnehmung, der Psychologie und den mathematisch-chemischen Positionen keine entscheidenden neuen Erkenntnisse und damit keine weiteren nennenswerten Auswirkungen auf die menschliche Psyche. Dies zeigen auch die geltenden autorisierten visuell-wissenschaftlichen Grundlagen. Noch immer stehen die Erkenntnisse des 19. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Pate für die Mehrheit der praktizierten Anwendungsbereiche. Auch wird die sichtbar gemachte Mathematik, die Geometrie im Umfeld der künstlerischen Gestaltung noch immer als Abstrakte Kunstform betrachtet. Daraus folgt, dass das platonische Prinzip, nachdem der Kreis, das Dreieck und das Rechteck als absolute Körper betrachtet werden, die Gültigkeit für die angewandten Kunstspheren hat und so Architektur und Industriedesign

repräsentiert. Nur langsam, erst in der Mitte des 20. Jahrhunderts, begann ein Umdenken, das dazu führte, dass die Bauten der Architektur heute als Geometrie betrachtet werden.

Im Bereich der Bildenden Kunst, im besonderen Maße in der Malerei, problematisierte – ja – revolutionierte das Werk von Paul Cezanne die Raum- und Bildwahrnehmung geradezu. Mit seiner Methode der Bildgestaltung beeinflusste Cezanne den Bildaufbau in der Malerei und die räumliche Wahrnehmung bei Künstlern und Rezipienten, indem dieser eine erweiterte Schweise eröffnete, die das bis dato übliche perspektivisch-zentralistische Sehen überwand. Der amerikanische Wahrnehmungsforscher James Gibson publizierte bereits in den 50er-Jahren des 20. Jahrhunderts die wissenschaftlichen Grundlagen, wonach die schon lange gehegte Vermutung verdeutlicht wurde, dass unser Sehen nicht dem fotomechanischen Ablichten der Umwelt entspricht, sondern ein hoch komplexer Vorgang ist. Wir definieren heute das Auge als ein Sinnesorgan, das mit anderen Sinnesorganen die visuelle Wahrnehmung und die visuelle Kommunikation sicherstellt. So bestätigte sich im Nachhinein der von Ce-

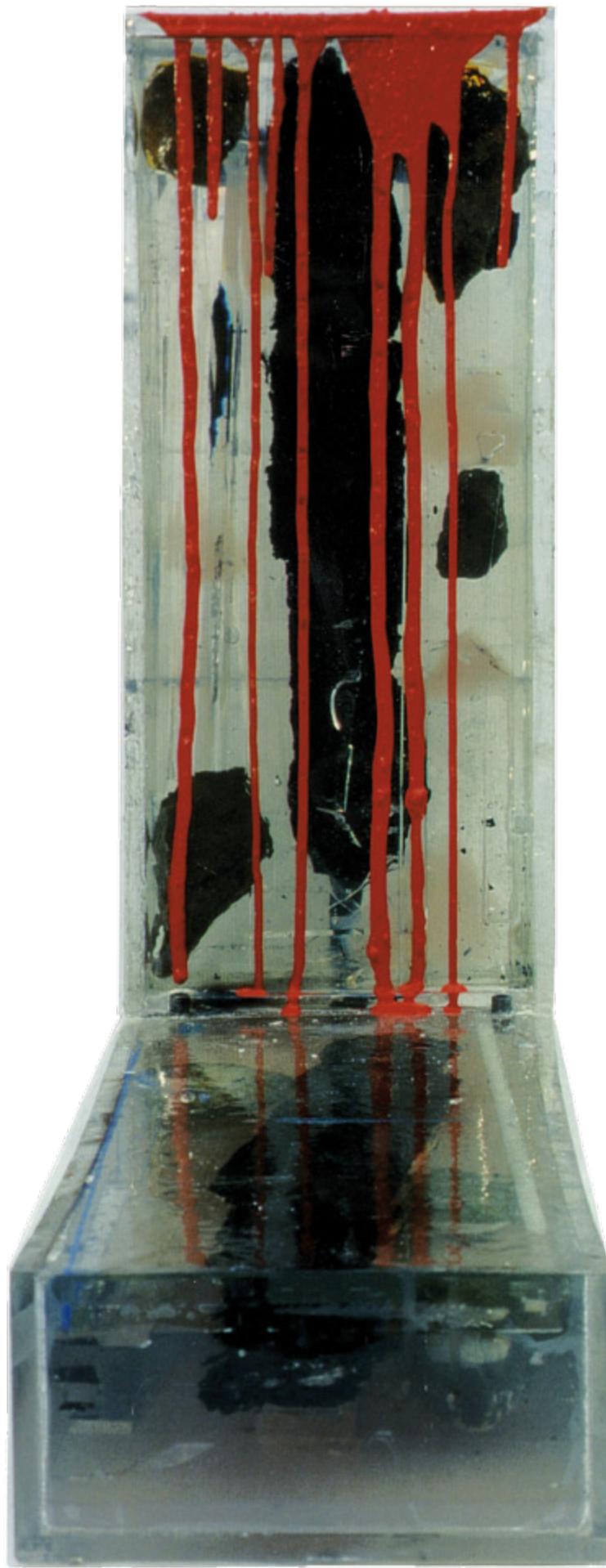


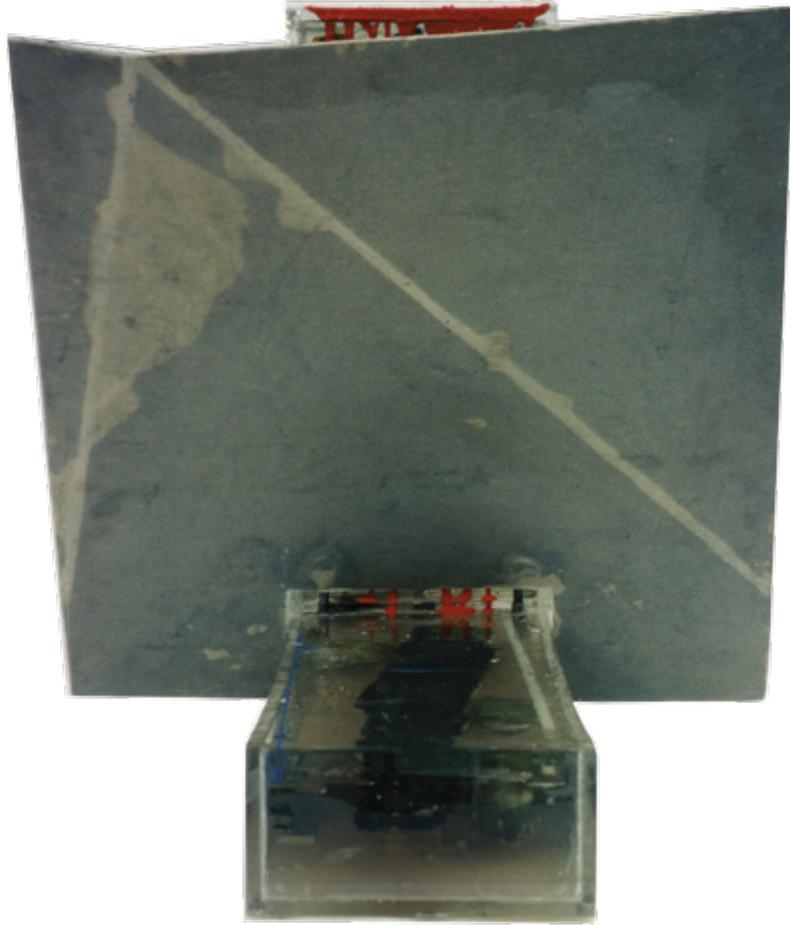
zanne eingeleitete Auflösungsprozess der Perspektive, die seit der Renaissance<sup>1</sup> das Geschehen in der Malerei dadurch wesentlich mitbestimmte, indem sie die Sicht des Betrachters auf einen zentralen Punkt lenkte. Die zweite wichtige Veränderung wurde von Van Gogh eingeleitet. Dieser überwand mit seiner Malweise und seinem Farbkonzept die klassische Malpalette, indem er eine neue Farbigkeit und Farbauftrag (dicke Farbe und Pinselstrich) kreierte, die auf sozio-psychologischen Überlegungen aufbauend ohne erdige Farbtöne die Anstrengungen der Impressionisten weitgehend vorweg nahm und gleichzeitig erstmals Möglichkeiten für eine »pure Kunst« vorbereitete. Eine Kunstform, die Bilder hervorbringt, die Form und Inhalt durch Farbe bildeten. Diese Tendenzen in der Kunst werden in den Werken der Künstler des »Informell« wie Ernst Wilhem Nay, Fritz Winter, Willi Baumeister, Arnulf Rainer, Maria Lassnig u.a. und in den Arbeiten des »Abstrakten Expressionismus« von Jackson Pollock, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Robert Rauschenberg, Bar-

nett Newman, Mark Rothko, Mark Tobey, Adolph Gottlieb, Arshile Gorky, Clyfford Still, Willem de Kooning, Franz Kline, Ad Reinhardt, und Robert Motherwell sowie in den Materialbildern von Antoni Tàpies besonders deutlich und zur Alternative. Eine Alternative, die sich gegen die Erstarrung in der Klassischen Moderne richtete, die im Laufe der Entwicklung der Moderne in der Bildenden Kunst entstanden war. Diese Alternative reicht weit über die Kunst hinaus, da sie vielseitig anwendbar ist. Beispielsweise sind die glatten inhaltsleeren Oberflächen der uns heute umgebenden Geometrie (Architektur) zu problematisieren, dem Verlust der Materialität etc. entgegenzuwirken und durch entsprechende Programme mit visuellen Angeboten zu ersetzen und aufzufüllen.

Die Konsequenz dieser elementaren Erneuerungen bringt die Erkenntnis, dass es weder eine »figurative« noch eine »nichtfigurative« Kunst gibt, da alles Gestalt hat und daher »Inhaltsfigur« ist. Dieser Umstand erfasst sogar die Ideen der Metaphysik, diese werden mittels symbolischer »Figuren« ausgedrückt. Daran ist zu erkennen, wie groß der Irrtum wäre, wenn man annehmen wollte, man könnte ohne »Figuration« malen – bzw. Kunst herstellen. Ein Mensch, ein Ding, ein Tier, ein Haus, ein Kreis, eine Pflanze, etc. – erschließen sich uns nur durch »Figuren«; und alle uns umgebenden Figuren der Welt der Objekte wirken mehr oder weniger intensiv auf uns ein.

1 Der Begriff Renaissance (französisch Wiedergeburt) beschreibt die Kunstepoche der mit ihr beginnenden Neuzeit, vor allem im 15. (Quattrocento) und 16. Jahrhundert (Cinquecento). Die Bezeichnung wurde im 19. Jahrhundert geprägt und gibt die Vorstellung wieder, nach dem Mittelalter habe die europäische Kultur sich erneut an der griechischen und römischen Antike orientiert. Typisch für die Renaissance ist der Gedanke an den Menschen als Einzelperson, als schöpferisches Individuum.





Einige dieser Figuren sind uns nahe und provozieren bei uns Gefühle, die unser Gemütsleben anrühren, andere wieder wirken unmittelbar auf unseren Verstand. Daher sollten wir allen Figurationen möglichst viel Platz einräumen, da unser Geist und unsere Sinne nie zuviel Anregung erhalten können. Beispielsweise ist in einem der Bilder ein Mann dargestellt. Dieser existierte einmal und ist seit einiger Zeit tot. Die »Vision«, die ich (wir) von diesem Mann hatte(n), verband ein besonderes Gefühl in mir und verschwand allmählich ganz. Gleichzeitig transformiert der Mann langsam in Probleme, die mich (uns) mit diesem verband. Mit einem Mal ist er für mich nicht mehr länger eine menschliche Figur sondern Formen und Farben: Formen und Farben, die inzwischen die Idee einer menschlichen Figur und deren Lebensdynamik angenommen haben, die durch mein Bild widergespiegelt werden. Das heißt, ich erfahre durch die Malerei, wie ich mit Objekten verfare und mir wird bewusst, wie ich mit den Objekten zu verfahren habe. Das bedeutet, ich male Menschen, Bäume, Autos oder eine Tür genauso, wie wenn ich durch eine Tür in einen Garten, eine Straße oder in eine Landschaft trete. Wenn mich auf einem gerade gemalten Bild eine offene Tür, ein offenes Fenster etc. stört, dann korrigiere ich die Störung, genauso wie ich dies in meinem Haus tun würde. In der Malerei wie im Leben ist es wichtig, keine Umwege einzuschlagen, sondern direkt zu handeln. Trotzdem bleibt es wichtig, die in der Malerei vor-

liegenden Konventionen genau zu beachten, da dem Künstler ohnedies nichts anderes übrig bleibt, will er eine Botschaft transportieren. Der Künstler ist ein Archiv der Empfindungen, die von allen Richtungen auf ihn einwirken. Mal ist es eine Wohnung, dann wieder der Himmel, die Erde oder nur eine verbeulte Campbell Suppendose. Deshalb dürfen wir keine Unterschiede machen. Wenn es um die uns umgebenden Objekte – also um die Welt geht – gibt es keine schichtspezifischen gesellschaftlichen Unterschiede.

Die Gruppe De Stijl, die von Theo van Doesburg als Leitfigur angeführt wurde und der auch Persönlichkeiten wie Gerrit Rietveld, J.J. P. Oud, Piet Mondrian und Georges Vantongerloo angehörten, hatte sich das Ziel der Schaffung einer Synthese zwischen der Bildenden Kunst, der Produktgestaltung und der Architektur gesetzt. Mit ruhigem Gewissen kann gesagt werden, dass es schon 1917, als Doesburg das Manifest I für De Stijl schrieb, absehbar war, dass die Gruppe ihr Ziel nicht erreichen würde, da diese wie das Bauhaus, zu dem De Stijl genauso eine enge Verbindung wie zu vergleichbaren Organisationen in Russland pflegte, die durch Kontakte von El Lissitzky unterhalten wurden, die wichtige Voraussetzung für eine solche Synthese übersah. Die bildende Kunst unterscheidet sich grundsätzlich von anderen angewandten Bildmedien: »Kunst verfolgt keinen irgendwie gearteten Zweck und Nut-



zen. Künstler erarbeiten mittels Kunst verschiedenste Positionen ohne Rücksicht auf Zweck, Nutzen und Interessensansprüche und bleiben so frei in ihrem Handeln, Interpretieren, Gestalten und Darstellen». Die verschiedenen gesellschaftlichen Handlungen Einzelner oder von Gesellschaftsgruppen mit der Kunst erheben diese zum Kulturgeleb oder zur Kunstaktie oder zu beidem. Ein Porträt von Hans Holbein d. J. bleibt in seiner Substanz immer ein mit Farbe beschmiertes Stück Holz, das erst aufgrund seiner Entstehungszeit, seiner Originalität, einer vielschichtigen Interpretation etc. seinen Status und damit seinen Wert für die Kultur- und Zivilisationsgesellschaft erreicht. Obwohl sich die Bildende Kunst von anderen bildhaften Medien so grundsätzlich unterscheidet, ist diese beispielsweise für die Architektur, die Graphik und das Industriedesign als Hilfsdisziplin in Segmenten der Bereiche des Raums, der Farbe und der Form von Bedeutung. Damit sind aber auch schon alle Berührungspunkte, die zwischen der Kunst und der Architektur vorliegen, aufgezählt. Der Theorieansatz des Bauhauses ist für viele Architekten auch heute noch ein angemessener und gültiger Gestaltungsansatz, obwohl dieser in einer äußerst aggressiven Sprachregelung verfasst ist, die heute keine Verwendung mehr findet. Die inhaltliche Ausrichtung des Gestaltungsansatzes hat zur Grundlage das Manifest I von De Stijl, das sich auf die nie stattgefundene Synthese beruft, wenn es dort heißt:

1. Es gibt ein altes und ein neues Zeitbewusstsein. Das alte richtet sich auf das Individuelle. Das neue richtet sich auf das Universelle. Der Streit des Individuellen gegen das Universelle zeigt sich sowohl in dem Weltkriege wie in der heutigen Kunst.
2. Der Krieg destrukturiert die alte Welt mit ihrem Inhalt: die individuelle Vorherrschaft auf jedem Gebiet.
3. Die neue Kunst hat das, was das neue Zeitbewusstsein entält, ans Licht gebracht: ein gleichmäßiges Verhältnis des Universellen und des Individuellen.
4. Das neue Zeitbewusstsein ist bereit sich in allem, auch im äußerlichen Leben, zu realisieren.
5. Tradition, Dogmen und die Vorherrschaft des Individuellen (des Natürlichen) stehen dieser Realisierung im Wege.
6. Deshalb rufen die Begründer der neuen Bildung alle, die an die Reform der Kunst und der Kultur glauben, auf, diese Hindernisse der Entwicklung zu vernichten, so wie sie in der neuen bildenden Kunst – indem sie die natürliche Form – dasjenige ausgeschaltet haben, das dem reinen Kunstausdruck, der äußersten Konsequenz jedes Kunstbegriffs, im Wege steht.
7. Die Künstler der Gegenwart haben, getrieben durch ein und dasselbe Bewusstsein in der ganzen Welt, auf geistigem Gebiet teilgenommen an dem Weltkrieg gegen die Vorherrschaft des Individuellen, der Willkür. Sie sympa-



thisieren deshalb mit allen, die geistig oder materiell streiten für die Bildung einer internationalen Einheit in Leben, Kunst, Kultur.<sup>2</sup>

In dem nachfolgend zitierten Textauszug eines erst vor kurzem erschienenen Kunstbuches beschreibt der Autor sehr genau die Situation, in der sich die Bildkunst momentan befindet. Dieser kommt zu dem Schluss, Kunst bleibt letztlich auch dann ein unverzichtbares Medium für den Menschen, wenn Fehlentwicklungen wie etwa die Bemühung, Kunst zur Ware umzufunktionieren immer erfolgreicher werden. Oder wenn die Kunst, die für die Entschlüsselung ihrer komplexen Inhalte Stille und Zeit benötigt, damit diese als kulturell-poetischer Akt fungieren kann, als grell-lauter Botschaftsträger auf Events präsentiert wird, und damit ihre Aufgabe, die menschliche Wahrnehmung zu speisen, nicht mehr erfüllen kann.

*Angenommen, die Zeitgenössische Kunst mitsamt ihren Eigenheiten und Marotten wäre gesellschaftlich endgültig akzeptiert. Ihre letzten Fundamentalgegner haben aufgegeben oder sind weggestorben. Die*

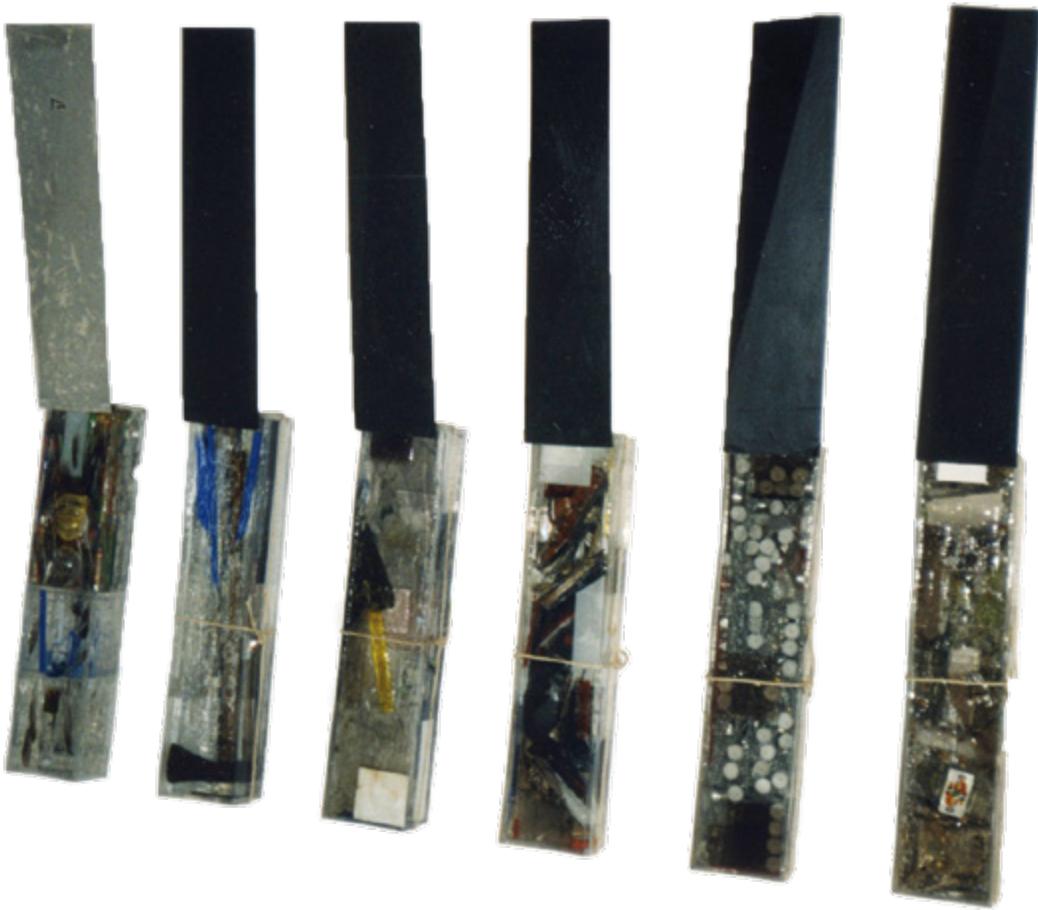
*einen schmücken sich mit ihr; die anderen studieren sie aufmerksam. Die einen erwarten, dass sie gut aussieht, die anderen erwarten, dass sie kritisch ist. Die einen finden deshalb die anderen zu strebsam und die anderen finden die einen einfach ein bisschen blöd. Aber sonst ist alles okay. Ich bin okay, du bist okay. Die Sache ist zu Ende, bevor sie begonnen hat, und alle gehen nach Hause. Ist sie natürlich nicht. Die Kunst ist nicht endgültig akzeptiert, und wo sie es ist, da nur auf dünnem Eis. Aber selbst wenn sie es wäre, würde sich die Frage stellen, ob sie überhaupt das ist, wofür sie gehalten wird. Entgeht uns etwas, wenn wir die Kunst auflösen in Geschichten von furchtlosen Helden der Leinwand und geheimnisvollen Schönheiten der Installation? Ja. Uns entgeht unter anderem Slapstick. Heißt das, wir können die Heldenlegenden und Schönheitsposen einfach durch Anti-Heldenlegenden und Ulkigkeitsposen ersetzen? Nein. Weil Kunst keine Erzählung ist.<sup>3</sup>*

Bildende Kunst ist grundsätzlich narrativ wie die vorliegenden Abbildungen zeigen, die ab 1984 entstanden sind. Zum einen ist die Malerei eine handwerklich-technische Auseinandersetzung mit Strukturen, Materialien (Farbe), Landschaft, Mensch, Tier und Gegenständen und zum anderen Transfor-

2 Harrison, Charles und Wood, Paul, Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Stuttgart 1998, S. 375–376

3 Heiser, Jörg, Plötzlich diese Übersicht, Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht, Berlin 2007, S. 16

# Container – Dachau



mationsprozess dieser Strukturen durch Abstraktionsprozesse von Farb- und Materialauftrag etc. zum dreidimensionalen Kunstobjekt. Der dabei praktizierte Verdichtungsprozess der Form, der Einsatz von Farbe und den verschiedensten dreidimensionalen Materialien löst die flache Oberfläche auf. In der vorliegende Studie wird der Versuch unternommen, die Grenzen der inhaltlichen Botschaften flächiger (monochromer) Malerei zu analysieren, um den Verlust der Information zu erfassen, der entsteht, wenn die Abstraktion zu weit geht und die Kunst sich nur noch in farbigen Flächen (Geometrie) zeigt. Wie die monochromen Bilder der Malerei eine Ausnahmeerscheinung darstellen, ist die Begegnung mit gänzlich homogenen und damit monochromen Strukturen für die menschliche Wahrnehmung keine alltägliche Erfahrung, vielmehr stellen monochrome Bilder für die sinnlich-optische Wahrnehmung eine gewisse Schwierigkeit dar. Unter normalen Bedingungen ist der Mensch stark strukturierten, inhomogenen Sehfeldern ausgesetzt, die es in der Wahrnehmung zu ordnen gilt. Auf eine solche visuelle Umgebung sind die Strukturen der optischen Reizverarbeitung ausgerichtet, während der Anblick homogener monochromer Flächen demgegenüber deutliche Irritationen bewirkt<sup>4</sup>. Die Kun-

wissenschaft betrachtet Bildwerke trotz der Bildträger (Rahmen + Malgrund + Materialauftrag) und dem Farbauftrag bis heute als flaches Medium. Diese Definition machen sich auch viele Künstler, Ausstellungsmacher, Sammler, Kunstbetrachter etc. zu eigen, indem diese ein gemaltes Bild erst dann nicht mehr als flach einstufen, wenn aus dessen Oberfläche ein Gegenstand in den Raum ragt oder deutliche Erhebungen und Einlassungen sichtbar sind. Dann wird meist eine neue Gattung Kunst vermutet und begrifflich verankert. Viele Werke von Frank Stella sind exemplarische Beispiele für dieses Zwischenstadium. Stellas Arbeiten haben ihre Anziehungskraft, weil sie so verführerisch von Reinheit, Gegenwart und Fülle sprechen. Oder vielleicht liegt ihre Anziehungskraft eher darin, dass sie (wenn auch unbewusst) das Drama eines Versuches verkörpern, Reinheit/Gegenwart/Fülle zu erreichen, was nie gelingen können wird.

*Et in Arcadia ego: Auch ich, der Tod (Veränderlichkeit/Relativität der bildhaften Zeichen) bin hier in (dem angeblichen) Arkadien (des Buchstäblichen).<sup>5</sup>*

4 Epperstein, Beate, Monochrome Malerci, Berlin 1996, S. 21

5 Clarke, David, »Der Blick und das Schauen«, Dresden/Basel 1995, S. 683



Tatsächlich aber nimmt der Betrachter mittels seiner sinnlichen Wahrnehmung das gemalte »Bild« im Gegensatz zu den fotomechanischen Bildern als ein Objekt mit dreidimensionaler Oberfläche wahr. Diese Form der Wahrnehmung von Bildern entspricht unserer visuellen Wahrnehmung, da unser Sehvorgang die unmittelbare Materialität spürt und wahrnimmt. Bilder von Hans Holbein, dessen glatter Farbauftrag nur wenig Dreidimensionalität aufweist, erscheinen uns als hochkarätiges Objekt, ohne dass Holbein nur ansatzweise illusionistische Bildgestaltung zur Anwendung bringt. Die Titelüberschriften Risse, Verdeckungen, Krümmungen, Schnitte, Bergungen, Entgrenzung, etc. bezeichnen elementare Inhalte, sind mehrdeutig und benötigen daher unser spezielles Augenmerk, um ihrer universalen Bedeutung bei der Schaffung von Kunst zu entsprechen. Zum einen steht die Formel wirtschaftliches Wachstum unter dem liberalen Diktat, das, wie es derzeit erscheint, um jeden Preis erzielt werden muss, da ansonsten laut diesem keine soziale Sicherheit und Bildung für den Einzelnen mehr garantiert werden kann. Die Kunst, die sich ihre Freiheit schwer erkämpfte und von Zeit zu Zeit immer wieder verteidigen muss, scheint zur Zeit die alleinige Kraft zu sein, die dieser Behauptung entgegentritt und diese hinterfragen kann. Im Gegensatz zur Politik, die zwischen den Interessen der verschiedensten Gesellschaftsgruppen und der Lobbies koordinierend und planend agieren soll, ist sie mit

der Tatsache konfrontiert, dass die derzeitige gültige Gesetzeslage im Rechtsstaat nicht ausreicht, um unsere Gesellschaft elementar und grundsätzlich neu zu ordnen, damit ein entsprechendes Wertsystem entsteht, das alle gesellschaftlichen Kräfte bündeln kann. Unbekümmert, selbst-bewusst, aber und auch ein wenig naiv kann die Kunst, ohne dabei falsch zu liegen, einige Gründe nennen, warum der Gegenstand, sein Raum und seine Vernetzung in der Malerei und der Objektkunst ausgeklammert bleiben soll, wenn diese feststellt: »Was nützt uns stetes Wachstum durch immer mehr industrielle Produktion, bei dem wir naturwissenschaftliche Erkenntnis nicht sinnvoll für alles Lebende nutzen, sondern immer mehr Katastrophen auslösen, die uns dazu zwingen, Rekonstruktionen von bereits ausgerotteten Tier- und Pflanzenarten herzustellen. Wir verkünden andauernd, dass wir unseren technischen Fortschritt permanent »weiterentwickeln«, tatsächlich aber haben wir der von uns ausgelösten Bedrohung und Zerstörung nichts entgegenzusetzen. Unwidersprochen bleibt, dass wenn die Bildende Kunst die Wirklichkeit und deren Abstraktions-, Interpretations- und Darstellungsprozesse problematisiert, so wie sie es bei Ausstellungen und Biennalen immer wieder tut, diese Teil der Mahner ist, die unmittelbar hoffen können, dass ihre Vorschläge aufgegriffen und angenommen werden. Diejenigen, die andauernd der Kunst die Rolle für eine aktive Veränderung zuordnen, müssen

mit dem Hinweis zurückgewiesen werden: »Noch nie war es Aufgabe der Kunst ihre Botschaften in der Wirklichkeit planmäßig umzusetzen. Dies ist die Aufgabe derer, die an den Schalthebeln der Macht sitzen und die in der Gesellschaft konzeptionell und planmäßig wirken und gestalten. Vielmehr ist und war die Aufgabe der Kunst immer, ihre Erkenntnis über Fragen der Ästhetik, der gesellschaftlichen Entwicklung aufzubereiten und als Botschaft in die Gesellschaft zu tragen, während die Gesellschaft für die entsprechenden Strukturen zu sorgen hatte, damit das in Form eines avantgardistischen Prozesses Wahrgenommene von jedem Einzelnen auch rezipiert werden kann. Um Missverständnisse bereits im Vorfeld zu vermeiden und um die Komplexität der Themen der vorliegenden Analyse gesichert verdeutlichen zu können, ist eine kurze Rückschau in die Entwicklungsprozesse der klassischen Moderne, der Kunst des 20. Jahrhunderts bis hin zur Kunst der Gegenwart notwendig, die hier vorangestellt ist. Es soll die Funktion, die der Bildenden Kunst nach 1945 vielfach zugewiesen wurde, beleuchtet werden, um die Entwicklung bis in die Gegenwart hinein besser verstehen zu können. David Clarke stellt in seinem Essay in Bezug zur Minimal Art fest, dass Schauen und Blicken bei der Rezeption und der Produktion von Bildern (in der Zweiten Moderne nach 1945) theoretisch sowie praktisch ein Gegensatzpaar darstellen. Clement Greenberg vertritt in diesem Zusammenhang die Meinung,





dass die Malerei Essenz hat, und erweitert diese These noch insofern, als er die Malerei als Form ortet und gleichzeitig aber auch einschränkt, wenn er in seinem Text »Modernist Painting« beispielsweise eindeutig feststellt:

*... die flache Oberfläche als eine der Begrenzungen, die das Medium der Malerei konstituieren<sup>6</sup>*

Folgt man all diesen Überlegungen und im Speziellen der von Greenberg, so wird ein simpler Grund sichtbar, warum dieser der Flächigkeit eine derart wichtige Bedeutung zuordnet, zumal die anderen konstitutiven Begrenzungen wie die Form und die Beschaffenheit des Trägermaterials oder der Charakter der Pigmente keine zuverlässige Sicherheit für die Autonomie der Malerei bilden. Zum einen wirkt die umschließende Form des Bildträgers als Norm der Abschlossenheit, die auch beim Theater durch den begrenzten Bühnenraum zur Anwendung kommt. Zum anderen hat die Malerei die Farbe mit der Objektkunst und den anderen bildhaften Künsten gemein. Daher bleibt nur die Flächigkeit ein ausschließliches und einzig-artiges Merkmal der Malerei, for-

<sup>6</sup> Greenberg, Clement, »Modernist Painting«, in Modern Art and Modernism: A Critical Anthology, hrsg. v. Francis Frascina and Charles Harrison. London 1982, S. 6

mulierte der amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg in seinem Essay »Modernist Painting«. Gegen diese Auslegung stehen überdeutlich einige Argumente, von denen das wohl wichtigste ist, dass mit der Flächigkeit noch weniger eine gesicherte Definition für die Malerei vorliegt und der Malerei nicht ohne Gegenrede, also unwidersprochen die Hoheit über das Territorium der Zweidimensionalität zugesprochen werden kann, sondern dass diese sich das Territorium mit den anderen bildhaft angewandten und dekorativen Medien wie etwa dem Graphikdesign, dem Stoffdesign etc. teilen muss. Deshalb kann mittels des vorliegenden Bild- und Textmaterials keine Analyse über die komplexen Konsequenzen dieses Themas vorgenommen werden, dafür ist eine eigene Studie nötig. Gleichzeitig kann jedoch festgestellt werden, dass das rein dekorative Element immer schon für die Malerei der Moderne und ebenso für die Gegenwartskunst ein nicht zu vernachlässigendes Problem darstellte. Matisse, Warhol, und eine große Zahl der Maler des Kubismus erlagen genauso der Gefahr des Dekorativen wie Maler der gegenstandslosen Malerei, des Surrealismus, der Konkreten Kunst, der Abstrakten, des Expressionismus usw. Im Gegensatz dazu reagierten viele Maler der klassischen Moderne und Bildende Künstler der Gegenwart völlig anders, indem sie Elemente des Dekorativen bewusst und planmäßig in ihren Werken einsetzten und damit die Einheit von Inhalt und Form teilweise außer





Kraft setzten. Beispielsweise entsteht bei Ed Reinhart, Frank Stella, Barnett Newman u. a., die formal bewusst eine reduzierte modernistische Objekthaftigkeit verfolgten, in ihren großformatigen Arbeiten die Flächigkeit mittels schwarzer und roter Farbpigmente oder durch eine zurückgenommene puristische Farbigkeit, mit denen die Bildträger ausgefüllt wurden, was natürlich nicht ohne besondere ästhetische und dekorative Wirkung bleibt. Die so hergestellte Flächigkeit zeichnet sich durch Komplexität aus, die nicht von verschiedenen herkömmlichen Mitteln wie etwa von Schattierungen, die im Bereich der Interpretationen Tiefe bringen, abhängig sind, sondern ihre Basis in deren dekonstruktiver Präsenz haben. Aus der Wahrnehmung kann geschlossen werden, Flächigkeit beruht nicht vollkommen auf Flachheit der bemalten Fläche und die Flächigkeit ist auch nicht jene, die Greenberg, Stella und andere formalistische Künstler gemeint haben. Vielmehr müssen die Künstler, die auf flachen Oberflächen arbeiten, sich zwingend mit den materiellen Eigenschaften von Flächigkeit auseinandersetzen, jedoch muss die Frage der Flächigkeit für sie nicht unbedingt von Interesse sein. Erst wenn der Künstler die Flächigkeit bewusst setzt und diese als Botschaft mitteilt, wird die Flächigkeit in der Welt der bildhaften Zeichen und deren Bedeutungen in der uns umgebenden Objektwelt manifest.

*All die beweglichen Relativitäten des Zeichens, die Greenberg meinte in der Sphäre des Inhalts hinter sich gelassen zu haben, sind auch in der Sphäre der Form vorhanden ... Versuche prämoderne und exotische Beispiele einer Auseinandersetzung mit Flächigkeit zu finden, sind dagegen abistorisch. Byzantinische Tafelbilder und japanische Holzschnitte entstanden nicht innerhalb dieses Diskurses über Flächigkeit, und ihre Flächigkeit ist nur dann in derselben Weise bedeutend wie die der modernen Kunst, wenn sie von den Praktikern oder Theoretikern dieses Diskurses in ihn eingefügt worden sind und somit in einer Weise neu geschaffen, dass die formalistische Interpretation der Kunstgeschichte dadurch gestützt wird.<sup>7</sup>*

Noch deutlicher formuliert David Clarke die Hintergründe, die den Theorieansatz für eine Flächigkeit bestätigt, die als einzige Begrenzung und Legitimation der Malerei dient.

*»Die Reduktion auf das Buchstäbliche impliziert eine Suche nach dem Unveränderlichen in einem Feld der sich rasch ändernden historischen Erfahrungen, nach dem säkularen Äquivalent des Heiligen in einem unabänderlichen profanen Erfahrungsbereich. Das Buchstäbliche wird als ein Heiliger Gral angesehen, als das unzweideutige und göttliche »Kommunizierbare« in einer Welt der hochgradig*



<sup>7</sup> Greenberg, Clement, »Collage« in Modern Art and Modernism, London 1982



*mehrdeutigen, veränderten Kommunikation – einer Welt voller Missverständnisse, in der der Grund aller Kommunikation wie Treibsand zu sein scheint.<sup>8</sup>*

Dies bedeutet die Umsetzung des Anspruches, die instabile Welt der bildhaften Zeichenbedeutungen mittels ganzheitlicher Konzepte, ästhetischer Positionen und den verschiedensten Materialien als bildhafte Begegnung zum realen Kunstgegenstand zu transformieren. Diese grundsätzlich positivistische Rhetorik vertritt auch Michael Fried, wenn dieser fallweise offen seinen Mystizismus zugibt. Sein Essay »Kunst und Objekthaftigkeit« endet mit der Formulierung »Gegenwärtigkeit ist Gnade«. Der Kontext dieser These ist, dass die moderne Malerei »das Werk immer Manifestant ist«, und »es scheint, die Erfahrung (des Werks) hat keine zeitliche Dauer«. Der Begriff des »immer« ist mit der Vorstellung verbunden, dass es reicht, wenn man nur genug intellektuell und scharf denkend ist, dann genügt ein einzelner kurzer Augenblick, um das Werk in seiner gesamten Komplexität, Breite, Tiefe und Fülle zu erfassen. Frank Stella stellt im Gegensatz zu dieser verklärenden Haltung die Realität ins Zentrum, ohne dabei am Theorieansatz etwas zu verändern, wenn er sagt:

*Ich gerate immer wieder in Streit mit den Leuten, die die alten Werte in der Malerei erhalten wollen – die humanistischen Werte, die sie immer auf der Leinwand finden. Wenn man sie auf etwas festlegen will, behaupten sie am Ende immer, dass da außer Farbe noch mehr auf der Leinwand wäre. Meine Malerei basiert darauf, dass nur das, was geschenkt werden kann, auch da ist. Es ist tatsächlich ein Objekt. Jedes Bild ist ein Objekt, und jeder, der sich intensiv genug damit beschäftigt, muss sich schließlich der Objekthaftigkeit dessen, was er macht, stellen. Er macht einen Gegenstand. All das sollte als selbstverständlich angesehen werden. Wenn das Bild nur präsent genug akkurat genug oder richtig genug wäre, könnte man es nur ansehen. Alles, was jemand in meinen Bildern erkennen soll, und alles, was ich jemals aus ihnen erkenne, ist, dass man die ganze Idee ohne jede Verwirrung sehen kann ... Man sieht das, was man sieht.<sup>9</sup>*

Der Anspruch einer nur auf das Auge gerichtete Kunst und einer, die auf das un-mittelbare, bildhafte Erfassen der Kunsterwerke ausgerichtet ist, sind keine neuen Ansprüche.

*Diese idealisierte Auffassung der Wahrnehmung dient auch als Fundament der deskriptiven realistischen Kunst früherer Jahrhunderte,*

<sup>8</sup> Kuspit, Donald, »Unhappy Consciousness of Modernism« in Art-Forum, 1981, S. 53

<sup>9</sup> Fried, Michael, »Art and Objecthood« in: Gregory Battcock (Hrsg.), Minimal Art, New York 1968, S. 147

# Berliner Kindl – oder 2 Knaben 2 Wege

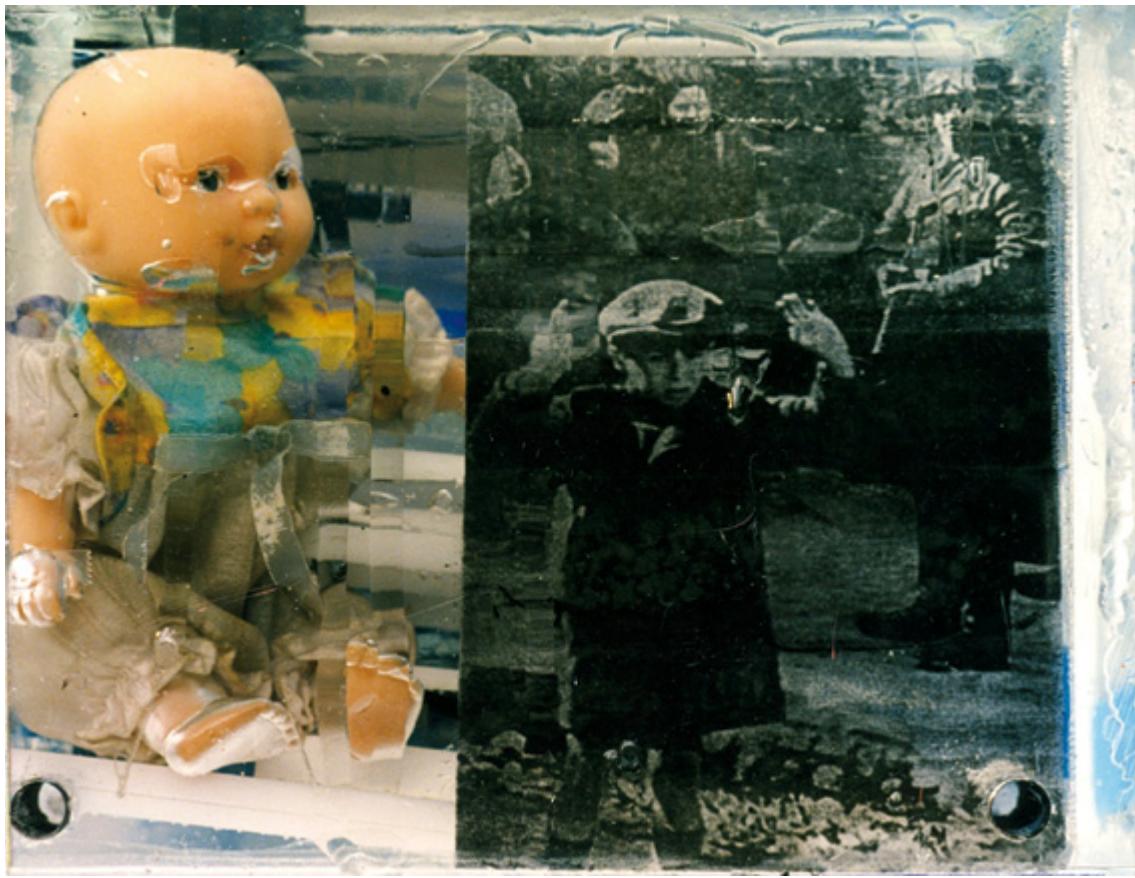


wie Norman Bryson in seiner Untersuchung »Vision and Painting« nachgewiesen hat. »Der Blick« ist Brysons Ausdruck für diese idealisierte Auffassung des Sehens, derer, wie er argumentiert, die mimetische Malerei bedarf, um ihren Versuch einer vollkommenen Verdoppelung der Welt abzustützen. Die »Logik des Blicks« unterliegt nach Brysons Definition zwei Gesetzen: »Der Körper (des Malers, des Betrachters) ist auf einen Punkt reduziert, die Macula auf der Netzhaut des Auges; und der Moment des Blickes (des Malers, des Betrachters) liegt außerhalb jeder Zeitdauer.<sup>10</sup>

Die einzelnen Themen der Abbildungen »Werke« umfassen die Begriffe gekrümmte Flächen, versible und irreversible Verdeckungen, Bergungen, Schnitte, Risse und Begrenzungen, stellen elementare Inhalte vor, die sowohl bei der künstlerischen Arbeit als auch bei den Begrifflichkeiten eine Auseinandersetzung im Grundsatz auslösen.

---

10 Bryson, Norman, Vision and Painting, London 1983, S. 96



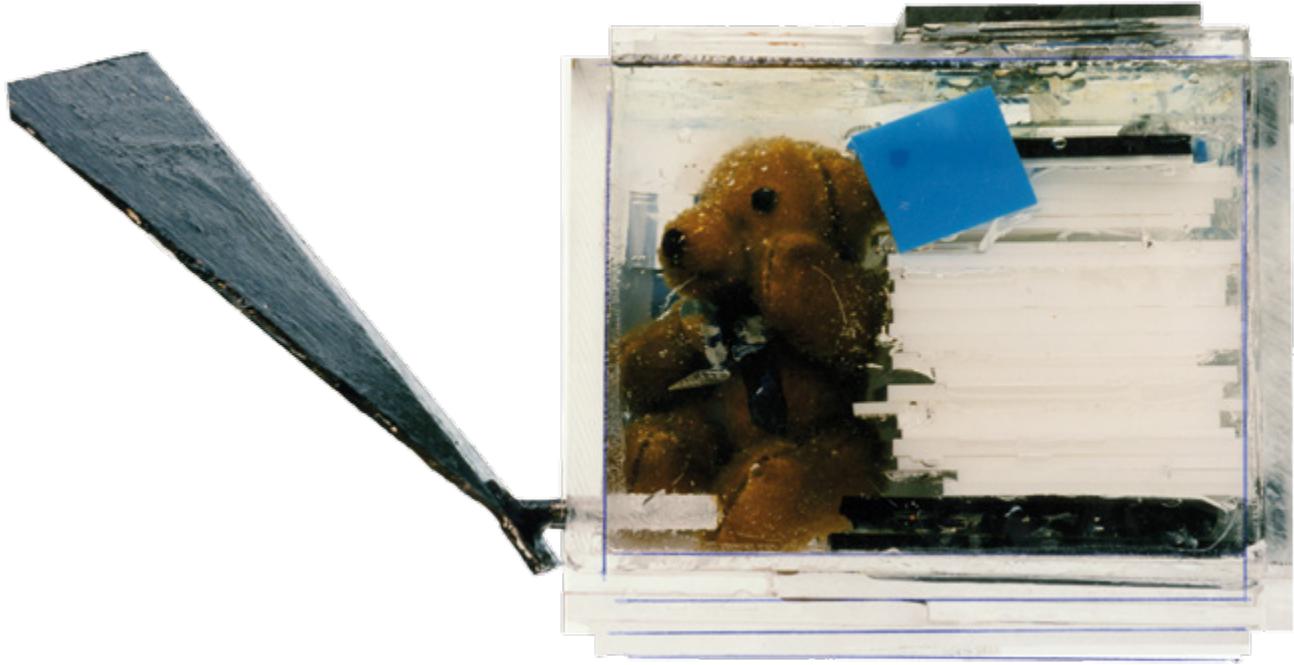
## Gekrümmte Flächen

Aufbauend auf dem Krümmungsbegriff für Kurven lässt sich die Krümmung einer Fläche im dreidimensionalen Raum beschreiben, indem man die Krümmung von Kurven in dieser Fläche untersucht. Ein gewisser Teil der Krümmungsinformation einer Fläche, die gaußsche Krümmung, hängt nur von der inneren Geometrie der Fläche ab, d. h. von der ersten Fundamentalform (bzw. dem metrischen Tensor), die festlegt, wie die Bogenlänge von Kurven berechnet wird. Dieser intrinsische Krümmungsbegriff lässt sich verallgemeinern auf Mannigfaltigkeit beliebiger Dimension mit einem metrischen Tensor. Auf solchen Mannigfaltigkeiten ist der Paralleltransport längs Kurven erklärt und die Krümmungsgrößen geben an, wie groß die Richtungsänderung von Vektoren beim Paralleltransport längs geschlossener Kurven nach einem Umlauf ist. Eine Anwendung ist die Allgemeine Relativitätstheorie, welche Gravitation als eine Krümmung der Raumzeit beschreibt. Eine Krümmung ist durch eine gewölbte Fläche zu erkennen, die nach außen eine quadratisch zunehmende Abweichung aufweist, die die Tangentialebene einnimmt. Die Krümmungsradien ergeben sich bei der Berechnung der Krümmungen von selbst, jedoch sind ihre allgemeinen Definitionen für die praktische Berechnung der Krümmung oft unhandlich, da die Krümmungen von ebenen Kurven mit Vorzeichen definiert werden. Mathematisch

vereinfacht ausgedrückt heißt dies, eine Linkskurve ist eine positive Krümmung während eine Rechtskurve eine negative Krümmung darstellt.<sup>11</sup>

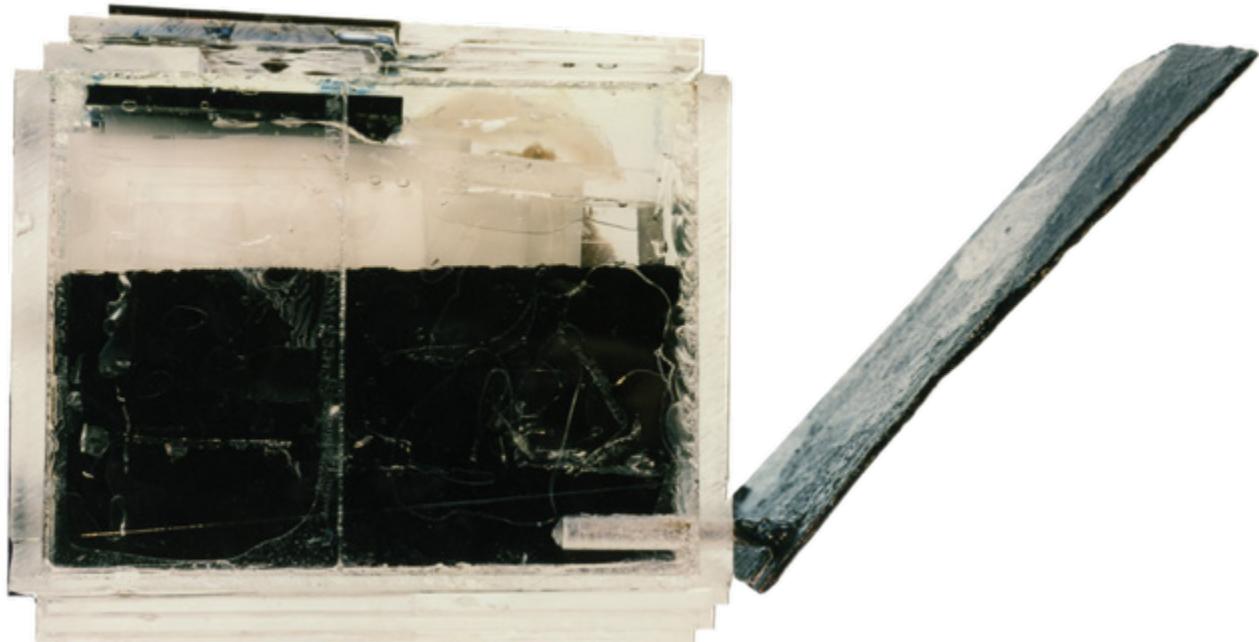
Die Gesamtkrümmung oder auch totale Krümmung einer Fläche ist das Integral einer Fläche. Eine verstärkte Krümmung macht sich dann als stärkere Abweichung von der Ebene bemerkbar. Bei der sinnlichen Wahrnehmung einer gekrümmten Fläche wird zum einen vom Betrachter zuerst eine formale Veränderung erfahren, die meist ein nicht sofort sichtbarer Grund bewirkt hat. Zum anderen entsteht eine sicht- und erfahrbare Veränderung des Raumes, da sich das Verhältnis zwischen Raum, Objekt und gekrümmter Fläche beim Betrachter verändert und damit laufend erneuert darstellt. Der symbolische Vergleich einer gekrümmten Fläche, die zuallererst als mathematisches Konstrukt zu betrachten ist, mit Geschehnissen in der Wirklichkeit ist legitim, da die künstlerischen Motivationen und Positionierungen sowie

11 Traub, Herbert, aus dem Vorlesungsmanuskript: Krümmungen



deren Effizienz und Bewertung sich in einer permanenten Veränderung und Richtungsänderung befinden. Die diesbezüglich sinnlich wahrgenommenen Ereignisse werden bei der medialen Umsetzung von künstlerisch-ästhetischen, kulturosoziologischen und politisch/ideologischen Programmen und Manifesten bestimmt, die zwangsläufig in die mediale Umsetzung einfließen und sowohl formal als auch inhaltliche Alternativen bewirken. Beispielsweise wird eine Grafik, die foto-mechanisch als Siebdruck reproduziert wurde, zu einem neuen abgeänderten grafischen Werk transformiert. Gleichzeitig entsteht durch die formalen Veränderungen eine neue Projektionsfläche für weitere verschiedenste Inhalte und Formen. Im Zusammenhang von Erlebnissen sprechen wir von unserem Lebenskreis und deuten und verstehen diese

Ereignisse wie die Veränderungen einer Fläche unter einer Krümmung, bei der die Richtungsänderung pro durchlaufer Länge eines genügend kurzen Stücks (Weges) entsteht. Die Krümmung einer Geraden ist somit überall gleich null, weil sich ihre Richtung nicht verändert. Ein Kreis hat mit seinem Radius überall eine gleiche Krümmung, da sich seine Richtung überall gleich stark ändert. Bei allen anderen Typen von Kurven wechseln die Krümmungen von Kurvenpunkt zu Kurvenpunkt. Die Krümmung einer Kurve ergibt sich dadurch, wie stark die Kurve in der unmittelbaren Umgebung von einer Geraden abweicht. Unsere Veränderungen sind so stark und so groß wie ihre Auslöser bewirken können, dabei sind die Veränderungen oft nicht oder nicht gleich sichtbar.



## Die verible und die irreversible Verdeckung

Ein physikalischer, aber auch ein sinnlich/emotionaler Prozess ist irreversibel, wenn dieser unumkehrbar ist, lautet die entsprechende Definition. Eine gute Definition der Irreversibilität ist also: Es gibt keine Möglichkeit, einen irreversiblen Prozess rückgängig zu machen und gleichzeitig alle dafür benutzten Hilfsmittel wieder in ihren Urszustand zurückzusetzen. Beispielsweise ist ein vom Tisch auf den Boden gefallener und zersprungener Teller ein irreversibler Prozess, da dieser nicht in umgekehrter Weise verlaufen kann. Noch nie konnte wahrgenommen werden, dass sich die Porzellansplitter zu einem makellosen ganzen Teller zusammenfügten und der so neu entstandene Teller wieder auf einen Platz am Tisch zurückgekehrt wäre. Max Planck erkannte beispielsweise als erster die Unvollständigkeit dieser Überlegung. Um dessen Irreversibilitätsbegriff darzustellen, stellen wir uns vor, dass das zersprungene Glas eingeschmolzen und mit dem geschmolzenen Material ein neues Glas entstanden wäre, welches dann auf den Tisch gestellt wird. Nun wird offensichtlich, dass der Ausgangspunkt, wonach das Glas auf dem Tisch wieder entstanden ist, eine ganz andere Art und Weise darstellt. Beim Schmelzen und Formen des Glases haben zum Beispiel zu-

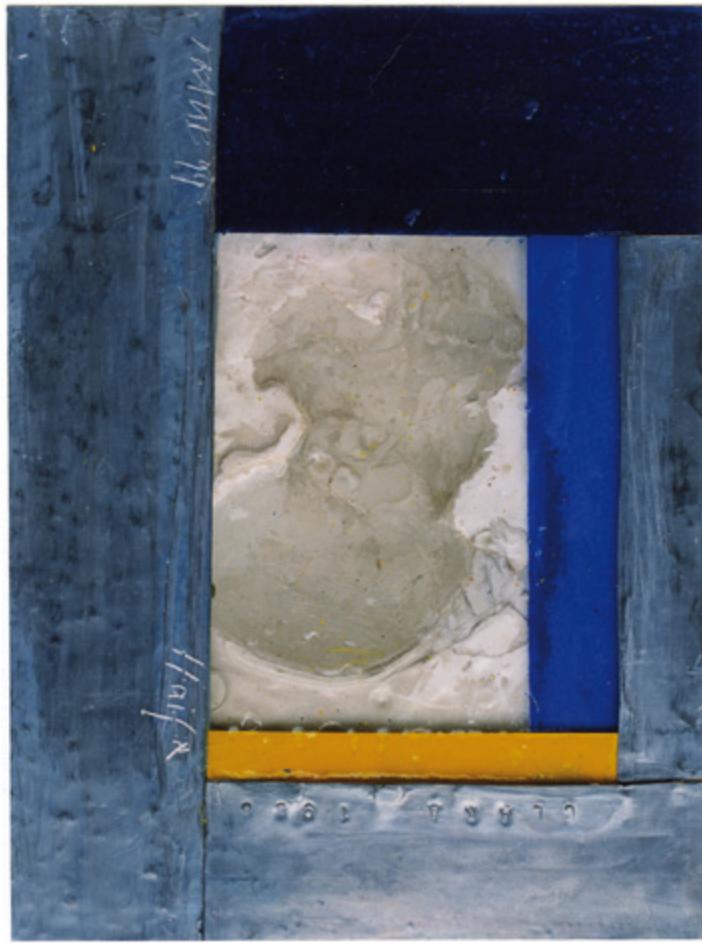
sätzliche irreversible Prozesse stattgefunden, die ihre Grundlagen außerhalb der Physik in den wissenschaftlichen Erkenntnissen der sinnlichen Wahrnehmung und der Hirnforschung haben. Geht man davon aus, dass es in der Natur irreversible Prozesse gibt, wie die Umwandlung von mechanischer Arbeit in Wärme durch Reibung, dann folgt daraus, dass thermodynamische Zustände eine natürliche Ordnung in Bezug auf ihre zeitliche (irreversible) Abfolge besitzen. Der Irreversibilitätsbegriff ermöglicht erst die Ableitung der Gesetze für die Thermodynamik und die Thermodynamik wird zu einer Theorie der Irreversibilität. Dieser Zugang wird axiomatische Thermodynamik bezeichnet, dass Bemerkenswerte dabei ist, dass der Entropiebegriff der axiomatischen Thermodynamik weder eine statistische Interpretation noch die Argumentation mithilfe reversibler Kreisprozesse nötig hat. Denkt man bei all diesen Prozessen weiter, dann erscheinen uns und fühlen wir, dass die Filz- und Wachsobjekte von Joseph Beuys oder die Verrottungsprozesse als Kunstobjekt eines Dieter Roth sinnlich nicht mehr sehr davon entfernt und für die letzten Zweifler, ob hier wohl Kunst vorliegt, akzeptierbarer sind. In den letzten Jahren wurden verschiedene Arbeiten publiziert,

# Spuren



die diese Interpretation der Entropie vertiefen. Hinsichtlich der Ursachen der Irreversibilität thermodynamischer Makrozustände muss jedoch auf die ihnen zugrundeliegenden Mikrozustände zurückgegriffen werden, deren Auswirkungen im Makrobereich nur mithilfe der Statistik und der Wahrscheinlichkeitsrechnung beschreibbar sind. Anschaulich kann Irreversibilität folgend definiert werden: Ein Film wird nun rückwärts vorgeführt. Ist dieser Rückwärts-Vorgang ein in der Natur vorkommender Vorgang, so ist der ursprüngliche Vorgang reversibel. Kommt der Rückwärts-Vorgang in der Natur

nicht vor, so war der ursprüngliche Vorgang irreversibel. Reversibel und irreversibel ist mit möglichen und unmöglichen Vorgängen verknüpft. Weitgehend irreversibel sind Vorgänge der somatischen Konstitution, der Sinnestüchtigkeit, des Temperaments und der Reifungsprozesse. Sie sind Teile der inneren Bedingungen der Entwicklung eines Menschen. Die Entwicklung jedes Lebewesens strebt unter normalen Voraussetzungen vorwärts. Sie ist durch Hemmungen störbar, kann aber nicht im rückläufigen Sinne erfolgen, dass heißt, sich »zurückbilden«, das gilt auch für den Lebenslauf des Menschen.



## Bergungen

Zum Begriff »Bergungen« schreibt Martin Heidegger:

»Bergungen« steht mit »Verbergung« in einer Relation, meint aber nicht das gleiche Phänomen. In dem, was Heidegger »Bergungen« nennt, kommt das »Dasein« von der Welt, vom »Offenen« her der Verschlossenheit der Erde entgegen. Die »Bergung« lässt den Dingen den eigenen Charakter der »Verbergungen« zum Beispiel in einem Kunstwerk, in einem Gedicht oder in dem nicht nach Wissen suchenden Gottesglauben zukommen. Auch in der Liebe ist die »Bergung«, die Möglichkeit, auf Rationalisierungen zu verzichten, nicht nach Gründen zu fragen, warum wir den Anderen lieben. Wir überlassen eventuelle Gründe der »Verbergung«, weil eine erklärbare Liebe keine mehr ist. Diese dem »Dasein« mögliche »Bergung« gibt es nur im »Streit von Erde und Welt«, weil die »Bergung« nur dort geschieht, wo Erde und Welt sich durchdringen. Die Fragen wozu wir so etwas wie »Bergen« unseres Handelns und Herstellens im Verhältnis zur Erde benötigen, kann also mit Heidegger's Frage: »warum schweigt die Erde bei der Zerstörung?« erklärt werden. Nach ihm ruft ein einseitiger und ins Totale getriebener technischer Zugang zu den Dingen und Menschen die Gefahr einer »Zerstörung« sowohl der Erde als auch der Welt hervor. Mir erscheint vor allem vor dem

Hintergrund der immer dringlicher zu bedenkenden Möglichkeiten der Humangenetik Heideggers Gedanke bemerkenswert, dass es unheilvoll sein könnte, alles was gewusst und gemacht werden kann, der »Verbergung« zu entziehen, ohne danach zu fragen, ob in dieser nicht Quellen vorhanden sind, die wir benötigen, um uns selbst und daher den Anderen verstehen zu können.<sup>12</sup>

Im Bereich der Kunst bedeutet diese Begrifflichkeit das Gleiche wie bei der Schiffsbergung, wo gesunkene Schiffe gehoben werden, um versunkene Inhalte und Kostbarkeiten zu bergen. In beiden Fällen sind die gehobenen Inhalte meist nur von historischer Dimension, ohne die jedoch das Gegenwärtige nicht möglich wäre und das Historische oft nur a-historisch behandelt werden kann. Als teilweise Beispiele könnten der Bildenden Kunst Kulturen Vorbilder sein, die keinerlei Aufzeichnungen von ihren Erfahrungen und Erkenntnissen machten. Einzelne Indianerstämme Südamerikas überliefern all ihr Wissen über die Bauweise ihrer Häuser, Boote etc. und

12 Heidegger, Martin, Einführungen, Frankfurt/Main, 2003, S. 109



deren Materialien und Produktionstechniken von Generation zu Generation in mündlicher Form. Die Überlieferungen stehen als unmittelbare Aktionen im Zentrum des täglichen Lebens. Erfolgt keine Überlieferung muss die nächste Generation sowohl das Wissen, die Arbeitsmethode und auch die Bauweise neu erwerben oder das Wissen geht zwangsläufig verloren. Zum Beispiel ist und war der Schiffsbau bei diesen Völkern ein gut gehütetes Geheimnis, wie dies betreffend verschiedene Emulsionen und Maltechniken bis vor kurzem auch in der Kunst Usus war und heute noch immer in verschiedenen Fachdisziplinen praktiziert wird, da patente und Eigentumsrechte viel Kapital und Gewinn garantieren. Trotz-

dem ist die abendländische Kultur in erster Linie eine Kultur der Aufzeichnung und der Dokumentation. Heute, wo die Bildende Kunst keine Massenproduktion mehr ist, sondern einzelne Werke zu Kunstakten mit hohen und höchsten Werten hochstilisiert werden, sind Maltechniken, Darstellungsprogramme, Theorieansätze, Materialverarbeitungsprozesse für jedermann frei zugängliche und erwerbbare Gestaltungsmittel. Bergungen beziehen sich in der Gegenwartskunst auf verschüttete Erkenntnisse und Inhalte, geborgen werden komplexe und erprobtes Wissen und gesellschaftliche Erfahrungen, die noch immer Gültigkeit haben und deshalb die Gegenwart absichern und Zukunftsperspektiven eröffnen.



## Entgrenzung

Die Redewendung »wir sind von nun an von Tisch und Bett getrennt« ist eine Entgrenzung und zugleich eine Grenzsetzung und erscheint als Freiheit. Ein Territorium, das bis zu dem Zeitpunkt der Entgrenzung einer bestimmten Person oder Nutzen diente, wird durch Entgrenzung begrenzt sichergestellt und möglicherweise für eine andere Person oder einen anderen Nutzen frei gemacht und damit wieder begrenzt. Das polnische Wort »granica« stellt den Rand eines Raumes und somit einen Wert der Trennung von einem Raum zum Raum, der angrenzt, dar. Es besteht von nun an eine neue Trennlinie oder eine Trennfläche. Zu diesen Grenzen gehören psychische, physische, administrative, wirtschaftliche, staatlich/politische oder Eigentumsgrenzen etc. Räume sind oft auch nur ungefähr begrenzt, wie beispielsweise Landschaften und Kulturgrenzen, die man in der Natur kaum mittels Linienstrukturen festmachen kann. Die Grenzen von Volumina können Flächen, Linien oder Punkte sein oder Seitenflächen, Kanten und Ecken wie bei einem Würfel. Ein weiteres Beispiel für Grenzen von Eindimensionalität ist die obere und untere Grenze in der

Mathematik (Supremum<sup>13</sup>). In der täglichen Sprachregelung wird dieser Wert als Grenzwert, Schwellenwert oder Schranke bezeichnet. Beispiele für sinnlich/untechnische oder nicht geometrische Räume sind die üblichen Verhaltensweisen oder die Sphäre der Intimität. Die Redewendung »Freiheit ist Einsicht in die Notwendigkeit« stammt von Georg Wilhelm Friedrich Hegel und stellt heute ein allgemeines Gut der Formulierungen sowie auch Be- und Entgrenzung dar. Bei dieser Formulierung handelt es sich um eine Erkenntnis, die an einem bestimmten Punkt des Lebens entsteht oder bewusst wird und die genau an diesem Punkt einen Fortschritt darstellt. Es wäre aber ein fataler und folgeschwerer Fehler, bei dieser Erkenntnis stehen zu bleiben oder daran festzuhalten und die Entgrenzung als einen festen unverrückbaren Wert

---

<sup>13</sup> In der Mathematik treten die Begriffe Supremum, Infimum, obere/untere Schranke, nach oben/unten beschränkt bei der Untersuchung halbgeordneter Mengen auf. Anschaulich betrachtet ist das Supremum die kleinste obere Schranke und das Infimum die größte untere Schranke. Das Konzept der Beschränktheit im Sinn der Existenz von solchen Schranken wird in unterschiedlichen Abwandlungen in fast allen mathematischen Teilgebieten verwendet.



für Freiheit und Befreiung zu halten. Grenzen sind fließende Prozesse, die zwar ihre festen Regeln haben, aber auflösbar und selbstauflösend sind. Gleiche Erkenntnis, dass »Freiheit die Einsicht in die Notwendigkeit ist«, zeigt der Ausspruch

von Rabindranath Tagore: Ich schlief und träumte, das Leben sei Freude. Ich erwachte und sah, das Leben ist Pflicht. Ich tat meine Pflicht und siehe da, das Leben ward Freude.



## Schnitte

Das mit einem scharfen Messer, einem glatten Schnitt aus der Torte herausgeschnittene Stück schmeckt mehr als delikat. Titanenhaft und genial erscheint der mit einem Laserstrahl glatte Schnitt, der den grauen Star im Auge zerstört. Präzision, eine bis ins kleinste Detail geplante und durchgeführte Handlung, stellt das Markenzeichen der technischen Revolte unserer Zeit dar und löst in unserer unübersichtlichen und im Chaos verharrenden Welt besondere Bewunderung und einen glanzvollen Zauber aus. Für die künstlerische Arbeit sind die Eigenschaften der Präzision nur eine ambivalente Möglichkeit, da viele sinnlich/bildhafte Zeichen vorerst selbst von den Künstlern verdrängt wurden. Die Minimal Art, die Malerei und Objekte in puristisch/programmatischen Strukturen festlegt, reduziert diese auf eine rein formalistische und missverständliche Weise, da jede Emotionalität wie ein Hindernis erscheint, ihre höchste Form von Ästhetik tritt in Gestalt leerer Räume, weißer Wände, Decken und Fußböden, glatter Oberflächen etc. auf.

