

DIPLOMARBEIT

„Die Entwicklung der Totalkunst in der Wachau.

Eine historische Betrachtung unter besonderer Berücksichtigung des
Zeitraums zwischen
1970 bis heute.“

Verfasserin

Monika Palka

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin ODER Betreuer:

Univ.-Doz. Dr. Werner Kitlitschka

Inhalt

1. Einleitung	4
1.1 Forschungslage	7
2. Ein Vergleich zwischen der Kunstsituation Ende der sechziger Jahre in Wien und den internationalen Tendenzen	14
2.1 Internationale Tendenzen	14
2.2 Performance und Alltagsentwürfe	18
2.3 Kultursituation in Österreich	20
3. Biographische Anmerkungen zu den Wachauer ¹ Künstlern.....	24
3.1 Christa Hauer Fruhmann	24
3.2 Die Kooperative K.U.SCH.: Renate Krätschmer und Jörg Schwarzenberger	28
3.3 Kooperationen	31
4. Kulturlandschaften: die Welt als Bühne – Festlichkeiten und Gesellschaften	33
4.1 Theatralische Inszenierungen bei der Kooperative	34
4.2 Beispiel eines Prozessionsablaufes anhand der Prozession auf der Albertinarampe	43
4.3 Das Laufstegtheater	46
4.4 Christa Hauer Fruhmann: Der Eselball 1976, Schloss Lengelfeld	50
5. Synästhesien: Installationen, Skulpturen und Ortsbezüge	52
5.1 Das Scheuchenfest, Lengelfeld 1980	53
5.2 Leintuchaktion 1982	55
5.3 Natur- und Ortsbezüge bei K.U.SCH.	58
5.4 Gartenformationen	60

¹ Anmerkung zum Überbegriff *Wachau*: Der Ort Lengelfeld liegt im näheren Umkreis von der Wachau. Es handelt sich hierbei um den politischen Bezirk *Krems-Land*, der sich im Bundesland Niederösterreich befindet.

6. Objekte der Kooperative K.U.SCH.	64
6.1 Funktionsobjekte	64
6.2 Farbenspiele	65
6.3 Der Objektfetischismus	67
7. Kunst am Bau	71
7.1 Kooperative K.U.SCH.	71
7.2 Christa Hauer Fruhmann	72
8. Malerei und Graphik	74
8.1 Christa Hauer Fruhmann	74
8.2 Kooperative K.U.SCH.	76
8.3 Installative Malerei	77
9. Video als Kunst- und Dokumentationsform	78
10. Schlusswort	83
11. Literaturverzeichnis	86
11. Abbildungen	98
12. Abbildungsverzeichnis	106
12. Lebensläufe	107

Einleitung

„Gesamtkunstwerke sind ‚in‘ – wieder einmal und noch immer. Gesamtkünstler ernennen sich oder lassen sich ernennen – wieder einmal und noch immer.“²

Zu dieser Neuaufbereitung und der Reputation der Gesamtkunst kommt es Anfang der achtziger Jahre. Die Aktualität der Gesamtkunst kommt mit dem Jahr 1983, als Harald Szeemann seine Ausstellung „Der Hang zum Gesamtkunstwerk“ der Öffentlichkeit präsentiert. Szeemann schreibt in seinen Ausstellungsvorbereitungen folgendes zum Thema der Gesamtkunst: „[Gesamtkunst ist] ein mythischer Begriff, [...] ein gern gesehener Gast im ‚Verlust der Mitte‘, Epitheton ornans für Diversestes: der Wiener Ring, das Palais Stocklet in Brüssel, der Jugendstil, das Meisteratelier im Bauhaus, die Aubette in Straßburg, [...] das Geschehen in den Hirnwindungen, der Mensch als Mikrokosmos, die Frau als biologisches Wesen; alle Gesamtsysteme der postindustriellen Gesellschaft. Gesamtkunstwerke, wo man hingeht und hinguckt. Uferlos.“³

Der Gesamtkunst – Vereinheitlichung und Subsummierung einzelner Gattungen – wird ein Spezialisierungsdefizit vorgeworfen. Die dadurch entstehende Verdrängung von Unterschieden werde durch Mystik und Esoterik kompensiert.⁴

In meiner Arbeit versuche ich die Arbeit dreier österreichischer Künstler ins Blickfeld der Gesamtkunst zu rücken. Darüber hinaus soll die Problematik der Gesamtkunst verdeutlicht werden, die sich bis vor kurzem noch stark an der Wagnerischen Idee orientierte, von der sie jedoch in der neueren Literatur, besonders von Bazon Brock unterschieden sein will. Denn Wagner intensiviert letztendlich den Gedanken der Gesamtkunst, indem er sie sakralisiert und mystifiziert. Außerdem spiegelt sich seine Idee der Gesamtkunst im Volk, das sich zu einer Einheit verbündet wider.

² Förg 1984, S. 7.

³ ebd., S. 7.

⁴ Szeemann 1983, S. 48.

„Wagner [...] ging es nicht um die ästhetische Union der Künste im Gesamtkunstwerk [...]. Es diente ihm vor allem als Stufe zur Vollendung eines noch viel größeren Gesamtkunstwerkes, nämlich des Volkes.“⁵

Die zeitgenössische Synthese von Kunstgattungen und dem Leben soll sich begrifflich von dem Wagnerischen Begriff der Gesamtkunst distanzieren können. Brock sieht in der ausgeführten und gelebten Version der Gesamtkunst ein utopisches Realexperiment und besteht auf der Ausdehnung des Begriffs Gesamtkunst hin zur Totalkunst. Die Ausdehnung der Gesamtkunst betont auch Angela Merte, die die Verwendung der Medien und ihre Koppelung als einen wichtigen Aspekt in ihrer 1998 erschienen Arbeit betont.

Um eine Klärung und ein Verständnis für die Ausbruchtendenzen der Künstler aufgrund von einer einengende Kunstsituation der sechziger und siebziger Jahre innerhalb Österreichs zu bekommen, war es mir ein Anliegen die vielschichtigen internationalen Tendenzen aufzuzeigen. Während die internationale Kunstwelt, während der sechziger und siebziger Jahre äußerst experimentierfreudig ist, trifft die nationale Kunstszene zum einen auf beschränkte Möglichkeiten und eine unkooperative Kulturpolitik⁶ seitens der Regierung. Zum anderen entspringen aus diesen Blockaden aktionistische Verhaltensmuster und es ergibt sich eine Spezialisierung auf dem Gebiet des Aktionismus.

Aus diesen Begrenzungen und Einengungen wollen die im Zuge meiner Arbeit besprochenen Künstler entkommen und sehen in einer konzeptuell angelegten Lebensweise eine Manifestation ihres Daseins. Ein Aspekt dieser neuen Lebensqualität ist die Naturverbundenheit.

Die in der Natur vorgefundene Freiheit spiegelt sich in der Vielschichtigkeit ihrer Werke wider.

⁵ Förg 1984, S. 26. Dieses totalitäre Denken führte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem der größten Menschheitsverbrechen.

⁶ Roussel 1995, S. 26. Günter Brus, Aktionskünstler und Zeitzeuge, beschreibt die Kunstsituation in Österreich wie folgt: „Es gab in ganz Europa nirgendwo so schlechte Voraussetzungen für Kunsterneuerungen außer in Franco Spanien und im Ostblock. Es schien schier unmöglich auch nur kleinste Veränderungen vorzunehmen, ohne Ärger zu erregen oder gar einen Skandal zu verursachen. Dies hing zum Teil mit dem verlogenen Katholizismus zusammen und der ihm nahe stehenden Politik der 50er Jahre und 60er Jahre.“

Als nächstes werde ich auf die biographischen Daten der einzelnen Künstler näher eingehen, die trotz einzelner Unterschiede, insbesondere auch der wirtschaftlichen Voraussetzungen, miteinander in Kontakt traten. Besonders während den siebziger Jahren herrschte eine enge Zusammenarbeit, die auf einem ökologischen Bewusstsein und einer Zuwendung zum Gesamtkunstwerk Leben basierte.

Während der Auslandsaufenthalt in Chicago Christa Hauer Fruhmann bestimmte Grenzen – wenn auch zuerst nur geographische – verlassen ließ, war der Aspekt der Grenzüberschreitung bei Renate Krätschmer und Jörg Schwarzenberger bereits während des Studiums ein Anliegen, das sich während ihrer Zusammenarbeit immer mehr gefestigt hat.

Bei der Zusammenarbeit der von mir besprochenen Künstler werden sowohl Installationen ausgestellt wie auch Performances dargeboten. In der Performancekunst werden gesellschaftspolitisch relevante Themen, genauso wie anthropologische Inhalte⁷ und das spezifische Thema des „Individuellen Ichs in der Welt“ behandelt.⁸ Das Andere wird dabei als eine Opposition durchaus wahrgenommen und thematisiert.⁹ Durch die neue Sensibilisierung für das Andere mit dem gleichzeitigen Gespür für die Gegenwart entsteht eine Art Appropriationskunst.¹⁰

In ihrem Oeuvre spiegelt sich auch eine in Vergessenheit geratene und eine alternative Ästhetik des Theaters, nämlich das Karnavalesque wider. Die Auflebung der dionysischen Feste und die kunstvolle Umsetzung dieser, sind für sie nicht nur ein Pendant zur gegebenen Realität, sondern sie sind auch Teil ihrer Realität. Seit jeher ist der soziale Impuls in der carnevalesquen Form für die Künstler von Interesse – als Form und Rebellion.¹¹ Dabei wird auch der Prozess ein wichtiger Teil ihrer Arbeit. Bereits die Dadaisten und Surrealisten verspürten einen Drang zum Prozessualen und negierten das vollendete Werk.¹² Die Kunst wurde vordergründig antiautoritär behandelt.

⁷ Hiller 1991, S.186. Es findet eine Verschiebung zugunsten des Universellen von dem Wissenschaftlichen ins Ästhetische statt

⁸ Jappe 1993, S. 32.

⁹ Hiller 1991, S.186.

¹⁰ http://de.wikipedia.org/wiki/Appropriation_Art, 28.06.09. Die Bezeichnung „appropriation“ kommt aus dem Englischen und bedeutet Aneignung. Appropriation Art beschäftigt sich mit „vorgefundenem ästhetischem Material.“

¹¹ Shohat, Stam 1988, S. 34.

¹² Feist 1996, S. 106.

Den Künstlern der damaligen Stunde ging es auch um „die Beschwörung archaischer und mythischer Tiefen.“¹³

1.1 Forschungslage

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fordert Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling¹⁴ der Kunst ihren höchsten Rang wiederzugeben.¹⁵ Im Zuge dessen sollten sich die verschiedenen Gattungen zu einem Ganzen vereinigen.¹⁶ Mit dieser Forderung widersetzte er sich der klassischen Regelästhetik, die besagt, dass „der Stil jeder Kunst durch die Natur ihres Darstellungsmittels bedingt ist.“¹⁷ Folglich will er die naturgebundene Objektivität und somit die Trennung der jeweiligen Gattungen durch die Subjektivität eintauschen. Phänomenologisch betrachtet will Schelling eine andere Wahrnehmung der Weltanschauung evozieren:

„Die Welt [soll] nicht mehr im Kunstwerk ästhetisch angeschaut [werden], sondern als Kunstwerk gesehen werden.“¹⁸

Dabei weichen Bezugskordinaten von der realen Welt ab und verschieben sich. Die Verschiebung bleibt nicht ohne Folgen und verursacht eine Kompensation der Leerstellen.

Georg Hegel¹⁹ erhebt Einspruch gegen das Identitätssystem Schellings. Er ist der Meinung, dass zweierlei Sachverhalte im Zuge der Kompensation eintreten. Zum einen wird auf Kosten der Identität der Unterschied verdrängt. Zum anderen tritt ein zweites Phänomen zum Vorschein: das Geschichtsdefizit. Das Defizit des Unterschiedes wird durch das Esoterische

¹³ ebd., S. 108.

¹⁴ Brockhaus 2006, S. 205. Schelling lebte in der Zeit von 1775-1854. „Seine Philosophie, die zwischen Fichte und Hegel eingeordnet – allgemein als *objektiver Idealismus* bezeichnet wird, orientierte sich primär an den Leitbegriffen „Natur“, „Freiheit“ und Geschichte.“

¹⁵ Allwohn 1927, S. 32. „Die Schöpfungen der Kunst müssen dieselbe, ja noch eine höhere, Realität haben als die der Natur, die Götterformen, die so notwendig und ewig fort dauern, als das Geschlecht der Menschen oder das der Pflanzen, zugleich Individuen und Gattungen und unsterblich wie diese.“

¹⁶ ebd., S. 205. Den Beginn der Geschichte des Menschen bildet ein als *mythisches Bewusstsein* bezeichneter Ur- und Naturzustand, der sich im Gefühl der Einheit mit der Welt ausdrückt. [...] Die Aufgabe der Philosophie besteht demnach darin, in den ursprünglichen Zustand der Einheit von Mensch und Natur zurückzuführen.“

¹⁷ Szeemann 1983, S. 53.

¹⁸ Merte 1998, S. 25.

¹⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/German_Idealism. Der volle Namen des Philosophen lautet Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Er lebte in der Zeit von 1770 bis 1831.

ersetzt und das Verdrängte der Geschichte entpuppt sich als das Mythische.²⁰

Problematisch erscheint in diesem Zusammenhang nicht nur das Wesen einer Gesamtkunst an sich sondern auch die Namensgebung. Hier wird spätestens seit dem Erscheinen des Katalogs von 1983 „Der Hang zum Gesamtkunstwerk“ zwischen Gesamtkunst und Totalkunst unterschieden. Bazon Brock sieht die Gesamtkunst²¹ als ein theoretisches Konstrukt an, als ein utopischer Ideenfundus für Politik, Wissenschaft und Kunst an.

Die Totalkunst hingegen verwirklicht und „ist im günstigsten Fall Realexperiment und radikalisiert die Beziehung zwischen Fiktion und Realität.“²²

Die Problematik der Gesamtkunst wird auch in dem 1984 veröffentlichten Buch *Unsere Wagner* besprochen. Die Autoren der Essays vergleichen das von Wagner angestrebte Ziel einer Gesamtkunst, mit den Ideen der zeitgenössischen Künstler, wie etwa Joseph Beuys²³, dem Schriftsteller Heiner Müller, dem Komponisten Karlheinz Stockhausen und dem Filmemacher Hans Jürgen Syberberg.²⁴ Den aufgezählten Künstlern wird wie bereits Wagner im 19. Jahrhundert eine anachronistische Vorgehensweise und Selbstmystifikation vorgeworfen: „Wie Richard Wagner verstehen sie die Kunst als Katharsis, wollen die Welt durch Kunst verbessern und erlösen.“²⁵

Angela Merte stellt in dem 1998 erschienenen Band *Totalkunst. Intermediale Entwürfe für eine Ästhetisierung der Lebenswelt* fest, dass im 20. Jahrhundert eine begriffliche Absetzung von den programmatischen Entwürfen des 19. Jahrhunderts von Nöten sei. Außerdem sei zu den bereits

²⁰ Szeemann 1983, S. 48

²¹ Im Hinblick auf die Gleichsetzung des Wortes mit dem Schaffen Richard Wagners scheint es angebracht einen anderen Terminus für die Konzepte des zwanzigsten Jahrhunderts zu finden.

²² Merte 1998, S. 12.

²³ Förg 1984, S. 26. „Beuys bewundert an Wagner vor allem den Gesamtkunstwerk-Gedanken zur ‚Beglückung der Menschheit‘.“ Die Erklärung für diesen Begriff wird in einem Artikel aus dem Jahr 1849 erläutert. Wagners Meinung nach, ist die „Einzelkunst“ ausgeschöpft. „Jede Einzelkunst könne nichts Neues mehr erfinden, und zwar nicht nur die bildende Kunst allein, sondern die Tanzkunst, Instrumentalmusik und Dichtkunst nicht minder.“ Seiner Meinung nach können sich die Einzelkünste nur mehr im Gesamtkunstwerk erweitern und sich neu erfinden.

²⁴ ebd., Einleitung. Förg betont, dass es sich hier nicht um die einzigen Gesamtkünstler handelt, sondern um die auffälligsten von ihnen.

²⁵ ebd., Einleitung. Jedoch teilte keiner der genannten Künstler das überaus stark ausgeprägte Nationalbewusstsein und den Antisemitismus Wagners.

vorhandenen Kunstgattungen ein weiterer Bereich der Medienkoppelung dazugekommen.

Durch den verstärkten Einsatz und Nutzung dieser Überlappungen sind diverse Subgattungen und weiterführende Formen wie etwa das Lautgedicht oder das Happening als Folge der theatralischen und literarischen Prägungen entstanden.²⁶

Für die in meiner Arbeit behandelten Künstler stellt die Totalkunst ein Lebensexperiment dar. Es ist der Versuch das Gesamte zu erfassen. Es ist ein Versuch die Kunst dem alltäglichen Leben näher zu bringen, die beiden Aspekte zu vereinen, gleichzeitig aber sie weiterzuentwickeln und weiterzudenken. Es entstehen Additionen von verschiedenen Methoden und Überzeugungen.

Wie Merte bemerkt „[ist] der Aspekt der Grenzüberschreitung [...] zentral für die Konzepte der Totalkunst.“²⁷ Einerseits sieht sich der Künstler bemüht intermedial zu agieren und somit die Grenzen wenn nicht gleich zu eliminieren dann aber doch unsichtbarer zu machen. Andererseits wird „die Frage [nach] der Grenze zwischen Leben und Kunst neu formuliert, indem nicht genuin ästhetische Lebensbereiche ästhetisiert werden.“²⁸

Ein mögliches Ziel dieser Tätigkeiten ist es, eine gewisse Ästhetisierung dem Leben abzugewinnen und gleichzeitig das Leben zu zelebrieren. In Folge entsteht ein ästhetisch-dramatisches Universum²⁹ und im Vordergrund steht die Vereinigung des sozialen Bereichs mit den künstlerischen Überzeugungen.

In den von mir besprochenen Fällen gibt es Einzelinitiatoren dieser Idee des Gesamten, die Hauptakteure sozusagen. Jedoch entstehen um sie Gruppierungen und der Gedanke der Addition wird also zum weiteren Schlüsselgedanken. Die Addition wird in diesem Kontext nicht als Last

²⁶ Merte 1998, S. 11.

²⁷ ebd., S. 18.

²⁸ ebd., S. 18.

²⁹ Fornoff 2004, S. 4.

verstanden, sondern als eine Form der Freiheit.³⁰ Die Handlungen, Performances und Werke entstehen demnach in einem kleinen Sozialgefüge. Angela Merte spricht von einer „Totalität der Erfahrungen“³¹, die aber keinesfalls mit der „puren Multiplikation von Erlebnissen zu verwechseln ist.“³²

Wie bereits oben erwähnt, handelt es sich hierbei bloß um einen Versuch – die Kluft zwischen Theorie und Praxis bleibt letzten Endes bestehen. Dieses utopische Potential, das die Totalkunst in sich trägt, macht einen großen Teil ihrer Attraktivität aus. So kann man sich doch fragen, warum ausgerechnet die Wachau in den späten sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts zum Ausdrucksgebiet des Bedürfnisses nach einer Sparten übergreifenden, intermedialen Kunst wurde.

Im damaligen Wien herrscht eine kulturelle Vereinheitlichung und eine Tendenz zur Kulturignoranz.³³ „Moderne Kunstrichtungen wurden diffamiert, es galten nur Traditionalisten in der Literatur und in der Malerei. Oskar Kokoschka wurde erst von Bruno Kreisky zurückgeholt. Viele Künstler mit denen sich Österreich heute schmückt, wurden verdrängt oder sie mussten das Land verlassen. [...] Aus einem engstirnigen Klima [bildete sich] eine umso radikalere Opposition.“³⁴

³⁰Weibel 1984, S. 263. In Österreich wird in den 50er Jahren durch die Wiener Gruppe die *konkrete Poesie* ins Leben gerufen. Gleichzeitig tritt ein Phänomen der Gleichheit auf. „Von Prantls Meditationssteinen bis zu Kubelkas Filmen. Die Veranstaltung Rainers und Rühms von 1952 ist [...] in ihrer Verknüpfung von Musik, Malerei, Literatur prototypisch.“

³¹ Merte 1998, S. 10.

³² ebd., S. 10.

³³ Roussel 1995, vergl. S. 97 ff. 1995 wird das Buch „Wiener Aktionismus und die Österreicher“ publiziert. Es handelt sich hierbei um eine Interviewreihe mit Politikern, Künstlern, Publizisten und Historikern, die die Zeit um den Wiener Aktionismus, die 68er Generation, aktiv miterlebt haben. Sie alle schildern ein „katholisches Klima“, einen „politischen Katholizismus“, „[ein] Österreich [...] , [dass] von den kulturellen Äußerungen her gesehen ein sehr abgeschottetes Land war.“ Bruno Aigner, der ehemalige Sekretär vom Nationalratspräsidenten Fischer, beteuert, dass es damals ein „sehr rückständiges, fortschrittfeindliches Klima in der [österreichischen] Kultur [gegeben hat]. „Die Tatsache, dass Österreich [nach dem zweiten Weltkrieg] sofort in den Konsumrausch eingestürzt ist, [...], hat bewirkt, dass man sich mit der unmittelbaren Vergangenheit nicht auseinander gesetzt hat.“

³⁴ ebd., S. 98.

Zu dieser „gedämpften Stimmung“³⁵ gesellt sich das Bedürfnis nach einer „individuellen Lebensqualität“ und es „rücken auch ökologische Fragen nach.“³⁶

„Es entsteht [...] die so genannte ‚Alternativbewegung‘, deren theoretisches Fundament aus der gesellschaftskritischen Literatur [...] gespeist wird und die hier noch ganz in der Tradition der politischen Aufklärung und der Suche nach einheitlichen Modellen steht.“³⁷

Die Wiener Kunstszene hat in den sechziger Jahren wenig Spielraum geboten. Nachdem sich der Art-Club 1959 aufgelöst hat, beschränkte sich die Ausstellungsmöglichkeit auf nur wenige Orte.

Die Künstler, die sich der zeitgenössischen Kunst verschrieben haben, haben die Möglichkeit entweder in der Galerie Nächst St. Stephan oder in der Galerie Würthle auszustellen. Die zwei größeren Galerien, wurden von zwei starken Persönlichkeiten geführt. Zum einen war es Monsignore Otto Mauer, der die Galerie Nächst St. Stephan führte, zum anderen der Künstler Fritz Wotruba, der in der Galerie Würthle hervortrat.³⁸

Gleichzeitig existierten zwei andere Häuser, nämlich die Wiener Secession wie auch das bei weitem jüngere Museum des 20. Jahrhunderts.³⁹

Aufgrund dieses Mangels an Ausstellungsfläche und Zufluchtorten für zeitgenössische Künstler gründete 1960 Christa Hauer Fruhmann zusammen mit ihrem Mann Johan Fruhmann die Galerie im Griechenbeisl.

Die Initiatorin ist Tochter einer Mäzenen- und Künstlerfamilie. In den fünfziger Jahren machte sie in Chicago entscheidende Erfahrungen mit der amerikanischen Kunst und dem freieren Umgang mit Kunst an sich in den USA. Sie beschloss nach ihrer Rückkehr in Wien einen Ort des Austausches für Gleichgesinnte zu gründen und eine auf ihren Auslandserfahrungen basierende Institution zu etablieren.

Christa Hauer Fruhmann war zu dem Zeitpunkt selber bildende Künstlerin, Besitzerin der Galerie im Griechenbeisl und eine der ersten Initiationsfiguren

³⁵ Lampalzer 1992, S. 160.

³⁶ ebd., S. 160.

³⁷ ebd., S. 160.

³⁸ Groß-Weikhart 1997, S. 8.

³⁹ ebd., S. 8.

der IntAkt.⁴⁰ Sie hat also nicht nur in ihrem künstlerischen Schaffen interaktiv und experimentell gearbeitet, sondern auch versucht Menschen und Orte miteinander zu verbinden.

Christa Hauer Fruhmann verspürte den Drang, die Stadt in der sie lebte nach außen hin – im speziellen in Richtung Osten – zu öffnen und im weiteren Sinn Grenzen zu überschreiten und aufzuheben.

Jedoch erlaubte die Strukturierung der Stadt nur eine bedingte Öffnung. Die etablierten politischen Grenzen, wie auch die in der Öffentlichkeit vorherrschenden konservativen Denkmuster wirkten beengend. 1970 entschied sich das Ehepaar aufs Land zu ziehen. Vorerst kann diese Entscheidung als Resignation verstanden werden. Jedoch gerade dort, in der kleinen Marktgemeinschaft Lengfeld, eröffneten sich neue Formen und Möglichkeiten künstlerischen Schaffens. Mehr denn je wird der Aspekt des friedvollen Zusammenlebens unter anderem mit der Umwelt, des Lebens an sich, mit der Kunst gekoppelt.

Bei Renate Krätschmer, einer Malerin, sowie Jörg Schwarzenberger, einem Bildhauer – also der Formation K.U.SCH⁴¹ – kreist das künstlerische Schaffen um eine ähnliche Thematik. Ihre Objekte und Aktionen sind grenzüberschreitend konzipiert. Wie sie auch selbst attestieren, sind „analog zu früheren Arbeiten mit Film und Fotografie [...] auch die Objekte und Möbel [...] nur im Rahmen eines unorthodoxen Gesamtkonzeptes zu begreifen.“⁴²

Sie selber haben nach ihrem Rückzug aufs Land versucht als Selbstversorger ihr Dasein zu bestellen. Somit sollte nicht nur die Kunst dem Leben näher kommen, sondern auch sie als Menschen, der natürlichen und wahren Lebenskunst⁴³ – sie arbeiten an Gestaltungsfragen für die sie umgebende Welt. Dabei wird versucht, das Assoziationsfeld zu erweitern.

⁴⁰ IntAkt, also die Internationale Aktionsgemeinschaft bildender KünstlerInnen wurde 1976/ 77 durch Christa Hauer Fruhmann mitbegründet. Sie war eine wichtige Leitungspersönlichkeit und leistete im Rahmen dieser stets aktive Vermittlungsarbeit und Pionierarbeit.

⁴¹ Die beiden Akademieabsolventen bestehen seit 1972 als Kooperative K.U.SCH. Dieser Name setzt sich aus den Anfangsinitialen der Nachnamen: Krätschmar und Schwarzenberger.

⁴² Krätschmer, Schwarzenberger 1984, Vorwort.

⁴³ Köstlin 2006, S. 116. „Land wird [...] immer wieder neu modelliert. Die Modelle kommen dabei in der Regel aus der Stadt (Stichworte wie ‚Natur‘, ‚Bio‘, ‚Erlebnis‘ prägen heutzutage

Die Arbeiten von K.U.SCH. beschäftigen sich neben den formalen Problemen auch mit der Gesellschaftskritik. Peter Baum stellt fest, dass die beiden Künstlerpersönlichkeiten „an der so notwendigen, in hohem Maße bedrohten Ganzheitlichkeit unseres Tuns und Empfindens [festhalten], die auf das engste mit Naturerfahrung und Naturgesetzlichkeit in Verbindung steht.“⁴⁴

Diese Naturerfahrung ist auch ein Hauptmotiv der Gesamtkunst, die während der Zeit der Romantik, zum ersten Mal aufkommt und ausformuliert wird. Die Idee wird auf Friedrich Wilhelm Joseph Schelling zurückgeführt, der meinte, der Mensch müsse eine Gottwerdung durchlaufen⁴⁵, nur durch diese Überhöhung, Steigerung und Erlösung der eigenen Persönlichkeit sei es möglich, das künstlerische Schaffen der Natur gleichzusetzen.⁴⁶

Sowohl Christa Hauer Fruhmann wie auch die Formation K.U.SCH. haben neben dem engen Bezug zur Natur, auch eine negative Einstellung zur Konsumgesellschaft. Das Landleben⁴⁷ ermöglichte die Suche nach neuen Kunst- und Gemeinschaftsformen, wie man auch versuchte durch die Kunst zu neuen Denkweisen zu kommen. Gemeinsam versucht man Kunst und Leben zu verschmelzen.

Dieses Gemenge an Einflüssen, das bei der Totalkunst, eine gesamtkonzeptionell angelegte Lebensweise mit der Kunst wirft die Frage nach einer in gewisser Weise unspezifisch gewordenen Kunst auf.

Sind in dieser Kunstform inhärente theatralische Überhöhungen und Verdichtungen nichts weiter als Formen der Dekoration?

das Bild von der Natur). Land wird so zum Produkt eines städtischen Bedarfs an Unvermitteltheit, einer Sehnsucht nach dem, was man ‚Natur‘ nennt. Das Land mutiert immer wieder zum Ensorgungsraum der Stadt.“

⁴⁴ Krätschmer, Schwarzenberger 1984, Vorwort.

⁴⁵ <http://de.wikipedia.org/wiki/Gesamtkunstwerk>, 1/1, 27.11.2008.

⁴⁶ Förg 1984, S. 23. „Von der Unterdrückung durch das Gesellschaftssystem, von der Verbildung und von dem Egoismus wollte Wagner das Individuum erlösen. Beuys wünscht sich das gleiche, fügt aber noch die Erlösung von jeglicher Behinderung bei kreativer Entfaltung hinzu.“

⁴⁷ Köstlin 2006, S. 118. „Land wird so nicht nur zum Produkt der Stadt, sondern auch Ort der Zumutungen und Rollenerwartungen.“

2. Ein Vergleich zwischen der Kunstsituation Ende der sechziger Jahre in Wien und den internationalen Tendenzen

2.1 Internationale Tendenzen

Die internationale Kunst und ihre Gattungen unterlagen Ende der sechziger Jahre und am Anfang der siebziger Jahre im Großen und Ganzen derselben neuen Sensibilität, wobei die meisten neuen Impulse aus Übersee (USA) stammen. Viele Grenzen wurden aufgebrochen und in dem Zeitraum von 1965 bis 1970⁴⁸ entstanden die neuen Hauptströmungen wie etwa Land Art, Minimal Art, Public Art und Concept Art.

Im Bereich der Skulptur werden minimalistische Tendenzen immer wichtiger und Künstler wie Donald Judd und Robert Morris revolutionieren die Sicht auf die Skulptur und ihre Darstellungsweise. Jedoch wird eines für die Definition der (minimalistischen) Skulptur gegen Ende der sechziger Jahre immer wichtiger, nämlich die klare Abgrenzung dieser von der Malerei. Robert Morris streicht die wichtigsten Unterscheidungsunkte zwischen den beiden Gattungen hervor, die 1966/ 1967 in seinem Text *Anmerkungen über Skulptur*⁴⁹ herausgebracht werden.

Gleichzeitig wird auch der Begriff der Land Art⁵⁰ immer wichtiger. Die Künstler verlassen den Galerieraum als den Ausstellungsort und begeben sich in die Weite der Landschaft.

In den Endsechzigern lehnen die Land-Art Künstler das traditionelle Kunstverständnis ab und arbeiten in und mit der Landschaft.

Udo Weilacher stellt 1999 folgende These auf: „Auf den Zwang der positivistischen Funktionswelt reagierte die Land Art mit archaischem Symbolismus und dem Wiederaufgreifen von Mythen.“⁵¹ Die ersten Künstler, die mit der so genannten Earth Art oder Land Art arbeiten sind die Amerikaner Michael Heizer, Walter de Maria, Robert Smithson und der Engländer Richard Long.⁵²

⁴⁸ Weilacher 1999, S. 11.

⁴⁹ Morris 1995, S. 92-120.

⁵⁰ Weilacher 1999, S. 11.

⁵¹ ebd., S. 35.

⁵² Feist 1996, S. 174.

