universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

# Kunst in Tirol, 20. Jahrhundert

wesentlich erweiterter und neu durchgesehener Bestandskatalog der Sammlung des Institutes für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck samt einer Dokumentation der Legate und Nachlässe in zwei Bänden

**Bertsch, Christoph**

**Innsbruck, 1997**

Heidrun Sandbichler. Kunst in Tirol: 1960 - 1980

urn:nbn:at:at-ubi:2-7284

Heidrun Sandbichler

**Kunst in Tirol: 1960 – 1980**

Er sah also, wie er sagt, etwas ›das er als Zurückkehrender nicht wiederzugeben weiß noch vermag‹[1]

»Darf ich Sie nach ihrem Lieblingsmaler fragen?

Ich bin ein großer Anhänger der Nötscher-Schule, das ist die Gruppe Wiegele, die sind so ein bißchen expressionistisch orientiert, sie haben, wie soll man sagen, Anfang des 20. Jahrhunderts so eine recht bedeutende Rolle gespielt.«[2]

Die unbestimmte Mengenangabe »ein bißchen« ist in Österreich eine häufig gebrauchte und gelebte, auch jene Kunst, die »ein bißchen« von etwas ist, ist eine beliebte. Künstliche Traditionen und traditionelle Kunst prägen den Geschmack des breiten Publikums. Es scheint, daß bisher höchstens die klassische Moderne aus den Anfängen des 20. Jahrhunderts rezipiert wurde. Zeitgenössische Kunst stößt meist auf heftigen Widerstand. Zunehmend bedient man sich einer Zensur durch Ignoranz. Die Argumentation vieler Einzelner führt zu einer anderen Historie österreichischer »Kultur«. Die Sprache der Reaktionäre trägt Haß, blinden Eifer und erstarrtes Unvermögen in sich und Dämpfe des militanten Katholizismus und Nationalsozialismus steigen auf. Gegen diese Substanzen des Antiquierten und Durchschnittlichen wendet sich der Wiener Aktionismus[3] der sechziger Jahre. Hiezu schreibt Robert Fleck: »Ohne diesen Gedanken der Aktion als Exorzismus einer kollektiven Mentalität ist der ›Wiener Aktionismus‹ kaum verständlich.«[4] Der um

---

[1] Dante Alighieri, Epistola XIII – Das Schreiben an Cangrande della Scala, zitiert nach: Thomas Ricklin, Das Schreiben an Cangrande della Scala, Hamburg 1993, S. 31

[2] aus einem Interview, das Danièle Roussel im September 1993 mit Jörg Haider führte, zitiert nach: Danièle Roussel. Der Wiener Aktionismus und die Österreicher. Gespräche. Klagenfurt 1995, S. 107

[3] Vgl. zum Wiener Aktionismus: Peter Gorson. Das Prinzip Obszön, Kunst, Pornographie und Gesellschaft, Reinbek 1969; Peter Weibel und Valie Export (Hg.), Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film, Frankfurt am Main 1970; Heinz Cibulka, Mein Körper bei Aktionen von Nitsch und Schwarzkogler/il mio corpo nelle azioni di Nitsch e Schwarzkogler 1965 – 1975, Napoli 1977; Hubert Klocker (Hg.), Wiener Aktionismus/Viennese Aktionismus. Wien/Vienna 1960 – 1971, Der zertrümmerte Spiegel/The Shattered Mirror, Klagenfurt 1989

[4] Robert Fleck, Der Wiener Aktionismus, in: Noemi Smolik, Robert Fleck (Hg.), Kunst in Österreich, Köln 1995, S. 55

seine Sinnesfreude betrogene Mensch steht im Zentrum der Arbeiten. In einer Gesellschaft, die den inneren Tod sucht, wird das Aufwallen der Vitalität und das Fühlen des Körpers zur Kunst erhoben. Und »der Tag wird kommen, an dem das Bild nicht mehr genügt... Wir werden Leinwände und Pinsel beiseite legen.«[5]
Die Leinwand wird als statisch und dem Körper fremd wahrgenommen. Um das Unbewußte ausleben zu können bedarf es anderer Mittel. 1962/63 verlassen Brus, Mühl und Nitsch das aufgespannte Textilgewebe und transportieren die Kraft des Informel in eine neue Kunstform. Den Entstehungsprozeß der Aktion aus dem informellen Malakt muß der etwas jüngere Künstler Rudolf Schwarzkogler nicht mehr durchlaufen. Er kann in diesem Sinne direkt auf die Erkenntnisse seiner Freunde und eine internationale Entwicklung zurückgreifen. 1965 beginnen seine Aktionen. Im Laufe der Zeit mutiert sein Aktionismus zur Konzeptkunst. Eine inhomogene Gruppe wächst, in der unterschiedliche Positionen vertreten werden; und gemeinsames kann nur durch eine starke Reduktion der Sichtweise definiert werden. Immer wieder wird die Aktivierung der Triebe ritualisiert, um eine Rückführung zum Ich zu ermöglichen: »Eine Wohnung – ein nackter männlicher Körper liegt auf einem mit frischer Wäsche bezogenen Bett – die Beine sind gespreitzt und hängen über die Bettkante – auf Penis und Schamhaare liegt das Gehirn eines frisch geschlachteten Rindes – unter den Händen liegt eine Damenbinde – Gehirn und Penis werden von oben mit einer schleimigen durchsichtigen Flüssigkeit beschüttet – das frische weiße Bettlaken wird besudelt – schwarz-weiß (Hermann Nitsch, Penisbespülung – Aktionsphoto 1964).[6] Qual und Lust, Schmerz und Befriedigung führen in unbekannte, innere Bereiche. Permanent erscheinen Übungen der Beschmutzung, Reinigung und der Ekstase – das Erleben der Sinne führt aus der Selbstentfremdung und fließt in eine Erdung. Das dionysische Paradies wird im Diesseits erkannt und »der Wille frei zu sein«[7] ist geweckt – die ›Reliquien‹ der Aktionen mahnen, ihn zu leben. Als lebendige Metaphern einer möglichen Veränderung und neuen »ästhetischen Gesellschaft« erregen die Arbeiten der Wiener Aktionisten Angst und Ärgernis. Die Reaktion der Republik Österreich verwundert kaum: Untersuchungshaft, Gefängnis und Exil sind Urteile des Staates. Heute zählen Günther Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler und der

---

[5] Umberto Boccioni, Theorie der Malerei der Gemütszustände, 1911, in: Christian Baumgarth, Geschichte des Futurismus, Hamburg 1966, S. 71
[6] Hubert Klocker, Der zertrümmerte Spiegel/The shattered Mirror, in: Hubert Klocker (Hg.), (Anm. 3), S. 89
[7] Aus dem Text »Die nötige Begabung«, den Schwarzkogler kurz vor seinem Selbstmord verfaßte; zitiert nach Konrad Oberhuber, Gedanken zum Wiener Aktionismus/Thoughts on Viennese Actionism, in Hubert Klocker (Hg.), (Anm. 3). S. 18

Theoretiker Oswald Wiener zur internationalen Avandgarde der sechziger und siebziger Jahre.