## Risse

Das Tuch unseres Tisches ist zerrissen, wir haben keinen gemeinsamen Nenner mehr, der uns eint. Aus dem Urlaubsfoto, auf dem er mit seiner Freundin abgebildet war, hat er die Freundin fein säuberlich herausgerissen, während diese mit Franz, der wie sie Opern liebt, in Verona im Theater saß. In der tragenden Wand im Wohnzimmer verläuft quer von oben nach unten der Mauer entlang ein zwei Zentimeter breiter Riss, da sich das auf Sand gebaute Haus um einige Zentimeter nach links geneigt hat. Sein rechter Ärmel weist auf der Höhe des Ellenbogens, dort wo der Stoff bereits eine dünne abgeschabte Stelle hat, einen langen Riss auf, den er erst im Büro bemerkte. Für den dialektischen Prozess der Kunst und für die Darstellung von Botschaften, ist Ursache und Wirkung von besonderer Bedeutung. Dort, wo Druck entsteht, ist die Reaktion Gegendruck, der in der jeweilige Situation versibel oder irrversibel ist.



## Falscher Pathos und Beliebigkeit

Der Pluralismus, der unsere demokratische Gesellschaftsordnung dominiert, hat dazu geführt, dass Geschehnisse in der Wirklichkeit fast immer unterschiedliche Sichtweisen provozieren. Kulturelle oder politische Entscheidungen werden von den Bürgern als kompetent, inkompotent, naiv, banal etc. eingestuft und Reaktionen auf die Ereignisse haben eine große Bandbreite bis hin zu lächerlichen Reaktionen und Antworten, die fast ausschließlich beliebig sind. Für viele Künstler ergeben sich für ihre Werke daraus die obskuren Haltungen der Gesellschaft, die kaum entschlüsselbar sind und die entsprechenden kritischen Inhalte. Mit dieser avantgardistischen Vorgangsweise ist aber auch die Gefahr verbunden, dass anstatt künstlerischer Unikate entweder Werke ähnlich den Markenzeichen von Industrieprodukten oder Werke, die wie Geheimsprachen wirken kreiert und stilisiert werden. Diese Reaktionen erinnern an das Kinderspiel, bei dem sich ein 10–14 Jähriger eine eigene Sprache und Schrift zulegt, um so die ersten Abgrenzungsversuche zur übrigen Welt zu erproben. Der Kunsthistoriker Jörg Heiser fragt, was passiert, wenn die energieraubende Arbeit an der konstruktiven Selbstdemontage abreißt, ehe sie angefangen hat? Dann befinden

wir uns laut Heiser im Bereich der Darstellungstechnik, dem Slapstick. Diese These demonstriert er eindringlich an Werken der Künstler Erwin Wurm, Martin Kippenberger<sup>14</sup> und anderen:

*Bei Erwin Wurm fing alles sehr vielversprechend an mit Arbeiten wie dem Video Fabio Getting Dressed (Entire Wardrobe) von 1992, das einen Freund des Künstlers bei dem Versuch zeigt, sich nach und nach in seine gesamte Garderobe auf einmal hineinzuzwängen. Die One-Minute-Sculptures (seit 1997) sind sein bislang bedeutendster Beitrag geblieben. Ein Mann balanciert fünf lange Stäbchen zwischen seinen Fingerspitzen und der Wand; ein Mann steht da mit je einer Spargelstange in seinen Nasenlöchern; eine Frau, die Beine in die Luft gestreckt, balanciert je eine Teetasse auf Ihren Füßen. Die Idee Johann Joachim Winkelmanns, jenes großen Kunsthistorikers des 18. Jahrhunderts, dass Skulpturen selbst noch im Fragment den*

---

<sup>14</sup> Martin Kippenberger (1953–1997), deutscher Maler, Installationskünstler, Performancekünstler, Bildhauer und Fotograf. In der Tradition von Dada und Fluxus arbeitete er an der Demontage des traditionellen Kunstbegriffs. Seine Mittel dazu waren unter anderem Provokationen und Spott.



*Traum von Ewigkeit in sich tragen, wird zu eingefrorenem Schnappschuss-Slapstick.<sup>15</sup>*

Dieser kritischen Position kann der Autor auch dann leicht folgen, wenn ihm entweder Humorlosigkeit oder eine pathetische Haltung unterstellt wird, da die Gegenwartskunst in der Regel und im Lichte der riesigen Aufgaben, die wir zu lösen haben, betont ernster und daher auch seriöser sein muss, als die eben zitierten Beispiele es sind. In diesem Licht wirkt Wurms aufgeblähtes Haus geradezu lächerlich und zeigt auch keinerlei Humor. Slapstick bleibt eine umübertragbare Technik, die in der darstellenden Kunst gestalterische Qualität sichert. Man denke nur an die Filme »Der große Diktator« von Charles Chaplin oder »Der General« mit Buster Keaton. Die Materialien und Stoffe, die für die Produktion von Gegenwartskunst (Wandobjekten, Skulpturen und Medienkunstobjekten) benötigt werden und auch Verwendung finden, sind den inhaltlichen Botschaften, der ästhetischen Wirkung und den Konstruktionen der Objekte entsprechend gewählt und eingesetzt. Dabei ist alle Aufmerksamkeit darauf konzentriert, das Material und die möglichst eindeutig künstlerisch/ästheti-

schen Positionen durch den technischen Entwicklungsstand, die Produktionsverhältnisse mit ihren vorherrschenden Arbeitsmethoden und deren Be- und Verarbeitungstechniken zu reflektieren. Beispielsweise waren Bronze und Stein, im besonderen Maße Marmor und die verschiedensten Edelhölzer für die Renaissance typisch, in der Folge imagebildend und spiegelten zugleich die wirtschaftlichen und technisch/elektronischen Möglichkeiten der Gesellschaft wieder. Heute ragen die Materialien und Stoffe Stahl, Eisen, Glas, Aluminium, PVC, Gummi, diverse Kunststoffe und Beton, aber auch noch immer Holz aus der Materialpalette heraus, da diese erst die enormen Höhen im Gebäudebau und den gigantischen Straßenbau unserer Zeit ermöglichen. Der Abbau der aus der Natur entnommenen Erze und ihre Umwandlung in Metalle und Legierungen nimmt zu Gunsten von Materialien, die aus Erdöl durch Transformationen entstehen, ab und im gleichen Maße werden die technisch/chemischen Stoffe in der Güterproduktion immer bestimmender, da zum einen permanent die Weiterentwicklung der wissenschaftlichen Erkenntnisse gegeben ist, zum anderen werden Überkapazitäten in der Produktion von Gütern hergestellt. Am Beispiel des Medienkunstobjekts Energiefeld (siehe Seite 267) wird die imagebildende Aufgabe der eingesetzten Materialien am deutlichsten. Dort bilden Eisen, Kupfer, Messing, PVC, Glas und Holz die inhaltlich/formale Botschaft kraft ihrer Qualitäten und Ima-

15 Heiser, Jörg. Plötzlich diese Übersicht, was gute zeitgenössische Kunst ausmacht, Berlin 2007, S.74



ges, die ästhetische Dimension im Naturgefüge von Natur, Mensch und Gesellschaft. Alle verwendeten Materialien und Stoffe haben eine lange Historie und Tradition und stellen

gleichzeitig seit Jahrtausenden elementare Werkstoffe und zeitlich unterschiedlich naturwissenschaftliche Grunderkenntnisse dar.



## Kunst, Kult und Moderne

Die Konservierung von historischen Funden, Schrifttafeln, Kunstobjekten, Alltagsgegenständen, Waffen, Bildern etc., das Zitieren aus diesen, das Hinweisen auf Erprobtes und auf das Bergen spektakulärer historischer Geschehnisse, gehört in unserer vielschichtigen Gesellschaft zu den wichtigen Aufgaben, dementsprechend wird unsere Konzentration dafür eingefordert. Die Sicherung, der Erhalt und die Pflege des Entdeckten hat die Gesellschaft zu einer ihrer vornehmsten Pflichten erhoben. Zur Erfüllung dieser Verpflichtung engagiert sich die öffentliche Hand und das private Mäzenatentum sowohl ideell als auch materiell. Die wissenschaftliche Aufarbeitung in der akademischen Lehre, die Veröffentlichungen in den Medien und die Präsentation sowie die Verwaltung der Objekte in öffentlichen Sammlungen ist Teil unserer Kultur. Eine fast ausnahmslos kulturelle Ausrichtung auf diese Kulturbelege provoziert eine sehr eingegangene Betrachtungsweise der Entwicklungsgeschichte und richtet die gesellschaftliche Sicht fast ausschließlich auf die Archivierung vergangener Epochen, die nur zum Teil die Historie erfasst. Mittels der Kunst- und Architekturgeschichte sowie durch die allgemeine und Kirchengeschichte, die archäologischen Funde und Aufzeich-

nungen haben wir einiges Wissen über religiöse Rituale, die Gesellschaftssysteme und die einzelnen Führungsschichten zusammengetragen. Jedoch über die zwischenmenschlichen Beziehungen und die gesamtgesellschaftlichen Verhältnisse wissen wir nur wenig und können daher meist nur Mutmaßungen anstellen. Beispielsweise ist unsere Information über die einzelnen ausgeübten religiösen Riten und ethischen Sitten verschiedener untergegangener Völker letztlich gering. Auch ist nur wenig über die Mehrheit der Menschen, die Einflusslosen und ihre organisierten Lebensgemeinschaften bekannt. Der Wissensgewinn im Bereich der Sozialforschung blieb geringer als zu erwarten war, da die behandelten Fragestellungen auf das abendländische Weltbild fixiert sind und keine globale Sichtweise im Vergleich zu unserer Kultur angestrebt wird. Neben den hinderlichen Sprachbarrieren, die globales Denken nicht gerade begünstigen, im Gegenteil durch eurozentristische Positionen wird eine weiterführende Erforschung der Historie erschwert. Tatsache bleibt, dass die Information über die Vergangenheit lückenhaft und die Reflexion über die historische Wirklichkeit spekulativ bleibt. Daraus resultiert, dass die in den Museen und Archiven gesammelten



Belege als unvollständige Sammlungen katalogisiert und deshalb bruchstückhaft angelegt zu betrachten sind und sich dementsprechend präsentieren. Es ist längst notwendig geworden, das Verhältnis von der Gegenwart zur Historie mobil zu gestalten, um den jeweils neuesten Wissensstand und dessen Gewichtungen für die Sammlungen zu sichern. Damit würde die alles überwuchernde Heilssuche überwunden werden, die alle Vergänglichkeit des Lebens zu Gunsten von Ewigkeitsansprüchen mit religiös-mystischen Konzepten und Strategien herzustellen versucht. Hiefür eignen sich die elektronischen Medien mit ihren Animationstechniken und ihrer räumlichen Unbegrenztheit im besonderen Maße, die Belege, wie etwa Gräber, Skulpturen, Schrifttafeln etc., die meist in Stein, Metall und sonstigen Materialien vorliegen, unter der Prämisse einer totalen Werksicherung darlegen und aufarbeiten. Jagd, Wirtschafts- und Kriegsszenen sind ebenso Ausdruck einer Hochkultur der jeweiligen Epoche wie die Darstellung von Heiligen und Idolen. Über die Kunst wurde teilweise immer schon auch Unsterblichkeit suggeriert oder dargestellt, indem die fließenden Grenzen von der Kunst und der Wirklichkeit, von der realen und der fiktiven Welt medial verstärkt werden. Die Funde des Alten Ägypten sind dafür das klarste Beispiel. Als am 19. September 1991 Bergsteiger im Ötztal in 3.000 m Höhe eine 5300 Jahre alte, 50 Kilo schwere und 154 cm große mumifizierte Leiche fanden, wur-

de nur allmählich bewusst, was dieser Fund für die Geschichtsschreibung, die Religion und in der Folge für unsere Zivilisation bedeutet. Viele bis dato geltenden historischen Bewertungen, religiösen Weissagungen und Verheißungen, die als stabile Erkenntnisse galten, waren mit einem Mal zu überdenken und möglicherweise auch zu korrigieren. Diese Korrekturen werden nicht auf Grund der 5300-jährigen Zeitreise zurück in die Vergangenheit im Vergleich zur Ramseszeit notwendig, sondern vielmehr durch die Machart der Kleider oder der Ober- und Innenschuhe mit Schnürenkel des Eismenschen; diese weisen darauf hin, dass er möglicherweise einer noch älteren Kultur als die des Mittelmeerraumes entstammt. Der Fund wirft auch ein neues Licht auf unser Verhältnis zum Leben und Ableben. Möglicherweise sah sich der Eismann sowie der heutige Mensch bereits als bestimmendes Subjekt, das im Zentrum der Welt steht. In der Zeit der sich etablierenden Nano-Technik entwickeln sich gerade zwei Bewegungen. In der einen beschäftigt sich die Forschung ernsthaft mit dem Klonen, durch die andere wird der Versuch etabliert, Internetportale mit Speicherkapazität zu schaffen, die Personalinformation sichern, die über den Tod der Person hinaus die Betreuung dieser durch Speicherung ihrer Daten für eine mögliche zukünftige »Unsterblichkeit« anbieten. Die drei großen Weltreligionen und die Kunst sprechen noch immer von einem subjektiven Weiterleben nach dem Ableben und dies,



obwohl realistisch und philosophisch betrachtet, Unsterblichkeit nur dann vorliegt, wenn alle und alles Unsterblichkeit erreicht und wenn die physikalischen Voraussetzungen dafür gegeben sind. Unser sterblicher Leib und wahrscheinlich auch unser Geist sind auch bei einer Transformation in einen anderen materiellen Zustand mit dem eingetretenen Tod für immer verloren. Unsere Gesellschaft verdrängt trotz dieser Religionsverheißung den Tod weitgehend. Dies wirft die Frage auf, welche Vorstellungen wir vom Tod eigentlich haben und wie unser Umgang mit diesem aussieht. Beispielsweise gelten diejenigen, die für das Allgemeinwohl und den Fortbestand ihres Volkes kämpfen und ihr Leben verlieren, seit Jahrtausenden unverändert als Helden, ihr Tod ist damit tabuisiert und er bleibt uns ebenso fremd und unendlich fern, wie wenn wir Berichte über tausende Erdbebenopfer in Südamerika hören. Uns interessiert nur wenig der psychische Zustand der Besiegten, wie deren sozialer Status war und ob die Lebensmöglichkeiten der Überlebenden dergestalt sind, dass diese vor Hunger, Aggression und einem unnatürlichen Tod geschützt sind. Wir kennen Theaterstücke, die durch die Augen von Abkömmlingen der Sieger unser Bild von der Antike sehr abstrakt, lücken- und mangelhaft widerspiegeln. »Die Perser« von Sophokles ist das bekannteste literarische Abbild, dort diskutieren adelige Perserinnen über ihr mögliches Schicksal nach dem Krieg. Im Bereich der bildenden Kunst wäre die

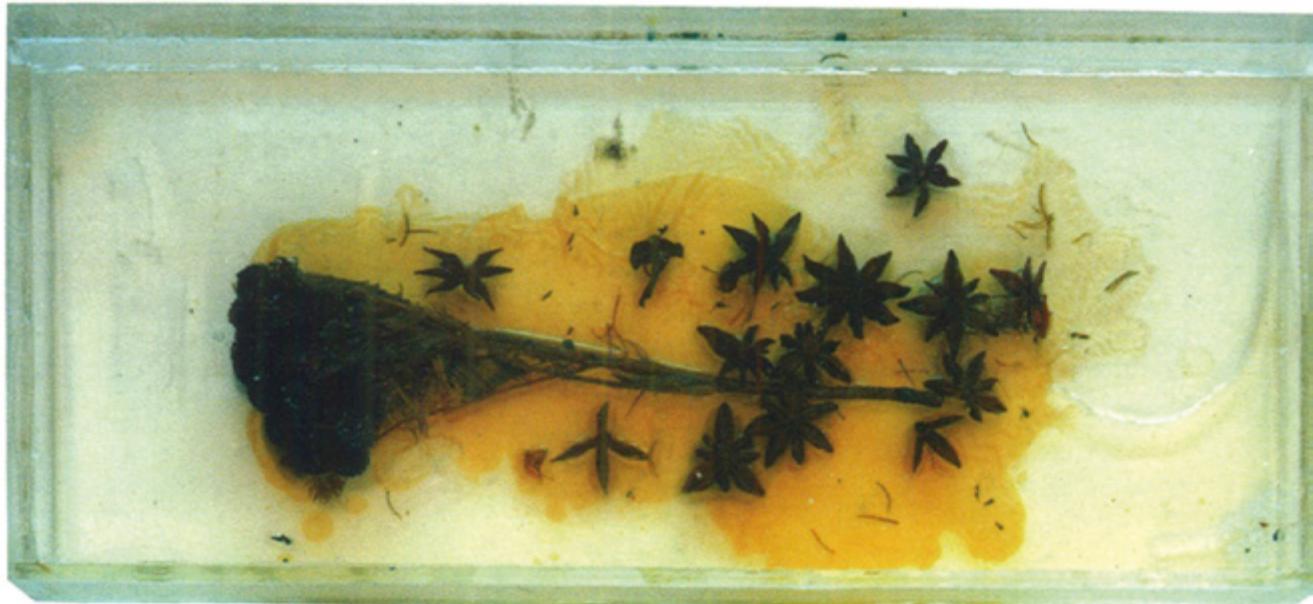
»Alexanderschlacht, Mosaik, (Schlacht bei Issos, 333 v. Chr.) 5,32 × 313 Meter zu erwähnen. Dieses Mosaik spiegelt alle Dramatik dieser Schlacht im Gesicht des besieгten Darius III wider, der sich im Kampfwagen einer Flut von Speeren gegenüber sieht. Zugleich machen diese beiden Werke deutlich, dass die Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung zum Großteil eine Aufzeichnung von Who is Who und das Festhalten von spektakulären Geschehnissen ist. Auch die Gläubensverkünder mit ihren prächtigen Kirchen und Tempeln sind mit Sicherheit keine Ideenspender und Helfer für die Abschaffung der Unterdrückung der sozial Schwachen ihrer Zeit. Die politischen Machthaber und die Wissenschaftler quer durch die Jahrhunderte waren nur an sozialen Einzelfällen interessiert, daher wurden die Lebensbilder hauptsächlich wie Kunstbilder präsentiert, die jederzeit verfügbar und abrufbar, neuerdings auch zu jedem Zeitpunkt und Ort jederzeit herstellbar sind. Jedoch bleibt Unmittelbarkeit, Materialität und Spontanität im Leben und in der Kunst von zentraler und unverzichtbarer Bedeutung. Das Kämpferische, die Aggression, das Fragile, Brüchige, Instabile, De-Konstruktive und das Zufällige sind, wie deren Gegenpositionen, ebenso Folien, auf denen die Lebenspole unserer Existenz verankert sind. Mittels dieser vielschichtigen Impulse entwickeln wir erst unsere legitimen Ansprüche auf Konservierung und Präsentation historischer Geschehnisse. Goethe lässt zum Beispiel in seinem



Drama »Faust« Mephisto sagen: »Vom Recht, das mit uns geboren, ist nie die Frage«, ein Anspruch, der von Generation zu Generation neu definiert werden muss. Mittels der traditionellen Kunst und der visuellen Medienkunst ist die Möglichkeit gegeben, dass das Wesentliche und die Einmaligkeit der visuellen Erscheinungen, die Verletzbarkeit, das Losgelöstsein, zu dokumentieren und durch Verstehen, Ahnen, Fühlen, Spüren und Denken in spielerischer Form bildhaft zu machen. Die traditionellen Medien Malerei, Skulptur, Architektur und die Neuen visuellen Medien können wegen ihrer eigen gesetzlichen Strukturen nicht durch andere Medien, wie etwa durch Sprache, ersetzt werden, da die kontinuierliche und methodische Beschreibung nur beschränkt in der Lage ist, komplexe Form- und Raumsituationen zu verdeutlichen und zu interpretieren. Diese Aufgabe bleibt den entsprechenden Bildmedien vorbehalten, die aufgrund ihrer Struktur allein ein Original herstellen können. Für die Bildende Kunst gilt dies im besonderen Maße, da diese analytisch und durch die ästhetischen, politisch/sozialen und psychologischen Strukturen Form, Raum und Zeit erfasst. Die Kunst vermittelt den Inhalt, die Form, die visuellen Konzepte, die Materialien und Farben, die Ideen des Künstlers mit seinen händisch/mechanisch/elektronischen Arbeitsweisen. Die vergeblichen Anstrengungen vieler Kunst- und Kulturwissenschaftler gültige Annäherungen herzustellen, die durch die Komplexität der Kunst nur

in einem groben Raster gelingt, da die Kunst durch subjektive austauschbare Formenkanons und Theorieansätze Fehlinterpretationen zulässt, hat der Kunst vorerst ein Verfallsdatum eingebracht. Dies führte dazu, dass das Geistige durch den Zeitgeist und die Aussöhnung von Kunst mit dem Alltag auf die Verschiebung der Grenzen zwischen Kunst und Design zurückzuführen ist. Es ist wahr, durch die Epochen gab es immer auch Gebrauchsgegenstände von höchster Qualität, die mit dem Alltag verquickt waren, jedoch wurden diese trotz ihres hohen kunstgewerblichen Standards nicht als Kunst bezeichnet, vielmehr sprach man vom Kunsthhandwerk oder von angewandter Kunstfertigkeit, die den Kompromiss als Teil der Gestaltung einkalkuliert hatte. Mit der Begriffserweiterung in der Kunst wurden solche Aufweichungsprozesse mit Pseudoerklärungen und marktstrategischen Praktiken belegt, die durch wissenschaftliche Expertisen autorisiert und so zur Gültigkeit erhoben wurden. Der russische Architekt El Lissitzky, der sich als einer der Wenigen auch als Künstler bezeichnen kann, erklärte den Unterschied von Kunst, Kunsthhandwerk, Architektur und neuerdings auch Grafik- und Industriedesign in seinen Schriften (»Prom und Wolkenbügel«) folgendermaßen:

*Gedanken über die Kunst-Architektur ist, die Kunst zu bauen. Die Kunst ist das Ideal des Handwerks. Das Produkt jedes Handwerkers*



*ist etwas Greifbares – ein Gegenstand. Das Produkt der Kunst ist ein höherer Gegenstand, ein Gegenstand, der in sich ein Ideal birgt, das heißt etwas, das noch außerhalb der Hülle existiert. Der Mensch ist ein Werk der Kunst. Die Kunst ist das Leben. ... Ich weiß nicht, was mich mehr begeistert, der David des Michelangelo, Wrubels »Dämon« oder eine kunstvoll mit Nägeln beschlagene Tür; welche ich in der »Schwarzen Kirche« bewunderte. Das Werk eines mir ungekannten Meisters. Der Künstler baut mit seinem Pinsel ein neues Zeichen. Dieses Zeichen ist keine Form der Erkenntnis von etwas schon Fertigem, schon Gebautem, das in der Welt existiert – es ist ein Zeichen einer neuen Welt, an der weiter gebaut wird und die durch den Menschen existiert.<sup>16</sup>*

Die vorliegende Bild- und Textstruktur versucht eine variable, offene Beschreibungsmethode zu entwickeln, um eine praktikable und analytische Methode zur Bewertung und Ordnung von starren und beweglichen bildhaften Zeichen herzustellen, die einen Wertekatalog zulässt, mittels dessen gesellschaftlich/künstlerische Prozesse und Veränderungen adäquat definiert und zusammengefasst werden. Dies ist von großer Bedeutung, da die derzeit vorherrschende Situation in der Kunstszenе trotz verschiedener vorhandener Theorie-

ansätze von einer gewissen Sprachlosigkeit gekennzeichnet ist. Dieses Phänomen wird zum Teil von den Kunstaktivisten selbst und von jenen ausgelöst, die mittels anderer Werte und Interessen die Kunst für ihre Ziele benutzen. Letzteres sind Vorgänge, die in bedrohlichen Situationen zwar legitim sind, aber keine Kunst hervorbringen oder zu dieser führen. Ein exemplarisches Beispiel war die Aktion Krankenversorgung für Obdachlose und Drogenabhängige der Session Wien. Für dieses Projekt verwendete der Künstler seinen Ausstellungsetat zum Ankauf eines Kleinbusses, der als mobile Rettungsstation fungierte, gleichzeitig wurde auf Nachhaltigkeit geachtet, indem einige Schließfächer für die Obdachlosen und Drogenabhängigen am Westbahnhof in Wien angemietet und in Selbstverwaltung übergeben wurden. Das hohe soziale Image und der große Publikumserfolg dieses Projektes bewirkte bei den Behörden im Sozialbereich der Stadt eine Veränderung ihrer Positionen, indem diese die Haltung gegenüber Obdachlosen und Drogensüchtigen zu überprüfen begannen. Durch den Einsatz medizinischer Versorgung bei nicht Krankenversicherten durch einen Künstler entstand bei den öffentlichen Stellen ein Sensibilisierungsprozess für die Problematik. Um die Grenzziehung zwischen Bildender Kunst und Design (Kunsthandwerk) nicht aus den Augen zu verlieren, ist wichtig, dass jedes Medium die wirksamen Grenzen seiner Mittel, die Wirkungskraft und Möglichkei-

16 Lissitzky, El, Proun und Wolkenbügel, Dresden 1977, S. 13 und 20

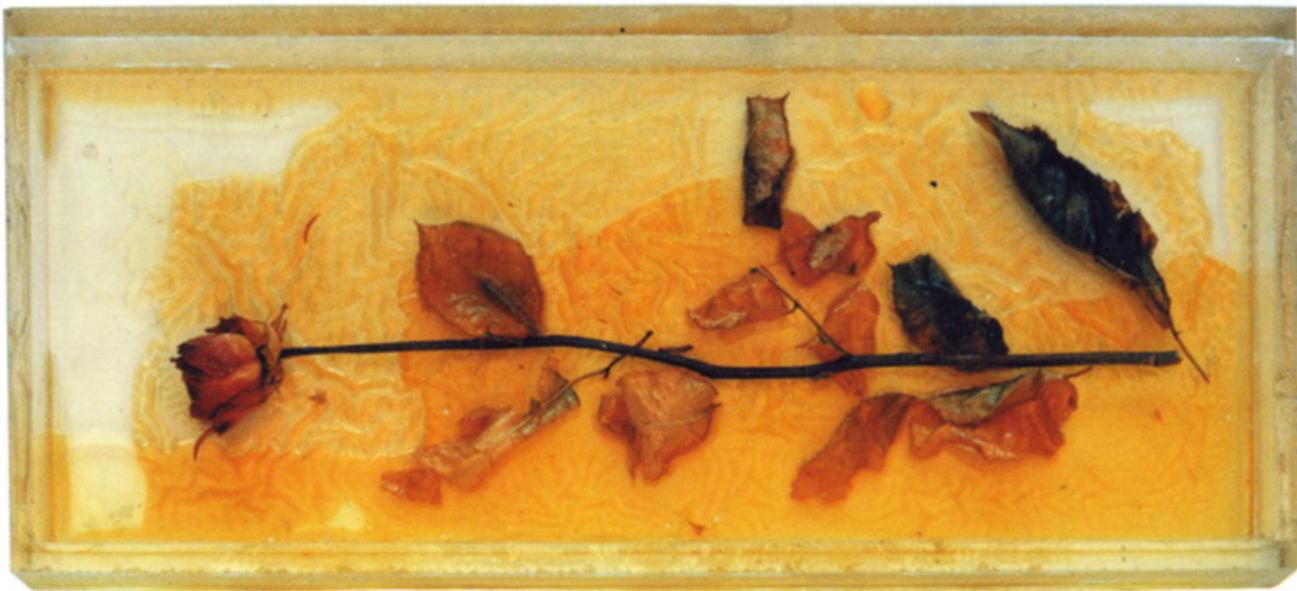


ten erkennt. Was die Bildende Kunst bewirken kann, wo ihre Grenzen sind, wann andere Medien effizientere Voraussetzungen haben, Veränderungen in der Sache zu erkennen und auch Veränderungen herstellen zu können, sind wesentliche Bedingungen für neue Strukturen.

Die Kunstaktion »Krankenversicherung« in der Wiener Session stellt Parallelen zur Literatur her. Diese strebt nach Erneuerung, nach »Neuem Sinn – einer neuen Sachlichkeit«. Zumal diese zum einen wie die Gegenwartsliteratur nach der notwendig gewordenen größeren Nähe zum Publikum strebt, zum anderen wird der Versuch unternommen, den alles bestimmenden Subjektivismus der Künstler der letzten Jahrzehnte zugunsten von mehr gesellschaftlicher Vernetzung zurückzudrängen. Die immer deutlicher hervortretenden Entfremdungsprozesse, die mit dem Ende der klassischen Moderne einsetzen, bestimmen heute die Atmosphäre der Kunstproduktion und die Wertigkeit der Kunst und der Kunstvermittlung. Die Folgen sind verunsicherte und irritierte Kunstproduzenten, Kunst- und Literaturliebhaber, leere Museen, immer mehr Galerien mit harmonisierter digitaler Fotografie sowie Buchhandlungen, die mit seichter Unterhaltungslektüre und Kochbücherprogrammen trotz vorhandenem Interesse der Menschen an ernsthaften Kulturangeboten erfolgreich sind. Dieser Entwicklung liegt der gelungene

Umstrukturierungsprozess zugrunde, Bildende Kunst und Literatur zur Ware zu erklären und damit unbewusst aber auch bewusst beide Disziplinen in ihrer Existenz zu bedrohen.

Diese Analyse geht daher Fragen der Wahrnehmung und der Be- und Verarbeitung des Wahrgenommenen nach, ohne Positionen der Geistes- oder Naturwissenschaften umfassend zugunsten von künstlerischen Arbeitsmethoden zu berücksichtigen. Vielmehr wird der Versuch unternommen, mit den Mitteln der Bildenden Kunst Annäherungen an wahrgenommene Wirklichkeit und Phänomene und deren Wirkungen zu verdeutlichen. Die ausgewählten Bildbeispiele befassen sich mit den natürlichen und den zu erfühlenden Bedingungen der Wahrnehmung; es muss Licht vorhanden sein, damit überhaupt etwas wahrgenommen werden kann, die Augen müssen geöffnet, genau eingestellt sein, um die uns umgebende Objektwelt zu fixieren; die empfindliche Schicht im hinteren Teil jedes Augapfels muss auf Licht reagieren und die Sehnerven müssen Impulse an das Gehirn weiterleiten. Solange nur eine dieser Voraussetzungen nicht gegeben ist, kann der Mensch nichts wahrnehmen. Die Leute, die über diese Probleme nicht nachgedacht haben, können sich schwer vorstellen, dass das Wahrnehmen auf einer komplizierten Ereigniskette beruht, weil visuell Wahrgenommenes sich nicht »anfühlt«.



Es gibt vielmehr das »Gefühl, als ob« die Gegenstände ganz einfach da seien.

*Ein wahrnehmender Mensch kann laufen, ohne gegen Hindernisse zu stoßen. Er kann Werkzeuge benutzen, so fein wie eine Nadel eines Juweliers und so groß wie ein Löffelbagger. Er kann Druckschrift lesen, Bilder ansehen und Gesichter identifizieren. Außerdem kann er, auch auf beträchtliche Entfernung, einander ähnliche Objekte unterscheiden. Er entwirft und baut Maschinen, und er kann das Aussehen der Umwelt nahezu so abwandeln, wie es ihm gefällt. Oder, eine andere Möglichkeit, er kann einfach dasitzen und die Szenerien betrachten.<sup>17</sup>*

Wir erleben die uns umgebende Objektwelt audiovisuell und beschreiben diese literarisch auf die vielfältigste Weise. Ihre Eigenschaften scheinen grundlegender Natur zu sein; sie reichen über Entfernungen, modelliertes Gelände; sie stellt sich aufrecht und beständig ohne Begrenzungen dar: sie ist farbig, schattiert, beleuchtet und oft mit Texten versehen; sie besteht aus Oberflächen mit Texturen und Verwerfungen, aus Kanten, Formen und Zwischenräumen, die Welt ist ähnlich einem Puzzle zusammengesetzt. Wichtigstes Detail scheint zu sein,

dass sie mit Dingen angefüllt ist, die eine Bedeutung haben. Mittels der Wahrnehmung sind wir in der Lage, Eigenschaften der visuellen Welt zu beschreiben und Gründe für deren Entschlüsselung zu nennen, erst dann sind wir fähig, eine Erklärung des gesamten Panoramas der visuellen Erlebnisse zu liefern und auf unsere schöpferisch/künstlerische Arbeit zu übertragen.

*Der zunächst betrachtete Raum ist nicht eine Leere mit drei sich rechtwinklig schneidenden Linien, sondern die räumliche Erstreckung von Zimmern, Straßen, und Gegenden und der Raum der Menschen, die laufen, fahren oder im Flugzeug fliegen. Das Rätsel der dritten Dimension ist viel besser zu verstehen, wenn wir zuerst die Szene untersuchen, die wir wirklich sehen, und solche, die von praktischer Bedeutung für das menschliche Verhalten sind ... Ein sehender Mensch kann feinste Werkzeuge bauen und benutzen, stellt Bilder her, identifiziert Gesichter, kann ähnliche Dinge, die sich in großen Entfernungen befinden, unterscheiden, er kann Farben aufeinander abstimmen, und Gegenstände zeichnerisch darstellen, er kann elektronische Geräte entwerfen und bauen und er kann das Aussehen der Umwelt nahezu so abwandeln, wie es ihm gefällt. Oder, eine andere Möglichkeit, er kann einfach dasitzen und die Szenerie betrachten.*

<sup>17</sup> Gibson, James J., Die Wahrnehmung der visuellen Welt, Basel 1973, S. 17



*Anders formuliert, das Sehvermögen ist für die Bewegungs- und Handlungsfähigkeit erstaunlich hilfreich.<sup>18</sup>*

Zum Inhalt der Interaktionen gehört auch, dass sich unsere Hoffnung, wir könnten an die Maschinen die alltäglichen Arbeiten der seriellen Gebrauchsgüterproduktion bis hin zu komplexen geistigen und künstlerischen Leistungen delegieren und uns so von jeglicher körperlicher Arbeit befreien, nicht erfüllt hat. Betrachtet man diese Problematik näher, so müssen wir unsere Überlegungen der Antike und noch weiter zurück zuwenden. Die Maschinen als Hilfsmittel für die vielfältigsten Aufgaben, die oft auch mit künstlerischen Mitteln verziert waren, wurden zuerst als Regulierungssysteme für Wasser und Wind eingesetzt. Wassersysteme in den Gärten der Alhambra oder die Wasserspiele der Fontana di Trevi in Rom werden bis heute so betrieben und funktionieren immer noch perfekt. Auch zweckorientierte Objekte wie Brunnen, Uhren, Staudämme, Wasserleitungen und Zisternen etc., wurden mittels komplexer Maschinerien betrieben.

*Leon Grammaticos (10./11. Jahrh.) liefert den Hinweis auf einen Auftrag des Kaiser Theophilus (829–842) zur Herstellung von*

*Automaten. Beschrieben werden von diesem zwei Orgeln sowie ein goldener Baum, auf dem Vögel sitzen, die durch Maschinen zum Singen gebracht werden. Phonetisch ergänzt wird das Szenario durch ein eigens erzeugtes Gezwitscher der Vögel, das durch geheime Luftwege realisiert wurde.<sup>19</sup>*

Vom Mittelalter bis in das 19. Jahrhundert hinein entstehen technisch anspruchsvolle künstlerische Objekte wie etwa Musikanten, Harlekine, Schreiber und Objekte für einfache Handlungsabläufe, wie beispielsweise die im 17. Jahrhundert entstandene Christusfigur aus einem Osterspiel. Die lebensgroße, mechanisch bewegte Figur aus Holz/Metall eines unbekannten Künstlers, die in der Klosterkirche von Dießen (Ammersee) zu sehen ist, stellt bildhaft Leidensmomente von Jesus Christus dar. Nach der Aufklärung geht die Sehnsucht des Menschen nach Maschinen, die im Wesentlichen gleich sind bis auf einige Ausnahmen, in den rein zweckorientierten industriellen Anlagenbau über. Wenn heute in der europäischen Kultur noch weiter gewisse romantische Stereotypen imponieren, weshalb so mancher der Maschine mit unberechtigtem Misstrauen und Skepsis entgegentritt und nicht ihren

18 Gibson, James J., *Die Wahrnehmung der visuellen Welt*, Basel 1973, S. 18

19 Grubmüller Klaus, Stock Marcus, *Automaten in der Kunst und in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2003, S. 53



Möglichkeiten entsprechend begegnet, so registrierten im Gegensatz dazu bereits anfangs des 20. Jahrhunderts die italienische Avantgarde um Marinetti und die Futuristen (neo) romantische Gedanken vom Standpunkt einer prometheischen Position auf Nietzsches »Gott ist tot« und eröffnete der Kunst damit die Möglichkeit, den Menschen zu vergöttern. Gleichzeitig wird ein neues Gesicht unserer Zivilisation gezeichnet, das unsere Produktionsprozesse als Selbstzweck zeigt, die zahlreiche Entartungen für die Zukunft in Form von rasant voranschreitenden Veränderungen in sich trägt, die das Ende der bürgerlichen Individualität und der Wertevorstellungen mit sich bringen. Zum Beispiel entstand eine vitale Spielautomatenindustrie, die ihr Publikum teilweise zur Spielsucht verführt. Die Maschine/Apparat erzeugt über die Illusion »ich bin ein Gewinner« fanatische Spieler, die in der Maschine die Erfüllung ihrer Sehnsüchte sehen. Der Futurismus trug erheblich dazu bei, die Entwicklung der Abstraktion und der Stilisierung der Wirklichkeit weiter voranzutreiben. Marinetti greift auf eine lange Tradition zurück, wenn er in seinem Beitrag für die Zeitschrift *Introduzione a »I nuovi poeti futuristi«* schreibt:

*Die Maschine ist die Synthese der höchsten geistigen Errungenschaft der Menschheit, eine Art von mechanisch-organischer Entsprechung des Erdballs. Die Maschine, neuer, lebendiger, fast menschlicher Leib, der unseren Leib vervielfältigt.<sup>20</sup>*

Die Maschine bewährt sich für die Futuristen als Modell, das sich in seiner ästhetischen Valenz auch der Funktionalität zu entziehen weiß und Objekte durchscheinen lässt, die in totaler Zwecklosigkeit dem Genuss dienen. Literaten und Künstler von Balla bis Depero, von Bragaglia, Prampolini und Cangiullo bis hin zu Vasari waren sich einig, dass sie sich die Bühne als riesiges Räderwerk vorzustellen haben, in dem der Mensch eine neue Gliederung belebender Triebkraft ist, die dem Beispiel der Maschinen unserer Zeit folgt. Dieser Über-schätzung der Maschine folgte im Laufe des 20. Jahrhunderts eine entsprechende Korrektur. Heute dienen Mechanik und Elektronik mit ihren hochkomplexen Programmen, Geräten und Apparaten unseren Ansprüchen der Organisation unserer Wirtschaft, der medizinischen Versorgung, der Administration von Kindergärten, Schulen und Universitäten

<sup>20</sup> Grubmüller Klaus, Stock Marcus, Automaten in der Kunst und in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Wiesbaden 2003, S. 50



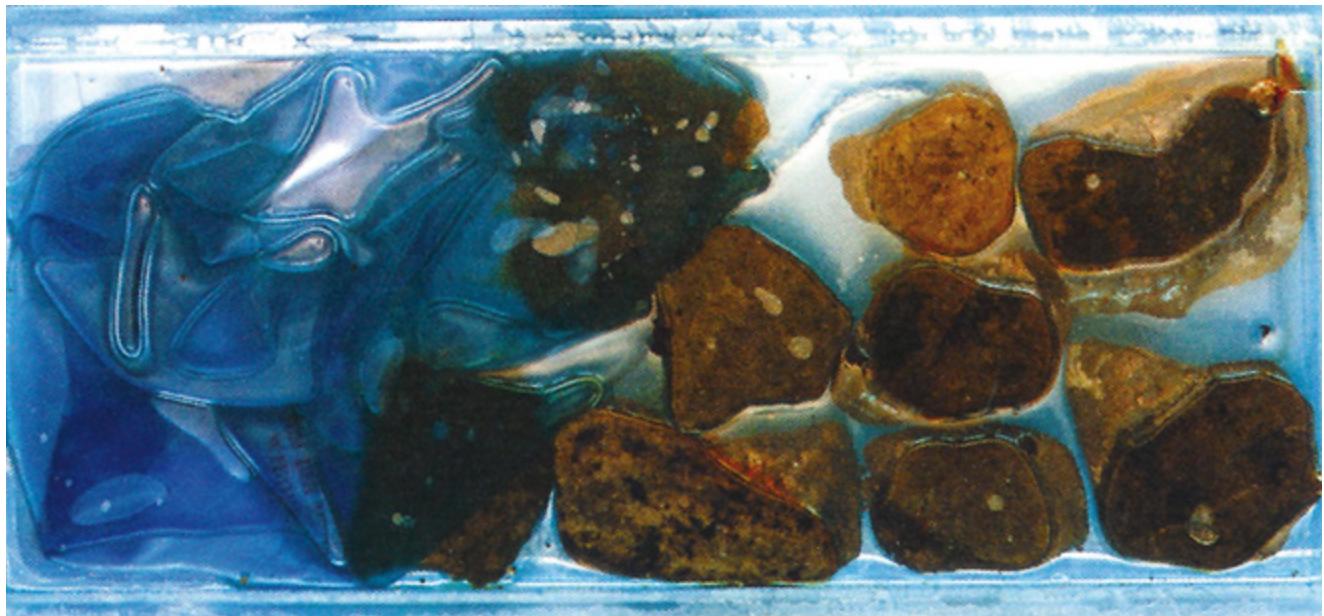
der einzelnen Kommunen, der Verwaltung der öffentlichen Ämter und der Güterproduktion. Sie sind sogar im Bereich der Freizeitgestaltung unverzichtbar geworden. Gleichzeitig bilden sowohl die Mechanik als auch die Elektronik unser Leistungsprinzip mit, was längst zu einer Technikabhängigkeit führte und die ersten gravierenden lebensbedrohlichen Veränderungen durch falsche Einsätze technischer Errungenschaften und die überzogene Verfügbarkeit von Technik im Bereich der Freizeit zeigt. Bei der Kunst konnte die technische Entwicklung nur insofern wirksam werden, als dass sie die nicht schematisierten Bilder und Objekte nicht erfassen konnte. Unterstützende Hilfe kann die Technik nur bei jenen künstlerischen Konzepten liefern, wo eine schematisierte serielle Produktionsweise vorliegt. Bei Aktionen, wo keine Normierung und keine variablen Lösungen gesucht werden, bleiben Material, Fertigungstechniken und Herstellungsinstrumente isoliert, indem diese nicht zum Inhalt werden können, wie beispielsweise das eingesetzte Metall im Karosseriebau bei den verschiedensten Gebrauchsgüterproduktionen.

Auch im Bereich der Interaktion zwischen Mensch und Maschine bleiben die Rechnerprogramme, mit denen Bildende Kunst entworfen und transportiert wird, nachhandelnd und weitgehend auch dem Zufallsprinzip untergeordnet. Das

heißt, die Interaktion bleibt einer maximalen Vorprogrammierung überlassen, was zu wenig Eigenständigkeit führt. Gleichzeitig liegt die Meinung vor, nach der zum einen ein Ausschnitt der Wirklichkeit zu einem Bild der Übersetzung eines audio- visuellen Vorgangs wird und zum anderen die herrschende Differenz zwischen dem Dargestellten und der Wirklichkeit sichtbar gemacht wird. Dies wirft die Frage auf, warum es dem menschlichen Auge trotz dieser offenkundigen Unterschiede möglich ist, eine Darstellung mit der dargestellten Wirklichkeit zu identifizieren, was keinesfalls trivial ist. Der Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl (1848–1905), schrieb bereits 1899 in seinem Aufsatz »Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst«:

*»Auf einsamen Alpengipfel habe ich mich niedergelassen. Steil senkt sich das Erdreich unmittelbar zu meinen Füßen, so dass kein Ding vor mir in greifbarer Nähe bleibt und die Organe meines Tastsinns reizen könnte. Dem Auge allein bleibt die Berichterstattung überlassen und von Vielem und Mannigfaltigem hat es zu berichten.«<sup>21</sup>*

21 Fend, Mechthild, Körpersehen in: Kunstmashinen, Frankfurt am Main 2007, S. 166



Aufgrund der beschriebenen Szenerie wird ein kletternder Mensch denkbar, der am Ziel, an der Bergspitze und der befreienden Aussicht ankommt, das er selbst gewählt hat. Während Körper und Beine ruhen, bleibt nur das Auge aktiv und gibt sich, von allen Notwendigkeiten des täglichen Lebensrituals befreit, der Kontemplation hin. Beim Genuss des Landschaftspanoramas wird das Sehen zum Selbstzweck. Alois Riegl evoziert eine Situation, die mit der Kunstbetrachtung, wie wir diese heute verstehen, vergleichbar ist. Über den Begriff der Berichterstattung gelingt diesem, das Sehen als einen selbst-

verständlichen und nüchternen Sinn darzustellen, der wie politische Rapporte von Tatsachen wirkt. Gleichzeitig wird auch über die Entfernung zu den Dingen und die überhöhte Position, die eine Übersicht schafft, Objektivität aufgerufen.

*»Ein Bild ist eine Maschine, bei der für ein geübtes Auge alle Systeme verständlich sind.«<sup>22</sup>*

<sup>22</sup> Baudelaire, Charles: Salon 1846, in der: Sämtliche Werke/Briefe, Hg. von Friedhelm Kemp & Claude Pichois, München 1977, Bd. 1, S. 212

# FACIES – Wiener Block



## Vom DADA zur Maschine SARA

Filippo Tommaso Marinetti<sup>1</sup>,

Wladimir Wladimirowitsch Majakowski<sup>2</sup>, László Moholy-Nagy<sup>3</sup> und El Lissitzky begannen erstmals zu Beginn des

---

1 Marinetti, Futurist mit anderen Futuristen

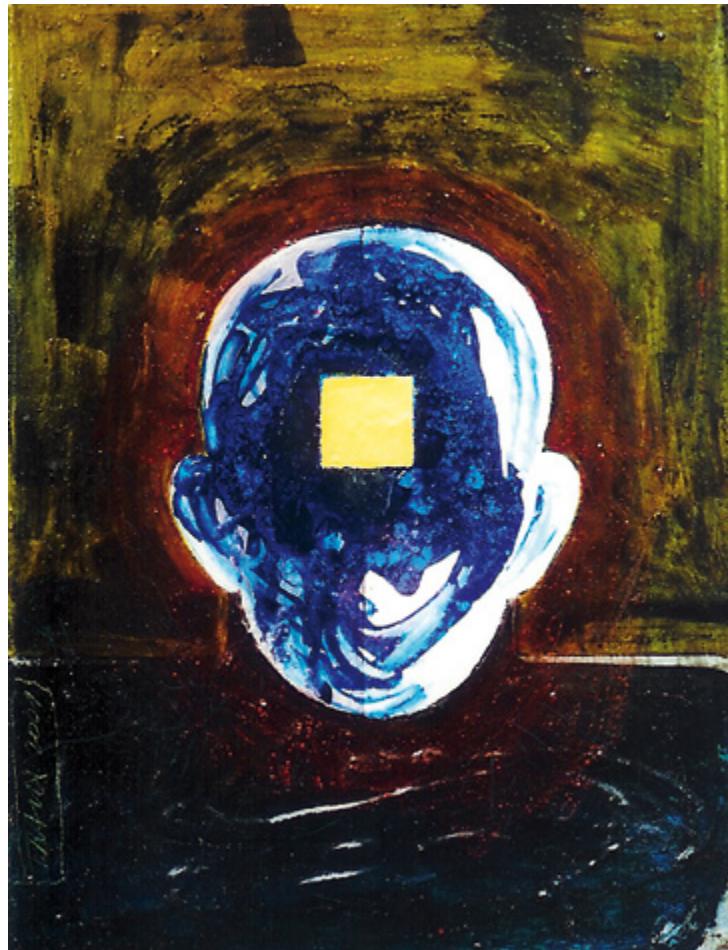
2 Wladimir Wladimirowitsch Majakowski, (wiss. Transliteration Vladimir Vladimirovič Majakovskij) (geb. 1893 in Bagdadi, Gouvernement Kutaissi, Russisches Kaiserreich, heute Georgien; gest. 1930 in Moskau), war ein sovjetischer Dichter und ein führender Vertreter des russischen Zweigs des Futurismus. Majakowski wurde in den Jahren 1908/09 aufgrund seiner revolutionären »Aufsässigkeit« dreimal verhaftet und entging strengeren Strafen wie einer Deportation nur aufgrund seiner Minderjährigkeit. Nach der Entlassung aus der Haft arbeitete Majakowski weiterhin in der revolutionären Bewegung. Er begann, sich intensiv der Malerei zu widmen, und begann 1911 ein Studium an der Moskauer Kunstfachschule. Dort traf er unter seinen Mitschülern auf David Burljuk, der sein dichterisches Talent erkannte. Er schloss sich der futuristischen Hyläa-Gruppe um Burljuk und Welimir Chlebnikow an und veröffentlichte 1912 in dem futuristischen Almanach Eine Ohrfeige für den öffentlichen Geschmack seine ersten Gedichte Nacht und Morgen. Zusammen mit Burljuk schloss man ihn 1914 wegen seiner politischen Aktivitäten aus der Kunstabakademie aus. Majakowski unterzeichnete mit Burljuk, Chlebnikow und weiteren Studenten futuristische Manifeste, die sich gegen die alte Kunst und die klassischen Traditionen wandten und darauf hinarbeiteten, eine neue Literatur und dichterische Sprache zu schaffen.

3 László Moholy-Nagy beschäftigte sich seit 1918 mit Malerei (davor Jurastudium von 1913 bis 1918). 1919 übersiedelte er nach Wien, 1920 nach Berlin. 1922 fand die erste Einzelausstellung in der Galerie Der Sturm in Berlin statt. 1923 wurde Moholy-Nagy als

20. Jahrhunderts in ihren Überlegungen und Konzepten die Existenz der sinnlichen Wahrnehmung des Menschen weitgehend mit Bewegung, Tempo und Schnelligkeit zu verklammern. Sie schufen so die Möglichkeit für die Entwicklung einer konzeptionellen Technik- und Fortschrittsgläubigkeit unter den Künstlern, da die Maschine eine dominante Anziehung ausübte und deshalb bei der künstlerischen Umsetzung von Bildbotschaften von dieser Technik zum Einsatz gebracht wurde. Die nächste Generation von Künstlern des

---

Nachfolger von Johannes Itten Formmeister der Metallwerkstatt und Leiter des Vorkurses am Bauhaus in Weimar. Er lehrte dort und später in Dessau bis 1928. Er war einer der bedeutendsten Lehrer am Bauhaus; Assistent von Walter Gropius und beschäftigte sich daneben mit typografischen Entwürfen und Fotografie. Seit 1924 war er zusammen mit Gropius Herausgeber der Bauhausbücher. Nach seinem Weggang vom Bauhaus 1928 gründete er in Berlin ein eigenes Atelier. Da er in Deutschland ein Berufsverbot erhielt, emigrierte er ein Jahr nach Hitlers Machtergreifung zunächst nach Amsterdam, dann nach England (1935–1937) und später in die USA, wo er das New Bauhaus in Chicago gründete und leitete. 1938 gründete er die School of Design, beschäftigte sich mit Licht, Raum und Modulation. Entwarf eine Briefmarke der Deutschen Bundespost und beschäftigte sich mit nichtgegenständlicher Malerei, beeinflusst von Kasimir Malewitsch. In seinem Berliner Atelier pflegte er Kontakt zu Kurt Schwitters, Theo van Doesburg, und El Lissitzky. Seine Arbeit als Grafikdesigner war stark von der De Stijl-Bewegung, dem Konstruktivismus und der Merzkunst beeinflusst.



20. Jahrhunderts, die die Maschine und die Geschwindigkeit ins Zentrum ihrer Werke rückten sind Künstler, deren Kunst technisch/konstruktive Grundmuster in den unterschiedlichsten Formen aufweist: die Bildhauer und Maler Heinz Mack, Richard Serra, Carl Andre, Frank Stella, Rudolf Hoflehner, O. H. Hajek oder Gerhardt Moswitzer. Aber auch Literaten waren und sind daran interessiert, mittels Maschinen experimentelle Texte herzustellen. Heiner Müller ist eines der prominentesten Beispiele.

Als eine der letzten großen Huldigungen an die Maschine kann die technische Produktion von Kunst und Literatur durch die Poetik-Maschine SARA angesehen werden. Mit ihrem Programm wurden Werke bedeutender Künstler und Intellektueller<sup>4</sup> aufgenommen. Aufmerksamkeit wollte man dadurch gewinnen, indem mit versucht wurde, Texte und Bilder zu verarbeiten und weiterzuentwickeln. SARA generiert, imitiert und variiert Texte im Rechenzentrum der Universität Zürich auf einem Großrechner IBM 9121–490 VM/CMS mit dem Expertensystem Prolog als Programmiersprache. Vie-

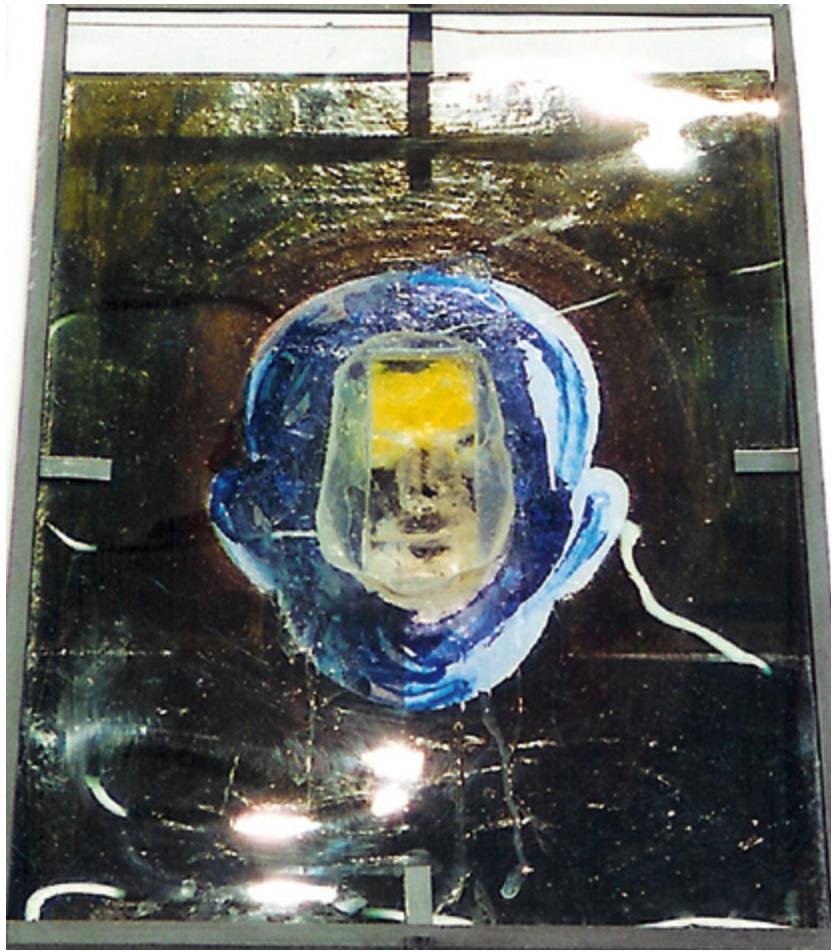
le Theoretiker und Rechnerexperten bezeichnen SARA als interaktiv. Dieser Einschätzung muss widersprochen werden und SARA's Wirken auf eingeschränkte Interaktionen korrigiert werden, da Sara als Ausgangspunkt immer ein vorgegebenes Material generiert. Mittels Modulen, Stil und Lexikon stellt SARA Entscheidungen sicher, die Bild- und Textstrukturen hervorbringen, die am Ende weitgehend vom Autor oder Bilderschöpfer selbstständig sind. SARA verfügt auch über einen Zufallsgenerator, einen Psychometer und eine spezifische »Sprachwolke«, die syntaktische Optionen und merkmalcodierte Worte umfasst. Bei den technischen Möglichkeiten, die SARA aufweist, kann diese aber nur Aktionen setzen, die durch ihre Programmierung festgelegt sind.

*Die Sprachwolke ist das Weltwissen von SARA. Syntax und Lexikon sind gemäß der syntaktisch-semantischen Topographie der Originale in einer mehrdimensionalen Matrix gespeichert. Im Takt des Zufallsgenerators werden die syntaktischen Nischen sprachwolkengemäß gefüllt.<sup>5</sup>*

Der SARA-Benutzer wird zum Sprachwolken-Konstrukteur und verfügt über das enorme Kombinationspotenzial der Ma-

<sup>4</sup> Traub, Herbert, Einführung in die Bildende Kunst (Aus dem Vorlesungsmanuskript 1995): Beispielsweise von Helmut Heißenbüttel, Johann Wolfgang Goethe, Paul Klee, James Joyce, Bertolt Brecht, Thomas Bernhard, Ernst Jandl, Jean Paul, Paul Celan, Sarah Kirsch, Rüdiger Safranski, Franz Kafka und vielen anderen.

<sup>5</sup> Sorg Reto, Söring Jürgen, Androiden, Frankfurt/Main 1997, S. 223–236



schine. Als Beispiel sei ein literarischer Text von Heiner Müller zitiert, den dieser mit SARA aus seiner Hamletmaschine zur ICH-Maschine variierte. Kurzauszug aus dem Essay:

*Gepriesener Brechreiz / Ich bin Wortschleim / Ich zerquetsche keine Flamme mehr / Meine Einsamkeit betet nicht mehr / Mein Netz ist angemessene Maschine, ich bin gepriesener Brechreiz in meinem Panzerglas / Mein Bauch befreit nicht mehr, mein Bauch ist in meine Verwesung / Von Würde zu Würde, lange, ändernd – ich stinke / Ich spalte das Schlachtfeld / Ich will meinen Schweifgeruch verfluchen, in der Brust meiner Flut / Ich will in meiner Verwesung spielen / Ich will ein Loch sein / Ich bin meine Armut / In der Maschine erniedrigtes Loch meiner Welt / Ich bete nicht mehr / Ich erstickte den Aufprall meines Speichels / Ich zerquetsche das Beutevieh / Süßer Fetzen, geräumiger Aufprall, untote Pulsader in der letzten Kultur meines Jammers / Ich will in der Gurgel stören, im Zorn, in der Finsternis<sup>6</sup>. »Die moderne Kybernetik hat gezeigt, dass eine ganze Reihe von Eigenschaften, die wir für Eigentümlichkeiten des menschlichen Denkens hielten, von Maschinen simuliert werden können: das Gedächtnis, die Fähigkeit, logische Schlüsse zu ziehen, und das Vermögen, auf Grund gegebener Voraussetzungen eine rational begründete Wahl zu treffen. In den Diskussionen über die modernen Rechenmaschi-*

*nen und ihren Analogien zum Menschen kann man zuweilen das Argument hören, die Maschine sei »außerstande, zu phantasieren«. Lars Gustafsson zufolge »steht aber der Konstruktion einer Maschine nichts im Weg, bei der jede einzelne Operation ähnliche aber nicht identische Operationen auslösen würde, und zwar derart, dass der Ablauf nicht durch logische, sondern durch andere, beispielsweise assoziative Gesetze bestimmt wäre. Verändert werden dadurch aber nicht nur der »Begriff der Kunst selbst« oder »die gesamte Technik der Künste«, deren »Aura« sichtlich »verkümmert«, sondern auch der Status des sich immer noch als alter deus (miss-) verstehenden Poeten, der den Schwund seiner auctoritas zu befürchten Anlass sieht. Die Installation einer Poetik-Maschine, SARA führe, so lauten die meist im Ton lamentierender Kulturkritik vorgetragenen Bedenken, zu einer »Aufhebung der transzendentalen Freiheit, da der Autor tendenziell »wegrationalisiert« werde. Kreativität werde an eine Apparatur delegiert, die denjenigen, der sie bediene, zwangsläufig zum Funktionär einer ins Monströse gewachsenen Technikprothese: zum »Angestellten des Gestells«, denaturiere, um mit Heidegger zu sprechen. Das auf poiésis angewandte Maschinen-Modell begründe schließlich eine »Zweckmäßigkeitstotalität, deren Mechanik« nicht erst von Kafka, sondern schon von de Sade »in die Maschinerie der sinnlosen Unmenschlichkeit verkehrt worden sei«.<sup>7</sup>*

<sup>6</sup> Müller Heiner, zitiert in Androiden, Sorg Reto, Söring, Frankfurt/Main 1997, S. 228

<sup>7</sup> Maresch, Rudolf, Vorlesungstext, unveröffentlicht, Wien 1994



Mit dem Einsatz der Poetik Maschine SARA verbinden sich mehrere Fragen, zum einen, wie künstlerisches Schöpfertum und künstlerisch-kreative Arbeit heute wahrgenommen, gesehen und wertgeschätzt werden. Zum anderen, was aus unseren ureigensten Bedürfnissen, wahrzunehmen und zu reflektieren eigentlich geworden ist, wenn wir an technische Programme formale Variationen delegieren und so auf unsere schöpferischen Möglichkeiten verzichten. Überspitzt formuliert heißt dies, Schöpfertum, künstlerische und kreative Äußerungen haben ausgedient und ihre Funktion weitgehend verloren. In der realen Arbeitswelt zeigt sich dieser Zustand bereits täglich, Die Arbeit sichert nicht mehr als aktive Disziplin die Sozialisierung des Individuums. Durch die Entwicklungen in den letzten zwanzig Jahren können viele aus den unteren Gesellschaftsschichten mit Arbeit nicht mehr ihre Existenz sichern. Gleichzeitig vollzieht sich über die Arbeit die Anpassung des Leibes und der Seele an den Mechanismus der industriellen Produktion immer schneller. Das Individuum ist im Gesamtmechanismus längst Maschinenführer und Mensch in einem. Im Rahmen der laufend wachsenden Spannungen und der Überhitzung des Verhältnisses Mensch und Maschine haben die Arbeit und die Arbeiter ihre Kraft und Energie an den Motor des globalen Weltbetriebes abgegeben. Die expressionistischen Positionen werden von diesem Standpunkt aus erfassbar und die Maschine zum Mittel und

Modell. Dass heißt, ein globales Organisationsprinzip setzt sich immer mehr in der Welt als modernes archetypisches Muster, als ein Generator von Ängsten, als ein Golem, dem der Mensch seine Seele verkauft hat, durch. Das Neue an der Auffassung Marinettis von der Bildenden Kunst ist die Ästhetik der Geschwindigkeit und der Maschine. Diese Auffassung ist ein europäischer Gedanke innerhalb der Entwicklungen des Abendlands, der beispielsweise den Kubismus von Pablo Picasso und Georges Braque mit dem Konstruktivismus László Moholy-Nagys verbindet. Die Futuristen besaßen in ihrem Inneren die entscheidende Qualität für diese Entwicklung:

*»Außerhalb der Ästhetik der Maschine und ihrem geometrisch mechanischen Glanz gibt es keine Rettung«.<sup>8</sup>*

Die als Symbol verstandene Maschine gilt als eine Art von »Quelle und Lehrmeisterin der künstlerischen Empfindsamkeit« und des Weiteren »als Rhythmus und Zukunft, die Unterricht in Disziplin, Ordnung, Kraft, Präzision, Optimismus ererteilt«.<sup>9</sup> Um die Interaktion Mensch-Maschine in seiner wah-

<sup>8</sup> Rathenau, Walter, Zur Kritik der Zeit, Berlin 1912, S. 90 und 95

<sup>9</sup> Marinetti, F.T., Non c' è salvezza fuori dell'estetica della macchina e del suo splendore geometrico meccanico, S. XLII



ten Dimension nachzuvollziehen, ist es notwendig, sich des Verlustes der persönlich/individuellen Positionen bewusst zu werden und sich an die Zielsetzung und die Geschichte des Einsatzes der Maschine seit dem 15. Jahrhundert zu erinnern.

*Peter Szondis Klage Mitte der 50er-Jahre, wonach es »eine Entartung des epischen Verhältnisses ins Maschinelle« gäbe<sup>10</sup>. Ein Märchen Hans Christian Andersens erzählt davon, wie am Hof des Kaisers von China eine lebendige Nachtigall durch eine künstliche verdängt wird, deren Gesang »ebenso gut (gefie) wie der richtige. »Nur« die armen Fischer (...) sagten: »Es klingt sehr hübsch, es ist auch ähnlich, aber irgend etwas fehlt da, ich weiß nicht was! Doch eines Abends, als der künstliche Vogel im besten Singen war und der Kaiser im Bette lag und ihm zuhörte, sagte es drinnen im Vogel »klick!« da war etwas gerissen! »Surrr«, alle Räder liefen rundherum, und dann schwieg die Musik.« Dieses Schweigen wird erst am Ende des Märchens gebrochen, wenn die zurückgekehrte »kleine lebende Nachtigall« ihren Gesang am Bett des sterbenden Kaisers so bewegend ertönen lässt, dass »selbst der Tod lauschte und sagte: »Fahr fort, kleine Nachtigall! Fahr fort!« (...) und die Nachtigall fuhr immer (...) fort zu singen, und sie sang von dem stillen Friedhof, wo die weißen Rosen stehen, wo der Holunderstrauch duftet und*

*wo das frische Gras von den Tränen der Hinterbliebenen begossen wird; da verlangte es den Tod nach seinem Garten, und er schwebte, wie ein kalter, weißer Nebel, zum Fenster hinaus. »Danke, danke!« sagte der Kaiser, »du himmlischer kleiner Vogel, ich kenne dich wohl! Dich habe ich aus meinen Landen verwiesen! Und dennoch hast du die bösen Gesichte von meinem Bett hinweggesungen, den Tod von meinen Herzen verwiesen!«<sup>11</sup> – gebannt kraft einer Kunst, so dürfen wir vielleicht ergänzen, die ihres Natur-Grundes eingedenk bleibt.<sup>12</sup>*

Diese Auseinandersetzung zwischen der Kunst und der Technik (Maschine) hat zu einer neuen Definition der Kunst und zu abgeänderten ästhetischen Kriterien geführt. Die Kunstkritik und Kunsttheorie steht dieser Entwicklung planlos gegenüber, da diese es verabsäumt haben, sich mit dieser grundlegenden Veränderung auseinanderzusetzen und entsprechende Konzepte und Bewertungsmuster zu entwickeln, die sie nun in die Lage versetzen könnten, die Singularität der neuen Entwicklungen auch zu verstehen. Diese These, die zu erheblichen Aufregungen und in der Folge zu Verwerfungen führt, erklärt die von Unsicherheit bestimmten Reaktionen, die Untätigkeit und so extreme Abstinenz im Bereich der Wahr-

10 Szondi, Peter, Briefe, Frankfurt/M, 1993, S. 35

11 Andersen, Hans Christian, Sämtliche Märchen, München 1976, S. 346

12 Söring Jürgen, Sorg Reto, Androiden, Verlag Peter Lang, Frankfurt/M 1997, S. 44



nehmung bewirkt. Zum einen herrscht eine Bewertungsschwäche vor, die eingesetzte Scharlatanerie nicht von echten Entwicklungsschritten unterscheiden kann und zugleich zeigt sich ein reges Interesse und eine Sehnsucht nach mythischen Strukturen. So kommt es, dass die Technologie und die Maschine bedingungslos als Schlüssel zur Erneuerung auserkoren werden. Die wechselnden sehr konservativen Diskurse, die eine Rückkehr zu traditionellen Werten und Konzepten im Sinne des Schönen und des Heiligen anmahnen, stehen den Beiträgen der Modernsten gegenüber, die den Einsatz technischer Qualitäten fordern. Während eine andere, nicht gerade unerhebliche Gruppe, eine demagogisch/opportunistische Haltung einnimmt und alle Kriterien als dogmatisch ablehnt und mittels individueller Urteile und impressionistischer Annäherung ersetzt. In den Vorbemerkungen zum Lehrstück »Mann ist Mann« lehnt Bertolt Brecht (1927) jede humanistische Illusion ab. Der Verlust des eigenen Ich, so sieht es Brecht, bringt den Menschen letztlich nur Vorteile, heute nennen wir diesen Zustand »Entfremdung«.