Dabei spielt immer wieder der Aspekt der Vergänglichkeit und folgend der Unverkäuflichkeit eine Rolle. Die Arbeit in der Natur offeriert dem Künstler einen flächenmäßig größeren Raum, als die Ausstellungshallen der Galerien, sie trägt aber gleichzeitig eine zerstörerische Macht in sich. Demnach ist die Natur als ein bearbeitender Faktor in die Kunst und das Kunstwerk mit einzubeziehen. Die Materialien werden darüber hinaus „Träger immanenter Inhalte, eigener Geschichte und eigener Mythologie.“⁵³

Kunst im öffentlichen Raum (die so genannte Public Art) ist im Gegensatz zur Land Art eine etwas andere Form der angewandten Kunst. Das *Monopol* Kunst wird aufgeteilt. Wenn man mit der Kunst neue Sichtweisen auf bestimmte Sachverhalte aufzeigen kann, so kann man die auch untereinander und miteinander bewusst mitgestalten. Der Aspekt des Austausches spielt hierbei eine wichtige Rolle.

Suzanne Lacy⁵⁴ ist der Meinung, dass die Zeit gekommen ist, den gängigen Terminus „*public art*“ der 1995 seit über 25 Jahren in Verwendung ist und für Skulptur und Installationen im öffentlichen Raum steht – gegen den Begriff „*new genre public art*“ einzutauschen. Es handelt sich hierbei um Künstler, deren künstlerische Intentionen darin bestehen mit dem ortansässigen Publikum zu kollaborieren. Die Themenschwerpunkte der Künstler, die sich in diesem Feld bewegen, kreisen um die Ortsspezifität.⁵⁵

Die Quelle ihrer Informationen wird von den beteiligten Personen, also aus Primärquellen entnommen. „*New public art*“ setzt also ein privates Interesse an den sozialen Missständen der Mitbürger und der Umwelt voraus. Dabei wird mittels traditionellen wie auch neuen Medien (Mixed Media) nach außen hin kommuniziert. Nicht nur die Problematik des Ortes, sondern auch der Bezug und die Beziehung von dem/der KünstlerInn zu seinem Publikum kann zu einem Kunstwerk werden.

⁵³ Weilacher 1999, S. 14.

⁵⁴ Lacy 1995, S. 19.

⁵⁵ Büttner 1997, S. 185. Die Autorin sieht in der Ortsspezifität eine Möglichkeit der „Wiederherstellung von Authentizität und Aura.“ „Ortsspezifische Kunst galt nicht nur als kritische, nicht-affirmative Kunst, sondern auch als Möglichkeit, die Einmaligkeit der Kunst wiederherzustellen.“ Ortsspezifität ist so zu sagen der Gegenpol zu Walter Benjamins Begriff des *Ausstellungswertes*.

Wie schon bereits in der Geschichtsschreibung und der Kartographie stellt sich auch bei der Konstruktion der Bedeutung von „public art“ die Frage nach dem ausführenden und bestimmenden Organ.

In dem Einsatz von Kunst in öffentlichen Plätzen sah man eine Chance für die Menschlichkeit und eine Vermenschlichung des städtischen Raums.

In den frühen siebziger Jahren begann man also zwischen „öffentlicher Kunst“ und der „Kunst in öffentlichen Plätzen“ zu unterscheiden. Daraus kristallisierte sich langsam der Begriff der „*site-specific art*“⁵⁶. Diese Kunstform wurde und wird für bestimmte Orte und deren Problematik *maßgeschneidert* und vereinnahmt die dort ansässigen physischen und visuellen Faktoren.

In den späten achtziger Jahren wird die „public art“ zu einer anerkannten Rubrik innerhalb des Kunstbetriebes. Diese Stellung verdankt sie unter anderem der Organisation NEA⁵⁷, die seit den späten sechziger Jahren Künstler, die in diesem Bereich tätig sind kräftig unterstützt. Dabei waren die Visionen, die Tätigkeiten und Forderungen der Künstler an die Öffentlichkeit zum Teil sehr unterschiedlich: so etwa Allan Kaprow, Anna Halprin, Hans Haacke in den sechziger Jahren und Lynn Hershman, Judy Chicago⁵⁸ oder Adrian Piper in den siebziger Jahren.

Parallel zu den Künsten haben auch linksaktive Gruppierungen, feministische Organisationen und verschiedene ethnische Vereinigungen den Zugang zur Öffentlichkeit gesucht.

Den Beginn der „public art“ (der Kunst im öffentlichen Raum) kann man in den späten fünfziger Jahren ansetzen. Es war eine Zeit, in der die Künstler den Wert der Galerieräume anzweifeln und nach anderen Erfahrungen suchten. Diese manifestierten sich in Happenings (allen voran ist hier Allan Kaprow zu nennen) und fand ihr Ende schließlich in der Populärkultur. Dabei wurden ungewöhnliche Technologien miteinbezogen, die bis dato in der Kunstwelt nicht verwendet worden waren.

⁵⁶ Lacy 1995, S. 23.

⁵⁷ ebd., S. 22.

⁵⁸ An der Westküste entstehen feministische Kunstlehrprogramme, die von der Künstlerin Judy Chicago angeführt worden sind. Dieselbe ist es auch, die später zu einer Art Vorbildfigur für Christa Hauer Fruhamnn und die IntAkt wird.

Mit der Zeit wurden auch die Instrumente der Popkultur, wie die Massenmedien für die Künstler interessant und fanden in ihren Arbeiten Verwendung.

Zu dieser Zeit wuchs das Bewusstsein für den Aktivismus, auch seitens der Künstler, wie etwa bei Judith Baca. Diese wagten einen Kunstdiskurs der die angelernten Kunsttheorien und das erlernte ästhetische Bewusstsein mit dem in den sie umgebenden Traditionen transportierten Formen vermischten. Der Begriff *public-art/* öffentliche Kunst operiert also mit und in der breiten Öffentlichkeit – im engeren Sinn mit der Arbeiter- und Mittelschicht. Es ist eine künstlerische Auseinandersetzung bei der das Auratische (museal Auratische) durch das Verlassen der heiligen Hallen (Galerien) zum Teil aufgehoben wird und die Kunst zu einer vorgefundenen Realität zurückfindet.

Nicht nur die Aufarbeitung der durch die eigene Kultur aufgeworfenen Problematiken, auch die Platzierung des ICH oder des Selbsts innerhalb einer Kultur wurde zu einem prägenden Punkt in der Diskussion um die Öffentlichkeit.

Die Differenzierung zwischen einer *high-* und *low art*, zwischen einer Kunst, die sich mit einem speziellen Kunstpublikum auseinandersetzt und einer Kunstform die versucht Brücken zu einer breiten Öffentlichkeit zu schlagen, fällt einerseits weg, andererseits kann sie in bestimmten Fällen besonders zum Vorschein kommen. Die Kunst wird also einem Prozess gleichgesetzt und wird nicht als etwas Festes und Festgefahrenes gesehen.

Das breit gefächerte Gebiet der *public-art* spezialisiert sich darüber hinaus auf die Arbeit an und mit der Architektur, dem Urbanen oder fördert die Dialogarbeit. Sie fungiert also als Mediator zwischen zwei oder mehreren Welten und kann demnach ein Sprachrohr und ein Irritationsfaktor sein.

Anstatt der Anpreisung der Schönheit in den Kunstwerken forderte man eine Dematerialisation der Kunst zugunsten konzeptuellen und performativen Kunstformen.⁵⁹

Im Gegensatz dazu und mit einem kleinen zeitlichen Vorsprung wird mit der Factory, die durch Andy Warhol 1964 in New York gegründet wird⁶⁰, die

⁵⁹ Lacy 1995, S. 39.

Pionierarbeit für die Fusionskunst schlechthin, geschaffen. Die Factory gilt als Werkstatt und Künstlertreff, in der sich die Gemeinschaft künstlerisch artikulieren und ausleben konnte. Es entsteht also ein kleines Universum in der bestehenden realen Welt. Grundsätzlich kann durchaus behauptet werden, dass gewisse Ausbruchtendenzen aus den vorhandenen Strukturen zu verzeichnen sind.

2.2 Performance und Alltagsgegenentwürfe

Die intermediale Form der Performance Art und der expanded Performance⁶¹ – die diverse Medien wie Video, Theater, Musik und Bewegung mit den traditionellen Mitteln der bildenden Kunst kombiniert – ist vielleicht eine der freieren und unabhängigsten unter den Kunstgattungen.⁶² Ihre Tendenz zur Grenzenüberschreitung war seit Beginn der Auslöser diverser Skandale und Provokationen, ließ dafür den Betrachter selten unberührt.

Die Performancekunst erlebte ihren Höhepunkt 1977, als man sie auf großen und wichtigen Kunstveranstaltungen (innerhalb Europas) würdigte.⁶³ Zum einen war es der *Kunstmarkt in Bologna und die documenta 6* in Kassel⁶⁴ und zum anderen war es der *Internationale Kunstmarkt* in Köln, wo „die ganze Palette der amerikanischen und europäischen Performancekunst gezeigt“⁶⁵ wurde. In der Performance Kunst werden gesellschafts- politisch relevante Themen, genauso wie anthropologische Inhalte und das spezifische Thema des „Individuellen Ichs in der Welt“ behandelt.⁶⁶

Die Künstler lassen sich (wieder) auf andere Lebensformen, so genannte „verdrängte Lebensformen“⁶⁷ ein. Durch die neue Sensibilisierung für das Andere mit dem gleichzeitigen Gespür für die Gegenwart entsteht eine Art Appropriationskunst.

⁶⁰ http://de.wikipedia.org/wiki/The_Factory 1/1, 29.11.2008. Die Factory bestand von 1964 bis 1968.

⁶¹Jappe 1993, S. 35. Den Begriff der *expanded Performance* könnte man auch als *networking* verstehen.⁶¹ Der Fluxus Künstler Robert Fillion hat den Begriff *Network* seiner Kunstauffassung gleichgesetzt, die seiner Meinung nach, das ganze Leben umfasst.

⁶² ebd., Vorwort.

⁶³ ebd., S. 39.

⁶⁴ ebd., S. 39.

⁶⁵ Jappe 1993, S. 39.

⁶⁶ ebd., S. 32.

⁶⁷ ebd., S. 32.

Elisabeth Jappe stellt darüber hinaus fest, dass sich innerhalb der Performancekunst drei Themengruppen herauskristallisieren, die in den siebziger Jahren besonders aktuell sind.⁶⁸

Zum einen wäre es „die Frauenfrage (Frauen-Performance), die soziale Betroffenheit (Behaviour Art)“⁶⁹ und zum anderen „die Frage nach verschüttetem Kulturgut und der anthropologischen Rolle des Künstlers (Bloßstellung-Opfer-Schamanismus).“⁷⁰ Diese Bereitstellung des eigenen Körpers „mit dem Ziel, auf das Publikum möglichst intensiv einzuwirken“⁷¹ wird in der Publikation „Performance, Ritual, Prozess“ von Elisabeth Jappe als eine Bereitschaft zum Opfer interpretiert.⁷² Die Behaviour Artists⁷³ etwa, die sich durch die Starrheit des (bildhauerischen) Materials irritiert fühlten, versuchten ihren eigenen Körper als Material einzusetzen. „Mit scharfer Ironie gegen jeden Konformismus ankämpfend, entlarvten [die Künstler] durch Isolierung und absurde Übertreibung die Posen des täglichen Lebens.“⁷⁴ Damals stand aber nicht nur die Überzeichnung der alltäglichen Aktionen im Mittelpunkt sondern auch ihre Dinghaftigkeit. Wie schon bei den Dadaisten wurde der Alltag für Künstler wie Klein oder Manzoni⁷⁵ ein wichtiger Teil ihrer Kunst.⁷⁶ Gleichzeitig förderte die Bewegung der Nouveaux Realistes⁷⁷ die Fusion des Alltags mit der Kunst und somit die Entwicklung der Objektkunst⁷⁸ und damit „erweiterten [sie] den Spielraum der Kunst um ungeahnte Möglichkeiten.“⁷⁹

⁶⁸ ebd., S. 32.

⁶⁹ ebd., S. 32.

⁷⁰ ebd., S. 32.

⁷¹ ebd., S. 37.

⁷² ebd., S. 37. Die Opferrolle wiederum wurde oft mit den schamanischen Riten in Verbindung gebracht. Dabei muss allerdings der Inhalt von dem Publikum intensiv nachempfunden werden. Ein privater Ritus wird nicht als ein Ritual gesehen.

⁷³ ebd., S. 35. Zu den Behaviouristen gehört auch der Künstler Bruce McLean.

⁷⁴ ebd., S. 35.

⁷⁵ ebd., S. 16. Manzoni war ein verfrühter Vertreter und Wegbereiter der Konzept- und Aktionskunst.

⁷⁶ Das bewusste Aufgreifen des Vorhandenen und der fertigen Materialien entstand als Gegenentwurf zum Informel und dem abstrakten Expressionismus.

⁷⁷ Krempel 2007, S. 15. Diese Bewegung entfaltete sich in Paris gegen Ende der fünfziger Jahre und endete Mitte der sechziger Jahre. Der Kunstkritiker Pierre Restany verhalf der Bewegung zu ihrer Entstehung. Künstler wie Arman, Christo, Klein, Tinguely oder Spoerri nahmen urbane und industrielle Dinge in ihr Werk ein.

⁷⁸ <http://www.mumok.at/sammlung/die-sammlung/fluxus/> Eine weitere Synthese der Kunst mit dem Leben wird durch die Fluxusbewegung gekennzeichnet.

2.3 Kultursituation in Österreich

In Österreich, wie auch in den restlichen westlichen Staaten herrschte eine zweigeteilte Auffassung der Moderne. Diese spaltete sich in die gemäßigte Moderne und die radikale Moderne, die meistens nur eine kleine Gruppe von Anhängern hatte.⁸⁰ Generell kann man sagen, dass seit Ende der fünfziger Jahre, ausgehend von den westlichen Staaten (Frankreich, Italien, Deutschland) Künstler nach „einem Gegenentwurf zu der spontanen, vom erlebten Augenblick getragenen Malweise des 'Informellen' und ‚Tachisten‘ bildeten, und die ihrerseits nunmehr auf die Kunst und Künstler in Österreich wirkten.“⁸¹

Das Material – die Materialität – stand in Österreich in den fünfziger Jahren im Vordergrund. Dieser Hang zur tendenziellen Objektlosigkeit spiegelte sich in der informellen Malerei⁸², der Plastik Prantls, „in der formalen Literatur der Wiener Gruppe und [...] im Wiener Formalfilm“ wieder.

In den sechziger Jahren war „die zentrale ästhetische Idee [der] radikalen Moderne' [...] die ‚Überwindung der Malerei‘“⁸³

Österreich hatte zusätzlich mit einer speziellen Art der Isoliertheit zu kämpfen. Wieland Schmied sah in seiner Veröffentlichung von 1974 den Grund hierfür „in der Selbstgenügsamkeit des Österreichers [...] Kultur [sei] ihm ein Synonym für schon Bestehendes, für zu Bewahrendes, für Vergangenheit.“⁸⁴ Hans Sedlmayr wiederum betont in seinem 1948 erschienen Werk: *Der Verlust der Mitte*⁸⁵ das durch die „Barbarei des Krieges“⁸⁶ gestörte Verhältnis zwischen den Menschen untereinander und

„Der Begriff **Fluxus** steht für einen fließenden Übergang zwischen Kunst und Leben. Häufig ist Fluxus durch collageartig komponierte Geschehensabläufe gekennzeichnet, auch als ‚Konzert‘ bezeichnet, weil akustische, choreographische und musikalische Ausdrucksformen darin einfließen.“

⁷⁹ Krempel 2007, Einleitung.

⁸⁰ Fleck 1996, S. 113.

⁸¹ Dankl 1996, S. 81.

⁸² Weibel 1984, S. 258. Die informelle Malerei repräsentierten KünstlerInnen wie Lassnig, Oberhuber und Rainer.

⁸³ Fleck 1996, S. 114.

⁸⁴ Schmied 1974, S. 58.

⁸⁵ Hans Sedlmayr arbeitete auch unter dem Pseudonym Hans Schwarz. Unter diesem verfasste er seine Gedanken zu diesem Thema bereits in einem Aufsatz 1946.

⁸⁶ Sedlmayr 1948, S. 133.

zwischen dem geistigen Menschen und der Natur.⁸⁷ In seinen Erläuterungen ist die Rede von „pathologischen Störungen des Einzelbewusstseins“⁸⁸

Otto Breicha schreibt in der Publikation Aufforderung zum Misstrauen, dass in der Zeit von 1930-45 es ein durchaus österreichisches Bewusstsein - auch in kultureller Hinsicht – gegeben hat. Es kommt damals sogar zu einer „austriakischen Renaissance“.⁸⁹ Doch die Situation ändert sich nach dem Krieg. Breicha erinnert, dass es „nachdem der Krieg [...] überstanden war, in den Schubladen und Ateliers nicht viel Nennenswertes zu entdecken [gab].“ In dieser Zeit waren „Ausstellungen moderner Kunst aus dem Ausland [...] entscheidende Etappen des zu sich Findens.“ In Innsbruck wird durch Maurice Besset und das durch ihn geleitete französische Kulturinstitut auf die zeitgenössische französische Kunst aufmerksam gemacht. In Wien finden Ausstellungen der französischen Malerei (Renoir bis Max Ernst) in dem Museum für angewandte Kunst statt.⁹⁰

In der Nachkriegszeit kommen die (nationalen) künstlerischen Impulse von dem Maler Herbert Boeckl und von dem Bildhauer Fritz Wotruba, der 1945 aus dem Schweizer Exil zurückkehrt.⁹¹ Die dritte Gallionsfigur innerhalb der österreichischen Nachkriegskunstszene hieß Albert Paris Gütersloh, der eine Inspiration für die „Wiener Schule des phantastischen Realismus“ war. In den fünfziger Jahren folgen Künstler wie Arnulf Rainer, Maria Lassnig, Josef Mikl, Wolfgang Hollegha (in Wien) und Max Weiler und Oswald Oberhuber⁹² (in Innsbruck). Es werden Versuche unternommen den nationalen Wettbewerb zu reanimieren und internationalen Begegnungen zu fördern.⁹³

Im Frühling des Jahres 1947 findet auch die EGÖKA, „die erste große österreichische Kunst-Ausstellung“ statt.⁹⁴

⁸⁷ ebd., S. 133. „Der Mensch fühlt sich nicht mehr als ‚Krone der Schöpfung‘. Als Herr und Mitte der Natur.“

⁸⁸ Sedlmayr 1948, S. 133.

⁸⁹ Breicha 1967, vergl. S. 7-11.

⁹⁰ ebd., vergl. S. 7-11.

⁹¹ Breicha 1967, S. 12.

⁹² ebd., S. 15. Oberhuber beschäftigte sich relativ früh mit dem Informel.

⁹³ Der Maler Ernst Fuchs war einer der ersten Künstler der Nachkriegszeit, die ins Ausland gingen. Ihm folgen Künstler wie Arnulf Rainer und Maria Lassnig.

⁹⁴ ebd., S. 16.

Es folgen weitere Ausstellungen, wie etwa „die Herbstausstellung des Art Clubs 1950“, die in den Räumlichkeiten des damals „gerade fertig restaurierten Secessionsgebäude“⁹⁵ abgehalten wurden.

In den fünfziger Jahren ändert sich das Verhalten der Wiener Kunstszene.

„Für die österreichischen fünfziger Jahre und ihre bildende Kunst gibt es die gewisse Erlebniseinheit und eine gleiche Erwartung nicht mehr, wie es derlei vielleicht noch im unmittelbaren Nachkrieg gegeben hat. Für die Jahre 1950/51 wird das Auseinanderstreben gerade der Jüngeren [...] symptomatisch. [...] An der Stelle der von Vereinigungen nach Maßgabe der Gleichrangigkeit durchgeführten Repräsentativausstellungen trat die Aktivität [...] der Galerien“⁹⁶

Zudem entwickelt sich in Folge der politischen Situation in Wien Ende der sechziger Jahre die Aktionskunst. Hier werden auch Grenzen neu definiert, bewusst angegriffen, beziehungsweise diese gar nicht anerkannt.⁹⁷ Mehr denn je wird hier der menschliche Körper zum Experimentierfeld. Das Erforschen und Inszenieren von Körperwirklichkeiten und dessen fotografische Dokumentation wird zum Hauptschwerpunkt der Wiener Aktionisten.⁹⁸

Nebenher wird in der Wiener Kunstszene immer mehr mit dem Film als künstlerisches Medium experimentiert. Der Wiener Formalfilm wird ab der Mitte der sechziger Jahre erweitert. Die Künstler⁹⁹ entdecken das eigentliche Filmmaterial als künstlerisches Material.

Als Folge der politischen und kulturellen Umbrüche und der Steigerung des Selbstwertgefühls stellen die Künstlerinnen sich und ihre Arbeiten immer

⁹⁵ Breicha 1967, S. 16.

⁹⁶ ebd., S. 133. „Unter Wotrubas Leitung wurde [die Galerie Würthle] zu einer Tribüne der figurativen [...] gestalterisch-formativen Bestrebungen der fünfziger Jahre. [...] Mehr an einen angenehm-dekorativen Abstraktivismus und die Zeichenplastiken der burgenländischen Symposisten hält sich die vom Malerehepaar Fruhmann-Hauer geleitete Galerie im Griechenbeisl.“

⁹⁷ Denscher 1999, S. 200.

⁹⁸ ebd., S. 200. Der Ursprung dieser Bewegung geht auf eine Aktion zurück, die am 7. Juni 1968 im Neuen Institutsgebäude der Universität in Wien stattfand. An dieser Aktion beteiligen sich Günter Brus, Otto Mühl, Oswald Wiener, Peter Weibel und Franz Kaltenbäck..

⁹⁹ Weibel 1984, S. 265. Die Künstler, die sich mit dem Film beschäftigen, heißen Radax, Scheugel, Weibel, Kren, Kubelka, Schmidt.

mehr in den Vordergrund. Dennoch stellen sie immer noch eine beträchtliche Minderheit in Österreich dar.

Es ergaben sich Unterschiede zwischen dem internationalen und dem nationalen Kunstdenken. Diese Unterschiede existierten natürlich auch innerhalb von Österreich, wo seit jeher große regionale Differenzen zu verzeichnen sind.

Biographische Anmerkungen zu den Wachauer Künstlern

3.1 Christa Hauer Fruhmann

Die Künstlerin wird am 13. März 1925 als Tochter des berühmten Malers Leopold Hauer in Wien geboren. 1939, also als vierzehnjähriges Mädchen, beginnt Sie ihr Studium an der Kunstgewerbeschule (heutige Angewandte) bei Hanschke und setzt ihre Ausbildung 1941 dann an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Dimmel, Fahringer und Wotruba fort.

In den fünfziger Jahren geht Christa Hauer nach Amerika (Chicago), wo sie die Möglichkeit erhält, die damaligen aktuellen Strömungen der Malerei, also Action-Painting, informelle und tachistische Tendenzen vor Ort zu studieren. Dort entstehen auch die ersten schüchternen Bilder, die sich dann im Laufe der Zeit auf quadratische Formate konzentrieren und sich der Kreisformen als Motive bemächtigen.

Im Jahr 1957 heiratet sie den Maler Johann Fruhmann. Die Eheschließung stellt einen unter anderen Gründen für ihre Rückkehr aus Übersee nach Österreich dar.

Aus dem Bedürfnis anderen Künstlern – insbesondere aber anderen Künstlerinnen – eine Ausstellungs- und Informationsplattform bieten zu können, macht sie 1960 gemeinsam mit ihrem Ehemann und mit der Unterstützung Ihres Vaters, die Galerie im Griechenbeisl auf. Dieser Ort macht sich zur Aufgabe auch ausländischen Künstlern, besonders aus dem Osten eine Plattform zu bieten. Die Galerie im Griechenbeisl erfreut sich großer Beliebtheit. Christa Hauer Fruhmann gibt ihre Funktion als Galeristin aber zehn Jahre später zugunsten einer Übersiedlung nach Lengenfeld auf.

In der Nähe von Krems erstet sie dort 1970 das vernachlässigte Schloss Lengenfeld¹⁰⁰. Die nach seiner Revitalisierung erfolgte Übersiedlung aufs Land sollte keinesfalls einen Rückzug aus dem künstlerischen Schaffen bedeuten. Im Gegenteil, das Schloss sollte einen weiteren Ort der Begegnung, nach der Schließung der Galerie in Wien darstellen.

¹⁰⁰ <http://www.geomix.at/österreich>, 13.09.2008. Beham von Friedensheim erbaute „das neue Schloss gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Als im Jahr 1880 Feuer im Schloss ausbrach, mussten die Mauern des zweiten Stocks und die Türme abgetragen werden.. So erscheint Schloss Lengenfeld in seiner heutigen Form.“

Die alten Mauern wurden neu belebt, und zwar nicht nur mit den Künstlerpersönlichkeiten Hauer und Fruhmann, sondern auch mit diversen Tieren, die in den zahlreichen Festlichkeiten am Schlossgelände partizipiert haben.

Neben ihrer Funktion als äußerst aktive Galeristin und Malerin wird sie auch die Hauptinitiatorin der 1977 gegründeten IntAkt. Dabei ging man von dem Grundgedanken feministischer Solidarität aus. Die Frauen registrierten, dass sie als eine geschlossene Einheit mehr bewirken können. Durch die Rückbesinnung auf die Gruppe als treibende und schaffende Kraft gelang es der IntAkt durch die immer wieder gestellten Forderungen an die damals zuständige Regierung, Zusagen und gesetzliche Neuregelungen (wie etwa Mutterschutz, Subventionen für Künstlerinnen) vom Staat zu bekommen, die für die damals tätigen Künstlerinnen keine Selbstverständlichkeit waren.

IntAkt kämpfte in dieser Zeit vor allem für die Rechte der Künstlerinnen, denen bis dato bei weitem weniger Aufmerksamkeit seitens der Kulturpolitik zukam.¹⁰¹

Der Anlass für die Institutionalisierung und Gründung der Internationalen Aktionsgemeinschaft ist das Jahr 1974. In diesem Jahr werden diverse Künstlerinnen im Rahmen des Jahres der Frau eingeladen, um an einer Ausstellung im Völkerkundemuseum teilzunehmen.

Problematisch und als störenden Faktor sah man die ausschließlich aus Männern bestehende Kommission, wie auch das Völkerkundemuseum als Ausstellungsräumlichkeit. Der Ablehnung der Teilnahmen an der Ausstellung

¹⁰¹ Chicago 2007, S. 10. Die IntAkt bekommt durch die amerikanische Künstlerin Judy Chicago und ihrem Projekt der Dinner Party wichtige Impulse. Judy Chicago beschäftigte sich in ihrer künstlerischen Arbeit mitunter mit der Diskriminierung der Frau, sowohl im Beruf (durchaus auch im künstlerischen Bereich) wie auch im privaten Bereich. Diese Aspekte wurden von der Künstlerin Christa Hauer Fruhmann aufgegriffen und auf der nationalen Ebene in Form von der IntAkt umgesetzt.

Die Dinner Party wurde nach einer fünfjährigen Vorbereitungszeit 1978 fertig gestellt. „Das 14,6 x 14,6 x 0,9m große Werk befindet sich heute in der Sammlung des Brooklyn Museum und ist eine Leihgabe der Elisabeth A. Sackler Foundation.“ Die Dinner Party ist eine Hommage an die Frauen und ihre Leistungen (mitunter wird auch auf deren Alltag, und ihre bis dato als selbstverständlich verrichtete Hausarbeit hingewiesen). Es geht hier um eine Manifestation der weiblichen Pioniere, die es durch die Jahrhunderte durchaus gab, die aber entweder ignoriert oder sukzessiv von der Geschichtsschreibung ausgeschlossen wurden. Dabei wird auf eine dreieckige Form des Tisches zurückgegriffen, dem sich verschiedene Objekte, größtenteils handwerklicher Natur, wie etwa Stichproduktionen oder keramische Arbeiten, die symbolhaft die Leistungen der Frauen- das Kunsthandwerk- honorieren und zur Schau stellen. Durch die Gedecke entstehen 39 abstrakte Frauenportraits, die für die Emanzipation und den Tatendrang der Frauen stehen.

folgte eine Pressekonferenz der Künstlerinnen¹⁰², bei der Gegenvorschläge vorgelegt wurden, die allerdings von Seiten der Veranstalter konsequent ignoriert wurden. Als Konsequenz dieser Ausschreitungen kommt es zu regelmäßigen Treffen der 46 Künstlerinnen¹⁰³ und der Auseinandersetzung mit „der öffentlichen Kunstförderung, dem Kulturbetrieb, der Situation an den Kunsthochschulen.“¹⁰⁴ Aufgrund dieser Recherchen wurde die Diskriminierung von Künstlerinnen immer sichtbarer (gemacht) und neue Lösungen wurden gefordert.

Dies alles sollte die Internationale Aktionsgemeinschaft bildender Künstlerinnen ändern. Es wurden immer wieder Konferenzen zur aktuellen Lage von Künstlerinnen veranstaltet, ein Manifest (Femifest) wurde geschrieben¹⁰⁵ und gemeinsame Treffen¹⁰⁶ organisiert.

Somit wurde auf die fatale Lage der Künstlerinnen in Österreich aufmerksam gemacht. Daneben wurden Ausstellungen, Gemeinschaftsaktionen¹⁰⁷ organisiert und die so genannten Femifeste¹⁰⁸ geschrieben.

Die Feste und Gemeinschaftstreffen, wie generell das Zusammenkommen der Freunde und befreundeter KünstlerInnen spielen insbesondere auf

¹⁰² <http://intakt.wuk.at/ges.htm>, 1/1 20.07.2008. Die Konferenz fand am 13. Jänner 1975 statt.

¹⁰³ <http://intakt.wuk.at/ges.htm>, 1/1 20.07.2008. Letztendlich nahmen „46 Künstlerinnen an der Ausstellung nicht teil, u. a.: „Renate Bertelmann, Elisabeth Eisler, Elfe Frenken, Christa Hauer Fruhmann (die als Sprecherin der Gruppe auftrat), Lore Heuermann, Ines Höllwarth, Martha Jungwirth, Birgit Jürgenssen, Doris Reiter, [...], Meins Schellander, Edda Seidl-Reiter, Linde Waber, Ingeborg Pluhar, Gerlinde Wurth und Valie Export.“

¹⁰⁴ <http://intakt.wuk.at/ges.htm>, 1/1 20.07.2008.

¹⁰⁵ Das Femifest wurde in Retzhof, während der zweiten Klausur der IntAkt von 22 bis 28. Oktober geschrieben. Punkte wie die gezielte Hilfe zur Erreichung von Unabhängigkeit und Gleichberechtigung, unter Berücksichtigung und dem Einsetzen von Starthilfen, wie etwa mehr Stipendien für KünstlerInnen oder die Hilfe bei einer Rückkehr in den bildnerischen Beruf wurden festgesetzt. Kommunikation statt der eingetroffenen und fortdauernden Isolation wurde gefordert.

¹⁰⁶ http://de.wikipedia.org/wiki/Judy_Chicago 1/1, 13.12.2008. Angelehnt und inspiriert wurden diese Treffen durch die Künstlerin Judy Chicago und ihre „Dinner Party“, die erstmals 1974 veranstaltet wurde.

¹⁰⁷ Am 23. September 1978 findet die erste große Gemeinschaftsaktion statt. Unter dem Namen „Künstlinge und Findlinge“ wird ein Element aus dem täglichen Leben, nämlich das Leintuch künstlerisch gestaltet.

Dabei entstehen mehr als 40 Arbeiten und eine Foto- und Filmdokumentation. (Diese Information wurde aus der „Werkschau XIII IntAkt – die Pionierinnen“, die im Sommer 2008 in der Fotogalerie Wien auf der Währingerstraße 59 im neunten Wiener Gemeindebezirk stattfand, entnommen.)

