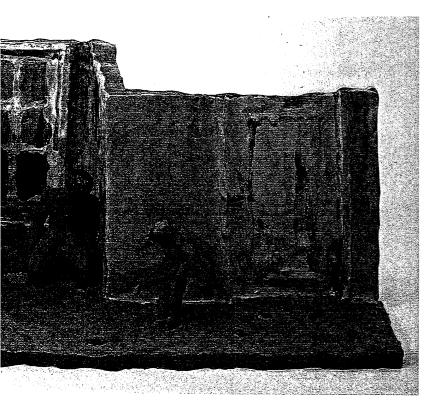
De Kuast The Freikest: Kristian Sotriffer (457-10 View

Peter Weibel
Der Traum von der Freiheit (1985)

5.257-291



LVI Thomas Stimm, Vorzimmer, 1982

Als bezeichnendes Axiom für die Kunst unserer Epoche erscheint die Aufhebung jenes naiven Wirklichkeitsbegriffes, der die Einheit von Objekt und Abbild beschwört. Frühere Kunst hat repräsentiert, die herrschenden Wahrnehmungen und politischen Verhältnisse im Bild repliziert. Das Ziel dieser naiven Identität von Abbild und Urbild war aber eine umfassende Trennung und grundlegende Verdrängung. Indem im zivilisatorischen Ort des Bildes eine Einheit von Wirklichkeit und Bild vorfabriziert wurde, wurden alle anderen Unterschiede übertüncht. Die Einheit von Abbild und Urbild unterschlug die Kluft zwischen dem Repräsentierten und Nicht-Repräsentierten.

Wenn ein Bild einen Krug beinahe identisch miteinem wirklichen Krug repräsentiert, so ist man gewohnt zu sagen, das Bezeichnende (Signans), das Gemälde, und das Bezeichnete (Signatum), das Objekt, seien fast identisch. Diese vordergründige Einheit, Übereinstimmung, Identität unterschlägt jedoch eine viel ursprünglichere Differenz, nämlich, daß etwas repräsentiert wird und etwas nicht.

Repräsentiert wird, im Beispiel des Kruges, seine visuelle Gestalt und die als zweidimensionale Illusion. Nicht repräsentiert wird alles andere, vom Volumen zur Funktion. Eine oberflächliche Einheit wird vorgetäuscht, um eine tieferliegende Unterscheidung einzuführen. Dieser Prozeß, welcher der bekannten Doppelnatur des Zeichens entspricht (Signum dupliciter accipitur, Ockham), ist grundlegend für unsere Kultur. Die Malerei war der devoteste Zeuge bei diesem geschichtlichen Prozeß. Ihre Naivität bis ins 19. Jahrhundert kann an einem akademischen Beispiel verdeutlicht werden: Sie spielte uns einen Pfiff vor und behauptete, das sei der Zug. Mitanderen Worten: In der Praxis unserer Zivilisation beherrschte das Signans (Zeichen) unser Verhalten, doch in der Theorie ihrer Interpreten das Signatum, das Objekt. Erst jetzt betonen Theorien die Dominanz der Zeichen.

Wenn der Unterschied zwischen Repräsentation und Non-Repräsentation fällt, verschwindet zuerst einmal der Unterschied zwischen künstlerischem und nicht-künstlerischem Material (zwischen Rose und Fahrschein). Dieses Axiomenschema, die Aufhebung der Trennung von Repräsentation und Non-Repräsentation, erzeugte die Kunstrichtungen der Moderne. Dabei war diese künstlerische Aufhebung durchaus auch begleitet von einer sozialen Aufhebung der Klassenunterschiede. Der Aufstieg neuer Darstellungformen entsprach dem neuer Lebensformen.

Nachdem jahrhundertelang nur repräsentiert worden war, ist iene Forcierung verständlich, mit der auf der Non-Repräsentation verharrt wurde; ist verständlich, daß die Gleichung nun extrem in die entgegengesetzte Richtung abgeschritten wurde. Z.B. statt Kontrolle das Unkontrollierte (des Bewußtseins: Surrealismus, der Bewegung: Action Painting), stattreichem Material (Marmor) armes Material (Arte povera), statt roter Farbe Blut, statt Planung und Komposition der Zufall (Cage). Auch im bloßen Benennen, Auswählen und Hinweisen von Duchamp bis zur Spurensicherung, fallen Repräsentation und Non-Repräsentation durch die deklarierte Wert-Identität, Gleichwertigkeit von künstlerischen und nicht-künstlerischen Objekten zusammen. Wenn Repräsentation gleich Kunst war, ist Non-Repräsentation gleich Anti-Kunst. Die Anti-Kunst ist die Kunst der bisher nicht repräsentierten Materialien. Methoden, Zustände, Inhalte.

Hier nun einige aus dem Schema Repräsentation und Non-Repräsentation erzeugte künstlerische Axiome für diverse Kunstrichtungen. Gleichwertigkeit (Wert-Identität) des Materials führte in der Musik bei Betonung der Non-Repräsentation zur Stille als dem Ton gleichwertigen Element (Webern, Cage). in der bildenden Kunst zur Collage, Pop Art, Aktionskunst (Holz und Papier, ein echtes Radio, ein Mensch gelangen stufenweise ins Bild). Im Happening wird die Trennung zwischen Zuschauer und Schauspieler aufgehoben, umgedreht oder thematisiert. Zuschauer werden zu Akteuren, Benützern, ja auch zu Material. Sie lösen künstlerische Momente aus, werden Teil des Kunstwerks (wie später bei Video-Installationen). Die Konzeptualisierung der Kunst kommt aus der Fluxusbewegung; der Künstler gab Anweisungen für das Publikum, führte schließlich das Werk selbst nicht mehr aus, sondern überließ es entweder anderen oder unterließ die Ausführung ganz. Wenn nichts mehr ausgeführt zu werden braucht, bleibt das Kunstwerk als Konzept. Die ersten konzeptuellen Stücke finden sich daher auch in den Fluxus-Anthologien um 1960. Illusion und Anti-Illusion (Hard Edge), sichtbare und unsichtbare Skulptur (Beuys), Bedeutung und Nicht-Bedeutung (Arakawa, Walter de Maria: meaningless works) sind weitere Axiome des Schemas Ausführung (Objekt) und Nicht-Ausführung (Konzept).

Am Beginn einer Kette fortschreitender Verselbständigun-

ma Dä Ba bn kö ste ist ler Tra vo ob Ar

gen der Methoden und Kalküle der Kunst stand die Auseinandersetzung mit dem Material der Kunst. Wenn alles zum
Material der Kunst werden kann, wie es in verschiedenen Formulierungen ("Alles ist Plastik": Beuys; "Alles ist Architektur":
Hollein; "Alles ist Dichtung": Schwitters) zum Ausdruck
kommt, wenn alles Material erlaubt und gleich gültig ist, dann
wird durch diese Gleichheit des Materials der Unterschied zwischen Repräsentation und Non-Repräsentation fundamental
aufgehoben. Diese Gleichheit des Materials wird bei Betonung
der Non-Repräsentation zur Schleuse, durch die viele neue
Materialien und Gegenstände in die Kunst einfließen: Kadaver, Eier, Mehl, Filz, Asche, Glas, Eis, Sand, Seife, Fahrrad, Stacheldraht. Plexigias. Aluminium. Kunfer. Blei. Spiezel etc.

Der Materialbegriff steht im Zentrum der Erneuerung der österreichischen Kunst; in der Literatur (Wiener Gruppe), im Film (Kubelka), in der Architektur (Hollein, Pichler), in der Objektkunst und im Aktionismus. Das aus dem Aktionenschema Repräsentation und Non-Repräsentation erzeugte künstlerische Axiom der Identität des Materials hat zu weiteren Erzeugerschemata geführt, wie Identität von Zuschauer und Schauspieler im Happening und literarischen Cabaret der Wiener Gruppe, wie Identität der Zeit, Identität des Raumes, Disidentität von Formvorstellung und Formwahrnehmung, Verabsolutierung des reinen Materials. Diesen Verfahren, Methoden und Strukturen der Identität, in denen das eine und das andere sich wechselseitig vertauschen (privat und öffentlich. persönlich und anonym, Mensch und Tier, Körper und Nichtkörper), wird im Verlauf der Untersuchung österreichischer Kunst der Gegenwart immer wieder zu begegnen sein.

Dabei ist zu beachten, daß diese neuen Identifizierungen bei der Material-, Prozeß-, Aktions- und Medienkunst etwas anderes sind als die ehemalige naive Identität von Bild und Objekt, denn es sind metasprachliche, transkulturelle Identifizierungen. Die Auflösung der Gleichung zwischen Gemaltem und Realem, zwischen kunstfähigem und kunstlosem Material. zwischen Gemälde und Objekt hat auch die ästhetische Grenze geöffnet. Seit der Materialkunst ist die ästhetische Grenze nicht mehr mit der Grenze des statischen Bildes identisch. Die Kunst wird identisch mit der ehemals außerkünstlerischen Wirklichkeit. Das ist das logische Ende der Schönbergschen Forderung "Alles Material ist kunstfähig". Kunst und Leben werden virtuell eins. Das war das Ergebnis, als der Künstler zuerst die Leinwand und dann das Atelier verließ und mit Material-, Prozeß-, Aktions-, Konzept-und Medienkunst, den Traum von der künstlerischen und sozialen Freiheit um Grade mehr verwirklichte. In den 60er Jahren schien es möglich und dringlich, mit der Kunst die Gesellschaft zu verändern, indem man die Kunst der Gesellschaft veränderte. Mit der Re-Inthronisation der Malerei, die man 1952 schon verlassen wollte ("Malerei um die Malerei zu verlassen", A. Rainer), hat man in den 80er Jahren anscheinend diesen Traum verlassen und ist zu alten Gleichungen und Ordnungen zurückgekehrt.

Materialsprache - Materialästhetik

Durch die Aufkündigung der Abhängigkeit des Malers von den Naturformen hat die abstrakte Kunst die Materialfrage eröffnet. In der gegenstandslosen Welt bleibt als einziger Gegenstand das Material selbst. Die Unabhängigkeit von Form. Farbe, Fläche, Gegenstand bildeten die ersten Voraussetzungen für die eigengesetzliche Entwicklung des Materials. ..In Wirklichkeit befindet sich auf der Leinwand nur ein Material. die Farbe", hat Malevitch schon behauptet. Durch die Unabhängigkeit der Formen von der Repräsentationsfunktion wurde auch das Material unabhängig. Die selbständige Sprache des Materials war das Ergebnis der Non-Repräsentation, der Verweigerung seiner repräsentativen Funktion. Die Vernachlässigung der Repräsentation hat das Material in seinen Eigenheiten und seinem Eigenwert hervortreten lassen. Etwa 50 Jahre nach Malevitch kann die Verabsolutierung des Materials zu einer Skulptur führen, wo die pure Eigenheit des Materials als Endzustand der Skulptur postuliert wird wie bei der Ausstellung von bloßer Erde in einer Galerie durch Walter de Maria oder bei Arbeiten Gottfried Bechtolds.

Die selbständige, eigengesetzliche Materialsprache ist in Österreich Ende der 50er Jahre in Formen des Informel (Lassnig, Oberhuber, Rainer), der Plastik (Prantl), in der formalen Literatur der Wiener Gruppe und insbesondere im Wiener Formalfilm erstmals artikuliert worden, bevor sie anfangs der 60er Jahre in der Architektur und bildenden Kunstaufandere Weise gleichsam ihren Siegeszug begann. Denn die Materialsprache der 50er Jahre war tendenziell ohne Objektbezug, ohne Referenz, ohne sich auf etwas außerhalb der logischen Struktur zu beziehen, in der es fungierte. Das Material wurde zum Zeichen und die Bedeutung des Kunstwerkes entstand nur aus seiner eigenen logischen bzw. materialen Struktur. Das malerische. plastische, literarische oder filmische Material, das sich der Abbildung einer gegenständlichen Welt verweigerte, also von der Repräsentationsfunktion befreit war, erhielt seine Bedeutung gleichsam selbstreferenziell. Diese Materialsprache war eine Sprache der Poesie, im Gegensatz zur Alltagssprache, die auf das Bezeichnete eingestellt ist.

Die Materialsprache der 60er Jahre hingegen war gegenstandsoffen, außenwelt-orientierter. Material und Zeichen bzw. Form gehen aufeinander ein. Das selbständige Material und seine Eigenschaften werden nun mit Formen charakterisiert. Die Form geht keine Analogie zur Außenwelt ein, sondern

höchstens zum Material oder in Widerspruch zum Material. Selbständiges Zeichen und selbständiges Material verstärken einander. Material versus Zeichen: Autonome Materialbespiegelung. Dadurch wird es möglich, dem Material eine Bedeutung (allegorischer oder assoziativer Natur) zu verleihen. Da das Material einer gewissen Geschichte angehört, wie das Zeichen einem gewissen Repertoire, ist die Bedeutungsgeschichte des Materials ein mögliches ABC, mit dem der Künstler der 60er Jahre seine Botschaft codiert. Diese Art der Materialsprache tendiert daher aus sich heraus zur Archaik. In der Entfaltung der geheimen, verdrängten, unbewußten Bedeutung des Materials entsteht das Kunstwerk.

Diese zwei Arten der Materialsprache, die formale, objektunabhängige Materialsprache der 50er Jahre und die qualitative, assoziationsreiche der 60er Jahre, bestimmen den Diskurs der avancierten österreichischen Kunst insgesamt (natürlich auch in Mischformen), so wie der Medienbegriff für die 70er Jahre bestimmend wird, der Ende der 60er Jahre aus der Materialsprache entstand. Um 1960 hat sich also so etwas wie eine Wiener Schule des Materialbewußtseins herausgehildet (Rühm, Bayer, Wiener, Achleitner; Jandl; Rainer, Oberhuber; Frohner, Nitsch, Brus, Muehl: Hollein, Pichler, Prantl: Goeschl, Adrian; Kubelka, Kren, Radax), der sich noch eine jüngere Generation anschließen sollte (Schwarzkogler, Weibel. Schmidt, Scheugl, Gironcoli, Egg, Ernst, Kolig, Terzic, Frank). In der Tradition des Wiener Materialbewußtseins der Jahrhundertwende und der Wiener Werkstätte (Marmor, Messing, Kupfer etc.) entstand eine Materialkunst, welche die Bedeutung des Materials gegenüber seiner Form und Funktion betonte. Aus der zur Schau gestellten Bedeutung des Materials wurden verborgene kulturelle Bedeutungen freigelegt, seien sie religiöser oder kultischer, politischer oder sozialer Natur. Die Materialkunst entwickelte sich zur Objekt- und Projektarchitektur oder zum Material-Aktionismus. Architekten wurden zu Objektkünstlern, der Aktionismus erstarrte zum Materialobjekt. Die inhaltliche Materialanalyse (im Gegensatz zur formalen) war von Anfang an kultisch. An zwei scheinbar so entgegengesetzten Künstlern wie Hermann Nitsch und Hans Hollein läßt sich dieser kultische Beginn der inhaltlichen Materialkunst zu Beginn der 60er Jahre feststellen.

Nitsch schreibt zur Eröffnung seiner Ausstellung am 3. November 1960: "die existenzsacrale malerei. angestrebt ist die konsequente sacralisierung der kunst und damit eine tiefgehende existenzvergeistigung ... die kunst wird sacramentgleiche manifestation der existenz sein ... in der kunst liegt eine mythische verheißung ... die erlösung durch den jubelritus des lebensfestes. die ritualisierung des gesamten lebensablaufes ist die vergeistigte sacramenthafte umsetzung der lust des fleisches

t stand die Auseinit. Wenn alles zum
verschiedenen Forles ist Architektur":
's) zum Ausdruck
eich gültig ist, dann
er Unterschied zwitation fundamental
s wird bei Betonung
urch die viele neue
it einfließen: Kada"Seife, Fahrrad, StaBlei, Spiegel etc.

ler Erneuerung der Viener Gruppe), im ein, Pichler), in der uss dem Aktionensentation erzeugte rials hat zu weiteren on Zuschauer und en Cabaret der Wiett des Raumes, Disvahrnehmung, Veruverfahren, Methon das eine und das ivat und öffentlich, Körper und Nicht-

ng österreichischer gegnen sein. lentifizierungen bei nkunst etwas andeon Bild und Objekt, elle Identifizierunien Gemaltem und nstlosem Material. ästhetische Grenze tische Grenze nicht dentisch. Die Kunst lerischen Wirklichrgschen Forderung Leben werden vir-Künstler zuerst die i mit Material-, Pro-, den Traum von der rade mehr verwirkh und dringlich, mit dem man die Kunst -Inthronisation der Malerei, die man 1952 schon verlassen wollte ("Malerei um die Malerei zu verlassen", A. Rainer), hat man in den 80er Jahren anscheinend diesen Traum verlassen und ist zu alten Gleichungen und Ordnungen zurückgekehrt.

Materialsprache - Materialästhetik

Durch die Aufkündigung der Abhängigkeit des Malers von den Naturformen hat die abstrakte Kunst die Materialfrage eröffnet. In der gegenstandslosen Welt bleibt als einziger Gegenstand das Material selbst. Die Unabhängigkeit von Form Farbe, Fläche, Gegenstand bildeten die ersten Voraussetzungen für die eigengesetzliche Entwicklung des Materials. "In Wirklichkeit befindet sich auf der Leinwand nur ein Material die Farbe", hat Malevitch schon behauptet. Durch die Unabhängigkeit der Formen von der Repräsentationsfunktion wurde auch das Material unabhängig. Die selbständige Sprache des Materials war das Ergebnis der Non-Repräsentation, der Verweigerung seiner repräsentativen Funktion. Die Vernachlässigung der Repräsentation hat das Material in seinen Eigenheiten und seinem Eigenwert hervortreten lassen. Etwa 50 Jahre nach Malevitch kann die Verabsolutierung des Materials zu einer Skulptur führen, wo die pure Eigenheit des Materials als Endzustand der Skulptur postuliert wird wie bei der Ausstellung von bloßer Erde in einer Galerie durch Walter de Maria oder bei Arbeiten Gottfried Bechtolds.

Die selbständige, eigengesetzliche Materialsprache ist in Österreich Ende der 50er Jahre in Formen des Informel (Lassnig, Oberhuber, Rainer), der Plastik (Prantl), in der formalen Literatur der Wiener Gruppe und insbesondere im Wiener Formalfilm erstmals artikuliert worden, bevor sie anfangs der 60er Jahre in der Architektur und bildenden Kunstaufandere Weise gleichsam ihren Siegeszug begann. Denn die Materialsprache der 50er Jahre war tendenziell ohne Objektbezug, ohne Referenz, ohne sich auf etwas außerhalb der logischen Struktur zu beziehen, in der es fungierte. Das Material wurde zum Zeichen und die Bedeutung des Kunstwerkes entstand nur aus seiner eigenen logischen bzw. materialen Struktur. Das malerische, plastische, literarische oder filmische Material, das sich der Abbildung einer gegenständlichen Welt verweigerte, also von der Repräsentationsfunktion befreit war, erhielt seine Bedeutung gleichsam selbstreferenziell. Diese Materialsprache war eine Sprache der Poesie, im Gegensatz zur Alltagssprache, die auf das Bezeichnete eingestellt ist.

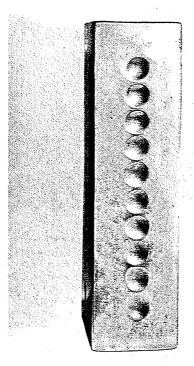
Die Materialsprache der 60er Jahre hingegen war gegenstandsoffen, außenwelt-orientierter. Material und Zeichen bzw. Form gehen aufeinander ein. Das selbständige Material und seine Eigenschaften werden nun mit Formen charakterisiert. Die Form geht keine Analogie zur Außenwelt ein, sondern

höchstens zum Material oder in Widerspruch zum Material. Selbständiges Zeichen und selbständiges Material verstärken einander. Material versus Zeichen: Autonome Materialbespiegelung. Dadurch wird es möglich, dem Material eine Bedeutung (allegorischer oder assoziativer Natur) zu verleihen. Da das Material einer gewissen Geschichte angehört, wie das Zeichen einem gewissen Repertoire, ist die Bedeutungsgeschichte des Materials ein mögliches ABC, mit dem der Künstler der 60er Jahre seine Botschaft codiert. Diese Art der Materialsprache tendiert daher aus sich heraus zur Archaik. In der Entfaltung der geheimen, verdrängten, unbewußten Bedeutung des Materials entsteht das Kunstwerk.

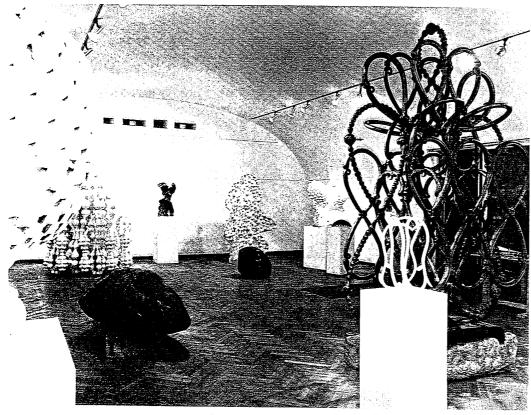
Diese zwei Arten der Materialsprache, die formale, objektunabhängige Materialsprache der 50er Jahre und die qualitative, assoziationsreiche der 60er Jahre, bestimmen den Diskurs der avancierten österreichischen Kunst insgesamt (natürlich auch in Mischformen), so wie der Medienbegriff für die 70er Jahre bestimmend wird, der Ende der 60er Jahre aus der Materialsprache entstand. Um 1960 hat sich also so etwas wie eine Wiener Schule des Materialbewußtseins herausgebildet (Rühm, Bayer, Wiener, Achleitner; Jandl; Rainer, Oberhuber; Frohner, Nitsch, Brus, Muehl; Hollein, Pichler, Prantl; Goeschl, Adrian; Kubelka, Kren, Radax), der sich noch eine jüngere Generation anschließen sollte (Schwarzkogler, Weibel, Schmidt, Scheugl, Gironcoli, Egg, Ernst, Kolig, Terzic, Frank). In der Tradition des Wiener Materialbewußtseins der Jahrhundertwende und der Wiener Werkstätte (Marmor, Messing, Kupfer etc.) entstand eine Materialkunst, welche die Bedeutung des Materials gegenüber seiner Form und Funktion betonte. Aus der zur Schau gestellten Bedeutung des Materials wurden verborgene kulturelle Bedeutungen freigelegt, seien sie religiöser oder kultischer, politischer oder sozialer Natur. Die Materialkunst entwickelte sich zur Objekt- und Projektarchitektur oder zum Material-Aktionismus. Architekten wurden zu Objektkünstlern, der Aktionismus erstarrte zum Materialobjekt. Die inhaltliche Materialanalyse (im Gegensatz zur formalen) war von Anfang an kultisch. An zwei scheinbar so entgegengesetzten Künstlern wie Hermann Nitsch und Hans Hollein läßt sich dieser kultische Beginn der inhaltlichen Materialkunst zu Beginn der 60er Jahre feststellen.

Nitsch schreibt zur Eröffnung seiner Ausstellung am 3. November 1960: "die existenzsacrale malerei. angestrebt ist die konsequente sacralisierung der kunst und damit eine tiefgehende existenzvergeistigung ... die kunst wird sacramentgleiche manifestation der existenzein ... in der kunst liegt eine mythische verheißung ... die erlösung durch den jubelritus des lebensfestes. die ritualisierung des gesamten lebensablaufes ist die vergeistigte sacramenthafte umsetzung der lust des fleisches

in die zwecklosigkeit des urspiels die seinsmystik die seinstrunkenheit..." Für die gemeinsame Ausstellung von Hollein und Walter Pichler., Architektur" (1963) schreibt Hollein: "Architektur ist eine geistige Ordnung, verwirklicht durch Bauen. Bauen manifestiert sich nicht zuerst im Aufstellen schützender Dächer, sondern in der Errichtung sacraler Gebilde ... Alles Bauen ist kultisch. Architektur ist elementar, sinnlich, primitiv, brutal, schrecklich, gewaltig, herrschend. Sie ist aber auch Verkörperung subtilster Emotionen, sensitive Aufzeichnung feinster Erregungen, Materialisation des Spirituellen. Architektur ist zwecklos." Zwecklosigkeit, d.h. Befreiung aus instrumenteller Vernunft, Vergeistigung, Sakralität, Ritus, Kult bilden das Trajektoriensystem sowohl für das Orgien-Mysterien-Theater von Nitsch wie für die Architektur von Hollein und Pichler, obwohl letztere Mitte der 60er Jahre im Aufschwung von Pop Art einer technischen Ästhetik huldigen sollten. Die gemein-



218 Karl Prantl, 10 Anrufungen. 1957/58



219 Franz Ölzant, Arbeiten aus den Jahren 1973 bis 1981

same kultische Begründung der Materialkunst im Aktionismus und in der Architektur ist es, welche aus den zwei Quellen eine neue materiale Objektkunst fließen lassen wird.

Allein Otto Muehl fundierte seine Kunst nicht auf dem Ritual, sondern auf Politik. Sein Materialbegriff stammte von Kurt Schwitters, der von der "Vermählung der Materialien" schwärmte: "Kunst will nicht beeinflussen und nicht wirken, sondern befreien . . . Merz rechnet sogar mit Materialien und Komplexen, die er selbst nicht übersehen und beurteilen kann. Es ist im Kunstwerk nur wichtig, daß sich alle Teile aufeinander beziehen, gegeneinander gewertet sind."

Die Freiheit in der Wahl der Materialien, diese dadaistische

Dekomposition der Welt, welche der Devise des Anarchisten Bakunin folgte: "Die Lust der Zerstörung ist zugleich eine schaffende Lust", führte Muehl über seine Gerümpelplastiken (1961) als Ergebnis erster Materialerkundigungen zu seinen Aktionen, welche er im Gefolge Schwitters "Materialaktionen" nannte. Muehl hat die Malerei nämlich am entschiedensten verlassen und neue Materialien eingeführt. Das Wort "Material" wurde später wegabstrahiert und man sprach allgemein nur mehr von Aktionen. Der Terminus "Aktionismus" ist also in seiner Genesis den "Materialaktionen" Muehls verpflichtet und deutet als solcher auf das Material als künstlerische Quelle.

Den Anfang einer materialen Objektkunst finden wir aber

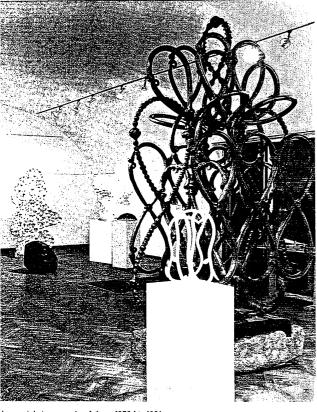


220 Karl Prantl, Stein für Josef Matthia

im Umkreis der informellen Malerei zu Beginn der 50er Jahre, wo in nuce sowohl die inhaltliche (Adrian, Oberhuber) wie auch formale (Prantl) Materialanalyse vorzufinden sind. Abgesehen von Ergebnissen der malerischen Materialität in der Malerei des Informel (Rainer, Lassnig, Oberhuber) war es Oswald Oberhuber gelungen, zwischen 1949 und 1954 eine informelle Plastik zu entwickeln, die "den Zufall als Kunstausdruck verwertet" (Oberhuber), also jene Strategie verwendet, die ex negativo aus dem Formalismus der Serialität entsteht (Abb. 86).

