

Valérie Belin
Lovis Corinth
Alberto Giacometti
Dan Graham
Matts Leiderstam
Franz von Lenbach
Julian Opie
Meret Oppenheim
Giulio Paolini
Michelangelo Pistoletto
Man Ray

Roberto Altmann
Arman
Akeji
Alighiero Boetti
Henri Chopin
Jochen Gerz
Isidore Isou
William Kentridge
Ferdinand Kriwet
Carl Spitzweg
André Thomkins

Joseph Beuys
Georg Herold
Gerhard Hoehme
Rebecca Horn
Le Corbusier
Edvard Munch
A.R. Penck
Antoni Tàpies
Fred Thieler
Otto Zitko

Eine Kooperation mit dem

**KUNSTMUSEUM
LIECHTENSTEIN**

RLB 
KUNSTBRÜCKE

DER BLICK | DAS WORT | DIE GESTE

Sammlung Kunstmuseum Liechtenstein

DER BLICK DAS WORT DIE GESTE

Sammlung
Kunstmuseum
Liechtenstein



Der Blick
Das Wort
Die Geste

Sammlung
Kunstmuseum
Liechtenstein

Eine Kooperation mit dem

**KUNSTMUSEUM
LIECHTENSTEIN**

DER | BLICK
DAS | WORT
DIE | GESTE

Sammlung
Kunstmuseum
Liechtenstein

Kuratorin: Silvia Höller

Inhalt

Vorwort — Hannes Schmid 7

Die Sammlung des Kunstmuseum Liechtenstein — Friedemann Malsch 8

Der Blick. Das Wort. Die Geste — Silvia Höller 12

Einleitung — Hermann Strasser 18

Der Blick — Hermann Strasser 21

Valérie Belin 25

Lovis Corinth 26

Franz von Lenbach 27

Alberto Giacometti Text: Maria Smolenicka 28–31

Dan Graham 32

Matts Leiderstam 34–35

Julian Opie 36

Meret Oppenheim 37

Giulio Paolini Text: Maddalena Disch 38–39

Michelangelo Pistoletto Text: Robin Hemmer 40–41

Man Ray Text: Robin Hemmer 42–43

Das Wort — Hermann Strasser 45

Roberto Altman Text: Ariane Grabher 50–51

Arman 53

Akeji Text: Robin Hemmer 54–55

Alighiero Boetti 56–57

Henri Chopin 58

Jochen Gerz 59

Isidore Isou 60–61

William Kentridge 62–63

Ferdinand Kriwet 65

Carl Spitzweg Text: Silvia Höller 66–67

André Thomkins Text: Dagmar Streckel 68–69

Die Geste — Hermann Strasser 71

Georg Herold 77

Joseph Beuys Text: Markus Neuwirth 78–79

Gerhard Hoehme 80

Rebecca Horn 81

Le Corbusier Text: Erika Billeter 82–83

Edvard Munch Text: Erika Billeter 84–85

A. R. Penck 86

Antoni Tàpies Text: Erika Billeter 88–89

Fred Thieler 90

Otto Zitko 91

Verzeichnis der ausgestellten Werke 92

Kurzbiografien — Robin Hemmer 94

Impressum 104

VOR WORT

Hannes Schmid

Sprecher des Vorstandes der Raiffeisen-Landesbank Tirol AG

Ein Blick sagt mehr als tausend Worte, heißt es im Volksmund. Tatsächlich spielt die nonverbale Kommunikation eine wesentliche Rolle im sozialen Umgang, auch wenn unsere Mitteilung in erster Linie über die Sprache funktioniert. Das Vokabular der Mimik und Gestik ist vielseitig und wird über individuelle Signale vermittelt. Die wortlosen Botschaften sind meist unbewusst und gerade deshalb so machtvoll. Weil wir das körperliche Verhalten schwerer kontrollieren können als verbale Aussagen, gilt die Sprache des Körpers grundsätzlich als echter und wahrer.

Mit unserer Ausstellung **Der Blick. Das Wort. Die Geste** nähern wir uns drei grundlegenden Mitteilungsformen. Freilich geschieht dies nur auf einer assoziativen Ebene und nicht als wissenschaftliche Untersuchung. Das Thema der Kommunikation wählte unsere Leiterin der RLB Kunstbrücke, Silvia Höller, um uns eine kleine Auswahl der umfangreichen Sammlung des Kunstmuseums Liechtenstein vorzustellen. Die Präsentation von hochkarätigen Sammlungen ist Teil unseres Ausstellungsprogramms. So konnten wir auszugsweise die Meisterwerke der Gemäldesammlung der Kunsthalle zu Kiel oder die ZERO-Sammlung Lenz Schönberg präsentieren.

Für das Zustandekommen der Ausstellung danke ich in erster Linie dem Direktor des Kunstmuseums Liechtenstein, Friedemann Malsch, sowie dem Geschäftsführer der Institution, Thomas Soraperra. Ihnen verdanken wir, dass wir die Werke ihrer Sammlung in der RLB Kunstbrücke zeigen können. Ein herzlicher Dank für die Unterstützung gilt auch den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Museums, im Besonderen Herrn Robin Hemmer. Danken möchte ich weiters dem Soziologen, Hermann Strasser, für seine vertiefenden Überlegungen und allen Autorinnen und Autoren für ihre Textbeiträge. Für die gewohnt kreative Ausstellungswahl sowie fachkundige Umsetzung möchte ich abschließend Frau Silvia Höller meinen besonderen Dank aussprechen.

DIE SAMMLUNG DES KUNSTMUSEUM LIECHTENSTEIN

Friedemann Malsch

Direktor Kunstmuseum Liechtenstein

Einleitend ein paar allgemeine Bemerkungen: Das Kunstmuseum Liechtenstein ist die Nationalgalerie des Fürstentum Liechtenstein und wird vollumfänglich vom Staat finanziert. Private Gelder kann und muss es immer dann finden, wenn die staatlichen Zuwendungen nicht ausreichen, um die Projekte des Museums zu finanzieren. Das Museum sammelt moderne und zeitgenössische Kunst, d. h. Kunst seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert. Damit schließt es an jenen Zeitrahmen an, den die privaten Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein ihrerseits repräsentieren (14. Jahrhundert bis Biedermeier). Auch wenn das Kunstmuseum Liechtenstein immer wieder Einzelwerke oder ganze Ausstellungen aus den Beständen der Fürstlichen Sammlungen zeigt, sind beide Partner unabhängig voneinander und weisen spezifische Profile auf. Während die Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein in den vergangenen acht Jahren überwiegend im Liechtenstein Museum in Wien zu sehen waren und zudem in Sonderausstellungen international gezeigt werden, nimmt das Kunstmuseum Liechtenstein seine Doppelfunktion als Bildungsinstitution in Liechtenstein und seiner Region sowie als Repräsentant des Fürstentums nach außen durch eine hohe Zahl selbst erarbeiteter Ausstellungen zur internationalen bildenden Kunst wahr, die es immer wieder an Partnerinstitutionen in Europa und Übersee weitergibt.

Der Beginn staatlicher Sammlungstätigkeit in Liechtenstein wurde privat initiiert: 1967 schenkte Maurice Graf von Bendoricich dem Land Liechtenstein zehn Gemälde Alter Meister anlässlich der Hochzeit des heutigen Fürsten von Liechtenstein, Hans-Adam II. Im Jahr darauf wurde die Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung gegründet und zu ihrem Leiter der Historiker und Bildhauer Dr. Georg Malin ernannt. Malin definierte wesentlich die inhaltliche Struktur der Sammlung und baute diese über 27 Jahre kontinuierlich auf, zunächst im Bereich der Zeichnung und Druckgrafik, was wesentlich den geringen finanziellen Mitteln für Erwerbungen geschuldet war. Mit den 1980er Jahren wuchsen die Budgets, und so erweiterte Malin die Sammlung durch den Bereich der Skulptur. Nachdem 1987 ein erstes Projekt zum Bau eines Kunstmuseums in Vaduz gescheitert war, startete Malin zusätzlich ein Programm zur Platzierung von Skulpturen internationaler Bildhauer im Außenraum in ganz Liechtenstein. Auf diese Weise finden sich beachtenswerte Werke von Karl Prantl, Henry Moore, Kurt Sigrist, Eduardo Chillida u. a. in vielen Gemeinden des Landes an prominenter Stelle.

Das Kunstmuseum Liechtenstein entstand auf der Basis einer gemeinsamen Initiative von privaten Geldgebern, der Gemeinde Vaduz und der Liechtensteinischen Regierung im Jahr 1996. Bereits im November 2000 konnte der Neubau im Herzen von Vaduz eröffnet werden.

Die vorher erwähnte Doppelrolle des Museums als Bildungsinstitution und Repräsentant des Landes Liechtenstein nach außen spiegelt sich auch in seiner Sammlungsstruktur. Bereits Malin legte einige Eckpunkte der Sammlung fest, insbesondere die Konzentration auf Kunst seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert sowie die Favorisierung bildhauerischer Arbeiten. Die 1997 festgelegte und schriftlich fixierte Sammlungspolitik des Museums nimmt diese Aspekte auf und integriert sie in einen übergeordneten, an der internationalen Kunstentwicklung orientierten Rahmen. Zu den Besonderheiten des Museums gehört, dass es seine Sammlungspolitik konsequent an inhaltlichen Kriterien ausrichtet und bewusst auf formale Kriterien wie Schulen, Bewegungen oder geographische Aspekte verzichtet. Ebenso verzichtet es auf Abteilungen, die sich einzelnen Gattungen widmen.

Das Museum sammelt entlang zweier thematischer Hauptstränge, die einen Raum definieren, innerhalb dessen die Mitglieder der Ankaufskommission, die sich aus internationalen Experten zusammensetzt, Entscheidungen für die jeweiligen künstlerischen Positionen respektive Werke fällen können: einerseits rationale Ansätze in der Kunst seit 1900, andererseits anthropologische Verfahren in demselben Zeitraum. Da die finanziellen Mittel des Museums nicht ausreichen, um aktiv Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu erwerben, hat die Sammlungstätigkeit in den vergangenen 15 Jahren den Fokus auf Kunst seit 1960 gelegt. So wurden im Bereich der rationalen Ansätze insbesondere Werke der amerikanischen und europäischen Minimal Art, der Concept Art sowie der ihnen in den 1970er Jahren nachfolgenden Phänomene angekauft. Anknüpfungspunkte zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bilden insbesondere Werke der Zürcher Konkreten, François Morellet sowie einzelne Skulpturen von Hans Arp, Otto Freundlich und Wilhelm Lehmbruck, von denen einige Werke als Schenkungen in den Besitz des Museums gelangt sind. Auf dem Feld der anthropologischen Verfahren knüpft das Museum an Werke des Symbolismus, des deutschen Expressionismus sowie des Surrealismus an. Besonders letzterer kannte durch die Verleger- und Sammlungstätigkeit von Robert Altmann in Liechtenstein bereits eine Tradition im Lande selbst. Anknüpfend an diese Ansätze sammelte das Museum insbesondere Werke von Joseph Beuys und jüngerer Künstlerinnen und Künstler, die sehr eigenständige Positionen entwickelt haben. So besitzt es z. B. die bedeutendste Werkgruppe des jung verstorbenen Künstlers Absalon. Auch Rosemarie Trockel, Marcel Odenbach, Ulrike Rosenbach oder Rita McBride sind mit größeren Konvoluten vertreten. Der jüngst erfolgte Erwerb einer Skulptur des polnischen Künstlers Pawel Althamer führt diese Linie bis in die jüngeren Generationen fort.

Bekannt wurde das Kunstmuseum Liechtenstein seit seiner Eröffnung insbesondere durch den Sammlungsteil der italienischen Arte Povera. Das Museum verfügt heute über die weltweit umfangreichste Sammlung an historischen Werken der zu dieser Gruppe zählenden Künstler. Dabei kann es neben Werken im eigenen Besitz auch auf eine Vielzahl von Dauerleihgaben aus Privatbesitz zurückgreifen. Die überwiegend mit diesen Kunstwerken bestückte Ausstellung zur Arte Povera, die 2010/11 in Vaduz und Linz zu sehen war und (in verkleinerter Fassung) 2012 in Weimar gezeigt wird, hat erneut die Bedeutung dieses Sammlungsschwerpunktes des Kunstmuseum Liechtenstein unter Beweis gestellt.

Eine erhebliche Erweiterung der Sammlungsbestände erfuhr das Museum 2006 durch den Erwerb der Sammlung Rolf Rieke. Gemeinsam mit dem Kunstmuseum St. Gallen und dem MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main gelang hier ein wegweisendes Projekt: der Erwerb einer kompletten Sammlung, die eine wichtige Phase US-amerikanischer und mitteleuropäischer Kunst zwischen 1965 und 2000 dokumentiert, durch drei Museen, die diese Sammlung auch gemeinschaftlich nutzen. Inhaltlich schließt die Sammlung Rieke an die bestehende Struktur der Sammlung des Kunstmuseum Liechtenstein an und erweitert diese insbesondere um Positionen der 1990er Jahre.

Ebenfalls seit 2006 profitiert das Museum davon, dass sich die Stiftung Freunde des Kunstmuseum Liechtenstein engagiert für die Erweiterung seiner Sammlung einsetzt und dafür bedeutende finanzielle Mittel bereitstellt. So konnten in den vergangenen sechs Jahren kapitale Werke u. a. von Andreas Christen, Günter Fruhtrunk, Steven Parrino, und zuletzt eine umfangreiche Werkgruppe des amerikanischen Künstlers Matt Mullican, die die gesamte Schaffensphase des Künstlers seit 1971 dokumentiert, erworben werden.

Die Sammlung des Kunstmuseum Liechtenstein ist jung und immer noch im Aufbau begriffen. Die Anstrengungen in der Vergangenheit aber haben bereits auf vielen Ebenen Früchte getragen. Das Museum kann seiner Philosophie folgen und aus der Struktur seiner Sammlung heraus auch sein Ausstellungsprogramm und seine Vermittlungstätigkeit entwickeln. Darüber hinaus hat die Sammlung in ihrer Struktur und mit ihren Schwerpunkten wesentlich dazu beigetragen, dass das Museum heute ein anerkanntes Mitglied der internationalen Welt der Kunstmuseen ist. Dazu haben viele beigetragen, ohne deren Hilfe dieser schnelle Erfolg nicht möglich gewesen wäre. Ihnen allen ist das Museum sehr dankbar. Zugleich ist ihm diese Hilfe auch Verpflichtung für die Zukunft.

DER | BLICK DAS | WORT DIE | GESTE

Eine Auswahl der Sammlung
des Kunstmuseum Liechtenstein

Silvia Höller
Leiterin RLB Kunstbrücke

Das Ausstellungsprogramm der RLB Kunstbrücke konzentriert sich vorwiegend auf das Kunstgeschehen in Tirol. Integraler Bestandteil des Konzeptes der Galerie ist aber auch, die internationale Kunstentwicklung in den Blickpunkt zu bringen. Dies geschieht u. a. anhand thematisch orientierter Präsentationen von privaten oder musealen Sammlungen. Für die aktuelle Ausstellung konnte das Kunstmuseum Liechtenstein als Kooperationspartner gewonnen werden. Das verhältnismäßig junge Museum hat in relativ kurzer Zeit eine äußerst vielfältige Sammlung aufgebaut, die sich vorrangig der europäischen und der amerikanischen Kunst seit den 1960er Jahren widmet. Nach Sichtung der Sammlung wurde die inhaltliche Ausrichtung der vorliegenden Ausstellung erarbeitet. Eine Auswahl von insgesamt 37 Arbeiten von 32 Künstlerpersönlichkeiten stellt assoziativ zentrale Kommunikationsformen in den Mittelpunkt: den Blick, das Wort, die Geste.

Das Geheimnis des Blickes

Die Augen sind zentrales Element in unserem Kommunikationssystem. Ein Blick kann eine bestimmte Botschaft positiv wie negativ blitzschnell vermitteln. In der Kunst kommt dem Blick im Besonderen in der Porträtdarstellung eine wesentliche Rolle zu. Nach antiker Vorstellung ist der Blick, sind die Augen *Spiegel* und *Fenster* der Seele. Im Blick wird somit die geistige Persönlichkeit erlebt. Was das Gesicht an vielfältigen mimischen Ausdrucksformen erlaubt, wurde in der Kunst erprobt. Die Skala der Möglichkeiten wurde bis in die Extremerscheinungen studiert, und zwar nicht erst im 19. und 20. Jahrhundert. Schon die in die Antike zurückreichenden Charakter- und Temperamenttypisierungen stellen das mimische Spiel seelischer Stimmungsmomente in aller Vielfalt dar. In bestimmten Perioden der Kunst ist die Betonung der Augen besonders dominant wie u. a. in den Bildnissen der frühen Hochkultur Ägyptens, der griechischen Plastik oder der romanischen Wandmalerei. Die weit geöffneten großen Augen stehen für Vitalität. Ihnen kommt eine magische, seherische Kraft zu, die vielfach mit dem Göttlichen einhergeht. So wird in der christlichen Tradition das Auge selbst zum Sinnbild Gottes. Das leibliche Auge allerdings wird im Mittelalter als Organ der Sünde betrachtet. Unter dem vorherrschenden Primat des Wortes ist das diesseitige Verhältnis zur visuellen Wahrnehmung von äußerster Skepsis gekennzeichnet. Das geistige Durchdringen des Gesehenen wird spätestens seit der Renaissance ein unmissverständlicher Hinweis auf den Künstlerberuf. Gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als bei vielen Künstlern die Erkundung des Irrationalen sowie die kritische Auseinandersetzung mit ihrer Zeit

mehr Gewicht bekommen, wird das seherische Moment besonders betont. Man denke nur an Werke der Symbolisten oder Surrealisten.

Eine suggestive, bannende Wirkung bekommt der Blick in der Frontalität. Die direkte Form der Begegnung *von Angesicht zu Angesicht* erzeugt eine unausweichliche Verbindlichkeit des Blickaustausches. Ein eindrucksvolles Beispiel hierfür ist der überdimensionale Porträtkopf einer schwarzen Frau der französischen Fotokünstlerin Valérie Belin. Dieser eindringliche Blick, dem man kaum standhalten kann, beängstigt und fasziniert gleichermaßen. Er bindet den Betrachter unentrinnbar und schafft gleichzeitig eine unaufhebbare Distanz. Neben der Schwarz-Weiß-Fotografie von Valérie Belin finden sich in der Ausstellung weitere Porträts, die unterschiedliche Ansätze in diese Richtung aufweisen. Gleich einem Comiczeichner stilisiert der Londoner Gegenwartskünstler Julian Opie mit einfachen Punkten und Strichen die Gesichter der Dargestellten. Seine Suche nach der Reduktion auf wesentliche Merkmale einer Person hat ihn zu einer unverwechselbaren Bildsprache geführt, die zwischen Piktogrammen, Icons und Personifikationen jongliert. Ein schönes Beispiel der Porträtkunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts stellt das Bildnis der Tochter (1899) des Münchner Malerfürsten Franz von Lenbach dar. Er wurde einst als *Augenmaler* und *Seelenleser* gefeiert und gilt als einer der bekanntesten Porträtisten seiner Zeit. Eine eminente Rolle spielte das Porträt auch im Werk des etwa zwei Jahrzehnte jüngeren, aus Ostpreußen stammenden Künstlers, Lovis Corinth. Er zählt zusammen mit Max Liebermann und Max Slevogt zum so genannten Kleeblatt des deutschen Impressionismus. Präsentiert wird in der Ausstellung eine der Versionen des beliebten biblischen Motivs der *Susanna im Bade* (1909). Die Übergriffe der beiden Alten gegenüber Susanna inszeniert Corinth als dramatischen Voyeurismus mit kraftvoller Spannung.

Das Wort im Bild

Wort und Bild sind von einem wechselreichen Verhältnis und einer nahezu unendlichen Geschichte geprägt. Sieht man von den Bildalphabeten ab, so findet sich schon in den Figurengedichten der Antike oder den Textfiguren des Barocks eine enge Verbindung von Schrift und Bild. Eine moderne Form von Textbildern zeigen die um 1900 angestellten Experimente der französischen Schriftsteller Stéphane Mallarmé und Guillaume Apollinaire. Im 20. Jahrhundert übernimmt die bildende Kunst Elemente des Sprachlichen und die Literatur findet zur bildhaften Gestaltung. Für den Kubismus, Futurismus und Dadaismus werden

Buchstaben, Wortfragmente bis hin zu Textcollagen wichtige visuelle Bestandteile mit eigenständigen Qualitäten. Die avantgardistischen Bewegungen sehen sich vom Zwang befreit, die Wirklichkeit abzubilden. In diesem Sinne sind Schriftzeichen zwar erkennbar und lesbar, fungieren aber losgelöst von ihrer Bedeutung als Zeichen in neuen Referenzsystemen. Eine wegweisende Persönlichkeit im Zusammenhang mit dem Wort-Bild-Diskurs ist Marcel Duchamp. Er führt visuell-verbale Mischformen ad absurdum und bricht alle Tabus in Bezug auf die Verwendung von Wort und Bild. Die Idee, das Konzept selbst wird zum Kunstwerk erhoben.

Neue Definitionen des Kunstbegriffs, die Aufsplitterung in unterschiedlichste Ideen und künstlerische Praktiken führen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer durchdringenden Wechselwirkung von Verbalem und Visuellem. In den 1950er und 1960er Jahren sind es primär zwei Strömungen, die die Sprache als *Material* in ihrer Kunstproduktion einsetzen. Die Vertreter der konkreten oder visuellen Poesie stellen die visuellen und akustischen Elemente der Sprache ins Zentrum, während die französischen Lettristen die so genannte Buchstabendichtung, die Lautmalerei und die Übersetzung von Texten in Zeichen- oder Rätselbilder ausarbeiten. Als Begründer des Lettrismus gilt Isidore Isou. Von ihm werden in der Ausstellung zwei Arbeiten präsentiert. Das eine ist ein Rätselbild (1952), das andere (1961) erinnert an islamische Kalligrafien und spielt mit deren ästhetischer Wirkung. Den Lettristen schließt sich auch der Liechtensteiner Künstler Roberto Altmann an, der 1965 Mitbegründer des *Centre de l'art et de la recherche lettriste* in Paris wird. Die Einbindung der Schrift bleibt zeit seines Lebens werkbestimmend, wie die Textcollage *Notes de lecture II* aus dem Jahr 1989 zeigt. Altmann ist auch Herausgeber zahlreicher druckgrafischer Editionen. Aus einer dieser Kunsteditionen wird das Schreibmaschinengedicht *Le rire d'Altmann* (1973) von Henri Chopin gezeigt. Chopin ist zwischen visueller Poesie und lettristischer Praxis angesiedelt. Besondere Aufmerksamkeit erhalten zu Lebzeiten vor allem seine Klangwerke.

