

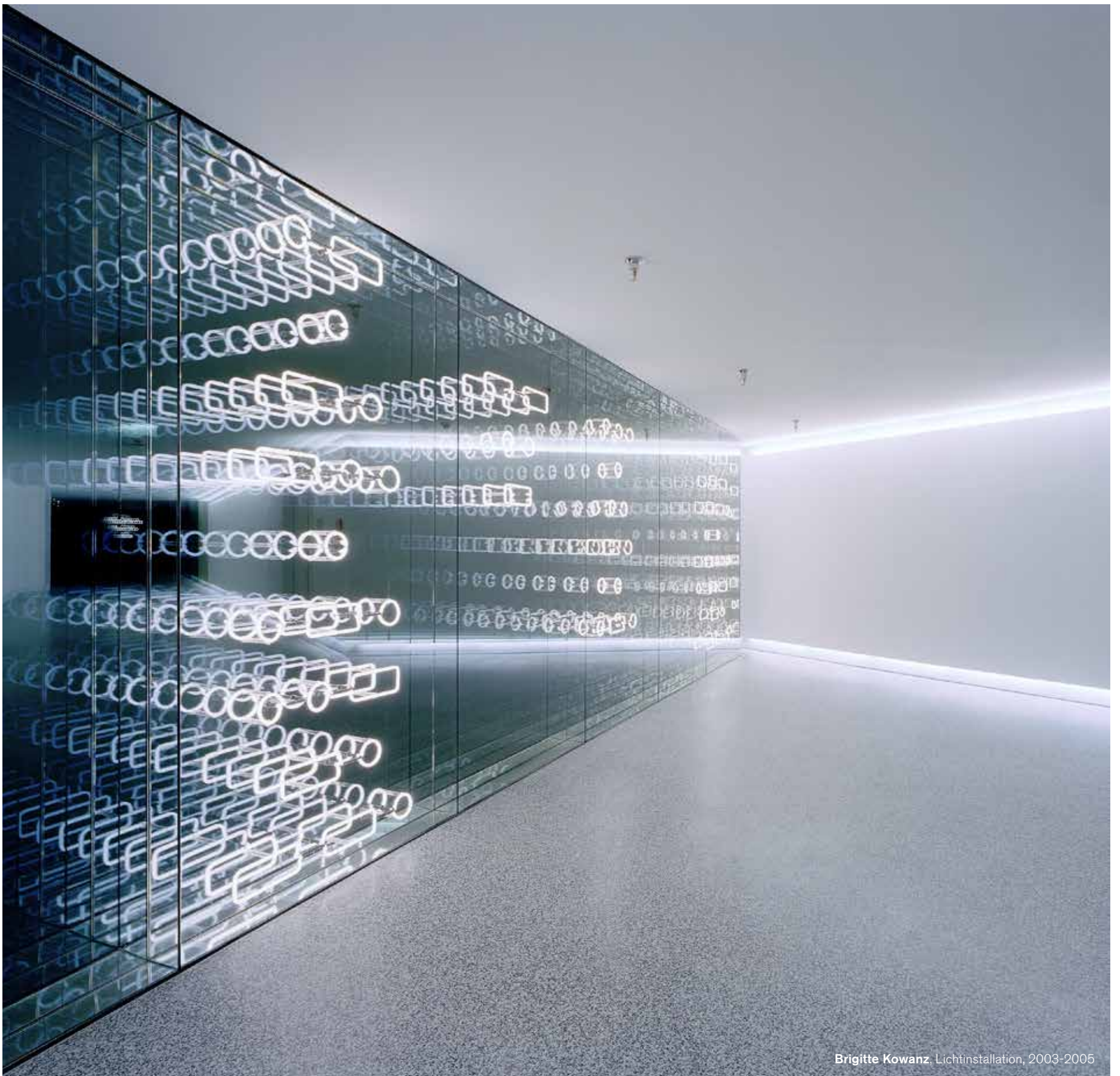
fair

Magazin für Kunst & Architektur

Brigitte Kowanz – Licht & Skulptur
Biennale Venedig 2017
Philosophie – Jean Baudrillard

Mathias Goeritz – ein Universalist
Klaus Rinke – über Zeit
Mladen Kauzlarić – Museum Split

Max Weiler
Sébastien de Ganay
Anton Kehrer



Brigitte Kowanz, Lichtinstallation, 2003-2005

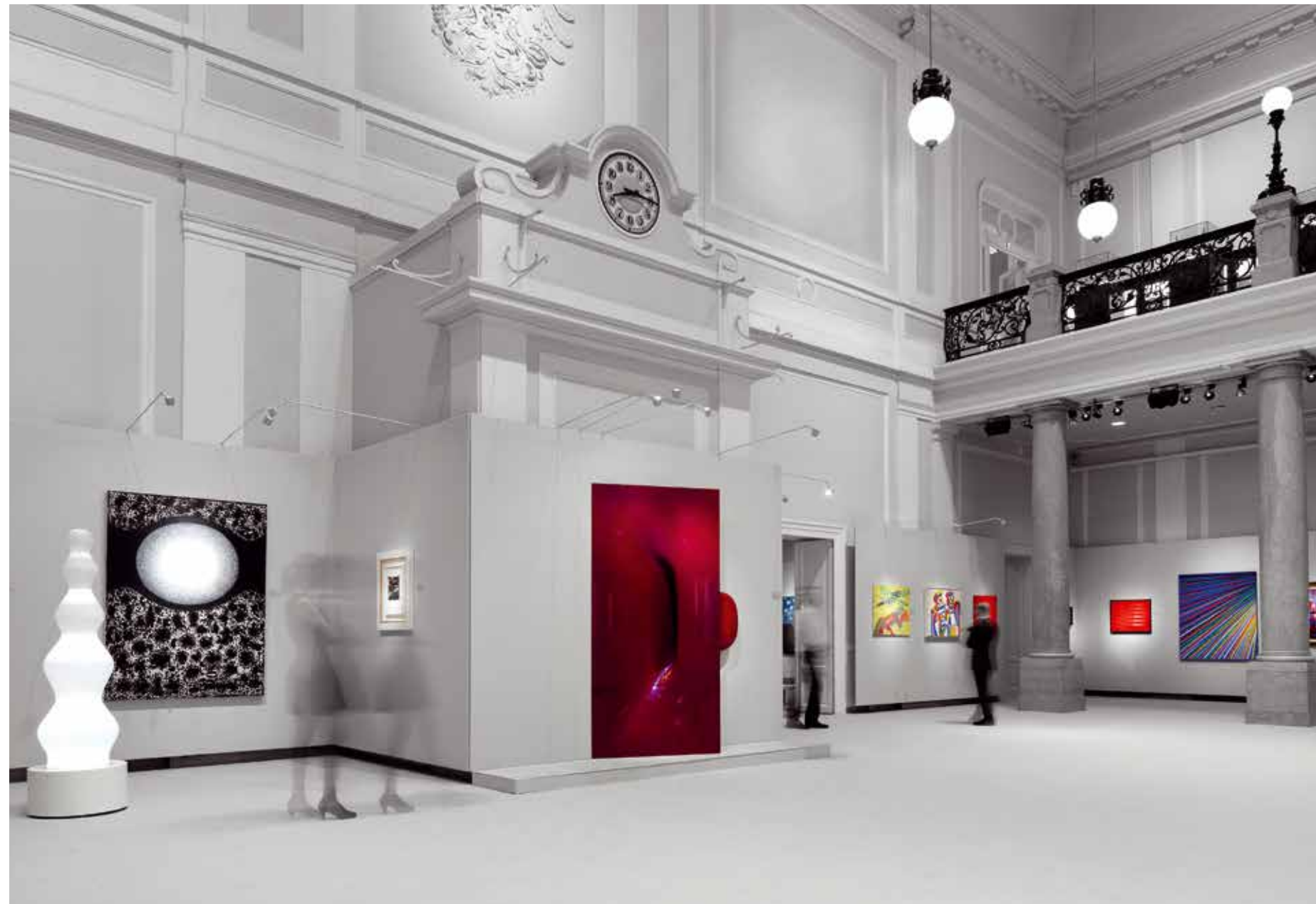
DOROTHEUM

SEIT 1707

Willkommen in einem der größten Auktionshäuser der Welt
600 Auktionen, 40 Sparten, 100 Experten,
mehr als 300 Jahre Erfahrung

Palais Dorotheum, Wien
Tel. +43-1-515 60-570

Dorotheum International
Düsseldorf, München, Mailand, Rom, Brüssel, London, Paris, Prag, Tel Aviv
www.dorotheum.com



Editorial

fair NEU als Magazin

Im Jahr 2008 gründeten Wolf Guenther Thiel (Berlin) und Thomas Redl (Wien) das Medium **fair** als periodisch erscheinende Zeitung. Ausgangspunkt war das Anliegen, ein Dialogforum auf hohem Niveau zu schaffen, in dem Künstler, Architekten, Kunsttheoretiker und Philosophen ungekürzt zu Wort kommen. Es ging um künstlerische und kulturelle Positionen, die eine klare Haltung gegenüber der Gesellschaft einnehmen, verbunden mit sozialer und gesellschaftlicher Relevanz. In 17 Ausgaben wurden über einen Zeitraum von 8 Jahren über 800 Seiten zu den Themen Bildende Kunst, Architektur, Design und Philosophie publiziert.

Nun erscheint ab 2007 **fair** in einem neuen Gewand als Magazin 2 x jährlich in Wien, herausgegeben von Thomas Redl. Im Format ähnlich dem LIFE Magazin aus Amerika (1980er Jahre) berichten wir hier in der kompakten Form des Magazins über Bildende Kunst und Architektur und die Schnittstellen beider Disziplinen. Die ausführlichen und lange recherchierten Beiträge behandeln einerseits aktuelle Positionen der Kunst und Architektur, führen aber auch andererseits in die Architektur- und Kunstgeschichte, um so ein Wissen über die verschiedenen Entwicklungen und ihre Relevanz für die Gegenwart zu vermitteln. So verstehen wir unsere publizistische Tätigkeit nicht als „kurzzeitig zeitaktuell“, sondern sehen sie in einem längeren kulturgeschichtlichen Zusammenhang. Neben den kulturspezifischen Fachthemen besprechen wir auch Tendenzen aktuell philosophischer und gesellschaftspolitischer Entwicklung. Hier kooperieren wir unter anderem mit dem Passagen Verlag, der uns Textauszüge aus aktuellen Büchern zur Verfügung stellt.

Die Ausgabe **fair 01/2017** stellt das künstlerische Werk von Brigitte Kowanz mit einem Text von Rainer Fuchs ausführlich vor. Anlass ist ihr aktueller Beitrag bei der Biennale Venedig. Die Biennale selbst wird mit einer Fotoreportage gezeigt. Weiters zeigen wir Ausstellungsprojekte von Klaus Rinke, Sébastien de Ganay, Max Weiler und Anton Kehrer. Über das fast vergessene skulpturale und architektonische Werk von Mathias Goeritz berichtet der Autor Bernhard Widder und bringt uns den Künstler und Menschen Goeritz in seinem biografischen Text näher. Boris Radojković beginnt in dieser Ausgabe mit seiner Serie über exjugoslawische Kulturbauten und stellt uns einen Museumsbau von Mladen Kaulzarić vor. Der Text von Jean Baudrillard (vom Passagen Verlag), der am Beginn unsere Ausgabe steht, erläutert unsere kulturelle Befindlichkeit im Zeitalter der digitalen Beschleunigung und Auflösung.

Als Herausgeber des **fair Magazin** bedanke ich mich bei allen Mitwirkenden und Unterstützern und wünsche allen Lesern viel Musestunden mit der vorliegende Ausgabe.

Thomas Redl

Kultur als Brückenbauer

Bundesminister Mag. Drozda

Kultur ist Brückenbauen, Türöffnen, aber auch Spiegel unseres Selbstverständnisses. Das Magazin **fair** verbindet in seinem Konzept die Disziplinen der bildenden Kunst mit Architektur und Design und führt diesen Dialog mit hohem Anspruch. Beide Disziplinen bieten wesentliche Gestaltungsmöglichkeiten für eine Gesellschaft, sind wesentliches Feld für Gestaltung, Kreativität und Experiment und verlangen nach experimenteller Offenheit, nach vielfältigen und interdisziplinären Ansätzen und sind damit ein Motor für künstlerische und kreative Umsetzungen.

Biennale Venedig

Die Kunstbiennale Venedig ist mehr als eine periodisch stattfindende kulturelle Leistungsschau unterschiedlicher Nationen. Sie trägt seit Jahrzehnten entscheidend zum aktuellen Diskurs und zur kulturellen Entwicklung bei. Die Biennale in Venedig ist nicht nur ein Magnet für Kunstbegeisterte aus aller Welt, sie ist auch ein wichtiges Forum des internationalen Austauschs.

Die diesjährigen österreichischen Teilnahmen – Brigitte Kowanz und Erwin Wurm – haben beide in den letzten Jahrzehnten bedeutende Beiträge zu internationalen Strömungen entwickelt. Beide Beiträge in Venedig stehen nicht nur für sich allein, sie führen auch einen subtilen Dialog miteinander. Für Brigitte Kowanz ist Licht das künstlerische Medium. Mit transparenten Gläsern und Spiegeln schafft sie dreidimensionale Objekte und zaubert in wechselseitiger Bespiegelung hybride Räume, deren Grenzen nicht greifbar sind. In ihrem Biennale-Beitrag wurde der österreichische Pavillon um einen 110 Quadratmeter großen Neubau – den „Light Space“ – erweitert.

Die Beiträge Österreichs stärken die erfolgreiche Präsenz des Landes und das weltweite Ansehen der österreichischen Kunst und Kultur und Architektur. Mit dem österreichischen Auftritt auf der Biennale wird ein Beitrag zu einer lebendigen und kreativen Kunstszene in und außerhalb von Österreich geleistet.



Mathias Goeritz, El Eco, Tanz-Performance im Hof des Eco, 1953 / Foto: Marianne Goeritz, Sammlung: F. Czagan (Wien)

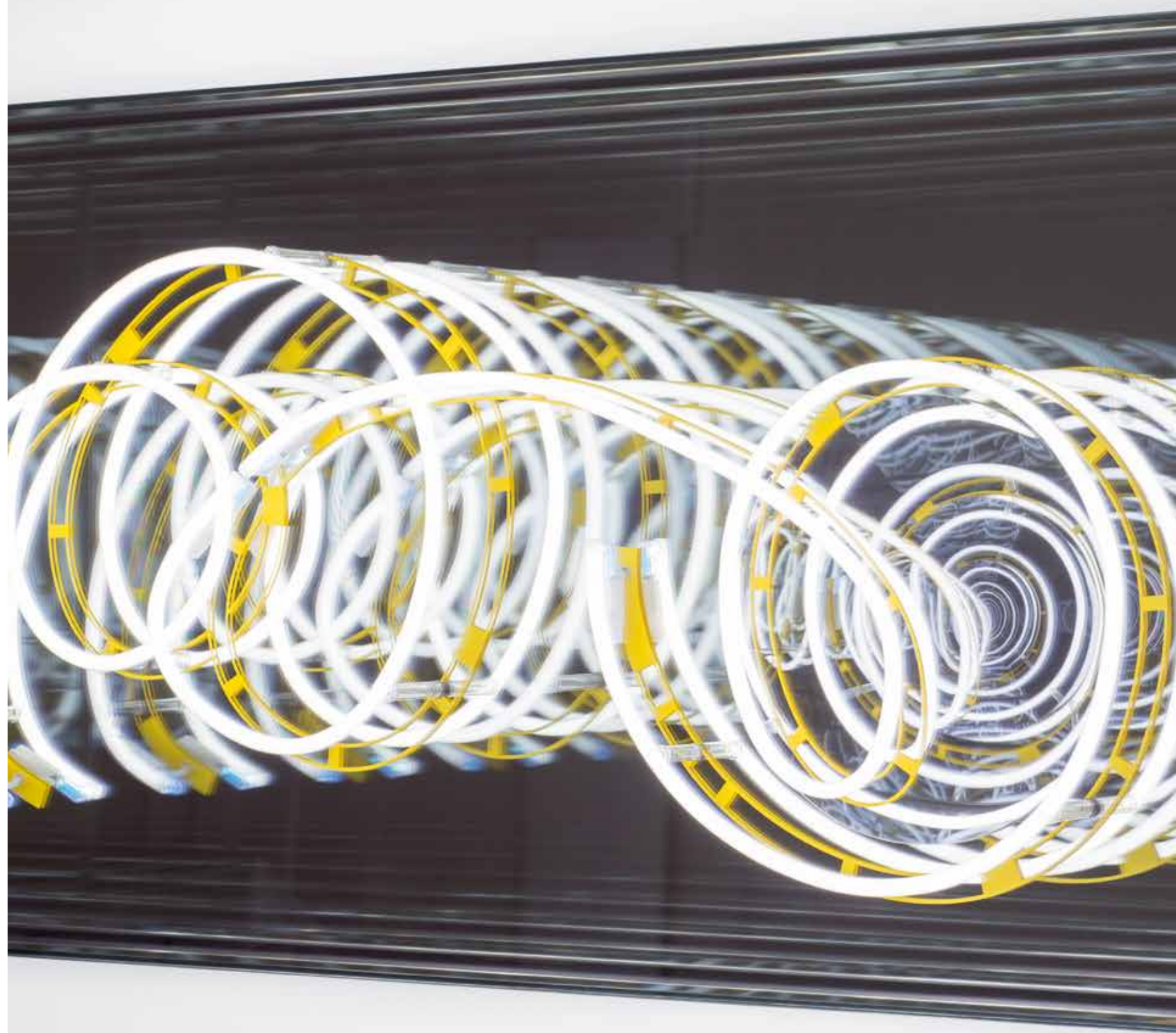


Brigitte Kowanz, Morsealphabet, 1998/2010, Installation, MUMOK Wien, Photo: Matthias Herrmann, © Bildrecht, Vienna 2017



Edith Dekyndt, One Thousand and One Nights, Arsenal, Biennale Venedig, 2017

57th Biennale di Venezia
Austrian Pavilion
Brigitte Kowanz



Brigitte Kowanz
is represented by

Galerie Häusler Contemporary
Zurich | Munich
haeusler-contemporary.com

Galerie Krinzinger
Vienna
galerie-krinzinger.at

Galerie Nikolaus Ruzicska
Salzburg
ruzicska.com

Inhalt fair 01 / 2017

Editorial Seite 3

Das verlorene Selbst Seite 7
Thomas Redl

Die Rituale der Transparenz Seite 8
Jean Baudrillard

Biennale Venedig Seite 12
Fotoreportage – Anton Kehrler / Thomas Redl

Biennale Venedig/ Österreich Pavillon Seite 16

Brigitte Kowanz / Zum Werk Seite 18
Rainer Fuchs

Anton Kehrler / Aktuelle Ausstellungen Seite 26
Inga Kleinknecht

Max Weilers malerischer Kosmos Seite 28
Silvie Aigner

Art Salzburg Seite 31

Bildraum – Orte für Kunst Seite 32
Günter Schönberger

Klaus Rinke / Ausstellung DERZEIT Seite 36
Tony Cragg

Sébastien de Ganay / Transposition and Reproduction Seite 38

Mathias Goeritz / Theoretiker, Schriftsteller, Lehrer,
bildender Künstler, Bildhauer, Architekt Seite 40
Bernhard Widder

Kulturbauten in Jugoslawien 1950 bis 1980 /
Mladen Kauzarić Seite 48
Boris Radjoković

Thomas Redl / Werkbuch Seite 50

Buchempfehlungen
Verlag für moderne Kunst / Passagen Verlag Seite 52-53



Cover fair 01 / 2017 - Brigitte Kowanz
*Licht bleibt nie bei sich / kennt keinen Ort /
ständig in Veränderung / mit seiner Umgebung,*
Lichtinstallation, DKV Köln, 2003-2005
Foto: Stefan Schilling



Anne Imhof, *Faust*, Deutscher Pavillon,
Biennale Venedig, 2017

*Unsere Privatsphäre ist kein Schauplatz mehr, auf dem
sich eine Dramaturgie des Subjekts abspielt, das sich mit
seinen Objekten herumschlägt wie mit seinem Abbild;
wir existieren darin nicht mehr als Dramaturg oder
Akteur, sondern als Terminal, in dem zahlreiche Netze
zusammenlaufen.* *Jean Baudrillard*

Impressum

fair - Magazin für Kunst & Architektur
erscheint 2 x jährlich. Erscheinungsort Wien
fair Nr. 01 / 2017 - Erscheinungsdatum: 10. August 2017

Medieninhaber und Verleger:
Thomas Redl
Gestettenegasse 23/16-17, A-1030 Wien

Herausgeber:
Thomas Redl (Wien)

Redaktion:
Thomas Redl (Gesamtredaktion), Hildegard Marek (bildende Kunst & Architektur),
Boris Radjokovic (Architektur), Wolf Guenter Thiel (Redaktion Deutschland),
Valie Airport (Osteuropa), Anton Kehrler (Kunst & Fotografie)
Anschrift der Redaktion Wien: Gestettenegasse 23/16-17, A-1030 Wien

Grafik und Produktion:
Thomas Redl (Wien)

Cover: Brigitte Kowanz, Lichtinstallation

Herstellungsort: Wien

Druck: Holzhausen, Wolkersdorf

Vertrieb: im Fachbuchhandel / Cafes / Galerien / Museen
Bezugspreis: 8,50 Euro (inkl. MwSt.)

Kontakt: www.fairarts.org

Aboservice: thomas@thomas-redl.com

© bei den Autoren
© der Abbildungen sofern nicht anders angegeben bei den KünstlerInnen
oder den angegebenen Institutionen

Erklärung über die grundlegende Richtung:
fair sieht seine Aufgabe darin, einen Dialog auf hohem Niveau im Bereich Kunst, Architektur
und Kultur zu führen. Der inhaltliche Bogen spannt sich über bildende Kunst bis Architektur,
Film und Design und weiter zu gesellschaftlichen und aktuell philosophischen Themen.

Das verlorene Selbst

Omnipräsenz und Omniabsenz im digitalem Rausch

Ekstase der Kommunikation

Als User der digitalen Medien sind wir Teil eines neuen Nervensystems, Teil eines unsichtbaren Netzes, das sich über den Planeten spannt. In permanenter *Online-Schaltung* sind wir – jeder in seiner Kapsel isoliert – in omnipräsenter Kommunikationsbereitschaft. Durch diese Vernetzung sind wir ortsungebunden geworden, quasi ortsfremd, und zeitungebunden, das heißt aus den natürlich örtlichen und zeitlichen Rhythmen herausgehoben. So sind wir im Datennetz *omnipräsent* und in der Welt der Orte und Körper gleichzeitig *omniabsent*. Damit wurde das Gesetz des Tausches von Werken abgelöst durch das Gesetz des Tausches von Zeichen. Wir befinden uns, wie Jean Baudrillard das in seinem Standardwerk „*Der symbolische Tausch und der Tod*“ formulierte, in der dritten Ordnung der Simulakren: – die erste Ordnung war die *Imitation* als bestimmendes Schema seit der Renaissance bis zur französischen Revolution; – die zweite Ordnung war die *Produktion* als bestimmendes Schema des industriellen Zeitalters; – die dritte Ordnung ist die der *Simulation*, die durch den Code bestimmt ist.¹

Nun ist der Code mit dem wir heute kommunizieren ein rein binärer und wir simulieren über diesen Code Tauschwerte, die keine Referenzialität mehr besitzen zu gesellschaftlichen, politischen und religiösen Wertestrukturen. Somit ist der Tausch und die Struktur des Tausches referenzlos geworden und ein *reines Simulakrum*. Was bleibt, ist der *artifizielle Rausch*, die *Ekstase des Tausches*. Die Merkmale dieses Rausches zeigen sich in unserer Gesellschaft unter anderem besonders deutlich in der Finanzwirtschaft und im Kunstbetrieb. An den internationalen Börsen werden abstrakte Dimensionen von Geldströmen quer über den Globus gehandelt, die den Bezug zur Realwirtschaft gänzlich verloren haben (und das obwohl die Realwirtschaft massiv von den Börsenbewegungen betroffen ist). Im Kunstbetrieb werden in rein spekulativer Form Bilder mit millionenhohen Geldbeträgen gleichgesetzt. So stellt die Kunst, die in dieser Form gehandelt wird, das beste Abbild dar für die *Abstraktion des Geldes*. Jedoch taucht heute im Kunstbetrieb noch ein neues interessantes Phänomen auf: Derzeit ist jene Kunst am sichtbarsten und damit am erfolgreichsten, die als *reines Simulakrum des Zeichens* die *Ekstase des Tausches* am besten beherrscht.

Das Werk ohne Werk

Ein besonderes Merkmal dieser Entwicklung ist, dass das Kunstwerk keiner Entsprechung ihrer visuellen Form auf der Ebene der materiellen Präsenz mehr bedarf. Das abgebildete Werk benötigt das reale Werk nicht mehr. Es ist als *reiner Code*, als *reines Zeichen* sich selbst genug. Steht man heute vor Werken der zeitgenössischen Kunst, ist es oftmals so, dass das Original eigenartig leer und flach wirkt, in der Reproduktion jedoch entfaltet es erst seine Präsenz. So verhandeln wir heute nicht mehr die *Aura des Originals* (wie Walter Benjamin² sie beschreibt), sondern vielmehr die *Aura der Reproduktion*. Das Werk bedarf der Abbildung, die Abbildung benötigt aber nicht mehr das Originalwerk.

Die Fragen, die daraus resultieren, sind vielfältig: Verlieren wir den Realwert des Werkes? Und verlieren wir damit als Betrachter auch den direkten Kontakt und Zugang zu unserer unmittelbaren Umwelt, zu unserem unmittelbaren Nächsten? Lässt es sich noch im Realraum verharren, wenn die Beschleunigung und die Ekstase des Tausches alles mit sich fortzureißen droht?

Digitales Dauerrauschen

Das digitale Dauerrauschen, dem wir heute ausgesetzt sind, erzeugt eine neue Form der Abstraktion, eine *digitale Abstraktion des Bildes*. Das

klassische Gedächtnis in Form von Bildern ist hier obsolet, da jedes Bild im Datenstrom im Moment seiner Erscheinung schon gesehen ist, nur um als *déjà vu* sofort wieder vergessen zu werden. Somit ist auch die Erzählung, die immer auch eine Erzählung in Bildern ist, ohne Funktion und es entsteht eine Kultur ohne Gedächtnis, eine *Kultur der Amnesie*. Paul Virilio beschreibt dies in treffender Weise: „*Eine Kunst jenseits des Blickfeldes, oder, wenn man so will, eine Kunst im senkrechten Kamerascwenk, in der das Virtuelle die Wirklichkeit überholt, und zwar im Zuge einer Beschleunigung, die nicht mehr wie einst bei den Avantgardisten eine Flucht nach vorn ist; denn diesmal ist es eine Flucht zum Zenit. Es ist ein Aufwärtsfall in perspektivenloser Perspektive, in der Perspektive nämlich einer optisch korrekten Tyrannei, in der die Gleichschaltung multipler Präsenz (d.h. Telepräsenz) einen rauschähnlichen Empfindungstypor induziert und jede Repräsentation, gleich ob ästhetischer oder politischer Natur, weit hinter sich lässt.*“³ Eine Kultur ohne Gedächtnis ist gleichzeitig eine Kultur ohne Geschichtsbewusstsein, in der der Einzelne sowie auch das Kollektiv in den *abstrakten Raum der Gegenwart ohne Dauer* hineingeworfen ist, ohne Anbindung an eine Vergangenheit und ohne Verbindung zu einer möglichen Zukunft.

Das verlorene Selbst

Degradiert zum Waren- und Bildkonsumenten ist der Mensch in unserer Welt den *Gesetzmäßigkeiten des reinen Tausches* ausgeliefert. Dies gilt für alle Bereiche des Güterhandels genauso wie für die Bereiche des sozialen Agierens. Diesen Gesetzmäßigkeiten zugrunde liegt die Struktur des globalen Kapitalismus, der nichts anderes Reales mehr zulässt als einzig den abstrakten Wert des Geldes. Sobald aber das Leben nicht mehr bestimmt ist von der Suche nach dem *eigentlichen Realen*, nach dem *eigentlich Wirklichen*, wird es form- und strukturlos. Es wird zu einem Leben, das von Zerstreuung zu Zerstreuung irrt, und das auf die Zersetzung der existenziellen Substanz zusteuert. Es bewegt sich in einem undefinierten Raum – *in einem Zustand der Omniabsenz*.