Neben den frühen Plastiken Marc Adrians sind es die Materialsteine und Bronzeskulpturen Karl Prantis seit 1957, welche,

wenn au legung d Bronzes großen (tikalen I und inh: Obwohl mor forn weisen – gleich au Meditatigen. "Ste



lzant, Arbeiten aus den Jahren 1973 bis 1981

)uellen eine

ht auf dem ammte von ∕laterialien" icht wirken, erialien und teilen kann. aufeinander

ladaistische

ktionismus Dekomposition der Welt, welche der Devise des Anarchisten Bakunin folgte: "Die Lust der Zerstörung ist zugleich eine schaffende Lust", führte Muehl über seine Gerümpelplastiken (1961) als Ergebnis erster Materialerkundigungen zu seinen Aktionen, welche er im Gefolge Schwitters "Materialaktionen" nannte. Muehl hat die Malerei nämlich am entschiedensten verlassen und neue Materialien eingeführt. Das Wort "Material" wurde später wegabstrahiert und man sprach allgemein nur mehr von Aktionen. Der Terminus "Aktionismus" ist also in seiner Genesis den "Materialaktionen" Muehls verpflichtet und deutet als solcher auf das Material als künstlerische Quelle.

Den Anfang einer materialen Objektkunst finden wir aber



220 Karl Prantl, Stein für Josef Matthias Hauer. 1964-1966

im Umkreis der informellen Malerei zu Beginn der 50er Jahre, wo in nuce sowohl die inhaltliche (Adrian, Oberhuber) wie auch formale (Prantl) Materialanalyse vorzufinden sind. Abgesehen von Ergebnissen der malerischen Materialität in der Malerei des Informel (Rainer, Lassnig, Oberhuber) war es Oswald Oberhuber gelungen, zwischen 1949 und 1954 eine informelle Plastik zu entwickeln, die "den Zufall als Kunstausdruck verwertet" (Oberhuber), also jene Strategie verwendet, die ex negativo aus dem Formalismus der Serialität entsteht (Abb. 86).

Neben den frühen Plastiken Marc Adrians sind es die Materialsteine und Bronzeskulpturen Karl Prantls seit 1957, welche,

wenn auch in ästhetisierter gebundener Form, sich um die Freilegung der im Material schlummernden Idee bemühen. In der Bronzeskulptur "10 Anrufungen" (1957/58), einem ca. 25 cm großen Quader mit 10 kreisförmigen Vertiefungen in einer vertikalen Linie, kommt bereits die typische Mischung formaler und inhaltlicher Materialsprache zum Ausdruck (Abb. 218). Obwohl die Quader und Würfel aus Bronze, Granit und Marmor formale Parameter wie "Reihungen", "Parallelen" etc. aufweisen - so lauten auch einige Titel - verweisen sie doch zugleich auf religiöse und kultische Inhalte, wie andere Titel "Zur Meditation" (1957/58), "Stein zur Ehre Gottes" (1962) bezeugen. "Stein zur Meditation" und "Anrufungen" sind die häufig-

bε

Si

Vε

M

(19

sti

sei

sten Titel. Als solche belegen sie, daß Prantl mit der Verwendung des sparsam bearbeiteten archaischen und primären Materials Stein und trotz der rationalen Formen transzendentale Inhalte verfolgt.

Von Brancusi beeinflußt, spielte das Moment der Vertikalität eine große Rolle: Säulen und Stelen wie bei Pichler, die im Dienste der Spiritualität stehen. "Meditation bezieht sich hier auf die Zurücknahme des Sichtbaren ins Gedankliche. Das Werk von Prantl ist ein Werk der Stille", schreibt der konkrete Dichter Heinz Gappmayr. Prantls Werk ist typisch für die 50er Jahre (Stille, Schweigen, Reihung, Konzeptualisierung), siehe auch die Arbeit "Hommage an das Schweigen" (1969).

Die informelle Plastik Oberhubers wird in den 70ern von Franz Xaver Ölzant, in den 80ern von Franz West und Gerald Ohersteiner weiterentwickelt. Der aktionistische Materialbegriff sollte die Bildhauerkunst in eine aus dem Material schöpfende Objektkunst verwandeln.

Musiksprache - Zwölftonmusik - Formalsprache

Für das Nachkriegs-Wien signifikant ist eine Veranstaltung von Arnulf Rainer und Gerhard Rühm mit dem bezeichnenden Titel "Der Verlust und das Geheime", 1952. Verloren war die Repräsentation, geheim die Materialsprache. Auf der Einladung war u.a. zu lesen: "Metaphysische Expression Blindmalerei Zentralgestaltung irrationale Chiffren mediale Graphik". Texte von Mathieu, Picabia, Tàpies und Rainer wurden präsentiert, Rühm, ein an Hauer und Webern interessierter Musikstudent, kreierte am Klavier Variationen über einen einzigen Ton. "Ein-Ton-Musik", elementare, non-repräsentative, minimale Musik.

Ein Jahr vorher hatte er seine "Geräuschsymphonie" (eine Montage reiner Geräusche auf Tonband) vorgeführt. Im gleichen Zeichen des Verlusts der Repräsentation und der elementaren Reduktion standen die Kürzel und Kritzel der Rainer'schen Zeichengesten, die das Ergebnis kurzer, sekundenschneller Handbewegungen waren. Doch die automatischen Kritzel nahmen Figur an. zentral oder vertikal akzentuiert. 1953 wandte sich Rainer daher bis 1954 mathematischen Proportionsproblemen zu (Farbtafel LVIII). In seinen "Übermalungen" (seit 1952) und Monochromien setzen sich solche Züge der Askese, der Verdichtung, der Konzentration, des Absoluten fort.

Musik ist die geistige Quelle und das Modell für die formale Materialsprache. J.M. Hauer (1883-1959) hat sich selbst als "geistigen Urheber der Zwölftonmusik" bezeichnet und in der Tat 1920 das erste Werk über Zwölftonmusik veröffentlicht (1918 einen Klangfarbenkreis), das sich allerdings von der späteren und unabhängig davon entwickelten "Methode der Komposi-

tion mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen" A. Schönbergs unterscheidet. Hauer nannte seine Zwölftontechnik die "Lehre von den Tropen". Die Tropen sind 44 Wendungsgruppen, in die man alle 479 001 600 Möglichkeiten, verschiedene Zwölftonreihen zu bilden, einteilen kann. Jedes Zwölftonspiel ist die organische Ausformung des Inhalts einer durch Auswahl oder Zufall gewonnenen Zwölftonkonstellation, wobei jeder Ton auf jeden und insbesondere auf das Axiom der Unisonanz ganzheitlich (das heißt auf die Totalität aller musikalisch rationalisierbaren Intervalle) abgestimmt ist. So entsteht ein Intervall-System der zwölfstufigen gleichschwebenden Temperatur. Besonders für seine letzte Schaffensperiode ist eine totale Organisierung und Determinierung aller musikalischen Komponenten charakteristisch.

Arnold Schönberg, der Begründer der Wiener Schule, schrieb 1925 an Hauer: "Z.B. habe auch ich in meinen eigenen Werken bereits Zahlensymmetrien betrachtet. Etwa im 1. Quartett, wo so viel durch 5 Teilbares unbewußt vorkommt" Über die Entstehung seiner Zwölfton-Technik schrieb er 1937: "In der Zeit nach 1915 hatte ich bei meiner Arbeit immer das Ziel vor Augen, den Aufbau meiner Werke bewußt auf einen Einheit verbürgenden Gedanken zu basieren, der nicht nur alle übrigen Gedanken hervorbringen, sondern auch ihre Begleitung, die "Harmonien" bestimmen sollte." Dieses einigende Grundprinzip, das an die klassischen Formen des Kontrapunkts gebunden ist, fand Schönberg in der Zwölfton-Technik.

Im Gegensatz zu Schönberg, dem man thematisches Komponieren. Romantizismus vorwerfen kann, hat Anton Webern das innere Wesen der Reihentechnik erkannt. Die Reihe ist ihm "Urgestalt", Keimzelle, aus der das Weitere folgt; "Ein Thema" ist die Zwölftonreihe im allgemeinen nicht. Aber ich kann vermöge der jetzt auf eine andere Weise gewährleisteten Einheit auch ohne Thematik - also viel freier - arbeiten: die Reihe sichert mir den Zusammenhang." Weberns Reihentechnik hat serielles und aleatorisches Komponieren angestimmt.

Das Ende der Webern'schen Komprimierungen war die Reduktion der Musik auf den Einzelton und das Intervall. Daraus entstand zwischen 1950 und 1955 der "punktuelle Stil", das Komponieren mit "Punkten" (vgl. auch "Kontrapunkt"). Dieser Zug zur Kürze, zum Kürzel, dieses Denken in Einzelton und Intervallen führte zur finalen Reduktion: der Emanzipation der Pause, welche eine einzigartige Erneuerung auf dem Gebiet des Rhythmus ist. Dementsprechend trat die Pause im Notenbild rein optisch in besonderer Weise in Erscheinung. Seit Weberns Ton- und Pausenkunst ist Musik nicht mehr nur Tonkunst, sondern auch Schweigekunst.

Das serielle ganzheitliche Denken der Wiener Musikschule hat im Österreich der Wiederbesinnung nach dem Zweiten Weltkrieg größere Wirkungen in Literatur, bildender Kunst H und Film als in der Musik selbst hervorgebracht. Die aus dem Reihenprinzip folgenden Begriffe wie Struktur, Gleichheit für alle Parameter, Schweigen, Intervall, Unterbrechung, serielle Formation, Wiederholung, einigendes Grundprinzip finden wir in den visuellen Künsten der 50er Jahre weiterentwickelt von Prantls Meditationssteinen bis zu Kubelkas Filmen. Die Veranstaltung Rainers und Rühms von 1952 ist also in ihrer Verknüpfung von Musik, Malerei, Literatur prototypisch.

Die Dichtungen und Aktionen der Wiener Gruppe in den 50er Jahren haben die materialen Beziehungen der Sprache, die lautlichen und visuellen Aspekte, insbesondere in der "konkreten Poesie" thematisiert. Die Sprache wurde zum Material von Wort- und Lautgestaltung. In der Nachfolge Weberns gab es "Ein-Wort-Tafeln" und "punktuelle Dichtungen" von Rühm. Eine funktionale Sprache wurde von Rühm und Wiener entworfen, ebenso Theaterstücke mit serieller Grundordnung. Es entstanden ab 1954 Konstellationen, Formulargedichte, Schriftfilme (Projekt), Zahlengedichte, Montagen. Das formalsprachliche Denken führte zur (bereits in den Montagen angelegten) mechanischen Herstellung von Dichtungen, dem "methodischen Inventionismus", der es jedermann ermöglichen sollte. zu dichten. Der visuelle Künstler und Filmemacher Marc Adrian war als Dichter besonders an der Entwicklung des Inventionismus und der formalen Montage beteiligt. Höhepunkte solcher formaler Tendenzen waren der Text "Der Vogel singt, eine Dichtungsmaschine in 571 Bestandteilen" von Konrad Bayer (nach einem Entwurf Oswald Wieners), und die beiden Aufführungen des literarischen Cabarets 1958 und 59. Aktionen aus den kommunikativen Aspekten des Sprachmaterials.

Nach eigenem Bekenntnis hegten Wiener und Baver damals eine Abneigung gegen den florierenden Tachismus. Das Informel als Quelle der semantischen Materialsprache einerseits und die formale Materialsprache andererseits empfanden sich also als antagonistisch, obwohl es ja bereits zu gelegentlichen personellen (Rainer) und interpersonellen Mischungen (Rainer, Rühm) gekommen war und noch kommen sollte. Allein die Op Art Marc Adrians und die Material-Steine Karl Prantls (seit 1957) schienen einer formalen Materialsprache in der bildenden Kunst zu entsprechen.

Die Fusion der Künste (z. B. Rainer/Rühm 1952) hat also bereits Ende der 50er Jahre bei der Wiener Gruppe zu Praktiken des erweiterten Kunstbegriffs geführt. Dieser erweiterte Kunstbegriff ist aber im Keime auch schon bei der Wiener Musikschule zu finden. Schönbergs Malerei in den Jahren um 1910, seine Beziehungen zu Wassilv Kandinsky und "Der Blaue Reiter" in diesen Jahren, sein Musikdrama "Die glückliche

im

Das

nla-

un-

olu-

tion mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen" A. Schönbergs unterscheidet. Hauer nannte seine Zwölftontechnik die "Lehre von den Tropen". Die Tropen sind 44 Wendungsgruppen, in die man alle 479 001 600 Möglichkeiten, verschiedene Zwölftonreihen zu bilden, einteilen kann. Jedes Zwölftonspiel ist die organische Ausformung des Inhalts einer durch Auswahl oder Zufall gewonnenen Zwölftonkonstellation, wobei jeder Ton auf jeden und insbesondere auf das Axiom der Unisonanz ganzheitlich (das heißt auf die Totalität aller musikalisch rationalisierbaren Intervalle) abgestimmt ist. So entsteht ein Intervall-System der zwölfstufigen gleichschwebenden Temperatur. Besonders für seine letzte Schaffensperiode ist eine totale Organisierung und Determinierung aller musikalischen Komponenten charakteristisch.

Arnold Schönberg, der Begründer der Wiener Schule, schrieb 1925 an Hauer: "Z.B. habe auch ich in meinen eigenen Werken bereits Zahlensymmetrien betrachtet. Etwa im 1. Quartett, wo so viel durch 5 Teilbares unbewußt vorkommt." Über die Entstehung seiner Zwölfton-Technik schrieb er 1937: "In der Zeit nach 1915 hatte ich bei meiner Arbeit immer das Ziel vor Augen, den Aufbau meiner Werke bewußt auf einen Einheit verbürgenden Gedanken zu basieren, der nicht nuralle übrigen Gedanken hervorbringen, sondern auch ihre Begleitung, die "Harmonien" bestimmen sollte." Dieses einigende Grundprinzip, das an die klassischen Formen des Kontrapunkts gebunden ist, fand Schönberg in der Zwölfton-Technik.

Im Gegensatz zu Schönberg, dem man thematisches Komponieren, Romantizismus vorwerfen kann, hat Anton Webern das innere Wesen der Reihentechnik erkannt. Die Reihe ist ihm "Urgestalt", Keimzelle, aus der das Weitere folgt: "Ein 'Thema' ist die Zwölftonreihe im allgemeinen nicht. Aber ich kann vermöge der jetzt auf eine andere Weise gewährleisteten Einheit auch ohne Thematik – also viel freier – arbeiten: die Reihe sichert mir den Zusammenhang." Weberns Reihentechnik hat serielles und aleatorisches Komponieren angestimmt.

Das Ende der Webern'schen Komprimierungen war die Reduktion der Musik auf den Einzelton und das Intervall. Daraus entstand zwischen 1950 und 1955 der "punktuelle Stil", das Komponieren mit "Punkten" (vgl. auch "Kontrapunkt"). Dieser Zug zur Kürze, zum Kürzel, dieses Denken in Einzelton und Intervallen führte zur finalen Reduktion: der Emanzipation der Pause, welche eine einzigartige Erneuerung auf dem Gebiet des Rhythmus ist. Dementsprechend trat die Pause im Notenbild rein optisch in besonderer Weise in Erscheinung. Seit Weberns Ton- und Pausenkunst ist Musik nicht mehr nur Tonkunst, sondern auch Schweigekunst.

Das serielle ganzheitliche Denken der Wiener Musikschule hat im Österreich der Wiederbesinnung nach dem Zweiten

Weltkrieg größere Wirkungen in Literatur, bildender Kunst und Film als in der Musik selbst hervorgebracht. Die aus dem Reihenprinzip folgenden Begriffe wie Struktur, Gleichheit für alle Parameter, Schweigen, Intervall, Unterbrechung, serielle Formation, Wiederholung, einigendes Grundprinzip finden wir in den visuellen Künsten der 50er Jahre weiterentwickelt, von Prantls Meditationssteinen bis zu Kubelkas Filmen. Die Veranstaltung Rainers und Rühms von 1952 ist also in ihrer Verknüpfung von Musik, Malerei, Literatur prototypisch.

Die Dichtungen und Aktionen der Wiener Gruppe in den 50er Jahren haben die materialen Beziehungen der Sprache, die lautlichen und visuellen Aspekte; insbesondere in der "konkreten Poesie" thematisiert. Die Sprache wurde zum Material von Wort- und Lautgestaltung. In der Nachfolge Weberns gab es "Ein-Wort-Tafeln" und "punktuelle Dichtungen" von Rühm. Eine funktionale Sprache wurde von Rühm und Wiener entworfen, ebenso Theaterstücke mit serieller Grundordnung. Es entstanden ab 1954 Konstellationen, Formulargedichte, Schriftfilme (Projekt), Zahlengedichte, Montagen. Das formalsprachliche Denken führte zur (bereits in den Montagen angelegten) mechanischen Herstellung von Dichtungen, dem "methodischen Inventionismus", der es jedermann ermöglichen sollte, zu dichten. Der visuelle Künstler und Filmemacher Marc Adrian war als Dichter besonders an der Entwicklung des Inventionismus und der formalen Montage beteiligt. Höhepunkte solcher formaler Tendenzen waren der Text "Der Vogel singt, eine Dichtungsmaschine in 571 Bestandteilen" von Konrad Bayer (nach einem Entwurf Oswald Wieners), und die beiden Aufführungen des literarischen Cabarets 1958 und 59. Aktionen aus den kommunikativen Aspekten des Sprachmaterials.

Nach eigenem Bekenntnis hegten Wiener und Bayer damals eine Abneigung gegen den florierenden Tachismus. Das Informel als Quelle der semantischen Materialsprache einerseits und die formale Materialsprache andererseits empfanden sich also als antagonistisch, obwohl es ja bereits zu gelegentlichen personellen (Rainer) und interpersonellen Mischungen (Rainer, Rühm) gekommen war und noch kommen sollte. Allein die Op Art Marc Adrians und die Material-Steine Karl Prantls (seit 1957) schienen einer formalen Materialsprache in der bildenden Kunst zu entsprechen.

Die Fusion der Künste (z. B. Rainer/Rühm 1952) hat also bereits Ende der 50er Jahre bei der Wiener Gruppe zu Praktiken des erweiterten Kunstbegriffs geführt. Dieser erweiterte Kunstbegriff ist aber im Keime auch schon bei der Wiener Musikschule zu finden. Schönbergs Malerei in den Jahren um 1910, seine Beziehungen zu Wassily Kandinsky und "Der Blaue Reiter" in diesen Jahren, sein Musikdrama "Die glückliche

Hand" (1913), wo er "mit den Mitteln der Bühne musizieren" und ein den Tönen vergleichbares "Farben-Licht-Spiel" wollte, und schließlich seine "Begleitmusik zu einer Lichtspielszene" (Uraufführung 1930) bezeugen eine gesamtkünstlerische Tendenz, die wir auch in den synästhetischen Untersuchungen Hauers zur Übereinstimmung der Intervalle des zwölfgeteilten. temperierten Tonkreises und der zwölf Farben des Farbenkreises ("Über die Klangfarbe", 1918) finden. Das in Österreich oft beobachtbare Phänomen der Doppelbegabung, diese Erweiterung der künstlerischen Aktivität (ein Komponist malt, ein Maler schreibt usw.), geht Hand in Hand mit der Formalisierung der Beziehungen nicht nur der Sinne, sondern auch der ihnen entsprechenden Kunstmedien, also mit einer Erweiterung der Kunst. Den Mehrfach-Begabungen und Multi-Talenten korrespondieren Mehrfach-Medien und Multimedia-Kunstformen. In den Synästhesien, den Vermischungen der Sinnesempfindungen, und als Folge in den Intermedien, den Vermischungen der Kunstgattungen, ist der erweiterte Kunstbegriff angelegt, der am charakteristischten für das österreichische Kunstschaffen der letzten 30 Jahre und für die viele Medien umfassende Aktivität seiner bezeichnendsten Künstler ist.

Der Wiener Formalfilm

Bis Mitte und Ende der Fünfzigerjahre war also bereits ein komplexes kulturelles Klima (natürlich kein offizielles) aufgebaut, in dem neue formale Wege beschritten wurden, gelegentlich vermischt mit zeitgenössischen Strömungen wie Existenzialismus, Neoverismus etc.; in diesem formalen Klima und Zusammenhang ist die Genesis des Wiener Formalfilms zu betrachten.

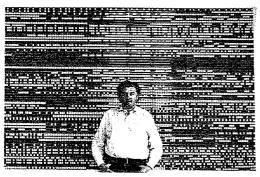
Die Beschäftigung mit der Zeitals Ableitung von der Definition der Musik als Zeitstruktur zeigt sich bereits in den ersten Filmen des frühesten Vertreters des Wiener Formalfilms: Herbert Vesely, bevor dieser 1955 nach Deutschland und (cum grano salis) in den TV-Film emigrierte. "Nicht mehr fliehen" (1955, 35 Min.), mit der Musik von Gerhard Rühm, ist nicht nur wegen seines der damaligen Zeit entsprechenden existenzialistischen Pessimismus (die Handlung spielt in der Wüste) ein erstaunliches Zeit-Dokument, sondern buchstäblich wegen seiner Behandlung der Zeit- und damit Erzählformen.

Formale Zeitstrukturen sind ebenfalls ein auffallendes Merkmal des frühen Experimentalwerks von Ferry Radax, der von 1954 bis 1955 gemeinsam mit Peter Kubelka das erste Meisterwerk "Mosaik im Vertrauen", eine strukturelle Montage von dokumentarischen, abstrakten und narrativen Szenen, gedreht hat. Die narrative Montage verfolgt und verfeinert Radax in seinem Film "Sonne halt!" (1959–62, 26 Min.), mit

dem Mitglied der Wiener Dichtergruppe Konrad Bayer als Texter und Darsteller. Bayer hat übrigens auch bereits bei "Mosaik im Vertrauen" mitgewirkt. Dieser formal reich und kompliziert gegliederte Avantgardefilm hat die sehr subtile kontrapunktische Montage von Bild und Ton um filmische Techniken, wie Positiv- und Negativ-Bilder, Zeitraffer, Kurzschnitt, raum-zeitliche Sprünge etc. erweitert.

Daß Peter Kubelka sich von der narrativen Montage abkehrte und die bereits in "Mosaik" angelegte Spur einer totalen Formalisierung der Zeitform über die Semi-Narration hinaus verfolgte, hat ihre Ursache in seiner Vertrautheit mit der Musik (seit seinen Tagen als Wiener Sängerknabe), insbesondere mit der Zwölftonmusik der Wiener Schule. Kubelka hat, formaltechnisch und verkürzt gesprochen, Zwölfton-Techniken auf den Film übertragen. Als Unter- und Hintergrund für die ersten reinen Wiener Formalfilme ("Adebar" 1957, "Schwechater" 1958, "Arnulf Rainer" 1960) sehe ich zwei Traditionen: die der Wiener Musikschule und die von Eggeling, Wertow und Dreyer. Wertow war der strengste russische Formalist, der bereits eine "Filmschrift" Kader für Kader postuliert hat: "Filmschrift, das ist die Kunst, mit den Filmkadern zu schreiben", der den "Film als Ganzes montierte", der (diametral zu Eisenstein) ebenfalls den nicht-inszenatorischen Weg ging auf der Suche nach dem "Kinogramm". Manche Sätze Wertows hat Kubelka direkt übernommen wie diese: "Material - künstlerische Elemente der Bewegung - sind die Intervalle (die Übergänge von einer Bewegung zur anderen), aber nicht die Bewe-

Bei dem Versuch, gültige Kompositionsprinzipien syntaktisch-formaler Natur für den Film zu finden, verfuhr Kubelka analog zur Musik, insbesondere der von Webern. Die filmische



221 Friedl Kubelka-Bondy, Peter Kubelka vor seinem Film Arnulf Rainer (1960). Ca. 1973

Zeit wurde als "zählbar" konzipiert wie die musikalische; die Töne als "Zeitpunkte" wurden zu Filmkadern. Daher nennt Kubelka seine Filme "metrische Filme". Wie Webern die Musik auf den Einzelton und das Intervall reduziert hat, so Kubelka den Film auf den Einzelkader und das Intervall zwischen zwei Kadern. Wie Webern die Gleichwertigkeit von Ton und Pause aufgestellt hat, so Kubelka die Gleichwertigkeit von belichtetem Film (bzw. weißem Kader) und Schwarzfilm (siehe "Arnulf Rainer").

Der Pause Weberns entsprach der Schwarzkader Kubelkas (darüber hinaus beeinflußt von Rainers schwarzen Übermalungen). Der punktuelle musikalische Stil Weberns korrespondierte mit dem punktuellen filmischen Stil Kubelkas (wie den punktuellen Dichtungen Rühms). Interessanterweise hat der bislang letzte Film Kubelkas über die Körpersprache Arnulf Rainers den Webern'schen Titel "Pause", auf das Intervall zwischen zwei Bewegungsphasen anspielend. Auf dem Intervall zwischen zwei Bildkadern und den zwei entsprechenden Tönen aufbauend hat Kubelka ein Quadrupel von Bild- und Ton-Beziehungen errichtet, das er für die Artikulation der Bedeutung in "Unsere Afrikareise" (1966) benützte.

Erstaunlicherweise wurde 1960 mit "Rainer" nicht nur Ende und Höhepunkt einer bestimmten Entwicklung des Wiener Formalfilms erreicht, sondern mit "48 Köpfe aus dem Szondi-Test" von Kurt Kren eine neue Entwicklung eingeleitet, die Verschiebung von der musikalischen zur perzeptuellen Strukturierung des Films. Die Sukzession von Photographien (meist ein Bild pro Kader) soll in diesem Film nicht Bewegung analysieren oder synthetisch simulieren, sondern auf die Wahrnehmung selbst und die sie begleitenden psychischen Mechanismen hinweisen, wie der Titel schon sagt. Kren hat seinen ersten Film "Versuch mit synthetischem Ton", eine Homologie von Bild und Ton, 1957 fertiggestellt. Die ersten Filme Kurt Krens von 1957 bis 1964 sind nach Prinzipien der seriellen Montage, wie er sie bei Kubelka gesehen hat, sowohl aufgenommen wie montiert, doch primär wirkt ihr perzeptuelles Erlebnis, "Esse est percipi" - diese Maxime einer sensualistischen Philosophie, von Berkeley bis Ernst Mach (Wien), trägt die mathematische Struktur der Krenschen Filme, insbesondere in "TV" (1967) und "Asyl" (1975), wo fragmentarische Mehrfachbelichtungen über Jahreszeiten ausgedehnt wurden. Die perzeptuelle Ontologie, welche Krens Formalfilme begründet, ist Ausdruck des Kampfes des Subjekts um seine Autonomie. In der Erregung durch die Wahrnehmung nimmt sich das Subjekt selbst wahr.

Diese Verschiebung von der Musik zur Wahrnehmung als Parameterfeld des Films durch Kren und den Op-Artisten Marc Adrian mit "Orange" (1962–64), "Text I" und "Text II" (beide 1964) und dem computer-generierten Film "Random" (1963)



222 Photo vom Dezember 1966 anläßlich eines TV-Films. Von lin

hat die Umwandlung des Illusionsmediums Film in das Material Film beschleunigt. Auf die semantische Auszehrung in der formalen Literatur und den metrischen Filmen folgte die optische. Die erweiterte Phase des Wiener Formalfilms, die Phase der eigentlichen Materialfilme, begann Mitte der 60er Jahre, wo das Material Film nicht mehr als Medium der Abbildung sondern als pure Materialität eingesetzt wurde. Ob Positiv- oder Negativmaterial, ob über- oder unterbelichtetes Material, ob Leerkader oder belichtet – alles wurde gleichwertig und geriet dem Film zum Material. Auf die kinematographischen Erkundungen zur Phänomenologie der Wahrnehmung folgten die filmischen Untersuchungen des Filmmaterials. Die Materialtät des Zelluloids und der Filmmaschine wurde zum Ausgangspunkt.