Der bekannteste und umfangreichste Teil der Sammlung des Kunstmuseums Liechtenstein widmet sich der Arte Povera. Da die Arbeiten dieser Bewegung der italienischen Moderne meist installativ ausgerichtet sind, konnten aufgrund der räumlichen Situation der RLB Kunstbrücke diese Positionen leider nur in beschränktem Ausmaß eingebunden werden. Präsentiert werden Werke von Michelangelo Pistoletto und Giulio Paolini, die sich auf die optische Wahrnehmung beziehen. Im Bereich des Wortes finden sich zwei Buchstabenbilder von Alighiero Boetti:

normale e anormale (1987) und *fortuna e sfortuna* (1991). Die gestickten Wortspiele, denen meist Dualismen zugrunde liegen, zählen seit den frühen 1970er Jahren neben den Weltkarten und Zeichenstickereien zu Boettis bekanntesten Arbeiten.

Die Grammatik der Geste

Im Allgemeinverständnis bedeutet Geste die Kommunikation mit den Händen, während die Gebärde Körperbewegungen meint. Gebärden begleiten die verbale Verständigung meist unbewusst. Im Gegensatz dazu stehen die bewusst geformten Handzeichen, die sinnbildlich zu verstehen sind. Diese symbolischen Gesten müssen aber immer in der jeweiligen Verortung ihres Kulturkreises, ihres historischen und ideologischen Hintergrundes gesehen werden. In der Kunstgeschichte sind Gesten ein bedeutungsschwerer Bestandteil ikonographischer Programme, die entsprechend intensiv analysiert und erforscht werden. Ihre Entschlüsselung stellt eine wichtige Voraussetzung beim Lesen eines Kunstwerkes dar. Während in der antiken Rhetorik Gesten zur Unterstreichung und Inszenierung der Reden eingesetzt wurden, ersetzen sie in der bildenden Kunst als codierte Zeichen die Sprache. Bereits in Antike und Mittelalter waren Gesten aber auch Teil von Rechtshandlungen und als solche im Rechtssystem verankert. Mit allgemeingültigen Gesten wie dem Handschlag wurden seit jeher Verträge politischer oder privater Natur besiegelt. Noch heute kommt diesem Akt in der Politik eine medienwirksame Bedeutung zu. Eine Geste, die ebenfalls seit Jahrhunderten besteht ist die Schwurgeste. Dabei werden drei Finger der rechten Hand erhoben. Den Fingern kommt ursprünglich eine vom Segensgestus abgeleitete symbolische Bedeutung zu: Der Daumen steht für Gottvater, der Zeigefinger für Christus und der Mittelfinger für den Heiligen Geist. Joseph Beuys greift diese Dreifingerhaltung in seiner Lithografie *Schwurhand* (1980) auf und hinterfragt sie im politischen Kontext seiner Zeit sowie seiner eigenen Vergangenheit bei der deutschen Luftwaffe. Der Künstler Georg Herold hingegen spielt gerne ironisch mit gestischen Motiven. Die Arbeit *What a Life* (2005) zeigt einen knallgelben Boxhandschuh über einem aufrechten Ziegelstein. Das aussagekräftige Bild verbinden wir automatisch mit Kraft und Willen. Gleichzeitig erinnert der Boxhandschuh an die geballte Faust, die seit dem 19. Jahrhundert als Symbol für die Arbeiterbewegung gilt.

Eine besondere *Beredsamkeit des Leibes* kommt dem Tanz zu. Als Ausdruck komplexer Körperbewegungen und Synonym für Lebensfreude ist

der Tanz in der bildenden Kunst ein beliebtes Motiv. Die gezeigte Zeichnung *Trois femmes* (1932) von Le Corbusier mischt tänzerisches Treiben mit kämpferischem Ausdruck. Die Figuren bewegen sich im Raum, ihr dynamischer Rhythmus definiert die Bildfläche. Der Bildraum folgt den Körperkonturen und wird durch den Bewegungsradius derselben eingegrenzt. Auf die starren Strukturen des klassischen Balletts scheint das Objekt *Elsa* (1995) von Rebecca Horn zu verweisen. An langen Messingketten hängen zwei Ballettschuhe, die sich gleich einem Uhrwerk stetig auf und ab bewegen. Ihre beweglichen Apparaturen, künstlich erweiterten Körpergliedmaßen und kinetischen Rauminstallationen sprechen eine ruhige, poetisch-assoziative Sprache, die sehr stark mit alltäglichen Symbolen und Zeichen arbeitet.

Der größte Teil der Tafelbilder im Bereich der Geste widmet sich der Malerei selbst. Eine zentrale Position der gestischen Malerei bilden die gegenstandslose Malerei des Informel und der Abstrakte Expressionismus. Sie verbreiten sich in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg ausgehend von Paris und dem amerikanischen Westen als das neue Credo der Avantgarde. Beispielhaft dafür stehen die Arbeiten *Grand vernis II* (1982) von Antoni Tàpies und *Ros Pot finde ich gut* (1996) von Fred Thieler. Der deutsche Künstler Thieler und der vor kurzem verstorbene Spanier Antoni Tàpies folgen früh diesem Puls der Zeit und gelten als bedeutende Vertreter des Informel. A. R. Penck, eigentlich Ralf Winkler, stellt Strichmännchen als archaisches Urmotiv in den Mittelpunkt seines Schaffens. Jenseits konkreter Interpretierbarkeit führt er uns im großformatigen Gemälde *Tskrie-Strike* (1984) die suggestive Macht künstlerischen Ausdrucks vor Augen.

EIN LEITUNG

Hermann Strasser

Emeritierter Professor für Soziologie der Universität Duisburg-Essen

Eigentlich ist der Mensch ein ebenso armseliges wie erfinderisches Wesen. Schon gar nicht ist er von dieser Welt, denn er gehört zwei Welten an: der Natur und der Kultur.

Der Mensch tritt nicht wie der Hund oder die Katze in eine Welt, die weitgehend durch den Instinktapparat festgelegt ist. Die menschlichen Instinkte sind weder spezialisiert noch auf eine artspezifische Umwelt ausgerichtet. Das neugeborene Menschenkind findet keine Menschen-Welt vor. Es muss sich diese, seine Welt erst durch eigenes Handeln und Orientieren schaffen. Oder wie der Schriftsteller Paul Valéry es ausdrückte: „Der Mensch muss all das erst erlernen, wofür er geschaffen ist.“ Seine Sinne des Sehens, Hörens, Riechens, Tastens und Schmeckens reichen dazu nicht aus. Bei der Lösung dieser Aufgabe kommt ihm vor allem seine zweite Natur, die Kultur, zu Hilfe. Ohne sie wäre die Krone der Schöpfung, derer sich der Mensch so sehr rühmt, bestenfalls eine Zipfelhaube.

In diesem kulturellen Unterfangen spielen der Blick, das Wort und die Geste eine zentrale Rolle. Denn der Mensch ist ein Augentier, wie ihn auch der Zoologe Desmond Morris beschrieben hat. Während Hund und Katze sich als Nasentiere entpuppen, steckt das menschliche Augentier sein Territorium, seine Lebenswelt, nicht durch Duftmarken, sondern durch Visitenkarten ab. Dazu gehören Namensschilder ebenso wie Zäune, Farben, Kleidung und andere sichtbare Zeichen wie Buchstaben, Graffiti oder Kunstgegenstände.

Bestandteile dieser Visitenkarten sind nicht nur das Wort und die Sprache, in der sich der Mensch verbal äußert, sondern auch der Blick und die Gesten sowie die damit verbundenen Symbole. Mit deren Hilfe verständigt er sich, das heißt, nimmt nicht nur wahr, sondern sendet auch Signale, Botschaften aus. Diese intime Verbindung von Wort, Blick und Geste kann zum Dialog, aber auch zur Auseinandersetzung führen. Bezeichnet ein Mensch einen Anderen als „Trottel“, dann wird der Blick, nicht zuletzt der Gesichtsausdruck der beiden entscheiden, ob die daraus resultierende Geste in einem „Faustschlag ins Gesicht“, im „Verlassen des Raumes und Zuknallen der Tür“ oder in „einem lauten Austausch verbaler Beleidigungen“ endet. Mit anderen Worten, der Mensch kommuniziert, so oder so. Er ist ein Kommunikator.

DER BLICK

Hermann Strasser



Das Augentier Mensch grenzt seine Lebenswelt nicht durch Duft, sondern durch sichtbare Symbole ab. Diesen Symbolen liegen moralische Werte und Verhaltensregeln zugrunde. Auf Grund seiner unspezifischen Organausstattung kann der Mensch ohne diesen kulturellen Bezugsrahmen, der seine Lebensweise definiert, nicht leben, wie die Beispiele von Wolfskindern und von Kaspar Hauser demonstrieren. Schon gar nicht könnte so eine menschliche Gesellschaft funktionieren. Nur Geisteskranke und Götter befinden sich außerhalb dieses Rahmens. Und doch tritt der Mensch erst durch das Sehen, das bildliche Wahrnehmen, das ihm die Augen beschere, in diese Welt ein und wird Teil von ihr. →



So wie das Auge Flächen und Konturen braucht, um etwas zu erkennen, benötigt unser Gehirn, unser Gedächtnis, Bilder aus unserer Vergangenheit, die uns, die mich als Ich begreifen lassen. Nicht nur Künstler und Wissenschaftler, die Menschen im Allgemeinen haben ein gemeinsames Ziel, nämlich die Welt zu erkennen und auszudrücken.

Das Auge erkennt die Welt, nimmt sie visuell wahr, und der Blick sendet Signale aus, die als Botschaft gemeint sind und als solche beim Anderen ankommen (sollten). In Österreich und Bayern umschreibt man den Augenausdruck gerne mit „dreinschauen“. Und dreinschauen tut man entweder gut oder schlecht, misstrauisch oder fröhlich, betroffen oder erfreut. Mit dem Hinschauen und dem Dreinschauen erschaffen wir das, was wir sehen. Nicht ohne Grund bezeichnen daher Psychologen gerne die Augen als „Spiegel der Seele“. Natürlich ist für die Wahrnehmung auch die jeweilige Perspektive der Betrachtung, der Blickwinkel, entscheidend. Und so verbindet sich im Augen-Blick die eher passive, nichtsdestoweniger selektive Wahrnehmung durch das Sehorgan im Sinne von Betrachten, Anschauen und visuellem Erfassen mit der aktiven Sichtweise, der Miene, dem Mienenspiel des menschlichen Gesichts. Mit anderen Worten, der Sehvorgang verändert die Welt, die wir wahrnehmen und die von anderen wahrgenommen wird.

Freilich ist „wahrnehmen“ nicht gleichzusetzen mit etwas „für wahr nehmen“, wie auch der juristische Begriff des Augenscheins illustriert, der sich auf den Zustand eines Sachverhalts durch die persönliche Sinneswahrnehmung über Sehen, Fühlen, Hören und Schmecken bezieht. Etwas für wahr nehmen setzt in den meisten Fällen zunächst das Verstehen des Wahrgenommenen voraus. Aber wie kommt das für wahr Genommene zustande?

Wir Menschen entbergen, um eine Idee des Entwicklungspsychologen Jean Piaget aufzugreifen, die Wirklichkeit mit Hilfe der Sprache. Wissenschaftler tun das durch die von ihnen ersonnenen Begriffe und die zu verbalen Gedankengebäuden gegossenen Theorien. Am Anfang war das Auge, nicht das Wort, denn die Wirklichkeit wird in unserem Kopf geboren.

So ist auch nicht verwunderlich, dass das wahrnehmende Auge und der signalisierende Blick in vielfacher Weise Eingang in die deutsche Sprache gefunden haben: Da ist die Rede vom Anblick, Einblick, Überblick, Ausblick, Durchblick, Rückblick, Rundblick und Blickkontakt, aber auch vom Schlafzimmerblick, Silberblick und Seitenblick bis hin zum Lichtblick, Röntgenblick, Weitblick und dem bösen Blick. Sie alle entfalten beredte Blickmuster als Wortbausteine. Diese Bausteine gehen schließlich ein in ganze Sätze, in denen vom Chef mit dem richtigen Blick für die besten Mitarbeiter ebenso die Rede ist wie vom Ankömmling, der den Blick durch den Raum oder die Landschaft schweifen lässt. In anderen Zusammenhängen ist jemand bestimmten Blicken ausgesetzt, senkt den Blick oder

erhascht gar einen Blick, auch wenn man das nicht immer gleich auf den ersten Blick erkennt.

Viele dieser verbalen Bausteine oder Redewendungen, wie man heute sagen würde, gehen zurück auf Rituale, Sitten und Bräuche vieler Völker, in denen man an die Macht z. B. des bösen, weil direkten Blickes glaubte. So verwundert es nicht, dass es auch Augenblicksgötter wie die römischen Sondergötter gab, die durch eine besondere Unmittelbarkeit charakterisiert waren.

Der Blick hat offenbar mit Aufmerksamkeit zu tun. Jedenfalls kündigt das Auge das durch seine Ausrichtung auf einen Gegenstand an. Auch wenn manchmal ein Augenblick genügt, um die Aufmerksamkeit des Betrachters zu wecken und seine Neugier zu beflügeln. So kommt die filmische Komödie „The Artist“ in schwarzweißen Bildern praktisch ohne Worte aus, um eine Liebesgeschichte allein in Blicken und Gesten überzeugend darzustellen. Der Blick ist also keine bloße sinnliche Ouvertüre, sondern Anstoß zu einer ausführlichen Anschauung, ja gewissenhaften Prüfung dessen, was den Betrachter regelrecht angesprochen hat.

Auch der österreichische Kabarettist Georg Kreisler war von der Um- und Durchsicht der Augen seiner Körpermaschine so beeindruckt, dass er ihnen 1963 ein Lied, betitelt „Die Augen von meiner Maschine“, widmete:

*Ich hab eine Maschine gekauft
Mit Motor, Magnet und Feder
Ich habe sie ‚Helene‘ getauft
Das ist Mode, das macht heut jeder ...*

*Die zwei Augen von meiner Maschine
Blicken mir den ganzen Tag lang zu
Mit Verstand, mit Bedacht, mit Routine
Seh’n sie nach, ob ich das rechte tu*

*Manchmal böse – manchmal froh, manchmal so – manchmal so
Schaun sie ernst hin und her auf den Straßenverkehr
Und sind sehr konsterniert, wenn beinahe was passiert ...*

Porträtisten wie Otto Dix oder Farbmalerinnen wie Maria Lassnig haben sich nicht ohne Grund als Künstler ein Prinzip zu eigen gemacht: „Unsere Augen sollen denken.“ Getreu nicht nur der soziologischen Einsicht, dass der Mensch ein Augentier ist, das auch denken kann. Sondern auch getreu der Einsicht von Paul Klee: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“ Auch für Paul Cézanne war klar, dass unsere Eindrücke interpretiert werden müssten. Denn Kunst ist immer Neuschöpfung und zugleich Auseinandersetzung mit dem Bestehenden, dem Erlebten

und dem Erinnernten. Vielleicht hatte ja George Eliot, die Künstlerin mit dem männlichen Namen, mit ihrer Einsicht Recht, die sie schon 1856 formulierte, dass nämlich Kunst dem Leben am nächsten komme, weil sie eine Art sei, das Erleben zu verstärken. Weil die menschliche Natur keine unveränderlichen Gesetze kennt, können wir uns ständig selbst verbessern, allerdings um den Preis, dass wir immer unvollendet bleiben, und mit dem Trost, dass jeder von uns einzigartig ist. Der Mensch ist ein kultureller Anpasser.

Und so wird nach Otto Dix der Maler zum Auge der Welt. Wir erinnern, ersinnen und stellen uns immer vor, was wir in der einen oder anderen Weise schon gesehen, auch gerochen oder geschmeckt haben. Ohne unseren Verstand böte uns das Auge aber nur ein Sichtfeld voller Leerstellen. Sehen ist (wie) Kunst, denn was wir sehen, stellen wir uns vor. Und die Vorstellung erzeugt unser Gehirn. Der Kunst geht es vor allem um das Künden einer Wahrheit, Einsicht oder Erkenntnis – ausgehend von einem Blickwinkel und signalisierend eine Sichtweise. Sie bringt uns auf Sehwege und begleitet uns auf ihnen. Erst in zweiter Linie geht es ihr um das handwerkliche Können.



Valérie Belin
*1964 | *Untitled*
2001



Lovis Corinth
1858–1925 | *Susanna im Bade*
1909



Franz von Lenbach
1836–1904 | *Bildnis der Tochter Marion Lenbach*
1899



Alberto Giacometti
1901–1966 | *Tête d'homme*
um 1962

Aphoristisch pointiert ortet Lichtenberg den interessantesten Teil der Erdoberfläche im menschlichen Gesicht. Ähnlich scheint Alberto Giacometti beim Anblick eines Gesichts zu empfinden, wenn er emphatisch äußert: „Et l’aventure, la grande aventure, c’est de voir surgir quelque chose d’inconnu chaque jour, dans le même visage, c’est plus grand que tous les voyages autour du monde“.¹ Das Unbekannte im stets gleichen Gesicht zu ergründen, das Einmalige eines Gesichts zu ertasten, sich seiner Ähnlichkeit anzunähern – darin liegen für Giacometti jahrzehntelang entscheidende Impulse zur künstlerischen Arbeit. Giacomettis Entschluss, sich dem Modellstudium zuzuwenden, führt 1935 zum Bruch mit den Surrealisten. Porträtbüsten seines Bruders Diego bilden den unmittelbaren Anlass. Breton zeigt sich empört: „Ein Kopf, jedermann weiß doch, was ein Kopf ist!“ Seinerseits entrüstet über die Anmaßung zitiert Giacometti diesen Satz oft.² Denn ihm wird beim Versuch des Porträtierens der Kopf „etwas vollständig Unbekanntes“.³ Die Wichtigkeit, die der Künstler nun der realen, beobachteten Wirklichkeit zumisst, ist mit dem Gestaltungsprozess der Surrealisten nicht mehr vereinbar. Und die fortan immer wieder erlebte Unmöglichkeit, die Erscheinung der Wirklichkeit, das „Grunderlebnis der Wahrnehmung des Anderen“⁴ zu erfassen, bildet den Anreiz einer obsessiven Suche: „Ich weiß [...], dass es mir ganz unmöglich ist, [...] einen Kopf zu modellieren, zu malen oder zu zeichnen, so wie ich ihn sehe, und doch ist es das Einzige, was ich zu tun versuche“.⁵ Doch das vermeintlich stete „Fehlschlagen“ wird für den Künstler „zu etwas Positivem“.⁶

Was sich auch in der Zeichnung *Tête d’homme* dem Auge des Betrachters darbietet, erscheint somit als Resultat eines äußerst produktiven Zweifels. In der Schaffensperiode nach 1956, in die

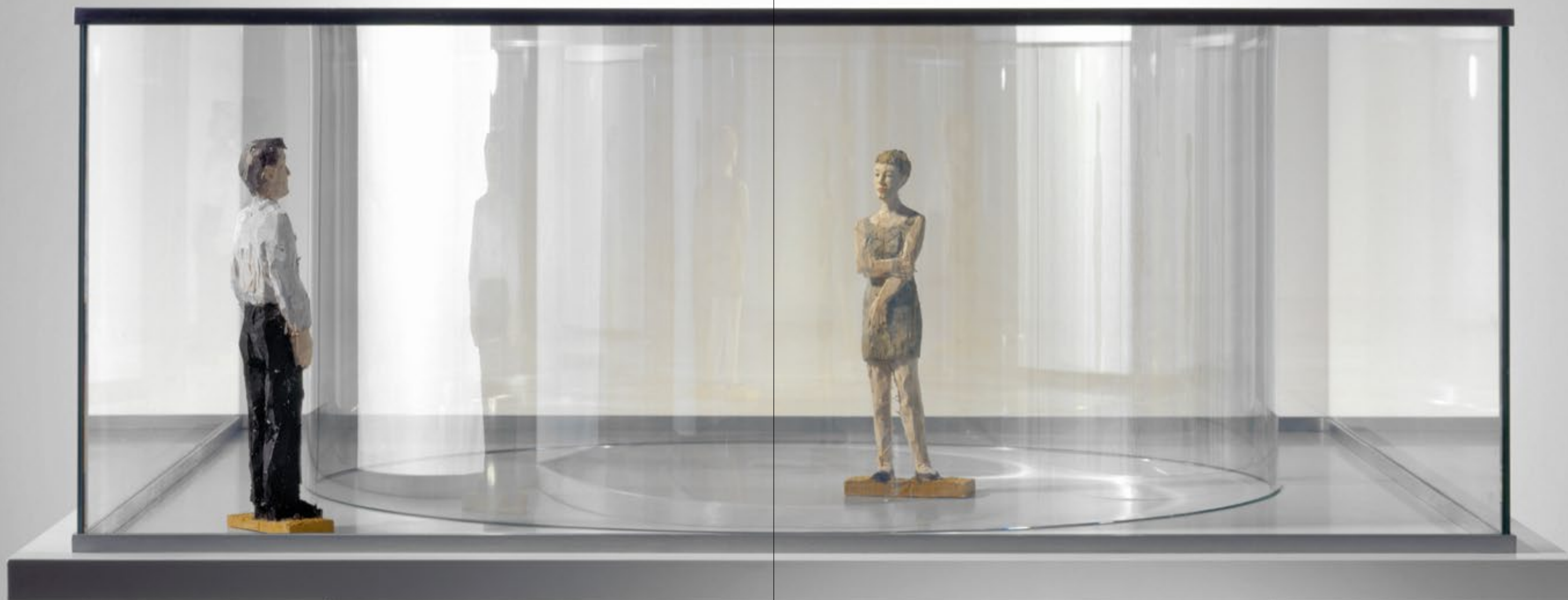
auch diese Zeichnung gehört, erfährt Giacomettis Interesse für das menschliche Gesicht eine neue Entwicklung: „Im Auge erkennt er die lebendige Wirklichkeit des Anderen“.⁷ Die Gestaltung des Blickens über das Individuelle hinaus und das dieser Gestaltungsabsicht widersprechende Bemühen um Ausdruck der Individualität angesichts des Gesichts des Japaners Isaku Yanaihara lösen 1956 eine Schaffenskrise aus, die bis ans Lebensende des Künstlers andauert. Giacomettis Bemühen um gültige Formulierungen für Kopf, Gesicht und Blick des Menschen äußert sich hier in der Konzentration auf den gewichtigen Kopf. In sich mehrfach wiederholenden, rasch hin und her schwingenden Gesten umkreist der Künstler das beinah vollkommene Oval des Kopfes, die hervortretenden Backenknochen oder die Wölbung der Stirn. Die Rundform wiederholt sich im Bereich der Augen: Augenbrauen, -wölbung und -höhle werden zu einem Oval zusammengefasst. Kreisende, senkrechte und waagrechte weit ausführende Linien und Striche vereinen sich links zur Iris und punktförmigen Pupille. Rechts sind sie durch ein aufgelockertes, doch nicht minder verschlungenes Liniennetz markiert. Mit dem Verzicht auf strenge Frontalität bleibt eine direkte Konfrontation mit dem Betrachter aus. Leicht abgewandt und emporgehoben, scheint der Blick des Mannes in eine unbestimmte Ferne gerichtet und zugleich nach innen gekehrt. Gerade der Kugelschreiber als Zeichenstift verstärkt die Präsenz des Künstlers und macht den Gestaltungsvorgang unmittelbar fassbar: Das Einkreisen in schnellen Gesten, das Zögern, Präzisieren, die Skepsis und der erneute Versuch bleiben als dynamischer, sich verdichtender Prozess im Porträt sichtbar.

