

Moderne: Selbstmord der Kunst?

Im Spiegel der
Sammlung der
Neuen Galerie Graz

27.11.2011 - 02.09.2012

Dieser Text erscheint
anlässlich der Ausstellung

Moderne:

Selbstmord der Kunst?

Im Spiegel der Sammlung
der Neuen Galerie Graz

Neue Galerie Graz

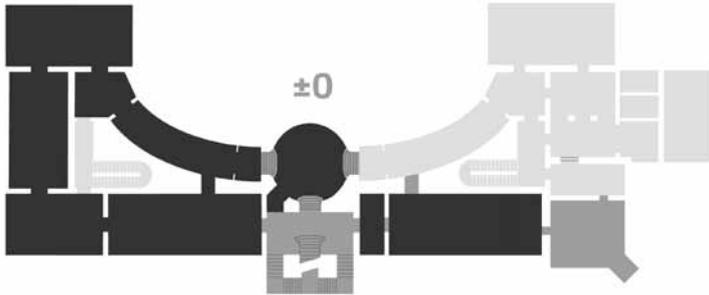
Joanneumsviertel

Universalmuseum Joanneum

27. November 2011 bis

02. September 2012

Was passiert, wenn die Kunst nicht mehr die Wirklichkeit abbildet und darstellt, sondern sie direkt ausstellt? Wenn der Schein der Realität, also ihr Abbild in der Kunst, durch das Sein der Realität selbst ersetzt wird? Kommt der Verlust dargestellter Wirklichkeit tatsächlich einem Selbstmord der Kunst gleich, weil sie sich scheinbar selbst die Grundlage ihrer Bedeutung entzog? In zehn Themenkreisen wird dieser Bruch in der Kunstgeschichte anhand von rund 350 Werken aus eigenen Beständen von 1800 bis zur Gegenwart als Geburt der Moderne nachvollziehbar.



Moderne: Selbstmord der Kunst?

Im Spiegel der Sammlung der Neuen Galerie Graz

Linie

Kandinsky hat die Linie als Spur des sich bewegenden Punktes bezeichnet und damit auch ausgedrückt, dass es einer gewissen Geschicklichkeit bedarf, um durch Linien Bilder zu erzeugen.

Abstrakte Linien finden sich bereits auf 35.000 Jahre alten Artefakten aus Knochen oder Stein. Die klassischen Künste haben die Linie zur Darstellung der Gegenstandswelt benutzt und hohe Fertigkeit in der Wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe erzielt. Ihr Ziel war es, mit Linien Gegenstände zu erfassen, anzuzeigen, zu skizzieren oder zu schraffieren, um ihnen am Blatt Halt zu geben. In der Moderne jedoch beginnt sich die Linie vom Gegenstand zu befreien. Um 1900 entstand in Wien eine Zeitschrift junger Künstler, die als Heiliger Frühling (Ver Sacrum) die Linienornamentik des Wiener Jugendstils einläutete, indem sie die Linie in geometrischen wie floralen Mustern zwecklos sich selbst überließ. Die abstrakte Linie, die sich zusehends vom Gegenstand distanzierte, stellte schließlich nur noch sich selbst dar.

Ab den 1960er-Jahren wurde die Linie selbst zum realen Material. Sie begann sich vom Trägermedium zu lösen, trat aus dem Bild heraus und dehnte sich in den Raum hinein aus. Das konnte sie gegenständlich wie abstrakt tun, indem sie einerseits Körper bzw. Objekte oder andererseits nur noch sich selbst darstellte.

Farbe

Die Entwicklung der Farbe verlief parallel zu jener der Linie. Auch sie emanzipierte sich von der realistischen Darstellung der Gegenstandswelt, um als reale Farbe im Raum Platz zu finden.

In der traditionellen Kunst gab die Farbe als Lokalfarbe die natürlichen Farben der dargestellten Wirklichkeit möglichst naturgetreu wieder. Gleichzeitig hatten und haben Farben aber auch symbolische Bedeutung, die sich aus der jeweiligen Epoche oder Kultur erklären lässt. Während wir Rot als Sinnbild von Aktivität, Leidenschaft, Revolution oder Sozialismus deuten, stand Weiß lange Zeit für Unschuld und Reinheit, wohingegen das Schwarz einen unbunten Endpunkt, den Tod bedeuten kann. Das aus Blau und Gelb zusammengesetzte Grün kann Wachstum oder Ruhe bedeuten, im Christentum als Farbe der Auferstehung verstanden werden, während der Islam sie gleichzeitig als Mohammeds Lieblingsfarbe überliefert.