Nach Filmen mit einer erweiterten seriellen Montage-Tech-

wie

film

mui

aucl

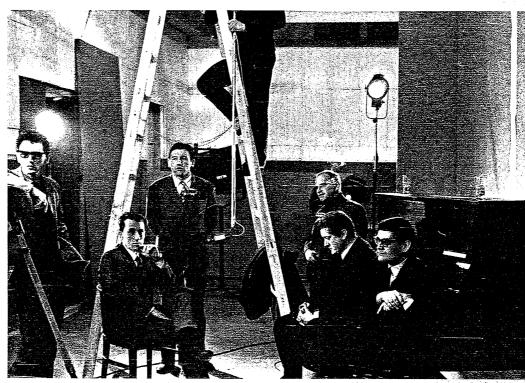
dah

Zeit wurde als "zählbar" konzipiert wie die musikalische; die Töne als "Zeitpunkte" wurden zu Filmkadern. Daher nennt Kubelka seine Filme "metrische Filme". Wie Webern die Musik auf den Einzelton und das Intervall reduziert hat, so Kubelka den Film auf den Einzelkader und das Intervall zwischen zwei Kadern. Wie Webern die Gleichwertigkeit von Ton und Pause aufgestellt hat, so Kubelka die Gleichwertigkeit von belichtetem Film (bzw. weißem Kader) und Schwarzfilm (siehe "Arnulf Rainer").

Der Pause Weberns entsprach der Schwarzkader Kubelkas (darüber hinaus beeinflußt von Rainers schwarzen Übermalungen). Der punktuelle musikalische Stil Weberns korrespondierte mit dem punktuellen filmischen Stil Kubelkas (wie den punktuellen Dichtungen Rühms). Interessanterweise hat der bislang letzte Film Kubelkas über die Körpersprache Arnulf Rainers den Webern'schen Titel "Pause", auf das Intervall zwischen zwei Bewegungsphasen anspielend. Auf dem Intervall zwischen zwei Bildkadern und den zwei entsprechenden Tönen aufbauend hat Kubelka ein Quadrupel von Bild- und Ton-Beziehungen errichtet, das er für die Artikulation der Bedeutung in "Unsere Afrikareise" (1966) benützte.

Erstaunlicherweise wurde 1960 mit "Rainer" nicht nur Ende und Höhepunkt einer bestimmten Entwicklung des Wiener Formalfilms erreicht, sondern mit "48 Köpfe aus dem Szondi-Test" von Kurt Kren eine neue Entwicklung eingeleitet, die Verschiebung von der musikalischen zur perzeptuellen Strukturierung des Films. Die Sukzession von Photographien (meist ein Bild pro Kader) soll in diesem Film nicht Bewegung analysieren oder synthetisch simulieren, sondern auf die Wahrnehmung selbst und die sie begleitenden psychischen Mechanismen hinweisen, wie der Titel schon sagt. Kren hat seinen ersten Film "Versuch mit synthetischem Ton", eine Homologie von Bild und Ton, 1957 fertiggestellt. Die ersten Filme Kurt Krens von 1957 bis 1964 sind nach Prinzipien der seriellen Montage, wie er sie bei Kubelka gesehen hat, sowohl aufgenommen wie montiert, doch primär wirkt ihr perzeptuelles Erlebnis. "Esse est percipi" - diese Maxime einer sensualistischen Philosophie. von Berkeley bis Ernst Mach (Wien), trägt die mathematische Struktur der Krenschen Filme, insbesondere in "TV" (1967) und "Asyl" (1975), wo fragmentarische Mehrfachbelichtungen über Jahreszeiten ausgedehnt wurden. Die perzeptuelle Ontologie, welche Krens Formalfilme begründet, ist Ausdruck des Kampfes des Subjekts um seine Autonomie. In der Erregung durch die Wahrnehmung nimmt sich das Subjekt selbst wahr.

Diese Verschiebung von der Musik zur Wahrnehmung als Parameterfeld des Films durch Kren und den Op-Artisten Marc Adrian mit "Orange" (1962–64), "Text I" und "Text II" (beide 1964) und dem computer-generierten Film "Random" (1963)



222 Photo vom Dezember 1966 anläßlich eines TV-Films. Von links: Radax, Scheugel, Weibel, Kren, Kubelka. Schmidt

hat die Umwandlung des Illusionsmediums Film in das Material Film beschleunigt. Auf die semantische Auszehrung in der formalen Literatur und den metrischen Filmen folgte die optische. Die erweiterte Phase des Wiener Formalfilms, die Phase der eigentlichen Materialfilme, begann Mitte der 60er Jahre, wo das Material Film nicht mehr als Medium der Abbildung sondern als pure Materialität eingesetzt wurde. Ob Positiv- oder Negativmaterial, ob über- oder unterbelichtetes Material, ob Leerkader oder belichtet – alles wurde gleichwertig und geriet dem Film zum Material. Auf die kinematographischen Erkundungen zur Phänomenologie der Wahrnehmung folgten die filmischen Untersuchungen des Filmmaterials. Die Materialität des Zelluloids und der Filmmaschine wurde zum Ausgangspunkt.

Nach Filmen mit einer erweiterten seriellen Montage-Tech-

nik ("P.r.a.te.r", 1963-66, "Steine", 1964-65, über Karl Prantls Symposion St. Margarethen, und "15. Mai 1966") hat *Ernst Schmidt jr.* mit "Bodybuilding" 1965 und "Filmreste" 1966 schnell Höhepunkte des Materialfilms erreicht. Das Ausgangsmaterial von "Bodybuilding" bestand aus etwa 5 Minuten Film, der fertige Film ist doppelt so lang. Das gibt eine Vorstellung, wie der Film durch Materialbehandlungen (vom Original wurde z. B. ein Umkehrpositiv und ein Negativ gezogen) erweitert wurde. In der Kompilation "20 Aktions- und Destruktionsfilme 1965-79" (Dauer 70 Minuten) wird der formale Reichtum von Schmidts Materialästhetik ausgebreitet, die den Wahrnehmungs- und Erfahrungsraster subversiv unterläuft und damit auch die Frage nach der politischen Relevanz der Formalfilme dahingehend beantwortet, daß nicht der Inhalt selbst die politische Aussage ist, sondern die Veränderung der Wahrneh-

mungsweisen, der Erzählmodi und das Aufbrechen der filmsprachlichen Konventionen.

In Hans Scheugls "ZZZ Hamburg Special" (1968) wurde statt eines Zelluloidstreifens ein Zwirnsfaden durch den Projektor geschickt. In "Wien 17, Schumanngasse" (1967) dauert eine Autofahrt durch die Schumanngasse (von Anfang bis Ende) so lange wie die Umlaufzeit der Filmrolle in der Kamera, ca. 2½ Minuten. Anfang und Ende des Filmstreifens sind auch Anfang und Ende der Straße. Filmische und reale Zeit wurden identisch. In "Safety Film" (1968) wird das Material Film, wie der Titel schon sagt, selbst zum Gegenstand. Teile eines Spielfilms wurden mit starr auf einen kleinen Ausschnitt der Leinwand eingestellter Kamera gefilmt.

Weibel hat die Materialität des Films auf die gesamte Filmtechnik ausgedehnt, was seit 1967 zu erweiterten Filmformen auf offener Bühne oder Straße geführt hat. Im "Tapp und Tast Kino" (1968) wurde der Kinosaal gleichsam nur durch die Hände betretbar. Valie Export hatte um ihre nackte Brust als Leinwand einen Kasten gespannt, den jede(r) Besucher(in) auf der Straße befühlen konnte. Im Expanded Cinema wurden nicht mehr die Wahrnehmung, sondern die Gesetzmäßigkeiten der abbildenden Apparatur zwischen Wirklichkeit und Bild der Wirklichkeit thematisiert. Die filmischen Materialien und Formen wurden erweitert. Film wurde zu einem universalen Medium, das optisch-technische Ereignisse wie körperliche Aktionen inkludierte. Die Konzeption von Prä-, Para- und Post-Kino (Weibel 1970) schloß auch die Videokunst mit ein. In dieser intensiven Formalisierung des Kunstmediums selbst schlug auch die Geburtsstunde für die Medienkunst.

In zahlreichen Film-Environments, -Aktionen und -Installationen, in Projekt- und Konzept-Filmen wie auch in theoretischen Schriften hat die zweite Generation der Wiener Formalfilme durch die Erweiterung des Mediums die Erweiterung des Bewußtseins und die Entgrenzung der Wirklichkeit angestrebt.

Ende der 70er Jahre haben die Wiener Formalfilmer ihre Erfahrungen in Spielfilme der Neuen Narration eingebracht: "Unsichtbare Gegner" (1977) mit Susanne Widl, "Menschenfrauen" (1980) beide von Valie Export und Peter Weibel, "Wienfilm 1896–1976" (1977) und "Die totale Familie" (1981) von Ernst Schmidt jr. Sie schufen damit zusammen mit den Filmen der Aktionisten wesentliche Impulse für den Neuen österreichischen Spielfilm

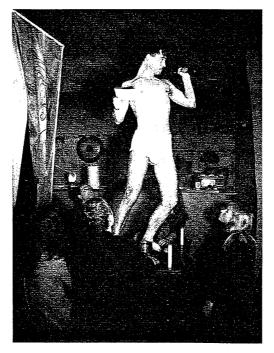
Anfang der 80er Jahre setzte eine dritte Generation die Tradition der Avantgardefilme auf S $8\,$ fort.

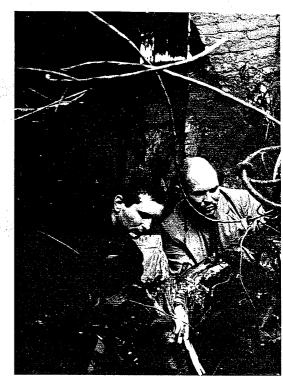
223 Oswald Wiener, Mens sana in corpore sano. 1. Literarisches Cabaret vom 6. 12. 1958. Im Hintergrund Friedrich Achleitner, im Vordergrund Konrad Bayer

Wiener Aktionismus

Im November 1960 stellt Hermann Nitsch in Wien zum ersten Mal seine Aktionsmalerei aus, begleitet von einem kleinen Manifest über "die existenz-sakrale Malerei", welche "die konsequente Sakralisierung der Kunst" anstrebe. Nitsch' ursprünglich literarisch-theatralisches Projekt, ausgehend vom literarischen Expressionismus (z. B. Arno Holz "Phantasus"), vom Wien des Fin de Siècle, von Wagner und Schönberg, von der Phänomenologie (z. B. auch eines Merleau-Ponty), hat durch die Begegnung mit Informel und Tachismus zu seiner bildnerisch-malerischen Komponente gefunden.

1961 stellt Nitsch sein erstes Abreaktionsspiel fertig und zeigt in der Galerie des Malers Ernst Fuchs Phasenfotos von seinen Malaktionen (rote Farbe wird auf senkrechte und waagrechte Flächen geschüttet), beeinflußt von der ähnlichen Demonstration Peinture Liquide, die der Maler Markus Prachensky am 2. April 1959 anläßlich eines Schaumalens von Georges Mathieu in Wien gemacht hatte. Doch Nitsch verkündete "die Kunst als religionsgleiche mystische Auseinandersetzung mit





224 Schaustellung von Gerümpel und Plastiken durch Muehl, Frohner u

der Existenz". Die religiöse Interpretation der informellen Malerei war in Wien weit verbreitet, da der Schauplatz der Wiener Aktionsmalerei in den 50er Jahren die Galerie nächst St. Stephan war, die vom Domprediger Monsignore Otto Mauer geleitet wurde. Diese Malerei des O. M. Theaters war Vorstufe zu Aktionen mit Fleisch, Blut und Tierkadavern.

Durch europäische Vorbilder – Einflüsse von Mathieu, L. Fontana, Yves Klein und Manzoni – haben die Wiener einen anderen Weg eingeschlagen als die Amerikaner, die sich spalteten in Happening und Pop Art. Yves Klein hatte bereits mit seinen Anthropometrien das menschliche Modell real mit ins Bild hineingenommen, das Modell mit dem Pinsel identifiziert bzw. den Pinsel exkludiert. Eine weitere Konsequenz war, das Modell auszuschließen und sich selbst als Leinwand zu nehmen. Der monomane Günter Brus hatte gerade jene entschei-

film-

statt ktor

eine e) so

ı. 2¾

rden

, wie piel-

_ein-

ilm-

men

Tast

die

st als

) auf

rden
gkeiBild
und
salen
liche
Postdiehlug
tallaretimal-

g des rebt.

ihre

acht:

hen-

/ien-

Ernst

ı der

ichi-

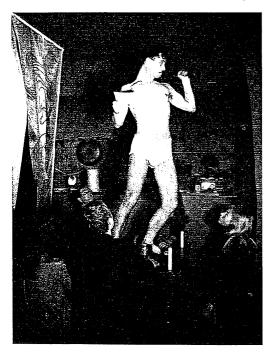
Tra-

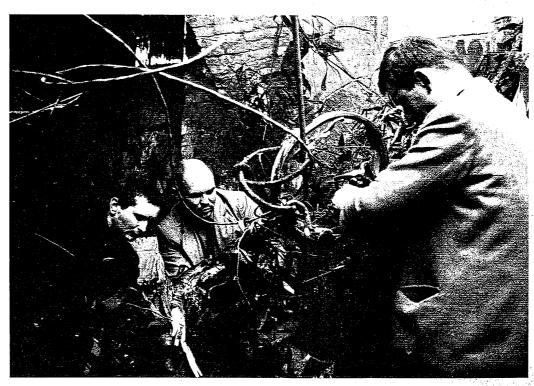
Caba

Wiener Aktionismus

Im November 1960 stellt *Hermann Nitsch* in Wien zum ersten Mal seine Aktionsmalerei aus, begleitet von einem kleinen Manifest über "die existenz-sakrale Malerei", welche "die konsequente Sakralisierung der Kunst" anstrebe. Nitsch' ursprünglich literarisch-theatralisches Projekt, ausgehend vom literarischen Expressionismus (z. B. Arno Holz "Phantasus"), vom Wien des Fin de Siècle, von Wagner und Schönberg, von der Phänomenologie (z. B. auch eines Merleau-Ponty), hat durch die Begegnung mit Informel und Tachismus zu seiner bildnerisch-malerischen Komponente gefunden.

1961 stellt Nitsch sein erstes Abreaktionsspiel fertig und zeigt in der Galerie des Malers Ernst Fuchs Phasenfotos von seinen Malaktionen (rote Farbe wird auf senkrechte und waagrechte Flächen geschüttet), beeinflußt von der ähnlichen Demonstration Peinture Liquide, die der Maler Markus Prachensky am 2. April 1959 anläßlich eines Schaumalens von Georges Mathieu in Wien gemacht hatte. Doch Nitsch verkündete "die Kunst als religionsgleiche mystische Auseinandersetzung mit





224 Schaustellung von Gerümpel und Plastiken durch Muehl, Frohner und Nitsch nach dreitägiger Einmauerung in Muehls Keller, Juni 1962

der Existenz". Die religiöse Interpretation der informellen Malerei war in Wien weit verbreitet, da der Schauplatz der Wiener Aktionsmalerei in den 50er Jahren die Galerie nächst St. Stephan war, die vom Domprediger Monsignore Otto Mauer geleitet wurde. Diese Malerei des O. M. Theaters war Vorstufe zu Aktionen mit Fleisch, Blut und Tierkadavern.

Durch europäische Vorbilder – Einflüsse von Mathieu, L. Fontana, Yves Klein und Manzoni – haben die Wiener einen anderen Weg eingeschlagen als die Amerikaner, die sich spalteten in Happening und Pop Art. Yves Klein hatte bereits mit seinen Anthropometrien das menschliche Modell real mit ins Bild hineingenommen, das Modell mit dem Pinsel identifiziert bzw. den Pinsel exkludiert. Eine weitere Konsequenz war, das Modell auszuschließen und sich selbst als Leinwand zu nehmen. Der monomane Günter Brus hatte gerade jene entschei-

dende Klärung gebracht, indem er nur mit sich selbstarbeitete. Brus fragte nach den Grenzen von Kunst und Wirklichkeit. Die Kunst müsse sich ausdehnen. Noch die Riesenformate der Abstrakten Expressionisten waren Brus zu begrenzt. Bei ihm wurde der ganze Raum eine weiße Leinwand. Nur mehr der Maler war nicht weiß, also mußte auch er, Brus, weiß werden. Auf diese Weise wurde die wesentlichste aller Dichotomien aufgehoben, nicht so sehr die zwischen Kunstwerk und Zuschauer, sondern die Gleichung Leben – Kunst wurde geschlossen durch die physische Aufhebung der Differenz von Künstler und Werk.

In den Jahren 1960 bis 1962, als Brus, Nitsch, Muehl einander kennenlernten, bildeten Wiener Expressionismus und Jugendstil einerseits, Informel, Action Painting und Tachismus andererseits ihre zentrale Erfahrung. Nur Otto Muehl war auch noch





225 Hermann Nitsch, Aktion psychophysischer Materialismus. Wien Juni 1963

von Dada, Merzetc. beeinflußt. 1961 stellte er zusammen mit *A. Frohner* und *H. Niederbacher* Materialcollagen und Gerümpelskulpturen aus.

1963 kommt es zu den ersten eigentlichen Manifestationen des Wiener Aktionismus. Nitsch veröffentlicht seine ersten drei Abreaktionsspiele, sein Manifest "zur Symbolik des Lammes", macht im Freundeskreis kleinere Aktionen und eine größere öffentliche Demonstration der Aktionselemente des O. M. Theaters. Muehl macht seine zwei ersten "Materialaktionen". Gemeinsam veranstalten sie das "Fest des psychophysischen Naturalismus", das von der Polizei abgebrochen wird.

1964 beginnt Günter Brus seine ersten Sebstbemalungen und Selbstverstümmelungen. Haben Nitsch und Muehl nur mit

Akteuren gearbeitet, also mit den Körpern anderer, Nitsch mit männlichen, Muehl mit weiblichen, so arbeitet Brus ausschließlich (nach einem ersten Versuch mit seiner Frau) mit seinem eigenen Körper. In diesem Sinne ist Brus der Begründer der Body Art. Schwarzkogler hat ja meist mit einem fremden Körper gearbeitet, mit dem gleichen übrigens wie Nitsch, nämlich Heinz Cibulka.

An Brus kann man die Stationen des Wiener Aktionismus am besten verdeutlichen, den Weg vom Action Painting zur reinen körperlichen Aktion: Aktionen auf der Leinwand (Action Painting) – Aktionen vor der Leinwand (Schaumalen: Brus; Versumpfung eines weiblichen Körpers: Muehl; Kreuzigung eines Lamms: Nitsch) – Aktionen ohne Leinwand.



226 und 227 Günter Brus, Selbstbemalung. Aktion 1964 und "Wiener Spaziergang", Aktion 1965

Durch die Inklusion des menschlichen Körpers in das Tafelbild als Reaktion auf seine Krise wurden die Wiener Pioniere der Aktion, der Body Art und der Performance. Ein weiterer Schritt in der Lösung von der Leinwand war das Verlassen des Galerie-Environments. Als Brus 1965 seinen "Wiener Spaziergang" durch die Stadt unternahm, ein weiß bemalter Mann mit einer schwarzen Schizo-Linie, lebend beweglich durch ein reales Environment, war mehr als der Begriff der Bildfläche gesprengt (Abb. 227). Ging es noch an, den Körper des Malers an die Bildfläche zu adjustieren, war dieser Versuch, auf der Straße die gesamte Welt als Malhintergrund zu sehen bzw. die gesamte Welt als außerkünstlerische Wirklichkeit in das Kunstwerk miteinzubeziehen, eine Auffassung des künstlerischen



ktion psychophysischer Materialismus. Wien Juni 1963

men mit A. Gerümpel-

estationen nine ersten k des Lamid eine grönente des terialaktioychophysihen wird. ungen und

hl nur mit

Akteuren gearbeitet, also mit den Körpern anderer, Nitsch mit männlichen, Muehl mit weiblichen, so arbeitet Brus ausschließlich (nach einem ersten Versuch mitseiner Frau) mitseinem eigenen Körper. In diesem Sinne ist Brus der Begründer der Body Art. Schwarzkogler hat ja meist mit einem fremden Körper gearbeitet, mit dem gleichen übrigens wie Nitsch, nämlich Heinz Cibulka.

An Brus kann man die Stationen des Wiener Aktionismus am besten verdeutlichen, den Weg vom Action Painting zur reinen körperlichen Aktion: Aktionen auf der Leinwand (Action Painting) – Aktionen vor der Leinwand (Schaumalen: Brus; Versumpfung eines weiblichen Körpers: Muehl; Kreuzigung eines Lamms: Nitsch) – Aktionen ohne Leinwand.



226 und 227 Günter. Brus, Selbstbernalung. Aktion 1964 und "Wiener Spaziergang", Aktion 1965

Durch die Inklusion des menschlichen Körpers in das Tafelbild als Reaktion auf seine Krise wurden die Wiener Pioniere der Aktion, der Body Art und der Performance. Ein weiterer Schritt in der Lösung von der Leinwand war das Verlassen des Galerie-Environments. Als Brus 1965 seinen "Wiener Spaziergang" durch die Stadt unternahm, ein weiß bemalter Mann mit einer schwarzen Schizo-Linie, lebend beweglich durch ein reales Environment, war mehr als der Begriff der Bildfläche gesprengt (Abb. 227). Ging es noch an, den Körper des Malers an die Bildfläche zu adjustieren, war dieser Versuch, auf der Straße die gesamte Welt als Malhintergrund zu sehen bzw. die gesamte Welt als außerkünstlerische Wirklichkeit in das Kunstwerk miteinzubeziehen, eine Auffassung des künstlerischen

Raumes und des zeichenkontextuell definierten Kunstbegriffes, die sich nicht nur unter den Kunstkritikern Feinde schuf, sondern auch bei der Polizei.

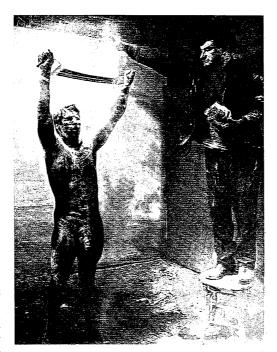
Brus hat die Arena der Malerei auf seinen Leib konzentriert. Linie und Kreis gehören zu den Grundelementen der Malerei. Brus ging der Malerei auf den Grund, indem er Linien auf seinen Körper malte oder schlitzte. An den Wurzeln der Expression sprach Brus von der Krankheit der Kultur. Indem Brus sein Malwerkzeug, sein Gegenstand, seine Leinwand geworden war, versuchte er Repräsentation und Non-Repräsentation auf die engstmögliche Gleichung zu bringen: den eigenen Körper. Weil die Identitätskrise von Objekt, Abbild und Urbild am logischesten aufgebrochen wird, wenn sie sich im und durch den

Körper abspielt. Die Einführung des menschlichen bzw. tierischen Körpers als künstlerische Konstante ins Kunstsystem, hat den Kunstbegriff entscheidend verändert, hat Kunst selbst auf ihre Ursprünge zurückgeworfen.

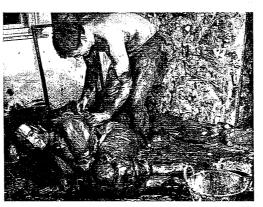
Die seit dem 19. Jahrhundert anwachsende Personalisierung der Kunst, die zugleich die Endphase einer repräsentationellen ikonischen Kunst und der Neubeginn einer direkten Kunst ist, findet ihren Höhepunkt, wenn die Person des Künstlers auch das Kunstwerk ist. Der Skandal dabei ist, daß die Person des Künstlers als Körper und der Körper selbst als das künstlerische Medium, das Material außefaßt wird. Natur und Kultur, das waren bisher klare Polaritäten, deren Zusammenbrechen wir nun auf dramatische, ökologische Weise erleben. Wir erleben, daß die Natur in unsere Kultur miteinbezogen werden muß, soll nicht beides und wir mit ihr verschwinden. Durch die Körperaktionen als Differenz weht der Wind anderer Welten, die neue Existenzformen mitsich bringen: Ambiguität von natürlichen und künstlichen Elementen.

Wenn gerade die natürlichsten Produkte des Menschen, die kunstlosesten, wie Urin, Kot, Genitalien usw. zu Kunstmaterialien erklärt werden, wenn gerade das natürliche System par excellence, nämlich der menschliche Körper, zum künstlerischen System wird, dann erscheint hier wohl die elementarste Krise unserer Epoche künstlerisch bedacht. Es macht in der Tat den künstlerischen Rang des Wiener Aktionismus aus, diese vom Informel ausgehende Beunruhigung des zeitgenössischen Geistes zu Ende geführt zu haben: 1969 bis 1970 hat Brus ausschließlich Körperanalysen durchgeführt bzw. seinen Körper Zerreißproben unterzogen. Nitsch's klaffende Leiber, aufgeschlitzte menschliche Leinwände, haben in Kreuzigungsaktionen von nackten Darstellerinnen ihre tiefste Auslegung erreicht. Malen als Messe. Der Malakt liefert eine blutende Wunde und die berühmteste Wunde sind Jesu Blut und Wunden. Insoferne hat Nitsch die Malerei an religiöse Formen herangeführt und mit ihnen verknüpft, aber nicht als Schneidermeister der Schmerzen, wie viele zeitgenössische Objektbastler, die von ihm in der Tat nur die Form übernommen haben. So ist sein Orgien Mysterien Theater ein Fortführen der Malerei als Kreuzigung und Opfer. Bei Nitsch sudelt das Blut über den menschlichen Leinwandkörper: Es gibt Gemälde mit Blutbinden und Blutwasser auf religiösen Kleidern. Es gibt Objekte: Tragbahren, Männergestalten, Genitalien mit Hirnen und Gedärmen arrangiert, und darauf aufgebaute Aktionen.

Daß Kultur sich anheischt, Natur zu repräsentieren, bringen die Verunsicherung von Repräsentation und Non-Repräsentation auf die strengste und tiefste Formel. Indem Nitsch die tierischen Organe des Menschen zur Schau stellt, seine Gedärme, seine blutenden Teile, welches verdrängte Wissen wird dabei



228 Otto Muehl, Bodybuilding



29 Otto Muehl, 1. Materialaktion 1963

gehoben, welches Unbewußte tangiert? Nitsch will nicht nur unsere Verhaltens- und Gefühlssprache aus dem visceralen Reich ableiten, sondern eine Wissenschaft vom Menschen einmahnen, die sich in die unerklärten Katastrophen der menschlichen Zivilisation einläßt. Darin liegt auch der Sinn, daß er zwischen seine "Kunstphotós" echte Photos verstümmelter Leichen einmonttert bzw. visuelle Codes aus der Kriminologie in seiner Bildsprache übernimmt.

Otto Muehl, durch Brus und Nitsch angeregt, überwand schnell den Tachismus-Standpunkt, indem er die Bilder auf dem Boden zerbrach und Gerümpelplastiken machte (Junk Art, 1961). Zu seiner Ausstellung schrieb er den bemerkenswertens Spruch "Es ist eine hohe Kunst, aus Eisen Eisen zu machen". Dieser Satz zeigt, wie es auch hier um die Identität bzw. Non-Identität des künstlerischen Objekts geht.