Wenn wir in den Strukturen des reinen Kapitalismus funktionieren sollen – im *Rausch des reinen Tausches* –, müssen wir zu *reinen Konsumenten* werden und somit auf alles Reale verzichten. Wenn aber noch ein Anspruch besteht auf das Reale, dann kann man sich nicht mit den Bedingungen des Kapitalismus zufrieden geben. Man fordert, dass das Reale in Erscheinung tritt und nicht bloß dessen Schein, der ein *Zeichen ohne Referenz* ist. Mit diesem Anspruch auf das Reale ist man aber kein guter Konsument mehr und somit kein funktionierendes Teil unserer herrschenden gesellschaftlichen Struktur. In unserer rein materiellen Welt gibt es tatsächlich nichts anderes zu tun als herumirren, bis man eine kleine leere Ecke gefunden hat, in der man seine *niedere Korruptheit* einrichten kann – und sei diese auch nur gegen sich selbst gerichtet, gegen das eigene Wissen um das eigentlich Reale.⁴

Bietet uns die Kunst und andere Kulturpraktiken noch einen Raum an, der es uns ermöglicht uns selbst zu begegnen, unserem eigentlichen Realen, so muss dies eine Kunst sein, die nicht instrumentalisiert ist von den herrschenden Systemen. Eine Kunst, die einen alternativen Raum als Antipode darstellt gegenüber dem *reinen Simulakrum*. Eine Kunst, die einen Raum öffnet, der seine Belegung erst durch den individuellen Benutzer erfährt – einen Raum, den der Einzelne für sich beschreiben kann und wo er nicht als *verlorenes Selbst* identitätslos zurückgelassen ist. Bis dahin warten wir in einem Schwebezustand zwischen Omnipräsenz und Omniabsenz auf die Rückkehr des eigentlich Realen.

Thomas Redl



Anonym, *Struktur*, Tusche und Acryl auf Leinwand, 2015

STRUKTUR

Pro Ausgabe präsentiert fair ein ausgewähltes Bild, das – ohne detaillierte Beschreibung und Erläuterung – als Inspiration für unsere Leser vorgestellt wird. Dieses kann von einem(r) renommierten Künstler(In) sein oder auch von einem(r) gänzlich unbekanntem(r) Künstler(In). Je nach Wunsch des Künstler wird er (sie) genannt oder auch nicht.

1) Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*, Matthes & Seitz Berlin, 2011, S. 92
2) Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, erste deutsche Ausgabe 1935

3) Paul Virilio: *Die Verblendung der Kunst*, Passagen Verlag, 2016, S. 84-85
4) Alain Badiou, *Auf der Suche nach dem verlorenen Realen*, Passagen Verlag, 2008, S. 52 ff

Die Rituale der Transparenz

Jean Baudrillard

Die Ungewissheit der Existenz und zugleich die Besessenheit, den Beweis unserer Existenz zu erbringen, haben heute zweifellos größere Wichtigkeit erlangt als das eigentliche sexuelle Begehren. Besteht Sexualität darin, unsere Identität aufs Spiel zu setzen (bis hin zum Faktum der Kinderzeugung), dann sind wir nicht mehr im selben Maß dazu imstande, uns ihr hinzugeben, weil wir bereits wahrlich genug damit beschäftigt sind, unsere Identität zu bewahren, damit wir die Energie aufbringen, uns anderem zuzuwenden. Vor allem geht es uns darum, den Beweis unserer Existenz zu erbringen, selbst wenn diese keinen anderen Sinn hat, als genau das zu versuchen.

Sichtbar wird dies an den neuen Graffiti in New York oder Rio. Die vorige Generation brachte Folgendes zum Ausdruck: „*Ich existiere, ich heiße Soundso, ich lebe in New York.*“ Sie waren befrachtet mit Sinn, wenn auch mit einem beinahe allegorischen: mit dem Namen. Die neuesten sind rein graphisch und nicht zu entziffern. Implizit drücken sie stets aus: „*Ich existiere*“, aber zugleich: „*Ich habe keinen Namen, ich habe keinen Sinn, ich will nichts bedeuten.*“ Sprechen müssen, während man nichts zu sagen hat. Diese Notwendigkeit ist sogar umso dringlicher, wenn man nichts zu sagen hat, so wie es umso dringlicher wird zu existieren, wenn das Leben keinen Sinn mehr hat. Mit einem Mal wird aus der Sexualität etwas Zweitrangiges, eine bereits luxuriöse Form der Transzendenz, der Existenzvergeudung, während die absolute Dringlichkeit ganz einfach darin liegt, diese Existenz zu verifizieren.

Eine Szene aus einer hyperrealistischen Ausstellung im *Beaubourg* kommt mir wieder in den Sinn: Es geht um ganz realistische Skulpturen, oder vielmehr um Mannequins, fleischfarben und vollkommen nackt in einer eindeutigen banalen Position. Das Unmittelbare eines Körpers, der nichts besagen will und der nichts zu sagen hat, der ganz einfach da ist, löst bei den Betrachtern mit einem Mal eine Art Erstaunen aus. Die Reaktion der Leute war interessant: Sie beugten sich vor, um etwas zu sehen, die Körnung der Haut, die Schamhaare, alles, aber es gab nichts zu sehen. Manche wollten sogar danach greifen, um einen Beweis für die Wirklichkeit dieses Körpers zu erbringen, aber natürlich gelang das nicht, da ja alles bereits da war. Nicht einmal das Auge wurde dabei getäuscht. Wenn das Auge getäuscht wird, dann hat man bei der Begutachtung Spass am Raten, und selbst wenn man Sie nicht zu täuschen versucht, spielt bei der ästhetischen und taktilen Lust, die eine Form Ihnen verschafft, etwas wie Spürsinn immer eine Rolle.

Abgesehen von der außerordentlichen Technik, mittels der es dem Künstler gelingt, alle Anzeichen für den Spürsinn zu beseitigen, gibt es hier nichts zu sehen. Hinter der Wahrhaftigkeit der Haare bleibt nicht die leiseste Spur einer Illusion. Nichts mehr zu sehen: Eben deshalb beugen sich die Leute vor, kommen sie näher und wittern diese halluzinatorische, in ihrer Fraglosigkeit gespenstische Hyper-Ähnlichkeit. Sie beugen sich vor, um sich von der Wahrheit dieses verblüffenden Phänomens zu überzeugen: *Ein Bild, auf dem es nichts zu sehen gibt.*

Die Obszönität besteht in dieser Tatsache: Es gibt nichts zu sehen. Sie ist nicht sexuell, sondern gehört zur Ordnung des Realen. Nicht aus sexueller Neugierde beugt sich der Betrachter vor, sondern um sich vom Gewebe der Haut, vom unendlichen Gewebe des Realen zu überzeugen. Vielleicht besteht unsere wahre sexuelle Betätigung heute genau darin: *Sich bis zum rauschhaften Taumel von der nutzlosen Objektivität der Dinge überzeugen.*

Sehr häufig hat unsere erotische und pornographische Bilderfabrik, dieses ganze Arsenal von Brüsten, Pos, Geschlechtsteilen, keinen anderen Sinn als folgenden: die nutzlose Objektivität der Dinge zum Ausdruck zu bringen. Die Nacktheit dient nur noch dem verzweifeltsten Versuch, die Existenz von irgendetwas hervorzuheben. Der Arsch ist nur noch ein *special effect*.

Das Sexuelle ist nur noch ein Ritual der Transparenz. Früher musste man es verbergen, heute dagegen dient das Sexuelle dazu, das wenige an Realität zu verbergen, und natürlich hat auch es selbst etwas von dieser körperlosen Leidenschaft angenommen.

Was macht nun die Faszination dieser Bilder aus? Gewiss nicht die Verführung (die Verführung ist immer eine Herausforderung für diese Pornographie, für diese nutzlose Objektivität der Dinge). Eigentlich betrachten wir sie nicht einmal. Damit es überhaupt einen Blick gibt, muss ein Objekt sich verschleiern und entschleiern, muss es jeden Augenblick verschwinden; der Blick ist deshalb gewissermaßen unstill. Dem entgegen sind diese Bilder nicht in ein Spiel von Auftauchen und Verschwinden eingebunden. Der Körper ist bereits da, *ohne den Funken einer möglichen Abwesenheit*, im Zustand radikaler Nüchternheit – das heißt reiner Präsenz. Bestimmte Partien sind in einem Bild sichtbar und andere nicht, durch die sichtbaren Partien werden die anderen unsichtbar, rhythmisch wechseln Auftauchen und Geheimnis einander ab, eine Wellenbewegung des Imaginären. Hier dagegen ist alles in gleicher Weise sichtbar, alles teilt denselben, jegliche Tiefe entbehrenden Raum. Und diese Faszination entspringt genau dieser Körperlosigkeit (Ästhetik der Körperlosigkeit – davon spricht Octavio Paz). Faszination, das ist jene körperlose Leidenschaft eines Blicks ohne Objekt, eines Blicks ohne Bild. Seit langem sind unsere Medienspektakel über den Punkt hinaus, noch in Erstaunen zu versetzen – in Erstaunen über jene Übersteigerung bis hin zu gläserner Durchsichtigkeit des Körpers, bis hin zu gläserner Durchsichtigkeit des Geschlechts, in Erstaunen über eine leere Szene, auf der sich nichts ereignet und von der der Blick dennoch erfüllt wird. In Erstaunen auch über Information oder Politik: Nichts ereignet sich mehr, und dennoch sind wir davon übersättigt.

Wünschen wir diese Faszination? Wünschen wir diese pornographische Objektivität der Welt? Wie soll man das wissen? Zweifellos gibt es einen kollektiven Rausch der Flucht nach vorn in die Obszönität einer reinen und leeren Form, in der sich gleichzeitig das Maßlose des Sexuellen und seine Entwertung, das Maßlose des Sichtbaren und seine Degradierung darbieten. Diese Faszination berührt natürlich auch die moderne Kunst, deren Objektives buchstäblich darin besteht, dass nichts mehr zu erblicken ist, dass sie sich jeder Verführung des Blickes versagt. Die moderne Kunst betreibt nur noch die Magie ihres Verschwindens.

Aber diese Obszönität und Gleichgültigkeit führen nicht zwangsläufig an einen toten Punkt. Sie können wiederum zu kollektiven Werten werden; überdies lässt sich in ihrem Umkreis das Aufleben neuer Rituale beobachten, es sind die Rituale der Transparenz. Außerdem spielen wir uns die Komödie der Obszönität und der Pornographie sicher nur so vor, wie andere sich die Komödie der Ideologie und der Bürokratie vorspielen (das gilt für den gesamten Osten) oder wie die italienische Gesellschaft sich *die Komödie* der Verwirrung und des Terrorismus vorspielt. In der Werbung wird die Komödie des weiblichen Strip-tease gespielt (weshalb jedes feministische Vorgehen gegen diese „Prostitution“ naiv ist). Auch dabei handelt es sich um



Damien Hirst, *Goofy*, Palazzo Grassi, Venedig, 2017

Foto: Anton Kehrer

Diese Faszination berührt natürlich auch die moderne Kunst, deren Objektives buchstäblich darin besteht, dass nichts mehr zu erblicken ist, dass sie sich jeder Verführung des Blickes versagt. Die moderne Kunst betreibt nur noch die Magie ihres Verschwindens.

ein Ritual der Transparenz. Sexuelle Befreiung, allgegenwärtige Pornographie, Information, Teilhabe, Meinungsfreiheit – wenn dies alles wahr würde, dann wäre es nicht zu ertragen. Wenn dies alles wahr würde, hätten wir wirklich die Obszönität, das heißt die nackte Wahrheit, die wahn-sinnige Anmaßung der Dinge, ihre Wahrheit zum Ausdruck zu bringen. Ihr Schicksal bewahrt uns glücklicherweise davor, denn auf dem Gipfelpunkt angekommen, beim Versuch, *sich zu verifizieren*, kehren sich die Dinge um und fallen ins Geheimnis zurück.

Ob die sexuelle Befreiung stattgefunden hat, ob der Grad des sexuellen Genießens größer geworden ist oder nicht, vermag niemand zu sagen. Bei der Sexualität, genau wie bei der Kunst, ist die Idee eines Fortschritts absurd. Obszönität und Transparenz dagegen schreiten unweigerlich voran, gerade weil sie nicht mehr zur Ordnung des Begehrens, sondern zur Frenesie des Bildes gehören. Angesichts der Bilder wachsen Erregung und Gier maßlos an. *Bilder sind zu unserem wahrhaftigen Sexualobjekt*, zum Objekt unseres Begehrens geworden. Die Obszönität unserer Kultur besteht genau darin, dass sich das Begehren (*désir*) mit seiner materialisierten Entsprechung im Bild vermischt – nicht nur das sexuelle Begehren, sondern auch das Verlangen (*désir*) nach Wissen mit seiner materialisierten Entsprechung in der „Information“, das Verlangen nach Träumen mit seiner materialisierten Entsprechung in allen Disneylands der Welt, das Verlangen nach Raum mit seiner programmierten Entsprechung in der blinden Raumdurchquerung des Urlaubs, das Verlangen nach Spiel mit seiner programmierten Entsprechung in der privaten Telematik usw. Diese Promiskuität und Allgegenwart der Bilder, diese virusartige Ansteckung der Dinge durch die Bilder sind das fatale Kennzeichen unserer Kultur. Und hier sind keine Grenzen gesetzt, denn im Gegensatz zu den zweigeschlechtlichen Tierarten, über die eine Art interne Steuerung wacht, bewahrt die Bilder nichts vor der unbegrenzten Vermehrung, pflanzen sie sich doch nicht geschlechtlich fort und kennen sie weder ein Geschlecht noch den Tod. Das ist übrigens der Grund, weshalb sie uns in dieser vom Zurückweichen von Geschlecht und Tod geprägten Phase nicht loslassen: Sie vermitteln uns Träume von der Unsterblichkeit der Protozoen, die sich durch Kontiguität unendlich vervielfältigen und nur noch eine asexuelle Kette kennen.

Zu den Ritualen der Transparenz muss man alles rechnen, was mit Prothesen und Schutzvorrichtungen zu tun hat, die an die Stelle der biologischen und natürlichen Abwehrmaßnahmen des Körpers treten. Wir sind alle Glaskastenkinder, so wie jenes, das kürzlich in Amerika gestorben ist: Es lebte in seinem Glaskasten, in dem von der NASA gestifteten Schutzanzug, umgeben vom ganzen medizinischen Apparat, vor allen Ansteckungen durch den künstlich immunisierten Raum geschützt. Seine Mutter streichelt es mit Plastikhandschuhen durch die Glaswände hindurch, und unter dem Blick der Wissenschaft lacht es und gedeiht in seiner außerirdischen Atmosphäre (es ist der experimentelle Bruder des Wolfskinds, jenes wilden Kindes, das die Wölfe aufgenommen hatten – heute sind es Computer, die das kranke Kind betreuen). Dieses Glaskastenkind ist die Präfiguration der Zukunft, der vollständigen Asepsis, der Vernichtung aller Keime – eine biologische Form der Transparenz. Es ist das Symbol für die Existenz in einem Leerraum, wie sie bislang die Bakterien und Teilchen in den Labors führten, die aber zunehmend zu unserer eigenen werden wird: Im Leerraum werden Schallplatten gepresst, im Leerraum wird Tiefgefrorenes konserviert, im Leerraum sterben die Opfer therapeutischer Besessenheit. Im Leerraum wird gedacht und reflektiert, wie es die künstliche Intelligenz überall vor Augen führt.

Dass die Maschinen zunehmend zu Gehirnen werden, muss natürlich die technologische Säuberung der Körper nach sich ziehen. Immer weniger wird der menschliche Körper auf seine Antikörper zählen können, man wird ihn also von außen schützen müssen. Die künstliche Säuberung aller

Milieus, aller Umgebungen wird für die geschwächten inneren Immunsysteme eintreten. Und wenn sie geschwächt sind, so liegt das an einer irreversiblen Entwicklung, genannt Fortschritt, die den Körper und den menschlichen Geist dazu bringt, Antriebs- und Verteidigungssysteme aus den Händen zu geben, um sie technischen Kunstprodukten zu übertragen. Seiner Verteidigungsvorkehrungen beraubt, wird der Mensch im höchsten Maß durch die Wissenschaft verwundbar. Seiner Phantasmen beraubt, wird er im höchsten Maß durch die Psychologie verwundbar. Von seinen Keimen befreit, wird er im höchsten Maß durch die Medizin verwundbar.

Es ist keinesfalls abwegig zu behaupten, dass die Auslöschung der Menschen mit der Auslöschung der Keime beginnt, denn so wie er nun einmal ist, mit seinen Launen, seinen Leidenschaften, seinem Lachen, seiner Sexualität, seinen Ausscheidungen, ist der Mensch selbst nichts als ein dreckiger kleiner irrationaler Virus, der das Universum der Transparenz stört. Wenn alles ausgemerzt ist, wenn der Virenentwicklung und jeglicher Ansteckung durch das Soziale oder durch Bazillen Einhalt geboten ist, dann wird, in einem Universum tödlicher Sauberkeit und Verfälschung, nur noch der Virus der Traurigkeit übrigbleiben.

Weil das Denken auf seine Art ein Netz von Antikörpern und ein natürliches Verteidigungs- und Immunsystem bildet, ist es ebenfalls außerordentlich bedroht. Es wird zweckmäßigerweise durch den zerebral-spinalen Schirm ersetzt, der von jedem animalischen oder metaphysischen Reflex befreit ist. Unser Gehirn und selbst unser Körper sind zu jenem Schirm geworden, zu jener bereinigten Sphäre, zu jener transparenten Hülle, in deren Inneren wir uns wehrlos und überbeschützt flüchten, so wie jenes unbekanntes Kind, das der künstlichen Immunität und der ununterbrochenen Transfusion geweiht ist – und dem Tod, sobald es seine Mutter umarmt hat.

Heute gilt folgendes Gesetz: Jedem seine Kapsel. Ganz so wie beim geographischen Raum haben wir die Grenzen des Planeten erreicht und alle seine äußersten Zonen erforscht. Wir können nur noch in einen Raum implodieren, der in täglich zunehmendem Maß, entsprechend unserer wachsenden Mobilität, eingegrenzt wird, in den Raum des Flugverkehrs oder der Medien – bis es soweit kommt, dass alle Reisen bereits stattgefunden haben und alle Gelüste, sich zu zerstreuen, auszurechnen, die Umgebung zu wechseln, sich auf einen einzigen feststehenden Punkt konzentrieren, auf eine Immobilität, die nicht mehr Nicht-Bewegung, sondern potenzielle Ubiquität, absolute Mobilität ist, die den eigentlichen Raum nichtig werden lässt, indem sie ihn unablässig und ohne Mühe durchquert – ebenso ist die Transparenz in tausend Stücke explodiert, die Spiegelsplittern gleichen, in denen wir noch flüchtig die Widerspiegelung unseres Bildes sehen, kurz bevor es verschwindet. Wie bei den Bruchstücken eines Hologramms enthält jeder Splitter das ganze Universum. Genau dies kennzeichnet das fraktale Objekt: In seinem kleinsten Ausschnitt findet es sich ganz und gar wieder. Im gleichen Atemzug können wir heute von einem *fraktalen Subjekt* sprechen, das sich, anstatt sich selbst zugunsten einer Zweckbestimmung oder eines selbst übersteigenden Ganzen zu transzendieren, in eine Vielzahl von Miniaturegos aufsplittert, die alle einander ähneln und sich in keimhafter Weise wie in einer biologischen Kultur vervielfältigen, bis durch unendliche Spaltung der Sättigungsgrad ihrer Umgebung erreicht ist. So wie das fraktale Objekt Zug um Zug seinen elementaren Bestandteilen gleicht, so hat das



Anne Imhof, Deutscher Pavillon, Biennale Venedig, 2017

Foto: Thomas Reiff



Foto: Thomas Reel

Michelangelo Pistoletto, *One and One makes Three*, Basilica di San Giorgio, Venedig, 2017

fraktale Subjekt ausschließlich den Traum, in jeder seiner Brechungen sich selbst zu gleichen. Sein Traum richtet sich sozusagen abwärts, richtet sich, diesseits jeglicher Repräsentation, auf die kleinste molekulare Brechung seiner selbst. Ein seltsamer Narziss: Er träumt nicht mehr von seinem Idealbild, sondern von einer Formel zur unendlichen genetischen Reproduktion.

Vor kurzem war man von der Angst beherrscht, den anderen zu gleichen und sich in der Menge zu verlieren. Angst vor der Konformität, Besessenheit von der Differenz. Wir brauchen eine Lösung, die uns davor bewahrt, den anderen zu gleichen. Heute geht es darum, lediglich sich selbst zu gleichen. Sie überall wiederfinden, vervielfältigt, aber unserer eigenen Formel getreu – überall der gleiche Schlag, und er flimmert über alle Bildschirme zugleich. Die Ähnlichkeit bezieht sich nicht mehr auf die anderen, es ist die grenzenlose Ähnlichkeit des Individuums mit sich selbst, wenn es sich in seine einfachen Elemente auflöst. Gleichzeitig damit verändert sich die Bedeutung der Differenz. Diese besteht nicht mehr zwischen zwei Subjekten, sondern es handelt sich um die unendliche Differenzierung innerhalb des gleichen Subjekts. Die Fatalität findet sich heute in der Ordnung des internen Rausches, im Aufsplittern ins Identische, in der „narzisstischen“ Treue zu seinem eigenen Signum und zu seiner eigenen Formel. In der Entfremdung von sich selbst, von seinen zahlreichen Klonen, von seinen kleinen isomorphen Ichs...

Wenn sich jedes Individuum auf einen hyperpotenziellen Punkt konzentriert, dann existieren die anderen so gut wie nicht mehr. Es ist unmöglich und im übrigen nutzlos, sich davon eine Vorstellung zu machen, genau wie dies für den Raum gilt, sobald Sie dazu in der Lage sind, ihn im Augenblick zu überwinden. Sobald Sie das Flugzeug in zwanzig Stunden dorthin bringt, ist es müßig, sich die südlichen Länder und alles, was Sie von ihnen trennt, vorzustellen. Sobald die „Kommunikation“ sie Ihnen unmittelbar vergegenwärtigt, ist es müßig, sich die anderen und alles, was Sie ihnen nahebringt, vorzustellen. Die Vorstellung von Zeit, von Dauer und von ihrer Komplexität ist müßig, sobald jedes Vorhaben seiner sofortigen Ausführung anheimgestellt ist. Für den Angehörigen eines Naturvolks oder für einen Bauern war die Vorstellung von einem Jenseits des Raums, in dem er geboren wurde, unmöglich, weil er überhaupt keine Ahnung von einem Anderswo hatte – der Horizont war geistig nicht zu übersteigen. Wenn diese Vorstellung heute unmöglich ist, so aus dem umgekehrten Grund: weil alle Horizonte übersteigen sind, weil Sie von vornherein mit jeglichem Anderswo konfrontiert werden und weil Ihnen also nichts anderes übrig bleibt, als angesichts dieser unmenschlichen Extrapolation (im buchstäblichen Sinn) in Ekstase zu geraten oder sich davor zurückzuziehen.

Dieser Rückzug ist uns wohl bekannt, es handelt sich um den Rückzug des Subjekts, für das der sexuelle und soziale Horizont der anderen nicht mehr existiert und dessen geistiger Horizont sich auf den Umgang mit seinen Bildern und Bildschirmen verengt hat. Es hat alles, was es braucht. Warum sollte es sich um Sex und Begehren kümmern? Im Garn der Netze kommt Widerwille gegen sich selbst und gegen die anderen auf, der mit jener verödeten Form des Raums einhergeht, die durch die Geschwindigkeit zustande kommt, und mit der verödeten Form des Sozialen, die durch Kommunikation und Information zustande kommt.

Fraktale Vervielfältigung des Körpers (des Geschlechts, des Objekts, des Begehrens): Von ganz nah betrachtet gleichen sich alle Körper und alle Gesichter. Die Großaufnahme eines Gesichts ist genauso obszön wie ein aus der Nähe betrachtetes Geschlechtsteil. *Es ist* ein Geschlechtsteil. Jedes Bild, jede Form, jede aus der Nähe betrachtete Körperpartie ist ein Geschlechtsteil. Die Promiskuität des Details, die Zoom-Vergrößerung nehmen sexuellen Wert an. Die Übertreibung jedes Details oder auch die Auffächerung, die serielle Vervielfältigung des gleichen Details üben Anziehungskraft auf uns aus. Als extreme Umkehrung der Verführung zerlegt die extreme Promiskuität der Pornographie die Körper in ihre kleinsten Bestandteile, die Gesten in ihre kleinsten Bewegungsabläufe. Und unser Begehren richtet sich auf diese neuen kinetischen, abzählbaren, fraktalen, künstlichen, synthetisierten Bilder, denn alle sind nur in geringem Maß festgelegt. Man könnte beinahe sagen, dass sie aufgrund der gut gemeinten technischen Übertreibung geschlechtslos sind wie die Pornobilder. Aber wir suchen in diesen Bildern nichts Festgelegtes und keinen imaginären Reichtum mehr, wir suchen den Rausch ihrer Oberflächlichkeit, die Künstlichkeit ihres Ausschnitts, die Intimität ihrer Technik. Unser wirkliches Begehren gilt ihrer technischen Künstlichkeit und nichts anderem.

Genauso verhält es sich mit dem Sex. Wir bewundern einen Ausschnitt der sexuellen Betätigung wie einen Ausschnitt aus einem chemischen oder biologischen Ablauf auf einem Bildschirm oder unter einem Mikroskop. Wir streben nach Vervielfältigung in Partialobjekte und nach der Wunscherfüllung in der technischen Verfälschung des Körpers. Durch die sexuelle Befreiung selbst verändert, ist der Körper nur noch eine Ansammlung verschiedener Oberflächen, ein Wuchern vielfältiger Objekte, wobei sich seine Endlichkeit, seine begehrenswerte Repräsentation, seine Verführungskraft verlieren. Ein metastatischer Körper, ein fraktaler Körper, dem keine Aufrechterhaltung mehr verheißt ist.

Textauszug aus: **Jean Baudrillard**, *Das Andere Selbst*, herausgegeben von Peter Engelmann, Passagen Verlag, 2016 (3. Auflage).

In fortlaufender Kooperation mit dem Passagen Verlag publiziert das Magazin **fair** Texte aus aktuell erscheinenden Büchern des Verlages. Der Schwerpunkt liegt im Bereich der Philosophie. **fair** dankt dem Passagen Verlag, hier vor allem Peter Engelmann, für die zur Verfügungstellung der Texte.



Foto: Anton Keilner

Erwin Wurm, *Just about Virtues and Vices in General*, performative One Minute Sculpture, Österreich-Pavillon, Biennale Venedig, 2017

Biennale Venedig Giardini | Arsenale

Fotoreportage – Anton Kehrer / Thomas Redl



Deutscher Pavillon – Anne Imhof, Faust

Ein Raum, ein Haus, ein Pavillon, eine Institution, ein Staat. Fließend, kristallin und hart durchziehen Glasboden und Glaswände wie in den Machtzentren des Geldes den Raum. Raumgrenzen, die zugleich offenlegen und permanent alles sichtbar und kontrollierbar machen. Der erhöhte Boden hebt die Körper an und verändert die Proportionen des Raums. Unter, neben und über uns sind Körper Einzelner und Vieler. Erhoben wie erniedrigt bewegen sich die Performer durch, unter und auf dem Pavillon. Auf frei stehenden gläsernen Podesten stehen oder hocken sie wie schwebend an den Wänden der Räume – Körper, Skulptur und Ware zugleich. Unversehens befinden wir uns in einer Konstruktion von Macht und Ohnmacht, Willkür und Gewalt, Widerstand und Freiheit. Draußen, im eigenen Territorium, bewachen die Hunde das Haus.

Die dualistische Konstruktion, die Grenze zwischen kapitalisiertem Subjekt und kapitalisiertem Objekt, scheint aufgelöst. Wie aber agiert die Macht, wenn sie sich von den Subjekten abspaltet und sie zum Objekt macht? *„Niemand zuvor konnte sich Macht so schnell im gesellschaftlichen Körper ausbreiten und war so schwer zu fixieren.“* (Paul B. Preciado) Die Essenz des Kapitalismus ist der hemmungslose Verbrauch der Körper.