Die österreichische Szene zeigt sich facettenreich und komplex. Zusätzlich scheint vieles unerforscht oder durch die Sekundärliteratur verunklärt. Im Laufe der fünfziger und sechziger Jahre entstehen Werke der Wiener Surrealisten (Rudolf Hausner, Arik Brauer, Ernst Fuchs, Anton Lehmden), parallel werden individuelle Wege einer Neuen Abstraktion gefunden (Arnulf Rainer, Maria Lassnig, Kurt Kappa Kocherscheidt, Markus Prachensky, Oswald Oberhuber). Bereits Mitte der fünfziger Jahre entstehen Werke der Realisten (Georg Eisler, Alfred Hrdlicka). Seele und Raum färben die Atmosphäre der sechziger und siebziger Jahre. In einer Gesellschaft die den Tod zum Ziel erklärt, strebt auch der Wiener Aktionismus, ebenso die Künstlerin Valie Export, die Intensität der Sinne an. Und immer wieder werden Modelle zur Psyche des Menschen und seiner Architektur erstellt (Bruno Gironcoli, Roland Goeschl, Hans Hollein, Haus Rucker, Max Peintner, Walter Pichler). Eine Zuordnung von Namen zu Strömungen erweist sich als kritisch und muß sich selbst ad absurdum führen; denn ein Charakteristikum dieser Zeit ist, daß Sprachmittel und Motiv sich in ständiger Bewegung befinden und einzelne Künstler sich jeglicher Einordnung widersetzen (Oswald Oberhuber, Christian Ludwig Attersee).[8]

Der Blick in die regionale Kunst[9] führt in ein buntes, dreidimensionales Mosaikfeld der Generationen und Stile. Vieles paßt sich ein, anderes bricht auf oder stülpt um, manches bleibt bis heute unbenannt.

Vorausgeschickt sei, daß im allgemeinen Tendenzen des expressiven Realismus die Kunst der Nachkriegszeit beherrschen und bis in die sechziger und siebziger Jahre wirken. Es wird die klassische Moderne ertastet und persönlich gedeutet. Aus dem neu entdeckten Fundus greift man Form- und Farbgestaltung. Vorwiegend werden französische und österreichische Tendenzen des Expressionismus rezipiert. Erinnerungen an Oskar Kokoschka und Herbert Boeckl werden malerisch niedergeschrieben. Doch nur wenigen gelingt es, die freie Kraft der Expression wirken zu lassen und viele Arbeiten münden in eine Verkrampfung. Lösungsvorschläge zur Verschmelzung des »Neuen Sehens« mit dem Ethos des Tiroler Handwerks, erzielen nur bei wenigen eine überzeugende Wirkung. Viele Künstler verbleiben auf der Ebene der sichtbaren Wirklichkeit. Die Gefahr jedoch, von der Rea-

---

[8] Vgl.: Patrick Werkner (Hg), Kunst in Österreich 1945 – 1995. Ein Symposion der Hochschule für angewandte Kunst in Wien; Wien 1995; Ausst.-Kat. Malerei in Österreich 1945 – 1995. Die Sammlung Essl, Künstlerhaus Wien 1996, München-New York 1996; Noemi Smolik/Robert Fleck (Hg.), (Anm. 4)

[9] zur Kunst in Tirol nach 1945 vgl. das grundlegende Werk: Eva Kreuzer-Eccel, Aufbruch, Malerei und Graphik in Nord-Ost-Südtirol nach 1945, Bozen 1982

lität absorbiert zu werden, ist groß. Um dies zu verstehen, muß man zuerst sehen, unter welchen Voraussetzungen sich die Kunst der damaligen Zeit entwickeln konnte.

Zu oft forderten Politik und Bevölkerung gängige Identitätsmuster ein, deklarierten Künstler als Erfüllungsgehilfen ihrer Vorstellungen. Unmittelbar nach 1945 werden erste Nicht-Entsprechungen sichtbar. Die Bevölkerung erlebt einen Schock und fordert ihre traditionellen Bildansichten ein. In Südtirol bezeichnet man eine hölzerne Christusfigur des Künstlers Peter Fellin als »barbarisch«. Karl Plattners Wandbild für die Friedhofskapelle Naturns (Vinschgau) wird stark beschädigt. In der Bachkapelle Matrei i. Osttirol zerkratzt man eine Schutzmantelmadonna von Franz Walchegger, um sie anschließend zu verhängen. Als Max Weiler einen Freskenzyklus für die Theresienkirche (Hungerburg, Innsbruck) schafft und »Der Lanzenstich« vollendet wird, konstatiert die lokale Presse eine »Beleidigung des gesunden Volksempfindens«. Die Debatte findet ihren »Höhepunkt« in einer öffentlichen Gerichtsverhandlung. Die Vollendung des Freskenzyklus wird verhindert, das bereits sichtbare, wird für Jahre verdeckt. Durch neue Gestaltungsmittel strebten die genannten Künstler eine Reform des religiösen Bildbereiches an. Sie waren bestrebt, einen veränderten Zeitgeist in die sakrale Kunst einzuführen. Mit ihren Erneuerungen stießen sie auf vehementen Widerstand, der Zerstörung inkludierte. Erste Namen sind gefallen, Max Weiler, Karl Plattner, Peter Fellin und Franz Walchegger – sie werden zur Entwicklung der Kunst in Tirol wesentliche Beiträge leisten. Das Verhältnis der Bevölkerung zur modernen Kunst erweist sich Anfang der sechziger Jahre als kaum verändert. Es mangelt an einer Infrastruktur, die notwendige Informations- und Vermittlungstätigkeit übernehmen könnte. Ebenfalls scheint der öffentliche Auftragsbereich noch von veralteten Strukturen durchzogen zu sein. Zusätzlich verbrennt 1959 der neue Leiter des »Institut Francais«[10] das Archiv seines Vorgängers Maurice Besset aus Platzgründen. Eine wesentliche Dokumentation zum Wiederbeginn der Moderne in Österreich ist dadurch verlorengegangen. Zugleich kündigt sich an, daß das Werk Bessets nicht fortgesetzt wird. Das Französische Kulturinstiut war über ein Jahrzehnt »Diskussionsforum« und »Netzwerk« zugleich. Nach der Eröffnung im Jahr 1946 avanciert Innsbruck durch das Engage-