Brecht sieht in dieser Entwicklung letztlich Vorteile für den Menschen.<sup>13</sup>

Die damalige Generation von Expressionisten mahnten in der Kunst, am Theater, in der Prosa und in der Lyrik das Gegenteil an, indem diese den Geist der Entfremdung des Einzelnen und die alles verschlingende Fortschrittsmaschine bejubelten. Die Komödie des Packers Galy Gay, der gegen seinen Willen zum Soldaten Jeraiah Jip umgewandelt und zu einer Kampfmaschine wird, beendet jene Utopie, die am Schicksal einer sich im Untergang befindlichen Epoche mitbeteiligt war. Ohne jeden Pathos lässt Brecht am Ende der Szene VIII des Stücks, die Witwe Leokadja Begbick nachstehenden Text singen:

»Hier wird heute Abend ein Mensch wie ein Auto ummontiert. Ohne dass er irgend etwas dabei verliert.«<sup>14</sup>

Mit derartigen Feststellungen bestätigt Brecht nicht den Beginn der neuen Zeit; das 19. Jahrhundert und die Epoche des Fin de siècle ist für ihn noch nicht überwunden. Im Ge-

13 Brecht, B., Vorrede zu *Mann ist Mann*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 17, Frankfurt a.M. 1967, S. 978

14 Brecht, B., *Mann ist Mann*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 1, S. 376



genteil, Brecht prangert in erster Linie das stereotype Bild der modernen Zivilisation an, die zulässt, dass die Welt in ein sinnentleertes Gebilde verwandelt wird. Die Errichtung von großen Gebäuden wie etwa in New York, Chicago, Toronto, Philadelphia und/oder die Entwicklung der Elektrizität stabilisieren noch nicht das Gefühl des Sinnhaften und des Triumphs der Gefühle des Einzelnen. Wichtiger als diese Errungenschaften ist, dass sich ein neuer Typus von Mensch bildet, auf dessen Entwicklung das Interesse der Welt konzentriert zu sein scheint. Dieser neue Typus Mensch wird sicher nicht durch die Maschinen geändert, sondern der Mensch wird die Maschinen verändern. Die Forderung nach dem neuen Menschen ist seit Langem eine Parole, die am Anfang des 20. Jahrhunderts vor allem unter den Intellektuellen und den Künstlern seine Wirkung und Anhänger hatte. Bei Brecht erreicht diese ihren höchsten Rang, um gleich wieder ins Gegenteil umgewandelt zu werden. Im Lehrstück »Mann ist Mann« lässt Brecht seine Theaterfigur Galy Gay feststellen »Einer ist keiner«. Im Zeitalter der totalen Manipulation des Individuums ist das Ich, wie Peter Sloterdijk es in seiner Schrift »Kritik der zynischen Vernunft« beschreibt, alles andere als eine »fruchtbare Hypothese«<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Sloterdijk, Peter, Kritik der zynischen Vernunft, Bd. 2, Frankfurt a. M., S. 789

Das neue Individuum ist gezwungen, aus einer Verteidigungsposition hervorzugehen und in unserer Massengesellschaft ein Sprachrohr zu sein, das keine starken Wertvorstellungen entwickeln darf, will dieses nicht von den anderen Mitgliedern der Gesellschaft zerstört werden. Die beiden Kategorien Depersonalisation und Anpassung schaffen ein entsprechend erstarktes Ich, das bestehen kann. Nur wer die Regeln akzeptiert, darf in der Weltmaschine seinen Beitrag in ironischer Form liefern. Zivilisation und Funktionalisierung des einzelnen Menschen durch gezügelte und aufgeklärte Emanzipation sind die Grundlage dafür, dass der Mensch aufhört, eine Privatperson zu sein. Nur so kann er wie Galy Gay in Brechts Lehrstück der Stärkste werden – er wird somit als Teil der Masse durch die Masse stark. Addiert man diese Position mit den noch kritischeren Akzenten, die Entfremdung zeitigen, so entsteht die Situation, dass in dieser Atmosphäre von Sachlichkeit das Paradox enthalten ist, wonach im Kampf gegen die Entfremdung der Preis der Auslöschung und der Zerstörung der Persönlichkeit, der humanistischen Hypothesen und der Utopien enthalten ist, die einst zum Schutz der Geisteswissenschaften entwickelt wurden. Was von diesen hohen Ansprüchen blieb, sind idealistische Illusionen und sonst nichts.

*Brecht stellt bereits eine reife und distanzierte Reflexion über den Maschinenmenschen an: das Drama der expressionistischen Ge-*



neration spielt sich als Komödie ab. Die kämpferische Ironie des Schriftstellers erhält die Bezeichnung »kynisch«<sup>16</sup>: man bewegt sich wider die Realität mit trügerischer Naivität eines Schwäk und verwandelt so Widerstand in gefällige Anpassung. Dass dies ausreicht, der Maschine ein Gesicht zu verleihen, bleibt mehr ein Paradox als konkrete Möglichkeit. Wenn überhaupt ist es vielmehr das Gegenteil: die Maschine als existentielle und produktive Totalität löst das eigene Schicksal von dem des Menschen. Wenige Jahre später; 1931 erinnert Brecht in seinen Notizen über die dialektische Dramatik daran, dass die Technik »den Prozess, der es keineswegs auf ihn (den Menschen) abgesehen hat (...), der durch sein Eingreifen nicht beeinflusst und der durch sein Ende nicht beendet«.<sup>17</sup>

Zum Beispiel beschleunigt das Aufeinandertreffen von Kunst und den technischen Möglichkeiten Fragestellungen wie etwa die nach der »Einheit des Kunstwerks«, »der Beherrschung von künstlerischen Techniken und dem Geschick des Künstlers«, nach dem Wert des »Originals«, nach dem »Status des Betrachters von einem festgelegten Blickpunkt aus« und letztlich nach dem Auflösungsprozess der Begrifflichkeiten, der durch verschiedene vorangegangene avantgardistische

Bewegungen angestoßen worden war. Wie Videoinstallatio-nen bringen auch interaktive Installationen multisensorische Erfahrungen in die Kunst ein. Potenziell ist es durchaus mög-lich, alle Sinne für die Wahrnehmung zu mobilisieren. Die interaktive Vorgehensweise und der experimentelle Umgang mit dem Interface ermöglichen es, die Beziehungen zwischen den Sinnesorganen neu zu definieren. Dabei wird klar, dass die Dominanz des Auges bei der Organisation der sichtbaren Welt nicht aufrechtzuerhalten ist. Die Sehkraft gibt ihre Ho-heit an den Klang von Stimme und Objektwelt, an die Kraft des Atems, die Geschicklichkeit der Finger, die Genauigkeit der Bewegungen und an den guten Willen ab. Da das Auge oft nur mit Zuhilfenahme der Hand die virtuelle Welt erkun-den muss, ist das Auge darauf abgestimmt, sein Aktionsfeld zu teilen. Beispielsweise würden wir viel Verwirrung stiften, wenn wir einem Menschen aus der Steinzeit oder der Renaissance erklärten, dass sich manche der Bilder bewegen. Möglicher-weise würde der Steinzeitmensch annehmen, dass die Bilder von Höhle zu Höhle wandern. Der Mann aus Arezzo, Parma oder Florenz würde denken, dass auch seine Bilder in Bewe-gung (mobil) sind, seit er auf Leinwand und nicht mehr auf Mauern malt. Es muss deshalb darauf hingewiesen werden, dass sich die starren Szenerien des Mittelalters aufgelöst und zu sichtbaren Schauspielen gewandelt haben. Dem Höhlen-menschen aus Lascaux oder Altamira etwa müsste klar ge-

16 Sloterdijk, Peter, a.a.O., S.788

17 Brecht, B., Notizen über die dialektische Dramatik, in: Gesammelte Werke Bd. 15, S. 218



macht werden, dass sich in unseren Bildern nicht die Schatten, wie bei seinen Aufenthalten am Lagerfeuer auf den Höhlwänden bewegen, sondern dass unsere Schatten farbig, sich nicht nur an den Oberflächen der Wände bewegen, sondern vielmehr auch aus den Felsen und Felsspalten kommen und wieder zurückkehren. Mancher Renaissancemensch würde bei solchen Bildern von Ausschnitten sprechen, die wie Fenster wirken, dabei bewegt sich aber nicht nur wie bei einem Fenster die beobachtete Aussicht, vielmehr nimmt auch das hinaussehende Auge, das die Aussicht beobachtet, zu-gleich einen eigenen Bewegungsablauf und Abstand ein. Vielleicht würden beide ihren Gesellschaften die Bewegungen als Geheimnisse eines Schattenreichs suggerieren. Im vorliegenden Falle müssten wir diese davon informieren, dass die im Bild sich bewegenden Gestalten auch miteinander reden. Oder beispielsweise darüber lachen, dass die Sonne wärmt, der Donner im Bild unsichtbar laut kracht und der Regen auf die Hausdächer trommelt. Vor allem aber müsste ihnen erklärt werden, dass der Bildvorgang in anderen nicht nur sichtbaren Dimensionen wie etwa in musikalischen Tönen (musikalische Untermalung) abläuft. Auf einen solchen Fortgang des Szenarios würde der Steinzeitmensch entschieden und der Mensch aus der Renaissance womöglich zögerlich reagieren und von den Bildern annehmen, es seien alternative Realitäten, andere Wirklichkeiten. Dieser Einschätzung ist zu widersprechen, da

diese Bilder weder riechen noch schmecken und man kann sich an den Bildgestalten nicht stoßen. Aber wir würden dem Mann aus Altamira insofern folgen, da wir tatsächlich andere Realitäten als die des wachen Erlebens kennen. Beispielsweise die Traumwelt, das Totenreich und andere Bilder, die inzwischen als Teil einer anderen Wirklichkeit in unser Bewusstsein eingedrungen sind. Der Renaissancemensch wird Vertrauen in unsere Bildtechnik entwickeln und am Ende davon überzeugt sein, dass wir in Zukunft in der Lage sein werden, riech-, schmeck- und tastbare Bilder herzustellen. Faktisch sind wir bereits gezwungen, unseren beiden Exponenten zuzustimmen.

*Die Erfinder der Bild erzeugenden Apparate hatten die Aussicht, die Imagination vom Menschen auf Maschinen abzuwälzen, und sie verfolgten dabei zwei Ziele: Erstens wollten sie eine wirksame Imagination erreichen, und zweitens wollten sie den Menschen zu einer anderen und neuen Einbildungskraft hinführen. Beide Ziele sind nicht nur erreicht, sondern übertroffen worden. Die in den technischen Bildern wirkende Imagination ist so gewaltig, dass wir die Bilder nicht nur für die Realität nehmen, sondern auch in ihrer Funktion leben. Und die neue Einbildungskraft, nämlich die Fähigkeit, abstrakte Begriffe wie Algorithmen mittels Apparaten ins Bild zu setzen, beginnt uns gegenwärtig zu erlauben, Erkenntnisse als Bilder zu sehen, also ästhetisch zu erleben. Dennoch sind nicht alle Einbil-*



dungskapazitäten durch Apparate zu ersetzen. Was unersetztbar ist, sollen die gegenwärtig hergestellten apparatelosen Bilder zeigen. Das ist eine gewaltige Aufgabe, die solchen Bildern zukommt. Es geht nicht darum, Lückenfüßer zu sein und Apparate zu ersetzen. Es geht im Gegenteil darum, zu zeigen, was an der menschlichen Imagination einzigartig ist, unersetztlich und nicht simulierbar. Es gibt nur wenige Menschen, die gegenwärtig ernsthaft versuchen, die Grenzen des Apparatischen aufzuzeigen, denn um dies zu erreichen, muss man vorher das apparatisch Mögliche vollauf anerkannt haben. (Die meisten Menschen begnügen sich damit, zu behaupten, ihre Taten könnten von Apparaten nicht ebensogut ausgeführt werden, während sich zeigen ließe, dass oft genau das Gegenteil der Fall ist.) Zu den wenigen Menschen, die bemüht sind, die apparatischen Kompetenzen völlig auszubeuten, um darüber hinauszuschreiten, gehören die apparatelosen Bildermacher. Nach solchen Kriterien und nicht nach jenen der offiziellen Kunstkritik, sind derartige Bilder zu beurteilen, falls man ihnen im Kontext der Bilderflut Gerechtigkeit zukommen lassen

will: *Es sind transapparatische Bilder. Man kann sagen, dass diese Bilder – ebenso wie Fotoarbeiten – hergestellt werden, um die Apparate zu überlisten. Doch es sind zwei verschiedene Strategien, zwei entgegengesetzte Listen. Fotoarbeiten werden gemacht, um Apparate zu zwingen, etwas zu leisten, wofür sie nicht programmiert sind. Und apparatelose Bilder, um die Grenzen des Apparatischen aufzuzeigen und darüber hinauszugehen.*<sup>18</sup>

Erschwerend kommt dazu, dass wir bereits begonnen haben, Unsicht- und Unhörbares wie in Algorithmen, Schwingungen oder gekrümmten Körpern jenseits unserer Sinnesfähigkeiten in die vierte Dimension hinein sehen und hören zu können. Leider würden unsere beiden Epochentreter ebenso wie einige lebende Zivilisationsmenschen aus Gründen einer Pseudomodernität nur noch solche Bilder schaffen und schauen und sich keine Sekunde mehr bei den langweiligen Bildern der sinnlichen Welt aufhalten.

18 Flusser, Vilém, Medienkultur, Frankfurt am Main, 1997, S. 81



## Der Ort der Bilder

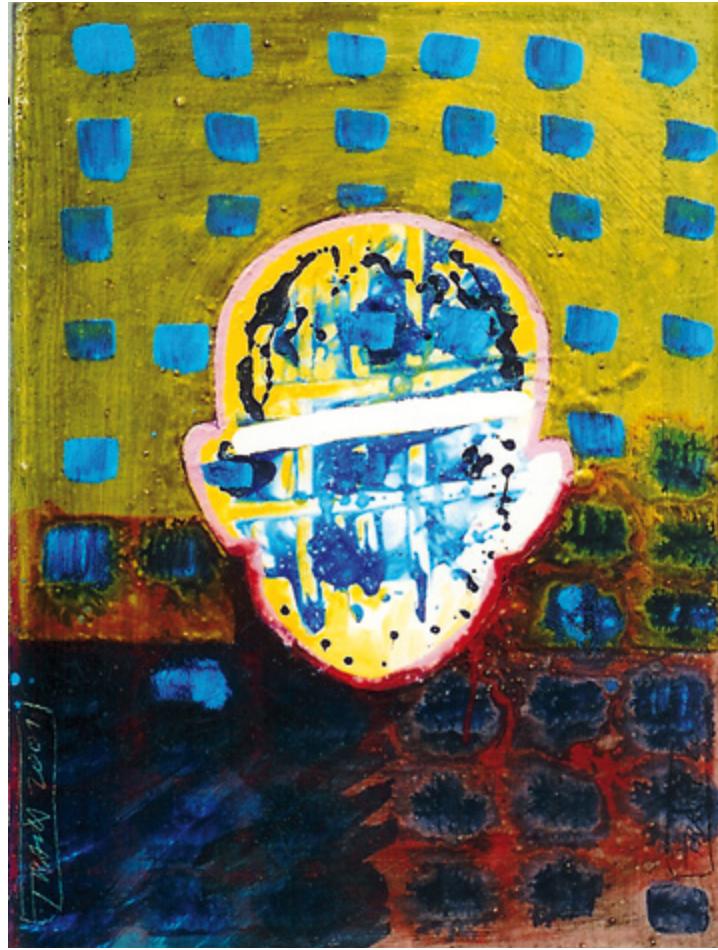
In Teilbereichen stellt das vorliegende Text- und Bildmaterial gegenüber den Kunstproduktionen der Gegenwart insofern eine Alternative dar, als dass der Versuch unternommen wird, der Gegnerschaft des erweiterten Kunstbegriffes die spür- und sichtbaren Strukturen des Wahrgenommenen aufzuzeigen, die dadurch ausgelöst werden, dass die Objekte, deren Räume und die Objekt- und Raum-Beziehung als Einheit das Kunstobjekt bilden. Die Alternative besteht auch darin, die unverzichtbaren seit den 50er-Jahren des 20. Jahrhunderts weitgehend negierten und in der Folge verschütteten Be- grifflichkeiten, Kategorien und Bewertungskriterien in einer Art Bergung neu zu definieren und in der Kunstproduktion wieder anzuwenden. Ben Vauthier schrieb dies bereits in seinem Manifest »Jeder ist ein Künstler« und Joseph Beuys stimmte dieser Meinung entschieden zu. Beide gingen von dem Umstand aus, dass jeder Mensch musisch/künstlerisch veranlagt und entsprechend begabt ist. Gleichzeitig wurde die hilfreiche Trennungslinie, die Künstler vom Amateuren unterschied und die aus einem berechtigten Demokratisie- rungsprozess heraus in der Bildenden Kunst entstanden war, mangels allgemein gültiger Bewertungskriterien in einer Art

und Weise durchlässig, dass in der Folge alle Standards und Qualitätsmerkmale der Kunst außer Kraft gesetzt wurden. Offenheit ist zum einen ein begrüßenswerter und unverzichtbarer Zustand, andererseits für die Entwicklung der dringend benötigten Standards erschwerend bis verhindernd. Die Tat- sache, dass verwandte Berufe wie etwa Architektur, Grafik und Industriedesign zur Skulptur und Innenräume zur Male- rei und Grafik mittels des Überbaus Kunst nicht definiert wer- den können und daher auch keine künstlerische Kompetenz und Legitimation von Kunsttheorien werden herleiten kön- nen. Die gesellschaftliche Position und Aufgabe von Kunst ist eine ganz andere, sie dient nicht für angewandte Formen, die auf Schick, Geschmack, etc. abzielen und auch gleichgesetzt werden. Daher bleiben die diversen Wertvorstellungen in der Architektur und Industriedesign der Funktion, dem Nutzen, der Subjektivität und dem Zeitgeist verpflichtet und daher nicht als künstlerischer Wert kommunizierbar. Beispielsweise hat die Beherrschung des Künstlerischen in Theorie, Produktion und in der Distribution bei gestalteten Gebrauchs- und Konsumgüterprodukten kaum noch Bedeutung. Obwohl un- bestritten ist, dass handwerkliche Qualität und Präsentations-



strukturen ohne eine entsprechende Theorie kaum Erneuerung ohne Irritationen bewirken können. Eine diesbezügliche Analyse kann aus mehreren Gründen hier nicht stattfinden, da eine solche Untersuchung eine eigene Studie voraussetzen würde. Trotz der Gefahr, dass Missverständnisse entstehen, muss hier die Feststellung gemacht werden, dass die Künstler zwischenzeitlich Selbstfindungsprozesse starten und als Prediger eigener Weltbilder ohne Bilder in der Hoffnung auftreten, entdeckt zu werden oder ihren Marktwert zu steigern. Diese Hinwendung zu dem derzeit alles beherrschenden Subjektivismus um jeden Preis, geht Hand in Hand mit Markstrategien, nach deren falscher Auffassung kein Produkt ohne entsprechendes Marketing präsentiert werden kann. Eine bereits im Grundsatz kurzsichtige, der Kunst artfremde Auffassung und Strategie. Jedoch erklärt diese Vorstellung den Umstand, dass zur Zeit die Präsentation wichtiger als das Werk selbst ist. Für alle, die in der Kunst den Weg der permanenten Erneuerung sinnlicher Erlebnisse sehen, kann tröstend gesagt werden, Kunst ist und bleibt ein Kulturbeleg und ist und wird nie zur Ware werden. Kunst wirkt durch das Bilden und das Darstellen von sozio-kulturellen Aktionen an gesellschaftlichen Entwicklungen an vorderster Stelle mit. Wissenschaftliche Erkenntnisse, technische Produktionsmethoden, Materialentdeckungen usw. werden in den allgemeinen und in den künstlerischen Arbeitsprozess integriert und weiter entwickelt.

Jedoch bleiben viele der gegenwärtigen Etablierungsversuche in der Kunst ohne längere Wirkung, da viele Künstler nicht genug darauf achten, ihre Kunst kontinuierlich zu entwickeln. Daher fällt so mancher Beitrag ins Dunkel der Anonymität zurück. Die anfänglich angesprochenen alternativen Positionen von Kunst und Künstler wurden am deutlichsten von dem französischen Philosophen Baudrillard eingefordert und zur gesellschaftlichen Debatte erhoben. Der Autor stimmt in vielen Punkten mit den Thesen Baudrillards überein. Diese Übereinstimmung betrifft zuallererst die des Kunstmachers, der die Gesamtproblematik der Kunsterstellung beachtet und erst in zweiter Linie die des Hochschullehrers, der in Baudrillards Denkansatz auch Widersprüchliches und Überzogenes sieht. Seine vorliegenden kunstgeschichtlichen und literarischen Analysen und Texte reflektieren zwar dominante Prozesse abendländischen Kulturschaffens der letzten siebzig Jahre, vernachlässigen aber verschiedenste außerhalb des Kunstmarkts entstandene Konzepte, wie beispielsweise die des Wiener Bildhauers Fritz Wotruba, der parallel zu Henry Moore ebenfalls die Begrifflichkeiten Raum und Objekt sowie das Verhältnis von Raum und Objekt in den 50er-Jahren des 20. Jahrhunderts neu ordnete, ohne dabei in den Debatten der Experten wahrgenommen zu werden. Wotruba blieb bis heute mit seinen skulpturalen Arbeiten, aber auch mit seiner Kirche, die mehr einen Ort der Meditation darstellt, eine Lo-



kalgröße, obwohl in der Zwischenzeit die neokubistischen Formen von Gehry entwickelt wurden, die Wotruba bereits in den 60er-Jahren vorweggenommen hatte. Jedoch scheint bei den Architekturtheoretikern Gehrys Formenkanon als Unikat zu gelten. Baudrillard hatte 1996 in seinem berühmt und berüchtigt gewordenen Essay »Das Komplott der Kunst« eine kühne These aufgestellt, die in der internationalen Kunstszene einen Skandal mittlerer Größe auslöste. Nach dieser hat die Kunst keine Daseinsberechtigung mehr, da die Kunst weder auf der Höhe der Zeit operiere noch imstande wäre, sich auf dringende aktuelle Fragen der Gesellschaft und deren Problemlösungen einzulassen. Wenn diese überhaupt reagiere, dann laut Baudrillard nur sporadisch an der Oberfläche und an den gesellschaftlichen Entwicklungen vorbei, was dazu führt, dass die Kunst nur noch fallweise in pseudo-spielerischer Form an den gesellschaftlichen Prozessen mitbeteiligt ist. Diese Behauptung ist mit Sicherheit teilweise richtig, da sich die Gegenwartskunst mehrheitlich tatsächlich auf pseudo-progressive Positionen, wie etwa auf die Eigenreflexion, einer Art von inneren Migration zurückgezogen hat. Für diesen Schritt wird mit Orientierungssuche und Neupositionierung argumentiert, wodurch der Versuch unternommen wird, den Bilderstatus zu beschreiben. In dem Zusammenhang werden Fragen der Bilderflut, der stillen Bilder, der telematischen Informationsgesellschaft und dem Verhalten der Internetge-

neration angesprochen. Vilém Flusser hat diese Haltung in seiner Schrift »Medienkultur« radikal formuliert:

*Die guten alten Bilder wurden geschaffen, wann immer jemand Abstand von einem Gegenstand nahm, um ihn zu betrachten und das Erblickte für andere zugänglich zu machen. Dieser Schritt zurück vom Objektiven zum Subjektiven und die darauffolgende Wendung ins Intersubjektive bildeten eine außerordentliche Geste... Da uns die Flucht aus der Bilderflut zurück zu den alten Bildern verwehrt ist, können wir die Flucht nach vorne zu neuen Bildern versuchen. Was so entsetzlich an der Bilderflut ist, sind drei Momente: dass sie an einem für ihre Empfänger unerreichbaren Ort hergestellt werden, dass sie die Ansicht aller Empfänger gleichschalten und dabei die Empfänger für einander blind machen und dass sie dabei realer wirken als alle übrigen Informationen, die wir durch andere Medien (inkl. unserer Sinne) empfangen.<sup>19</sup>*

Das heißt, wir stehen unmittelbar und verantwortungslos, jeder Antwort beraubt, den Bildern gegenüber. Zum anderen verdummen und vermassen wir bereits und werden langsam aller menschlichen Kontaktfähigkeit verlustig. Das Schlimmste aber, wir verdanken die meisten unserer Erleb-

<sup>19</sup> Flusser, Vilém, Medienkultur, Frankfurt am Main 1997, S. 72



nisse, Kenntnisse, Urteile und Entscheidungen diesen neuen Bildern. Daraus ist abzuleiten, dass wir längst von den Bildern existentiell abhängig sind. Bei näherer Betrachtung unserer Situation stellen wir fest, dass alle die bedrohlichen Momente nicht in den Bildern selbst liegen, sondern vielmehr in der Art und Weise, wie die Bilder zu den Empfängern geschaltet werden. Der technische Kommunikationsfluss ersetzt die Kommunikationsstruktur oder anders formuliert, diese wird von materiellen Kabeln zielorientiert gelenkt. Wäre die Möglichkeit vorhanden, die Kabel so umzuschalten, dass auch vom Empfänger zum Sender Botschaften transportierbar wären, stellten wir sehr rasch fest, dass sich die Bilder und damit die Inhalte verändert haben. So müssen wir aber weiterhin von der vorherrschenden Schaltordnung ausgehen: Die von einem Sender produzierten Bilder gehen gebündelt und einbahnig zum Empfänger. Die Eigentumsrechte liegen entweder beim Produzenten oder beim Autor. Dies bedeutet, dass Informationen vom Zugriff durch Dritte oder anders Denkende geschützt sein sollten. Es kann ruhig von Schutz gesprochen werden, zum einen können Inhalte von Dritten nicht korrigiert werden. Andererseits würden gerichtliche Auseinandersetzungen im Bereich von Ideologie oder Wirtschaftsfragen schwierig und langwierig verlaufen und deren Ausgang nicht vorauszusehen sein.

*Das hat zur Folge, dass die Empfänger »verantwortungslos« sind, weil die Kabel deren etwaige Antworten nicht übermitteln. Dass die Empfänger zugleich alle die gleiche Botschaft empfangen und daher die gleichen Ansichten haben. Dass sie einander nicht erblicken, weil die Kabel keine Querschaltung gestatten. Und dass die Bilder als Realitäten empfangen werden, weil die Schaltung keine Kritik an den Bildern zulässt. Würde man die Bilder umschalten, nämlich in eine Vernetzung von reversiblen Kabeln, dann wäre das Entsetzen behoben. Jeder Empfänger wäre verantwortlich, weil er zugleich auch Sender und von daher an der Herstellung der Bilder aktiv beteiligt wäre. In jedem Vernetzungsknoten würden die Bilder prozessiert werden, und daher hätte jeder Empfänger eine andere Ansicht als alle übrigen mit ihm Vernetzten haben. Alle Beteiligten wären miteinander in ständiger dialogischer Verbindung. Und der Wirklichkeitsgehalt der Bilder wäre dank dieses Dialogs einer ständigen Kritik unterworfen. Das Umschalten der Bündel in Netze und das Reversibilisieren der Kabel heißen »telematische Informationsgesellschaft«.<sup>20</sup>*

Für unsere Wahrnehmung und Bewertung von Kunst und Architektur sind die Bedingungen, unter denen produziert wird, für die Analyse eine unerlässliche Position, die wir nicht übersehen dürfen, wollen wir nicht wie unzählige Generalis-

20 Flusser, Vilém, Medienkultur, Frankfurt am Main 1997, S. 73



ten des Kunstmarktes mit einer Methode der Ästhetik des Hässlichen agieren und Parallel-Welten produzieren. Diese Kunstvermittler, unter denen sich auch Kuratoren und Kulturwissenschaftler befinden, erkennen zwar Problembereiche und analysieren diese, jedoch die Benennung der Mängel und die Bearbeitung bleiben unwirksam, da die eingesetzten Mittel größtenteils nicht ausreichend sind. Zudem wird Kunst, die Kante zeigt, sowohl von den Print- als auch von den elektronischen Medien nicht unterstützt oder sogar totgeschwiegen. Das heißt, Kunstwerke, die keine eindeutigen kontextuellen Erscheinungen repräsentieren und dem heutigen Konsumanspruch entsprechenden Inhalte und Unterhaltungswerte anbieten, werden negiert. Statt dessen werden pseudoprogressive Werke, wie die eines Jeff Koons oder Schlingensief, die den Anforderungen des Konsums entsprechen, aber kaum künstlerische Inhalte formulieren, überproportional präsentiert zu Belegen kunstgeschichtlicher Wichtigkeit und letztlich zu einer Avantgarde mit humanitärer/ökologischer Haltung hochstilisiert. Das Beispiel Schlingensief zeigt diese These deutlich auf, dieser baut in einem bettelarmen afrikanischen Staat eine Oper als humanitäre Tat. Diese Vorgehensweise zeugt im besten Falle von einer stark entwickelten Ignoranz gegenüber wahren Inhalten und Werten. Die wahren Bilder und Objekte haben ihre soziokulturellen Werte am und mit dem jeweiligen Ort ihres Entstehens und stellen gesellschaft-

liche Entwicklungsprozesse dar. Gemeint sind jene Bilder und Objekte, die eine Kultur prägen und von dieser geprägt werden. Kunstwerke sollen schon deshalb nach Möglichkeit immer an dem Ort oder in der Kultur verankert bleiben, in der sie entstanden sind – es sind die symbolisch/kollektiven Bilder und Objekte, die Kulturen speisen. Die Frage nach den Bildern mutiert zur Suche nach dem Ort der Bilder. Die Wahrhaftigkeit dieser Bilder und Objekte sichert den wahren Ort des jeweiligen Kunstwerks. Werke von Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Egon Schiele u. a., die in der Wiener Atmosphäre des 19. und 20. Jahrhunderts entstanden sind, hängen heute – ihres Lebensraumes durch den freien Kunsthändel beraubt – legal gefördert in privaten und öffentlichen Sammlungen, wie etwa in New York, Paris, London etc. Altägyptische Objekte, Wandmalereien, Grabkammern etc. wurden zu Zeiten des Kolonialismus von ihrem natürlichen Bestimmungs- und Bezugsort weggeholt und in neuen Machtzonen unter der Prämisse »Bildung und Kultur« als eine Art von »Beutekunst« in Wien, London, Paris usw. aufgestellt. Diese Aktionen, die bis ins 19. Jahrhundert reichen, werfen bei genauerer Überlegung Probleme rechtlicher, religiöser, ethischer und staatspolitischer Natur auf, die mit den Wertvorstellungen des Abendlandes mit seinen jüdisch/christlichen Traditionen unvereinbar sind. Die ägyptischen Obelisken, die in Paris auf öffentlichen Plätzen stehen, wurden von



Napoleon dem ägyptischen Volk widerrechtlich entwendet und als Beute und Siegestrophäen an das französische Volk weitergegeben. Den vielen Mumien in den Laboratorien und Vitrinen der verschiedensten Museen des Abendlandes wird zum einen ihre Totenruhe gestört und zum anderen werden die Begräbnisvorschriften und Rituale für die Toten der Kultur, der sie angehörten, konterkariert. Eine Handlung, die mit unseren praktizierten religiösen, ethischen und rechtlichen Wertvorstellungen überhaupt nicht in Einklang zu bringen ist, da wir für unsere Toten vor Plünderern geschützte Friedhöfe anlegen und diese in besonderer Weise betreuen und – wenn nötig – verteidigen. Unsere Rohheit gegenüber anderen Kulturen tritt deutlich auf und kann auch nicht mit den Argumenten der Wissenschaften, nach der die Erforschung der Vergangenheit unter allen Umständen zu tolerieren wäre, gerechtfertigt werden. Im Gegenteil, ein entsprechend sensibles Verhaltensmuster zeigte der Staatsapparat der Mongolei bei der kürzlich entdeckten Moorleiche. Diese durfte im Lande untersucht und analysiert, nicht aber außer Landes gebracht werden. An dieser Haltung veränderten auch die gebotenen hohen Geldsummen für die Ausfuhr der Moorleiche zu wissenschaftlichen Zwecken nichts. Diese Beispiele zeigen, wie vielschichtig und umfassend das Thema »der Ort der Bilder« in Wirklichkeit ist.

*Die Frage nach den Bildern, die wir im Umkreis der professionellen Marktkunst allzu selten (wer fragt schon ernsthaft nach seinen eigenen Bildern, wenn er Kunstausstellungen besucht?), weckte bereits damals Energien. Der übliche Werkbegriff war aus den Angeln gehoben. Dafür gab die Installation ihre Bilder an den Betrachter zurück, der deswegen selber als Ort der Bilder identifiziert wurde. In Berlin stellte sich dagegen die Frage nach dem kulturellen Wesen, das der Betrachter immer noch ist, selbst in einer globalen Welt. Die Bilder, die in uns entstehen, kommen nicht nur durch Wahrnehmung zustande, sondern führen eine ganze Mythologie mit sich. Die Frage nach dem Ort der Bilder wird folglich synonym mit der Frage nach dem Ort der Kulturen.<sup>21</sup>*

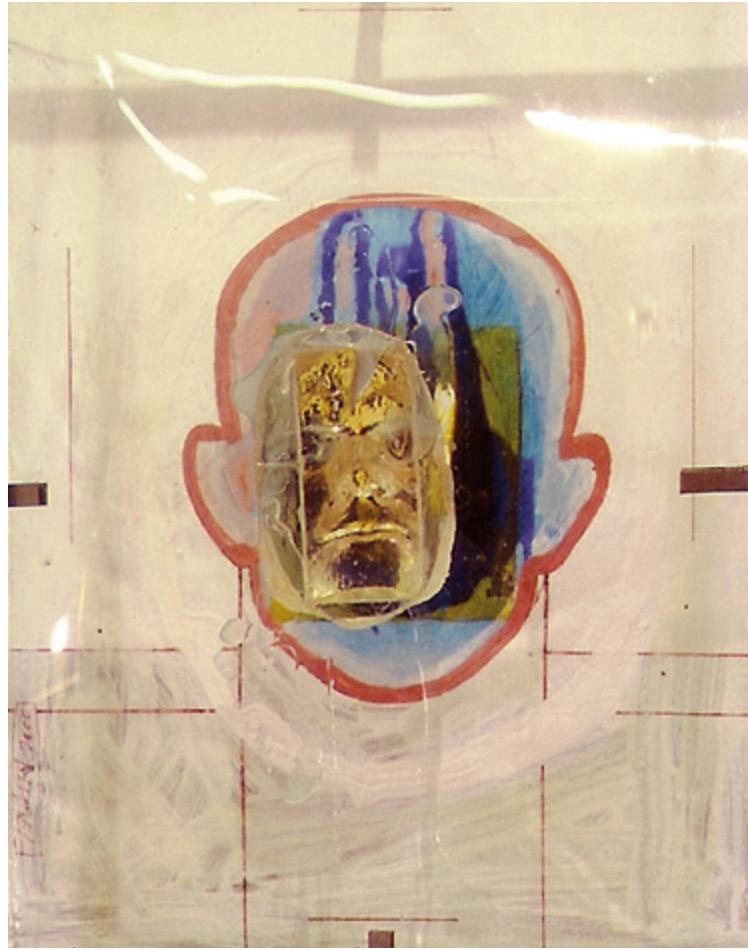
Aus diesen und vielen anderen Gründen mehr muss im 21. Jahrhundert das erstarkende Selbstbewusstsein des Einzelnen und ganzer Volksgruppen eine Neuordnung, betreffend ihrer Kulturbelege und den Umgang mit diesen, geschaffen werden, der die entsprechenden Informationen und Tatsachen berücksichtigt. Selbst einem nur mäßigen Kunstbetrachter muss auffallen, dass die Kunstexperten, Philosophen und Künstler beim professionellen Kunstdiskurs in einer globalen Welt nicht mehr unter sich bleiben können, wenn

21 Belting, Hans, Das Erbe der Bilder, München 1998, S. 9



von der Wertbestimmung und von dem Kunstmachen gesprochen wird. Bei der Bewertung von Kunst können nicht länger ökonomische Fragen die kulturellen Bedingungen in den Hintergrund drängen. Kunst arbeitet nun einmal mit kulturellen Sujets und Symbolen, die Weltanschauungen, geographische, ökologische und soziale und in der Folge gesellschaftliche und geschichtliche Prozesse ausdrücken. Unsere Welt existiert in unserem Bewusstsein und in den Gestalten von Weltanschauungen, die wir uns von dieser machen. Eine globale Weltanschauung wäre einem Phantom und einer Verengung, einer globalen Einheitskunst gleich und ähnlich dem kläglich gescheiterten Versuch, einen internationalen Stil zu etablieren. Gelungen ist eine leblose gebaute Geometrie, die mit Monsterbauten noch immer die Kontinente überzieht. Eine Auseinandersetzung mit dem Lebensraum von Mensch und Tier findet kaum statt. Auch ist seine Wirkung und sein Nutzen nicht positiv, betrachtet man die Neben- und Folgekosten, die der internationale Baustil durch die Zerstörung von Natur verursacht. Die Bilder haben daher ihren Ort auf einem kulturellen Boden, egal ob wir diese in der Kunst oder in unserer Phantasie zu finden glauben. Verlieren die Bilder ihren Ort, so gehen auch unsere Vorstellungen von der Welt verloren. Wenn es also so wäre, dass nur die das Recht haben, im Streit der Parteien der heutigen Kunstmeinungen das Wort zu ergreifen, die betreffend des Ortes der Kunst einen uner-

schütterlichen Standpunkt entwickelt haben, dann würde sich der Autor Schweigen verordnen. Mein Recht leitet sich ausschließlich von immer neuer Selbstbefragung nach einem neuen Standpunkt ab, die um das Verstehen der verschiedenen Meinungen zur Kunst bemüht ist. Nur so fühle ich ein Recht mitzudiskutieren, fühle ich mich wohl und unangreifbar. Das Publikum, die Kunstkennner und die Laien, aber auch viele Künstler sind es, die sich heute wieder einmal unversöhnlich gegenüberstehen. Mein Platz ist natürlich, sollte dies überhaupt notwendig sein, an der Seite der Künstler. Handelt es sich jedoch um Selbstfindungsprozesse von Künstlern oder Pseudokünstlern, die Selbsttherapie betreiben, Privatmeinungen vertreten und Geschmack entwickeln, wäre für mich die Diskussion geschlossen und ich würde dem Kunststreit nur mehr als Unbeteiligter zusehen. Da die Kunst Kulturfragen des öffentlichen Lebens behandelt, ist ein Rückzug auf eine unversöhnliche Privatstellungnahme nicht klug und auch nicht erlaubt. Dilettanten darf das Feld zur Selbstdarstellung nicht überlassen und die Kunst ihrer Verallgemeinerungspflicht von erkannten Werten nicht enthoben werden. Vor allem nicht in einer Zeit wie der unseren, die alles schematisiert, berechenbar und verfügbar zu machen versucht. Unter diesen Bedingungen aktiv in der Szene zu bleiben, nach Objektivität und Souveränität zu suchen, fällt jedoch mehr als schwer und lässt die Analysen über die sinnliche Dimension des Wahrgenom-



menen und dessen künstlerischer Verarbeitung als besonders schwierig erscheinen. Das vorliegende Bild- und Textmaterial erhebt aus den verschiedensten Gründen keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit der analysierten Segmente der Kunst. Eine Auseinandersetzung mit der Kunst der Moderne ist daher nur möglich, wenn mehrere Faktoren, die der Kunstproduktion, der Kunstverbreitung, der Vermittlung, umgestaltet werden. Die technisch/wissenschaftlichen Entwicklungen beachten seit 1950 die künstlerischen- und musischen Disziplinen als romantisches und wohltuendes Nebenprodukt, das der Mensch für seine Freizeitgestaltung entwickelt und fallweise für sein soziales Verhalten wünscht. Der Stellenwert und die Art und Weise, wie Kunst von der Politik, der Wirtschaft und den Religionen als Nebenprodukt bewertet und gesehen wird, bestätigt diese These. Rotstifte streichen prinzipiell als Erstes die Kunstförderung herunter und ermuntern den Bürger zur Privatisierung von Kunst. Im Gegensatz dazu oder vielleicht in einer Vorahnung okkupierte die Architektur ab den 20er-Jahren des 20. Jahrhunderts alle technischen Entwicklungen mehr als willig, einem Süchtigen gleich und integrierte die ökonomischen Produktionsprozesse im besonderen Maße.

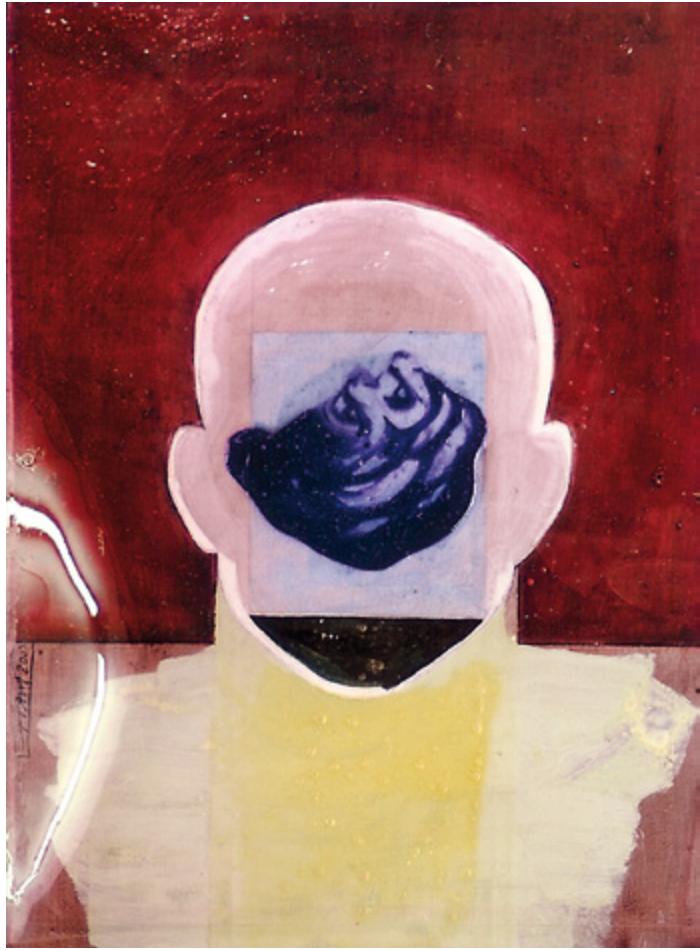
*Schon in den fünfziger Jahren dämmerte es vielen Architekten, dass das Bauen nicht länger Leitlinien folgen konnte, die ihre Begründung Jahrzehnte zuvor erlebt hatten. Mit Sorge beobachteten der*

*holländische Architekt Aldo van Eyck und andere Dissidenten der klassischen Moderne, dass das Bauen nach dem Zweiten Weltkrieg immer technokratischer und phantasieloser geriet. Gemeinsam mit seinen Mitstreitern aus dem Team 10 provozierte van Eyck 1959 die Auflösung des CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), wodurch die Architekturmoderne ihres wichtigsten Forums beraubt und zugleich der Weg frei wurde für eine Zukunft, die sich aller dogmatischen Zwänge entledigen sollte. Die Sprengsätze der jungen Ketzer entgingen nicht nur Ulrich Conrads. Die Mitglieder des Team 10 zogen nun mal spektakulären Veranstaltungen à la CIAM informelle Gespräche vor. Dass sie dennoch den Architekturdiskurs international zu prägen vermochten, mag ihrer Ambition geschuldet sein, die Vätergeneration einer Kritik unterzogen zu haben, ohne dabei in Opposition zur Moderne zu geraten.<sup>22</sup>*

Einige Kunsthistoriker sowie Kunst- und Medientheoretiker, Philosophen etc., die im vorliegenden Buch durch Zitate aus ihren Werken zu Mitstreitern gemacht wurden, ohne dass sie sich wehren konnten und so zu Zeugen wurden, dienen jedoch lediglich dazu, gewisse Tendenzen in der Gegenwartskunst und der Architektur zu untermauern, die bereits

---

<sup>22</sup> De Bruyn, Gerd, Truby, Stephan, architektur\_theorie.doc, texte seit 1960, Basel 2003, S.8,9



offensichtlich geworden sind. Nach der Meinung Vieler wird die moderne Kunst des 21. Jahrhunderts wie im 19. und 20. Jahrhundert weiter von ökonomischen Bedingungen und einflussreichen Personen bestimmt. Wir haben es daher noch immer mit einer Kunst der Eliten zu tun, Inhalte, Produktion und Distribution der Kunst werden von kleinen einflussreichen Gruppierungen festgelegt. Über Stiftungen mithilfe der Wissenschaft und Steuererleichterungen werden private Sammlungen legitimiert und danach mit modernsten Werbemethoden vermarktet. Bestimmte nach Kirche und Adel der Staat, so legt heute der Stifter vielfach über und mittels des Kunstmarkts, den dieser einbezieht, fest, was Kunst wäre und ist. Der Vollständigkeit halber sei auch festgehalten, dass zu den herrschenden Strukturen keine ernsthaften Alternativen vorliegen. Daher werden vielfach künstlerische Inhalte, auch wenn diese noch so genau formuliert sind, nach den Vorstellungen Einzelner gegen die Absicht der Künstler uminterpretiert oder verharmlost und mittels Marketing gesellschaftlich zugänglich gemacht. Das heißt, der jeweils definierte Inhalt wird allein durch diese Tatsache gesellschaftlich konkret, indem er künstlich verbreitet und hochgehalten wird, sodass möglicherweise ein um 180 Grad gedrehter ins Gegenteil verkehrter Wert in der Öffentlichkeit implantiert werden kann. Beispielsweise waren Werke des Expressionismus diesen Manipulationen ausgesetzt. Sie waren zuerst von einer

fortschrittlichen Bürgerschaft als kritische Beiträge für die Gesellschaft gefördert und als Kunstwerke erkannt worden. 1933 wurden sie von den Nazis umgedeutet und als entartete Machwerke, die sich gegen das Volk richteten, deklassiert. Die große Ausstellung im Haus der Kunst in München unter dem Titel »Entartete Kunst« ist ein eindeutiger Beleg für derartige Vorgehensweisen. Nach 1945 rehabilitierte man Kunst und Künstler und gab ihnen ihre ursprüngliche Bedeutung zurück. Trotzdem irritierte, verunsicherte, beeinflusste und bestimmte die Kunsthaltung der Jahre 1933–1945 das Denken einiger Kunstschafter, Kritiker und Sammler bis heute, indem die Phrase »Kunst kommt von Können« geglaubt oder auch dann glaubwürdig vertreten wird, wenn es aus den verschiedensten Gründen von Vorteil ist. Für sie gilt der forsch vorgetragene Anspruch, wonach Kunst nur Abbild und Interpretation der Natur sei und nur dann ernsthaft und wahrhaftig ist, wenn ein entsprechendes Handwerk bei der künstlerischen Arbeit erkennbar angewandt wurde. Diese Forderung erinnert fatal an die Vorstellungen von Kunst in Diktaturen oder Despotien. Zum anderen entspricht diese Forderung jener Auffassung, wonach Kunst befreit von jeder Gegenständlichkeit (Naturformen) und sinnlichen Angeboten als reine Form (die göttlichen platonischen Körper) in der Geometrie angelangt ist. Diese beiden gegensätzlichen Haltungen lassen eine Normalität im Sinne von Freiheit des Bildes und Objek-

# Massada







tes kaum zu, zumal sie für vorgeschlagene Inhalte keine Wirkungsfelder haben. Beispielsweise steht eine ernsthafte Analyse im Rahmen der Internationalen Kunstszene und Kunstwissenschaft bis heute aus, obwohl hier viel Zündstoff sowohl kunstgeschichtlich als auch gesellschaftspolitisch vorliegt. Es wurde auch keine Entscheidung dahingehend getroffen, was mit den Bildern, die zwischen 1933–1945 entstanden sind, geschehen soll. Einige möchten sie in einer eigens dafür geschaffenen Institution (Museum) öffentlich machen, andere wieder sind strikt gegen eine Veröffentlichung und eine dritte Gruppe will die Kunst des Dritten Reiches unter den übrigen Kunstwerken der Epochen in den Kunstmuseen einordnen, präsentieren und so kulturelle Normalität demonstrieren. Eine weitere, noch nicht zur Normalität gewordene Tatsache, ist die seit Langem vollzogene Trennung von Moderner Kunst und Architektur und die Überzeugung, dass beides eigenständige Disziplinen sind. Betrachtet man also die Ausbildung zur Architektur an Universitäten mit technischen Schwerpunkten, dann stellt man fest, dass die geisteswissenschaftlichen und die künstlerischen Fächer von den technischen Lehrprogrammen erdrückt werden. Auch in den Architekturklassen an Kunsthochschulen sind ähnliche Strukturen zu bemerken. Im Fächerkanon des Architekturstudiums befinden sich heute zwar einzelne künstlerische Grundlagenfächer wie Zeichnen, Modellieren und Modellbau, jedoch beschränken

sich die Übungen und Theorievorträge auf primitivste Anforderungen. Diese weisen keinerlei Auseinandersetzung mit dem Objekt, dem Raum und der Raum-Objektbeziehung auf. Abstraktionsprozesse werden bewusst mit Geometrie verwechselt und in der Folge technische Formen mit künstlerischen Formen gleichgesetzt. Diese Geometrien gelten heute als Architektur. Die Transformation durch Abstraktion von Naturformen zu Kunstformen (Natur/Schöpfung), das Erkennen von Formdynamik findet nicht statt und erschwert und verhindert größtenteils die Entwurfsarbeit.

In dieser Situation findet keinerlei Auseinandersetzung mit Raum, Objekten, Form und Zeit statt. Demzufolge sind diese Lehrinhalte in keiner Weise Angebote für eine Sensibilisierung des ästhetisch künstlerischen Wissens und keine Arbeitsmethode, die bei einem architektonischen Entwurf entsprechend abrufbar sind. Vielmehr unterliegen die Lehrangebote der Architektur nur der Technik und Elektronik.

*Ohne Vision ist Architektur dem Untergang geweiht, doch Visionen fallen uns nicht mehr in den Schoß. Zumal das beginnende 20. Jahrhundert seine utopische Kraft in Programmen und Manifesten verausgabte, in denen der besserwisserische Ton überhand nahm, als hätte man den Stein der Weisen gefunden. Visionen wurden zum Dogma, zum Terrorismus gegen Andersdenkende. Zwar scheint die*







*Zeit der Theoriefeindschaft und Exkommunizierungen längst vorbei, doch werden schon wieder Drohungen ausgestoßen und Überlegungen verboten, die »sich von der Architektur abwenden oder sie gar auf die Zerreißprobe stellen wollen«<sup>23</sup>. So etwas, warnt Fritz Neumeyer, verdiene nicht, Architekturtheorie genannt zu werden. Dabei ist doch das Gegenteil der Fall. Schon 1967 plädierte André Corboz zu Recht für eine »offene Theorie« der Architektur und führte dazu aus: »Wir müssen den grundlegenden Nutzen der Disziplinlosigkeit anerkennen und eine aktive Sympathie für die Ketzer von Borromini bis zu den Expressionisten entwickeln, weil sie das Verdienst haben, Überlebenschancen für die Architektur zu eröffnen«.<sup>24</sup>*

Farbprogramme und die Tatsache, dass Farbe, Form und Raum bildend wirken, bleiben außen vor. Deshalb wurde in der vorliegenden Analyse der Versuch unternommen, die Beschreibungsmuster der Bewertungsmethode von visuellen Zeichen, Bildern und Objekten anhand von exemplarischen Beispielen darzustellen. Die Methode der Zeichenanalyse und der Analyse von visuellen Zeichen, Bildern und Objekten besteht darin, aufgrund verschiedener Fragestellungen

die visuellen Zeichen (Bilder, Objekte, Fotos, etc.) in eine Vorordnung zu bringen, um Signifikanzen sicherzustellen, die es ermöglichen, das jeweils vorliegende visuelle Zeichen in ein Zeitschema zu fassen. Die zeitliche Einordnung ermöglicht, den Inhalt Entwicklungsgeschichtlich zu erfassen. Das Erfassen erfolgt mittels zweier Bezugssysteme, von denen das eine die Interpretation untersucht, während das andere die Beabsichtigung rekonstruiert. Grundsätzlich stellen die visuellen Zeichen immer ein anschauliches Dokument für einen bestimmten Inhalt oder eine Willensäußerung innerhalb des Entwicklungsgeschichtlichen Ablaufs der Gesellschaft dar. Somit ist ein visuelles Zeichen als Bild, Objekt, Foto, Video etc. dichotom. Zum einen werden die anerkannten Werte der Epoche formuliert, andererseits werden die neuen Ideen sichtbar. Es ist entscheidend, in welcher Phase einer Epoche ein visuelles Zeichen entstanden ist. Um dieses zu strukturieren, wurden die Zeiteinheiten (Zeitschemata) in drei Phasen, die Vorphase für jene Zeichen, die am Anfang einer Epoche entstehen, die Handlungsphase für die Zeichen, die am Höhepunkt unmittelbar hergestellt wurden und die Nachphase für jene Zeichen, die am Ende einer Epoche produziert wurden, eingestellt. Alle diese Themen werden im vorliegenden Bild- und Textmaterial in einer Vielzahl von Bildbeispielen abgehandelt. Gleichzeitig ist es für die Kunst unerlässlich festzustellen, dass manche Arbeiten von Architekten, die gerne

23 Neumeyer, Fritz, Quellentexte zur Architektur, Berlin/London/New York 2007, S. 75

24 De Bruyn, Gerd, Trüby, Stephan, architektur\_theorie.doc, texte seit 1960, Basel 2003, S. 8, 9



als Künstler auftreten und nebenher Kunst produzieren, nicht als Kunst eingeordnet, sondern als Design eingestuft werden, das über die Nachahmung oft längst vorliegender Kunstwerke nicht hinausragt. Andererseits entsteht durch formal/handwerklich/technische Produktionsprozesse und der getroffenen Materialwahl keine Einheit im Sinne der Übereinstimmung von Inhalt und Form, daher bleiben Architekturen zweckgebundene Objekte und führen in der Folge auch zu keiner künstlerischen Dimension. Demgegenüber war bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts klar, dass Inhalt, Form, Formdynamik, Bewegung, Zeitaläufe, Räumlichkeiten, Material, Fertigungs- und Interpretationsprozesse eine untrennbare Einheit sind, die dem Kunstwerk immanent und für die künstlerische Arbeit unverzichtbar sind. Die Beschreibungs- und Bewertungsmethode »Visumatik«: Die starren visuellen Zeichen wurden anhand von 28 visuellen Codes, die aus den verschiedensten Entwicklungsgeschichtlichen Epochen und den unterschiedlichsten Medien ausgewählt wurden, demonstriert. Die visuellen Zeichen, Bilder, Objekte, Fotos etc. umfassen jeweils polare Aspekte, wie etwa »schön« und »hässlich«, »aggressiv« und »aggressionslos« etc. Diese alltäglichen Begriffspaare wurden gewählt, da sie gerade in unserer konsumorientierten Gesellschaft eine besondere Bedeutung haben. Die vorliegende Studie geht von der Hypothese

aus, dass es sich bei einzelnen Bildern, Objekten, Fotos etc. um visuelle Phänomene handelt, sofern nicht gerade ein Bild oder ein visuelles Zeichen vorliegt, das durch konstruktive Motivation entstand. Prinzipiell aber steht der Mensch Einzelbildern, Bildgruppen und ganzen Bildsystemen gegenüber. Alle diese bildhaften Erscheinungen werden mittels traditioneller Bildmedien (Zeichnung, Grafik, Malerei, Bildhauerei etc.) hergestellt, während unter einem visuellen Zeichen oder einem visuellen Zeichensystem visuelle Erscheinungen zu verstehen sind, die mittels der Neuen Medien (Fotografie, Video, Film, digitale Bildgestaltung etc.) produziert werden. Ein visuelles Zeichen- oder Bildsystem ist als bestimmte oder unbestimmte Anzahl von visuellen Einzelzeichen, Bildern oder Objekten zu einem spezifischen Inhalt zu verstehen. Ein visuelles Zeichen, Bild, visuelles Zeichen- oder Bildsystem liegt dann vor, wenn ein bestimmter Inhalt von mehreren visuellen Gruppen oder Bildern angesprochen wird. Dabei müssen die visuellen Gruppen oder Bilder nicht ausschließlich den angesprochenen Inhalt formulieren. Aus der formulierten Inhaltsmenge wird ein spezifischer Aspekt willkürlich hervorgehoben und untersucht. Visuelle Zeichen- oder Bildsysteme sind daher willkürlich und variierbar. Ein visuelles Zeichen- oder Bildsystem kann ein Teil vieler visueller Zeichen- oder Bildsysteme sein.

# Cobaltaugen und Zinnobermund



Die vorliegende Methode grenzt sich von der Semiotik und jenen Zeichen – und medientheoretischen Ansätzen – ab, wo versucht wird, die visuelle Produktion und die Bilder in ein starres Schema zu pressen, um ähnliche Strukturen festzulegen, wie wir sie in der Linguistik vorfinden. Diese Abgrenzung erfolgt, da die Starrheit nicht dem Wesen der visuellen Zeichen und der modernen Kunst entspricht. Spontanität, Kreativität und Aktionismus werden bei einer Schematisierung von Bildern und visuellen Zeichen ausgeklammert, was zwangsläufig zu großen Qualitätsverlusten führen und die Wirklichkeit verfälschen würde.

*Archimedes, Newton oder Einstein fühlten geradezu das Realitätsprinzip, als sie den Flug der Möwen über dem Meer beobachteten. Ähnlich wie man es sich in der Renaissance vorstellte, vollzog sich alles über Sinnesempfindung. Gesetz und Vernunft waren dabei nur zeitliche und räumliche Größen der Imago, nur Maßeinheiten. So bleibt der Geist der Wissenschaft wie der Apollo der Antike in seinem prometheischen Entwurf gefangen und wäre damit zum bedingungslosen Verbündeten der Technik geworden: sie träumt von einer Neuerschaffung des Menschen durch das Bild. Ebensowenig wie die Sängerin Amanda Lear sich vom Stereoreflex ihrer vergan-*

*genen Schönheit losreißen kann, kann sich das Abendland von einer Wissenschaft lösen, die nur den Spiegel seiner Intelligenz darstellt.<sup>25</sup>*

Es ist festzustellen, dass in den vergangenen Jahrhunderten die vorliegenden Kenntnisse zwar weniger dicht, jedoch paradoxerweise mehr als heute auf Totalität ausgerichtet waren. Daraus könnte abgeleitet werden: je höher die Information, das Wissen und die Bildung , umso mehr liegt auch Unbekanntheit vor. Oder je rascher Information sich verbreitet, desto bewusster wird uns, wie fragmentarisch und unvollständig sie auch ist. Man könnte darauf hinweisen und behaupten, die größten Erfindungen ereigneten sich im Bewusstsein und nicht in der Wissenschaft. Es sind die Phänomene ästhetischer Erscheinungen und Überraschungen, die uns im Besonderen anrühren und zu entsprechenden Haltungen bringen. Beispielsweise setzen sich seit dem 18. Jahrhundert Veränderungen im Verhältnis von Mensch, Maschine und Welt (Lebensräume) durch, die in der Fundamentalkritik des humanistisch/anthropozentrischen Weltbildes ablesbar wurden, das den Menschen als mächtiges vernunftbegabtes Wesen im Zentrum des Kosmos wähnt. Dieser Entwicklung steht die konservative Konzeption der Architektur entgegen.

25 Virilio, Paul, Ästhetik des Verschwindens, Paris 1980, S. 52



Sie hadert noch immer mit avantgardistischen Ansätzen, in denen sich die Identitätskrisen des modernen Subjekts zeigen. Gleichzeitig ist die Frage wichtig, ob die Architektur tatsächlich bereits in der Moderne angekommen oder ob nicht das Einüben von formal/ästhetischen Klischees die Architekturszene beherrschen und das Vorurteil, wonach Architektur kein eigenständiges Medium sondern ein Teilbereich der

angewandten Kunst wäre, überwunden ist. Oft scheint es, die Architektur wäre in einer Nachbauhauszeit angesiedelt, die große Informationsdefizite aufweist. Die Begriffswelt der Architektur ist ohnedies grundsätzlich auf ihre Ernsthaftigkeit und Brauchbarkeit zu überprüfen, zumal das heutige Bauaufkommen größtenteils dem Bauingenieur und den Produzenten von Fertigteilen überlassen ist.



## Schnittstellen

Jean Baudrillard – ein Kunstfreund, was nicht schwer vorstellbar ist, da er mit seiner Grundsatzschrift »Simulacres et Simulation« sofort die Galionsfigur des art forums, dem internationalen Kunstmagazin wurde und gleichzeitig zum Theoriestar der Kunstszene avancierte. Bei unzähligen Ausstellungseröffnungen, Events, Kunstaktionen und Kunstwerken wurde bei den Inhaltsdefinitionen aus Baudrillards Schriften zitiert. Der Höhepunkt seines Einflusses manifestierte sich im Sciencefiction-Kultfilm »Matrix«, made in Hollywood.

*Die Kunst hat »die Banalität, den Schund und die Mittelmäßigkeit in Beschlag genommen, um sie in Werte und Ideologien zu verwandeln«, schrieb er und fügte hinzu, dass die zeitgenössische Kunst zwar nicht unbedeutend, aber gleich Null sei. Null ist sicherlich kein Kosewort, »obsolet, wertlos, ohne Verdienst oder Wirkung« heißt es im Lexikon.<sup>26</sup>*

Heute scheint es, als hätte Baudrillard<sup>27</sup> seinen Weg verlassen, zumal dieser im darauffolgenden Jahr eine noch gröbere Schrift zur Kunst »Die Verschwörung der Schwachköpfe« veröffentlichte. Zum einen spricht man jetzt vom Verräter Baudrillard. Andererseits suggeriert die Kunstwelt und der übrige Kulturraum, Baudrillard wäre mit dieser Schrift noch angesehener als zuvor und könnte sich jetzt einen noch weitaus größeren Missbrauch leisten. Die Auffassung zur Kunst, die im Gegensatz zu Baudrillards Haltung von den Kunsthochleuten der Szene eingenommen wird, wirft die Frage auf, wer heute eigentlich noch Kompetenz hat, über Kunst reden zu dürfen, Meinungen über diese zu verbreiten und Verallgemeinerungen sowie Werteinschätzungen festzuschreiben. Wenn also nur derjenige das Recht hat, im Streit der heutigen Kunstmehrungen das Wort zu ergreifen, der einen unverrückbaren

26 Lotringer, Sylvère, Die Piraterie der Kunst, Berlin 2005, S. 157

27 Jean Baudrillard geb. am 27.07.1929 in Reims, gest. 6. März 2007 in Paris. Baudrillard war Preisträger des Siemens Medienkunstpreises 1995, der in Kooperation mit dem ZKM verliehen wurde. Französischer Medientheoretiker, Philosoph und Soziologe, der als Professor an der Université de Paris-IX Dauphine und an der European Graduate School lehrte. Er war ein einflussreicher, aber auch umstrittener Vertreter des postmodernen Denkens.