Um 1810 hat sich Johann Wolfgang von Goethe sehr intensiv mit der Farbenlehre auseinandergesetzt. Seine Überlegungen zum Wesen der Farben beeinflussten die Malerei der Romantik, die sich sehr explizit mit Farbsymbolik auseinandersetzte. Der Symbolismus begann mit freien symbolischen Farbzunordnungen ebenfalls die Darstellung abstrakter Begriffe zu unterstützen. Ende des 19. Jahrhunderts, als die (durchaus auch symbolische) Lokalfarbe zugunsten der frei gesetzten Farbe des Impressionismus zurückgedrängt wurde, wurde der Weg frei für die künftige absolute Farbe. Der eigenständige Farbfleck sollte im Auge des Betrachters das Bild des Gegenstandes hervorrufen und die Impression der Welt im momentanen Augenblick einfangen. Der Expressionismus beginnt die Farbe zu radikalisieren, will den maximalen Ausdruck durch die Farbe erzielen.

Mit geometrischen Formen in reinen Farben als Ausdruck von „reiner Empfindung“ löste Kasimir Malewitsch im Suprematismus um 1915 die Farbe radikal vom Gegenstand. Etwa zur gleichen Zeit gelangte Wassily Kandinsky über die lyrische Abstraktion der Natur ebenfalls zur abstrakten, vom Gegenstand befreiten Farbe. Von dort nahm die experimentelle Beschäftigung der Kunst mit der reinen, absoluten Farbe ihren Ausgang, die wir im gesamten 20. Jahrhundert beobachten können. Überlegungen zur Farbe als Material führten seit den 1950er-Jahren zum Ersetzen der Farbe durch Materialien, die im Materialbild auf einen Bildträger aufgebracht wurden. Schließlich kommt es zur Loslösung der Farbe von ihrem Trägermedium, die Farbe wird frei, sodass sie z. B. als Farbquader aus reinen Pigmenten erscheint. Andererseits kann sich die Farbe vollkommen von der Materialität lösen und als Farblicht in den Raum ausstrahlen.

Licht

Linie und Farbe waren zwei wichtige Motoren der Malerei auf dem Weg zur Abstraktion. Der Expansionsdrang der Farbe führte zunächst zur Ausbreitung auf der Fläche und damit zum einfarbigen Tafelbild. Der Schritt des Lichts in den Raum folgte durch die Lösung der Farbe von der Fläche, die so als Lichtfarbe den realen Raum erfüllen und damit verändern konnte.

Natürlich spielte das Licht in der Malerei immer eine wichtige Rolle. So erzählt die antike Überlieferung von der Entstehung der Malerei aus dem Festhalten des Schattens, den eine Figur an die Wand geworfen hatte. In der Malerei kann das Licht nur mit Farben dargestellt werden, deren Kontraste und Nuancen seine Intensität bestimmen. In besonderem Maße wurde das Licht – und der Schatten – in der Darstellung der Gegenstandswelt etwa für die Dramatisierung von Ereignissen eingesetzt oder für die Vermittlung von Stimmungen. Mit der Erfindung der Fotografie um die Mitte des 19. Jahrhunderts bekam die gegenständliche Malerei Konkurrenz. Mittels technischer

Apparate und unter Einsatz von Licht konnte man die Gegenstandswelt nun direkt abbilden. Man Ray ließ in den 1920er-Jahren den (Foto-) Apparat weg und zeichnete direkt mit dem Licht auf Fotopapier, indem er Gegenstände auf das Papier legte und das Licht diese darauf abbildeten (Rayographie), er arbeitete also direkt mit dem realen Licht. Als das reale Licht die Kunst eroberte, begann das künstliche Licht die Architektur, den Stadtraum und damit auch das Leben zu verändern. In den modernen Großstädten wurde die Nacht zum Tag erklärt, die Lichtreklame trat ihren Siegeszug an. Die Lichtkunst löste sich vom malerischen Farbraum und ließ durch künstliches Licht, wie Neonröhren, Glühbirnen oder andere Leuchtmittel, Skulpturen im Raum entstehen. Letztlich ist daraus die Inszenierung von farbigem Licht in Lichtshows, Diskotheken usw. entstanden. Mit dem realen Licht fand auch dessen Parallelwelt, der reale Schatten, Eingang in die Kunst. So materialisierte etwa Giuseppe Uncini in den 1960er-Jahren in seinen Skulpturen den Schatten, den Objekte auf ihre Umgebung werfen.