---

[10] zur Bedeutung des »Institut Francais« vgl.: Günther Dankl, »...über das Chaos des Augenblicks hinausführende Denkanstöße...« (Maurice Besset). Zur Rezeption der französischen Kunst in Österreich von 1945 – 1960, in: Patrick Werkner (Hg),(Anm. 8); Ausst. Kat.: Tirol – Frankreich 1946 – 1960. Spurensicherung einer Begegnung, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 1991, Innsbruck 1991; Magdalena Hörmann (Hrsg.), Kunst der Fünfzigerjahre in Tirol. Erinnerung an Gottfried Hohenauer, Innsbruck 1994; Robert Fleck, Kunst in Tirol, Vom Kunstwunder zur Ebbe, in: Noemi Smolik, Robert Fleck (Hg), (Anm 4)

ment von Maurice Besset zu einem Zentrum für Moderne Kunst in Österreich. Den Tiroler Künstlern wird die Möglichkeit eröffnet, sich über die klassiche Moderne ebenso zu informieren, wie über Strömungen der Nachkriegsabstraktion. Erst Jahre später kann Wien ein ähnliches Programm vorweisen. In den Räumlichkeiten des Institutes erhielten viele Tiroler Künstler auch erstmals die Möglichkeit auszustellen. Zu sehen sind u. a. Gerhild Diesner, Fritz Berger, Max Weiler, Paul Flora, Wilfried Kirschl, Fritz Krautgasser und Anton Tiefenthaler. Durch den Wechsel der Direktoren entsteht nun eine Lücke, die sich bis Anfang der siebziger nicht mehr schließen wird. Zugleich hinterläßt die Arbeit von Maurice Besset Spuren, die sichtbar werden bzw. bereits Vorhandenes verstärken. Immer wieder klingt die intensive Farbigkeit der französischen Malerei an. Die Innsbruckerin Gerhild Diesner[11] adaptiert am reinsten den Geist der Fauvisten. »Das Stilleben« aus dem Jahr 1959 verrät, daß für die Künstlerin Sehen, Leben und Malen eins sind. Naive Ursprünglichkeit, Leuchtkraft der Farben und eine bis in die Dekoration mündende Stilisierung sind ihre Charakteristika. Französische Tendenzen sind auch im Werk von Hilde Nöbl[12] feststellbar. Durch die konsequente Anwendung reiner Farb- und Flächenwerte löst sich die Malerin schrittweise vom Naturvorbild. 1954 entstehen »Klagender Clown« und »Selbstporträt«, innere Wahrnehmungen beginnen äußere Realitäten zu übertönen. Während der sechziger Jahre führt dieser Prozeß die Künstlerin an die Schwelle der Abstraktion. Ebenfalls von der französischen Avandgarde beeindruckt zeigt sich Wilfried Kirschl; eine impressionistische Bewegtheit kennzeichnet sein frühes Werk. Auf der Suche nach klaren Ordnungen und Harmonien gelingt es dem Künstler, Konstruktion und Impression zu verknüpfen. Atmosphärische Eindrücke zeigt Anton Tiefenthaler in seinen Arbeiten der sechziger Jahre und erweist sich als von Cézanne beeinflußt.

Die Wiener Akademie mit Herbert Boeckls »Abendakt« bildet für zahlreiche Künstler eine breite Ausgangsbasis. Die Traditionen des österreichischen Expressionismus werden angereichert, synthetische Mischformen zwischen Expression und Konstruktion erscheinen. Die Suche nach Antworten auf Natur, Mensch und Vergänglichkeit ist immer wieder ein Grund-Motiv in der Tiroler Kunst. Eine konstruktiv-expressive Umsetzung dieses Themas findet sich bei Rainer Schiestl. Zyklen des Werdens und Vergehens »ertastet« Peter Prandstetter in naturalistischen Stu-

---

[11] Vgl.: Heinz Mackowitz, Die Frauen in der Tiroler Kunst der Gegenwart, in: Tirol 1969/70; Christoph Bertsch, Kunst im 20. Jahrhundert. Anmerkungen zur Sammlung des Institutes für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck, in: Kunst in Tirol im 20. Jahrhundert, Innsbruck 1992 (= Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck, Ausstellungskatalog Nr. 3)

[12] Vgl.: Heinz Mackowitz. Die Frauen in der Tiroler Kunst der Gegenwart, (Anm. 11)

dien. Ab den siebziger Jahren fließen seine Serien in eine konzeptuelle Richtung. Krebse, Krabben und vertrocknete Knochenskelette arrangiert Norbert Drexel zu Stilleben und bettet diese in pastellfarbene Bildhintergründe. Aus unheimlichen Szenarien tauchen vom Tod verwischte Physiognomien auf und berichten über die Absurdität des Lebens. In den sechziger Jahren arbeitet August Stimpfl in einer abstrakt gestischen Sprache, verläßt diese jedoch, um zur gegenständlichen Verletzbarkeit des Menschen zurückzukehren.

Leid, Fragilität und Tod sind zentrale Themen in der internationalen Kunst der Nachkriegszeit. Die leidenden Kreaturen von Francis Bacon und die Zerbrechlichkeit des Menschen bei Alberto Giacometti sprechen in Tirol offensichtlich zahlreiche Künstler an. Die Pop-art hingegen wird kaum vertreten werden. Eine bestimmte Grundstimmung läßt sich in der Tiroler Kunst der damaligen Zeit kaum ableugnen, die Tendenz, sich »eigenwillig« auf das zeitlose Thema des Natur- und Lebensablaufes zu konzentrieren.[13] Die Vorgänge der Bergwelt werden als Metapher seelischer Prozesse eingesetzt.