Susanne Pfeffer



Anne Imhof, Faust, 4 stündige Performance, Deutscher Pavillon, Biennale Venedig, 2017 / Goldener Löwe bester Pavillon



Belgischer Pavillon, Dirk Braeckman, Z.Z.-T.T.-17, 2017



Dirk Braeckman, P.K.-S.J.-16 # 1, 2016



Skandinavischer Pavillon, Siri Aurdal, Onda Volante / Flying Wave, 2017



Skandinavischer Pavillon, Mika Taanila, Film Reader, 2017



Franz Erhart Walter, Arsenale, Installationsansicht Goldener Löwe – bester Künstler der Hauptausstellung Viva Arte Viva



Franz Erhart Walter vor seinem Werk Wall Formation Memory Base, 1983

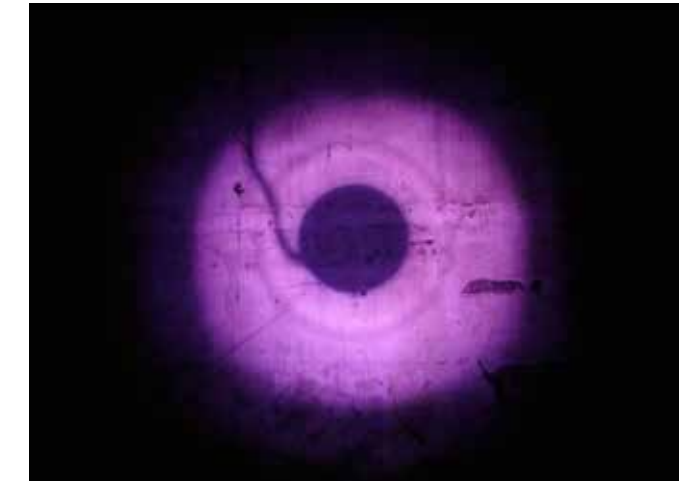
Biennale Venedig / Fotoreportage



Vajiko Chachkhiani, *Living Dog among dead Lions*, 2017, Georgischer Pavillon, Arsenal



Lisa Reihana, *Emissaries*, 2017, Neuseeländischer Pavillon, Arsenal



Peter Miller, *Stained Glass*, 2014, Arsenal



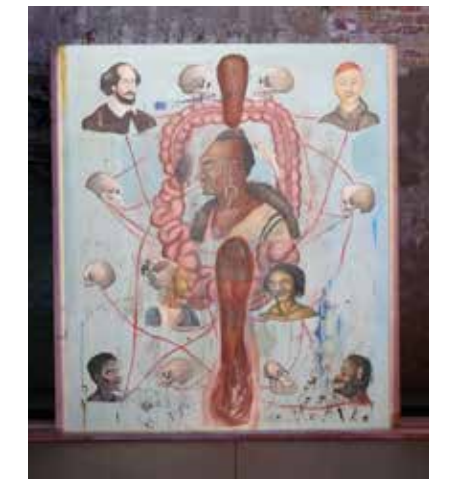
Alicja Kwade, *Weltenlinie*, 2017, Arsenal



Kawita Vatanajankur, *The Scale of Justice*, Alamak Pavillon, 2017, Arsenal



Takahiro Iwasaki, *Turned Upside Down, It's a Forest*, 2017, Japanischer Pavillon



Arbeiten von Lani Maestro und Manuel Ocampo, *The Spectre of Comparison*, Philippinischer Pavillon, Arsenal



Cody Choi, *Venetian Rhapsody - the Power of Bluff*, 2016 - 2017, Koreanischer Pavillon



Lee Wan, *Proper Time*, 2017, Koreanischer Pavillon



Cody Choi, *The Thinker*, 1995-96, Koreanischer Pavillon



Candice Breitz, *Love Story*, 2016, Südafrikanischer Pavillon, Arsenal



Mohau Modisakeng, *Passage*, 2017, Südafrikanischer Pavillon, Arsenal



Erwin Wurm, *Just about Virtues and Vices in General*, 2016 – 2017, Performative One Minute Sculpture, Foto: Daniele Nalesso, © Bildrecht, Wien



Erwin Wurm, *Stand quiet and look out over the Mediterranean Sea*, performative One Minute Sculpture, 2016 – 2017, Foto: Studio Erwin, © Bildrecht, Wien

Egal ob man mit Ernährungsdiät oder Philosophie das Leben zu meistern sucht, letztendlich scheitern wir alle.

Erwin Wurm



Erwin Wurm, *Just about Virtues and Vices in General*, performative One Minute Sculpture, 2016 – 2017, Foto: Anton Kehrer

Biennale Venedig / Österreich Pavillon

Brigitte Kowanz und Erwin Wurm

Mit Brigitte Kowanz und Erwin Wurm präsentiert Christa Steinle, Kommissarin des Österreich-Pavillons 2017, zwei Kunstpositionen, in deren Mittelpunkt die Auseinandersetzung und Weiterentwicklung des Skulpturbegriffs steht. Mit ihren Oeuvres operieren Brigitte Kowanz und Erwin Wurm an der Schnittstelle von Skulptur und Architektur. *„Wenngleich die berühmteste Werkphase von Wurm als performative Skulptur bezeichnet wird und die Arbeiten von Brigitte Kowanz als Lichtinstallationen, also in der Benennung weit auseinanderzuliegen scheinen, arbeiten sie doch im gleichen Feld, an der durch den Ausstieg aus dem Bild eingeleiteten Expansion der Künste.“* Die von Christa Steinle so zitierte Verbindung beider Künstler ist in der Ausstellung nicht spürbar – beide künstlerische Positionen stehen isoliert im Raum und es findet keine Korrespondenz der Arbeiten zueinander da.

Erwin Wurm hat raumgreifend die Haupträume des Pavillons bespielt und so Brigitte Kowanz in den Garten verdrängt, wo sie einen eigenständigen Pavillon errichtete. Betritt man über den Haupteingang den Pavillon, trifft man auf die ‚One Minute Sculptures‘ von Wurm. Im Raum verteilt wirken diese wie verloren, leicht abgegriffen und verbraucht. Man kennt sie schon hinlänglich und es eröffnen sich keine neuen Ebenen in der Betrachtung. So vermisst man viele Aspekte des umfangreichen skulpturalen Werks Wurms im Pavillon, wie zum Beispiel seine skulpturalen Häuserparaphrasen und es ist keine vertiefende Schau auf Wurms künstlerischen Werkbegriff möglich. Die größte Arbeit befindet vor dem Pavillon, hier hat er als performative One Minute Sculpture einen Lastwagen auf den Kopf gestellt. Diesen kann man über eine innenliegende Treppe begehen und oben angelangt, erfährt man die Benützungsanleitung: *„Stand quiet and look out over the Mediterranean Sea“*. Der Aufwand für das Werk ist beträchtlich, die Aussage eher eindimensional und man stellt sich die Frage: Warum wird ein Lastwagen verwendet, der aufgrund der letzten terroristischen Ereignisse ein besonders zeitaktuell belegtes Symbol ist. Eigentlich nicht verständlich.

Ist man den diversen Aufforderungen von Wurm zur eigener Körperfahrung mit benutzbaren Skulpturen gefolgt, so gelangt man in den hinteren Bereich des Pavillons, wo sich der Installationsraum von Brigitte Kowanz befindet. Hier hat sie eine raumfüllende Lichtinstallation realisiert. Durch Spiegel verdoppelt sie den Raum und löst in gleichermaßen auf – illuminiert in sozusagen. Die Lichtschleifen der Installation spiegeln sich so gleichermaßen wie der Betrachter, der sich visuell in einem endlos weiten Raum befindet und sich gemeinsam mit den Lichtlinie in mehreren Bildebenen wiederfindet. So aktiviert Kowanz in diesem konzentrierten Raum die Selbst- und Raumwahrnehmung. Rainer Fuchs beschreibt dies treffend im Katalogtext: *„Gerade durch unendliche Verdichtung und Verschachtelung von Licht, Sprache und Spiegel schafft Kowanz jene Distanz für den Betrachter, die ihm Klarheit über die eigene Rolle im Wahrnehmungs- und Interpretationsgeschehen verschaffen kann und die zentralen Parameter dieser Kunst vor Augen führt: Präzision und Entgrenzung, punktgenaue Definition und reflexive Offenheit als einander bedingende, relativierende und interpretierende Kriterien.“* Man würde gerne mehr von den Lichtobjekten sehen, aber durch den Platzmangel reduziert sich ihre Schau auf 3 bis 4 Lichtobjekte.

Generell bleibt bei dem diesjährigen österreichischen Pavillon die Frage offen: Wäre nicht eine Einzelschau, sei sie von Brigitte Kowanz oder Erwin Wurm bestritten, nicht viel dichter und aussagekräftiger gewesen? Beide Positionen sind fraglos ‚biennaletauglich‘. Es ist nur schade, sie so in einer nicht korrespondierenden Zusammenschau zu erleben.

Vielleicht wäre eine konzeptionell klarere Haltung für die zukünftige Bespielung des Pavillons von Gewinn und würde somit die zeitgenössische österreichische Kunst stringenter und nachhaltiger auf dieser internationalen Kunstbühne vertreten.

fair Redaktion



Brigitte Kowanz, *Infinity and Beyond*, Light Space, 2017, Foto: Daniele Nalesso, © Bildrecht, Wien

www 12.03.1989 06.08.1991, Neon, Spiegel, Stahl, *Infinity and Beyond*, 2017, Foto: Thomas Redl

Brigitte Kowanz

Rainer Fuchs

Die präzise Leichtigkeit des Scheins – zum Werk von Brigitte Kowanz

Licht, Sprache und Spiegel bilden die Grundmotive der installativen Arbeiten, mit denen Brigitte Kowanz den österreichischen Biennalepavillon und dessen Umraum bespielt. Sie blendet diese Motive ineinander und schafft damit Raumsituationen und Betrachterperspektiven, in denen Innen und Außen, Architektur und Umfeld einander bespiegeln und zu durchdringen scheinen. Das thematische Zentrum im Inneren des in den Hof eingebauten Raumes bildet eine konzentrisch gespiegelte Lichtschleife mit zwei verschlüsselten Zahlenreihen, die chronologische Eckdaten des Internet beinhalten, nämlich dessen erstmalige Vorstellung im CERN am 12. 3. 1989, sowie seine weltweite Verfügbarkeit ab 6. 8. 1991. Diese Daten scheinen in Form des Morsecodes auf, der die erste standardisierte, auf binären Grundeinheiten und Lichtgeschwindigkeit basierte Sprachübertragung repräsentiert und damit auch die Basis aller postanalogen, digitalisierten Kommunikationssysteme, wie des Internet, bildet. Diese Arbeit vermittelt also eine Art Biografie des World Wide Web, dessen verschlüsselte Form zugleich seine historische Herkunft und Grundlage offenbart.

In Kowanz' eigener Werkentwicklung, in der die künstlerische Visualisierung der Immaterialität, Flüchtigkeit und Grenzenlosigkeit des Lichtes eine zentrale Rolle spielt, bedeutet die Auseinandersetzung mit dem Internet als lichtbasierter Kommunikationstechnologie zugleich eine Fortsetzung und weitere Präzisierung der Licht- und Sprachbezüge ihres Oeuvres. Worin bestehen nun diese Bezüge und in welchen kunst- und ideengeschichtlichen Kontexten haben sie ihren Ursprung bzw. ihre Ausrichtungen erfahren?

Eine der Ausgangsmotivationen für Kowanz' Beschäftigung mit Licht und Sprache war das Ungenügen an den Limitierungen neofigurativer Malerei. In den, gemeinsam mit Franz Graf, in den frühen 1980er Jahren produzierten Bildern scherte Kowanz aus dem zeitgenössischen malerischen Mainstream aus. Sie thematisierte die Rolle des Bildes und der Malerei in ihrem Verhältnis zum Raum und zur Wahrnehmung. Die sprichwörtliche Auflösung des traditionellen Bild- und Malereibegriffes erfolgte durch Verwendung transparenter Bildträger und selbstleuchtender Farben. Die Bilder waren oft beidseitig bemalt, hingen mitten im Raum und änderten bei unterschiedlicher Beleuchtung und Wahrnehmungsperspektive ihr Aussehen. Es

entstand eine changierende, phosphoreszierende und wahrnehmungsrelationale Raummalerie, die auch mit objekthaften und sprachlichen Elementen verknüpft wurde. Ihre luzide Dynamik und geometrisch-kantige Figuration erinnerte abseits kunsthistorischer Allüren an die virtuelle Welt der Video- und Computerspiele als Bestandteile der eigentlichen Lebensrealität und bestimmte die *Malerei als Verfahren, mit Flächen Räume zu erzeugen, die neuartigen Lebensweisen entsprechen*.¹

Die Grundlagen für diese Transformation bzw. Überwindung der Malerei bildeten zum einen die traditions- und malereikritische Avantgarde und deren Rezeption durch die Neomodern der Minimal – und Concept Art. Es war also nicht die damals vielzitierte neoromantische Moderne, sondern deren konstruktivistischer und analytisch-sprachbezogener Gegenpart mit seiner Wirkungsgeschichte, die Anknüpfungspunkte boten. In diesem Zusammenhang erschienen die Geometrisierung der Bild- und Werkmotive, die Einbindung von Sprache und Zeichen sowie die Veräumlichung der Bilder und der Übergang zur Installation als konsequente Schritte. In Verbindung mit der avantgardistischen Tradition eröffneten die medienbestimmte Alltagskultur, sowie die philosophischen Trends der Phänomenologie und des Poststrukturalismus mit ihren Wahrnehmungs- und Zeichentheorien neue Möglichkeiten, von statischen und hermetischen Bildvorstellungen abzugehen und die aktive Rolle der Betrachter innerhalb einer neuen Kultur beschleunigter Bilder zu akzentuieren.

Das von Paul Virilio Mitte der 1980er Jahre beschworene Übergangsszenario *„von der Ästhetik der Erscheinung eines ‚stabilen dauerhaften Bildes‘, zu einer Ästhetik des Verschwindens eines ‚instabilen Bildes‘, das nur in seiner (kinematischen und kinematografischen) Flüchtigkeit gegenwärtig ist“*, und dessen *„einzige Dauer die des Nachbildes auf der Netzhaut ist“*,² war auf die fotografischen und filmischen Bilder bezogen,

stellte aber auch Malerei und Objektkunst vor neue Herausforderungen jenseits ausgetretener Pfade.

Die Dominanz des Instabilen zeigte sich auch in der Dekonstruktion paradigmatischer Gewissheiten im zeitgenössischen Philosophieren und in deren selbstreflexivem Vorgehen. Die Tatsache, *„dass die Philosophie sich kommentierend zu sich selbst, d.b. zu ihren klassischen Texten verhält (...)“*, gründete in der *„Einsicht in die volle Dimension der Bedingtheit jedes, auch des auf Wahrheit verschworenen Denkens“*³, oder anders gesagt, in der Erkenntnis, dass *„(je anders) verstanden wird (...) nach Maßgabe einer sprachlich erschlossenen Weltansicht, die sich immer neu bildet und an kein zeitlos Letztgeltendes sich anschließen lässt.“*⁴ Ebenso wie Manfred Frank hier die Kausalität zwischen fluktuierendem Wissen und methodischer Selbstreflexion herstellte, verknüpfte auch Lyotard seinen Befund vom Ende der großen Meistererzählungen mit seiner Definition von *„Philosophie als Diskurs, dessen Regeln darin besteht, seine Regel (und die anderer Diskurse) zu finden.“*⁵

Solche Forderungen spiegeln ein grundlegendes Interesse an den Rahmenbedingungen der eigenen Disziplin, das auch für die Kunst der Neoavantgarde der 1960/70er Jahre bezeichnend war. Auch deren medienreflexive Ansätze waren Symptome eines Übergangs und einer daran gekoppelten Selbstvergewisserung und –legitimation. *„Medienreflexivität (ist) (...) eine solche Qualität, (...) die sich erst unter den*



Infinity and Beyond, 2017, Neonschriftzug, Foto: Thomas Redl

Google 15.09.1997, Wikipedia 15.01.2001, iPhone 09.01.2007, Neon, Spiegel, *Infinity and Beyond*, 2017, Foto: Anton Kehrer



Now I See, Ausstellungsansicht, MUMOK Wien, 2010, Foto: Ulrich Ghezzi

Bedingungen ihres kritischen Verhältnisses zu den traditionellen Gattungsdefinitionen voll entfaltet hat. So kam es in den 60er Jahren zu einer Explosion von Produktionen, die sich von den traditionellen Gattungsdefinitionen losgelöst hatten und im freien Umgang mit den jeweiligen ästhetischen Medien Aspekte an diesen herausbrachten, die zuvor nicht in den Blick gekommen waren.“⁶ Juliane Rebentisch hat diesen Befund insbesondere auf hybride Formen der Kunst, die mit theatralen, kinematografischen und audiovisuellen Referenzen operieren, sowie auf Installationen angewandt, die „das objektivistische Ideal einer augenblicklichen Erfassbarkeit von Kunst unterlaufen (...)“⁷ und damit Zeitlichkeit, Bewegung und Veränderlichkeit im Produktions- und Rezeptionsbezug implizieren.

Brigitte Kowanz konzentriert sich in Fortführung der medienreflexiven Tradition auf die Thematisierung von Sichtbarkeit, Wahrnehmung und Bedeutungsproduktion – d.h. auf die denkbar grundlegendsten Parameter der Kunst – durch luminare und sprachbezogene Arbeiten. Sie verwendet für ihre raumbezogenen und bildüberschreitenden Arbeiten Licht und Sprache als Werkmaterialien, um deren je spezifische Eigenschaften und Funktionsweisen mit zu thematisieren.

Von der Verwendung farbgefüllter oder leerer Flaschen als Lichtquellen oder Projektionskörper, über ihrerseits beleuchtete Luster oder über Strahler, die durch Spiegelmechanismen ihr eigenes Inneres nach außen projizieren, bis hin zu sandgestrahlten Glaskörpern mit vorgeblendeten Lichtquellen, die in reale Räume imaginäre Licht-Schattenräume einschreiben, schafft Kowanz bereits in den 1980er und

-90er Jahren ein breites Spektrum lichtbestimmter Werke, die mit ihren Formen und Apparaturen immer auch das Licht als selbst wahrnehmbaren Sichtbarkeitsgaranten in den Fokus rücken.

Die nun auf der Biennale entworfene Raum-, Licht- und Sprachchoreographie besitzt ihre Vorläufer beispielsweise in jenen, in den 1990er Jahren entstandenen, von den sandgestrahlten Licht- und Glasinstallationen bestimmten Räumen, in denen auch bereits Spiegelelemente verwendet wurden. Schon dort wurden das Ungreifbare und Imaginäre als real erfahrbare Strukturen eingesetzt, oder auch dem Begriff des Lichts (*Lux*, 1998) in Gestalt von Morsezeichen ein Selbstporträt verschafft. Es entstanden dabei räumliche Szenarien, in denen Reales und Virtuelles einander überschreiben und ineinanderfließen, um Wahrnehmungsprozesse zu intensivieren und explizit erfahrbar zu machen. Weder eine Metaphysik des Lichtes, noch ein auratisches und geheimnisvolles Verdämmern oder Aufleuchten wurde hier betrieben. Sondern mit der physikalischen Kausalität zwischen Lichtquelle und Projektion wurde die Relationalität von realem und imaginärem Raum sowie deren Verhältnis zum Betrachter transparent gemacht. An die Stelle einer essentialistischen Raum- und Körperidentität trat die Erfahrung eines hybriden, destabilisierten, in seinen Koordinaten unterwanderten Raumes, mit einem Betrachter, der sich angesichts der ihn umgebenden Unschärfen und Übergänge selbst als kontingentes Subjekt erfahren konnte. Kontingenz in Form unterschiedlicher Aggregatzustände zeichnet auch

das Glas und seine Materialität aus, das im Grund aus einer flüssigen und ausgehärteten Masse besteht, die nie ganz zur Ruhe kommt. Das Fluten und Fließen des Lichts besitzt in seinen unterschiedlichen gläsernen Fassungen einen kongenialen Transmitter.

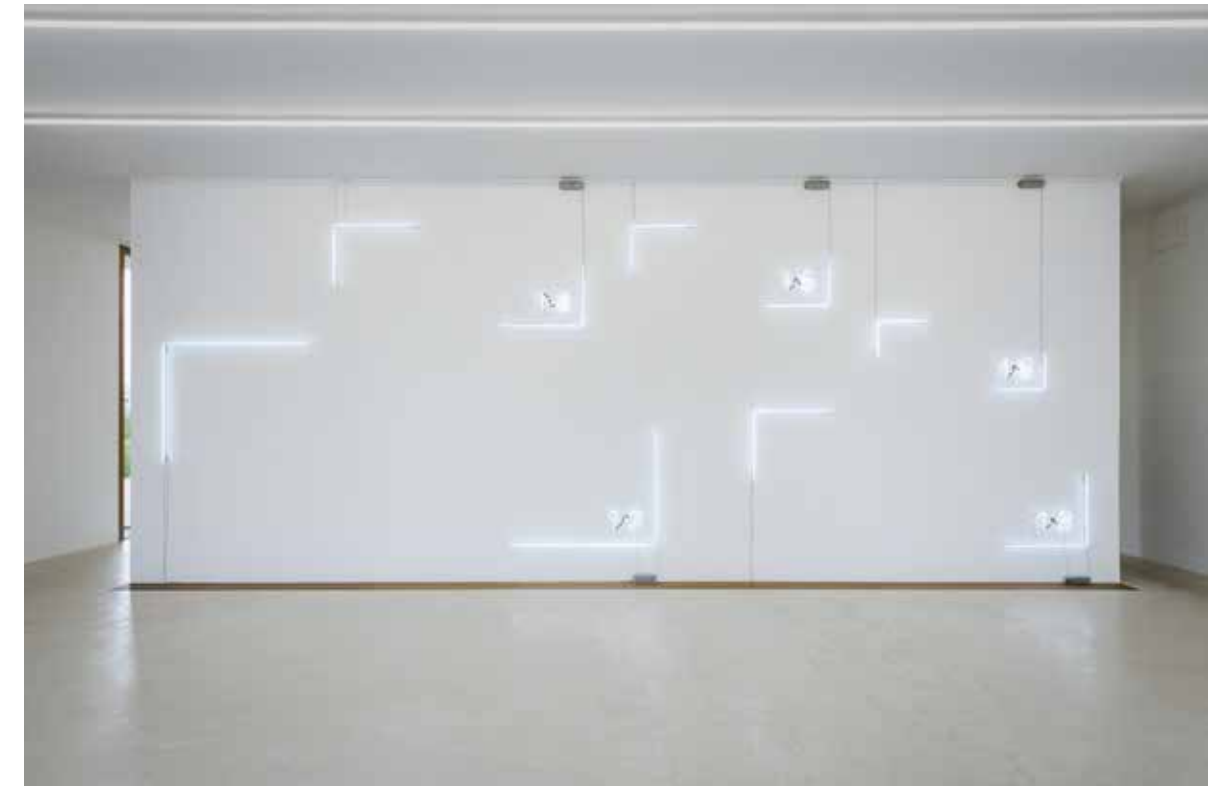
Visualisiert Kowanz anfangs in wortloser Form das Licht, so geht sie in weiterer Folge dazu über, auch Sprache und Zahlen in luminaren Szenarien einzusetzen. Eine Form der Versprachlichung des Lichtes im Sinne der Darstellung seiner Maßstäblichkeit für die Sichtbarkeit verkörpern jene Arbeiten, welche die Lichtgeschwindigkeit zum Inhalt haben. Es sind lineare und skalierte Objekte, mit deren Länge zugleich die Zeit beziffert wird, die das Licht zum Durchqueren der gegebenen Strecke benötigt. Solche Arbeiten bannen das Unvorstellbare und Unbetrachtbare in anschauliche und präzise Formen.

Licht nicht einfach zu benutzen, sondern sprachlich zu beleuchten und dabei zugleich die Sprache einer Selbstbelichtung zuzuführen, gelingt der Künstlerin durch die Darstellung des Einen im jeweils Anderen. Dabei kann sie von Analogien zwischen Licht und Sprache ausgehen, die nicht nur deren ephemeren Charakter oder ihre immateriell-ungreifbare „Natur“ betreffen, sondern insbesondere deren vergleichbare Rolle im Wahrnehmungs- und Bezeichnungsprozess. Denn wie das Licht auf die Dinge fällt und dabei selbst leicht aus dem Blick gerät, so überschatten auch die Begriffe das damit Begriffene und verführen dazu, sie für das zu halten, was sie bloß markieren und bezeichnen. Kowanz' Arbeiten umreißen den Versuch,

diesen Kreislauf des Verinnerlichen, Vergessens und Verwechselns in den Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozessen zu durchbrechen bzw. bewusst erfahrbar zu machen, also an das Verinnerlichen zu erinnern.

Lichtbesprechung und Sprachbeleuchtung verleihen in ihrer Synchronität dem Immateriellen und Intelligiblen Form und Sichtbarkeit. Mit Licht und Sprache nicht einfach anderes sichtbar und erkennbar zu machen, sondern es selbst in die Sichtbarkeit und ins Bewusstsein zu wenden, bestimmt das Werk zu einer Art Abbildungsfalle für das gewöhnlich Übersehene. Vorbilder für solche Fallensysteme finden sich in der konkreten oder visuellen Poesie, in der Textform und Textbedeutung konvergieren bzw. zur Deckung gebracht werden – wo also die Sprache visuell auch „tut“, was sie sinngemäß meint. Ein signifikantes Beispiel dafür ist die Arbeit mit dem Titel *Licht ist was man sieht* (1994), die in unterschiedlichen Landessprachen, Sprachsystemen und Materialien existiert. Das sich selbst beschreibende Licht benennt hier zugleich den Wahrnehmungsakt. Man bekommt gesagt und gezeigt, was man sieht. Das Werk, das sich auf sich selbst bezieht und sich selbst beschreibt, benennt also zugleich die Rolle und Existenz seines Betrachters. Es verflüchtigt sich nicht im Licht, wird nicht einfach darin sichtbar, sondern hält unablässig seine eigene Leuchtkraft und deren Wahrnehmbarkeit als *Botschaft* vor Augen. Es simuliert einen semantischen Kurzschluss, der in Wahrheit erkenntniskritischen Zündstoff enthält. Die Stecker und Kabel sind sowohl inhaltlich funktionale wie auch formale Bestandteile des Werks, die dessen Außenweltbezug bestätigen. Auch dass sich der sichtbare Fluss der Worte dem Fließen des elektrischen Stroms und damit einer externen Energiequelle verdankt, erscheint in diesem Zusammenhang von Bedeutung. Da diese Arbeit in verschiedenen Sprachen und Formen existiert, handelt sie auch von der Kontextualität jeglichen Textes.

Mit der Rezeption der konkreten und visuellen Poesie schließt Kowanz nicht nur an eine literarische Tradition an, sondern auch an eine kunstgeschichtliche Entwicklung seit der Moderne, in der die „*Ikonsierung der Sprache*“ und die „*Lingualisierung der Kunst*“⁸ ineinandergreifen. Beginnend in den Collagen des Kubismus, Surrealismus und des Dadaismus mit seinen Lautgedichten, über die Typografie des Konstruktivismus wird dies vor allem in der sprachzentrierten Konzeptkunst, in welcher der Diskurs über Kunst selbst als Kunst aufscheinen kann, sowie in der konkreten Poesie, jenseits des rein Literarischen, sichtbar. Im österreichischen Kontext steht insbesondere Heinz Gappmayr für diese Tradition, und zwar sowohl als Künstler wie auch als Theoretiker: „*An den Zeichen unterscheiden wir einerseits ihre empirische Wahrnehmbarkeit, andererseits ihre Begrifflichkeit. Das geschriebene Wort ist ja nichts anderes als eine Reihe von geraden und gekrümmten Linien auf einer bestimmten Fläche, in einem bestimmten Raum. (...) Diese Ambivalenz wird in der konkreten Poesie sichtbar. (...) In der konkreten Poesie erscheint – paradox gesagt – die Identität und zugleich die Differenz von Zeichen und Begriff (...)*“⁹ Die von Gappmayr festgehaltene Gleichzeitigkeit der Identität und Differenz von Begriffserscheinung und Begriffsbedeutung,



Maßstab, 1994, Neon, Ausstellungsansicht *Keep at it*, Häusler Contemporary, Lustenau, 2016, Foto: Wolfgang Stahl

die gerade durch die poetische Engführung von Begriff und Begriffenem erkennbar wird, verwickelte die Sprache in eine Autoreflexion, die in der strukturalistischen und poststrukturalistischen Linguistik, bzw. in den Arbeiten der Wiener Gruppe sowie Peter Weibels eine gesellschafts- und machtanalytische Ausrichtung erfuhr. Weibel konnte sich in seiner Aufforderung, anstatt der Beziehung der Wörter zueinander, das Verhältnis von Sprache und Gesellschaft zum Thema der Kunst zu machen, auf Oswald Wiener berufen, der die Aufgabe der Wiener Gruppe u.a. darin gesehen hatte, „*dass wir (...) nicht nur am Verhältnis der Worte in bestimmten sprachlichen Situationen interessiert (waren), sondern auch an der Steuerung konkreter Situationen durch den Sprachgebrauch.*“¹⁰

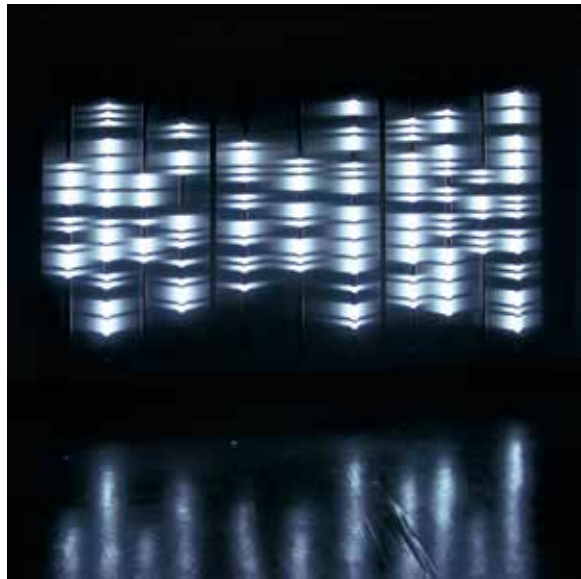
Kowanz übersetzt die Tradition der konkreten Poesie ins luminare Bildhafte, Objekthafte und Installative.