1963 übertrug er Tachismus und Junk Art auf einen weiblichen Körper. Das weibliche Aktmodell wurde zum Schauplatz der malerischen Auseinandersetzungen. Nicht mehr die Leinwand oder die Skulptur wurden demoliert, sondern das Modell, der Mensch. Hier liegt sein Ansatz zur direkten Kunst. der Repräsentation durch Non-Repräsentation, die Kunst durch Leben ersetzen will. Statt eines Bildes ein reales Objekt. Statt Rot Tomaten, statt Gelb Eier, statt Weiß Mehl und so fort. Ebenfalls wurden so realer Raum, reale Zeit, Aktionszeit eingeführt. Muehl zeigte eine Reihe von Aktionen, die immer direkter mit dem Körper umgingen (Body Building, 1965), immer direkter mit Lebensmitteln arbeiteten (Foodtest, 1966), sodaß er auf diese Weise soziologische Strukturen verletzte bzw. entdeckte (Mama und Papa, Konsum- und Wegwerfgesellschaft, Kleinfamilie, Militarismus). Immer wieder inszenierte er mit menschlichen Körpern Plastiken und Tableaux vivants. Beispielhaft seine lebend arrangierten Stilleben mit menschlichen Körpern, Pferdekopf, Haushalts- und Nahrungsmitteln, omo super etc. In den späten 60er Jahren werden die Material-Aktionen immer mehr Körperaktionen, direkte Aktionen mit dem Körper und seinen natürlichen Funktionen. Der Mensch wird zum Material. (Farbtafel LXII).

Die Gleichung: Farbe ist Blut, Leinwand ist Körper, hat dazu gedient, "die Wirklichkeit als direktes Gestaltungsmittel zu benützen" (Nitsch 1964), die Wirklichkeit direkt mit wirklichen Elementen und Materialien darzustellen. Je mehr die malerische Komponente in den Hintergrund trat, umso mehr traten politische und soziale Momente in den Vordergrund. Muehl hat diesen Aspekt, mit der Aktion die Kunst in der Wirklichkeit anzusiedeln, am meisten betont: "Die Materialaktion ist eine Methode, die Wirklichkeit zu erweitern, Wirklichkeiten zu erzeugen". Die Aktion lehnte die Malerei als bürgerliches Illusionsmedium ab. "Keine Fläche vor die Wirklichkeit stellen

230

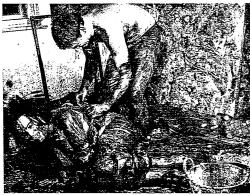
und c angre revolt schen gleiter arbeit und V voluti Bri

Bri "Vietr direkt Brus, Dvora DIAS

At lich K



28 Otto Muehl, Bodybuilding



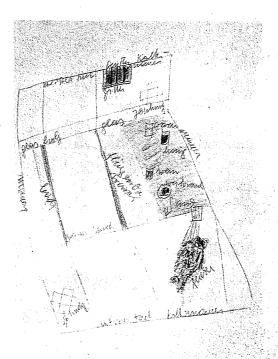
29 Otto Muehl, 1. Materialaktion 1963

gehoben, welches Unbewußte tangiert? Nitsch will nicht nur unsere Verhaltens- und Gefühlssprache aus dem visceralen Reich ableiten, sondern eine Wissenschaft vom Menschen einmahnen, die sich in die unerklärten Katastrophen der menschlichen Zivilisation einläßt. Darin liegt auch der Sinn, daß er zwischen seine "Kunstphotos" echte Photos verstümmelter Leichen einmontiert bzw. visuelle Codes aus der Kriminologie in seiner Bildsprache übernimmt.

Otto Muehl, durch Brus und Nitsch angeregt, überwand schnell den Tachismus-Standpunkt, indem er die Bilder auf dem Boden zerbrach und Gerümpelplastiken machte (Junk Art, 1961). Zu seiner Ausstellung schrieber den bemerkenswerten Spruch "Es ist eine hohe Kunst, aus Eisen Eisen zu machen". Dieser Satz zeigt, wie es auch hier um die Identität bzw. Non-Identität des künstlerischen Objekts geht.

1963 übertrug er Tachismus und Junk Art auf einen weiblichen Körper. Das weibliche Aktmodell wurde zum Schauplatz der malerischen Auseinandersetzungen. Nicht mehr die Leinwand oder die Skulptur wurden demoliert, sondern das Modell, der Mensch. Hier liegt sein Ansatz zur direkten Kunst, der Repräsentation durch Non-Repräsentation, die Kunst durch Leben ersetzen will. Statt eines Bildes ein reales Objekt. Statt Rot Tomaten, statt Gelb Eier, statt Weiß Mehl und so fort. Ebenfalls wurden so realer Raum, reale Zeit, Aktionszeit eingeführt. Muehl zeigte eine Reihe von Aktionen, die immer direkter mit dem Körper umgingen (Body Building, 1965), immer direkter mit Lebensmitteln arbeiteten (Foodtest, 1966), sodaß er auf diese Weise soziologische Strukturen verletzte bzw. entdeckte (Mama und Papa, Konsum- und Wegwerfgesellschaft, Kleinfamilie, Militarismus). Immer wieder inszenierte er mit menschlichen Körpern Plastiken und Tableaux vivants. Beispielhaft seine lebend arrangierten Stilleben mit menschlichen Körpern, Pferdekopf, Haushalts- und Nahrungsmitteln, omo super etc. In den späten 60er Jahren werden die Material-Aktionen immer mehr Körperaktionen, direkte Aktionen mit dem Körper und seinen natürlichen Funktionen. Der Mensch wird zum Material. (Farbtafel LXII).

Die Gleichung: Farbe ist Blut, Leinwand ist Körper, hat dazu gedient, "die Wirklichkeit als direktes Gestaltungsmittel zu benützen" (Nitsch 1964), die Wirklichkeit direkt mit wirklichen Elementen und Materialien darzustellen. Je mehr die malerische Komponente in den Hintergrund trat, umso mehr traten politische und soziale Momente in den Vordergrund. Muehl hat diesen Aspekt, mit der Aktion die Kunst in der Wirklichkeit anzusiedeln, am meisten betont: "Die Materialaktion ist eine Methode, die Wirklichkeit zu erweitern, Wirklichkeiten zu erzeugen". Die Aktion lehnte die Malerei als bürgerliches Illusionsmedium ab. "Keine Fläche vor die Wirklichkeit stellen



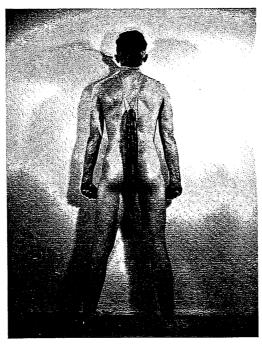
230 Rudolf Schwarzkogler, Skizze für ein Architekturexempel. Um 1968

und darauf pinseln, sondern hindurchgehen und die Dinge angreifen" (Muehl 1965). Die psychoanalytischen und sozialrevolutionären Studien, die sprachkritischen und antikünstlerischen Reflexionen, welche stets die malerische Aktivität begleitethatten, bildeten die Voraussetzungen für die Zusammenarbeit mit Filmern, Malern, Dichtern, welche ähnliche Ziele und Vorstellungen verfolgten. So kam es zur zweiten kulturrevolutionären Phase des Wiener Aktionismus.

Brus und Muehl veranstalteten 1966 Totalaktionen (z. B. "Vietnam Party") und "Direkte Kunst-Feste". Das Institut für direkte Kunst wurde 1966 gegründet: Dvorak, Muehl, Nitsch, Brus, Schwarzkogler, Weibel, Kren, das mit Ausnahme von Dvorak und Schwarzkogler am Destruction in Art Symposion DIAS in London 1966 teilnahm.

Ab 1967 verwandelten sich die Destruktionsimpulse (bezüglich Körper und Material) in solche der Aggression (bezüglich





231 und 232 Rudolf Schwarzkogler, 3. Aktion Sommer 1965, Wien

Kultur, Gesellschaft, Politik). Die Aktionen mit dem nackten Körper und den reinen Körperfunktionen in den Jahren 1967 bis 1971 machten Politik mit dem Körper (Bodypolitics). Von der Leinwand zum Körper: von der Kunst zur Wirklichkeit.

Rudolf Schwarzkogler, der zwischen 1965 und 1966 etwa sieben Aktionen machte, bevor er 1969 – drei Jahre nach seiner letzten Aktion – seinem Leben ein Ende setzte, indem er vom Balkon seiner Wohnung sprang, hat den Konflikt zwischen Natur und Kunst, zwischen Natur (roh) und Form (gekocht) am intensivsten gespürt und in seinem Werk ausgetragen. Daher sind seine Inszenierungen und Arrangements viel mehr auf das Photo, das szenische Bild, das Environment gezielt gewesen als auf die dynamische Aktion. Daher auch der Gegensatz zwischen den dargestellten Trieben (Kastration) und dem kühlen Formalismus der Darstellung (schwarze und weiße Quadrate, von Malevitch, weiße Kugeln, als Tiere: Hühner und Fische, einbandagierte weiße Körper, weiße Environ-

ments wie Brus). Unter dem Einfluß von Zen, Y. Klein und Cage wurde sein Werk immer konzeptueller. Er wollte die Natur verändern (Regionen, Bäume, Wälder blau einfärben: Kosmetik), die Erweiterung des Malaktes zum totalen Akt, der über alle Sinne erlebt werden kann. Er steigert diesen totalen Akt bis zur Gleichsetzung mit dem Leben, wollte auch dieses verschönern, sensibilisieren, sinnlicher machen. Durch Kuren, Fastenkuren, Diäten, Meditationen zielte er auf eine "Kunstals Lebensritual... Malkunstals Heilkunst... Kunstals Erlebnisschulung, Kunst ist eine Entziehungskur... entzogen soll werden die verschmutzte begriffliche Umwelt" Zu diesem Zweck entwarf er auf Blättern rituale Environments (Blei, Gewürm, Brot, Wein), Therapiegeräte (Faulbett), Ausstellungen als Tempel, die der Zuschauer zu durchwandern habe.

Schwarzkoglers Arbeit ist aber weit von der journalistischen Legende entfernt, die sich um sie gerankt hat. Denn erstens handelte es sich bei ihm nicht um Selbstverstümmelung, da er ja nie Körper seiner eigenen Aktionen war, sondern dazu stets ein Modell verwendete (mit Ausnahme seiner letzten Aktion 1966); zweitens machte er im eigentlichen Sinne keine Aktionen, sondern eher symbolische Photo-Seancen. Er erzeugte in seiner Wohnung mit Hilfe eines Photographen aktionistische Tableaux. Seine Aktionen fanden nur für den Photographen statt, wobei er Elemente von Nitsch, Brus und Muehl weiterentwickelte und ästhetisch verfeinerte.

1968 kommt es zum öffentlichen Höhepunkt der aktionskünstlerischen und kulturrevolutionären Bestrebungen, wie der Titel der Veranstaltung schon ausdrückt: "Kunst und Revolution", an der Universität Wien mit Brus, Muehl, Weibel, Wiener u. a. Diese Aktions-Veranstaltung fand in Schlagzeilen in der Boulevard-Presse, in einem via Medien (Zeitungen, Radio, TV) betriebenen Künstler-Pogrom sondergleichen ihren Niederschlag mit dem Ergebnis, daß Brus, Muehl und Wiener für Wochen eingesperrt wurden.

Überhaupt ist der Wiener Aktionismus im erweiterten Sinn die von Presse und Polizei vielleicht meistverfolgte und -verurteilte Kunstrichtung des 20. Jahrhunderts. Es gibt eine lange Kette von Gefängnisstrafen, Prozessen, Verurteilungen. Die schweren gerichtlichen Verurteilungen nach "Kunst und Revolution", z. B. für Brus sechs Monate, denen er sich durch Flucht entzog, haben den Aktionismus zerschlagen, indem sie einen Teil seiner Mitglieder ins Exil nach Deutschland trieben. Nitsch macht 1969 seine erste große Aktion des Orgien Mysterien Theaters in München. Muehl veranstaltet seine großen körpersexualen Aktionen auf Universitäten und Kunstmärkten in Deutschland. Export und Weibel treiben die aktionistische Aggressivität in einem "Kriegskunst-Feldzug" durch Deutschland und die Schweiz (1969) einem Endpunkt entgegen. Brus veranstaltet 1970 in München seine letzte Aktion "Zerreißprobe", ein Endpunkt der Selbstverletzung: er zieht mit der Rasierklinge Schnitte durch Schenkel und die nackt rasierte Kopfhaut. Muehl macht 1971 seine letzten Aktionen, bevor er sich gänzlich seiner AAO-Kommune zuwendet.

In den zehn Jahren seines Bestehens hat der Wiener Aktionismus durch seine kultischen, körpersprachlichen, materialen, sexuellen, wirklichkeitsnahen, sozialrevolutionären, personorientierten, ereignishaften Elemente nicht nur die heimische sondern vor allem die internationale Szene wesentlich beeinflußt

Projekt-Architektur u.

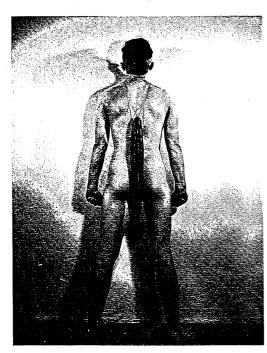
Im Februar 1962 ł "Zurück zur Archite Walter Pichler auf ihn flußreiche Ausstellu Projekt-Architektur i

Den skulpturalen und Pichler dann gen reiche kompakte (W den, die als Model Knotenpunkt", "Gel (Abb. 152). Berausch Möglichkeiten der Landschaft, übersteit Zivilisation. Hat Holl und Stonehenge-ähn (informelle) Stadtmo sich unter dem Einf Stadtstrukturen, auch hülle" 1964).

Haben Ende der lungsmanifest gegen 1958) Prachensky un 1958) und Günther Architektur, 1958), diverhaftet, die techniss 60er Jahre ein utopiss szene ein. Insbesonde in ihrer "experimente wart des Raketenzeit tionen im Zeitalter de noide Stadtstrukturer Landschaften und M

Erweiterungstende meinen Expansion of Notizen und Anmerl unter dem Titel "Arc "Spätestens mit dem lerleben wir das Ent unserer Umwelt, we Bauens verlagern. Ar werken zu denken." A gar "Architekten müs ken". Anstelle des sut Baumaterialien setzt lals Medium – Medien ßen alles Architektur

Pichler hat das Ful



32 Rudolf Schwarzkogler, 3. Aktion Sommer 1965, Wien

n mit dem nackten in den Jahren 1967 (Bodypolitics). Von zur Wirklichkeit. 5 und 1966 etwa siei Jahre nach seiner etzte, indem er vom Konflikt zwischen nd Form (gekocht) Werk ausgetragen. ngements viel mehr nvironment gezielt 1. Daher auch der rieben (Kastration) lung (schwarze und eln, als Tiere: Hüh-

per, weiße Environ-

ments wie Brus). Unter dem Einfluß von Zen, Y. Klein und Cage wurde sein Werk immer konzeptueller. Er wollte die Natur verändern (Regionen, Bäume, Wälder blau einfärben: Kosmetik), die Erweiterung des Malaktes zum totalen Akt, der über alle Sinne erlebt werden kann. Er steigert diesen totalen Akt bis zur Gleichsetzung mit dem Leben, wollte auch dieses verschönern, sensibilisieren, sinnlicher machen. Durch Kuren, Fastenkuren, Diäten, Meditationen zielte er auf eine "Kunstals Lebensritual... Malkunstals Heilkunst... Kunstals Erlebnisschulung, Kunst ist eine Entziehungskur... entzogen soll werden die verschmutzte begriffliche Umwelt." Zu diesem Zweck entwarf er auf Blättern rituale Environments (Blei, Gewürm, Brot, Wein), Therapiegeräte (Faulbett), Ausstellungen als Tempel, die der Zuschauer zu durchwandern habe.

Schwarzkoglers Arbeit ist aber weit von der journalistischen Legende entfernt, die sich um sie gerankt hat. Denn erstens handelte es sich bei ihm nicht um Selbstverstümmelung, da er ja nie Körper seiner eigenen Aktionen war, sondern dazu stets ein Modell verwendete (mit Ausnahme seiner letzten Aktion 1966); zweitens machte er im eigentlichen Sinne keine Aktionen, sondern eher symbolische Photo-Seancen. Er erzeugte in seiner Wohnung mit Hilfe eines Photographen aktionistische Tableaux. Seine Aktionen fanden nur für den Photographen statt, wobei er Elemente von Nitsch, Brus und Muehl weiterentwickelte und ästhetisch verfeinerte.

1968 kommt es zum öffentlichen Höhepunkt der aktionskünstlerischen und kulturrevolutionären Bestrebungen, wie der Titel der Veranstaltung schon ausdrückt: "Kunst und Revolution", an der Universität Wien mit Brus, Muehl, Weibel, Wiener u. a. Diese Aktions-Veranstaltung fand in Schlagzeilen in der Boulevard-Presse, in einem via Medien (Zeitungen, Radio, TV) betriebenen Künstler-Pogrom sondergleichen ihren Niederschlag mit dem Ergebnis, daß Brus, Muehl und Wiener für Wochen eingesperrt wurden.

Überhaupt ist der Wiener Aktionismus im erweiterten Sinn die von Presse und Polizei vielleicht meistverfolgte und -verurteilte Kunstrichtung des 20. Jahrhunderts. Es gibt eine lange Kette von Gefängnisstrafen, Prozessen, Verurteilungen. Die schweren gerichtlichen Verurteilungen nach "Kunst und Revolution", z. B. für Brus sechs Monate, denen er sich durch Flucht entzog, haben den Aktionismus zerschlagen, indem sie einen Teil seiner Mitglieder ins Exil nach Deutschland trieben. Nitsch macht 1969 seine erste große Aktion des Orgien Mysterien Theaters in München. Muehl veranstaltet seine großen körpersexualen Aktionen auf Universitäten und Kunstmärkten in Deutschland. Export und Weibel treiben die aktionistische Aggressivität in einem "Kriegskunst-Feldzug" durch Deutschland und die Schweiz (1969) einem Endpunkt entgegen. Brus veranstaltet 1970 in München seine letzte Aktion "Zerreißprobe", ein Endpunkt der Selbstverletzung: er zieht mit der Rasierklinge Schnitte durch Schenkel und die nackt rasierte Kopfhaut. Muehl macht 1971 seine letzten Aktionen, bevor er sich gänzlich seiner AAO-Kommune zuwendet.

In den zehn Jahren seines Bestehens hat der Wiener Aktionismus durch seine kultischen, körpersprachlichen, materialen, sexuellen, wirklichkeitsnahen, sozialrevolutionären, personorientierten, ereignishaften Elemente nicht nur die heimische sondern vor allem die internationale Szene wesentlich beeinflußt.

Projekt-Architektur und Objekt-Kunst

Im Februar 1962 hielt *Hans Hollein* einen Vortrag in Wien "Zurück zur Architektur", wo der gleichgesinnte Bildhauer *Walter Pichler* auf ihn traf. 1963 erfolgte deren gemeinsame einflußreiche Ausstellung "Architektur", welche die Phase der Projekt-Architektur in Österreich einleitete.

Den skulpturalen Aspekt der Architektur bauten Hollein und Pichler dann gemeinsam in den Jahren 1962/63 aus. Zahlreiche kompakte (Wotruba-ähnliche) Kleinplastiken entstanden, die als Modelle für "Kompakte Stadt", "Städtischer Knotenpunkt", "Gebäude über einer Straße" usw. standen (Abb. 152). Berauscht sich Pichler förmlich an den plastischen Möglichkeiten der Architektur und ihrer Plazierung in der Landschaft, übersteigert Hollein die technischen Details der Zivilisation. Hat Hollein 1959 mit Hilfe von Montagetechniken und Stonehenge-ähnlichen Lehmmodellen noch archaische (informelle) Stadtmodelle beschworen (Abb. 233), entwickeln sich unter dem Einfluß von Buckminster Fuller technische Stadtstrukturen, auch bei Pichler ("Kompakte Stadt mit Klimahülle" 1964).

Haben Ende der 50er Jahre Hundertwasser (Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur, 1958) Prachensky und Rainer (Architektur mit den Händen, 1958) und Günther Feuerstein (Thesen zu einer inzidenten Architektur, 1958), der amorphen Morphologie des Informel verhaftet, die technische Form verketzert, dringt zu Beginn der 60er Jahre ein utopisch technoides Denken in die Architekturszene ein. Insbesondere R. J. Abraham und F. St. Florian gehen in ihrer "experimentellen Architektur" von der Techno-Gegenwart des Raketenzeitalters und den veränderten Raumkonzeptionen im Zeitalter der Raumschiffahrtaus. Sie entwerfen technoide Stadtstrukturen (Transplantationen, 1964–67), künstliche Landschaften und Megabrücken, 1965.

Erweiterungstendenzen der Architektur als Teil der allgemeinen Expansion der Kunst kommen am deutlichsten in Notizen und Anmerkungen zum Vorschein, die Hollein 1967 unter dem Titel "Architektur als Möglichkeit" veröffentlichtet: "Spätestens mit dem Beginn des elektrischen Zeitalters jedoch erleben wir das Entstehen neuer Medien zur Bestimmung unserer Umwelt, welche die Position der Architektur des Bauens verlagern. Architekten müssen aufhören, nur in Bauwerken zu denken." Am Ende seines Manifestes schreibt er sogar "Architekten müssen aufhören, nur in Materialien zu denken". Anstelle des substanziellen Baubegriffes, der materiellen Baumaterialien setzt Hollein den Medienbegrifft: "Architektur als Medium – Medien der Architektur. Heute wird gewissermaßen alles Architektur".

Pichler hat das Futurodesign weniger auf Städte als auf Pla-

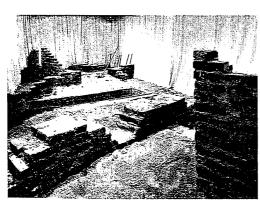
stiken übertragen. Die kompakten archaischen Stadtmodelle transformierten sich 1966-67 zu technischen Prototypen aus Aluminium, Plexiglas, Messing, Zink. Zweckfreie Pseudomaschinen bildeten "Passagen" (1967) oder einen "Großen Raum" (1967). 1967 bauten Hollein und Pichler auch pneumatische Gebilde. In Material und Form kenntnisreich baute Pichler Apparate, spannte Fusionen von Kugeln in den Raum. Diese technoiden Plastiken nannte er "Prototypen" (Abb. 153). Später entwarf und baute er kultische, religiöse Objekte. Auf die Theologie der Technik folgte die Rückkehr zur Bibel. Das Technikdesign konvertierte zur Archäologie. 1970 macht Hollein eine Ausstellung zum Thema Tod in Mönchengladbach, in der Totenhemden und archäologische Fundstücke, im Sand vergrabene Cola-Flaschen, vorkommen. Die Parallelität der Anfänge setzte sich darauf in der sakralen Objektkunst fort.

Nach seinem Exkurs in die technische Utopie ist Pichler zur Archaik individueller Mythologie zurückgekehrt. Seit 1972 baut er um seinen Hof in St. Martin an der Raab ein Environment für seine Skulpturen. Er baut spezielle Gehäuse für seine Objekte und Figuren - die Bewegliche Figur (1980-82), aus Messing, Blei, Zink, Zinn und Lehm ist übrigens die archaische Replik auf den Mann mit Standardanzug (Abb. 235). Sakrale Architektur- und Skulpturvorstellungen addieren sich.

Vom problematischen Schwanken zwischen archaischer Sakralität und technorationalem Futurismus sind auch die Arbeiten der nächsten Generation von Künstlerarchitekten gezeichnet, die großteils aus dem Clubseminar G. Feuersteins kam. Die Gruppe Haus-Rucker-Co (Laurids, Zamp, Ortner und

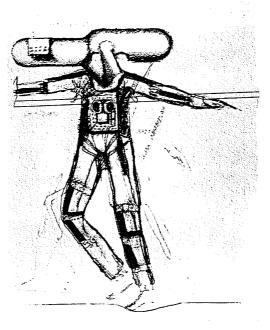


233 Hans Hollein, Stadt. Modell. 1959

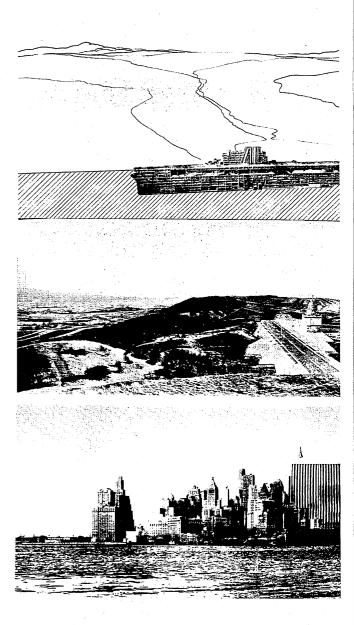


Hans Hollein, Ausstellung zum Thema Tod. Mönchengladbach 1970 (oben)

235 und Fingerspanner, 1967 (rechts)



Walter Pichler, Mann mit TV-Helm, Radioweste, Standardanzug 236, 237, 238 Hans Hollein, Flugzeugträger-Stadt 1964 (oben und Mitte); Rolls-Royce-Grill on Mall-Street. 1966



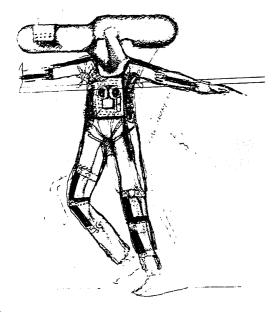
modelle pen aus eudomaa Raum" natische Pichler n. Diese 3). Später lie Theo-

Techniklein eine ı, in der and verlität der

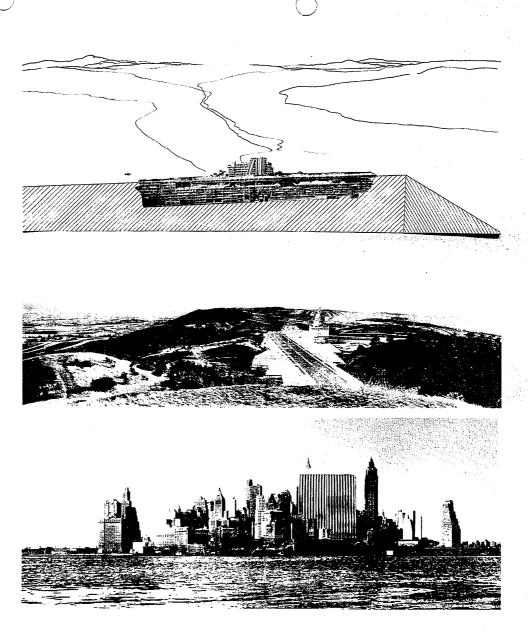
Anfänge setzte sich darauf in der sakralen Objektkunst fort.

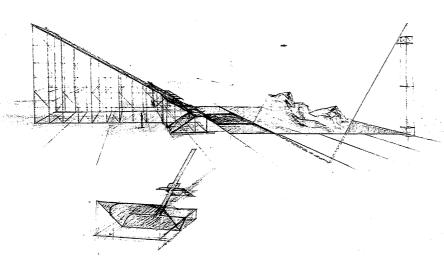
Nach seinem Exkurs in die technische Utopie ist Pichler zur Archaik individueller Mythologie zurückgekehrt. Seit 1972 baut er um seinen Hof in St. Martin an der Raab ein Environment für seine Skulpturen. Er baut spezielle Gehäuse für seine Objekte und Figuren - die Bewegliche Figur (1980-82), aus Messing, Blei, Zink, Zinn und Lehm ist übrigens die archaische Replik auf den Mann mit Standardanzug (Abb. 235). Sakrale Architektur- und Skulpturvorstellungen addieren sich.