»Wille, Zeit des Willens. Der Wille baut eine Burg aus dicken, schweren Steinblöcken. Die Lawinen zerstören sie, brechen herein und zerstören die Einzigartigkeit. Ich muß sie immer wieder aufbauen.«[14] In der ersten Hälfte der sechziger Jahre gelingt Max Weiler[15] der Schritt zur rein abstrakten Malerei. In den Werkkomplexen »Als alle Dinge« (1960 – 1961) und »Wie eine Landschaft« (1961 – 1967) werden formale und geistige Voraussetzung frei, die dem Künstler es ermöglichen werden, losgelöst von einer gegenständlichen Assoziation, Naturzustände direkt in die Leinwand gleiten zu lassen.[16] In der Sammlung finden sich zwei Arbeiten aus jener Zeit der Neuerung. Es handelt sich hiebei um Entwürfe für ein Wandbild im Stiegenhaus der Neuen Universität. Der stilistische Vergleich verdeutlicht, daß der Künstler sich auf dem Weg zu einer bisher unbekannten Form der Abstraktion befindet. Im ersten Entwurf aus dem Jahr 1961 wird bereits eine abstrakt expressive Sprache verwendet. Die Farbflächen wirken kompakt und eine Spannung entsteht aus ihrer Gegenüberstellung. Vier Jahre Jahre später hat sich Weilers Sprache stark verändert. Nun erfolgt ein dynamisches Übersetzen der sich ändernden Stimmun-

---

[13] Vgl.: Eva-Kreuzer-Eccel, (Anm. 9)

[14] Max Weiler (1961), zitiert nach Silvie Steiner, Max Weiler Bilder von 1927 – 1997, in: Max Weiler. Aus der Natur gemacht, Innsbruck-Wien 1997

[15] Vgl. Verein der Freunde des Werkes Max Weiler, Wien (Hg.), Max Weiler, Aus der Natur gemacht, Innsbruck-Wien 1997; Matthias Boeckl, Kontinuität und Verwandlung – zu den frühen Wurzeln der Kunst Max Weilers, in: Ausst. Kat. »Innenschau«, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1992; Peter Weiermair (Hrsg.), Über Max Weiler, Innsbruck 1980; Otto Breicha (Hrsg.), Max – Weiler – Die innere Figur, Salzburg 1989

[16] Vgl.: Silvie Steiner, Max Weiler Bilder von 1927 – 1997, (Anm. 14)

gen der Natur. Seismographisch nimmt der Künstler eine ganzheitliche Landschaft in sich auf – in ihr spiegeln sich Staunen, Ergriffenheit, Freude und Tod des Menschen. Neben den Entwürfen Weilers reicht der Südtiroler Karl Plattner eine kleinformatige Arbeit ein. Ebenso existieren mehrere Entwürfe von Richard Kurt Fischer. Dieser wird im Jahr 1970, anläßlich der 300 Jahrfeier der Universität, seine Arbeit »Welträtsel und Forschung« ausführen.[17]

In den späten vierziger und den fünfziger Jahren wird an den expressiven Realismus angeküpft – der Gegenstand oder das Erahnen seiner realen Form ist noch möglich. Ab den sechziger Jahren erfolgt ein Verzicht, Konkretes andeuten zu müssen. Diese Stichworte beschreiben einen Prozeß, den mehrere Tiroler Künstler im Bruch der Tradition durchleben. Der Lauf der Arbeit und Zeit zerspltittert die äußere Realität, konzentriert ein anderes Sein und mündet in einen Akt der wachsenden Befreiung. Eigenwillige und selbständige Formen des abstrakten Expressionismus erscheinen. In diesem Falle beschreibt diese skizzenhafte Darstellung den stilistischen Wandel im Werk von Franz Lettner. Parallel zu Weilers Werkkomplex »Wie eine Landschaft« entsteht seine »Orphische Welt« und aus ihr entspringt »Die Nacht«. Gefühl und Traum werden künstlerisch ausgearbeitet, stofflose Welten werden hervorgebracht. Durch Spachtel und dichten Farbauftrag wächst ein Relief einer nicht greifbaren Realität. Der Malakt hat sich von außen nach innen gestülpt und spannt Seelenzustände auf.

Ein »Selbstbildnis mit Zigarette« wird von Franz Walchegger in den frühen sechziger Jahren geschaffen. Der Maler geht konsequent in die Abstraktion, die äußeren Erscheinungsbilder werden Schritt für Schritt in elementare Formen gegossen. Zurückgezogen im Atelier seines Bergbauernhofes in Matrei (Osttirol) entwirft er seine Theorien zur Koppelung von Form und Farbe. Die vorliegende Arbeit experimentiert mit monochromen Farbskulpturen und dem Korsett der Umrißlinie. Diese klaren, festen Akzente intensivieren und entladen die Spannungen der Seele. Walchegger zählt zu den ersten, abstrakt arbeitenden Künstlern in Tirol, und trotzdem führt er ein Schattendasein in der österreichischen Kunstgeschichts- und Ausstellungskonzeption. Dem Kunstbetrieb und seinen Marktgesetzen entzieht sich auch Josef Schwarz. In der Zeichnung drängt er aus Realität und Normierung. Freie Spuren der Seele beginnen sich abzuzeichnen, aus einer konstruktiv- expressionistischen Welt werden Gleichnisse des Naturerlebens übertragen.

Gründe eines Klischees zeigen sich: es wird häufig in Isolation gearbeitet und oft

---

[17] Vgl.: Christoph Bertsch, Tirol im 20. Jahrhundert, Anmerkungen zur Sammlung des Institutes für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck, (Anm. 11)

die Entscheidung getroffen, außer Landes zu gehen. Fest steht, daß eine ältere Generation, die bereits wesentliche Beiträge zur Moderne in Tirol geleistet hat, sich im Ausland befindet oder anerkannt zurückkehrt. Max Weiler vertritt Österreich im Jahr 1960 auf der Biennale; 1964 wird er, als Nachfolger von Josef Dobrowsky, die Leitung der Meisterschule für Malerei an der Akademie der bildenden Künste übernehmen. Der Südtiroler Karl Plattner wanderte 1952 nach Brasilien aus; 1954 vertrat er Brasilien auf der Biennale; Ende der fünfziger Jahre erfolgte die Rückkehr nach Europa, anschließend entstehen Freskenzyklen im Salzburger Festpielhaus und an den Wänden der Europakapelle (Brennerautobahn). Für eine jüngere Gereration wird Wien zum Zentrum ihrer Arbeit. Wesentliche Beiträge zu jener Kunst, die auch international bestehen kann, leisten ab den fünfziger Jahren Markus Prachensky und Oswald Oberhuber, seit den sechziger und siebziger Jahren Walter Pichler und Ernst Caramelle.