Sie steuert mittels Sprache und Licht die Wahrnehmung auf die konkreten Wahrnehmungsbedingungen hin und bedient sich dazu noch des Spiegels. Auch der ist – buchstäblich und sinnbildlich – ein Medium der Reflexion, das der Sichtbarkeit und dem Erkennen dient und dabei selbst dem Blick und Bewusstsein zu entweichen trachtet. Betrachtet man sich im Spiegel, verliert man ihn gewöhnlich aus den Augen, konzentriert man sich aber auf ihn selbst, droht einem das eigene Bild und der Blick in die eigenen Augen, auf das eigene Sehen zu entgleiten.

Die wechselseitige Erhellung von Sprache und Licht findet im Medium des Spiegels eine Möglichkeit der Potenzierung, da aus der Zweierbeziehung ein Dreiecksverhältnis mit neuen Perspektiven entsteht. Die Flüchtigkeit und Immaterialität des Lichtes und der Sprache können im Spiegel zur Abbildung



Keep at it, Ausstellungsansicht, Häusler Contemporary, Lustenau, 2016, Foto: Wolfgang Stahl



Wir schwimmen in der Linie und tauchen sporadisch ins Mosaik, 2002, Leuchtstofflampen, Acrylglasrohre, Lack, Edelstahl, Foto: Matthias Herrmann

gelangen und diesem dabei zur Selbstabbildung verhelfen. Er wird in seiner Selbstbespiegelung zur Abbildungsfalle für die Wahrnehmung, indem er die Möglichkeit schafft, das eigene Sehen, den eigenen Körper wie von außen in den Blick zu bekommen, also jenen blinden Fleck, der die Selbstwahrnehmung und die Wahrnehmungswahrnehmung unterbindet, zu korrigieren. Der gespiegelte Spiegel vermag aber nicht nur diesen Mangel zu beheben, sondern kann auch ein geradezu überschäumend redundantes Bild der Wirklichkeit entwerfen, denn die Vorstellung des Unendlichen und Grenzenlosen lässt sich mit den sich bespiegelnden Spiegeln faktisch visualisieren. Die Spiegel ermöglichen mit den scheinhaften, räumlich-architektonischen Erweiterungen auch die visuelle Entgrenzung der konkreten Poesie bzw. die poetische Visualisierung des Grenzenlosen. Sie entzünden ein wahres Feuerwerk von Wechselspielen, um nicht zuletzt der Rolle des Betrachters und der Wahrnehmung selbst ein Spiegelbild zu verschaffen.

Der Blick in den Spiegel, im bezeichnenderweise doppeldeutig als *Light Space* apostrophierten Raum der Biennale, mit den sich ins Unendliche fortspielenden Morseschleifen über die Eckdaten des Internet erinnert an die Ortlosigkeit des Subjekts in der tele-



Light Steps, 1990, Leuchtstofflampen, Ausstellungsansicht Museum of Contemporary Art, Sydney, 2015, Foto: Alex Davies

matischen Gesellschaft und verweist darauf, dass sich das euklidische Welt- und Raumbild unter den Bedingungen der Mediatisierung und der Virtualisierung von Realität aufgelöst hat. Mit dem Fluidum telematischer Welten hat sich die Künstlerin auch schon in früheren Arbeiten befasst. So handeln beispielsweise *Another Time* (2003) oder *Another Place* (2003) als spiegelnde Lichtschriften von dynamischen dekonstruierten Zeit- und Ortsbestimmungen. Sie schreiben auch die für die frühen Malereien charakteristische Verknüpfung von Beleuchtungswechsel und veränderlicher Werkerfahrung fort und um, indem sie verdeutlichen, dass die Bilderscheinung immer auch eine Funktion der Blickperspektive und des damit verbundenen, wechselnden Lichteinfalls ist. Man nimmt mit dem sich verändernden Bildfeld das eigene Sehen als perspektivischen wie auch perspektivierenden Akt bzw. als Interpretationsgeschehen wahr, dessen Ergebnisse immer und unausweichlich vorläufig und ortsabhängig sind.

Auf die *Interpenetration*¹¹ von realem und virtuellem Raum verweist auch die Arbeit mit dem Titel *Wir schwimmen in der Linie und tauchen sporadisch ins Mosaik* (2002), die einen Satz des Medientheoretikers Vilém Flusser als mosaikartigem Patchwork aus Morsezeichen zitiert. Das Werk handelt von der Medienrealität und deren Einfluss auf unser Verhalten. Sie visualisiert den Inhalt des Satzes, indem sie dessen Linearität in ein mosaikartiges All Over verwebt, in das der Blick unwillkürlich eintaucht ohne dauerhaft darin verweilen zu können - als ob man sich sporadisch durch die virtuelle Bild- und Informationswelt zappen, und sein Verhalten deren flackernder Unruhe anpassen würde.

Die hier bereits anklingende Vorstellung des Internet als maritimer Ort, als *Ozean der Möglichkeiten* oder als *flüssiges Datenmeer* auf dem man surfen und in das man eintauchen kann, stellt - neben seiner verkehrstechnischen Apostrophierung als Datenaubahn oder Datenhighway in einer mediatisierten Hochgeschwindigkeitsgesellschaft - jene zentrale sprachliche Metaphorisierung dar, die sich geschichtlich aus der Gegenüberstellung von Festland und Meer herleitet: „*Während das Land – als das dem Menschen gemäße Element – als Sphäre des Realen gelten konnte, war das Meer gleichbedeutend mit dem Unbekannten, dem nur der Möglichkeit nach Vorhandenem. Die Neugier auf dieses Fremde und Unbekannte war der Antrieb, um sich aus der vertrauten Welt in die neue zu wagen. Mit jeder Expedition und mit jeder Entdeckungsreise nahm jedoch der Vorrat des ehemals Undurchdringlichen und Unerklärlichen, des Fremden und Geheimnisvollen ab (...). Die Frage (...) ist, ob sich in der (...) Entwicklung des Internet dieser Vorgang nicht wiederholt. (...) Der strikte Gegensatz zwischen real und virtuell scheint damit ebenso zu verschwinden wie schon zuvor der zwischen Land und Meer.*“¹² An einem Ort wie Venedig, wo die Landgewinnung bzw. die Urbanisierung des Meeres omnipräsentes Spektakel ist, gewinnt dieser allgemeine Vergleich eine lokalspezifische Note, die auch in Kowanz' loop- und wellenartiger Leuchtschrift mitschwingt.

Ihre spiegelbildliche Visualisierung des Internet – nahe am Wasser der Lagunenstadt – entwirft einen unendlich und grenzenlos erscheinenden Raum. Es ist ein in den realen Raum eingeschriebener virtueller Raum, der die Wahrnehmung der vorgegebenen Raumverhältnisse verändert und erweitert. Diese

Erfahrung der raumgenerierenden und –modulierenden Eigenbewegung vor der Spiegelarbeit kann als Verweis auf die Userfunktion verstanden werden: „*Die entscheidende Erfahrung, die jeder Nutzer im Netz machen kann, ist die, dass Räume durch seine Aktivitäten entstehen und durch mangelnde Aktivität auch wieder verschwinden können. (...) Die Entwicklung des Internet trägt mit dazu bei, Raum nicht mehr länger als gegebene Konstante zu verstehen, als Behälter oder Rahmen, in dem sich Soziales abspielt, sondern als durch soziale Praktiken erst Erzeugtes aufzufassen und damit von Räumen auszugehen, die es nicht immer schon gibt, sondern die erst durch Handlungen und Kommunikation hervorgebracht werden.*“¹³ So gesehen reflektiert Kowanz' Arbeit die dem Internet inhärenten Mechanismen und beinhaltet ihr Porträt des Web nicht nur in verschlüsselter Form dessen historische Eckdaten, sondern in spiegelbildlich-metaphorischer Erscheinung auch dessen Raumideologie. Zu dieser gehört mit dem Zugriff auf immer mehr Informationen und Vernetzungen aber auch der zunehmende Kontrollverlust über eigene Daten und deren Verwendung. Als ob der in die Unendlichkeit und ins Bodenlose entschwindende Spiegelraum, der dem Blick die Kontrolle über fixe Raumkoordinaten entzieht, zum Verweis eines netzbedingten Entzuges von Eigenkoordination und Selbstbestimmung würde.

In den unendlichen Weiten der Spiegelbilder und –räume vervielfachen sich auch die Betrachter. So wie die anderen bekommt man sich auch selbst von außen in den Blick, erkennt sich als Einer unter Vielen mit erhellender Einsicht: „... *sich mit den Augen anderer zu sehen, die Haltung des Zuschauers gegenüber sich selbst einzunehmen, ist aber nichts anderes als eine Form der Distanznahme zu sich selbst, Voraussetzung von Selbstreflexion. Zu sich selbst die Haltung des Zuschauers einzunehmen bedeutet, sich selbst eine Rolle spielen zu sehen, bedeutet mithin, diese nicht als natürliche Gegebenheit, sondern als Produkt einer eigenen subjektiven Hervorbringung zu begreifen. Eine solche Distanzierungs-fähigkeit impliziert mit anderen Worten Performanzbewusstsein.*“¹⁴ Der hier von Juliane Rebentisch im Zusammenhang ihrer *Ästhetik der Installation* erörterte Selbstreflexion, erfährt in der Kognitionstheorie von Wolfgang Prinz noch



Switch Over, 2016, Ausstellungsansicht Galerie Nikolaus Ruzicka, Salzburg, Foto: Ulrich Ghezzi

eine weitere Differenzierung, indem der Spiegelbegriff auch metaphorisch eingesetzt wird: „*In Zusammenhang mit der Selbsterkenntnis und der Selbstreflexion begegnet man auch einer metaphorischen Verwendung (...), die sich auf soziale und nicht auf physische Spiegel bezieht. Die anderen dienen dem Selbst als Spiegel. Personen können dadurch zu einem Selbstverständnis gelangen, daß sie sich selbst (und ihre Handlungen) in anderen Personen (und deren Handlungen) widerspiegeln – daß heißt, indem sie zu verstehen lernen, wie ihr Verhalten von anderen wahrgenommen, verstanden und bewertet wird.*“¹⁶ Dass die Selbstwahrnehmung im Spiegel als Fremder unter Fremden, zur Selbsterkenntnis führen kann, hat auch Vilém Flusser auf den Punkt gebracht: „*Im Spiegel objektiviert sich das Subjekt, kommt als Objekt außer sich, um wieder zu sich zu kommen. Der Spiegel ist also ein dialektisches Werkzeug: er verfremdet, um die Verfremdung zu überwinden (...).*“¹⁷

Diese erkenntnistiftende Funktion aktiviert Kowanz, indem sie dem Spiegel durch Selbstbespiegelung jene Falle baut, in der die Wahrnehmung selbst wahrnehmbar wird. Gerade durch unendliche Verdichtung und Verschachtelung von Licht, Sprache und Spiegel schafft Kowanz jene Distanz für den Betrachter, die ihm Klarheit über die eigene Rolle im Wahrnehmungs- und Interpretationsgeschehen verschaffen kann und die zentralen Parameter dieser Kunst vor Augen führt: Präzision und Entgrenzung, punktgenaue Definition und reflexive Offenheit als einander bedingende, relativierende und interpretierende Kriterien.

1) Robert Fleck: *Dem Videotod zu entkommen, sich zu neuem Leben zu erlösen – Die psychisch-biogenetische Historienmalerei von Brigitte Kowanz und Franz Graf*, in: *Brigitte Kowanz / Franz Graf*, Ausst.-Kat. Galerie Nächst St. Stephan, Wien 1983, S. 50 – 55; hier S. 52

2) Paul Virilio: *Die Auflösung des Stadtbildes* (1984), in: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie – Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1800, Frankfurt am Main 2006, S. 261–273, hier: S. 270

3) Manfred Frank, in Florian Rötzer (Hg.), *Denken das an der Zeit ist*, Edition Suhrkamp Bd. 406, Frankfurt am Main 1987, S. 110

4) Ebda.

5) Jean-Francois Lyotard: *Grabmal des Intellektuellen*, Böhlau Verlag, Graz / Wien 1985, S. 73 (erstmalig erschienen in *Le Monde* am 8.10.1983)

6) Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Edition Suhrkamp 2318, Frankfurt am Main 2003, S. 81

7) Ebda.

8) Wolfgang Max Faust: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur. Vom Kubismus bis zur Gegenwart*, Dumont Verlag, Köln 1987, S. 10

9) Heinz Gappmayr: *Die Poesie des Konkreten*, in: *Opus - Gesamtverzeichnis der visuellen und theoretischen Texte 1961 – 1990*, Mainz 1993, S. 44 f (Original in: H.G.: *Die Poesie des Konkreten, Zeichen IV*, Karlsruhe 1965

10) hier zitiert nach: Peter Weibel: *Kontext-Theorie der Kunst*, in: *Kritik der Kunst - Kunst der Kritik*, München – Wien 1973, S. 65-69, S. 69

11) Markus Schroer: *Räume, Orte, Grenzen – Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raumes*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1761, Frankfurt am Main 2006, S. 253

12) Ebda.

13) Ebda., S. 275

14) Ebda., S. 274

15) Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, siehe Zit. 6, S. 69. Rebentisch erörtert darin die „Theatralisierung“ des Betrachters, die Michael Fried in Fortführung der Rousseau'schen Kritik am Schauspielersischen und in seiner eigenen Kritik am Wahrnehmungsbegriff der Minimal Art noch als Selbstentfremdung attackierte. Sie bestimmt sie, im Gegensatz zu Fried, „auch als eine Figur ästhetischer Selbstreflexion.“ (S. 70)

16) Wolfgang Prinz: *Selbst im Spiegel – die soziale Konstruktion von Subjektivität*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2169, Berlin 2016, S. 91/92

17) Vilém Flusser: *Minkoffs Spiegel*, in: Stefan Bollmann, Edith Flusser (Hg.), *Lob der Oberflächlichkeit – Für eine Phänomenologie der Oberflächlichkeit der Medien* (Vilém Flusser – Schriften, Bd. 1); Bollmann, Mannheim 1995, S. 227 – 232, hier: S. 227



Now I See, 1999, Leuchtstoffröhren, Fluoreszenzfarbe, Acrylglas und Lack, Ausstellungsansicht *Reunion*, Galerie Krinzinger, 2017, Foto: Tamara Rametsteiner, Courtesy Galerie Krinzinger



Brigitte Kowanz, Foto: Alfred Weidinger, © Bildrecht, Wien 2017

Brigitte Kowanz

1957 geboren in Wien, lebt und arbeitet in Wien.

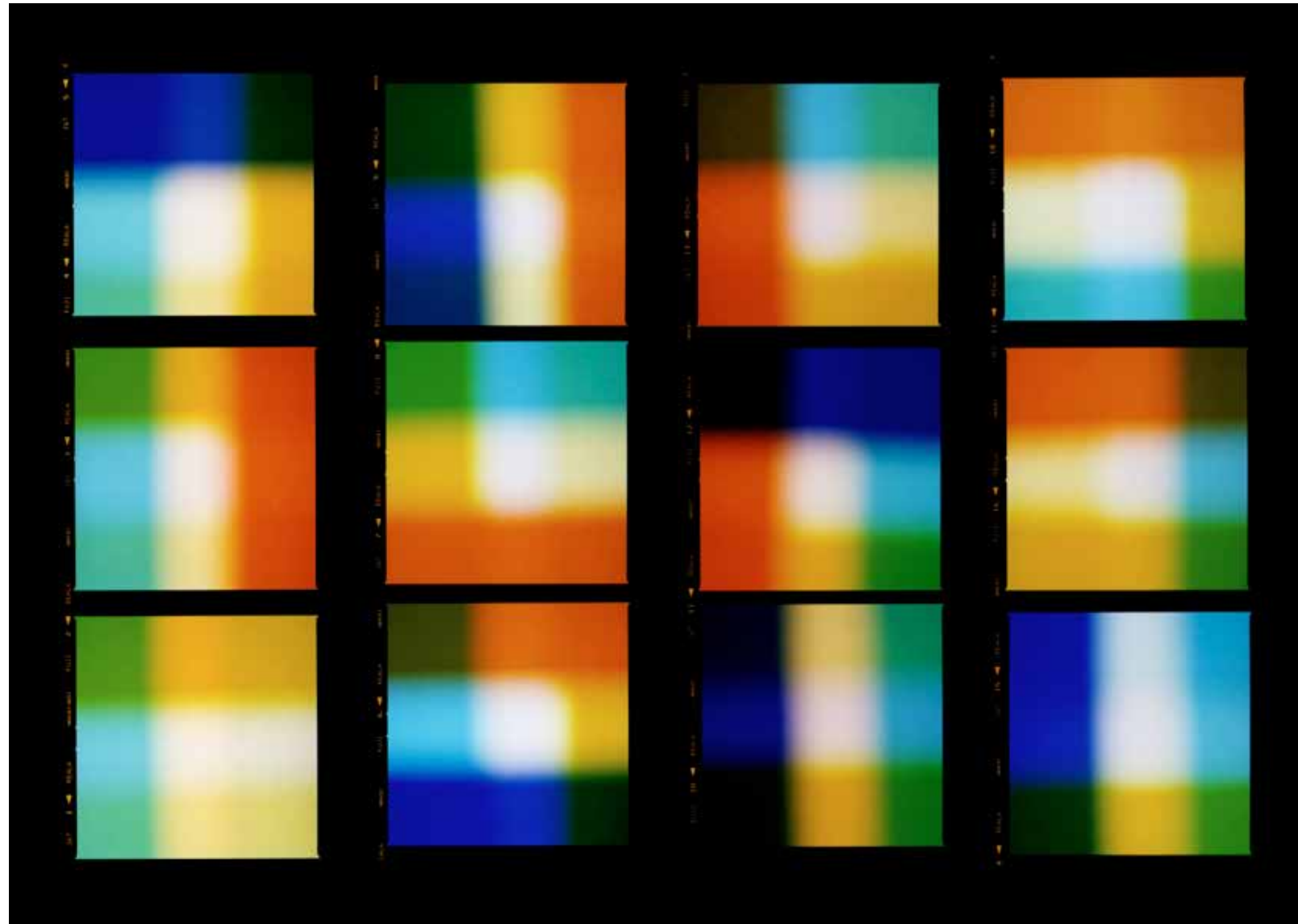
1975–1980 Studium an der Universität für angewandte Kunst Wien. Seit 1997 Universitätsprofessorin für „Transmediale Kunst“ an der Universität für angewandte Kunst Wien. Auszeichnungen (Auswahl): 1996 Österreichischer Kunstpreis für Bildende Kunst, 2009 Großer Österreichischer Staatspreis für Bildende Kunst (nach Maria Lassnig als zweite Frau ausgezeichnet). Arbeiten befinden sich in zahlreichen internationalen Sammlungen, darunter Fundación ARCO, Madrid, Borusan Art Collection, Istanbul, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, Wien, MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien und Museion – Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Bozen.

Einzel- und Gruppenausstellungen, Teilnahme an Kunstbiennalen und permanente Installationen (Auswahl):

2017 57. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia; 2016 CorpArtes, Santiago de Chile; 2016 Sharjah Art Foundation, Sharjah; 2016 21er Haus, Wien; 2015 Auckland Art Gallery, Auckland; 2013 MCA Museum of Contemporary Art Australia, Sydney; 2012 MACRO Museo d'Arte Contemporanea di Roma, Rom; 2012 Borusan Contemporary, Istanbul; 2012 Hayward Gallery, London; 2010/2011 Staatsbrücke, Salzburg; 2010 MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien; 2006 ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe; 2005 Zentrum für Internationale Lichtkunst, Unna; 2001 Shanghai Art Museum, Shanghai; 2000 Fondation Bayerle, Basel; 1993 Secession, Wien; 1990 Biennale of Sydney; 1987 Biennial de São Paulo; 1984 Aperto - La Biennale di Venezia, Venedig; 1981 Museen der Stadt Köln. www.kowanz.com



Brigitte Kowanz, *Spatium*, 2006, Neon, Acrylglas,
Installationsansicht *Cut a Long Story Short*, 2012, Borusan Contemporary, Istanbul



Lightflow_Coloured Glass / Mixed, Blattkopie, 21 x 31 cm, 2013



Lightflow_Coloured Glass / Connected, 85 x 170 cm, 2014–2016 und Lightflow_Coloured Glass / Mixed, 150 x 150 cm, 2013
Landesgalerie am OÖ Landesmuseum, Linz, Ausstellungsansicht Bauhaus - Beziehungen Oberösterreich, 2017, Foto: Rainer Iglar



5-teilige Installation Lightflow_Monochromes / Primary Colours, 150 x 500 cm, 2004, Ausstellungsansicht 2017 mit Arbeiten von Markus Schinwald und Keith Haring, Kunstmuseum Lentos, Linz

Anton Kehrer / Aktuelle Ausstellungen

Die zyklisch angelegten Foto-Licht-Installationen des oberösterreichischen Künstlers Anton Kehrer sind Ergebnisse einer fotografischen Auseinandersetzung mit Licht und Farbe. Aus verschiedenen Lichtquellen und -formen werden einzelne Farbfrequenzen herausgelöst und in ihrer Verhältnismäßigkeit zusammengestellt. Das Ergebnis sind einzelne Farbflächen, die einer geometrischen Ordnung folgen und der Bildfläche eine eigene Räumlichkeit verleihen. Sie sind teils geprägt durch die Dichte von Farb- und Lichtmodulation, teils durch starke Konturen, die sich voneinander abgrenzen.

Kehrer gelingt es, verschiedene künstlerische Medien in ihren Grundelementen Farbe, Fläche und Raum mit Mitteln der Fotografie zu erfassen und gleichzeitig die medialen Grenzen aufzulösen. Er schafft damit einen künstlerischen Zugang, der die Harmonie zwischen den Lichtfarben aufgreift und neu interpretiert. Die Übersetzung von Lichtfrequenzen in fotografische Farbabstufungen hat eine wesentliche malerische Komponente, die sich von der reinen Fotografie abgrenzt. Kehrer referiert damit auf den Bauhaus-Künstler László Moholy-Nagy, der bereits 1928 das Licht im Zusammenhang mit Fotografie als ein eigenständiges Medium formulierte.

Zu den verschiedenen Lichtquellen, die Kehrer analysiert, gehört vor allem das künstliche Licht, wie es etwa an Leuchttafeln von gewerblichen Unternehmen aufscheint. Die Verwendung von künstlerischer Farb- und Lichtästhetik beispielsweise für Leuchtreklamen zeigt die Vielfalt möglicher Wahrnehmungsebenen auf. Entscheidend ist, das Gegenständliche wieder zurück zu seinem Ursprung zu führen und lesbar zu machen. Statt vordergründige, narrative Inhalte schafft er klare Gegenbilder, die auf der Grundlage menschlicher visueller Wahrnehmung basieren. Er stellt damit gleichzeitig Werbestrategien in Frage, die sich die farbpsychologische und emotionale Wirkung nutzbar machen.

Dr. Inga Kleinknecht

OÖ. Landesmuseum, Kuratorin und Leitung – Sammlung Moderne und Zeitgenössische Kunst

Landesgalerie am OÖ Landesmuseum, Linz (Beteiligung),
„Bauhaus - Beziehungen Oberösterreich“, bis 27. 08. 2017
Kunstmuseum Lentos, Linz (Beteiligung),
„die Sammlung - Klassiker, Entdeckungen und neue Positionen“, bis 10. 09. 2017
OÖ Wohnbau-Galerie im Blumau Tower, Linz (Personale),
„Lightscape“, bis 31. 10. 2017
Stadtgalerie im Lebzelterhaus, Vöcklabruck (Personale), 25. 09. – 07. 10. 2017
Kunstmuseum Lentos, Linz (Beteiligung),
„Sterne - Kosmische Kunst von 1900 bis heute“, 28. 09. 2017 – 14. 01. 2018

Anton Kehrer

1968 geboren in Linz. 2001 Diplom Kunstuniversität Linz – MK visuelle Mediengestaltung. Mitglied der Künstlervereinigung Maerz.

Seit 1990 zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland, zuletzt: 2015 Georg Kargl Fine Arts, Wien „Transparency“ / 2015 Museum im Kulturspeicher, Würzburg „Lichtbild und Datenbild - Spuren konkreter Fotografie“ / 2016 MAC-Museo d'Arte Contemporanea, Lissone „Premio Lissone“ / 2017 die Kunstsammlung des Landes OÖ, Linz „Aspekte: Farbe!“
www.antonkehrer.com



Lightscape, hinterleuchteter Fotoprint, 250 x 270 cm, 2017, OÖ Wohnbau-Galerie, Linz

Bilder, direkt aus der Natur gemacht, wie ein neugeborenes Kind, ohne direkte Tradition: Das gehörte zu meinem Traum. Die Inspiration und die Ausführung in einem neuen, nicht abgegriffenen System. Max Weiler, 1972



Max Weiler, *Weitgestreckte Landschaft*, 1983, Eitempera auf Leinwand, 200 x 680 cm, Courtesy W&K Wienerroither & Kohlbacher, Foto: Thomas Strobl



Max Weiler, *Vor*, 1961, Eitempera auf Leinwand, 195 x 205 cm, Courtesy W&K Wienerroither & Kohlbacher, Foto: Thomas Strobl



Max Weiler, *Wie eine Landschaft, steile Felswände*, 1963, Eitempera auf Spanplatte, 139 x 81 cm, Courtesy W&K Wienerroither & Kohlbacher

Max Weiler, *Wie eine Landschaft, wie abgebrannt*, 1963, Bleistift und Eitempera auf Leinwand, 50 x 115 cm, Courtesy W&K Wienerroither & Kohlbacher

Max Weilers malerischer Kosmos

Ausstellung im Palais Schönborn-Batthyány, Wien

Max Weilers Schaffen umfasst eine Spanne von mehr als siebzig Jahren und weist eine große Konstanz und malerische wie auch zeichnerische Qualität auf. Das Spektrum seines Werkes reicht von den frühen Aquarellen auf Papier der späten 1920er-Jahre, als der 1910 in Absam bei Hall geborene Künstler dem Bund Neuland beitrug, über die expressiven Bilder der Nachkriegszeit und die chiffrierten Naturdarstellungen der 1950er-Jahre wie die eindrucksvolle Werkgruppe „Wie eine Landschaft“ und später die „Landschaften auf tönenden Gründen“, bis zum Kosmos des Spätwerks. Nun zeigt die Galerie Wienerroither & Kohlbacher im Palais Schönborn-Batthyány eine Ausstellung mit Werken des Künstlers aus den frühen 1960er- und 1980er-Jahren.

MAX WEILER /
aus 1960–63 und 1980–83
Ausstellung bis 31. August 2017
W&K Wienerroither & Kohlbacher
Palais Schönborn-Batthyány
Renngasse 4, 1010 Wien
www.w-k.art

Weilers Werk, das nicht zuletzt durch das Engagement seiner zweiten Frau Yvonne J. Weiler in Ausstellungen überaus präsent war, erzielt bis heute einen hohen Marktwert. So wechselte 2015 bei einer Auktion im Wiener Dorotheum das großformatige Gemälde „Welt des Wachstums“ aus dem Jahr 1987 mit einem Rekordpreis von nahezu 400.000 Euro den Besitzer. Das bis heute ungebrochene Interesse an seinen Werken ist vor allem der Qualität des Oeuvres geschuldet sowie der Eigenständigkeit der Formensprache und der Bildkompositionen, die Weiler stetig weiterentwickelte. Dazu kommt, dass Weilers Bilder sich heute in großen Museen und Privatsammlungen befinden und nur noch selten in den Handel kommen.