Vom problematischen Schwanken zwischen archaischer Sakralität und technorationalem Futurismus sind auch die Arbeiten der nächsten Generation von Künstlerarchitekten gezeichnet, die großteils aus dem Clubseminar G. Feuersteins kam. Die Gruppe Haus-Rucker-Co (Laurids, Zamp, Ortner und

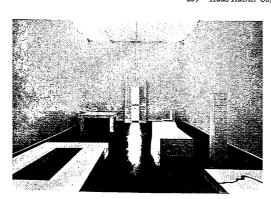


ndardanzug 236, 237, 238 Hans Hollein, Flugzeugträger-Stadt 1964 (oben und Mit-te); Rolls-Royce-Grill on Mall-Street. 1966

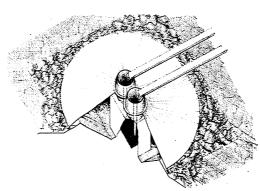




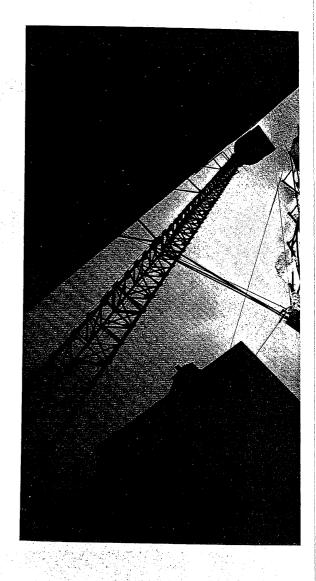
239 Haus Rucker Co, Landschaftsbild. 1973



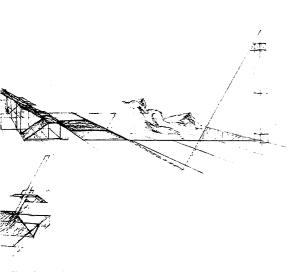
240 Hans Hollein, Raum mit gewöhnlichen Objekten



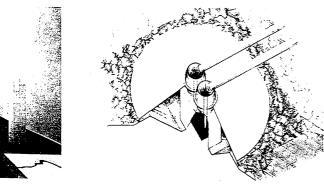
241 Missing Link. Quelle. 1971



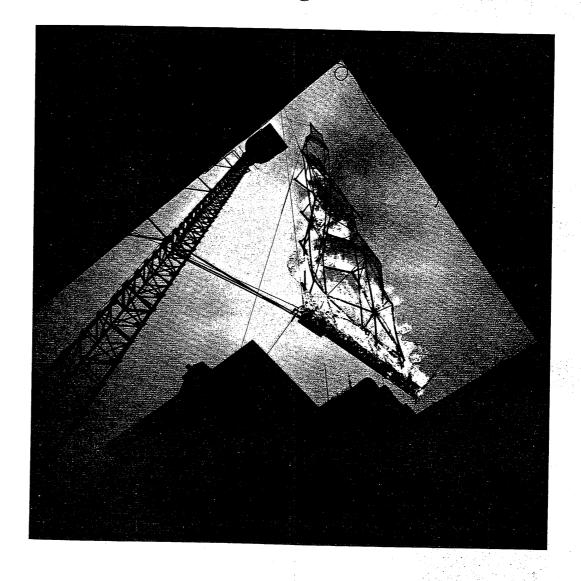
242 Coop Himmelblau, Der Flammenfl



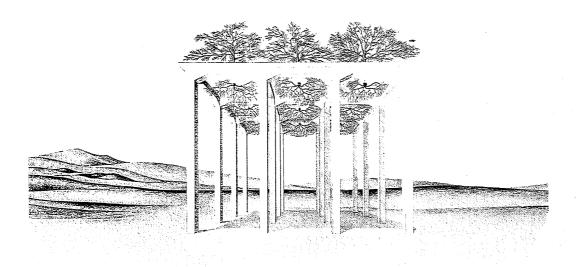
Haus Rucker Co, Landschaftsbild. 1973



241 Missing Link. Quelle. 1971



242 Coop Himmelblau, Der Flammenflügel. Aktionsobjekt. 1980



243 Max Peintner, Ohne Titel, 1972

Pinter) hat eine Reihe aufblasbarer Boxen und technischer Kleider entworfen. (Abb. 154)

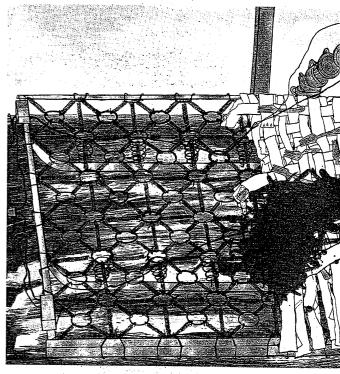
In zahlreichen Entwürfen machten sie auch eine temporäre "provisorische Architektur" durch provisorische Oberflächen und tektonische Provisorien. 1973 entwarfen sie für eine Bürogebäude-Schlucht eine Via Appia als Bühnenkulisse. 1974 inszenierten sie in Braunschweig in der Tat eine Hausfassade, welche das Matterhorn zeigte. Diese theatralische Inszenierung architektonischer Substanzen, die feste Gebäude in provisorische Filmkulissen verwandelt, stammt aus der Pop- und Konzept-Architektur der 60er Jahre und mündet in der multivalenten postmodernen Architektur.

Auch die 1968 gegründete Gruppe *Coop Himmelblau* (Wolf D. Prix und Swiczynsky) startete mit pneumatischen Gebilden. Hatten Haus-Rucker-Co 1970 ein Riesenbillard zum Betreten

und Spielen für die Besucher ihrer Ausstellung aufgestellt, so boten Coop Himmelblau 1971 Riesenfußbälle zur Eröffnung der Fußgängerzone in Wiens Innenstadt. Der Illusionscharakter nimmt in ihrem Architekturdesign zu, die Semantik der Architektur wird spielerisch. Ihre Architektur gerät zu temporären Großplastiken.

Die Gruppe Missing Link (Otto Kapfinger, Adolf Krischanitz) hat in ihrem TV-Film "Utopie in 9 wirklichen Bildern" (1972) – wie der Titel schon sagt – mit ihren Architekturobjekten und -aktionen Zustände der Entfremdung ironisiert oder dramatisiert. Öko-Architektur, Alarm-Architektur.

Ein realitätskritischer Visionist der negativen Utopie ist auch Max Peintner, der ursprünglich, aus dem Freundeskreis um Pichler stammend, ebenfalls ein optimistischer Futurodesigner war. Später nehmen seine zeichnerischen Projekte immer deut-



244 Bruno Gironcoli, Entwurf, 1968

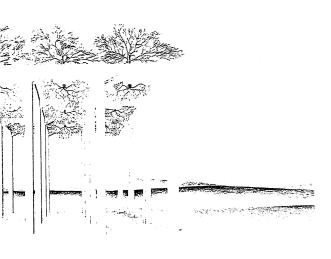
licher eine ökologisch gespeiste Form der Auseinandersetzung zwischen Technik und Natur an. Architektur als Zivilisationskritik, als Paradiessehnsucht.

Michael Lechner hat Mitte der Siebzigerjahre in landkartenähnliche planzeichnerische Landschaften aufgeschlagene Bücher, Fingerhäuser, abstrakte Baustrukturen eingefügt, in einer Weise, wo sich technisch-konstruktive und organisch-biologische Elemente überlagern.

In der Transformation von Stuhl, Leiter und Haus zu rätselhaften Objekten stößt die Architektur an ihre Grenze. Sie unterliegt auf Grund ihrer utopischen Ambition dem Zwang, in zeichnerische Entwürfe oder Skulpturen zu fliehen. Dort in Freiheit angekommen, verselbständigt sie sich zu neueren Kunstformen. "Objekte, die an der Architektur vorbeigehen, experimentelle Vorformen, Para-Architektur... Das Material

bildet Behausung von Erzeugung, Z ist kein Zufall, da ten Kino von Präbeiden Fällen un Expansionen han

Heinz Frank ve den mythisch-mau lität mit ihrer gleid ders armseliger, Zeichnungen und zweckfreiere Spir und einer verbor pische Signale, Er funktionalistische



Max Peintner, Ohne Titel. 1972

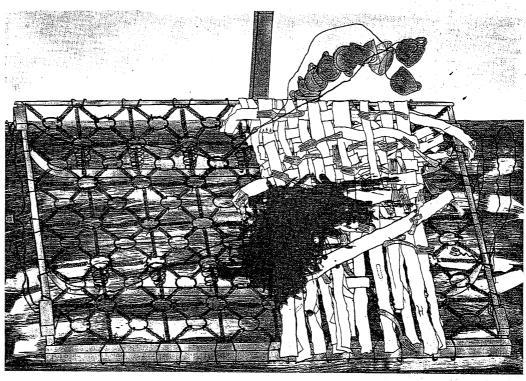
technischer

e temporäre
Dberflächen
r eine Bürosen 1974 inHausfassade,
ie Inszenieude in provier Pop- und
n der multi-

elblau (Wolf en Gebilden. um Betreten und Spielen für die Besucher ihrer Ausstellung aufgestellt, so boten Coop Himmelblau 1971 Riesenfußbälle zur Eröffnung der Fußgängerzone in Wiens Innenstadt. Der Illusionscharakter nimmt in ihrem Architekturdesign zu, die Semantik der Architektur wird spielerisch. Ihre Architektur gerät zu temporären Großplastiken.

Die Gruppe Missing Link (Otto Kapfinger, Adolf Krischanitz) hat in ihrem TV-Film "Utopie in 9 wirklichen Bildern" (1972) – wie der Titel schon sagt – mit ihren Architekturobjekten und -aktionen Zustände der Entfremdung ironisiert oder dramatisiert. Öko-Architektur, Alarm-Architektur.

Einrealitätskritischer Visionist der negativen Utopie ist auch Max Peintner, der ursprünglich, aus dem Freundeskreis um Pichler stammend, ebenfalls ein optimistischer Futurodesigner war. Später nehmen seine zeichnerischen Projekte immer deut-



244 Bruno Gironcoli, Entwurf. 1968

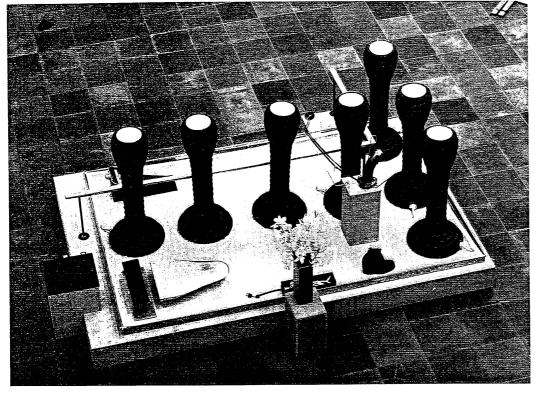
licher eine ökologisch gespeiste Form der Auseinandersetzung zwischen Technik und Natur an. Architektur als Zivilisationskritik, als Paradiessehnsucht.

Michael Lechner hat Mitte der Siebzigerjahre in landkartenähnliche planzeichnerische Landschaften aufgeschlagene Bücher, Fingerhäuser, abstrakte Baustrukturen eingefügt, in einer Weise, wo sich technisch-konstruktive und organisch-biologische Elemente überlagern.

In der Transformation von Stuhl, Leiter und Haus zu rätselhaften Objekten stößt die Architektur an ihre Grenze. Sie unterliegt auf Grund ihrer utopischen Ambition dem Zwang, in zeichnerische Entwürfe oder Skulpturen zu fliehen. Dort in Freiheit angekommen, verselbständigt sie sich zu neueren Kunstformen. "Objekte, die an der Architektur vorbeigehen, experimentelle Vorformen, Para-Architektur ... Das Material

bildet Behausungen für die widersprüchlichen Beziehungen von Erzeugung, Zweck und Form . . " (Missing Link 1973). Es ist kein Zufall, daß sowohl in der Architektur wie im Erweiterten Kino von Prä- und Paraform gesprochen wird, da es sich in beiden Fällen um grenzüberschreitende, utopieangetriebene Expansionen handelt.

Heinz Frank verbindet als Architekt, Designer und Plastiker den mythisch-magischen Materialglauben, die sakrale Spiritualität mit ihrer gleichzeitigen Entwertung, indem er sich besonders armseliger, proletarischer Materialien bedient. In den Zeichnungen und Plastiken seiner letzten Jahre überwiegt eine zweckfreiere Spiritualität. Elemente psychopathischer Kunst und einer verborgenen Konzeptualität entwerfen vage, utopische Signale, Erlösungschiffren als Scherben. Auch die postfunktionalistische Position der Architektur von Heinz Tesar, der

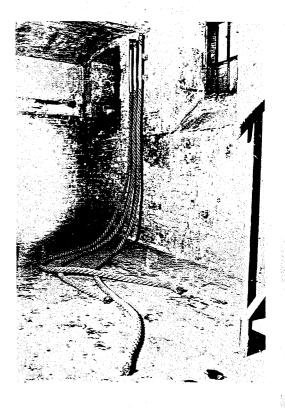


245 Bruno Gironcoli, Figur mit sieben Säulen und Requisiten oder "Der letzte Präraffaelit". 1968, verändert 1976

1967-69 architektonische Vorformen aus Kugeln, Kuppeln, Halbschalen, Kreisen und Quadern mit anthropomorphen Obertönen entwickelte, bezieht sich auf ein sakral-spirituelles Materialdenken.

Bruno Gironcoli hat mit einer Artanthropomorpher Gerümpelplastik begonnen. 1962 formte er aus Holzrahmen, Speichenrädern, Aluminium und Blei "Oberkörperformen", oder aus Stahldraht, Plexiglas bzw. Polyester einen "Kopf" (1964). Gefärbte Polyesterobjekte, die einem keilförmigen Bett ähnelten oder leicht phallischen Charakter hatten, entstanden – auch mit Blei versehen – zwischen 1965–66. 1967 entwarf er ein Bett aus Kunststoff mit zwei Neonröhren. In jener Zeit begannen seine Objekte die Form von Installationen anzunehmen. Aus

Wachs, Aluminium, Kupfer, Gips, Holz, Polyester, Wasser, Elektrizität und Bandagen wird ein Panorama der Schmerzen entworfen. Vom Material her wird die Arte Povera antizipiert, von der Installation und Form her klingt Schwarzkogler nach. Alltagselemente transformieren sich in Schreckens- und Zwangssymbole. Schachartige Figuren, die sich verjüngend und erweiternd aus Ringen zusammensetzen, typische Gironcoli-Ikonen, sind Abstrahierungen menschlicher Gerippe, wie die "ursprüngliche Fassung von Säule mit Totenkopf" (1968/69) nahelegt, denn der Totenkopf macht die darunter befindliche Säule zur menschlichen Figur. Die herumlehnenden Stangen mit Widerhaken sind phallische Negativformen. Das Hakenkreuz auf der Säule und in einem veränderten Entwurf die



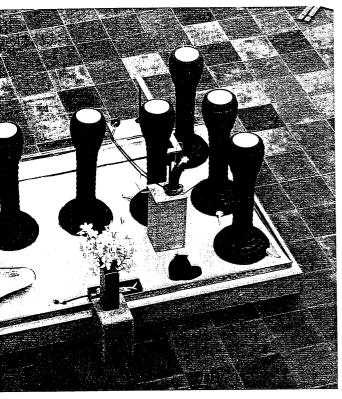
246 Wolfgang Ernst, 15 m h + m. 1969 247 Loys Egg. O. T. 1977

Hakenkreuzfahne verstärken die phallische Todessymbolik wie schon bei Pichler. Eisen, Gips, Glühbirnen, Schalen, Gitterformen und ein Gaskocher erzeugen die Stimmung einer Gaskammer. Die Installationen und Environments strahlen die Atmosphäre von Operationssälen, Folterkammern aus. Alltägliche Objekte werden durch seinen materialplastischen Eingriff zu rätselhaften Zwitterstücken. Alltägliche Objektarrangements laden sich mit ritueller Sakralität auf, Kleinplastiken mit der Aggressivität des Krieges.

Ab Mitte der 70er Jahre wird das Material ausfiguriert. Die im Material schwelende Assoziativität erhält lesbare Formen.

Wie die semanti Zeichnungen und gen von Symbole Blei, Gummi, Stro wie gefrorener A Gironcolis weich durch sein meton

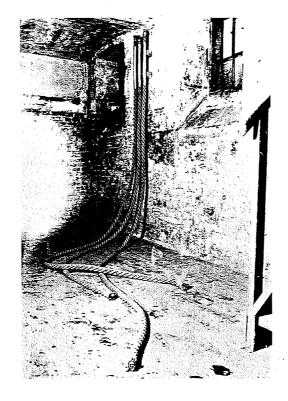
Von Gironcoli gewohnten Miliet gonisten" (O. Bre Architektur" (Ha



eben Säulen und Requisiten oder "Der letzte Präraffaelit". 1968, verändert 1976

Kugeln, Kuppeln, inthropomorphen sakral-spirituelles

omorpher Gerümlolzrahmen, Speiperformen", oder len "Kopf" (1964). migen Bett ähnelentstanden – auch entwarf er ein Bett ler Zeit begannen unzunehmen. Aus Wachs, Aluminium, Kupfer, Gips, Holz, Polyester, Wasser, Elektrizität und Bandagen wird ein Panorama der Schmerzen entworfen. Vom Material her wird die Arte Povera antizipiert, von der Installation und Form her klingt Schwarzkogler nach. Alltagselemente transformieren sich in Schreckens- und Zwangssymbole. Schachartige Figuren, die sich verjüngend und erweiternd aus Ringen zusammensetzen, typische Gironcoli-Ikonen, sind Abstrahierungen menschlicher Gerippe, wie die "ursprüngliche Fassung von Säule mit Totenkopf" (1968/69) nahelegt, denn der Totenkopf macht die darunter befindliche Säule zur menschlichen Figur. Die herumlehnenden Stangen mit Widerhaken sind phallische Negativformen. Das Hakenkreuz auf der Säule und in einem veränderten Entwurf die



246 Wolfgang Ernst, 15 m h + m. 1969
 247 Loys Egg. O. T. 1977

Hakenkreuzfahne verstärken die phallische Todessymbolik wie schon bei Pichler. Eisen, Gips, Glühbirnen, Schalen, Gitterformen und ein Gaskocher erzeugen die Stimmung einer Gaskammer. Die Installationen und Environments strahlen die Atmosphäre von Operationssälen, Folterkammern aus. Alltägliche Objekte werden durch seinen materialplastischen Eingriff zu rätselhaften Zwitterstücken. Alltägliche Objektarrangements laden sich mit ritueller Sakralität auf, Kleinplastiken mit der Aggressivität des Krieges.

Ab Mitte der 70er Jahre wird das Material ausfiguriert. Die im Material schwelende Assoziativität erhält lesbare Formen.

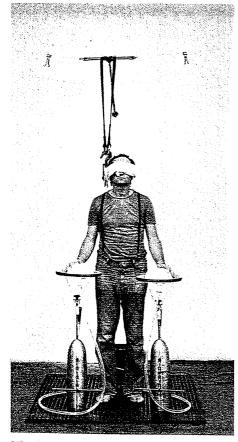


Wie die semantische Architektur werden auch Gironcolis Zeichnungen und Installationen zu Bühnen, zu Inszenierungen von Symbolen, Bildern und Materialien (Zink, Messing, Blei, Gummi, Strom etc.) Seine Entwürfe und Objekte wirken wie gefrorener Aktionismus. Die individuelle Ikonographie Gironcolis weicht nicht in den Mythos aus, sondern bleibt durch sein metonymisches Procedere am Alltag kleben.

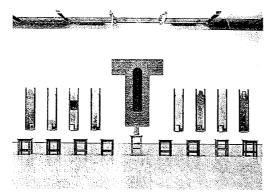
Von Gironcoli bis Missing Link sind "paradoxe, ihrem gewohnten Milieu tüchtig entfremdete Gegenstände die Protagonisten" (O. Breicha). Die Silhouetten einer "provisorischen Architektur" (Haus-Rucker-Co) bestimmen noch immer die

Konturen der materialen Objektkunst, die sich in den drei Diversifikationen Archaik, technische Utopie und negative Utopie, ungefähr in dieser Reihenfolge, wenn auch phasenweise verschoben und sich bei einzelnen Künstlern überlagernd, von den 60er in die 70er Jahre entwickelte, im Kontext internationaler künstlerischer und sozialer Strömungen wie Pop Art, individuelle Mythologie und Ökologie.

Neben der von der Architektur abgeleiteten Objektkunst



248 Cornelius Kolig, Aus der Objektserie "Tactiles". 1976



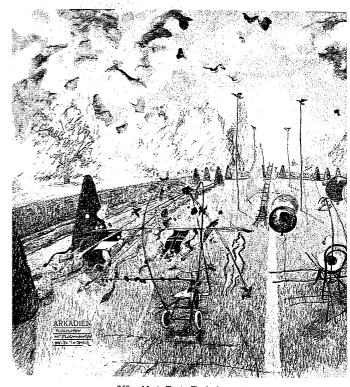
249 Reimo S. Wukounig, Meditation. Wand mit Bügelbrettern und Holzschemeln. 1983

gibt es eine aus der Skulptur kommende, die sich ebenfalls mittels der Materialmagie artikuliert. Die Invasion des Raumes geht hierbei vom Plastischen aus. Natürlich sind diese Unterscheidungslinien nicht präzise zu ziehen und gibt es Überschneidungen.

Loys Egg entwickelte sich von gestischen, fließenden Graphismen zu immer starreren Formen, die sich schließlich zu Bahnen auf weißem Grund aufrichteten. Der Grund expandiert so weit, daß die Bahnen den Grund verließen und als Skulpturen in den Raum vordrangen. Seit 1978 werden sie zu dreidimensionalen spritzerartigen Zeichen, welche Wand, Boden und Decke als erweiterten Bildraum besetzen. Die aus Holz, Teer oder Aluminium gegossenen Formen, in denen scheinbar die informelle Gestik erstarrt, werden zu einem mobilen Beziehungssystem im Raum. Sie bilden "abstrakte Bildspuren" (Egg).

In den Objekten und Projekten von Wolfgang Ernst spielt naturgemäß ebenfalls der Raum eine wesentliche Rolle. 1968 plant er deswegen den Einbau einer Ziegelwand in eine Galerie. 1969 projektiert er die Durchbohrung der Erde genau durch ihren Mittelpunkt, von Wien ausgehend im Meer Tasmanien landend. Im gleichen Jahr will er auch zwei Berggipfel verspannen und Gesamtösterreich samt seinen Bewohnern weiß einfärben. Ende der 70er Jahre verbinden sich die Zeichensprache der Schrift und die Materialsprache (Blei) zu magischen Evokationen. Die Formen erstarren zu Buchstaben: Bleilettern auf freiem Grund artikulieren abstrakte, imaginäre Texte. Die Materialsprache wird analog, buchstäblich.

Mit Objekten aus verchromtem Eisen, Hartschaum und Piexiglas, in denen noch der Geist abstrakter Stadtstrukturen



250 Mario Terzic, Flughafen mit Flugapparaten. Aus dem Proj

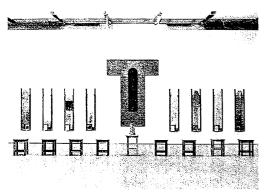
atmet, beginnt Cornelius Kolig seine Objektkunst zur psychophysischen Erregung. Der psychophysische Parallelismus gefriert in Apparaten, "Reizspendern" (Kolig), welche in der Verformung der industriellen Technologie zur funktionslosen Form, scheinbar exakt durchkonstruiert, Lädierungen bloßlegen. Das technologische Material evoziert die Konvergenz von Maschine und Organismus in unserer Gesellschaft. Wie bei Gironcoli vermitteln seine "Junggesellermaschinen" ambivalente Assoziationen zu Eros und Thanatos, die durch die Projektion von Erotischem auf Technisches entstehen. Negative Utopie, mit hedonistischen Obertönen. Die Materialsprache wird bei Kolig zur Apparatursprache.

Meina Schellander will in der technischen Welt der Simulationen noch einmal die Ursprünge finden, den Spuren der Beschädigung nachgehen und in schöpferischen Transplanta-

tionen (ab 1973), quatere Orte verpi wo ein Stein in ein lassen und neue V

Reimo S. Wuka Nach einem "Zög der Erziehung, de hat er die in meh ihren Gebrauchs Form, kaum von rung von Alltagsge oder materiale Ei der Materialobjek Gegenständen alle tonie, aber auch v h in den drei und negative auch phaseninstlern überte, im Kontext ömungen wie





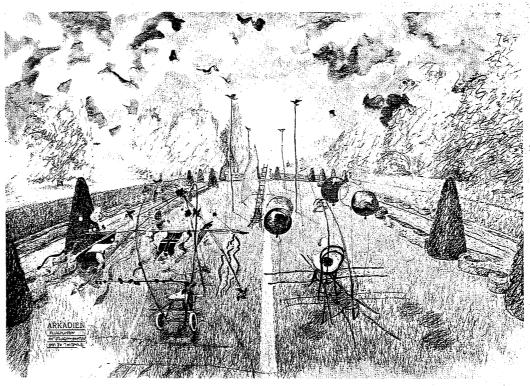
249 Reimo S. Wukounig, Meditation. Wand mit Bügelbrettern und Holzschemeln. 1983

gibt es eine aus der Skulptur kommende, die sich ebenfalls mittels der Materialmagie artikuliert. Die Invasion des Raumes geht hierbei vom Plastischen aus. Natürlich sind diese Unterscheidungslinien nicht präzise zu ziehen und gibt es Überschneidungen.

Loys Egg entwickelte sich von gestischen, fließenden Graphismen zu immer starreren Formen, die sich schließlich zu Bahnen auf weißem Grund aufrichteten. Der Grund expandiert so weit, daß die Bahnen den Grund verließen und als Skulpturen in den Raum vordrangen. Seit 1978 werden sie zu dreidimensionalen spritzerartigen Zeichen, welche Wand, Boden und Decke als erweiterten Bildraum besetzen. Die aus Holz, Teer oder Aluminium gegossenen Formen, in denen scheinbar die informelle Gestik erstarrt, werden zu einem mobilen Beziehungssystem im Raum. Sie bilden "abstrakte Bildspuren" (Egg).

In den Objekten und Projekten von Wolfgang Ernst spielt naturgemäß ebenfalls der Raum eine wesentliche Rolle. 1968 plant er deswegen den Einbau einer Ziegelwand in eine Galerie. 1969 projektiert er die Durchbohrung der Erde genau durch ihren Mittelpunkt, von Wien ausgehend im Meer Tasmanien landend. Im gleichen Jahr will er auch zwei Berggipfel verspannen und Gesamtösterreich samt seinen Bewohnern weiß einfärben. Ende der 70er Jahre verbinden sich die Zeichensprache der Schrift und die Materialsprache (Blei) zu magischen Evokationen. Die Formen erstarren zu Buchstaben: Bleilettern auf freiem Grund artikulieren abstrakte, imaginäre Texte. Die Materialsprache wird analog, buchstäblich.

Mit Objekten aus verchromtem Eisen, Hartschaum und Plexiglas, in denen noch der Geist abstrakter Stadtstrukturen



250 Mario Terzic, Flughafen mit Flugapparaten. Aus dem Projekt "Arkadien". 1980

atmet, beginnt Cornelius Kolig seine Objektkunst zur psychophysischen Erregung. Der psychophysische Parallelismus gefriert in Apparaten, "Reizspendern" (Kolig), welche in der Verformung der industriellen Technologie zur funktionslosen Form, scheinbar exakt durchkonstruiert, Lädierungen bloßlegen. Das technologische Material evoziert die Konvergenz von Maschine und Organismus in unserer Gesellschaft. Wie bei Gironcoli vermitteln seine "Junggesellenmaschinen" ambivalente Assoziationen zu Eros und Thanatos, die durch die Projektion von Erotischem auf Technisches entstehen. Negative Utopie, mit hedonistischen Obertönen. Die Materialsprache wird bei Kolig zur Apparatursprache.

Meina Schellander will in der technischen Welt der Simulationen noch einmal die Ursprünge finden, den Spuren der Beschädigung nachgehen und in schöpferischen Transplantationen (ab 1973), durch die Objekte an andere, vielleicht adäquatere Orte verpflanzt werden, (z. B. "Findling-Krastal", 1973, wo ein Stein in einem Tal aufgehängt wurde), alte Spuren verlassen und neue Wege weisen ("Kopfergänzungen", 1979).