Musik/Ton

In der traditionellen Kunst wurde Musik durch das Abbilden von Musikern oder deren Instrumenten dargestellt. Die Musik blieb in der Kraft der Farben und der Dynamik der Darstellung zwar ein stilles aber oft lebhaft imaginierbares Ereignis. Seit der Antike wurden den verschiedenen Musikinstrumenten auch symbolische Bedeutungen gegeben. So stand etwa die Laute, bei der gestimmte Saiten zusammenklingen, für Harmonie, Frieden und das rechte Maß. Der Dudelsack wiederum galt, da aus Schweinsblase gefertigt, als Teufelsinstrument. Pieter Brueghel z. B. hat ihn moralisierend eingesetzt, um das liederliche, lasterhafte Leben des Bauernstandes zu beschreiben. Im 19. Jahrhundert wurde durch das verstärkte Praktizieren von Hausmusik auch deren Darstellung beliebt, und natürlich fand auch das Musikleben der Konzertsäle mit den berühmten Komponisten, Dirigenten und Musikern Eingang in die bildende Kunst.

Um 1900 drang der Ton, der Klang, das Geräusch in die bildende Kunst vor. Die Darstellbarkeit von

Hörbarem wurde zum Experimentierfeld der entstehenden abstrakten Malerei. So ging es etwa Kandinsky um die Reflexion von Farbe-Ton-Beziehungen. Kann man Farben hören oder Töne sehen?

Wie das Licht sich später von der Farbe löste, löste sich die Musik von der Malerei. Der Ton wurde ab 1950 zum selbstständigen Medium der Kunst. Die Klangkunst schließlich vereinigt reale Töne mit anderen Medien, sei es als szenische Darbietung auf der Bühne, als Film, als Installation oder als Happening. Gemeinsam ist diesen unterschiedlichen Darstellungsformen das Experimentieren mit neuen (auch technischen) Möglichkeiten zur Visualisierung von Akustischem und umgekehrt. Reale Instrumente, reale Töne ersetzen die Darstellung von Musikern, Komponisten und Tönen (wie in der Partitur).

Bewegung

Die traditionelle Kunst musste bei der Darstellung von Bewegung von der Vermutung ihres Ablaufs ausgehen, davon, wie das freie Auge sie wahrnehmen kann. Aus diesem Grund galt Bewegung auch als sehr schwierige Aufgabe der Malerei. Dies änderte sich mit dem Aufkommen der Fotografie, die die einzelnen Phasen einer Bewegung festhalten und dokumentieren konnte. Plötzlich wusste man über die tatsächliche Stellung der Beine des Pferdes beim Laufen, den exakten Verlauf der Flügelbewegungen des Vogels in der Luft Bescheid. Außerdem hatten die neuen technischen Möglichkeiten der schnellen Fortbewegung durch Eisenbahn bzw. Auto auch eine neue Wahrnehmung z. B. der Landschaft zur Folge. Diese Erkenntnisse brachten Bewegung in das Interesse an der Darstellbarkeit von Dynamik in der Malerei. Der Futurismus erprobte die simultane Darstellung eines Bewegungsablaufes im Bild, bannte Geschwindigkeit auf die Leinwand, während sich der Film zur eigentlichen Bewegungskunst entwickelte. Das Wissen über tatsächliche Bewegungsabläufe

evozierte die Frage, wie das menschliche Auge funktioniert, was Wahrnehmbarkeit überhaupt ist. Daraus entwickelten sich die Op-Art und die Kinetik, als Strömungen der Kunst, die sich gezielt mit den optischen Prozessen von Bewegung auseinandersetzen. Als Duchamp 1913 sein Rad auf den Hocker montiert hatte, war nicht nur der Alltagsgegenstand als Readymade ins Museum einbezogen, sondern auch die reale Bewegung.

Landschaft

Die Landschaftsmalerei reflektiert das Verhältnis des Menschen zur Natur, indem sie Ausschnitte daraus festhält. Das kann sehr konkret und topografisch genau geschehen oder aber idealisiert und verklärt. Bezeichnender Weise entstand die Landschaftsmalerei bereits in der griechischen Antike nicht in der freien Natur, sondern in der Stadt, wo aus der Distanz ein visuelles Gegenbild erschaffen wurde. Um 1800 wurden Landschaften zu romantischen Sehnsuchtsräumen, zum Bestandteil eines klassizistisch-idealen Weltentwurfs oder der biedermeierlichen heilen Weltvorstellung. Seit der Aufklärung spielte auch die topografische Weltvermessung eine immer stärkere Rolle. Mit der industriellen Revolution im 19. Jahrhundert und ihren tiefgehenden Eingriffen in Natur und Landschaft änderte sich die Einstellung zur Welt und damit auch ihre Darstellung. Man ging nun in die Natur hinaus, um zu malen und bemühte sich um eine realistische Erfassung der landschaftlichen Umgebung. Im Impressionismus fing man die flüchtige Stimmung des

Wahrgenommenen unmittelbar ein. In Österreich wurde diese Kunstströmung in der gemilderten Form eines Stimmungsrealismus bis weit in das 20. Jahrhundert hinein weiterverfolgt.