Eine Geormetrie ist in Auflösung begriffen, Mitte der fünfziger Jahre läßt Markus Prachensky[18] seine »Balkenkonstruktionen« in sich zusammenfallen. Unter dem Einfluß Josef Mikls und der internationalen Bewegung einer Neuen Abstraktion, verschreibt er sich immer mehr der freien gestischen Malerei. 1959 wird er die »Peinture liquide« gemeinsam mit dem Franzosen Georges Mathieu im Theater am Fleischmarkt inszenieren. Es handelt sich hierbei um eines der ersten »Happenings« im europäischen Kunstraum. Über eine riesige Leinwand wird kübelweise intensives Rot geschüttet – die inneren Zeichen der Farbe werden durch den Ablauf sichtbar. Mit diesem Eingriff artikuliert und reflektiert sich der Künstler zugleich selbst. Entschiedener als andere neigt Prachensky in seiner Arbeit zur Monochromie, zur Reise in eine einzige Farbe: »Rot ist für Prachensky immer zugleich Farbe, Nicht-Farbe und Mehr-als-Farbe«[19]. Durch diese Farbe bringt er Vitalität und Zerbrechlichkeit zum schwingen. Zugleich tragen die roten »Rinnsale« Chiffren seines Lebens. Wohnadressen werden als Titel zur Spurensicherung der »Zustände« seiner Seele eingesetzt. Unter dem Einfluß mehrer Auslandsaufenthalte verändert sich seine Sprache während der sechziger und siebziger Jahre. So entstehen Serien wie »Maremma« und »Etruria orizontale«. Die Landschaft als auslösendes Moment fließt in das Bild und erweiter die Farbpalette. Der monumentale Wandteppich für das Innsbrucker Kongreßhaus wird 1973 nach seinen Entwürfen in Mexiko gewebt.

---

[18] Vgl.: Ausst. Kat., Malerei in Österreich 1945 – 1995. Die Sammlung Essl, Künstlerhaus Wien 1996, München-New York 1996; Ausst. Kat., Markus Prachensky. Retrospektive 1953 – 1978, Akademie der bildenden Künste, Wien 1979

[19] Wieland Schmied, Ein Land mit Eigenschaften. Notizen zur Malerei in Österreich 1945 – 1995, in: Ausst. Kat.: Malerei in Österreich 1945 – 1995. Die Sammlung Essl, (Anm. 18)

Von der informellen Malerei kommend, verschreibt sich der Südtiroler Oswald Oberhuber[20] der ständigen Metamorphose. Zu Beginn der sechziger Jahre prägt der Künstler den Begriff der »permanenten Veränderung«. Der Glaube an spezifische Stilbildungen ist nicht mehr möglich. Drei Jahrzehnte später meint Oberhuber hiezu: »In der Rückschau hatte ich durchaus recht, und zwar in zwei Richtungen: erstens war es der eigentliche Einstieg in die Postmoderne – selbstverständlich zu früh und deshalb wirkungslos; es bringt eben nichts, wenn man zu früh ist – und zweitens gibt es tatsächlich keine stilbildenden Vorgänge mehr. Die Moderne führte dazu, daß nichts mehr festgemacht werden kann. Der Glaube der Väter war ein Irrglaube. Sie glaubten, sie könnten einen Stil konstituieren, und haben nur Richtungen aufgezeigt.«[21] Das Werk des Künstlers ist ein permantes Experiment und ein Ausdruck der Selbstreflexion. Den Werkabschnitt der Jahre 1954 – 1957 bezeichnet er als Ende seiner informellen Phase und als Beginn einer konsequenten gegenständlichen Malerei. Sein »Selbstbildnis« scheint dies zu dokumentieren. Das Porträt ist Teil einer Serie, die einheitlich in grau-weiß Tönen gehalten ist. Farbliche Akzente werden nur sehr sparsam eingesetzt, zusätzlich wird eine radikale Reduzierung vorgenommen, für die markanten Züge des Künstlers entsteht Raum. Die siebziger Jahre werden eine reiche zeichnerische Produktion mit sich bringen. Oberhuber erkennt die Zeichnung als optimales Medium zur unmittelbaren Reaktion auf geistige Bewegungen. Hiezu stellt Peter Weiermair fest: »Sein Spiel heißt in der Zeichnung und durch die Zeichnung die Welt neu zu erschaffen.«[22]

Allgemein erfolgt während der sechziger und siebziger Jahre eine Aufwertung der Zeichnung. Das Arbeiten auf Papier eröffnet zahlreiche Möglichkeiten, so das schnelle Niederschreiben von Konzepten oder die spontane Dokumentation privater Seelen-Zustände. Die Facette ihrer Erscheinungsform inkludiert die Verweigerung der Perfektion ebenso wie die detaillierte Ausführung. Die Betonung der persönlichen Handschrift trägt sie jedoch immer in sich.[23] Für Peter Blaas stellt die Zeichnung das wichtigste künstlerische Medium dar. Mystische Körper werden durch Intuition und Phantasie herbeigerufen; sie erschließen dem Betrachter mehrere Dimensionen und befinden sich in permanenter Wandlung. Häufig in großen

---

[20] Vgl.: Ausst. Kat. Oswald Oberhuber, 300 Zeichnungen, Graz 1973; Kat. Ausst. Oberhuber, Zeichnungen – Aquarelle – Tücher, Innsbruck 1981; Kunstforum International, 89/1987

[21] zitiert nach Wolfgang Drechsler, Ansichten. 40 Künstler aus Österreich im Gespräch mit Wolfgang Drechsler, Salzburg 1992, S. 52

[22] Peter Weiermair, When attitudes become form, in.: Kat. Ausst. Oswald Oberhuber, Arbeiten auf Papier 1947 – 1986. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt o.J. (1987)

[23] Ausst.-Kat., Medium Zeichnung, Galerie Annasäule/Galerie Bloch, Innsbruck 1979

Werkkomplexen arbeitend, begibt sich der Künstler auf eine philosophische Spurensuche, gefühlsmäßig Wahrgenommenes wird ebenso wie aktuelles Tagesgeschehen umgesetzt. Eine beklemmende Atmosphäre entsteht, Verfall und Schmerz hinterlassen signifikante Zeichen zur Zeit. Die Sammlung besitzt eine Arbeit zum jugoslawischen Bürgerkrieg.

»Flora schreitet rückwärts in die Zukunft«[24], schreibt Friedrich Dürrenmatt zum Werk des Künstlers und Poeten. Über Bilder aus der Vergangenheit trifft der Künstler die Gegenwart, wirft einen Blick in die Zukunft und erkennt im Spiegel der Zeit die Absurdität. Mit schwarzem Humor wird das Treiben des Menschen beobachtet und aufgezeichnet. In Paul Floras »Stücken« schlägt die Tragödie um in eine Komödie und die Komödie erweist sich als Tragödie. Schlußendlich löst Paul Flora die Zeit selbst auf und führt sie als Kuriosum auf die Bühne. Als Zuschauer und Darsteller nimmt man Teil an einer Commedia dell'arte und bewegt sich durch die Skurrilität des Lebens.