Reimo S. Wukounig ist ebenfalls eine Art Spurensicherer. Nach einem "Zöglings-Zyklus", in dem er die blutigen Spuren der Erziehung, der Kadrierung des Menschen zur Schau stellte, hat er die in mehreren Jahren gesammelten Bügelbretter mit ihren Gebrauchsspuren, mit ihrer Flügelaltären ähnlichen Form, kaum von ihm bearbeitet, ausgestellt. Diese Sakralisierung von Alltagsgegenständen eo ipso, also nicht durch formale oder materiale Eingriffe des Künstlers, stellt einen Endpunkt der Materialobjekte dar. Die Aura der Gebrauchsspuren an den Gegenständen allein spricht von Trauer, von Bürde, von Monotonie, aber auch von einem geheimnisvollen Glück.

282

Die Konsequenzen einer bloß provisorischen theatralischen Architektur zog Mario Terzic. Nach einigen materialmagischen Objekten in der Folge Pichlers, (aber mit deutlich historischen und transzivilisatorischen Bezügen) in den frühen 70er Jahren, ging er dazu über, die Prinzipien der Fassaden-Architektur, der Schein-Architektur direkt auf die Objekte selbst zu übertragen. Ontologisch zwischen Projekt- und Konzept-Architektur und Materialobjekten angesiedelt, sind seine Ambiente und Environments Inszenierungen von realen und gezeichneten Gegenständen, siehe die Ausstellung "Historissimus" (1978). "Arkadien" (1979-81) hat im Titel schon den utopisch-paradiesischen Anspruch. "Pompeji-Retour. Ein europäisches Historienbild" (1982) ist mehr als eine Reise in die Vergangenheit. Durch die Gleichwertigkeit von Kulisse und Realität, von Zeichnung und Objekt, werden auch Vergangenheit und Gegenwart gleichwertig. Pappfiguren (Tennisstar von heute) und reale Menschen kontrastieren mit den Pappfiguren berühmter Heroen der Vergangenheit an historisch bedeutsamen Orten.

Eine ganz andere Skulptur, einen ganz anderen Skulpturbegriff haben Künstler aus dem Bereich der Medienkunst mit ihren Installationen, Environments, Objekten im öffentlichen Raum hervorgebracht, wenngleich es Übergänge und Überschneidungen gibt. Allein schon deswegen, weil das Materialdenken (ob formal oder inhaltlich) nicht nur Aktions-, Objekt-, Film- und Architekturkunst hervorgebracht hat, sondern auch die Medienkunst als Extension des Materialbegriffs zu begreifen ist. Der Exit aus dem Material in die Medien ist bei Terzic, Missing Link, Peintner etc. sichtbar.

Einen derartigen Übergang bilden zum Beispiel auch die "Studien und Objekte zu Arten von Geschwindigkeiten" (1978–81) von Klaus Pinter, ursprünglich Mitglied von Haus-Rucker-Co. In von der Medienkunst übernommenen Verfahren wie Reihenaufnahme und Sequenzphotographie verfolgt er über Monate z. B. das Wachsen eines Veltliners, aber auch den 4-Sekunden-Fall eines künstlichen "alten Zeichens" (Schiffsmast und Stahlrohrkufe). Die Fotosequenz verkürzt oder dehnt also Zeit und Geschwindigkeit. Diese Studien des Sturzes, der Geschwindigkeit und der Zeit überträgt er auch in stationäre Objekte. (Abb. 163)

Aus dem Materialdenken haben sich also Aktionismus und neue Formen der Architektur und des Objektes entwickelt. Aus der zur Schau gestellten Bedeutung des Materials werden verborgene, kultisch-kulturelle Bedeutungen freigelegt, aber auch utopische Möglichkeiten. Die Bedeutung des Materials wurde gegenüber seiner Form und Funktion betont. Das hat zu archäologischer Spurensicherung, aber auch zu Explorationen der Zukunftgeführt. Dieser Tendenzfolgte die Medienkunstals Erweiterung der Materialkunst.

Körpersprache

Die Aktionsarena der Malerei von der Leinwand auf den Körper verlagert haben auf zentrale Weise die Wiener Aktionisten um die Mitte der 60er Jahre. Der von ihnen eingeführte Körper als Medium des Ausdrucks hat nicht nur die Bahn frei gemacht für andere Ausdrucksformen und -medien, sondern war schon im Medium Malerei vorgebildet. Es wäre daher falsch, die Körpersprache nur im Rahmen zeitgemäßer Medien zu sehen. Man muß sie auch genausogut im Medium Malerei, ihrem eigentlichen Ausgangspunkt, bewerten.

Maria Lassnig hat das Gestenrepertoire des Informel nie als bloß äußere Motorik begriffen, sondern die physische Dynamik des Action Painting offensichtlich immer auch auf die eigene Empfindung, den eigenen Körper bezogen, wie es ihre eigene Bezeichnung "introspektive Erlebnisse" für ihre frühen abstrakt-expressionistischen Zeichnungen und Gouachen um 1950 belegt. Die für diese Zeit typischen informellen Zeichnungen bilden gleichzeitig die frühesten Zeugnisse der Selbstdar-



251 Attersee. Aus der Serie "Der Schwindelprinz". 1968

stellungskunst auf körperlich inszenierter Basis. Die Verschmelzung des eigenen Körpers mit anderen, sei es Dingkörper oder Tierkörper, ist Ausdruck eines extremen Körperbewußtseins. Ein Körper, der sich nicht spürt, spürt auch den Unterschied zwischen sich und der Umwelt nicht. Die Leibhaftigkeit kann sich zeichnerisch nicht anders denn als Differenz zu Buche, d. h. zu Zeichen schlagen. (Farbtafel XXXX)

Der Sprung in andere Medien hat die Körperkunst verwandelt. Es ist nämlich dabei eine Formalisierung und systematische Erforschung der Körperkunst der Aktionisten eingetreten. Diese Formalisierung der Körperkunst (welche die eigentliche natürliche Sprache darstellt) durch die Medien Film, Photo, Video nenne ich Körpersprache (sozusagen die Formalsprache des Körpers).

Auf die Verstümmelung des Körpers durch die soziale Codierung in den Massenmedien hat ab 1967 Adolf Frohner aufmerksam gemacht, indem er die Körpersprache der Frau, wie sie in den visuellen Massenmedien zur Schau gestellt wird. malerisch transformierte. Frohner hat im täglichen Alphabet der Schönheit den versteckten Terror und die verborgene Grausamkeit entdeckt, hinter den schönen Formen die elende Verformung. Dieses zeitgemäße Bewußtsein der Körpersprache hat ebenso das Informel wie auch den Wiener Aktionismus als kunstgeschichtliche Voraussetzung. Frohner war sowohl informeller Maler und Plastiker, wie er auch an den ersten Manifestationen des Wiener Aktionismus teilnahm. Die auf dem Tafelbild ausgetragenen Selbstinszenationen Robert Klemmers. der seit den frühen 60er Jahren nur sich selbst malte, beim Tennisspielen mit sich selbst, neben einem Felsbrocken, auf dem Titelbild einer Zeitung, neben Queen Elizabeth, in Phasen des Laufens usw., sind in ihrer Vereinigung von Elementen der Pop Art, der Körperpose und des Solipsismus exemplarisch: "heute ist großartig, ich freue mich meiner selbst, ich freue mich meiner und der welt, wenn ich so richtig in mir zuhause bin, dann ist die welt um mich und ich bin in der welt" (Klemmer 1964).

Das Ausdrucksproblem Körpersprache in Form von Selbstdarstellung – als Bild von sich selbst für die Öffentlichkeit – hat
Attersee bereits sehr früh thematisiert. Das öffentliche Bild von
sich selbst, wie man sich für die Öffentlichkeit darstellt bzw. wie
man von der Öffentlichkeit gerne gesehen werden möchte,
spielt natürlich in öffentlichen Berufen eine besonders große
Rolle, insbesondere in der Showbranche. So entwarf Attersee
bereits 1961, wo er sich als Schlagersänger versuchte, Postkarten
für Fans: er posierte für Photos und stattete sie mit entsprechenden Titeln aus.

Selbstinszenierungen über das Medium Plakat finden sich etwa zur gleichen Zeit auch bei *Oswald Oberhuber*. Häufig vereinigten sich photographische Selbstinszenation und Massenmedium P

Ende 19 Arnulf Rai. des Inform schen Aus form der ? 70er Jahrei meller Ma Jahre wied Körperber nackten M demonstri malung -Aktioniste Körperhal¹ Theater de Rainer neb nen der G massen ste Grimassen sichtlich ni photograpl Posen, grat

zu akzentu Einen a perbewegu Reihe körr In seinen S termedia-k durch welc als der Kö Körper die tion, sonde eines evolu keit interes tiefer die O det sozusas perlichen S versagen, A fähigkeit sj nen hat auc perkunst 19 dieren. Ger sie mit zw (herrschen drucksunfa lung durch

DER TRAUL N DER FREIHEIT

nen theatralischen naterialmagischen tlich historischen ühen 70er Jahren, n-Architektur, der bst zu übertragen. t-Architektur und ibiente und Envieichneten Gegenus" (1978). "Arkach-paradiesischen nes Historienbild" enheit. Durch die on Zeichnung und enwart gleichwer; i reale Menschen

deren Skulpturbe-Medienkunst mit en im öffentlichen gänge und Überweil das Material-Aktions-, Objekt-, hat, sondern auch begriffs zu begreidien ist bei Terzic,

er Heroen der Ver-

Beispiel auch die adigkeiten" (1978– von Haus-Ruckerten Verfahren wie e verfolgt er über s, aber auch den eichens" (Schiffserkürztoder dehnt en des Sturzes, der auch in stationäre

Aktionismus und jektes entwickelt. Materials werden in freigelegt, aber ung des Materials betont. Das hat zu zu Explorationen e Medienkunstals

Körpersprache

Die Aktionsarena der Malerei von der Leinwand auf den Körper verlagert haben auf zentrale Weise die Wiener Aktionisten um die Mitte der 60er Jahre. Der von ihnen eingeführte Körper als Medium des Ausdrucks hat nicht nur die Bahn frei gemacht für andere Ausdrucksformen und -medien, sondern war schon im Medium Malerei vorgebildet. Es wäre daher falsch, die Körpersprache nur im Rahmen zeitgemäßer Medien zu sehen. Man muß sie auch genausogut im Medium Malerei, ihrem eigentlichen Ausgangspunkt, bewerten.

Maria Lassnig hat das Gestenrepertoire des Informel nie als bloß äußere Motorik begriffen, sondern die physische Dynamik des Action Painting offensichtlich immer auch auf die eigene Empfindung, den eigenen Körper bezogen, wie es ihre eigene Bezeichnung "introspektive Erlebnisse" für ihre frühen abstrakt-expressionistischen Zeichnungen und Gouachen um 1950 belegt. Die für diese Zeit typischen informellen Zeichnungen bilden gleichzeitig die frühesten Zeugnisse der Selbstdar-



251 Attersee, Aus der Serie "Der Schwindelprinz". 1968

stellungskunst auf körperlich inszenierter Basis. Die Verschmelzung des eigenen Körpers mit anderen, sei es Dingkörper oder Tierkörper, ist Ausdruck eines extremen Körperbewußtseins. Ein Körper, der sich nicht spürt, spürt auch den Unterschied zwischen sich und der Umwelt nicht. Die Leibhaftigkeit kann sich zeichnerisch nicht anders denn als Differenz zu Buche, d. h. zu Zeichen schlagen. (Farbtafel XXXX)

Der Sprung in andere Medien hat die Körperkunst verwandelt. Es ist nämlich dabei eine Formalisierung und systematische Erforschung der Körperkunst der Aktionisten eingetreten. Diese Formalisierung der Körperkunst (welche die eigentliche natürliche Sprache darstellt) durch die Medien Film, Photo, Video nenne ich Körpersprache (sozusagen die Formalsprache des Körpers).

Auf die Verstümmelung des Körpers durch die soziale Codierung in den Massenmedien hat ab 1967 Adolf Frohner aufmerksam gemacht, indem er die Körpersprache der Frau, wie sie in den visuellen Massenmedien zur Schau gestellt wird, malerisch transformierte. Frohner hat im täglichen Alphabet der Schönheit den versteckten Terror und die verborgene Grausamkeit entdeckt, hinter den schönen Formen die elende Verformung. Dieses zeitgemäße Bewußtsein der Körpersprache hat ebenso das Informel wie auch den Wiener Aktionismus als kunstgeschichtliche Voraussetzung. Frohner war sowohl informeller Maler und Plastiker, wie er auch an den ersten Manifestationen des Wiener Aktionismus teilnahm. Die auf dem Tafelbild ausgetragenen Selbstinszenationen Robert Klemmers, der seit den frühen 60er Jahren nur sich selbst malte, beim Tennisspielen mit sich selbst, neben einem Felsbrocken, auf dem Titelbild einer Zeitung, neben Queen Elizabeth, in Phasen des Laufens usw., sind in ihrer Vereinigung von Elementen der Pop Art, der Körperpose und des Solipsismus exemplarisch: "heute ist großartig, ich freue mich meiner selbst, ich freue mich meiner und der welt, wenn ich so richtig in mir zuhause bin, dann ist die welt um mich und ich bin in der welt" (Klemmer 1964).

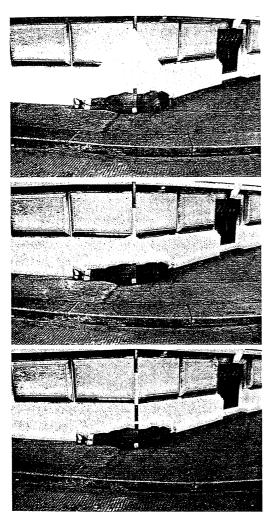
Das Ausdrucksproblem Körpersprache in Form von Selbstdarstellung – als Bild von sich selbst für die Öffentlichkeit – hat Attersee bereits sehr früh thematisiert. Das öffentliche Bild von sich selbst, wie man sich für die Öffentlichkeit darstellt bzw. wie man von der Öffentlichkeit gerne gesehen werden möchte, spielt natürlich in öffentlichen Berufen eine besonders große Rolle, insbesondere in der Showbranche. So entwarf Attersee bereits 1961, wo er sich als Schlagersänger versuchte, Postkarten für Fans: er posierte für Photos und stattete sie mit entsprechenden Titeln aus.

Selbstinszenierungen über das Medium Plakat finden sich etwa zur gleichen Zeit auch bei *Oswald Oberhuber*. Häufig vereinigten sich photographische Selbstinszenation und Massen-

medium Plakat zu einer Kritik der Reproduktionskultur und der visuellen Medien.

Ende 1968, Anfang 1969 ist es dem Maler und Zeichner Arnulf Rainer gelungen, die Impulse der Aktionsphotographie, des Informel und sein langjähriges Interesse am psychopathischen Ausdruck in eine eigenständige photographische Kunstform der Selbstinszenierung zu verschmelzen, die er in den 70er Jahren realisierte. Der Aktionismus, der von Rainers informeller Malerei mitbeeinflußt worden ist, hat Ende der 60er Jahre wieder auf Rainer selbst zurückgewirkt (vgl. seine erste Körperbemalung - schwarzer Vertikalstrich auf blondem, nackten Mädchen - 1967 in München und seine erste öffentlich demonstrierte Selbstgestaltung - schwarze Gesichtsübermalung - 1968 in Wien lange nach solchen Ereignissen der Aktionisten.) 1969 resultierte aus seiner Beschäftigung mit den Körperhaltungen von Geisteskranken und dem autistischen Theater der Katatonen der Aufsatz "Katatonenkunst", in dem Rainer neben die Gesichtsgrimassen und Körperkonfigurationen der Geisteskranken erstmals seine eigenen Gesichtsgrimassen stellte. Zwischen 1969 und 1970 entstanden also Rainers Grimassenfotos, Face-Farces, die er aber bereits ab 1970, offensichtlich nicht zufrieden mit der expressiven Qualität der bloß photographisch aufgezeichneten facialen und körperlichen Posen, graphisch-malerisch zu bearbeiten, zu intensivieren und zu akzentuieren begann.

Einen anderen Standpunkt bei der Interpretation der Körperbewegungen und Verhaltensgestik hat Peter Weibel in einer Reihe körpersprachlicher Arbeiten (ab 1967) herausgearbeitet. In seinen Selbstverbrennungs-, Sexual-, Energie-, Blut- und Intermedia-Körperaktionen ist weniger die Körpersprache, durch welche die Gesellschaft spricht, ausformuliert worden. als der Körpergesang, durch welchen die Natur spricht. Der Körper dient nicht so sehr als Medium sozialer Kommunikation, sondern als Medium der ererbten Natur, als Ausdruck eines evolutionären Wissens. Nicht die individuelle Befindlichkeit interessierte ihn am Körperausdruck, sondern eine Stufe tiefer die Ontogenese des Verhaltens. Dieses Körperwissen bildet sozusagen Syntax und Grammatik der nichtverbalen, körperlichen Sprache, das Kapital der Evolution. Von Ausdrucksversagen, Ausdrucksverlust und -verzicht, von der Ausdrucksfähigkeit spricht die Körpersprache von Valie Export. Begonnen hat auch ihre (aus dem expanded cinema abgeleitete) Körperkunst 1968 damit, die Sozialsprache des Körpers zu torpedieren. Gegen die soziale Stigmatisierung des Körpers operiert sie mit zwei Lösungsvorschlägen: erstens Verweigerung des (herrschenden) Ausdrucks bis zum Verlöschen, zur Ausdrucksunfähigkeit, und zweitens Aufdecken der Verstümmelung durch eine Untersuchung der historischen Bedingungen,



Valie Export, Drei Konfigurationszeichen. Photographiken. 1976
 Friederike Pezold, Statue der Frau Cucumatz. Videoplastik aus 5
 TV-Elementen. 1975 (S. 287)

die zum herrschenden Ausdruck führten. Da sie sich von Anfang an (1968) auf die Körpersprache der Frau zentrierte, hat diese Analyse notwendigerweise eine feministische Perspektive.

Der Rückbezug auf die Geschichte des weiblichen Körperausdrucks, durch gezeichnete Montagen 1973 vorgegeben, ist insofern ebenfalls medial, als er von Reproduktionen und Bildern ausgeht. Es wird nun aber nicht die photographische Vorlage malerisch transformiert (Frohner) oder akzentuiert (Rainer), sondern in einer Körperstellung direkt nach-und dargestellt. Diese Körperhaltung, aus dem Kontext des Gemäldes gelöst, steht nun alleine uft für sich sprechend da und wird als solche wieder photographiert. Aus einem Photo (Bild) wird also eine Körperstellung real nachgestellt, bevor sie wieder zu einem Photo wird. In ihren Körperkonfigurationen korrespondieren Körperhaltung und Umgebung.

Die Filmemacherin und Videokünstlerin Friederike Pezold, die zwar meist in Deutschland gelebt und gearbeitet hat, aber deren Arbeit der Wiener Körperästhetik verbunden ist, macht ebenfalls photographische bzw. kinematographische Konstruktionen einer weiblichen Körpersprache. Ausgehend von ihren Untersuchungen zu einer "sinnlichen Architektur" (1969), die auf symmetrische Körperzeichnungen aus dem Jahre 1966 zurückgehen und die sie – da von den Formen und Linien des weiblichen Körpers abgeleitet – als "weibliche Architektur" definiert, entwickelt Pezold in einer Reihe von Photo-, Video- und Film-Werken eine "Neue leibhaftige Zeichensprache eines Geschlechtes nach den Gesetzmäßigkeiten von Anatomie, Geometrie und Kinetik."

Medienkunst

Mit der Verweigerung der repräsentativen Funktion des künstlerischen Materials, mit der Unabhängigkeitserklärung von Form, Farbe und Volumen wurde der erste Schritt in der Konzeption des Materialbegriffes getan. Der nächste Schritt war seine Ausdehnung. Nachdem alles zum Material der Kunst geworden war, wurde der klassische Umfang des Kunstmaterials wie Farbe, Pinsel und Leinwand auf nicht-klassische künstlerische Materialien wie Papier, Metall, Stroh und sogar auf den Menschen selbst ausgedehnt, wie auch auf das technische Material der Zeit.

Lange Jahre war der Gebrauch der technischen Materialien aber überschattet von einem traditionellen Materialbegriff. Erst nach den Fusionen der Kunstformen in den 60er Jahren und deren Extensionen an Materialien und Methoden der Kunst entstand die Möglichkeit, die technischen Materialien als unabhängiges künstlerisches Material mit eigenen spezifischen Gesetzen, eben als Kunst der technischen Medien aufzufassen.

Im Materialbegriff lag also der Keim des Medienbegriffs. Doch der Sprung vom Material- zum Medienbegriff ist der eigentliche Paradigmenwechsel, ausgelöst von der projektiven und konzeptionellen Kunst.

In Österreich ist dieser Sprung in den 60er Jahren vom Aktionismus und von der Architektur vorbereitet und von der erweiterten Filmkunst eingeführt worden. Video, Künstlerphotographie, Performance und Ton als Medium der bildenden Kunst haben in den 70er Jahren den Begriff Medienkunst präzisiert. Diese Transition ist in zwei Zitaten nachvollziehbar. Brus schrieb 1966: "Mein Körper ist die Absicht, Mein Körper ist das Ereignis. Mein Körper ist das Ergebnis" und definierte somit die Körperkunst. Gleichzeitig aber schrieb Muehl: "Die Materialaktion ist aus der Vernichtung der Malerei (Tafelbild) hervorgegangen. Sie ist über die Bildfläche hinausgewachsene Malerei. Die Materialaktion bedient sich verschiedener Medien" und beschreibt damit, wie sehr einerseits die Körperaktionen noch in der Ästhetik der Malerei verhaftet waren, andrerseits aber die autonome Bewegung der Aktion den Körper als alleiniges Ereignis transzendierte und über die Malerei hinaus zu anderen Medien tendierte. Folgerichtig haben Brus und Muehl ab 1967 eigene und eigenständige Filme gemacht.

Durch die Extension der Material- zur Medienkunst unter dem Einfluß der fortschreitenden Konzeptualisierung der Kunst hat sich aber auch der Begriff Kunstwerk radikal verändert; die Kunst ist in den Performances und Installationen des Werkes entkernt worden. Seit Walter Benjamins "Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" hat eine Sequenz von Operationen über der Identität und Originalität des Kunstwerkes dessen Gesicht vollkommen geändert. Medienkunst ist das finale Produkt dieser Kette von historisch begründeten Extensionen und Identitätsoperationen. Weil sie sich eben dadurch von der ursprünglichen Definition der Identität des Kunstwerkes weit entfernt haben, wurde und wird den Medien der Kunstcharakter aberkannt bzw. ist es schwierig, Medienwerke als Kunstwerke zu definieren.

In der Tat sind einige Merkmale klassischer Kunst verloren gegangen, z. B. der stabile, stationäre, individuell handgemachte Werkbegriff. Das klassische Kunstwerk ist unveränderbar (wenn es sich ändert, wird es restauriert), ist ein Abkömmling der klassischen Newtonschen Physik. Medienkunstwerke entsprechen dem Zeitalter der Relativitätstheorie. Sie sind transitorisch, werden auf- und wieder abgebaut, existieren nur temporär und in relativer Bewegung zu Raum und Zeit. Medienkunst schwebt ontologisch zwischen Immaterialität und Physis. Diese Graduierung der Ontologie, das Aufspalten in mehrere Grade von Wirklichkeit, ist ja eben eine hervorragende inhärente Eigenschaft der Medienkunst.

die zum herrschenden Ausdruck führten. Da sie sich von Anfang an (1968) auf die Körpersprache der Frau zentrierte, hat diese Analyse notwendigerweise eine feministische Perspektive.

Der Rückbezug auf die Geschichte des weiblichen Körperausdrucks, durch gezeichnete Montagen 1973 vorgegeben, ist insofern ebenfalls medial, als er von Reproduktionen und Bildern ausgeht. Es wird nun aber nicht die photographische Vorlage malerisch transformiert (Frohner) oder akzentuiert (Rainer), sondern in einer Körperstellung direkt nach-und dargestellt. Diese Körperhaltung, aus dem Kontext des Gemäldes gelöst, steht nun alleine und für sich sprechend da und wird als solche wieder photographiert. Aus einem Photo (Bild) wird also eine Körperstellung real nachgestellt, bevor sie wieder zu einem Photo wird. In ihren Körperkonfigurationen korrespondieren Körperhaltung und Umgebung.

Die Filmemacherin und Videokünstlerin Friederike Pezold, die zwar meist in Deutschland gelebt und gearbeitet hat, aber deren Arbeit der Wiener Körperästhetik verbunden ist, macht ebenfalls photographische bzw. kinematographische Konstruktionen einer weiblichen Körpersprache. Ausgehend von ihren Untersuchungen zu einer "sinnlichen Architektur" (1969), die auf symmetrische Körperzeichnungen aus dem Jahre 1966 zurückgehen und die sie – da von den Formen und Linien des weiblichen Körpers abgeleitet – als "weibliche Architektur" definiert, entwickelt Pezold in einer Reihe von Photo-, Video- und Film-Werken eine "Neue leibhaftige Zeichensprache eines Geschlechtes nach den Gesetzmäßigkeiten von Anatomie, Geometrie und Kinetik."

Medienkunst

Mit der Verweigerung der repräsentativen Funktion des künstlerischen Materials, mit der Unabhängigkeitserklärung von Form, Farbe und Volumen wurde der erste Schritt in der Konzeption des Materialbegriffes getan. Der nächste Schritt war seine Ausdehnung. Nachdem alles zum Material der Kunst geworden war, wurde der klassische Umfang des Kunstmaterials wie Farbe, Pinsel und Leinwand auf nicht-klassische künstlerische Materialien wie Papier, Metall, Stroh und sogar auf den Menschen selbst ausgedehnt, wie auch auf das technische Material der Zeit.

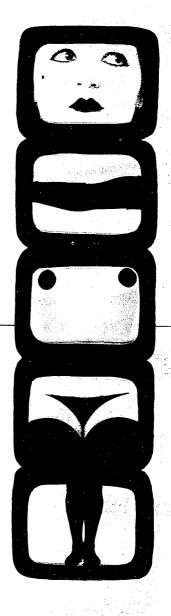
Lange Jahre war der Gebrauch der technischen Materialien aber überschattet von einem traditionellen Materialbegriff. Erst nach den Fusionen der Kunstformen in den 60er Jahren und deren Extensionen an Materialien und Methoden der Kunst entstand die Möglichkeit, die technischen Materialien als unabhängiges künstlerisches Material mit eigenen spezifischen Gesetzen, eben als Kunst der technischen Medien aufzufassen.

Im Materialbegriff lag also der Keim des Medienbegriffs. Doch der Sprung vom Material- zum Medienbegriff ist der eigentliche Paradigmenwechsel, ausgelöst von der projektiven und konzeptionellen Kunst.

In Österreich ist dieser Sprung in den 60er Jahren vom Aktionismus und von der Architektur vorbereitet und von der erweiterten Filmkunst eingeführt worden. Video, Künstlerphotographie, Performance und Ton als Medium der bildenden Kunst haben in den 70er Jahren den Begriff Medienkunst präzisiert. Diese Transition ist in zwei Zitaten nachvollziehbar. Brus schrieb 1966: "Mein Körper ist die Absicht, Mein Körper ist das Ereignis. Mein Körper ist das Ergebnis" und definierte somit die Körperkunst. Gleichzeitig aber schrieb Muehl: "Die Materialaktion ist aus der Vernichtung der Malerei (Tafelbild) hervorgegangen. Sie ist über die Bildfläche hinausgewachsene Malerei. Die Materialaktion bedient sich verschiedener Medien" und beschreibt damit, wie sehr einerseits die Körperaktionen noch in der Ästhetik der Malerei verhaftet waren, andrerseits aber die autonome Bewegung der Aktion den Körper als alleiniges Ereignis transzendierte und über die Malerei hinaus zu anderen Medien tendierte. Folgerichtig haben Brus und Muehl ab 1967 eigene und eigenständige Filme gemacht.