Um die Zeit des Zweiten Weltkriegs war die Landschaft jedoch aus dem Repertoire der Avantgarden weitgehend verschwunden und wurde erst in den 1960er-Jahren als Material wieder entdeckt. Die Land Art begann nun die reale Landschaft selbst, den realen Raum oder Elemente daraus zu gestalten oder dort Eingriffe vorzunehmen. Gleichzeitig holte man die Natur als Material der Kunst (Erdanhäufungen, Steinkreise etc.) in die Galerieräume bzw. ins Museum.

Stilleben

Die Darstellung toter oder regloser Gegenstände nennt man Stilleben. Obst, Blumen, tote Tiere, Geschirr, Bücher, Instrumente etc. wurden (ab ca. 1600 als autonome Werke) nach ästhetischen, inhaltlichen und symbolischen Aspekten gruppiert. Weintrauben oder Wein konnten als Symbole für Christus gelesen werden, während Glas für die Reinheit und Unschuld Mariens stand. Üppig gedeckte Tischarrangements mit prunkvollem Tafelgeschirr, Besteck, Gläsern verweisen auf Luxus und Wohlleben, während Vanitas-Stilleben mit Totenkopf, verloschener Kerze und Stunden-glas an die Vergänglichkeit gemahnen, die dem genussreichen Schwelgen ein Ende bereiten wird. Über diese inhaltlichen Bedeutungen hinaus bot die Stillebenmalerei wie kaum eine andere Gattung der Malerei den Künstlern die Möglichkeit, ihr Können und ihre Virtuosität in der Wiedergabe der stofflichen Welt vorzuführen. Im 19. Jahrhundert wurde das Stilleben – wie die Landschaftsmalerei – wieder sehr beliebt. Berühmt sind etwa die zahlreichen Stilleben Cézannes,

in denen er seine revolutionäre und zukunftsweisende Sicht auf die Dinge und ihre Darstellung auf der zweidimensionalen Fläche des Bildes studierte und erprobte.

Mit dem Kubismus am Beginn des 20. Jahrhunderts hielten erstmals reale Materialien, wie Wachstuch, alte Tapeten, Zeitungspapier etc. Einzug in die Stillebenmalerei. Daraus entwickelten sich Materialcollagen und Assemblagen (Anordnungen von Dingen aus der Alltagswelt), die Kunst der realen Objekte entstand. Das Thema des gedeckten Tisches blieb auch hier aktuell, so etwa in den berühmten „Fallenbildern“ Daniel Spoerri (ab 1960), für die er nach einer Mahlzeit alle Dinge, die sich auf dem Tisch befanden in ihrer zufälligen Lage festklebte, den Tisch in die Vertikale kippte und als Bild ausstellte.

Interieur/Möbel

Die Darstellung von Innenräumen nennt man Interieur. Dieses hatte sich wie das Stilleben im 17. Jahrhundert als eigenständige Bildgattung emanzipiert – berühmt sind etwa die Kircheninterieurs der niederländischen Malerei dieser Zeit. In der politisch restriktiven Zeit des Biedermeier, als sich viele aus dem öffentlichen Leben zurückzogen und der Bereich des Privaten eine Aufwertung erfuhr, wurden ganze Zimmer mit ihren Einrichtungen zur Bühne einer gemalten Szene. In der häufig bis ins Detail geschilderten häuslichen Umgebung wurden Momente des Alltags oftmals verklärt dargestellt als ideale, bürgerliche Innenschau. Eine besondere Rolle kommt in solchen Bildern oft dem Sitzen oder dem dafür nötigen Sessel zu, der einem momentanen Innehalten dient. Um 1900, in der Epoche des Jugendstils, werden Möbel als Teil von durchkomponierten Inneneinrichtungen zu Gesamtkunstwerken arrangiert. Wandert das Möbel allerdings ins Museum, vermag es – seiner Funktion enthoben – zur Skulptur zu werden. Die Grenze zwischen Skulptur und Möbel verwischt,