Ein Zurückgehen zu Zeitströmungen und ihrer Atmosphäre zeigt, daß Paul Flora thematische Gemeinsamkeiten zu anderen Künstlern aufweist. Kulturpessimismus und Einsamkeit des Menschen sind zentrale Motive in der Kunst der sechziger und siebziger Jahre. Wie bereits eingangs erwähnt, fließen Lösungsvorschläge zur Armut einer Gesellschaft in »utopische Modelle« und Zeichnungen der Zukunft.

Max Peintner: »Im Traum sieht man, abgesehen von den Fällen, wo man sich überhaupt von außen zuschaut, kaum je Teile des eigenen Körpers. Noch eher kommen die Füße ins Bild, mit denen man in der Welt steht, als die Hände, die vielleicht aus ihr Stücke herausreißen könnten«[25]. Tagträume zeigen Künftiges und zugleich erscheint die Hilflosigkeit vor dem Unvermeidlichen. Vision reibt sich am jetzigen Sein und nicht am morgigen. Endzeitdramen aus Steinwüsten, Treibhäusern, Wiederaufbereitungsanlagen werden, bis in die architektonischen Details gehend, aufgezeichnet. Auf dem Papier inszeniert, harrt die Apokalypse ihrer Realisation. Die Macht des logischen Denkaktes führt in den Zeichnungen Max Peintners zum Bruch der sieben Siegel. Der Künstler teilte mit Walter Pichler ein gemeinsames Atelier und auf andere Art und Weise, begegnet dem Betrachter erneut Einsamkeit und Architektur, Kulturpessimismus und Vision. »Jetzt sehen wir, uns erschreckend, die Rücksichtslosigkeit und die Gemeinheit und die Stumpfsinnigkeit

---

[24] Friedrich Dürrenmatt, zitiert aus: Paul Flora betreffend, in.: Ausst.-Kat. Paul Flora, Zeichnungen 1939 bis 1992, (Hrsg. Thomas Flora), Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1992

[25] Max Peintner, Über Landschaftsbilder, zitiert aus: Ausst.-Kat. Max Peintner, Galerie Bloch 1977, Innsbruck o. J. (1977)

unserer Eltern, von welchen wir, weil sie unsere Eltern sind, über die Tatsache, daß unser Lebensprozeß in Wahrheit ein Krankheitsprozeß ist, überhaupt nicht aufgeklärt worden sind, da unsere Eltern gegen ihren Verstand uns verheimlicht haben, was wir jetzt viel zu spät wissen. Dann wären wir, denken wir, schon vor Jahrzehnten aus uns heraus- und hinuntergegangen und hätten alles verlassen und alles zurückgelassen, da, was wir jetzt tun, von uns schon vor Jahrzehnten hätte getan werden müssen; weggehen, verlassen, zurücklassen, auslöschen, daß, worin wir jetzt auf das äußerste und auf die erniedrigendste Weise angestrengt und überfordert sind, wir vor Jahrzehnten mühelos ertragen und hinter uns bringen hätten können; was uns jetzt eine Ungeheuerlichkeit und nicht nur eine Ungeheuerlichkeit gegen alles, sondern ganz einfach gegen die ganze Natur ist, nichts anderes als Entwicklung gewesen wäre, Erziehung, was uns jetzt Lüge, Denken, was uns jetzt nichts als tödlich ist.«[26]

Max Peintner erklärt, daß Walter Pichler vom Leben in der Stadt angeödet ist. Während der Jahre 1961 – 1964 hätte er eine Stadt nach der anderen skizziert oder im Modell gebaut. Kompakte unterirdische Städte, wachsende Städte, Städte mit Klimahüllen, Städte in einem Krater oder in einer Schlucht, durchwegs Riesenskulpturen mit Hohlräumen, in denen die Menschen laut dem Manifest zur Ausstellung »Architektur« nur mehr geduldet würden.[27] Und Walter Pichler durchlebt die Vorausahnung und zieht sich nach St. Martin, im äußersten Burgenland zurück. Der Mensch erscheint nun nackt, einsam und verletzbar. Er ist einem von Geburt an in Gang gesetzen »Krankheitsprozeß«[28] ausgeliefert. Nerven und Blutgefäßen werden nur mehr durch Korsette zusammengehalten. Aufgezwungen und erwählt sind diese Stützapparate, die zur Verlängerung des Aufenhaltes im gefrorenen Licht dienen. Nach dem Zustand der Auferstehung wartet die Seele in die Kammern der Aufbahrung zurückkehren zu dürfen. Und die Differenz zwischen Visionen und Realitäten schreitet unter ein Minimum.

In Tirol erklärt Heinz Klima: »Die Natur, die kann ich nicht malen. Zeichen, Strukturen kann ich setzen, Farben, Kompliziertes bauen – fern jeder bekannten Gestalt oder Einfaches. – Mein Reich erfinden! – Und siehe da, das Bild wird ein Gleichnis. Seine geheime Fröhlichkeit steckt mich an oder die Trauer.«[29] Ariadne und Theseus treten auf. In der Arbeit: »Ohne Titel« aus dem Jahr 1958 reizen sich Flächen in

---

[26] Thomas Bernhard, in: Walter Pichler. 111 Zeichnungen. Mit einem Essay von Max Peintner und einem Prosatext von Thomas Bernhard, Salzburg 1975, S. 246

[27] Vgl.: Max Peintner, in: Walter Pichler, 111 Zeichnungen (Anm. 26)

[28] Vgl.: Thomas Bernhard, in: Walter Pichler, (Anm. 26)