Maria Smolenicka

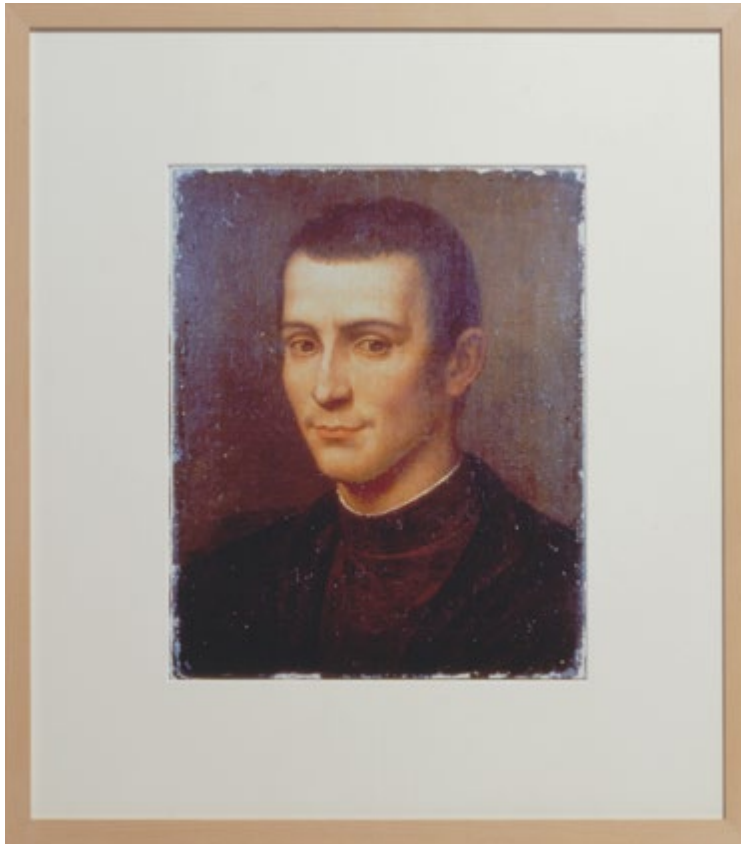
- 1 Alberto Giacometti, zitiert nach André Pardinand: Entretien avec Giacometti, in: Alberto Giacometti, Ausst.-Kat. Kunsthhaus Zürich, 1962/63, S. 15
- 2 Simone de Beauvoir hat die Worte André Bretons und Giacomettis überliefert, in: In den besten Jahren. Reinbek bei Hamburg, 1961, S. 416–419; Giacometti, Alberto: Brief an Nene Matisse, 28. Februar 1948. In: Alberto Giacometti. Ein Klassiker der Moderne 1901–1966, Ausst.-Kat. Bündner Kunstmuseum, Chur, 1978, S. 57
- 3 Alberto Giacometti: Brief an Pierre Matisse, 28. Februar 1948, in: Alberto Giacometti. Ein Klassiker der Moderne 1901–1966, Ausst.-Kat. Bündner Kunstmuseum, Chur, 1978, S. 57
- 4 Reinhold Hohl, Alberto Giacometti, Stuttgart, 1987, S. 107
- 5 Alberto Giacometti im Gespräch mit Peter Selz, in: New Images of Man, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York, 1959. Deutsch in: Transform BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Kunstmuseum und Kunsthalle Basel, 1992, S. 109
- 6 Alberto Giacometti zitiert nach Pierre Dumayet, in: Über die Schwierigkeit, einen Kopf zu machen, Giacometti, in: Louis Aragon u. a.: Wege zu Giacometti, München, 1987, S. 36
- 7 Wie Anm. 4, S. 211

Alberto Giacometti
1901–1966 | *Ateliertisch des Bildhauers*
nach 1950





Dan Graham
*1942
Cylinder Inside Cube
1986



Matts Leiderstam
 *1956 | *Before and After*
 1999



Julian Opie
 *1958 | *Monique Housewife/Businesswoman 10*
 2004



Meret Oppenheim
 1913–1985 | *Gespenst mit Leintuch*
(Spectre au drap)
 1962



Giulio Paolini

*1940

Da „Vedo (La decifrazione del mio campo visivo)“
1969

Giulio Paolini gehört zu jener Gruppe von Künstlern, die unter dem Begriff *Arte Povera* internationale Bedeutung erlangten. In seinem Werk sind das Kunstwerk selber und seine Umstände immer wieder Thema: So befragte er das Bild zunächst als Gefüge heterogener Elemente (Leinwand, Rahmen, Bildfläche und -träger, Titel) und weitete sein Themenfeld schließlich aus auf die Identität des Künstlers und des Betrachters, auf die Sprache und den Blick. Die abgebildete Arbeit bezieht ihre Anregung aus der ersten Version von *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, die Paolini am 15. Juli 1969 auf mehreren an der Wand seines Ateliers befestigten Bogen Papier realisierte, indem er darauf eine Unmenge von Bleistiftpunkten zeichnete, die der „Menge an Raum“ entsprach, die er vor sich hatte. „*Vedo*“, so der Künstler, „ist das abstrakte und konzeptuelle Schema des Blicks, die Übersetzung des Sehens in einen metrischen Wert.“

Die neun in knappem Abstand zueinander angeordneten Papierquadrate, aus denen sich *Da „Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)“* zusammensetzt, sind Fragmente ebendieses Konvoluts; jenes im Zentrum ist zudem Träger einer in ebenfalls neun Teile zerschnittenen Fotografie, welche die Entstehung der ersten Fassung von *Vedo* dokumentiert, während die darauf gezeichneten Bleistiftpunkte jenen ursprünglichen Moment wiederholen und erneuern. „Die Hand des Künstlers führt das gleiche Werk zu zwei verschiedenen Zeitpunkten aus: Beim ersten Mal wird sie vom Auge der Kamera erfasst; beim zweiten Mal ‚dechiffriert‘ sie ein schon erfolgtes Geschehen.“ (Giulio Paolini)

Maddalena Disch

Mica leitet sich von dem lateinischen Verb „micare“ ab: funkeln, strahlen, schimmern. In zarten Nuancen schimmern je nach ihrem Eisengehalt eine Vielzahl von Glimmerschuppen farblos, in Lichtgrün, in zartem Rosa auf einer mit Acryl grundierten Leinwand, gespannt auf einen Keilrahmen. Die aufgestreuten scharfkantigen Glimmerschuppen bewirken – verstärkt durch Lichtreflexionen – eine äußerst haptische, sensible und bewegte Oberfläche, die einen sehr malerischen Charakter besitzt.

Doch anders als in der Malerei entstehen die changierenden Farbnuancen hier nicht mittels der Farbe, sondern mittels des Materials. Wie viele Künstler seiner Generation hinterfragt auch Michelangelo Pistoletto eine seit der Renaissance für lange Zeit gültige Forderung an die Malerei, Illusionen von Materialoberflächen in den Bildern allein mithilfe der Farbe zu erzeugen: An ihre Stelle tritt nun das Reale, das Material. Standen die Maler des Impressionismus noch vor der Frage, wie sie das flirrende Licht einfangen können, überwindet Pistoletto hier die Malerei als Ort der Repräsentation, indem er mit *Mica* einen Ort der Lichtreflexion schafft. Die optische Lebendigkeit entsteht durch ein Zusammenspiel von Licht und Glimmer. Statik wird durch Dynamik ersetzt.

Pistoletto erschafft hier einen Ort der unmittelbaren Wahrnehmung und nicht wie in den Spiegelbildern einen, in dem der Mensch sein eigenes Abbild und die Welt erkennt. Er selbst bezeichnet seine *Mica*-Bilder als „Tiere“: „Die Mica Bilder sind geformte Spiegel – die ich Tiere nannte, da sie die Wahrnehmung unmittelbar anregen, während die Spiegelbilder eine menschliche und intellektuelle Wahrnehmung erfordern.“¹

Als Ort der Darstellung ist die Bildfläche obsolet geworden: Durch die vielen Partikel auf der Oberfläche verweigert sie sich jeder bildlichen Festlegung und wird selbst zum Objekt: „Meine Arbeiten wollen nicht die Konstruktion oder der Bau neuer Ideen sein, wie sie auch nicht Objekte sein wollen, die mich darstellen, die ich anderen aufdrängen oder mit denen ich mich anderen aufdrängen will, sondern es sind Objekte, durch welche ich mich von etwas befreie – es sind keine Konstruktionen, sondern Befreiungen – ich betrachte sie nicht als hinzugefügte, sondern als *Minus-Objekte*, womit ich meine, dass sie eine Wahrnehmungserfahrung mit sich bringen, die endgültig in die Außenwelt gedrängt worden ist.“²

Die erste *Mica*-Arbeit von 1966 wurde als Teil der Serie der *Minus-Objekte* im Atelier von Pistoletto ausgestellt. Von 1966 bis 1970 entstanden weitere Versionen in Farbe und Größe divergierend.

Robin Hemmer

1 Michelangelo Pistoletto zitiert nach Germano Celant, „Intervista con M. Pistoletto“, in *Pistoletto*, Venedig: Palazzo Grassi, 1976, S. 97
2 Michelangelo Pistoletto, „Die Minus-Objekte (1966)“, zitiert nach: Nike Bätzner, *Arte povera. Manifeste, Statements, Kritiken*, Dresden 1995, S. 211 f.



Michelangelo Pistoletto
* 1933

Mica
1966

Man Ray hat ein ungewöhnlich vielfältiges Werk hinterlassen, das nahezu alle künstlerischen Techniken umfasst. Seine Fotografien etwa gelten als Ikonen ihrer Gattung, genauso wie seine skulpturalen Objekte. Trotz seiner Nähe zu den Avantgarden seiner Zeit hielt er die Alten Meister für unanfechtbar: „Man kann es nicht besser machen als die Alten Meister, man kann nur anders sein.“

Das Porträt zeigt einen Mann im Profil. Der Farbton der Haut changiert in Grautönen, die Konturen sind, gemessen an der Größe des Kopfes, verhältnismäßig stark angelegt und teilen das Gesicht in eigentümliche Segmente. Wer porträtiert worden ist, lässt sich nicht erkennen. Der Titel gibt den Hinweis: *Portrait imaginaire d'Arcimboldo*.

Giuseppe Arcimboldo († 1593) war eine der rätselhaftesten Künstlerpersönlichkeiten des 16. Jahrhunderts. Als Hofkünstler am Hofe der Habsburgerkaiser fertigte er zahlreiche Porträts von skurriler Anmut: ein Kürbis als Gesicht, Birnen als Nasen, Äpfel als Wangen, Blumen- und Früchtekörbe als Hüte. Seine Bilderfindungen waren gemeinsam mit den fantasievollen Figuren des Niederländers Hieronymus Bosch (1450–1516) wichtige Inspirationsquellen für den Surrealismus.

1924 verschaffte André Breton in seinem Manifest des Surrealismus für die Bildkünste und die Dichtung dem Unterbewussten, Unwirklichen und Über-Realen eine theoretische Grundlage.

Man Ray, der zu dieser Zeit schon in Paris lebte, gehört neben Max Ernst zu den bekanntesten Mitgliedern dieser Gruppe. Sein Porträt ist eine Hommage an Arcimboldo, den Alten Meister. Darüber hinaus setzt sich Man Ray auf seine Weise mit dessen Werk auseinander. Farblich gleicht er das Gewand an den von ihm gestalteten Rahmen an. Auch greifen die Farbtupfer die Struktur der Hartfaserplatte auf. Die Bedeutung, die die gemalten Materialien bei Arcimboldo haben, wird in dieser Gegenüberstellung vorgeführt. Man Rays künstlerische Haltung wird deutlich, wenn er von der Malerei spricht: „Ich male, was nicht fotografiert werden kann (...) Bei einem Traum etwa oder einem Impuls aus dem Unbewussten muss ich mich der Zeichnung oder der Malerei bedienen.“

Robin Hemmer



Man Ray
1890–1976

Portrait imaginaire d'Arcimboldo
1953

DAS WORT

Hermann Strasser



Am Anfang war das Wort,
dann kam der Mensch
und machte sich seinen Reim darauf.

Was folgte, war eine Katastrophe,
Strophe für Strophe

versank die Welt in einem
sprachlichen DE-Lyrium.

→



Ist das so? Dafür spricht, dass wir uns scheuen, zuzugeben, dass wir für alles, was wir tun, so viele Worte brauchen. Mensch sein heißt, um den Interaktionsforscher Erving Goffman zu Wort kommen zu lassen, die Sprache zu gebrauchen und von ihr gebraucht zu werden. Lange bevor der erste Mensch seine Füße auf diese Erde setzte, trieb ein triebhaftes Wesen sein fast zwangloses (Un-)Wesen. Es genoss eine schier grenzenlose, heute würde man sagen: eine narzisstische Freiheit und war niemandem untertan. Es schien, als sei es nur den Gesetzen der Natur ohnmächtig ausgeliefert.

Und doch war es nicht nur diese Natur, die dieses Unwesen veranlasste, als Liebender nicht bloß wie das Tiermännchen seine Empfindungen mit Lauten des Wohlbehagens zu begleiten. Nein, es wollte mit der Geliebten über seine Verliebtheit reden. Und es musste feststellen, dass der Preis für die Segnungen dieses Sprachbesitzes in einer Dämpfung seines Temperaments bestand. Die Sprache entpuppte sich aber als Voraussetzung, mit anderen Menschen in Beziehung zu treten, vor allem mit ihnen zu kooperieren, um zu überleben. Auf dem langen Marsch in die Zivilisation entdeckte dieses Wesen, dass es mit Worten den Dingen eine Bedeutung verleihen konnte – eine Bedeutung, die über die unmittelbare Erfahrung hinausreichte. Und es entdeckte, dass die Sprache, im Gegensatz zum Tierlaut, ihm ermöglichte, auch über Nichtanwesende(s) zu reden. Damit konnte der Mensch die Welt nicht nur beschreiben, sondern auch verändern, sich den Umständen anpassen.

Wir verdanken also dem Wort die Errettung aus dem triebhaften Gang alles Tierischen, denn der Weg der Zivilisation ist durch Worte gepflastert. Mit der Sprache begeben wir uns auf den Weg durchs Leben, indem wir uns verbal oder nonverbal verständigen, Dingen einen Namen geben, sie (be-)deuten, über deren Sinngehalt man sich durch Gepflogenheit oder Recht geeinigt hat.

Sinn stiften braucht aber Zeit, denn Kultur als Lebensweise hat vor allem mit Verstehen, Austausch, Verständigung, aber auch mit Stil zu tun. Diese Sinngebung ist das Werk der Gesellschaft, in der uns die Sprache rückwärts gewandt voranschreiten lässt. Wir können uns vom Stamm eines jeden Wortes nicht weiter fortbewegen, als dessen Wurzeln in der Geschichte, in unserer Lebensweise vergraben liegen. Oder haben Sie schon einmal versucht, sich in einer Phantasiesprache Anderen mitzuteilen und sich gar mit Anderen zu unterhalten?

Kein Mensch kann die Spuren dieser Kommunikationskanäle verlassen, so wenig wie er nicht nicht kommunizieren kann. Während die Menschheit fieberhaft versucht, die Sprache als Mittel zu gebrauchen, das man zu beherrschen glaubt, sind wir es selbst, die ihr tagtäglich dienen. Es ist wie mit den Kleidern: Machen Menschen Worte oder machen Worte Menschen? Beides trifft zu. Lässt man sich auf die Struktur der wörtlichen

Argumente ein, so erscheint der Mensch als ein intellektueller Abenteurer, der wissentlich oder unwissentlich durch das Reich der Kommunikation navigiert, während sich das Ideengeflecht um ihn herum ständig erweitert. Die Furchen der Sprache sind die Verkehrsadern unserer Normalität, die Wort und Tat, Blick und Geste, Sprache und Regel zu einer Einheit schmieden. Diese Fähigkeit zur Selbstorganisation lässt den Literaten Arno Schmidt von den Menschen als „Wortweltenerbauern“ träumen. Auch wenn für Sokrates das geschriebene Wort gegenüber der beseelten Rede des Wissenden nur ein Schattenbild darstelle und die Erfindung der Buchstaben das Vergessen, aber nicht die Erinnerung fördere.

Nicht ohne Grund betonte schon der Reformator Philipp Melanchthon, dass der Mensch zum Gespräch geboren sei, ganz im Gegensatz zu seinem kämpferischen Freund Martin Luther, der vor allem auf die Wucht seiner Persönlichkeit setzte. Was beide einte, war der Glaube, dass Wissen und Wirklichkeit sprachlichen Ursprungs seien. Dadurch übersetzten sie nicht nur die Heilige Schrift, sondern betteten sie auch in den Alltag der Menschen ein. So entstand ein moralischer Leitfaden, der das Verhalten der Menschen in der Alltagswelt normalisierte und zugleich die Erfindung des Hochdeutschen vorantrieb.

Ohne ein Regelwerk, in dem Worte, Blicke und Gesten gedeihen, hätte sich der Mensch im Chaos der Dinge und in der Vielfalt der Möglichkeiten kaum zurechtfinden können. Schon immer reduzierte die Norm die schier unendliche Komplexität der Welt auf ein menschliches, weil handhabbares Maß, wie Niklas Luhmann uns lehrte. Und so stellt sich die Norm als Ausgurt dessen dar, was dem Menschen biologisch vorenthalten wurde: als seine zweite Natur, die Kultur, als die Ordnung seiner Lebenswelt. Die Alltagswirklichkeit ist nicht das Produkt eines göttlichen Schöpfungsaktes, sondern das Ergebnis einer menschlichen Sinnmaschine.

Der menschliche Geist zerbrach also die natürliche Wirklichkeit und betrat das zerbrechliche Eis seiner Menschen gemachten Realität – und schuf die Norm, das Regelhafte. Wort für Wort erbaute er die Sinn-Welt, in der Wissenschaftler und Künstler bis heute noch dichten und deuten – mit dem Ziel, alle Ungereimtheiten der Welt zu entdecken und zu beseitigen.

In der Wissenschaft wie im Alltag entbergen wir die Wirklichkeit mit Hilfe der Sprache. Was sich nicht in Worte fassen lasse, existiere nicht – so wenig wie der Mensch in einer vorgegebenen Welt lebt, sondern sich seine Menschen-Welt selbst schaffen muss. Mit sprachlichen Konventionen wird gleichsam Sinn transportiert und die Welt interpretiert. Wörter sind Informationsspeicher, deren Medium heute zur eigentlichen Botschaft geworden ist, wie Marshall McLuhan argumentierte.

Weil auf diesen Gemeinplätzen regelmäßig Agitatoren und Demagogen auftreten, versammeln sich mitunter massenhaft Zuhörer vor den

Rednertribünen – selten zur Aufklärung, öfter zur Verwirrung, meistens zur Genugtuung. Da werden Bücher und Hexen verbrannt, Kunst als entartet diskriminiert, die fundamentalistischen Schwerter der Intoleranz ausgefahren und normative Grenzzäune errichtet. Alle Regime der Wörter-Welt besitzen diesen Schatz betörender Töne und Inhalte und verstehen ihn zu nutzen, wie auch die „political correctness“ und das von der Gesellschaft für deutsche Sprache in Wiesbaden gekürte „Unwort des Jahres“ beweisen. Denn die herrschende Sprache war schon immer die Sprache der Herrschenden.

Die Spuren dieses Deliriums reichen weit zurück, denn Worte erzeugen Bilder und übertragen deren Bedeutung in die Gedankenwelt, in der der Mensch bequem seine ideologischen Paläste bewohnt. So sicherten Jahrhunderte lang kirchliche Dogmen die Festungen der Mächtigen, und schier unüberwindbare Mauern beschützten und beengten den Geist der Eingeschlossenen. Jesus von Nazareth, die Ketzer und Martin Luther sind ebenso Beispiele wie Galileo Galilei mit seinem heliozentrischen Weltbild oder die Frauen, die auf die Selbstbestimmung über ihren Körper pochen.