der Gebrauchsgegenstand wird unbenutzbar und entrückt zum musealisierten Zitat. Die Entwicklung vom dargestellten Interieur zur Möbelskulptur kreist um diese Frage nach der Brauchbarkeit bzw. Unbrauchbarkeit eines Objektes. Gebrauchsobjekte sind normalerweise benutzbar, Kunstwerke im alltäglichen Sinne nicht. Mit diesem Gegensatz spielen z. B. die Surrealisten, wenn sie ein Bügeleisen mit Nägeln bestücken oder eine Tasse aus Pelz fertigen, oder auch zeitgenössische Künstler wie Art & Language oder Martin Kippenberger, die einen Tisch oder ein Sofa aus Bildern bauen.

Partizipation des Publikums

Die populäre Op-Art hat sich, wie ähnlich ausgerichtete Strömungen der 1960er-Jahre auch, mit der Untersuchung unserer Wahrnehmung befasst. Ihre Objekte fordern beim Betrachten oft das Einnehmen einer genau bestimmten Position oder Bewegung vor dem Werk ein, also eine aktive Teilnahme an ihrem Zustandekommen. Ebenso und noch deutlicher kamen Gebrauchsanweisungen für das Publikum mit der Erweiterung des Skulpturbegriffes hin zum realen Gegenstand ins Spiel. Franz West forderte zum Beispiel sein Publikum auf, hinter von ihm gestalteten Paravents wild zu gestikulieren oder mit einem von ihm zur Verfügung gestellten *Passstück* zu agieren. Erwin Wurm lässt Menschen durch das Posieren mit simplen Alltagsgegenständen zu „One-Minute-Sculptures“ werden. Das Publikum bekommt also eine zentrale Rolle im Reich der Kunst, es beteiligt sich am kreativen Akt, an der Komposition des Werkes. In der Dokumentation solcher partizipativer Aktionen bekommen die Fotografie und der Film einen besonderen Stellenwert, da sie

die flüchtige Handlung festhalten und in ihrer Existenz bestätigen. Doch nicht nur die Aktion, die Handlung nach einer Gebrauchsanweisung werden zu Kunst, sondern auch das Publikum selbst, wenn es zum Beispiel in die *Autofocusfalle* von Michael Schuster tappt und sich auf einem Monitor in der Ausstellung wiederfindet.

Körper

Darstellungen von nackten Körpern als Akt sollten ursprünglich die Studie der Bewegung, den Übergang einer Handlung zur nächsten ermöglichen, die am unbekleideten Modell am besten nachvollziehbar war. An der Akademie, die ihren Namen genau aus dieser Schulung ableitet, war das Aktstudium Pflicht. Mit der Erkenntnis von Bewegungsabläufen durch die Fotografie wurde der Körper als Vorlage auch fragmentiert und in der Malerei, Fotografie, Collage bruchstückhaft wieder zusammengesetzt. Die Auflösung des Körpers in der repräsentativen bildlichen Darstellung ließ den Körper schließlich selbst zum Bild werden. Marcel Duchamp, die Schlüsselfigur der Moderne, rasierte sich einen Stern auf seinen Kopf und machte damit seinen Körper zur Bildfläche. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bekam der Körper im Zuge von Performance und Happening eine neue Rolle, die in der Body-Art als künstlerischer Ausdrucksform gipfelte. Der Körper wurde zum Material, zum Gestaltungsmittel und Trägermedium zugleich. Günter Brus,

einer der wichtigsten Vertreter des Wiener Aktionismus, formulierte 1965 den Grundsatz seiner Körperkunst: *„Mein Körper ist die Absicht, mein Körper ist das Ereignis. Mein Körper ist das Ergebnis.“*

Die österreichischen Expressionisten wie Schiele, Kokoschka oder Gerstl hinterfragten ihre eigene zerrissene oder verletzte Identität durch sehr unmittelbare Körper- und Selbstdarstellungen. Die Selbstbemalungen und Selbstverstümmelungen der Wiener Aktionisten erscheinen als deren logische Fortführung, die als vollständige Selbsterstörung des Künstlers auch zum Selbstmord der Kunst führen musste.

Kurator/innen
Christa Steinle,
Gudrun Danzer,
Peter Weibel

Text
Monika Holzer-Kernbichler,
Gudrun Danzer

Lektorat
Jörg Eipper Kaiser

Grafische Konzeption
und Gestaltung
Lichtwitz - Büro für
visuelle Kommunikation

Layout
Leo Kreisel-Strauß

Mit Unterstützung von:
Orange und UNIQA