[29] zitiert nach Hanno Vogl-Fernheim, Heinz Klima und seine Zeit, Innsbruck 1992, Umschlagtext

dichter und kompakter Ausführung. In einem Prozeß der Annäherung sind Mann und Frau begriffen. Eine unüberwindbare Distanz der Körper ist spürbar und zugleich fließen beide ineinander – durch eine Auflösung und Verwesung der gegenständlichen Form. Anregungen des abstrakten Expressionismus nimmt Heinz Klima in sich auf und während der sechziger Jahre wird der Künstler die sichtbare Welt verlassen. Neue wissenschaftliche Erkenntnisse über Kosmos und Mikrokosmos führen zu »Astronautenbilder« und »Mondlandefähre«. Aus der Innenschau fächern sich kosmische Farb- und Formexplossionen auf und Zeugnisse einer unbekannten Welt hinterlassen Spuren. Heinz Klima stirbt früh und sein Werk bleibt lange Zeit unbeachtet – trotz seiner Akzente, die er in der Tiroler Kunstszene ausgesetzt hat.
Erstaunlich wenige Tiroler werden sich dem Surrealismus und seiner Wiener Ausformung anschließen. Die Realität einer reichen Mythen- und Sagenwelt scheint unerwarteter Weise einen Automatismus zu überblenden. Die phantastisch-realistischen Bilder aus Tirol setzen intensiv das vegetative Moment ein. Es enstehen wuchernde Pflanzen, unwirkliche Landschaftsräume und kahle Gebirgszüge, die sich zu Brotlaiben rollen. Vertreter dieser Richtung sind in Nordtirol z.B. die Künstler Eduard Klell, Karl Käfer, Doris Czell-Wagner, Manfred Ebster und Toni Bucher.
Eine eigenständige Behandlung der Zeit und ihrer Drehungen findet sich bei Dieter Mannhartsberger, dessen Werke während der siebziger Jahre ein kreischendes Aufbauen des Neuen auf das Alte versinnbildlichen. »Sonnentor« aus dem Jahre 1986 verweist auf den Fortschritt versunkener Kulturen. Ineinander gefügt werden Elemente der frühen Andenkultur und moderne Installation. Die Verschmelzung beider Zeiten trägt das Zeichen des Fortschritts und die Farben einer sofortigen Rost-Befallung in sich.
»Der Schatten eines Mannes, der auf einem Hakenkreuz steht, fällt auf eine Wachsplatte. Das Wachs mit seiner Ausstrahlung der Formbarkeit, Weichheit stellt den Wunsch des Mannes dar, die Frau nach seinem Bild formen zu können. Adipoceri: bei Leichen die Luftabgeschlossen liegen entsteht wachsähnliches Fett sog. Leichenwachs. Die Umrisse des Schattens werden mit Feuer in das Wachs gebrannt, die Frau legt sich in diese Umrisse des eingebrannten Schattens. Dann umzäunt der Mann die nach seinem Bild geformte Frau mit elektrischem Draht, der an Nägeln aufgehängt ist, und von einer Batterie gespeist wird – Einfriedung. Der Draht beginnt zu rauchen und leicht zu glühen und signalisiert die Kausalgie: meine Körperwärme, meine eigene Wärme verändert das Wachs langsam, in das kalte Wachs fließt langsam mein Abbild. Die Frau löst sich langsam aus ihrer Starre und bewegt sich auf die Grenzen des Schattens zum Leben außerhalb der Be-

grifflichkeit des Mannes hin. Der elektrisch geladene Glühdraht stößt sie ab und zurück, sie wälzt sich über den Glühdraht. Dann werden die hinterlassenen Spuren auf der Wachsplatte mit Blei ausgegossen, der Abdruck wird zugeschüttet, begraben.« (Valie Export – Kausalgie, Körperaktion, 1973)

Die Linzerin Valie Export[30] zählt zu jenen Persönlichkeiten der Zweiten Republik, die wohl am meisten Ablehnung erfahren mußten. Erst nach einer Primär-Rezeption im Ausland erfolgt durch die historische Distanz, eine gefahrlosere Sekundär-Rezeption im Inland. Tabubereiche, soziale Restriktion des menschlichen Körpers, das Einfrieren der Frau in von Männern aufgebauten Systemen und kommunikative Möglichkeiten sind zentrale Themen ihrer fotografischen Arbeiten, Aktionen, Installationen und Filme. Valie Export und ihr »Nicht-Konsum« zeigen das Konsum-Verhalten, der bereits erwähnten Tendenzen einer österreichischen Gesellschaft wieder. Bereits in den siebziger Jahren zeigt die Galerie Krinzinger Arbeiten von Export in Innsbruck und im Rahmen der Veranstaltung »Zur Situation und Kreativität der Frau, 1975, ist sie mit einer Aktion und Vorträgen vertreten.

Bereits während der sechziger Jahre findet eine langsame Konsolidierung des Galeriewesens statt. Anfang der siebziger Jahre erfolgt unter dem Zeichen des Wirtschaftsaufschwunges eine »wundersame Vermehrung«. Der Großteil jener neu gewachsenen Vertretungen, sucht jedoch dem Geschmack des traditionelle Kunden zu entsprechen. In Tirol wird vorwiegend eine Galerie vorhandene Lücken ausfüllen. Die künftige Avandgarde verkehrt in erster Linie bei Krinzinger, die ein lang entbehrtes Netzwerk anbietet. Begleitet vom Engagement Peter Weiermairs, des Forums für aktuelle Kunst und der Taxis Galerie, wird eine theoretische und praktische Ebene aufgebaut. Ab 1986 verlagerte die Galerie Krinzinger ihre Interessen nach Wien, die erbrachten Leistungen sind bis zum heutigen Tag wirksam. Eine jüngere Generation von Künstlern wartet jedoch zu lange auf ein Wunder der Kunst-Vermittlung.

In Tirol wird manches anerkannt, anderes wird bis zum heutigen Tag Widerstand erregen. Fest steht, daß jene Generation, die erstmals einen Bruch mit der Traditi-

---

[30] Vgl. Publikationen zu eigenen Arbeiten (Auswahl): KÖRPERSPLITTER Band 1: Konfigurationen, Photographie 1968 – 77, ed. neue texte, H. Bäkker (Hg.), Linz 1980; Kat. VALIE EXPORT. Biennale di Venezia 1980; Hg. H. Hollein, W. Hoffmann, Wien 1980; Texte von Valie Export über eigene Arbeiten (Auswahl): »I (beat (it))« in: Communications (48) Video.Hg. A. M. Duguet, R. Bellour, Paris; »Texte« in: Scratch (8), Hrg. J. L. Burford, Paris 1985; »Syntagma« in: Alles und noch viel Mehr. Das poetische ABC. Hg. G. J. Lischka, Bern 1985; Gedichte, in: edition neue texte (12), Hg. H. Bäcker, Linz 1974; vgl. weiters: Die Frau und das Reale: Das Verdrängte Soziale, in Verdrängte Kultur. Österreich 1919 – 1938 – 1968 – 1988. Hg. O. Rathekolb/Friedrich Stadler, Wien 1990; Ausst.-Kat. Valie Export, OÖ. Landesgalerie 1992, Linz o.J. (1992);

on vornahm, nun kaum offizielle Skandale hervorruft und zum Großteil anerkannt ist. Die jüngeren Künstler der siebziger Jahre erweisen sich als gut informiert, insbesondere die amerikanischen Kunstzentren üben einen sichtbaren Einfluß aus. Mystik und Reflexion entspringen internationalen Tendenzen (documenta 5). Und nach Beuys, in den siebziger und frühen achtziger Jahren mit Ausstellungen und Vorträgen auch in Tirol präsent, durchläuft die Begrifflichkeit der Kunst Metamorphosen, deren Auswirkungen kaum abzuschätzen sind.