¹⁰⁸ Im Oktober 1977 wird die erste Retzhof Klausur unter dem Titel: „Künstlerinnen heute“ verfasst, es folgen einige nach. („Werkschau XIII IntAkt – die Pionierinnen“)

Schloss Lengfeld eine wichtige Rolle. Diese bieten eine außergewöhnliche Form des Austausches untereinander. Der spielerische Charakter der Feste rund um das Schloss Lengfeld wird immer wieder zum Vorschein treten, wie etwa bei dem Eselball 1976. In dem „Spiel haben wir es mit einer für jedermann ohne weiteres erkennbaren unbedingt primären Lebenskategorie zu tun, mit einer Ganzheit, [...]“¹⁰⁹ Die Feste von Christa Hauer Fruhmann standen ganz im Sinne einer Gesamtkonzeptkunst und waren eine Hommage an das Leben und die Kunst. In ihnen spiegelte sich vieles von der Künstlerin selbst, wie auch von ihrer Kunst wieder. Ihre Kreisbilder und Farben (zum Beispiel) emanzipierten sich und verließen die Leinwand; stattdessen wurden sie auf Leinen(-tücher) aufgehängt. Diese wiederum hingen nicht in einem Atelier, sondern draußen im Hof oder wurden sogar am Feld aufgestellt oder aufgehängt.

Die beteiligten Personen waren zum Teil selber Künstler – wie etwa die mit Christa Hauer Fruhmann befreundete Kooperative K.U.SCH.; aber es wurde auch auf die Ortsansässigen nicht vergessen: Einerseits kehrte Christina Hauer Fruhmann das Innere nach außen und andererseits gewährte sie Zutritt nach Innen – in ihre Welt und Hab und Gut. Holm-Hadulla spricht von einer Lebenskunst¹¹⁰, die „auf einer aktiven Gestaltung der inneren und äußeren Welt [beruht].“¹¹¹

Christa Hauer Fruhmann liegt mit ihrem vielschichtigen künstlerischen Schaffen, ihren vielseitigen Aktivitäten in einer gewissen österreichischen Tradition oder besser gesagt, einem „in Österreich oft beobachtbaren Phänomen der Doppelbegabung.“¹¹²

„In den Synästhesien, den Vermischungen der Sinnesempfindungen, und als Folge in den Intermedien, den Vermischungen der Kunstgattungen, ist der erweiterte Kunstbegriff angelegt, der am charakteristischen für das österreichische Kunstschaffen der letzten 30 Jahre und für viele Medien umfassende Aktivität seiner bezeichnendsten Künstler ist.“¹¹³

¹⁰⁹ Huizinga 1956, S. 11.

¹¹⁰ Der Begriff Lebenskunst schließt eine Erneuerung und Selbstaktualisierung des Menschen mit ein.

¹¹¹ Holm-Hadulla 2005, S. 129.

¹¹² Weibel 1984, S. 263.

¹¹³ ebd., S. 263.

3.2 Die Kooperative K.U.SCH.: Renate Krätschmer, Jörg Schwarzenberger

Die Formation K.U.SCH. besteht aus zwei Künstlerpersönlichkeiten - Renate Krätschmer und Jörg Schwarzenberger - die im Laufe ihrer künstlerischen Laufbahn einen universellen Grundton in ihrem Denken gefördert haben. Beide Mitglieder der Kooperative haben eine akademisch *solide* Ausbildung genossen. „Er als Bildhauer, sie als Malerin bewegten sich beide von der konventionellen Ausübung der erlernten Kunstgattungen weg, auf der Suche nach neuen Medien.“¹¹⁴

In den siebziger Jahren wird Christa Hauer Fruhmann auf sie aufmerksam. Es entstehen Kooperationsprojekte und die Räumlichkeiten der Galerie im Griechenbeisl werden ihnen als Ausstellungsfläche angeboten. Dort begegnen sie auch Konrad Oberhuber¹¹⁵, der spätestens nach ihrer Personalausstellung¹¹⁶ *Formationen* in der Galerie im Griechenbeisl auf sie aufmerksam wurde und sie seither auf ihrem künstlerischen Weg protegiert hat.

Die Gleichberechtigung des Materials und das Wechselspiel zwischen dem Leben und der Kunst spielt in ihrem Oeuvre eine große Rolle.

Die Zusammenarbeit Renate Krätschmers und Jörg Schwarzenbergers fängt in den späten sechziger Jahren an (1969) an und festigt sich dann 1971 als die Kooperative K.U.SCH. Ihre Zusammenarbeit basiert auf einer forschenden, reflektierenden und bedachten Arbeitsweise.

„Ihr Weltverständnis, ihr Verständnis der Beziehung zueinander, spiegelt sich in ihrer Kunst, bestimmt weitgehend den Inhalt. Sie untersuchen das Männliche und Weibliche in den Formen und Gegenständen, ordnen Motivbereiche den Geschlechtern zu, beziehen das Gesamtmenschliche seit der Geburt mit ein.“¹¹⁷

¹¹⁴ Wied 1993, Einleitung.

¹¹⁵ Konrad Oberhuber lebte in der Zeit von 1935-2007 und war neben seiner Lehrtätigkeit an verschiedenen Universitäten (u. a. auch Harvard) ein hochgeschätzter Raphael Kenner und Direktor der Albertina in Wien.

¹¹⁶ Wied 1993, Einleitung. „Die Personalausstellungen *Merkzeug und Sinnhalte* 1977 in der Neuen Galerie in Graz, *Über das Männliche und das Weibliche Prinzip* 1980 in der Wiener Sezession und *Adam und Eva – so wie Anfang und Ende* 1984 in der Neuen Galerie in Linz markierten die Höhepunkte in der Entwicklung von K.U.SCH.“

¹¹⁷ Skreiner 1980, S. 13.

1970 gründen die beiden die visuelle Werkstatt.¹¹⁸ Nach dieser zweijährigen Zusammenarbeit und einer mehrjährigen Pause, kommt es im Jahr 1977 zu der Gründung des „Zirkus der Kurpfuscher“.¹¹⁹ Bei dieser Zusammenarbeit kommt es zu den ersten aktionistischen Versuchen.¹²⁰ Darunter auch zu spontanen (theatralischen) Auftritten¹²¹ auf der Straße.

Wie viele Künstler dieser Zeit arbeitet auch die Kooperative K.U.SCH. zuerst mit konzeptuellen Ansätzen und Konzepten der damals aufkommenden Land Art. Ihre Arbeit lässt immer öfter die Grenzen zwischen Kunst und Nichtkunst offen. Anfänglich orientieren sie sich zum Teil an dadaistischen Tendenzen, und differenzieren und distanzieren sich dementsprechend vom Wertesystem der Zeit. Als Folge des Unmuts gegen das Kunstsystem und die Kapitalgesellschaft zogen sie sich aus dem Stadtleben zurück und bezogen dann den Scheibenhof im Gebiet von Krems. In und um diesen entwickelten sie dann ihre künstlerische Formensprache. Sie stellen den Menschen als solchen, also all seine Fähigkeiten sich zu artikulieren in den Mittelpunkt ihrer Arbeiten. Neben der Objektkunst¹²² wird immer wieder auch der Mensch und seine körperliche Präsenz und Wandelbarkeit in den Vordergrund gerückt. Ihre Kunst changiert zwischen Poetik, der Absurdität des Alltags, dem Spielerischen und der Gesellschaftskritik.

Wie sie selbst zugeben, sympathisieren sie um das Jahr 1971 mit den Ideen der so genannten Neo-Dadaisten.¹²³ Dieser „Neo-Dadaismus ist ein befremdender Dadaismus, und zwar ein Dadaismus, der Realismus sein

¹¹⁸ Krätschmer, Schwarzenberger 2005, S. 106. Hier entsteht der erste Versuch einer Zusammenarbeit zwischen mehreren (sechs) Künstlern, die mit verschiedenen Medien arbeiten. Darunter war die Objektkunst, genauso wie die Malerei und der experimenteller Film vertreten. Die erste Ausstellung findet im Secessionenkeller statt. Diese Formation überdauert einen Zeitraum von ca. zwei Jahren.

¹¹⁹ Das erste von drei Interviews mit K.U.SCH. fand am 12.12.2008 in Wien statt.

¹²⁰ Interview, 12.12.2008. Der Proberaum vom ‚Zirkus der Kurpfuscher‘ befindet sich im siebten Wiener Gemeindebezirk in dem so genannten ‚Dramatischen Zentrum‘. Dieser formiert sich aus bildenden Künstlern wie auch Schauspielern.

¹²¹ Förg 1984, S. 27. „Wagner stellte seine Figuren auf die Bühne, das Gesamtkunstwerk blieb zu seine Lebzeiten auf Bühne und Orchestergraben beschränkt.[...] Beuys ist dagegen Hauptperson seines Gesamtkunstwerkes [...]“

¹²² Hofmann 1987, S. 409. Werner Hofmann führt in seinen Grundlagen der modernen Kunst an, dass „der Objekt-Fetischismus [...] eine der wichtigsten surrealistischen Methoden [ist], sich der tastbaren Wirklichkeit zu versichern und daraus eine Physik der Poesie zu gewinnen.“

¹²³ http://www.kusch.ws/kontakt_php?ang-de 1/1 02.12.2008.

will.“¹²⁴ Des Weiteren will er ein „künstlerischer Realismus“¹²⁵ sein und als eine Folge dieser Forderung „die Objektkunst“¹²⁶ forcieren. Es sollen Objekte sein, die der „urbanen Folklore“¹²⁷ entstammen. Dieser Begriff beherbergt nicht nur Objekte, sondern auch die Symbolik des Urbanen. Die Forschung im (urbanen) Raum und das ihr inhärente menschliche Spektakel sind zwei charakteristische Merkmale ihrer Arbeiten.

Der Versuch einer wissenschaftlichen Herangehensweise der Formation K.U.SCH. entspricht allerdings nicht der „spezialistischen Wissenschaftlichkeit, die [...] vor allem als eine folgernde, erklärende, quantifizierende, zerteilende Methodik anzusehen ist.“¹²⁸ Sie erforschen ihre Umgebung und beginnen die gefundenen Elemente zu kombinieren – durch verknüpfen und zusammenfassen zunächst, schließlich in dem sie in Konfrontation zu einander stellen.¹²⁹ Für sie entsteht ein besonders interessantes Spannungsfeld, indem sie das Beliebige mit dem Besonderen kombinieren. Diese zwei Pole werden einander gegenüber positioniert und weisen somit auf die Abhängigkeit und Austauschbarkeit der Elemente hin.¹³⁰

Prinzipiell geht es um die Suche neuer Inhalte, Beziehungen und dem daraus resultierenden Spannungszustand. Ihr Schaffen umfasst eine große Bandbreite an Aktivitäten. Sie beschäftigen sich vor allem mit diversen Raumkonzepten und Installationen, mit dem Bau von Gegenständen, Aktionen mit performativen Charakter, Filmen, Collagen und Texten.¹³¹

Als Resultat des vernetzten Denkens haben sie eine eigene Form des Spektakels/ Theaters geschaffen. Das Laufstegtheater von K.U.SCH. wie unten beschrieben.

Ihre Sicht der Dinge, Beobachtungen der Außenwelt versuchen sie spielerisch und künstlerisch auf der Bühne zu vermitteln. Auch diese von

¹²⁴ <http://www.ulmertexte.kisd.de/124html> 1/1 02.12.2008.

¹²⁵ <http://www.ulmertexte.kisd.de/124html> 1/1 02.12.2008.

¹²⁶ <http://www.ulmertexte.kisd.de/124html> 1/1 02.12.2008.

¹²⁷ <http://www.ulmertexte.kisd.de/124html> 1/1 02.12.2008.

¹²⁸ Krätschmer, Schwarzenberger 1984, Einleitung: zur künstlerischen Methodik.

¹²⁹ ebd., Einleitung: zur künstlerischen Methodik. Sie nennen ihre Methodik selbst „eine Methodik des Berührens“.

¹³⁰ ebd., Einleitung.

¹³¹ ebd., Einleitung.

ihnen erschaffende Form, ist keine erzählende sondern „ein System von austauschbaren Einzelementen. [...] das Ganze ist dann eben wieder mehr die Summe seiner Teile.“¹³²

3.3 Kooperationen

Auch wenn die Künstler mit unterschiedlichen finanziellen Möglichkeiten ausgestattet waren, haben sie einen ähnlichen Zugang zum Leben und der Kunst gehabt. Für beide Seiten stand die Kunst im Zentrum ihres Lebens und gleichzeitig haben sie das Leben als eine der höchsten Künste empfunden und so versucht die beiden Aspekte nicht getrennt von einander, sondern als ein Ganzes zu sehen.

Dies führte zu den diversen Kooperationen und Ausstellungsbeteiligungen zwischen Hauer Fruhmann und Krätschmer und Schwarzenberger. Bereits in der Zeit, in der Christa Hauer Fruhmann ihre Galerie im Griechenbeisl (Wien) führte, kam es zu einer Zusammenarbeit. Die erste Ausstellungsbeteiligung von K.U.SCH. in der Galerie im Griechenbeisl fand im Jahr 1967 statt und lief unter dem Titel „Multiples Internat.“ Es folgten weitere, wie etwa die Ausstellung „Kontinuum“ im Jahr 1970 und die Personalausstellung „Formationen“.¹³³

Eine zeitlang war Renate Krätschmer auch ein Mitglied der IntAkt. Im Rahmen dieser Kooperation entsteht eine Ausstellung unter dem Titel „...Persönliches“, die im Jahr 1979 in den Räumlichkeiten der Griechenbeislgalerie, zur der Zeit zu Galerie Treffpunkt IntAkt umbenannt wird. Es war eine Art Hommage und eine Zusammenfassung ihres gemeinsamen Lebens, das sie im Einklang mit der Natur (Selbstversorger) führte und ihres Schaffens als Frau, Mutter und Künstlerin.¹³⁴

Die Ausstellung hatte einen tagebuchähnlichen Charakter und beherbergte Skulpturen und Foto-Objekt Installationen. Die zahlreichen Fotos (sowohl schwarz-weiß wie auch Farbfotos) wurden auf Kartonagen befestigt und diese wiederum miteinander durch ein Fadensystem festgehalten (Kreuzstiche). (Abb.1) Die Fotos beschäftigten sich mit den diversen

¹³² Krätschmer, Schwarzenberger 2005, S. 9.

¹³³ <http://www.kusch.ws/arbeiten>, 16.02.09.

¹³⁴ Interview, 12.02.09.

Aktivitäten des Künstlerpaares, sowohl den künstlerischen wie auch den privaten familiären. Unter den ausgestellten Objekten befand sich sogar selbst angefertigte (gestrickte) Kinder-Kleidung. Darunter waren pure Naturelemente (wie Laub als Zeichen der Vergänglichkeit) platziert, so wie auch Kombinationen derer mit kulturellen Objekten. In all diesen Ausstellungsstücken verwendete Krätschmer bunte Seidenfäden, mit denen sie gleichzeitig malerische Oberflächen schuf und Spannungen erzeugte. Krätschmer stellte damals in der Galerie ihr ganz persönliches Leben, ihre Gedanken und Assoziationen dazu aus.

Ab dem Jahr 1970 verlagert sich das kulturelle Leben der Christa Hauer Fruhmann nach Lengenfeld. Dort wird mit der Kunst experimentiert, es werden damit sowohl die Natur als auch die eigenen Wohnräume bespielt.

1971 kommt es zu einer weiteren Zusammenarbeit der befreundeten Künstler, diesmal aber nicht in Wien, sondern in Lengenfeld. Dort findet eine Intervention draußen in der Natur statt. Die natürlichen Gegebenheiten, wie das Gras, der nahe liegende Bach, wurden als der Hintergrund eines Bildes behandelt/begriffen und mit künstlichen Objekten, wie bunten Luftballons und Seilen mit Fähnchen, die als Kompositionsmittel dienten, bespielt. Das Resultat waren lebendige und zum Teil abstrakte Farbbilder.

Das Wechselspiel von (einer menschlich geschaffenen) Kultur und der Natur wurde in Lengenfeld immer wieder künstlerisch unterstrichen, so auch in der Freiluft-Ausstellung „Fahnenfest“ im Jahr 1975 (bei der sowohl Christa Hauer wie auch die Kooperative beteiligt waren) und einer Fortsetzung dieses Ereignisses, dem Leintuchfest 1978.¹³⁵

1990 wurde die erste Prozession in Lengenfeld (zwei Jahre nach der Prozession in der Stadt Krems, 1988) abgehalten.¹³⁶ *Die Prozession mit Masken und Stäben – Eine Prozession als Ritual zur Selbstfindung* fand am 15. September 1990 statt und enthielt ein dichteres Programm (bei gleichzeitiger „Verknappung“¹³⁷) als die in Krems. Ausgangs- und Endpunkt bildete das Schloss Lengenfeld. Die Prozession „wurde [...] durch das

¹³⁵ <http://www.kusch.ws/arbeiten>, 16.02.2009.

¹³⁶ Ivanceanu 1995, S. 56.

¹³⁷ ebd., S. 62. Bei dieser Prozession wurden nur fünf Stationen errichtet.

Umfeld [beeinflusst] , [insofern als] dass die Prozession in einem Dorf stattfand und sich naturgemäß diesen Verhältnissen anpaßte.“¹³⁸

Kulturlandschaften: die Welt als Bühne - Festlichkeiten und Gesellschaften

„Sich hinter dem Vorhang von den Menschen zurückzuziehen, hat keinen Zweck. Man muss sich wirklich exponieren, eine Art ständiges Theater spielen. Es muss ein wirkliches Theater sein im Sinne des Gesamtkunstwerkes.“¹³⁹

Als eine „alternative Ästhetik“¹⁴⁰ und eine Form des Theatralischen spielt in der westlichen Kultur und der Kunstgeschichte¹⁴¹ auch der Karneval und das Karnevalesque eine wichtige Rolle. In der westlichen Kultur reicht die Tradition des Verkleidens und Maskierens bis zu den dionysischen Festen.¹⁴²

Diese wurden während der romanischen Zeit als die Saturnalien gefeiert um dann einen weiteren Höhepunkt im barocken Theater zu finden.

Seit Anbeginn der Geschichtsschreibung haben Feste und Maskeraden einen wichtigen Stellenwert in der Gesellschaft. Sie funktionieren als ein Pendant zur der gegebenen Realität. In ihnen kommt das Ritual, die Auslebung diverser Wünsche aber auch eine kunstvolle Umsetzung dieser, zum Vorschein. Im europäischen Kulturraum kommt es im Zeitalter der Renaissance, besonders aber im Barock zu einem Höhepunkt der höfischen Feste. Für ihre Organisation und Durchführung wurden „ganze Stäbe von Künstlern und Gelehrten [...] beschäftigt.“¹⁴³

In dieser Zeit kommt es seitens der Regenten zu einem starken „Bedürfnis [...] nach Versinnlichung und nach Versichtbarung.“¹⁴⁴ Die Wichtigkeit der

¹³⁸ ebd., S. 62.

¹³⁹ Joseph Beuys nach Förg 1984, S. 27.

¹⁴⁰ Shohat, Stam 1988, S. 34. „Another alternative aesthetic, and one that further problematizes the canonical narrativizing of art history is the tradition of the carnivalesque [...]“

¹⁴¹ . Hier sei auf Maler wie Breughel oder Francisco de Goya hingewiesen.

¹⁴² ebd., S. 34.

¹⁴³ Alewyn, Sätzle 1959, S. 11.

¹⁴⁴ ebd., S. 51.

Feste wird durch den immensen Aufwand, die großflächig angelegte Bühne, samt der unzähligen Staffage (Tiere, Maschinerie) sichtbar gemacht.¹⁴⁵ Das Theater wird eben als ein „vollkommenes Sinnbild der Welt“¹⁴⁶ verstanden.

Nicht selten wurde der Karneval, das Maskieren und Verkleiden also in den Werken Breughels (Abb.2) oder im Oeuvre Francisco de Goyas¹⁴⁷ (Abb.3) kritisch abgehandelt und auf die Leinwand gebracht.

Die Auflebung des dionysischen Gedankens und die kunstvolle Umsetzung sind für die von mir besprochenen Künstler, nicht nur ein Pendant zur gegebenen Realität, sondern sie sind für sie ein Teil ihrer gelebten Realität.

Das was seit jeher in der carnevalequen Form für die Künstler von Interesse ist, ist der soziale Impuls, die Form und die Rebellion.¹⁴⁸

4.1 Theatralische Inszenierungen bei der Kooperative

Der theatralischen Inszenierung bemächtigt sich auch die Kooperative K.U.SCH.. Neben dieser Versinnbildlichung der Welt wird in den Theaterformen von K.U.SCH. vor allem durch den transitorischen Charakter¹⁴⁹ der Ausführung, die Vergänglichkeit thematisiert. Sie eigneten sich also die Prozessionsform an und transformierten diese in das Prozessionstheater. Diese Umzüge, die einen starken rituellen Charakter hatten, fanden nicht in den geschlossenen Museumshallen statt, sondern nahmen die öffentlich zugänglichen Plätze ein.¹⁵⁰ Sie verwiesen auf Rituale, die überall vorzufinden sind, auch in einer Großstadt. Ob sie nun institutionalisiert sind – wie etwa die religiösen Rituale in den Kirchenräumen oder die Rituale auf den Ämtern oder in Museen – die Stadt bietet eine reichliche Inspiration. Riten sind fester Bestandteil der Gesellschaft, welche

¹⁴⁵ Alewyn, Sätzle 1959, S. 52. In diesem Zeitalter wird das Ungreifbare, wie etwa „Wasserkünste“ und Feuerwerke immer wieder eingesetzt.

¹⁴⁶ ebd., S. 54.

¹⁴⁷ Ganz speziell will ich auf das Bild „El Pelele“ verweisen.

¹⁴⁸ Shohat, Stam 1988, S. 34. „Carnival shares with the avant-garde is impulse toward social, formal, and libidinal rebellion.“

¹⁴⁹ Krätschmer, Schwarzenberger 2005, S. 11.

¹⁵⁰ Claus 1982, S. 18. Der Künstler und Schriftsteller Claus Jürgen hebt die Tatsache hervor, dass „sich die Künstler“ seit der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre [...] noch eine [...] Option offen [hielten]“, nämlich den „unmittelbaren Umgang mit Alltagsdingen in einem Raum, der noch nicht als Vermittlungsort anerkannt [...] war. Dazu gehörte zum Beispiel die Straße.“

sie seit Jahrzehnten praktiziert und in diesem Sinn normiert.¹⁵¹ Manche der Rituale werden reflektiert und weiterentwickelt. Andere Künstler wiederum adaptieren solche Rituale für sich und übersetzen sie, wie die Kooperative K.U.SCH. in eine künstlerische Sprache.

Dabei müssen typische Rituselemente bedacht werden wie die Wiederholung, die Requisiten und je nach Ritual, muss der spezielle Ablauf (z. B. einer Prozession) eines Rituals mitbedacht werden. Zudem kommt der Symbolik eine größere Bedeutung zu als dem praktischen Teil.¹⁵²

Antje von Graevenitz meint in ihrem Aufsatz „Stadtrituel und ritualisierte Kunst“ von 1987, dass die „Übergänge zwischen einem symbolischen und einem praktischen Ritual [...] [durchaus auch] fließend sein können.“¹⁵³ [...]

Normiertes Alltagsverhalten verschmilzt auf diese Weise mit reinen Symbolhandlungen¹⁵⁴.¹⁵⁵ Diese Symbolhandlungen, als die inszenierten Formen der Kommunikation – sind in ihrer Inszenierung eine gängige Form der Ausdruckverstärkung auch beim Theater. In der Kunst kommt eine mögliche Form der Inszenierung unter anderem in den „Museumsbühnen“, den so genannten „Period Rooms“¹⁵⁶ vor. Eduard Beaucamp spricht bei dem „Schaugeschäft“ mit der Kunst von „Momentereignissen“.¹⁵⁷ Es geht dem Autor um eine spezifische Ausstellungsform, bei der es um die Publikumswirksamkeit geht. Bei den Inszenierungen von K.U.SCH. ergibt sich meistens ein zufälliges Publikum.¹⁵⁸ Einmal ist es die bloße Natur und ein anderes Mal, wie bei den städtischen Interventionen, sind dann die Passanten, die sich auf den inszenierten Moment einlassen können oder auch nicht.

¹⁵¹ Die Idee des Prozessionstheaters kam Ihnen bei der Beobachtung einer traditionellen Fronleichnamprozession in Krems.

¹⁵² Graevenitz 1987, S. 388.

¹⁵³ ebd., S. 389. Als Beispiel wird hier der Hammerschlag eines Richters aufgezählt.

¹⁵⁴ Kuchler 1978, S. 59. Johannes Kuchler schreibt, dass die reinen Symbolhandlungen als „abgehobene, inszenierte, quasi sakrale Formen der Kommunikation“ zu verstehen sind. Was im weiteren Sinn bedeutet, dass er das Ritual als eine religiöse Praxis sieht.

¹⁵⁵ Graevenitz 1987, S. 389.

¹⁵⁶ Beaucamp 1988, S. 237.

¹⁵⁷ ebd., S. 237.

¹⁵⁸ Im Gegensatz dazu, lädt Christa Hauer Fruhmann zu den Veranstaltungen auf Schloss Lengfeld ein. Daraus ergibt sich ein vorgegebenes und kein vorgefundenes Publikum.

Diese rituellen Umzüge spielten in gewisser Weise mit der Identität und schufen – mitunter mit dem Mittel der Täuschung – eine eigene Welt. Beaucamp spricht von einem „expansiven Individualismus“, bei dem es um eine „Steigerung der Erfahrungen, um Befreiung, [...] beflügelte[n] Raum und Zeiterfahrungen“ geht.¹⁵⁹ In seinem Text widerspricht Beaucamp der These von der größtmöglichen künstlerischen Entfaltung in unberührten Freiheitsräumen. Seiner Meinung nach „führen [...] kaum noch Wege zurück in die Wirklichkeit.“¹⁶⁰

Krätschmer und Schwarzenberger verarbeiten und fusionieren in ihrem „Überbau“ der Kooperative K.U.SCH. ihre Kunsterfahrungen und Begegnungen. Ihre maximale künstlerische Entfaltung resultiert gerade aus der Konfrontation mit der Gesellschaft und der Gesellschaft mit der Kunst.

Bei der Aufnahme der Prozession als künstlerische Ausdrucksform nähert sich die Kooperative K.U.SCH. einer sehr ursprünglichen Form der Darstellung. Das Produkt, das bei der Performance entsteht ist eine Mischung aus einem gegenwärtigen und authentischen Körpertheater und einer Kombination aus dem „Uranfänglichen [...] und dem zukünftigen utopisch Endzeitlichen.“¹⁶¹

Sie evozieren dabei einen abhanden gekommenen Mythos.¹⁶² Allerdings werden Mythen¹⁶³ und Rituale abgehalten, die nicht in der Phantasie und in fernen Kulturen gedacht und praktiziert werden, sondern von den Künstlern in der sie umgebenden und realen Welt umgesetzt werden. In einer Welt, wo verschiedene Vorstellungen und Handlungen auf einander treffen, ist es

¹⁵⁹ Beaucamp 1988, S. 244.

¹⁶⁰ ebd., S. 245.

¹⁶¹ <http://www.kusch.ws/arbeiten.php>, 06.01.2009

¹⁶² Weilacher 1999, S. 36. „*Mythos* entzieht sich einer einfachen Begriffsdefinition, denn er gehört zur Kategorie der vereinheitlichenden Begriffe, zu deren Merkmalen die große thematische Vielfalt zählt.“

¹⁶³ Kermode 1970, S. 39. Frank Kermode unterscheidet in seiner Publikation von 1970, *The Sense of an Ending*, zwischen dem Mythos und der Fiktion. Während Mythen erlösend und konsolidierend wirken, können Fiktionen sündhaft, trennend und zerstörend sein. „Fictions can degenerate into myths whenever they are not consciously held to be fictive. Myth operates within the diagrams of ritual, which presupposes total and adequate explorations of things as they are and were; it is a sequence of radically unchangeable gestures. Fictions are for finding things out, and they change as the needs of sense making change. Myths are the agents of stability, fictions the agents of change.“

verständlich, dass die Künstler versuchen, einen Mythos¹⁶⁴ um die eigene Person und in ihren Arbeiten diesen herauszuarbeiten zwecks einer Differenzierung.¹⁶⁵ Der Mythos¹⁶⁶ wird zu einer Art Platzhalter. Er wird zu einem Ersatz für das Transzendente, das bis dahin in der Religion seinen Ausdruck gefunden hat.¹⁶⁷ In den Prozessionen findet eine Identifikation und Verbindung mit dem Archaischen und dem ursprünglichen Menschen statt. Das dabei entstehende Kollektiv durchlebt eine Wirklichkeit, die sich dem Rationalen zeitweise entzieht. Die Prozessionen und die Protagonisten sind mit kultischen und archaisch anmutenden Gegenständen ausgestattet. Die frei erfundenen Stabmasken, die während den Prozessionen bei K.U.SCH. vor dem Körper der Teilnehmer gehalten werden, verweisen – wenngleich nicht konkret, so assoziativ – auf vergangene Kulturen hin. Susan Hiller kritisiert diese Dekontextualisierung des Ursprünglichen und *Primitiven* indem sie meint: „Increasingly, ethnographic items are being moved out of anthropological, *scientific* contexts into art or *aesthetic* contexts. The global ambitions of a society apparently committed to universalizing its own world-view“¹⁶⁸.

Laut Hiller findet eine Verschiebung zugunsten des Universellen von dem Wissenschaftlichen ins Ästhetische statt. Wobei hier das Andere als eine Opposition (zu sich selber) durchaus wahrgenommen und thematisiert wird. Daniel Miller stellt in diesem Zusammenhang fest, dass der Primitivismus, den Begriff der „Otherness“¹⁶⁹ als einen seiner Schwerpunkte abhandelt. Der Primitivismus als das Andere wurde bereits von dem Anthropologen Friedman 1983 beschrieben, der der Meinung war, dass die Bewohner der westlichen Welt, diese Abgrenzung für die Definition des eigenen Selbst als einen Bewohner eines kulturellen Zentrums gebrauchen. Aus der Bipolarität,

¹⁶⁴ Barthes 1970, S. 85. Barthes geht in seiner Publikation *Mythen des Alltags* von einem sprachlichen Phänomen des Mythos aus, für ihn ist der Mythos „eine Aussage“, als eine Schlussfolgerung dessen sieht er im Mythos ein „Mitteilungssystem, eine Botschaft.“

¹⁶⁵ Kunsthaus Zürich 1981, S. 14.

¹⁶⁶ Barthes 1970, S. 85. Barthes' Meinung auch kann alles zum Mythos werden, denn er sieht das Universum als „unendlich suggestiv“ an. Barthes nimmt an, dass die Gegenstände in geschlossenen und stummen Existenzen verharren, allerdings „für die Aneignung durch die Gesellschaft [in einem] offenen Zustand [übergehen].“

¹⁶⁷ Kunsthaus Zürich 1981, S. 14.

¹⁶⁸ Hiller 1991, S. 186.

¹⁶⁹ Miller 1991, S. 57. „Primitivism, in its narrower sense, consists of the projection of social self-definition as a structure composed of being and otherness.“

der Gegenüberstellung der Pole ergeben sich Spannungszustände, die für Künstler von Interesse sein können.

Der Kooperative K.U.SCH. geht es vielmehr um den Bezug des Menschen zu sich selbst und zu der (Konsum-)Gesellschaft, in der wir leben. Es wird eine eigene, individuelle Mythologie geschaffen.