Standpunkt hat, der unverrückbar vom jeweiligen Künstler oder Kunsthistoriker vertreten wird, so ist der Autor der erste, der schweigen will. Dieser leitet sein Recht von einer permanenten Selbstbefragung um Standpunktgewinn ab, die um das Verstehen der Meinungen bemüht ist und die Entwicklungsprozesse einzubeziehen wagt. Nur so fühlt sich der Autor unangreifbar. Publikum, Kenner, Laien – und Künstlerkunst sind es, die sich heute wieder einmal in Gegnerschaft begegnen. Der Platz des Autors ist natürlich an der Seite der Künstler und der Kunst, handelte es sich um Privatmeinungen oder um Geschmack, so wäre für ihn die Diskussion damit geschlossen und er würde den Kunststreit nur noch unbeteiligt betrachten. Handelt es sich bei der modernen Kunst doch um Fragen sowohl des persönlichen als auch des öffentlichen Lebens, ist deshalb ein Rückzug zu einer unversöhnlichen privaten Stellungnahme nicht klug und auch nicht empfehlenswert. Die Diskussion über die Bewertung und die Zuweisung von Aufgaben ist jedoch nur möglich, wenn mehrere Faktoren beachtet werden. Dabei erscheint die Analyse einer sinnlichen Dimension des Wahrgenommenen als besonders schwierig. Zunächst sei auch darauf hingewiesen, dass die vorliegende Text- und Bildstruktur keinen Anspruch auf Vollständigkeit und objektive Wissenschaftlichkeit erhebt, sie strebt daher auch keine allgemein gültigen Regeln für die Kunst an. Schon 2003 wies Horst Bredekamp in der Vorle-

sungsreihe »conic Turn« an der Ludwig-Maximilians-Universität auf die Problematik zwischen den Geistes- und Naturwissenschaften hin. Zur Einschätzung der Aufgabe von der Kunst in unserer Gesellschaft ist im Vortrag »Kunstgeschichte als historische Bildwissenschaft« von Bredekamp referiert worden. Hier eine Kurzdarstellung der Problematik, die bei der Rezeption von Kunstwerken immer wieder aufgeworfen wird: Seit ihrer Gründung hat sich die Kunstgeschichte zum einen nur auf Bereiche der »Hochkunst« beschränkt und zugleich mit angewandten Formen befasst. Diese Designs und Formen von Kunsthändlern etc. führen seit Langem zu erheblichen Irritationen. Die um 1900 zum Teil in Wien, München und Hamburg entwickelten Methoden haben die moderne Kunst gesellschaftlich gestärkt, Bilder als Kunst verallgemeinert und die Kunstgeschichte als eine umfassende historische Bildwissenschaft betrachtet und weiterentwickelt, die heute als tragfähiges Fundament der Bildwissenschaft fungiert. Der Ausbau dieser Grundlagen stärkt die Geltung des Faches Kunst, so dass diese gegenwärtig wieder eine besondere Bedeutung im gesellschaftlichen Leben einnimmt. Verschiedene Vorstöße im angelsächsischen aber auch im deutschsprachigen Raum, die »visual studies« oder auch eine allgemeine »Bildwissenschaft« zu etablieren versuchen, stellen die Kunstgeschichte als »zweite Archäologie« und die Kunst als wesentliche innere Informationsstruktur dar, die für



die Welt der Bilder und der Kunstobjekte nicht mehr genuin zuständig ist. Die dadurch entstandenen Probleme könnten vernachlässigt werden, wenn nicht verschiedene Methoden verloren gingen, die für die Beschäftigung mit Bildern und für die visuelle Wahrnehmung eine unverzichtbare Voraussetzung sind. Sowohl der »pictorial« als auch »iconic turn« haben zwar ein großes Interesse für alle Fragen des Bildes entfacht, aber wenig wurde dazu beigetragen, die Erforschung der formalen Bedingungen, die das »Bild« fördern, durchzuführen. Dabei wurden nur wenige ernsthafte Versuche diesbezüglich betrieben. Vor allem wird immer wieder außer Acht gelassen, dass es besonders die Naturwissenschaften sind, die ein Höchstmaß an ästhetischer Innovation aufwenden, um sich ihrer oftmals nicht sichtbaren Gegenstände zu vergewissern. Manchmal wurde diesbezüglich auch versucht, historische Fallstudien und deren Qualitätsmerkmale gerade durch naturwissenschaftliche Bildprodukte zu erfassen, die in der Regel oft als »Illustrationen« unterschätzt und in ihrer semantischen Botschaft größtenteils sehr entschärft eingesetzt wurden. Ein weiterer Punkt verweist auf die Tatsache, dass in der jüngeren Vergangenheit nur selten Künstler seit der Trennung von Theorie (also der Kunst- und Medienwissenschaft) und Praxis (dem Kunst Machen) eingeladen wurden, ihre Kunst und die ihr zugrundeliegenden Theorieansätze darzulegen. Zum Beispiel wäre es für einen Künstler der Aufklärung oder

einem Künstler des 19. Jahrhunderts noch undenkbar gewesen, keine Schriften zu verfassen, die nicht als wichtige Äußerungen seiner Kunst und zur Kunst im allgemeinen und im besonderen Maße gewertet worden wären. Diese Praxis wurde von der Moderne nur noch zum Teil übernommen. Wie schon von Piranesi bis da Vinci veröffentlichten Künstler wie Auguste Rodin, Kaspar David Friedrich, Marcel Duchamp, Max Ernst, die Impressionisten, die Surrealisten, die Futuristen, u. a. Schriften zur Kunst. Erst seit dem Bauhaus wurden verstärkt Methoden, die in spezieller Form zweck- und nutzorientierte Theorien, die nicht nur von philosophischen Dimensionen getragen sind, entwickelt, die Theorie und Praxis zusammenführen. Die Schriften Oskar Schlemmers oder Lyonel Feiningers Thesen zur modernen Kunst, Paul Klees Skizzenbuch, das Überlegungen zur Darstellung und Gestaltung anstellt, oder die in der Migration verfasste Farblehre von Josef Alberts sind exemplarisch. Gleichzeitig scheint es, als sei seit der Mitte des 20. Jahrhunderts eine nicht festgeschriebene Regel vorherrschend, nach der Künstler nicht in jene Gremien berufen werden, in denen das Medium Kunst diskutiert, bewertet und bestimmt wird. Die Künstler bleiben so mehrheitlich auch im Erfolg fremdbestimmt, da diese an deren Werfung und der gesellschaftlichen Positionsbestimmung nicht mitwirken. Aktivitäten des Rückkaufs eigener Werke, wie sie Damien Hirst beispielsweise durchführte, dienten nicht der



inhaltlichen Sicherung der Werke, sondern waren darauf abgestellt, den Verkaufspreis nach dem Motto hochzufahren, was teuer ist – ist auch wertvoll. Zuletzt sei noch auf die vielen Anforderungen der Gesellschaft an die moderne Kunst hingewiesen, die sie auf Grund ihrer Mediengrenze nicht erfüllen kann. Das Dritte Reich sollte nach dem Willen der Nationalsozialisten tausend Jahre dauern. Diesen vermessenen Plan des Schreckens verhindert zu haben, war das Resultat einer der gewaltigsten Anstrengungen und Opferbereitschaft, die von Menschen jemals erbracht wurde. Derart entfesselte Kräfte konnten sich nur einige Jahrzehnte zuvor die best informiertesten Menschen verschiedenster Volksgemeinschaften und auch deren Künstler in ihrer wahren Dimension nicht wirklich vorstellen. Die menschliche Fähigkeit zur Grausamkeit hat mit Sicherheit eine relative historische Konstanz, doch ihre Freisetzung im industriellen Maßstab war dem 20. Jahrhundert vorbehalten. Wenn wir also davon sprechen, dass die Kunst die Aufgabe hat, die Bedingungen der Moderne auszudrücken, die Gesellschaft mitzugestalten und zu repräsentieren, was in der gesellschaftlichen Wirklichkeit Kunstsache ist, tun wir gut daran, zu bedenken, welch ungeheure Forderung wir eigentlich an die Kunst stellen. Eine Forderung, die von der Kunst nur in Teilbereichen erfüllt werden kann. Paul Celan formulierte den Nachkriegszustand der Kunst unter dem Eindruck der Shoah und nach den Aktivitäten der Expressionisten

und Surrealisten der 30er-Jahre so: »Nach Auschwitz ist keine Poesie mehr möglich«. Zunächst ist es notwendig, dem vorherrschenden Missverständnis die bildende Kunst in der Moderne betreffend, entgegenzutreten und eine Klarstellung zu treffen. Kunst ist eine freie Kategorie ohne Anspruch von außen durch Zweck und Nutzenwartung. Wonach die Disziplin Architektur nicht, wie oftmals behauptet und wie es vielfach noch immer geschieht, der bildenden Kunst zuzuordnen ist. Im Gegenteil, die Bildende Kunst und die Architektur sind aus guten Gründen von einander total abgegrenzte Bereiche, trotz gemeinsamer Wurzeln und einer Zusammenarbeit und Überlappung über Jahrtausende bis ins 19. Jahrhundert hinein. Wer heute bewusst oder unbewusst noch von künstlerischen Architekturentwürfen oder davon spricht, dass Architektur Kunst wäre, der betreibt entweder Etikettenschwindel oder eine clevere Verkaufsstrategie. Diese Abgrenzung gilt es, im besonderen Maße für die Betroffenen, zu verteidigen. Tatsächlich spricht man heute in der Architektur statt von künstlerischen Qualitäten oder vom künstlerischen Entwurf im Bereich der Formgebung vom »Design« als Qualitätsmerkmal für sinnlich-visuelle Angebote im Rahmen der Gestaltung und der Darstellung. Viele verstehen unter dem Begriff Design mehr als nur die englische Bezeichnung für Entwurf, sondern etwa auch eine »italienische Produktpalette«, die die formalen Kenntnisse vergangener Zeiten anwendet oder sich



über finnisch/schwedisch/dänische Architektur und Gebrauchsgegenstände erfreut, deren hohe Formalität durch Funktion und Nutzen bestimmt wird. Es werden so, aus welchem Grund auch immer, spezielle Gestaltungslösungen mittels der Begrifflichkeit »künstlerisch« bezeichnet und zur Kunst erklärt und als künstlerisch/schön eingeschätzt. Diese Fehlinterpretation führt zu verschwommenen Übergängen an den Rändern von Kunst und Architektur einerseits und zum anderen entsteht eine Art von Bild- und Formersatz, der in Folge zu erheblichen Interpretationsschwierigkeiten führt. Diese Entwicklung ersetzt auch die Volkskunst, die heute als Kitsch in der Tourismusbranche ihr Überleben fristet und gerade ihre Auferstehung erlebt. Bildende Kunst und Architektur sind also zwei nicht nur unterschiedliche, sondern auch vollkommen eigenständige Gebiete, deren Entwicklungsprozesse inhaltlich wie formal längst keinen gemeinsamen Weg mehr aufweisen. Trotzdem versuchen engagierte Kulturtheoretiker seit der Moderne, dem Beginn des Bauhauses und verstärkt seit 1945 durch die neu entstandenen Entwurfsschulen, die die bildende Kunst ausbeuten und kopieren, eine Zusammenführung von Kunst und Medientheorie sowie praxisbezogenes künstlerisches Entwerfen für die Architektur im Solitärbau nutzbar zu machen. Was kaum gelang, da die Architektur für Nutzen und Funktion steht. Der Spätkubismus eines Frank Gehry, die postmodernen Architekturobjekte auf

der Basis eines späten synthetischen Kubismus und eines späten Suprematismus (Zaha Hadid) sind für diese Entwicklung exemplarisch. Diese Situation erklärt das Entstehen der gegensätzlichen Auffassung von Entwurfs- und Gestaltungsarbeit und die so entstehenden monotonen Raum- und Gebäudelösungen. Architektur provoziert und produziert heute sichtbar gemachte Mathematik (Geometrien) anstatt Architektur und Stadtbilder. Beispielsweise fordert Jean Baudrillard seit Jahren vergebens eine radikale Architektur, deren kritischer Beitrag vor allem in der Tatsache begründet liegt, dass er die Autonomie für das Objekt verteidigt und zwar seine Autonomie im Hinblick auf die Funktion, die programmativen Anforderungen, die Bedeutung, die Aufgabe, den Kontext, die Ansprüche des herrschenden kulturellen Diskurses und den ästhetischen Konventionen. Er wünscht sich Objekte, die ihr inneres Geheimnis, ein Element der Überraschung, ihre paradoxe Qualität und somit ihre Verführungskünste bewahren.

*Er meint, dass der Weg, um solche Objekte hervorzu bringen und ihre Entstehung zu ermöglichen, darin bestehen könnte, nicht auf den bewussten Willen, sondern – wie die Surrealisten zu ihrer Zeit – auf Automatismen zurückzugreifen, also auf Zufalls-, Random- und Chaosprozesse, auf Spiele und Spielräume, auf Alfred Jarrys Par-*



*physis, auf die Kultivierung von wohlüberlegten Feindseligkeiten und kreative Akte des Widerstands.<sup>28</sup>*

Die moderne Kunst ist ohne Einschränkungen zweck- und funktionslos, trotzdem diskutiert sie Themen mit ästhetisch/philosophischen, soziologischen, sozialen, ökologischen und politischen Hintergründen und Einzelphänomenen und versucht entsprechende Wertemuster, Perspektiven und zukunftsorientierte Visionen zu definieren. Wer diesen Grundsatz verleugnet oder nach Ausnahmen sucht, der verlässt die Systematik der Begriffe. Die Architektur, speziell die Architektur der Moderne, ist Teil des Bauwesens, an der Schnittstelle<sup>29</sup> von Technik/Ökonomie und Ökologie positioniert, zweckgebunden, funktional, ökonomisch/nützlich und ordnet zugleich strukturiert unsere Umwelt. An den Architekturen von Gehry, Coop Himmelblau etc., die oft als künstlerisch eingestuft werden, ist diese Trennung der modernen Kunst

und der Architektur besonders gut ablesbar, da oft für hohle Formalismen erkenntnisfremd und schädlich für die Natur und gegen die menschliche Wahrnehmung Ordnungenimplantiert werden. Die Entwurfs-, Gestaltungs- und Darstellungsmethoden in der Architektur sind zum einen durch die gesellschaftlichen Entwicklungsprozesse, durch technischen Fortschritt, durch wirtschaftliches Wachstum, durch neue Materialien mit ihren technologischen Verarbeitungsmethoden und durch serielle Fertigungsmöglichkeiten bestimmt. Forschungsergebnisse im Rahmen der Wahrnehmungs- und der Hirnforschung werden nur bei Produktionssteigerung berücksichtigt. Manchmal werden bei Solitären aus formalen Gründen einfache Gestaltungsparameter, wie etwa eine schräg gestellte Wand mit verschiedenen Materialien als ästhetische Effekte oder geometrische Muster (die platonischen Körper Kreis, Quadrat, Dreieck), als Ornamente und Materialspiel angeordnet, im Fertigteilverfahren angewandt. Demzufolge sind handwerklich/mechanische Arbeitsweisen weitgehend obsolet geworden und die dringlichen Fragen der Energiegewinnung und des Klimaschutzes, der Stadt- und Freiraumgestaltung, die ein Antrieb in Richtung der Ergänzung der Ingeneursarbeit für die notwendig gewordenen Veränderungen in der Entwurfs- und Bautätigkeit sind, in den Hintergrund gedrängt. Inzwischen ist die Erkenntnis etwas deutlicher geworden, dass die künstlerische Organisation der

28 Fournier, Colin, Jean Baudrillard und die radikale Architektur, Berlin 2005, S. 280

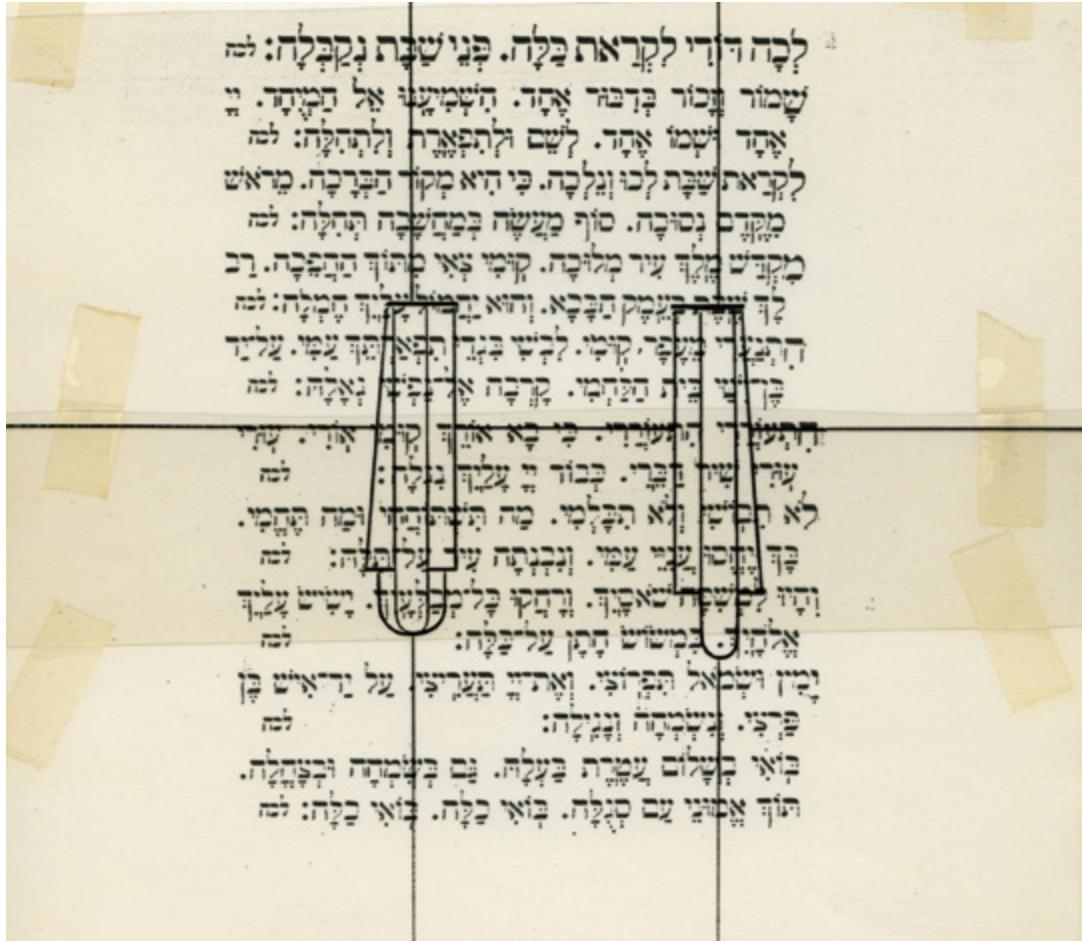
29 Die Schnittstelle oder das Interface, englisch für Grenzfläche, ist der Teil eines Systems, der der Kommunikation dient. Der technische Begriff stammt ursprünglich aus der Naturwissenschaft und bezeichnet die physikalische Phasengrenze zweier Zustände eines Mediums. Er beschreibt bildhaft die Eigenschaft eines Systems als Black Box, von der nur die »Oberfläche« sichtbar und daher auch nur darüber eine Kommunikation möglich ist. Zwei benachbarte Black Boxes können nur miteinander kommunizieren, wenn ihre Oberflächen »zusammenpassen«.



Gestalt- und Darstellungsformen ein offenes System ist, für das serielle Muster ungeeignet sind und es keine Gestaltungsregeln gibt, die verallgemeinerbar und generell anwendbar sind. Vielmehr muss im Entwurfsprozess immer bei jedem Inhalt die entsprechende Gestalt und Form entwickelt werden. Daher ist es erforderlich, hier liegt eine Gemeinsamkeit von moderner Kunst und Architektur, dass beide Disziplinen im Bereich des Raums, der Form und der Farbe oft auf weite Strecken hin Lösungen für die Arbeiten ohne ausreichende wissenschaftliche Absicherung finden. Dies macht deutlich, die moderne Kunst kann für die Gegenwartsarchitektur keine Hilfsdisziplin mehr sein, wie dies am Beginn der Moderne beispielsweise im Bauhaus angestrebt wurde. Zum einen sind die künstlerischen Mittel und Arbeitsweisen für das Architekturobjekt inhaltlich wie formal nicht mehr entsprechend. Zum anderen kann die Gestaltung des urbanen und öffentlichen Stadtraumes, der bis in die Hälfte des 20. Jahrhunderts von den Bildhauern mittels des Einsatzes von Kunst entworfen, gebaut und betreut wurde, durch die Architektur nicht qualitativ ausreichend und ideenreich gestaltet werden. Wer kennt nicht die Steinwüsten zwischen den Hausschluchten der Großstädte: mit ihren Betonpisten, Waschbetonflächen aus einzelnen zusammengesetzten Kunststeinplatten als Bo-

denoberfläche der Plätze sowie Gehsteige. Wem sind nicht die ohne Ideen gestalteten Grünflächen bekannt, die in unsere Städte Natur bringen sollen. Die heutigen Gestaltungen der Parks und Grünanlagen erfolgen aus rationalen und nicht wie bis zum 19. Jahrhundert aus künstlerischen Überlegungen. Die hohe Kunst der Gartengestaltung musste den Industrieprodukten Blumen, Ziersträuchern und kleinwüchsigen Bäumen weichen. Gleichzeitig nehmen die Stadt- und Landesverwaltungen im Bereich des öffentlichen Raums billigend das verlustig gehende Fachwissen über den Garten und das Verschwinden des Gärtnerhandwerks hin. Beispielsweise zeigen Stadtpark und Burggarten in Wien noch um das Jahr 1900 Landschaftsbilder verschiedener Sujets. Heute stehen dort Blumen, Sträucher und Bäume bunt zusammengewürfelt in Reih und Glied auf den Grünflächen und Blumenbeeten herum. Nur noch wenige wissen, dass dort ursprünglich Bildprogramme von Wald, Fluss, Gebirgs- und Flusslandschaften etc. umgesetzt werden sollten. Da das Wissen um diese Aktionen weitgehend verloren gegangen ist, vermisst die Gesellschaft auch nichts und freut sich über die wenigen Pflanzen vor der steinernen Stadtkulisse.

# Synagoge Offenbach



*Das Aussehen der Städte ist beispielsweise in alten Abbildungen nachvollziehbar: schöne und breite Perspektiven vermischen Realität und Traum.<sup>30</sup>*

Die Abbildungen zeigen Plätze und Alleen in dokumentarischer Strenge und trotzdem ist nichts von dem zu bemerken, was auf den phantastischen Blättern von Piranesi oder Garten darstellungen anderer zu spüren ist und wie der Ausdruck der täglichen Wirklichkeit durch euphorische Blicke gesteigert werden kann. In den Darstellungen des öffentlichen Raumes der Gemeinden wird die trostlose formale Realität des urbanen und städtischen Raumes deutlich sichtbar.

*Der Stuttgarter Architekt und Journalist Roland Ostertag schreibt in seinem Artikel »Öffentlicher Raum, ein Abfallprodukt?« Stuttgarts Stadt bild erzählt von vielen Verlusten. Derzeit erleben wir die fünfte Welle des Abrissfuroros in unserer Stadt, die ihren Ruf als Abrishochburg weiter festigt. Und dies in einem Land, in dessen*

*Verfassung der Schutz des kulturellen Erbes verankert ist und den Denkmalschutz zur Staatsaufgabe erklärt.<sup>31</sup>*

Selbstdarstellung ist nicht nur von Stolz durchdrungen, vielmehr macht diese auch die Schwächen und den Mangel einer Sache unerbittlich sichtbar. Die alten Stiche sind schon deswegen auch Träume, da diese manchmal einen großartigen Entwurf oder gestalteten Raum zeigen, wie es ihn vielleicht noch nicht gibt, aber wie es ihn in Zukunft vielleicht einmal geben könnte, einen idealen Zustand.

*Vielelleicht steht auf dem Platz auch ein kleines Monument oder ein monumental er Brunnen. Die Figuren artikulieren das Maß des Platzes, des Raumes und der Architektur. Und was besonders auffällt und man genau beobachten kann: die Architektur macht ihnen keine Angst. Sie fühlen sich wohl in ihrer Stadt. Die soziale, wirtschaftliche und kulturelle Organisation; sie bildet das Fundament für Entwicklung und Kontinuität und Tradition im Denken und Verhalten, worin die Menschen mit ihrer Geschichte verbunden wären.<sup>32</sup>*

30 Kulturbüro, Interkommunale Kulturförderung Region Stuttgart e.V., Stuttgart 1993, S.6

31 Ostertag, Roland, Öffentlicher Raum, ein Abfallprodukt? Stuttgarter Nachrichten, S.13

32 Kulturbüro, Interkommunale Kulturförderung Region Stuttgart e.V., Stuttgart 1993, S.7

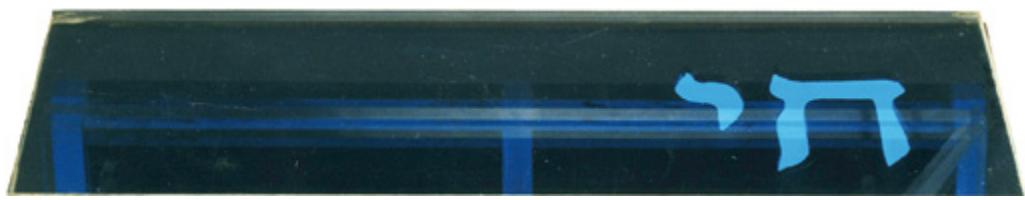
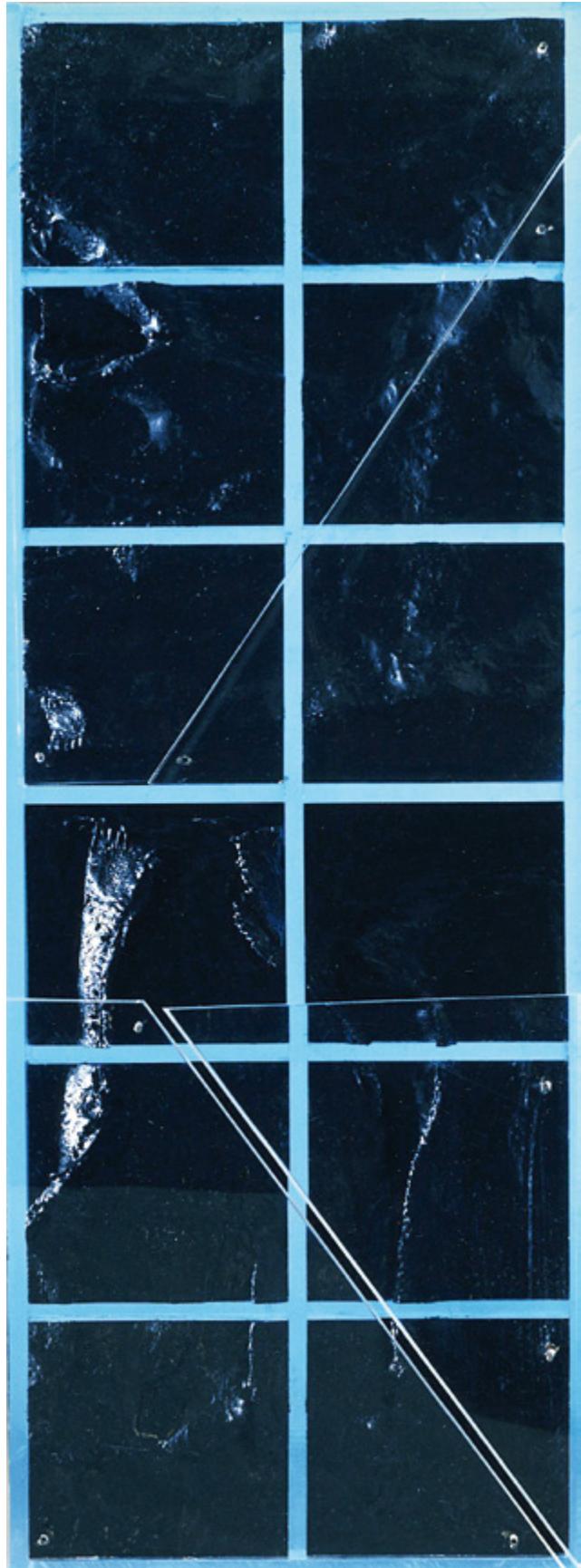


Die Ausgangsposition in der Gegenwartsarchitektur ist von technischen Aufgabenstellungen geprägt, die eigene Lösungen provozieren und dadurch auch eine entsprechende Ästhetik (Industriästhetik) hervorbringen. Ludwig Wittgenstein verdeutlicht in seinem Werk »Tractatus logico – philosophicus« die neue technische Denkstruktur, indem er wie folgt formuliert:

*Die Welt ist alles, was der Fall ist / Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge / Die Welt ist durch die Tatsachen bestimmt und dadurch, dass es alle Tatsachen sind / Denn, die Gesamtheit der Tatsachen bestimmt, was der Fall ist und auch, was alles nicht der Fall ist / Die Tatsachen im logischen Raum sind die Welt / Die Welt zerfällt in Tatsachen / Eines kann der Fall sein oder nicht der Fall sein und alles übrige gleich bleiben / Was der Fall ist, die Tatsache, ist das Bestehen von Sachverhalten / Der Sachverhalt ist eine Verbindung von Gegenständen (Sachen, Dingen) / Es ist dem Ding wesentlich, der Bestandteil eines Sachverhaltes sein zu können / In der Logik ist nichts zufällig: Wenn das Ding im Sachverhalt vorkommen kann, so muss die Möglichkeit des Sachverhaltes im Ding bereits präjudiziert sein.<sup>33</sup>*

Die eigenständigen Ausgangspositionen in der Moderne von Kunst und Architektur, die dieses Buch behandelt, deren Entwicklungsverlauf und deren inhaltliche sowie formale Lösungen sind unterschiedlich und konträr, da die sich ständig ändernden Bedingungen der Umwelt und der gesellschaftlichen Verhältnisse miteinbezogen werden und für die vorliegende Studie gleichermaßen gültig sind. Beide Disziplinen, die moderne Kunst und die Gegenwartsarchitektur sind in diesem Bereich eigenständig und gesellschaftlich kontextuell. Die moderne Kunst kann nur dann Hilfsdisziplin für die Gegenwartsarchitektur sein, wenn die Bauaufgabe entsprechend ausgewiesen ist. Dies ist nur dann gegeben, wenn ein Projekt sowohl Fragen der Kunst als auch der Architektur zu behandeln hat und nicht reine Architekturaufgaben geschmackvoll bearbeiten soll. Dafür bieten sich, wie bei anderen Medien auch, nur einzelne Schnittstellen an, die Überschneidungen darstellen. Diese Überschneidungen betreffen die Inhalte als auch die materiell/technischen Ebenen. Die Studie des interaktiven Medienkunstobjekts »Der Gestus des Fließens« liegt an einem zentralen Punkt, der Schnittstelle von Gegenwartskunst und digitalen Medien. Der Tradition der Moderne folgend bleibt die Forschungsstudie im Bereich der Architektur im Verlauf ihres Entwicklungsprozesses nicht immer nur unwidersprochen. Im Gegenteil, Techniker identifizieren ein Medienkunstwerk als Kunstobjekt, Künstler klassifizieren

33 Wittgenstein, Ludwig, Tractatus logico – philosophicus, Frankfurt/Main 1979 S. 9



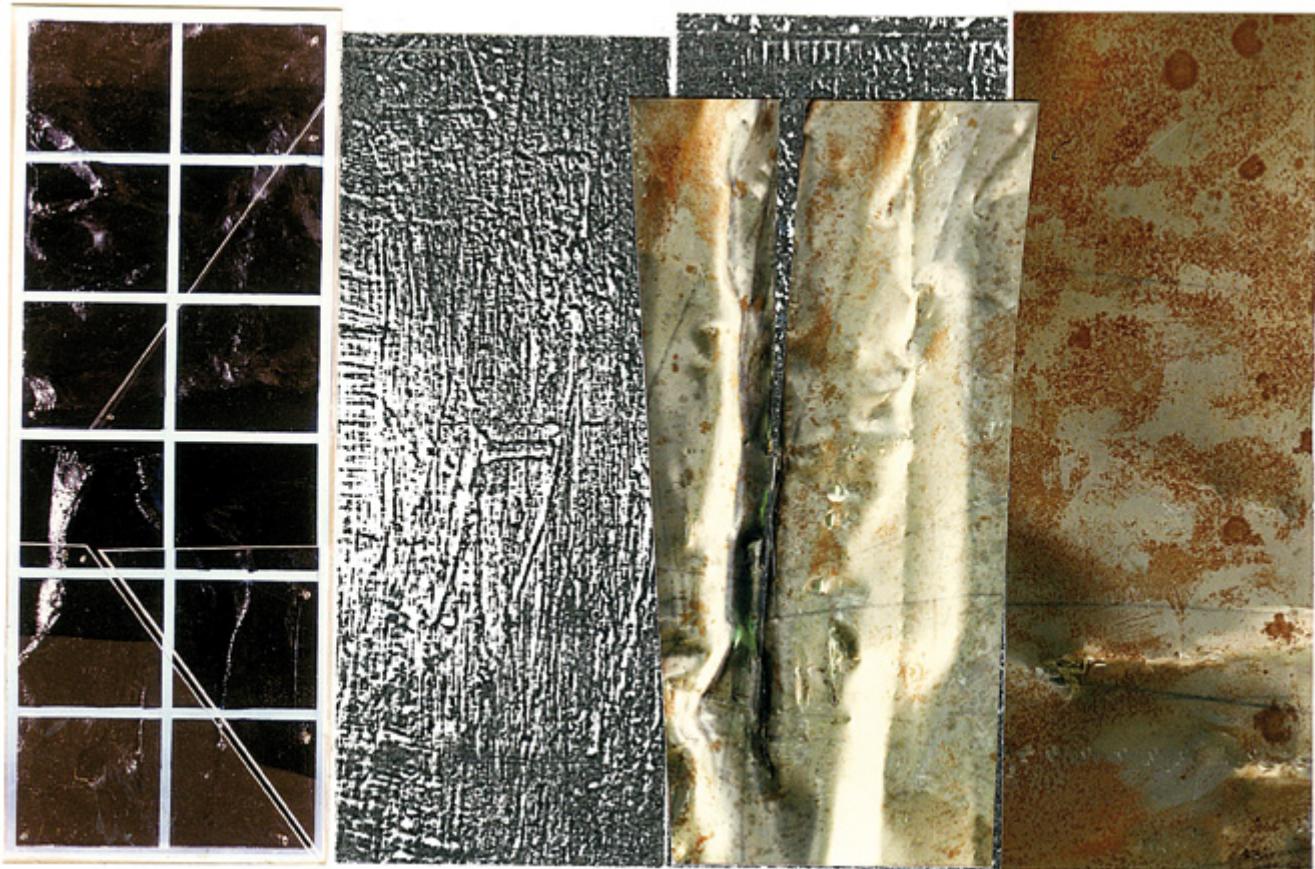


dieses als Kunst, Kunst- und Medienwissenschaftler sehen in einem Medienkunstobjekt einen Automaten, der die Wirklichkeit audiovisuell sicht- und hörbar macht. Mittels des interaktiven Charakters, des »Gestus des Fließens«, der in besonderem Maße den hergestellten engagierten Realismus der Bilder der Wirklichkeit in ein Spannungsverhältnis zum Betrachter setzt, wird letzterer so in die künstlerische Praxis und Teilnahme am künstlerischen Arbeitsprozess einbezogen. Gleichzeitig werden die künstlerischen Interventionen in die gesellschaftlichen Prozesse integriert, diesen Vorgang erkennt der Betrachter in einem zweiten Blick und verarbeitet entsprechend das Wahrgenommene. Diese Vorgänge werden oft irrtümlich als politisch und technisch deformiert, als unkünstlerisch bewertet oder als Agitationskunst abgetan, ohne dass eine Auseinandersetzung darüber stattgefunden hat. Dass letztlich jede künstlerische Äußerung und alle verschiedenen anderen Inhalte eine politische Dimension haben, ist auch dann längst als Erkenntnis zu werten, wenn diese beinahe einer Binsenweisheit gleichkommt. Auch die moderne Kunst schafft es nicht, total ohne jeden Zweck nur für sich zu stehen und keinerlei Nutzen anzustreben. Die moderne Kunst hat trotz ihrer erweiterten Aufgabenfelder ihren Bildungsanspruch beibehalten, indem sie versucht, in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens präsent und tätig aktiv zu sein. Andererseits startete die moderne Kunst die

Aussöhnung mit dem Alltag und hält die Grenze zwischen der modernen Kunst und gehobenen Gebrauchsgütern, unter denen Designprodukte zu verstehen sind, die nicht stabil, sondern fließend und instabil bleiben. Schon der Dadaismus legte einen ersten Grundstein für diesen Zustand, indem er die Möglichkeit schuf, über das Absurde im Alltag durch die Absurdität, Information zu formulieren. Denken wir an den Sommernachtstraum, wo das Gretchen im Mond die Sonne sehen muss. Die Dadaisten schafften es damit, dass »Die Aufwertung des Gewöhnlichen« oder »Alles ist Kunst« nicht nur Sprüche blieben. Im Gegenteil, eine Unmenge von Materialien und Aktionsformen wurde seitdem entwickelt, eingesetzt und ange-wandt und diese sind heute Entwurfs- und Gestaltungsstandard.

*Diese Spannung war eine kontinuierliche; zugleich war sie aber auch kontinuierlichen Veränderungen unterworfen. Zu bestimmten Zeitpunkten in der Geschichte des 20. Jahrhunderts schienen die beiden Positionen unversöhnlich zu sein. In einigen seltenen Momenten hingegen schienen sie praktisch deckungsgleich. Solche Veränderungen lassen sich jedoch an den Erscheinungsformen der Kunst nicht gegenstandslos ablesen. In der Geschichte der modernen Kunst hat die Selbstverpflichtung auf moralische Autonomie vom gesellschaftlichen Leben oder aber auf Intervention nicht immer mit den stilistischen Formen von Praxis übereingestimmt, auf die sie die Propagandisten*





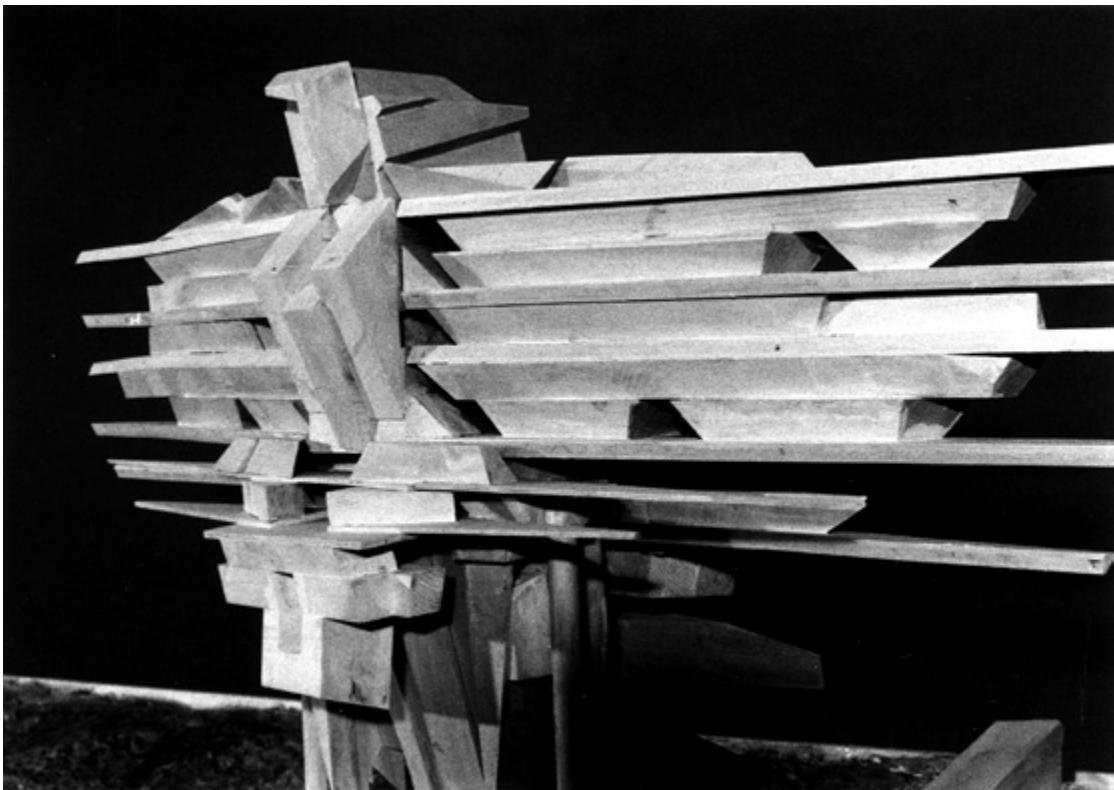
*beider Lager oft reduzieren wollen. Die vermeintliche Antithese von »Abstraktion« und »Repräsentation« zum Beispiel hat sich nur selten als adäquat erwiesen, um relevante Untersuchungen zwischen den wichtigsten Engagements der modernen Kunst zu treffen, auch wenn sie ein wohlvertrautes Element im literarischen Gestänge geworden ist, mit dem man diese Kunst eingerüstet hat.<sup>34</sup>*

Die freigesetzten Menschenmassen in den europäischen demokratischen Staaten hatten nach dem 1. Weltkrieg den Anspruch, die Lage der Bürger zu verbessern und diese mit qualitätvollen Konsumgütern zu versorgen. Damit veränderten sich auch die Aufgaben und die Berufsbilder. Die moderne Kunst und die Gegenwartsarchitektur wandelten sich grundlegend und beide Disziplinen wurden selbstständig. Der neuzeitliche Fortschrittsglaube, der seinen Ursprung in der Aufklärung des 17. und 18. Jahrhunderts und seinen Höhepunkt im 19. Jahrhundert hatte, ist der Beleg für diese Situation. Die Art und Weise, wie diese wirksam wurde, verwundert rückwirkend und lässt vermuten, dass die außerhalb jeglicher Kontrolle geratene Situation für eine Konsumgüterproduktion im Sinne eines Turbokapitalismus angestrebt war. Die Katastrophe des 2. Weltkriegs bis hin zum deutschen Wahn

der industriellen Menschenvernichtung durch verschiedene Formen von Apartheid-Systemen brachte zwar einige Klärungen und die Bewusstmachung der Irrwege, jedoch schaffte die eurozentristische Expansion nach 1945 neue sehr gravierende Missstände für die Völker der Dritten Welt. Diese breiten Anforderungen und Ausgangssituationen beginnen bei Null und stellen einen von vielen Gründen, dass durch engagierte Künstler die moderne Kunst zur Mitgestalterin der gesellschaftlichen Entwicklungsprozesse wird. In der Folge bildeten sich neue künstlerische Arbeits- und Vermittlungsmethoden und Beiträge zur Naturdarstellung heraus, die ein neues Verständnis zu den Natur- und Geisteswissenschaften ermöglichten. Wohingegen im Zentrum der Architektur ökonomisch/technische Arbeitsfelder etabliert wurden, die wirtschaftlich sehr erfolgreich waren, dafür aber auf die Bildung von ästhetischen Kategorien verzichteten. Die riesigen vielschichtigen Dimensionen der Baumassen verursachten Veränderungen in Form von Klimakatastrophen, Finanzkrisen etc., die eine Vernichtung der Lebensräume von Mensch und Tier zur Folge haben. Die riesigen Ölkatstrophen der jüngsten Zeit sind die sichtbarsten Belege dafür. Dabei bleibt die Realität, dass die Länder, die wir heute zu den so genannten Staaten der Dritten Welt zählen, aus verschiedensten Gründen gegenüber dem Kapitalismus westlicher Prägung keine eigene Position erarbeiten konnten, die zu den Entwicklungen nun

<sup>34</sup> Harrison Ch., Wood P., Kunsththeorie, Ostfildern-Ruit, 2003, S. 8

# Medienarchitektur Mount Carmel



als Hilfestellung nützlich sein könnte, da die Menschen der Dritten Welt wieder infolge der Ausbreitungsnotwendigkeiten von Wirtschafts- und Handelszonen dem Mangel an Bildung und Wissen unterworfen werden. Amerika und Europa sind bei diesen neuerlichen kolonialistischen Vorgängen wieder federführend. Die Dritte Welt wurde Rohstoff- und Lebensmittellieferant, Markt für den Export von Industrieprodukten und durch ungleiche Devisen und Börsenpolitik ausgebeutet, während der wirtschaftliche Aufschwung jenen Ländern vorbehalten blieb, die nach dem 2. Weltkrieg die bürgerliche Ordnung wieder herstellen konnten. Dagegen konnten in Asien, Lateinamerika und Afrika nur teilweise zarte eigenständige Gesellschafts- und neue Wirtschaftsformen gebildet werden. So blieben diese Regionen in Abhängigkeit.

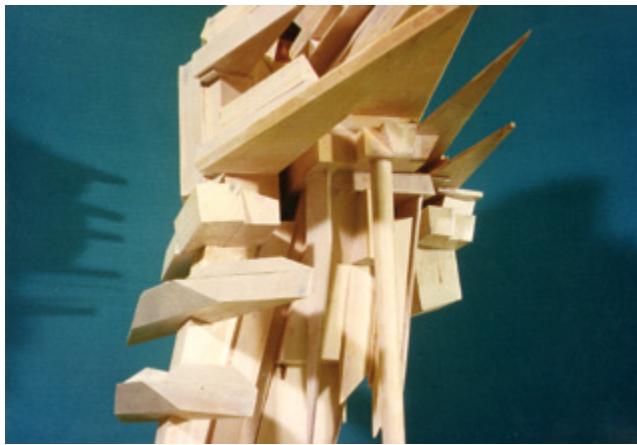
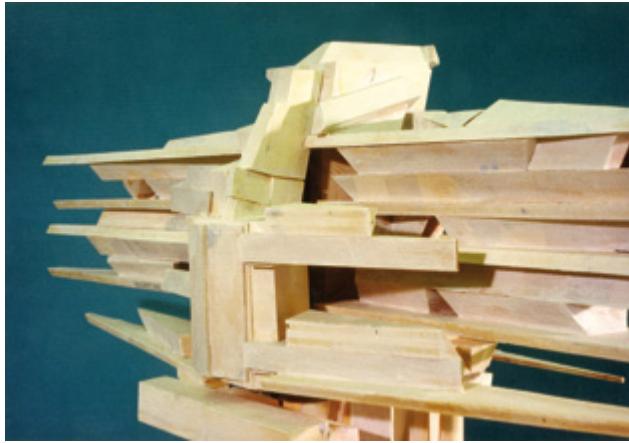
*Als die eurozentristische Expansion des Kapitalismus erfolgte, besaßen die Völker der heutigen Dritten Welt eigene ursprüngliche Kulturen, die im organisatorischen Zusammenhang mit ihrer Gesellschaft standen und auf lange Traditionen beruhten. Der erzwungene Anschluss an das internationale kapitalistische System führte im Entwicklungsprozess dieser Kulturen zu einer Deformation und bewirkte scharfe Widersprüche. Die ursprünglichen Kulturen dieser Völker entsprachen dem Feudalismus, der Urgesellschaft, der asia-*

*tischen Produktionsweise und anderen vorkapitalistischen Gesellschaftsformen.<sup>35</sup>*

Ob durch die global internationalisierte Wirtschaft, die veränderten Verkehrs-, Kommunikations- und Informationssysteme und auch durch die Medialisierung unsrer Welt nicht in einen globalen Selbstbedienungsladen verwandelt wird, können wir leider nicht beantworten. Ebenso wenig wissen wir, ob bei diesen Vernetzungsprozessen gemeinsame verbindliche Ideale, Normen, Werte und Ziele, die wünschenswert wären, nicht im Chaos landen, so dass zunehmend die Gesetze des Dschungels herrschen. »Was nutzt es, die Menschen international zu vernetzen, wenn sie sich aus ihrer kulturellen Tradition und ihrer unterschiedlichen Historie heraus nicht verstehen können?«

*Wir stellen fest, dass sich die am höchsten entwickelten Gesellschaften gegenwärtig in einer Übergangsphase befinden. Die Zukunft, so der Publizist Rolf Uesseler, habe schon begonnen, aber ihr embryonenhaftes Dasein spielte sich im Schoß der Industriegesellschaft ab. Der Prozess des Herauswachsens aus diesen alten, überholten Strukturen*

<sup>35</sup> Mosquera, Gerardo, Dritte Welt und westliche Kultur, Kunstforum International, Bd. 122, S. 65



*sei weder widerspruchslös, noch werde er schmerzlos sein. Damit ist der Übergang von der Industriegesellschaft in die Informationsgesellschaft angesprochen, vom Maschinen- ins Medienzeitalter.<sup>36</sup>*

Der amerikanische Soziologe und Kulturhistoriker Richard Sennett zeigt die Problematik des Planens und Gestaltens im öffentlichen Raum in seinen Büchern »Verfall und Ende des öffentlichen Lebens«, »Die Tyrannie der Intimität« und »Civitas« auf. Sennett kritisiert in seinen Studien über die Stadtentwicklungen die Großstadtstruktur ohne Kultur des Unterschieds sowie eine Strukturanalyse der urbanen Lebenswelt ohne sozialen, architektonischen und experimentellen Formenkanon.

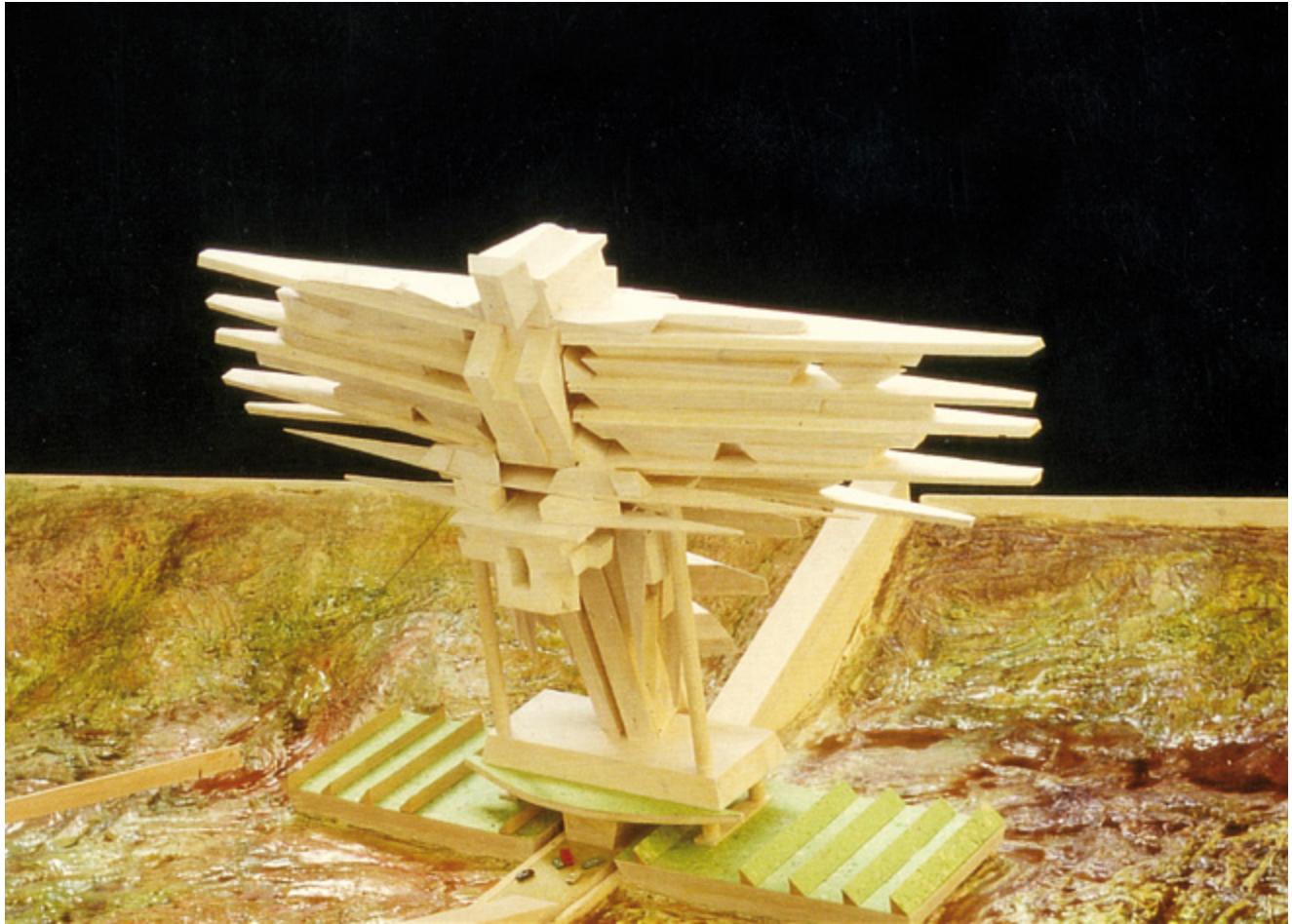
*Für die Griechen war das Leben überschaubar. Im demokratischen Athen des 5. vorchristlichen Jahrhunderts griffen die öffentliche und die private Sphäre ineinander. Nach Christus wird alles anders. Es beginnt für die jüdisch-christliche Kultur eine Zeit der Ort- und Heimatlosigkeit. Jahwe war selbst ein wandernder Gott. Augustinus Gottesstaat oder die göttliche Stadt, die Civitas Dei, können die Men-*

*schen nur in der Suche nach dem Glauben finden, und der liegt im Inneren.<sup>37</sup>*

Der Idealismus mit seinen Visionären Hegel und Fichte an der Spitze sah eine derartige Entwicklung ohne Wenn und Aber als dialektischen Prozess, den man als »Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit« bezeichnen könnte. Es ging den Beiden, wie vielen anderen Gelehrten, Bürgern und nachfolgenden Generationen um sittliche Weiterentwicklung und um die Humanisierung der Gesellschaft. Dieser Anspruch war von Naivität getragen, da man voraussetzte, der gesellschaftliche und der humane Fortschritt würden sich als Begleiterscheinung von selbst einstellen. Das oberste Ziel dabei war die Herstellung der Vollkommenheit. Ein Anspruch, der noch heute von idealistischen Denkern angestrebt wird. Der Mensch der Gegenwart sieht sich mehrheitlich aber bereits als Teil der Natur und er distanziert sich als Reaktion darauf im Namen des Fortschritts innerlich wie äußerlich vom Idealismus. Beispielsweise vollzog auch Carl Maria von Webers Sohn Max Maria Weber »den Übergang vom Denken und Dichten in angewandte und realistische Tätigkeiten«, was

<sup>36</sup> Usseler, Rolf, Das Ende der Industriegesellschaft, Wochen-Zeitung, Nr. 34, 1991, S. 7

<sup>37</sup> Bianchi, Paolo, Dialogkultur, Retrovision, neue Urbanität und das Dazwischen, Kunstoffum International, Bd. 118, S. 93



symptomatisch für die neue Kultur mit dem entscheidenden Wertewandel dieser Zeit war. Die verdinglichte Welt hatte längst ihren Siegeszug begonnen, indem Natur verfüg- und vervielfältigbar und die Mechanik zum Leitbild wurde. Die Architektur tritt in den Vordergrund und ist kontextuell der Technik und der Ökonomie verpflichtet. Funktion und Nutzen sind die Hauptfelder, auf denen diese agiert, während die Kunst als spezielles Kulturgut, als Kunstaktie fungiert und ein Kulissendasein erfüllt. Für die Architektur bedeutete diese Entwicklung, dem öffentlichen Raum vermehrte Aufmerksamkeit zu geben und die Entwurfsarbeit dementsprechend neu zu organisieren. Bereits Heinrich Heine bedauerte den »Triumph des Maschinenwesens, die Einschätzung der Absolutheit von purer Größe, Höhe, Geschwindigkeit, Breite, die schnellen Dampfwagen und die Gewinnsucht der Betreiber«. Auch die Architekten und Ingenieure wollten ebenfalls ein großes Stück vom Gewinn abhaben: Es entstanden die berühmt/grandiosen Ingenieurbauten, wie etwa der Eiffelturm als seinerzeit der höchste, die Brücken Eiffels als die weitesten, die großen stählernen und gläsernen Bauten der Weltausstellung und der Kristallpalast des Gärtners Joseph Paxton. Der Pathos dieser Epoche wurde von Architekten und Bauingenieuren in das 20. Jahrhundert übertragen, indem Gruppierungen, wie etwa die Konstruktivisten in Russland, die Futuristen in Italien und die modernen Architekturbewegungen

in Deutschland, Holland, Finnland etc. hoffnungsvoll an den Fortschritt glaubten, da sie darin auch die Widerspiegelung und die Aufhebung egalitärer Strukturen und der damit verbundenen Menschenwürde und herrschaftsfreies Zusammenleben in einer neuen Welt sahen. Zum Beispiel nannte der Maler Lyonel Feininger die Ideen des Bauhauses respektvoll »Kathedrale der Zukunft«. Die bösen Überraschungen kamen rasch, erstmals nach dem Ende der 20er-Jahre und wurden schnell verdrängt. Ausgenommen war die radikal/esoterische Gruppe »Monte Vertà« in Ascona in der Schweiz, sie huldigte dem Bürgertum und einigen politischen Parteien, die wieder gegen den überhitzten Fortschritt und gegen maßlose Forschung, Wissenschaft und Technik standen. Sie predigten den Rückzug in die Natur mit allen Konsequenzen für das Leben. Die Architekten erprobten sich ihrerseits mehrheitlich unter dem Diktat ökonomischer Notwendigkeiten in technischen Lösungen und bauten ihre Städte autogerecht. Le Corbusier sah in diesen Handlungen »Die Beschlagnahme der Natur durch den Menschen« und fertigte entsprechende Konzepte und Pläne für »Une Ville Contemporaine« und »Plan Voisin« in Paris, während Hildesheimer Ähnliches für Berlin entwarf.

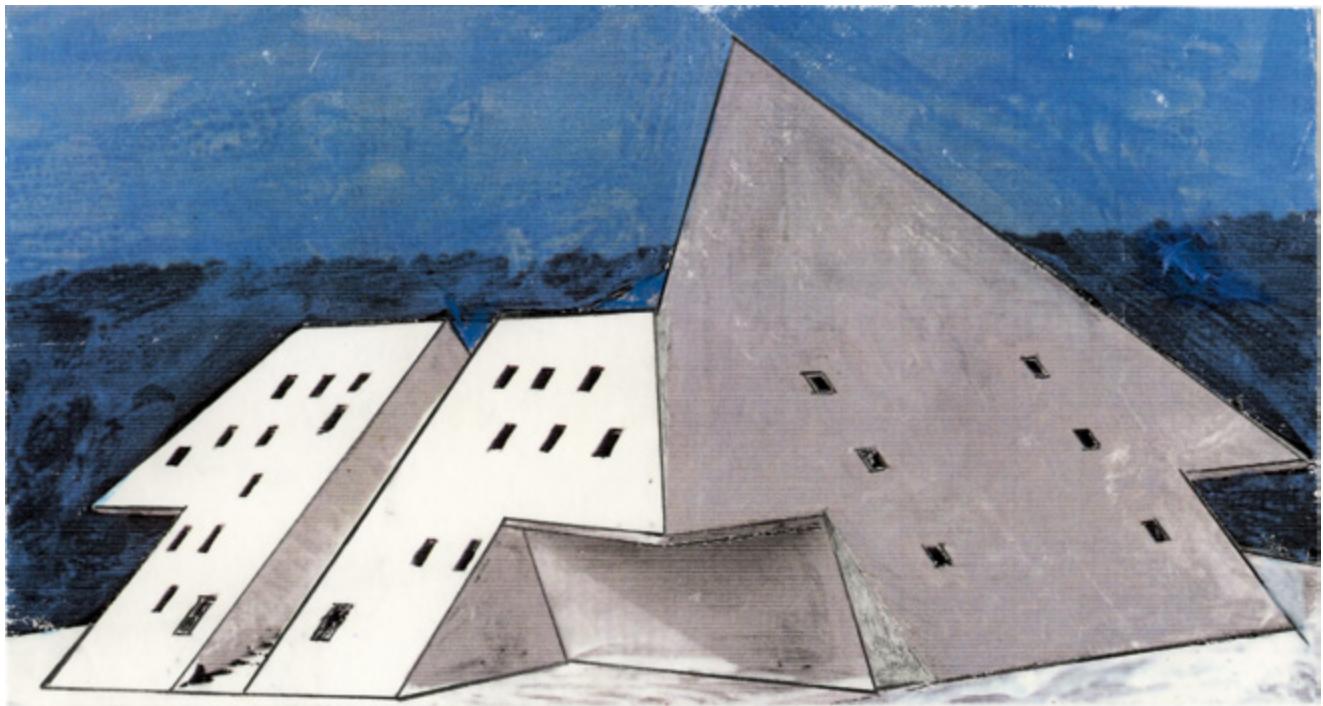
Baudrillard fordert in seiner gegenwärtigen Kulturkritik für die Architektur radikale Strukturen ein, die im Gegensatz



zu Veränderungswünschen einzelner Architekturkollegen nicht auf die neuen Formen zielen, sondern elementare soziale, psychologische und kulturelle Positionen einnehmen. Es ist interessant, ausgehend von Schlüsseltexten von Baudrillard den Versuch zu starten, was dessen Meinung nach die wesentlichen Merkmale einer radikalen Architektur sind. Dabei kristallisieren sich zehn Merkmale für die Beschreibung einer Radikalität heraus, die man als Hauptforderungen bezeichnen könnte: Geheimhaltung, Monstrosität, Anomalität, das Weibliche, Oberflächenerscheinungen, Zerbrechlichkeit, Widerstand, Zufall, Schwindel und Allegorie. Aufgrund der seit Ende des 19. Jahrhunderts fortschreitenden Globalisierung wurden nationale und lokale Signifikanzen größtenteils überwunden. In der Folge etablierte sich ein internationaler Stil mit den verbundenen industriellen Fertigungsprozessen und Techniken, die das Entstehen eines eigenen Formenkannons (Geometrie) und entsprechenden neuen Arbeitsfeldern mit ihrem Expertentum befördert. Die Grenze des Wachstums konnten weder die so genannten Fachleute noch die Bürger sehen noch einen entsprechenden gesellschaftlichen Bezug dazu herstellen. Anders ist auch nicht zu verstehen, warum die Wissenschaft und die Technik als allein bestimmendes und nicht als dienendes Ziel erkannt werden. Im Bereich von Stadtplanung und Architektur bedeutet dies die Zerstörung der Städte durch mehr individuellen Verkehr mit höherer

Geschwindigkeit. Zusammenfassend kann mit ruhigem Gewissen gesagt werden: In der Liberalisierung waren sich bei der Deregulierung gerade die Vertreter unterschiedlicher politischer Richtungen einig. Daher zeichnet sich gegenüber dieser Art von unendlichem Fortschritt in die Modernität ein Wandel und Umdenken ab, der sich durch das in Bordeaux entstandene städtebauliche Beispiel in besonderem Maße bestätigt. Aufgrund der Erkenntnis, dass maximaler Verkehr und seine Nebenwirkungen den öffentlichen und den sozialen Raum und damit die Lebensqualität zerstören, wurde in Bordeaux ein Projekt mit dem Titel »Fortschritt« entwickelt. Das Konzept besteht in Folgendem: Einstellung aller Tunnelplanungen und der zugehörigen städtebaulichen Realisierungen, dagegen setzten sie auf Stadtbahnen mit Sonnenenergie und Parkplätze mit gestaffelten Mautgebühren, um den Einsatz auf ein Minimum zu reduzieren. Resultat dieses Versuchs: Der individuelle Verkehr ist bereits um 30 % geschrumpft bei gleichzeitiger Zunahme des öffentlichen Nahverkehrs um 30 %. Die mechanische Bildzeugung, die Fotografie, das Video und der Film, später die digitalen Medien etc. profitieren in diesem Projekt wie die traditionellen Medien. Während ringsum ein Mangel an kreativen Angeboten und gesellschaftlichen Entfaltungsmöglichkeiten des Einzelnen herrscht, nehmen die Entfremdungsprozesse unter den Menschen weiterhin dramatisch zu, dies kann auch in der

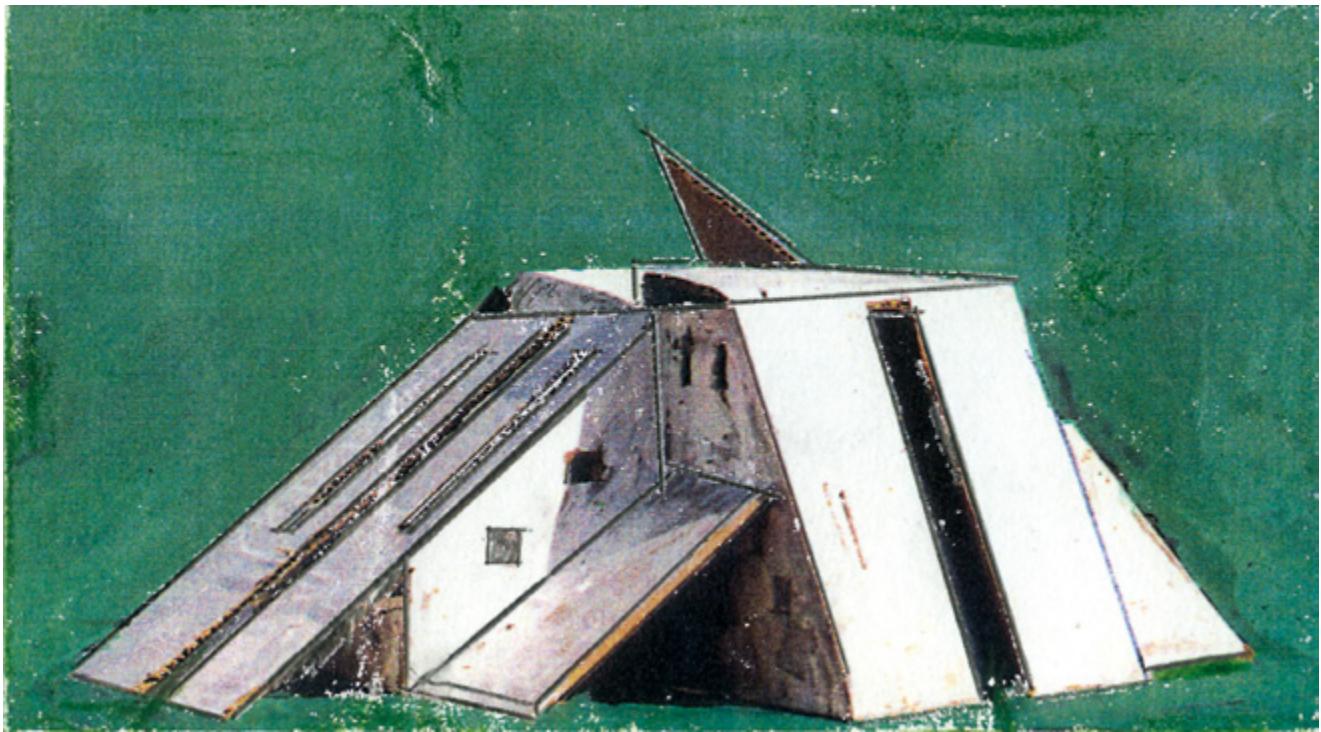
# Casa de los Artistas – Häuser auf Ibiza



Kunst besonders deutlich beobachtet werden. Durch die fortschreitende Globalisierung wurden nationale Signifikanzen zu einem wesentlichen Teil überwunden, ein internationaler Stil etablierte sich und damit verbunden wurden industrielle Fertigungsprozesse und Techniken im besonderen Maße notwendig, die ihrerseits die Entfremdung weiter vorantreiben. Das in der Folge geförderte Experten- und Spezialistentum hat den Arbeitsmarkt derart verändert, dass neue Berufsgruppen und neue Arbeitsorganisationen entstanden. Dies schafft Hoffnung auf ein wachsendes Bewusstsein für bleibende Werte und für die Entwicklung von Natur- und Gesellschaftsbezügen, die ein Gedächtnis des Gebauten entstehen lässt. Das vorliegende Material wurde bewusst nicht auf fachspezifische Zielgruppenvorstellungen hin ausgesucht. Es wurde auch kein Kompromiss bezüglich Verkaufszahlen und Präsentationsformen eingegangen, der dem heute erfolgreichen Event-Verhalten entspricht. Sondern es wurde ein Buch konzipiert, das zum einen den wissenschaftlichen Ansprüchen genügt und zugleich die Sinnlichkeit des Menschen speist. Eine solche Möglichkeit der Veröffentlichung erschien mir im doppelten Sinne als Glücksfall. Zumal ich meine künstlerische Arbeit und meine Universitätslehre an der Schnittstelle von Technik und digitalen Medien analysieren und darstellen konnte. Ich wollte sowohl mit meiner Kunst als auch in der Lehre und Forschung nach neuen Darstellungs- und Gestaltungsformen

für die uns umgebende Objektwelt suchen und war bestrebt entsprechende Entwurfstechniken zu entwickeln und den sich längst verselbstständigten Kunstreihen eine praktikable Beschreibungsmethode mit künstlerischer Arbeitsweise entgegenzusetzen sowie Positionen der Kunst und der Architektur klären und Verallgemeinerungen im Bereich des Kunstentwurfs präsentieren. Dass gerade ein Künstler dafür eingeladen wird, eine Position innerhalb der Kunst- und Medientheorie zu beschreiben, ist nicht nur mutig, sondern schafft die Möglichkeit einer künstlerischen und praxisnahen Position und darüberhinaus die vorliegenden Kunst- und Medientheorien zu überprüfen und daraus einerseits Arbeitsmethoden und andererseits eine eigene Kunstrtheorie anzustreben, die sich von den herkömmlichen Theorien durch ihre auf die Produktion und das sinnliche Erlebnis des Handelnden gerichtete Ziel unterscheidet. Die Äußerungen des Kunsthistorikers Martin Seel zeigen deutlich, wie wichtig dieser Anspruch und die Auseinandersetzung mit dem Gegenstand ist, da Martin Seel Danto's kunsttheoretische Ansprüche durch weitere Positionen ergänzen will:

*»Wie keine andere Ästhetik der letzten Jahre ist die von Danto geeignet, zum Zentrum einer Diskussion zu werden, die sich daran macht, die leidige Arbeitsteilung zwischen den Analysen zum Begriff des ästhetischen Gegenstands und den Analysen der kunstbezogenen*



*ästhetischen Wirkung im Interesse einer adäquaten Theorie des ästhetischen Gegenstandsbezugs hinfällig zu machen.*<sup>38</sup>

Andererseits konnten Texte, Entwicklungs- und Arbeitsprozesse aus der Praxis heraus definiert werden. Mit den hier beschriebenen und zusammengefassten Projekten: »Mensch und Maschine«, Bewegung + Farbe + Form = Raum und Zeit und mit den Arbeiten »Abstraktionen« = vom Naturobjekt zum Kunstobjekt = KUNST, die zwischen 1993 und 2008 entstanden sind, wurde der Versuch unternommen, die einzelnen künstlerischen Äußerungen in den Kontext von künstlerisch wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Ansprüchen zu stellen. In einer weiteren Theorieüberlegung wird der Künstler als Mitte positioniert und in einer absoluten Position privilegiert. Bei diesen Positionen handelt es sich in Wahrheit um eine einflussreiche Theorie, die Kunsttheorien auf den Apparat der dokumentarischen Legitimation reduzieren. Spricht man von einer »Theorie der modernen Kunst« bedeutet dies einmal die Entscheidung, welcher der beiden Theorieauffassungen gefolgt wird. Zum anderen ist es notwendig anzuerkennen, dass Funktionen einer Repräsentation sich nicht im Bereich der Intentionen eines einzelnen Künstlers

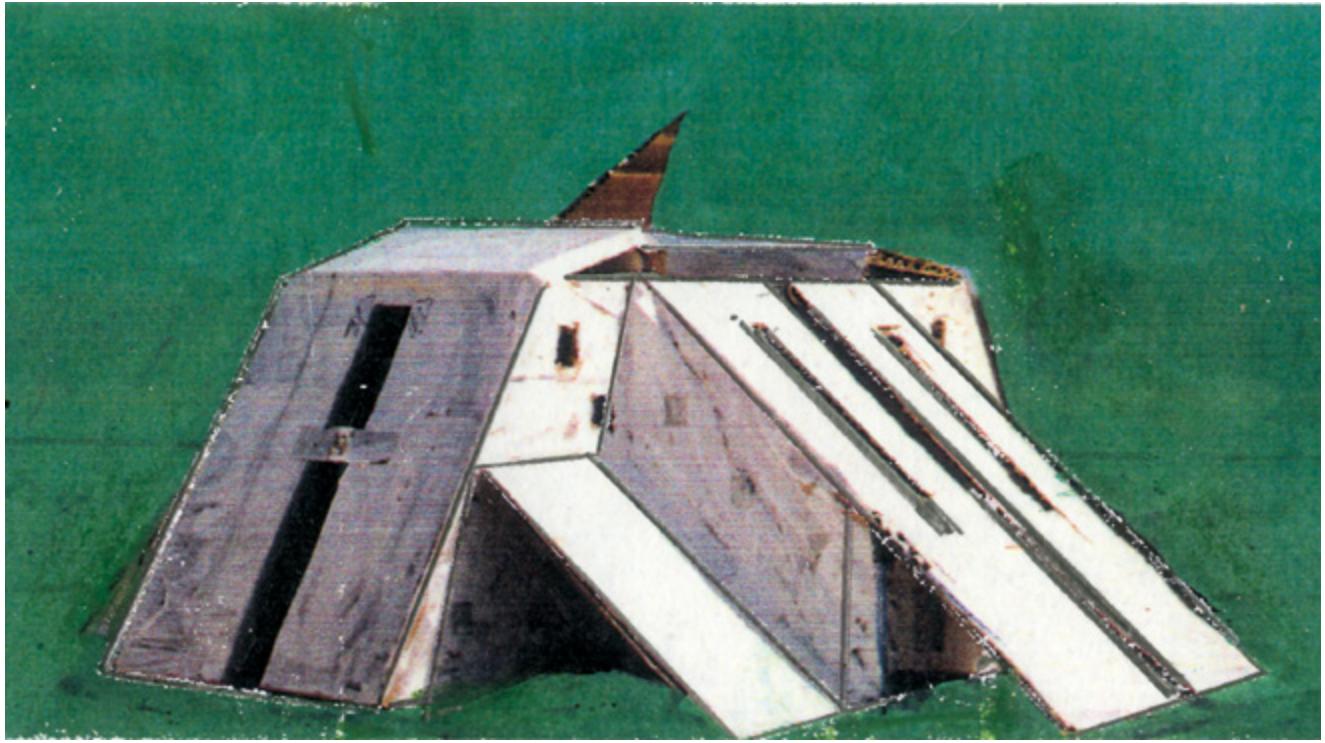
erklären. Erst wenn diese Erkenntnis erfolgt ist, kann auf ein Ideenkonto zurückgegriffen werden, das von der ständigen Wechselwirkung zweier annähernd – jedoch nicht völlig – reziproken Unternehmungen aufgefüllt wird. Ausgehend von einem besonderen Verständnis für geschichtliche Abläufe, das durch die kritische Erfahrung von Kunst geformt ist, kann ein subjektiver Standpunkt in einen Verallgemeinerungsprozess münden. Diese Theorie begreift sich als ein Versuch des Nachdenkens über Kunst und Realität, dabei bleibt das Interesse am Modernismus einer von vielen Aspekten, nach denen die Auswahl der Beispiele der vorliegenden Studie beurteilt werden kann.

