

KUNST IM NEUEN RATHAUS



KUNST IM NEUEN RATHAUS

IMPRESSUM:

Sonderband des Kunstjahrbuches
der Stadt Linz (Beilage zum Jahr 1986)
Herausgeber: Museum der Stadt Linz
A-4020 Linz, Bethlehemstraße 7
Schriftleitung: Dr. Georg Wacha
Fotos: Franz Michalek und Anton Durchan
Druck: Gutenberg, Linz
Gestaltung: Dietmar Eder

KUNST IM NEUEN RATHAUS

ANKÄUFE 1985 / 1986

Die Ankäufe der Stadt Linz
zur künstlerischen Ausgestaltung
des Neuen Rathauses
Hauptstraße 1–5
A-4041 Linz/Donau

Mit einer Einführung
von Peter Kraml

Stadtmuseum Linz–Nordico

Vorwort von Bürgermeister Prof. Hugo Schanovsky

Peter Kraml, Zur Kunstentwicklung in Linz und Oberösterreich seit Kriegsende 1945

Einige einleitende Bemerkungen

- O.A. Ein modernes Waffensystem ist gut, zeitgenössische Kunst aber nicht
- O.B. Kunst als Vereinbarungsbegriff
- O.C. Von der Idee der Kunst
- O.D. Auf eine niedergebrannte Ebene das Setzen von ersten Zeichen

Die Institutionen

- 0.1. Kunsthochschule Linz, Neue Galerie und Künstlervereinigung MAERZ
- 0.2. Die Neue Galerie der Stadt Linz ab 1975
- 0.3. Die Forumsveranstaltungen als Ereignisse mit Folgen

Künstler – Kunst im Bau – Kunst am Bau

- 1.0. Die „Zeichnung“, der Rekurs auf das Künstler-Ich im Verstehen von „Zeitsituation“
- 1.1. Die Zeichnung in der tradierten Mitteilung
- 1.2. Die Zeichnung in ihrer Bedeutung zur Gesellschaft und inneren Spannung
- 1.3. Zeitspuren als noch unverbrauchter Begriff für das Suchen nach Vergangenheit in der Zukunft
- 1.4. Drei Künstlerinnen
- 1.5. Die jüngsten Zeichner und das Manifestieren von Provisorischem

Die Malerei

- 2.0. Allgemeines zu Inhalt und Form
- 2.1. Die nachtraditionellen Maler
- 2.2. Die zweite Künstlergeneration nach 45
- 2.3. Signale der „Neuen Malerei“ – der Malerei der 80er Jahre in Linz
- 2.3.1. Malen als Gegenbewegung zur intellektuellen Kunst der 60er Jahre
- 2.4. Das Wilde, das Barocke

Die Plastik

- 3.0. Die Stiefkinder mit postmodernen Zügen
- 3.1. Plastik als Kunst am Bau
- 3.2. Das plastische Gestalten in Oberösterreich
- 3.2.1. Die vielschichtige nächste Plastikergeneration
- 3.2.2. Ansätze einer neuen (überregionalen) Plastik
- 3.2.3. Übergreifende Tendenzen von Objektgestaltung und Gestaltung im öffentlichen Raum

Trendwende

- 4.0. Neue Aspekte; erster Ausblick
- 4.1. Kunst an der Kreuzung
- 4.1.1. Cross-Cultur. Die Querverbindung zur Stadtwerkstatt

Keramik

- 5.0. Gestalten in Keramik
- 5.1. Beispiele von Keramik Künstlern

Textil

- 6.0. Textiles Gestalten in Linz

Namen

- 7.0. Beispiele ohne Zuordnung

Kunst und Kirche

- 8.0. Allgemeines

Zur Unbeschreibbarkeit der bildenden Kunst

- 9.1. Anschau-Welt ist keine Schreib-Welt
- 9.2. Die Be- und Anschreibbarkeit
- 9.3. Attribute von Kunst
- 9.4. Das Bildthema

Auswahl der verwendeten Literatur

Bildteil

Abbildungen der 1985 angekauften Werke (alphabetisch)

Abbildungen der 1986 angekauften Werke (alphabetisch)

Verzeichnis der Ankäufe mit biographischen Angaben über die Künstler (abgebildete Werke mit *, Ankäufe 1986 mit **), zusammengestellt von Renate Maier und Martha Habel

Prof. Hugo Schanovsky
Bürgermeister und Kulturreferent
der Stadt Linz

Der Bau des Neuen Rathauses hatte zum Ziel, für die Bevölkerung ein zentrales und gut funktionierendes Servicezentrum zu schaffen. Der Neubau bot gleichzeitig vielen heimischen Firmen die Chance, die hereinbrechende Rezession besser zu überstehen und sicherte für mehrere Jahre auch Arbeitsplätze.