Die „Individuellen Mythologien“¹⁷⁰ wurden besonders auf der documenta V thematisiert, die 1972 von Harald Szeemann kuratiert worden ist.¹⁷¹ Zwei weitere bedeutsame Künstler, deren Arbeit sich mit individuellen Mythologien auseinandersetzt, sind Joseph Beuys und Hermann Nitsch.

Beim Joseph Beuys steht vielmehr die „Akzeptanz der Gegenpole“¹⁷² und die „Wiederbelebung des bewussten Dialoges zwischen der fremden Macht und dem Selbst“¹⁷³ im Vordergrund als eine romantisch-naive Herangehensweise.

Ein weiterer prominenter Vertreter des mystischen Erlebens und der Zurschaustellung ist der österreichische Hermann Nitsch mit seinem Orgien Mysterien Theater. Das Orgien Mysterien Theater „stellt den Versuch eines unbedingten Gesamtkunstwerkes dar. Die Umwelt der Phänomene wird synästhetisch begriffen“¹⁷⁴ Das fleischgewordene Drama, welches sowohl die Lyrik, Epik wie auch die Malerei und Musik vereint kann bis zu sechs Tage lang andauern. Die „Existenzverherrlichung“¹⁷⁵ arbeitet anders wie die Kooperative K.U.SCH. nicht so sehr mit Assoziationen als mit Aktionen, die sich „bis zum Endpunkt der Abreaktionsorgiastik steigern.“¹⁷⁶

Grundsätzlich wird zwischen zwei Arten der Prozession unterschieden, zum einen die sakral-klerikal motivierte Prozession und zum anderen gibt es die profanen Umzüge. Die Prozession ist eine Art des Umzuges, der wiederum seine Wurzeln in den Triumphzügen hat. Der Triumphzug kann auf eine lange Tradition zurückblicken. Er wurde sowohl im profanen Bereich wie

¹⁷⁰ Weilacher 1999, S. 36. Diese Neudefinition wurde damals stark kritisiert. Ihr wurde u. a. eine „Negation jeglicher gesellschaftlichen Objektivität“ vorgeworfen.

¹⁷¹ ebd., S. 36.

¹⁷² Auch die Kooperative K.U.SCH. ist eben an solchen Spannungszuständen, die aus einer gewissen Bipolarität aus entstehen, besonders interessiert.

¹⁷³ Weilacher 1999, S. 36.

¹⁷⁴ Celant 1992, S. 260.

¹⁷⁵ ebd., S. 260.

¹⁷⁶ ebd., S. 260.

auch im sakralen Bereich eingesetzt. So findet man bereits die Form des profanen Triumphzuges unter der römischen Herrschaft vor. Im sakralen Bereich werden bereits ab dem fünften Jahrhundert „regelmäßig Bitt- und Bußprozessionen abgehalten.“¹⁷⁷ Unter der römischen Herrschaft wurde der Triumphzug „rituell [...] mit einer purgatio gleichgesetzt.“¹⁷⁸ Dieser hatte seine festgesetzten Stationen, wie „die porta triumphalis, dann das Velabrunn, die Sacra via und als letzte Station, das Capitol.“¹⁷⁹ Auch die Anordnung der beteiligten Personen wurde genau festgehalten. „Erbeutete Waffen, Silber, Gold etc. bildeten die Spitze dieser Schaustellung, gefolgt von getragenen oder auf Wagen gefahrenen Bildern, welche die eingenommenen Städte samt Flüssen oder Bergen zeigten. Geführt und begleitet wurde diese Gruppe von Tompetern und Fackelträgern.“¹⁸⁰ Im Anschluss folgte dann der Triumphator samt den „carrus triumphalis“¹⁸¹ Vintila Iranceanu und Johannes C. Hoflehner, vermerken zur Recht in ihrer 1995 erschienenen Publikation, dass „das vierzehnte Jahrhundert für die Geschichte der Prozession eine fraktale Zäsur“¹⁸² bedeutete. Denn ab diesem Zeitpunkt „wird die Prozession zu einem professionellen Kunstereignis. [...] Prozession, in unserem Fall Trionfo, ist ab sofort ein erzieherisches, tendenziöses Kunstwerk, ein monumentales Schauspiel, gestaltet von professionellen Künstlern: Schauspiel, Sing-spiel, Mal-spiel, Tanz-spiel, Raum-spiel etc.: der Triumphzug enthält alle Daten eines trivialen, schemenhaften Gesamtkunstwerkes.“¹⁸³ In der Geschichte der Umzüge ist es die Zeit um die französische Revolution, die eine weitere entscheidende Veränderung mit sich bringt. Um diese Zeit wird der klerikale und feudalistische¹⁸⁴ Charakter der rituellen Stadtumzüge

¹⁷⁷ Ivanceanu, Hoflehner 1995, S. 23.

¹⁷⁸ ebd., S. 16. „Die Reinigung des Heeres vom Unsegen des Krieges ergibt sich aus dem Durchzug der Prozession durch die porta triumphalis [...]. So betrachtet ist die porta triumphalis eine Art Sühnetor.“

¹⁷⁹ ebd., S. 17. „Dazwischen als integriertepompa circensis, gab es auch Stationen im Circus Flaminius und Circus Maximus.“

¹⁸⁰ ebd., S.17.

¹⁸¹ ebd., S.17. Dieser war ein reichhaltig verzierter turmartiger Wagen.“

¹⁸² ebd., S. 22.

¹⁸³ ebd., S. 23.

¹⁸⁴ Hartmann 1976, S. 11. Bei Wolfgang Hartmanns findet man ein Beispiel solch eines feudalen Umzuges. Hierbei wird der Festzug Kaiser Maximilians im Jahre 1512 beschrieben. Dabei wird genau auf die hierarchische Ordnung eines solchen Festumzugs eingegangen. Dieser Umzug war unter anderem ein Ständezug, bei dem ein Herold an der Spitze auftrat, gefolgt von Trophäenwägen mit Gefangenen, Hofbeamten und Landsknechten (etc...).

immer mehr verdrängt.¹⁸⁵ Zu den berühmtesten Festumzügen zählen unter anderem, der 1512 stattgefundenen Umzug Kaiser Maximilians und die über vierhundert Jahre später stattgefundenen Umzüge der russischen Revolution.¹⁸⁶ Diese haben mit einer großen Theatralik die Wichtigkeit eines solchen Umzugs zelebriert. Bei beiden hier genannten Beispielen haben sich Künstler beteiligt. Bei den Festumzügen der russischen Revolution etwa, hatte der russische Künstler Tatlin die szenische Umsetzung mitentworfen.¹⁸⁷

Innerhalb Österreichs ist die *Wiener Gruppe* mit ihrem *theoretischen Akt*¹⁸⁸ für das „erste Stück Prozessionstheater“¹⁸⁹ verantwortlich. Diese fand am 22. August 1953 im besetzten Wien statt.¹⁹⁰ Die Prozession startete beim Goethedenkmal, passierte die Oper, den Stephansplatz, folgte dann der Rotenturmstrasse, passierte wiederum die Uraniabrücke und die Franzesbrücke, um schließlich im Prater bei der Illusionsbahn zum Abschluss zu kommen. Die Zeit wurde auf Samstag den 22. August 1953, 20.00h festgelegt. Die „subtile Morbidität“ der Prozession ging von der schwarzen Bekleidung und den weiß bemalten Gesichtern aus.¹⁹¹ Auch diese Prozession wurde musikalisch von einem Flötenspiel begleitet. An den einzelnen Stationen wurden „Passagen aus den Oeuvres von Baudelaire, Edgar A. Poe, Gerard du Nerval, Georg Trakl und Ramon Gomez de la Serna im Original deklamiert.“¹⁹²

„Diese Prozession [war] eher eine dandyhafte Ausstellung von vermeintlich realen oder angestrebten Verwandtschaften mit einer Mannschaft von poètes maudits als eine archaische oder gar womöglich vitale Trotzprozession.“

Erst einige Jahre nach der „erfrischenden Signalwirkung“¹⁹³ der Wiener Gruppe wird die Prozession durch den Künstler Hermann Nitsch wieder

¹⁸⁵ Graevenitz 1987, S. 390.

¹⁸⁶ ebd., S. 390.

¹⁸⁷ ebd., S. 390.

¹⁸⁸ Ivanceanu 1995, S. 52. Die Gruppe benennt den Akt selbst als eine „Pose in edelster Form“.

¹⁸⁹ ebd., S. 52.

¹⁹⁰ ebd., S. 53.

¹⁹¹ Ivanceanu 1995, S. 53.

¹⁹² ebd., S. 54.

¹⁹³ ebd., S. 54.

belebt. Hermann Nitsch wird die Prozession „als strenge Theatergattung“¹⁹⁴ theoresieren.¹⁹⁵ Er unterstützt die „pedantische Ausformung der Prozession als dramaturgischer Prozess, wobei die Wiederverwertung christlicher Riten bacchantische Akzente bekommt und das Theater im Sinne klassischer Sakralprozession zu kultischen Landartaktionen führt.“¹⁹⁶

Bei den Umzügen und Prozessionen spielt die lineare Bewegung, genauso wie die Statik, das Gemeinschaftsgefühl genauso wie die Isolation und Meditation eine Rolle.

Diese Verweise auf bestimmte (reale, hier im speziellen auf die Fronleichnamsprozession) Rituale waren nicht nur bloße Imitation, sondern schufen auch eigenständige Positionen und Zugänge zu den alten Riten. Es entsteht die so genannte individuelle Mythologie.¹⁹⁷

Dieser „Terminus, der seine anhaltende Imitationswirkung aus dem Widerspruch zwischen der Definition des Mythos als kollektiver Sprache und der Dimension des Individuellen bezieht: aus der Verknüpfung des Anspruchs auf ein allgemeingültiges Verständigungsmittel mit der privatistischen Verrätselung der Ausdrucksformen.“¹⁹⁸

Bei dem Durchqueren und Beschreiten der Räume wird die traditionelle Hallen-Theatersituation verlassen. Dabei ist nicht nur die etwas untypische Präsentationsform, nämlich außerhalb des religiösen Raums, interessant am Prozessionstheater. Auch die Tatsache, dass der Betrachter im Gegensatz zum klassischen Theater keinen Sitzplatz einnimmt, sondern, sofern er das Schauspiel verfolgen möchte, mit der Aufführung/Prozession mitgehen muss,

¹⁹⁴ ebd., S. 54. „Das theoretische Gerüst seiner Arbeiten – die ersten Abreaktionsspiele sind ab 1961 entstanden – beruft sich ausdrücklich auf die dionysische Ekstase.“

¹⁹⁵ ebd., S. 54.

¹⁹⁶ ebd., S. 55.

¹⁹⁷ Kimpel 1997, S. 42. Auf der documenta 5, die 1972 in Kassel stattfand ist zum ersten Mal so was wie die individuelle Mythologie erwähnt worden. „Eine Reihe uneinheitlicher künstlerischer Positionen, denen eine Tendenz zur hermetischen Verschlüsselung ihrer Aussagen gemeinsam ist, fasst Szeemann unter der paradoxen Begriffserklärung *Individuelle Mythologien* zusammen.“

¹⁹⁸ ebd., S. 42, 43. Die komplexen Wirklichkeitsbezüge werden auf der d5 in die Kategorien *Idee* und *Prozess* strukturiert. „Handlungsbezogene Installationen, publikumsaktivierende Ereigniszonen und theoretische Andeutungen der *Conceptual Art* bestimmen die Säle im Museum Fridericianum.“

unterstreicht die Außenseiterstellung dieser Form. Im weiteren Sinn bedeutet das, dass es kein fixes Publikum gab, sondern dass sich dieses erst ergeben musste. In diesem Akt des Mitgehens wird der/die BetrachterInn selber zu einer Aktionsfigur.

Die Form des Prozessionstheaters wurde der Fronleichnamprozession entliehen. Bei der hauptsächlich linearen (Geh-) Strecke, gibt es immer wieder Stationen (meistens waren das acht bis zwölf¹⁹⁹), die eine Subperformance darstellen. Bereits hier überlappen, vernetzen und schichten sich die Formen. Die Prozessionen beinhalten meistens eine Anzahl von ungefähr fünfzig Mitarbeitern.²⁰⁰ Bei den Aufführungen des Prozessionstheaters tragen die Hauptprotagonisten blaue Ponchos und Maskenstäbe. Die Masken entsprechen einem speziellen Maskentypus²⁰¹, der von der Kooperative K.U.SCH. immer wieder verwendet wird. (Abb.4) Der Prozessionszug (Abb.5) trägt dann die Maskenstäbe und rituelle Gegenstände vor sich. Dabei wurde er musikalisch durch Saxophonspieler und Trommler begleitet und von einem Zeremonienmeister angeführt.

Der archaische Charakter des Prozessionstheaters ist nun in den Stäben und Masken manifestiert. Hinzu kommen martialisch anmutende Objekte, wie etwa Schilde.

Das Prozessionstheater fand insgesamt fünf Mal statt.²⁰² Das erste Mal findet diese Art des Performancetheaters auf dem ersten Donaufestival 1988, in Krems statt. Der Name „Annäherung an das Fremde“ macht Programm. Denn es handelt sich hierbei um eine Theaterform, die den Raum für sich erobert und zu definieren versucht. Dieser Name wird auch in den nächsten drei Prozessionen fortgeführt. Die zweite Prozession fand 1990 auf Schloss Lengsfeld statt.²⁰³

1992 ergibt sich schließlich die Möglichkeit einer Prozession auf der Albertinarampe. 1997 wird das Prozessionstheater auf dem Barockfestival in

¹⁹⁹ Die höchste Anzahl, nämlich zwölf Stationen hatte die Prozession auf der Albertinarampe.

²⁰⁰ Hierbei entsteht ein immenser finanzieller und logistischer Aufwand.

²⁰¹ Diese Masken sind flach und werden auf einem Stab montiert, dieser wird dann vor dem Körper getragen.

²⁰² Krätschmer, Schwarzenberger 2005, S. 107.

²⁰³ Die Kooperative K.U.SCH. ist mit Christa Hauer Fruhmann befreundet. Es fanden immer wieder Kooperationen zwischen den beiden Parteien statt.

St. Pölten aufgeführt und im selben Jahr noch findet eine Prozession auf der Mariahilferstrasse in Wien statt.²⁰⁴

Das Aufnehmen dieser uralten Form mit der Kombination der Verkleidung- im speziellen den Einsatz der Masken, sowie der Ausführung in der Landschaft²⁰⁵ lässt an frühere und auch zum Teil an primitive Kulturen denken. Damit evozieren sie ein verloren gedachtes Gefühl der Naturverbundenheit des Menschen.

4.2 Beispiel eines Prozessionsablaufes anhand der Prozession auf der Albertinarampe

In Wien ergibt sich 1992 erstmals die Möglichkeit einer Prozessionsaufführung, genauer gesagt auf der Albertinarampe.

Die Beteiligten, also der Prozessionszug versammelte sich im Hof der Albertina. Der Austritt erfolgte aus dem Hof der Albertina durch das Tor (gegenüber des Reiterdenkmals) um dann über die „breite Treppe der Rampe hinunter zum Hauptportal der Albertina“²⁰⁶ hinunter zu steigen.

Die Masken²⁰⁷ und die Maskenträger spielen dabei eine wesentliche Rolle, sie verfolgen hierbei eine festgelegte Route. Die Beteiligten gehen einzeln und hintereinander. Es gibt also eine vorgeschriebene Ordnung und diese wiederum wird in bestimmte Themengruppen zusammengefasst.²⁰⁸

Der Prozessionszug wird in zwei große Gruppen und zwei Abschnitte unterteilt.²⁰⁹ „Die Einen im ersten Abschnitt reflektieren das Wesen des Gesichtes, aber auch das Wesen des Mediums Maske, und vor allem die Wechselbeziehungen, die Gesicht und Maske eingehen. Die Anderen

²⁰⁴ Krätschmer, Schwarzenberger 2005, S. 107. Diese trägt den Namen „Hommage an Hieronimus Bosch“

²⁰⁵ Hier ist nicht nur die Natur, sondern die Verlagerung der Prozession nach außen gemeint.

²⁰⁶ Krätschmer, Schwarzenberger 1992, S. 8.

²⁰⁷ ebd., S. 9. Die einzelnen Masken und deren Reihenfolge ergab sich wie folgt: Pfeil des Zeremonienmeisters, Zauberstab, Maßstab Zungenbreite, Fenstermaske, ein Gesicht nach Maß, Polstermaske, Hauskoffer, Rahmenauf Rädern, Maske zum Umblättern, Landschaftsmaske, Maske mit den Farbtöpfen, Maske mit dem Pendel, Maske zum Naschen, Buch im Kopf-Rad am Fuß, Baldachin, Maskenschild und Weibsschild, Geburtsmaske, Maske mit den Tränensäcken, Todesmaske, Gestikulierender Ast, Gabel mit Wimpel, Maske mit Mundrad, Verzahrter Stab, Prozessionswagen.

²⁰⁸ ebd., S. 2.

²⁰⁹ ebd., S. 2.

reflektieren biologische Determinationen wie männlich-weiblich, Geburt und Tod.“²¹⁰

Der Ablauf der Prozession wird dabei musikalisch begleitet²¹¹. In diesem konkreten Fall begleiteten sechs Saxophonisten die Prozession. Sie wurden in gleichmäßigen Abständen zueinander positioniert und „antworteten gegenseitig aufeinander (call and response).“²¹²

Immer wieder wird der Menschengzug zum stoppen kommen. Insgesamt waren es neun Stationen, die eine Art „Sammelpunkte“²¹³ dargestellt haben. An diesen Punkten wurden dann „Kreise gebildet, in deren Mitte jeweils ein spezifisches Geschehen stattfindet.“²¹⁴ Das spezielle Geschehen waren „unterschiedlich gestaltete Performances“²¹⁵, die bis zu zehn Minuten dauern konnten.

Die einzelnen Stationen²¹⁶ wurden wie folgt benannt und aufgestellt:

1. Station: „Das Vorstellen einiger Masken“ (Vor dem Haupteingang)
2. Station: „Hinter dem Kreisvorhang“ (Kreuzung zur Oper)
3. Station: „Ich und die Märtyrer“ (Vor dem Denkmal Abraham A.S. Claras)
4. Station: „Das Denkmal der leeren Formen“ (Platz vor dem Palmenhaus)
5. Station: „Der Kreis der vier Elemente“ (Auf der Wiese im Burggarten)
6. Station: „Litanei über die Kunst“ (nochmals Platz vor dem Palmenhaus)
7. Station: „Der Narr unter dem Baldachin“ (in der Kurve zur Rampe)
8. Station: „Spatenstich“ (Vor dem Reiterdenkmal, mit der Teilnahme von Hubsli Kramer)
9. Station: „Im Geviert der Tapetenmuster“ (Hof der Albertina)

²¹⁰ ebd., S. 2.

²¹¹ Die Komposition hierfür kam von Renald Deppe.

²¹² Krätschmer, Schwarzenberger 1992, S. 2.

²¹³ Krätschmer, Schwarzenberger 1992, S. 2.

²¹⁴ ebd., S. 2.

²¹⁵ ebd., S. 2.

²¹⁶ ebd., S. 7.

Bei der ersten Station bilden die Maskenträger einen Kreis, der für die Performances zu einem Bühnenraum wird. Die Zuschauer bleiben außerhalb des Kreises.²¹⁷

Innerhalb des Zeremonienkreises tritt der Zeremonienmeister, der die Menge nach dem Fremden befragt. Die Antwort, die im Chor als Litanei entgegnet wird, ist dann der Beginn und „das eigentliche Ritual des Vorstellens“²¹⁸ der Masken.

Der Kreisvorhang ist das Schlüsselement der zweiten Szene. Während er eine in seinem Inneren stehende Figur ummantelt, hebt und senkt er sich abwechselnd, während die Person in seinem Inneren diverse Posituren nachahmt. Je nachdem wann sich der Kreisvorhang senkt, entsteht eine neue Pose „vergleichbar dem Zeitlupen- und Standbildeffekt im Film.“²¹⁹

Am Ende der Performance liegt die Figur am Boden und ihre Konturen werden mittel Kreide nachgezogen.

Die dritte Station kombiniert den Gedanken des Märtyrertums mit den heutigen Berufen. Dabei wurden Pultbretter angebracht, an denen dann drei Sprecher verschiedene Märtyrerkurzbiografien vorgelesen haben. Diese werden von einer Gigolofigur unterbrochen, die ein Lied über die „Rolle im Leben“²²⁰ vorsingt.

Die vierte Station handelt von dem Umfunktionieren eines Denkmals. Dabei wird ein Mann auf einem Fauteuil sitzend und lesend von zwei Frauen gedrängt seine Tätigkeit niederzuwerfen. Dies gelingt nur partiell und jedes Mal wenn er sich erheben muss, wird jeweils ein Schonüberzug (vom Fauteuil) abgenommen und auf den Stufen der mittig platzierten rechteckigen Stufenpyramide positioniert. Diese Schonüberzüge werden als Leerformen (von den unten stehenden Händlern) gehandelt. Als die Leerformen ausgehen, stürzen die Händler die Pyramide mit dem oben befindlichen Fauteuil.²²¹

Die fünfte Station basiert auf rhythmischen Schritten und dem Sich-Positionieren und wieder Herauslösen im und von dem Kreis.²²²

²¹⁷ ebd., S. 10.

²¹⁸ ebd., S. 10.

²¹⁹ Krätschmer, Schwarzenberger 1992, S. 11.

²²⁰ ebd., S. 12.

²²¹ ebd., S. 13.

²²² ebd., S. 14.

In der sechsten Station wiederum philosophieren sieben Sprecher über die Kunst, während sie auf den Pyramidenstufen sich unregelmäßig verteilen.²²³

In der siebenten Station wird ein Narr unter einem sich entlang eines Kreises bewegendem Baldachin dargestellt. Seine starken Erregungen – sowohl des Körpers wie auch der Mimik - haben eine Demaskierung zur Folge.

Der Spatenstich bildet die vorletzte Station der Prozession.²²⁴

Im Geviert der Tapetenmuster, der neunten und letzten Station also, markiert ein Eisenrahmen ein quadratisches Feld, an dessen Seiten jeweils sieben (Signal-)Masken aufgestellt werden. Diese markieren Punkte in einem Raum, der durch ihre Anwesenheit zu einem erweiterbaren Raum wird.²²⁵

„In Gestaltungen von Plätzen und Räumen in Prozessionen und Kulthandlungen arbeitet man weiter an der Veränderung der Gesellschaft, der nun aber auch wieder Schönheit neben Hässlichkeit, elegante Oberfläche neben Hintergründigkeit vor Augen geführt werden soll.“²²⁶

4.3 Das Laufstegtheater

„[Die Künstler]²²⁷ wollen [...] nicht nur neutrale Initiatoren sein, sondern auch ein ethisches Urteil über die Gedanken ihrer Mitmenschen fällen, denn dem Wunsch nach Befreiung im Gesamtkunstwerk geht eine äußerst kritische Beurteilung voraus.“²²⁸

Diese archaische und externe Form geht während der Auseinandersetzung mit dem Szenischen, ungefähr ab „Mitte der neunziger Jahre“²²⁹ in das (eher im Inneren praktizierte) Laufstegtheater über. Hier ändert sich nicht nur die Präsentationsform, sondern das Stück an sich wird reicher an Charakteren.

²²³ ebd., S. 15.

²²⁴ ebd., S. 17.

²²⁵ Krätschmer, Schwarzenberger 1992, S. 18.

²²⁶ Oberhuber 1994, Einleitungstext im Ausstellungskatalog von K.U.SCH.- Die Ausstellung lief unter dem Namen „Eine Tapetologie“ und fand im Dezember 1993 im niederösterreichischen Landesmuseum statt.

²²⁷ Förg 1984, S. 28. Als Künstler versteht hier Beuys jeden einzelnen kritisch denkenden Menschen.

²²⁸ ebd., S. 28.

²²⁹ Krätschmer, Schwarzenberger 2005, S. 11.

Im Mittelpunkt steht ein Laufsteg, der die Übertragung und Neuinterpretation des Straßenlebens darstellt. Auf diesem Laufsteg des Lebens treten Menschen als Ikonen, Archetypen, die Einzigartigen, Unartigen und das Imaginierte auf.²³⁰

Diesmal ist die Bühne klarer an den Ort gebunden. Die Form fällt trotzdem aus dem Rahmen, denn die ist nach beiden Seiten hin offen gehalten. Der Laufsteg an sich ist meistens 70 cm hoch und 2m breit.

Diese Form bedarf weniger Schauspieler als das Prozessionstheater. Meistens beschränkt sich die Anzahl der Teilnehmer auf sechs bis sieben Personen. Die siebente Person ist meistens der Vorleser. Hierzu werden abstruse Zeitungsartikel vorgelesen. Meistens werden die Texte theatralisch untermalt aber manchmal kommen die Texte ohne eine Performance aus. Die Zeitungsartikel spiegeln im gewissen Sinn die paradoxe Gesellschaft in der wir leben wider.

Darüber hinaus wird das Laufstegtheater von den Künstlern als ein Objekttheater mit performativen Zügen definiert. (Abb.6) In Robert Flecks' Aufsatz von 1992 für die Publikation Identität: Differenz führt er den Begriff der „Materialaktion“²³¹ ein. Fleck unterscheidet hier zwischen den theaterähnlichen Aktionen und Aktionen die eine „über die bildhafte hinausgewachsene Malerei“ darstellen.²³²

Die Ähnlichkeit der Materialaktionen mit dem Theater ist die Dimension der Zeit, des Körpers und des Raumes.²³³ Der Unterschied besteht in der Erzählweise. Fleck stellt fest, dass die Bezeichnung Theater „mit traditionellen Vorstellungen belastet ist.“²³⁴ Während die Materialaktionen mit Symbolen arbeiten, „die selbst Geschichte sind.“²³⁵ Darüber hinaus handelt es sich um eine Mischung von Symbolen, die „für sich existierende Wirklichkeiten“ sind und „[...] nichts erklären [wollen].“²³⁶

„Ein reales Geschehen auf die Bühne gebracht entzweckt das Geschehen, wird zur Materialaktion. Das Agieren eines Zahnarztes auf der Bühne

²³⁰ <http://www.kusch.ws/arbeiten.php?path=images/laufstegtheater>, 12.02.2009

²³¹ Fleck 1992, S. 270. „Die Materialaktion ist eine Methode, die Wirklichkeit zu erweitern, Wirklichkeit zu erzeugen.“

²³² Fleck 1992, S. 270.

²³³ ebd., S. 270.

²³⁴ ebd., S. 270.

²³⁵ ebd., S. 270.

²³⁶ ebd., S. 270.

gewinnt eine andere Bedeutung als der gleiche Vorgang in einer Ordination.“²³⁷

In den Aktionen des Laufstegtheaters kommt noch die surreale Ebene hinzu. Das heißt, dass die Protagonisten auf der Bühne nicht nur abstruse Lebenscharaktere nachstellen, sondern sie formieren Mischformen. Der Bühnencharakter wird darüber hinaus noch mit diversen Attributen versetzt, sodass aus einem der realen Welt entlehnten Charakter eine Art Mischwesen, ein autonomer Charakter entsteht.²³⁸

„Der Mensch tritt nicht als Mensch, als Person, als Geschlechtswesen auf, sondern als Körper mit bestimmten Eigenschaften.“²³⁹

Die besondere Objektform (aber), welche im Rahmen des Laufstegtheaters benutzt wird, ist „ein Objekt [...] [das] wie ein Bonmot, ein Wortspiel oder eine lakonische Anmerkung zu einem Alltagsverhalten“²⁴⁰ funktioniert.

Masken wie etwa ‚Dredlocker’s Augenmass‘²⁴¹ (Abb.7), der gestochene Kaktus‘ (Abb.8) oder ‚die Tänzerin mit den Tränensäcken‘ (Abb.9) sind nur einige Beispiele der Herangehensweise der Kooperative K.U.SCH. an die Menschen-Objekte²⁴² in ihrem Kostümbild.

Sie verlassen auch in der Erschaffung des *Bühnengefühls* übliche Darstellungsweisen und bemühen sich um einen freieren Umgang mit der Sprache. Dabei sind die unterschiedlichen Auslegungen seitens der Betrachter durchaus willkommen. Das Interpretationsfeld wird dabei absichtlich so weit wie möglich offen gehalten. „Ausgangspunkt der erwähnten philosophischen Strömungen ist die Annahme, dass die Welt aus einer zusammenhanglosen, nicht messbaren Fülle von Daten und Informationen, Reizen und Empfindungen besteht, sie also als Fluktuation von Wahrnehmungspartikeln erscheint.“²⁴³

²³⁷ ebd., S. 270.

²³⁸ Ein Beispiel hierfür stellt z. B. die Tänzerin mit den Tränensäcken dar.

²³⁹ Fleck 1992, S. 270.

²⁴⁰ Krätschmer, Schwarzenberger 2005, S. 11.

²⁴¹ Krätschmer, Schwarzenberger 2005, S. 19.

²⁴² Braun 1999, S. 33. „Die vorgenommene Ent-Wertung und Ent-Differenzierung alltäglicher Gegenstände [führt] zu deren Abwerten [...]. Nur so ist es verständlich, dass Schwitters und die Aktionisten davon ausgehen, dass auch Menschen selbst als künstlerisches Material verwendet werden können.“

²⁴³ ebd., S. 78.

In der „Trivialen Mischung, der zweiten“ etwa, werden vorgelesene Zeitungsartikel mit den Handlungen der Figuren spontan kombiniert.

Es soll kein erzwungener Zusammenhang zwischen dem Text und den Handlungsabläufen entstehen sondern es sollen neue Assoziationsräume beim Betrachter geweckt werden, bzw. entstehen.²⁴⁴ Die Texte beschreiben teilweise banale Alltagssituationen, wie etwa einen Limonadenbericht²⁴⁵ der Firma ‚Sunny Delight‘ oder einem spektakulären Fall eines Nudisten in Deutschland²⁴⁶. Diese werden dann mit dem legeren Auftreten eines Mannes, der eine Augenmassperücke aufhat, kombiniert. Die Absurdität der dargebotenen, vorgelesenen Texte kann man durchaus in Verbindung mit den surreal-dadaistisch wirkenden Masken setzen. Man kann hier eine Verbindung sehen, es soll aber keine offensichtliche Konnotation entstehen. Ein anderes Stück etwa beschäftigt sich mit der Thematik des Mischwesens. Wie bereits erwähnt wurde, baut auch diese Aktion auf einem Text auf, der unter dem Titel „Mensch-Tier-Mischwesen bleibt Patent“²⁴⁷ läuft. „Die [...] gewonnenen Einsichten in das Funktionieren und die Bedeutung der Sprache als wirklichkeits- und gesellschaftskonstituierendes Phänomen und damit verbunden- in ihre erkenntnistheoretische Ohnmacht und soziale Macht, rücken [...] die Sprache auch in das Zentrum künstlerischen Interesses.“

Der zentrale Inhalt des Theaters ist schwer zu fassen – es ist einerseits Zeitkritik und zum anderen Kritik der Form. „Der Körper und seine *Sprache* werden auf zwei Ebenen diskutiert: Einerseits gilt das künstlerische Interesse der sozialen, kulturellen Determinierung des Körpers via sprachlicher

²⁴⁴ Krätschmer, Schwarzenberger 2005, S. 8.