*Aus einer anderen Perspektive betrachtet sind »Repräsentationen« immer aus vorgängigen kulturellen Rohstoffen gebaut und müssen daher immer als Entwicklungen innerhalb einer fortlaufenden kulturellen Tradition erklärt werden.*<sup>39</sup>

Hilfreich ist die Schrift von Herschel B. Chipp »Theories of Modern Art«, erschienen 1968 am Höhepunkt des Modernismus, der als maßgeblicher Repräsentant von Werten der modernen Kunst eingeschätzt wurde. Im Rückblick er-

38 Seel Martin, Arthur C. Danto, Die Verklärung des Gewöhnlichen, Umschlagseite

39 Harrison Ch. Wood P., Kunsttheorie, Ostfildern-Ruit 2003, S. 11



scheint Chipp's Text sehr umfangreich, umfassend und ein unverzichtbares Hilfsmittel für das Studium der modernen Kunst und ihrer historischen Position. Viele der von Chipp berücksichtigten Künstler und Bewegungen wurden von so mancher der immer dogmatischer werdenden Orthodoxie modernistischer Kunstgeschichtsscheibung planmäßig und kontinuierlich marginalisiert.

*Allerdings gab es auch Auslassungen, viele davon in genau jenen Bereichen, die die Kunstgeschichte der siebziger und achtziger Jahre am eifrigsten erkunden sollte. So konnten wir beispielweise im Unterschied zu Chipp von beachtlichen neueren Veröffentlichungen im Feld der russischen Kunst profitieren, aber auch von einer umfassenden Revision der kunsthistorischen Beurteilung der surrealistischen Bewegungen, vom neuerlichen Interesse an den Debatten der Zwischenkriegszeit über Realismus und Avantgarde und, was vielleicht am wichtigsten ist, von einem wachsenden kritischen Selbstbewusstsein in Bezug auf die Geschichte des Modernismus als solchem.<sup>40</sup>*

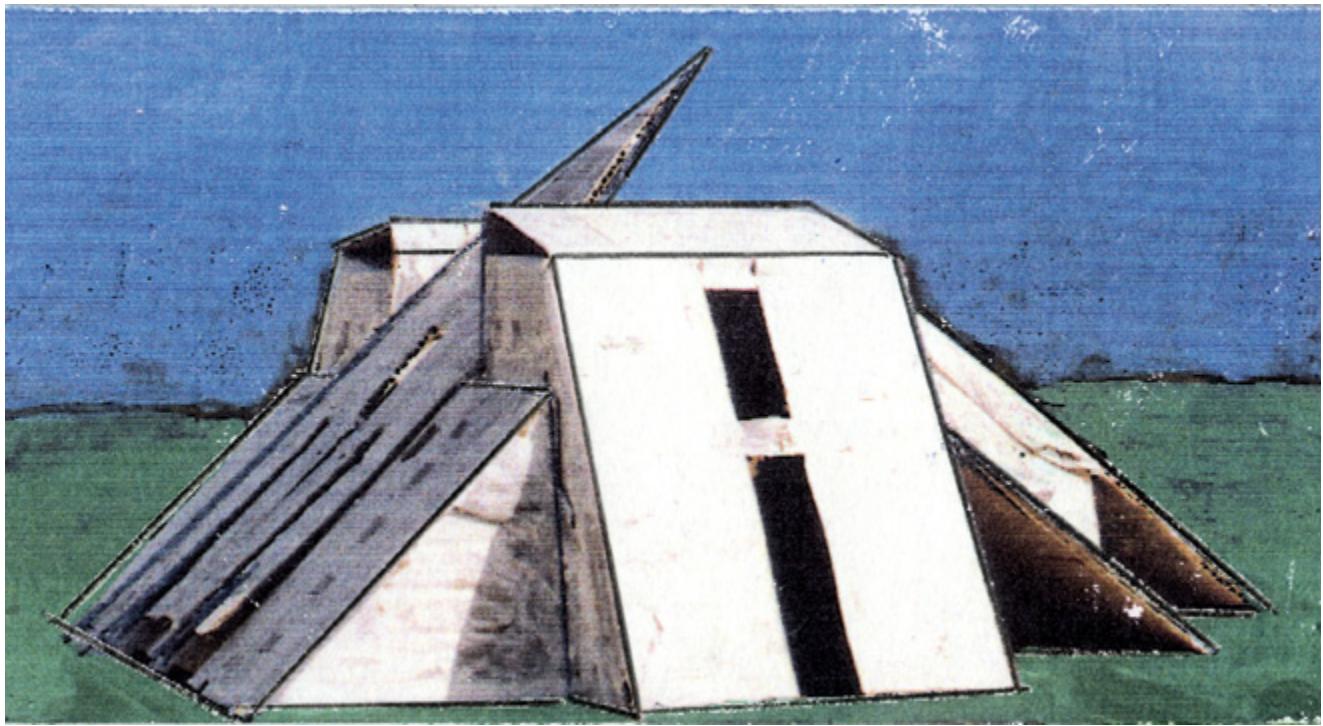
Obwohl viele Anthologien zu verschiedenen Tendenzen und intellektuellen Moden nach dem Text von Chipp neu erschienen sind, blieb das Gebiet trotzdem brach, da kein

größerer Versuch mehr unternommen wurde, am Ende des 20. Jahrhunderts die Kunstdtheorie als vielfache Fortführung bestimmter historischer Interessen zusammenzufassen. Eine solche Zusammenfassung wäre eine wichtige Aufgabe, neben einer strukturierten Darstellung und Neubewertung der bildenden Kunst jüngster Vergangenheit, deren Sachverhalt, Schwerpunkte und Inhaltsanalyse in einen detailliert, formal und inhaltlich neuen Formenkanon zu überführen. In der Folge würden die ursprünglichen Begrifflichkeiten auf der Basis einbezogener relevanter kunsttheoretischer Debatten, die Historie der Kunst neu interpretieren und zugleich den Blick über die Kunstdebatten, die seit 1945 bis in die Gegenwart geführt wurden, erweitern.

*Wenn die Bedeutungen von Kunst also als Formen gesellschaftlicher und historischer Bedeutung verstanden werden, verschieben sich auch die Kriterien dessen, was als relative Theorie gelten darf. Zum Beispiel schenken wir dann vielleicht den Künstler->Bekenntnissen< weniger Beachtung als der Ideenzirkulation in der Welt. Wenn dieser Standpunkt auch nicht der Beurteilung von Theorie gemäß dem Realismus im strengen Sinn entspricht, ist er zumindest gewissen Formen realistischer Kritik des Modernismus kommensurabel.<sup>41</sup>*

40 ebenda

41 Harrison Ch., Wood P., Kunstdtheorie, Ostfildern-Ruit, 2003, S. 9



Die vorliegende Studie zeigt Zusammenhänge und die Übersicht auf, um dem Gebiet der Gegenwartskunst aus der Perspektive der Produktion, im Speziellen aus der Sicht des Modernismus, westliche Prägung zu geben. Dabei ist es wichtig, die Spannungen der verschiedenen Arten von Theorien zu erfassen, wiederzugeben und eigene Überlegungen einzubauen. Nochmals soll explizit festgestellt werden, dass Kunst als ein offenes System im Gegensatz zu anderen Disziplinen wie etwa Physik, Mathematik oder Sprache, keine festgesetzten Regeln entwickeln kann und soll. Wie die Religion und die Philosophie hat die Kunst einige Basisbedingungen, die ihre Entwicklung mitbestimmen, jedoch ist der Ansatz, der aus der Kunstproduktion, dem Material und den gesellschaftlichen Veränderungen im Bereich von Wirtschaft und Politik entsteht, ebenfalls wesentlich mitbestimmend. Der Autor bedient sich der Begriffe Kunst- und Medientheorie, um zum einen rascher über verschiedene vorliegende Thesen, Etikettierungen und wissenschaftliche Studien im Vergleich verständlich schreiben zu können, steht aber zum anderen den Kunst- und Medientheorien mit viel Vorsicht gegenüber. Um nicht überheblich zu wirken, seien hier als Erklärung zwei Beispiele genannt, die deutlich aufzeigen, wie schwer es ist, diese beiden Begrifflichkeiten wissenschaftlich zu sichern. Als Beispiele seien die vielen Manifeste und Kunstdokumente etc., die von den verschiedensten bildenden Künstlern definiert wurden, erwähnt. Sie erscheinen heute als naiv, ungenau und subjektiv und können deshalb ihrer Aufgabe nicht mehr gerecht werden. Als Beispiel sei der erweiterte Kunstbegriff der frühen 60er-Jahre des letzten Jahrhunderts genannt, durch den es möglich wurde, dass sich die Kunst und die Künstler in die unterschiedlichsten gesellschaftlichen Aktionen aktiv einmischen konnten, wo früher die Kunst entweder eine Aufgabe sah und deshalb andere Disziplinen ihr Arbeitsfeld etablierten. Es handelte sich oft um Bereiche, die jedoch in Wirklichkeit der Kunst nicht hätten fern sein dürfen. Der Wiener Aktionismus, der psychologische, philosophische und soziale Problemstellungen aufgriff und entsprechend bearbeitete, leitete damit eine neue Einmaligkeitssentwicklung (Unikat) in der Kunst ein. Ab Mitte der 40er-Jahre bewertet der Wiener Aktionismus nicht nur subjektive und gesellschaftliche Entwicklungen, sondern er begann sich auch aktiv mit den Bedingungen und Ursachen dieser Probleme zu befassen und an einer gesamtgesellschaftlichen Lösung mitzuwirken. Die vielen Happenings und Selbstdarstellungsaktionen von Rudolf Schwarzkogler, Otto Mühl, Günther Brus oder Hermann Nitsch seien hier erwähnt. Heute sind derartige Kunstaktionen zwar Bestandteil der Internationalen Kunstszenen und Beiträge bei Biennalen und Festivals, jedoch wurden diese in Räumen, die für die Kunst speziell ausgewiesen sind (Galerien/Museen), abgedrängt und als subjektive Reaktionen einzelner

nier wurden, erwähnt. Sie erscheinen heute als naiv, ungenau und subjektiv und können deshalb ihrer Aufgabe nicht mehr gerecht werden. Als Beispiel sei der erweiterte Kunstbegriff der frühen 60er-Jahre des letzten Jahrhunderts genannt, durch den es möglich wurde, dass sich die Kunst und die Künstler in die unterschiedlichsten gesellschaftlichen Aktionen aktiv einmischen konnten, wo früher die Kunst entweder eine Aufgabe sah und deshalb andere Disziplinen ihr Arbeitsfeld etablierten. Es handelte sich oft um Bereiche, die jedoch in Wirklichkeit der Kunst nicht hätten fern sein dürfen. Der Wiener Aktionismus, der psychologische, philosophische und soziale Problemstellungen aufgriff und entsprechend bearbeitete, leitete damit eine neue Einmaligkeitssentwicklung (Unikat) in der Kunst ein. Ab Mitte der 40er-Jahre bewertet der Wiener Aktionismus nicht nur subjektive und gesellschaftliche Entwicklungen, sondern er begann sich auch aktiv mit den Bedingungen und Ursachen dieser Probleme zu befassen und an einer gesamtgesellschaftlichen Lösung mitzuwirken. Die vielen Happenings und Selbstdarstellungsaktionen von Rudolf Schwarzkogler, Otto Mühl, Günther Brus oder Hermann Nitsch seien hier erwähnt. Heute sind derartige Kunstaktionen zwar Bestandteil der Internationalen Kunstszenen und Beiträge bei Biennalen und Festivals, jedoch wurden diese in Räumen, die für die Kunst speziell ausgewiesen sind (Galerien/Museen), abgedrängt und als subjektive Reaktionen einzelner



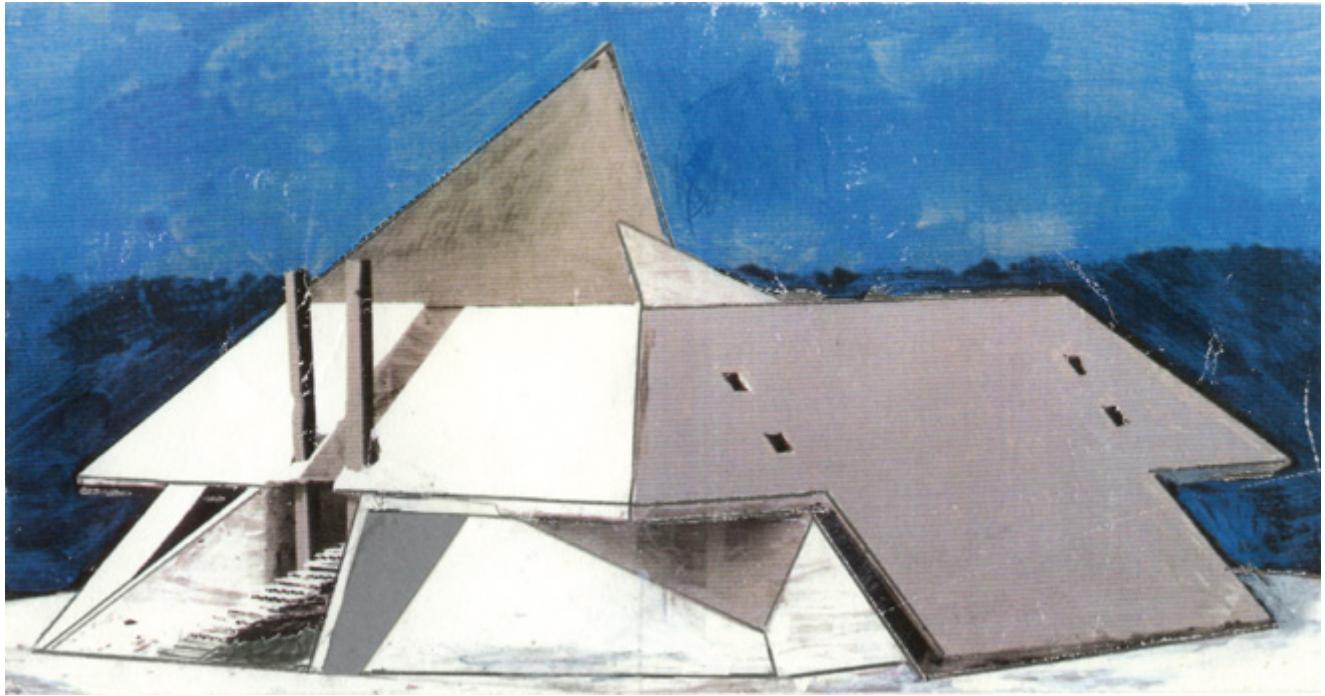
Künstler isoliert. Gleichzeitig werden die verschiedenen Gegenstände, die Teil der Kunstaktion waren, als Kunst definiert, obwohl diese keine Unikate darstellen, da die bestimmenden Faktoren dieser Gegenstände, ob diese Kunst sind, fehlen. Die Tatsache, dass Gebrauchsgegenstände zweckbezogen, nicht eigenständig, nicht den der Kunst entsprechenden Gestaltprinzipien folgen, wird total negiert. Beispielsweise ergänzen und entsprechen die gewählten Materialien und deren Verarbeitung qualitativ und inhaltlich nicht der Kunst. Oder es wird bewusst vermieden, unterschiedliche Materialien in Gegensätzlichkeit einzusetzen, damit Effekte entstehen, die als Materialspiel und ästhetische Erscheinung mit dem Umraum kommunizieren oder gewollt disharmonisch erscheinen. Weitere künstlerische Innovationen werden als Fallbeispiele noch erwähnt werden. Für die Durchführung dieser und auch anderer Umdeutungen vom Industrieprodukt zum Kunstobjekt werden, wenn nötig, gegen die kritische Gegnerschaft sogar politische Argumente verwendet, indem diesen unterstellt wird, sie würden mit der Kunst elitäre Positionen einfordern, unmodern und konservativ sein. Viele Künstler der modernen Kunst des Abendlands sind von nicht westlichen oder fernöstlichen Vorgaben beträchtlich und nachhaltig beeinflusst. Man denke nur an prominente Beispiele wie etwa Pablo Picasso in der Malerei und zum Teil auch in der Skulptur, Henry Moore in der Bildhauerei und John Cage in der Musik. Im Interview

(1988) in der chinesischen Zeitschrift »Westkunst« sagte Antonio Tapies:

*»Der Osten übte auf unsere Kultur einen starken Einfluss aus. In Weltanschauung, Ökonomie, Psychologie und in der Kunst ist östliches Gedankengut verarbeitet worden.« Hat mancher Künstler sogar die Prägung durch asiatische Vorlagen in ihren Formen darzulegen versucht. Wem nicht wirklich bewusst ist, dass die Klavierkompositionen von John Cage der Gramelan-Musik von Bali verwand sind, kann Cages Musik kaum nachzuvollziehen und daher nicht verstehen.<sup>42</sup>*

Ebenso verhält es sich mit den Tuschnähten von Motherwell, die inhaltlich enorm von der chinesischen und japanischen Kalligraphie inspiriert sind und deren Herstellung auch durch fernöstliche handwerkliche Techniken beeinflusst ist. »Im Ornament und in der Installation« untermauert die feministische Kunstbewegung die Notwendigkeit eines multi-kulturellen Ordnungsprinzips. Der Kunstkritiker Achille Bonito Oliva beispielsweise entwickelte mit diesen Prämissen seine Theorie von der Nomadenkultur, die laut ihm unter dem Einfluss der Futuristen steht. In der Kunstgeschichte und Kunsttheo-

42 Ting, Li Xing, Kunstgeschichte in West und Ost, München 1998, S. 93



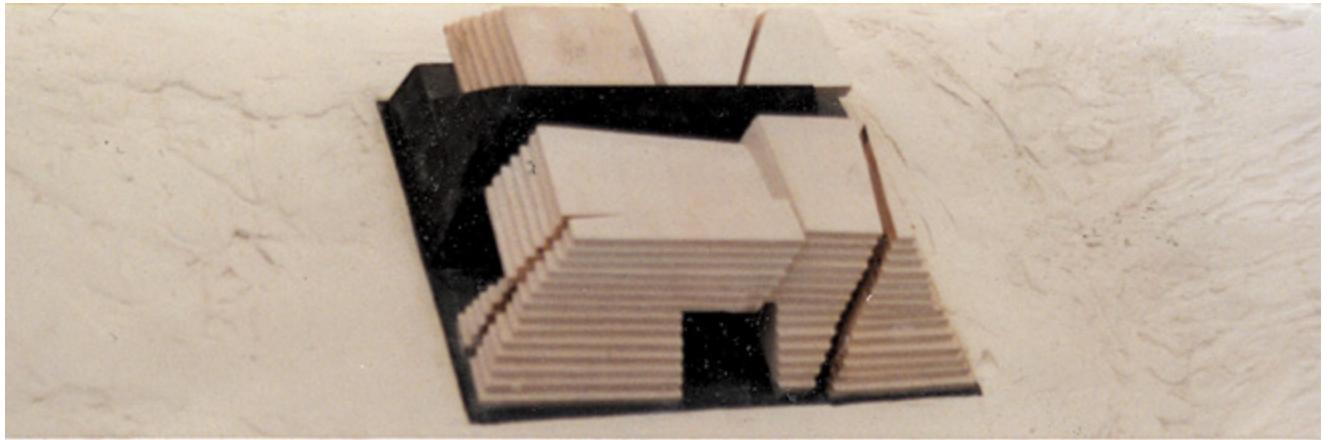
rie in West und Ost spricht man in diesem Zusammenhang von einem Dialog der modernen Kunst mit den Kulturen. Tatsächlich aber haben sich in den beiden Kulturzonen schon seit Langem verschiedene Kunstwerke herauskristallisiert. Seit der Renaissance entwickelte beispielsweise Europa den Realismus und die chinesische Kultur seit der Sung Dynastie (11. Jahrhundert) die Gentry-Malerei mit ihrer Expressivität und imaginären Symbolik. Im 20. Jahrhundert wurden an diesen beiden Entwicklungen dann grundlegende Änderungen vorgenommen. Im Westen wurde die Kunst als eine Art neue Religion gegen den traditionellen Realismus bewusst und oft auch unbewusst verwendet und dabei Paradigmen kreiert, die heute mit der modernen Kunst verbunden sind. Am Beginn der Moderne war es ein besonderes Anliegen, sich von der perspektivischen Sehweise zu trennen und Raum und Zeit

zu induzieren und so künstlerischen Selbstausdruck zum Programm zu machen. Dahingegen trug die chinesische Kunst der klassischen Tradition bereits Prinzipien der Moderne in sich.

*Liang Kai aus der Song-Dynastie (960–1170) brachte mit einfachen und schlanken Strichlagen in seinem Bild »Taiba Xingyn Tu« den großzügigen Charakter des Philosophen Li Bai (705–762) überzeugend zum Ausdruck, während Liu Zhu mit seinem dramatischen Duktus die Verachtung für die gebetsmühlenartigen Praktiken der Klassiker demonstrierte. Die Ähnlichkeit mit dem Gegenstand ist in stark persönlich gefärbter, künstlerischer Handschrift von sekundärer Bedeutung, von primärer Bedeutung dagegen die subjektive Empfindung, die sich in der zeichnerischen Sprache mitteilt.<sup>43</sup>*

43 Ting, Li Xing, Kunstgeschichte in West und Ost, München 1998, S. 93

# Haus Jerusalem

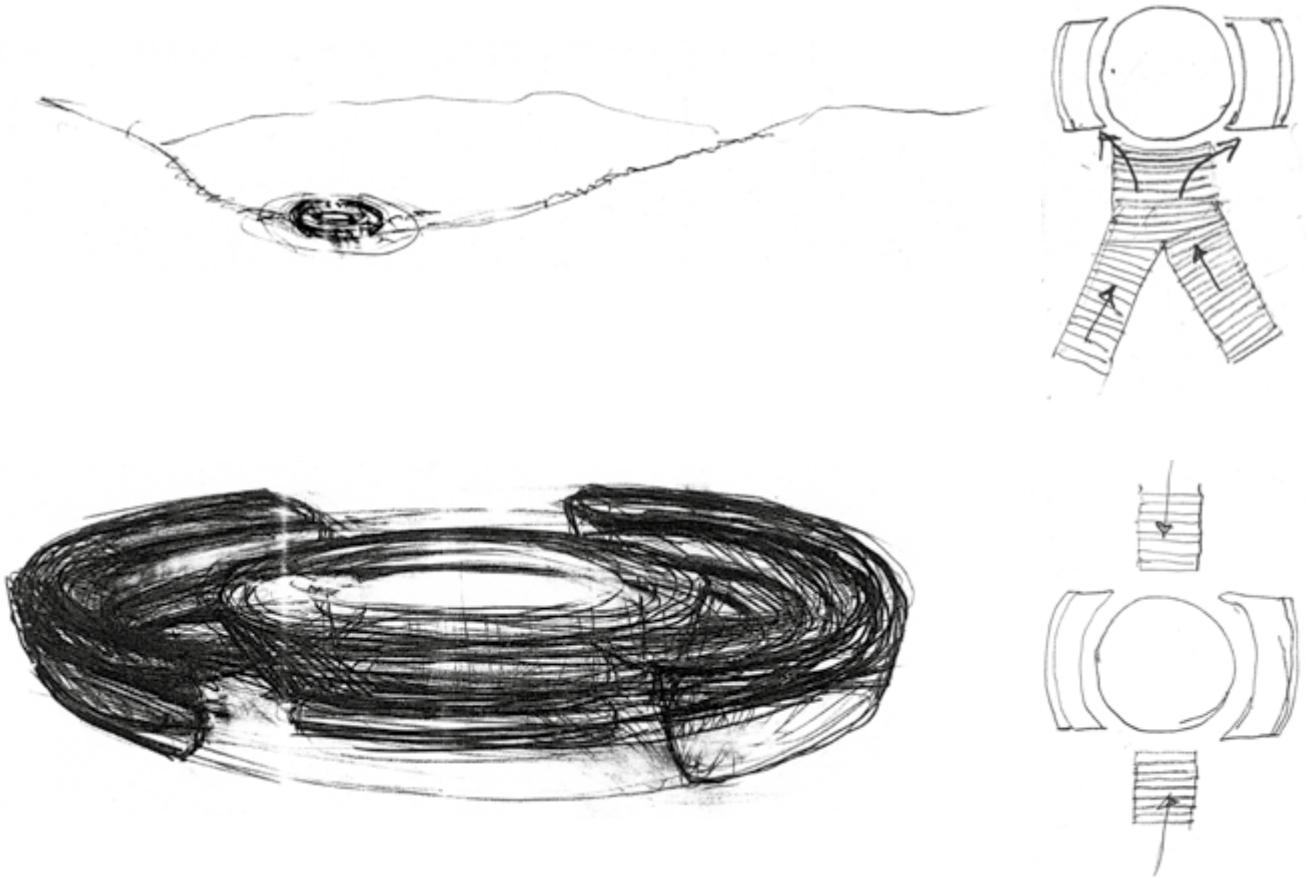


## Moderne als neues Ideal

Herwarth Walden (1878–1941) ist neben den Entwicklungen zur Moderne, die um 1860 in Wien einsetzte und die in der europäischen Avantgarde mündete, ein bedeutender und mitbestimmender Kulturschaffender, dessen Thesen noch heute zum großen Teil Gültigkeit haben, da diese weit über die Klassische Moderne hinausragen. 1910 gründet Walden<sup>44</sup> das spektakulärste und langlebigste Forum der literarischen und künstlerischen Moderne, die Zeitschrift »Der Sturm«. Walden war an den Veröffentlichungen und Ausstellungen der wichtigsten Künstler des Expressionismus, Futurismus und Kubismus maßgeblich beteiligt. Beispielsweise erschienen in der Zeitschrift »Der Sturm« Oskar Kokoschkas Grafiken oder dessen aufrüttelndes Drama »Mörder, Hoffnungen der Frauen« erstmals, was damals eine gewaltige Empörung auslöste. Für seine Veröffentlichungen der italienischen Futuristen, der französischen Kubisten und den Künstlern der

Brücke und des Blauen Reiters erntete er nur Häme und Hass. Diese konservativ gesellschaftliche Haltung ging indirekt mit dem Schönheitsbegriff der Epoche, des Absolutismus einher, der in Österreich noch vorherrschte. Laut einer Anekdote soll der österreichische Thronfolger Franz Ferdinand bei der Eröffnung der Wiener Sezession vor einem Werk Kokoschkas stehend gesagt haben, »der Mann gehört ja erschossen«. Seit der Antike wurde der Versuch unternommen, für das »Schöne« Kriterien zu setzen, die neben den Kategorien Proportion, Harmonie und Symmetrie das Schöne immer auch in einen direkten Bezug zum Wahren und zum Moralischen stellen. Wladyslaw Tatarkiewicz (1886–1980) ordnet in diesem Zusammenhang in seiner »Großen Theorie« dem Schönen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nochmals eine moralische Dimension in Form des Guten und des Nützlichen zu. Schön ist für ihn, wenn sich die einzelnen Teile in harmonischen Proportionen zueinander und zum Ganzen anordnen. Mit diesem Konzept, das die Zahlen- und Maßverhältnisse im Zentrum hat, wird die Schönheit nur technisch beschrieben und per Definition als objektives Kriterium erfasst, um nicht beliebig missbraucht zu werden. Im Gegenteil,

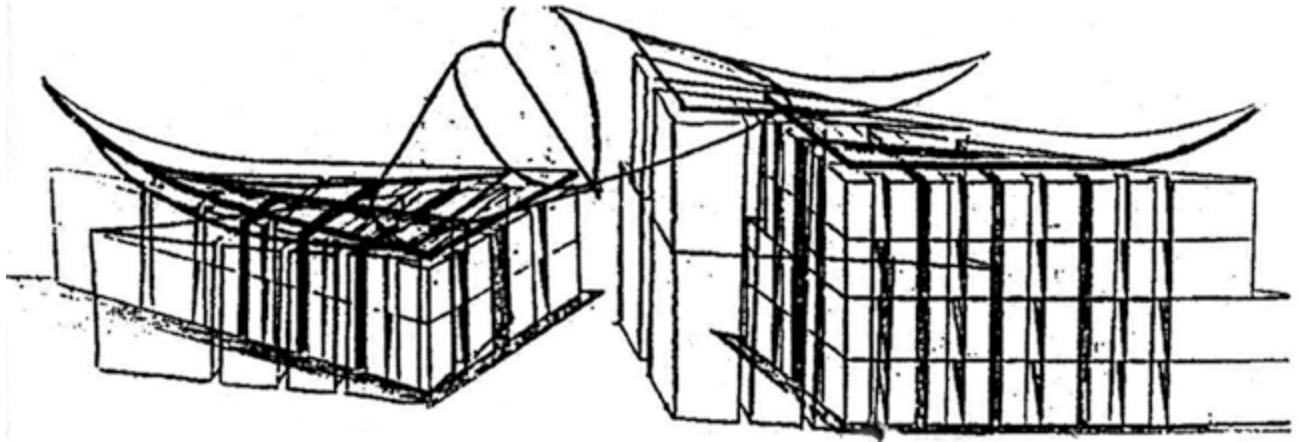
<sup>44</sup> Herwarth Walden (eigentlich Georg Lewin 1878–1941) Walden war Verleger, Galerist, Musiker und Komponist und einer der wichtigsten Förderer der deutschen Avantgarde des 20. Jahrhunderts; unter seiner Leitung fand 1913 die Ausstellung des Ersten Deutschen Herbstsalons in Berlin statt.



der Eindruck von Schönheit ergibt sich nur dort, wo den Proportionsgesetzen entsprochen und dies so harmonisch ausgedrückt wird. Was bedeuten eigentlich Form und Harmonie im heutigen täglichen Gebrauch? Der Begriff der Harmonie stellt im mythisch-literarisch-künstlerischen antiken Denken eine wichtige Referenzstelle dar. Beispielsweise berichtet Homer, dass der listige und kämpferische Held Odysseus von den friedlichen Phäaken, denen die Götter Ärger ersparen wollten, mit Gesängen verwöhnt wurde. Einer der Gesänge berichtet von der verbotenen Liebe des Ares, dem Gott des Krieges und Aphrodite, der Göttin der Liebe und Ehefrau des hinkenden Gottes der Schmiedekunst Hephaistos. Die mit den Gesängen angestrebte Harmonie und Moral ist für unser heutiges Denken von relativer Art. Der Trojanische Krieg ist als erster Vernichtungskrieg der Antike zu verstehen, der eigentlich Schande über die Griechen gebracht hat, da sie nicht nur alles vernichteteten, sondern Troja als betrügerisch und verräterisch darstellten und mit Häme und Gewalt überzogen. Bilanziert man, dass Odysseus Gattin Penelope aufgrund dessen Fernbleibens nach dem Ende dieses Krieges trotzdem auf Odysseus wartet, zeigt dies eine Großzügigkeit, die heute unvorstellbar ist. Die Harmonie, die dieser Mythos vorgibt, liegt darin, dass Hephaistos den Rat der Götter befolgt und seiner Gattin den Seitensprung vergibt, damit keine weiteren Konflikte entstehen. So bleibt die schöne Helena vorerst der einzige Sün-

denfall. Das heißt, das Negative oder das Zuwiderhandeln, das Hässliche wird hier zu einem harmonischen Zustand uminterpretiert und der Bruch der Wahrheit bleibt völlig bedeutungslos. Wir würden heute sagen, Hephaistos hat sich eine Lebenslüge zurechtgelegt. Diese Position wurde ebensowenig infrage gestellt, als die Frage diskutiert wurde, ob das Schöne nicht die Wahrheit in ihrer höchsten sinnlichen Form verkörpern muss. Heute würde niemand behaupten, dass der Bruch, das Böse oder das Falsche der Schönheit zuzuordnen ist.

Medien- und Kunsttheoretiker sowie das Kunstrepublikum beschäftigt der Begriff Kalokagathia nach wie vor. Friedrich Schiller beispielsweise war sowohl in seiner Dichtung als auch im realen Leben bestrebt, nach Kalokagathia zu handeln. Der Begriff spielte beispielsweise bei Hölderlin, bei Sokrates, in Platons Dialogen oder mittelbar in Xenophons Memorabilien eine große Rolle. Er setzt sich aus den Worten *kalós* = schön und *agathós* = gut zusammen und definiert die körperliche und geistige Vollkommenheit. Der Begriff nimmt nach wie vor bei den Menschen eine übergeordnete Rolle ein, die Folge davon ist die gewaltige Industriegüterproduktion unserer Tage. Kalokagathia ist dichotom, ästhetisch und ethisch zugleich. Im weitesten Sinne könnte man von der Einheit des Wahren und Guten sprechen. Demzufolge ist Kalokagathia die höchste Arete des Menschen. Friedrich Hölderlin etwa



suchte im realen Leben wie in der Dichtung nach Kalokagathia. Nicht von ungefähr bezeichnetet so manche Bauschule im Gegensatz zu den Bildhauerschulen und Bildenden Künstlern die platonischen Körper, Rechteck, Kreis und Dreieck fälschlich und äußerst verknüpft als reine (göttliche) Formen. Seit der Moderne wird daher bewusst und unbewusst darstellende Geometrie, zeichnerisch sichtbar gemachte Mathematik von vielen wie etwa dem Bauhaus, De Stijl und dem Suprematismus, um die prominentesten Richtungen dieser Entwicklung zu erwähnen, als künstlerisch gewertet, ohne zu bedenken, dass Kunst ein offenes zweckgebundenes System darstellt. Diese Fehleinschätzung ist selbst bei Architekten des 20. Jahrhunderts wie beispielsweise bei Norman Foster, der unbestritten technisch/konstruktive Strukturen entwirft, vorzufinden. Weitere Beispiele sind so wichtige Architekturen wie das Opernhaus in Sydney, das Guggenheimmuseum in New York oder das Museum in Bilbao. Dort sind zwar verschiedene Konzeptionen im Bereich des Einsatzes von Licht, Baumaterialien und Städtebau zur Anwendung gebracht worden. Es ist aber aus mehreren Gründen nicht möglich, auf die angewandten Strukturen näher analytisch einzugehen und herauszuarbeiten, dass die Bauwerke nichts mit Kunst zu tun haben. Zum einen sind die architektonischen Themen zu komplex, als dass diese hier abgehandelt werden könnten. Zum anderen ist eine Analyse nicht unbedingt notwendig, Bauwerke weisen deut-

lich wahrnehmbar Funktionen und Nutzungen auf, die mit einer künstlerischen Arbeitsmethode grundsätzlich unvereinbar sind. Die Werke der Kunst sind originäre Einzelerscheinungen und Phänomene ohne wissenschaftliche Sicherung. Stand der Begriff »Kunst« in der klassischen Moderne für eine absolute Schönheit, wie diese George Grosz vor seiner Migration nach Amerika in seinem Werk als Grundlage hatte, die er formal deutlich machte, so verstärkt sich seit der zweiten Moderne der Anspruch, an der Gesellschaft im Rahmen der Sozial-, Natur-, Geistes- und technischen Wissenschaften mitzuwirken und weitere Möglichkeiten der Wahrnehmung und Felder zum Sammeln von Erfahrungen zu erschließen. Man kann ruhig von einer nunmehr unumkehrbaren Trennung von Kunst und Architektur sprechen. Konstruktivismus und Futurismus, die von 1915 bis zum Beginn der 1930er-Jahre nach Geltung rangen, sind Beispiele dafür, wie die bildende Kunst technisch normative Strukturen bewertet. Die Architektur bildet diese Strukturen, verschafft auf diese Weise für die Kategorien Nutzen und Funktion eine Überbewertung und schuldet deshalb weitgehend bildhaft-visuelle Angebote. Die seelenlosen Großstädte mit ihren Häuserschluchten, ihrem Verkehrschaos und sozialen Brennpunkten sind das Resultat dieser Entwicklung und mitverantwortlich für das fehlende Wohlbefinden ihrer Bewohner.



# Zyklus GmbH – der Kriegmacher



**KRIEGSMACHER** aus dem ZYKLUS Ges. M. B. H.



Das Aufgabenfeld der Architektur, die Gestaltung, die Form und die Materialität bleiben verkümmert, demgegenüber treten Gliederung, Ordnung, Funktion und Nutzen in das Zentrum, werden organisiert und es wird nicht darauf geachtet, dass sich durch die Gestaltung der Gebäude und des öffentlichen Raumes für den Bürger keine Identität ergibt und auch das Universum nicht nach harmonischen Strukturen erfasst wird. Als Folge breiten sich rasant Chaos und Desorganisation aus. So kann heute mit Fug und Recht gesagt werden, die Menschen werden mittels ökonomischer und funktionaler Strukturen an die Bauwerke und die städtebaulichen Lösungen angepasst. Es scheint, als wäre die These von Platon, die dieser in seinem Dialog »Timaios« formuliert, zur Bauideologie geworden. Platon lässt dort einen Demiurgen (Weltenkonstrukteur) Zahlenverhältnisse bauen, um die Vollkommenheit und die Vernünftigkeit des Alls einsichtig zu machen. Wobei die vier alles schaffenden Grundelemente Feuer, Erde, Luft und Wasser in genaue zahlenmäßige Entsprechungen zueinander gebracht werden. In gleicher Vorgehensweise werden die Elemente Seele, Vernunft und Körper, aus denen der Mensch besteht, zueinander und zur Welt in ein entsprechendes Verhältnis gesetzt, so dass sich alles harmonisch ineinanderfügt und das Einzelne im Ganzen in eine symmetrische Ordnung gefasst wird, dafür sorgt die Proportionalität. Der Mensch wird zum Programm, abgeleitet von der griechischen Hochklassik.

So wird die Schönheit für den Menschen nicht nur zum Beleg für die Vollkommenheit des Kosmos, sondern auch zur »Manifestation der eigenen Vollkommenheit«. Die Position von Plato wirkt teilweise bis heute nach, indem der Mensch als Maß aller Dinge, seine Aktivitäten ausschließlich im ökonomischen Sinn definiert und technische Bedingungen zu Lebensstrategien erklärt werden, die als dringend notwendig eingefordert werden.

In seinem Werk »*De Musica*« (Über die Musik) schreibt der spät-römische christliche Philosoph Boethius (ca. 480–525) in seinem »Trost der Philosophie«, die bis heute gerne gelesen wird, dass wir die Welt durch unsere Empfindungen nicht in einer geordneten, sondern in einer verworrenen Weise wahrnehmen. Erst die Vernunft kann, als Ergänzung zu unseren Empfindungen, die Einheit und Ordnung in der Fülle der Verschiedenheit erkennen: »Empfindung und Vernunft können in gewisser Weise als Instrument des harmonischen Vermögens angesprochen werden«. Die Erkenntnis des Schönen erscheint so als eine Leistung der Vernunft, sie ist es, die den komplexen Zusammenhang proportionalharmonischer Symmetrien erkennt und nur sie kann diese in ihrer Vollständigkeit begreifen. Boethius macht hier schon sehr früh auf einen Aspekt aufmerksam, der in späteren ästhetischen Diskussionen eine bedeutende Rolle spielen wird. Die angemessene Wahrnehmung des Schönen ist ein Akt der Erkenntnis, und daran sind nicht nur die Sinne, sondern entscheidend die Ver-

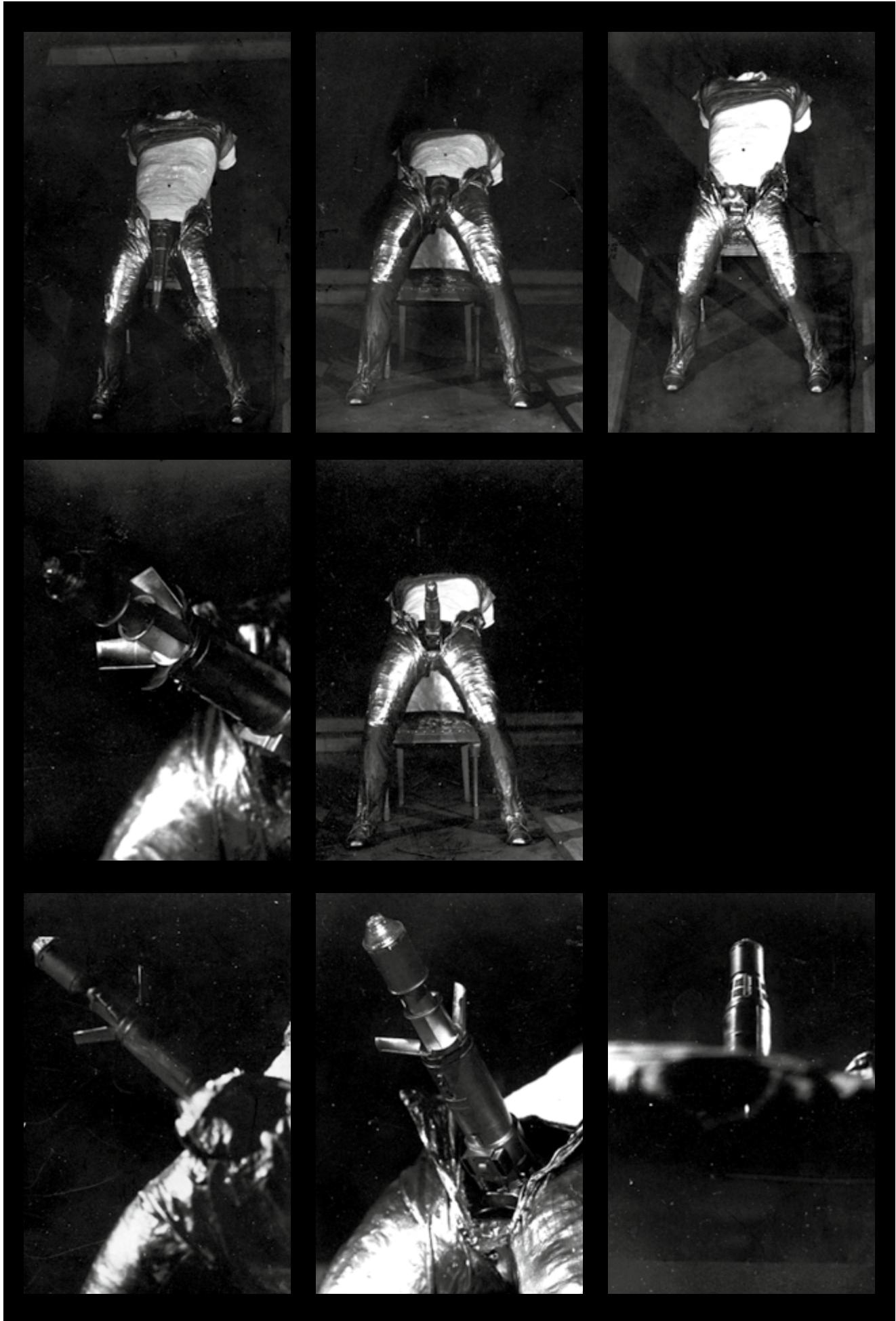


*nunft beteiligt. Die Logik der Proportionen entspricht der Struktur der menschlichen Vernunft, weshalb diese, nicht die Sinne, zum eigentlichen Organ der Erkenntnis des Schönen werden.<sup>45</sup>*

Der so genannte »Internationale Stil«, rund um unseren Globus praktiziert, entsteht im Prinzip auf diesen Überlegungen. Gleichzeitig zeigt dieses Bauprinzip in vieler Hinsicht die äußerst problematische Situation auf, in der sich heute das Bauwesen und im besonderen Maße die Architektur befindet. Im Laufe der geschichtlichen Entwicklung wurde die Definition der Schönheit immer wieder verändert. Auf Grund der Komplexität des Themas wird daher nur soweit näher auf das vorliegende Material eingegangen, als für die Analyse unmittelbar nötig ist. So lehnte der Neoplatonismus das Konzept der Verhältnismäßigkeit ab, da Schönheit im Ganzen zulässig ist und zur Folge hat, dass die Teile, aus denen sich das Ganze harmonisch zusammensetzt, selbst hässlich sein können. Plotin verwies darauf, dass nicht eindeutig erklärt ist, inwieweit auch ein Nichtzusammengesetztes, ein Einzelnes schön sein kann. Etwa das Licht, eine Farbe, dass Funkeln des Goldes und der Blitz etc., und es gibt Symmetrien, die nicht gerade als schön gespürt werden. Für Plotin ist nicht die richtige Pro-

portion und Symmetrie der entscheidende Grund für das Schöne, sondern was an einem Gegenstand hervorleuchtet: Der Glanz, das Strahlen, seine Erscheinung, seine Form. Nur Geformtes erstrahlt, leuchtet und ist schön, Ungeformtes, der Form Zu widerlaufendes erscheint als hässlich. Auch Goethe schließt sich insofern diesen Gedanken an, indem er formuliert: »Wäre nicht das Auge sonnenhaft, / die Sonne könnt es nie erblicken. / Läg nicht in uns des Gottes eigne Kraft / wie könnt uns Göttliches entzücken?« Eine schöne Seele ist jene, die sich selbst von allen Widrigkeiten des Unreinen, Ungeformten, von Trieben und Begierden gereinigt hat und Quelle jenes inneren Lichtes geworden ist und den Menschen in seiner Schönheit erstrahlen lässt. Die vielleicht wichtigste Veränderung vollzog sich in der Renaissance, in der die Kunst und die Künstler ins Zentrum rückten. Erstmals galt die Schönheit nicht nur als Eigenschaft der Natur, sondern als ein Ideal, das der Mensch in seinen Werken erreichen will. Nichts drückt die Erneuerung des Begriffs der Schönheit besser aus als Pietro Bembo (1470–1547), Humanist und Kardinal, mit der Inschrift auf dem Grabstein Raffaels (1483–1520), den dieser für seinen Freund schreibt. »Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci / rerum magna parens et moriente mori.« Zu Deutsch: Der hier Raffael ist's, der die Schöpfernatur, da er lebte, / fürchten ließ seinen Sieg, und da er starb, ihren Tod. Das heißt, die Schönheit, die der Künstler schafft, übertrifft

<sup>45</sup> Liessmann, Konrad Paul, Schönheit, Wien 2009, S. 20





nicht nur die Natur, sondern diese wird erst durch die Kunst gesehen und ohne sie ist die Natur nichts. Vitruvs populäre Proportionslehre wird für die Künstler eine noch wichtigere Theoriequelle. Künstler wie Dürer (1471–1528), Leonardo da Vinci (1452–1519) oder der Architekt und Bildhauer Donato Bramante (1444–1514) seien stellvertretend für viele erwähnt. Zuletzt muss noch Gottfried Wilhelm Leibnitz genannt werden, der die von ihm erkannten komplexen Hintergründe der Metaphysik näher ausführte. Die Frage nach dem Verhältnis von Seele und Leib vertrat Leibniz erstmals 1695 in der Schrift »Neues System der Natur« gegenüber Beeinflussungs- und Kausaltheorien und der Bewegung der Substanzen sowie der Verbindung zwischen Seele und Körper. Synchronizität als Konzeption mittels der Körper und Seele wie zwei aufeinander abgestimmte Uhren dieselben Regungen haben, ohne dass sie dabei kausal wechselweise aufeinander Einfluss nehmen. Leibniz meint, wenn man die »Hypothese der Übereinstimmung« akzeptiert, erkennt man zugleich, dass diese am vernünftigsten und eine »wunderbare Idee von der Harmonie des Universums und der Vollkommenheit der Werke Gottes« darstellt. Leibniz präzisierte seine Hypothese in einer Formel, nach der alle Substanzen einerseits ihren eigenen Gesetzen folgen, andererseits aber mit allen anderen übereinstimmen, eine durch ein »göttliches Kunststück« geschaffene »prästabilierte Harmonie«, die Teil

der Philosophiegeschichte wurde. Zwei Jahre vor seinem Tod schrieb Leibniz für den Prinzen Eugen das Thesenpapier »In der Vernunft begründete Prinzipien der Natur und Gnade«. In diesem Papier dehnt Leibniz den Begriff der prästabilierten Harmonie auf das Verhältnis zwischen dem »Reich der Natur und dem Reich der Gnade« aus, so dass ein ausgewogenes, im voraus festgelegtes Verhältnis von Verbrechen und Strafe, von Tugend und Belohnung möglich wird.

*Denn so, wie uns zum Beispiel Musik gefällt und zu einem »Vergnügen der Sinne« führt, obwohl ihre Schönheit nur in Übereinstimmung von Zahlen und Abzählen von Takten oder Schwingungen der tönenden Körper besteht – es also eine Harmonie, eine Übereinstimmung zwischen den durch Zahlenverhältnisse ausdrückbare Proportionen und unserer Sinneserfahrung gibt, so erlaubt die Erkenntnis der »prästabilierten Harmonie« eine »interesselose« Liebe zu Gott. Wenn man nur das »Vergnügen« betrachtet, das diese Liebe spendet, ohne auf den Nutzen zu achten, den sie hervorbringt, dann erlangt man eine »visio beatifica«, einen sinnlichen, anschaulichen, genießenden Vorgeschmack auf eine zukünftige Glückseligkeit, auch wenn Gott in seiner Unendlichkeit niemals erkannt werden kann.<sup>46</sup>*

46 Liessmann, Konrad Paul, Schönheit, Wien 2009, S. 27

# Der Grenzwächter



Leibniz stellt einen Zusammenhang zwischen der Erfahrung des Schönen und einer metaphysischen Wahrheit in den Raum, der einerseits die klassische Theorie des Schönen als Zustand einer göttlich strukturierten Welt beschreibt. Andererseits mit dem Konzept der Interesselosigkeit als Voraussetzung für die Erfahrung des Schönen zielt er auf die ästhetischen Debatten zur Ästhetik des 18. Jahrhunderts und schließt damit gleichzeitig die Auseinandersetzung um eine objektive Position des Schönen ab. Egal was jedoch noch bis zum 20. Jahrhundert durch namhafte Denker für einen objektiven Schönheitsbegriff eingebracht wurde, konnte die subjektive Sicht, was schön und was nicht schön ist, nicht aufhalten. Das Schöne ist zuerst eine Idee, die von sich behauptet, dass das Schöne und Vollkommene zugleich auftreten können. Vollkommenheit und Schönheit stehen in keiner Weise in irgendeinem Zusammenhang. Beispielsweise kann ein Kamel, ein Pferd usw. sehr nützlich und vollkommen organisiert sein und gerade deshalb besonders plump erscheinen. Im subjektiven Denken vollzieht sich ein Umkehrschluss der Unvollkommenheit der Intelligenz, die nicht in die Kategorie des Ästhetischen gehört. Tugendhafte Eigenschaften, die erst zu erwerben und nicht automatisch Teil unserer Gewohnheiten sind, machen den Eindruck des Unvollenommenen und haben trotzdem im Werdeprozess nach Lust ästhetisch etwas unendlich Reizvolles. Der Begriff der Unvollkommenheit

ist relativ, da es bei diesem immer auf den Ausgangspunkt ankommt, von dem die Bewertung durchgeführt wird. Ein Blatt einer Erbsenpflanze ist unvollkommener als deren Blüte, die Blüte möglicherweise unvollkommener als die Erbse, wenn man von der Frucht als Normalexistenz der Pflanze den Wert der Blüte bestimmt. Ästhetisch jedoch wird im Regelfall die Blüte im ökonomischen Sinn höher stehen als die Frucht. Unvollkommenheit ist wenig identisch mit dem Hässlichen. Das heißt, Mehrdeutigkeit ist schön, da diese auf Grund der politischen Entwicklungen im 20. Jahrhundert den Totalitätsanspruch nach Vollkommenheit verhindert. In der Unvollkommenheit steckt der Trieb zum Wahren, Schönen und Absoluten. Tatsächlich ist ein Ding auch dann als schön zu bezeichnen, wenn dieses noch nicht fertiggestellt, jedoch in seiner Vorschau bereits seine Vollendung und Schönheit abzusehen ist. Die ersten Werke eines Künstlers beispielsweise weisen oft die vielfältigsten Mängel auf, jedoch gleichzeitig können sie die kommenden Leistungen als Schönes ankündigen. Michelangelos frühe Reliefs, heute in dessen Privathaus in Florenz zu sehen, das heute Museum ist, sind hier zu nennen, da diese weder inhaltlich noch formal einmalig sind. Wilhelm Worringer schrieb bereits 1919 zum inhaltlich-formalen Verlauf der Moderne in seiner Erstschrift:



*Die heutige Kunst, die wir allein lebendige und zeitentsprechende, also »moderne« Kunst nennen, sie erhebt einen Anspruch, der in seiner zugesetzten Form auf die Forderung eines Diktaturrechts der Produzenten hinausläuft.<sup>47</sup>*

Betrachtet man so manche heutige Äußerung von Künstlern und Kuratoren, entsteht der Eindruck, Worringers kritische Anmerkung zur Moderne und ihrer Bewertung durch die Fachleute bestehe noch immer in ihrer vollen Breite und habe kaum an ihrer Aktualität verloren. Das vorliegende Material, um Missverstände erst gar nicht aufkommen zu lassen, analysiert und bewertet die praktischen Erfahrungen beim Herstellen von bildender Kunst, beim Produzieren von technisch/mechanischen Bildern, im Rahmen digitaler Visualisierung und deren Auseinandersetzung mit Kunst- und Medientheorie. Damit ist der Versuch gestartet worden, die einzelnen vorliegenden Theorieansätze des 20. Jahrhunderts und deren unterschiedlichen und unüberschaubaren Entwicklungsprozesse zu berücksichtigen und aufzuarbeiten.

*Zur Zeit steht wieder die methodologische Vernunft zur Diskussion, ihre Maßlosigkeiten, ihre Auswüchse. Erst langsam entdeckt man,*

*»wie wichtig Theorien sind, die zuvor als ewige Wahrheiten gelehrt wurden.« All das bringt die Literaten wieder auf einen mystischen Materialismus oder auf transzentralistische Themen, wie sie vor allem in den Vereinigten Staaten die Entstehung von neuen Lebens- und Arbeitsformen im 19. Jahrhundert begleitet haben. Egal ob das genaue Gegenteil der aufgegebenen Ideen vertreten oder auf längst überholte Entwürfe zurückgegriffen wird, man vertauscht nur einen Irrtum gegen einen anderen. Die Rückwendung hat nämlich den Haken, dass sie den tatsächlichen Stand der Technologie ignoriert: einer Technologie, die sich von sozioökonomischen und kulturellen Bezügen gelöst hat und es nunmehr darauf anlegt, zur Metapher rationalen Wachseins ersetzt zu werden; man bietet den Menschen Unterstützung, die inzwischen sublimiert, das heißt, unter der Bewusstseinschwelle funktioniert.<sup>48</sup>*

Es ist nicht nur die Inhaltsbreite, die den Anspruch beschränkt, den Problemkatalog moderner Kunst aufzuhellen und der daher nur sporadisch nachgekommen werden konnte. Im Gegenteil, vielmehr sei ausdrücklich darauf hingewiesen, dass eine Reihe offen bleibender Fragen eben als prinzipiell offene Fragen grundsätzliche Bedingung für eine seriöse Untersuchung der moderner Kunst sind. Durch den gegenwä-

<sup>47</sup> Worringer, Wilhelm, Fragen und Gegenfragen, München 1956, S. 140

<sup>48</sup> Virilio, Paul, Ästhetik des Verschwindens, Berlin 1986, S. 47



tigen Stand der Kunstdebatte, die bereits in den 60er-Jahren durch die Postmoderne angestoßen wurde, dominiert heute noch – wenn auch eingeschränkt – eine spezielle Situation den Umgang mit dem Kunstwerk. Umberto Eco hat dafür den Begriff vom »offenen Kunstwerk« geprägt, der bis zur Stunde nicht obsolet geworden ist, was einige Kunstexperten aber ernsthaft bestreiten. Die Definition offenes Kunstwerk kann daher ohne Irritation weiter verwendet werden, da es sehr gravierende Hindernisse beim Umgang mit der modernen Kunst zu überwinden gibt, zugleich ist es möglich geworden, unsere historischen Parameter zu erkennen und zu benennen.

*Es gibt unter einer Schädeldecke so viele Kulturen des Denkens, Empfindens und Wahrnehmens, wie es früher ungleiche Völker und Kulturen über den Erdball verstreut gab. Gleichzeitig ist es so, dass wir auf immer weniger Anderes stoßen, sobald wir in die Fremde ziehen, wo in jedem beliebigen Winkel alle Muster von Bewusstsein, die wir fliehen wollten, ebenso gelten oder gerade hinbefördert wurden. Die vergleichende Wissenschaft der Religion und der Kulturen hat Ferne und Anderssein zum Thema der Vermittlung gemacht und sie mithin getilgt. Es ist heute für den neugierigen Ungläubigen oder kulturellen Synkretisten nicht schwer, sich nacheinander und probeweise*

*in einen Hindu, einen Marxisten, einen theosophischen Spiritisten, ja selbst in die Denkgewohnheiten des Neandertalers zu versetzen.<sup>49</sup>*

Der Theorieansatz des Autors und damit sein Verhältnis zur Moderne ist vom anglo-amerikanischen Verständnis geprägt, das mit einem langsam zerfallenden Wertesystem konfrontiert ist, gleichzeitig aber bilden sich neue Ausdrucks- und Ausformungsversuche und kunsttheoretische Ansätze heraus, die auf eine positive Veränderung der Kunst hinweisen.

*Einiger zeitgenössischen kritischen Theorien zufolge erteilen uns jene, die von der Geschichte dazu verurteilt waren, Unterwerfung, Unterdrückung, Diaspora und Verfolgung zu erleiden, eine sehr nachhaltige Lehre hinsichtlich unserer Lebens- und Denkweise. Die heutige postkoloniale Diskussion beruht auf der jeweiligen spezifischen Geschichte kultureller Verpfanzung und Entfremdung sei es, dass es sich um den »Mittelweg« (»middle passage«) der Sklaverei und der Zwangsarbeit handelt, um das »Hinausgehen« (»voyage out«) in »zivilisatorischer« Mission, um den vorbelasteten Umgang mit der Migration nach dem Krieg aus der »Dritten Welt« in den Westen, oder um den Andrang von Wirtschafts- oder politischen Flüchtlingen*

<sup>49</sup> Strauss, Bodo, Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie, München/Wien 1992, S. 51



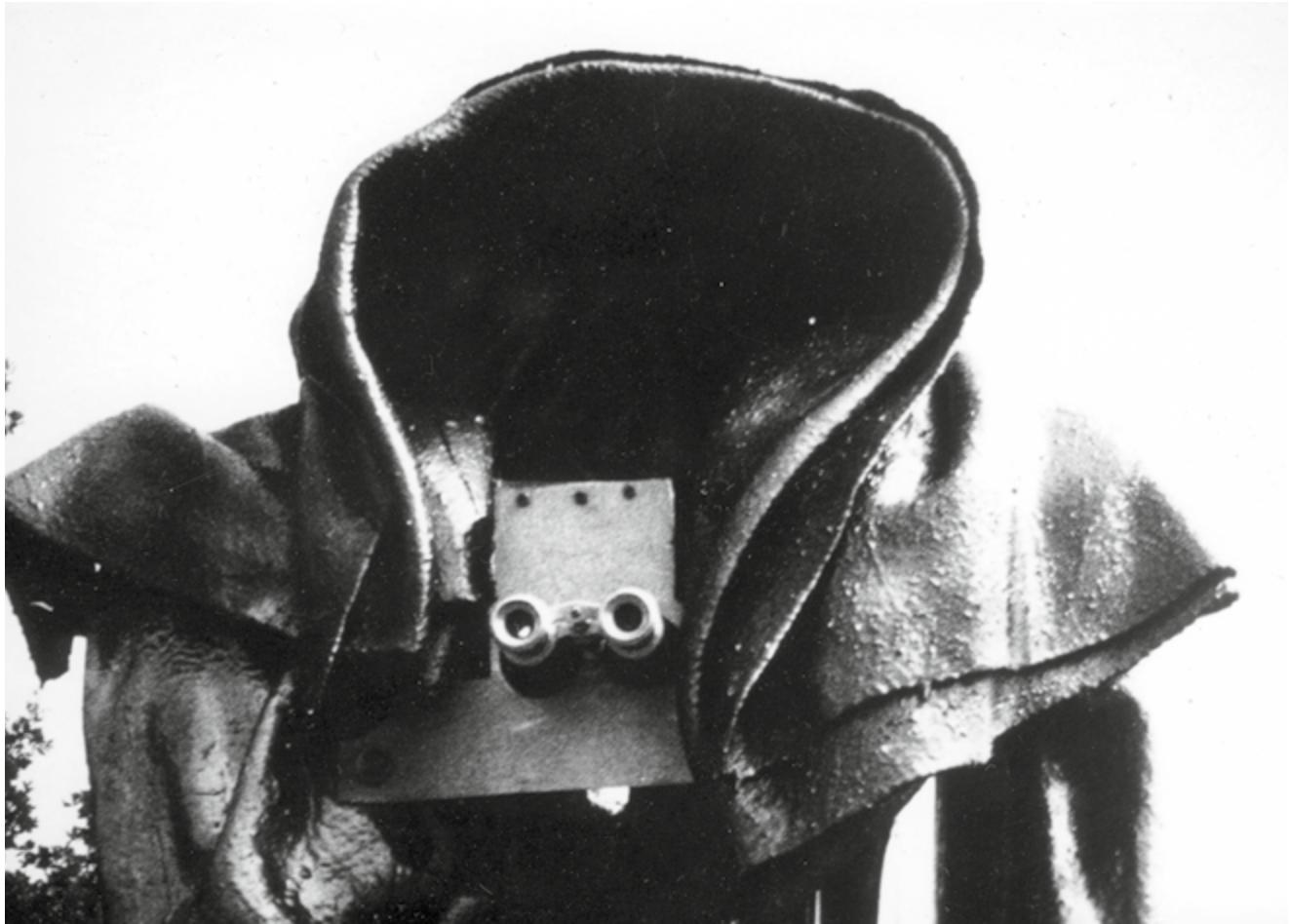
innerhalb und außerhalb der Dritten Welt handelt. Diese Geschichte der Verschiebung und die heutigen territorialen Ambitionen globaler Medientechnologien machen die Frage postkolonialer Kultur zu einer äußerst komplexen Angelegenheit.<sup>50</sup>

Deshalb beginnt die vorliegende Analyse und Darstellung der modernen Kunst mit dem 19. Jahrhundert, als die moderne Kunst zu einem weitgehend inhaltlichen und wirtschaftlich freien Medium avancierte, indem der Künstler zugleich als sein eigener Unternehmer wirkte, der seinen kritischen Bezug zur Welt nicht weiterhin durch das Abbilden fristete. Impressionisten, Expressionisten, Kubisten, Futuristen, Abstrakte und verschiedene weitere Kunstformen bekamen ihren Einfluss auf die Kunst und stehen für diese Entwicklung. In der Moderne, die teilweise mit Klimt, Schiele und Kokoschka auch in Österreich begann, liegt in der bildenden Kunst eine durchgehend figurative Kunstproduktion vor. Beginnend mit Vertretern eines frühen dekorativen Expressionismus, mit gegenständlicher Kunst im öffentlichen Raum, den Künstlern der Zwischenkriegszeit und nach 1960 wird vorerst die »Figurative Tradition« weitergeführt. In der Moderne wurde in den 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts durch die Popart und wegen

der eigenständigen Entwicklung der gegenständlichen Kunst in Österreich und der damit verbundenen neuen Bewertungsmöglichkeiten der Kunst das tägliche Leben aktiv mit adäquaten Techniken dargestellt. Als Beispiel aus der Weltkunst sei hier Jean Baudrillard erwähnt, der folgendes Statement abgab:

*Von all dem, was ich über die Kunst gesagt habe, fand ich nur spannend, was sich auf Andy Warhols Pop Art und den Hyperrealismus bezog. Ich glaube, dass Andy Warhol zu einer Zeit, in der die Kunst von einer sehr wichtigen Übergangsbewegung erfasst wurde, der einzige Künstler war, der es verstanden hat, sich vorwärts zu bewegen, und zwar vor den Veränderungen. Das ist vielleicht auch eine Frage des Glücks und des Schicksals ... All das, was sein Werk charakterisiert, das Aufkommen der Banalität, die Mechanisierung der Arbeitsweise und seiner Bilder; und vor allem seine Ikonolatrie ... all das wird bei ihm zu einem Ereignis der Platitude. Und genau das ist er! Andere haben das später simuliert, aber er war der große Simulator, der dazu noch Klasse hatte! In Venedig (Sommer 1990) hat die Ausstellung seiner Werke alles andere auf der Biennale überboten und deklassiert. Andy Warhol war ein Höhepunkt im 20. Jahrhundert, weil er der einzige war, der wirklich dramatisieren konnte. Er bringt die Simulation dahin, ein weiteres Drama zu sein, eine weitere Dramaturgie: etwas Dramatisches zwischen zwei Phasen, der Übergang in das Bild und die absolute Äquivalenz aller Bilder. Sein Prinzip bestand darin, zu sagen: »ich bin eine Maschine, ich bin nichts«. Seit-*

50 Henri K. Bhabha, »Art in Amerika«, 1991, S. 80



*dem wiederholen alle dasselbe, wenn auch voller Selbstgefälligkeit. Er dachte das radikal: »ich bin nichts und ich funktioniere.« »Ich bin auf allen Ebenen einsetzbar; auf künstlerischer, kommerzieller Ebene und in der Reklame ...« »Ich bin die Einsatzbereitschaft selbst!« Er hat die Welt in ihrer totalen Evidenz bejaht, die Stars, die post-figurative Welt (denn er ist weder gegenständlich noch nicht gegenständlich: er ist mythisch).<sup>51</sup>*

Diese Position ist dem Denken von Beuys verhaftet (Die Welt ist genial und auf dieser ist jeder genial) und zugleich nimmt er Duchamps Intentionen neu auf, wenn er auf der Ebene der Bezugspunkte und Zeitlichkeit kein Kunstwerk mehr hervorbringt, sondern möglicherweise eher ein anthropologisches Ereignis kreiert. Warhol hat im absoluten Zynismus und Agnostizismus Bildmanipulationen durchgeführt, so Bild-Transfusionen in das Reale vorangetrieben und diese Bilder zum Star des Banalen erkoren. Courbet und Rodin zeigen beispielsweise nur hundert Jahre früher in ihren Werken Naturgenauigkeit aber auch hohe Abstraktion, die zu einem Realismus führte, der zu keiner Art von Verfahrenstechnik des Malens gelangte, die bis heute Bedeutung für die gegenständlich/figurative Kunst der Formunmutigen hat.