Erst die gesellschaftliche Anerkennung erlöste sie aus der Hölle der normativen Verdammnis. Plötzlich wurden Tabubrecher zu Querdenkern, die Achtundsechziger zur historischen Notwendigkeit, Deutschland und Österreich zu Einwanderungsländern und in Österreichs Nationalhymne die „Heimat bist du großer Söhne“ zur „Heimat großer Töchter und Söhne. Auch wenn die Österreicher statt in „Bruderchören“ in Zukunft in „Jubelchören“ immerhin noch ihrem „Vaterland“ die Treue schwören. In den Menschen reifte die Erkenntnis, dass es ohne Gesellschaft kein abweichendes Verhalten, aber ohne das Abweichen von der Norm keine lebenswerte Gesellschaft gibt. Denn wir sind nicht normal, sondern außergewöhnlich – so wie aus dem Fremden Eigenes durch Identifikation wird und unsere Bilder, auch die der Künstler, von dieser Welt davon abhängen, wie wir die Welt anschauen, welche Sehwege wir beschreiten. Weil Sprache Realität ist, klären und verklären Worte das menschliche Bewusstsein, so wie Religionen auch Sprachen sind. In dieser Welt des Eindrucksmanagements ist der Wahrheitsgehalt der Worte oft unbedeutend, denn gleich einem Mythos sind rhetorische Konstrukte nicht so sehr wahr oder falsch, sondern wirksam oder unwirksam im Hinblick auf den gewünschten Eindruck.

So lassen sich auch Lügen wirksam in Worte kleiden, selbst wenn die Wortwahl verräterisch sein kann und den lügnerischen Chef oder Schüler, Ehemann oder Prominenten nicht selten entlarvt. Neben den Bausteinen der Ehre und der Konvention ist es nach Ansicht von Hans Kasper die Lüge selbst, die den gesellschaftlichen Kitt darstellt. Und so verwundert es nicht, dass der, der mehr spricht, auch mehr lügt, auch wenn Studien das immer erst im Nachhinein feststellen können. Worte sind normselige

Waffen, deren Wirkung in der medialen Gesellschaft durch Aufmerksamkeit nicht selten vervielfacht wird. Sie können Wahnvorstellungen auslösen und treiben die Gläubigen unbarmherzig an, für ihre Überzeugungen auch in den Tod zu gehen und dem Wahnsinn der Normalität zu huldigen.

Zweifel sind angebracht, ob wir gegen diesen Rausch der Worte in der Hochgeschwindigkeitsgesellschaft von heute gewappnet sind. Denn sie tauscht in raschem Tempo ihre Selbstbeschreibungen aus und tritt abwechselnd als Medien-, Informations-, Netzwerk- und Spaßgesellschaft, aber auch als individualisierte Kommunikationsgesellschaft und multikulturelle Gesellschaft auf. Sie liefert uns Worte und Bilder wie Fastfood ins Haus, auch wenn ihre Konsumenten am nächsten Tag schon nicht mehr wissen, was sie vorgestern gelesen oder gestern gesehen haben. In diesem Sinn entleerenden Delirium reden wir uns nicht selten die Welt schön und wissen zugleich, wie es um sie steht. Der Kranke hofft zu gesunden, der Arme träumt vom Wohlstand und der Gläubige vom Paradies. Blickten wir der Wahrheit ins Auge, würden wir erkennen: Die Welt will betrogen sein.

Sprache und ihre Wortbausteine erscheinen wie eine ewige Stadt, eine Baustelle, die niemals Vollendung findet, denn Sprache ist Gesellschaft, weil die Grenzen der Kommunikation die Grenzen unserer Zivilisation sind. Ob da noch Lord Byrons Ausspruch trösten kann: „Worte sind Dinge. Ein kleiner Tropfen Tinte, der wie Tau auf einen Gedanken fällt, schafft das, was dann Tausende, ja Millionen denken.“



Roberto Altmann
*1942
Notes de lecture II
1989

„Ein ganzes Leben damit zuzubringen, eine einzige Sprache auszuarbeiten? Ja! Eine neue Ausdrucksweise sollte dennoch sich ergeben: wenn nur der Weg der gleiche bleibt ...“¹ Als sich Roberto Altmann in den 1960er Jahren der Bewegung des Lettrismus in Paris anschloss, war dieser – als ursprünglich literarische Strömung – längst auch schon auf die bildende Kunst übergegangen: Der Begriff der *Hypergraphie* bezeichnet die Verbindung von Wort und Bild,² von Dichtung und Malerei. Wie sehr Altmann in dieser Bewegung verankert war, zeigt nicht nur die Herausgabe verschiedener Zeitschriften, wie z. B. *apeiros*, sondern auch die Tatsache, dass er zu den Gründern des *Centre de l'art et de la recherche lettriste* zählte. Seit der *Erfindung* der Collage bzw. des *Papier collé* durch Picasso und Braque (1912),³ spätestens jedoch seit dem Dadaismus, sind Buchstaben und Worte zu wesentlichen, von verschiedenen Künstlern immer wieder verwendeten Bestandteilen der bildenden Kunst geworden, wenn sich Wort und Bild letztlich auch als eigentlich entgegengesetzte Anliegen erweisen. Malerei, die geschrieben wird, oder Schrift, die gemalt wird? Mit der Visualisierung der Schrift und der Nutzung von Typographie und Schrift in der Malerei erwachsen dem Künstler neue Möglichkeiten, wird doch das Wort, als etwas Feststehendes, aus *objektiven* Buchstaben sich Konstituierendes, in den subjektiven, eine eigene Sprache sprechenden Bildzusammenhang eingefügt. Vor diesem Hintergrund der Verzahnung von Wort und Bild auf verschiedenen Ebenen ist der Einsatz von Geschriebenem in den Arbeiten Roberto Altmanns zu verstehen, auch wenn der Künstler in der vorliegenden Collage *Notes de lecture II* von 1989 noch einen Schritt weitergeht, in dem sich das Wort von Altmann auf den sinnfreien Schriftzug reduzieren lässt.

Bedrucktes und handbeschriebenes Papier, teilweise aus dem 19. Jh. und aus der Zeit von Napoleon, deckt den Bildgrund vollkommen zu. Im Überschreiben legt Roberto Altmann mit den eingefügten Schriftzügen eine weitere Schicht als zusätzliche Ebene darüber. Er übernimmt zwar den Duktus der scheinbar willkürlich zusammengesetzten Papierschnipsel, grenzt die nachträglich eingefügten Schriftzüge durch die Wahl der Farben – Orange, Gelb und Grün – zugleich aber auch wieder vom bereits Vorhandenen ab und schafft somit eine überaus spannende Verbindung zwischen dem geschichtsträchtigen Hintergrund und den aufgesetzten Schriftzügen. Im Aufziehen auf Holz wird der Eindruck von beinahe objektiver Räumlichkeit erweckt.

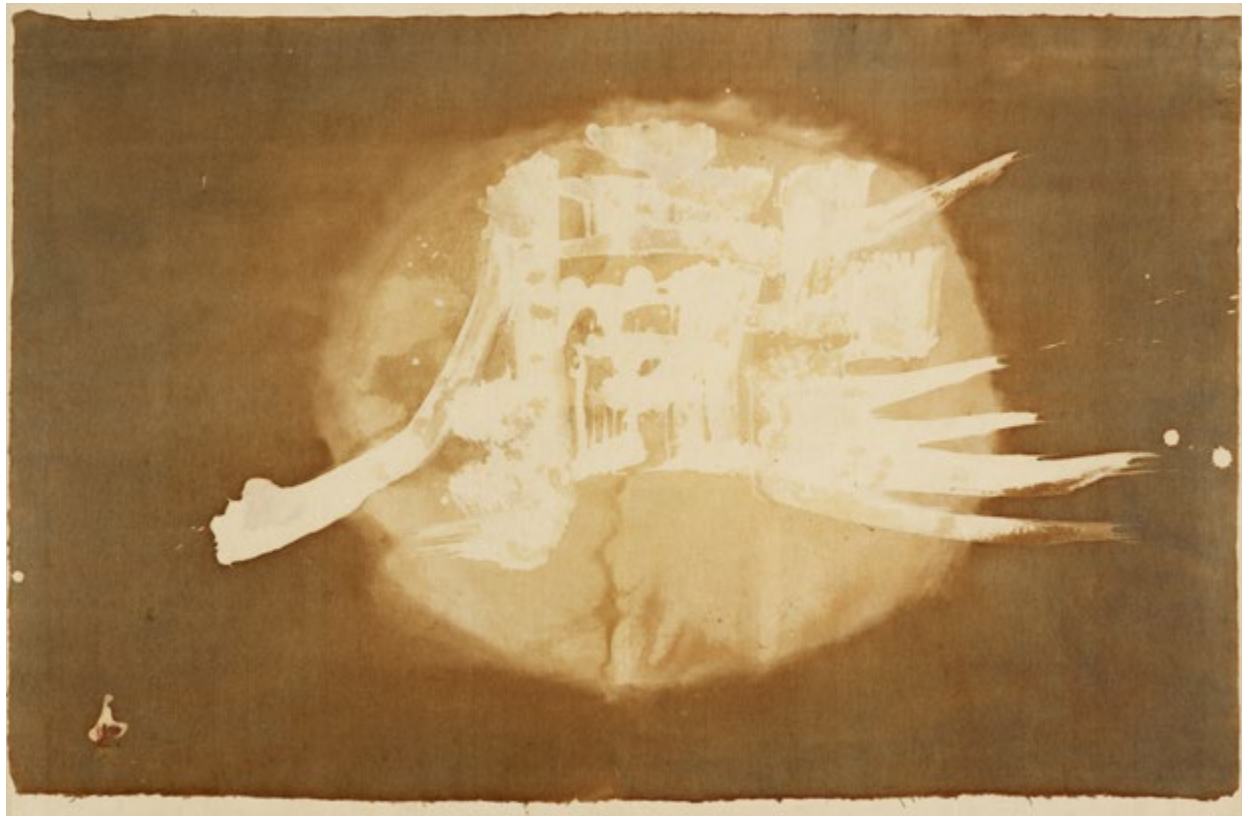
Wenn die mögliche Verschmelzung von Geist und Materie das Thema Altmanns in der Malerei darstellt, so kommt dies in den *Notes de lecture II* fast programmatisch zum Ausdruck. Mit dem Verzicht auf die Lesbarkeit der eingefügten Schriftzüge – als Mitteilung innerhalb des Geschriebenen – fällt die zwingende Beziehung von Form und Inhalt weg. Altmann, aus Kuba stammend, in Liechtenstein und Frankreich lebend, erweist sich als Künstler, der verschiedene Kulturen und Traditionen verbindend und verdichtend in sein Werk einfließen lässt. „In der Arbeit des Künstlers häufen sich Tradition und Einflüsse. Die Tradition ist an sich Öffnung und Kreuzung im Zeitablauf.“⁴

Ariane Grabher

- 1 Zeitgenössisches Kunstschaffen aus Liechtenstein, in: Hrsg. Kulturbeirat der Fürstlichen Regierung, Ausst.-Kat. Palais Liechtenstein, Feldkirch (und weitere Orte), Vaduz, 1988, S. 3
- 2 Ebenda, S. XXXV
- 3 Typographies. Écriture, in: Ausst.-Kat. Maison de la Culture de Rennes, 1978, S. 5
- 4 Wie Anm. 1, S. 2

Arman
1928–2005 | *ohne Titel (Accumulation Téléphones)*
1962





Akeji
*1938 | *Mondhalo im Frühling (OBORO)*
o. J.

Im Zentrum einer bräunlich grundierten Malfläche, querrechteckig im Format, nur leicht nach rechts versetzt, leuchtet ein großer, heller Kreis. Er ist ungleichmäßig in seiner Helligkeit: Nuancen der Farbe des Hintergrundes ziehen sich spurenhafte am Umriss entlang, aber auch durch die runde Fläche hindurch. Mit großzügiger Geste gemalt leuchtet ein japanisches Schriftzeichen über dem Kreis. Es ist noch heller, beinahe weiß, und überstrahlt das Bild. Als dynamisches Element begriffen, beginnt es mit einer kräftigen Geste links, verdichtet sich in der Mitte direkt über dem Kreis und läuft dann nach rechts in mehreren Spuren aus. Um die Dynamik dieses Zeichens zu verstärken, sind ebenso helle Farbtupfer links und rechts platziert.

„Oboro“ bedeutet im Japanischen etwa „Schleier oder Verdunklung“ und ist bezogen auf eine Eintrübung der Sicht; ein Mondhalo ist ein durch Lichtbrechung an feinsten Eiskristallen entstandener Schleier um den Mond, der von der Erde aus wie ein Wolkenband wirkt. Es scheint, als wollte der Künstler die Offenheit und Abstraktheit seines Motivs, einen mit Farbschleiern durchzogenen Kreis, mit einem Schriftzeichen dingfest machen. Dabei entsteht durch die verschiedenen Helligkeitsstufen des einen verwendeten Farbtons eine Tiefenstaffelung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund und somit auch eine Verschränkung von Motiv (Mond) und Zeichen (Erklärung). Das Ungegenständliche wird zu einer Darstellung von etwas.

Gerade in den fernöstlichen Kulturen, wo sich die Kalligrafie, die Kunst des schönen Schreibens von Hand, im Gegensatz zur westlichen Welt bis heute erhalten hat, basiert diese auf einem strengen Regelwerk, dem größte Beachtung gilt. Reihenfolge und Richtung eines jeden Striches sind genau festgelegt.

Akeji, 1938 in Kyoto, der ehemaligen Hauptstadt, geboren und einem japanischen Adelsgeschlecht entstammend, lernte nicht nur die Kunst der Kalligrafie bei den besten Meistern seiner Zeit, sondern verwendet auch äußerste Akkuratess auf die Herstellung von Papier und Farben. Für jedes einzelne Bild wird ein Papier eigens geschöpft. Nur wenige Menschen in Japan beherrschen noch die alte Tradition und Perfektion, die der Künstler einfordert. Ebenso sorgsam ist er um seine Farben bedacht. Die von ihm verwendeten Pigmente sind allesamt aus von ihm gesammelten Pflanzen gewonnen: aus Blüten, Gräsern und Rinden – Hölzern und Erde. Er sammelt das Material in den Bergen, in die er sich immer wieder zurückzieht.

Im Werk von Akeji vereinen sich die Tradition der eigenen Kultur sowie Stilmerkmale der westlichen Kunst seiner Zeit: Die verstärkte Gestik und der offene Pinselstrich, die seine Kalligrafien auszeichnen, sind beeinflusst vom Abstrakten Expressionismus der amerikanischen Kunst oder dem Tachismus, beides lernte er in Paris kennen, wo er in den 1960er Jahren immer wieder lebte. Generell war der Einfluss der westlichen Kunst auf die japanische Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts enorm gestiegen. In Akejis Kalligrafien begegnet der Betrachter den in den 1950er Jahren verhandelten Fragen, die an die Malerei gestellt wurden. Fragen nach der Geste, der Spur des Künstlers, aber auch nach dem Status der Malerei generell, ob sie etwas (wenn auch abstrahiert) darstellt oder ob sie gegenstandslos ist. Mit der Verflechtung von Malerei und Schrift verzahnt er die beiden Parameter Darstellung und Beschreibung von Kunst.

Robin Hemmer



Alighiero Boetti
1940–1994 | *Normale e anormale*
1987



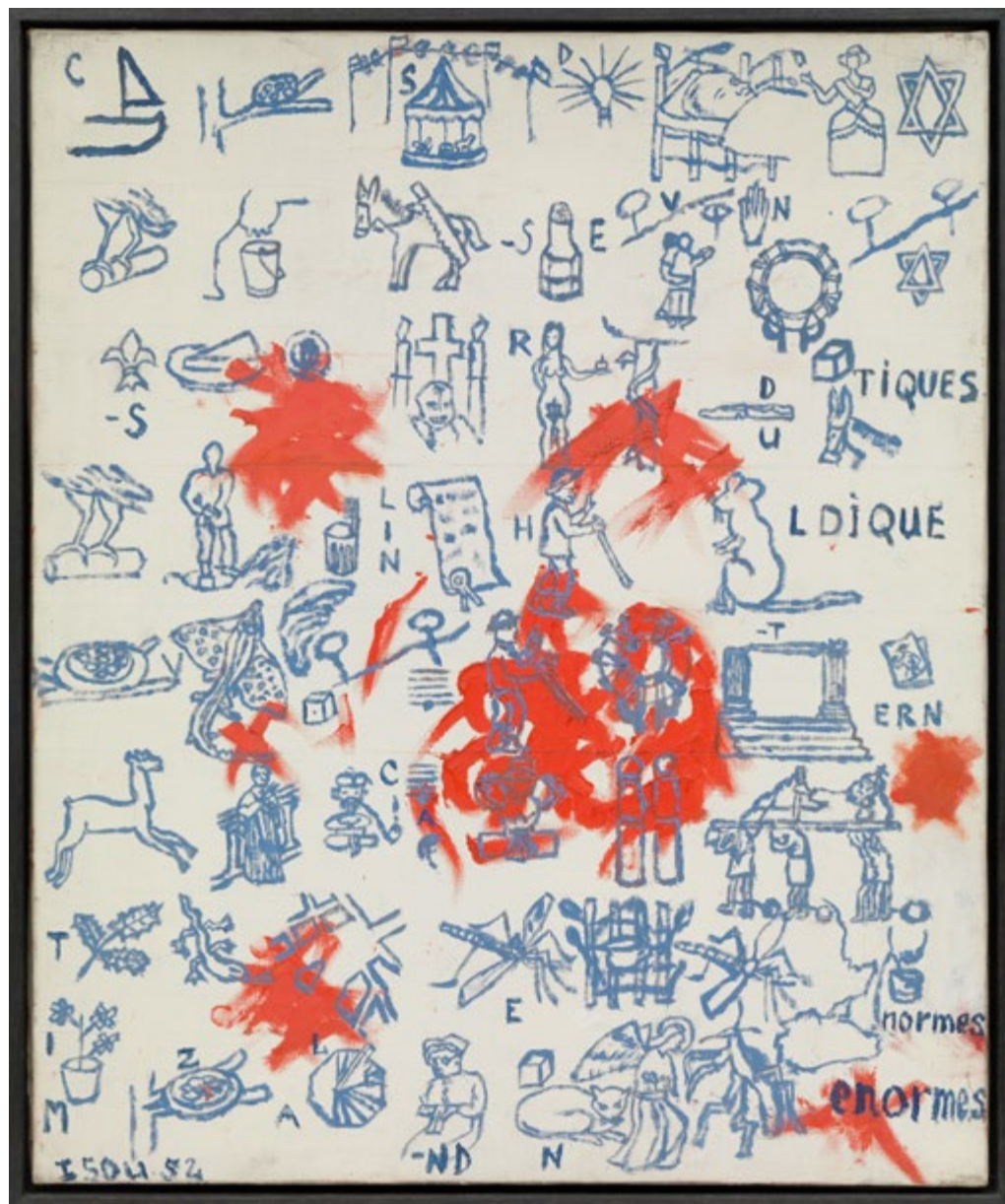
Fortuna e sfortuna
1991



Henri Chopin
1922–2008 | *Le rire d'Altmann*
1973



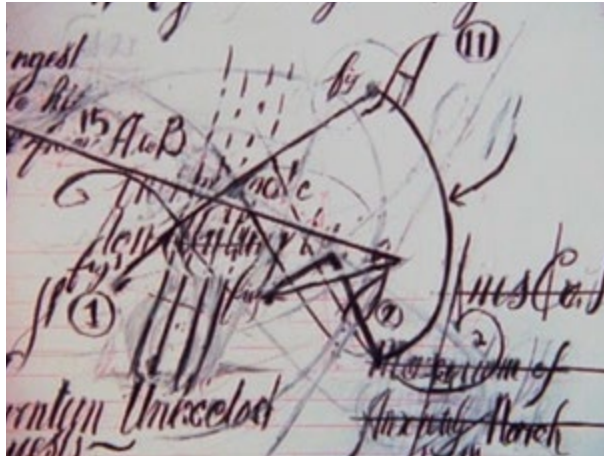
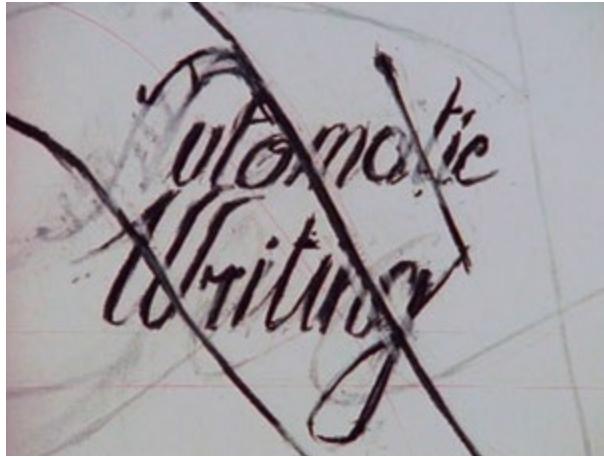
Jochen Gerz
*1940 | *Diese Worte sind mein Fleisch und mein Blut*
1971



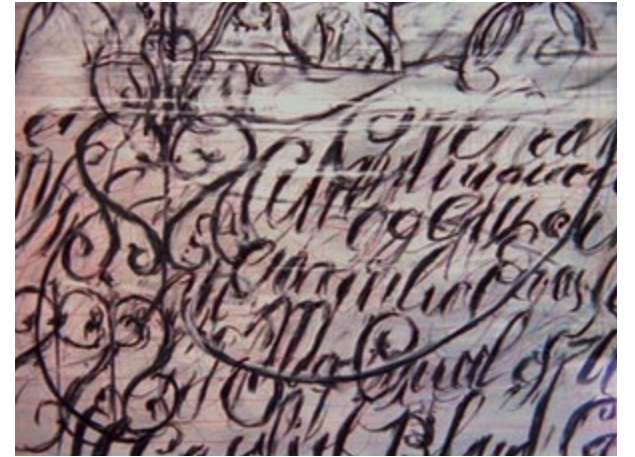
Isidore Isou
1925–2007
ohne Titel
1952



ohne Titel
1961



William Kentridge | *Automatic Writing*
*1955 | 2003





Ferdinand Kriwet
*1942 | *BLEISTIFT-TEXT NR. 8*
1976

Verschrobene Sonderlinge wie *Der Gratulant*, *Der Käfersammler* oder *Der Kaktusfreund* sind die Hauptprotagonisten im Werk von Carl Spitzweg. Seine tragikomischen Helden mit kauzigen Eigenheiten wurden tausendfach reproduziert und zählen zu den populärsten Bildern der Kunstgeschichte. Meinungsumfragen zufolge gilt sein bekanntestes Gemälde *Der arme Poet* sogar als beliebtestes Bild Deutschlands. Es ist sein humorvoller, oft spöttisch überspitzter Blick auf das Selbstverständnis des biedermeierlichen Kleinbürgertums, der ihn unverwechselbar macht. Abseits der romantischen Idylle wirken die Bilder aber auch wie gesellschaftskritische Guckkästen im Geiste der Aufklärung – bedenkt man gerade seine Sicht auf die Geistlichkeit oder das Militär. Gähnende Mönche und Eremiten, hosenflickende Soldaten, erstaunte Wissenschaftler oder ungeschickte Liebhaber variiert er immer wieder neu.