²⁴⁵ ebd., S. 19. „Limonade macht Kinder gelb. Kinder, die in Großbritannien zu viel von der sehr beliebten ‚Sunny Delight‘- Limonade trinken, können unfreiwillig gelb im Gesicht und an den Händen werden. Eltern sollten sich nicht beunruhigen, rät der Hersteller: Schon nach wenigen Wochen kehre die normale Hautfarbe wieder zurück. Schuld sei ein Farbstoff.“

²⁴⁶ ebd., S. 19. „Ein Mann aus Deutschland, der nackt einkaufen geht, nackt auf dem Rad fährt und sogar nackt seinem Rechtsanwalt einen Besuch abstattet, hätte gern gehabt, dass die Finanz sein nacktes öffentliches Auftreten als Kunst wertet. Abgelehnt: ‚Dem bloßen Nacktsein ist keine schöpferische Ausstrahlungskraft eigen.‘“

²⁴⁷ Krätschmer, Schwarzenberger 2005, S. 72. Dieser Text lautet, wie folgt: „Das Europäische Patentamt in München hat Einsprüche gegen ein Patent auf ein Mensch-Tier-Mischwesen zurückgewiesen: Es geht um eine Maus, die durch Übertragung verschiedener menschlicher Zellen (nicht: Gene) so weit Mensch werden soll, dass man an ihr die HIV-Infektion studieren kann. Dagegen wurden Einsprüche erhoben [...]“

Kommunikation, andererseits setzt man sich mit dem Körper als Möglichkeit unmittelbarer Wahrnehmung, Erfahrung und Kommunikation auseinander.“²⁴⁸ Es sollen ja neue Zugangsweisen erschaffen werden. Dabei kommen gewisse dadaistische Tendenzen²⁴⁹ und Antilogiken²⁵⁰ in den Stücken vor. Die Zugangsweise zum Material - die Entdifferenzierung der alltäglichen Gegenstände bei der gleichzeitigen Neuorientierung und Zusammensetzung, dem Sehen neuer inhaltlicher und formalen Lösungen in ihnen, einer Objektcollage also - sind bei den Dadaisten und der Kooperativen K.U.SCH. zum Teil ähnlich. Der Unterschied liegt allerdings in der reflexiven anstatt der direkten Bearbeitung des Objektes. Die Kooperative K.U.SCH. ist durchaus an der Ursprünglichkeit, jedoch bei der gleichzeitigen kritischen und reflexiven Aufzeichnung der Realität interessiert.

4.4 Christa Hauer Fruhmann: Der Eselball 1976, Schloss Lengenfeld

Christa Hauer Fruhmann liebte es die Kunst, das Leben und die Natur in einer Form – dem Fest – zu vereinen. In Lengenfeld wurden viele Festivitäten ausgetragen, die um die Thematik der Natur, der Umwelt und dem freien Zugang zur Natur kreisten.

Beteiligte Personen waren Freunde, unter ihnen befreundete Künstler²⁵¹ und Menschen aus der Umgebung. Meistens gab es einen thematischen Schwerpunkt, der im Umraum oder direkt auf dem Schloss Lengenfeld ausgetragen worden ist. Diese Kunstfeste wurden oft filmisch dokumentiert. Meistens wurden diese Zeitdokumente mit der Super-8 Kamera festgehalten.

²⁴⁸ Braun 1999, S. 189.

²⁴⁹ Krauss 1993, S. 105. Tristan Tzara hat seine spezifische Rezeptur für die Lyrik im Jahre 1920 bei der Ausstellung von Picabia vorgelesen. Seiner Auffassung nach sind folgende Schritte bei der Zusammensetzung eines Gedichtes zu beachten: „Take a newspaper. Take some scissors. Choose an article of the length you wish your poem to have. Cut out the article. Then cut out carefully each of the words in the article und put them in a bag. Shake gently.“

²⁵⁰ Weilacher 1999, S. 36. In den siebziger Jahren hat Joseph Beuys sich folgendermaßen über die Antilogiken geäußert: „Wir brauchen beide Methoden. So muß zur Mathematik Antimathematik, zur Physik Antiphysik, zur Chemie Antichemie erkannt werden.“

²⁵¹ Unter anderem kam es öfters zu einer Zusammenarbeit zwischen Hauer Fruhmann und der Formation K.U.SCH., wie etwa bei den Fahnenfesten und einer Aufführung des Prozessionstheaters auf Schloss Lengenfeld.

Der Eselball wurde 1976 auf Schloss Lengenfeld veranstaltet.²⁵² Die Bilder, die der Film vermittelt, erzeugen einen Eindruck einer Einheit. Einer Einheit zwischen der Natur, dem Menschen und der von ihm erschaffenen Kunstwelt. (Video)

Das tierische Element – in diesem Fall die Eselsohren – wurde hier zum Grundelement. In der Aufbereitung der verschiedenen Speisen wird das Konzept des Tierischen weiterverfolgt.²⁵³ Die Initiatorin Hauer Fruhmann trägt selbst ein Eselskostüm. Im weiteren Sinne wurden hier zweierlei Dinge zelebriert. Zum einen die Solidarität mit der Tierwelt und zum anderen die menschliche Dummheit, wenn man bedenkt für welche Eigenschaften das Eselstier steht.

Überall wurden Fahnen aufgehängt, Kinder und Erwachsene waren als eselsgleiche Kreaturen kostümiert. Sogar die Esel wurden noch einmal als solche geschmückt. Durch das Aufsetzen der Eselsohrenhüte wurde hier die Natur künstlerisch verdoppelt.

Das Verkleiden – nicht nur sich selbst, sondern auch das Verkleiden der Umgebung – transportiert somit das Geschehen in eine parallele Welt. Gleichzeitig zu den Bemühungen der Natur zu huldigen und sie zu zelebrieren²⁵⁴, wurde eine künstliche Welt erschaffen.

²⁵² Dieses spezifische Zeitdokument, die Super-8 Filme, wurden von Frau Christa Hauer-Fruhmann im Sommer 2008 zur Digitalisierung freigegeben.

²⁵³ <http://de.wikipedia.org/wiki/Primitivismus>, 1/1, 11.12.2008. „Es wird eine Revolution und Rückkehr zur biologischen Ursprünglichkeit des menschlichen Tieres angestrebt.“

²⁵⁴ <http://de.wikipedia.org/wiki/Primitivismus>, 1/1, 11.12.2008. „Ob Industrie überhaupt fortschrittlich sei, ja sogar das historische Zivilisationsvorhaben als Ganzes werden von dieser radikalen Form der Ideologiekritik [dem Primitivismus] in Frage gestellt.“

Synästhesien: Installationen, Skulpturen und Ortsbezüge

Formen entstehen als ein *Drittes*, als Folge von Assoziationen, Beobachtungen, Empfindungen – als eine Symbiose der gesehenen Welt also und den eigenen Überlegungen und Regungen. Das Abbild des Gegenstandes und das Gefühl der Vertrautheit wird ummodelliert und durch die eintretende Verfremdung²⁵⁵ entstehen neuartige Formen.

Das Nachdenken über ein Objekt führt im besten Fall zu neuen Lösungen. Bei den Surrealisten und Dadaisten liegt die Lösung im Prozess und der Irrationalität.²⁵⁶ Durch das Verhalten der beiden Richtungen wurde „der Unterschied zwischen Werk und Objekt [...] negiert.“²⁵⁷ Wie Peter Feist in der Publikation *Figur und Objekt* feststellt, verspürten die Dadaisten und Surrealisten einen Drang zum Prozessualen und negierten das vollendete Werk.²⁵⁸ Die Kunst wird vordergründig antiautoritär behandelt. Den Künstlern der damaligen Stunde ging es eher um „die Beschwörung archaischer und mythischer Tiefen.“²⁵⁹

In der Publikation *Mythos und Ritual*²⁶⁰ wird darauf hingewiesen, dass in Amerika, in den Jahren 1968/69 eine Weiterentwicklung der konzeptuellen Kunst stattfand, indem Künstler [...] nicht mehr zwischen konkreten und imaginären Dingen unterschieden.²⁶¹

Barrys Aussagen über das Unbewusste in der Kunst, wie etwa „something, which is very near in place and time, but not yet known to me“ decken sich mit der Definition des Unbewussten des Psychologen C. G. Jung.²⁶² Nicht nur der Aspekt des Unbewussten spielt hierbei eine ausschlaggebende Rolle; es sind Zeichen und Symbole, (die in der Pop-art auf verschiedene Realitäten verweisen) die in den siebziger Jahren zu Archetypen und Metaphern für eine andere Welt mutieren.²⁶³ Auf der Dualität der

²⁵⁵ Diese kann an der Form an sich passieren, wie auch an der neuen Platzwahl für das Objekt.

²⁵⁶ Feist 1996, S. 107.

²⁵⁷ ebd., S. 106.

²⁵⁸ ebd., S. 106.

²⁵⁹ ebd., S. 108.

²⁶⁰ Kunsthaus Zürich 1981, S. 81.

²⁶¹ ebd., S. 81.

²⁶² Jung 1963, S. 196. „Alles was ich weiß, an das ich aber momentan nicht denke, alles was nur einmal bewusst war, jetzt aber vergessen ist.“

²⁶³ Kunsthaus Zürich 1981, S. 81.

Wahrnehmungszonen basierend entstehen diverse Raumsulpturen, die „Selbsterfahrung durch tatsächliche und imaginative Prozesse“²⁶⁴ aufbauen.²⁶⁵

Vor allem entstehen neuartige Zugangsweisen, zu der dem Betrachter bereits vertrauten Umgebung oder den Gegenständen. In den unten besprochenen Fällen wird der Raum zum Teil von der Kunst einvernommen und teilweise wird er selber zur Kunst.

Jürgen Claus beschäftigt sich in seinem Buch „Umweltkunst, Aufbrüche in neue Wirklichkeiten“²⁶⁶ mit der Beziehung zwischen Kunst und der Natur und folglich mit der Umwelt. Der Autor stellt zur Recht fest, dass wenn man von dem „Kunstraum Stadt“ spricht „im Verständnis dieses Wortes die Skulpturen der Künstler näher [liegen] als die Alltagswelten, die zum alltäglichen Künstlerischen werden können.“²⁶⁷ Die Kombination und der Übergang der realen in eine artifizielle Welt und umgekehrt war ein Prozess, der neue Sichtweisen auf das vorhandene geworfen hat. In dem Aufgreifen des Alltäglichen zeigten die Künstler Claus’ Meinung nach „die Aura hinter dem und um den Gegenstand.“²⁶⁸

5.1 Das Scheuchenfest, Lengenfeld 1980

„Mit dem Eindringen der *zweckfreien* Kunst in die intensiv genutzte Agrarlandschaft entstehen zwangsläufig Spannungen. Es gibt deshalb nur wenige Beispiele von Künstlern, die direkt in genutzten landwirtschaftlichen Flächen arbeiten.“²⁶⁹

Die Aufstellung und Durchführung dieses Konzeptes fand im März des Jahres 1980, in Lengenfeld, auf den Ackerflächen der dort ansässigen Bauern statt und dauerte bis Oktober desselben Jahres. Während sich die Land-Art Künstler der ersten Stunde in fast unberührbare Naturschauplätze begaben „mussten sich die Landschaftskünstler in Mitteleuropa von Anfang

²⁶⁴ ebd., S. 81.

²⁶⁵ ebd., S. 81. Die Arbeiten von Alice Aycock, Bruce Nauman, Robert Morris, Vito Acconci, Dennis Oppenheim und Richard Fleischner etwa beschäftigen sich mit „metaphorischen Aussen und Innenplätzen“, die „konkrete Passagen für den psychischen Gebrauch“ darstellen.

²⁶⁶ Claus 1982, S. 18.

²⁶⁷ ebd., S. 18.

²⁶⁸ ebd., S. 18.

²⁶⁹ Weilacher 1999, S. 27.

an in Ihren Werken mit der dicht besiedelten, reich strukturierten Kulturlandschaft auseinandersetzen. Die Teiligkeit des landschaftlichen Gefüges, das kulturelle Umfeld und die Einbindung in den gesellschaftlichen Alltag mit seinen spezifischen Problemen im Umgang mit Kunst im öffentlichen Raum führen zu deutlich begrenzten Werkdimensionen und einer eingeschränkten räumlichen Bewegungsfreiheit.²⁷⁰ Das Unverständnis der Landbevölkerung gegenüber der Kunst (im öffentlichen Raum) versuchte Christa Hauer Fruhmann mit diesem Syntheseprojekt zu minimieren. Das Projekt Scheuchenfest in Lengenfeld nahm das Motiv der Scheuche, eines zweckgebundenen Objektes am Feld, als Anlass für eine großflächige Installation in der Landschaft. Dabei wurden mehrere Scheuchenartige Objekte in die Landschaft hineinversetzt und diese wurden wiederum einer der darauf folgenden Zeitlichkeit unterzogen. Das Kommen und Gehen der Jahreszeiten und ihre destruktive Macht- wird als ein formendes und künstlerisches Mittel eingesetzt. Die Dokumentation dieser vergänglichen Installation erfolgte mittels einer Super-8 Kamera. (Video)

Die Einstellungen in der Dokumentation wechseln relativ oft. Zum einen sieht der Betrachter Nahaufnahmen der Scheuchenköpfe und ihre maskenhaften, ja fast schon fratzenähnlich Züge und zum anderen ist es den Filmemachern²⁷¹ wichtig gewesen die gesamte Situation, also die in die Natur eingebetteten Scheuchen festzuhalten. Teile dieser Scheuchen sind beschriftet und andere Teile wiederum figurativ ausgemalt. Die Gesichter der Scheuchen vermitteln unterschiedliche Assoziationen, von damenhaft bis kriegerisch.

Die Zeitlichkeit, der Wechsel der Jahreszeiten spielen dabei auch eine Rolle. Denn hier wird die Zeit, die vergeht zum bearbeitenden Element und kriert ein Naturspektakel. Die dazugestellten, künstlichen Scheuchen werden auch umgeworfenen, letztlich also dergestalt zweckentfremdeten Zustand gezeigt. Je nach Jahreszeit entstehen zu den auf dem Feld aufgestellten Scheuchen unterschiedliche Assoziationen. Die naturbelassenen und umgefallenen Scheuchen transportieren, besonders im winterlichen Milieu, Bilder eines Schlachtfeldes. Nicht jede Figur der Scheuche ist im Sinne einer

²⁷⁰ ebd., S. 23.

²⁷¹ Hauer und Fruhmann.

traditionellen Feldfigur ausgeführt. Unter den aussergewöhnlichen Exponaten befindet sich eine vielbeinige Figur. Die spezifische abstrakt-geometrische Bemalung der Stoffe wirkt wie ein identifikatorisches Moment. Diese spezielle Art der Bemalung kann man immer wieder bei den für die diversen Kunstveranstaltungen verwendeten Objekten beobachten. In der Schlusszene werden eine weibliche und eine männliche Puppe ins (eheliche) Bett gelegt.

Diese ortsspezifische Skulpturen wechseln am Ende den ihnen zugeteilten Standort und verlassen somit die natürlichen Räume. Die letztere Verortung der Scheuchepuppe könnte man als eine Metapher für die Menschen ansehen – und vielleicht sogar als die Metapher für das Ehepaar Hauer Fruhmann.

Anders wie bei den Stücken von der Kooperative K.U.SCH. werden hier Gegenstände und keine Menschen einer Naturtheatralik ausgesetzt. Es ist im gewissen Sinn eine (Objekt)Kunst die naive und primitive Tendenzen²⁷² in sich birgt. Diese Einfachheit kann durchaus qualitative Züge haben, wenn die daraus resultierende Ästhetik ein stimmiges Bild transformiert. So entsteht eine Objektkunst, die sich eher mit dem ursprünglichen Menschen und seinen Lebensumständen auseinandersetzt, sich mit diesem solidarisiert und ihn hervorhebt.

Außerdem steht bei dieser Art der Ausstellung, also einer Präsentationsform ohne einer institutionalisierten Präsentationsplattform der Wunsch des Schaffens um des Schaffens Willen im Vordergrund.²⁷³ Im weiteren Sinn entkommt der Künstler, durch die Vermeidung des urbanen Raums einer gewissen Zensur.²⁷⁴

5.2 Leintuchaktion 1982

²⁷² Rubin 1985, S. 10. „Im Webster von 1934 taucht er [Primitivismus] erstmals als ein „Glaube an die Überlegenheit primitiven Lebens auf, was eine Rückkehr zur Natur impliziert.“

²⁷³ Zembylas 1997, S. 99. „Die Bindung und Abhängigkeit der professionellen KünstlerInnen vom Kunstbetrieb ist heute in der Regel stärker als seine Bindung an die soziale Gemeinschaft.“

²⁷⁴ ebd., S. 41. „Das wirksamste Druckmittel der Politik gegen feindlich gesinnte KünstlerInnen heißt: Geld.[...] das öffentliche oder private Sponsoring [hat] heute die Funktion der Zensur übernommen [...]. Die Verwirklichung von Kunstprojekten durch finanzielle Förderung ermöglicht eine Form von verdeckter Zensur [...].“

Eine der vielen Leintuchaktionen²⁷⁵, die unter der Regie von Christa Hauer Fruhmann entstanden sind, war die von 1982. Diese städtische Intervention fand in einem öffentlichen Platz in Wien, genauer gesagt am Karlsplatz statt. (Video)

Diese Installation war eine IntAkt Initiative und fand unter reger Beteiligung diverser österreichischer und deutscher Künstlerinnen statt. Leider konnten nicht alle Bewerberinnen ihre Leintücher ausstellen, denn die zum Teil feministisch²⁷⁶ motivierte Aktion fiel einer bezirks- hauptmannschaftlichen Zensur zum Opfer. So mussten etwa Projekte, wie das Tuch der deutschen Schriftstellerin Anna Rheinsberg (BRD) „auf Antrag der Bezirksvorstehung des IV. Wiener Gemeindebezirks, entfernt werden. (28. Mai. 1982)“²⁷⁷ Durch die Zensur fühlte man sich in der feministischen und künstlerischen Pionierarbeit noch mehr bestätigt. Man las darin den hohen Bedarf an Aufklärungsarbeit für eine frauenfreundlichere Kulturpolitik.²⁷⁸

Der Sinn des Leintuchs und im weiteren die Tätigkeit des Wäscheaufhängens wurde als prototypische Tätigkeit der (Haus-)Frau dargestellt. Hauer macht aus dieser zunächst häuslichen wie frauenspezifischen Handlung eine künstlerische Intervention.

Auch diese Leintuchperformance wurde filmisch dokumentiert.²⁷⁹ Der Film zeigt dicht nebeneinander aufgehängte Leintücher. Die meisten sind der Länge nach bemalt und mit abstrakten Zeichen versehen. Einzelne von ihnen haben an den Außerändern Streifen appliziert. In der Mitte befinden sich,

²⁷⁵ Bei den beliebten Leintuchaktionen haben auch die Mitglieder der Kooperative K.U.SCH. mitgewirkt. Das erste Fest mit der Beteiligung der Kooperative lief unter den Namen „das Fahnenfest“ und fand 1976 in Niederösterreich, auf Schloss Lengfeld statt. Zwei Jahre darauf, also 1978 ergab sich dann die zweite Möglichkeit einer Teilnahme am „Leintücher“-Fest, auch auf Schloss Lengfeld.

²⁷⁶ Osinski 1998, S. 25. „Anfänge des modernen Feminismus sind in der Neuen Frauenbewegung zu suchen. Diese begann in den 60er Jahren in den USA und internationalisierte sich rasch.“

²⁷⁷ Super-8 Film, Privatbesitz Frau Christa Hauer Fruhmann.

²⁷⁸ Hufton 1998, Einführung. „Das auffällige Fehlen von Frauen in der Geschichtsschreibung [...] bedeutete, dass die Geschichtsschreibung unausgewogen war. Ihr Fehlen wurde auch in den sechziger Jahren als schwerwiegende Unterlassungssünde oder flagrante Unterdrückung von Dokumentationsmaterial und somit als Verzerrung der Geschichtsdarstellung durch Historiker früherer Zeiten angesehen.“

²⁷⁹ Wul, Zirfaß 2005, S. 7. „Bilder haben eine performative, Inszenierungen und Aufführungen menschlichen Verhaltens eine bildhafte Seite. Menschliche Performanz erzeugt Bilder und wird durch Bilder hervorgebracht. In den neuen Medien werden menschliche Handlungen zu Bildern und Bilder zu Handlungen und Prozessen und dabei performativ.“

auch in größeren Abständen, diverse geometrische Formen, die eine starke Symbolik tragen. Manche wiederum sind ganzheitlich und in einer Farbe ausgemalt. Einigen Leintüchern wurden, ähnlich einem subtraktiven Verfahren, Teile entnommen, ausgeschnitten. Es finden sich auch figurative Motive auf den Leintüchern, wie etwa die Zeichnung eines Frauenkörpers. Diese Gestalt, die an die kämpferische Natur der Judith erinnern soll, wird nackt, jedoch als ausgesprochen selbstbewusste Frau dargestellt.

Immer wieder sind Kreise und Frauensymbole auf den Leintüchern zu sehen. Im Mittelpunkt der Installation wird ein Leintuch in der Form eines Fauteuils gezeigt. An der Innenseite ist eine weibliche Figur abgebildet. In deren Schoß befindet sich zusammengetragene Erde.

An dieser Stelle wird einerseits die profane Assosiation an die „Mutter Erde“ und die heidnische Bräuche geweckt und andererseits hat die Zeichnung etwas Schemenhaftes und kann beim Betrachter eine Assoziation an das Schweißstuch Veronikas auslösen. Man hat aber im weiteren Verlauf des Films, das Gefühl, dass die Religion eher kritisch wiedergegeben wird. Teilweise sind auch volkstümliche Elemente auf den Leintüchern vorzufinden. Wie etwa den gestickten Spruch: „Gott schütze dich.“ Dieser ist Teil einer mehrteiligen Arbeit und wird nicht unreflektiert verarbeitet. Neben den an malerische Leinwände erinnernde Leintücher gibt es auch skulpturale Zugänge zum Leintuch, wie etwa das „Euter-Leintuch“ aber auch das bereits genannte Fauteuil-Leintuch.

Die Leintucharbeiten zeigen immer wieder einen neuen und experimentellen Zugang zu dem alten Medium Leintuch. Die Leintuchaktion hatte damals sicherlich einen aufklärerischen Charakter gehabt. Gemeinsam mit der IntAkt wollte Christa Hauer Fruhmann eher enthüllen als verhüllen.²⁸⁰ Diese Installationen sind zu einer besonderen Form der Authentizität gelangt.

Boris Groys bemerkt zu Recht, dass die Anwendung bekannter Objekte (und Begriffe) in einem uns bekannten und deswegen nicht mehr sonderlich provozierenden Verfahren, die Aufmerksamkeit des Betrachters von den

²⁸⁰ Hier denke ich im speziellen an die ortsspezifische Kunst des Künstlerpaares Christo und Jean Claude.

Objekten ablenkt, jedoch um so stärker auf den Kontext aufmerksam macht.²⁸¹

„Die neue Kunst nach Duchamp beschäftigt sich mit dem sozialen, politischen, semiotischen oder medialen Umfeld der Kunst, das früher nicht beachtet worden war. Die Auswahl der Objekte wird [...] der kulturökonomischen Logik unterworfen: diese Auswahl soll auf die Kontexte aufmerksam machen.“²⁸²

5.3 Natur- und Ortsbezüge bei K.U.SCH.

Die Natur wurde gegen Ende der sechziger Jahre als ein neues Experimentierfeld entdeckt. Besonders die amerikanischen Künstler zog es an die Peripherie der Städte oder es verschlug sie gar in die Wüste. Dort befreiten sie sich von dem auferlegten Denken und System der Stadt um sich dem Formalismus und dem Mythos der Natur zu öffnen.

Das Thema der Naturkunst wurde schließlich zum Hauptanliegen der Biennale in Venedig, die 1978 u.a. unter der Leitung von Jean Christophe Ammann stattfand. Sie trug den Titel „From Nature to Art, from Art to Nature.“²⁸³ Es wurde damit ein Versuch unternommen, der Natur eine neue, breiter gefächerte Bedeutung zuzuschreiben. Es war damals ein Versuch eine Interaktion zwischen dem Subjekt (mit all seinen Erinnerungen, Hoffnungen und Bedürfnissen) und dem Objekt herzustellen.²⁸⁴ In diesem Sinne wich die moderne Kunst dem Problem der Beziehungen mit den externen Realitäten nicht aus. Sie begegnete ihr (der externen Realität) mit komplett neuen erkenntnistheoretischen und speziellen sprachlichen Kompetenzen.²⁸⁵

Die künstlerische Auseinandersetzung mit der Landschaft und dem Umraum (Land-Art), begann bei Jörg Schwarzenberger nach seiner Studienzeit, nach der, wie er selber behauptet, eine gewisse Aufbruchstimmung geherrscht hat. Die ersten Land-Art Arbeiten entstehen 1966/67 auf Kreta und in Lindabrunn und 1970 auf Krk.

²⁸¹ Groys 1992, S. 83.

²⁸² ebd., S. 83.

²⁸³ Kraus 1978.

²⁸⁴ ebd., S. 11.

²⁸⁵ ebd., S. 11.

1966, also der Zeit voraus, entsteht eine der ersten Land-Art Arbeiten auf der Insel Kreta, genauer gesagt in Makrgialos. (Abb.10) Dort entstehen pyramidenähnliche Objekte, die durch die Aufschichtung der grob zugehauenen Steine mit Zementmörtel zusammengehalten werden.

1970 finden Jörg Schwarzenberger und Renate Krätschmer in der Landschaft der Stara Baska, in Kroatien ihre Inspirationsquelle für die *Geländeformationen*. (Abb.11)

Die so genannten Geländeformationen wurden durch die dort vorherrschende Witterung und das reiche Angebot der Gesteinsmasse gefördert. Sie arbeiten sowohl mit archaischen Ansätzen als auch mit einer gewissen Reduktion und Minimalismus, welche sich nicht nur in der sehr reduzierten Werkzeugauswahl manifestieren sondern auch in den formalen Lösungen.

Die Umgebung und die dort vorgefundenen natürlichen Gegebenheiten fungieren als Inspirationsquellen. Es findet vor Ort eine Neuordnung der Steine und ihrer Schichtung statt. Das Eingreifen in die Natur mit den begrenzten eigenen Mitteln ist in diesem Fall eine sehr subtile aber eine durchaus effektive Vorgehensweise. Eine differenzierte Wahrnehmung wird evoziert und das gewohnte Bild der Umgebung und sein Betrachter unterliegen einem Irritationsmoment. Der Betrachter bleibt im Ungewissen, wenn er die Landschaft betrachtet. Zum einen imitieren die kleinen Steinhäufchen die dahinter liegenden Hügel und zum anderen stehen sie für sich selbst und entwickeln in der Beziehung zueinander eine neue Bedeutung. Durch das Deplazieren der Elemente ist ein neuartiges Landschaftsbild entstanden. Das Bedürfnis die Umwelt mitzugestalten und zu reflektieren tritt auch bei diesem Projekt zum Vorschein.

Die Kultivatoren (Abb.12) sind eine Arbeit aus dem Jahr 1987. Die Objekte wurden aus gefundenem Alt-Eisen Material zusammengestellt und waren als eine temporäre Installation am Semmering aufgestellt.²⁸⁶ Es sind archaisch-abstrakt anmutende Gruppierungen, die entlang einer Linie aufgestellt wurden. Die Höhe der größeren Erdnadeln betrug sechs bis sieben Meter und die der kleineren bis zu vier Meter. Den Abschluss der in dem Boden

²⁸⁶ Vorläufer dieser Arbeit standen in Kirnberg an der Mark.

senkrecht aufgestellten Erdnadeln bildete jeweils ein Element aus der Arbeitswelt der Landwirte, wie etwa Rechen, Schaufeln oder Krampen. Die Ausläufer der Feldzeichen, die landwirtschaftlichen Teile also, waren *Kultivatoren*, *Botschafter* der Domestikation und der Kultivierung der Natur durch den Menschen. Die beeindruckende Höhe der Objekte und die damit erschaffene Erhöhung der landwirtschaftlichen Arbeitsutensilien und des Alltäglichen lassen an die Monumentalität des Denkmals denken. Nur das diesmal die Landwirtschaft in der Landschaft und ihre Helden und nicht das Urbane gewürdigt werden. Das Moment eines kooperativen Eingriffs in die Natur mit dem gleichzeitigen Anspruch Neues zu erschaffen erweist sich als ein wichtiger Aspekt auch in der Arbeit.

5.4 Gartenformationen

„Grundsätzlich lassen sich drei verschiedene Arten von Gärten in der zeitgenössischen Kunst klassifizieren: erstens Gärten, die nur als theoretisches Konzept in Bild- und/oder Textform oder als bewegte, möglicherweise vertonte Bilderfolgen existieren; zweitens Projekte, die als dreidimensionale Denkmodelle zum Beispiel in Form von Installationen realisiert werden. Die dritte Art des zeitgenössischen Künstlergartens wird durch die Landschaft- oder Naturfragmente gebildet, die als gestaltet und angelegt erkennbar sind und deren Material natürlich oder zumindest an der Natur orientiert ist.“²⁸⁷

Ihren persönlichen Zugang zur Natur und ihrer Synthese mit der Kunst fand Renate Krätschmer, die als Künstlerin auch einen Selbstversorgerhaushalt führte. Die Nutzungsmöglichkeiten der Grünanlage wurden durch das Artificielle, also durch den kultivierenden Eingriff der Menschenhand, erweitert.²⁸⁸ Der vorhandene Platz in Kirnberg an der Mank wurde zu einem atypischen Garten umfunktioniert. Es entstand ein Garten ganz im Sinne einer Renaissanceanlage. Dabei wurden die typischen Merkmale wie etwa die Harmonie der Formen, die Beschränkung der Stilmittel und eine

²⁸⁷ Franzen 2002, S. 196.

²⁸⁸ Weilacher 1999, S. 11. Das steigende Ökologiebewusstsein und die „ökologisch orientierte Kunst“ die „in den frühen siebziger Jahren in Europa entstand“ wird in der Literatur als Natur-Kunst bekannt.

überschaubare Größe dieser spezifischen Anlage berücksichtigt. Renate Krätschmer war sowohl die farbliche Gestaltung als auch die Komposition der Pflanzen ein wichtiges Anliegen.

Ein herausragendes Objekt im Garten war das Bohnenhaus, das in der Zeit zwischen 1979 und 1980 entstand. (Abb.13) Zu diesem Objekt wurden auch Setzpläne gemacht und zeichnerisch festgehalten. Die Skizzen zu dem Bohnenhaus wurden schließlich von dem Busch-Reisinger-Museum in Boston aufgekauft.

Spätestens seit dem Erscheinen des Begriffslexikon von DuMont im Jahre 2002 wird der Garten als eine mögliche und höchstaktuelle Kunstform wieder aufgegriffen. In diesem unterstreicht die Autorin Brigitte Franzen den metaphorischen Charakter eines Gartens. Dieser stellt einen „aufgeladenen Ort“²⁸⁹ dar, der bereits im Mittelalter etwa als der *locus amoenus*²⁹⁰ verstanden und dargestellt worden ist. Einerseits ergibt sich eine positive Besetzung des Gartens und andererseits „trägt [der Garten] geschlechtlich wie politische, private wie öffentliche Bedeutungsebenen in sich.“²⁹¹ Schon seit Jahrhunderten wird das Gartenmotiv in der bildenden Kunst dargestellt. Im Mittelalter häuften sich im mitteleuropäischen Raum die (Miniatur) Darstellungen der heiligen Sippe, welche von und in einer Gartenszenerie (*hortus consulus*) umgeben und eingebettet war. In der Renaissance kommt es zu einer besonderen Hochblüte der Gartenanlagen. Der Garten wurde in der Renaissance noch als die „dritte Natur“ – also als ein „Hybrid von Menschenhand gestaltet“²⁹² und gesehen.²⁹³ Dieser wurde durch die Gestaltung und das Artifizielle zu einer Natur in der Natur.

In unserem Jahrhundert wurde die Gartenthematik besonders in den sechziger²⁹⁴ und in den achtziger Jahren bedeutsam. Dabei konnte man die unterschiedlichsten Herangehensweisen an die Thematik beobachten.²⁹⁵

²⁸⁹ Franzen 2002, S. 193.