Die Ausstellung im Palais Schönborn-Batthyány wurde von den Galeristen Lui Wienerroither und Eduard Kohlbacher in Zusammenarbeit mit dem Sohn von Yvonne J. Weiler, Robert Najar, entwickelt, der den Nachlass Weilers betreut und aktuell an einem Werkverzeichnis über die Gemälde arbeitet. (Das Werkverzeichnis über die Zeichnungen wurde ab 2008 von Regina Doppelbauer in einem Forschungsprojekt der Albertina erarbeitet.) Die Schwerpunktsetzung auf wenige Jahre war Robert Najar wichtig, denn anders als eine Retrospektive wird dadurch ein detaillierterer und vertiefender Blick auf das Werk möglich, der auch anschaulich dokumentiert, wie vielschichtig Weilers Formensprache war.

Weilers Bildkonzepte waren nie abgeschlossen, sondern wurden in vielen Variationen weiterentwickelt, um stets neue Möglichkeiten zu entwickeln. Wie sehr der Künstler seine Bilder reflektierend betrachtete und sich bewusst wieder Neues erarbeitete, zeigt ein Eintrag des Künstlers in seine Tag- und Nachtheft von 1960: „Der Plan von Dezember 1957: ‚Flecken in steinähnlichen Formen‘ war gut, ich kann ihn aber nicht mehr weiterführen. Das Beste scheint ich in ‚Oben roter Fleck‘ erreicht zu haben. Ich möchte nun wieder stark farbige Sachen machen, in freier und flüssiger Malweise, deren mein Wesen auch bedarf. Zwischen ‚Oben roter Fleck‘ und ‚Als alle Dinge‘ bin ich eingespannt.“

Sowohl das eindrucksvolle Leinwandbild „Sein (Malerei – oben roter Fleck)“, das bereits im erweiterten Untertitel auf den kommenden Zyklus „Als alle Dinge ...“ verweist, wie auch eine Auswahl aus den beiden Zyklen zu „Als alle Dinge ...“ sind in der Ausstellung zu sehen. Darin interpretiert Weiler

Meister Eckharts Text aus dem Buch der Weisheit: „Als Alle Dinge im tiefen Schweigen lagen und die Nacht in der Mitte ihres Laufes war, da kam vom Himmel, vom königlichen Throne, o Herr, Dein allmächtiges Wort.“ Eine eindrucksvolle gestische Malerei mit Eitempera, die inhaltlich auch mit dem frühen „Weihnachtsbild“ von 1934 in Verbindung steht. Der Zyklus bildet zusammen mit Gouachen und Skizzen eine geschlossene Sequenz und eröffnete für das weitere Werk ein Spektrum an neuen formalen Möglichkeiten. Weiler konzipierte fortan in großen Zusammenhängen und reduzierte das Gegenständliche auf das Autonom-Malerische. „Nun hatte ich den Traum von 1932 erfüllt“, schrieb Weiler. „Nun hatte ich das, was man sieht, adäquat ausgedrückt. Gleichzeitig hatte ich die völlige Freiheit im Gebrauch der malerischen Mittel bei Festlegung auf die Eitempera erreicht.“ Max Weiler gilt bis heute als Doyen der österreichischen Malerei, nicht zuletzt durch die Werkserie „Wie eine Landschaft“, die unmittelbar auf den Zyklus „Als alle Dinge ...“ folgte und eine weitere Variante von Weilers Schaffen zeigt – sowohl in der Wahl der Farben als auch in der Konzeption des Bildraums. Im Gegensatz zu „Als alle Dinge ...“ sind diese Bilder nicht „laut, eindringlich, nicht mächtig“, wie Weiler schrieb. Allein aus der Farbe heraus entwickelte er Leinwände von größter Spannung und Dynamik.

Neben seinem malerischen Werk hinterließ der 2001 im Alter von 90 Jahren verstorbene Künstler auch ein eindrucksvolles grafisches Werk, aus dem eine prägnante Auswahl in Korrespondenz zu den Eitemperabildern in der Ausstellung präsentiert wird. Anfang der 1980er-Jahre begann Weiler zudem mit handgeschöpftem Papier aus dem Waldviertel zu arbeiten. Die Bilder der frühen 1980er -Jahren zeigen auch eine Verbindung der beiden Medien, indem Weiler die zarte Linie der Zeichnung auf die weiße Leinwand setzte und fast aquarellartig mit der Eitempera einzelne Partien farbiger gestaltete – in einem subtilen Gleichgewicht von Farbe und Linie sowie mit großer Poesie. So entstanden Leinwände, in denen sich „unabhängig vom Gegenstand eine eigene Welt, eine Strichwelt darstellt“, so Weiler, und in der sich die große Welt der Natur ebenso wiederfindet wie die „Naturformen aus der Nähe“.

Silvie Aigner
Dieser Text wurde im PARNASS 02/2017 erstveröffentlicht



MAX WEILER

AUS 1960–63
UND 1980–83

W&K
WIENERROITHER & KOHLBACHER

PALAIS SCHÖNBORN-BATTHYÁNY
Renngasse 4, 1010 Wien
Di – Fr, 14.00 – 17.00 Uhr | www.w-k.art

19.05.–31.08.2017

ART SALZBURG

Kunstsalon und Skulpturengarten

in der Sala Terrena und dem Hof Dietrichsruh | bis 27. August 2016

Im Sommer 2015 öffnete der Kunstsalon im einstigen Gartensaal der fürstbischöflichen Residenz erstmals seine Pforten für das internationale Festspielpublikum. Namensgebende Idee war der kreative Gegenentwurf zu den konventionellen Kojen-Kunstmessen: in einzigartiger Atmosphäre, unter den Renaissance-Fresken der Sala Terrena präsentieren sechs renommierte Galerien aus Österreich und Deutschland im offenen Display einer kuratierten Zusammenschau charakteristische Spitzenwerke ihres jeweiligen Programms. 2016 wurde die Ausstellung mit einem Skulpturengarten im angrenzenden Hof Dietrichsruh erweitert – monumentale Werke des 19. und 20. Jahrhunderts und der Gegenwartskunst standen in Korrespondenz mit der historischen Architektur. Insgesamt gehen die Bereiche und Räume der Art Salzburg fließend ineinander über und eröffnen dem Besucher stets neue, unerwartete Blickperspektiven und überraschen – bei aller Vielfältigkeit – mit harmonischer Nachbarschaft der ausgestellten Exponate.

Sechs Galerien sind dieses Jahr im Kunstsalon und Skulpturengarten vertreten: Johannes Faber, Galerie Konzett, Galerie Ruberl, Thomas Salis, Wienerroither & Kohlbacher und Beck & Eggeling.

Johannes Faber kommt mit großen Namen der Lichtbildkunst – zentrale Gebiete seiner Galerie sind österreichische, tschechische und amerikanische Fotografien der Klassik und Gegenwart. Im Kunstsalon Art Salzburg werden unter anderen spektakuläre Aufnahmen von Dennis Hopper, Germaine Krull, August Sander und Edward Weston ausgestellt.

Im Fokus der Sammlung der **Galerie Konzett** steht der Wiener Aktionismus im Kontext internationaler Kunstströmungen von 1960 bis heute. Das Ausstellungsprogramm der Galerie ist themenorientiert und verbindet auf interdisziplinärer Ebene die ursprüngliche Sammlung der Galerie, also vorrangig performative und aktionistische Tendenzen der 1960er Jahre mit aktuellen künstlerischen Positionen. Werke von Günter Brus, Maria Lassnig, Otto Muehl, Rudolf Polanszky, Arnulf Rainer, Miroslav Tichy und Franz West bilden die Highlights in Salzburg. Die **Galerie Ruberl** hat sich auf die klassische Moderne bis hin zu den österreichischen Künstlern der Avantgarde nach 1945 spezialisiert. Seit vielen Jahren beschäftigt man sich dort mit frühen Arbeiten von Oskar Kokoschka, Zeichnungen und Gouachen aus den 1910er Jahren sowie expressiven Aquarellen aus der Dresdner Zeit. Arnulf Rainer ist mit Werken aus verschiedenen Schaffensphasen von den 1950er bis 1980er Jahren vertreten; auch die künstlerischen Fragestellungen von Joseph Beuys werden ihren Platz im Kunstsalon behaupten.

Thomas Salis zeigt Meisterwerke der deutschen und französischen klassischen Moderne und ausgewählte Protagonisten internationaler Nachkriegskunst, in diesem Jahr werden Marc Chagall, Joan Miró, Pablo Picasso, Antoni Tàpies und andere wichtige Meister vertreten sein. Ihre Werke ergänzt Thomas Salis ästhetisch reizvoll mit intuitiv-vitaler Kunst außereuropäischer Ethnien.

Wienerroither & Kohlbacher, Experten für die fulminante Kunstszene der österreichischen Jahrhundertwende rund um Klimt und Schiele, haben in den letzten Jahren ihr Repertoire ausgedehnt. Das Galerieprogramm erweitert sich um Werke von Lyonel Feininger, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Max Weiler, Alfred Kubin, Maria Lassnig und Oskar Kokoschka.

Beck & Eggeling mit Sitz in Düsseldorf und Wien bringt Kunst in den Facetten von Impressionismus, Expressionismus sowie zeitgenössische Strömungen nach Salzburg, wichtiger Schwerpunkt sind Künstler der Gruppierung ZERO wie Heinz Mack und Otto Piene sowie auch Morio Nishimura.

Die teilnehmenden Galerien des Kunstsalons bestücken auch den Skulpturengarten mit Werken von Joannis Avramidis, Alfred Hrdlicka, Otto Boll, Karl Prantl, Christian Eisenberger, Andraes Urteil, Wander Bertoni, Morio Nishimura und Bernar Venet.



Skulpturengarten mit Werken von Alfred Hrdlicka und Christian Eisenberger



Kunstsalon mit Werken von Alfred Kubin, Arnulf Rainer, Rudolf Hoflehner und Max Weiler



Werke von Arnulf Rainer, Bertozzi & Casoni, Lucio Fontana, Kwang Juong Chun und Heinz Mack



Michael Kos, *Black Trinity*, 2016 und *Requiem*, 2016, Bildraum Bodensee, Foto: Petra Rainer, © Bildrecht, Wien 2017



Claudia Märzendorfer, *code, a matter of form*, 1996, Bildraum Bodensee, Foto: Harald Gmeiner, © Bildrecht, Wien 2017



Simeon Jaax, *Heimat im Rahmen*, 2016, Filmstill (Detail), Ausstellung Bildraum 01, 2016, © Bildrecht, Wien 2017

Bildraum – Orte für Kunst Wien und Bregenz

Bildraum - Malerei, Skulptur, Fotografie, Video- und Lichtkunst, Produktdesign und Performance, geballtes Kunstschaffen an drei Orten, sozial-kulturelle Einrichtung und Szenetreffpunkt. Mit den Ausstellungsflächen Bildraum 01 und Bildraum 07 in Wien, sowie dem Bildraum Bodensee in Bregenz, trägt die Bildrecht, die Urheberrechtsgesellschaft für Kunstschaffende in Österreich, in monatlich wechselnden Ausstellungen, Artist Talks und Lesungen aktiv zur Präsenz des zeitgenössischen Kunstschaffens bei. 2013 am pulsierenden Standort in Wien Neubau initiiert, sieht die Bildrecht ihren besonderen Kulturauftrag darin, einen medien- und generationenübergreifenden Austausch innerhalb der Szene zu fördern und die existenzielle Basis von KünstlerInnen österreichweit durch die Einhebung und Verteilung von Tantiemen, durch umfassende Förderprogramme, Residency- und Preisvergaben und ihre Ausstellungsaktivitäten zu stärken.

Raum bieten für die Leidenschaft zur Kunst – das gilt als Leitsatz für die drei Ausstellungsflächen und für das Artist-in-Residence Programm, um das die Bildrecht ab Dezember ihr kulturelles Angebot erweitert. Inmitten des Cultural Clusters der Brotfabrik Wien bietet die Residency ausländischen sowie nationalen KünstlerInnen die Möglichkeit Synergien mit der kreativen Szene vor Ort einzugehen und auf rund 120 m2 Atelierfläche Arbeiten im großen Stil zu realisieren. Open-Studio-Days geben BesucherInnen ab 2018 vertiefende Einblicke in die Methoden und die Projekte der jeweiligen Kunstschaffenden. Auch der Bildraum 01, gelegen direkt im Herzen der Wiener Innenstadt, der Bildraum 07 nahe dem Museumsquartier sowie der Bildraum Bodensee in Bregenz, in Nachbarschaft zu kub und vorarlberg museum, verstehen sich als lebendige Orte der Kommunikation, wo KünstlerInnen miteinander mehr Experiment wagen können als an anderen Schauplätzen des Kunstmarktes. Darunter etwa Claudia Larcher, Anna-Maria Bogner, Claudia Märzendorfer, Christoph Luger, Michael Kos, Elisabeth Cizhak und Gregor Sailer.

Der Bildraum 01 in der Wiener Innenstadt fokussiert sich auf die Präsentation von zeitgenössischer Fotografie und Grafik. Vergangene Präsentationen widmeten sich unter anderem den ausdrucksstarken Bleistiftzeichnungen von Stefan Zsaisits sowie den aktuellen Fotoserien von Sissa Micheli und Florian Rainer. Ab Mitte September zeigt Bildraum 01 in Kooperation mit der Vienna Design Week die Ausstellung von Caroline Heider, deren Arbeiten an der Schnittstelle von Fotografie, Film und Skulptur angesiedelt sind. In der Serie „Wiener Werkstätte“ reproduziert und adaptiert Heider Modeaufnahmen aus den 1920er Jahren, die einst von der Wiener Werkstätte bei Dora Kallmus, alias Madame d’Ora, und Arthur Benda in Auftrag gegeben wurden. Die Künstlerin greift in die historischen Inszenierungen ein, verstärkt Kontraste und zerteilt die Fotos mittels Faltung, nur um sie fehlerhaft und willkürlich erneut zusammensetzen. Der Fehler, das Ungleichgewicht und die bewusst herbeigeführte Verschiebung von Proportionen, werden dabei zum eigentlichen Motiv. Neben den Fotografien werden bei Caroline Heider auch die Vitrinen und Möbel des Bildraum 01 zu Ausstellungsstücken, das Design zum Thema.

Der Bildraum 07 in der Burggasse, Ausstellungsfläche primär für großformatige Arbeiten, Rauminstallationen und Skulpturen, steht dieses Jahr verstärkt im Zeichen der Interdisziplinarität. Nach der Fotografie- und Skulpturausstellung von Herbert Hofer und dem Screening- und Performanceprogramm im Rahmen des Tricky Women Filmfestival, sind bis Mitte August Gerhard Himmers abstrakte Malereien, seine weiten, flimmernden Farbfelder zu sehen, in denen der Künstler mit archaischen Mitteln den negativen Raum untersucht. Im Anschluss zeigt der Bildraum 07, als Vorgeschmack auf das diesjährige Ars Electronica Festival, die neuesten Modelle der niederländischen Fashion-Tech-Designerin Anouk Wipprecht. Mode ist für Wipprecht Ausdrucks- und Kommunikationsmittel, das sie elektronisch und interaktiv gestaltet. Ihre Kreationen umfassen Wearables und Robotik, integrieren Mikroprozessoren und greifen aktuelle Forschungsschwerpunkte

im Bereich der Neurowissenschaften auf. Das gezeigte Hightech-Modell „Agent Unicorn“ misst per EEG die Stressbelastung des Menschen und kann mit der Umgebung interagieren, während das von Anouk Wipprecht erstmalig in Österreich präsentierte Design „SpeakerDress“ den Körper in eine mobile HiFi-Anlage transformiert.

Bildrechts Außenstelle im Westen, der Bildraum Bodensee, betrachtet die bildende Kunst ebenfalls in ihrer Vielschichtigkeit und inkludiert Positionen aus den Bereichen Design und Architektur. Ausstellungen gaben in den letzten Monaten Einblicke in die neusten Arbeiten von Multi-Media-Künstlerin Claudia Larcher, von Produktdesigner Thomas Feichtner (in Kooperation mit dem Werkraum Bregenzer Wald) und zeigten einen Mix aus den künstlerischen Beiträgen des heurigen Poolbar Festivals. Derzeit positioniert sich Johannes Deutsch mit einer Retrospektive inmitten des Vorarlberger Kultursommers. In Zusammenarbeit mit der Artelier Collection Graz thematisiert die Ausstellung „Johannes Deutsch: Im Fokus“ die Verbindung von Musik und bildender Kunst in den Arbeiten des Künstlers. Durch die interaktive Visualisierung zweier simultaner Live-Versionen von Mahlers „II. Sinfonie“ und mit Interventionen zu Robert Schumanns Oper „Manfred“ betreibt Deutsch eine konsequente Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen Malerei und Computerbild, die ihn von Storyboard-Zeichnungen, über computerunterstützte Videos und Thermotransferdrucke zur Mutation einzelner Motive in Bildsequenzen führte. Anhand fünf umfassender Projekte zeigt der Bildraum Bodensee bis Mitte September Deutschs interaktive Medien-Gesamtkunstwerke und synästhetischen Gestaltungen.

Zum Ausklang des Kulturherbsts feiert die Bildrecht das Medium Skulptur. Zum zweiten Mal verleiht sie als Stiftungspartner den mit 10.000 Euro dotierten Dagmar Chobot Skulpturenpreis im Leopold Museum Wien. Dieser Preis vereint neben klassischen Zugängen auch experimentelle Ansätze und Installationen. Intendiert ist die Preisvergabe an KünstlerInnen, deren Werk sich einerseits durch eine eigenständige Formensprache auszeichnet, deren künstlerische Vita andererseits für eine nachvollziehbare oder erwartbare Profilierung in der heimischen Kunstszene steht. Darüber hinaus berücksichtigt der Dagmar Chobot Skulpturenpreis den Aspekt der Unterstützung von Lebens- und Arbeitskosten und tritt für Positionen ein, deren öffentliche Wahrnehmung noch eine Verstärkung verdient. Mit der Verleihung erfüllt sich die Galeristin Dagmar Chobot den Wunsch einer persönlichen, nachhaltigen Förderung eines für sie maßgeblichen künstlerischen Mediums, das sie fast fünf Jahrzehnte lang als Ausstellende, als Kuratorin und als Sammlerin, in den Blickpunkt der Kunstöffentlichkeit gerückt hat. 2017 sind sechs österreichische KünstlerInnen für den Preis vorgeschlagen. Die Diversität unter den nominierten Positionen ist groß, auf die Entscheidung kann man daher besonders gespannt sein.

Günter Schönberger

PROGRAMM | BILDRAUM 01 | BILDRAUM 07 | BILDRAUM BODENSEE

Bildraum 01 | Strauchgasse 2, Wien 1
 FLORIAN RAINER | 4. 8. – 8. 9. 2017
 CAROLINE HEIDER | im Rahmen der Vienna Design Week
 14. 9. – 13. 10. 2017

Bildraum 07 | Burggasse 7-9, Wien 7
 GERHARD HIMMER | bis 18. 8. 2017

ANOUK WIPPRECHT, hosted by Ars Electronica, 25. 8. – 9. 9. 2017

MARBOD FRITSCH | 15. 9. – 16. 10. 2017


Bildraum Bodensee | Seestraße 5, Bregenz
 JOHANNES DEUTSCH | bis 12. 9. 2017
 MAUREEN KÄGI | 7. 10. – 17. 11. 2017

DAGMAR CHOBOT SKULPTURENPREIS 2017

Preisverleihung: Montag, 16. 10., 19 Uhr
 Leopold Museum Wien

CALL FOR APPLICATIONS | ARTIST-IN-RESIDENCE 2017/8

Bewerbungen zur Residency an: residency@bildrecht.at
 Deadline: Mittwoch, 15. 11. 2017



Skulptur | Architektur



Ur-Ich, mechanische Doppeluhr, Durchmesser 3,40m, 2001-2002, Foto: Michael Richter, © Cragg Foundation

Klaus Rinke Review zur Ausstellung DERZEIT

Skulpturenpark Waldfrieden, Wuppertal, Cragg Foundation

Klaus Rinke gehört der zweiten Künstlergeneration in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg an. In dieser Zeit, in den 1950er- und 1960er-Jahren, und noch bis in die Siebziger, reagierten Künstler in Deutschland auf die Vergangenheit und nutzten die historische Chance, die Entwicklungen einer Gesellschaft zu beeinflussen, die noch auf der Suche nach ihrer Selbstdefinition und nach ihrer Rolle in der Welt war. Die Lösung bestand für Klaus Rinke – wie zuvor für Joseph Beuys und andere Künstler der vorigen Generation – in einer Auseinandersetzung mit den umfassenderen Bedingungen und Fragen der menschlichen Existenz: zum Beispiel unser Verhältnis zur Natur, die Umwelt, Überzeugungen, gesellschaftliche, politische und wirtschaftliche Strukturen. Diese Fragen fanden in mehreren anderen Ländern ein Echo bei einer Generation, die enttäuscht war von den Geschichten, den Zielen und Werten der Gesellschaften und Regierungen der Elterngeneration. Klaus Rinke bewegte sich seit den Anfängen seines Werkes im internationalen Kontext einer Generation, die antiautoritär und radikal war und die Kunst als ein Mittel der Veränderung betrachtete. Diese neuartige Auffassung vom Künstler als einem Akteur des Wandels erweiterte das traditionelle Künstlerbild vom egozentrischen Freigeist um eine neue Dimension; sie machte den Künstler oder die Künstlerin zum integralen Bestandteil des Werkes, und manchmal wurden sie selbst zu Kunstwerken. Aus diesem Grund rückten die Rahmenbedingungen von Raum und Zeit, in denen sie agierten, in den Mittelpunkt des Interesses.

In der menschlichen Erfahrung ist das „Hier und Jetzt“ nur ein flüchtiger Moment, der allein durch die Kraft der menschlichen Wahrnehmung entsteht. Daher ist die Gegenwart – der Moment, in dem wir irgendwo zu sein scheinen – eine Kombination aus der physikalischen Zeit, die auch ohne uns weiterläuft, und der menschlichen Wahrnehmung von Zeit: das, was der französische Philosoph Henri Bergson „durée“ („Dauer“) nennt.

Flüssigkeiten sind ständig in Bewegung. Darum ist es schwer, ja praktisch unmöglich, irgendeinen „gegenwärtigen Zustand“ zu definieren. Und so reflektiert Klaus Rinkes Verwendung des Elements Wasser die menschliche Verfassung, in der wir nie in einem absoluten Sinne wissen können, wo wir sind. Die Vorstellung von einem fließenden Kontinuum weckt die Hoffnung auf ein kontinuierliches Objekt – vielleicht unsere eigene Existenz –, doch im nächsten Moment hat es sich weiterbewegt und lässt uns zurück, unfähig, das Unbegreifliche zu begreifen. In unseren Sprachen und in unserem Denken gibt es eine ganze Reihe von gängigen Bezügen zwischen verschiedenen Zuständen des Wassers und der Zeit: Ebbe und Flut, „Time and Tide“, das Meer der Zeit; die Zeit friert ein und verrinnt.

Die menschliche Vorstellung von der Zeit hat sich in einem relativ kurzen Zeitraum grundlegend gewandelt, und es ist noch nicht lange her, dass man die physikalische Dimension der Zeit erkannte. Klaus Rinkes Uhren erinnern uns an die zunehmende Standardisierung und Genauigkeit der Zeitmessung und an ihre Bedeutung für die Wissenschaft, für die Organisation unserer Gesellschaft und vor allem für unsere Wirtschaft, in der jede Millisekunde zählt. Die menschliche Existenz wird immer weniger bestimmt vom Rhythmus des Sonnenaufgangs

und Sonnenuntergangs, von den Jahreszeiten und unseren eigenen biologischen Abläufen; sie wird zunehmend mechanisiert, durchgeplant und reguliert.

Bergson weist darauf hin, dass es, in dem Vergleich zwischen der physikalischen Zeit – die wie gesagt uns nicht braucht und ohne uns weiterläuft – und dem Empfinden von Zeit oder „Dauer“ – das der Mensch hervorbringt –, zwei bedeutende Merkmale gibt: Das eine ist, dass wir unfähig sind zu wissen, wie schnell Dinge in der ultimativen physikalischen Zeit tatsächlich passieren. So können wir während unserer „Lebenszeit“ beispielsweise die Frage aufwerfen, ob das Universum und alles, was sich darin befindet, für einen extremen langen Zeitraum existiert oder in einem Augenblick geschieht. Und das zweite Merkmal besteht darin, dass die Vergangenheit in der physikalischen Zeit einen Zustand darstellt, der nicht wiederholt werden kann, während die menschliche Zeiterfahrung uns erlaubt, dank unserer Erinnerungen die Vergangenheit wieder gegenwärtig zu machen und sogar aus der Gegenwart in die Zukunft zu blicken.

Für mich unterstreicht Klaus Rinkes Werk die Tatsache, dass unsere Zeit das Produkt des menschlichen Geistes ist, und dass wir die Macht haben, die Qualität unserer Dauer zu beeinflussen – und dass die Kunst und die menschliche Vorstellungskraft und Kreativität hierbei eine bedeutende Rolle spielen. So gesehen wird die bewusste Intelligenz zu einer Dimension. Ich möchte Klaus aufrichtig dafür danken, dass wir diese Ausstellung hier im Skulpturenpark Waldfrieden zeigen können.

Tony Cragg



fortschreitende und rückschreitende Zeit, 2002-2017, Ausstellungsansicht DERZEIT, Foto: Thomas Redl



Die Insel, Zinkbehälter, durchfließendes Wasser, UV-Lampen, 1969-1984 / **Donau: Richtung gelobtes Land**, Corpus Christi (18. Jhdt.), Chrom-Nickel Stahlkreuz, Messinglot, Wasserbecken, Donauwasser, 2010 / Foto: Michael Richter, © Cragg Foundation

Sébastien de Ganay

Transposition and Reproduction

Dominikanerkirche Krems / bis 15.10.2017

„Meine Interventionen sind größtenteils lautlos, sie respektieren den Ort und seine Architektur und hinterlassen kaum Hinweise darauf, dass ich da war. Ich wollte, dass der Blick, der über die Interventionen wandert, sich wie im Theater anfühlt, wo die Szenen aufeinanderfolgen. Sie alle stellen Beziehungen zwischen einander her und sind, wie die Szenen eines Films, eng miteinander verbunden, um einen Sinn zu ergeben.“ Sébastien de Ganay

Im Zentrum der Ausstellung von Sébastien de Ganay steht seine Auseinandersetzung mit der Dominikanerkirche, mit der Transformation des sakralen in einen säkularisierten Ort. Im heutigen Ausstellungsraum fehlen zwar alle Elemente der christlichen Liturgie, aber der auratische Raum hat sich einen spirituellen Charakter bewahrt. De Ganay benutzt für seine Objekte liturgische Elemente, die er in eine zumeist abstrakt-minimalistische Formensprache übersetzt. Die Kunstwerke sind autonom, treten aber in einen Dialog mit dem Raum und den Betrachter.

Alle Objekte, die Sébastien de Ganay in zwei Jahren Vorbereitungszeit für diese Ausstellung entworfen hat, zeugen von seiner Auseinandersetzung mit Zeit, Material und Materie, mit Abstraktion und Alltag, mit den Grenzen zwischen Kunst und Leben; oder auch mit deren Aufhebung. Der formale Minimalismus seiner Arbeiten, wie auch die sorgfältige Auswahl der verwendeten Materialien verweisen auf die präzise Konzeption seiner Gedankenübertragungen. Die Funktionalität einer Form, zum Beispiel eines Betstuhls, wird durch die Veränderung des Materials und des Kontextes neu interpretiert. So klar und unmissverständlich die künstlerische Sprache auch ist, führt sie aber nicht zu einer eindeutigen Betrachtungs- und Interpretationsweise, sondern lässt viel Spielraum für eigene Assoziationen und Handlungen.

Ein Aspekt, der in mehreren Arbeiten auftaucht, ist das Verschwinden, das Entschundene, die Absenz. „Look it's Jesus“: Die verlangsamte Präsentation der Anfangssequenz aus Federico Fellinis *La Dolce Vita* bei der eine Christusstatue an einem Hubschrauber hängend über Rom zum Vatikan fliegt, weist auf den aus der (Dominikaner-) Kirche verschwundenen christlichen Inhalt hin.

Zur Ausstellung liegt ein umfassender Katalog mit Textbeiträgen von Max Henry, Andreas Hoffer, Florian Steininger, Jeannette Zwingenberger und einem Interview mit dem Künstler auf. Die in situ Arbeiten für die Dominikanerkirche werden in das Schaffen der letzten 30 Jahre von Sébastien de Ganay eingebettet. Die Ausstellung wurde von Andreas Hoffer kuratiert.