Zu seinen Hauptwerken zählt auch *Der Bücherwurm*, der in drei, kaum voneinander abweichenden Fassungen existiert.¹ Das bekannte Bild des Alten, der in einer Bibliothek hoch oben auf der Leiter vor dem Fachgebiet der Metaphysik in ein Buch vertieft ist, spielt mit der Metapher des Gelehrten im Elfenbeinturm. Wie die meisten seiner Bilder ist es nicht datiert und trägt unten rechts ein „S“ im Rhombus als Signatur.

Carl Spitzweg wurde 1808 als zweiter Sohn einer begüterten Kaufmannsfamilie in München geboren. Er absolviert eine Apothekerausbildung und mit Auszeichnung ein Studium der Pharmazie, Botanik und Chemie an der Universität München. Zunächst folgt er dem Apothekerberuf, bis er 1833 an der roten Ruhr, einer damals weitverbreiteten Darminfektion, erkrankt. Beim darauffolgenden Kuraufenthalt im oberbayerischen Bad Sulz, wo er sich mit Künstlern befreundet, entschließt er sich für eine entscheidende Wende – den Künstlerberuf. Bereits zwei Jahre später wird der Autodidakt Mitglied des Münchner Kunstvereins. Sein naturwissenschaftliches Interesse bleibt aber zeit seines Lebens bestehen und spiegelt sich in den botanischen Details seiner Bilder. Eine zentrale Leidenschaft des Junggesellen gilt dem Reisen. In ausgedehnten Aufenthalten bereist er vielfach mit Künstlerkollegen u. a. Holland, Dalmatien und Oberitalien sowie Rom, Prag oder London. Vor allem seine Reise zur Weltausstellung 1851 nach Paris hatte einen bleibenden Eindruck hinterlassen. Die Gemälde der französischen Künstler wie Coubert, Delacroix oder Manet, ihr Umgang mit Farbe und Licht, inspirierten Spitzweg zu einer neuen Farbigkeit, die impressionistische Züge vorwegnimmt und besonders in seinem Spätwerk zum Ausdruck kommt.

Carl Spitzweg zählt zu jenen Künstlern, die als „Liebling der Deutschen“ gerade im Nationalsozialismus ideologisch missbraucht wurden. So war Adolf Hitler ein großer Spitzweg-Bewunderer und ließ für das geplante „Führermuseum“ in Linz rund 45 Spitzweg-Bilder zum Teil in Enteignungsverfahren zusammentragen.²

Silvia Höller

- ¹ Die erste Fassung befand sich ursprünglich in der Sammlung des Fürsten von und zu Liechtenstein, wurde aber verkauft und findet sich heute im Museum Schäfer in Schweinfurt wieder. Das zweite Tafelbild verkaufte Spitzweg schon zu Lebzeiten nach New York – dieses gehört heute der Milwaukee Public Library in Milwaukee/USA. Die dritte Fassung ist derzeit Teil der Sammlung Merz und befindet sich als Dauerleihgabe im Kunstmuseum Liechtenstein. Vgl. in: Vgl. Carl Spitzweg. Gemälde und Zeichnungen im Museum Schäfer, Schweinfurt, Ausst.-Kat. Hrsg. Jens Christian Jensen, München 2002, Werktext S. 104; Kat. S. 234 f.
- ² Deutsches Historisches Museum, Datenbank „Sammlung Sonderauftrag Linz“ erstellt in Zusammenarbeit mit dem Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen, in: www.dhm.de/datenbank/linzdb, 17.02.2012



Carl Spitzweg
1808–1885

Der Bücherwurm
o. J.



André Thomkins
1930–1985 | *lucerne en recul / oh cet écho!*
o.J. (um 1967)

André Thomkins (1930 Luzern – 1985 Berlin) war Wort-, Bild- und Objektkünstler gleichermaßen. Sein erstes Palindrom, ein Wort oder Satz also, der von vorne wie von hinten gelesen dieselbe Buchstabenfolge aufweist, entstand 1957. Es bezog sich auf den damaligen „politischen Grundton in Deutschland“ (André Thomkins, 1968) und lautete „es surre der russe“.

1963 erschien seine Publikation „*oh! cet écho*“, in zeittypisch einfacher Heftform, mit der er weitere, bis dahin gefundene Palindrome und nun zusätzlich auch Scharniere, feine achsensymmetrische Lackfadenzeichnungen, veröffentlichte. Scharniere waren bildliche Entsprechungen seiner Palindrome und entstanden durch mittiges Falten des Blattes. Einige versah er zusätzlich mit palindromischen Titeln. Als Bildtitel, wie etwa „*ein ego-genie las kolossal*“, bilden Palindrome eine Konstante in Thomkins' Gesamtwerk bis in die 1980er Jahre hinein und bereichern die Lesart eines Werkes durch humorvolle und spielerische Leichtigkeit um eine zusätzliche Ebene.

Mit „*oh! cet écho*“ realisierte Thomkins 1967 auch erstmals ein Palindrom in der Ausführung als Email-Straßenschild. In zahlreicher Ausführung wurden seine Palindrome ab 1968 in Daniel Spoerris Restaurant in Düsseldorf als Email-Straßenschilder gezeigt: „*im restaurant ‚spoerri‘ (Düsseldorf, Burgplatz) hängen schilder mit palindromen, die auf diter rot, daniel spoerri und karl gerstner gemünzt sind. wenn robert filliou demnächst nach düsseldorf zieht, hänge ich sein privatpalindrom dazu.*“ (André Thomkins, in: futura 25. andre thomkins palindrome, edition hansjörg mayer, stuttgart 1968, o. S.) 1971 folgten Palindromschilder wie „*dogma I am god*“, „*lucerne en recul*“ oder „*legislativ vitalsigel*“.

Der Faszination, die Palindrome ausströmen, können auch wir uns nicht entziehen. Sie gründet in der Tatsache, dass ein altes Element des Sakralen, die Symmetrie, nicht in einem Objekt festgestellt wird, sondern in der Sprache (Giovanni Blumer, 1968). Eine umfangreiche Auswahl Thomkins'scher Palindromschilder ist heute wieder im *Giardino di Daniel Spoerri* in Seggiano in der südlichen Toskana zu sehen.

Dagmar Streckel

DIE GESTE

Hermann Strasser



Für den Menschen als Kommunikator bedeuten die Grenzen der Kommunikation die Grenzen der Gesellschaft, wie schon der Philosoph Ludwig Wittgenstein argumentierte. Der Mensch kommuniziert immer, auch wenn er, wie der Handyaner, abwesend ist und angeblich nicht kommuniziert. So wie der Mensch nicht nicht handeln kann. Er orientiert sich am Anderen, am Mitmenschen und an der Situation, in der er sich befindet. Damit aber seine Orientierung beim Anderen ankommt, bedarf es der Kommunikation. Die Geste als körperliche Sprache, als nonverbale Kommunikation, ist eine Bewegung, vor allem des Kopfes, der Arme und der Hände. →



Ihr kommt in der Kommunikation neben dem Wort, eine entscheidende Rolle zu, weil sie die verbale Sprache vor allem unterstützt, manchmal auch ersetzt oder begleitet. Denn Kommunikation besteht darin, Informationen mit Hilfe von Verhaltensweisen wie Gesten in Mitteilungen und Mitteilungen in Verstehen zu verwandeln.

Indem Gesten Bedeutungen übertragen, schlagen sie auch eine Brücke zwischen dem Blick und dem Wort. Sie sind Teil des Menschen zweiter Natur, der Kultur, und versetzen ihn im Gegensatz zum Tier in die Lage, seine selbstsüchtigen Neigungen durch erzieherische Anstrengungen zu steuern. Kultur umfasst ja nicht nur Sprache und Literatur, Wissen und Kunst, Musik und Theater, also Hochkultur, sondern alle Hervorbringungen des Menschen, die seine Lebensweise ausmachen. Dazu gehören vor allem Werthaltungen und Verhaltenregeln, Ideen und Symbole, die in Gesten, in Ritualen, Bräuchen und Sitten zum Ausdruck kommen. Dazu gehören aber auch Werkzeuge, Maschinen, Bauwerke und Architektur, in die diese Gesten, Ideen und Symbole über menschliches Schaffen, Denken, Arbeiten und Produzieren eingegangen sind und die in der Kommunikation tagtäglich Wirklichkeit werden.

Kultur ist, mit anderen Worten, Menschen gemachte Lebensweise, ein System von Bedeutungen und Ideen, Zeichen und Gesten. Es verschafft uns Zugang zur Wirklichkeit, indem wir unsere Wirklichkeit durch diese deutenden Symbole erst erfahren, erzählen und reproduzieren. Deshalb besteht auch die fundamentale Aufgabe der Kultur darin, für eine sichere, weil Sinn gebende Orientierung im menschlichen Leben zu sorgen. Der Mensch ist nicht (nur) für den Wandel geschaffen; er braucht Ordnung, weil Ordnung Sinn stiftet.

Auch die Beziehungen zwischen den Menschen sind nicht biologisch angelegt. Sie entstehen durch Konventionen, die – von der Sprache über Verhaltensregeln und Gesten bis zur Kunst – das soziale Band unter uns Menschen begründen. Diese Konventionen werden vom Einzelnen erlernt – durch Autoritäten wie Eltern und Lehrer, Medien und Literaten, Organisationen und Museen, die uns das kulturelle Erbe überliefern. Nicht zuletzt lernen wir durch die täglichen Erfahrungen mit unseren Freunden und Feinden, mit denen wir Gedanken und Gesten austauschen. Die Kultur ist also die Produktionsstätte für Bedeutungen. So vermitteln uns Malerei und Theater nicht zuletzt Bilder vom Zustand der Gesellschaft. Das gilt für „Die Weber“ von Gerhard Hauptmann ebenso wie für eine Holocaust-Ausstellung, die uns auf ein unbewältigtes Problem aufmerksam macht.

In der Hoch- und Populärkultur spielt sich ein ständiger Kampf um Bedeutungen ab, in dem Gesten, die Bedeutungen übertragen und mit der Sprache synchron sind, eine wichtige Rolle spielen. Denken wir nur an die Gestik des Grußes, der Ergebenheit, des Kopfschüttelns, des

Winkens, der gekreuzten Finger oder daran, wenn wir jemand den Vogel oder Stinkefinger zeigen – Gesten, die keineswegs überall auf der Welt dieselbe Bedeutung haben und von blinden wie sehenden Menschen eingesetzt werden. So wird der zu einem Ring zusammengeführte Daumen und Zeigefinger in Deutschland, Österreich und der Schweiz als Lob, in Italien als Arschloch verstanden. In der Tat gelten nur wenige Gesten universell, z. B. die Drohgebärde mit der erhobenen Faust und die Bettelgeste, in der die geöffnete Hand nach oben ausgestreckt wird. Aber schon das Verneinen mit Kopfschütteln oder das Bejahen mit Kopfnicken hat nicht überall dieselbe Bedeutung. In Griechenland ist das bestätigende Nicken eine Kopfbewegung nach vorn und die verneinende Kopfbewegung erfolgt, indem man kurz den Kopf in den Nacken wirft, während Kopfschütteln nicht Verneinung meint, sondern dass man nicht verstanden hat.

Kultur entpuppt sich als eine Waffe, egal ob sie vom Künstler als Provokateur oder als Wahrheitssucher eingesetzt wird oder von Politikern im Namen der Kultur – von Be-Deutungen, von Sinn – Kriege geführt werden. Denn Kulturen sind Lebensräume, weil sie Sinn erzeugen und Identität stiften. An Kulturen glaubt man, für Kulturen kämpft man, wie der Karikaturenstreit und andere Gegenwarts Konflikte demonstrieren.

Der Naturzustand des Menschen ist durch den Drang nach Selbsterhaltung gekennzeichnet, der im Fortpflanzungs- und Nahrungstrieb zum Ausdruck kommt. Der soziale Zustand ist hingegen durch eine kulturelle Verfeinerung der natürlichen Triebe charakterisiert – eben durch Werte, Normen, Gesten und Symbole. Denken wir nur an Traditionen wie Weihnachten und Ostern, an das Grüßen und die Gedenktage, was da gesagt oder nicht gesagt, getan oder nicht getan wird, gegessen oder nicht gegessen werden darf.

Der Mensch ist aber auch in der Lage, sich gegen seine Natur zu wenden. Er herrscht nicht nur über die äußere Natur. Er hat auch gelernt, seine innere Natur – seine Triebe – zu beherrschen, freilich nicht ohne Widerstand. Diese Spannung zwischen dem Ich und der Gesellschaft, zwischen Natur und Kultur hat schon Sigmund Freud als Unbehagen an der Kultur beschrieben.

In früheren Zeiten ist dieses Unbehagen an der Kultur aus der Sicherheit entstanden, die zu wenig Freiheit ließ. Das Unbehagen unserer Tage scheint aus einem Übermaß an Freiheit hervorzugehen, das in zu wenig Sicherheit und Bindung eingebettet ist. Wir haben es offenbar mit dem ewigen Dilemma der menschlichen Gesellschaft zu tun zwischen einem Übermaß an Ordnung, das uns eintönige Tage beschert, und einem Übermaß an Freiheit, das uns schlaflose Nächte bereitet.

Der Mensch ist ein janusköpfiges Wesen. Die Gesetze der Kultur sind nicht identisch mit den Gesetzen der Natur. Der Mensch muss essen,

aber was er isst, wann er isst, und wie er isst, ja sogar wie viel er isst und ob das, was er isst, für das Leben ausreichend ist, hängt von kulturellen und nicht so sehr von physischen Umständen ab. Das zu erkennen, ist deshalb so wichtig, weil erstens es weder im Tierreich noch bei den Menschen einen angeborenen sozialen Instinkt gibt, weil zweitens das soziale Band durch Sprache, Sitten, Gesetze und eine Moral kulturell gesichert ist, und weil drittens es Zeiten gibt, in denen menschliche Handlungen das soziale Band gefährden, bei näherem Hinsehen aber die gesellschaftliche Integration fördern.

Der Streit um die Frage, ob soziales, auf den anderen hin orientiertes Verhalten nur aus der menschlichen Stammesgeschichte zu verstehen sei, ist längst entschieden. Dass Lächeln und Weinen als Gesten für den Umgang der Menschen miteinander wichtig, ja unentbehrlich sind, wird kaum jemand bestreiten. Bei allen Menschen signalisiert Lächeln Friedfertigkeit und Weinen Hilfsbedürftigkeit, vielleicht sogar bei allen Primaten. Das beweist aber nicht, dass Lächeln und Weinen erblich sind. So gilt in vielen Kulturen als hartherzig, wer in traurigen Situationen keine Träne verliert. Und doch gibt es nicht nur bei uns eine lange Tradition, die Männern das Weinen als Schwäche auslegt.

Ein Blick zurück auf das neugeborene Baby, das wir einmal waren, bestätigt diese Behauptung. Dieses Baby ist von der Natur mit einem rücksichtslosen Bedürfnis nach Selbstbehauptung ausgestattet. Der Austritt aus dem Mutterleib kann mit dem Ausstoß aus dem Garten Eden verglichen werden. Er ist endgültig und besiegelt sein Los, sich in dieser Welt zurechtfinden zu müssen. Im Mutterleib braucht der Fötus nichts zu tun, um gefüttert zu werden, an der Brust muss er zum ersten Mal kooperieren. Das Neugeborene verlässt eine geschlossene Welt und tritt in eine offene Welt ein. Das Tier hat eine Umwelt, an die es gebunden ist. Der Mensch schafft sich dagegen seine eigene Welt – mit der Zeit.

Das Tier in uns kann nur gezähmt und gesteuert werden durch kulturelle Gebote und Verbote, die als moralische Verpflichtung verinnerlicht und mit Hilfe von Belohnungen und Strafen durchgesetzt werden. Erst durch Triebreduktion wird der Mensch gemeinschaftsfähig und durch positive Anreize zu Leistungen angespornt.

Die entscheidende Voraussetzung aber, um mit anderen Menschen in Beziehung treten zu können, ist die Sprache. Mit verbaler und nonverbaler Kommunikation verleihen wir den Dingen Bedeutung, die über die unmittelbare Erfahrung hinausreicht. Sitten und Bräuche, nicht selten mit Hilfe von Gesten ausgedrückt, entwickelten sich zuallererst, um den Nahrungs- und den Sexualtrieb des Menschen zu regulieren. So wurde der Nahrungstrieb weitgehend sozialisiert, der Sexualtrieb dagegen privatisiert. Während im Fall des Nahrungstriebs das hell erleuchtete Bankett die kulturelle Technik symbolisiert, macht die Phantasie im Fall

des Sexualtriebs beim Dämmerchein des Schlafzimmers halt – freilich auch das nicht immer und überall.

Sitten, Bräuche und Gesetze sind aber nicht stark genug, um ein erträgliches Leben in der Gemeinschaft zu garantieren. Sie müssen ergänzt werden durch eine gesellschaftliche Moral. Die moralischen Prinzipien können von Märchen, Fabeln und Sagen, Legenden, Dramen und Novellen ebenso stammen wie von religiösen Glaubensbekenntnissen. Gesetz und Brauch sanktionieren die äußerlichen Verhaltensweisen, während Märchen und Fabeln bis zur Religion Maßstäbe zur inneren Orientierung bieten.

Allerdings können die vom Menschen geschaffenen Strukturen nicht jene Stabilität erreichen, die für die tierische Welt so typisch ist. Die kulturellen Vorgaben von Werthaltungen und Normen legen das konkrete Verhalten der Menschen nie bis ins kleinste Detail fest. Dass man sich morgens wäscht, frisiert und die Zähne putzt, heißt nicht, wie, wann und wo das genau zu geschehen hat.

Verhaltensregeln haben aber die Aufgabe, die unendliche Komplexität der Möglichkeiten auf ein menschlich handhabbares Maß zu reduzieren. Kinder wie Erwachsene testen ständig die Grenzen dieser Normen. Der Wandel einer Gesellschaft und seiner Institutionen ist daher als kulturelle Anpassungsleistung des Menschen an die Herausforderungen seiner sozialen und natürlichen Umwelt zu verstehen. Denn der Mensch ist eigen-sinnig und lässt sich immer etwas Neues einfallen.

Die dem Individuum abverlangte Disziplin kann manchmal zu streng, aber auch zu locker sein. Beides kann die Sicherungen des sozialen Bandes gefährden. Ist die Disziplin zu locker, werden die selbstsüchtigen Bestrebungen des Menschen in Handlungen zum Ausdruck kommen, die mit dem Gemeinwohl nicht zu vereinbaren sind. So hat auch die gegenwärtige Finanzkrise mit dem Übergang von einer Ökonomie der begrenzten Bedürfnisse früherer Jahrzehnte zu einer Ökonomie der unstillbaren Wünsche von heute zu tun.

Ist die Disziplin hingegen zu streng, wird sie zu einem Joch, das man von Zeit zu Zeit abzuschütteln trachtet – und sei es nur für wenige Tage oder Stunden nach dem Motto: Am Aschermittwoch ist alles vorbei. Ein probates Mittel, um dem sozialen Druck zeitweilig zu entfliehen, ist die institutionalisierte Orgie. Orgiastische Elemente sind auch in Kulturen enthalten, in denen eine starke Kontrolle den Menschen kaum Freiräume eröffnet. So war der Hexensabbat vor allem in puritanischen Gegenden beheimatet und nichts anderes als eine emotionale Orgie, eine Revolte gegen soziale Kontrolle.

Da hatten es katholische Gegenden leichter: Die Katholische Kirche erkannte schon früh, dass die menschliche Natur zeitweilige Unterbrechungen des beschwerlichen Alltags brauchte. Fasching, Karneval und

Fastnacht, Kirmes und Veitstanz, die Tanzfeste zur Sonnenwende und zum Erntedank wurden zu offiziellen Gelegenheiten solcher Ausbrüche. Nicht nur bei den Rothäuten und den Eskimos, auch bei uns ist übrigens der Tanz die traditionelle Technik, um vorübergehend die Last und die Sorgen des Alltagslebens abzulegen.

Trotz ihres anarchistischen Elements mit anti-sozialem bis aggressivem Verhalten gefährden Orgien den gesellschaftlichen Zusammenhalt nicht. In Wirklichkeit stärken sie den Fortbestand der sozialen Kontrolle – nicht zuletzt deshalb, weil das orgiastische Verhalten bald zur Erschöpfung führt; weil die soziale Kontrolle nur reduziert, aber nicht verschwunden ist; und weil der Mensch gezwungen ist, sein Verhalten mit den bestehenden Normen und Werten auf Dauer in Einklang zu bringen.

Der Mensch ist nicht nur Konstrukteur der Gesellschaft, sondern ein genialer Architekt obendrein: Er bringt es fertig, sein Leben durch Sinn zu ordnen, es aber gleichzeitig für den Wandel offen zu gestalten. Nur er schafft es, in den Ablauf seines Alltags kulturelle Sicherheitsventile einzubauen, die ein Dampfablassen unter zeitweiliger Aufhebung der Disziplin ermöglichen. Kultur – auch in der Gestalt der Gesten, die wir pflegen – ist für uns Menschen der Sinn-Spiegel, der uns begreifen lässt, was es heißt, Mensch zu sein.