²⁹⁰ ebd., S. 193. *Locus amoenus* lässt sich mit „schöner Ort“ übersetzen.

²⁹¹ ebd., S. 193.

²⁹² ebd., S. 193.

²⁹³ ebd., S. 193. Die erste Natur ist die „unberührte Natur“ und die zweite Natur ist eine „zivilisatorisch geformte Natur“.

²⁹⁴ Franzen 2002, S. 195. Künstler wie „Niki de Saint Phalle, Helen und Newton Harrison, Herman de Vries (...) haben zum Teil bereits seit den sechziger Jahren ein Augenmerk auf die

Die Handlungen innerhalb eines Gartens werden grundsätzlich in angewandte und in künstlerische – also den „prozessual plastischen“²⁹⁶ Handlungen unterschieden.

„Das neu entstandene künstlerische Interesse an Gärten ist beeinflusst sowohl von ökosophischen Positionen²⁹⁷ als auch von städtebaulichen Diskussionen und Gentrifizierung in der heutigen Dienstleistungsstadt und von postnaturalistischen Tendenzen.“²⁹⁸

Die Gartenlandschaft, die auch als die domestizierte Natur gesehen wird, stellt eine Fortführung der zahlreichen Über- und Verformungen durch den Menschen dar.

Auch Roland Benediktors' Publikationsreihe *Postmaterialismus*²⁹⁹ setzt sich im vierten Band kritisch mit der Natur³⁰⁰ auseinander. In dieser Publikation wird der Postmaterialismus als „eine praktische Alternative zum drohenden Öko-Faschismus“³⁰¹ besprochen. Postmaterialistische Ansätze versuchen – nach der Einseitigkeit des Materialismus³⁰² – Gewicht auf das Ganze zu verlegen. Hierzu werden neue Modelle, wie etwa die *soziale Gliederung* [...] [welches] „ein ganzheitlich-systematisches Bewusstseins-Modell der Erneuerung von Wissenschaft, Wirtschaft, Politik und Kultur [...] ist“ herangezogen.³⁰³ Aus dieser Dreigliederung,³⁰⁴ geht hervor, daß „die Logik der Natur weder der Wirtschaft und ihrer Logik, noch der Kultur und ihrer Logik zugeordnet werden kann.“³⁰⁵ Ausgehend von dem Argument, daß die Natur ein „Gegenstand des Grundprinzips der Gleichheit“,³⁰⁶ ist darf sie als

Synästhetik und den institutionelle Zwischenstatus sowie auf den politischen oder auch ökologischen Charakter des Gartens als zugleich Kunstwerk und Kunstort gelegt.“

²⁹⁵ ebd., S. 194.

²⁹⁶ ebd., S. 195.

²⁹⁷ ebd., S. 196. „Ökosophie meint nach Arne Naess eine Philosophie ökologischer Harmonie“

²⁹⁸ Franzen 2002, S. 196.

²⁹⁹ Benedikter 2004.

³⁰⁰ Die Thematik der Natur wird in dem vierten Band durchgenommen.

³⁰¹ Benedikter 2004, S. 31.

³⁰² ebd., S. 179.

³⁰³ ebd., S. 166.

³⁰⁴ ebd., S. 167. Die Dreigliederung wird durch ein Makrostrukturen Leitbild bestimmt.

³⁰⁵ ebd., S. 167.

³⁰⁶ Benedikter 2004, S. 167.

„äußerste, erste und letzte Grundlage aller Produktion [...] weder von der Wirtschaft zur Ware in Handelskreisläufen degradiert werden. Noch soll sie von der Kultur zu etwas stilisiert werden, was sie nicht ist, und zu etwas Meta-Menschlichen erhoben werden (zum Inbegriff des Wahren, Schönen und Guten, was in der Weise, wie es [...] verschiedene Ökorumantiker weismachen wollen [...]).“³⁰⁷

Der Autor Franko Petri beschäftigt sich in seinem Aufsatz „Das Spannungsfeld zwischen Natur und Wirtschaft in postmaterialistischer Perspektive“³⁰⁸ auch mit der Frage des neuen Zusammenhangs zwischen der *äußeren* und der *inneren* Natur³⁰⁹ und in weiterer Folge mit dem „Ineinanderschmelzen zwischen Natur und Mensch.“³¹⁰

Petri sieht die Natur im 21. Jahrhundert restlos vermenschlicht und er hebt den Begriff der „Re-Naturalisierung“³¹¹ hervor, mit der „die gewünschte Ausbalancierung stattfinden“ soll.³¹² Petri sieht hier „die Notwendigkeit [...] spirituelle Faktoren für die Bewältigung der Umwelteinflüsse zu erkennen.“³¹³ Denn „[...] genau darin besteht die neue Stufe der Avantgarde, die das 21. Jahrhundert mit seinen nun Weltproblemen neu gebiert. [...] Die epochalen Aufgabestellungen muß die Avantgarde des 21. Jahrhunderts sowohl geistig wie auch materiell bewältigen.“³¹⁴

³⁰⁷ ebd., S. 167.

³⁰⁸ Petri 2004, vergl. S. 11-55.

³⁰⁹ ebd., S. 35.

³¹⁰ ebd., S. 35.

³¹¹ ebd., S. 35.

³¹² ebd., S. 35.

³¹³ ebd., S. 35.

³¹⁴ ebd., S. 35.

Objekte der Kooperative K.U.SCH.

6.1 Funktionsobjekte

Die Behandlung der Objekte bei der Kooperative K.U.SCH. wird in mehrere Teilbereiche unterteilt. „Ganz am Anfang standen Möbel, bemalt im Sinne der Farbuntersuchungen des Bauhauses³¹⁵: Tische, Lampen, Sessel, Schränke. Im Unterschied zu den Demokratisierungsbestrebungen des Bauhauses gingen diese Stücke aber nie in Serie, als exquisite Einzelstücke behielten sie den Kunstcharakter eines Originals.“³¹⁶ Ihre Möbelstücke spiegeln das Gesamtkonzeptuelle der Kooperative K.U.SCH. wider. Diese werden jedoch nicht als Möbeln, sondern als *Sitzobjekte* oder *Funktionsobjektgruppe* bezeichnet. Die Objektbezeichnung hebt den individuellen Charakter der Stücke hervor. Sie sind eben nicht nur funktionale Objekte, sondern verinnerlichen zum Teil auch ein spezifisches (meistens ein höchst konstruktivistisches) Formgefühl und die von ihnen entwickelte Farbelehre, wie etwa der Raumknotenhocker von 1987 (Abb.14) oder der Dreipunktsessel aus dem selben Jahr (Abb.15).

Die Anfertigung der Möbel war eine logische Konsequenz eines gesamtkonzeptuellen Anspruchs an das Leben und die Kunst. Ihre Möbel waren individuelle Funktionsobjekte – als ein Pendant zur Massenware gedacht – und wurden als Einzelstücke an Privatpersonen³¹⁷ weitergegeben. Die Rückbesinnung zum Kunsthandwerk erinnert hierbei an die 1903 gegründete Wiener Werkstätte³¹⁸, die danach trachtete den „gesamten Lebensbereich des Menschen gestalterisch zu vereinen, [ganz] im Sinne eines Gesamtkunstwerks.“³¹⁹

³¹⁵ Das Bauhaus wird hier als ein Beispiel für die gesamtkonzeptuell angelegten und ausgerichteten Institutionen genannt, wie etwa die britische Arts and Craft Bewegung, aus deren Idee später auch die Wiener Werkstätte oder die Bewegung des Bauhauses entsteht.

³¹⁶ Wied 1993, Einleitungstext.

³¹⁷ Koeck 1985, S. 465. Die diversen Kunstobjekte der Wiener Werkstätte „waren individuelle Schöpfungen für den engsten Freundes- oder kapitalkräftigen industriellen Auftraggeberkreis.“

³¹⁸ http://www.de.wikipedia.org/wiki/Arts_and_Crafts, 26.02.2009. Die Arts and Crafts Bewegung beeinflusste u. a. die Wiener Werkstaette und war selbst eine „Reaktion auf den Historismus der viktorianischen Ära und auf die als seelenlos empfunden Produkte der aufblühenden Industrie.“

³¹⁹ http://www.de.wikipedia.org/wiki/Wiener_Werkstaette, 26.02.2009.

Die Sitzobjekte werden durch eine weitere, nämlich durch die Funktionsobjektgruppe erweitert. Ein Stellvertreter dieser Gruppe ist *Das Bett im goldenen Schnitt von 1985*. (Abb.16) Dieses konstruktivistisch anmutende Objekt, nimmt sowohl ihre Farbentheorie auf wie auch den Bezug zu der konstruierten Kunst(geschichte), und der Kunst als eine möglichen Form der Wissenschaft: „Gemeint ist hier eine Wissenschaftlichkeit auf der Basis künstlerischer Methodik.“³²⁰

Die Kooperative K.U.SCH. versteht die Wissenschaftlichkeit „als eine signalisierende, [...] die Elemente als Pole zueinander oder gegeneinander setzt, die Spannungszustände produziert und reflektiert [...] eine Methodik des Berührens bis Elektrisierens“³²¹.

6.2 Farbenspiele

Die Kooperative K.U.SCH. hat sich in ihrem Oeuvre auch mit der Farbe und ihrer Wirkung auf plastische Gegenstände auseinandergesetzt. Ausgehend von dem Interesse Jörg Schwarzenbergers (bereits während der Endphase seines Studiums), der „die Farbe, [die Farbharmonie,] und das Malerische in die plastischen Arbeiten einzubeziehen [versuchte], setzten sie als Kooperative K.U.SCH. ihre Arbeit an der Gleichgewichtbeziehung von Farbe-Objekt fort um in den Jahren 1970/71 zu ihren Kugelexperimenten³²² zu kommen.³²³ Ihr Farbverständnis ist unter anderem auch ein Resultat der (Natur-)Beobachtungen, wie etwa der Aufspaltung und Brechung des Lichts durch ein Prisma oder der Farbauffächerung des Regenbogens. Nachdem die Itten'sche Farbskala³²⁴ als unzureichend – da als zu subjektiv – eingestuft

³²⁰ Krätschmer, Schwarzenberger 1980, S. 1.

³²¹ ebd., S. 1.

³²² Matile 1979, vergl. S. 155 -157. Philipp Otto Runge unterstreicht in seinem 1808 vollendeten Manuskript die Wichtigkeit der farblichen Zusammenstellung. Diese sei neben der Anatomie und der Perspektive eine wichtige künstlerische Darstellungs- und Vermittlungsmethode. Runge „[baut] mit mathematischer Präzision und unter Verwendung geometrischer Begriffe [...] einen Farbkörper.“ Er geht von der Annahme aus, dass es fünf *Elemente* gäbe, nämlich: Weiß, Schwarz, Blau, Gelb und Rot, die „die Gesamtzahl der Elemente aller und jeder Mischungen ausmachen würden.“ Seine Farbkugel stellt eine „Figur der Verhältnisse“ dar. „Runge will mit der Farbkugel nicht nur das Verhältnis aller Mischungen, sondern auch die Harmoniegesetze anschaulich darstellen.“

³²³ Das Interview erfolgte am 12.02.2009.

³²⁴ Düchting 1996, S. 169. Itten evozierte die „Hypostasierung der Farbe zur ganzheitlichen Harmonie in den Kontrastgesetzen.“

wurde und deshalb von der Kooperative abgelehnt wurde, konzentrierten sie sich auf die Prismenexperimente³²⁵, auf die bereits Goethe zurückgegriffen hat.³²⁶ „Goethe hatte durchs Prisma einen schwarzen Strich auf weißem Grund und einen weißen Strich auf schwarzem Grund betrachtet. Er erzielte damit den Effekt, das warme und das kalte Farbspektrum [...], zur Überschneidung gebracht werden.“³²⁷ Die nächste Beobachtung war, dass „in der Überschneidung [...] der schwarze Strich auf weißem Grund hinter einem leuchtenden Purpur (Magenta), flankiert von einem hellen kalten Gelb und einem ebenso „kalten“ Cyan-Blau verschwindet.“³²⁸ Diese Beobachtung ließ die Schlussfolgerung zu, dass sich daraus „die Komplementärpaarungen [ergeben], aus denen alle anderen reinen Farbstufen dazwischen abzuleiten [wären].“³²⁹ Bei dieser Farbskala sind Weiß und Schwarz „die Endpunkte der Helligkeitsskala.“³³⁰

Zur Visualisierung der Resultate dienten der Formation K.U.SCH. ihre selbst konzipierten Kugelobjekte. (Abb.17) Die Oberfläche der selber gedrechselten Holzkugeln wurde mit Acrylfarben ausgemalt. Je nach Experiment wechselte entweder der Hintergrund oder die Bespielung der Oberfläche; diese wurde mit Linien oder Punkten ausgemalt, die während der Rotation ein eigenartiges Spiel der Farben ergaben.

Mit der Zeit erweiterte die Kooperative ihre Experimente um verschiedene Muster und Farbzusammensetzungen und es entstanden drei bis fünf

³²⁵ ebd., S. 50. Für Goethe war das natürliche Licht die Grundlage seiner

Farbuntersuchungen. Goethe beschrieb die Farben als „Taten und Leiden des Lichts“.

³²⁶ <http://www.farbenlehre.com/goethe>, 13.02.2009. „Die beiden wichtigsten Aspekte dieser Theorie bestanden aus der Polarität der Farben und aus der Ableitung der Farbenvielfalt aus einer einfachen Urpolarität.“

³²⁷ Schwarzenberger, Juli 2006. Diese Erklärung geht auf das durchgeführte Interview am 12.02.2009 zurück.

³²⁸ ebd., Juli 2006. Diese Erklärung geht auf das durchgeführte Interview am 12.02.2009 zurück. „Der weiße Strich auf schwarzem Grund verschwindet hingegen hinter einem leuchtenden Gelb-Grün (Maigrün) flankiert von einem Orange-Rot und einem breiten Violett.“

³²⁹ Schwarzenberger Notiz, Juli 2006. „Jahre später fanden wir die Farbtheorie von Harald Küppers (Hrsg., 1976), der Schwarz und Weiß als gleichwertige Farben in sein System integriert hat, der aber die Farbtöne aus dem Prismenexperiment in ihrem Stellenwert bestätigt.“

³³⁰ ebd., Juli 2006.

verschiedene Kugeltypen.³³¹ Die farbigen Streifen gehen exzentrisch von den bipolaren Ausgangspunkten aus und erstrecken sich über die ganze Kugel. Der eine Ausgangspunkt ist schwarz, während das andere Ende der Kugel einen weißen Punkt aufweist. Von diesem weißen Pol geht das warme Farbspektrum aus, geginnend mit Gelb. Von dem schwarzen Pol hingegen breitet sich die kalte Farbpalette aus. Dadurch ergibt sich eine Rot- und eine Blauskala. Durch die Aktivierung, also durch die Drehung der Kugel kommt es zu der Überkreuzung der beiden Skalen. Durch den Wechsel des Mittelpunktes ergeben sich nicht nur verschiedene Farbverläufe und Interferenzen sondern auch verschiedene Muster und Effekte.³³² Damit werden verstärkt die Relativität der Farbe und ihre „unzähligen Lesearten“³³³ hervorgehoben wie auch die „psychophysiologische Wechselwirkung von Farben beziehungsweise Farbe-Form.“³³⁴

Die Kugelexperimente werden später zu größeren und zum Teil hängenden Bildobjekten, den Reliefkugeln erweitert. Hierfür entstehen auch speziell angefertigte Präsentationsformen.³³⁵ (Abb.18)

6.3 Der Objektfetischismus

Viele ihrer Objekte nehmen auch den Bezug zu der Bewegung des Nouveau Réalisme – einer Kunstrichtung, die es versuchte die Materialien des täglichen Lebens, Materialien einer Alltagsrealität, mit der Welt der Kunst zu fusionieren und diese in sie zu integrieren.³³⁶

³³¹ Als Veranschaulichungsmaterial diente mir ein Film der die entstandenen Kugeln in Aktion zeigt. Ein Zusammenschnitt- in der Zeitspanne von 1969-1976. Dieser wurde mir am 12.02.2009 vorgeführt.

³³² Es entstehen auch Kugelexperimente auf einem schwarzen Kugelhintergrund, sodass der eine schwarze Endpunkt dann entfällt und dadurch wiederum neue Möglichkeiten entstehen.

³³³ Düchting 1996, S. 168.

³³⁴ ebd., S. 169. Diese Phänomene wurden speziell am Bauhaus unter der Leitung von Kandinsky, Hirschfeld-Mack und Albers untersucht und gefördert. „Kandinsky [...] interessierte sich [...] für die Wechselwirkung der Farben, vor allem an den Rändern farbiger Akzente und verdeutlichte dies in seinen Bildern durch die Auratisierung geometrischer Bildformen.“

³³⁵ Die Farb- und Kugelexperimente werden schließlich der Öffentlichkeit in einer Ausstellung in St. Pölten präsentiert.

³³⁶ http://de.wikipedia.org/wiki/Nouveau_R%C3%A9alisme. Den Prozess der Aneignung und Verfremdung alltäglicher Gebrauchsgegenstände haben Jahre zuvor schon die Dadaisten beschritten. Aber die junge Gruppe rund um Yves Klein verspürte einen Drang sich der abstrakten und informellen Malerei zu widersetzen.

Es entstehen Objekte, die an Gebrauchsgegenstände erinnern, jedoch keine sind, wie etwa der *Blitz-Art-Schi* (Abb.19), der der Form eines Blitzes nachempfunden ist. Es entstehen darüber hinaus auch surrealistisch anmutende Objekte (die zu der Gruppe der Torsi dazugehören) wie die Skulptur *Besenfuß* (Abb.20) oder die *Pedalpotenz*. (Abb.21)

Der archaische und mythische Aspekt spielt auch eine große Rolle bei den Objekten der Kooperative K.U.SCH.. Gleichzeitig gehen Sie von einer „Ur- oder Vor-Sprachlichkeit“ bei den Objekten aus, die es Ihnen ermöglicht durch non-verbale und a-phonetische Sprachlichkeit einen Bezug zu den Objekten aufzubauen.³³⁷

Ihre Masken werden als eigenständige Objekte wie auch rituelle Objekte bei den Prozessionen verwendet. Denn die Maske ist für sie eine Art „signalische Schaltstelle [und] ein Tor zum Inneren“³³⁸ des Menschen.

Die Kooperative K.U.SCH. entwickelte in diesem Sinn einen speziellen Maskentyp, der nicht nur im traditionellen Sinn angewendet wird, sondern auf den „Menschen als Ganzen“ verweist.

Hierbei wird die Maske auf einer körperlangen Stange vor dem Körper getragen und fungiert als Mediator zwischen der Welt und dem Menschen. Diese Maske funktioniert sowohl als ein eigenständiges Objekt als auch als ein wichtiges Element bei den Prozessionen. Der Unterschied zu den traditionellen (Faschings-)Masken besteht darin, dass sie sich nicht der Form des Gesichtes anpasst, sondern ein flaches, wandähnliches Objekt ist. In dem Augenblick, wenn sie als ein autonomes Objekt betrachtet wird, fungiert sie als „punktuelle Markierungen im Raum“³³⁹, die der Betrachter gedanklich weiterentwickeln kann.

Eine weiterentwickelte Form dieser Prozessionsmaske stellt die Maske „zur Dreifaltigkeit des Bewusstseins“ dar, die 1979 entstand. (Abb.22) Diese auf einem Stab befestigte Maske besteht aus drei Teilen, die erst wenn man sie in einander klappt ein Ganzes ergeben. Die kreisrunden und flachen Teile sind aus unterschiedlichen Materialien gefertigt. In allen drei Teilen sind drei Kreise ausgestochen, die auf die Öffnungen im Gesicht verweisen. Der innerste Teil, der Kern, dieser Maske besteht aus einem Fadenetz, der von

³³⁷ Krätschmer, Schwarzenberger 1980, S. 1.

³³⁸ <http://www.kusch.ws/arbeiten>.

³³⁹ <http://www.kusch.ws/arbeiten>.

einem dünnen schwarzen Stoff bedeckt wird. Der zweite Teil ist eine metallische Scheibe. Der äußerste Teil ist eine Scheibe, die mit kleinen Federn bedeckt, ja geschmückt ist.

Diese drei unterschiedlichen Teile entsprechen der Vielseitigkeit einer Persönlichkeit. Bei der Aufsplitterung in die einzelnen Teile findet gleichzeitig eine Verdichtung statt. Jedes Teilstück der Maske symbolisiert eine andere Wahrnehmungsschicht des Menschen. Von seiner meist im Verborgenen gehaltenen Fragilität bis hin zu einer Art Schutzschild, welches nach außen hin getragen wird, hinter dem man andere Aspekte zu verstecken sucht.

In den Grundlagen der modernen Kunst von 1987, stellt Werner Hofmann fest, dass der Ding-Fetischismus, „eine der wichtigsten surrealistischen Methoden [ist], sich der tastbaren Wirklichkeit zu versichern“³⁴⁰, der darüber hinaus, mit animistischen Bräuchen zusammen [hängt] und [...] als Säkularisation des Reliquienkultes verstanden werden kann.“³⁴¹

Die Verkleidung der Persönlichkeit, der gewisse Objektfetischismus und die Maskerade spielen nicht nur in fremden Kulturen eine wesentliche Rolle sondern – und das schon seit Jahrzehnten – bei der Ausübung diverser Karnevalsfestivitäten.

Sowohl die Kunst, als auch der Karneval sind Ventil für unterdrückte individuelle Freiheiten, die gerade im Leben in der Stadt keinen Ausdruck finden können.³⁴²

Das bereits Vorhandene und Bekannte wird von der Kooperative K.U.SCH. neu gesehen und interpretiert.

Die Kooperative K.U.SCH. stellen weiters Rahmen her, die den Stellenwert eines Bildes haben; Schilder, Masken und Stäbe – die teilweise eigenständigen Charakter, wie auch Teile eines Ganzen darstellen – bilaterale Objekte, kopflose Köpfe und Torsi.

Bei der von Ihnen – für die Ausstellung in der Secession 1980 – ausgeführten „achtteiligen Serie unter dem Titel ‚Der Rahmen ist das Bild- das Bild ist der

³⁴⁰ Hofmann 1987, S. 409.

³⁴¹ ebd., S. 410. „In diesem Zusammenhang ist an das surrealistische Interesse an den Phänomenen des Totemismus, des Okkultismus, der Magie und des Aberglaubens zu erinnern.“

³⁴² Shohat, Stam 1988, S. 34.

Rahmen“³⁴³ handelt es sich um interaktive Arbeiten, die einen gewissen skulpturalen Aspekt in die Malerei einbringen (und vice versa). Renate Krätschmer untersuchte hier „die optische Wirkung des Rahmens in Verbindung mit dem Malgrund und die wechselweise eintretenden Veränderungen durch aufgetragene Farbpunkte, hauptsächlich im Rotbereich. Durch deren Verdichtung treten Phänomene des Sich- Wölbens der Bildfläche sowie des Rahmens auf.“³⁴⁴

Sie arbeiten darüber hinaus mit der übernommenen Auffassung, dass der Rahmen eine Grenze zur der imaginären Welt darstellt. Während sie den Rahmen bemalen, bringen sie eine dritte Ebene zu der schon vorhandenen Realität und dem illusorischen Charakter des Bildes mit ein. Für die Künstler ist „der Rahmen [...] das Bild – das Medium [...] die Botschaft [und] die Form [...] der Inhalt.“³⁴⁵

Die ersten Rahmenbilder entstehen Ende der sechziger und die Technik wird bis Beginn der achtziger Jahre weiterverfolgt. Sie sind rechteckig und haben einen verspielten Charakter. Aus der ersten Serie „Das Bild ist der Rahmen“ (Abb.23), ist der Rahmen nach innen so weit ausgedehnt, dass ein einziger Spalt in der Mitte zu sehen ist. Darüber hinaus ist das Rahmenbild mit präzisen blauen und roten Zick-Zack Mustern ausgemalt. Die Ausdehnung und die Bemalung der Rahmen fällt hierbei unterschiedlich aus.

Die zweite Serie wird von runden Formen anstatt der verwinkelten der ersten Serie beherrscht. Durch die Wiederholung und Schichtung der verschieden großen geometrischen Elemente – in diesem Fall eben Kreise – ergeben sich Assoziationen zum Kosmos.

In den achtziger Jahren erstellen sie Rahmen auf Rädern. (Abb.24) Diese Erfindung erlaubt es ihnen, die realistischen Abbilder einzufangen und je nach Verschieben des Rahmens den Realitätsauszug im Bild zu verändern. Auch bei ihren figural-abstrakten Objekten mit archaisch-primitiven Zügen spiegelt sich in den Arbeiten von K.U.SCH. der Wunsch nach der Fusion, aber auch dem Spiel zwischen Leben und Kunst wider.

³⁴³ Skreiner 1980, S. 15.

³⁴⁴ ebd., S. 15.

³⁴⁵ www.kusch.ws/arbeiten

Kunst am Bau

7.1 Kooperative K.U.SCH.

Die Arbeiten im städtischen Raum versteht die Kooperative als „die Ausbreitung von Bezugsfeldern [und] die Entfaltung eines Assoziationskanons.“³⁴⁶

Die ersten Arbeiten entstehen in der Mitte der siebziger Jahre. 1975 – in der Arena Schulhof Wassermannsgasse in Wien – und drei Jahre später, 1978 – Arena Wohnpark Aderklaaerstraße ebenfalls in Wien. Es sind Arbeiten, die mit geometrischen Mustern und archaischen Symbolen wie dem Kreis arbeiten. Bei diesen Arbeiten verwenden sie Holzpflocke und verschiedene große Steine, die dann zu Musterflächen zusammengesetzt werden. (Abb.25) In den Arbeiten ist ein Versuch der Symbiose von Natur (Holzpflocke und Steine) und dem Menschen (als kulturellem Faktor), der Industrie (urbaner Raum) festzustellen. Sie wollten mit der Arbeit nicht verstörend auf den Ort wirken³⁴⁷, sondern ein harmonisches Bild des Ganzen erschaffen.³⁴⁸

In Kapellafeld, bei Gerasdorf (Niederösterreich) kommt es schließlich zur Realisierung von zwei größeren Projekten. Zum einen ist es eine Schule – ein in sich dreiteiliges Projekt – die 1989 realisiert wird und zum anderen ist es ein Kindergarten, der von der Kooperative mitgeplant und mitgestaltet wurde.³⁴⁹ Bei allen drei Teilen wirkte die Kooperative mit. Es entstehen nicht

³⁴⁶ www.kusch.ws/arbeiten

³⁴⁷ An dieser Stelle würde ich gerne auf die Arbeit „Tilted Arc“ von Richard Serra hinweisen. Diese Arbeit wurde auf einem öffentlichen Platz, nämlich in Federal Plaza in New York City aufgestellt. Sie wurde aber bald darauf von ihrem ursprünglichen Ort entfernt, da sie, 3,5 Meter hoch, als äußerst störend empfunden wurde.

³⁴⁸ Marchetti 1985, S. 327. Um eine ganzheitliche Harmonie und Ausgewogenheit der Dinge ist auch die Wiener Werkstätte, allen voran Josef Hoffmann interessiert. „Tatsächlich scheinen Hoffmann und seine Anhänger vom Glauben an eine Macht der Kunst, eine Macht der Form, sozusagen Erlösung zu bringen, durchdrungen: einen Glauben daran, dass die Form und das formelle Verhalten sich der Auflösung ihrer Welt entgegenstellen können. Hoffmann schafft also Objekte, Einrichtungen, Räume, an die sich die Benutzer anzupassen haben, indem sie die entsprechende Haltung einnehmen.“

³⁴⁹ Interview 12.02.2009. Der Architekt war zuständig für die Grundrissform.

nur Vorschläge zur Gestaltung der Fassaden, sondern es kommt zu der Aufstellung einiger ihrer Objekte vor Ort.³⁵⁰ (Abb.26)

„Die Integration zwischen Kunstgegenstand und Architektur stellt das Zeichen dafür dar, dass das Ziel, Idee und Materie sich durchdringen zu lassen, erreicht ist.“³⁵¹

Der Kindergarten in Kapellafeld entstand in den Jahren 1991/92. Nicht nur die Gestaltung der Formen geht auf die Kooperative zurück, sondern auch die Fassadengestaltung und weiters die Farbgebung, bei der die Farbübergänge mühevoll mit den angewendeten Putzfarben erreicht worden sind. (Abb. 27)

7.2 Christa Hauer Fruhmann

Christa Hauer Fruhmann hat keine Auftragsarbeiten entgegen genommen. Nach ihrer Übersiedlung auf das Schloss³⁵² Lengenfeld³⁵³, beschloss sie dieses zu revitalisieren.³⁵⁴ Die mehrere Jahrhunderte alten Mauern wurden zum Trägermaterial für Malerei und künstlerische, wie auch literarische

³⁵⁰ Koeck 1985, S. 465. Als ein Beispiel einer Synthese des Lebens mit der Kunst und das Nutzen der Kunst kann hier das Schaffen Josef Hoffmanns angeführt werden. Koeck schreibt hierzu: „Das Paradebeispiel für Hoffmanns Gesamtkunstwerkvorstellungen ist neben dem Palais Stoclet (1908-1911) das zwischen 1913 und 1914 erbaute Landhaus für den Olmützer Großindustriellen und Bankier Otto Primavesi in Winkelsdorf. Die im Gesamtkunstwerk der Jahrhundertwende angestrebte Einheit von Kunst und Leben wurde hier bis in das kleinste Detail ausgeführt.“

³⁵¹ Marchetti 1985, S. 327.

³⁵² Hauer-Fruhmann 1990, S. 2. Gleich am Anfang der Publikation „20 Jahre in Lengenfeld“ wird ein Auszug aus der Geschichte des Schlosses erörtert. Demnach[scheint] „das Geschlecht der Herren von Lengenfeld aus Bayern zu stammen, vielleicht kamen sie unter dem Stifter von Göttweig ins Land. [...]“

³⁵³ <http://www.geomix.at/oesterreich>, 8.06. 1980, Das Schloss Lengenfeld lässt „Beham von Friedensheim gegen Ende des 16. Jahrhunderts erbauen. Als im Jahr 1880 Feuer im Schloss ausbrach, mussten die Mauern des zweiten Stocks und die Türme abgetragen werden. So erscheint Schloss Lengenfeld in seiner heutigen Form.“

³⁵⁴ Hauer-Fruhmann 1990, S. 41. Die Revitalisierung – sowohl des Schlosses wie auch der kleinen Ortschaft – war der Künstlerin ein großes Anliegen. 1977 fand im Rahmen eines Projektes, das unter dem Namen „Lengenfeld- mit anderen Augen“ lief, eine „Ortsgestaltung-Ortserhaltungs“ Diskussion. Diese wurde am 26. Juni 1977 abgehalten. Die Teilnehmer waren der Architekt Prof. Günther Feuerstein, Christa Hauer, Dr. Werner Kitlitschka (damals noch Landeskonservator von Niederösterreich), Doris Reiter, Lengenfelder und Gäste. Zum Abschluss wurden Dias von Johann Fruhmann gezeigt, die unter dem Namen „Naive Architektur International“ liefen.

Äußerungen.³⁵⁵ Besonders die Außenmauern des Schlosses und der Innenhof wurden künstlerisch bespielt.³⁵⁶

Es wurden von dem Künstler und Miteigentümer des Schlosses Johann Fruhmann im Jahr 1972 Wandmalereien an den Außenmauern geschaffen. Es sind hauptsächlich Linienstrukturen, welche übereinander geschichtet sich zu bogenartigen Gebilden zusammenschließen. Diese Bögen sind jeweils nebeneinander positioniert, es ergeben sich mehrere Assosationsmöglichkeiten. In immer wieder kehrender Folge imitieren sie den tatsächlich vorhandenen Torbogen – Anlehnungen an antroposophische Malereien entstehen.