Für seine Ausstellung in der säkularisierten Dominikanerkirche Krems wendet sich Sébastien de Ganay der Leere in der Architektur des Raumes zu. Einst Gotteshaus und nun für den kulturellen Austausch genutzt, hallt im Gebäude ein Echo seiner Vergangenheit nach. Nach dem Modell von Kirchenbänken bereitgestellte Skulpturreihen in minimalistischer Form weisen die rudimentäre Einfachheit von Shaker-Möbeln auf. Modular und schlank sind diese maßgefertigten Objekte für die abwesenden Mitglieder der Kirchengemeinde gedacht, deren Körper einst diese höhlenartigen Hallen füllten, um Zuflucht zu finden und abseits des Alltags kontemplativ innezubalten.

Eine Reihe überdimensionierter, 170 Zentimeter großer Kerzen in der Form der Kirche schafft eine theatralische Atmosphäre. Sie machen Sébastien de Ganays Einsatz von Handwerk und Design in seiner Kunst offenkundig: Von den Mauerspalten und -nischen bis hin zu den vertikalen Säulen finden sich sämtliche Elemente der ursprünglichen Steinarbeit. Bei der Ausstellungsöffnung werden die Kerzen angezündet. Langsam verschmilzt eine Form mit der anderen, ihr vergängliches Licht eine flüchtige Erinnerung daran, dass nichts von Dauer ist.

Sébastien de Ganay nähert sich den gotischen Räumlichkeiten der Dominikanerkirche zurückhaltend, indem er in den riesigen Hallen interveniert und subtile Erinnerungen an ihre Geschichte wachruft. Wo früher Glasmalerei natürliches Tageslicht zu farbigen Wunderwerken filterte, werfen die flackernden Kerzen jetzt Schatten. Stille greift um sich; eine Begegnung mit zerstückelten Säulen (aus Aluminiumguss) erinnert uns an die noch heute bestehende Verbindung sowie an unseren Bruch mit der Antike. Anfangs noch digitales Rendering, materialisieren sie sich jetzt als Versionen der ursprünglichen Sandsteinsäulen.

Historische Bodenplatten wurden in der Kathedrale von Amiens erforscht und Fotos davon im Anschluss digital archiviert, um von einem Ort an den anderen, von einer Form in eine andere versetzt zu werden. Neu gedacht als Bodenteppiche in Krems deuten die „Platten“-Doppelgänger des Originals auf die materielle Abwesenheit der ursprünglichen architektonischen Details hin. Subtil bringt Sébastien de Ganay die Ornamentierung als Kontrast zur strengen Kälte des riesigen, kahlen Inneren ins Spiel.

Max Henry

Textauszug aus dem Ausstellungskatalog



Prayer Stool Crate, 2017, Birkenperrholz, Installationsansicht, Dominikanerkirche Krems, 2017



Fußbodenmosaik, Installationsansicht, Dominikanerkirche Krems, 2017



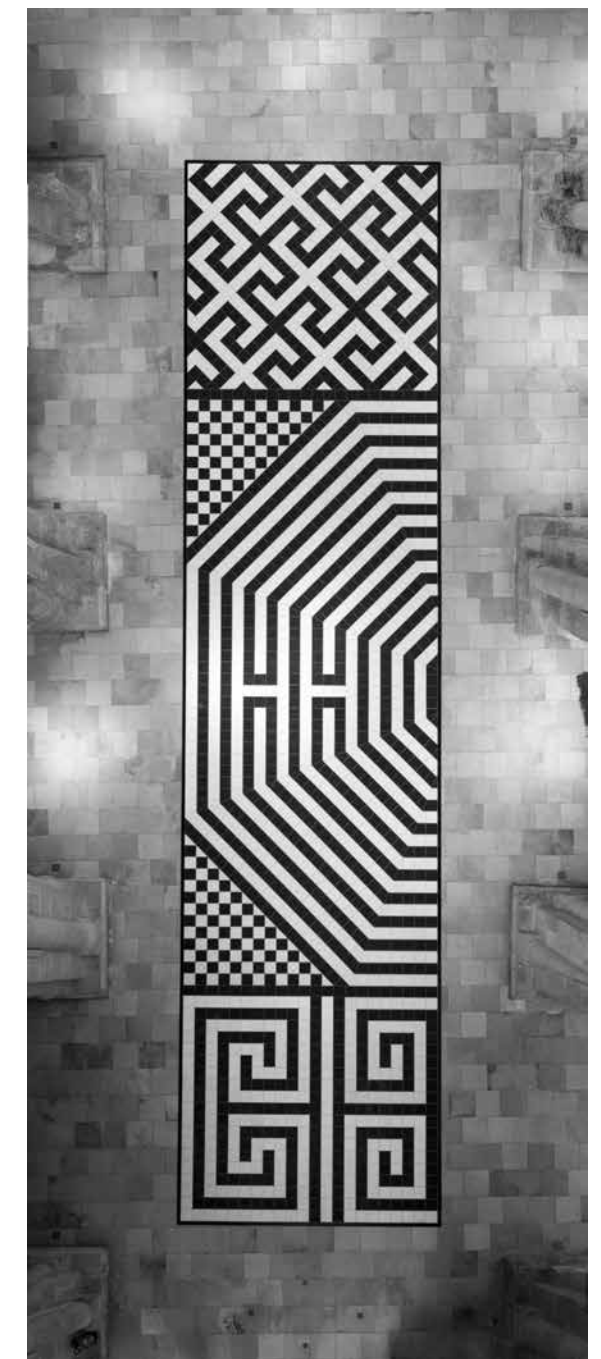
Columns, 2016, Aluminium verschweißt, matten Feinstrukturlack, Installationsansicht, Dominikanerkirche Krems, 2017



Prayer Stool / Crate, 2017, Birkenperrholz, Filmscreen *La Dolce Vita* von Federico Fellini 1960, Installationsansicht, Dominikanerkirche Krems, 2017



Candle, 2016, Wachs, Installationsansicht, Dominikanerkirche Krems, 2017



Fußbodenmosaik, Installationsansicht, Dominikanerkirche Krems, 2017



Torres de Satélite (Türme der Satellitenstadt), 1957/58, Mathias Goeritz mit Luis Barragán, Jesús Reyes Ferreira, Mario Pani / Stahlbeton bemalt, Höhen: 37-57 Meter / Naucalpan, Mexiko, an der Autobahn nach Querétaro, etwa 12 km nördlich von Mexiko-Stadt / Foto: Sammlung F. Czagan (Wien)

MATHIAS GOERITZ

Theoretiker, Schriftsteller, Lehrer,
bildender Künstler, Bildhauer, Architekt



Mathias Goeritz und Helmuth Gsölpöpointner, Forum Design, Linz, 1980,
Foto: A. Durchan

Bernhard Widder

Von der Höhlenmalerei in Altamira zur emotionalen Architektur

Der deutsch-mexikanische Künstler Mathias Goeritz (geboren 1915 in Danzig, gestorben 1990 in Mexiko-Stadt) ist bis in die Gegenwart ein wenig geläufiger Name. Warum die generelle Missachtung eines Gestalters von Weltrang, der vor allem in den 1950er und 1960er Jahren internationale Bekanntheit erlangte, in den deutschsprachigen Ländern Deutschland und Österreich so geschehen ist, hat mehrere Gründe, von denen einige hier erläutert oder skizziert werden können. Andere Motive, die zur Nicht-Wahrnehmung oder zum voreiligen Vergessen führten, bilden paradoxe Hintergründe, über die sich nur Mutmaßungen anstellen lassen. Das betrifft vor allem Goeritz' Herkunftsland Deutschland, seine eigentliche Heimatstadt Berlin.



Ahoj Herbert! Bayer und die Moderne, Lentos Kunstmuseum Linz, 2009 / Raum 12: Herbert Bayer, Skulptur *Gegliederte Wand* (Mexiko 1968, Denver 1985), Foto: Bernhard Widder

In Österreich verlief die Wahrnehmung seines Werks etwas anders, da Mathias Goeritz seit den 1970er Jahren zur Stadt Linz mehrfache Kontakte hatte.

Das betrifft allerdings nicht Publikationen über Goeritz und sein Werk, die seit etwa 1960 in mehreren Büchern über moderne Architektur, Skulptur sowie in einer längeren Liste von Kritiken und Kommentaren in Deutschland und vor allem in der Schweiz erschienen waren. Die Gründe für die Nicht-Beachtung liegen daher woanders, und sie sind vielfältig: In Deutschland wurde, ähnlich wie in Österreich, in der Zeit nach

1945, der Phase des Wiederaufbaus und dem sich anschließenden Wirtschaftsboom, selten nach exilierten Künstlern und Wissenschaftlern gefragt, die aus existentiell bedrohlichen, rassistischen und politischen Gründen Nazi-Deutschland verlassen mussten.

Bei Goeritz und seinem ebenso vielfältigen wie vielseitigen Werk sind einige Aspekte festzuhalten, die eine breitere Rezeption erschwert haben könnten: als junger Künstler begann Goeritz als Zeichner und Maler, promovierte in Kunstgeschichte, und entwickelte sein Werk im Sinn eines *Universalisten* (oder *All-Rounders*), wobei er die Grenzen zwischen Malerei, Skulptur und Architektur ab den 1950er Jahren aufhob und die verschiedenen Disziplinen neu zu verbinden trachtete. Ein derartiger experimenteller Ansatz war in der deutschen Nachkriegszeit wenig gefragt.

Ein wichtiger Umstand ist, das Mathias Goeritz im Jahr 1949 nach Mexiko zog, das seine neue Heimat wurde. Vor allem sein gebautes Werk entstand im Großraum von Mexiko-Stadt, und die große geografische Entfernung von Mexiko nach Europa trug zu einer verzögerten Wahrnehmung in Mitteleuropa, vor allem in Deutschland, bei.

Berlin (1915-1941)

Mathias Goeritz wurde 1915 in Danzig geboren, seine Familie zog bald nach Berlin, wo der Vater Ernst Goeritz, ein jüdischer Anwalt, Kulturstadtrat im Stadtteil Charlottenburg wurde. 1934 begann M. Goeritz ein Studium der Philosophie und Kunstgeschichte, das er 1940 mit einer Dissertation über den Maler Ferdinand von Rayski abschloß. In diesen Jahren unternahm Goeritz mehrere Reisen in Europa (Malstudien in Berlin, Basel und Paris), hatte Kontakte zu Käthe Kollwitz, Karl Schmitt-Rottluff und Ernst Barlach. Das Interesse des Studenten galt Dada (vor allem dem Werk von Hugo Ball), Bauhaus und Expressionismus. 1939 folgte ein Besuch bei Paul Klee in Bern. Goeritz erlebte das NS-Regime in Berlin, Pogrome, Bücherverbrennung (1938), Diffamierung von Künstlern. Nach seiner Promotion ergab sich für ihn die Möglichkeit, an einer Schule in Tanger (damals Spanisch-Marokko) zu unterrichten. Seine Abreise bezeichnete Goeritz als Flucht aus NS-Deutschland.

Spanisch-Marokko (1941)

M. Goeritz lebte in Tanger und Tetouan, lehrte Kunstgeschichte und Deutsch, begann, Spanisch zu lernen. Seit Interesse galt dem marokkanischen Leben und der weißen Architektur.

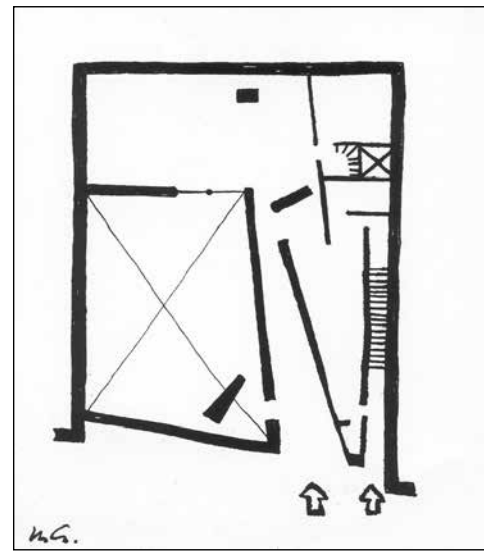
Spanien (1942-1949)

Goeritz verbrachte die folgenden Jahre in Spanien: Granada, später Madrid, 1947 zogen er und seine erste Frau Marianne Gast, eine Photographin, nach Santillana del Mar, im Norden der Provinz Santander an der atlantischen Nordküste Spaniens (Biskaya).

In diesen Jahren entstanden Kontakte und Freundschaften mit spanischen modernen Künstlern, die ab 1947 langsam an die Moderne der Vorkriegszeit anschließen konnten. 1946 traf Goeritz den Bildhauer Ángel Ferrant, die jungen Maler Antonio Saura und Antoni Tàpies sowie die surrealistische Gruppe *Dau al Set*, die um den Dichter Joan Brossa in Barcelona aktiv war. Mit einunddreißig Jahren hatte Goeritz in Madrid (Sala Clan) seine erste Ausstellung von malerischen Werken unter dem Pseudonym *Magó* (das als Abkürzung für Mathias Goeritz gedacht war. Man beachte den Akzent of *ó*, den Goeritz gewählt hatte. Das spanische Substantiv *magó* bedeutet Zauberer).

Das künstlerisch wichtigste Erlebnis der späten Jahre in Spanien war für Mathias Goeritz jedoch die Entdeckung der paläolithischen Höhlenmalereien von Altamira, einem Dorf in der Nachbarschaft von Santillana del Mar. Diese prähistorischen Felsmalereien waren bereits 1868 entdeckt worden, und wurden von Forschern als aus der Zeit des *Magdalenien* stammend, einer Epoche der Eiszeiten vor etwa 30.000 Jahren, datiert.

Im Jahr 1947 schien es noch möglich gewesen zu sein, das Höhlensystem zu betreten und bei sparsamer Beleuchtung die frühesten künstlerischen Erzeugnisse von Menschen auf europäischem Boden in situ zu erleben. Goeritz erkannte dort, dass seine damaligen kunsthistorischen Studien an ein Ende gekommen waren, und zwar an das Ende des aufklärerischen Ethos und Impetus, der die Geschichte (und damit auch die Kunstgeschichte) als einen linearen, logisch erfassbaren Prozess zu deuten versucht hatte. Auf die



El Eco, Grundriss-Zeichnung von Mathias Goeritz

El Eco, Eingang mit Korridor, Wand-Relief von Henry Moore, 1954, Foto: Marianne Goeritz, Sammlung F. Czagan (Wien)



Kunstgeschichte übertragen könnte dieser Prozess auf einige Begriffe reduziert werden: aus dem Primitivismus, der Archaik von Völkern ohne Schrift, von nur geometrischen Mustern, entstand Naturalismus (ein Abbild der Welt und des Menschen im klassischen Griechenland), sowie die sogenannte „klassische Architektur“, etc., bis hin zum „Klassizismus“, der weite Teile der westlich geprägten Welt bis ins 20. Jahrhundert verfolgen sollte.

Goeritz sah in den Höhlen von Altamira aber etwas anderes: er erkannte dort unterschiedliche Stile, die sich an den Werken unterschieden ließen. Es gibt Felswände, wo nur Hände abgebildet sind, wie Stempel, oder die Umrisse davon. Weiters Linien mit Punkten aus Kohle. Dann gibt es realistische Darstellungen von Tieren, vor allem Bisons (oder Wisent), die in perspektivischer Bewegung mit Strichen aus rotem, braunem, gelbem und schwarzem Material gezeichnet sind. Der Verlauf dieser Zeichnungen oder Malerei über die groben Felswände ließ die Werke wie Reliefs erscheinen, die eine Bewegung der Tiere andeuten sollte.

Der französische Schriftsteller Georges Bataille veröffentlichte 1955, wenige Jahre nach Goeritz' Erlebnis in Altamira ein Buch über die Höhlen von Lascaux (Dordogne-Périgord, mittleres Südwest-Frankreich), die erst 1940 entdeckt worden waren. Bataille stellte ähnliche Fragen zur Höhle von Lascaux wie Goeritz im Jahr 1948 in Altamira: Woher kam die besondere Fähigkeit der Künstler vor 20-30.000 Jahren, ihre Darstellungen im Sinn der Figuration vollendet zu beherrschen? Woher kam die Erkenntnis der Perspektive? Woher kam überhaupt die Fähigkeit, mit diesen Bildern eine Geschichte ihrer Zeit und Kultur zu erzählen? Die Geschichte dieser Kultur bestand vor allem aus Jagd, das erzählen diese Bilder des späten Paläolithikums. Waren das primitive Vor-Menschen?

Genau diese Fragen wurden seit dem 19. Jahrhundert immer wieder diskutiert, meist in akademischen Zirkeln. Was aber Bataille und auch Goeritz (et. al) mehrfach betonten, ist die Tatsache, dass die paläolithischen Künstler über ein Instrumentarium und eine Sensibilität verfügten, das vor allem Goeritz nur in der modernen Kunst des 20. Jahrhundert neu verankert sah.

So erwähnte Bataille: „Abgesehen davon, dass glückliche Umstände sie uns fast unverändert erhalten haben, sind ihre Malereien auch nach dem Urteile des größten lebenden

Malers von keiner späteren Kunst übertroffen worden.“¹

Und etwas weiter: „Wir haben doch, alles in allem, dem Erbe unserer unmittelbaren Vorgänger nur wenig hinzugefügt. Nichts würde also unsererseits das Gefühl rechtfertigen, mehr zu sein als sie. Der ‚Mensch von Lascaux‘ aber schuf aus dem Nichts die Welt der Kunst, mit welcher der Geist beginnt, sich mitzuteilen.“²

Schule von Altamira

Birgit Kiepe schrieb in ihrem Essay *Anmerkungen zur ‚Schule von Altamira‘*:

„1948 machte eine internationale Gruppe von Künstlern, Schriftstellern und Kunstkritikern die Höhle von Altamira zum Treffpunkt für theoretische Auseinandersetzungen und feierte sie enthusiastisch als die Sixtinische Kapelle der Modernen Kunst, als ein klassisches Modell, von dem die Moderne ausgeht.“³

1948 griff Goeritz, der ein begeisterter und fähiger Organisator war, die Idee eines Symposiums auf, das er *Schule von Altamira* nannte. Für den September 1949 wurde in Santillana del Mar ein erstes internationales Symposium geplant, das tatsächlich mit internationaler Beteiligung von bedeutenden Architekten und Künstlern mehrmals stattfand.

Mathias und Marianne Goeritz selbst konnten beim ersten Symposium im Herbst 1949 nicht mehr teilnehmen, aus folgenden (in autoritären Regimen nur zu bekannten) Gründen: Goeritz hatte vorher ein anti-nationalistisches Manifest für die Freiheit der Kunst in einer spanischen Zeitschrift veröffentlicht, das in den Focus der spanischen Zensur geriet. Es folgten Nachfragen des diktatorischen Staates, die das Ziel hatten, ihn als „unerwünschten Ausländer“ auszuweisen. Dazu kam eine Denunzierung in einer spanischen Zeitung, in der die Schule von Altamira als *freimaurerisch und kommunistisch* bezeichnet wurde. Diese beiden Beschuldigungen reichten damals (obwohl sie nur auf böswilligen Verleumdungen beruhten), um als Ausländer aus der Diktatur Francisco Francos ausgewiesen zu werden. Es ist bis heute unklar, warum der antifaschistische Freigeist Goeritz und sein Frau Marianne sieben Jahre lang in Spanien leben konnten. Man kann nur mutmaßen, dass die Lebensbedingungen in Madrid akzeptabel und die Kontakte mit spanischen Freunden vorrangig waren. Nach Deutschland wollten weder Marianne noch Mathias, beide trauten der Entwicklung in Nachkriegs-Deutschland nicht.

Mexiko (ab 1949)

In Santillana del Mar, Provinz Santander, Nord-Spanien, hatten Mathias und Marianne Goeritz 1948 eine Art von Sommerschule für Kunst begründet, die einfachst gestaltet war. Einige junge Studenten kamen zu den Zeichenkursen in einem alten Haus in Santillana, darunter waren zwei Mexikaner. Eine war die junge Kunsthistorikerin Ida Rodríguez Prampolini, die aus Veracruz, Mexiko, stammte. Sie wurde 1960 die zweite Frau Mathias Goeritz', nachdem Marianne Goeritz-Gast 1958 in Mexiko gestorben war. Ida Rodríguez wusste damals vom Aufbau einer neuen Architekturschule in der Stadt Guadalajara (Jalisco, Mexiko). Der Architekt Ignacio Díaz Morales, ein Pionier der mexikanischen modernen Architektur, hatte 1949 eine neue Fakultät für Architektur in Guadalajara begründet, und Goeritz erhielt als promovierter Kunsthistoriker den Auftrag, *visuelle Erziehung* und Kunstgeschichte zu unterrichten. Im September 1949 begann Mathias Goeritz in Guadalajara zu lehren.

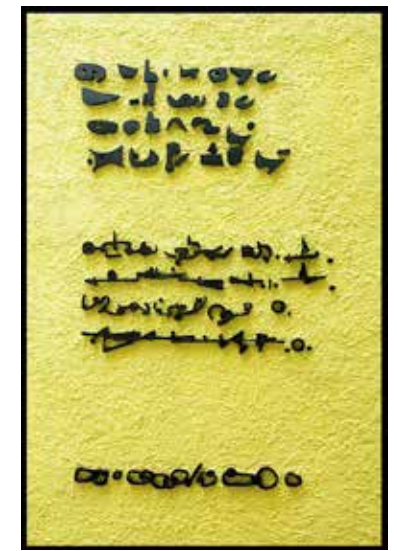
Mexiko war für Marianne und Mathias ein anderes Land, das Flüchtlinge aufnahm, obwohl auch in Mexiko chauvinistische, nationalistische Tendenzen wirksam waren, was Goeritz einige Jahre später mit seinem ersten Werk in Mexiko-Stadt erfahren sollte. Als sein erstes Bauwerk, das *Experimentalmuseum El Eco* im Jahr 1953 im Zentrum der mexikanischen Hauptstadt mit Vorträgen, Konzerten, der Aufführung eines modernen Balletts mit der Choreographie des im mexikanischen Exil lebenden spanischen Filmregisseurs Luis Buñuel eröffnet wurde, folgte erstaunliches, positives Echo in den Medien.

Die Altmeister des *mexikanischen Muralismus* (der sozial-revolutionären Kunst der mexikanischen Revolution und danach), Diego Rivera (ein Freund Leo Trotzki's, der 1941 in Mexiko-Stadt ermordet worden war), und David Siqueiros (ein Stalinist, der am ersten Attentat auf Trotzki beteiligt gewesen war), schrieben trotz ihrer ideologischen Unterschiede als Kommunisten eine giftige Kritik. Sie verlangten, dass Goeritz als „unerwünschter Ausländer“ ausgewiesen werden sollte, und weiters wurden Begriffe verwendet, die Mathias Goeritz schon gut kannte: „Entartete Kunst“, „schädlicher Einfluss auf die Jugend“, etc. Allerdings erreichten die beiden mexikanischen Staatskünstler mit ihrem Angriff auf Goeritz' Konzept einer abstrakten und *emotionalen* Kunst nicht sehr viel. Mexiko war in der internationalen Moderne der 1950er Jahre angelangt.

El Eco, renoviert, 2009, Eingang (Calle Sullivan), Foto: Bernhard Rehn

El Eco, gelbe Stele im Patio (Hof), Foto: Ramiro Chaves (Clásicos de Arquitectura, Mexiko 2013)

Poema plástico (plastisches Gedicht) von Mathias Goeritz, Metall-Relief Foto: Ramiro Chaves



Sein eigenes künstlerisches Werk, das sich in den 1950er Jahren unter günstigen Umständen zur Bildhauerei, zu urbanistischen Großformen und zur Architektur hin entwickelte, hatte innerhalb der Moderne der Nachkriegszeit einen progressiven, avantgardistischen Vorsprung gewonnen, der sich dem damaligen kulturellen Klima einer Aufbruchzeit und Modernisierung Mexikos verdankte.

Mexiko war eines der großen Länder Lateinamerikas, das eine große Zahl von antifaschistischen und jüdischen Flüchtlingen (beginnend mit der Niederlage der Spanischen Republik im Jahr 1939, schon früher aus NS-Deutschland) aufgenommen hatte. Manche Architekten, bildende Künstler, Fotografen, Wissenschaftler und Schriftsteller, die später wichtige Werke der mexikanischen Moderne schufen, hatten den Hintergrund der lebensrettenden Flucht nach Mexiko. M. Goeritz lebte als Professor bis 1953 in Guadalajara, wo er sich der altmexikanischen Kunst widmete, mit Skulpturen aus Holz und Stein experimentierte. Es folgten erste Ausstellungen in Guadalajara und Mexiko-Stadt, Kontakte mit mexikanischen Künstlern und Architekten wurden vertieft. 1953 übersiedelten Marianne und Mathias Goeritz nach Mexiko-Stadt, wo er ab 1954 *Basic Design* an der Architekturfakultät der UNAM (Autonome Nationale Universität von Mexiko) lehrte. 1957 erfolgte die Gründung der Schule für Industrial Design an der Iberoamerikanischen Universität von Mexiko-Stadt. Professuren an mexikanischen Hochschulen beschäftigten Goeritz bis zu seiner Erkrankung in den späten 1980er Jahren.

Experimentalmuseum El Eco, 1953

1952/53 entwarf Goeritz das *Experimentalmuseum El Eco (das Echo)* im Zentrum der Stadt Mexiko, seine erste Arbeit als Architekt. Der Auftrag dazu stammte vom Galeristen und Förderer Daniel Mont, der Goeritz für ein experimentelles Bauwerk auf einer kleinen Parzelle völlig freie Hand ließ.

Goeritz formulierte dazu erstmals den Begriff der *Arquitectura emocional (Emotionelle Architektur)* als Alternative zum vorherrschenden Funktionalismus der Nachkriegszeit.

Der Innenhof des kleinen Komplexes erhielt eine große Stahlskulptur, die *La Serpiente (Die Schlange)* genannt wurde, eine abstrahierte und minimalistische Form, die in einer viel späteren Variation 1986 auch in Linz errichtet wurde. Henry Moore schuf für das

Eco im Jahr 1954 ein Wandrelief. Zur Eröffnung verfasste Mathias Goeritz einen seiner nicht wenigen kämpferischen Texte: *Manifest der Emotionalen Architektur*: „Das neue Experimentalmuseum El Eco in Mexico City beginnt seine Aktivitäten, d. h. seine Experimente, mit dem architektonischen Werk seines Gebäudes. Dieses Werk wurde als ein Beispiel für eine Architektur konzipiert, deren hauptsächlichste Funktion die Emotion ist. Kunst im allgemeinen und selbstverständlich auch die Architektur ist Widerspiegelung des geistigen Zustandes des Menschen in seiner Zeit. Aber es entsteht manchmal der Eindruck, als ob es der Architekt von heute, individualisiert und intellektuell, übertreibt – vielleicht, weil er den Kontakt zur Gemeinschaft verloren hat –, wenn er den rationalen Teil der Architektur so sehr hervorhebt. Das Ergebnis: Der Mensch des 20. Jahrhunderts fühlt sich von so viel ‚Funktionalismus‘, so viel Logik und Nützlichkeit

in der modernen Architektur regelrecht erschlagen. (...) Ausgehend von der Überzeugung, dass wir in einer Zeit höchster geistiger Unruhe leben, will El Eco nichts weiter sein als Ausdruck dieser Unruhe und strebt – weniger bewusst als zwangsläufig – nach einer plastischen Integration, um im modernen Menschen eine maximale Emotion hervorzurufen. (...)

Ein Experiment, das im Rahmen der modernen Architektur versucht, beim Menschen wieder psychische Emotionen hervorzurufen, ohne in einen leeren und theatralischen Dekorativismus zu verfallen. Sie will Ausdruck des freien Schöpferwillens des Menschen sein und versuchen – ohne die Werte des ‚Funktionalismus‘ zu negieren –, uns einem modernen, geistigen Konzept zu unterwerfen.“⁴



La Serpiente (Die Schlange), 1953, im Hof des Eco / Foto: Armando Salas Portugal, Sammlung F. Czagan (Wien)



Espacio Escultórico (Skulpturen-Raum), Mathias Goeritz zusammen mit Sebastián, Manuel Felguérez, Helen Escobedo, Federico Silva und Hersúa, 1978-80, 130 m Durchmesser, Lavafeld am Gelände der Hauptuniversität UNAM, Mexiko-Stadt

Torres de Satélite, 1957

International erfuhren zwei skulpturale Großprojekte, an denen Mathias Goeritz als Gestalter und Organisator beteiligt war, 1957 und 1968 weltweite Publizität: Die *Türme der Satellitenstadt (Torres de Satélite)* entstanden 1957 als widmungsfreie, leere, zeichnerhafte Großformen im Nordwesten der in diesen Jahren expandierenden mexikanischen Hauptstadt (Naucalpan bei Mexiko-Stadt).