Georg Herold
*1947 | *What a Life*
2005





Joseph Beuys
1921–1986

Schwurhand
1980

Im ersten Moment scheint das Blatt denkbar einfach – geradezu lapidar. Eine magere Hand ist links vertikal zum Schwur aufgereckt. Rechts fast eine Leerstelle mit einigen Flecken. Doch je tiefer man in die Zusammenhänge dringt, umso augenfälliger, brutal und unheimlicher gewinnt die Schwangerschaft an Bedeutung. Beuys hatte 1980 zusammen mit dem Druckkünstler Joan Barabará in Barcelona die Serie aus 20 Blättern in Radierung, Aquatinta und Lithographie bzw. Mischtechnik gestaltet – Auflage 75 Stück. Beuys nannte die gesamte „Graphiksuite“ nach der „Schwurhand“. Die 20 Blätter gehen jeweils auf einzelne, technisch unterschiedliche Zeichnungen zurück, die in etwa zwischen 1950 und 1970 entstanden sind und deren Auswahl offenkundig programmatischen Charakter verbucht. Diese Werke hat er zeitlebens bei sich behalten.

Die „Schwurhand“ ist eine der frühesten um 1950 und weist – im Gegensatz zur Druckgraphik – Beschriftungen in Bleistift über das ganze Blatt verteilt auf: „Weizsäcker Experiment“ „Raumerlebnis u. Farben Wohlbold“ „Gesten und Gebärden“. Die Notate verweisen auf den intellektuellen Werdegang von Beuys – aber auch auf seine ganz persönliche seelische Situation. Hans Wohlbold publizierte 1928 „Goethes Farbenlehre“, die Beuys nach dem Zweiten Weltkrieg im dreidimensionalen Erleben beschäftigte.

Der zweite Autor, Viktor von Weizsäcker, Arzt und Leitfigur der Psychosomatik, wird auf zwei Ebenen aufgenommen. Einerseits über das Buch „Der Gestaltkreis. Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen“, 1940 in der ersten Auflage, 1950 bereits in der vierten erschienen. Es wandte sich erfolgreich gegen eine statische Auffassung der Perception und der motorischen Leistungen. Es war offensichtlich von fundamentaler Bedeutung für den theoretischen Hintergrund der Aktionen von Beuys (vgl. etwa „Handaktion“ 1968). Das Kunstwerk ist kein fest stehendes Objekt, sondern im sozialen Handeln verankert. Objekte sind nur Teile eines bewegten Ganzen in der Gesellschaft, Fragmente innerhalb einer „sozialen Plastik“.

Andererseits ist Viktor von Weizsäckers Buch „Begegnungen und Entscheidungen“ von 1949, also unmittelbar vor der Zeichnung, Erklärung für die Beschäftigung mit dem Eid, bzw. mit der wort-gestischen Ausführung: dem Schwur. Ein Kapitel handelt vom Soldatenschwur, der Verpflichtungs- und Schuldynamik und der leichtfertigen Selbstentschuldung durch den aufgezwungenen Schwur. Beuys, Fliegeroffizier im Zweiten Weltkrieg, trat in der Öffentlichkeit konstant mit seiner Fliegerweste auf, der Krieg klebte an ihm. Er leugnete Schuld und Verantwortung nicht.

Vor dem Schwur bringt von Weizsäcker im Kapitel „Schuld“ das bizarre Beispiel eines 80-jährigen Fleischhauers, der nicht mehr verkraften kann, wie vielen Tieren er das Leben genommen hat: „Unter psychologischem Gesichtspunkte findet man zu dem wahnhaften Schuldgefühl, welches jener Fleischermeister darbietet, leicht ein Gegenstück, nämlich die ebenso wahnhafte Leerheit von Schuldgefühl. In ihr ist also der Mensch, der schuldhaft handelt, ohne Schuld zu empfinden.“ (Gesammelte Werke I, Frankfurt a.M. 1986, S. 336). Mit einem Mal wird klar, dass die Leerstelle auf der rechten Seite von Beuys' Graphik eine „schreiende“ ist. Es wird kaum ein Zufall sein, dass das Erscheinungsdatum der „Graphiksuite“ 1980 mit dem Gründungsdatum der „Grünen“ in Deutschland zusammenfällt. Er war eine ihrer federführenden Persönlichkeiten. Innerhalb der 20 Blätter der Serie gibt es auffallend viele Tierthemen: „Kalb mit Kinder“ „Vogel“ „Hirsch“ „Schwan“ „Blitz und Bienenkönigin“. In jedem Fall geht es in der „Schwurhand“ um den tiefen Respekt vor jeglicher Kreatur. Es ist nicht einfach nur ein Blatt – über die Ausstellungsebene dringt es ein.

Markus Neuwirth



Gerhard Hoehme
 1920–1989 | *Gequollenes Blatt*
 1962



Rebecca Horn
 *1944 | *Elsa*
 1995



Le Corbusier
1887–1965 | *Trois femmes*
1932

Der Architekt Le Corbusier hat sein Leben sorgfältig eingeteilt mit dem Maler Le Corbusier. Der Zeichner war zwischen beiden Kunstbereichen angesiedelt. Zeichnen war eine ihn ständig begleitende Tätigkeit. Seine beinahe unbewusste, ständig präsente Auseinandersetzung mit der Zeichnung hat ein großes graphisches Werk entstehen lassen. Die etwa tausend Zeichnungen, die im Atelier von Le Corbusier nach seinem Tod gefunden wurden, scheinen uns heute wie der Humus, aus dem Architektur, Malerei und Plastik erwachsen sind. Die Zeichnungen bildeten das Instrumentarium, aus dem die architektonischen und bildnerischen Werke hervorgingen, obwohl sie in keinem direkten Zusammenhang mit ihnen stehen. Abgesehen von der puristischen Phase, wo Malerei und Zeichnung sich decken, sind die Zeichnungen, die nach 1930 entstehen, keine Vorzeichnungen zu Gemälden, sondern beschreiben Le Corbusiers Freude am Lebendigen, Spontanen. Durch schnelles Skizzieren ergreift er Besitz von der Fülle der Formenwelt, welche die Natur ihm liefert. Im Zentrum des zeichnerischen Œuvres steht die weibliche Figur.¹ Das Blatt der Liechtensteinischen Staatlichen Kunstsammlung ist charakteristisch für diese Hommage an das pralle Leben. Die Zeichnungen leben von Körperlichkeit und Bewegung.

Die Frauen tanzen, wie auf dem vorliegenden Blatt, sie kämpfen, baden, lieben sich, drehen sich. Immer sind sie in Aktion. Für Le Corbusier besteht ein ungeschriebenes Gesetz, wonach sich der Architekt an eben jenem Wesen orientiert, für das er seine Architekturen entwirft: am Menschen. Er skizziert in schnellem Strich die Umrisse. Niemals ist die Linie durchgezogen, niemals wirklich umschließend. Hektisch scheint er sie gezogen zu haben, voller Angst, nicht schnell genug zu sein, die Bewegung zu fixieren. Es gelingt ihm, in den silhouettierenden Linien Volumen zu umschließen, so dass die Blätter vor Körperlichkeit strotzen. Der Realitätscharakter spielt dabei keine Rolle. Die Bewegung evoziert die spontane Anordnung der Glieder. Sie sind ausgerichtet auf die Dynamik des Ausdrucks, nicht auf den Realitätscharakter des Abbildes. Le Corbusier verwirklicht durch diesen Kunstgriff ein besonderes Anliegen innerhalb seiner künstlerischen Intention: die Integration und Sichtbarmachung von Poesie.

Erika Billeter

¹ „Auf meinen Zeichnungen und Gemälden habe ich immer nur Frauen, oder aber Bilder, Symbole und Geologien von Frauen dargestellt“, in: Le Corbusier, Maler, Zeichner, Plastiker, Poet. Sammlung Heidi Weber, Zürich, 1988, o. S.

Als Edvard Munch 1894 seine ersten graphischen Blätter herstellt, stehen sie in engstem Zusammenhang mit seiner Malerei: Radierungen, die ihre Motive aus dem Lebensfries aufgreifen, einem Bilderzyklus, den er 1890 begonnen hat und 1892 in Berlin ausstellt. Berühmt ist seine Tagebuch-Eintragung, die er zu diesem Zyklus machte und die entscheidend für die Interpretation seines Werkes ist: „Ich will nicht mehr Interieurs und lesende Leute und strickende Frauen malen. Es sollen lebendige Menschen sein, die atmen und fühlen und leiden und lieben. Ich werde eine Reihe solcher Bilder malen. Die Leute sollen das Heilige an ihnen verstehen und davor wie in einer Kirche den Hut abnehmen“.¹ In diesem Ausspruch ist das Anliegen des Malers in nuce enthalten. Er trifft damit ins Herz der großen Bewegung um die Jahrhundertwende: des Symbolismus. *Der Lebensfries* ist das Schlüsselwerk zum Themenkreis seiner Malerei, der die graphischen Arbeiten mitumschließt. Ein Panorama von Liebe, Leben, Tod und Leid, von Passionen und Trauer ist hier ausgebreitet und ausgedeutet, von dem Munchs künstlerische Vision mindestens bis 1909, dem Jahr, da er von Berlin in seine norwegische Heimat zurückkehrt, beflügelt wird. 1895 beginnt er Themen aus dem *Lebensfries* zu lithographieren. Gleichzeitig bearbeitet er zum ersten Mal Holzplatten und entwickelt sich schnell zum Meister des farbigen Holzschnitts. Das Blatt der Liechtensteinischen Staatlichen Kunstsammlung gehört zu den meisterhaften Schnitten, die mit *Vampyr* 1895 ihren Anfang nehmen und 1897 im *Kuss* bereits einen Höhepunkt erreichen.

Mann und Weib, sich küssend ist auch thematisch im Motivkreis angesiedelt, der Munch in diesen beiden Jahrzehnten fesselt und mit dem er sich ganz im Zeitgeist der Epoche befindet. Die Erotik hat die Symbolisten und die Künstler des Jugendstils fasziniert. Munch hat das Thema stets als ein elementares Ereignis begriffen und als einen Zustand höchster psychologischer Gespanntheit in die Bildsprache übersetzt. Das nebenstehende Blatt zeigt den Kopf eines Mannes und den einer Frau. Mit starken Konturen, welche die Gesichter expressiv hervorheben, sind sie als bestimmendes zentrales Motiv ins Bild gesetzt. Das Gesicht der Frau ist an das Gesicht des Mannes gelehnt. Dieses Moment verleiht der Darstellung ihren tiefen Ausdruck, denn das Anschmiegen wird zum Ineinanderfließen. Die Gesichtskontur der Frau wird zu jener des Mannes. Auch die Außenkonturen gehen ineinander über und schließen das Paar als ein Ganzes ein. Mit einer einfachen formalen Geste drückt Munch aus, was der Kuss symbolisiert: die Einheit, das Zusammenwachsen. In diesem Augenblick sind Darstellung und Symbol eins. Die Realität des Kusses überdeckt er mit einer zweiten, tieferen Wirklichkeit, die der seelischen Gestimmtheit. Eben dies ist Munchs Stärke: einen Vorgang stets als ein seelisches Erlebnis zu interpretieren, gleichsam das, was hinter der Realität steckt, optisch erfahrbar zu machen. Die Begegnung von Mann und Frau war für ihn Metapher der Einswerdung. Dank der formalen Neufindung gelang es ihm, den inneren psychologischen Vorgang sichtbar zu machen. Form wurde – wie Werner Haftmann formulierte – „das dingliche Äquivalent des Geistigen“.²

Erika Billeter

1 Ole Sarvig, Edvard Munch, Graphik, Winterthur, 1948, S. 20
2 Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, München, 1957, S. 89



Edvard Munch
1863–1944 | *Mann und Weib, sich küssend*
1905



A.R. Penck
 *1939
Tskrie (Strike)
 1984

Malerei und Arbeiten auf Papier bilden bei Antoni Tàpies ein Einheit. Er vertraut dem Papier die gleichen elementaren Formen an wie der Leinwand, die Inhalte decken sich. Aber was ist der Inhalt? Was ist das Thema seiner Kunst? Eine Welt aus Zeichen, Spuren von Schrift, Kleckse und Graffiti beherrschen die Bildfläche und geben dem Betrachter wenig Anlass, sie als narrativ oder gegenständlich zu empfinden. Schon 1959 hat Michel Tapié diese Kunst des katalanischen Künstlers *un autre art* genannt und damit ausgedrückt, dass sie sich nur schwer einer der Kunstbewegungen eingliedern lässt, welche die Nachkriegszeit bestimmen. Tàpies ist weder *informell*, noch gehört er der *Arte Povera* an – obwohl durchaus Bezüge dazu vorhanden sind. Aber seine Welt verschlüsselter Zeichen hat einen ganz individuellen Bildraum geschaffen, der expressiv von einem vitalen Pinselstrich untermalt wird. Was den Arbeiten auf Papier fehlt, ist der Materialcharakter, den die Malerei bereits seit Beginn der 1950er Jahre aufweist und der wesentlicher Bestandteil der Bildsprache ist. In *Grand vernis II* tritt als entscheidendes Formenelement das Kreuzzeichen auf. Es ist ein Leitmotiv innerhalb des Werks von Tàpies. Wahrscheinlich hat er es zum ersten Mal in der Collage *Kreuz aus Zeitungspapier* von 1946 angewendet. In seinem 1992 entstandenen monumentalen *Triptychon mit Tüchern* entdeckt man es noch immer. Das Kreuz ist in der Kunst- und Kulturgeschichte kein beliebiges Zeichen. Es ist ikonographisch besetzt und vermittelt dem abendländischen Menschen Assoziationen, über die ein allgemeines Verständnis herrscht. Tàpies setzt Kreuze nicht um ihres Symbolgehalts ein.

Aber natürlich weiß er um ihre permanente Präsenz in der Erinnerung und rechnet mit ihrer Aussagekraft. Im Bildorganismus wirkt die Kreuzform belebend. Sie setzt Akzente in diversen Richtungen der Bildfläche. Im vorliegenden Blatt hat er eine Dreiecksform aus drei Kreuzen angelegt, die dem Dreieck der anderen Bildseite entgegenwirken. Ein sich ausbreitender Farbfleck verbindet beide. Hier liegt ein entscheidendes kompositorisches Element: Das Geformte verbindet sich mit dem Ungeformten, das Geordnete mit dem Zufälligen. Beides sind Grundmuster seiner Konzeption, die auf diesem Blatt Form und Inhalt bestimmen. Auch in der Farbgebung ist das Blatt unverwechselbar Tàpies: Er ist ein Maler der dunklen Töne. Ocker, Braun, Grau sind Stimmungsträger, denen er gerne den Ausdruck des Bildes überantwortet. Die dunkle Gestimmtheit des malerischen Werks verleiht jeder seiner Arbeiten eine individuelle Seinsebene voller Ernst und von einer oft anzutreffenden Melancholie. Bilder des Schweigens hat man sie genannt.¹ Gerade darin aber treffen wir auf die spanischen Wurzeln von Tàpies, die er innovativ neu fruchtbar machen konnte. „Eines Tages versuchte ich, geradewegs das Schweigen zu erreichen“, hat Antoni Tàpies geschrieben.² Wenn diese Bilder schweigen, ist es sinnlos, nach ihrem Inhalt zu fragen. Es ist überflüssig, nach Abstraktion oder Figuration zu fragen. „Die Form zeigt nicht: sie ist“.³

Erika Billeter

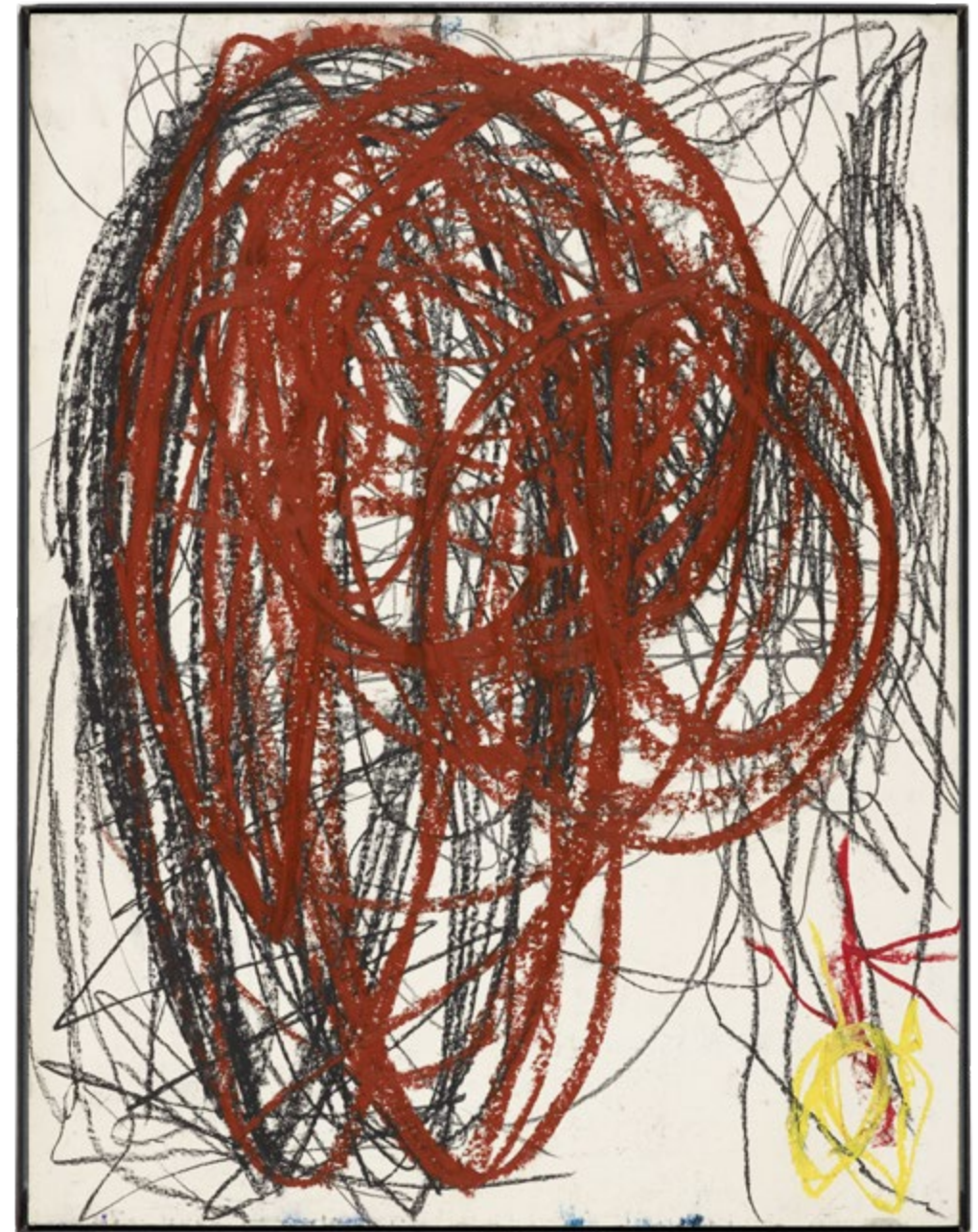
- 1 Werner Schmalenbach, Drei Reden über Antoni Tàpies, St. Gallen, 1977, S. 14
- 2 Zit. nach: Antoni Tàpies, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt/Main, 1993, S. 141
- 3 José Angel Valente, Fünf Fragmente für Antoni Tàpies, in: Antoni Tàpies, Ausst.-Kat., wie Anm. 2, S. 142