Prof. Dr. Kurt Lüthi meinte in der Eröffnungsrede³⁵⁷ anlässlich der Ausstellung von Johann Fruhmann im Schloss Lengenfeld am 30. Juni 1972, dass das malerische Werk Fruhmanns, seine ganze „Sensibilität, Vitalität und Musikalität seiner künstlerischer Strukturen [...] jetzt auf die Wände des Schlosses [hinüberspringen].“³⁵⁸

„Das Schloss wird also jetzt nicht mehr bloß museal verstanden, sondern es soll Gegenstand der künstlerischen Verwandlung, des Schöpferischen und des Spiels werden. [...] Wenn das Schloß einst eine großartige Kulturbedeutung hatte, so war diese Kultur doch aufgebaut auf dem Rücken der unteren Klassen [...]. Jetzt aber soll es sich offen auf seine Umwelt beziehen.“³⁵⁹

³⁵⁵ Hauer-Fruhmann 1990, S. 41. Es wurden auch Zitate von Elias Canetti – dem Lieblingsschriftsteller der Künstlerin Christa Hauer-Fruhman – an den Innenhofwänden angebracht. Sätze wie „Der Wind das einzig Freie in der Zivilisation“ oder „Es wurde alles rascher, damit mehr Zeit ist, es ist immer weniger Zeit“ wurden an den Innenwänden angebracht

³⁵⁶ Hauer-Fruhmann 1990, S. 14.

³⁵⁷ ebd., S. 14.

³⁵⁸ ebd., S. 14 –15.

³⁵⁹ ebd., S. 14.

Malerei und Graphik

8.1 Christa Hauer Fruhmann

Für Christa Hauer Fruhmann, deren einflussreicher Vater³⁶⁰ sich der figurativen Malerei verschrieben hatte, bedeutete die Amerikareise eine künstlerische Weiterentwicklung. Durch das Action Painting ergaben sich völlig neue Perspektiven. Der gestische Auftrag der Farbe und die Wirkung der Farbe an sich haben ihre Wirkung auf die Malerei Hauers hinterlassen.

Auch der abstrakte Geist und die verinnerlichte Ruhe in den Bildern von Mark Rothko entsprach ganz den Vorstellungen Hauers.

Zu den einflussreichsten Faktoren zählt sicherlich die Bekanntschaft mit dem Ehepaar Peyrer-Prantl.³⁶¹ Durch ihre Auseinandersetzung mit der meditativen Malerei kam sie letztendlich zu Ihren Kreisbildern. (Abb. 28)

Das schnelle und in dünnen Schichten Auftragen der Farbe auf die Leinwand beim gleichzeitigen Drehen ergaben die Prototypen dieser Kreisbilder.³⁶²

Anfang der sechziger Jahre verlässt die Malerei Christa Hauers die Vielfarbigkeit und wendet sich einer Malerei zu, die auf der Tonalität zweier verwandter Farben aufbaut.³⁶³ Vorerst spielt die Pastosität des Farbauftrags eine große Rolle. Dennoch erreichen diese Serien noch nicht die angestrebte Ruhe. Die richtigen Kreisformenbilder entstehen ab Mitte der sechziger Jahre, das Jahr 1965 kann als das Initiationsjahr für solche Bilder angenommen werden.³⁶⁴ (Abb. 29) Es handelt sich hierbei um die Reduzierung auf eine Farbe (rot), ihre Abstufungen und ihre zentrische Ausrichtung.

Die Kreise werden im Laufe der Jahre immer kompakter und zeichnen sich auch farblich immer mehr von der Leinwand ab.³⁶⁵ Ende der sechziger Jahre

³⁶⁰ Hauer 1998, S. 11. Hauer Fruhmanns Vater war der berühmte Maler Leopold Hauer. „Christa Hauers Bedeutung als Künstlerin im Spannungsfeld der beiden starken Künstlerpersönlichkeiten, des Vaters, der seinem Willen zur Darstellung der äußeren Erscheinungsbilder seines Lebenskosmos' durch scharfe Konturen und nuancierte Farbskalen Ausdruck verlieh, und der virtuoson und tiefsinnigen Kunst von Fruhmann.“

³⁶¹ Groß-Weikhart 1997, S. 17.

³⁶² ebd., S. 17.

³⁶³ ebd., S. 17.

³⁶⁴ ebd., S. 18.

³⁶⁵ Groß-Weikhart 1997, S. 19.

ergeben sich konzentrische Kreisformen, die immer symmetrisch angeordnet werden.³⁶⁶

Christa Hauer Fruhmanns Malerei basierte auf purer Intuition und Spontaneität, wie sie sich selbst charakterisiert war sie keine „Kopfmalerin“³⁶⁷. Sie trug die Farbe³⁶⁸ fast immer auf die nicht grundierte Leinwand auf. Dadurch war es für sie möglich intensivere Farben zu erzeugen. Die Beschäftigung mit den Kreisformen kann man als eine Spiegelung ihres Kunstverständnisses und ihrer Tätigkeit als Künstlerin sehen. Die runde Form des Kreises ist in ihrer ganzheitlichen Eigenschaft ein Synonym für das Schaffen Christa Hauer Fruhmanns.

„Magische Kreise, strahlende Sonnen und kosmische Räume treten auf und verwandeln das Bild in einen Meditationsgrund. Das universelle Symbol des Kreises bestimmt in unterschiedlichsten Konstellationen knapp zwei Jahrzehnte das Werk von Christa Hauer Fruhmann.“³⁶⁹

Diese Form verfestigt sich, wie bereits oben erwähnt, Ende der sechziger Jahre, als Christa Hauer Fruhmann ihre Tätigkeit in der Galerie im Griechenbeisl beginnt. Zu dieser Zeit beginnt Christa Hauer Fruhmann sehr vernetzend zu sich dabei ganzheitlich im künstlerischen Schaffensprozess zu engagieren: Sie widmet sich nicht nur der Malerei, sondern nimmt auch ihre Rolle als Galeristin, Kunstvermittlerin und Impulsgeberin wahr.

Den Wendepunkt in ihrem künstlerischen Schaffen bildet der plötzliche Tod Johann Fruhmanns. Ab diesen Zeitpunkt kehrt Christa Hauer Fruhmann, zumindest für einen kurzen Augenblick, zu der gestischen Malerei zurück.

Dabei spielt ihre Liebe zur Natur und der Landschaft weiterhin eine wichtige Rolle, die sich zumindest in den Werktiteln niederschlägt.³⁷⁰ Dabei wird die wahrgenommene Natur weiterhin abstrakt dargestellt.

Die Künstlerin fügt sich somit in die Tradition³⁷¹ der österreichischen Naturabstraktion ein.³⁷²

³⁶⁶ ebd., S. 19. Dabei wurde die Leinwand des öfteren mit einer Line durchtrennt, die allerdings im Laufe der Jahre immer mehr abnimmt.

³⁶⁷ ebd., S. 19.

³⁶⁸ Hofmann 1987, S. 164. „Die Farbe wird als Äquivalent der Offenheit und Spontaneität verstanden. So fällt das Natürliche einerseits mit dem Offenen, Spontanen, ja sogar mit dem Unbewussten zusammen, andererseits findet es seine Entsprechung im schöpferischen Menschen.“

³⁶⁹ Hauer 1998, S. 142.

³⁷⁰ Groß-Weikhart 1997, S. 22.

8.2 Kooperative K.U.SCH.

Im Schaffen der Kooperative K.U.SCH. hat auch die Zeichnung ihren Platz. Beide Mitglieder sind Absolventen der Akademie für angewandte Kunst, wobei Renate Krätschmer, die die Abteilung für Malerei abgeschlossen hat. Nicht nur in ihrem Prozessions- und Laufstegtheater spielt die Bewegung eine wichtige Rolle, sondern auch in den Zeichnungen Krätschmers. In Anlehnung an den Rhythmus³⁷³ des Körpers findet eine spezielle Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper statt.

Ihre Zeichnungen haben durchaus skizzenhaften Charakter und sind als prozessuale Zeichenversuche zu verstehen. Das Ziel dieser Zeichnungen ist die wahrgenommene Bewegung so weit zu reduzieren, um diese in eine gewisse Kurzform zu bringen. Diese formelhaften Körperbilder haben eine offene Struktur, welche ihnen eine spezifische Leichtigkeit gibt. Der Körper und seine Bewegung werden linear angedeutet. Die Bewegung und die dabei entstandenen Formeln sollen zu Schriftzeichen reduziert werden. (Abb. 30)

Die Zeichnungen aus den achtziger Jahren (Abb. 31) beschäftigen sich noch zum Teil mit der Landschaft. Der Strich ist expressiv-aggressiv und wird in alle Richtungen gesetzt. Es gibt keine langen, durchgezogenen Linien, sondern nur kurze aufeinander und übereinander geschichtete Striche. Daraus entstehen befremdliche Formen, die von der Kooperative als „Bewegungs-Grafik“³⁷⁴ bezeichnet werden.

Es entstehen experimentelle Formen, wie bei der Zeichnung „Gestikulation Fragment Wechselspiel“³⁷⁵ aus dem Jahr 2006 (Abb. 32) Es sind zahlreiche über einander gesetzte Striche zu sehen, die letztendlich einen Scherenschnitt ergeben.

Dieser durchaus diffuse und nicht klar definierbare Scherenschnitt deutet tatsächlich auf eine Tätigkeit hin. Das innere der ausgeschnittenen Figur wird

³⁷¹ Rohsmann 1992, S. 165. Die Stellvertreter der Naturabstraktion, also der „Transformation in Farbsysteme“ sind unter anderem Wolfgang Hollegha, Max Weiler und Herbert Boeckl.

³⁷² ebd., S. 165. „Im Gegensatz zur abstrakten Malerei, die jahrzehntelang als Inbegriff eines internationalen Stils gegolten hat, ist die Naturabstraktion eine nationale Sonderentwicklung geblieben.“

³⁷³ Bei den Prozessionen wird die Bewegung durch das rhythmische Schlagen der Trommel geregelt.

³⁷⁴ <http://www.kusch.ws/arbeiten.php?www=show&path=./images/graf>, 12.03.2009

³⁷⁵ <http://www.kusch.ws/arbeiten.php?www=show&path=./images/graf>, 12.03.2009.

durch die expressiven Striche gefüllt. Es findet nicht nur zwischen der Figur und dem sie umgebenden Raum ein Wechselspiel statt, auch die Gestaltung der Figur selbst erzeugt Spannung.

Diese Form wird 2007 wieder aufgegeben und Krätschmer kommt von den eher in großen Abständen gesetzten Strichen zu einer eher kompakteren Form der Strichsetzung.

8.3 Installative Malerei

Die Bewegung und die Reduktion liegen im Zentrum des zeichnerischen Interesses bei Renate Krätschmer. Neben den reduzierten Skizzen menschlicher Bewegung beschäftigt sich Krätschmer auch mit der Bewegung des Materials. In ihren zeichnerischen Arbeiten versucht sie sich dem Objekt zu nähern, indem sie das Materielle hervorhebt. Dabei experimentiert sie mit Folien als dem Trägermaterial ihrer Zeichnungen.³⁷⁶ Die malerisch-installative Arbeit „die Meeresbeobachtung“ (Abb. 33) ist aufgrund ihrer persönlichen Auseinandersetzung mit der Natur, im speziellen dem Meer entstanden. Auf jeder Folie wurden sehr reduzierte Wellenbewegungen (bogenartige Linien) aufgemalt. Die Folien wurden dann im Raum - allerdings mit einem gewissen Abstand zueinander – aufgehängt. Die Transparenz der Folien verursacht eine Überlagerung der Formen und Farben und evoziert so einen Bewegungsablauf. Die Bewegung wird durch den repetitiven Aspekt der Arbeit, der Wiederholung des Materials und der Wellenzeichen, noch einmal verstärkt. Beim Betreten der Arbeit ergibt sich ein seltsames Spiel von Schein und Sein.

Eine Fortführung dieser Arbeit spielt auch mit der Bewegung. Die Arbeit hat durchaus performativen Charakter, denn der Betrachter muss, um das Bild zu sehen, eine mit Linien bemalte Folienrolle zuerst ausrollen.

³⁷⁶ Die Informationen und der verbale Austausch fand am 12.02.2009 in der Grüntorgasse statt.

Video als Kunst- und Dokumentationsform

Zu der künstlerischen Tätigkeit gehört auch dessen Dokumentation dazu. Bei den von Christa Hauer Fruhmann abgehaltenen Festspielen und Performances wurde neben der Fotografie eben verstärkt mit der Kamera operiert, um ein geschlosseneres Bild vom Ganzen zu bekommen und dies der Nachwelt zu vermitteln. Sowohl die Kooperative wie auch Christa Hauer Fruhmann dokumentierten ihre in den siebziger Jahren abgehaltenen Aktionen mit Hilfe einer Kamera. Dabei wurde zum Teil noch mit einer Super-8 Kamera gearbeitet. Diese wurde vorwiegend bei den Aktionen von Christa Hauer Fruhmann, von ihrem Mann Johann Fruhmann eingesetzt, während die Kooperative bereits mit den ersten Videokameras³⁷⁷ ihre Aktionen festhielten.

Gerda Lampalzer³⁷⁸ untersucht 1992 die Videokunst nach „medien- und kunsttheoretischen sowie philosophischen Gesichtspunkten“, dabei betont sie insbesondere den Integrationscharakter einer Videoproduktion. Sie vertritt dabei die Meinung, dass neben dem Video „kein anderes Medium in der Lage [sei], sämtliche Disziplinen der bisherigen Kunstentwicklung in sich aufzunehmen [...]“. ³⁷⁹ Ihre weiteren Hypothesen³⁸⁰ stellen sich wie folgt zusammen:

1. „Videokunst lässt sich weder auf einen bestimmten Stil noch auf eine bestimmte Ästhetik oder einen bestimmten Inhalt festlegen.“ Sie ist außerdem „durchlässig für alle Medien und Kunstrichtungen.“³⁸¹
2. Die Videokunst ist eine reproduzierbare Kunst, demnach spielt die Frage der „Nicht-Originalität“³⁸² eine Rolle.

³⁷⁷ Lampalzer 1992, S. 178. „Verglichen mit der internationalen Entwicklung beginnt die Auseinandersetzung mit Video in Österreich relativ früh. Bereits 1969 (ein Jahr nach Erscheinen der ersten tragbaren Halbzollgeräte auf dem europäischen Markt verwendet Peter Weibel das Medium im Rahmen der Veranstaltung ‚Multi Media 1‘ (Wien), wo er die Vorbereitung aufzeichnet.“

³⁷⁸ ebd., S. 14.

³⁷⁹ ebd., S. 14.

³⁸⁰ ebd., S. 157. Sie vermerkt allerdings, dass „die Bemühungen um eine umfassende Erforschung der Struktur und der Möglichkeiten von Video [...] allerdings zum Teil auch in einem Medienmystizismus [münden], der teilweise poetisch, meist aber in sehr naiver Weise die materiellen Gegebenheiten der Technologie zum Anlaß nimmt, metaphorische Bemerkungen zu einer Bewusstseinsweiterung durch das Medium machen.“

³⁸¹ Lampalzer 1992, S. 16. Dies hält Lampalzer für ihre größte Qualität.

³⁸² ebd., S. 16.

3. Die Videokunst „schafft neue Wahrnehmungsstrukturen.“³⁸³
4. „Videokunst entspricht in ihrem Pluralismus dem postmodernen Diskurs“³⁸⁴ .³⁸⁵

Darüber hinaus ist nicht nur der Integrationsgedanke des Videos von Bedeutung, sondern wie Lampalzer betont, auch seine „Rückwirkung auf die verschiedenen Kunstformen.“³⁸⁶

Die zahlreichen Aktionen und Installationen³⁸⁷ der besprochenen KünstlerInnen waren temporär und somit frei von einer fertigen und abgeschlossenen Form und Objektivität.³⁸⁸ Es lag in ihrem Wesen, Prozesse in Gang zu bringen. Um die Entwicklungen einzufangen und zu dokumentieren verwendeten die KünstlerInnen die Filmkamera als Dokumentationsmedium. Die „Auseinandersetzung mit dem kreativen Prozess“³⁸⁹ ist sowohl ein Anliegen der Aktions- und Happeningkünstler wie auch das Wesen der Kamera. Beide werfen Fragen auf und sind an der Vermittlung von Vorstellungen und Eindrücken interessiert.³⁹⁰ Bei der filmischen Dokumentation sind „verschiedene Realitätsindikatoren“³⁹¹ zu beachten, um einer all zu starken „Irrealisierung“³⁹² zu entkommen.

Es wurde auf verschiedene Kameratypen zurückgegriffen. Ohne auf einzelne technische Details einzugehen, lässt sich jedoch sagen, dass die Qualität einer Super-8 Kamera eine andere ist, wie die einer Videokamera. Gerade bei den Aufnahmen einer Super-8 Kamera kann der Dokumentationsfaktor

³⁸³ Lampalzer 1992, S. 16.

³⁸⁴ Huyssen 1986, S. 24. Andreas Huyssen hält die Postmoderne in diesem Zusammenhang für eine Verwertungsmaschine. Er meint dazu: „Die Situation in den siebziger Jahren ist eher gekennzeichnet durch eine breitgestreute Dissemination künstlerischer Verfahren, die allesamt die Ruinen von Avantgarde und Modernismus ausschachten, deren Vokabular plündern und es mit Bildern und Motiven aus der Vormoderne oder aus schlechthin nicht-modernen Kulturen vernetzen.“

³⁸⁵ Lampalzer 1992, S. 16.

³⁸⁶ ebd., S. 14.

³⁸⁷ Als Beispiele können das Scheuchenfest und der Eselball in Lengenfeld, oder die Professionstheateraufführungen der Kooperative genannt werden.

³⁸⁸ Freye 2006, S. 36. „Der kreative Prozess der Auseinandersetzung mit dem Ereignis war das entscheidende Ziel der Künstler, nicht das fertige Objekt“

³⁸⁹ ebd., S. 36.

³⁹⁰ ebd., S. 36.

³⁹¹ Keppler 2005, S. 191.

³⁹² ebd., S. 191.

schwer eingelöst werden, da die technischen Voraussetzungen dies nur bedingt erlauben. Die umstrittene Stellung der Videoaufnahmen in Bezug auf ihre Immaterialität wird eben durch die Materialqualität einer Super8 Kamera zum Teil aufgehoben. Die Super 8 Aufnahmen (besonders die von Hauer Fruhmann) changierten zwischen dem Versuch einer (nüchternen) Sachlichkeit³⁹³ und der Aufnahme einer frei interpretierten Wirklichkeit.

So kommt es zu einer Verdoppelung der wahrgenommenen Welt und der Verdichtung des Inhalts. Durch die teilweise irritierenden Kameraaufnahmen, der Wahl des Blickwinkels oder plötzlicher harter Schnitte zielt „alle Videokunst vor allem auf die Verfremdung gegenüber einem längst automatisierten Sehverhalten“³⁹⁴ ab.

Das Aufgezeichnete verliert allerdings durch die filmische Verfremdung seinen auratischen (und zum Teil den materiellen) Wert.³⁹⁵

Dafür wird die „selbstreferenzielle Arbeit“ in den Vordergrund gerückt, die einen „direkten Dialog zwischen [dem] Subjekt und [dem] Objekt her[stellt] und somit „die maschinelle und mediale Expansion des Körpers“³⁹⁶ zulässt.

Wie bereits erwähnt sind die erzeugten Bilder an das Material gebunden. Je nach Wahl des Kameratypus ist die Wiedergabe/Aufnahme an die Materialqualität des Mediums gebunden. Die Optik und die Wirkung einer Super-8 Kamera³⁹⁷ ist nun mal eine andere wie die einer Videokamera. Es ist also nicht nur der Blick des Regisseurs von Bedeutung, sondern auch die Wahl des Mediums/Materials, denn „das Bild [arbeitet] mit Materialeigenschaften.“³⁹⁸

„Es sind all diejenigen Elemente, die das Bild selbst in Aktion versetzen, Spannungen der Farbe, der Kontraste [...]. Die Vibrationen der kleinsten

³⁹³ Keppler 2005, S. 194. Angelika Keppler widerspricht in ihrem Aufsatz über Funktion und Dokumentation der Tatsache, dass ein „dokumentarischer Stellenwert eines Films [...] mit dem Grad der Abwesenheit von Dramaturgie und Inszenierung verbunden“ ist, denn alleine die Wahl des entsprechenden Blickwinkels durch die Kamera ist bereits eine Inszenierung, deswegen bilden „uninszenierte Filmbilder“ einen Grenzfall.

³⁹⁴ Fricke 2000, S. 32.

³⁹⁵ Hasenlechner 2001, S. 9.

³⁹⁶ ebd., S. 13.

³⁹⁷ Die Leuchtkraft der Farben, die bei einer Aufnahme mit einer Super 8 Kamera (Filmempfindlichkeit) entstehen können, sind ein besonderes und gern verwendetes Mittel innerhalb der Kunst- und Filmwelt.

³⁹⁸ Wulf 2005, S. 297.

Farbnuancen, Profile und Übergänge, die je nach Materialwahl anders wirken und auf jeden Rezipienten eine andere Wirkung ausüben können.“³⁹⁹

Die Reproduktion der Wirklichkeit mittels eines technischen Gerätes – hier insbesondere mittels einer Kamera – wird auch von vielen Außenfaktoren beeinflusst. Die erzeugten Bilder sind allerdings „nicht nur Fenster auf ein Außen“, sie sind mehr als das – Ludger Schwarte spricht in diesem Zusammenhang von einer Spiegelung, einem Zerrspiegel der Transfigurationen, welche sich „im Betrachter vollziehen“.⁴⁰⁰ Er vertritt des weiteren die Meinung, dass unsere Wahrnehmung – das Sehen der Bilder – nicht allein durch „die Handbewegung des Malers“⁴⁰¹ (in diesem Fall des Kameramanns) konstruiert wird, sondern durch den Bildraum⁴⁰² konstruiert wird. Der innewohnende Rhythmus eines Bildes wird, so Schwarte, „in der Wahrnehmungssituation“⁴⁰³ erzeugt, die „durch die Streuung von Wahrnehmungsaktueren gebildet“ wird und der Rhythmus durch die „Aktivität oder Passivität der [...] Menschen oder Dinge.“⁴⁰⁴

Die filmische Dokumentation bemüht sich also um ein Gesamtbild. Dabei werden einzelne Elemente aus verschiedenen Blickpunkten abgebildet und wie Objekte oder aber handelnde Personen dargestellt. Es wird weiters der versuch unternommen, die Elemente zueinander in Beziehung zu setzen und Verhältnisse herzustellen.

Je mehr Verhältnisse gesammelt und gezeigt werden können, desto eher kann der Betrachter einen tieferen Sinn darin erkennen. Etwas zu erkennen heißt im weiteren „ein bestimmtes Beziehungsgefüge einzugrenzen und zu

³⁹⁹ ebd., 297.

⁴⁰⁰ Wulf 2005, S. 297.

⁴⁰¹ Benjamin 1963, S. 18. Wie bereits Walter Benjamin in seinem Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit feststellt, verhalten sich „Magier und Chirurg [...] wie Maler und Kameramann. Der Maler beobachtet in seiner Arbeit eine natürliche Distanz zum gegebenen, der Kameramann dagegen dringt tief ins Gewebe der Gegebenheit ein.“

⁴⁰² Wulf 2005, S. 298. „Der Bildraum, in dem er [...] [filmt, ist derjenige], in dem wir sehen.“ „Der Bildraum wird durch den Kontrast zu anderen Raummodalitäten wie dem Amorphen, [...] [durch] die Spannung und das Fließen in Wahrnehmungshandlungen zur Erscheinung gebracht.“

⁴⁰³ ebd., S. 298.

⁴⁰⁴ ebd., S. 298.

positionieren.“⁴⁰⁵ Das Erkennende ist der Betrachter, also das Subjekt, der die „Konstruktion der Leere“⁴⁰⁶ mit seinen Vernetzungen füllt.⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ ebd., S. 298.

⁴⁰⁶ ebd., S. 298.

⁴⁰⁷ ebd., S. 294. „Die Leere, welche folglich das Objekt der Untersuchungen ist, zeigt den Platz an, welchen die Existenz des Denkens ausfüllen wird“

Schlusswort

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das als utopisch geltende Experiment einer Totalkunst durchaus ein realisierbares Projekt sein kann. Die einzelnen Vorreiter einer gesamtkonzeptuellen angelegten Kunst, wie etwa Richard Wagner, Karl Heinz Stockhausen, Hans Jürgen Syberberg, Kurt Schwitters, Heiner Müller oder Joseph Beuys waren Bürger verschiedener Nationen und lebten in unterschiedlichen Jahrhunderten; zielten aber in ihrem Schaffen auf eine scheinbar abhanden gekommene Einheit der Künste – auf eine Urkunst hin.⁴⁰⁸

Auf der nationalen Ebene beschäftigen sich die Kooperative K.U.SCH. wie auch zum Teil die Künstlerin, Galeristin und Frauenrechtskämpferin Christa Hauer Fruhmann mit der Verschiebung und Auflösung der Grenzen innerhalb der (österreichischen) Kunst und dem Leben.⁴⁰⁹

Zum ersten Mal in der Kunstgeschichte wird die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk in der Romantik geweckt. Diese gefühl- und naturbetonte Zeit ist es auch, die zu „Bewusstseinerweiterung in den verschiedensten Richtungen“⁴¹⁰ führt, wie auch zur „Wiederentdeckung des Dionysischen als schöpferisches Prinzip in der Kunst, zur Erschließung von Mythos [...] und zur Wiedereinsetzung der spielerischen Phantasie in Wiederbelebung der mythischen Spiritualität [...] und nicht zuletzt zur Entdeckung des Unbewussten.“⁴¹¹ Das Konventionelle, die selbst erschaffenen Grenzen, sollten abgelegt werden und „das Leben [...] sollte dem Kunstwerk gleichen, das alle sinnlichen, emotionalen und intellektuellen Fähigkeiten des Menschen zu einem Ganzen formt.“⁴¹²

Das Innere eines Menschen – seine innere Natur – sollte sich mit dem Äußeren, der äußeren Natur und Umwelt verbünden.

Mitte des 19. Jahrhunderts ist es Wagner, der nicht nur für das Bündnis der Inneren und äußeren Natur eintritt, sondern sich auch für die Vereinigung der

⁴⁰⁸ Fornoff 2004, S. 26.

⁴⁰⁹ In Österreich wird die Fusion zwischen dem Lebensbereich und seiner künstlerischen Ausstattung in der Wiener Werkstätte und dem Jugendstil begründet.

⁴¹⁰ Meier-Seethaler 2001, S. 66.

⁴¹¹ ebd., S. 66.

⁴¹² ebd., S. 66.

einzelnen Kunstgattungen ausspricht. Die folgenden Jahrzehnte gilt der Begriff der Gesamtkunst als ein Monopolunternehmen Wagners. Immer wieder werden Versuche einer Zusammenfassung der Künste und Kunstgattungen unternommen. Einen weiteren Höhepunkt in der Geschichte der Gesamtkunst und der Synästhesien bilden die Dadaisten oder auch die Gründung des Bauhauses.

Einen Schritt weiter geht Beuys, Bildhauer, Zeichner, Kunsttheoretiker und Aktionskünstler, indem er bekräftigt, dass jeder Mensch Künstler sei. Mit seinen neuen und kritischen Zugängen und der Ausdehnung des Begriffs Kunst, mit der Schaffung eines erweiterten Kunstbegriffs, nämlich dem einer „sozialen Plastik“⁴¹³ bindet Beuys somit jeden Menschen an die Kunst. Diese Forderung ist allerdings nur bedingt einlösbar.

Die Ausdehnung des Skulpturenbegriffs, sein plastischer Wert der Gedanken⁴¹⁴ bei Beuys und die Ausweitung der Kunst in das Soziale, die Gleichberechtigung der Materialien und somit die Wertschätzung des Austausches bei der Kooperative K.U.SCH. und bei Christa Hauer Fruhmann sind in gewisser Weise einem erweiterten Kunstbegriff, nämlich einer Gesamtkunst zuzuordnen.

Heutzutage lebt Christa Hauer Fruhmann weiterhin auf Schloss Lengenefeld, und auch wenn sie nicht mehr aktiv schafft, so lebt sie doch in ihrer Arbeit weiter. Die Kooperative K.U.SCH. ist weiterhin überaus aktiv. Außerdem besteht die Kooperative K.U.SCH. seit über einem Jahr nicht mehr aus zwei, sondern aus drei Personen. Gemeinsam mit ihrem Sohn Sito Schwarzenberger setzen sie sich weiterhin kritisch mit der Umwelt und den vorgefundenen Gegenständen auseinander.⁴¹⁵ Durch die Aufnahme Sitos erfolgt eine Wiederbelebung und Aktualisierung ihrer Kunst. (Abb. 34)

⁴¹³ http://www.wikipedia.org/wiki/Joseph_Beuys, 17.02.2009.

⁴¹⁴ Förg 1984, S. 27.

⁴¹⁵ Die Künstler lassen sich teilweise von Straßensituationen, dem Straßenleben inspirieren. Es entsteht eine spezifische Mischung aus innerer Befindlichkeit – also den inneren Faktoren – und den äußeren Einflüssen.

Sein grafisches Werk⁴¹⁶ ist von großer Experimentierfreude und symbolhaft-utopischen Zügen geprägt, dass mit dem Werk seiner Eltern in einen Dialog tritt.⁴¹⁷ Gemeinsam erarbeiten sie neue Formen und setzen neuartige Kunststoffe⁴¹⁸ in ihren Werken ein.

Heutzutage reicht ihr Arbeitsfeld sogar bis nach China⁴¹⁹, wo sie im Wintersemester 2007/08 Galerieeinladungen gefolgt sind um dort an Einzelausstellungen zu arbeiten. In Beijing stellten sie im November 2007 in Iberia Center for Contemporary Art/Segment Space aus.⁴²⁰ Der Titel der Ausstellung lief unter dem Namen „DAS GESCHENK DER DESTRUKTION“/„THE GIFT OF DESTRUCTION“.

Ihre letzte Ausstellung (im Ausland) fand in Nanjing 2008 im RCM Museum statt⁴²¹ und beschäftigte sich mit dem Wert der Wertlosigkeit.⁴²²

⁴¹⁶ Sito Schwarzenberger ist ausgebildeter Grafik-Designer und arbeitet als Multi-Media Artist.

⁴¹⁷ Die Zusammenarbeit wird in den Werken „Etwas oder Nichts“ beziehungsweise „Jedem sein Kunstgewächs - eine Hommage an Joseph Beuys“, einer gemeinsamen Installation in der RCM Gallery of Nanjing oder der „Nackten Künstlichkeit“ gut sichtbar.

⁴¹⁸ Es sind Stoffe wie etwa der PU-Schaum.

⁴¹⁹ Sie stellten u. a. in der RCM Gallery of Nanjing in China 2008 aus.

⁴²⁰ Iberia Center for Contemporary Art / Segment Space, Beijing 798 Art Area, Jiuxianqiao Road 4#, Chaoyang District, Beijing

⁴²¹ RCM Museum / Gallery Producer: Ge Yaping 72, W.Beijing.Rd, Nanjing No.10

⁴²² Der ganze Titel lautete "ÜBER DEN WERT DER WERTLOSIGKEIT" "ABOUT THE VALUE OF TRASHINESS"

Anhang

Literraturverzeichnis

Amt der niederösterreichischen Landesregierung / Abteilung Kultur und Wissenschaft Öffentliche Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich (Hg.) – Band 8, Wien/ New York 2006.

Allwohn

Adolf Allwohn, Der Mythos bei Schelling, in: Paul Menzer und Arthur Liebert (Hg.), Kant-Studien. Ergänzungshefte im Auftrage der Kant-Gesellschaft, Charlottenburg 1927.