Durch die Extension der Material- zur Medienkunst unter dem Einfluß der fortschreitenden Konzeptualisierung der Kunst hat sich aber auch der Begriff Kunstwerk radikal verändert; die Kunst ist in den Performances und Installationen des Werkes entkernt worden. Seit Walter Benjamins "Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" hat eine Sequenz von Operationen über der Identitätund Originalität des Kunstwerkes dessen Gesicht vollkommen geändert. Medienkunst ist das finale Produkt dieser Kette von historisch begründeten Extensionen und Identitätsoperationen. Weil sie sich eben dadurch von der ursprünglichen Definition der Identität des Kunstwerkes weit entfernt haben, wurde und wird den Medien der Kunstcharakter aberkannt bzw. ist es schwierig, Medienwerke als Kunstwerke zu definieren.

In der Tat sind einige Merkmale klassischer Kunst verloren gegangen, z. B. der stabile, stationäre, individuell handgemachte Werkbegriff. Das klassische Kunstwerk ist unveränderbar (wenn es sich ändert, wird es restauriert), ist ein Abkömmling der klassischen Newtonschen Physik. Medienkunstwerke entsprechen dem Zeitalter der Relativitätstheorie. Sie sind transitorisch, werden auf- und wieder abgebaut, existieren nur temporär und in relativer Bewegung zu Raum und Zeit. Medienkunst schwebt ontologisch zwischen Immaterialität und Physis. Diese Graduierung der Ontologie, das Aufspalten in mehrere Grade von Wirklichkeit, ist ja eben eine hervorragende inhärente Eigenschaft der Medienkunst.



Über die Expansion des (malerischen) Materials war die Kunst zum Körper gelangt, über den Körper zur Aktion. Der Objekt- und Materialexpansion der Fünfziger- und der Sechzigerjahre folgte die Medienexpansion. Film-, Photo- und Video-Sprache konvergierten zum Teil in ihrer Formalisierungstendenz mit der Körpersprache.

Daraus entstand um 1970 die Performance als Medialisierung und Formalisierung der Aktion. Die Performance der Siebzigerjahre schloß nicht nur den Körper als Medium ein, sondern auch die technischen Medien wie Film, Photo, Video, Audio und auch neue nichtmalerische Materialien wie Blei, Glas, Neon, Peitsche, Pistole, Lehm, Zeitung, Spiegel etc. Die Performances von Export, Weibel, Kriesche, Helmut Schober u. a. kann man als um die Medien (Musik, Film, Video, Literatur) erweiterte und formalisierte Aktionen ansehen. Entscheidend ist dabei, daß sich der Körper vom Objekt zum Subjekt, der Akteur zur Person verwandelte.



254 Richard Kriesche, Selbstdarstellung mit "Malfetzen" und "Palette". 1981

Künstlerphotographie

Österreich hat auf dem Feld der photographischen Ästhetik frühzeitig wertvolle Beiträge geleistet. Insbesondere im Bereich der Reproduktionsästhetik wurden Ende des 19. Jahrhunderts fundamentale Entdeckungen gemacht. Dem Anatomie-Professor Joseph Berres gelang es 1840, photographische Aufnahmen im Tiefdruck reproduzierbar zu machen. Er nannte seine Bildätzungen bzw. Drucke "Phototypie" im Unterschied zum Lichtbild. Die Photogalvanographie, 1854 von Paul Pretsch erfunden, bildete einen weiteren Schritt in der Vervollkommnung von Tiefdruckverfahren, ebenso wie das von Karl Klietsch 1878 entwickelte Heliogravure-Verfahren, das eine Differenzierung von Halbtönen gewährte. Es ist daher kohärent, daß die ersten großen photokünstlerischen Leistungen auf diesem Gebiete zwischen Graphik und Photographie, Lichtbild und Drucktechnik stattfanden, denn die Edeldruckverfahren ermöglichten die Annäherung des photographischen Bildes an die Malerei, wie es die Kunstästhetik der Photographie damals verlangte.

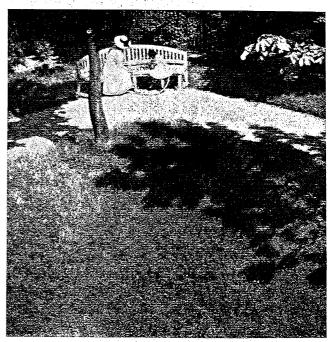
Wider die professionelle Atelierphotographie trat eine Gruppe kunstliebender Amateure an. 1887 wurde der Wiener Camera-Club gegründet, der sich besonders der Amateurphotographie widmen wollte. Innerhalb des Clubs bildeten Hans Watzek, Hugo Henneberg und Heinrich Kühn, zum Teil ehemalige Maler, das "Trifolium" (1897), den Kern der Photo-Secession, Teil der Secessionsbewegung, welche eine Erneuerung aller Bereiche der bildenden Kunst vollbrachte. Sie hatten Kontakt zu Alfred Stieglitz, der ihnen in seiner Zeitschrift "Camera Work" breiten Raum widmete. Das Trifolium erzeugte aus den technischen Möglichkeiten der Edeldruckverfahren eine neue photographische Ästhetik mit einer breiten Tonwertskala.

Die phototechnischen Druckverfahren ermöglichten es, die Photographie der Malerei anzunähern. Dazu gesellten sich die perspektivischen, kompositionellen und lichtinszenatorischen Möglichkeiten der Photographie selbst. Landschaft und Stilleben wurden die Motive dieser Kunstphotographie, welche Einflüsse des Impressionismus, Symbolismus und Jugendstils photographisch verarbeitete und international außerordentliche Anerkennung fand. Erwin Quedenfeldt hat mit seinem "Erwino-Druck" die Abstraktionsmöglichkeiten durch die photographische Ästhetik noch gesteigert. Egon Schiele hat ab 1914 Selbstinszenationen vor der Kamera (Anton Trcka und Johannes Fischer) vorgenommen, Photo-Posen.

Nach der Blüte der österreichischen Kunstphotographie zwischen 1887 und 1914 kam es in der Zwischenkriegszeit zu einer Verflachung. Auch die sozialdokumentarische Photographie der Vorkriegszeit, z. B. der hervorragende *Hermann Drawe* über die Wiener Elendsquartiere (1904), fand keine Fortset-

zung. Die Zwischenkriegszeit hat nur in der Porträt-, Akt-, Mode- und Tanzphotographie Bedeutendes geleistet, allen voran Madame d'Ora und ihr Mann Arthur Benda, Olga Wlassics vom Atelier Manassé, und Rudolf Koppitz. Olga Wlassics hat um 1930 mit Montage- und Überblendungstechniken und Inszenierungen der Wirklichkeit erstaunliche Photographien geschaffen, welche popartige Verfahren und feministische Denkweisen um 30 bis 40 Jahre antizipierten. Die Aufnahmen bedeutender Zeitgenossen durch Madame d'Ora haben die Ästhetik der Salonphotographie überwunden und bezeugen vom Licht bis zur Körperpose kompositionelles Feingefühl. Desgleichen die Akt- und Porträt-Aufnahmen von Arthur Benda. Rudolf Koppitz ging nach seinen expressionistischen Bewegungsstudien zu prototypisch faschistisch anmutenden Landschaftsaufnahmen über, die in den 30er Jahren auch durch Peter Paul Atzwanger und Hans Angerer bedeutende Gestalter fanden. In den 40er Jahren hat Stephan Kruckenhauser, der Begründer der österreichischen Skischule, die landschaftlichen

Schönheiten der "C gesteigerten Formwi len und zeitlichen Pa Strömungen des neu große Verödung hinte um Amateuren) obla der 50er Jahre zu erne um eine Annäherung rei, sondern um die H der photographischer montagen und -kons auf dem Papier, une Wirklichkeit in seine den die Ausgangspur Jahre hat die dokume neue höherwertige [Photoseancen von R1 schen Formalisierun



255 Heinrich Kühn, Garten in der Richard-Wagner-Straße in Innsb

) Materials war die per zur Aktion. Der ger- und der Sechzi--, Photo- und Video-Formalisierungsten-

ance als Medialisieie Performance der
er als Medium ein,
Film, Photo, Video,
faterialien wie Blei,
ang, Spiegel etc. Die
ne, Helmut Schober
Film, Video, Literaansehen. Entscheibjekt zum Subjekt,

"Malfetzen" und

Künstlerphotographie

Österreich hat auf dem Feld der photographischen Ästhetik frühzeitig wertvolle Beiträge geleistet. Insbesondere im Bereich der Reproduktionsästhetik wurden Ende des 19. Jahrhunderts fundamentale Entdeckungen gemacht. Dem Anatomie-Professor Joseph Berres gelang es 1840, photographische Aufnahmen im Tiefdruck reproduzierbar zu machen. Er nannte seine Bildätzungen bzw. Drucke "Phototypie" im Unterschied zum Lichtbild. Die Photogalvanographie, 1854 von Paul Pretsch erfunden, bildete einen weiteren Schritt in der Vervollkommnung von Tiefdruckverfahren, ebenso wie das von Karl Klietsch 1878 entwickelte Heliogravure-Verfahren, das eine Differenzierung von Halbtönen gewährte. Es ist daher kohärent, daß die ersten großen photokünstlerischen Leistungen auf diesem Gebiete zwischen Graphik und Photographie, Lichtbild und Drucktechnik stattfanden, denn die Edeldruckverfahren ermöglichten die Annäherung des photographischen Bildes an die Malerei, wie es die Kunstästhetik der Photographie damals verlangte.

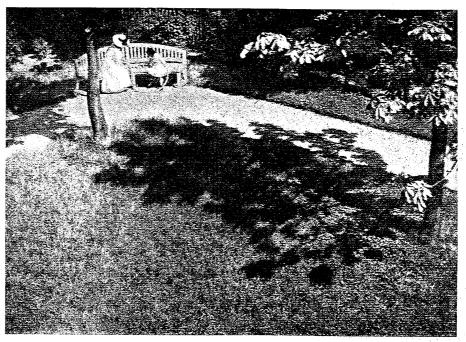
Wider die professionelle Atelierphotographie trat eine Gruppe kunstliebender Amateure an. 1887 wurde der Wiener Camera-Club gegründet, der sich besonders der Amateurphotographie widmen wollte. Innerhalb des Clubs bildeten Hans Watzek, Hugo Henneberg und Heinrich Kühn, zum Teil ehemalige Maler, das "Trifolium" (1897), den Kern der Photo-Secession, Teil der Secessionsbewegung, welche eine Erneuerung aller Bereiche der bildenden Kunst vollbrachte. Sie hatten Kontakt zu Alfred Stieglitz, der ihnen in seiner Zeitschrift "Camera Work" breiten Raum widmete. Das Trifolium erzeugte aus den technischen Möglichkeiten der Edeldruckverfahren eine neue photographische Ästhetik mit einer breiten Tonwertskala.

Die phototechnischen Druckverfahren ermöglichten es, die Photographie der Malerei anzunähern. Dazu gesellten sich die perspektivischen, kompositionellen und lichtinszenatorischen Möglichkeiten der Photographie selbst. Landschaft und Stilleben wurden die Motive dieser Kunstphotographie, welche Einflüsse des Impressionismus, Symbolismus und Jugendstils photographisch verarbeitete und international außerordentliche Anerkennung fand. Erwin Quedenfeldt hat mit seinem "Erwino-Druck" die Abstraktionsmöglichkeiten durch die photographische Ästhetik noch gesteigert. Egon Schiele hat ab 1914 Selbstinszenationen vor der Kamera (Anton Trcka und Johannes Fischer) vorgenommen, Photo-Posen.

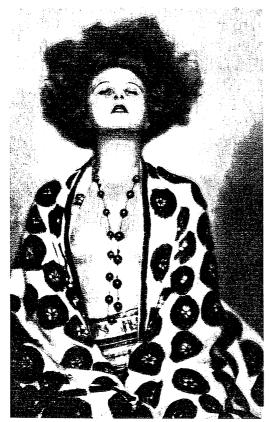
Nach der Blüte der österreichischen Kunstphotographie zwischen 1887 und 1914 kam es in der Zwischenkriegszeit zu einer Verflachung. Auch die sozialdokumentarische Photographie der Vorkriegszeit, z. B. der hervorragende *Hermann Drawe* über die Wiener Elendsquartiere (1904), fand keine Fortset-

zung. Die Zwischenkriegszeit hat nur in der Porträt-, Akt-, Mode- und Tanzphotographie Bedeutendes geleistet, allen voran Madame d'Ora und ihr Mann Arthur Benda, Olga Wlassics vom Atelier Manassé, und Rudolf Koppitz. Olga Wlassics hat um 1930 mit Montage- und Überblendungstechniken und Inszenierungen der Wirklichkeit erstaunliche Photographien geschaffen, welche popartige Verfahren und feministische Denkweisen um 30 bis 40 Jahre antizipierten. Die Aufnahmen bedeutender Zeitgenossen durch Madame d'Ora haben die Ästhetik der Salonphotographie überwunden und bezeugen vom Licht bis zur Körperpose kompositionelles Feingefühl. Desgleichen die Akt- und Porträt-Aufnahmen von Arthur Benda. Rudolf Koppitz ging nach seinen expressionistischen Bewegungsstudien zu prototypisch faschistisch anmutenden Landschaftsaufnahmen über, die in den 30er Jahren auch durch Peter Paul Atzwanger und Hans Angerer bedeutende Gestalter fanden. In den 40er Jahren hat Stephan Kruckenhauser, der Begründer der österreichischen Skischule, die landschaftlichen

Schönheiten der "Ostmark" eindrucksvoll und mit einem gesteigerten Formwillen festgehalten, nämlich mit sequentiellen und zeitlichen Parametern. Die Ablehnung internationaler Strömungen des neuen Sehens hat in der Nachkriegszeit eine große Verödung hinterlassen, sodaß es Künstlern (also wiederum Amateuren) oblag, die österreichische Photographie Ende der 50er Jahre zu erneuern. Diesen Künstlern ging es aber nicht um eine Annäherung an die vorhandene Kunstform der Malerei, sondern um die Herstellung einer neuen Kunstform mittels der photographischen Möglichkeiten. Gerhard Rühms Photomontagen und -konstellationen einerseits, als Photoarbeiten auf dem Papier, und Padhi Friebergers Inszenierungen der Wirklichkeit in seinen Porträtphotographien andererseits bilden die Ausgangspunkte. Beim Wiener Aktionismus der 60er Jahre hat die dokumentarische Funktion der Photographie eine neue höherwertige Definition erfahren, insbesondere in den Photoseancen von Rudolf Schwarzkogler. In den photographischen Formalisierungen der Körpersprache durch Attersee,



255 Heinrich Kühn, Garten in der Richard-Wagner-Straße in Innsbruck, Ca. 1900



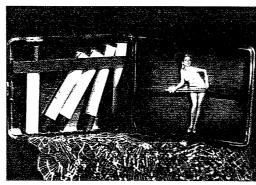
256 Madame d'Ora, Tänzerin. 1923

Rainer, Pezold, Export, Weibel ist dieser Dialog zwischen dem Medium Körper und dem Medium Photographie fortgesetzt worden

Elemente der Reihe, Serie, Sequenz und Bild-Objekt-Beziehungen konstituierten den Beginn konzeptueller mediumspezifischer Photographie in Österreich. Mit in Photo-Automaten hergestellten Bildstreifen bildmäßiger Selbstinszenationen oder mit einer Serie von Stiegen-Aufnahmen (1966/67) begann P. Weibel die Untersuchung des Mediums Photographie als eine Inszenierung der Wahrnehmung, die konzeptuelle Photogra-



257 Hermann Drawe, Unter der Stiege am Donaukanal. 1904



258 Olga Wlassics (Atelier Manassé), Aktstudien um 1930

phie. Dem Tripel: Bild-Abbildungsmechanismus-Objekt verdanken auch die konzeptuellen Arbeiten von Valie Export ihre Methodologie. 1970 photographierte sie 24 Stunden lang jede Stunde von einem stationären Ort, ihrem Fenster, die Straße: "Zeitgedicht". Die Zeit als Parameter serieller Strukturen sollte Friedl Kubelka-Bondy in ihren Jahresporträts ab 1972, als sie entweder sich selbst oder eine andere Person täglich photographierte, weiterentwickeln. Photoserien auf objektualer Ebene schuf zur gleichen Zeit der Maler Peter Dressler. Dieses serielle Moment ist natürlich auch in der Photo-Körpersprache von



259 Friedl Kubelka-Bondy, 1. Jahresporträt 1972/73

Friederike Pezold und insbesondere als bestimmendes Moment der feministischen Photographie der 70er und 80er Jahre bemerkbar.

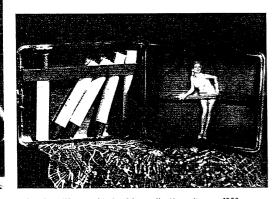
Die scheinbare Identität von Abbild und Objekt, die Konvergenz von Medienwirklichkeit und Sinneswirklichkeit spielt in den Arbeiten von Richard Kriesche und Gottfried Bechtold eine zentrale Rolle. Kriesche betreibt die Befragung der Bildrealität mittels Reproduktion. Selbstreferentielle Verfahren der mediumkritischen Photographie transportiert Kriesche in den sozialen Kontext, er spielt Bildwirklichkeit gegen Realwirklich-

keit aus ("Wirklichke
 Videoinstallation).

Selbstreferenz und Werk des Bildhauers u bezeichnend, besonde gernägel schneiden" (gern in der Hand hält Finger des Photos scl schen abgebildeten un chen.



257 Hermann Drawe, Unter der Stiege am Donaukanal. 1904



258 Olga Wlassics (Atelier Manassé), Aktstudien um 1930

og zwischen dem raphie fortgesetzt

ild-Objekt-Bezieeller mediumspe-Photo-Automaten Ibstinszenationen (1966/67) begann otographie als eine ptuelle Photogra-

phie. Dem Tripel: Bild-Abbildungsmechanismus-Objekt verdanken auch die konzeptuellen Arbeiten von Valie Export ihre Methodologie. 1970 photographierte sie 24 Stunden lang jede Stunde von einem stationären Ort, ihrem Fenster, die Straße: "Zeitgedicht". Die Zeit als Parameter serieller Strukturen sollte Friedl Kubelka-Bondy in ihren Jahresporträts ab 1972, als sie entweder sich selbst oder eine andere Person täglich photographierte, weiterentwickeln. Photoserien auf objektualer Ebene schuf zur gleichen Zeit der Maler Peter Dressler. Dieses serielle Moment ist natürlich auch in der Photo-Körpersprache von



259 Friedl Kubelka-Bondy, 1. Jahresporträt 1972/73

Friederike Pezold und insbesondere als bestimmendes Moment der feministischen Photographie der 70er und 80er Jahre bemerkbar.

Die scheinbare Identität von Abbild und Objekt, die Konvergenz von Medienwirklichkeit und Sinneswirklichkeit spielt in den Arbeiten von *Richard Kriesche* und *Gottfried Bechtold* eine zentrale Rolle. Kriesche betreibt die Befragung der Bildrealität mittels Reproduktion. Selbstreferentielle Verfahren der mediumkritischen Photographie transportiert Kriesche in den sozialen Kontext, er spielt Bildwirklichkeit gegen Realwirklich-

keit aus ("Wirklichkeit gegen Wirklichkeit" hieß 1977 eine Videoinstallation).

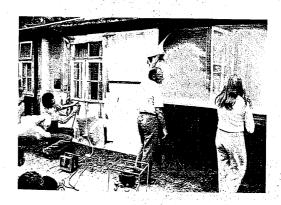
Selbstreferenz und Homologie sind für das photographische Werk des Bildhauers und Medienkünstlers Gottfried Bechtold bezeichnend, besonders augenscheinlich in der Arbeit "Fingernägel schneiden" (1973), wo eine Hand ein Photo mit Fingern in der Hand hält und die andere Hand mit der Schere die Finger des Photos schneidet (Abb. 264). Die Differenz zwischen abgebildeten und realen Fingern ist schwer auszumachen.



260 Padhi Frieberger, Porträt Konrad Bayer. 1963



261 Gottfried Bechtold, Schiene Kofler. 19;



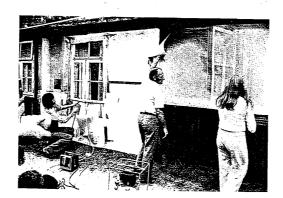
263 Hartmut Sker

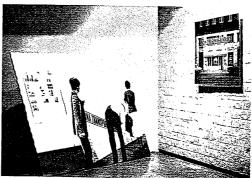


Padhi Frieberger, Porträt Konrad Bayer. 1963



261 Gottfried Bechtold, Schiene Kofler. 1978





263 Hartmut Skerbisch, Situation "Vorraum". 1981



264 Gottfried Bechtold, Fingernägel schneiden I. 1973

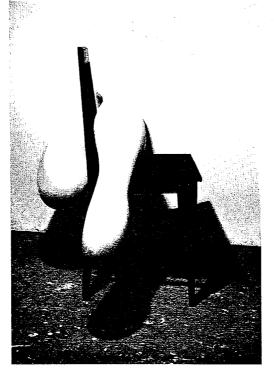
Bechtold hat von allen Medienkünstlern die Verfahren der Medienkunst am meisten in die Plastik transportiert.

Angefangen von seinem im öffentlichen Raum parkierenden Betonporsche (1971) bis zur selbstreferentiellen Skulptur "Schiene Kofler" (1978), wo eine Eisenschiene genauso lang ist, daß sie gerade noch ihr Eigengewicht trägt. Eigengewicht und Tragkraft werden bei der aufgebahrten Schiene identisch (Abb. 261).

Bei Bechtold ist deutlich erkennbar, daß durch die Medienkünstler in den 70er Jahren ein sich von den 60ern sehr unterscheidender Plastik- und Raumbegriff entstanden ist. Die Environments, Installationen und Skulpturen der Medienkünstler haben seit 1970 temporäre Großplastiken entwickelt, die als Kunst im öffentlichen Raum dem konventionellen realistischen Skulpturdenken ganz neue Dimensionen hinzugefügt haben. Nicht von ungefähr überschneiden einander die Ausdrücke "temporäre Architektur" (Haus-Rucker) und temporäre Großplastik. Denn zwischen den utopischen Architekturskulpturen und den medialen Großplastiken gibt es evolutionäre Sachbeziehungen, die ein großes Kapitel genuiner österreichischer Skulptur-, Zeit- und Raumkunst beschreiben.

Der Grazer Plastiker und Medienkünstler *Hartmut Sker-bisch* geht bei seiner "dezentralen Verhaltenskunst" ebenfalls von Verfahren der Homologie aus. In Großplastiken, Video-

Installationen, Photosequenzen stellt er sich die Frage, "ob unsere Erkenntnis nicht nur Reisen innerhalb von Medien sind, bis wir darin alle Wege gegangen sind und dann vielleicht aus einem Wachtraum erwachen" (Skerbisch). Die Welt wird "... ein tausenfach flirrendes Bild" (Skerbisch). In der seit 1980 in mehreren Stationen durchgeführten Photo-Arbeit mit Michael Schuster "Szenen aus dem gleichnamigen Stück" wird von einer Welt ausgegangen, in der alle nur möglichen Bilder der Welt fast ohne unser Zutun und ohne menschliches Bewußtsein pausenlos von einer sich verselbständigenden Apparatur (Bildröhren, Kopiermaschinen, Druckmaschinen etc.) aufgenommen und abgegeben werden. Die Gesamtheit der Bildwelten tendiert dazu, die Gesamtheit der Welt zu ersetzen. Skerbisch reflektiert die Konsequenzen dieser Tendenz der Bildtechnologie einer Instantwelt. (Abb. 263)



265 Josef Bauer, Objekt "Der Besuch". 1968

Auch die Arbeiten jüngerer Photographen wie Michael Schuster und Herwig Kempinger bewegen sich in diesem adaptiven Regelkreis von Medienbezug und Realbezug. Schuster hat zusammen mit Norbert Brunner 1979 vokale, visuelle und topologische Strukturen gebündelt in einer "Dokumentarischen Dialektstudie". An 24 Orten machten sie zu je einer Stunde photographische Ortsaufnahmen und Tonaufnahmen des Vaterunsers. Den 24 Orten entsprachen 24 Stunden, die Ortsaufnahmen zeigten also einen Tagesablauf, wie das Vaterunser einen phonetischen Verlauf. Herwig Kempinger erprobt den Realitätsanspruch und Wirklichkeitsgehalt der Bildwelten in photographischen Inszenierungen der Wirklichkeit.

Andere Maler wiederum beleben den Dialog Photographie und Malerei, z. B. *Hans Praetterhoffer* mit seinen Lichtzeichnungen seit 1969, auch im Anaglyphenverfahren, und seinen Landschaftsbildern mit gemalten und photographischen Elementen (seit 1974).

Der visuelle Dichter Josef Bauer hat die konkrete Methodologie sowohl auf die Plastik wie auf die Photographie ausgedehnt. Dominik Steiger hat die akustischen und visuellen Aspekte der Sprache außerordentlich weit zu Radiophonien und "wilden Zeichnungen" verselbständigt. Der Plastiker, Maler und Medienkünstler Robert Adrian X hat plastische Momente und Erfahrungen, siehe zum Beispiel seine Kleinplastiken "24 Jobs" (1980) oder seine Wandkunst (aus kleinen Christbaumlämpchen formt er ein blinkendes Saxophon), in die Photographie eingebracht, indem er malerische Probleme wie die Verwandlung des Raumes in die Zweidimensionalität der Fläche im Medium Photographie löst.

Die Ästhetik des Aktionismus photographisch ins Bild setzt Heinz Cibulka seit Beginn der 70er Jahre. In Quadrupeln (vierteiligen Sequenzen) vermittelt er die von der Zivilisation verdrängte Sinnlichkeit natürlicher Lebensvorgänge, meist aus dem ländlichen Bereich. Das formale Quadrupel Kubelkas und die dionysische Existenzfeier von Nitsch artikuliert Cibulka zu "lebhaften Eindruckswolken" (Cibulka).

Der in Mailand lebende, österreichische Zeichner, Performer und Objektkünstler Helmut Schober hat in den frühen 70er Jahren ebenfalls den Aktionismus und die Körperkunst mit Hilfe eigens gefertigter Körperzustücke in die Photographie überführt, wobei die figurativen Codices und die photographische Anordnung einander unterstützten.