Antoni Tàpies
1923–2012 | *Grand vernis II*
1982



Fred Thieler
1916–1999 | *Ros Pot finde ich gut*
1996



Otto Zitko
*1959 | *ohne Titel*
1992

Verzeichnis der
ausgestellten Werke

DER BLICK		
	Valérie Belin Untitled, 2001 Schwarz-Weiß-Fotografie, 161 × 125 cm Edition 2/2 EA <i>Privatsammlung / Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz</i>	
	Lovis Corinth Susanna im Bade, 1909 Öl auf Leinwand, 109 × 75.7 cm <i>Sammlung Merz / Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz</i>	
	Alberto Giacometti Tête d’homme, um 1962 Kugelschreiber auf Papier, 30.4 × 24.7 cm LSK 1975.21	
	Alberto Giacometti Ateliertisch des Bildhauers, nach 1950 Kugelschreiber auf Papier, 29.2 × 24 cm LSK 1976.10	
	Dan Graham Cylinder Inside Cube, 1986 Aluminium, Glas, 2 Figuren von Stephan Balkenhol aus Wawa-Holz, 1997 38.8 × 102.3 × 102.3 cm, Höhe der Figuren 30 cm Edition 2/2 KML 2000.08	
	Matts Leiderstam Before and After, 1999 Farbfotografie, 2-teilig, je 50.8 × 41 cm 4 + 1/2 AP KML 2001.06	
	Franz von Lenbach Bildnis der Tochter Marion Lenbach, 1899 Öl auf Malkarton, 67.5 × 57 cm LSK 1987.07 <i>Schenkung Dr. Gerhard und Ingeborg Venzmer- Nottebohm, Vaduz</i>	
	Julian Opie Monique Housewife/Businesswoman 10, 2004 Vinyl auf Keilrahmen, 35 × 26.9 × 3.1 cm <i>Privatsammlung / Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz</i>	
	Meret Oppenheim Gespenst mit Leintuch (Spectre au drap), 1962 Holz, Gewebe mit Polyester getränkt, Ölfarbe, 129.8 × 28 × 19.2 cm KML 2000.02	
	Giulio Paolini Da „Vedo (La decifrazione del mio campo visivo)“, 1969 Schwarz-Weiß-Fotografie, Bleistift auf Papier, 75 × 75 cm KML 2010.13 <i>Erworben mit Mitteln der „Stiftung Freunde des Kunstmuseum Liechtenstein“</i>	
	Michelangelo Pistoletto Mica, 1966 Glimmer auf Baumwolltuch, 150 × 150 cm KML 2000.06	
	Man Ray Portrait imaginaire d’Arcimboldo, 1953 Öl auf Leinwand, originaler Holzrahmen, 46.5 × 32.8 cm KML 2007.05 <i>Erworben mit Mitteln der „Stiftung Freunde des Kunstmuseum Liechtenstein“</i>	
DAS WORT		
	Roberto Altmann Notes de lecture II, 1989 Collage auf Holz, 30 × 21 cm LSK 1989.11	Isidore Isou ohne Titel, 1952 Öl auf Leinwand, 65 × 54 cm KML 2005.30 <i>Schenkung Robert Altmann, Viroflay</i>
	Arman ohne Titel (Accumulation Téléphones), 1962 Holzkasten, alte Telefone, Ölfarbe, Plexiglas, 115 × 65 × 16.5 cm KML 2000.04	Isidore Isou ohne Titel, 1961 Öl auf Leinwand, 80.9 × 65.1 cm KML 2005.32 <i>Schenkung Robert Altmann, Viroflay</i>
	Akeji Mondhalo im Frühling (OBORO), o. J. Pinzel in Tusche auf Japanpapier auf Holzplatte, 63 × 99 cm LSK 1976.01	William Kentridge Automatic Writing (aus: Point of view: An Anthology of the Moving Image), 2003 Videoprojektion, 2’38” Erstauflage 1500 Expl. KML 2005.39.08
	Alighiero Boetti Normale e anormale, 1987 Baumwollstickerei auf Leinwand, 18.5 × 18.3 cm LSK 1999.09	Ferdinand Kriwet BLEISTIFT-TEXT NR. 8, 1976 Bleistift auf grundierter Leinwand, 90 × 90 cm LSK 1977.01
	Alighiero Boetti Fortuna e sfortuna, 1991 Baumwollstickerei auf Leinwand, 16.5 × 18.5 cm <i>Contemporary Art Foundation / Kunstmuseum Liechtenstein</i>	Carl Spitzweg Der Bücherwurm, o. J. Öl auf Leinwand, 49.5 × 27.7 cm <i>Sammlung Merz / Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz</i>
	Henri Chopin Le rire d’Altmann, 1973 Siebdruck auf Papier, Blatt 1 aus dem Brunidor Portfolio VII, 33 × 26 cm Edition III/XX + 50 LSK 1974.25.01 <i>Schenkung Robert Altmann, Viroflay</i>	André Thomkins legislativ=vitalsigel, o. J. (um 1968), 15 × 70 cm lucerne en recul, o. J., 19 × 65 cm oh cet écho!, o. J. (um 1967), 15 × 55 cm Emailglasur auf Eisenblech <i>Nachlass André Thomkins / Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz</i>
	Jochen Gerz Diese Worte sind mein Fleisch und mein Blut, 1971 Computerkonfiguration KML 2009.03	
		Joseph Beuys Schwurhand, 1980 Aquatinta und Lithografie auf Papier, aus der Suite „Schwurhand“, 31.5 × 24.5 cm Edition 62/75 + XXV + 22 A.P. LSK 1981.07.13
		Georg Herold What a Life, 2005 Backstein, Boxhandschuh, Farbe, Holz, 34 × 16 × 15 cm Edition 16/17 KML 2006.01
		Gerhard Hoehme Gequollenes Blatt, 1962 Öl, Tusche und Bleistift auf Karton auf Leinwand, 100 × 65 cm <i>Contemporary Art Foundation / Kunstmuseum Liechtenstein</i>
		Rebecca Horn Elsa, 1995 Ballettschuhe, Messingkasten, Motor, Gastrichter, Eisenstäbe, Rosenpuder, Trafo, 164 × 14.5 × 24 cm LSK 1996.10 <i>Erworben mit Mitteln der Lampadia Stiftung, Vaduz</i>
		Le Corbusier Trois femmes, 1932 Feder und Tusche und Farbkreide auf Papier auf Karton aufgezogen, 21 × 31 cm LSK 1987.06
		Edvard Munch Mann und Weib, sich küssend, 1905 Holzschnitt auf Japanpapier, 45.4 × 57.9 cm LSK 1994.05
		A. R. Penck Tskrie (Strike), 1984 Acryl auf Leinwand, 250 × 300 cm LSK 1997.05
		Antoni Tàpies Grand vernis II, 1982 Lackfarbe, Acryl und Bleistift auf Papier, 93 × 140 cm LSK 1983.15
		Fred Thieler Ros Pot finde ich gut, 1996 Mischtechnik auf Leinwand, 125 × 65 cm <i>Contemporary Art Foundation / Kunstmuseum Liechtenstein</i>
		Otto Zitko ohne Titel, 1992 Öl auf Papier auf Holz, 90 × 69.5 cm <i>Contemporary Art Foundation / Kunstmuseum Liechtenstein</i>

Kurzbiografien

Robin Hemmer

Akeji

** 1938 in Kyoto*

Akeji entstammt einem alten japanischen Adelsgeschlecht und wurde in einem ehemaligen Kaiserpalast geboren. Er befasste sich intensiv mit dem Buddhismus und Zen, lernte die Kunst der Kalligrafie, studierte aber Chemie, Jura, Astrologie und Botanik. In den 1960er Jahren reiste er zunächst nach Paris und bereiste von dort Europa. In seinem kalligrafischen Werk verwendet er ausschließlich selbstgeschöpftes Papier sowie Farben mit natürlichen Pigmenten.

Roberto Altmann

** 1942 in Havanna*

Roberto Altmann ist liechtensteinscher Staatsbürger. Die Familie seines Vaters Robert Altmann floh vor den Nationalsozialisten aus Deutschland ins Fürstentum Liechtenstein. In Kuba geboren, übersiedelte Roberto Altmann mit seinen Eltern 1949 nach Paris. Dort schloss er sich 1962 den Lettristen an und war 1965 Mitbegründer des Centre de l'art et de la recherche lettriste in Paris. Neben seiner Malerei, die zunächst ganz dem Stil des Lettrismus verpflichtet ist, erarbeitet er ein umfangreiches druckgrafisches Werk. 1968 gründete er die Gruppe Apeïros. Unter gleichem Namen erscheinen Kunsteditionen und ein Magazin.

Zwischen 1974 und 1982 leitete er das Centrum für Kunst und Kommunikation, das in einem vom kubanischen Architekten Ricardo Porro eigens entworfenen Gebäude im Zentrum von Vaduz, Liechtenstein, seinen Platz hatte. Dort fanden Ausstellungen, Lesungen oder Tanzperformances statt. Zu den legendären Ausstellungen zählt unter anderem die von Harald Szeemann kuratierte Werkschau von Emma Kunz.

Arman

(Armand Pierre Fernandez)

** 1928 in Nizza*

† 2005 in New York

Arman gehört zu den Hauptvertretern des Nouveau Réalisme, jener Gruppe, die sich 1960 unter der Führung des Kunstkritikers Pierre Restany in Paris zusammenschloss und sich einer neuen Objektivität, einem neuen Realismus in der Kunst verschrieb. Armand Pierre Fernandez studierte von 1946 bis 1949 an der École Nationale des Arts Décoratifs in Nizza, im Anschluss daran bis 1951 an der École du Louvre in Paris. Seine ersten Malereien waren noch ganz dem Surrealismus verpflichtet. Es folgten Stempeldrucke, die sogenannten Cachets, die vom All-over Jackson Pollocks beeinflusst waren. Danach entstanden die Allures d'objets (Erscheinungen der Gegenstände), Abdrücke von in Farbe getauchten Objekten. 1959 schuf er seine ersten Accumulations (Akkumulationen). Dabei sammelte er Serien funktionsgleicher, meist gebrauchter Gegenstände: Schrauben, Gießkannen, Violinen, Schuhspanner, Telefone etc., die dann in Objektkästen aus Holz oder Plexiglas präsentiert wurden. Auf diesem Prinzip basieren auch seine späteren Werke: Es werden Objekte, Gegenstände vorgestellt, denen ihre eigene Geschichte eingeschrieben ist, Objekte, die zwar für sich genommen individuell da sind, die sich jedoch in ihrer Aufhäufung seriell als eine Art All-over darbieten.

Valérie Belin

** 1964 in Boulogne-Billancourt*

Valérie Belin studierte zunächst Fotografie an der École nationale supérieure d'arts (ENSA) Bourges, im Anschluss daran Philosophie der Künste an der Sorbonne in Paris. Ihre großformatigen Fotografien von Menschen, meist zeigt sie nur deren Gesicht, sind auf maximale Konfrontation mit dem Betrachter angelegt. Die Gesichter sind parallel zum Betrachter, ihr Blick streng nach vorne. Sie verzichtet auf jedweden Kontext. Zu den Motiven gehören Bodybuilder, Bräute in traditionellen marokkanischen Gewändern, Haarskulpturen, Transsexuelle. Immer fotografiert sie in Serien mit Wiederholungen und leichten Variationen des jeweiligen Motivs. Ihre intensive Auseinandersetzung mit der Minimal Art während ihrer Studienzeit an der Sorbonne spiegelt sich in ihrem Werk wider: Materialität, Haptik, Beschreibung und Repräsentation – in der Serie – sind Themen, die ihren Fotos zugrunde liegen. Zugleich werden Fragen an die Fotografie selber und ihre Möglichkeiten gestellt. Denn, je größer das Format, desto mehr verliert sich der Betrachter und verliert den Blick für das Ganze.

Joseph Beuys

** 1921 in Krefeld*

† 1986 in Düsseldorf

Zu den für das Schaffen von Beuys prägenden Ereignissen gehört seine schwere Verwundung im Jahre 1943 während seines Einsatzes im Zweiten Weltkrieg. Im Mai 1945 geriet er in Kriegsgefangenschaft. 1946 begann er sein Studium an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf, zuerst bei Joseph Enseling, kurz darauf schon bei Ewald Mataré, der ihn 1951 zum Meisterschüler ernannte. Mataré führte ihn an die Schriften Rudolf Steiners, dessen Denken auf Beuys großen Einfluss ausübte. Ab 1961 hält Beuys den Lehrstuhl für Bildhauerei bis zu seiner fristlosen Entlassung 1972.

1962 erfolgte sein Anschluss an die internationale FLUXUS-Bewegung. Zu den bevorzugt verwendeten Materialien im Werk von Beuys zählen Filz, Fett, Kupfer – Materialien der Isolation und der Energie. Im Mittelpunkt seines künstlerischen Schaffens steht der neu zu begründende Status von Kunst und Künstler in der Gesellschaft. Beuys kommt zur Auffassung, dass das Kunstwerk keine Alternative zur Lebenswelt darstellt, sondern etwas Hervorgebrachtes, in dessen Existenz der Schlüssel zu einer vollendeten Lebenspraxis liegt. In diesem Sinn erweitert er den Kunstbegriff und prägt den Begriff der „Sozialen Plastik“. Rauminstallationen und Vitrinen sind die bevorzugten künstlerischen Mittel, mithilfe derer er sich ausdrückt. Besondere Bedeutung in seinem Werk erhalten die zahlreichen druckgrafischen Zyklen und Multiples. Beuys sah in der vielfachen Verfügbarmachung der Werke eine Möglichkeit, seine künstlerischen und politischen Ideen zu verbreiten. Er war seit seiner Teilnahme an der documenta V, 1972, mit seinem Informationsbüro der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung zunehmend politisch tätig. 1979 kandidierte er als Direktkandidat der Grünen für das Europaparlament.

Alighiero Boetti

** 1940 in Turin*

† 1994 in Rom

Als Künstler war Boetti Autodidakt. Im Alter von 18 Jahren lernte er das Werk von Lucio Fontana kennen, dann die Malerei des Abstrakten Expressionismus der Amerikaner, vor allem Arshile Gorky und Mark Rothko. Es folgte eine intensive Auseinandersetzung mit dem zeichnerischen Werk von Henri Michaux und Cy Twombly.

Boetti lebte in Turin, Rom und in Kabul/Afghanistan. Er war ein Vertreter der Arte Povera und arbeitete mit dem Moment des Zufalls. Basis seiner Werke sind Handlung und Spiel, das Zeichnen und Strukturieren sowie der Zusammenhang von Ordnung und Unordnung. Die Materialien seiner skulpturalen Werke sind Holz, Eisen, Stein und Textilien. Ab 1970 ließ Boetti Weltkarten, Buchstabenbilder und große Zeichengefüge in Afghanistan sticken und weben. Dabei blieb die genaue Ausführung den Frauen vor Ort überlassen, lediglich die Wahl des Garns wird von Boetti vorgegeben.

Henri Chopin

** 1922 in Paris*

† 2008 in Paris

Henri Chopin gelangte in den 1950er Jahren zu großer Bekanntheit, als er als einer der radikalsten Lettristen mit der poésie sonore, der Lautdichtung, Erfolge feierte. Dabei ging es darum, die geschriebene Dichtung zu überwinden und die Texte als aufzuführende Lautpoesie zu begreifen. Zu seinen berühmtesten Schöpfungen dieser Art gehören: „Saintes-Phonies“, die „Frises majeures des lèvres“, die „Echos de bouche“ oder das achtsätzige „Le Corpsbis“. Die „Aufführung“ seiner Texte brachte ihn nahe an die Performancekunst heran. Als bildender Künstler war er Autodidakt. Er war vor allem in der Grafik tätig.

Lovis Corinth
(Franz Heinrich Louis Corinth)
** 1858 in Tapiau/Ostpreußen*
† 1925 in Zandvoort/Niederlande
Corinth studierte zunächst an der Kunstakademie in Königsberg und ab 1880 in München Malerei. 1885 ging er an die Pariser Académie Julian, eine private Kunstakademie, die eine Reihe der bedeutendsten Künstler der Zeit ausbildete.
Zwischen 1891 und 1900 lebte er in München, ab 1901 war er Mitglied der Berliner Secession. Spätestens seit dann galt er neben Max Liebermann und Max Slevogt als einer der prominentesten und zugleich bedeutendsten Vertreter der impressionistischen Malerei in Deutschland. Sein Motivreichtum umfasst Landschaften, Stillleben, Genreszenen, aber auch religiöse Historien. Dabei wird sein Pinselstrich über die Jahre immer offener. Erkennt man in seinen frühen Arbeiten noch eine deutliche Verwandtschaft zur französischen Malerei, so trägt sein späteres Werk deutlich expressionistische Züge. Neben seiner Ölmalerei fertigte er ein umfangreiches druckgrafisches Werk, meist Radierungen.

Jochen Gerz
** 1940 in Berlin*
Jochen Gerz war zunächst Schriftsteller und Autor, ehe er sich zunehmend den Bildkünsten widmete. Doch zeigt sich in seinem Werk die enge Verflechtung von Wort und bildender Kunst genauso wie das Konzepthafte seiner Arbeit, das sich schon in der konkreten Poesie findet, von der er ursprünglich kommt. Sein umfangreiches Werk umfasst Foto-Text-Arbeiten, Installationen und Performances, die auf Video festgehalten wurden. Darüber hinaus entstanden zahlreiche Arbeiten im öffentlichen Raum, die bewusst den geschützten Kontext von Kunst verlassen, um in interaktive Kommunikation mit einem nicht spezialisierten Publikum zu treten. Viele Projekte sind seit 1984 in Zusammenarbeit mit seiner Ehefrau Esther Shalev-Gerz entstanden. Zu den wichtigsten Arbeiten, die sich mit der Thematik des Faschismus und des Rassismus beschäftigen, gehören das 1972 entstandene Exit/Dachau-Projekt sowie das Hamburger Mahnmal gegen Faschismus (in Zusammenarbeit mit Esther Shalev-Gerz) und das Projekt 2146 Steine-Mahnmal gegen Rassismus in Saarbrücken.

Alberto Giacometti
** 1901 in Borgonovo/Schweiz*
† 1966 in Chur/Schweiz
Alberto Giacometti genoss eine umfassende künstlerische Ausbildung. Er begann 1919 in Genf an der École des Beaux-Arts mit einem Malereistudium und ergänzte an der École des Arts et Métiers, ebenfalls in Genf, sein Studium in den Fächern Bildhauerei und Zeichnen. Bis in sein Spätwerk hinein ist er allen drei bildkünstlerischen Gattungen gleichermaßen treu geblieben. Charakteristisch für sein Werk sind vor allem die in der Nachkriegszeit entstandenen Menschenbilder, die sich durch eine extreme Längsstreckung sowie eine flächenhafte Betonung der Seiten- und Profilansicht auszeichnen.
Seine ersten vollgültigen und Aufsehen erregenden Arbeiten entstanden am Ende der 1920er Jahre in Paris, wo er seit 1922 wohnte und seine Studien an der Académie de la Grande Chaumière am Montparnasse bis 1927 fortsetzte. Es handelt sich um meist schwarze flächige und abstrakte Scheibenplastiken. In Paris hatte er Kontakt zu den Künstler-Avantgarden der Zeit, vor allem den Surrealisten, denen er bis zu seinem Bruch mit deren Wortführer André Breton 1935 angehörte.
Seine heute populärsten Werke entstanden nach dem Zweiten Weltkrieg und werden oft im Zusammenhang mit der Philosophie des Existentialismus Jean-Paul Sartres gesehen, dessen Bekanntschaft er 1939 machte. Sartre verfasste den ersten ausführlichen Text zu seinem Werk La Recherche de l'absolu (Die Suche nach dem Absoluten). Stilistisch ist Giacomettis Schaffen den afrikanischen und ozeanischen Skulpturen verwandt, die im Paris der ersten Jahrhunderthälfte großen Einfluss ausübten. In der westlichen Kunst des 20. Jahrhunderts jedoch nimmt seine Stringenz in Malerei, Grafik und Plastik einen singulären Platz ein.

Dan Graham
** 1942 in Urbana/Illinois*
Wie viele amerikanischen Künstler seiner Generation studierte Dan Graham in New York Philosophie. Er arbeitet mit Fotografie, Video, als Bildhauer und mit architektonischen Elementen. Dabei interessiert ihn das Verhältnis von Betrachter und Werk oder, allgemeiner, das Verhältnis von Betrachter und seiner Umwelt. In diesem Zusammenhang entstehen auch seine Glasarchitekturen. Raum ist dabei das Thema, Innen und Außen, Privatraum und öffentlicher Raum.

Rebecca Horn
** 1944 in Michelstadt*
Rebecca Horn begann ihr Studium 1963 an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg, das sie 1969 abschloss. Sie erhielt ein Stipendium am Central Saint Martins College of Art and Design in London für ein Jahr, von 1972 bis 1981 lebte sie in New York.

Die Techniken, in denen sie arbeitet, sind genauso vielfältig wie ihre Ausdrucksformen. Sie arbeitet als Performance-Künstlerin, macht Videos, skulpturale Installationen, bearbeitet Fotos und zeichnet.

Sie arbeitet mit Fundstücken wie Schuhen, Trichtern, Metronomen, Taktstöcken, Metallhämmern etc., löst diese aus ihrem ursprünglichen Kontext und fügt sie dann in ihren Skulpturen ein. Ihre Skulpturen eröffnen die Möglichkeit zu neuen kulturgeschichtlichen, seien sie literarischer, künstlerischer oder auch musikalischer Natur, Bezügen der verwendeten Objekte.

Georg Herold
** 1947 in Jena*
Georg Herold studierte von 1969 bis 1973 in Halle, von 1974 bis 1976 an der Akademie der Künste in München und schließlich von 1977 bis 1978 bei Siegmund Polke und Franz Erhard Walther an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg. In seinen Werken taucht der Alltag in seiner ganzen Materialität auf: Er verwendet Ziegelsteine, Backpulver, Kaviar, Wodkaflaschen, Knöpfe, Fadenspulen, Dachlatten. Seine Werke sind ironisch und kritisch zugleich. Er verteilte etwa auf großformatigen Leinwänden Fischeier und zählte/nummerierte die „unzähligen“ dunklen Eier. Kritik ist bei ihm nicht ohne Humor denkbar, der sich oft in seinen zynisch-sarkastischen Titeln wiederfindet.

Gerhard Hoehme
** 1920 in Greppin bei Dessau*
† 1989 in Neuss
Gerhard Hoehme begann seine Kunstausbildung 1948 an der Kunstschule Burg Giebichenstein bei Halle an der Saale, er zog 1951 nach Düsseldorf und studierte ab 1952 an der dortigen Kunstakademie. Er zählte zu den wichtigsten Vertretern des deutschen Informel. Zu den ihn prägenden Künstlerpersönlichkeiten zählen Jean Fautrier und Jean Dubuffet, die er beide persönlich kennenlernte. Auch er begriff die Malerei nicht als bloße zweidimensionale Ausdrucksweise, sondern bearbeitete die Malschicht durch Einritzen, Nachzeichnen und Konturieren. Das Prozesshafte wurde zum immanenten Bestandteil seiner Kunst. Wie bei Dubuffet finden sich auch bei Hoehme die Spuren der Bildentstehung in der Malerei wieder.

Isidore Isou
(Ioan-Isidor Goldstein)
** 1925 in Botoșani/Rumänien*
† 2007 in Paris
Isou übersiedelte 1945 nach Paris und wurde zum Gründer sowie zugleich wichtigsten Theoretiker der lettristischen Bewegung. Schon während seiner Jugend in Rumänien gründete er eine Literaturzeitschrift, die jedoch vom rumänischen Regime verboten wurde. Mit dem Lettrismus gründete er eine literarische und künstlerische Bewegung, die auf dem Dadaismus und Surrealismus aufbaute und diese beiden Strömungen konsequent weiterführte. Zu den Vorbildern Isous zählen André Masson, Christian Tzara und Francis Picabia. Die Lettristen fassten Schrift- und Grafikelemente als expressive, bildnerische Mittel auf. Die Zerlegung der einzelnen Worte und die Neuzusammensetzung der Buchstaben entsprechen dabei dem kompositorischen Prinzip der Malerei von Isou, die auf die male- rischen Qualitäten der Zeichen setzt.