Anton Christian[31] bricht während der sechziger Jahre aus einer »konsumierbaren« Malerei aus. »Verottungsvorgänge« versinnbildlichen nun eine sichtbare und zugleich metaphysische Welt. In den siebziger Jahren steigt der Künstler in den Raum der »Symboldeuter« ein. Archaische Kultgeräte und mythologische Kunstpraktiken legen den Grund für seine späteren Akte aus Wasser, Erde, Luft und Feuer. Der Zyklus des Werdens und Vergehens zeichnet seine Bilder und führt in ein anderes Verständnis des Seins – der Einheit des Menschen mit dem Kosmos. In der Sehnsucht nach Spontanität entdeckt ebenfalls Chryseldis Mitterer-Hofer den Ursprung in der Einfachheit der Dinge.

Daß diese Sichtweise in Tirol nicht immer auf Verständnis stößt, macht ein Werk von Rudi Wach offensichtlich. Die Sammlung besitzt jenen Entwurf des Christus aus Bronze, der für die Innsbrucker Innbrücke konzipiert wurde. Auf Grund seiner »Nacktheit« rief er einen Skandal hervor. Dieses Beispiel des Versuchs einer Erneuerung lokal-religiöser Bildvorstellungen, ist heute im Innenhof des Tiroler Volkskundemuseums zu besichtigen. Als weitere Beispiele einer mythologisch orientierten Strömung sind Armin Holzner und Lois Weinberger zu nennen.

Der Performer schreitet langsam die Stufen herab und zertritt dabei die Leuchtröhren, bis Galerie und Besucher von der Dunkelheit umgeben sind. (Lichttreppe, München 1979). Während der siebziger Jahre vertritt Helmut Schober[32] im Bereich der Performance eine analytische-meditative Ausrichtung. Mit stringenten und minimalen Handlungen widmet er sich der Veränderung des Zustandes und dem Wechsel der Dimension. Installation, Skulptur, Environment und Malerei setzt der Künstler im Laufe seines Werkes ein. Raum, Bewegung, Licht und Zeit sind Charakteristika von Schober und finden sich in den unterschiedlichen Werkabschnitten. Im Mittelpunkt seiner Arbeit steht ein von Energieströmen durchpulster Bildraum, dessen Wirkung Meditation und Konzentration auslöst.

---

[31] Vgl. Evelin Renetzeder, Anton Christian. Das Malen-Das Schreiben, Innsbruck 1996

[32] Vgl.: Kat. Ausst. Helmut Schober. Performance – Zeichnung – Malerei – Plastische Projekte, Dieter Ronte (Hg.), Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 1993, München 1993

Über Jahrzehnte hinweg, entsteht in Stille und Kontinuität ein einmaliges Werk in Tirol. Heinz Gappmayr[33] zählt zur internationalen Avandgarde der konzeptionellen Kunst und visuellen Poesie. Aus der Spannung zwischen Fläche und Wort entsteht eine Einheit. »In der visuellen Dichtung wird das Erscheinen von etwas Gedachtem (Idealität des Begriffs) im Physischen (Semiotik), der Übergang vom Zeichen zum Begriff sichtbar, aber nicht auf abstrakte Weise, sondern mit allen Schattierungen im konkreten Einzelnen«, schreibt Heinz Gappmayr 1967 in seiner theoretischen Schrift »Traditionelle Dichtung-Visuelle Dichtung«. Es handelt sich somit um reine Erscheinungsformen ohne Vermittlungsfunktion, jedoch in konkreter Wirkung. Mehrere Arbeiten des Künstlers befinden sich in der Sammlung.
»Die Geschichte nun organisiert das Dokument, unterteilt es, verteilt es, ordnet es, arrangiert es in verschiedene Ebenen, richtet Serien ein, unterscheidet zwischen dem, was wichtig und dem, was unwichtig ist, entdeckt Elemente, definiert Einheiten, beschreibt Relationen.«[34]
»Die Nachzeichnung«: Linien eines Bildes werden nachgefahren und die Signatur überschrieben. Bei einer Reihe anderer Zeichnungen ist Ernst Caramelle Fälscher seiner eigenen Arbeit[35]. Durch Suchbilder soll der Betrachter Zusammenhängendes und Trennendes differenzieren. Ernst Caramelle zeichnet sich durch eine subversive Methodik aus. Konzepte werden angeboten, deren Träger die Zeichnung, das kommentierte Foto oder eine Wandbemalung sein kann. Der erste Eindruck wird von einer ästhetischen Ausgewogenheit gelenkt. Hinter dieser steckt jedoch eine Verunsicherung des Betrachters; eine verpackte konzeptuelle Fragestellung, die vom Künstler unbeantwortet bleibt und an den Rezipienten weiterfließt.

»Nun kann deutlich werden, wie der Gegenstand des dargebrachten Teils zu bestimmen ist. Denn wenn der Gegenstand des ganzen, buchstäblich aufgefaßten Werkes der Zustand der Seelen nach dem Tod ist – nicht eingeschränkt, sondern schlechthin verstanden – so ist offenkundig, daß in diesem Teil derselbe Zustand Gegenstand ist, aber eingeschränkt, nämlich der Zustand der glücklichen Seelen nach dem Tod.«[36]

---

[33] Heinz Gappmayer, Traditionelle Dichtung-Visuelle Dichtung, 1967, in: Dorothea van der Koelen, Opus – Heinz Gappmayr. Gesamtverzeichnis der visuellen und theoretischen Schriften 1961 – 1990, Mainz 1993, S. 58
[34] Michel Foucault, The Order of Things: An Archaeology of Human Sciences, Vintage-New York 1970, zitiert nach Michael Tarantino, Einheiten, Elemente & Relationen, Brüssel 1994, in: Ausst. Kat.: Michael Tarantino, Ulrich Wilmes (Hg.), Rosebud. Jenny Holzer, Matt Mullican, Lawrence Weiner, Kunstbau Lenbachhaus, München 1995, München o.J. (1994)
[35] Vgl.: Peter Weiermair, in: Ausst. Kat. Ernst Caramelle, Bern 1986
[36] Dante Alighieri, Epistola XIII – Das Schreiben an Cangrande della Scala, (Anm. 1), S. 15