Die Grazer Autorenphotographen Manfred Willmann und Branko Lenart jr. haben Mitte der 70er Jahre Arbeiten hergestellt, die in ihrer Technik und Ästhetik der konzeptuellen Künstlerphotographie sehr verwandt sind: Insbesondere die "Kontaktporträts 1:1 und 10:1" von M. Willmann (ab 1976), wo Gesichtsteile ausschnitthaft aufgenommen werden, sodaß ihre





266 Herwig Ke





267 Manfred N



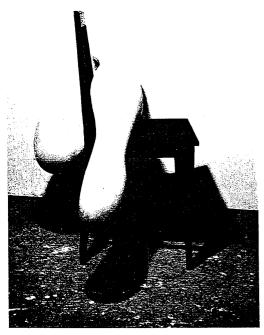
n die Verfahren der nsportiert.

in Raum parkierenbrentiellen Skulptur ene genauso lang ist, Eigengewicht und Schiene identisch

durch die Medienen 60ern sehr untertanden ist. Die Envider Medienkünstler entwickelt, die als entionellen realistisionen hinzugefügt n einander die Austucker) und tempopischen Architekturten gibt es evolutiopitel genuiner österist beschreiben.

stler Hartmut Skerenskunst" ebenfalls oßplastiken, Video-

Installationen, Photosequenzen stellt er sich die Frage, "ob unsere Erkenntnis nicht nur Reisen innerhalb von Medien sind, bis wir darin alle Wege gegangen sind und dann vielleicht aus einem Wachtraum erwachen" (Skerbisch). Die Welt wird "... ein tausenfach flirrendes Bild" (Skerbisch). In der seit 1980 in mehreren Stationen durchgeführten Photo-Arbeit mit Michael Schuster "Szenen aus dem gleichnamigen Stück" wird von einer Welt ausgegangen, in der alle nur möglichen Bilder der Welt fast ohne unser Zutun und ohne menschliches Bewußtsein pausenlos von einer sich verselbständigenden Apparatur (Bildröhren, Kopiermaschinen, Druckmaschinen etc.) aufgenommen und abgegeben werden. Die Gesamtheit der Bildwelten tendiert dazu, die Gesamtheit der Welt zu ersetzen. Skerbisch reflektiert die Konsequenzen dieser Tendenz der Bildtechnologie einer Instantwelt (Abb. 263)



265 Josef Bauer, Objekt "Der Besuch". 1968

Auch die Arbeiten jüngerer Photographen wie Michael Schuster und Herwig Kempinger bewegen sich in diesem adaptiven Regelkreis von Medienbezug und Realbezug. Schuster hat zusammen mit Norbert Brunner 1979 vokale, visuelle und topologische Strukturen gebündelt in einer "Dokumentarischen Dialektstudie". An 24 Orten machten sie zu je einer Stunde photographische Ortsaufnahmen und Tonaufnahmen des Vaterunsers. Den 24 Orten entsprachen 24 Stunden, die Ortsaufnahmen zeigten also einen Tagesablauf, wie das Vaterunser einen phonetischen Verlauf. Herwig Kempinger erprobt den Realitätsanspruch und Wirklichkeitsgehalt der Bildwelten in photographischen Inszenierungen der Wirklichkeit.

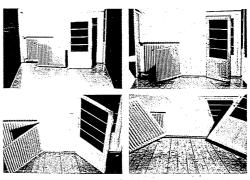
Andere Maler wiederum beleben den Dialog Photographie und Malerei, z. B. *Hans Praetterhoffer* mit seinen Lichtzeichnungen seit 1969, auch im Anaglyphenverfahren, und seinen Landschaftsbildern mit gemalten und photographischen Elementen (seit 1974).

Der visuelle Dichter *Josef Bauer* hat die konkrete Methodologie sowohl auf die Plastik wie auf die Photographie ausgedehnt. *Dominik Steiger* hat die akustischen und visuellen Aspekte der Sprache außerordentlich weit zu Radiophonien und "wilden Zeichnungen" verselbständigt. Der Plastiker, Maler und Medienkünstler *Robert Adrian X* hat plastische Momente und Erfahrungen, siehe zum Beisels eine Kleinplastiken "24 Jobs" (1980) oder seine Wandkunst (aus kleinen Christbaumlämpchen formt er ein blinkendes Saxophon), in die Photographie eingebracht, indem er malerische Probleme wie die Verwandlung des Raumes in die Zweidimensionalität der Fläche im Medium Photographie löst.

Die Ästhetik des Aktionismus photographisch ins Bild setzt Heinz Cibulka seit Beginn der 70er Jahre. In Quadrupeln (vierteiligen Sequenzen) vermittelt er die von der Zivilisation verdrängte Sinnlichkeit natürlicher Lebensvorgänge, meist aus dem ländlichen Bereich. Das formale Quadrupel Kubelkas und die dionysische Existenzfeier von Nitsch artikuliert Cibulka zu "lebhaften Eindruckswolken" (Cibulka).

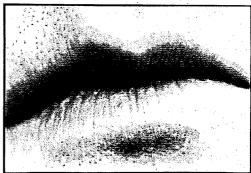
Der in Mailand lebende, österreichische Zeichner, Performer und Objektkünstler *Helmut Schober* hat in den frühen 70er Jahren ebenfalls den Aktionismus und die Körperkunst mit Hilfe eigens gefertigter Körperzustücke in die Photographie überführt, wobei die figurativen Codices und die photographische Anordnung einander unterstützten.

Die Grazer Autorenphotographen Manfred Willmann und Branko Lenart jr. haben Mitte der 70er Jahre Arbeiten hergestellt, die in ihrer Technik und Ästhetik der konzeptuellen Künstlerphotographie sehr verwandt sind. Insbesondere die "Kontaktporträts 1:1 und 10:1" von M. Willmann (ab 1976), wo Gesichtsteile ausschnitthaft aufgenommen werden, sodaß ihre



266 Herwig Kempinger, 3 D. 1983





267 Manfred Willmann, Kontaktporträt 1:1 und 10:1, 1976

Abfolge auf dem Kontaktstreifen annähernd das ganze Gesicht ergibt. In den letzten Jahren betreiben beide photographische Raumeinheiten. Lenart nähert sich dabei der Text-Bild-Struktur der Story Art, Willmann einer zeitgemäßen, d. h., phototechnisch forcierten Neuen Sachlichkeit. Wie Seiichi Funyamit seinem Projekt "Staatsgrenze" (1981; menschenleeres Niemandsland an der Grenze, mit Zitaten der Grenzbewohner versehen), betreiben sie eine konzeptuelle Erneuerung der österreichischen Dokumentarphotographie. Was Erwin Puls seit Jahren mit seinen öffentlichen Plakat- und Zeitungsaktionen auf andere Weise vollbringt.

Videokunst

Nach Malerei versus Wirklichkeit, Film versus Wirklichkeit, treten nun die elektronischen Medien versus Wirklichkeit auf. Dabei begegnen wir schon vertrauten Begriffen. "Wie die Welt aussehen wird, wird davon abhängen, welches Bild wir von ihr machen. Das Videobild markiert das Ende erlebter Wirklichkeit. Gleichzeitig ist das Videobild Anfang einer Entwicklung zu einem Bild, direkter' Wirklichkeit. (Unter direkter Wirklichkeit verstehe ich den Bezug zu der vom Menschen selbst gemachten Wirklichkeit.)" (Kriesche, "Video und TV, Post-Video" 1976).

In den beiden ersten österreichischen Video-Arbeiten von Peter Weibel (April 1969 bei der Veranstaltung Multi Media in Wien), kommt diese Thematik schon zum Vorschein. Bei "Prozeß als Produkt" wurde die Vorbereitung selbst zum Teil der Ausstellung. Bei "Publikum als Exponat" wurde das Publikum selbst zum Ausstellungsobjekt.

1969 realisierte Weibel auch die zeitverzögerte Wiedergabe einer Bildstörung in einer Kette von TV-Apparaten und Zuschauern: "the endless sandwich". Bis 1972 entwickelte er in einer Reihe von Arbeiten eine ausgebildete Formalisierung der Videosprache und begann dann seine Video-Installationen.

Ihre erste Video-Installation hatte Valie Export 1970 in Londongemacht: "Split Reality", wie der Titel schonsagt, eine Spaltung der Wirklichkeit in Bild und Ton. Im TV-Schirm sah und hörte man Export mit einem Kopfhörer singen. Darunter drehte sich eine Schallplatte auf einem Plattenspieler, dessen Ton abgedreht war. 1972 entwarf Gottfried Bechtold seine ersten Videoskizzen: "Tape-Tape" zeigte im Bildschirm ein sich abspulendes Recordergerät vor einer Uhr, neben dem Monitor das Recordergerät, klarerweise mit einer identischen synchronen Bandstellung, aber mit einer anderen Uhrzeit auf der Uhr dahinter. In einer realen Video-Installation von 1972 sah man Monitor, Kamera, Recorder in einer endlosen Abbildungskette, nur spiegelverkehrt, da die Kamera offensichtlich auf einen Spiegel vor dem Video-Ensemble gerichtet war.

Richard Kriesche machte seine erste Video-Installation 1972 in Innsbruck: "Peeling Off". Man sah in einem Monitor vor einer weißen Wand, wie diese Wand einmal schwarz war und langsam abgeschält wurde bis zu ihrem jetzigen weißen Zustand. Friederike Pezold begann 1973 ihre "neue leibhaftige Zeichensprache eines Geschlechts" mit Hilfe von Video zu verwirklichen.

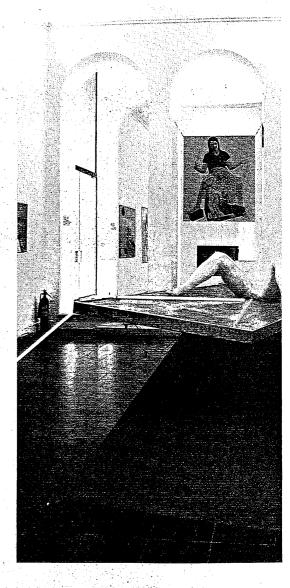
Frantisek Lesák beschäftigte sich in seinen Videotapes (1973) wieder mit dem "1:1 Abbild der Wirklichkeit". Er mißt den Bildrahmen ab. Er steht mit einer Latte an der Wand und die Kamera nähert sich dieser Latte so weit, bis sie an den Bildrahmen des Monitors stößt-"Die Proportionen des TV-Formates bestimmen das Aktionsfeld. Das Format des Bildschirms wird zum Demonstrationsfeld."

In zwei Arbeiten kommt Kriesches Credo am deutlichsten zum Ausdruck: "In der elektronischen Doppelwirklichkeit ist das Mittel untrennbar mit dem Gegenstand der Darstellung verknüpft" (1977, Wirklichkeit gegen Wirklichkeit). Bei der Videoperformance "TV-Tod" (1975) waren zwei Videopestseme miteinander verknüpft: "Die Wirklichkeit (Schuß) zerstörte die mediale Wirklichkeit auf Bildschirm I und wird zur medialen Wirklichkeit auf Bildschirm II" (Kriesche). 1977 saßen zwei "Zwillinge" (so der Titel der Arbeit) in jeweils getrennten Räumen mit einer Kamera und einem Monitor, wobei die Kamera von Raum 1 das Bild des Zwillings A in den Monitor des Raums 2 übertrug und die Kamera von Raum 2 das Bild des Zwillings B in den Monitor des Raumes 1. Die Zwillinge lasen je ein Exemplar "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" von Walter Benjamin.

Ernst Caramelle beschäftigt sich ebenfalls mit allen Arten der formalen, lokalen und temporalen Identität. Im., Video Ping Pong" (1975) stehen zwei Monitore (plus Recorder) an je einem Ende eines Tennistisches. In einem Monitor sieht man Caramelle spielen, im zweiten seinen Partner. Man sieht im Bild nur, wie sie die Bälle aufnehmen und abspielen, natürlich nicht den Flug der Bälle in der Raumlücke dazwischen.

Wenn formale Sprachen Modelle für natürliche Sprachen sind, und die Videomaschine Modellcharakter für die Wahrnehmung hat, können wir sagen, daß die österreichischen Videokünstler in einer Reihe von Tapes und vor allem in Video-Installationen und -Skulpturen einen Corpus von Formalismen erarbeitet haben. Er könnte die formale Grammatik für eine Videosprache abgeben, die sich vor allem dadurch auszeichnet, daß sie zwischen die Beziehung Bild und Realität, zwischen die Eigenschaften des Bildes und die Eigenschaften des Objektes

268 Valie Export, Geburtenbett. Biennale Venedig 1980



anze Gesicht ographische t-Bild-Strukd. h., photonichi Furuya neleeres Nieeereng der östernin Puls seit ungsaktionen

us Wirklich-Wirklichkeit fen. "Wie die ches Bild wir inde erlebter ng einer Ent-Inter direkter n Menschen deo und TV,

Arbeiten von ulti Media in ein. Bei "Prozum Teil der ias Publikum

Wiedergabe aten und Zuvickelte er in alisierung der tallationen. t 1970 in Lonagt, eine Spal-

agt, eine Spalhirm sah und en. Darunter pieler, dessen d seine ersten in sich abspu-Monitor das n synchronen auf der Uhr 1972 sah man Abbildungsnsichtlich auf

et war.

Richard Kriesche machte seine erste Video-Installation 1972 in Innsbruck: "Peeling Off". Man sah in einem Monitor vor einer weißen Wand, wie diese Wand einmal schwarz war und langsam abgeschält wurde bis zu ihrem jetzigen weißen Zustand. Friederike Pezold begann 1973 ihre "neue leibhaftige Zeichensprache eines Geschlechts" mit Hilfe von Video zu verwirklichen.

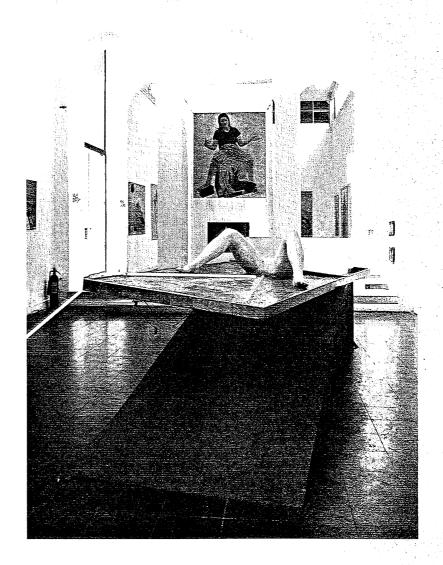
Frantisek Lesák beschäftigte sich in seinen Videotapes (1973) wieder mit dem "1:1 Abbild der Wirklichkeit". Er mißt den Bildrahmen ab. Er steht mit einer Latte an der Wand und die Kamera nähert sich dieser Latte so weit, bis sie an den Bildrahmen des Monitors stößt. "Die Proportionen des TV-Formates bestimmen das Aktionsfeld. Das Format des Bildschirms wird zum Demonstrationsfeld."

In zwei Arbeiten kommt Kriesches Credo am deutlichsten zum Ausdruck: "In der elektronischen Doppelwirklichkeit ist das Mittel untrennbar mit dem Gegenstand der Darstellung verknüpft" (1977, Wirklichkeit gegen Wirklichkeit). Bei der Videoperformance "TV-Tod" (1975) waren zwei Videosysteme miteinander verknüpft: "Die Wirklichkeit (Schuß) zerstörte die mediale Wirklichkeit auf Bildschirm I und wird zur medialen Wirklichkeit auf Bildschirm II" (Kriesche). 1977 saßen zwei "Zwillinge" (so der Titel der Arbeit) in jeweils getrennten Räumen mit einer Kamera und einem Monitor, wobei die Kamera von Raum 1 das Bild des Zwillings A in den Monitor des Raums 2 übertrug und die Kamera von Raum 2 das Bild des Zwillings B in den Monitor des Raums 1. Die Zwillinge lasen je ein Exemplar "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" von Walter Benjamin.

Ernst Caramelle beschäftigt sich ebenfalls mit allen Arten der formalen, lokalen und temporalen Identität. Im "Video Ping Pong" (1975) stehen zwei Monitore (plus Recorder) an je einem Ende eines Tennistisches. In einem Monitor sieht man Caramelle spielen, im zweiten seinen Partner. Man siehtim Bild nur, wie sie die Bälle aufnehmen und abspielen, natürlich nicht den Flug der Bälle in der Raumlücke dazwischen.

Wenn formale Sprachen Modelle für natürliche Sprachen sind, und die Videomaschine Modellcharakter für die Wahrnehmung hat, können wir sagen, daß die österreichischen Videokünstler in einer Reihe von Tapes und vor allem in VideoInstallationen und -Skulpturen einen Corpus von Formalismen erarbeitet haben. Er könnte die formale Grammatik für eine Videosprache abgeben, die sich vor allem dadurch auszeichnet, daß sie zwischen die Beziehung Bild und Realität, zwischen die Eigenschaften des Objektes

268 Valie Export, Geburtenbett. Biennale Venedig 1980



die abbildende, reproduzierende Apparatur und deren Eigenschaften setzt, wie es schon beim Film geschehen ist. Die österreichische Videokunst hat eine dem Formalfilm vergleichbare formale Videosprache (mit Homologie- und Identitätsoperationen) geschaffen.

Ende der 70er Jahre wenden einige Videokünstler die Videosprache zur Entzauberung und Dechiffrierung der sozialen Wirklichkeitan. Ausgehend von Überlegungen zur identifikatorischen Relation von Realität und Abbild war also eine Erkenntnistheorie visuell thematisiert worden, wobei die erarbeitete medienspezifische Videosprache zu einer allgemeinen Medienkritik und Sozialkritik ausgedehnt wurde.

Die "Konfrontation von Abbildung und Realität" (P. Weiermair) und die dabei angewandte "tautologische Vorgangsweise" sind fast zu einem Markenzeichen der österreichischen Medienkünstler geworden. Im Mittelpunkt der gestörten Abbildungsbeziehung steht die abbildende Apparatur selbst. Die eigenständige Mechanik der Abbildungsmaschine wird in der Medienkunst, besonders zu Beginn, extrem thematisiert, Dies führte zu Sprachkritik, zu Medienkritik und Medienzweifel, zum Zweifel am Medium als korrekte Abbildung der Realität. Aber Wittgenstein schrieb: "Was sich in der Sprache spiegelt, kann sie nicht darstellen. Was sich in der Sprache ausdrückt, können wir nicht durch sie ausdrücken" (4.121). Die Medienkünstler versuchen also zu zeigen, was sich in der Sprache, im Darstellungs- und Abbildungsmechanismus ausdrückt: deren eigenständige Gesetze. Diese Medienkunst ist immer auch Erkenntnis-, Kommunikations- und Gesellschaftstheorie.

Als Folgen der Medienkunst wurden auch traditionelle Medien wie die Skulptur und die Malerei auf neuartige Weise animiert. Unter dem Einfluß von Performance und Medienkunst entstanden neue Skulpturen. Die Monitorwelt hat neue malerische Bildwelten hervorgebracht. Die soziale Medienkunst definierte auch die "Kunst im öffentlichen Raum" neu (Künstlerschaufenster in Graz 1969, Artig-Projekt in Wien 1981), denn sie stellte das Monopol des Staates auf die Wirklichkeitsgestaltung und -darstellung in Frage. In diesem Sinne ist die von der Medienkunst angestrebte Ausdrucksfreiheit nicht nur eine Freiheit der Mittel oder des Körpers, sondern auch eine soziale Freiheit.

Ton als Medium der bildenden Kunst

Auch der Tonaspekt hat sich in den 70er Jahren verselbständigt wie in den 60er Jahren der visuelle Aspekt in der Literatur. So ist auch der Ton zu einem Medium der bildenden Kunst geworden (Audio Scene 1979, Wien). Von der auditiven Poesie zur Tonkunst. Die Ende der 70er Jahre entstandene Künstler-

musik und Rockart sind vielleicht die wichtigsten Zweige davon. Otto M. Zykan hat in den 70er Jahren aus seiner Musik ein eigenständiges performanceartiges Musiktheater entwikkelt, in dem auch Filme und Videos eingesetzt wurden, sodaß er schließlich autonome Film- und Videoarbeiten herstellte, die in ihrer Verbindung medienspezifischer Faktoren aus Sprache, Musik und Bildtechnik Höchstformen der österreichischen Medienformalismen und Realitätserprobung darstellen ("Kunst kommt von Können", 1980). Gestische, stimmliche, musikalische und visuelle Sequenzen fügen sich zu einer neuen Gesamtheit, in der die Weltals Komik der Relativität zerstiebt. Die Abbildungsproblematik, die Identitätsformeln, die Homologien zerfallen bei Zykan in Polymorphie.

Zahlreiche Künstler, besonders der jüngeren Generation, haben um 1980 Tonarbeiten geliefert, sei es als Objekt und Installation (F.M. Ruprechter), sei es als Projekt, als Tonkassette, Schallplatte oder Videoband. Sonische Kunst und Computer Animation konvergieren, ebenso wie Slow Scan Video, Tele-Kommunikation, Musikvideo etc. als Medium der Jüngeren.

Ist bei Zykan aus der Musik ein audiovisuelles Theater entstanden, so sind bei dem in New York lebenden, österreichischen Architekten und Designer Bernhard Leitner die Töne in Objekten gefangen, die wie Bühnenplastiken wirken: Akustische Design-Objekte. Seit 1969 verfolgte er mit Tonwürfeln, Ton-Toren, Ton-Linien, Raum-Wiegen, Ton-Liegen, Ton-Wänden – das sind eigens konstruierte, meist möbelartige Objekte, in denen Tonquellen eingebaut sind, die durch lineare Abläufe von Tönen und punktartigen Tonverschiebungen quadrophonische und multiphonische Hörerlebnisse vermitteln – das Ziel, Räume durch Tonbewegungen zu erzeugen und zu erweitern, Rhythmus als Raum zu erleben.

"Als Pionier muß man der Kunst permanent Grenzgebiete einverleiben", sagte A. Rainer 1974 in einem Interview zu P. Weibel. Er bezeichnete damit ein Gesetz der Kunstevolution. "Bei gelungener Grenzerweiterung ist sie erneut aufs Spiel zu setzen" (Harald Szeemann, 1977), damit die erreichten Grenzen nicht zu akademischen Dogmen erstarren. Grenzkunst ist es immer gewesen, welche die Kunst am Leben erhielt, indem sie neue Räume erschuf. So wie die Avantgarde jene Minderheit ist, die Raum erschafft für das Wachsen der Mehrheit. Dabei hat die Grenzkunst nicht nur stets die geltenden Regeln einer künstlerischen Gattung (Malerei, Skulptur) überschritten, sondern auch die Kunstgattungen selbst und schließlich die traditionellen Vorstellungen vom Künstler und der künstlerischen Praxis. Diesen Erweiterungen wurden stets aufs Neue dieselben Vorwürfe gemacht, weil die Ankläger übersahen, daß der Boden, auf dem sie sich so heimisch und vertraut fühlten. ebenfalls ein Ergebnis von Grenzüberschreitungen war, gegen









269 *Pete* 270 *Ben*

die ihre \ Maler de Farbforsc der Kunst schiebung selbst. So timität. Di der substa in der Menenz, sond der Kunst dankt die I Erkenntni Evolution

Daß bei morphie (I vielleicht a geführt w Europa, de seiner Mit Heer, 1981) d deren Eigenn ist. Die östern vergleichbare dentitätsopera-

eokünstler die erung der soziagen zur identifil war also eine , wobei die ereiner allgemeiwurde.

ılität" (P. Weiere Vorgangsweisterreichischen der gestörten pparatur selbst. aschine wird in m thematisiert. nd Medienzweildung der Realir Sprache spieer Sprache ausen" (4.121). Die vas sich in der chanismus aus-Aedienkunst ist d Gesellschafts-

ch traditionelle neuartige Weise end Medienorwelt hat neue roziale Mediennen Raum" neu rojekt in Wien uuf die Wirklichliesem Sinne ist cksfreiheit nicht s, sondern auch

ren verselbstänin der Literatur. ildenden Kunst auditiven Poesie ndene Künstlermusik und Rockart sind vielleicht die wichtigsten Zweige davon. Otto M. Zykan hat in den 70er Jahren aus seiner Musik ein eigenständiges performanceartiges Musiktheater entwikkelt, in dem auch Filme und Videos eingesetzt wurden, sodaß er schließlich autonome Film- und Videoarbeiten herstellte, die in ihrer Verbindung medienspezifischer Faktoren aus Sprache, Musik und Bildtechnik Höchstformen der österreichischen Medienformalismen und Realitätserprobung darstellen ("Kunst kommt von Können", 1980). Gestische, stimmliche, musikalische und visuelle Sequenzen fügen sich zu einer neuen Gesamtheit, in der die Welt als Komik der Relativität zerstiebt. Die Abbildungsproblematik, die Identitätsformeln, die Homologien zerfallen bei Zykan in Polymorphie.

Zahlreiche Künstler, besonders der jüngeren Generation, haben um 1980 Tonarbeiten geliefert, sei es als Objekt und Installation (F. M. Ruprechter), sei es als Projekt, als Tonkassette, Schallplatte oder Videoband. Sonische Kunst und Computer Animation konvergieren, ebenso wie Slow Scan Video, Tele–Kommunikation, Musikvideo etc. als Medium der Jüngeren.

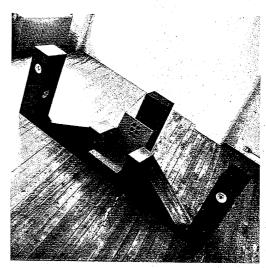
Ist bei Zykan aus der Musik ein audiovisuelles Theater entstanden, so sind bei dem in New York lebenden, österreichischen Architekten und Designer Bernhard Leitner die Töne in Objekten gefangen, die wie Bühnenplastiken wirken: Akustische Design-Objekte. Seit 1969 verfolgte er mit Tonwürfeln, Ton-Toren, Ton-Linien, Raum-Wiegen, Ton-Liegen, Ton-Wänden – das sind eigens konstruierte, meist möbelartige Objekte, in denen Tonquellen eingebaut sind, die durch lineare Abläufe von Tönen und punktartigen Tonverschiebungen quadrophonische und multiphonische Hörerlebnisse vermitteln – das Ziel, Räume durch Tonbewegungen zu erzeugen und zu erweitern, Rhythmus als Raum zu erleben.

"Als Pionier muß man der Kunst permanent Grenzgebiete einverleiben", sagte A. Rainer 1974 in einem Interview zu P. Weibel. Er bezeichnete damit ein Gesetz der Kunstevolution. "Bei gelungener Grenzerweiterung ist sie erneut aufs Spiel zu setzen" (Harald Szeemann, 1977), damit die erreichten Grenzen nicht zu akademischen Dogmen erstarren. Grenzkunst ist es immer gewesen, welche die Kunst am Leben erhielt, indem sie neue Räume erschuf. So wie die Avantgarde jene Minderheit ist, die Raum erschafft für das Wachsen der Mehrheit Dabei hat die Grenzkunst nicht nur stets die geltenden Regeln einer künstlerischen Gattung (Malerei, Skulptur) überschritten, sondern auch die Kunstgattungen selbst und schließlich die traditionellen Vorstellungen vom Künstler und der künstlerischen Praxis. Diesen Erweiterungen wurden stets aufs Neue dieselben Vorwürfe gemacht, weil die Ankläger übersahen, daß der Boden, auf dem sie sich so heimisch und vertraut fühlten. ebenfalls ein Ergebnis von Grenzüberschreitungen war, gegen









Peter Weibel, Selbstporträt als Frau. Automatenphotos. 1967
 Bernhard Leitner, Ton: Raum-Projekt. 1977

die ihre Vorgänger protestiert hatten. Denn die vielgeliebten Maler der Vergangenheit waren zugleich auch Anatomen, Farbforscher, Perspektivmeister etc. gewesen. Die Evolution der Kunst lebt von den Grenzüberschreitungen und der Kunst selbst. So bewahrt sie sich ihre Freiheit, Souveränität und Legitimität. Diese Entgrenzung kann so weit gehen, daß sich selbst der substantielle Wert der Kunst, nämlich das Werk auflöst (wie in der Medien- und Konzeptkunst). Nicht der Kunstimmanenz, sondern dem Impuls, über die Kunst hinaus zu wollen, der Kunsttransgression, zu der die Medienkunst zählt, verdankt die Kunst ihre Evolution. Kunst, die nicht mit Fragen der Erkenntnis und Freiheit zusammenhängt, ist sie relevant für die Evolution?

Daß bei der österreichischen Medienkunst Identität und Isomorphie (Gleichgestaltigkeit) eine so große Rolle spielen, darf vielleicht auf einen allgemeineren kulturellen Kontext zurückgeführt werden: "Es gibt kein geschichtliches Gebilde in Europa, dessen Existenz so sehr mit den Identitätsproblemen seiner Mitglieder verbunden ist wie Österreich" (Friedrich Heer, 1981).