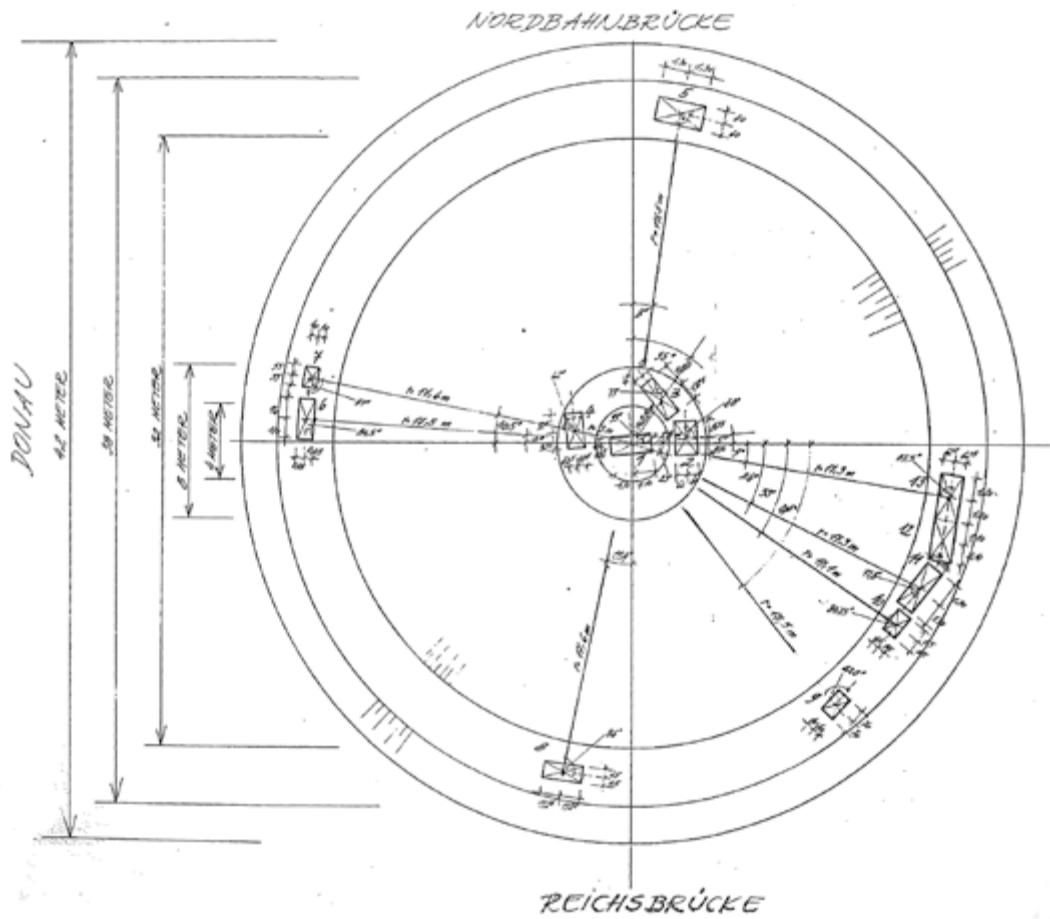
Menschenbilder und andere Figurative von Käthe Kollwitz und Ernst Barlach, Neo Rauchs plakative gegenständliche Malerei, die sich an mystischen Trends der Filmindustrie zu orientieren scheint, müssen als ein wenig mutlos in der Form eingeschätzt werden. Hier wird eine Kunst geschaffen, die an den Entwicklungen der Zeit vorbei teilweise für einen nach Sensationen und Fun orientierten Markt produziert. Aber auch das Frühwerk von so Wichtigen wie etwa Henry Moore oder Fritz Wotruba sind prominente Fallbeispiele für diese These. Die neo-romantische Haltung dieser Künstler zeigt in deren Spätwerk eine Art von Neoexpressionismus oder Abstraktionsprozesse, deren Formverlust erst bei der Geometrisierung endet. Das Werk benötigt am Ende der Abstraktion keine lebendigen Motive oder Bildvorlagen mehr, vor uns steht sichtbar gemachte pure Mathematik.

*Die Kunst, so dachte man damals, ist ein Bezirk der Vorbildlichkeit. Was in diesem Bezirk getan, gesehen und erfahren werden könnte, besitze zugleich einen kritischen Bezug zu den realen Bedingungen gesellschaftlichen Lebens, aber nur sofern die Kunst ihre moralische Unabhängigkeit gegenüber diesen Bedingungen behauptet.<sup>52</sup>*

51 Baudrillard, Jean, Von Andy Warhol aus gehen, Mai 1990, Berlin 2006, S.10

52 Harrison Charles und Wood Paul, Kunsttheorien im 20. Jahrhundert, Ostfildern-Ruit 2003, S. 8

# Die Passanten



Diese Position kann ruhig im Bezug zu der Tradition des Modernismus gezählt werden. Im Verlauf geriet die moderne Kunstentwicklung in Widersprüche und trat zugleich in ein Spannungsverhältnis zum Realismus. Demzufolge ist die künstlerische Praxis eine spezifische Form der Intervention in die gesellschaftlichen Entwicklungsprozesse. Zu bestimmten Zeitpunkten der Geschichte des 20. Jahrhunderts zeigten sich die beiden Standpunkte als unversöhnlich und nur in einigen wenigen Augenblicken erschienen diese deckungsgleich. In der Kunst der Moderne sind diese Veränderungen oft aus den stilistischen Formen der Kunstproduktion nicht ohne Weiteres ablesbar. Die moralische Autonomie und Selbstverpflichtung der modernen Kunst zu den gesellschaftlichen Prozessen oder aber auf Interventionen von außen stimmt mit der Welt der künstlerischen Formen oft nicht überein, was uns die Propagandisten beider Seiten verschweigen und dafür das Gegenteil behaupten.

*Die vermeintliche Antithese von »Abstraktion« und »Repräsentation« zum Beispiel hat sich nur selten als adäquat erwiesen, um relevante Unterscheidungen zwischen den wichtigen Engagements der modernen Kunst zu treffen, auch wenn sie ein wohl vertrautes Element im kunstliterarischen Gestänge geworden ist, mit dem man die Kunst eingerüstet hat. Aus all dem soll klar werden, dass moderne Kunst und Modernismus nicht schlechthin synonym sind. Eher steht*

*der Modernismus einerseits für ein Bündel von begrifflichen voneinander abhängigen Werten, die man mit den Praktiken der künstlerischen Moderne verbindet, andererseits aber für eine bestimmte Form kunst-kritischer Repräsentation der Moderne in der Kunst, eine Repräsentation, die das Streben nach moralischer Unabhängigkeit der Kunst für entscheidend hält.<sup>53</sup>*

Für die Analyse gilt als wichtiges Merkmal die Kunsttheorie der modernen Kunst und von Fall zu Fall die Theorie des Modernismus. Die beiden Positionen: Einmal die kritische Repräsentation, die von der Vorwegnahme in Bezug zu der Beziehung zwischen der Kunst und den Kunsthistorien als bewertende Sprache ausgeht, während die andere Position von Interventionen geprägt ist. Nach dem amerikanischen Kunstkritiker Clement Greenberg<sup>54</sup>, der wie kein anderer zum Synonym modernistischer Kunstkritik wurde, verließ die Entwicklung der Modernen Kunst »praxisimmanent« und war nie nur ein Akt der Theorie. Daraus ist abzuleiten, Theorie entsteht meist post hoc, einmal indem die theoretische

53 Harrison Charles und Wood Paul, Kunsttheorien im 20. Jahrhundert, Ostfildern-Ruit 2003, S. 8

54 Clement Greenberg (1909–1994) war ein US-amerikanischer Kunstkritiker. Greenberg wurde ab den späten 1930er- bis in die 1970er-Jahre eine einflussreiche, wenn nicht gar dominierende Person in der amerikanischen Kunstszenen.



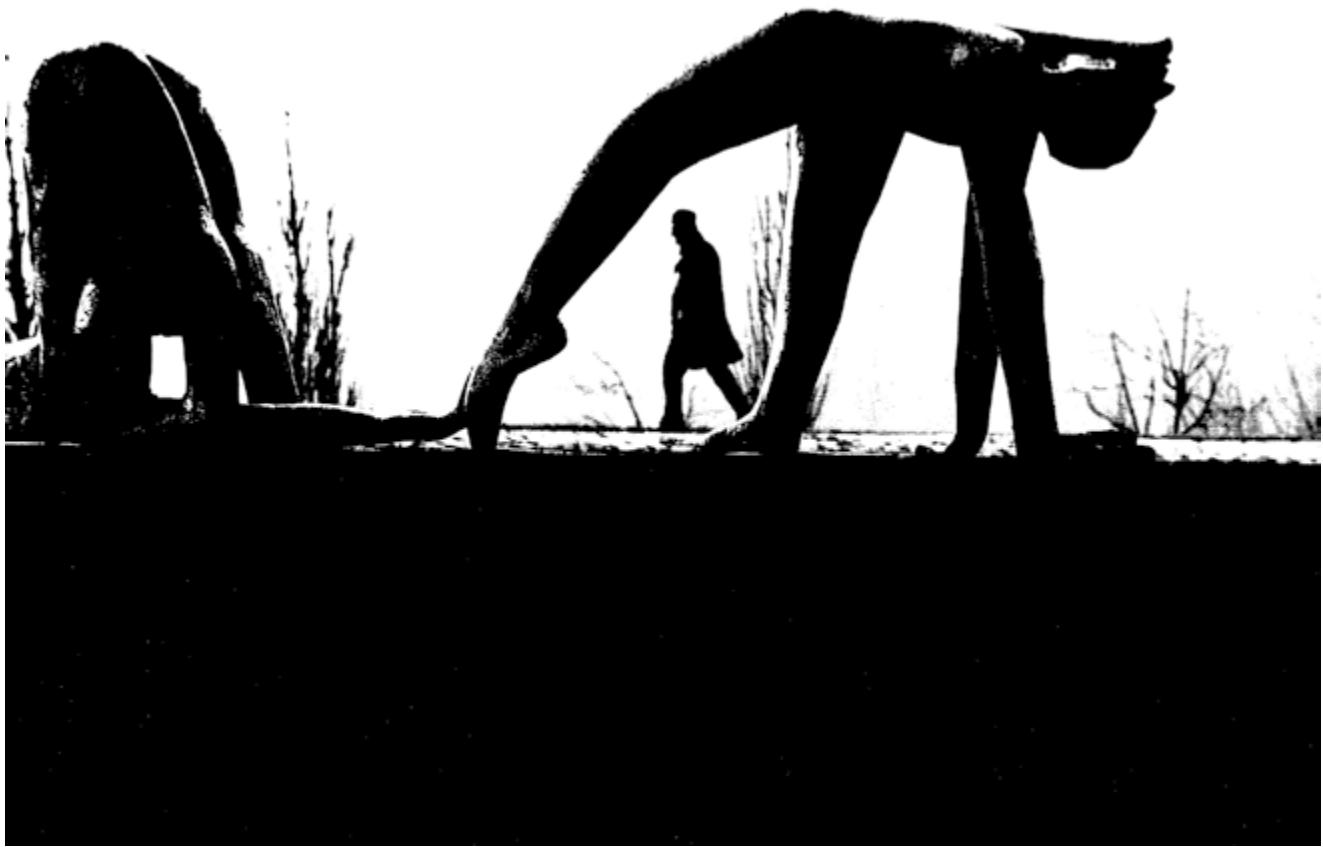
Arbeit die von der Praxis bereits begonnenen Entwicklungen beobachtet und beschreibt oder indem Theorie als eine Form von privilegierter Nachfrage betrachtet wird, die in der Praxis gehandhabt wird. Beispielsweise wenn ein Künstler im Nachhinein Erklärungen zu seinen Intentionen, zu einem schon abgeschlossenen Bilderzyklus nachliefert. Diese Position, die in Wahrheit eine wichtige Form von Theorie darstellt, fordert dazu auf, den Künstler zum absoluten Autor zu ernennen und verweist gleichzeitig die Theorie auf die Ebene der dokumentarischen Legitimation.

*Aber Künstler machen nicht immer das, was sie intendieren. Und auch das, was sie gemacht zu haben behaupten, ist nicht immer das, was sie tatsächlich gemacht haben. Aus einer anderen Perspektive betrachtet sind Repräsentationen immer aus vorgängigen kulturellen Rohstoffen gebaut und müssen daher immer als Entwicklungen innerhalb einer fortlaufenden kulturellen Tradition erklärt werden<sup>55</sup>*

Repräsentation lässt sich aber nicht durch die Intentionen eines einzelnen Künstlers legitimieren, diese kann nur aus den Zielen einer größeren oder bestimmten gesellschaftlichen Gruppe abgeleitet werden. Ob sich ein solches Vorgehen im-

mer als angebracht, sinnvoll und lohnend herausstellt, muss von Fall zu Fall geprüft werden. Es ist möglich, aus dieser Perspektive Kunstwerke als einzelne Repräsentanten zu verstehen. Wenn Kunst als eine Form relevanter gesellschaftlicher und historischer Verdeutlichung und Verdichtung verstanden wird, verschieben sich auch die Kriterien, was wir als Theorie mit Relevanz verstehen. Mit diesem Standpunkt ausgerüstet ordnen wir den Bekenntnissen der Künstler weniger Bedeutung zu als der Ideenproduktion der Menschen, die ihre Ideenwelt als Ableitung von Praktiken sehen. Diese Haltung repräsentiert nicht immer streng die Beurteilung von Theorie entsprechend dem Realismus, aber im gewissen Sinne ist sie doch als eine Form realistischer Kritik des Modernismus kommensurabel. Die hier vorliegende Kunstobjektauswahl will mit einem repräsentativen Ausschnitt Überblick über und Verdeutlichung der modernen Kunst im Rahmen des Modernismus geben und dabei die Spannung zwischen den beiden Arten von Theorieverständnis aufarbeiten. Von einer »Theorie der modernen Kunst« zu sprechen, setzt die Auffassung voraus, auf den Katalog von Ideen zu verweisen, der von den Wechselwirkungen beider nicht gänzlich reziproken Projekte geleitet wird. Mit einem Theorieansatz liegt eine theoretische Kritik an der Kunst vor, die von einem Verständnis geschichtlicher Prozesse als Grundlage idealistischen Denkens ausgeht. Der andere Theorieansatz geht aus einem Verständnis für ge-

<sup>55</sup> Barens, Berry, *Interests and the Growth of Knowledge*, London 1977



schichtliche Prozesse hervor, die durch kritische Erfahrung mittels der Kunst sichergestellt werden, was viele Korrektive für die bildende Kunst zulässt.

*Bernadette Soubirous erweist sich als würdige Zeitgenossin der deutschen Idealisten oder der Verfechter der Metapoiesie. Sie alle können sich vorstellen, wie »im Zittern eines Blattes, im Zirpen einer Grille, im Säuseln des Windes oder im unbestimmbaren Duft des Waldes eine Welt von Einfällen entsteht, ein prächtiger bunter Zug wirrer rhapsodischer Gedanken ...« Hier geht es natürlich nicht darum, wieder auf eine Offenbarung aus dem hypnotischen Schlaf zurückzukommen. Vielmehr soll lediglich gefragt werden, ob die primitiven Berichte der kleinen Seher und die elaborierten Abhandlungen der Transzentalphilosophen oder Symbolisten nicht einen bestimmten Stil gemeinsam haben. Denn in beiden Fällen können wir eine Art paravisuelle Wahrnehmung (Ästhetik) der wirklichen Welt feststellen, eine ungewöhnliche Regsamkeit der Sinne, die aufs Geratewohl die Funktion des jeweiligen anderen Sinnesorgans übernehmen. Daraus entsteht nach Edgar Allan Poe ein sechster Sinn, der die abstrakte Vorstellung der Menschen von der Zeit geistig vervollkommen würde. »Dieses lebhafte und vollkommene Gefühl der Dauer, das ganz von selbst existiert, unabhängig von irgendwelchen Ereignissen ...« Bei Poe, dessen Einfluss auf Dostojewski, Kafka und Rilke bekannt ist, gibt es nicht einmal mehr Ursache und Wirkung. Die Absence geht einher mit dem Ruin und der fortschreitenden Zerrüttung des*

*Lebens im klinischen Sinne. Der Mangel schafft eine außersinnliche Wahrnehmung (man denke etwa an einen Blinden, der die Farbe der Blume an ihrem Duft erkennt, oder an Heinrich Heine, der tief berührt war von den tönenenden Bilderschriften und dem farbigen Schattenspiel, die ihm Paganini mit jedem Bogenstrich vor Augen führte. Er schildert es in den Florentinischen Nächten, es war, schreibt er, als verwirrten sich ihm die Sinne)«<sup>56</sup>*

Die Theorien, die hier versuchsweise vorgestellt werden, könnten als ein spezielles Nachdenken über die Kunst betrachtet werden, das unter den Bedingungen des Dilemmas dieser beiden Theorieansätze entstanden ist. Wenn es also produktiv und sinnvoll ist, von einer postmodernen Form von Kunsttheorie zu reden, dann werden Umstände zu berücksichtigen sein, in denen dieses Dilemma, das zwar in historischen Begriffen erfasst werden kann, nicht weiter als zwangsläufige Bedingung des Analysierens von Kunst akzeptiert werden kann. Besonders interessant am Modernismus ist der Aspekt, dass durch die analytische Voraarbeit einiger wichtiger Vertreter die Aufarbeitung und Dokumentation der modernen Kunst begünstigt wird, nachdem die Auswahl der vorliegenden Bilder und die entsprechenden Texte dazu

56 Virilio, Paul, Ästhetik des Verschwindwns, Berlin 1986, S. 48



gesehen werden können. Herschel B. Chipp lieferte dafür mit seinem Text »Theory of Modern Art« 1968 erstmals, auf dem Höhepunkt des Modernismus oder zumindest jenes Modernismus, der als maßgebliche Repräsentation von Modernismen in der modernen Kunst betrachtet worden ist, konkrete Anhaltspunkte.

*Selbst noch nach 25 Jahren darf man seine Anthologie im Rückblick relativ umfassend nennen, weshalb sie auch so lange Zeit als unverzichtbares Hilfsmittel für das Studium der modernen Kunst und ihrer Geschichte gegolten hat. Unter Künstlern und Bewegungen, die Chipp damals berücksichtigte, waren manche zuvor von der immer dogmatischeren Orthodoxie modernistischer Kunstgeschichtsschreibung systematisch marginalisiert worden. Allerdings gab es auch klare Auslagerungen, viele davon in genau jenen Bereichen, die die Kunstgeschichte der siebziger und achtziger Jahre am eifrigsten erkunden sollte. So konnten wir beispielsweise im Unterschied zu Chipp von beachtlichen neueren Veröffentlichungen im Feld der russischen Kunst profitieren, aber auch von einer umfassenden Revision der kunsthistorischen Beurteilung der surrealistischen Bewegung, vom neuerlichen Interesse an den Debatten der Zwischenkriegszeit über Realismus und Avantgarde und, was vielleicht am wichtigsten ist, von einem wachsenden kritischen Selbstbewusstsein in Bezug auf die Geschichte der modernen Kunst und die Entwicklung des Modernismus als solchen. Obwohl zahlreiche Anthologien einzelnen*

*Tendenzen und intellektuellen Moden gewidmet worden sind, gab es keinen größeren angelegten Versuch, die Kunsttheorie als mannigfaltige Fortführung bestimmter historischer Interessen zu fassen.<sup>57</sup>*

Eine wichtige Funktion solcher Aktivitäten ist neben einer strukturierten Darstellung der jüngsten Vergangenheit auch die Neugewichtung ihrer Vorgeschichte und deren Themen, die es gilt in ein anderes neues helles Licht zu stellen. Die Moderne Kunst verhält sich seit Mitte des 20. Jahrhunderts wie die Kunstgeschichte, beide streben keine konkret-formale wie inhaltliche Entwicklung an, sondern die Oberflächen werden meist subjektiv/individuell untersucht. Dies führt oft dazu, dass Geheimsprachen entstehen, die nur von ihrem Erfinder-Künstler gelesen werden können. Deshalb bleiben Information und Inhalte einzelner Kunstwerke im Verborgenen. In diesem Zusammenhang soll nochmals auf Jean Baudrillard verwiesen werden, der in der Zeitung »Libération« 1996 schrieb, was sofort auch im Internet nachzulesen war: Es war augenfällig, dass Sichtbarkeit und Ruhm und nicht Inhalte die wirklichen Antriebe der neuen Kunstdordnung waren. Ihre Macht und ihr Glamour schafften es, jede potenzielle Bedro-

<sup>57</sup> Harrison Charles und Wood Paul, Kunsttheorien im 20. Jahrhundert, Ostfildern-Ruit 2003, S. 10



hung abzuleiten, herunterzuspielen und zu integrieren. Die Kunstkritik war in der Tat zum Königsweg für eine Kunstkarriere geworden. ... Genau dies war die Frage, mit der Baudrillard sich im »Das Komplott der Kunst« beschäftigt hat und diese Reaktion bestätigte, was er bereits fünfundzwanzig Jahre vorher in »Die Konsumgesellschaft« antizipiert hatte: Kritik ist zu einem Trugbild der Kritik geworden, zu einem Gegen-Diskurs, der dem Konsum immanent ist – so wie das cool smile der Pop Art sich nicht von kommerzieller Komplizenschaft unterscheidet. Zwei Jahre später ging Baudrillard in seinem Essay »Für eine Kritik der politischen Ökonomie des Zeichens« noch weiter, wenn er erklärt, dass die zeitgenössische Kunst einen zweideutigen Standpunkt habe, in der Mitte zwischen terroristischer Kritik und faktischer kultureller Integration stehe. Kunst, so schlussfolgerte er, sei »die Kunst des betrügerischen Einverständnisses«. Heute hat dieses Einverständnis die Gesellschaft im großen Maßstab befallen und es gibt keinen Grund mehr, die Kunst getrennt vom Rest zu betrachten. Daher gilt über die Grenzen und Möglichkeiten dieser subjektiven Kunst hinaus, Bemühungen und Definitionen zu setzen und Lösungen zu finden, die die moderne Kunst als Informationsstruktur ins Zentrum kultureller Aktivitäten stellt. Beispielsweise sind die Disziplinen Zeichnung, Malerei und Skulptur als optisches Denken einzuschätzen und gleichzeitig das Fühlen der Bildatmosphäre, das Erkennen und das

Erfassen von Farbe und Formen von Natur- und Kunstobjekten in Raum und Zeit, einzuüben. Diese Erfahrungswerte sind für die Herstellung von manuell wie digitalen Bildern unverzichtbar. Es ist in der Wahrnehmungstheorie ein Gemeinplatz, wenn wir sagen, dass unser Bewusstsein der Ort der Bilder ist. Wir sehen nicht Bilder der Welt, vielmehr sehen wir die Welt in Bildern, die wir uns von der Welt machen. Trotzdem scheint es heute in den meisten Kunstdebatten so, als ob wir nur noch mit Apparaten Bilder herstellen, diese widerstandslos akzeptieren, als wären unsere Bilder nur noch eine Frage der Technik. Tatsächlich aber können nur dort Bilder entstehen, wo wir welche sehen und diese deuten. Hans Belting formuliert diese Problematik folgendermaßen:

*Wir sind der einzige Ort, in dem Bilder empfangen und erinnert werden. Aber wer sind »wir«? Meist wird der Mensch in den geläufigen Bildtheorien als ein universales Wesen behandelt, hinter dem sich der westliche Mensch verbirgt. Dagegen wird vergessen, dass Bilder auch kulturell gebunden und unterschieden sind (das Thema überließ man gerne den Ethnologen). Von solchen Bildern ist die Rede, wobei ich den Körper als Redefigur für das »Selbst« benutze, weil er eine ethische und kulturelle Bindung besitzt (ich sage noch nicht: eine solche Bindung besaß). Wenn hier Literaten im Vordergrund stehen, so geschieht das in der Überzeugung, dass die Bilder, die sie erfinden oder überliefern, manche Kulturen mehr prägen als die bildende*



*Kunst. Dazu gehören Bilder von Orten, die im Folgenden ein zweites Thema bilden, das mit dem ersten Thema (der Mensch als Ort der Bilder) verknüpft wird. An die bildende Kunst wird dagegen erst in einem Epilog die Frage gestellt, ob sie heute noch ein Medium ist (oder zu einem solchen wird), in dem Bilder überliefert werden, in denen sich Kulturen ausdrücken.<sup>58</sup>*

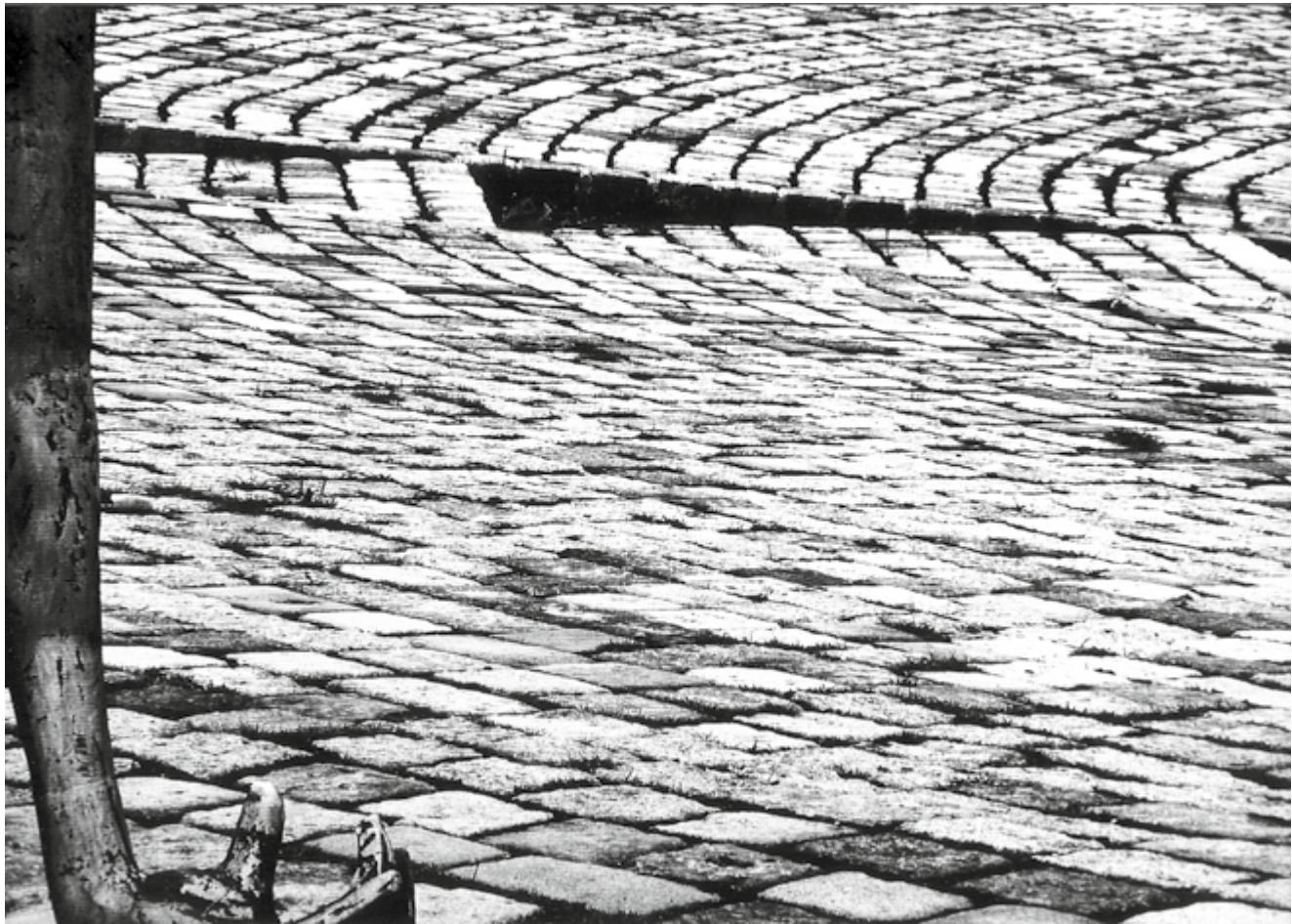
Von diesem Denkansatz her lässt sich ableiten, dass unser Körper auch einen kollektiven Körper (eine Kultur) darstellt und daher der Ort jener Bilder ist, die Kulturen repräsentieren. Tatsächlich aber ist heute die Ausgangsposition komplexer, da heute der Einzelne mehr in seine ungestörte Kultur eingebunden wird, ohne dass ihm jedoch eine andere Wahl zur Verfügung steht. Kulturen, die sich zuerst in Sozialorganismen (mit ihren internen Bildern) darstellen und danach auflösen, fällt den Einzelnen Bildern (die Bilder im eigenen Körper) keine Bedeutung zu, ein Zustand wie ihn früher nur Migranten hat-

ten, die ihre vertrauten Bilder mit sich herum trugen. Unsere sprunghafte Kultur braucht einen neuen Kulturbegriff, der die verschiedenen verstreuten Traditionsbildungen nachvollziehbar machen kann und Kultur als ein Ferment in einer technischen Weltzivilisation sieht, in der heute scheinbar alle gegen alles sind und sich zugleich gegeneinander verschwören.

*An diesen Themen scheiden sich die Geister: Es gehört eine gute Portion von Optimismus dazu, die Rede von Kultur und Kulturen – wider dem Schein ihrer Auslöschung weiterzuführen, also zu glauben, dass Kulturen nicht spurlos verschwinden, sondern sich verändern und auf eine atomisierte Weise verbreitet werden. Der westliche Blick kann dafür nur wenige Anzeichen ausmachen, doch liegt es im Interesse der anderen, sich noch über das Einzige zu definieren, was ihnen bleibt und ihrer Kultur eine zeitgemäße Form zu geben, mag sie auch die Ethnologen enttäuschen.<sup>59</sup>*

58 Belting, Hans, Das Erbe der Bilder, München 1998, S. 34

59 Belting, Hans, Das Erbe der Bilder, München 1998, S. 37



## Der Versuch eines ästhetischen Ansatzes

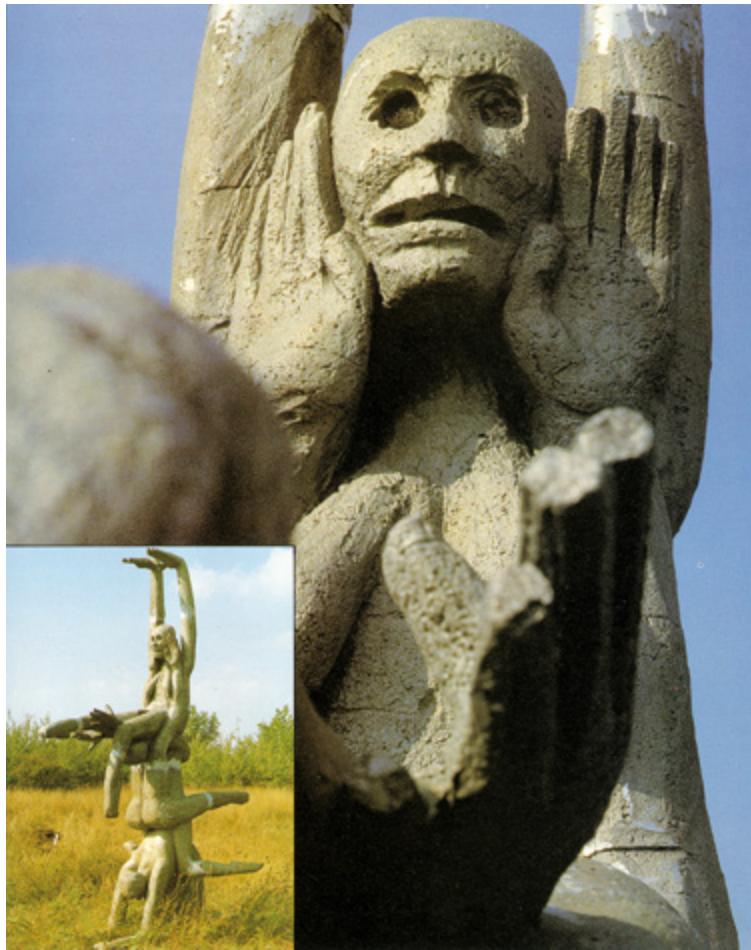
Veränderungen bei der Bewertung von Kunst- und Medienkunst und deren Produktion werden von den gewonnenen künstlerisch-analytischen Erfahrungen, die wir über die uns umgebenden soziokulturellen Strukturen und der Objektwelt der Natur mit künstlerischen Methoden erarbeiten und von dem wissenschaftlichen Material mitbestimmt, das die Hirnforschung im Bereich der sinnlich-visuellen Wahrnehmung des Menschen sichergestellt hat.

*Eine Ästhetik ist im Wesentlichen der Versuch, eine Theorie zu formulieren, die aus dem Umgang mit einer bestimmten Menge intuitiven künstlerischen Materials gewonnen worden ist. Es werden dabei nicht nur formale Mechanismen und Regeln der Beurteilung, sondern auch der Erzeugung explizit eingeführt. Dabei sind die »impliziten Systeme, die ohne unser Wissen unser alltägliches Verhalten bestimmen« nach Michel Foucault die entscheidenden, weil sie die eigentlichen Zwänge auf uns ausüben. Das Wesentliche eines formalen Systems der Ästhetik ist daher nicht so sehr seine Interpretations- und Erzeugerkapazität, sondern eben jenes (meist) implizierte System, das den verwendeten Worten und Symbolen ihre Bedeutung*

*zuordnet. Es wird also ein semantisches Feld abgesteckt, sozusagen der Paradigma-Claim, auf dem das Kunstwerk angesiedelt wird.<sup>60</sup>*

Die Materialität, die wir von den Naturstoffen und Formen ableiten, steht im Zentrum unserer Wahrnehmung, in dem wir die Dinge sehen, riechen, schmecken, tasten etc. und über die Registrierung deren Wärme oder Kälte, Oberflächenbeschaffenheit, Geruch und oder Bewegungen sowie Bewegungsgeräusche erkennen wir und weisen die einzelnen Bedeutsamkeiten den Dingen zu. Dies erklärt, warum bei den traditionellen Medien weiterhin echte Farbpigmente, Erden, Öle, Emulsionen, Steine, Metalle etc., sowie seit Jahrhunderten erprobte Spezialwerkzeuge und Handwerksmethoden zum Einsatz kommen. So wird zweierlei erreicht, einerseits werden die Sinne mit bildhaften Angeboten versorgt, andererseits bleibt durch die Verwendung und Anwendung von Stofflichkeiten der Natur der Charakter des Originären in besonderer Weise präsent und schafft die notwendige Distanz zur

<sup>60</sup> Weibel, Peter, Gamma und Amplitude, Berlin 2004, S. 14–15



Welt der Surrogate. Man könnte von der Absicht sprechen, dass der Künstler als Schöpfer einer entsprechenden zweiten Natur die Welt erkennt und gestaltet, deren experimenteller Charakter wie in einem Labor in spielerischer Form erprobt wird. Weit komplexer gestaltet sich die Situation bei den Neuen Medien, dort findet zum einen eine stete Entwicklung im Bereich des Rechner-, Kamera- und Apparatebaus statt. Zum anderen werden die Gestalt- und Darstellungstechniken laufend verfeinert, was auf die Inhalte, die Theorieansätze in der Kunst- und Medientheorie zurückwirkt und diese immer neu fordert. Beispielhaft sind die Auswirkungen der Überlappungen von Wirklichkeit, dem Sein und der Medienwirklichkeit, dem Schein, laufend zu analysieren und entsprechende Programme zu erarbeiten. Das Hauptproblem besteht darin, dass Raum und Zeit unendlich verfügbar und manipulierbar sind, da die Echtzeit beliebig erweitert oder verknüpft werden kann. In dieser Analyse soll die These begründet werden, dass die durch die technischen Medien hervorgebrachte Kunst aus diesen Gründen bereits eine in vielen Punkten radikal andere als die Kunst davor ist.

*Diese Transformation, wenn nicht sogar Transgression, ist eine Überschreitung der klassischen Künste. Die Überschreitung hat (auch) mit der Grundlagenkrise der Kunst im Zeitalter der Techno-Kultur*

*zu tun, welche als Grundlagenkrise der Moderne die Postmoderne hervorgebracht hat.<sup>61</sup>*

Diese Transformation wird in der Folge an einigen wesentlichen Begriffen der klassischen Ästhetik abgehandelt werden. Da sind beispielsweise die Begriffe Werk, Autor, Inhalt, Wahrheit, Wirklichkeit, Medienwirklichkeit etc., die in Schwierigkeiten geraten und Widersprüche hervorrufen, wenn mit ihnen Medienkunstobjekte beschrieben werden. Analysiert man bedeutende Ästhetiken der letzten zwei Jahrhunderte, dann ist zu erkennen, dass diese auf einer Ontologie des Bildes aufbauen, also auf einem statischen Seinsbegriff, der a priori das Wesen der Medienkunst und im Besonderen das des bewegten mechanischen Bildes nicht erfasst, beziehungsweise dieses sogar ausklammert, da dessen Dynamik, Immateriellität und Zeitform negiert wird.

*Zeitform eines dynamischen Systems zu sein, ist die Seinsform der Medienkunst. Statt auf einem statischen Seinsbegriff baut die Techno-Kunst auf einem dynamischen (interaktiven) Zustandsbegriff auf. Um Missverständnissen vorzubeugen, sei gleichfalls erwähnt, dass klassische Kunst und Medienkunst sich einen gemeinsamen se-*

<sup>61</sup> Weibel, Peter, Gamma und Amplitude, Berlin 2004, S. 13–14



*mantischen Raum teilen und zwar, mengentheoretisch gesprochen, als Durchschnitt.<sup>62</sup>*

Ein beträchtlicher Teil der Ansprüche ihrer Nutzer steht im Kontext mit den industriellen Angeboten und Fertigungen, die zum einen eine breite Zustimmung in der Gesellschaft erfahren, anderseits werden durch die im Zentrum positionierte audio-visuelle Technik wichtige inhaltliche und formale Details vernachlässigt. Inzwischen ist es unwidersprochene Tatsache, dass ein Rechnerprogramm nur erkennt, was Programm ist, und dieses wird nicht vom Nutzer festgelegt. Wie entscheidend jedoch eine lückenlose Information für die Wahrnehmung bei der Vermittlung von Inhalt ist, damit nicht einseitig sondern technisch korrekt und inhaltlich/formal mit allen notwendigen Details ausgestattet eine Botschaft weitergegeben wird, zeigt das rechnergestützte Entwerfen täglich. Den harmonisierten Oberflächen, die vom Rechner hergestellt werden, fehlen meist die Oberflächenstrukturen, die Oberflächentextur und die Oberflächenperspektive, Details, die für die Weiterleitung von ästhetischen Werten und Informationen über sie von entscheidender Wichtigkeit sind. Gleichzeitig weisen die Entwürfe keine Materialwahr-

heit auf. Beispielsweise erfasst der Rechnerentwurf nicht die spätere Materialumsetzung, da weder die Materialbeschaffenheit noch die Materialreaktionen auf die verschiedensten von außen einwirkenden Bedingungen im Bereich der Form einbezogen werden. Alternativentwürfe hinterfragen rechnergestützte Entwürfe und oder suchen nach anderen Lösungen, finden in der Regel keine Anwendung, obwohl eine solche Vorgehensweise möglicherweise Fehler erkennen oder zu einer Qualifizierung der erstellten Lösung führen würde. Beispielsweise harmonisieren (Ausklammerung von Details) Rechnerprogramme wichtige formale Aspekte, die beim Entwerfen durch den Umgang mit dem Material entstehen und dem Entwurf erst die nötige formale Spannung und Einmaligkeit sichern. Wie wichtig die Anwendung solcher Entwurfsmethoden wäre, zeigen die elektronischen Medien selbsttätig auf, diese prägen täglich Meinungen und Werte, wiederholen, bestätigen oder addieren einzelne Werte zu einem Ganzen. Der erprobte Lehrsatz, nachdem das Ganze mehr als die Summe seiner Teile ist, findet hier in besonderer Weise seine Bestätigung. Die Medienbilder wirken ähnlich wie die Altarbilder des Mittelalters, die den Gläubigen in Schwarz-Weiß-Manie und alternativlos Himmel und Hölle als nächste mögliche Lebensstation vor Augen führten.

62 ebenda



*Installationen und interaktive Werke sind heute ein bevorzugtes Feld, um diese Veränderungen und Umwälzungen zu sondieren. Auf vielerlei Art zwingen sie zu einer Neubetrachtung der gesamten Kunst, nicht zuletzt wegen ihres Anspruchs auf Autonomie. Interaktive Installationen sind grenzüberschreitende Werke, die sich zwischen den unterschiedlichsten Bereichen entwickeln: Kommunikation, Wissenschaft, Unterhaltung, Erziehung. Sie sind »unrein« im besten Sinne durch die Vermischung von Medien, Technik und einer ganzen Palette von Elementen (der menschliche Körper eingeschlossen), wobei sie gleichzeitig ganz heterogene Codes, Haltungen und Fertigkeiten in die Kunst mit einbeziehen. Das Problem, diese Praktiken zu legitimieren, ähnelt den Problemen, auf die man während der Entwicklung von Photographie, Kino und Video stieß. Kunst definiert sich ebenso sehr durch das, was sie ausschließt, wie durch das, was sie anerkennt. Die Kunstszenen übt die Kontrolle über ihr Terrain aus, indem sie den nebulösen Bereich der Videospiele, der Demotapes, der Produkte technischer und wissenschaftlicher Forschung und angewandter Kunst systematisch zurückweist. Es ist auffällig, mit welchem Eifer – um nicht zu sagen, mit welcher Raserei – darüber befunden wird, ob ein Werk als Kunstwerk gilt oder nicht gilt.<sup>63</sup>*

Erst wenn die Veränderungen bewusst und dementsprechend Definitionen erarbeitet wurden, kann eine Evaluation der Werke durchgeführt werden. Voraussetzung ist, dass festgestellt wird, wodurch ein Artefakt konstituiert ist, der »ästhetische Betrachtung findet«. Noch wesentlich interessanter ist die Frage »Was ist Kunst«, als die Frage, die sich mit dem Begriff »Wann ist etwas Kunst« befasst. Tatsächlich sind beide Formulierungen irreführend. Folgt man aus Gründen der Klarstellung der Frage »Was ist Kunst«, schafft man eine Unterscheidung. Die Installationen sind nicht als autographisch<sup>64</sup>, sondern als allographisches<sup>65</sup> Werk zu sehen. Installationen sind keine realen Objekte wie sie Malerei oder Skulptur herstellen und die sich ohne Identitätsverlust zur Beobachtung und Kopie anbieten. Die Installation hat nicht eine, sondern mindestens zwei Erscheinungsformen. Der Sammler erhält vom Künstler zunächst eine technische Beschreibung der erworbenen Bilder und Objekte, ein Equipment, manchmal nur eine Liste mit Anweisungen und die Berechtigung zur Ausstellung. Diese Materialien gleichen einer Partitur (musikalischen Komposition) oder einem architektonischen Plan.

<sup>64</sup> Autographische Künste sind die, die in ihrer ersten Phase ein einziges Produkt haben.

<sup>65</sup> Allographische Künste hingegen sind Künste, die zu zwei und mehr Erscheinungsweisen fähig sind.

63 Duguet, Anne-Marie, Führt Interaktivität zu neuen Definitionen in der Kunst, Karlsruhe 1995, S. 37



Solche Werke sind von »pluraler Immanenz« getragen und dies hat zur Folge, dass sie mannigfaltige Formen annehmen und die Anzahl ihrer korrekten Ausführungen unbegrenzt ist. Korrekt meint hier: in Übereinstimmung mit den in der Vorlage gegebenen Anweisungen. Während die immanenten sich nicht ändern, können die manifesten Eigenschaften, abhängig vom symbolischen oder architektonischen Kontext oder von der Entscheidung des Künstlers, beträchtlich variieren. Jedes Erscheinen, jede Aktualisierung einer Installation ist einmalig und unwiederholbar. Installationen sind so angelegt, dass sie vom Besucher erforscht werden müssen, der dabei nicht nur schrittweise sein eigenes Bewusstsein modifiziert, sondern auch das des Besuchers. Die Existenz einiger Werke selbst, besonders die der interaktiven Installationen, fordern dem Besucher eine spezifische Rolle ab, um vollständig in Erscheinung treten zu können. Ein Besucher wird dabei zum Schauspieler für die anderen. Man muss auf die spezifische zeitliche Begrenztheit dieser Werke besonderen Nachdruck legen: Sie sind vor allen Dingen Prozesse, die nur existieren, solange sie erfahren werden, d. h. im Hier und Jetzt ihrer Realisierung. Diese gehören zu einer Kunst des Darstellens, der Präsentation – nicht des Vorstellens, der Repräsentation (selbst wenn diese Vorstellungen mit einbeziehen). Man könnte die Installation vorläufig als die Disposition einer Performance definieren, die wiederum die Voraussetzung anderer Installatio-

nen ist. Die Beschreibung solcher Werke müsste sowohl die Anordnung der Maschinen und besonderen Bestandteile mit einbeziehen, als auch die Art und Weise, wie sich bestimmte Effekte in Bezug auf Wahrnehmung, Lust, Erkenntnis und Vorstellung artikulieren. Als Ort der Verwandlung und des Austausches zwischen einem mentalen Raum und einer materiellen Wirklichkeit definiert diese Disposition die Bedingungen der Erfahrung, d. h. sie liefert einen Kanon der Möglichkeiten und Nötigungen, der die Beziehungen zwischen Gegenstand, Technologie, Bild, Raum/Umgang und verschiedenen Teilnehmern regelt. Sie rufen spezifische Anläufe hervor, die die Einzigartigkeit eines jeden Werkes und seine Logik ausmachen. Interaktive Installationen intensivieren diese radikale Veränderung der Aufmerksamkeit aus der aktuellen Erfahrung des Werkes, und die Künstler sind nun weniger daran interessiert, überraschende Bilder herzustellen, als daran, neue Wege des Zugangs zu den Bildern zu finden und virtuelle Welten zu erforschen. Für einige Werke ist Interaktivität demnach kein Genre, sondern eine Erscheinungsform und somit ein wesentlicher Parameter. Um die Interaktion Mensch/Maschine in seiner vollen Dimension nachzuvollziehen ist es auch notwendig, sich des Verlustes der persönlich/individuellen Positionen bewusst zu sein und sich der Zielsetzung und Geschichte des Einsatzes der Maschine seit dem 15. Jahrhundert zu erinnern. Die Auseinandersetzung mit der Kunst und



der Technologie hat zu einer neuen Definition der Kunst und zu abgeänderten ästhetischen Kriterien geführt. Die Kunstkritik, es muss gesagt werden, steht dieser Entwicklung hilflos gegenüber, da ihr Konzepte fehlen und Bewertungsmuster, die sie in die Lage versetzen, die Singularität der neuen Entwicklungen auch zu verstehen. Ihre Reaktion ist mehr als nur ein verunsichertes und tatenloses Wahrnehmen. Einmal herrscht Angst vor Scharlatanerie, dann wieder wird die Technologie bedingungslos als der Schlüssel zur Erneuerung anerkannt. Wechselweise werden diese Einschätzungen einmal von sehr konservativen Diskursen konterkariert, die die Rückkehr zu traditionellen Werten und Konzepten des Kunstwerks im Sinne des Schönen und des Heiligen anmahnen. Während andere, eine nicht unerhebliche Gruppe, eine demagogische und opportunistische Haltung und alle Kriterien als dogmatisch ablehnen und ersetzen.

*...mittels individueller Urteile und impressionistischer Annäherung<sup>66</sup>*

Bereits in seiner Vorrede 1927 zum Lehrstück »Mann ist Mann« lehnt Bertolt Brecht humanistische Illusionen ab:

*Der Verlust des eigenen Ichs, so meinte Brecht, bringe dem Menschen letztlich nur Vorteile.<sup>67</sup>*

Die damalige Generation der Expressionisten hatte am Theater und in ihren Literaturproduktionen das Gegenteil angemahnt, indem sie dem Geist der Entfremdung des Einzelnen und der alles verschlingenden Fortschrittsmaschine zujubelten. Die illustre Komödie des Packers Galy Gay, der gegen seinen Willen zum Soldaten Jeraiah Jip umgewandelt und zu einer Kampfmaschine wird, beendete jene Utopie, die am Schicksal einer sich im Untergang befindlichen Epoche beteiligt war. Ohne jeden Pathos lässt Brecht am Ende der Szene VIII des Stückes die Witwe Leokadja Begbick nachstehenden Text singen:

*»Hier wird heute Abend ein Mensch wie ein Auto ummontiert / Ohne dass er irgend etwas dabei verliert«<sup>68</sup>*

Derartige Feststellungen bestätigen Brecht nicht den Beginn der neuen Zeit. Auch ist für ihn das 19. Jahrhundert und die

66 Klotz, Heinrich, Perspektive der Medienkunst, Edition ZKM, Karlsruhe 1995, S. 36

67 Brecht, B., Vorrede zu Mann ist Mann, Gesammelte Werke, Bd. 17 und 20, Frankfurt a. M. 1967, S. 978

68 Brecht, B., Mann ist Mann, in Gesammelte Werke, Bd. 1, S. 376



Epoche des Fin de siècle längst noch nicht überwunden. Brecht prangert in erster Linie das stereotype Bild der modernen Zivilisation an, die zulässt, dass die Welt in ein sinnentleertes Gebilde umgewandelt wird. Die Errichtung von großen Gebäuden wie in New York oder die Entwicklung der Elektrizität stabilisieren nicht das Gefühl des Sinnhaften und des Triumphs.

*Denn wichtiger als diese Errungenschaften, bildet sich ein neuer Typus von Mensch, an dessen Entwicklung das ganze Interesse der Welt hängt.<sup>69</sup>*

*Dieser neue Typus Mensch wird sich nicht durch Maschinen ändern lassen, sondern er wird die Maschinen verändern.<sup>70</sup>*

Der neue Mensch, eine Forderung seit Langem, ist eine Parole, die am Anfang des 20. Jahrhunderts vor allem unter den Intellektuellen seine Wirkung zeigt. Bei Brecht erreicht diese ihren höchsten Stellenwert, um gleich darauf ins Gegenteil umzuschlagen. Mann ist Mann, sagt er oder wie seine Theaterfigur Galy Gay feststellt, »Einer ist keiner«. Im Zeitalter

totaler Manipulation des Individuums ist das Ich wie Peter Sloterdijk in seiner Schrift »Kritik der zynischen Vernunft« feststellt alles andere als eine »fruchtbare Hypothese.«<sup>71</sup>

Das neue Individuum ist gezwungen, aus einer Verteidigungsposition heraus hervorzugehen und in unserer Massengesellschaft ein Sprachrohr zu sein, das keine starken Wertvorstellungen entwickeln darf, wenn diese nicht zerstört werden sollen. Gerade die Depersonalisation und Anpassung schaffen ein entsprechend erstarktes Ich, das bestehen kann. Nur wer die Regeln akzeptiert darf in der Weltmaschine seinen Beitrag in ironischer Form liefern. Zivilisation und Funktionalisierung des Menschen durch gezügelte und aufgeklärte Emanzipation sind die Grundlage dafür, dass der Mensch aufhört, eine Privatperson zu sein. Nur so kann er wie Galy Gay in Brechts Lehrstück der Stärkste werden – er wird erst in der Masse stark.<sup>72</sup> Addiert man zu dieser Position die noch wesentlich kritischeren Akzente, die Entfremdung zeitigen, so bildet sich die Situation, dass in dieser Atmosphäre von Sachlichkeit das Paradox enthalten ist, wonach der Kampf gegen die Entfremdung der Preis der Auslöschung und der Zerstörung

69 Brecht, B.; Vorrede, a.a.O., S. 976-977

70 ebenda, S. 977

71 Sloterdijk, Peter, Kritik der zynischen Vernunft, Bd. 2, Frankfurt a.M., S. 789

72 Brecht, B., Vorrede, a.a.O., S. 978



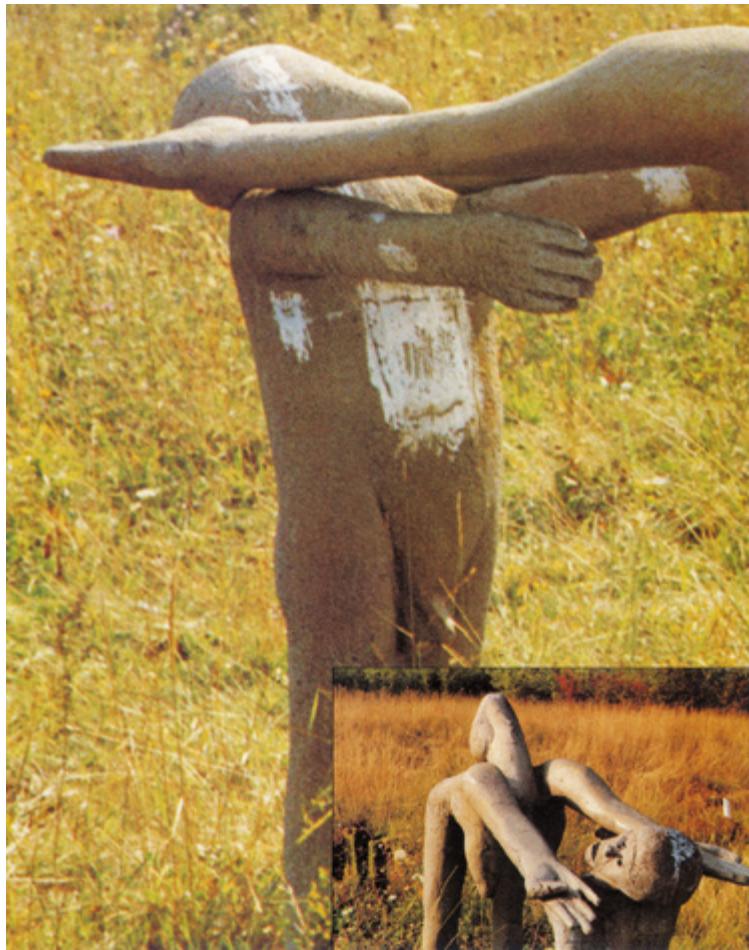
der Persönlichkeit, der humanistischen Hypothesen und der Utopien ist, die zum Schutze des Geistes entwickelt wurden. Was von diesen hohen Ansprüchen bleibt sind idealistische Illusionen und sonst nichts.

*Brecht stellt bereits eine reife und distanzierte Reflektion über den Maschinenmenschen vor: das Drama der expressionistischen Generation spielt sich als Komödie ab. Die kämpferische Ironie des Schriftstellers erhält die Bezeichnung »kynisch«<sup>73</sup>: man bewegt sich wider die Realität mit trügerischer Naivität eines Schwejk und verwandelt so Widerstand in gefällige Anpassung. Dass dies ausreicht, der Maschine ein Gesicht zu verleihen, bleibt mehr ein Paradox als konkrete Möglichkeit. Wenn überhaupt, ist es vielmehr das Gegenteil: die Maschine als existentielle und produktive Totalität löst das eigene Schicksal von dem des Menschen. Wenige Jahre später, 1931 erinnert Brecht in seinen Notizen über die dialektische Dramatik daran, dass die Technik »den Prozess, der es keineswegs auf ihn (= den Menschen) abgesehen hat (...), der durch sein Eingreifen nicht beeinflusst und der durch sein Ende nicht beendet«.<sup>74</sup>*

Zum Beispiel beschleunigt das Aufeinandertreffen von Kunst und den heutigen technisch-elektronischen Möglichkeiten Fragestellungen wie etwa »Die Einheit eines Kunstwerks«, umfasst »Beherrschung, Können und Geschick des Künstlers«, »Wert des Originals«, »Status des Betrachters als Wahrnehmung von einen festgelegten Blickpunkt aus«, die Auflösungsprozesse der Begrifflichkeiten, die durch vorangegangene avantgardistische Bewegungen angestoßen wurden. Wie Videoinstallationen bringen auch interaktive Installationen multi-sensorische Erfahrungen in die Kunst ein. Potenziell ist es durchaus möglich, dass alle Sinne für die Wahrnehmung mobilisiert werden. Die interaktive Vorgangsweise und der experimentelle Umgang mit dem Interface ermöglichen es, die Beziehungen zwischen den Sinnesorganen neu zu definieren. Dabei wird klar, dass die alleinige Dominanz des Auges bei der Organisation und Rezeption der sichtbaren Welt nicht aufrechterhalten werden kann. Beispielsweise gibt die Sehkraft ihre Hoheit teilweise an den Klang der Stimme, die Kraft des Atems, der Geschicklichkeit der Hand, der Genauigkeit der Bewegungen und auch an den guten Willen ab. Daher muss das Auge mit dem ganzen Körper und im Speziellen mit der Hand die virtuelle Welt erkunden und ihr Wirkungsfeld teilen. Große Verwirrung würden wir erzeugen, wenn wir einem Menschen der Steinzeit und einem der Renaissance erklärten, dass sich manche der von ihnen wahrgenommenen Bilder be-

73 Sloterdijk, Peter, a.a.O., S.788

74 Brecht, B., Notizen über die dialektische Dramatik, in: Gesammelte Werke Bd. 15, S.218



wegten. Der Steinzeitmensch würde meinen, dass die Bilder von Höhle zu Höhle wandern. Ein Mann der Renaissance aus Arezzo oder Florenz würde annehmen, dass auch seine Bilder in Bewegung seien, seit er auf Leinwand und nicht mehr auf Mauern malt. Es müsste deshalb explizit darauf hingewiesen werden, dass die starren Szenerien des Mittelalters aufgelöst und zu sichtbaren Schauspielen gewandelt wurden. Dem Höhlenmenschen aus Lascaux oder Altamira wiederrum müsste klar gemacht werden, dass sich in den Bildern nicht die Schatten wie bei seinen Lagerfeuern auf Höhlenwänden bewegen, sondern dass sich unsere Schatten farbig, nicht nur auf den Oberflächen der Höhlenwände bewegen, sondern vielmehr aus dem Inneren des Felsens kommen und dahin wieder zurückkehren. So mancher Renaissancemensch würde gegenüber solchen Bildern von Ausschnitten wie Fenstern sprechen, dabei bewegt sich die beobachtete Aussicht aber nicht nur wie bei einem Fenster, vielmehr nimmt auch das hinaussehende Auge zugleich einen eigenen Bewegungsablauf und Abstand ein. Vielleicht würden beide Vertreter ihrer Epoche den Bewegungen Geheimnisse eines Schattenreichs suggerieren. In diesem Falle müssten wir sie darüber informieren, dass die sich bewegenden Gestalten im Bild reden, lachen, dass die Sonne sie wärmt, der Donner im Bild laut kracht und der darauffolgende Regen vor dem Höhleneingang trommelt. Vor allem aber müsste ihnen erklärt werden, dass der

Bildvorgang auch in anderen, zum Beispiel musikalischen Tönen (musikalische Untermalung) ablaufen könnte. Auf einen solchen Fortgang des Szenario würde der Steinzeitmensch entschieden und der Mensch aus der Renaissance womöglich zögerlich reagieren und von solchen Bildern annehmen, es seien alternative Realitäten oder andere Wirklichkeiten. Dieser Einschätzung müssten wir widersprechen, da diese weder riechen noch schmecken und man sich an den Bildgestalten nicht stoßen kann. Aber wir würden dem Mann aus Altamira insofern folgen, da wir tatsächlich andere Realitäten als die des wachen Erlebens kennen. Beispielsweise die Bilder der Träume, das Totenreich und andere Bilder sind inzwischen als Teil einer anderen Wirklichkeit in unser Bewusstsein eingedrungen. Der Renaissancemensch würde möglicherweise versuchen, Vertrauen zu unserer Bildtechnik zu entwickeln und am Ende davon überzeugt sein, dass wir in Zukunft in der Lage sein werden, riech-, schmeck- und tastbare Bilder herzustellen. Faktisch sind wir gut beraten, ja bereits gezwungen, unseren beiden Exponenten zuzustimmen, da wir bereits begonnen haben, Unsicht- und Unhörbares in Algorithmen, in den gekrümmten Oberflächen oder Schwingungen jenseits unserer Sinnesfähigkeiten mittels Apparaturen wahrzunehmen, hineinzusehen und hineinzuhören. Leider würden unsere beiden Epochenvertreter, fasziniert von den technischen Wissenschaften, wie die satte Mehrheit der heute lebenden



Zivilisationsmenschen nur noch solche Bilder schaffen und sich keine Sekunde mehr bei den langweiligen Bildern der sinnlichen Welt aufhalten.

*Die Erfinder der Bild erzeugenden Apparate hatten die Absicht, die Imagination vom Menschen auf Maschinen abzuwälzen, und sie verfolgten dabei zwei Ziele: Erstens wollten sie eine wirksame Imagination erreichen, und zweitens wollten sie den Menschen zu einer anderen und neuen Einbildungskraft hinführen. Beide Ziele sind nicht nur erreicht, sondern übertroffen. Die in den technischen Bildern wirkende Imagination ist so gewaltig, dass wir die Bilder nicht nur für die Realität nehmen, sondern auch in ihrer Funktion leben. Und die neue Einbildungskraft, nämlich die Fähigkeit, abstrakte Begriffe wie Algorithmen mittels Apparate ins Bild zu setzen, beginnt uns gegenwärtig zu erlauben, Erkenntnisse als Bilder zu sehen, also ästhetisch zu erleben. Dennoch sind nicht alle Einbildungskapazitäten durch Apparate zu ersetzen. Was unersetztbar ist, sollen die gegenwärtig hergestellten apparatelosen Bilder zeigen. Das ist eine gewaltige Aufgabe, die solchen Bildern zukommt. Es geht nicht darum, Lückenbüßer zu sein und Apparate zu ersetzen. Es geht im Gegenteil*

*darum, zu zeigen, was an der menschlichen Imagination einzigartig ist, unersetztbar und nicht simulierbar. Es gibt nur wenige Menschen, die gegenwärtig ernsthaft versuchen, die Grenzen des Apparatischen aufzuzeigen, denn um dies zu erreichen, muss man vorher das apparatistisch Mögliche vollauf anerkannt haben. (Die meisten Menschen begnügen sich damit, zu behaupten, ihre Taten könnten von Apparaten nicht ebensogut ausgeführt werden, während sich zeigen ließe, dass oft genau das Gegenteil der Fall ist.) Zu den wenigen Menschen, die bemüht sind, die apparativen Kompetenzen völlig auszubeuten, um darüber hinauszuschreiten, gehören die apparatelosen Bildermacher. Nach solchen Kriterien, und nicht nach jenen der offiziellen Kunstkritik, sind derartige Bilder zu beurteilen, falls man ihnen im Kontext der Bilderflut Gerechtigkeit zukommen lassen will: Es sind transapparatische Bilder. Man kann sagen, dass diese Bilder – ebenso wie Fotoarbeiten – hergestellt werden, um die Apparate zu überlisten. Doch es sind zwei verschiedene Strategien, zwei entgegengesetzte Listen. Fotoarbeiten werden gemacht, um Apparate zu zwingen, etwas zu leisten, wofür sie nicht programmiert sind. Und apparatlose Bilder, um die Grenzen des Apparatischen aufzuzeigen und darüber hinauszugeben.<sup>75</sup>*

75 Flusser, Vilém, Medienkultur, Frankfurt am Main, 1997, S. 81



## Mensch & Maschine – allgemeine Bemerkungen

Der Zyklus Mensch Maschine umfasst die Medienkunstobjekte »Getaute und Geeiste Zeit«, »Die Kussmaschine- oder der göttliche Funke«, »Das Energiefeld«, und »Die Schüttmaschine«. Der Zyklus bringt das traditionelle Medium Skulptur, mechanische Strukturen und die Neuen Medien (Video, Animation) beim Transport von Bildbotschaften zum gemeinsamen fließenden Einsatz und präsentiert so ästhetische und technisch-digitale Methoden als Einheit. Die Medienkunstobjekte haben Themen der Bildenden Kunst als Vorlauf. Beispielsweise regten die Bilder Michelangelos von

der Schöpfungsgeschichte in der Sixtinischen Kapelle den Entwurf der Kussmaschine an. Für das Medienkunstobjekt Getaute und Geeiste Zeit standen Statistiken über gesellschaftliche Entwicklungsprozesse und Filme wie etwa »Szenen einer Ehe« von Bergman als Ausgangspunkt. Innovation für die Medienkunstobjekte »Die Schüttmaschine« und »Das Energiefeld« bildete sich unter dem Eindruck einer Rettungsaktion verschütteter Bergarbeiter. Die Rettungsaktion wurde über das TV in die Wohnzimmer übertragen und dies zeigt, wie sehr die Menschen miteinander vernetzt sind.

# Farbe + Raum – das Maltatal







## Schüttmaschine – selbstregulierendes geschlossenes System

Im Innenraum der Schüttmaschine ist eine Landschaft simuliert. Es wird eine Szene in langsamer Bewegung (Sand läuft) wiedergegeben, die einen Ausschnitt einer Sandlandschaft (Dünen) zeigt, wie sie in Deutschland an Flussufern, Autobahnen und Ausläufen von Wald- und Agrarflächen häufig vorkommt. Diese Vorlage wurde abstrakt betrachtet und auf bekannte Bedeutungen verzichtet, die man ihr zuschreiben könnte. Die Gestaltung des Innenraums der Schüttmaschine erfolgt auf Analyse der räumlichen Wahrnehmung dieser Landschaftsszene und ist abstrahiert im Innenraum der Schüttmaschine bildhaft sichtbar. Der Boden sieht fest aus, der Himmel nicht. Die festen Teile wirken durchgehend waagerecht, die Oberflächen scheinen in große Entfernung ausgedehnt. In Wirklichkeit handelt es sich um eine Zusammensetzung verschiedener sichtbarer Oberflächen wie Sandboden, Gräser und Büsche, die durch Konturen voneinander abgegrenzt sind. Die prominenteste Kontur ist der Horizont. Die verschiedenen Oberflächen haben Texturqualität, die sowohl fein als auch grob erscheinen. Der Himmel hat derartige Eigenschaften jedoch nicht. Manche Oberflächen haben geschlossene Konturen oder Formen und einen Ort mit Bezug auf den Boden. Teile des Bo-

dens sind beleuchtet und manche verschattet. Abstrakt gesehen besteht die Szene aus einem Muster von Hell- und Dunkel-Werten, einem gewaltigen, komplexen und komplizierten Mosaik aus Tönen, die von Weiß über Grau bis Schwarz reichen und Abstufungen in Gelb, Braun, Grün und Blau haben.