William Kentridge

** 1955 in Johannesburg*

William Kentridges Ausbildung ist gleichermaßen vielfältig wie prägend für sein heutiges Schaffen: Er studierte zunächst Afrikanische Geschichte und Politikwissenschaften und von 1976 bis 1978 bildende Kunst in Johannesburg. 1980 ging er nach Paris an die renommierte École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, wo er mimisches Darstellen und Theater studierte, nachdem er bereits in Südafrika als Schauspieler gearbeitet und Entwürfe für Theaterproduktionen angefertigt hatte. Kentridge bedient sich in seinem Werk zweier künstlerischer Ausdrucksformen: des Animationsfilms und großformatiger Kohle- und Pastellzeichnungen, die auch die Grundlage seiner Filme sind. Die Zeichnungen werden gefilmt, radiert, verwischt und wieder gefilmt. Auf diese Weise entstehen seine an Schattenspiele erinnernden Animationen. Zentrales Thema seiner Arbeit sind die Gesellschaft und ihre Minderheiten, vor allem die Unterdrückung der Schwarzen in Südafrika.

Ferdinand Kriwet

** 1942 in Düsseldorf*

Das Werk von Ferdinand Kriwet ist dem Wort verpflichtet. Er begann als Radioautor, später folgten in den sogenannten Gedichtbildern künstlerische Auseinandersetzungen. Worte werden im Sinne der Visuellen und Konkreten Poesie als grafische Systeme begriffen. Als Maler, Dichter und Schriftsteller arbeitet er vor allem mit der Komposition von Buchstabenfolgen und assoziativen Lautklängen. Dabei verwendet und kombiniert er mehrere Medien, wie Performance, Tonaufnahmen, Film-aufnahmen, Malerei und Druckgrafik.

Le Corbusier

(Charles Édouard Jeanneret)

** 1887 in La-Chaux-de-Fonds/Schweiz*

† 1965 in Roquebrune-Cap-Martin/Frankreich

Im Jahre 1900 begann Charles Édouard Jeanneret eine Lehre zum Gravierer und Ziseleur in der Kunstgewerbeschule École d’Art in La Chaux-de-Fonds, die er 1905 abbrach. Es folgten ausgedehnte Reisen zu den Architekturdenkmälern nach Italien, aber auch nach Deutschland und Österreich, wo er mit der Architektur der Moderne in Kontakt kam genauso wie mit dem Kunstgewerbe der Wiener Werkstätten, des Deutschen Werkbundes und der Arts-and-Crafts-Bewegung. 1917 verlegte er seinen Wohnsitz endgültig nach Paris. Dort eröffnete er 1922 sein eigenes Architekturbüro. Sein Pseudonym Le Corbusier verwendete er erstmals 1920 in der Zeitschrift L’Ésprit nouveau, die er mitbegründet hatte.

Obwohl Le Corbusier heute hauptsächlich als Architekt des modernen Bauens und Wohnens bekannt ist, hinterließ er ein umfangreiches bildkünstlerisches Werk vor allem auf den Gebieten der Grafik und Malerei sowie ab 1947 zunehmend mit Wandleliefs und Skulpturen. Stilistisch war sein figürliches Werk zunächst von einer geometrischen Strenge geprägt. Unter dem Einfluss vor allem von Fernand Léger, aber auch Pablo Picasso zunehmend dynamischer, bewegter und aufgelockert.

Matts Leiderstam

** 1956 in Göteborg*

Matts Leiderstam erhielt zwischen 1974 und 1977 eine Ausbildung als Keramiker, absolvierte dann einen Studiengang mit dem Abschluss des Bachelor of Arts Education in Stockholm. Es folgte 1989 der Magister Artium in Göteborg. Und schließlich eine Promotion in bildender Kunst an der Malmö Art Academy.

Matts Leiderstams Interesse gilt vornehmlich der Geschichte der Kunst und Kunstwerke. In seiner Kunst nimmt er sowohl die Rolle des Künstlers als auch des Betrachters ein. In seinen Kopien oder Paraphrasen von Gemälden älterer Meister äußert sich sein Bestreben, verborgene oder untergegangene Schichten und Geschichten wieder ans Licht zu holen. Sein Werk offenbart unbeachtet gebliebene Details und ermöglicht darin Interpretationsalternativen zu den Deutungen der traditionellen Kunstgeschichte. Gleichzeitig fordert Leiderstam die Betrachtenden auf spielerische Art und Weise auf, ihren eigenen Blick ebenso wie ihre Rolle als Museums- und Ausstellungsbesucher zu überprüfen.

Franz von Lenbach

(Franz Seraph Lenbach, seit 1882 Ritter von Lenbach)

** 1836 in Schrobenhausen*

† 1904 in München

Franz Lenbach besuchte ab 1852 die königlich bayerische polytechnische Schule in Augsburg, 1854 wurde er an der Akademie der Bildenden Künste in München aufgenommen. Unabhängig von seiner akademischen Ausbildung bildete er sich als Autodidakt vor allem in der Landschaftsmalerei weiter. 1857 trat er in das Atelier von Karl Theodor von Piloty ein, der einen neuen Kunstgeschmack weg vom akademischen Klassizismus hin zu einem freien Naturalismus förderte. 1860 wurde er an die Kunstschule nach Weimar berufen, die er nach zwei Jahren wieder verließ, um in Italien die Alten Meister zu studieren.

Zurück in München begann er 1866 seine Tätigkeit als Porträtmaler. Lenbach konnte dabei vom aufstrebenden Bürgertum profitieren, das sich ebenso in Porträts repräsentiert sehen wollte wie der Adel. Zugleich bot sein freier naturalistischer Malstil eine malerische Alternative zur Fotografie, die im Bereich des repräsentativen Porträts zunehmend an Bedeutung gewann. Lenbach gehörte zu den beliebtesten und meistbeschäftigten Porträtmalern seiner Zeit. Er hinterließ ein Werk von etwa 4000 Gemälden.

Edvard Munch

** 1863 in Løten/Norwegen*

† 1944 auf Ekely/Norwegen

Edvard Munch begann zunächst mit dem selbständigen Studium der Alten Meister und nahm dann Unterricht im Aktzeichnen an der Königlichen Kunstakademie in Oslo. Sein Stil war anfangs noch von einem strengen Naturalismus geprägt. 1885 reiste er erstmals nach Paris, 1889 zog er dann für drei Jahre dorthin. Seine Auffassung von Kunst änderte sich grundlegend, als er mit der dortigen Künstlerbohème Kontakt hatte. Unter dem Einfluss vom Impressionismus und Spätimpressionismus lockerte sich nicht nur sein bislang strenger Stil, seine Malerei beschäftigte sich zunehmend mit Fragen der Wahrnehmung. Es folgten weitere Reisen nach Berlin, Norwegen und Paris. In dieser Zeit entstanden erste Entwürfe zu seinem wohl berühmtesten Bild Der Schrei sowie einige Malereien für seinen Lebensfries. Das Jahr 1902 wurde für ihn insoweit prägend, als dass er in der Berliner Secession ausstellte und der dortigen Künstleravantgarde auffiel. Er stellte vornehmlich in Deutschland aus. Alfred Lichtwark, der Direktor der Hamburger Kunsthalle, wurde auf ihn aufmerksam und förderte vor allem sein druckgrafisches Werk, an dem er seit 1894 arbeitete. Es entstand ein enges Verhältnis zu den Mitgliedern der Künstlergruppe Die Brücke, die sich 1905 in Dresden formierte. Vor allem seine Holzschnitte zeugen vom künstlerischen Austausch mit den Deutschen Expressionisten, die er maßgeblich beeinflusste. 1909 zog er endgültig nach Norwegen zurück, doch blieb er in ständigem Kontakt zu den deutschen Künstlern und nahm an den wichtigsten Ausstellungen in Deutschland teil. Sein Werk wurde von den Nationalsozialisten als eines der prominentesten Beispiele Entarteter Kunst diffamiert.

Julian Opie

** 1958 in London*

Julian Opie studierte in London am Goldsmiths College. Seine Motive sind meist Porträts, die er bis ins Extreme in die Fläche reduziert, so dass die Bilder mit nur wenigen Farbflächen auskommen. Es ist eine radikale Reduzierung der von Andy Warhol etablierten Siebdruckporträts. Bei Opie kommt ein Gesicht mit wenig Flächen aus, dafür gewinnt die Kontur an Bedeutung. Die schwarzen Umrisse reichen aus, um die porträthaften Züge wiederzugeben. Durch diese Reduktion auf das Wesentliche wird die Frage nach dem Notwendigen für die Darstellung eines Individuums offenbar.

Meret Oppenheim

** 1913 in Berlin*

† 1985 in Basel

Meret Oppenheim entstammte einer äußerst kunstsinnigen und sich in literarischen Kreisen bewegenden Familie. Ihrem Wunsch, selber Künstlerin zu werden, kam sie schließlich 1933 nach, als sie nach Paris reiste. Dort lernte sie Alberto Giacometti und Hans Arp kennen, verkehrte in den Kreisen der Surrealisten mit Marcel Duchamp, Max Ernst und André Breton. Sie wurde eingeladen, ihre Werke im Salon des Surindépendants auszustellen. In dieser Zeit entstand auch ihr wohl berühmtestes Werk, das Déjeuner en fourrure (Frühstück im Pelz). Dabei handelt es sich um eine mit dem Fell einer Gazelle bezogene Tasse samt Untertasse und Löffel. Zusammen mit Lee Miller gilt sie als eine der wichtigsten weiblichen Künstlerinnen des Surrealismus.

Giulio Paolini

** 1940 in Genua*

Giulio Paolini machte zunächst eine Ausbildung zum Grafiker. Schon in seiner ersten gültigen künstlerischen Arbeit, Disegno geometrico, aus dem Jahr 1960 beschäftigt er sich mit den Voraussetzungen von Kunst. Er gehört zu der von Germano Celant beschriebenen Bewegung der Arte Povera, mit der er seit der ersten Ausstellung 1967 Arte povera e IM spazio in der Genueser Galleria La Bertescha ausstellt. Zugleich wird sein Werk aufgrund seines grundlegenden Ansatzes auch in die Nähe der Konzeptkunst gerückt. Paolini arbeitete schon früh mit dem Einsatz der Fotografie. Seine Werke befragen die Kunst nach ihren Bedingungen und ihrem Status. Als Künstler fragt er nach dem Verhältnis von Werk und Betrachter. Dabei greift er oft auf das Repertoire der Kunstgeschichte zurück.

Michelangelo Pistoletto

** 1933 in Biella*

Michelangelo Pistoletto zählt zu den bekanntesten Vertretern der italienischen Arte Povera. Er arbeitete zunächst in der Restaurierwerkstatt seines Vaters, hatte aber keine akademische Kunstausbildung. Er begann mit der Malerei, fing aber schon früh an, über die theoretischen Grundlagen der Malerei nachzudenken, Fragen, die seit der Renaissance, etwa in den Schriften Giovanni Battista Albertis, immer wieder künstlerisch reflektiert wurden. So sind die Oberfläche und die ästhetische Grenze, die Grenze zwischen Bild- und Betrachtterraum, immer wieder in seinen Werken befragt. Pistoletto verfasste eine Reihe theoretischer Texte zur Kunst, unter anderem zu den von ihm als Minus-Objekte bezeichneten Werken. Darin fordert er eine maximale Reduktion der Kunst. Mit der Ausstellung dieser Minus-Objekte in seinem Atelier 1965 erregte er großes Aufsehen. Pistoletto war auch Veranstalter zahlreicher Aktionen und tourte mit der Theatergruppe LO ZOO durch Italien. Ein immer wiederkehrendes Element seiner Kunst ist der Spiegel. Bekannt wurden seine polierten Edelstahlplatten, auf die er Zeichnungen (später Siebdrucke) von Menschen und Gegenständen anbrachte. Wie in seinen Theatern und Aktionen wird auch hier der Betrachter direkt in die Kunst miteinbezogen, da er immer auch Teil des Spiegelbildes ist.

A. R. Penck

(Ralf Winkler)

** 1939 in Dresden*

Ralf Winkler hatte bereits zwei Jahre lang privaten Zeichenunterricht genossen, als er 1955 eine Lehre als Werbezeichner bei der DEWAG, der Deutschen Werbe- und Anzeigengesellschaft, begann. Seine mehrmaligen Versuche, an die Kunstakademien in Dresden und Ost-Berlin aufgenommen zu werden, blieben erfolglos. Er brach seine Lehre ab und wandte sich, nun als Autodidakt, der Malerei zu. Ab 1966 arbeitete er unter dem Pseudonym A. R. Penck, mit dem er sich als Kandidat des Verbandes bildender Künstler bewarb. Pencks Karriere in der DDR führte immer wieder zu Problemen mit dem Ministerium für Staatssicherheit. Hausdurchsuchungen und Beschlagnahmen waren nicht zuletzt die Folgen seiner Kontakte in den Westen, etwa zu Jörg Immendorf. Im August 1980 reiste er aus der DDR aus und zog in die Bundesrepublik.

Seine Malerei, aber auch seine Grafik und die später entstehenden Skulpturen, weisen mit den an Höhlenmalereien oder Graffiti erinnernden Strichmännchen ein unverkennbares Charakteristikum auf. Vor allem auch die oft gewählten großen Formate unterstützen diesen Eindruck. Penck selber nannte diese stilistische Eigenart Standardbilder. Gemeint ist die Reduktion auf eine einfache und für jeden verständliche Bildsprache, ähnlich den Signalschildern. Das Archaische der Höhlenmalereien, das diesen Strichmännchen innewohnt, wird dabei bewusst mit einer Allgemeinverständlichkeit ohne Codes in Verbindung gesetzt.

Man Ray

(Emmanuel Rudnitzky)

** 1890 in Philadelphia/Pennsylvania*

† 1976 in Paris

Man Ray schrieb sich 1908 an der National Academy of Design und der Art Students League in Manhattan ein, 1911 an der Modern School of New Yorks Ferrer Center, einer liberal-anarchisch orientierten Kunstschule, wo er ein Jahr später aufgenommen wurde. Zu den ersten auf ihn Einfluss gebenden Personen zählte Alfred Stieglitz mit seiner Galerie 291, die die Kunst Europas einerseits, vor allem aber auch die Fotografie fokussierte.

In New York traf Ray zunächst auf das Werk von, dann schon auf Marcel Duchamp selber, mit dem er schon bald innigen Kontakt pflegte. Auf dessen Anregung hin befasste sich Man Ray sehr bald neben der Malerei auch intensiv mit Fotografie und Film. Zu seinen technischen Errungenschaften zählen die sogenannten Rayogramme, durch Direktbelichtung entstandene Bilder, die ein stilllebenartiges Arrangement wiedergeben, das auf dem Fotopapier ausgelegt worden ist.

Seinen ersten Aufenthalt in Paris hatte er zwischen 1921 und 1940. Dort lernte er alle wichtigen Künstler der Pariser Dada-Bewegung und die Surrealisten kennen – beiden Bewegungen fühlte er sich zutiefst verbunden. Er hatte großes Interesse am Unbewussten und eine Faszination für das Surreale. So entstanden seine zu Ikonen der modernen Fotografie gewordenen Fotos, die mit der Wahrnehmung des Betrachters und seinen Sehgewohnheiten spielen. Als Künstler war er auf beinahe sämtlichen Feldern der modernen Bildkünste tätig.

Carl Spitzweg

(Franz Carl Spitzweg)

** 1808 in Unterpfaffenhofen*

† 1885 in München

Carl Spitzweg machte zuerst – wohl unter dem Druck seines Vaters – eine Ausbildung in einer Apotheke, studierte Pharmazie und erhielt eine Zulassung als Apotheker. Seine Tätigkeit als Apotheker brach er 1833 ab und widmete sich von nun an der Malerei.

Eine akademische Ausbildung zum Künstler hatte Spitzweg nie erfahren. Trotzdem zeigt seine oft kleinteilige detaillierte Malerei sein Können. 1835 wurde er Mitglied des Münchner Kunstvereins. Er bereiste Paris, London und Italien. Von seinem umfangreichen malerischen, aber auch grafischen Schaffen verkaufte er zu Lebzeiten etwa 400 Gemälde, über die er genau Buch führte. Zu seinen bekanntesten Bildern zählen „Der arme Poet“ sowie „Der Bücherwurm“, beides Bilder, die sich des aufsteigenden Bürgertums, seiner Biederkeit und seiner Klischees bedienen. Dabei zeigte er sich mit spitzem, teilweise karikaturhaften Humor. Seine Darstellungen gehörten zu den beliebtesten Motiven der Zeit. Allein schon seine beliebtesten Bilder existieren in mehreren Fassungen und fanden auch Absatz über den Atlantik nach Amerika.

Antoni Tàpies

** 1923 in Barcelona*

† 2012 in Barcelona

Antoni Tàpies brach 1946 sein Jurastudium ab und widmete sich fortan der Malerei, mit der er sich seit der Mitte der 1930er Jahre autodidaktisch auseinandersetzte. Zunächst stand er ganz unter dem Einfluss Paul Klees, Juan Mirós sowie der Surrealisten. Erste Grafiken entstanden schon in den 1940er Jahren. In Paris begegnete er 1951 Jean Dubuffet und Jean Fautrier. Ihr pastoses, materialangereichertes, haptisch-malerisches Werk war auf die künstlerische Entwicklung von Tàpies von großer Bedeutung. Seine collagierten Bildoberflächen lesen sich als Spuren, Auseinandersetzungen mit dem Malgrund. In Schichten wurde Farbe aufgetragen und wieder abgekratzt. Antoni Tàpies wurde zu einem der wichtigsten Vertreter des Informel, der Gegenstandslosen Malerei, in Europa. Gleichzeitig schuf er ein ebenso an Materialoberflächen orientiertes skulpturales Werk.

Fred Thieler

(Fritz Wilhelm Richard Thieler)

** 1916 in Königsberg*

† 1999 in Berlin

Fred Thieler studierte von 1946 bis 1950 an der Akademie der Bildenden Künste in München. Zuvor hatte er bereits in Königsberg ein Medizinstudium begonnen, das er wegen eines Berufsverbotes abbrechen musste. Er gehörte zusammen mit Gerhard Fietz, Rolf Cavael, Willy Hempel, Brigitte Meier-Denninghoff, Fritz Winter, Willi Baumeister und Rupprecht Geiger der Gruppe Zen 47 an und somit zu den wichtigsten Vertretern des deutschen Informel. 1953 wurde er Mitglied der „Neuen Gruppe München“. 1955 nahm Thieler an der ersten Nachkriegsausstellung deutscher Kunst in Paris im „Cercle Volney“ teil. Ab 1959 war er Professor an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin.

André Thomkins

** 1930 in Luzern*

† 1985 in West-Berlin

André Thomkins besuchte zwischen 1947 und 1949 die Kunstgewerbeschule in Luzern und reiste 1950 für knapp zwei Jahre zu einem Studienaufenthalt nach Paris. Er unterrichtete an den Kunstakademien von Düsseldorf und München.

Thomkins ist nicht nur einer der wichtigsten Schweizer Künstler nach 1945, sondern war darüber hinaus ein ständiger Grenzgänger zwischen den verschiedenen internationalen künstlerischen Bewegungen der 1950er bis 1970er Jahre. Seine virtuose Beherrschung künstlerischer Techniken, auch und besonders im Kleinformat, diente ihm einerseits zur Formulierung hochkomplexer Bildfindungen in der Tradition des Manierismus. Andererseits war sie sowohl Mittel zur Erforschung unbekannter künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten wie auch Instrument einer stets zum Spielerischen aufgelegten künstlerischen Fantasie. So entstanden auch zahllose Palindrome und Anagramme, Musikinstrumente, Objekte und Kleinplastiken, die Thomkins' zeichnerisches und malerisches Werk ergänzen.

Otto Zitko

** 1959 in Linz*

Otto Zitko studierte von 1977 bis 1982 an der Universität für angewandte Künste in Wien, wo er seitdem lebt und arbeitet. Seine Malerei geht von einem zeichnerischen Ansatz aus: Obwohl er die tradierten Mittel der Malerei zur Grundlage nimmt – Öl, Acryl, Leinwand, später Aluminiumplatten –, liegt seine Formfindung in der zeichnerischen Linie begründet. Schleifenförmige Figuren lassen die Bewegungsabläufe errahnen, die zum Bild führten. Anders aber als etwa bei Jackson Pollock, der als Vergleich in Bezug auf die beiden Wörter Linie und Malerei naheliegt, finden sich in Zitkos Werken Verdichtungen, die eine Bildräumlichkeit entstehen lassen, Konzentrationen, die kompositorischen Willen bekunden.

Impressum

Der Katalog erscheint anlässlich
der gleichnamigen Ausstellung der
RLB Kunstbrücke, Adamgasse 1–7, Innsbruck
20. März – 18. Mai 2012
www.rlb-kunstbruecke.at

Herausgeberin und Kuratorin

Silvia Höller im Auftrag der
Raiffeisen-Landesbank Tirol AG,
RLB Kunstbrücke

Grafische Gestaltung

Stefan Rasberger, Innsbruck
www.labsal.at

Druck

Athesia-Tyrolia Druck GmbH, Innsbruck

Texte

© bei den Autoren

Die Texte von Erika Billeter, Ariane Grabher und
Maria Smolenicka wurden der folgenden Publikation
entnommen: Hrsg. Georg Malin, Liechtensteinische
Staatliche Kunstsammlung. Bestandskatalog, Bern 1995

Der Text von Maddalena Disch wurde in leicht veränderter
Form der folgenden Publikation entnommen: Hrsg.
Friedemann Malsch, Christiane Meyer-Stoll, Valentina
Pero, „Che fare?“ Arte povera die historischen Jahre,
Ausst.-Kat. Kunstmuseum Liechtenstein, Heidelberg 2010

Fotos

Stefan Altenburger, Zürich: S. 38, 43, 81
Heinz Preute, Vaduz: S. 20, 25, 26, 27,
28, 31, 32/33, 34, 35, 36, 37, 41, 44, 50, 53,
54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 65, 67, 68, 70,
77, 78, 80, 82, 85, 86/87, 89, 90, 91,

Coverbild: Meret Oppenheim, Gespenst mit Leintuch
(Spectre au drap), 1962, Kunstmuseum Liechtenstein

Eine Kooperation mit dem

**KUNSTMUSEUM
LIECHTENSTEIN**

RLB 
KUNSTBRÜCKE