Sie wurden als *Landmark* der daneben entstehenden Satellitenstadt errichtet, Goeritz betrachtete das von ihm entwickelte Motiv der Türme mit einem sozialen und metaphysischen Hintergrund, der die optimistisch gedachte Gemeinschaft von Menschen betonte,



Torres de Satélite (Türme der Satellitenstadt), 1957/58, Foto: Sammlung F. Czagan (Wien)

aber als Zeichen der Endlosigkeit in den Himmel wies. Die Anlage umfasst bis heute fünf Türme auf dreieckigem Grundriss (mit Höhen von 37-57 Metern), die Ausarbeitung erfolgte mit dem Architekten Luis Barragán, dem Maler Jesús Reyes Ferreira und dem Urbanisten der Satellitenstadt, Mario Pani.



La ruta de la amistad (Die Straße der Freundschaft), 1968

Im Vorfeld der XIX. Olympischen Sommerspiele, die 1968 als erste Olympiade in Lateinamerika veranstaltet wurden, erhielt Goeritz den Auftrag für ein kulturelles Programm: Neunzehn internationale Bildhauer und Gestalter aus Mexiko (darunter die Künstlerinnen Angela Gurría und Helen Escobedo), Nord- und Südamerika, Europa, Marokko, Japan und Australien wurden von Mathias Goeritz eingeladen, entlang der neuen Stadtautobahn *Periférico Sur* im Süden der Hauptstadt, in der Nachbarschaft des Olympiastadions und des olympischen Dorfs, auf einer Distanz von siebzehn Kilometern abstrakte Großformen zu entwickeln (mit Höhen von 5-20 Metern), die in Stahlbeton ausgeführt und farbig gestaltet wurden. Alexander Calder's stählerne Großform (mit einer Höhe von 24 Metern), benannt *Rote Sonne*, bildete eine Ausnahme,

was Baumaterial und Standort betrifft. Diese Skulptur steht vor dem riesigen Fußballstadion *Estadio Azteca (Azteken-Stadion)* etwas nördlich der Autobahn. Mathias Goeritz' eigener Beitrag zu diesem Programm bildete die Skulpturengruppe *Großer Wagen* (auf Spanisch: *Osa mayor*, also Großer Bär, sieben Betonsäulen mit 15 Metern Höhe) vor dem Sportpalast im Osten des Zentrums der Hauptstadt.

Dieses Konzept einer permanenten Ausstellung von farbigen Großskulpturen in der damals noch weitgehend unverbauten Lava-Landschaft des *Pedregal* war weltweit ein urbanistisches Novum, das den optimistischen Namen *Die Straße der Freundschaft (La ruta de la amistad)* erhielt. Am Entstehen dieses umfangreichen Projekts war der Wiener Publizist Friedrich Czagan als Organisator beteiligt. Schon 1959 war Czagan bei der Gründung des österreichischen Bildhauer-Symposiums in St. Margarethen (Burgenland) tätig gewesen, und konnte später in Mexiko-Stadt seine Erfahrungen bei der Planung des neuartigen Groß-Symposiums einsetzen.⁵

Mathias Goeritz und Linz, 1977/1986

In der Mitte der 1970er Jahre wurde das Linzer *Forum Metall* als permanentes Symposium von Skulpturen aus Stahl (und Aluminium) von Peter Baum und Helmuth Gsöllpointner begründet. Der Kontakt von Peter Baum zu dem aus Oberösterreich stammenden Bauhaus-Künstler Herbert Bayer (1900-1985), der seit 1938 in den USA lebte, und dessen Freundschaft mit Goeritz spielten eine weitere Rolle. Von 1977, dem Jahr der Eröffnung des *Forum Metall*, bis in die Mitte der 1980er Jahre war Mathias Goeritz mehrere Male in Linz: als Vortragender und Lehrender an der damaligen Hochschule für künstlerische und industrielle Gestaltung, im Jahr 1986 als teilnehmenden



La Serpiente (Die Schlange), 12 x 6 x 5 m, Stahl, Forum Metall, Linz, 1986

der Künstler des *Forum Metall*. Sein Beitrag ist eine gezackte, rote Stahlform (12 Meter Länge) mit dem Titel *Die Schlange (La serpiente)*. Dieses archaische Thema der mexikanischen Geschichte hatte Goeritz als *primäre Form* seit etwa 1950 in unterschiedlichen Versionen und Materialien immer wieder beschäftigt. Der Linzer Donaupark enthält damit seit über dreißig Jahren das einzige Werk von Mathias Goeritz in einem urbanen Ambiente in ganz Europa.

Espacio Escultórico (Skulpturen-Raum), 1978-80

Die größte skulpturale Aufgabe, die Mathias Goeritz mit fünf mexikanischen Kollegen gemeinsam leistete, führte fast als Abschluss seiner planerischen Tätigkeit zu einem gewaltigen Werk der Land Art. Die Leitung der Hauptuniversität UNAM entschied, im Süden des riesigen Hochschulcampus ein Areal der *Biosphäre* (eines unter Naturschutz stehenden

Lavagebiets) zwischen Institutsgebäuden und dem etwas westlich gelegenen Konzerthaus *Sala Nezahuacóyotl* für Skulpturen, Verbindungswege und gestalteten Freiraum zu nützen. Goeritz, Sebastián, Manuel Felguérez, Helen Escobedo, Federico Silva und Hersúa entwarfen jeweils einzelne Werke (in Stahlbeton und Stahl), die entlang der Wege positioniert wurden. Als Abschluss der Arbeiten entstand ein kreisrundes Gemeinschaftswerk der sechs Künstler, das mit einem Durchmesser von 130 Metern eine große Dimension hat. Eine abstrahierte Vulkanöffnung, in deren Mitte schwarzes Lavagestein (*Tezontle*) von allen Pflanzen freigelegt wurde, und dadurch die Wirkung eines erst vor kurzem erstarrten Lavastroms erzeugt. Mathias Goeritz erläuterte dazu:

„In meiner Sicht ist der ‚Espacio Escultórico‘ eines der großen Monumente des ‚Nichts‘. Besser gesagt, es ist das monumentalisierte ‚Nichts‘. Mit diesem Hintergrund ist alles gesagt. Wir entschieden uns gemeinsam, über eine ‚barocke‘ Oberfläche aus Lava einen geometrischen Rahmen zu bauen, mit Elementen aus Beton, ausgebreitet in einem Kreis, der eine ‚Arena‘ aus Tezontle umschließt.

Als die Lava freigelegt wurde, war sie schwarz, mit all ihrer ‚tellurischen Kraft‘, von der auch die antiken Muralisten beeinflusst waren. Und so entstand ein Typ eines zeitgenössischen Stonehenge, sehr amerikanisch, das ist sicher. Die Arbeit des Teams, das aus anerkannten Kollegen bestand, war eine inspirierende Erfahrung, die mir viel bedeutete.“⁶

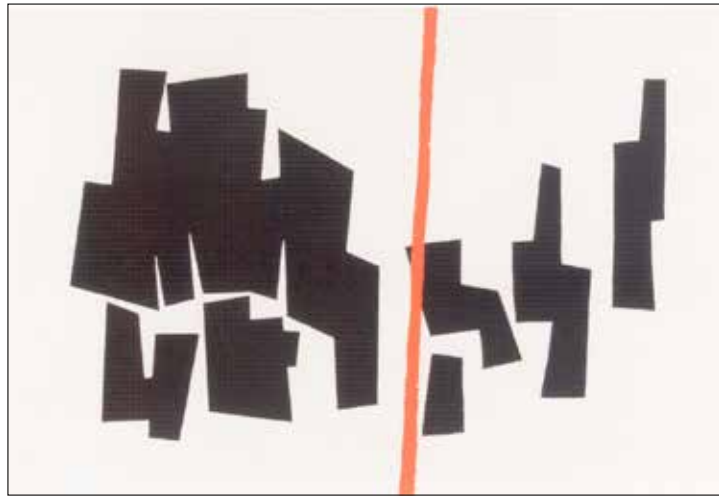
Erste späte Ausstellung in Berlin, 1992

In Deutschland bildete die Akademie der Künste in Berlin eine Ausnahme, was die Rezeption des Werks von Goeritz betraf. 1973 wurde Goeritz Mitglied der Kunstakademie in seiner Heimatstadt. Nach Goeritz' Tod übernahm Christian Schneegass die komplexe Aufgabe, eine Ausstellung seines Werks sowie eine umfangreiche Monographie zu erarbeiten. Im Herbst 1992 fand die bisher einzige umfassende Ausstellung zu Goeritz' Leben und Werk in Berlin statt: *Mathias Goeritz, 1915-1990, El Eco - Bilder, Skulpturen, Modelle.*⁷

Elke Werry⁸ erstellte in der Berliner Monographie eine Liste der Ausstellungen von Mathias Goeritz von 1946 bis 1992: von 55 Präsentationen in internationalen Museen und Galerien, die Goeritz gewidmet waren oder an denen Werke Goeritz' beteiligt waren, betraf eine einzige einen deutschen Ort: Fellbach in Baden-Württemberg, wo eine *5. Triennale zur Kleinplastik* nach Stationen in Mexiko, Spanien und Italien im Sommer 1992 gezeigt wurde.

Der größte Teil von Goeritz' Ausstellungen bezog sich auf Mexiko: dort fanden von 1950 bis 1992 dreiundzwanzig Präsentationen statt. In den USA war das Werk Goeritz' in verschiedenen Städten (beginnend 1956 in New York) in vierzehn Ausstellungen vertreten (1956-1983). Auch in Spanien geriet seine jahrelange Tätigkeit nicht in Vergessenheit. In Madrid, Barcelona und Palma de Mallorca sind acht Ausstellungen verzeichnet (1946-81).

Wie aktuell seine Konzepte auch sechzig Jahre nach ihrer Entstehung wirken können, zeigten die letzten großen Ausstellungen im Jahr 2015, die zur Wiederkehr des 100. Geburtstags von Mathias Goeritz in Mexiko-Stadt und in Madrid organisiert wurden.



Schwarze Formen, getrennt durch eine rote Linie, Serigrafie, 1982



Wand mit Werken von Mathias Goeritz, Ausstellung *Ahoj Herbert! Bayer und die Moderne*, Lentos Kunstmuseum Linz, 2009, Foto: Bernhard Widder

Coda

1961 fand in der Galerie Souza in Mexiko-Stadt die Ausstellung einer Gruppe von Künstlern statt, zu denen Mathias Goeritz zählte. Der Name der Gruppe war *Los Hartos* (*Die Angewiderten* – „vom Geschrei, Theater, Mystifikation der modernen Kunst“). Dazu erschien ein Manifest, das Goeritz schon 1960 verfasst hatte: *Estoy harto* (*Ich bin angewidert*). Worum ging es bei diesem bitteren Titel?

„Es widert mich an, wie anmaßend man mit der Logik, der Vernunft, mit dem Funktionalismus umgeht, mit dem dekorativen Kalkül, und natürlich mit jeder chaotischen Pornographie des Individualismus, mit dem Tagesrhythmus, der Augenblicksmode, der Eitelkeit und dem Ehrgeiz, dem Bluff und der künstlerischen Farce, mit der bewussten oder unbewussten Egozentrik, den aufgeblasenen Konzepten, der so unerträglichen Propaganda der ‚ismen‘ und der ‚isten‘, im figurativen oder abstrakten Sinne. (...)“

Ich bin besonders angewidert von der künstlichen und hysterischen Atmosphäre der sogenannten Kunstwelt und ihren verfälschenden Vergnügungen. Ich möchte, dass ein Stuhl ein Stuhl sei, so wie er ist, ohne krankhaft erfundene Mystifikation darum herum.

Ich bin angewidert von meinem eigenen Ich, das mich mehr denn je abstößt, wenn ich mich mitgetragen sehe, von der erdrückenden Welle der minderen Kunst, und wenn ich meine tiefe Ohnmacht demgegenüber fühle.“⁹

Goeritz schrieb Manifeste, die sich bewusst auch gegen seine eigene Tätigkeit als Künstler richteten. Obwohl auch er in vielen Ausstellungen in Galerien und Museen präsent war, sah er kaum Sinn im Kunstmarkt und den damit verbundenen Abhängigkeiten, Eitelkeiten, etc, wie oben sehr treffend formuliert wurde. Es war seine Idee, Skulpturen und Räume (aber etwa auch abstrakte Glasfenster in alten Kirchen) zu schaffen, die dem modernen (Großstadt-) Menschen einen tieferen Sinn für Gemeinschaft, einen Zugang zu zweckfreier Ästhetik oder metaphysischen Gedanken vermitteln sollten, eben durch ihre Emotionen freisetzenden Qualitäten: Proportionen, Formen, Materialien und Farben.

Neben seiner jahrzehntelangen Tätigkeit als Lehrender war Goeritz neben den architektonisch-skulpturalen Arbeiten als Bildhauer, Maler und Grafiker sowie als Schriftsteller (Theoretiker, Kritiker, Autor *konkreter Poesie*) tätig. Sein künstlerisches Bestreben ging im Bereich der Skulptur im öffentlichen Raum von sozialer Interaktion aus, die jedem Besucher offenstehen

sollte. Die frühe Beziehung zu Land Art, Minimal Art oder Konkreter Kunst (wobei diese Begriffe etwas später formuliert wurden) sind evident. Damit sind seine Arbeiten im internationalen Kontext anderer gestalterischer moderner Positionen im vergleichbaren Zeitraum zu betrachten: ich erwähne die Universalisten Friedrich Kiesler, Herbert Bayer, Max Bill, Isamo Noguchi, Alexander Calder und Eduardo Chillida, aber auch die nicht-ideologisch formulierten Gedenkstätten des jugoslawischen Architekten Bogdan Bogdanovic.

Rolf Szymanski (vormals Direktor der Abteilung Bildende Kunst, Akademie der Künste, Berlin) schrieb 1992 treffend über Mathias Goeritz' Werk:

„Mathias Goeritz, seit 1973 Mitglied der Akademie der Künste, Berlin, war ein in allen Bereichen – in Analyse, Vermittlung, Anregung und eigener bildnerischer Arbeit – engagierter Streiter für diejenige Kunst, die sich jeglicher Vereinnahmung und kommerzieller Ausbeutung zu entziehen versteht. (...)“

Goeritz' Bedeutung liegt vor allem in der auf den öffentlichen Raum bezogenen Synthese aus Zeichen, Malerei, Plastik und Architektur. Seine ‚Arquitectura emocional‘ besteht aus autonomen, skulptural entwickelten Kunstbauten – inmitten des funktionellen Betriebs einer Metropole oder an Orten des meditativen Rückzugs in privaten und sakralen Räumen, aber auch in der offenen Landschaft. Es ist an der Zeit, den hierzulande immer noch nahezu unbekanntem Mittler – zwischen dem Erbe der europäischen Avantgarde und der präkolumbischen sowie der jüngeren Kunstentwicklung in Mexiko – kennenzulernen.“¹⁰

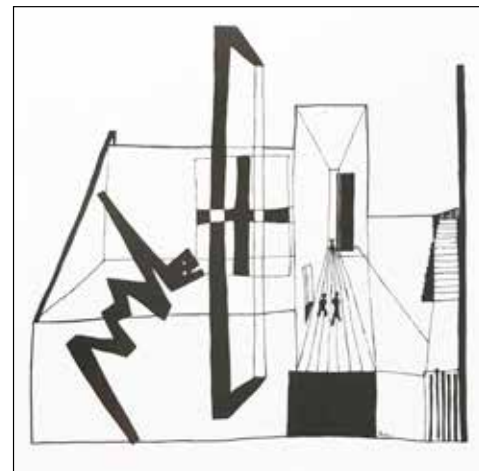
Bernhard Widder

geboren 1955 in Linz, lebt in Wien. Schriftsteller, Architekt (Publizistik, Forschung, Ausstellungen), veröffentlicht Lyrik, Essays. Aufenthalte in Nordamerika und Mexiko seit den 1970er Jahren (Vorträge und Aufsätze über Werke von Luis Barragán und Mathias Goeritz, et. al.). Seit 1996 gemeinsame Tätigkeit mit Fritz Schmidmair über das architektonische Werk von Herbert Bayer (USA). Dazu Ausstellungen in Österreich (2000, 2002, 2009) und Rumänien (2007).

Aufsätze und Bücher über Bayers Werk: „Herbert Bayer: Architektur, Skulptur, Landschaftsgestaltung“ (2000), „Ahoj Herbert! Bayer und die Moderne“ (mit Elisabeth Nowak-Thaller, 2009). Zuletzt erschienen: „Herbert Bayer - Sepp Maltan: Italienische Reise“, mit Lucas Horvath, Fritz Schmidmair (2017).

Anmerkungen:

- 1) Georges Bataille, „Lascaux / Die vorgeschichtliche Malerei oder die Geburt der Kunst“, Photographien von Hans Hinz, Claudio Emmer, Genf 1955. Vorwort, o. S.
- 2) Georges Bataille, „Lascaux“, Genf 1955, S. 11 (Übersetzung aus dem Französischen: Karl G. Hemmerich).
- 3) Birgit Kiepe, „Anmerkungen zur Schule von Altamira“, in: Christian Schneegass (Hg.), „Mathias Goeritz, 1915-1990, El Eco, Bilder, Skulpturen, Modelle“, Monographie, Akademie der Künste (Katalog no. 157), Berlin 1992, S. 72 f.
- 4) Mathias Goeritz, „Manifest der Emotionellen Architektur“, in: Christian Schneegass (Hg.), Berlin 1992, S. 177 ff. (Übersetzung aus dem Spanischen: Sabine Zimmermann).
- 5) Friedrich Czagan, „Straße der Freundschaft - Weg der Bildhauerei. Ein kulturelles Programm der Olympiade in Mexiko“, in: Zeitschrift „Werk“, 11/1969, Winterthur 1969.
- 6) Mathias Goeritz, Kommentar zum „Espacio Escultórico“, 1978-80, in: Zeitschrift „México en el Arte“, No. 4, 1984. (Übersetzung aus dem Spanischen: Bernhard Widder).
- 7) Akademie der Künste, Berlin, 13. September - 13. Dezember 1992.
- 8) Elke Werry realisierte 1987 im Auftrag des WDR einen dokumentarischen Film über Goeritz: „Viva Mathias“. Weiters erschien: Elke Werry (Hg.), „Mathias Goeritz. Ein deutscher Künstler in Mexiko“, Marburg 1987.
- 9) Mathias Goeritz, „Estoy harto“ (ich bin angewidert), in: Christian Schneegass (Hg.), Berlin 1992, S. 18. Katalog der Ausstellung „El realismo de Mathias Goeritz“, Galerie Antonio Souza, México, D.F., November 1960. (Übersetzung aus dem Spanischen: Ingrid Krüger).
- 10) Rolf Szymanski, Vorwort, in: Christian Schneegass (Hg.), Berlin 1992, S. 7.



El Eco, Ideogramm zum Experimental-Museum von Mathias Goeritz



El Eco, Tanz-Performance des *Experimentalballets El Eco* (Leitung Walter Nicks) im Hof des Eco, Choreographie von Luis Buñuel, 1953 / Foto: Marianne Goeritz, Sammlung: F. Czagan (Wien)

Ausgehend von der Überzeugung, dass wir in einer Zeit höchster geistiger Unruhe leben, will El Eco nichts weiter sein als Ausdruck dieser Unruhe und strebt – weniger bewusst als zwangsläufig – nach einer plastischen Integration, um im modernen Menschen eine maximale Emotion hervorzurufen. (...)“

Ein Experiment, das im Rahmen der modernen Architektur versucht, beim Menschen wieder psychische Emotionen hervorzurufen, ohne in einen leeren und theatralischen Dekorativismus zu verfallen. Sie will Ausdruck des freien Schöpferwillens des Menschen sein und versuchen – ohne die Werte des ‚Funktionalismus‘ zu negieren –, uns einem modernen, geistigen Konzept zu unterwerfen.

Mathias Goeritz



Museumsgebäude – Haupteingang



Zentrale Ausstellungshalle



Südfassade des Museums



Atrium beim Museumseingang



Ausstellungsbereich Hauptgeschoß

Fotos: © Christine Bärnthaler



Ausstellungsbereich Galeriegeschoß

Kulturbauten in Jugoslawien 1950 bis 1980

Mladen Kaulzarić – Museum für kroatische archäologische Denkmäler in Split

Versetzen wir uns Anfang 1954 in die Person des 58-jährigen Architekten Mladen Kaulzarić (Gospić, 10. I. 1896 – Zagreb, 6. IX. 1971), zur damaligen Zeit nahezu 20 Jahre Professor an der Architektur Fakultät in Zagreb und dort einer der Hauptvertreter der Zagreber Schule. Kaulzarić gehörte zu Beginn der 30er Jahre zu den wenigen und ersten Absolventen der von Dragoslav Ibler 1926 gegründeten Architekturabteilung an der Kunstakademie Zagreb. Diese erste Architekturschule des Jugoslawiens der Zwischenkriegszeit wurde zugunsten der Lehre an der Technischen Universität 1940 aufgelöst und verlieh insgesamt 19 Studenten ihr Diplom. Mitte der 50er Jahre führte Kaulzarić bereits ein renommiertes Büro in Zagreb. Realisiert wurden Wohn-, Geschäfts- und Industriebauten, oft auch in Kooperation mit Kollegen. Neben seiner Professur für Architektur engagierte er sich auch innerhalb verschiedener Fachkommissionen und in Ausschüssen zum Schutz von Denkmälern und historischen Ensembles. „Man müsse die Lektion, die die Geschichte uns erteilt respektieren“. So betonte er einmal seine Haltung, seine Lebens- und Arbeitseinstellung. Es gab also einen guten Grund für die Beauftragung dieses Architekten, ein Museum für kroatische archäologische Denkmäler in Split zu planen. Die Entwurfsarbeiten begann er in jenem Jahr 1954 zusammen mit Miroslav Begović. Wie sehr gerade dieser Auftrag ihn persönlich faszinierte, können wir später in einer seiner wenigen Veröffentlichungen „*O nekim Problemima kod izgradnje muzeja (Über einige Probleme ein Museum zu bauen)*“ in ARHITEKTURA, n° 5/6 /Zagreb aus dem Jahre 1962 lesen. Diesem Artikel ging eine lange Beschäftigung mit Museumsbauten und auch seine Habilitation über das Thema im Jahre 1959 voran.

Reise nach Split. Ab den zwanziger Jahren wurde Split, nachdem Zadar im Grenzvertrag von Rapallo Italien zugesprochen wurde, das Zentrum Kroatisch-Dalmatiens. 1923 gewann der deutsche Architekt Werner Schürmann den Wettbewerb für den Entwicklungsplan der Stadt Split. In seinem Plan waren unter anderem die Erschließung, die Aufforstung und teilweise Bebauung des westlich der Altstadt gelegenen Berges Marjan als Naherholungsgebiet vorgesehen. Kaulzarić kannte wohl den Bauplatz des Museums schon lange vor seiner Beauftragung. Auf Spaziergängen durch mediterrane Gärten stieß man dort am Fuße des Hügels noch auf die ehemalige Zementfabrik Gilardi & Betizza, die erste Portland-Zement-Fabrik Dalmatiens, deren Schornsteine 1941 geschleift wurden.

Nach dem Krieg war eines der großen Versprechen Titos und seiner Partisanen die Schaffung eines neuen Jugoslawien auf der Grundlage von Brüderlichkeit und Einheit. Der wirkliche Zusammenhalt der Teilrepubliken außerhalb der Strukturen einer sozialistischen Föderation war dagegen belastet. Verbrechen der Völker aneinander während und Ende des 2. Weltkrieges waren nicht aufgearbeitet. Hier half Tito's jugoslawischer Idee die internationale Sonderrolle (Ausschluss der SFR Jugoslawien aus dem Kominform durch Stalin im Jahre 1948), sowie das Einsetzen eines hohen Wirtschaftswachstums in den 50er Jahren. Die Bevölkerung identifizierte sich mit den neuen politischen Lösungen, der Umbauprozess wurde durch Verbesserungen der Lebensbedingungen begleitet. Neue Bildungseinrichtungen wurden notwendig und strategisch verstreut in allen Republiken geplant. Die Idee des jugoslawischen Weges war entstanden und suchte Symbole und eine Sprache für die eigene politische Kultur.

Die Architektur von Mladen Kaulzarić vertritt in diesem Kontext ganz klar die verbindende Haltung einer durch regionale Aspekte veredelten Sprache der Internationalen Moderne. Wenn wir an Vorbilder denken, dann natürlich an Frank Lloyd Wrights Umgang mit Material, Licht und Baukörper. Eine Haltung, die Kaulzarić sicherlich in seiner Implementierung moderner Architektur in den Topos der süddalmatinischen Küste inspirierte. In seinem Entwurf, später in den schriftlichen Abhandlungen theoretisch beschrieben, tauchen drei große Konzepte für dieses Museum auf.

Das Wechselspiel der Baukörper mit dem Element des Atriumhofs ist federführend und der primäre Gedanke. Schon beim Eintritt in das Museum taucht er in Form eines offenen Lichthofes, in dem sich drei schön gewachsene Zypressen befinden als eine Art Leitmotiv auf. Die Baukörper der Gesamtanlage sind klassisch konzipierte Volumina. Der Museumsbau ist vom Gebäude des Forschungsinstitutes JAZU mit der Verwaltung und Bibliothek getrennt. Beide besitzen geschlossene Atriumhöfe. Der große Ausstellungssaal des Museums wird von einer umlaufenden Galerie begleitet und eingefasst. Der Werkstättentrakt umschließt mit dem Museumsbau einen weiteren großen offenen Atriumhof.

Das Thema Offen- und Geschlossenheit bestimmt auch das zweite Motiv, das differenzierte Spiel mit dem variantenreichen Licht des Südens. Über der rahmenlosen und geschoßhohen Glasfassade der Eintrittsebene schwebt das auskragende Galeriegeschoß. Sein schmales durchgehendes Lichtband befindet sich weit oben, verwehrt den Blick nach außen und löst die Deckenebene von den Wandbereichen. In diesen liegen vier bodentief verglaste Toröffnungen, die einmal aufgesucht, die Aussicht auf die umliegende Landschaft erlauben. Zwischen der klar ablesbaren Konstruktion der Decke befinden sich über der Halle durchgehende Oberlichter, die auf die archäologischen Denkmäler im Ausstellungsbereich ausreichend Licht werfen. Schatten und Licht wechseln sich wirkungsvoll ab, immer wieder öffnen sich Blickmöglichkeiten nach außen.

Lange vor dem Betreten des Museums befindet man sich schon auf seinem Außenareal. Die Integration der Gebäudeanlage in die Naturlandschaft am Fuße des Marjan-Hügels ist Kaulzarićs drittes Thema. Terrassierungen, Wege, Treppen, Steinmauern führen den Museumsbesucher näher. Die bereits erwähnten Zypressen im Eingangsatium holen für ihn die umliegende Vegetation unmittelbar in das Museum. Ab diesem Zeitpunkt bleiben sie subtiler Begleiter und gleichzeitig immer wiederkehrender Blickfang in einer die Architektur erhebenden Landschaft.

Mladen Kaulzarić hat die Verwirklichung seines Museumsprojekts nicht mehr erlebt. Erst die kulturpolitische Offensive einer reformierten Zentralversammlung in den 60er Jahren, bewirkte landesweit die verspätete Umsetzung der geplanten Kulturbauten in den jeweiligen Teilrepubliken.

Schreiten wir heute durch die weite, lichtdurchflutete Halle, folgen dem Fluss der breiten Treppe auf das Galeriegeschoss und lehnen uns hier an die massive Brüstung, lässt sich mit Freude feststellen, dass die Gedanken des Architekten hinsichtlich Material, Konstruktion und Detaillösungen auch posthum durch seine ehemaligen Mitarbeiter Sena Sekulić-Gvozdanović, Miroslav Begović und Dragoslav Vrkija mit sehr viel Sorgfalt und Sensibilität umgesetzt werden konnten.

Am 22. Mai 1972 kam es zum lang erwarteten und geschichtsträchtigen Moment der Grundsteinlegung für das neue Museum durch den Parlamentspräsidenten der Teilrepublik Kroatien. Vor vielen Gästen, Bürgern und jungen Schülern wurde das Programm durch die Hymnen »*Hej Slaveni*« und »*Lijepa naša*« eröffnet. Redner aus den Reihen der Initiatoren des Museumsbau folgten. (wie z. B. der Kroatischen Akademie der Wissenschaft und Kunst, der Stadt Split). Sie betonten die Bedeutung des Museums der kroatischen archäologischen Denkmäler nicht nur für die Split, sondern für ganz Jugoslawien. Zum Abschluss wurde die Inschrift des Grundsteins »*nauci na korist, brvatskom narodu ponos, a gradu Splitu na čast*«. (den Wissenschaften zum Nutzen, dem kroatischen Volk zum Stolz, der Stadt Split zu Ehren) vorgelesen. Es folgte ein Brief an den Genossen Tito, mit Glückwünschen zu seinem 80. Geburtstag und den besten Wünschen, dass er noch lange lebe.