Das Bild weicht in mancher Hinsicht von der wirklichen Szene ab; nehmen wir einmal an, es sei ihr ganz ähnlich, was macht es dann zu einem so guten Ersatz? Analysiert man es, dann scheinen folgende Eigenschaften ihm das Aussehen konkreter sichtbarer Wirklichkeit zu verleihen: Oberflächenqualität, Festigkeit, Horizontalität, Textur, Entfernung, Kontur, Form, räumliches Aneinandergrenzen, Beleuchtung und Schattierung. Diese Aufstellung ist unvollständig und als Versuch zu betrachten, kennzeichnet aber die Problematik, mit der die gegenwärtige Erforschung der Raumwahrnehmung von Bedeutung ist. Vorwiegend sind es die stereoskopischen, durch das zweitäugige Sehen bedingten Eindrücke und die anschaulichen Tiefenmerkmale, die bei Kopfbewegungen auftreten.



Die Mitwirkung dieser Eindrücke bei der Raumwahrnehmung ist seit langer Zeit bekannt. Sie sind aber nicht, wie mitunter angenommen wird, die ausschließliche Grundlage für unsere Wahrnehmung einer dreidimensionalen Welt<sup>76</sup>.

*Im Gegenteil zur dargestellten materiellen Welt in der Abbildung stellen wir uns eine Wahrnehmung und räumliche Annäherung vor, in der die Umwelt nur aus Atmosphäre, einem total leeren visuellen Raum besteht. Wenn die Umwelt nur aus Atmosphäre bestünde, könnte der Betrachter zwar einige Zeit im Zentrum dieser Luftblase leben. Ohne die Anziehungskraft der Erde aber ist kein körperliches Aufrechterhalten und kein Ortswechsel möglich. Es kann vorausgesetzt werden, die Welt wird von äußereren Quellen beleuchtet, zugleich ist die Welt aus Luft so ausgedehnt, dass sie das Licht gleichmäßig zerstreut, so wie der Himmel das Sonnenlicht auch heute zerstreut und was sehen wir beim Öffnen der Augen in dieser Situation?*

Es sind Experimente durchgeführt worden, die eine recht sichere Antwort liefern. Das Licht, das die Netzhäute der Augen reizt, wird homogen (Koffka 1935), d. h. an allen Stellen völlig gleich sein. Der Mensch kann seine Augen in jede beliebige Richtung drehen, aber sie werden sich nicht scharf

einstellen, oder konvergieren. Er kann nichts fixieren oder anblicken, weil es nichts zu fixieren gibt. Er kann die Leuchtkraft oder die Farbigkeit seiner Umgebung sehen, aber es handelt sich um die Erscheinungsweise der Farbe, die Katz (1930) zur Unterscheidung von Oberflächenfarbe Flächenfarbe genannt hat. Sie ist der dritten Dimension räumlich nicht einzuordnen, ihre Entfernung ist unbestimmt<sup>77</sup>.

*Neben den wissenschaftlichen Arbeiten von Katz kommt auch Metzger mit seinen Experimenten über homogene Lichtreizung im gesamten Gesichtsfeld, dem Ganzfeld, zu ähnlichen Ergebnissen. Wir gehen von der Voraussetzung aus, die Atmosphäre ist klar, ohne Staub und Dunstpartikel, sie hat keine Textur; keine Gliederung, keine Konturen und Formen, keine Festigkeit und keine horizontalen und vertikalen Achsen. Der Betrachter könnte sich, insofern als er ja nichts sehen kann, ebensogut in absoluter Finsternis befinden. Die Ergebnisse dieses hypothetischen Experiments lassen also vermuten, dass das, was ein Beobachter in einem Luftraum sehen würde, nicht Raum wäre. Die Vermutung liegt nahe, dass sichtbarer Raum, in Abweichung vom abstrakten geometrischen Raum, nur Kraft dessen wahrgenommen wird, womit er ausgefüllt ist. Die Bestimmung des visuellen Feldes unserer visuellen Welt folgt der Begrenztheit des Medien-*

76 Gibson, James J., Die Wahrnehmung der visuellen Welt, Basel 1973, S. 21

77 Gibson, James J.; Die Wahrnehmung der visuellen Welt, Basel 1973, S. 23





*kunstobjekts Schüttmaschine: Ein Stück Materie aus lamellenförmig übereinandergeschichteten Holzplatten, dessen Umrisse vorsichtig an ein menschliches Lebewesen erinnern mögen, ist im Begriff, sich in einem geschlossenen Container selbst mit Sand zu beschütten. Stoßartig wird der Sand durch eine Öffnung herausgeblasen, während der Container sich langsam bis zu einem Winkel von 33 Grad erhebt. Ist die hölzerne Materie zugeschüttet, so erfolgt die Absaugung des Sandes, der wiederum zur Freilegung der Materie führt. In einer Endlossschleife wiederholt sich dieser Akt des Zuschüttens und Freilegens, wobei der Betrachter diesen Vollzug des Begrabens und Bergens dabei nur mittelbar, nämlich mittels aufgestellter Monitore optisch verfolgen kann. Der Betrachter bleibt vom eigentlichen Handlungsablauf ausgeschlossen. Zwischen dem menschlichen Beobachter und den menschlichen Umrissen stilisiert nachgeformten Materie befindet sich die Containerwand, die das unmittelbare Erlebnis des Befühlens und Betastens verhindert. Wenn wir an die Aktionskunst der 60er- und 70er-Jahre zurückdenken, die die bisher vorhandene starre Distanz zwischen Rezipient und Kunstobjekt aufheben wollte und dagegen das unmittelbare, auf Einmaligkeit beruhende Kunsterlebnis postulierte, so finden wir hier in der technisierten Kunstaktion des Herbert Traub einen neuen Aspekt des Kunsterlebnisses: die Spannung zwischen engstem Beobachtungsfeld gegenüber einer dreimal gesteigerten Raumdimension. Die erfahrbare Welt des Kunstaktes reduziert sich auf ein Videobild von 25 × 25 cm plus die von der Maschine verursachten Geräusche des Hebens und Senkens oder den Innenraum des*

*Objektes, in dem sich die stereotypen Abläufe, die menschliche Lebensvollzüge schematisiert, partiell konnotieren, abspielen – als Raum des Objekts = der Container oder die Hülle und – als Außen- oder Umraum, dem nun eine besondere Rolle zufällt, da er nicht mehr nur Umraum des Objektes bzw. Gefäß für Betrachter und Objekt ist, sondern als Spiegelung des innersten Kunstaktes funktioniert. Diesem dreistufigen mittels technischer Medien herbeigeführten Raumsystem entspricht auch die Begriffsdefinition und der Begriffsumfang des Wortes »Container«, der dem Fachjargon der Welt der Wirtschaft und der Technik, die bei dieser Rauminstallation Anwendung findet, entliehen ist. »Container« = Behälter = Inhaltsträger. Demzufolge lassen sich drei Arten von Inhaltsträgern unterscheiden:*

- der mechanische: bewegliche hölzerne Container mit Innenobjekt*
- der elektronische Monitor, der die von der Kamera aufgezeigten Bilder verarbeitet und wiedergibt – der menschliche: der Betrachter, der den prozessualen Ablauf verfolgt, in seine Erfahrungswelt umsetzen und einordnen muss.*

*Auch in den anderen Rauminstallationen Art Traub stoßen wir auf das Spannungsfeld zwischen mechanischen Abläufen mit elektronischer Steuerung und entfernt menschlichen Lebensvollzügen. So lässt die Flüssigkeit, die in Schläuchen von einem hölzernen Schema zum anderen gepumpt wird und deren rote Farbe Assoziationen mit dem menschlichen Lebenssaft nur allzu leicht suggeriert, Erinnerungen an hochtechnisierte Intensivstationen aufkommen, in denen Menschen, oftmals wie aufgebahrt, an Maschinen hängend, am Leben*



erhalten oder ins Leben zurückgeführt werden. Es ist jener minimale Funken zwischen Leben und Tod, des Übergangs zwischen der materiellen und immateriellen Welt, der an einem solchen Ort spürbar wird und der auch in der dritten Rauminstallation als Prozess ver selbstständigt abrollt: zwei mechanisch sich aufeinander zu bewegende Elemente, bei deren Berührung ein Funke, ein Spannungsbogen, ein elektro-magnetisches Feld entsteht. Traubs Hommage oder Neuinterpretation von Michelangelos Bild »Der göttliche Funke«, eben jener Augenblick, da aus lebloser Materie beseeltes, selbstständiges menschliches Leben entsteht – sich ein Bogen zwischen Immanenz und Transzendenz spannt – kommt hier versinnbildlicht mittels Elektronik zum Ausdruck. Die imaginäre, transzendentale Welt der Götter, der Feen und Faune, der guten und bösen Geistern die uns Lebewesen beherrschen oder lenken, verstoßen oder annehmen, prüfen oder auswählen, haben wir hinter uns gelassen zugunsten neuer immaterieller elektronischer Räume. Die Mikrowelt der zellulären Aktivitäten, das einzelne Lebewesen, der Planet Erde unter den Pla-

neten, die Makrowelt, die Gesamtheit der planetaren Körper in Bezug zur kosmischen Sphäre, all das sind geschlossene Systeme – Räume, die einander beinhalten, durchdringen, umschließen und doch als geschlossene Systeme fungieren. In einem Bruchteil einer Sekunde durchlaufen wir geistig und materiell all diese Räume und bleiben ein Partikel davon. Gebunden an unsere im Tiefen eingelagerten Bilder – Erfahrungskondensate der Vergangenheit durchrasen wir die Mikro- und Megaräume auf der Suche nach diesen Urbildern unseres Seins. Mittels der von uns geschaffenen elektronischen Systeme greifen wir täglich mit dem Gehabe von Schöpfern in die Genesis ein. Es bleibt die Frage offen, ob wir uns einen Fetisch ähnlich einem Golem ins Leben rufen, jenem von Rabbi Löw geschaffenen Fabelwesen, das der jüdischen Gemeinde Prags in Zeiten ärgerster Bedrängnis beistand, ob wir einen Frankenstein produzieren und damit zu Zau berlehrlingen unserer Medien werden oder ob wir mittels der neuen Räume endlich die Diskrepanz zwischen Leib und Seele, Materie und Geist, Trieb und Über-Ich zu einer Einheit bringen.<sup>78</sup>

78 Traub Barbara, Rauminstallationen – Wandobjekte, Stuttgart 1995 S. 7–19



## Energiefeld – selbstregulierendes geschlossenes System

5 Container von unterschiedlicher Größe, Material und Höhe sind nebeneinander liegend der Größe nach so aufgereiht, dass der Container mit der größten Höhe in der Mitte und je zwei Container gestaffelt jeweils links und rechts liegen. Für jeden Teil der Mantelflächen wurde ein bestimmtes Material gewählt: Holz, glattgeschliffene Metalle (Kupfer, Messing, Eisen, Zink, Stahl), die mit Ausnahme von Stahl als Bestandteile im menschlichen Körper nachweisbar sind. Die einzelnen Plexiglasflächen sind miteinander so verschraubt, dass zwischen jedem Teil ein Spalt an den Kanten offenbleibt und so dem Betrachter die Möglichkeit gegeben wird, vage den Innenraum zu erkennen. Die schweren, wuchtigen Platten, die einen sargähnlichen Eindruck suggerieren, werden durch die Öffnungen an den Kanten unterbrochen, wodurch ein Spannungsverhältnis zwischen Geschlossenheit und Offenheit entsteht. In jedem der 5 Container befinden sich lamellenförmig übereinander geschichtete Holzplatten, die entfernt und sehr stilisiert Ähnlichkeit mit einem menschlichen Körper aufweisen. Im Kopfbereich sind jeweils Kameras (Regulatoren) montiert. Die 5 Container sind miteinander durch Schläuche verbunden, die jeweils im oberen Drittel ins Innere in einen kleinen Kessel führen und von dort wieder durch die gleiche Öffnung nach außen geleitet werden. Die gepumpte Flüssigkeit wird von einem zentralen Gefäß

(Stahlkessel, wie er in Großküchen verwendet wird) mithilfe von zwei etwa 7 cm dicken gelben Schläuchen, die stellenweise durch durchsichtige Schlauchteile unterbrochen sind, in die Container gepumpt und gelangt von dort wieder in das Ursprungsgefäß zurück. In dessen Innerem befindet sich eine Videokamera, die den Akt des Pumpens sowie die Bewegung der Flüssigkeit auf einem Bildschirm, der auf einer Glasplatte auf dem Kessel steht, sichtbar macht. Der in mattem Licht getauchte Raum, in dem die blank polierten Metalle starke Kontraste bilden, sowie die Flüssigkeit, deren Farbe Assoziationen mit dem menschlichen Lebenssaft suggeriert und die hoch technisierten Intensivstationen uns in Erinnerung rufen, in denen Menschen wie aufgebahrt an Maschinen angeschossen und um ihr Leben kämpfen und dabei hoffen ins Leben zurückgeführt zu werden. Es ist jene minimale Distanz zwischen Leben und Tod, des Übergangs zwischen der materiellen und immateriellen Welt, der dort besonders deutlich zu spüren ist<sup>79</sup>.

<sup>79</sup> Traub Barbara, Rauminstallationen – Wandobjekte, Stuttgart 1995 S. 7–19



## Vereiste und getaute Zeit oder Jüdische Hochzeit – selbstregulierendes geschlossenes System

In einem durch Stangen und durch ein Tuch abgegrenzten Raum, der einen Baldachin oder ein Zelt darstellt, figurieren jeweils paarweise aufgereihte, dicht aneinandergefügte Schemata, welche aus Holz, Plexiglas und verschiedenen Metallen hergestellt wurden. Ihre Oberflächen weisen glatte, polierte Strukturen auf. Verfolgt man mit dem Auge deren Umrisslinien, so erinnern sie an stark abstrahierte, unbewegliche menschliche Körper – archaischen Statuen gleich oder an Gehäuse menschlicher Körper wie etwa Sarkophage der Antike. Während die paarweisen Schemata einander in Größe und Umriss gleichen, unterscheiden sie sich durch Farbgebung, Material und Oberflächenstrukturierung. Daraus leitet sich ein Spannungsverhältnis zwischen der Uniformität der Umrisslinien und der Spezifität in der Material- und Oberflächenbearbeitung ab. Die lamellenartige Aneinanderreihung der Schemata wurde aus den elektronischen Systemen abgeleitet und gleicht den Leiterplatten digitaler Systeme. Gleichzeitig entspricht sie den elektronischen Bildern, wie wir sie von der Computertomografie kennen, die den Menschen in Scheiben zerlegt fotografiert, analysiert, digitalisiert, ihn also bis ins kleinste Detail berechenbar macht. Reduktion von Individualität,

Handlungsspielraum, Spontanität zugunsten Berechenbarkeit und Steuerungsmöglichkeit mithilfe digitaler Technik stehen einander gegenüber in einem fortwährenden Widerspruch. Dieses Heer von scheibenförmigen Schemata, welche den Eindruck erwecken, mittels eines fortgesetzten Schneideprozesses unendlich wiederholbar und in gleicher Weise herstellbar zu sein, bringt durch das Fehlen jeglicher Fortbewegungsorgane oder -mechanismen statische Ruhe, Erhabenheit und zeitliche Abgehobenheit zum Ausdruck. Der zeitlichen Unveränderbarkeit und Starre der Körper, deren Veränderung lediglich vom natürlichen Verfallsprozess des Materials abhängig ist, daher für das freie Auge als Veränderung nahezu unsichtbar bleibt, stehen 2 Kontrastelemente gegenüber. Zum einen leitet sich ein zeitliches Spannungsverhältnis zwischen der Starre der Schemata und dem rot-weiß-rot gestreiften Band, das die vier umgebenden Stangen miteinander verbindet, ab. Dieses kennzeichnet den abgesteckten, quasi zeremoniellen, künstlichen Raum von dem neutralen Kunstraum. Kunststoffbänder dieser Art finden im Bereich von Baustellen Verwendung, um die Bauzone zu markieren, Unbefugten das Betreten zu untersagen und auf den spezifischen Raum hinzuweisen, der sich



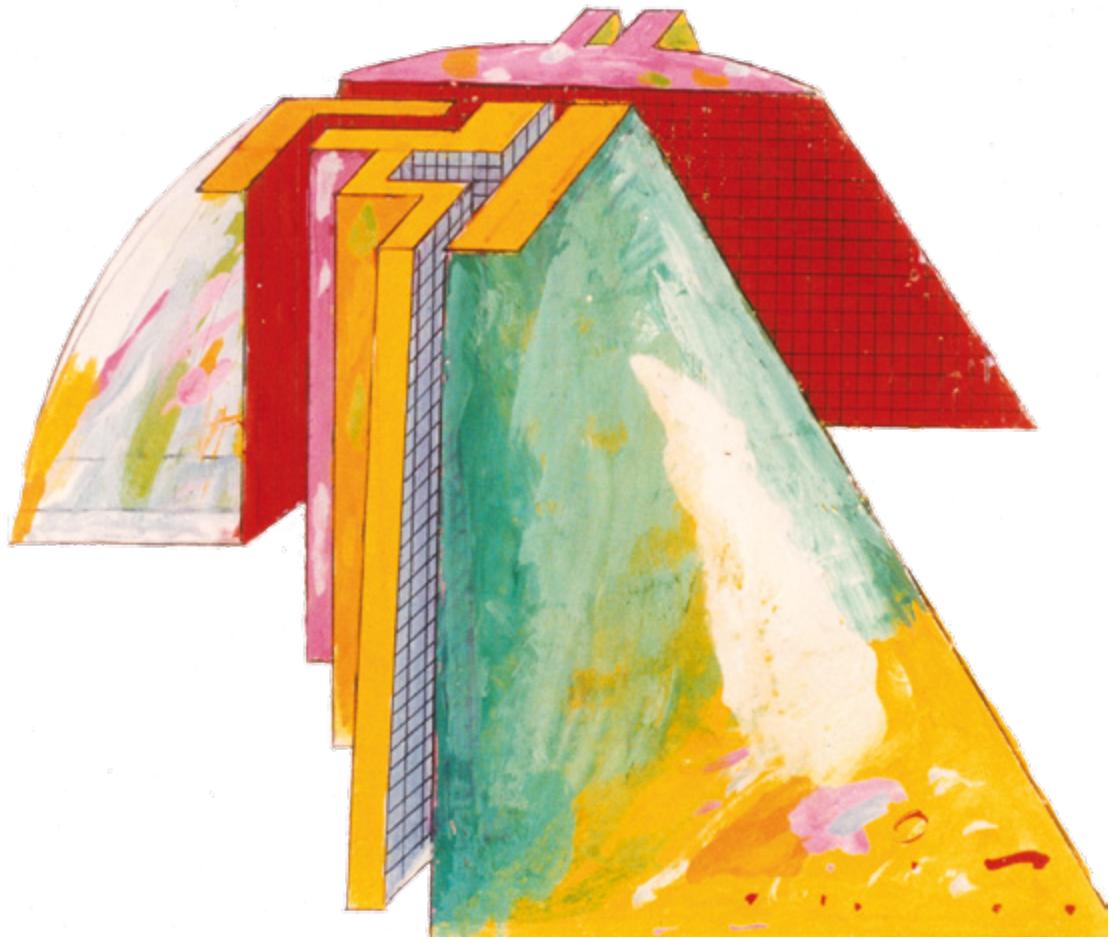
gerade in einem Prozess der Veränderung – also des Bauens – befindet. Zeitliche Unbegrenztheit der Schemata steht im Kontrast zur zeitlichen Begrenzung, zum Provisorium, das durch den Baustellencharakter der Szenerie hervorgerufen wird. Das zweite Kontrastelement offenbart sich in zwei Schreinen oder Schränken, welche in Brusthöhe der Schemata eingefügt und durch deren räumliche Tiefe mehrere derselben durchdringen und miteinander verbinden. In den Mantel der Schreine sind je 2 Löcher gebohrt, die als Luftzuführer dienen. In einem Innenraum befindet sich eine freie, im anderen eine konstruierte Form aus Metall. Jene Schreine erweisen sich als Tiefkühlschränke, deren Kühlaggregate mittels elektronischer Steuerung in einem gleichförmig sich wiederholenden, wechselweisen Prozess den Innenraum der Schränke abkühlen, wobei die feuchte Luft bis zu einer Temperatur von 30 Grad gefroren wird, um dann wieder durch Stilllegung (Unterbrechung) des Kühlaggregats in einem langsamem Vorgang bis zur Zimmertemperatur aufzutauen. Dieser Prozess des Gefrierens und Aufstauens dauert je 12 Stunden und wird an den im Innenraum befindlichen Objekten durch Ver- und Enteisung derselben ablesbar. Der Gefrier- und Aufstauvorgang wird für den Beobachter nicht direkt sichtbar oder spürbar, sondern wird

mittels eingebauter Kameras als Videobilder auf einem Monitor übertragen. An den Objekten wird die Veränderung beobachtbar. Auf inhaltlicher Ebene lässt der Künstler zwei entgegengesetzte physikalische Prozesse ablaufen, um Zeit zu definieren, der Zeitraum selbst wird für den Betrachter nicht in seiner Gesamtheit erkennbar, da die Vorgänge sich jeweils über 12 Stunden vollziehen und somit für den Betrachter nur ein Ausschnitt zu sehen ist. Traub zeigt mit seiner Installation reversible, umkehrbare Prozesse. Er problematisiert jenen Bereich, wo Kunst und Religion einander nahekommen. Für ihn ist der Körper nur der Raum, die Materie, das Vehikel, die das Geistige (die Welt jenseits der Materie) aus philosophischer oder religiöser Sicht, das elektromagnetische Energiefeld aus technischer Sicht, beherbergen. Der Körper ist nur das Medium, die Hülle für ein Energiefeld, das losgelöst und unabhängig von der Materie besteht, Aktionen vollzieht und in elektronische Bilder umwandelt. Lebendigkeit und Starre, Werden und Vergehen sind ebenfalls metaphysische Themen, die in dieser Rauminstallation zum Ausdruck kommen. Der Prozess der Vereisung bedeutet in der Natur Absterben, aber auch Konservierung des Vorhandenen, der Prozess des Aufstauens bringt Leben oder im übertragenen Sinn auch Veränderung hervor.<sup>80</sup>

<sup>80</sup> Traub Barbara, Rauminstallationen – Wandobjekte, Internet Portal »Objektkunst Herbert Traub« 1996



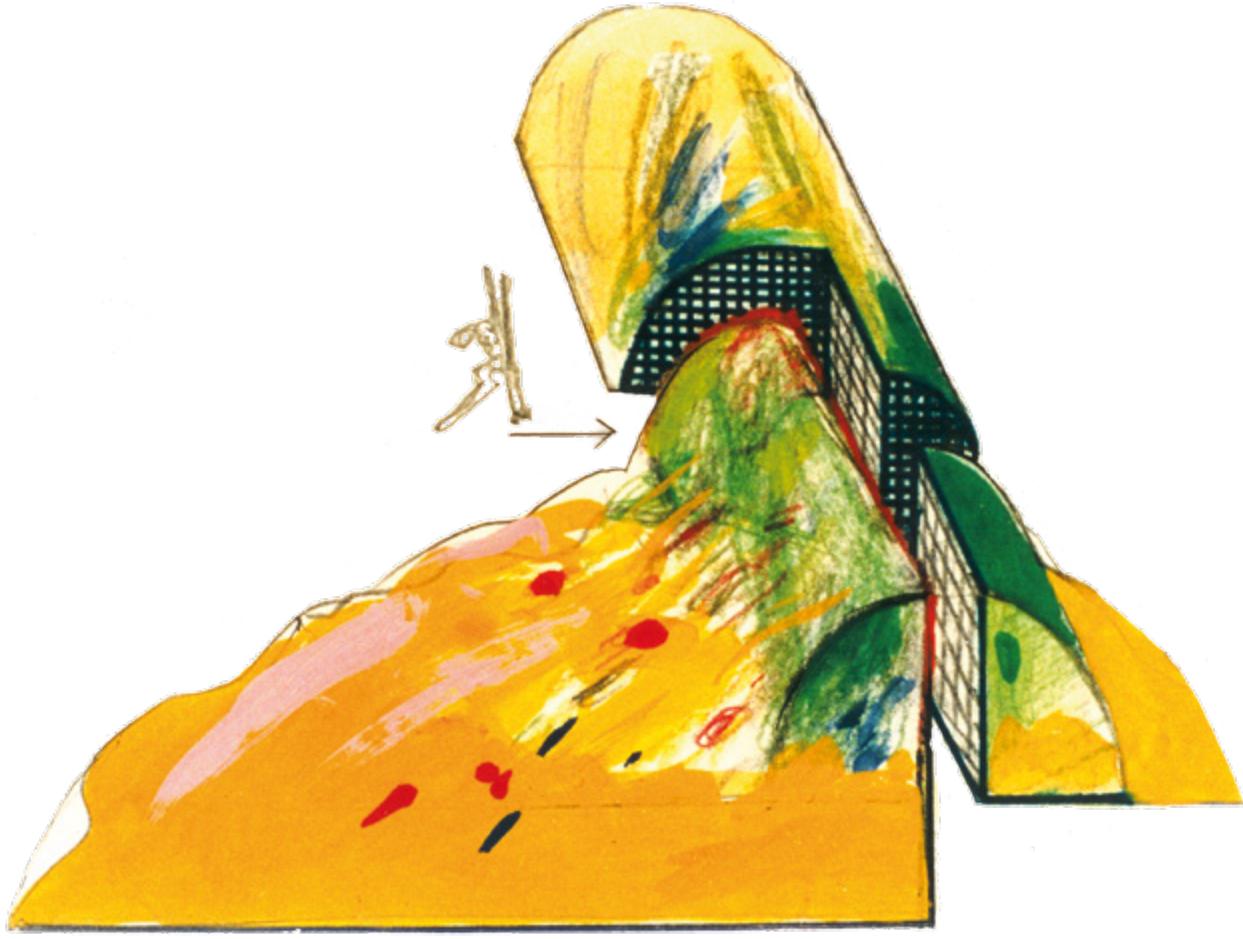
# Der Garten der vier Jahreszeiten



## Die Kussmaschine oder der göttliche Funke – selbstregulierendes geschlossenes System

Auf einer in etwa 2 m Höhe befindlichen auf zwei Metallträgern montierten Aluminiumschiene bewegen sich mittels Förderband zwei zungenähnliche Objekte ausgehend von den 4,5 m auseinander liegenden Rändern aufeinander zu. In der Mitte der Schiene ist ein Tunnel angebracht, in dessen Inneren die beiden Zungen einander berühren. Ein zischender, knarrender Ton ist hörbar. Bei der Berührung der beiden Objekte entsteht ein Funken, ein Spannungsbogen, ein elektromagnetisches Feld. Doch der eigentliche Vorgang im Inneren des Tunnels ist für das Auge nicht unmittelbar sichtbar; sondern wird zum mittelbaren Erlebnis, das gleichzeitig auf drei Bildschirmen nachvollziehbar wird. Von drei Blickpunkten aus wird die Bewegung der Objekte bis hin zu deren Berührung und den Funken mithilfe dreier Kameras übertragen, von denen je eine hinter den Zungen, die dritte im Tunnel festgestellt ist. Nach erfolgter Berührung und Energieabgabe gleiten die beiden Objekte wieder zurück zur Ausgangsposition. Dieser Vorgang wiederholt sich mittels elektronischer Steuerung alle 15 Minuten. Die Träger der Laufschiene stehen auf einer mit Reis und Salz bedeckten 2 × 5 m großen Fläche, Reis und Salz symbolisieren Leben und Schöpfung. Traub's Hom-

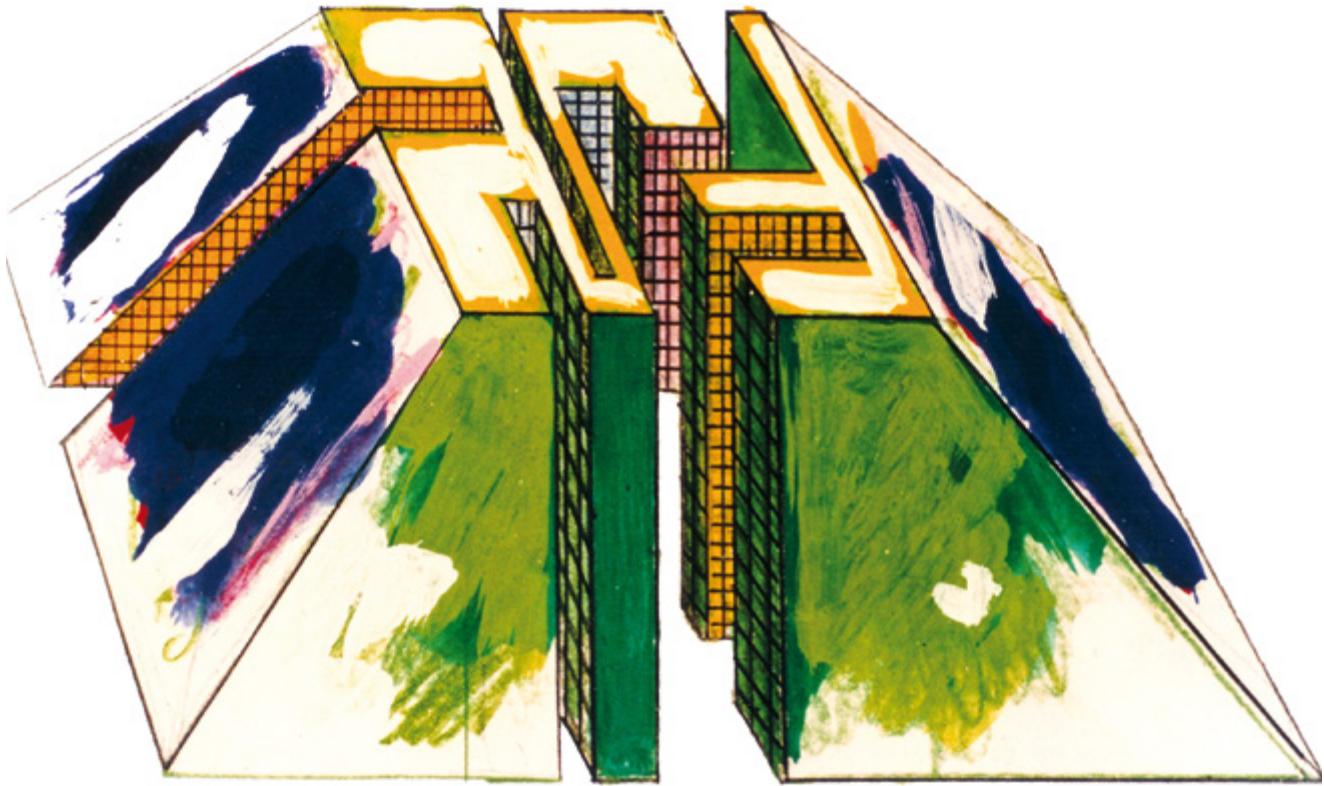
mage oder Neuinterpretation von Michelangelos Bild »Der göttliche Funk«, eben jener Augenblick, da aus lebloser Materie besetztes selbstständiges menschliches Leben entsteht – sich ein Bogen zwischen Immanenz und Transzendenz spannt – kommt hier versinnbildlicht mittels Elektronik zum Ausdruck. Die imaginäre, transzendentale Welt der Götter, der Feen und Faune, die guten und bösen Geister, die uns Lebewesen beherrschen oder lenken, verstoßen oder annehmen, prüfen oder auserwählen, haben wir hinter uns gelassen zugunsten neuer immaterieller elektronischer Räume. Die Mikrowelt der zellulären Aktivitäten, das einzelne Lebewesen, die Gesamtheit aller Lebewesen, der Planet Erde unter den Planeten, die Makrowelt, die Gesamtheit der planetaren Körper in Bezug zur kosmischen Sphäre, all das sind geschlossene Systeme-Räume, die einander beinhalten, durchdringen, umschließen und doch als geschlossenes Systeme fungieren. In einem Bruchteil einer Sekunde durchlaufen wir geistig und materiell all diese Räume und bleiben ein Partikel davon. Gebunden an unsere im Tiefen eingelagerten Bilder – Erfahrungskondensate der Vergangenheit, durchrasen wir die Mikro- und Megaräume auf der Suche nach diesen Urbildern unseres Seins. Mittels der von uns



geschaffenen elektronischen Systeme greifen wir täglich mit dem Ge-  
habe von Schöpfern in die Genesis ein. Es bleibt die Frage offen, ob wir  
uns einen Fetisch ähnlich einem Golem ins Leben rufen, jenem von  
Rabbi Löw geschaffenen Fabelwesen, das der jüdischen Gemeinde  
Prags in Zeiten ärgster Bedrängnis beistand, ob wir einen Franken-

stein produzieren und damit zu Zauberlehrlingen unserer Medien  
werden oder ob wir mittels der neuen Räume endlich die Diskrepanz  
zwischen Leib und Seele, Materie und Geist, Trieb und Über-Ich zu  
einer Einheit bringen<sup>81</sup>.

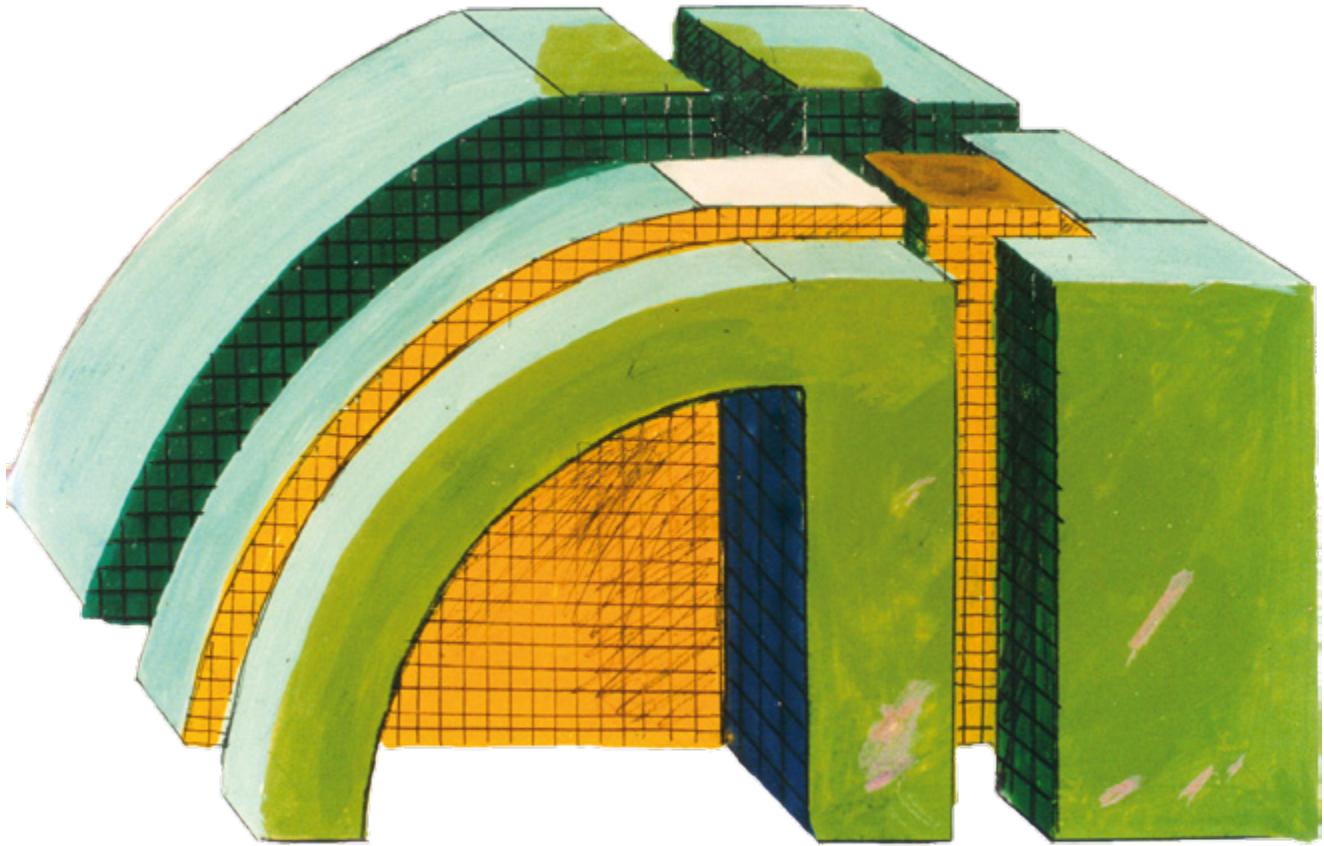
<sup>81</sup> Traub Barbara, Rauminstallationen – Wandobjekte, Internet Portal »Objektkunst Herbert Traub« 1996



## LIMES – begehbar Skulptur

Entwurf eins der Aussichtsplattform geht bei der begehbaren Skulptur vom römischen Kurzschwert (Dolch) aus, das bis 50 n. Chr. verwendet wurde. Das Fundament bietet dem Besucher Sitzgelegenheiten und über eine Treppe gelangt man zu drei Wänden, die mehrfach genutzt werden können: Einmal als Ausstellungswände für Themen betreffend den Limes und die römische Kultur, zum anderen könnten die Wände als Malfächen für Schulen im Bereich des Geschichts- und Kunstunterrichts genutzt werden. Entwurf zwei der Aussichtsplattform hat als Ausgangspunkt die römische Maske,

die von Soldaten getragen wurde. Dem Besucher erschließt sich die Aussichtsplattform, indem er über eine Wendeltreppe durch die Maske wandert. Die formale Gestaltung aktiviert emotional/sinnliches Erleben und fördert den Spieltrieb des Einzelnen. Die verschiedenen Sitz- und Liegemöglichkeiten (Nutzungen) und die Funktionen (Mal-Aktionen durch Schulen, Dokumentation) schaffen die Voraussetzung für den Einzelnen, die Plattform auch körperlich anzunehmen. Nur für das, was man einmal im Besitz genommen hat, fühlt man Nähe.



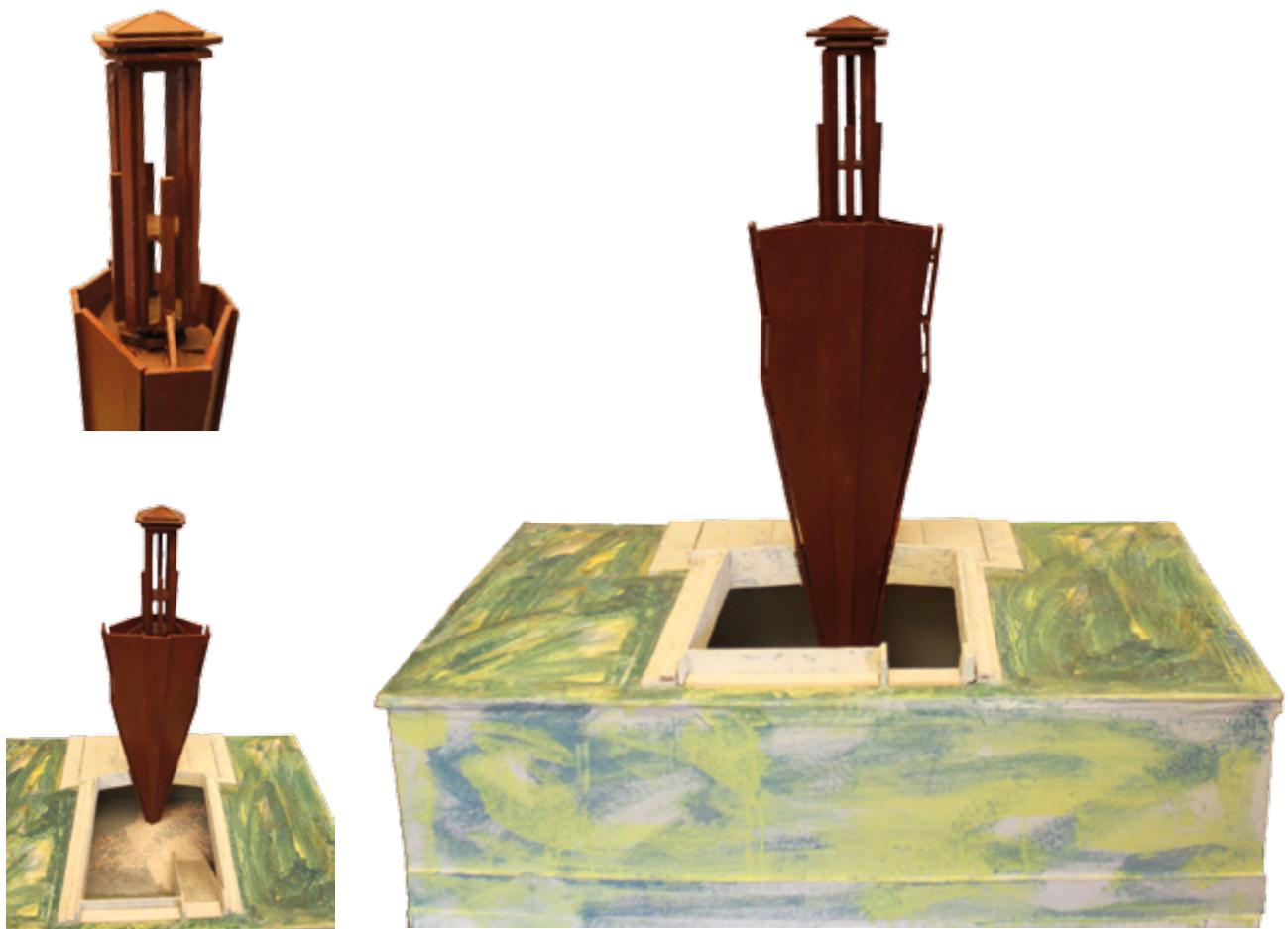
## Ein Rundhaus in Ardahan

Ardahan, Hauptstadt der gleichnamigen nordöstlich türkischen Provinz, die an der Grenze von Georgien, Armenien, Ostanatolien, Transkaukasien liegt und im Süden an Kars, im Südwesten an Erzurum, im Westen an Artvin grenzt. Die Bevölkerung besteht aus Türken und Minderheiten, darunter sind Yerri, Ahiska und Karapapaken/Terekeme) und Minderheiten von Georgiern, Lasen, Kurden, Tscherkessen und anderen. Die ältesten Inschriften aus Ardahan finden sich bei Çıldır (Hanak-Inschrift) und stammen von den Urartäern. Die Kimmerier gerieten im 8. Jhd. v. Chr. auf ihrem Weg vom Kaukasus nach Anatolien in Kontakt mit dem Reich von Urartu. Nach Urartu beherrschten um 650 v. Chr. die Meder diese Gegend. 550 v. Chr. ging die Herrschaft auf die Perser über. Danach gehörte Ardahan verschiedenen Reichen und Kulturen an, wie den Georgiern, Griechen, Römern und Armeniern. 1069 kam Ardahan unter die Herrschaft der Seldschuken. Ab 1551 herrschten die Osmanen bis zu ihrem Niedergang, danach kam dieses Gebiet an die Demokratische Republik Georgien. Die Sowjetunion gab nach der Okkupation Georgiens mit dem Friedensvertrag von Brest-Litowsk dieses Gebiet an die Türkei ab. Ardahan wurde mit der Provinz Kars

zu einer Provinz zusammengefasst, ab 1992 aber wieder zur eigenen Provinz.

2004 zerstörte ein schweres Unwetter und der darauffolgende strenge Winter in der Region unzählige Bauwerke, Wohnhäuser und öffentliche Einrichtungen. Durch einen Mitarbeiter am Institut erfuhren wir von dem riesigen Ausmaß der Schäden. Gleichzeitig beschäftigten wir uns mit Bauformen im Rahmen eines Seminars, die den Gebäudetyp Rundhaus (Jurte) analysierten und wir beschlossen, unsere Ferien damit zu verbringen, diesbezügliche Studien vor Ort zu betreiben, die dann im Seminar als Vortrag vorgestellt würden. Von Stuttgart aus organisierten wir mit einer betroffenen Familie unsere Mitwirkung beim Wiederaufbau ihres Hauses. Das uns zur Verfügung stehende Bildmaterial ließ keinen Zweifel zu, dass ein Neubau notwendig wäre, da eine totale Baufälligkeit des Altbauvorlag. Nicht nur das Unwetter, sondern auch die Zeit, hatte dem mehr als 60-jährigen Haus, das keine Unterkellerung und Isolierung hatte, zugesetzt. Nach der Feststellung des Nutzungsanspruchs der Familie, den herrschenden Wetterbedingungen und der historischen Entwicklung im

# Limes



Bereich des regionalen Wohn- und Siedlungsbau entschieden wir uns, der Familie ein Rundhaus vorzuschlagen und bei den Bauarbeiten mitzuwirken. Im Juli 2006 fuhren wir mit einem Kleinlaster voll beladen mit Bauteilen (Türen, Fenster, E-Material etc.), einer Bauplanskizze und einem Papiermodell nach Ardahan. Ziel war, neben der Errichtung des geplanten Einfamilienhauses mit 100 m<sup>2</sup>, auch eine entsprechende Arbeitsmethode zu entwickeln, die eine Wiederverwendung des brauchbar gebliebenen Materials in den Neubau garantierte, die zur Verfügung stehenden Bauarbeiter und Helfer zu organisieren und die Familienmitglieder, die nach türkischer Tradition in selbstverständlicher Weise mitbauen, zu integrieren. Das mehr als 3.000 km entfernte Ziel erreichten wir nach vier Tagen und drei Nächten abenteuerlicher Fahrt durch die gerade neu entstandenen Staaten des zerfallenen ehemaligen Jugoslawien und quer durch die Türkei bis an deren Ostgrenze. Die Abbildungen zeigen sowohl die Schönheit dieser Region als auch deren karge und wenig fruchtbare Landschaft. Für den Bau des Rundhauses standen unser dreiköpfiges Team, vier Bauarbeiter und drei Familienmitglieder zur Verfügung. Mit dieser Mannschaft schafften wir den Rohbau

und das Dach, der Innenausbau wurde nach unserer Abreise durch die Familie erledigt. Heute wird das Rundhaus von fünf Personen bewohnt und steht kurzfristig auch den in Deutschland lebenden vier Kindern des Bauern als Gästehaus offen. Der Bau basiert auf Skizzen und einschlägigem Fachwissen. Der Bautrupp war auf die Errichtung von Familienhäusern und die Einbindung von Familienmitgliedern und anderem Fachpersonal spezialisiert. Die Gruppe hatte sich nach dem großen Erdbeben formiert und zog von Baustelle zu Baustelle. Beispielsweise übernachtete der Trupp in unmittelbarer Nähe in zwei großen Zelten und war Selbstversorger. Abends hielten wir laufend Baubesprechungen ab und ergänzten unsere Stücklisten. Der Einkauf wurde durch den ältesten Sohn der Familie erledigt. Einige Kilometer davor führt der Weg nach Ardahan von einer Anhöhe dahinter in die weite Ebene, wo sich die Stadt, mit landwirtschaftlich genutzten Flächen umgeben, erstmals zeigt. Von der Ruine der Moschee am höchsten Punkt, von der das Minarett und die Wanddekors noch gut erhalten sind, führt seitlich ein schmaler Weg zu einem aufgelassenen Friedhof mit steinernen Sarkophagen, die teilweise geöffnet sind.



## Amorphe Architektur

Die Idee, die Gebäudefigur eines sitzenden, auf Beute lauernden Adlers nachzuempfinden, bezieht sich einmal auf die Position der elektronischen Medien und deren Möglichkeit und Mobilität, auf die Beschaffenheit des möglichen Bauplatzes auf dem Gelände der Universität und auf die Qualität der umliegenden Landschaft. Der Bauplatz reicht bis zur Bergkante des Mount Carmel und gibt den Blick zuerst auf einen Streifen verbauten Gebiets mit gemischter Nutzung, auf den Badestrand von Haifa, den Hafen und das Meer frei. In unmittelbarer Nähe grenzt das Universitätsgelände der Universität Haifa, zwei Drusendorfer und das fünf Kilometer weiter entfernte, noch bewirtschaftete Katholische Kloster. Gleichzeitig reicht der Blick weit in das Landesinnere, zur Rechten bewaldete Hänge, zur Linken landwirtschaftliche Nutzung bis zum Horizont. Das Raumkonzept der Medienhochschule umfasst neben einer großen Mehrzweckhalle für Film- und Videoaufnahmen, die in unterschiedlich große Einheiten umgewandelt werden kann, ein Trickfilmstudio, Räume für Computerarbeitsplätze, Seminarräume und ein Medientheater für Musik, Literatur und Theateraufführungen. Dieses Theater wird in

Kooperation mit den örtlichen TV- und Filmproduktionen genutzt. Der vorliegende Entwurf entstand auf Einladung für das Gelände der Universität Haifa, Mount Carmel, zwei Kilometer von Haifa entfernt und entspricht der Widmung, die sich die Universität Haifa bei ihrer Gründung gab. Nämlich, »Lehre und Forschung der Bevölkerungsstruktur entsprechend, die hauptsächlich aus Juden, Drusen, christlichen und muslimischen Palästinensern besteht als legitimes Recht zu formulierten und sicher zu stellen«. Die Universität Haifa am Mount Carmel betreibt als einzige akademische Lehranstalt Institute und Forschungsstätten der Rechts-, Sozial- und Geisteswissenschaften und sichert aufgrund einer entsprechenden Quotenregelung Studienplätze für die einzelnen ansässigen Volksgruppen. Demzufolge ist es nur legitim und logisch, dass der Staat Israel und die Stadt Haifa in Zusammenarbeit mit der Universität eine Medienhochschule ansiedeln wollen. Zugleich ist neben der Informations- und Wissensverbreitung durch Lehre und Forschung auch die besondere Bedeutung der Neuen Medien über die Landesgrenzen hinaus im Lichte der speziellen Situation im Nahen Osten von Wichtigkeit.

# Rundhaus – Ardahan



## Bewohnbare Skulpturen auf Ibiza

Ausgangspunkt des Entwurfes war die Notwendigkeit, die Karl Dudeck Kunststiftung auf Ibiza, die der Autor von 1988 bis 1992 leitete, auf eine wirtschaftliche Basis zu stellen und damit ihre Aufgabe, Kunst zu fördern, zu sichern. In der Folge mussten entsprechende Renovierungen und Erneuerungen durchgeführt werden, da die Standards weder im Bereich der Wärmedämmung, noch der elektrischen (Beleuchtung, Internet etc.), technischen und sanitären Anlagen in den Arbeits- und Wohnräumen sowie in den Parkanlagen der 1978 gegründeten Stiftung genügten.

Die Entwürfe der beiden Haustypen A und B, die als Mietobjekte gebaut werden sollten, experimentieren unter Be-

rücksichtigung der technischen Entwicklung mit amorphen und technischen Strukturen. Mittels formaler Polaritäten im Bereich der Gestaltung sollten durch amorphe Lösungen interessante Oberflächen, in der Folge Architekturgestalt durch spezielle Texturen, gekrümmte, gekippte und gedrehte Flächen hergestellt werden, die die üblichen glatten und senkrechten Wände und Oberflächen ablösten. Weiter war der Einsatz farbiger Flächen geplant, die perspektivische Spannungsfelder und Sichtweisen für »neue formale Strukturen – Architekturgestalt« provozierten. Die mobilen Grundrisse garantierten eine Raumordnung, die den jeweiligen Bedürfnissen der Mieter Raum sicherte.



## Haus Jerusalem

Das Haus Jerusalem entwarf der Autor im Rahmen der Lehre an der Universität Haifa und suchte in Israel und Deutschland nach Förderern. Die tägliche Konfrontation mit den vielschichtigen Problemen des Nahen Ostens, wie etwa der täglichen Gefahr eines Terroranschlags sowie der Versuch beider Volksgruppen, die vielen kulturpolitischen Ansprüche und Forderungen im 20. Jahrhundert durch religiöse Verheißungen aus den religiösen Schriften Thora, Bibel und Koran und aus Legenden sichern zu wollen, provozierte beim Autor die Arbeit an einem Haus, das das Gespräch zwischen den am Ort befindlichen Weltreligionen Christentum, Islam und Judentum, letztere als dem Ursprung der drei Weltreligionen, fördert. Genau an der Grenze zwischen Israel und Palästina in Ostjerusalem sollte das Gebäude stehen und für Toleranz und Brüderlichkeit werben, das gemäß dessen Widmung, der Förderung des Dialogs zwischen Christen, Muslimen und Juden dient und in dem die Verständigungsarbeit in Theorie und Praxis durchgeführt wird. Das Gebäude stellt Räume für Seminare, Workshops, Medienarbeit und Gottesdienste zur Verfügung und ist so Mittel des Kennenlernens.

## Synagoge Offenbach

Im Rahmen des Neubaus der Synagoge Offenbach, nach Konzepten und Entwürfen des Frankfurter Architekturbüros Jacoby, wurde ein Erschließungselement für den Eingangsbereich entworfen. Dieses Element erfüllt sowohl inhaltlich als auch formal die Aufgabe, die Erinnerung an die Ereignisse von 1933 bis 1945 wachzuhalten, diese zu dokumentieren, der Kristallnacht zu gedenken und zu mahnen und gleichzeitig auf eine positive Vision für Gegenwart und Zukunft hinzuweisen.

Der gestaltete Glasschirm als Raumelement ist dem Eingang der Synagoge vorgelagert und setzt sich aus einer großen Zahl unregelmäßig zerbrochener Teile von Glasscheiben zusammen. Das zertrümmerte Glas wurde mit einer Textstelle aus dem Kaddisch (Totengebet) unterlegt. In der Synagoge selbst befindet sich neben dem Thoraschrein ein ebenfalls gebrochenes und wieder zusammengefügtes Glasfenster, eine angerostete gekrümmte Eisenwand, Spuren unterschiedlichster Strukturen und Texturen von verbrannten Materialien Holz, Textilien und Leder. Den Abschluss bildet eine mit Naturlei-



## »Der Kriegermacher« Zyklus GmbH

nen bespannte Fläche, über die Blut und schwarze Farbe geronnen, geschüttet und angetrocknet ist.

All diese Objekte symbolisieren das Schicksal von 6 Millionen Juden, die durch die Nazis ermordet wurden. Zugleich dokumentieren die künstlerisch bearbeiteten Gegenstände die geschichtlichen Ereignisse von 1933 bis 1945 und rufen zum Gedenken und zur Mahnung auf.

Der Zyklus GmbH (Gesellschaft mit beschränkter Haftung) umfasst drei überlebensgroße mit Goldfarbe bemalte Skulpturen »Der Wirtschaftsmacher«, »Der Kulturmacher« und »Der Kriegermacher«. Die Präsentation erfolgt 1975 im Rahmen der Ausstellung der Wiener Festwochen »Skulpturen« zusammen mit Skulpturen von Alfred Hrdlicka im Albert Schweizer Haus.



## Der Grenzwächter

Der Wächter, Rauminstallation, stand an der Grenze von Österreich zu Tschechien und war 1976 ein Beitrag für das Festival »Grenzzeichen« der Stadt Litschau im Waldviertel/Österreich. Anlass für die Installation war ein Zwischenfall an der Grenze zwischen Österreich und der Tschechoslowakei während des Prager Frühlings, der zum Tod eines fliehenden tschechischen Bürgers geführt hatte. Mittels dieses Kunstobjekts wurden verschiedene Hinweise auf das Werden und das Vergehen in der Natur verdeutlicht, um die Erinnerung an den zu Tode gekommenen, unbekannten Mann aufrechtzuhalten. Der Wächter, der stellvertretend für die österreichische Gesellschaft steht, ist abwesend, seine aus Segelleinen mit PVC gesteifte Hülle in den Farben Rot und Blau wartet auf den nächsten Flüchtling, in der Absicht, zu helfen. Die Farben Rot und Blau, Farben des Barock weisen auf die groß angelegte Geste des Helfens hin, die im vorliegenden Fall kaum gelingen konnte, da die Grenze zwischen Österreich und der Tschechoslowakei kaum zu überwinden gewesen war. Demzufolge verweist der beigegebene Text als Trost auf die Natur und den Zugang des Menschen zur Natur.

## Der Garten der vier Jahreszeiten – Landschaftsarchitektur für einen Platz in Wien

Die Skulpturen sind als Beitrag zur Verbesserung des Stadtbildes gedacht und sollen gleichzeitig an die fast vergessene Tradition der Gartenarchitektur vergangener Zeiten anknüpfen. Die verschiedenen gesetzten Pflanzen, (Sträucher) Gräser, Blumen, etc. spiegeln entsprechend ihrer Blütezeit im weitesten Sinn den Wechsel der Jahreszeiten wider. Im Rahmen des Projekts »Entwürfe für Wien«, das die Architektenkammer in Zusammenarbeit mit der Stadt Wien durchgeführt hat, lieferte das Atelier Traub zum Thema »Städtischer Raum, städtischer Platz, Garten- und Landschaftsgestaltung« vier, der jeweiligen Jahreszeit entsprechend bepflanzte und blühende Erdhügel mit dem Titel »Gärten der vier Jahreszeiten«, der auch als Programm für die Gestaltung steht. Die Flora der Erdhügel wird mit Künstlichkeit in Kontrast gesetzt. Ein weiterer Anspruch auf spannungsreiche Kontrastierung wurde



## »Zyklus Spuren«

durch den Einsatz von Keramik, Holz und verschiedensten Gesteinen verwirklicht. Farbige Keramikplatten, die die Grundfarben der jeweiligen Jahreszeit symbolisieren und verschiedene bearbeitete Steine, deren Oberflächen geschliffen, aufgeraut und behauen sind, bis hin zu Stahl- und Holzelementen sind den jahreszeitlichen Blüten und Blättern als Gestalt gegenübergestellt. Pflanzen und Blumen verweisen einmal auf die heimischen Arten, anderseits werden diese von exotischen Hölzern, Blüten und Blättern kontrastiert.

Aus der Bepflanzung entstehen die Figuren 1 »*Der Frühling*«, Figur 2 »*Der Sommer*«, Figur 3 »*Der Herbst*« und Figur 4 »*Der Winter*«.

Die vier Skulpturen (Erdhügel) sind durch ihre Größe und Gestalt Park und Landschaft; begeh- und daher benutzbar<sup>82</sup>.

Im Rahmen des Zyklus »Spuren« entstanden 1993 zwölf Objekte, die 1994 von der Galerie Bischoff bei der Frankfurter Kunstmesse präsentiert wurden. Abdrucke von Knochenteilen werden verschwommen auf dem tiefsten Punkt des Wandobjekts, das von einer gelatineartigen Masse überschwemmt ist, sichtbar. Über die Objektoberfläche aus PVC-Flächen sind Spuren von fließender blauer Farbe zu sehen, die zur bleiernen Erinnerungsebene mit eingestanzten Daten von zu Tode gekommenen Häftlingen in Mauthausen an der Donau führen.

<sup>82</sup> Ingenieur- und Architektenkammer für Wien, Niederösterreich und Burgenland, Wien 1990, S. 94



## Nihil firmum est – oder Hommage an Heinrich Heine

### **Wahrnehmung – Kunst und Psyche**

Analyse/Gastkommentar<sup>83</sup>: In der Serie der Arbeiten, die der Künstler Herbert Traub unter dem Titel »Nihil firmum est« zusammenfasst, führt er nicht nur eine ästhetisch-formale und inhaltliche Diskussion als Antwort auf die künstlerisch-stilistischen Tendenzen der Kunstentwicklung seit den 70er-Jahren, sondern liefert zugleich auch eine Auseinandersetzung mit seiner persönlichen Entwicklung und kulturellen Befindlichkeit. Der Titel legt die Grundlage für die Objektserie dar, indem sie eine über Jahre entstandene Entwicklung und gegenwärtige Position zusammenfasst. Nichts ist abgesichert, zuverlässig, abgegrenzt, demzufolge befindet sich alles in Veränderung. Es gibt kein festes, allgemeinverbindliches Wertemuster (und zwar auf keiner Ebene), auf das sich der Künstler des ausgehenden 20. Jahrhunderts stützen bzw. aus dem er schöpfen kann. Wohl mögen die Künstler für sich ein subjektives Wertennetz schaffen und definieren, aber selbst

dieses erfährt im Laufe eines Lebens Wandlungen, Brüche, totale Umkehrungen. Ideologien, die in diesem Jahrhundert so rasch aufeinanderfolgten, haben sich eine nach der anderen als nicht ausreichend oder als brüchig erwiesen. Die Naturwissenschaften, die noch in den 50er-Jahren ein goldenes Zeitalter zu versprechen schienen, haben deutlich wie nie zuvor auch die Grenzen des puren Wissenschaftsdenkens in Technik und Naturwissenschaften auf erschreckende Weise vor Augen geführt und die von ethischer Verantwortlichkeit losgelöste materielle Machbarkeit als Gefahr deutlich werden lassen. Aber auch innerhalb der Kunstdiskussion hat dieses Jahrhundert eine derartige Infragestellung ihrer tradierten Positionen vorgenommen, dass sie schließlich zur Infragestellung ihres Selbst, zur vollkommenen Grenzüberschreitung und Verwischung zwischen Kunst und Realität gelangte<sup>84</sup>. Die über Jahrhunderte geführte Streitfrage innerhalb der Kunst, ob diese die Nachahmung der Natur (Mimesis) oder die

83 Traub, Barbara, Nihil firmum est, Stuttgart 1998, Katalog Galerie Walter Bischoff

84 Vgl. Dieter Roth: »Die Kunst ist für mich erledigt«, Kunstaktion, Staatsgalerie Stuttgart 1979



Überwindung derselben zur Aufgabe habe, die von Künstlern und Philosophen geführte Diskussion, ob Kunst vornehmlich für sich selbst stehen müsse oder darüber hinaus eine für die Rezipienten kommunizierbare Aussage zu treffen habe, die von jeder Künstlergeneration festgelegten inhaltlichen und formalen Positionen der einzelnen Gattungen wurden in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts radikal über Bord geworfen. Das Bilden und das Erkennen der Werke hat sich grundlegend gewandelt, eine explosionsartige Vermehrung der Darstellungsformen hat stattgefunden, was ein abgegrenztes und auf sich selbst konzentriertes Bild war, findet sich als Objekt, als shaped canvas, als Installation, als Konzeptkunst, als Performance oder dergleichen wieder.

*Die Malerei bastardisierte sich mit der Bestimmung, die man bis dahin dem Relief, der Skulptur, der Architektur zugeordnet hatte, die Verfransung der Gattungen betrifft alle in der Neuzeit bewährten Bildformen<sup>85</sup>.*

Dieses von den Künstlern herbeigeführte ineinander gleiten der Gattungen bedeutet nicht nur eine Erweiterung der Dar-

stellungsformen, sondern besetzt den nun oftmals gebrauchten »Objekt-Begriff« mit neuen inhaltlichen und philosophischen Ideen, indem die strenge Trennung von Subjekt und Objekt überwunden und in der künstlerischen Arbeit versucht wird, beide aufeinander zuzubewegen. Am weitesten ist dieser Schritt in der Videokunst vollzogen.

*»In ihm lösen sich das gegenständliche Bewusstsein, das sichere Gegegnüber von Subjekt und Objekt und damit die ihrer selbst gewisse Kunst überhaupt auf und konstituieren sich neu, in ungesicherter und doch selbstgewisser Schwebe«.<sup>86</sup>*

Wenn der Autor also von 16 »Objekten« spricht, so stellt für ihn dieser bewusst gewählte Begriff einerseits die Befreiung von jedem Gattungsbegriff dar und bedeutet zugleich auch die Überwindung vorgegebener, tradierter, formaler, inhaltlicher Ordnungsschemata. Von seiner Ausbildung her als Skulpteur, Maler und Grafiker geprägt, sind seine künstlerischen Arbeiten ein Beleg dafür, nicht nur die Dominanz der einen oder anderen Gattungskategorie mittels seiner Arbeiten zu überwinden, sondern diese bewusst aufeinander zuzubewe-

85 Gottfried Boehm, Bilder jenseits der Bilder. Katalog der Ausstellung: Transform, Bild-Objekt-Skulptur im 20. Jahrhundert, Basel 1992, S. 15–21)

86 Salman, Elmar, Im Bilde sein. In: Was ist ein Bild. Hsg. v. Gottfried Boehm, München 1995, 2. Aufl., S. 216



gen und deren Grenzen in einem Annäherungsprozess zu verschieben. Die Arbeiten, die er »Objekte« nennt, zeigen auf formaler und ästhetischer Ebene das Bestreben auf, die starre Zweidimensionalität und den geistigen Kerker eines Rahmens sprengen zu wollen und den realen Raum als Bildfaktor miteinzubeziehen. In seinen frühen Arbeiten sich mit der Strömung der abstrakten Kunst auseinandersetzend und sich schließlich davon abwendend, war er mehrere Jahre geprägt von der Überzeugung und dem Wunsch, der Kunst im realen gesellschaftlichen Leben die Funktion der kritischen Position zuzuschreiben, welche sich einerseits darin äußerte, dass er sie als Mahnerin für gesellschaftliche Missstände bzw. als Institution für die Selbstreflexion über menschliche Verhaltensweisen als Reaktion auf die sozioökonomische und politische Entwicklung sah. Auf der formalen Ebene führte ihn dies als Künstler dazu, sich mit der menschlichen Figur im Bereich von Tafelbild und Skulptur vielfältig auseinanderzusetzen. Ende der 70er-Jahre ist für ihn diese Aufarbeitung abgeschlossen und die Überwindung des menschlichen Körpers sowie der menschlichen Figur mit der Skulpturengruppe »Die Passanten«<sup>87</sup> vollzogen. Von nun an folgt inhaltlich eine Wendung von allgemeinen gesellschaftlichen Betrachtungen auf

die subjektive Erlebniswelt des Künstlers, auf seine persönliche Wahrnehmung im Raum-Zeit-Kontinuum und auf formaler Ebene eine Abwendung von den traditionellen Gattungen der Kunst hin zum Raumobjekt und zur Rauminstallation, die nicht diesen neuen Wahrnehmungshorizont transportieren sollen, sondern selbst Gegenstand der Reflexion sind. Dass er dies gewissermaßen mit einem Augenzwinkern bzw. mit einer von Ironie geprägten Distanz vollzieht, erklärt sich nicht nur aus der Tatsache heraus, Kunstschafter am Ende eines Jahrhunderts zu sein, oder gegen den tierischen Ernst ankämpfen zu wollen, sondern spiegelt vor allem seinen Wunsch wider, sich über alle Diskussionen und Theorienansätze hinweg sein persönliches Lustempfinden als Schöpfer zu bewahren. Kunst zu schaffen bedeutet für ihn immer auch, Sinnlichkeit erfahrbar werden und der eigenen Lust am Umgang mit Material, Farbe, Raum, Licht, freien Lauf zu lassen. Zugleich sucht er zwischen den beiden Grenzpolen, die die Kunstströmungen der letzten 30 Jahre erreicht haben – und zwar zwischen der Augenblickskunst, wie etwa dem Aktionismus oder der Kunst der steten Veränderung bis zu deren Zerstörung oder Auflösung, wie dies bei der Naturkunst der Fall ist, und dem vollkommen von Zeit und Raum abgelösten monochromen Kunstwerk – in seinen Objekten durch Schichtung, Reihung, Abfolge, nicht nur eine zeitliche Dimension, sondern auch Rhythmus und Bewegung zu ver-

87 Traub Herbert, Figurengruppe »Die Passanten«, Wien 1986, Donauinsel



mitteln. Im Gegensatz dazu setzt er in seinen Rauminstallativen als Kontrastmittel zur räumlichen Ausdehnung das flächige Bild des Bildschirms ein, das der Beobachter aus der Bewegung, die das Betrachten einer Installation erfordert, wieder zur stillstehenden Kontemplation vor der Bildabfolge auf dem Monitor zwingt. Zugleich gilt für die Raumbilder (Objekte) und Rauminstallationen der Versuch des Künstlers, das Original in seiner Unmittelbarkeit, das seit den Ready mades und der Video-Kunst infrage gestellt ist, für die Kunst wiederzugewinnen. Beide Darstellungsmodi – Objekte oder Installationen – verbindet ein starkes Element der Rhythmisik, die durch Abfolge, Reihung, Wiederholung entsteht. Das Prinzip der Reihung findet in den 16 Wandobjekten in zweifacher Hinsicht seine Anwendung: jedes Objekt, zunächst einzeln für sich betrachtet, besteht aus mehreren Teilen, und zwar vier, die so hintereinander gefügt sind, dass nur ein Bestandteil unmittelbar an der Wand befestigt ist; die drei übrigen Teile ragen in gestaffelter Entfernung von der Wand in den Raum hinein, gleichsam wie eine aufgeklappte Aktenmappe. Der an der weißen Wand befindliche Part des Artefakts ist ein schwarzes Quadrat, Größe circa  $15 \times 15$  cm. Danach folgt in einer Entfernung von etwa 5 cm parallel dazu ein leerer Metallrahmen. Von diesem wiederum 5 cm entfernt steht parallel dazu ein transparenter Schrein, der teilweise durch eine weggeklappte Fläche abgedeckt ist, die schräg in

den Raum ragt und von ihrem Aussehen her wie eine Wand scheibe wirkt. Die dem Betrachter zugewandte Seite der metallenen Fläche ist weiß bemalt und vermittelt so den Eindruck, als ob ein Stück Wand oder Tapete aufgerissen wäre, hinter der mehrere Teile zum Vorschein kommen. Die der Mauer zugewandte Seite erscheint in sphärischem Blau. Die 16 Objekte in ihrer Gesamtheit stellen eine Reihung dar, da alle nicht nur aus der gleichen Anzahl von Bestandteilen bestehen, sondern diese auch in gleicher Weise angefertigt, aus gleichen Materialien hergestellt, in gleicher Weise bemalt und befestigt wurden. Eine Unterscheidung entsteht aus den Inhalten heraus, welche in die gläsernen Schreine eingegossen wurden. Durch die Kommunikationswissenschaften wissen wir, dass der Mensch für die Entschlüsselung von Inhalten der Redundanz und Gleichförmigkeit bedarf, um Unterschiede bzw. Abweichendes besser wahrnehmen zu können. Das heißt, auf formaler Ebene liegt eine serielle Komposition von 16 Raumbildern vor, in der Materialien, Form, Größe, flächige und räumliche Gestaltung gleich sind. An Materialstoffen wurde für den Rahmen, für die in den Raum geklappte, wellige Fläche sowie für das Quadrat und dessen Verbindungsstelle zwischen geklappter Fläche und Wand, Metall (Eisen) verwendet. Das Metall steht einerseits als Material für sich selbst und ist zugleich Malgrund. Die Schreine sind aus Plexiglas hergestellt, deren Inhalte in Kunstharsz eingegossen wurden.