Alewyn

Richard Alewyn, Karl Sätzle, Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste im Dokument und Deutung, Hamburg 1959.

Brockhaus

Brockhaus Enzyklopädie, (Bd. 24), Leipzig/Mannheim 2006.

Benedikter

Roland Benedikter, Postmaterialismus. Die Natur (Band 4), Wien 2004.

Butin

Hubertus Butin (Hg.), DuMonts Begriffslexicon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002.

Beaucamp

Eduard Beaucamp, Die befragte Kunst. Kritische Streifzüge von Donatello bis Beuys, München 1998.

Braun

Kerstin Braun, Wiener Aktionismus. Positionen und Prinzipien, Köln/ Wien 1999.

Brock

Bazon Brock, Der Hang zum Gesamtkunstwerk, in: Harald Szeemann (Hg.),

Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800, Aarau/
Frankfurt/M. 1983.

Büttner

Claudia Büttner, Art goes Public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum
Projekt im nicht-institutionellen Raum, München 1997.

Barthes

Roland Barthes, Mythen des Alltags, Frankfurt am Main 1970. (2te Auflage)

Benjamin

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen
Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1963.

Breicha

Otto Breicha, Gerhard Fritsch (Hg.), Aufforderung zum Misstrauen, Literatur
- Bildende Kunst – Musik in Österreich seit 1945, Salzburg 1967.

Celant

Germano Celant, Arte Povera. Anmerkungen zu einem Guerillakrieg, in:
Peter Weibel, Christa Steinle (Hg.), Identität:Differenz. Tribüne Trigon 1940-
1990, Eine Topografie der Moderne, Wien-Köln-Weimar, 1992, S. 251-268.

Chicago

Judy Chicago, The Dinner Party. From Creation to Preservation,
London-New York 2007.

Claus

Jürgen Claus, Umweltkunst. Aufbruch in neue Wirklichkeiten, Zürich 1982.

Dankl

Günther Dankl. „...über da Chaos des Augenblicks hinausführende
Denkanstöße...“, in: Patrick Werkner (Hg.), Kunst in Österreich 1945-1995.
Ein Symposium der Hochschule für angewandte Kunst in Wien im April 1995,
Wien 1966.

Documenta 5

Documenta 5, Befragung der Realität. Bildwelten heute, Kassel 1972.

Düchting

Hajo Düchting, Farbe am Bauhaus. Synthese und Synästhesie, Berlin 1996.

Denscher

Barbara Denscher (Hg.), Kunst und Kultur in Österreich. Das 20. Jahrhundert, Wien 1999.

Freye

Mirja Freye, Faszination Videokunst, München 2006.

Fornoff

Roger Fornoff, Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne, Hildesheim-Zürich 2004.

Franzen

Brigitte Franzen, Künstlergärten, in: Hubertus Butin (Hg.) DuMonts Begriffslexicon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 193 – 196.

Fricke

Harald Fricke, Gesetz und Freiheit, Eine Philosophie der Kunst, München 2000.

Fleck

Robert Fleck, Aktionismus und Konzeptkunst in Österreich, in: Peter Weibel, Christa Steinle (Hg.), Identität:Differenz. Tribüne Trigon 1940-1990, Eine Topografie der Moderne, Wien-Köln-Weimar, 1992, S. 268-287.

Fleck

Robert Fleck, Zur Überwindung der Malerei in der Malerei und medialen Kunst in Österreich seit 1945, in: Patrick Werkner (Hg.), Kunst in Österreich 1945-1995. Ein Symposium der Hochschule für angewandte Kunst in Wien im April 1995, Wien 1996.

Feist

Peter H. Feist, Figur und Objekt. Plastik im 20. Jahrhundert, Leipzig 1996.

Förg

Gabriele Förg (Hg.), Unsere Wagner. Joseph Beuys, Heiner Müller, Karlheinz Stockhausen, Hans Jürgen Syberberg, Frankfurt am Main 1984.

Groß- Weikhart

Ines Groß-Weikhart, Aspekte meditativer Malerei der 60er Jahre in Österreich am Beispiel der Kreisformen bei Christa Hauer- Fruhmann und Uta Peyrer-Prantl, Wien 1997.

Groys

Boris Groys, Über das Neue. Versuche einer Kulturökonomie, München/Wien 1992.

Graevenitz

Gerhart von Graevenitz, Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit, Stuttgart 1987.

Holm- Hadulla

Rainer Matthias Holm -Hadulla, Kreativität-Konzept und Lebensstil, Göttingen 2005.

Hasenlechner

Anja Hasenlechner, Vorbilder/Nachbilder. Positionen österreichischer Künstlerinnen zu neuen Medien, Wien 2001.

Hufton

Olwen H. Hufton, Frauenleben. Eine europäische Geschichte 1500-1800, Frankfurt 1998.

Hauer

Christa Hauer, Künstler (Sammler) Mäzene. Porträt der Familie Hauer, Wien 1996.

Hauer

Christa Hauer-Fruhmann, 20 Jahre in Lengenfeld, Wien 1990.

Hiller

Susan Hiller, The Myth of Primitivism. Perspectives on Art, London/ New York 1991.

Kunstverein in Hamburg/Zürich (Hg.), Mythos und Ritual in der Kunst der siebziger Jahre, Zürich 1981.

Hofmann

Werner Hofmann, Grundlagen der Modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolische Formen, Stuttgart 1987.

Huyssen

Andreas Huyssen, Postmoderne- eine amerikanische Internationale?, in: Huyssen Andreas, Klaus R. (Hg.), Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Hamburg 1986, S. 13- 44.

Hartmann

Wolfgang Hartmann, Der historische Festzug. Seine Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert, München 1976.

Huizinga

Johan Huizinga, Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Hamburg 1956.

Ivanceanu

Vintila Ivanceanu, Johannes C. Hoflehner, Prozessionstheater. Spuren und Elemente von der Antike bis zur Gegenwart, Köln-Weimar-Wien 1995.

Jappe

Elisabeth Jappe, Performance-Ritual-Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa, München/ New York 1993.

Jung

C.G. Jung, Erinnerungen, Träume, Gedanken, Zürich/ Stuttgart 1963.

Krempel

Ulrich Krempel, Nouveau Realisme. Revolution des Alltäglichen, Ostfildern 2007.

Köstlin

Konrad Köstlin, Landbilder sind Bilder aus der Stadt, in: Amt der niederösterreichischen Landesregierung (Abteilung Kultur und Wissenschaft), Öffentliche Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich – Band 8, Wien/ New York 2006, S. 109-121.

Krätschmer, Schwarzenberger

Renate Krätschmer, Jörg Schwarzenberger, Das Laufstegtheater von K.U.SCH. Eine Art ikonoplastisches Figurenkompendium, Gumpoldskirchen-Wien, 2005.

Kimpel

Harald Kimpel, Documenta. Mythos und Wirklichkeit (Bd. 5), Köln 1997.

Krätschmer, Schwarzenberger

Renate Krätschmer, Jörg Schwarzenberger, Annäherung an das Fremde. Ein Stück Prozessionstheater- Ein Spektakel als Gesamtkunstwerk, Wien 1992.

Koeck

Hanel Koeck, Mode und Gesellschaft um 1900, in: Maria Marchietti (Hg.), Wien um 1900. Kunst und Kultur, Wien - München 1985, S. 457-475.

Krätschmer, Schwarzenberger

Renate Krätschmer, Jörg Schwarzenberger (Hg.), Über das Männliche und Weibliche Prinzip. Eine Ausstellung von KUSCH -Wiener Secession, Wien 1980.

Kraus

Ziva Kraus, La Biennale di Venezia. From Nature to Art, from Art to Nature, Milan 1978.

Kermode

Frank Kermode, The Sense of an Ending, Oxford 1970. (S.39)

Lampalzer

Gerda Lampalzer, Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge, Wien 1992.

Lacy

Suzanne Lacy, Cultural Pilgrimages and the metaphoric Journeys, in: Suzanne Lacy (Hg.), Mapping the Terrain. New Genre Public Art, Seattle/Washington 1995, S.19-47.

Matile

Heinz Matile, Die Farbenlehre Philipp Otto Runge. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre, in: Friedrich Piel (Hg.), Kunstwissenschaftliche Studientexte (Band V), München – Mittenwald 1979.

Meier-Seethaler

Carola Meier-Seethaler, Gefühl und Urteilskraft, Ein Plädoyer für die emotionale Vernunft, München 2001.

Merte

Angela Merte, Totalkunst. Intermediale Entwürfe für eine Ästhetisierung der Lebenswelt, Bielefeld 1998.

Morris

Robert Morris, Anmerkungen über Skulptur, in: Gregor Stemmrich (Hg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden/ Basel 1995, 92-120.

Marchietti

Maria Marchietti (Hg.), Wien um 1900. Kunst und Kultur, Wien/München 1985.

Maria Marchietti

Maria Marchietti, Josef Hoffmann. Einflüsse zwischen Vergangenheit und Zukunft, in: Maria Marchietti (Hg.), Wien um 1900. Kunst und Kultur, Wien/München 1985, S. 323-329.

Miller

Daniel Miller, Material culture and mass consumption, Oxford 1991.

Neue Galerie der Stadt Linz, Niederösterreichisches Landesmuseum Wien (Hg.), Adam und Eva, so wie Anfang und Ende. Objekte von K.U.SCH. Renate Krätschmer, Jörg Schwarzenberger, Linz, Wien 1984.

Osinski

Jutta Osinski, Einführung in die feministische Literaturtheorie, Berlin 1998.

Petri

Franko Petri, Das Spannungsfeld zwischen Natur und Wirtschaft in postmaterialistischer Perspektive, in: Roland Benedikter (Hg.), Postmaterialismus. Die Natur (Band 4), S. 55 – 71, Wien 2004.

Roussel

Daniele Roussel, Der Wiener Aktionismus und die Österreicher, Klagenfurt 1995.

Rohsmann

Arnulf Rohsmann, Abstraktion und Abstrahieren in der österreichischen Kunst, in: Peter Weibel, Christa Steinle (Hg.), Identität:Differenz. Tribüne Trigon 1940-1990, Eine Topografie der Moderne, Wien-Köln-Weimar, 1992, S. 163-173.

Rubin

William Stanley Rubin (Hg.), Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, München 1985.

Shohat, Stam

Ella Shohat, Robert Stam, Narrativizing visual culture. Toward a polycentric aesthetics, in: Nicholas Mirzoeff (Hg.), Visual Culture Reader, London/New York 1998. S.-27-53.

Stemmrich

Gregor Stemmrich (Hg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden 1998.

Sottriffer

Kristian Sottriffer (Hg.), Der Kunst ihre Freiheit. Wege der österreichischen Moderne von 1880 bis zur Gegenwart, Wien 1984, S. 7-11.

Szeemann

Harald Szeemann (Hg.), Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800, Aarau/ Frankfurt/M. 1983.

Skreiner

Wilfried Skreiner, K.U.SCH.=Alternative Kunst und Lebenshaltung, in: Renate Krätschmer, Jörg Schwarzenberger (Hg.), Über das Männliche und

Weibliche Prinzip. Eine Ausstellung von KUSCH-Wiener Secession, Wien 1980.

Schmied

Wieland Schmied, Malerei nach 1945. In Deutschland, Österreich und der Schweiz, Frankfurt am Main-Berlin-Wien 1974, S. 58.

Sedlmayr

Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg 1948.

Weibel

Peter Weibel, Günther Holler-Schuster. Fluxus, Happening, Konzeptkunst, Graz 2007.

Wulf, Zirfas

Christoph Wulf, Jörg Zirfas (Hg.), Ikonologie des Performativen, München 2005.

Weilacher

Udo Weilacher, Zwischen Landschaftsarchitektur und Land Art, Basel 1999.

Wedewer

Rolf Wedewer, Standpunkt Plastik, Ostfildern-Ruit 1999.

Weibel

Peter Weibel, Der Traum von der Freiheit (S.257-309), in: Kristian Sottriffer (Hg.), Der Kunst ihre Freiheit. Wege der österreichischen Moderne von 1880 bis zur Gegenwart, Wien 1984.

Wied

Alexander Wied (Einleitungstext), in: Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Eine Tapetologie von K.U.SCH., Krems 1993.

Weibel

Peter Weibel, Christa Steinle (Hg.), Identität:Differenz. Tribüne Trigon 1940-1990, Eine Topografie der Moderne, Wien-Köln-Weimar, 1992.

Werkner

Patrick Werkner (Hg.), Kunst in Österreich 1945-1995. Ein Symposium der Hochschule für angewandte Kunst in Wien im April 1995, Wien 1996.

Zembylas

Tasos Zembylas, Kunst oder Nichtkunst. Über Bedingungen und Instanzen ästhetischer Beurteilung, Wien 1997.

Internetseiten:

<http://de.wikipedia.org/wiki/Gesamtkunstwerk>, 1/1, 27.11.2008.

http://de.wikipedia.org/wiki/The_Factory, 1/1, 29.11.2008.

http://en.wikipedia.org/wiki/German_Idealism, 25.06.2009.

<http://www.mumok.at/sammlung/die-sammlung/nouveau-realisme>, 4/6, 23.06.2009.

<http://www.geomix.at/österreich> 13.09.2008.

<http://intakt.wuk.at/ges.htm>, 1/1 20.07.2008.

http://de.wikipedia.org/wiki/Judy_Chicago, 1/1, 13.12.2008.

http://de.wikipedia.org/wiki/Appropriation_Art, 28.06.2009

http://www.kusch.ws/kontakt_php?ang-de, 1/1 02.12.2008

<http://www.ulmertexte.kisd.de/124html>, 1/1 02.12.2008.

<http://www.kusch.ws/arbeiten>, 16.02.09.

<http://www.kusch.ws/arbeiten.php?path=images/laufstegtheater>.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Primitivismus>, 1/1, 11.12.2008.

http://www.de.wikipedia.org/wiki/Arts_and_Crafts, 26.02.2009.

http://www.de.wikipedia.org/wiki/Wiener_Werkstaette, 26.02.2009

<http://www.farbenlehre.com/goethe>, 13.02.2009.

http://de.wikipedia.org/wiki/Nouveau_R%C3%A9alisme, 14.02.2009.

http://www.wikipedia.org/wiki/Joseph_Beuys, 17.02.2009.

Abbildungen



Abb.1: Renate Krätschmer, Versuch einer Darstellung, Und Dokumentation meiner persönlichen Geschichte und Lebensweise, 1979, Mixed Media, Im Besitz der Künstlerin.



Abb.2: Pieter Breughel d. Ä., Der Streit Zwischen Karneval und Fasten, 1559, 118x165 cm, Wien KHM.



Abb.3: Francisco de Goya, El Pelele, 1791/92, Öl auf Leinwand, 275x190 cm, Prado.



Abb.4: Krätschmer, Schwarzenberger, Masken in Anwendung, Annäherung an das Fremde, 1990, Metall und Mixed Media, Privatbesitz der Künstler.



Abb.5: Krätschmer, Schwarzenberger, Prozessionszug, Annäherung an das Fremde, 1990, Metall und Mixed Media, Privatbesitz der Künstler.



Abb.6: Krätschmer, Schwarzenberger, Das Laufstegtheater eine Zusammenstellung der Stücke: Besenballett, Wenn der Pfarrer mit der Nonne, Mama mutiert, Privatbesitz der Künstler.



Abb.7: Krätschmer, Schwarzenberger, Dreadlocker's Augenmass, Massband, Privatbesitz der Künstler.



Abb.8: Krätschmer, Schwarzenberger, Der gestochene Kaktus, Stoffmix, Privatbesitz der Künstler.



Abb.9: Krätschmer, Schwarzenberger, Die Tänzerin mit den Tränensäcken, Stoffmix, Privatbesitz der Künstler.



Abb.10: Schwarzenberger, Pyramiden, 1966, Steine und Zementmörtel, Makrgialos, Griechenland.



Abb.11: Schwarzenberger, Krätschmer, Geländeformationen, 1970, Steine, Stara Baska, Kroatien.



Abb.12: Schwarzenberger, Krätschmer, Feldzeichen und Erdnadeln, 1987, gefundenes Alteisenmaterial.



Abb.13: Krätschmer, Das Bohnenhaus, 1979-1980.



Abb.14: Krätschmer, Schwarzenberger, Raumknotenhocker, 1972, Holz, Farbe, Stoffbänder, Besitz der Künstler.



Abb.15: Krätschmer, Schwarzenberger, Dreipunktsessel, 1987, Metall, Farbe, Privatbesitz der Künstler.



Abb.16: Krätschmer, Schwarzenberger, Bett im goldenen Schnitt, 1985, Metallstäbe, weißlackiert mit Farbakzenten, Privatbesitz der Künstler.

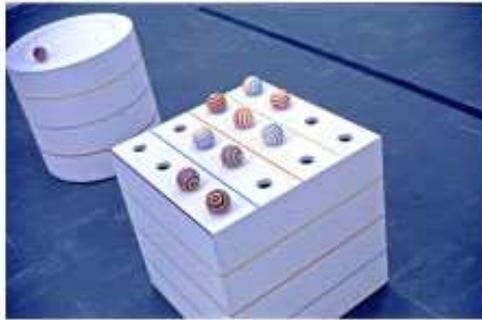


Abb.17: Krätschmer, Schwarzenberger, Kugelobjekte, 1970, Holz, Acrylfarben, Lack.



Abb.18: Krätschmer, Schwarzenberger, Kugelbecken/ Präsentationsform, 1970, 1. Version im Besitz der damaligen Zentral-sparkasse, 2. Version im Besitz des Landes NÖ/ St. Pölten. Holz, Acrylfarben, Lack.



Abb.19: Krätschmer, Schwarzenberger, Blitzartski, 1980, Besitz der Künstler.



Abb.20: Krätschmer, Schwarzenberger, Besenfuß, 1988/89, Mixed Media, Besitz der Künstler.



Abb.21: Krätschmer, Schwarzenberger, Pedalpotenz, 2001, Mixed Media, Besitz der Künstler.



Abb.22: Krätschmer, Schwarzenberger, Bildermaske zur Dreifaltigkeit des Bewusstseins, 1979, Mixed Media, Besitz der Künstler.

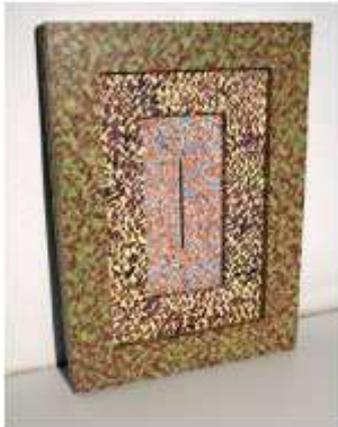


Abb.23: Krätschmer, Schwarzenberger, Der Rahmen ist das Bild, 1979/80, Besitz der Künstler.

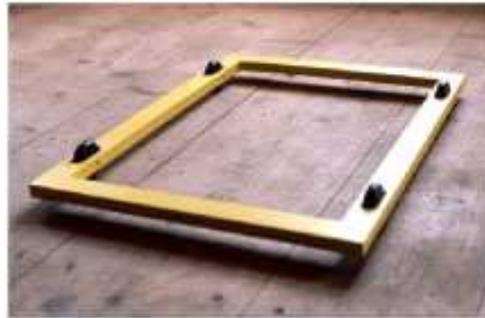


Abb.24: Krätschmer, Schwarzenberger, Rahmen auf Rädern, 1980, Holz, Besitz der Künstler.



Abb.25: Krätschmer, Schwarzenberger, 1978, Stein und Holz, Arena Wohnpark, Aderklaaerstr., Wien.



Abb.26: Krätschmer, Schwarzenberger, 1989, Kindergarten, Schule und Ensemble, Kapellafell, Niederösterreich.



Abb.27: Krätschmer, Schwarzenberger, Skulpturales Bauwerk, 1992, Kindergarten-Gerasdorf, Niederösterreich.

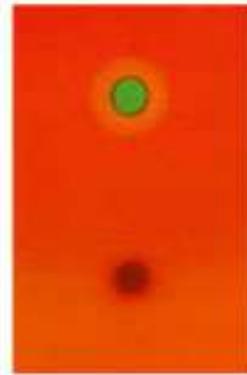
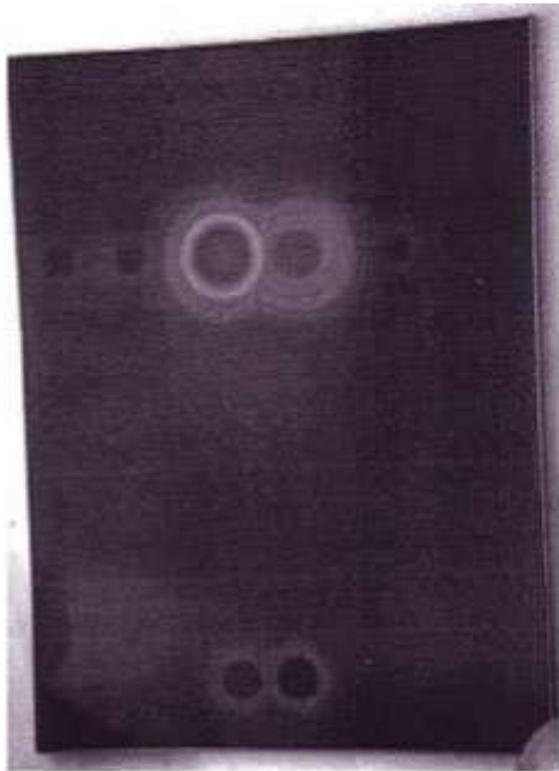


Abb.28: Christa Hauer Fruhmann, Lichtsignale 1974, Öl auf Leinwand, 100 x 90 cm, Besitz der Künstlerin.

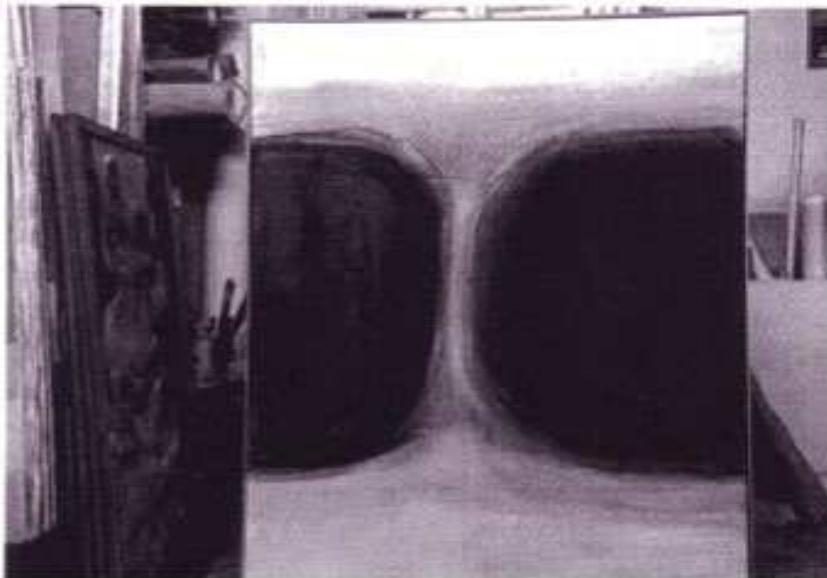


Abb.29: Christa Hauer Fruhmann, Ohne Titel, 1964, Öl auf Leinwand, 110 x 130 cm, Besitz der Künstlerin.



Abb.30: Krätschmer, Bewegungsstudien, 2004, Papierarbeit, Besitz der Künstlerin.



Abb.31: Krätschmer, Landschaftsstudie, 1986, Papierarbeit, Besitz der Künstlerin.



Abb.32: Krätschmer, Gestikulation, Fragment, Wechselspiel, 2006, Papierarbeit, Besitz der Künstlerin.



Abb.33: Krätschmer, Wellenrolle, 1971, Folie, Besitz der Künstlerin.



Abb. 34: K.U.SCH, Gemeinsame Installation mit Sito Schwarzenberger, 2008, im Vordergrund: *Etwas oder Nichts*, eine unbegrenzte Serie, 240x100x90cm, Keramikblumentöpfe, PU-Schaum, Buntlack, an der Wand: *Should ve been or could ve been*, 600x360 cm, Digitaldruck, Besitz der Künstlergruppe.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: <http://www.kusch.ws/arbeiten.php?path=images>.

Abb. 2: Wilfried Seipel (Hg.), Pieter Bruegel d. Ä. im Kunsthistorischen Museum, Wien 1997, Abb. 6, S. 21.

Abb. 3: Kunsthistorisches Museum Wien (Hg.), Francisco de Goya. 1746–1828 Prophet der Moderne, Wien/Köln 2005, S. 68.

Abb. 4: <http://www.kusch.ws/arbeiten.php?path=images>.

Abb. 5: <http://www.kusch.ws/arbeiten.php?path=images>.

Abb. 6: <http://www.kusch.ws/arbeiten.php?path=images>.

Abb. 7: <http://www.kusch.ws/arbeiten.php?path=images>.

Abb. 8: <http://www.kusch.ws/arbeiten.php?path=images>.

Abb. 9: <http://www.kusch.ws/arbeiten.php?path=images>.

Abb. 10: <http://www.kusch.ws/arbeiten.php?path=images>.

Abb. 11: <http://www.kusch.ws/arbeiten.php?path=images>.

Abb. 12: <http://www.kusch.ws/arbeiten.php?path=images>.

Abb. 13: <http://www.kusch.ws/arbeiten.php?path=images>.

Abb. 14: <http://www.kusch.ws/arbeiten.php?path=images>.

Abb. 15: <http://www.kusch.ws/arbeiten.php?path=images>.

Abb. 16: <http://www.kusch.ws/arbeiten.php?path=images>.

Abb. 17 – 27: <http://www.kusch.ws/arbeiten.php?path=images>.

Abb. 28: Ines Groß-Weikhart, Aspekte meditativer Malerei der 60er Jahre in Österreich am Beispiel der Kreisformen bei Christa Hauer-Fruhmann und Uta Peyrer-Prantl, Wien 1997, Abb. 5, S. 91.

Abb. 29: Ines Groß-Weikhart, Aspekte meditativer Malerei der 60er Jahre in Österreich am Beispiel der Kreisformen bei Christa Hauer-Fruhmann und Uta Peyrer-Prantl, Wien 1997, Abb. 2, S. 88.

Abb. 30 – 34: <http://www.kusch.ws/arbeiten.php?path=images>

K.U.SCH.= Renate Krätschmer und Jörg Schwarzenberger

1943: Beide 1943 in Wien geboren, beide Absolventen der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien.

1969: Beginn der Zusammenarbeit

1970: Gründung der visuellen Werksatt

1972: Zusammenarbeit als Kooperative K.U.SCH.

seit 1971: Kontakte zur internationalen Mail-Art Bewegung, zu Fluxus und zu den „Neo-Dadaisten“

1974: Rom-Stipendium (Weiterentwicklung der Form des experimentellen Dokumentarfilms)

seit 1974 Mitglieder der Wiener Secession

1977 Gründungsmitglieder und Mitarbeiter der Zeitschrift *Falter*.

1977 Gründung des „Zirkus der Kurpfuscher“, mit dem bis 1980 eine Reihe von Spontanaktionen und Animationen realisiert wurden.

1983 Österreichisches Staatsstipendium für Bildende Kunst.

1987 Ensemble für das Foyer im Austria Centre Vienna.

1988 Beginn einer Reihe von Prozessionstheater-Projekten

1992 Skulpturales Bauwerk (in Zusammenarbeit mit Architekt Ernst Mrazek)-Kindergarten Gerasdorf bei Wien.

1993 Bühnenbild zu „Rest“ von Johannes C. Hoflehner, Theater des Augenblicks, Wien

1995 Großer Kunstpreis des Landes Niederösterreich

1996 Beginn einer Reihe von Laufstegtheater-Projekten

1998 Metallsymposium in Hiroshima, Japan

2003 „Sound-Pot“, Sound-Installation, Industriegebiet Festival, Kottlingbrunn, N.Ö., „Interruppig banalosophische Dialoge“, Performance, Künstlerhaus, Wien

2004 China- Stipendium (Nanjing)

2007 Ausstellung in Beijing: Iberia Center for Contemporary Art / Segment Space, Beijing 798 Art Area, Jiuxianqiao Road 4#, Chaoyang District, Beijing

2008 Ausstellung in Nanjing: RCM Museum/ Gallery Producer: Ge Yaping 72,W.Beijing.Rd, Nanjing No.10

Christa Hauer Fruhmann

13.3.1925: geboren in Wien

1939 bis 1941: Studium an der Kunstgewerbeschule bei Hanschka und

1941 bis 1947: an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Dimmel, Fahringer, Wotruba 1953 bis 1960 vorwiegend in den USA (Chicago)

1957: Eheschließung mit Johann Fruhmann

1960: Rückkehr nach Wien, Gründung der Galerie im Griechenbeisl, die sie bis 1971 leitet

1964 bis 1968: Organisation des Symposions Europäischer Bildhauer in St. Margarethen

1970: Übersiedlung nach Lengenfeld (NÖ), Revitalisierung des Schlosses, Ausstellungen, Aktionen, Feste

1973: Mitglied der Wiener Secession

1973 bis 1977: Ortsbildgestaltung mit Arch. Günther Feuerstein und Studenten

1976: Gründungsmitglied der IntAkt (Internat. Aktionsgemeinschaft bildender Künstlerinnen)

1979 bis 1983: Präsidentin des BVÖ (Berufsverband der bildenden Künstler Österreichs)

1981: Organisation der „1.Gipfelkonferenz aller österr. Künstlervereinigungen“ Silbernes Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich Mitbegründerin der BUKO (Bundeskonferenz der bildenden Künstler Österreichs)

1983 bis 1992: Delegierte des österr. Nationalkomitees der IAA/AIAP (international association of art)

1987: Organisation des Europatreffens der IAA/AIAP in Wien

1997: Würdigungspreis des Landes Niederösterreich

Heute lebt und arbeitet sie im Schloss Lengenfeld

Curriculum Vitae

Name	Monika Palka
e-mail	monika.palka@gmx.at
Geburtsdatum	15. Juni 1980 in Debica (Polen)
Staatsangehörigkeit	Österreich
Ausbildung	Seit 2007 Universität für Angewandte Kunst Bildhauerei & Multimedia/ Klasse Erwin Wurm Seit 2004 Studium der Kunstgeschichte/Universität Wien 2006/07 Kunstpädagogik/Akademie der bildenden Künste, Wien, abgebrochen 2002-04 Diplom / Grafik - Designerin Höhere Graphische Bundes-, Lehr- und Versuchsanstalt Wien XIV, Leysersstraße 6 2000-02 Studium der Kunstgeschichte, Japanologie & Veterinärmedizin 1999-2000 Studium an der Kunstschule Wien 1991-99 Bundesrealgymnasium – wirtschaftlicher Zweig/ Matura 1150 Wien, Auf der Schmelz 4
Berufstätigkeit	Seit 2006 Mitarbeiterin Westlicht, Museum für Fotografie http://www.westlicht.com/ Sommer 2007 3-monatiges Praktikum in der Generali Foundation http://www.generalifoundation.com März – Mai 2006 Praktikum in der „engholm engelhorn Galerie“ http://www.engholmengelhorn.com) Sommerpraktika im Rahmen des Lehrplanes der Graphischen: - ELLE, Modemagazin/ Polen – (2003) - Springerin/ Kunstmagazin – MQ (2003) - Grafikerin bei Youngstaers / Werbeagentur (Aug. – Dez. 2004)
Zusatzqualifikationen	Graphische Programme (Quark-Xpress, In-Design, Freehand, Illustrator, Photoshop, Final Cut)
Fremdsprachen	aktiv: Deutsch, Polnisch, Englisch, Italienisch passiv: Spanisch, Niederländisch