Boris Radojković (2017)



Zum Ende des 20. Jhdts, Depot ebenerdig, Glaskubus, Hackwerke Steyr, 1992, Foto: Johannes Wegerbauer



Zeitnischen, Raum III, Glaskörper mit Monochromie in Gelb, Öl auf Leinwand, Galerie Zauner, Linz, 1993, Foto: Johannes Wegerbauer



Spätzeit, Wandtext, Stahlwanne mit schwarz gefärbtem Wasser, Stahlplatte, Video, Multiple, Galerie Stalzer Wien, 2008, Foto: Gerald Kofler

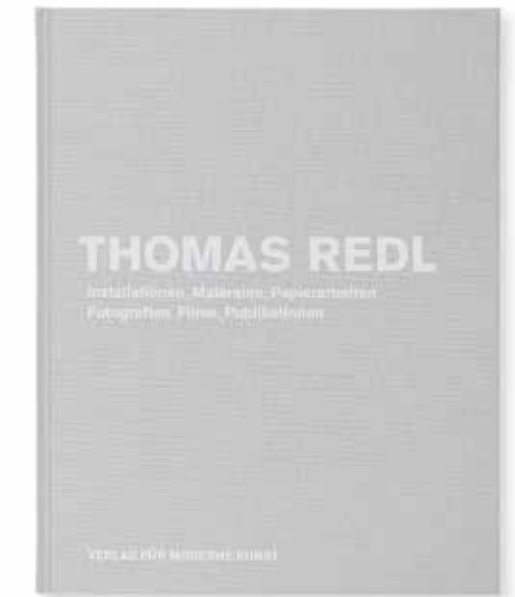
Werkbuch – Thomas Redl

Installationen | Malereien | Papierarbeiten |
Fotografien | Filme | Publikationen

Mit Textbeiträgen von Peter Bogner, Johannes Domsich, Reinhard Kannonier, Herbert Lachmayer, Thomas Macho, Wolf Guenter Thiel, Margit Zuckriegl
herausgegeben im Verlag für moderne Kunst
256 Seiten, mit zahlreichen Abbildungen, 30 x 24 cm

Das Buch stellt einen Überblick über das vielschichtige künstlerische Schaffen von Thomas Redl über einen Zeitraum von mehr als 25 Jahren dar. Es dokumentiert die wichtigsten Ausstellungen, Werkphasen und Themen im Werk von Thomas Redl und vermittelt das Spektrum seiner künstlerischen Sprache – Installationen, Papierarbeiten, Malereien, Fotografie, Filme, architektonische Entwürfe sowie publizistische Arbeiten. Auf wechselnden Ebenen stehen Erinnerung und Wiederkehr, Gedächtnis und Speicher, Materialität und Raum, das mediale Bild und das authentische Bild wiederkehrend im Fokus. Die Verschiedenartigkeit der gezeigten Arbeiten öffnet einen geistigen Raum, in dem sich der Betrachter wiederfinden kann. So lässt sich das künstlerische Werk von Thomas Redl nicht auf einen Stil und ein Medium festlegen, sondern gibt durch den Anspruch der Polydimensionalität neue Qualitäten der Reflexion frei.

Peter Bogner



Textauszüge aus dem Buch

Qualität des Raumes / Kraft des Materials

Neben seinen Arbeiten auf Papier und seinen publizistischen Projekten spielt die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Raum eine wesentliche Rolle. Die Erweiterung seiner Arbeit in den dreidimensionalen Raum eröffnet ihm neue Möglichkeiten. Die Beschäftigung mit Raumproportion, Raumvolumen und Rhythmik des Raumes sowie die Untersuchung von zeiträumlichen Qualitäten sind zentrale Themen seiner Arbeit. In seinen Installationen versucht er, Zeitintensitäten zu bilden, und erzeugt damit in einer *Architektur von zeiträumlichen Kontinuen* „Denkräume“, die mit vorstellbarer und erlebbarer Zeit zu tun haben. Hier spielt die Kraft des reinen Materials eine wichtige Rolle – Glas, Metall oder auch leinölgetränktes Papier finden in diesen Arbeiten direkte Verwendung, um, abgestimmt auf die Proportion und das Volumen eines gegebenen Raums, ein Spannungsverhältnis zu erzeugen, das eine *intensivierte Raum- und Zeitwahrnehmung* evoziert. So verweisen diese raumspezifischen Arbeiten in ihrer Vielschichtigkeit und Sperrigkeit und teilweise in ihrer hermetischen Geschlossenheit auf jene kritische Distanz, die heute notwendig ist, um sich gegenüber der Vereinnahmung einer *alles verstehenden Kommunikationsgesellschaft* zu schützen. Redl versucht hier dem Ideal einer *abstrakten Schönheit* nahe zu kommen, die ein präzises Spiel von Nähe und Distanz, Offenheit und Geschlossenheit mit dem Betrachter erzeugt. Mit dieser Idee einer *in den Raum gebolten Zeit* verfolgt er eine subversive Strategie, „die die in gesellschaftlichen Alltagsverkrustungen eingeschlossenen Bilder gleichsam lossprengt, um eine ‚a-perspektivische Sicht‘ (Jean Gebser) auf die je und je verlustig gehende Gegenwart freizumachen“.

Komplexe Erzählung

Redl strebt in seinen verschiedenen künstlerischen Arbeiten die komplexe Erfahrung des Moments als Rezeptionserfahrung an und nicht den simplen Effekt, die einfache Erzählung, die sich immer schon im ersten Blick erschließt. Hierbei spielt die zeitliche Verdichtung eine wesentliche Rolle: Das *Jetzt-Geschehen* wird aus dem Zeitfluss herausgenommen und in einen Raum der Zeitlosigkeit gesetzt. Redl selbst definiert seine Arbeitsweise wie folgt: „Als *Jetzt-Archiv* versucht die Arbeit ein raumzeitliches Kontinuum darzustellen, wo Vergangenes und Zukünftiges zu einem gegenwärtigen Moment verdichtet werden und der Mensch als Präsenz in der Zeit, als Spur im Sein sichtbar wird. *Changierend zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit, Fläche und Raum, Sprache und bildlicher Darstellung tauchen Bilder der Erinnerung auf, die, wie aus Archiven des Gedächtnisses entnommen, individuelle wie kollektive Geschichte darstellen.*“ Die Geschichte wird dabei nicht verklärt, sondern ästhetisch und inhaltlich in der Form der Arbeit transformiert. Herbert Lachmayer spricht von der *Aktualisierung gesellschaftlich fragmentarisierter Erinnerungsspuren*, die das individuelle Erinnern und die persönliche Emotion aufnehmen. So wird die Zeit

und die Erfahrung von Zeit im Sinne vieler repräsentativer und persönlicher Erfahrungen des Künstlers erlebbar gemacht. Vergleichbar ist dies mit der Arbeit eines Komponisten von polyphoner Musik, der ein vielstimmiges Werk schafft, wo die Stimme eines Sängers im Chor in der Vielzahl der Stimmen nicht nur aufgeht, sondern sie im Besonderen bereichert und vervollständigt – und das als Gesamtes ein Ganzes bildet und als solches gehört und gesehen, empfunden und analysiert werden kann. Redls Arbeiten sind in diesem Sinne immer *polydimensional* und nie *eindimensional*.
Wolf Guenter Thiel

Korrespondenz des Blickes

Man gelangt zur Frage: „Was kann diese rare Kunst?“. Sie befreit den Betrachter von der mühsamen und mühseligen Suche nach dem Gehalt des Kunstwerks gleichermaßen, wie von der nach seiner Aura. Es erfüllt eine Funktion. Zur Debatte steht nicht, wie viele Informationen es zu tragen in der Lage ist, wie eloquent es erzählt, sondern wie wenig Widerstand es dem Betrachter entgegengesetzt, um in eine höhere Ebene der Selbst- und der Weltbetrachtung zu gelangen. Redls Arbeiten spiegeln weder den Künstler, noch den Betrachter, noch deren Kultur. Sie sind im wahrsten Sinn Medium des Nicht-Darstellbaren. Wie man zwischen den Zeilen guter Texte lesen kann, kann man hinter die Folien der Bilder auf das Wesentliche blicken. Sie schaffen Einblicke in die Betrachter und Ausblicke in Zonen, die jenseits der Darstellungs- und Themenkonventionen unserer Kultur liegen. In der Architektur angewandt, werden sie zu Öffnungen, zu Durchgängen, zu intimen Fenstern ins Ich und zugleich in die Welt.
Johannes Domsich



O.T., Wandinstallation, Papier, Tusche, Glas, Galerie Julius Hummel, Wien, 2006, Foto: Martin Wessely

Buchempfehlungen

VERLAG FÜR MODERNE KUNST

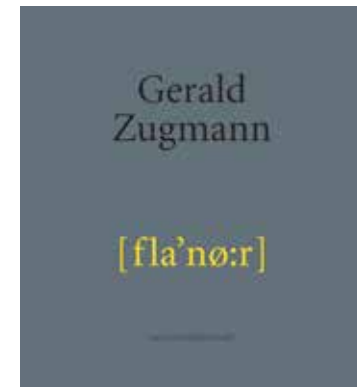
Im Verlag für moderne Kunst werden in enger Zusammenarbeit mit Künstlern, Galerien und Museen sorgfältig konzipierte, aufwendig gestaltete und hochwertige Bücher publiziert. Das Programm umfasst neben der bildenden Kunst ebenso Architektur, Design, Fotografie, Theater, Film und Literatur und deren Verflechtungen.



Günther Selichar / Who's Afraid of Blue, Red and Green? Werke / Works 1997–2017

Günther Selichars bevorzugtes thematisches Arbeitsfeld sind die Medien und Massenmedien, um die sich seine künstlerische und theoretische Arbeit seit Anfang der 1980er Jahre dreht. Die Publikation dokumentiert nicht nur vollständig den wohl umfassendsten Werkblock *Who's Afraid of Blue, Red and Green?* (1990–2017), der rund 30 fotografische, malerische, druckgrafische und vor allem Projekte im öffentlichen (medialen) Raum umfasst, sondern beinhaltet auch Verweise auf alle wichtigen Bildserien, die in dieser Zeit entstanden sind und inhaltlich damit in Zusammenhang stehen, sowie die Kooperationen mit seiner Frau Loredana Flore-Selichar. Weiterhin versammelt das Buch sowohl Texte von langjährigen theoretischen und kuratorischen Wegbegleiterinnen und -begleitern als auch Interpretationen einer jüngeren Generation von Schreibenden aus den USA, Deutschland, der Schweiz und Österreich, die sich auf höchst interessante Weise diesem vielschichtigen und vieldiskutierten Werk nähern. Ein Text von Günther Selichar selbst legt programmatische Überlegungen zu seinem Denkhintergrund offen. / Das Buch wurde vom Leipziger Grafikbüro Lamm & Kirch aufwendig und umsichtig mit drei verschiedenen Covers gestaltet.

Herausgeber: Günther Selichar / Texte: Uli Bohnen, Dieter Buchhart, Christoph Doswald, Ruth Horak, Kathy Rae Huffman, Robert C. Morgan, Marc Ries, Dieter Ronte, Amy Ingrid Schlegel, Günther Selichar, Franz Thalmar, Claudia Tittel / Design: Florian Lamm, Lamm & Kirch, Leipzig / Deutsch/Englisch / Hardcover / 32 x 24 cm / 312 Seiten / 385 Abb. in Farbe / Euro 49,00 / ISBN 978-3-903153-28-8



Gerald Zugmann / Flaneur

Seit mehreren Jahrzehnten ist Gerald Zugmann Architekturfotograf. Darüber hinaus fasziniert ihn die „Bauweise“ von Landschaften und Pflanzen. Er begann, Räume und Landschaften in seinem Atelier nachzubauen. Zugmann arbeitet mit einer analogen Großformatkamera und entwickelt alle Silbergelatine-Abzüge in der eigenen Dunkelkammer selbst. Die Quelle für sein neues Buchprojekt ist sein umfassendes, über die Jahre angewachsenes Analogarchiv. Wie ein Flaneur durchstreifte Zugmann sein Archiv, wählte die 172 Bilder aus und kombinierte sie neu. Entstanden ist ein aufwendiges Künstlerbuch, gegliedert in neun Cahiers, in einer limitierten Auflage von 500 Exemplaren. Mit einem Text von Hubertus von Amelunxen.

Herausgeber: Sabine Haase-Zugmann / Text: Hubertus von Amelunxen / Design: Lothar Bienenstein, Dietmar Tadler / Deutsch/Englisch / Hardcover / 27 x 24 cm / 262 Seiten / 172 Abb. in Farbe und S/W Euro 85,00 / ISBN 978-3-903153-40-0

Höhenrausch / Kunst in die Stadt! Art into the city!

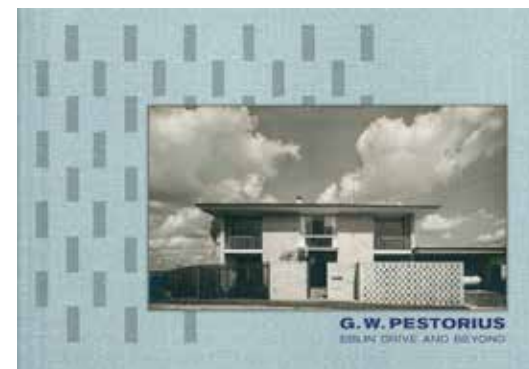
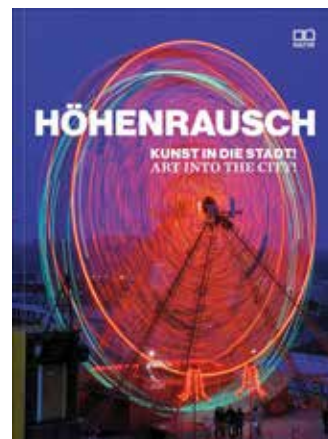
Von der High Line in New York bis zum Höhenrausch in Linz: Seit etlichen Jahren gehen Kunst und Stadt neue Beziehungen ein und erobern bislang unbeachtete urbane Räume. 2007 begann das OK (Offenes Kulturhaus) seinen Radius zu erweitern und startete eine neue Form von Ausstellungen in Linz. Dieses Buch erzählt die Erfolgsgeschichte der populären Ausstellungsreihe, die nicht nur das OK als Institution, sondern auch als Teil des Linzer Stadtzentrums verändert hat. Internationale Persönlichkeiten aus Kunst, Architektur und Stadtentwicklung berichten von ihren Erfahrungen mit städtischen Interventionen und analysieren das Linzer Format.

Herausgeber: Julia Stoff, Martin Sturm / Vorwort: Josef Pühringer, Julia Stoff, Martin Sturm / Texte: Sonja Beeck, Pablo Bianchi, Claudia Büttner, Liz Diller, Christoph Doswald, Thomas Edlinger, Angelika Fitz, Benjamin Foerster-Baldenius, Martin Fritz, Martin Heller, Michael Koch, Kasper König, Martina Löw, Thomas Macho, Genoveva Rückert, Julia Stoff, Eva Sturm, Martin Sturm, Rainer Zendron / Design: MVD Wien / Deutsch/Englisch / Paperback / 28 x 21 cm / 368 Seiten / zahlreiche Abb. in Farbe und S/W Euro 24,00 / ISBN 978-3-903131-22-4

G. W. Pestorius / Eblin Drive and Beyond

Mit „G. W. Pestorius, Eblin Drive and Beyond“ liegt die erste Monografie über den aus Brisbane stammenden Architekten Geoff Pestorius (1930–1968) vor. Das hinsichtlich der Gestaltung des Raumes exemplarische Sweeney House (1966) in Hamilton, einem Stadtteil am Rande von Brisbane, bildet den thematischen Schwerpunkt, aber es werden auch einige andere Objekte vorgestellt wie u. a. Mt Tamborine House (1965) für den gleichen Klienten. Ebenfalls enthalten ist eine Dokumentation der Ausstellung „50: Drewe & Pestorius' Sweeney House“, die von Andrew Wilson 2016 kuratiert und im Treppenvorraum bzw. Galerieraum des Hauses gezeigt wurde. Ein genealogischer Abriss beleuchtet die ursprüngliche Herkunft der Familie des Architekten aus Deutschland, überdies geben eine umfassende Auflistung sowie bibliografische Einträge Auskunft über Ausstellungen und Veranstaltungen, die seit 1999 im Sweeney House stattgefunden haben, seitdem das Haus als Ausstellungsort für zeitgenössische Kunst aus Brisbane, Australien und der ganzen Welt genutzt wird. Der reich bebilderte Band in edlem geprägtem Leinen enthält Essays von Andrew Wilson, David Pestorius und Jonathan Kopinski.

Herausgeber: Leni Hoffmann, David Pestorius / Texte: Jonathan Kopinski, David Pestorius, Andrew Wilson / Design: Leni Hoffmann / Englisch / Hardcover / 17,2 x 24,4 cm / 98 Seiten / zahlreiche Abb. in Farbe / Euro 29,00 / ISBN 978-3-903131-80-4



PASSAGEN VERLAG

Der Passagen Verlag konzentriert sich darauf, im gesamten deutschsprachigen Raum ein sehr spezifisches Verlagsprogramm zu entwickeln, das Kunst, Literatur und Essays sowie das ganze Spektrum philosophischer, sozialwissenschaftlicher und gesellschaftspolitischer Diskurse gleichwertig nebeneinander stellt. Der politische Essay als Form ist dabei ebenso Anliegen wie das sprachexperimentelle, literarische Schreiben. Mit diesem ineinander verschränkten und miteinander korrespondierenden Fundus an Wissen, Denkmöglichkeiten, künstlerischen und literarischen Strategien will der Passagen

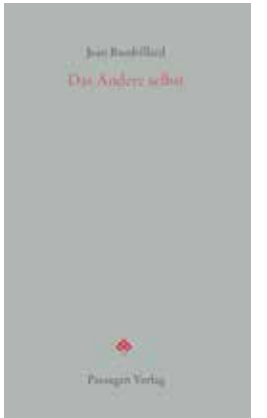
Verlag einen Beitrag zum besseren Verständnis der gesellschaftlichen Umwelt und zur Orientierung in ihr leisten. Die Grundlage für den 1987 gegründeten Passagen Verlag bildet die von Peter Engelmann herausgegebene Edition Passagen, die sich als erstes Verlagsprogramm im deutschsprachigen Raum mit der systematischen und umfassenden Übersetzung von Schlüsseltexten zu Postmoderne und Dekonstruktion der Erneuerung kritischer Philosophie verpflichtet hat.

Jean Baudrillard | Das Andere selbst Reihe Passagen forum

Herausgegeben von Peter Engelmann
Übersetzt von Monika Buchgeister-Niehaus, Hans-Walter Schmidt

In diesem Schlüsselwerk, das die zentralen Thesen seiner Bücher durchmisst, sie korrigiert und wiederbelebt, versetzt sich Jean Baudrillard in die Position eines imaginären Reisenden, der seinen Schriften begegnet wie verschollenen Manuskripten und sich dabei bemüht, die Gesellschaft, die sie beschreiben, in Ermangelung beweiskräftiger Dokumente, wiederauferstehen zu lassen. Diese Schrift gibt einen retrospektiv aufgenommenen Überblick über das Werk Jean Baudrillards und umreißt dabei zentrale Begriffe wie Simulation, Verführung, Transparenz und Obszönität. Seine Sprache verführt die Dinge, reißt sie in den Strudel einer rauschhaften Bewegung, um zu verhindern, dass sie unter der Hülle eines verhärteten Sinns erstarren. Damit simuliert seine Theorie bewusst die Strategien einer Welt der beschleunigten Kommunikation, welche angesichts der obszönen Präsenz der Bilder und der totalen Information zunehmend verödet. In dieser Situation kann adäquate Theorie keine Sinnbildung sein, sondern nur eine „Herausforderung an das Reale“, ein „Blitzstrahl der Verführung, der die polaren Sinnkreisläufe zum Aufschmelzen bringt“.

Erschienen 2016, Aufl. 3, 88 Seiten, 208 x 122 mm | ISBN 9783709202241 / Euro 12,20



Robert Fleck | Das Atelier im 21. Jahrhundert Reihe Passagen Kunst

Das Atelier des Künstlers ist ein Mythos und zugleich ein konkreter Ort. Durch seine hochgradige Individualisierung stellt es in der Arbeitswelt der postindustriellen Wirtschaftsgesellschaft einen utopischen Gegensatz zur Normierung der Arbeitsplätze dar. Das Buch untersucht die Geschichte und den Strukturwandel des Ateliers vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart. Als Grundlage dient dem Autor nicht zuletzt seine langjährige Recherchearbeit durch Atelierbesuche bei Künstler aller heute tätigen Generationen. Wie verhalten sich die zeitgenössischen Bildtechniken und die kollektiven Arbeitsformen der Künstler zum individuellen Künstleratelier? Welche Rolle behält das Atelier als ein exemplarischer Ort der Nichtöffentlichkeit angesichts der zunehmenden Vernetzung mit dem öffentlichen Raum und seinen medialen Repräsentationen? Das Atelier erscheint als eine in jedem Fall singuläre „Kriegsmaschine“ im Sinne vom Deleuze und Guattari, von der ausgehend eine künstlerische Arbeit ihre „alterité“, die radikale Andersartigkeit in der Welt der Gegenwart auszubilden vermag.

Robert Fleck, 1957 in Wien geboren, seit 1981 in Paris, studierte unter anderem bei Gilles Deleuze und Michel Foucault. Von 2000-2012 leitete er die Kunsthochschule von Nantes, die Deichtorhallen Hamburg und die Bundeskunsthalle in Bonn. Heute ist er Professor für Kunst und Öffentlichkeit an der Kunstakademie Düsseldorf.

Erschienen 2017, Aufl. 1, 106 Seiten, 235 x 155 mm | ISBN 9783709202043 | Euro 14,30



Alain Badiou | Für eine Politik des Gemeinwohls im Gespräch mit Peter Engelmann Reihe Passagen Gespräche

Herausgegeben von Peter Engelmann | Übersetzt von Martin Born

Im sechsten Band der Reihe Passagen Gespräche setzen Alain Badiou und Peter Engelmann auf kontroverse Weise ihre 2012 begonnene Diskussion über die Idee des Kommunismus, ihre Potenziale und Gefahren sowie ihre Bedeutung für die drängenden politischen Fragen der Gegenwart fort.

War der erste Band der Reihe Passagen Gespräche den philosophischen Grundlagen der kommunistischen Hypothese Badiou gewidmet, so nimmt dieser Band nun konkret Bezug auf die aktuelle politische Weltlage. Dabei wird die Gültigkeit und Anwendbarkeit von Badiou's Thesen angesichts von Problemen wie Migration, islamistischem Terrorismus und dem wiederauflebenden Nationalismus in Europa auf die Probe gestellt. Im Streitgespräch legt Badiou seine Überzeugung dar, dass die politischen Herausforderungen unserer Zeit nur mithilfe einer solidarischen Überbrückung jener Gräben gemeistert werden können, die die verschiedenen Nationen und Klassen heute schärfer denn je von einander trennen. Nur eine Politik, die sich als Politik aller Menschen versteht und nicht im Namen der Interessen einer Einzelgruppe agiert – sei es nun einer Nation, Religion oder Wertegemeinschaft –, kann die Welt aus der aktuellen Krise des globalisierten Kapitalismus herausführen.

Erschienen 2017, Aufl. 1, 120 Seiten, 208 x 122 mm | ISBN 9783709202470 | Euro 16,30



Stören! | Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Hélène Cixous, Alain Badiou, Jacques Rancière

Das Passagen-Buch

Herausgegeben von Peter Engelmann | Übersetzt von Esther von der Osten, Claudia Simma, Richard Steurer-Boulard, Martin Born

Der Passagen Verlag engagiert sich seit nunmehr 30 Jahren für die Vermittlung französischen Denkens im deutschsprachigen Raum. Anlässlich dieses Jubiläums erscheint ein besonderes Buch, das die Gründungszeit des Verlages wiederaufleben lässt und dabei die Kernthemen herauskristalisiert, die bis heute für die Arbeit des Verlages wegweisend sind. Autoren der ersten Stunde wie Jacques Derrida und Jean-François Lyotard sind Ideengeber des wichtigsten gesellschaftlichen Umbruchs am Ende des 20. Jahrhunderts, das durch zwei totalitäre Systeme - Kommunismus und Faschismus - dominiert war. Angesichts der gegenwärtigen politischen Weltlage zeigt sich heute erneut die fundamentale Bedeutung dieser kritischen Positionen. Dieses Buch führt den Leser in die 1980er-Jahre, die Hoch-Zeit der „Postmodernen Philosophie“ in Frankreich, zurück und illustriert anhand ausgewählter Dokumente die Anfänge des Projekts Passagen Verlag. Bisher unveröffentlichte Gespräche mit Jacques Derrida, Jean-François Lyotard und zahlreiche Fotos sowie aktuelle Beiträge von Hélène Cixous, Alain Badiou und Jacques Rancière gewähren dem Leser einen Einblick in den lebhaften intellektuellen Austausch, der die theoretischen Diskurse der Gegenwart noch immer um innovative Positionen bereichert.

Erscheint 10/2017, Aufl. 1 | ISBN 9783709202838



Statement zur Zeit

Thomas Redl, from *threshold to threshold*, aus der Serie *Scotopoesie*, 2009-2017

in that place which knows me and which is known by the world. what remains. what remains is desire, a longing for the inexpressible, for not forgetting and not being forgotten.

fair Magazin

Vorschau Herbstausgabe

Kunst / Kunst im öffentlichen Raum

- 40 Jahre Forum Metall Linz (Coverstory)

- Interview mit den Initiatoren Peter Baum und Helmuth Gsöllpointner

Literatur | Malerei

- Gerhard Rühm / Schriftsteller, Komponist, bildender Künstler

- Kurt Kocherscheidt / Malerei

- aktuelle Kunst aus Österreich

Architektur

- Peter Zumthor - Portrait des Architekten

- Serie Kulturbauten der Moderne in Ex-Jugoslawien

fair 02/2017 wird Ende Oktober 2017 erscheinen und im Museum Lentos Linz im Rahmen eines Diskussionsforum präsentiert.

Donald Judd, *Skulpturen*, Linz Donaulände, 1980er Jahre, © Museum Lentos Linz

Peter Baum und Donald Judd, Linz, 1977, © Peter Baum



Herbert Bayer vor seiner Brunnenskulptur, Linz, 1980er Jahre, Foto: © Peter Baum

Peter Zumthor, *Serpentine Gallery Pavillion*, 2011, Foto: © Urszula Kijek, Courtesy of Atelier Peter Zumthor & Partner

Ausstellungsvorschau | Kunsthhaus Bregenz

Peter Zumthor im Kunsthhaus Bregenz

Dear to Me

16 | 09 | 2017 – 07 | 01 | 2018

fair

Magazin für Kunst & Architektur

fair Jahres Abo

- Einzel-Abo**
2 Ausgaben pro Jahr / jeweils 1 Exemplar
€24,- (inklusive 10 % UST)
- Sammelabo klein**
2 Ausgaben pro Jahr / jeweils 3 Exemplare
= insgesamt 6 Exemplare
€48,- (inklusive 10 % UST)
- Förder-Sammelabo***
2 Ausgaben pro Jahr / jeweils 10 Exemplare
= insgesamt 20 Exemplare
€120,- (inklusive 10 % UST)

Friedrich Kiesler vor dem Eröffnungspakat
des Film Guild Cinema, New York 1929,
© Österreichische Friedrich und Lillian
Kiesler-Privatstiftung



Info zum Abo:

Das Abo gilt für ein Jahr und verlängert sich nicht automatisch für das Folgejahr und muss daher am Jahresende nicht gekündigt werden! Das Magazin wird umgehend nach Erscheinen dem Abonnenten postalisch zugesandt.

* als Förderabonnent gibt es bestimmte Vorzüge, wie zum Beispiel vergünstigter Preis bei den von *fair* herausgegebenen *Kunsteditionen* und andere weitere Vorzüge!

Aboservice: www.fairarts.org | thomas@thomas-redl.com

GERHARD RÜHM

4.10.2017–28.1.2018

Wunder!

 **Kunstforum Wien**

Freyung 8 | 1010 Wien | www.kunstforumwien.at |  facebook.com/KunstforumWien |  twitter.com/KufoWien

Partner des Kunstforum

 **UniCredit**
Leasing

ERGO

 **Schoellerbank**
Private Banking

Amundi
ASSET MANAGEMENT

 
card complete

Medienpartner



FALTER

Die Presse