Der metallische Rahmen steht leer, ohne den erwarteten Inhalt, nämlich das Bild, im Raum. Das was seine Aufgabe wäre, nämlich das Bild zu halten, befindet sich hinter bzw. vor ihm. Er selbst ist durch die Leere, die er begrenzt, gleichsam zum Zitat geworden, zugleich wird seine Funktion der Begrenzung eines Ausschnitts der Realität umso mehr bewusst und lässt an den Sinspruch Laotses über das Wesen der Dinge im Buch Tao te King erinnern: »Dreizig Speichen umgeben eine Nabe – in ihrem Nichts besteht der Räder Werk: man formt Ton zu Töpfen – in ihrem Nichts besteht der Töpfe Werk.« Der Rahmen, dessen Funktion im traditionellen Kunstwerk darin festgelegt ist, die Ebene der Fiktion bzw. Imagination vom realen Raum abzugrenzen, ist hier funktionslos geworden, steht nur für sich selbst. Umso mehr erfüllt er die Rolle des Verweises auf das abwesende Spiel von Realität und Artefakt. Erfasst man durch in hindurch die weiße Wand, so begrenzt er ein Stück Realität, und diese wird Teil des Kunstwerks. Lassen wir die Gesamtheit der Bildlösung der einzelnen Objekte zueinander auf uns wirken, so wird der Rahmen Teil des Kunstwerks und damit von der Ebene der Realität in die Sphäre der Imagination verwiesen. Dieser ist also Teil des Artefakts als Zitat des Rahmens, ebenso wie das schwarze Quadrat als Zitat des schwarzen Quadrats von Malevich fungiert. Zugleich ruft der Künstler mit seiner Komposition die tradierten Sehgewohnheiten des Betrachters auf den Plan.

Der Rahmen vor einer Wand lenkt die Aufmerksamkeit des Schauenden auf sich. Vorder-, Mittel- und Hintergrund, die im traditionellen zweidimensionalen Bild illusionistisch dargestellt und zu einer Einheit zusammengefasst werden, finden wir hier als reale Anordnung gestaffelt wieder. Das schwarze Quadrat bildet einen wirklichen Hintergrund, der gläserne Schrein den Mittelgrund, die verklappte Fläche den Vordergrund. Tiefen- und Raumwirkung werden nicht mittels perspektivischer Illusionsmalerei erzeugt, sondern durch reale Schichtung der Flächen im wirklichen Raum. Der Rahmen, der die Leere begrenzt, verweist ebenso wie das schwarze Quadrat an der weißen Wand in redundanter Weise auf das Bild als Leerstelle

*»auf jenes weiße Feld der Autoimplikation, wo nichts gesagt und daher alles möglich ist.«<sup>88</sup>*

Das Auseinanderbrechen von Rahmen und Bildfläche kann als Repräsentant für den Auseinanderfall von der ehemals substantiellen Einheit von Welt und Bild gesehen werden. Jedes steht für sich als Künstlichkeit und Realität zugleich und

<sup>88</sup> Felix Philipp Ingold, Welt und Bild. In: Was ist ein Bild, Hsg. v. Gottfried Boehme, München 1995, S. 374ff



gewinnt für sich Eigenbedeutung. Die Grenze von Künstlichkeit und Realität wird damit aufgehoben. Hierin erobert der Künstler einen Bereich von Lebensbezug für die Kunst, nachdem die Kunst sich aus dem real-politischen Bereich zurückgezogen hat, hin zu einer Lebens-Kunst. Das Bild, das aus dem Rahmen gefallen ist, setzt sich selbst ins Bild – ist Bild im Bild. Das schwarze Quadrat an der weißen Wand als Zitat impliziert die Debatte innerhalb der Kunstgeschichte, die dieses Kunstwerk seinerseits auslöste, und zugleich verweist es auf bzw. interpretiert es einmal mehr den Titel der Objekte. Malevich sah in dem »schwarzen Quadrat« den »Embryo aller Möglichkeiten«.

*»Die nicht hintergehbare bildnerische Grund-Form des Quadrats ist Grund und Form zugleich; dies jedoch nicht als Status, sondern als Prozess, denn das eine geht ins andere über. (...) Da das Quadrat nichts außerhalb seiner selbst Liegendes darstellt, ist es auch am ehesten dafür geeignet, nicht außerhalb seiner selbst Liegendes zu bedeuten; das Quadrat ist somit die einzige Form, die nur sich selbst bedeutend, alles bedeuten kann: Bild des Selben, befreit vom Als-ob«<sup>89</sup>.*

Indem das Quadrat als Inbegriff der Abstraktion und Negativität, als strukturell einfachste und semiotisch neutralste aller flächenhaften Elementarformen definiert wird, was durch die Farbe schwarz nicht nur unterstrichen wird, sondern auch die Versprachlichung der modernen Welt belegen soll, nimmt es als Zitat innerhalb des vorliegenden Artefakts die Position eines Programms ein, das der Künstler als ein Stadion sieht, das er mit seinen Inhalten zu füllen und zugleich zu überwinden sucht. Vor diesem realen, gedanklichen und ästhetischen Hintergrund, der eine sich selbst genügende, auf sich selbst verweisende Lebens-Kunst, die als das erscheint, was sie ist, impliziert, und die durch den Rahmen noch einmal mehr als gegenstandsloses Bild, als ästhetische Aussage der Sphäre der Verwirklichung affirmsiert und damit zu einem zweifachen Spiel zwischen Fiktion und Realität auffordert, stehen die transparenten Schreine, die verschiedene Inhalte in sich bergen. In diesen setzt sich der spannungsvolle Wechsel von realer Kunstwelt und fiktiver Realität fort. Der gläserne Schrein konnotiert die Welt des Gegenständlichen, Leblosen, abgeschirmt vom Realen, das aber dennoch existent und erfassbar ist in der Sphäre des Transzendenten. Psychologisch gedeutet kann darin das menschliche Bestreben gesehen werden, einerseits Inhalte aus dem Leben zu verschließen, abzuschirmen, unzugänglich zu machen, mit anderen Worten: zu verdrängen – auf der anderen Seite aber steht die psychische

89 Felix Philipp Ingold, a.a. O.S. 373



Gegenkraft, die diese Inhalte auf einer anderen Ebene wieder auftauchen lässt und so zugänglich macht. Die Transparenz der Hülle der Schreine stellt diese Meta-Ebene dar, die auf sich aufmerksam macht und damit bedeutungstragend wird. Die verschiedenen Gegenstände in den 16 Schreinen sind materielle Bruchstücke des gelebten oder abgelebten Lebens aus dem Bereich der profanen oder religiösen Lebenswelt. Die Hälften, also jeweils 8 Inhalte gehören dem einen bzw. dem anderen Lebenskreis an. Alle Gegenstände bzw. Materialstücke tragen Spuren der Verwendung, des Gebrauchs, der Abnutzung an sich, die durch menschliche Handhabung oder durch das gelebte Leben entstanden sind. Ihrer Beschaffenheit nach offenbaren sie sich als zerschlissen, zerfranst, zerronnen, vertrocknet, verblichen, beschmutzt und verweisen damit auf die zeitliche Dimension des Vergangenen, das durch seine Konservierung für den Besucher in der Gegenwart erfassbar wird. Die einzelnen Dinge tragen Spuren der menschlichen Benutzung an sich und weisen zugleich auf menschliche Existenz hin. Anstelle des menschlichen Körpers finden wir Versatzstücke aus dem Umfeld der menschlichen Lebenswelt innerhalb der abendländischen Zivilisationsgesellschaft. Es ist der Künstler, der sich mit dem Leben des Dichters und Menschen Heinrich Heine auseinandergesetzt hat, dessen Lebensspuren und existentielle Fragestellung er aufspürt und mit seiner gegenwärtigen Ich-Welt in Verbindung bringt. Der inhaltliche Rückgriff

auf das Leben Heinrich Heines dient lediglich dazu, die eigene Befindlichkeit im deutschsprachigen Raum oder Tendenzen des Zeitgeistes mittels Parallelisierung oder Zitat zu verstärken, es ist keinesfalls mit einer Illustration oder künstlerisch-bildnerischen Darstellung der Ideen Heines zu verwechseln. Psychische Befindlichkeiten, materielle und seelische Zustände in der realen wie in der geistigen Sphäre des Grenzgängers Heinrich Heine werden vom Künstler erfasst und mit seiner Ich-Welt überlagert und ästhetisch wie formal überformt. Die einzelnen Gegenstände, die auf die vergangene Lebens- und Gedankenwelt des Schriftstellers Heinrich Heine verweisen, sind aus dem gegenwärtigen Umfeld des Künstlers herausgegriffen und durch Konservierung dem weiteren Einfluss der Zeit, den Verfallsprozessen entzogen, um damit die Reziprozität von Gegenwart und Vergangenheit deutlich zu machen und die Dimension »Zeit« als etwas Subjektives, nicht klar Festlegbares nachvollziehbar werden zu lassen. Auf inhaltlicher Ebene lassen sich Dinge in den transparenten Schreinen insbesondere zwei Lebenskreisen zuordnen: dem Bereich des Weiblichen und dem des Religiösen, wobei ersterer die männliche Sicht bzw. den Erwartungshorizont weiblicher Ästhetik und Erotik präsentiert. Wir finden jene klischierten Attribute weiblicher Sexualität, wie sie von Frauen über Jahrhunderte hinweg bis zur Gegenwart verwendet wurden und werden, um dem gesellschaftlichen Schönheitsideal zu entsprechen:



Perlenkette, Lippenstift, Spitzenunterwäsche, Parfümflakon etc. Diese unterstreichen damit zugleich deren Rolle als Feticsh in zweifacher Weise. Einerseits stehen sie für die Sicht des weiblichen Geschlechts aus der Perspektive des Dichters Heinrich Heine, der die weibliche Sexualität in unzähligen Gedichten besungen hat und in seiner ambivalenten Sehnsucht zwischen Engel und Hure ein Leben lang ideell und real auf der Suche war, andererseits aber stellen sie Surrogate einer Gesellschaft dar, wie der des Menschen der Gegenwart, in der aus psychoanalytischer Sicht das normale Sexobjekt bzw. Sexualziel zugunsten unbelebter Objekte aufgegeben bzw. von diesen ersetzt wird. Die Gegenstände, die dem religiösen Bereich entstammen, haben ihre klar umrissene Funktion und Bedeutung in der Religionsausübung eines gläubigen Juden und zwar im Lebensvollzug von der Geburt bis zum Tod. Heinrich Heine, der einer wohlhabenden jüdischen Familie entstammte und mit der Strömung der jüdischen Aufklärung und gesellschaftlichen Assimilation im bürgerlichen Deutschland konfrontiert war, setzte sich ein Leben lang mit seiner jüdischen Identität auseinander – innerhalb einer Bandbreite von Konversion und Rückkehr. Schwankend zwischen der Sehnsucht nach der geschlossenen Lebenswelt des religiösen Judentums bis hin zum aufgeklärten Menschen, für den religiöse Bindungen geistige Einkerkerung und mentale Fesseln darstellen, war er ein Leben lang ein Suchender. Diese

Ambivalenz zwischen krassem Rationalismus und Sarkasmus, gepaart mit einer Sehnsucht nach Spiritualität und Verklärung, durchsetzt von seelisch-geistigen Brüchen, dient dem Künstler Traub nur als Matrix für seine eigene Gefühlswelt. Er selbst vollzieht einen Wandel vom gesellschaftskritischen und gesellschaftspolitisch Wortergreifenden und Handelnden – ohne je Parteigänger jedweder Art gewesen zu sein, der sich jeder Gruppenideologie fremd fühlt, hin zum Suchenden nach einer spirituell-religiösen Ebene, die jenseits des krassen Rationalismus der modernen Konsumgesellschaft liegt.

*Die bewusste und späte Rückkehr zu den jüdischen Wurzeln seiner Vorfahren mag als Antwort auf eine immer stärkere dem Materialismus ausgelieferte Welt zu verstehen sein, in der die Religion sowie die Kunst zwar aus dem Rahmen der Wirklichkeit fallen, jedoch zugleich auch eine der letzten Bastionen der Spiritualität darstellen.<sup>90</sup>*

Für den 50 Jahre nach der Shoah (Holocaust) lebenden Künstler Traub bedeutet die Tatsache, in Deutschland als Jude zu leben, eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit seiner Identität, eine fortwährende Herausforderung, die subjektiv

<sup>90</sup> Salman, Elmar, Im Bilde sein. S. 21 ff. In: Was ist ein Bild, Hsg. Gottfried Böhm, München 1995, S. 209–232.



ven Grenzlinien zwischen Aufrechterhaltung religiöser Werte und Integration in eine Gesellschaft, die von rationalen Ordnungsmustern überlagert wird, zu erproben und zu bestimmen. Somit legt jedes der eingegossenen Stücke der Dingwelt die Vermutung seines Verweischarakters auf die subjektive Selbstsituierung des Künstlers nahe. In den Schreinen aus Plexiglas, einem Material der modernen Technik, montiert der Künstler leblose Gegenstände, die auf geistig-seelische Empfindungen, auf Seins-Zustände des Menschen verweisen und zugleich Unmittelbarkeit und Gegenwartsbezug vermitteln.

*»Was die bildenden Künste betrifft, so kann man – seit den Kubisten bis in unsere Tage – die vielfältigen Verfahren beliebiger ›Kollagen- oder ›Montagen‹ sicherlich mit dem Vorgehen in Verbindung bringen. Sie entspringen einer neuen sozialen Logik, die Raum und Zeit organisieren.«<sup>91</sup>*

Die mit einer dünnen, transparenten Glasschicht überzogenen und von Glasflächen umschlossenen Exemplare der Dingwelt werden von einer metallenen, aufgebogenen, mit weißem Stoff überzogenen Fläche teilweise abgedeckt. Letz-

tere suggeriert den Eindruck einer abgelösten oder aufgebrochenen äußeren Wand oder Hülle, hinter der weitere, tiefere Schichten zum Vorschein kommen. Verweilen wir ein wenig bei dem konnotativen Gedanken von Hülle und Haut. In der psychoanalytischen Forschung stellt die Erfahrung der intakten Haut einen wesentlichen Bestandteil der Ich-Findung des Menschen, der Entwicklung seiner Selbst, seiner Integrität von Körper und Psyche dar. Zugleich ist die Haut das primäre Organ, um die Welt zu erfahren und seine eigene Welt zu schützen<sup>92</sup>. Die Haut stellt die Trennwand zwischen äußerer Realität und organischer, psychischer, mechanischer inneren Welt des Menschen dar. Es ist von daher nicht überraschend, dass Didier Anzieu den Vergleich zum Bild als eine symbolische Haut zieht, ist doch die Haut zugleich das Organ einer vielschichtigen Wahrnehmung schlechthin und zugleich die Hülle, an der Lebensspuren sicht- und ablesbar werden.

*»(...) und ich stelle die Hypothese auf, dass die Haut als Körperhülle eine Übergangswirklichkeit darstellt zwischen der Zellmembran (die die Information über die – fremden oder nichtfremden – Eigenschaften der Ionen empfängt, sortiert und weitergibt) und der psychischen*

91 Vgl. Marc Le Bot, Die künstlerische Erfahrung. In: Am Anfang war das Bild. Katalog Hrg. V. Galerie de Loo, München 1990, S. 82f)

92 Anzieu, Didier, a. a. O. S. 141



*Grenzfläche (Interface), dem System Wahrnehmung-Bewusstsein des Ichs»<sup>93</sup>.*

Die Ablösung, Aufbrechung oder Durchbrechung der Hautoberfläche, der durchlässigen Schutzhülle, kann demnach in psychoanalytischer Bedeutung als Störung der Ich-Empfindung, als Aufbrechung oder Verunsicherung der Ich-Funktion verstanden werden. Von daher könnte die Zuwendung des Künstlers zur Oberfläche, zum Materialbild auch unter dem Aspekt gesehen werden, Ausdruck des sub-

jektiven Körpergefühls, der Ich-Identität und seiner Selbstbestimmung zu sein. An den 16 Objekten lässt die äußerste Fläche, die gewellt, gebogen, geschunden ist, zwei Möglichkeiten interpretatorischer Ansätze zu: nämlich jene Hülle zu sein, die die tiefer liegenden Schichten abzudecken versucht oder als Schutzschicht, die von einer inneren Kraft getrieben, aufbricht, um Verborgenes freizulegen. Aufdecken – Enthüllen – Abdecken – Verbergen sind grundlegende Mechanismen, mit denen der Mensch seine individuelle Seinsfindung und Seinsbestimmung vornimmt.

---

93 ebenda



## Das Medienkunstobjekt

Gestaltung und öffentlicher Raum: Analysiert man Orte der Kommunikation, der Information und der politischen Meinungsbildung, wie beispielsweise die zentrale Piazza del Campo in Siena, auf der das Palio di Siena, ein traditionelles Pferderennen, jährlich ausgetragen wird und alle Bürgerschichten erreicht, so stellt man fest, dass Kultur- und Ruheorte immer mehr in Wirtschaftszonen umgewandelt werden. Diese Veränderungen führen auch dazu, dass Wasserspiele und Brunnen wie etwa die Fontana di Trevi, die Barcaccia, der Vierströmebrunnen oder das Kapitol, Vorbild für viele Plätze etc. in europäischen Städten, nicht mehr geschaffen werden. Wie vehement der Verlust im Bereich der Gestaltung öffentlicher Raume ist, zeigt die Behandlung Richard Serras Platzgestaltungen in Bochum und New York durch die öffentliche Hand. 1979 wurde die Skulptur Terminal von Serra erworben und vor dem Hauptbahnhof auf Wunsch des Künstlers dort aufgestellt. Ebenso verfuhr man mit der ortspezifischen Skulptur auf der Federal Plaza in New York. Die 37 m lange und 3 m hohe etwas geneigte Stahlwand, die sowohl die Sicht wie die Überquerung des Platzes teilweise blockiert und so neue Perspektiven der Sicht bei den Bürgern provozierte, wur-

de 1989 nach heftigen Protesten durch prominente Politiker und Bürger für mehr Parkplätze und Wirtschaftszonen demontiert. Folgt man dieser Logik, so ist es nur eine Frage der Zeit bis in der Wiener Hofburg Autos parken, jedoch Kunst und Ruhezonen weiter demontiert oder verhindert werden. Noch dominieren dort Kleincafés, reklamefreie Fassaden und somit Ruhezonen für die Menschen.

Inhalt: Die Interaktion garantiert die aktive Einbeziehung des Betrachters in den künstlerischen Prozess. Der Betrachter löst mit seiner Gestik und seinen körperlichen Bewegungen die Interaktion aus und provoziert Bilder, Text und Tonfolgen. Die Barrikade, nach der auf der einen Seite der aktive Künstler mit seiner Kunst und auf der anderen Seite der Betrachter als passiver Konsument erscheint, wird aufgehoben. Dieser Demokratisierungsprozess verzichtet bewusst auf die üblichen vorprogrammierten audio-visuellen Bild- und Ton-Strukturen, diese entstehen durch die Interaktion und nicht mehr durch die Vorgabe des Künstlers. Die Handlungskompetenz haben daher Betrachter und Künstler gleichermaßen.



Form: Die Oberflächen, Formen und Strukturen der Skulptur stellen signifikante Formen von sich bewegendem Wasser dar. Die wechselnden Licht- und Farbverhältnisse, die in den Interaktionen wechseln und das Material der Skulptur, Glas, PVC (Plexiglas) sowie die eingesetzten Metalle verweisen auf die Transparenz des Wassers.

Die digitalen Strukturen, Interaktion: Videokameras und Monitore erfassen die Gesten und Bewegungs- und Handlungsabläufe des/der Betrachter, abstrahieren und setzen diese in Impulse um, die Bild- und Tonstrukturen in visuelle Erscheinungen transformieren. Zugleich werden Text- und Tonstrukturen aktiviert und zugespielt, die durch Reizworte des Betrachters ausgelöst werden. Die Oberflächenanteile der Skulptur sind beweglich, sie vollziehen durch Interaktion Gesten und Bewegungen des Betrachters nach. Das Medienkunstobjekt bietet audiovisuelle Strukturen an, die auf

unmittelbarer Interaktion zwischen Objekt und Betrachter beruhen. Die Farbe der Skulptur verändert sich ebenfalls und wird durch das Erscheinungsbild des Betrachters ausgelöst. Bei mehreren Betrachtern basiert die Entscheidung des Programms auf der quantitativen Farb-, Geräusch- und Bewegungshierarchie. Die Skulptur als interaktives Medienkunstobjekt aktiviert den Betrachter zur Auseinandersetzung und wird dadurch erst zum Kunstwerk. Die Interdependenz zwischen Kunst-Objekt und Betrachter ist ein wichtiger Bestandteil der Gesamtkonzeption des Medienkunstobjekts, insbesondere der Wechsel und das Spiel zwischen Realität, Spiegelung, Fiktion und Wirklichkeit, Vorgabe und Individualität, Programmierung und Spontanität. Das Medienkunstobjekt ist aufgrund seiner inhaltlichen wie formalen Einheit den traditionellen Medien (Skulptur/Malerei) als auch den audio-visuellen Medien zugeordnet und steht im Kontext von sozialer und ökologischer Dimension.



## Container Dachau

In sechs Containern versiegelt sind Alltagsobjekte, Fotos und Farben, die während der Jahre 1933–1945 von besonderer Bedeutung waren.

Die sich abhebenden Oberflächen geben erst die inhaltlich auf die NS-Zeit verweisenden Gegenstände frei und weisen inzwischen auch auf Gegenstände hin, die von der Geschichte durch Distanz inhaltliche Erweiterung erfahren haben. Eichenlaub mit Schwertern war einer der höchsten Orden der Nazis, während der Eicheljunge im Altdeutschen Kartenspiel eine begehrte Spielkarte ist. Die Schuhe und Kleider, der Stacheldraht und die Chemiegebinde im Container könnten beispielsweise auf deren Entsorgung hinweisen. Im vorliegenden Falle jedoch zielen diese auf die zurückgebliebenen Gegenstände der ermordeten KZ-Häftlinge der verschiedenen Konzentrationslager.

Im Gegensatz zur Gedenkstätte von Dani Karavan, die dieser für den Deutschen Staat in Spanien an dem Ort, wo sich Walter Benjamin auf der Flucht vor den Nazis in unmittelbarer Nähe eines katholischen Friedhofs das Leben nahm, gestaltete, stellt das Erinnerungsobjekt »Walter Benjamin oder ein Berliner Kindl« eine intim-mobile Struktur dar. Aufgrund der Größe des Erinnerungsobjektes ist die unmittelbar haptische und visuelle Wahrnehmung gegeben, dadurch ist die totale Überschaubarkeit sichergestellt, die für den Transport der Botschaft notwendige Voraussetzung ist.

Die Botschaft: Der deutsche Junge »Walter«, jüdischer Herkunft, wurde von dem deutschen Jungen »Walter« umgebracht, indem er diesen psychisch über die Klippen in Spanien ins Meer und in den Tod drängt. Der Künstler/Autor stößt mit einem Glas »Berliner Kindl« (Berliner Biersorte) mit dem großen Philosophen und Medientheoretiker »Walter Benjamin« auf dessen Unsterblichkeit an.



## Mauthausen – Hommage an Otto Hirsch

Zwei Elemente in L-Form stehen sich gegenüber. Bei Element 1 ist die Farbe Rot, rot wie Blut, dominant. Im Element 2 ist blaue Farbe, blau wie ein wolkenfreier lauer Sommerhimmel, vorherrschend. Otto Hirsch hat Familienmitglieder und andere vor den Nazis in Sicherheit gebracht. An sich selbst, sich zu retten, hat er nicht gedacht. Der Stuttgarter wurde 1942 in Mauthausen ermordet.

Das Blau des Himmels überwindet das rote Blut.

## FACIES – Wiener Block

Es sind die Träume, die Wunschvorstellungen und die Reisen, die wir oft am Fenster stehend, unternehmen. Unsere Köpfe sind dann voll von Farben, Formen, Menschengestalten und Landschaften.

# Nachwort

Die Vorstellung Kunst und deren Reflektion mit den Erkenntnissen von Geistes-, Natur- und Technischen Wissenschaften zu bewerten, darzustellen und zugleich eine praktikable Arbeitsmethode für die Kunstproduktion zu entwickeln, hat sich im Rückblick nach Fertigstellung der vorliegenden Studie weitgehend erfüllt. Diese Vorgangsweise wurde möglich, da in den letzten Jahrzehnten mit einem erweiterten Kunstbegriff weltweit Kunst produziert wird, die in Galerien, Museen, Biennalen, Events etc. dominiert. Gleichzeitig erschien im selben Zeitraum eine Vielzahl von wissenschaftlichen Schriften, die eine grundlegende Veränderung in der Kunst, der Kunsttheorie und des Kunstmarktes verdeutlichen. Die traditionelle Sicht auf die Kunst und deren Einschätzung als überhöhtes idealistisch definiertes Medium erschien plötzlich als tradiert und obsolet. Mit ruhigem Gewissen kann gesagt werden, dass schon Anfang der 70er-Jahre des letzten Jahrhunderts die Kunst sich neu zu erfinden begann. Bereits ein Jahrzehnt davor wurden in einer Diskussion, die im Anschluss an einen Vortrag von Ernst H. Gombrich in Wien stattfand und Fragen der Moderne abhandelte, Künstler und Kunsthistoriker aufgefordert, augenblicklich und in Zukunft sich verstärkt mit naturwissenschaftlichen Erkenntnissen im Bezug zur visuellen Wahrnehmung und deren ableitbaren Wertvorstellungen auseinanderzusetzen. Gombrich stellte damals fest, dass wenn er schon früher Kenntnis über die Ergebnisse der Wahrnehmungsforschung von James Gibson gehabt hätte, dann wäre er bei seinen Einschätzungen sowie bei seinen Forschungsstudien zu etwas anderen Standpunkten und möglichen Lösungen gekommen.

Dieses Bekenntnis zeigt, wie wenig Beachtung die Kunst und Kunsthistoriker der Wahrnehmungsforschung in Bezug auf Theorie und Praxis entgegen brachte. Kunst hieß es damals, kommt aus dem Bauch oder viele Arbeiten sind viel zu »kopfig«. Solche und ähnliche Sprüche waren noch in den 60er-Jahren Programm und bis heute bei einigen Künstlern, Kunstliebhabern und vereinzelt auch bei Kunsthistorikern gegenwärtig. Keiner, einschließlich Gombrich, so mutmaße ich, ahnte oder wusste von den 20er- bis zu den 50er-Jahren, wie gewaltig die Veränderungen durch die permanent erzielten Ergebnisse in der Hirnforschung und durch die Studien von James Gibson in Zukunft für die Bildende Kunst, die audio-visuelle Wahrnehmung, die Bildrezeption und letztlich auch für die Künstler selbst, die ein nicht vernachlässigbares visuelles Material in Form von handgearbeiteten Bildern herstellen, sein würden. Gombrich hatte am Anfang des 20. Jahrhunderts die Moderne, die in Wien ihren Anfang genommen hatte, hautnah erlebt und schon deshalb fand dieser die Möglichkeit vor, die sich ankündigenden Veränderungen zu erkennen und in seine Arbeit einzubeziehen, zumal Gom-

brich ebenso auch die Verwirrungen und Fehlentwicklungen in den 20er- und 30er-Jahren erlebt hatte. Seine Übersiedlung von Wien nach London erfolgte in dieser Zeit und mag neben politischen Gründen auch ein Beleg dafür sein, dass dieser im angelsächsischen Raum vor anderen gesellschaftlichen und kunstgeschichtlichen Prioritäten stand. Trotzdem bleibt die Tatsache bestehen, dass die Studien des amerikanischen Forschers Gibson aus den 40er-Jahren bei Gombrich erst im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts eine so tiefgreifende Reaktion hervorriefen, dass dieser seine Studien und Kunsbetrachtungen relativierte, vielleicht sogar ein wenig in Frage stellte. Dieses Faktum zeigt aber auch, Ernst H. Gombrichs Annahme betreffend den Einfluss von Gibsons Forschungen auf seine Arbeit ist kein einmaliges Vorkommnis, vielmehr beweist dieses, dass auch wissenschaftliche Arbeiten mit einem Ablaufdatum versehen sind, was für viele Wissenschaftler nur schwer vorstellbar ist. Für diese Problematik beispielsweise ist hilfreich, wenn Manifeste von Künstlern analysiert und auf ihre wissenschaftliche und gesellschaftliche Relevanz und damit auf ihre Brauchbarkeit überprüft werden. Spätestens dann wird deutlich, dass es kaum ein Gebiet gibt, wo Zeitströmungen ein derart wichtiger Faktor sind. Heute erscheint so manche Formulierung in den Kunstmanifesten vieler Künstler als überholt, individualistisch, egomanisch und oft unsinnig, was zum Nachteil der wenigen wichtigen Manifeste gerät, wie beispielsweise das der Impressionisten, der Russischen Konstruktivisten oder der Surrealisten.

Die hier zur Diskussion stehende Kunst und die Kunstprojekte aus den Jahren 1972 bis 2012, die den Kunstsparten Malerei, Skulptur und der experimentellen Architektur zuzuordnen sind, zeigen, dass ohne Anwendung von Erkenntnissen der Geistes-, Natur- und Technischen Wissenschaften diese nicht möglich geworden wären. Die elementaren Veränderungen spiegeln sich auch in der Gestaltung der vorliegenden Studie als Buch wieder. Üblicherweise werden Abbildungen und Texte wie Perlen aneinandergereiht und so der Inhalt dokumentiert. In der vorliegenden Studie in Buchform führen die Abbildungen und Texte den Betrachter durch die einzelnen künstlerischen Inhalte und Zeitsegmente und stellen so einen Kontext zu gesellschaftlichen und kunsthistorischen Entwicklungen unmittelbar her. Entsprechend dem Rezeptionsverhalten des Betrachters von Bildern in Galerien bilden die Abbildungen und der Text zwei Bänder, die durch das Buch laufen. Die einzelnen gewählten Formate der Abbildungen verweisen auf die vom Künstler gesetzten inhaltlichen Schwerpunkte oder Bedeutungen, was für die Reflektion sicher hilfreich ist. Beispielsweise sind bei dem Kunstobjekt »Der Gestus des Fließens« die traditionellen Medien Malerei, Skulptur und Rauminstallation sowie die neuen Medien

(digitale Bildverarbeitung) und Elektronikprogramme angewandt beziehungsweise im Einsatz, um die komplexen künstlerischen Botschaften sicher zu stellen.

An der Fakultät für Architektur der Universität Stuttgart, an der ich 22 Jahre lehrte, gab es viele Diskussionen und äußerst elementare Auseinandersetzungen, wie weit künstlerische Gestaltungsprinzipien und Kunst überhaupt für die Architektur brauchbar und nützlich sind. Schon damals stand für mich fest, Architektur kann ohne eine eigene Gestaltungslehre ihren Status als kreatives Medium nicht halten. Die Kunst kann nur von Fall zu Fall als Hilfsdisziplin der Architektur fungieren, da Kunst zum einen ihrer Aufgabe entsprechend ihre Positionen hält und weder nutzensorientiert, funktional, dekorativ ist oder Zweckgebundenheit zulässt, sondern Kulturgebele schafft, die gesellschaftliche Relevanz aufweisen. Zum anderen befindet sich die Kunst in einem permanenten Entwicklungsprozess für eine sich andauernd verändernde praktikable Kunsttheorie und Arbeitsmethode. Kunst hat somit vorerst mit Architektur kaum etwas gemein, jedoch ist es der Architektur überlassen, sich an dem Formen- und Farbenkanon der Skulptur und der Malerei zu orientieren, wie dies etwa bei Zaha Hadid oder Frank Gehry zu beobachten ist. Diese schlachten kubistische und subprematistische Formen und deren Theorieansätze aus. Tatsächlich aber funktioniert bereits die Übertragung von Erfahrungen aus der Malerei, der Skulptur oder der Rauminstallation ebenso wenig wie die Übernahme von modifizierten Theorieansätzen aus der Kunsttheorie für eine Architekturlehre. Die Erkenntnisse und in der Folge die Veränderungen durch die Hirn- und Wahrnehmungsforschung sind heute vielfach akzeptiert und bei den meisten Künstlern etabliertes Wissen, dass diese bei ihrer Kunstproduktion und der audio-visuellen Kommunikation (digitale Produktionen, Video) methodisch anwenden. Zumal als gesichert gilt, dass unser Auge nicht - wie lange angenommen - wie ein technischer (Fotoapparat) Apparat funktioniert, sondern die visuelle und audio- visuelle Wahrnehmung wird einerseits durch komplexe Vorgänge bei unseren Rezeptoren ausgelöst durch chemische Prozesse im Körper des Menschen, den verschiedensten Angeboten aus unserer Umwelt bestimmt und letztlich ist diese vom Stand des kognitiven Bewusstseins des jeweiligen Wahrnehmers abhängig. Gleichzeitig haben wir seit den 70er-Jahren in der Kunst einen erweiterten Kunstbegriff zur Verfügung, der nach 1945 von Künstlern wie Beuys, Tapies oder Klee, um nur einige zu nennen, über Jahrzehnte hinweg entwickelt wurde, damit Materialvielfalt, Ver- und Bearbeitstechniken sowie interdisziplinäre/ wissenschaftliche Arbeitsmethoden integriert werden können. Im Gegensatz dazu wird die Architektur weitgehend von Bautechnik bestimmt. Der Grund für das Fehlen einer entsprechenden Gestaltungslehre in der Architektur und das Festhalten an der verwässerten und tradierten Bauhauslehre und ihren individuellen Ableitungen mag in der Tatsache

liegen, dass die technischen Anforderungen im Hochbau, die Nutzungs- und Raumkonzepte, Stadtgestaltung und Straßenführung etc. monströs geworden sind. Ein weiterer wohl noch tiefer liegender Grund ist im Investment zu suchen, dieses hat nur wenig Interesse langfristige Bausubstanz zu finanzieren. Das ökonomische Diktat reguliert sowohl die Eigentumsverhältnisse, den Baumarkt als auch die entsprechenden Zulieferindustrien.

Anfang der 80er-Jahre erfolgte bedingt durch gesellschaftliche Ereignisse und weitere verfeinerte Forschungsergebnisse in der Hirnforschung ein nächster Veränderungsschritt in der visuellen und audio-visuellen Wahrnehmung, indem Zusammenfassungen von wissenschaftlichen Erkenntnissen anderer Wissenschaften in die Arbeit der Kunst- und Kulturwissenschaften einbezogen wurden. Führende Hirnforscher und Psychologen definierten damals die durch Botenstoffe hervorgerufenen chemischen Prozesse im Körper des Menschen nicht mehr nur als lebenserhaltend und funktionsbedingt, vielmehr wurden diese Prozesse auch als wichtige mitbestimmende Faktoren der Wahrnehmung geortet. Das visuelle (Bilder sehen) und audio-visuelle Wahrnehmen wurde durch erweiterte Sinneswahrnehmung definiert, die sich auf mehrere Sinne stützen. Zugleich begannen Vertreter der Kunst- und Medientheorie sich auch mit den Überlappungen an den Grenzen der einzelnen Wissenschaften zu befassen und diese für die Kunst und Medientheorie zu analysieren. Die Schriften von Wilhelm Ullrich, im speziellen die Essays »Alles Konsum« »Tiefer hängen« und »Kunst lieben« verdeutlichen all diese Vorgänge im besonderen Maße. So leisteten die Naturwissenschaften Hilfsdienste für einen wissenschaftlich abgesicherten (erweiterten) Kunstbegriff. Die bis dato vielerorts traditionelle Suche nach Erklärungen für das Entstehen von Kunst, die letztlich mehrheitlich im Rahmen eines idealistischen Weltbildes eingebettet war und Kunst und Künstler in die Phänomenologie verwies wurde obsolet, da dieser Standpunkt nicht weiter aufrecht erhalten werden konnte. Endlich war klar: keine Muse küsst den Künstler, der erregt famose Bilder malt oder neue noch nie dagewesene Töne und Worte kreiert, sondern handfeste belegbare Motivationen bestimmen Kunst und Künstler.

Die hier veröffentlichten Werke erfüllen inhaltlich und formal den Anspruch der Moderne im Sinne des erweiterten Kunstbegriffes. Gleichzeitig stellen diese Werke auch Grenzüberschreitung der Kunst dar, indem zum einen bedingte gesellschaftliche Entwicklungsprozesse und zum anderen zeitgemäße Materialien und Verarbeitungsmethoden in einem Zeitschema erfasst und verdeutlicht werden. Kunst heißt heute, ästhetische, soziale, ökonomische und ökologische Aktion, Präsenz und Verantwortung. Das angewandte praktikable Prinzip eines fortlaufend sich weiter entwickelnden Formen- und Farbenkanons ist keine Neuentdeckung.

Schon Picasso vertrat die These, dass eine einmal gefundene und ausgereizte Form durch eine Neue abzulösen ist, um der Fantasie des Menschen ihren berechtigten Raum zurückzugeben und um Routine und Wiederholungen also Stillstand zu vermeiden. Zu viele Künstler suchen nach ihrem Formen- und Farbenkanon, einmal gefunden wenden sie diesen über Jahrzehnte an, wie dies in der Konsumgüterindustrie durch Graphikdesign bei vielen Produkten aus verkaufstechnischen Gründen praktiziert wird. Dabei wird ein Sujet immer wieder wiederholt. Kunst als Logo, Kunst als Endlosschleife provoziert Additionen der Form und schafft so das Produkt »Anti-Kunst«. Das Prinzip der Veränderung ist keine Erneuerung sondern nur eine Wiederentdeckung. Die hier dargestellten Kunstobjekte zeigen künstlerische Arbeiten aus den Bereichen Malerei, Skulptur, Rauminstallation und dem der Kunst verwandten Medium Architektur. Die Studie beweist, ein individueller Formen- und Farbenkanon, der auf Wahrnehmungsprinzipien achtet und gesellschaftliche und individuelle Entwicklungsprozesse in die Objekte einfließen lässt, ist ein brauchbares Instrument der Gestaltung und ist in den verschiedensten Kunstformen anwendbar. Die hier veröffentlichte Kunst wird vom Prinzip der Veränderung bestimmt,

das eine Weiterentwicklung des Farb- und Formenkanons als Grundlage hat. Diese Struktur garantiert erst den Formen- und Farbkanon und die Struktur und die Eigenheit der Kunst. Zugleich werden die Grenzen der Kunst sichtbar, in der Folge der gesellschaftliche Wirkungsgrad einschätzbar und die Stabilität der künstlerisch/ ästhetischen Wertvorstellungen aufgezeigt. Kunst als möglicher Gradmesser kultureller Werte, psychologischer Bedingungen und sozialer Dimensionen.

Die digitalen Bildmedien sind in der vorliegenden Studie bewusst komplett ausgeblendet, da diese die Möglichkeiten der Studie auf Grund ihrer Komplexität und Dichotomie überfordern würde. Zu vielfältig sind die Bereiche der Dokumentation und der visuellen und audio-visuellen Kommunikation. Beide Mediengebiete bedürfen eigener Analysen. Eine Ausnahme bildet die hier veröffentlichte Videoarbeit »Cobaltäugen & Zinnobermund«, eine elektronische Biografie. Bei dieser stehen ästhetische Fragen der fotomechanischen Bilder, des Szenario und des Einsatzes von Farbe im Zentrum. Während die entscheidenden Faktoren Aufnahme-, Schnitt- und Kameratechnik sowie Texte und Einblendungen in der Analyse zweitrangig bleiben.



# Biografie

## Art (Herbert Jakov) Traub



Nach dem Studium und der Ausbildung zum Industriekaufmann, Gründung einer PR-Agentur. Gleichzeitig Sekretär des Musiksoziologen und Universitätsprofessors Kurt Blaukopf.

Von 1958–62 Teilnahme an verschiedenen Gruppenausstellungen als Autodidakt. Ermutigung durch den Wiener Künstler André Verlon und der Galerie Willy Verkauf-Verlon zum Studium der Kunst an der Kunsthakademie.

1963–68 Universität für angewandte Kunst Wien (vormals Akademie für angewandte Kunst), und Akademie für bildende Kunst Wien.

Diplom und Magister Artium an der Universität für angewandte Kunst.

1968–69 Gasthörer bei Theodor Adorno am Institut für Soziologie der Universität Frankfurt.

1971–74 Bühnenbildner an Wiener Bühnen und im TV – Abteilung Singspiel.

1973 erster Experimentalfilm, ab 1974–78 Musikfilme für das Österreichische Fernsehen.

1974 Beginn der Lehrtätigkeit an Hochschulen, Akademien und Universitäten.

Erster Lehrauftrag 2 Wst., Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Abteilung Reinhartseminar/Institut für kulturelles Management, Vorlesung: Funktionen Bildender Kunst in unserer Gesellschaft.

1975 Gründung eines Ateliers/Produzentengalerie, das 1993 in die Professor-Traub-Stiftung umgewandelt wurde.

1975 Erste Ausstellung Secession Wien.

1976–2004 mehr als 70 Einzel- und Gruppenausstellungen in Galerien, Kunstmessern und Museen.

Ab Mitte der 70er-Jahre beginnt die Loslösung von der Figuration und den traditionellen Medien Skulptur und Malerei als alleinige Bild- und Ideenträger. 1983, als ich »Die Passanten«, Platzgestaltung auf der Donauinsel, in unmittelbarer Nähe der UNO-City in Wien, der Öffentlichkeit übergab, hatte ich das figurative Arbeiten ausgereizt. Den narrativ-poetischen Strukturen, der Spurensuche und Sicherung, dem Spiel mit echter und manipulierter Zeit, den Objekt-Raumbeziehungen sowie dem Transfer von sinnlicher Wahrnehmung in den realen und den digitalen Raum und dem Spiel mit dem realen und dem digitalen Raum gilt heute mein Interesse. Die Entfesselung der »gefesselten Fantasie« durch Kunst ist mein Anliegen. »Nihil firmum est« bestimmt mein Denken. Die Beschäftigung mit den traditionellen künstlerischen Medien Malerei und Skulptur und den elektronischen Medien Film, TV, Video und Animation haben bewirkt, dass ich beide Mediengruppen gleichzeitig zum Einsatz bringe.

1981 – 89 Professor für Malerei und Skulptur an der Universität Haifa Art Dept.

1990 – 2007 Professor am Lehrstuhl für Plastisch-räumliches Gestalten und Neue Medien der Universität Stuttgart

Förderpreis der Kunststiftung der Zentralsparkasse der Gemeinde Wien

Förderpreis des Kulturamts der Stadt Wien

Theodor Körner Preis

Preis der Nationen, Internationaler Bildhauerwettbewerb, Prag

UNESCO Preis für TV Produktionen



# Abbildungsverzeichnis

*Seite 6* Gekrümmte Oberfläche. Gips; Leinen, Holz, Acrylfarbe, 90 × 180 × 10 cm, Wien 2012

*Seite 11* Atelieraufnahme. Schwäbisch Gmünd 1994 – 1997

*Seite 16* Aufbruch I. Gips, Leinen, Holz, Acrylfarbe, 200 × 300 cm, Schwäbisch Gmünd 1994

*Seite 17* Verletzung. Detail, Gips, Leinen, Eisen, Acrylfarbe, 200 × 300 cm, Schwäbisch Gmünd 1995

*Seite 20–21* Ablösung I. Leinen, Holz, PVC- Flächen, Eisen, Acrylfarbe, 200 × 320 cm, Schwäbisch Gmünd 1995

*Seite 22* Gekrümmte Fläche I (Serie). Leinen, Holz, Gips, Acrylfarbe, 100 × 200 cm, Schwäbisch Gmünd 1995

*Seite 23* Gekrümmte Fläche II (Serie). Leinen, Holz, Gips, Acrylfarbe 100 × 200 cm, Schwäbisch Gmünd 1995

*Seite 24* Gekrümmte Fläche IX (Serie). Leinen, Holz, Gips, Acrylfarbe, 100 × 130 cm, Schwäbisch Gmünd 1997

*Seite 25* Schnitt IV (Serie). Leinen, Gips, Acrylfarbe, 90 × 95 cm, Schwäbisch Gmünd 1997

*Seite 26* Schnitt XIV (Serie). Leinen, Gips, Acrylfarbe, 100 × 85 cm, Schwäbisch Gmünd 1997

*Seite 27* Schnitt XXIII (Serie). Leinen, Gips, Acrylfarbe, 150 × 150 cm, Schwäbisch Gmünd 1998

*Seite 28* Aufbruch VI (Serie). Leinen, Gips, Holz, Acrylfarbe, 150 × 120 cm, Schwäbisch Gmünd 1996

*Seite 32* Gekrümmte Fläche XII (Serie). Leinen, Eisen, Gips, Holz, Acryfarbe, 100 × 130 cm, Wien 1997

*Seite 33* Gekrümmte Fläche XIII (Serie). Leinen, Eisen, Gips, Holz 100 × 130 cm, Wien 1996

*Seite 34* Gekrümmte Fläche XIV (Serie). Leinen, Eisen, Gips, Holz, Acrylfarbe 100 × 130 cm, Wien 1997

*Seite 35* Gekrümmte Fläche XV (Serie). Leinen, Eisen, Gips, Holz, Acrylfarbe, 100 × 130 cm, Schwäbisch Gmünd 1997

*Seite 36* Hommage Heinrich Heine. Holz, Brandholz, PVC- Platte, Leinen, Gips, E-Kabel, Blechplatte, Acrylfarbe, 130 × 90 cm, Schwäbisch Gmünd 1995

*Seite 37* Gekrümmte Fläche IV (Serie). Eisenblech, Leinen, Gips, Acrylfarbe, 80 × 90 cm, Schwäbisch Gmünd 1996

*Seite 38* Marsellaise oder Wo ich gerne wäre. Leinen, PCV- Platten, Nägel, Acrylfarben, 25 × 50 cm, Wien 1991

*Seite 39* Aufbruch II (Serie). Leinen, Gips, Holz, Acrylfarbe, 150 × 170 cm, Wien 1996

*Seite 40* Ohne Chance III (Serie). PVC- Block, Stacheldraht, Leinen, Holz, 20 × 45 cm, Schwäbisch Gmünd 1998

*Seite 41* Ablösung V (Serie). Leinen, Gips, Acrylfarbe, 100 × 130 cm, Schwäbisch Gmünd 1996

*Seite 42* Aufbruch XX (Serie). Holz, Wachs, Acrylfarbe, 100 × 200 cm, Schwäbisch Gmünd 1996

*Seite 43* Gekrümmte Fläche (Serie). Leinen, Holz, Gips, Acrylfarbe, 100 × 120 cm, Schwäbisch Gmünd 1998

*Seite 44* Aufbruch XX (Serie). Leinen, Holz, Gips Acrylfarbe, 120 × 90 cm, Schwäbisch Gmünd 1996

*Seite 45* Aufbruch XV (Serie). PVC- Folie, Holz, Leinen, Acrylfarbe, 110 × 130 cm, Schwäbisch Gmünd 1998

*Seite 46* Aufbruch IX (Serie). Leine, Holz, Gips, Acrylfarbe, 180 × 90 cm, Schwäbisch Gmünd 1998

*Seite 47* Aufbruch XVIII (Serie). Holz, Leinen, PVC- Folie, Acrylfarbe, 140 × 120 cm, Schwäbisch Gmünd 1994

*Seite 48* Aufbruch XI (Serie). PVC- Folie, Leinen, Holz, Acrylfarbe, 80 × 65 cm, Schwäbisch Gmünd 1995

*Seite 49* Aufbruch XV (Serie). PVC- Folie, Holz, Leinen, Teer, Acrylfarbe, 120 × 90 cm, Schwäbisch Gmünd 1995

*Seite 50* Aufbruch XXI (Serie). PVC- Folie, Holz, Teer, Leinen, Gips, Acrylfarbe, 120 × 90 cm, Schwäbisch Gmünd 1995

*Seite 51* Ohne Chance II. PVC- Folie, Brandholz, Rasierklinge, 20 × 45 cm, Schwäbisch Gmünd 1998

*Seite 54* SCHEMA I (Zyklus Mensch Maschine). Fichtenholz, 180 × 70 × 60 cm, Schwäbisch Gmünd 1995

*Seite 55* Schüttmaschine. 2-teilig, Eisen, Buchenholz, Schema, Hydraulik, Sand, Kompressor, Regal + Tisch, 3 Videokameras, 3 Bildschirme, Teil 1: Maschine (Container, Sand, Absauge) + Tisch 220 × 80 × 130 cm, Teil 2: Regal und Monitore 180 × 40 × 40 cm, Stuttgart 1993

*Seite 56* Schüttmaschine.  
Detail Regal: 3 Monitore, 80 × 40 × 40 cm

*Seite 57* Schüttmaschine. Detail: Container Innen + Schema, Holz, Eisen, Sand, 220 x80 × 130 cm

*Seite 58* Schüttmaschine Gesamtansicht

*Seite 59* Schüttmaschine in Aktion

*Seite 60* Schüttmaschine Detail Hydraulik

*Seite 61* Schüttmaschine Detail Pumpgehäuse

*Seite 62* Kussmaschine oder der göttliche Funke. Werkskizze Gesamtansicht

*Seite 63* Kussmaschine oder der göttliche Funke. Werkskizze (Schematische Darstellung), Detail: Tunnel der Berührung, Stuttgart 1995

*Seite 64* Kussmaschine oder der göttliche Funke. Detail links: bewegliche Zunge mit Videokamera und technischer Struktur, Stuttgart 1995

*Seite 64–65* Kussmaschine oder der göttliche Funke. Gesamtansicht, Stahl, PVC-Güsse, Kompressor, Hydraulik, 3 Monitore, 3 Videokameras, Fließband, 2 bewegliche Zungen, Stahlrahmen (Reisfeld) 300 × 500 × 250 cm, Schwäbisch Gmünd/Stuttgart 1995

*Seite 66* Kussmaschine oder der göttliche Funke. Detail Monitore

*Seite 67* Kussmaschine oder der göttliche Funke. Detail bewegliche Zunge mit Videokamera, Stuttgart 1995

*Seite 68* Energiefeld. Schema, Stuttgart 2003

*Seite 68–69* Energiefeld. Rauminstallation, 5 Schemas, 1 Stahlrahmen 300 × 500 × 5 cm (Reisfeld), 4 Monitore, 2 Videokameras, 1 E-Verteiler, 1 Farbbecken, 80 Meter transparenter Kunststoffschlauch, 5 × 400 cm Schläuche, 10 Anschlüsse, 20 Liter rote Farbe, 1 Flüssigkeitstank, Container 1: Buche 200 × 80 × 60 cm, Container 2: Gläser 200 × 80 × 60 cm,

Container 3: Eisen 200 × 80 × 60 cm, Container 4: Messing 200 × 80 × 60 cm, Container 5 Kupfer 200 × 80 × 60 cm; Regal Stahlkonstruktion (3 Fächer) 300 × 150 × 220 cm, Stuttgart 2005

*Seite 70* Schema. Fichtenholz 180 × 70 × 60 cm, Stuttgart 1993

*Seite 71* Ein Farbbecken. 2 Monitore, 2 Schläuche und 5 Verbindungsschläuche, Stuttgart 1996

*Seite 72–73* Geeiste und Getaute Zeit oder jüdische Hochzeit. Buchenholz, Fichtenholz, Gummi, Filz, Eisen, PVC-Platten, Stahlseile, 2 Gefrier-Schränke, Regler, 4 Monitore, 2 Videokameras, Stuttgart 1997

*Seite 74–78* Geeiste und Getaute Zeit oder jüdische Hochzeit. Detail der verschiedenen Materialschemas, Stuttgart 1997

*Seite 84* Der Gestus des Fließens. Medienkunstobjekt, Wasserquelle Taiwan

*Seite 85* Der Gestus des Fließens. Richtungen (erste Ideen- und Entwurfsskizze), Stuttgart 2003

*Seite 86* Verwerfung am Rand der Wasserquelle, Taiwan

*Seite 87* Der Gestus des Fließens. Formen (erste Ideen und Entwurfsskizze), Stuttgart 2003

*Seite 88* Der Gestus des Fließens. Naturformation Quellenrand (erste Ideen und Entwurfsskizze), Stuttgart 2003

*Seite 89* Der Gestus des Fließens. Form und Richtung (erste Entwurfsskizze)

*Seite 90* Der Gestus des Fließens, Natur, Formen (erste Ideenskizze), Stuttgart 2002

*Seite 91* Der Gestus des Fließens. Farben und Formen (Computeranimation), Stuttgart 2002

*Seite 92* Der Gestus des Fließens. Schema/Interaktion/Transformation, (Wahrnehmungsstrukturen) aktive und passive Komponenten, Stuttgart 2004

*Seite 93* Der Gestus des Fließens. Interaktion im Raum, Animation, Stuttgart 1996

*Seite 94* Der Gestus des Fließens. Interaktion Mensch Maschine, Stuttgart 1994

*Seite 95–97* Der Gestus des Fließens. Modelle Maßstab 1:1, Interaktionen, Stuttgart 2003

*Seite 98–99* Der Gestus des Fließens. Messtabellen der Interaktion, Stuttgart 2003

*Seite 100–108* Der Gestus des Fließens. Erste Gestaltfindungsprozesse, Stuttgart 1995

*Seite 101* Der Gestus des Fließens. Erste Lichtexperimente

*Seite 109* Der Gestus des Fließens. Animation 3, Stuttgart 1994

*Seite 110* Sandsteinfelsen an der Küste.

*Seite 111* Der Gestus des Fließens. Zweiter Formfindungsprozess, Modell im Öffentlichen Raum (Kleiner Schlossplatz, Stuttgart), Stuttgart 1998

*Seite 112–114* Der Gestus des Fließens. Zweiter Gestaltfindungsprozess

*Seite 115* Der Gestus des Fließens. Modell 1 im öffentlichen Raum, Börseplatz Stuttgart 2001

*Seite 116–117* Der Gestus des Fließens. Animation, Interaktion, Stuttgart 2000

*Seite 118–119* Der Gestus des Fließens. Interaktion Wasser, bewegliche Oberflächen

*Seite 120* Der Gestus des Fließens. Oben: Interaktion bewegliche Flächen am Modell, Stuttgart 2006. Unten: Bildanalyse Schema Zeiteinheit

*Seite 121* Der Gestus des Fließens. Oben: Modell 2 im öffentlichen Raum. Unten: Bildanalyse Schema Zeitablauf, Bezugssystem I

*Seite 122* Der Gestus des Fließens. Modell 2 im öffentlichen Raum, Kleiner Schlossplatz Stuttgart, Stuttgart/Wien 2005

*Seite 123* Der Gestus des Fließens. Modell 2 im öffentlichen Raum. Oben: Kleiner Schlossplatz Stuttgart. Unten: Bildanalyse, Schema Zeitablauf Bezugssystem II, Wien/Stuttgart 1997

*Seite 124* Der Gestus des Fließens. Modell 2 im öffentlichen Raum, verschiedene Ansichten, Kleiner Schlossplatz Stuttgart, Wien/Stuttgart 1995

*Seite 126–131* Hommage an Otto Hirsch (Zyklus GEDENKEN). Zwei Objekte (L-Form), PVC-Guss, Acrylfarbe, Leinen, Eisenplatte, 2 Gekrümmte Platten 80 × 80 cm, Acrylfarbe, Stuttgart 1997

*Seite 133–139* Zyklus Gedenken Mauthausen oder was blieb. 6 Wandobjekte 25 × 25 × 100 cm, Leinen, PVC-Guss, Eisenblech, Acrylfarbe; Objekt Seitenansicht; Objekt Gesamtansicht; Objekt I: Schuhe Objekt II: Stacheldraht, Kerzen; Objekt III: Hacke und Materialabfall; Objekt IV: Kleider; Objekt V: Schuhe; Objekt VI: Federn, Flaschen, Pinseln, Maltuch, Stuttgart 1998

*Seite 140* Die Ursache wird deutlich. Leinen, Holz, PVC-Folien, Acrylfarbe

*Seite 142–145* Berliner Kindl – zwei Bubenschicksale, PVC-Guss, Puppe, Teddybär, 2 Kinderfotos, Fibel, Eisenblech, Acrylfarbe, 30 × 30 × 30 cm (Seitenansicht), Stuttgart 1996

*Seite 147–151* Zyklus Gedenken (10 Wandobjekt). Leinen, Holz, Gipsabgüsse verschiedener menschlicher Knochen (Nachbildung), PVC-Platte, Zinnplatte mit Schriftzeichen (Namen und Sterbedatum), Acrylfarbe, 40 × 60 × 8 cm, Stuttgart 1997

*Seite 152* Ablösung I. Serie Ablösung (10 Wandobjekte), Holz, Leinen, Acrylfarbe, 30 × 50 × 10 cm

*Seite 153–154* Zyklus Feiertage (15 Wandobjekte). PVC-Guss, Leinen, Korn, Acrylfarbe, 30 × 30 × 10 cm. Objekt I: SHAWUOT, Korn und Salz; Objekt II: PURIM, Roter Erde (Negevwüste), Federn, Leinen

*Seite 155–166* Zyklus NIHIL FIRMUM EST (Hommage Heinrich Heine). 12 Wandobjekte, PVC-Guss, 22 × 10 × 50 cm, Stahlrahmen, gekrümmte Fläche, Leinen, PVC-Platte, Acrylfarbe; Wandobjekt 1 FEIER: Blüten, Injektionsnadel; Wandobjekt 2 RITUS I: Leuchter, Kerzen, Leinen; Wandobjekt 3 ÜBERTRITT: Nägel, Roter Fisch; Wandobjekt 4 RITUS II: Tefillin, Leinen; Wandobjekt 5 RÜCKKEHR: Blume, Bucheckerl, Leinen; Wandobjekt 6 RITUS III: Parfüm, Blüten, Leinen, Wandobjekt; 7 FEIER: Rote Rose, rose Spitzen, Leinen; Wandobjekt 8 ZWEIFEL: Rasiermesser, blutiges Leinen; Wandobjekt 9 SUCHT: Drogen, Blätter, Federn, Leinen; Wandobjekt 10 PRODEST: Steine, blaues Tuch; etc.

*Seite 168–186* Zyklus FACIES. 20 Wandobjekte, gekrümmte PVC-Scheibe, Leinen, Acrylfarbe, 65 × 85 × 15 cm; Wandobjekte I – XVIII (ohne Titel): Leinen, Acrylfarbe, PVC-Scheibe, Stuttgart 2002

*Seite 188–194* MASSADA – Grün in den Negev. Aktion mit Kunststudenten und Schülern, 800 × 2,5 m, grünes Band wird in Massada ausgelegt, Massada 1988

*Seite 196–204* COBALTAUGEN und ZINNOBERMUND. Elektronische Biografie Herbert T., Videofilm 20 Minuten, Farbe, Stuttgart 1996

*Seite 206–211* SYNAGOGE (Offenbach) Zyklus Gedanken. Erschließungsobjekt, menschliche schematische Darstellung; Objekte für den Synagogenraum: zerbrochene Fensterscheiben, Glasteile mit eingeschliffenen Schriftzeichen (Textstellen aus der Thora), Stahl, Acrylfarbe, 1 Glasscheibe mit Schriftzeichen 250 × 230 cm, 2 Glasfenster 250 × 100 × 20 cm; 3 Erschließungsobjekte 400 × 230 cm; Raumobjekt, Schema 180 × 70 cm, Glasscheibe mit Schriftzeichen; 4 Raumobjekt 400 × 200 cm, Stuttgart 2002

*Seite 213–216* MONTE CARMEL (Medienakademie) Haifa. Model Buchenholz 180 × 70 × 50 cm, verschiedene Ansichten, Haifa 1989

*Seite 218–223* CASA DE LOS ARTISTAS (Kunststiftung mit Künstlerateliers). Biologischer Bau, alternative Energie, Innenhof, wohnen und arbeiten, Garten tropische Planzungen; Wohn- und Atelierhaus I: 400 m<sup>2</sup>; Wohn- und Atelier II: 250 m<sup>2</sup>, Verschiedene Ansichten, Ibiza 1992

*Seite 225–228* HAUS DER RELIGIONEN (Grenze Palästina/Israel). Sakrale Räume Judentum, Christentum, Islam; Skizzen; Räume für religiöse Veranstaltungen und Feste, Jugendarbeit, Seminar- und Wirtschaftsräume, Verwaltung, Werkstätten; Model 120 × 80 × 100 cm, Gips, Holz, Eisenblech, Acrylfarbe, Haifa 1987

*Seite 230–234* Aus dem Zyklus GmbH. 2 Objekte; Objekt I: DER KRIEGMACHER (verschiedene Ansichten), Holz, Gips, Stahl, Kleiderstoffe, Schuhe, Spielzeugrakete, Mullbinden, Acrylfarbe, Wien 1972/1973

*Seite 236–240* DER GRENZWÄCHTER. 2 Teile, verschiedene Ansichten; Treppe mit Aussichtsplattform, Stoffdecke, PVC-Guss, Holz, Fernglas, Ausschnittrahmen, Stahlsäule, Acrylfarbe; Objekt 1: Treppe, Holz, Eisen, Stahlsäule 600 × 200 × 150 cm, Wien 1978/1979

*Seite 242–258* Environment, Internationales Zentrum, die Passanten. 20 Teile, Wien (Donauinsel)

*Seite 260–261* Jakobsleiter oder Landschaft nach dem Regen. Papier, Leinen, Acrylfarbe, Gmünd/K. 2010

*Seite 262* Gutes Wasser. Papier, Leinen, Acrylfarbe, 70 × 95 cm, Gmünd/K. 2010

*Seite 263* Stausee oder schwarzes Wasser. Papier, Leinen, Acrylfarbe, 90 × 150 cm, Gmünd/Kärnten 2010

*Seite 264* Gutes Wasser. Papier, Leinen, Acrylfarbe, 70 × 95 cm, Gmünd/Kärnten 2010

*Seite 265* Gutes Wasser oder nach dem Gewitter. Papier, Leinen, Acrylfarbe, 180 × 95 cm, Gmünd/Kärnten 2010

*Seite 266* Kiesel im Trockenbett. Papier, Leinen, Acrylfarbe, 120 × 90 cm, Gmünd/Kärnten 2010

*Seite 267* Sturm auf 2.500 Meter. Papier, Leinen, Acrylfarbe, 130 × 80 cm, Gmünd/Kärnten 2010

*Seite 268* Reines Wasser. Papier, Leinen, Acrylfarbe, 110 × 95 cm, Gmünd/Kärnten 2010

*Seite 269* Der Platzhirsch. Papier, Leinen, Acrylfarbe, 170 × 80 cm, Gmünd/Kärnten 2010

*Seite 272–275* Fotoserie Garten der vier Jahreszeiten

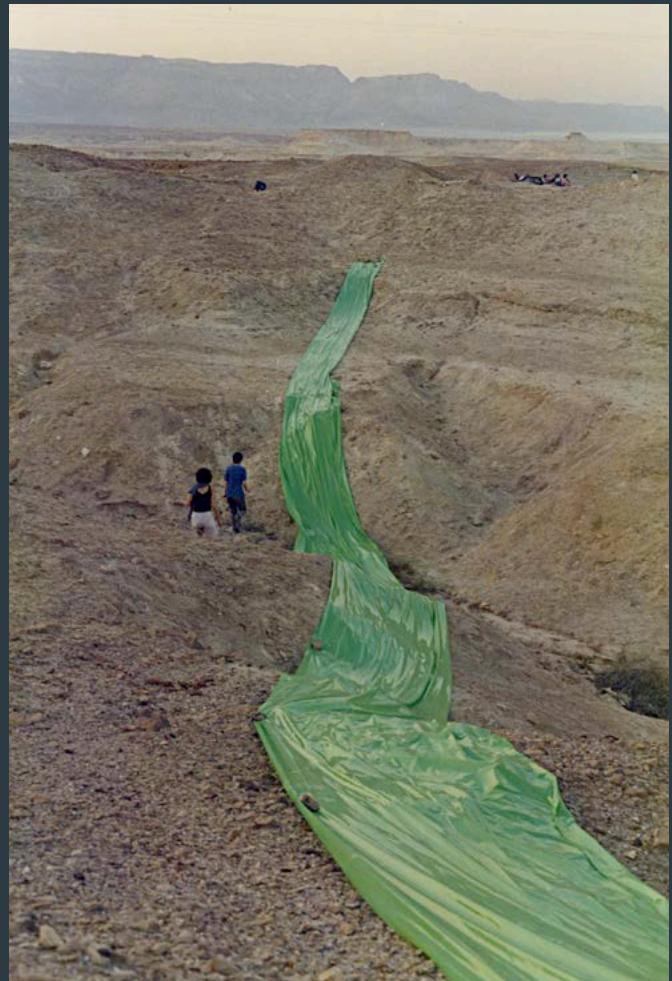
*Seite 277–278* LIMES-Aussichtswarte in der Landschaft bei der Stadt Öhringen, Entwurf 1: In Anlehnung an einen Dolch, der von römischen Offizieren bis 70 n. Chr. getragen wurde. Skulptur (Aussichtswarte) 25 × 6 × 4 m Material Stahl, Platz 20 × 60 m (Beton in der Basis ein Ausstellungsraum) UNESCO Weltkulturerbe, Entwurf 2: In Anlehnung an eine römische Maske, die zu Galaweken von den Offizieren getragen wurde. Skulptur 18 × 4 × 8 m Material Stahl, Platz 15 × 15 m (Beton, in der Basis ein Ausstellungsraum)

*Seite 280–298* Fotoserie Rundhaus Aradahan

**art traub**

# Von der Naturform zum Kunstprojekt

im Kontext von Kunst  
und Architektur



ISBN 978-3-8167-8781-5

A standard 1D barcode for the ISBN 978-3-8167-8781-5.

9 783816 787815