In allen Planungs- und Realisierungsphasen stand aber auch die städtebauliche Bedeutung im Mittelpunkt. Das Gebäude fügt sich, an der Donau liegend, im Herzen der Stadt also, architektonisch hervorragend in die Landschaft ein. Ein weiterer wichtiger Aspekt war die Präsentation des künstlerischen Schaffens im Zeitraum des Entstehens des Neuen Rathauses, das damit auch zum Ort der Begegnung mit zeitgenössischer Kunst wurde.

Die Stadt hat beträchtliche Mittel für die künstlerische Ausgestaltung des Neuen Rathauses aufgebracht, es fanden sich aber auch – dankenswerterweise – Sponsoren.

So hat die Allgemeine Sparkasse einen großen Wandteppich bei Prof. Fritz Riedl in Auftrag gegeben, die Hypo-Bank gewährte eine wesentliche Beihilfe für die Errichtung des Granit-Brunnens von Osamu Nakajima auf dem Vorplatz. Das „Sonnengeflecht“, die bestimmende Metallplastik im quadratischen Innenhof, wurde von Waltrud Viehböck geschaffen, die 1984 unter 41 Künstlern als Siegerin hervorgegangen ist. Im Foyer fällt der Blick des Besuchers auf ein Marmorgroßrelief, das der Linzer Künstler Prof. Matthäus Fellingner gestaltet hat. Dazu kommt die Plastik des Linzer Künstlers Walter Ritter. Textile Objekte und Tapisserien wurden von Walter Gschwandtner, Ingrid Leithe, Karin Binder und Marga Persson gestaltet. Am Beginn des Fußgängerüberganges zur Ottensheimer Straße findet der Betrachter eine Metallplastik von Thomas Pühringer.

Die Gänge und Ruhezonen des weitläufigen Gebäudes präsentieren viele Werke heimischer Künstler. Sie wurden in einer umfassenden Förderungsaktion durch drei Ankaukskommissionen ausgewählt und sollen einen Überblick über das Schaffen auf dem Gebiet der Malerei und Grafik der achtziger Jahre geben. Im September und Dezember 1985 sowie im November 1986 wurden 241 Kunstwerke erworben, die zum Teil schon bei der offiziellen Eröffnung des Neuen Rathauses am 14. September 1985 der Öffentlichkeit zugänglich waren.

Für das Rahmen, Aufhängen und Inventarisieren zeichnet das Stadtmuseum verantwortlich. Die Art, in der dies geschehen ist, vermittelt den Eindruck einer modernen Galerie.

Schon 1985 wurde die Herausgabe eines zusammenfassenden Katalogs der Werke begonnen. Nach Abschluß der Ankauksaktion 1986 kann diese Broschüre jetzt vorgelegt werden. Peter Kraml, seit vielen Jahren als Künstler und Kunstberichterstatter mit dem kulturellen Leben der Stadt vertraut, hat die Linzer Kunstszene in kritischer Form beleuchtet und damit eine in dieser Ausführlichkeit bisher noch nicht vorliegende Darstellung von Kunst und Kultur in Linz nach 1945 gegeben.

Die bisher größte Förderungsaktion zeitgenössischer Kunst – auch als Kunst am Bau bezeichnet – durch die Stadt Linz ist damit abgeschlossen. Ich danke allen, die an dieser Aktion mitgewirkt haben, herzlich und wünsche den heimischen Künstlern ein breites Publikumsinteresse, das ihr weiteres Schaffen befruchten möge.

Peter Kraml

Zur Kunstentwicklung in Linz und Oberösterreich seit Kriegsende 1945

Einige einleitende Bemerkungen

O.A.

Ein modernes Waffensystem ist gut, zeitgenössische Kunst aber nicht

Der Blick auf die zeitgenössische Kunst ist vielfältig wie nie zuvor. Er ist facettenreich und die Kunst zeigt sich als interdisziplinäres Medium der Kreativität. Die Kunst läßt sich daher nicht „per definitionem“ einem bestimmten Raster unterordnen. Das kann gerade in der Entwicklung nach 1945 bemerkt werden. Die Wurzeln eines neuen Kunstbildes sind – grob gesprochen – in der Avantgarde ab den 20er Jahren zu sehen. Sicherlich können partielle Entwicklungen bzw. Tendenzen oder Positionsangaben herauskristallisiert werden, doch verwischen sich diese meist und erschweren eine formal eingrenzende Interpretation. Das Zusammenspiel von Gesellschaft – Technologie – Kunst und Kommunikation hat sich verändert und demzufolge auch der Kunstbegriff. Der Kunstbegriff seinerseits resultiert aus der Kunstsprache, die im Nahbezug gesellschaftsproblematischer Diskussionen und Exkurse ihre Anpassungsversuche formuliert. Die Vielschichtigkeit von Kunst bedingt die Kluft zwischen dem Endprodukt Kunst und der Gesellschaft, es ist Tatsache, daß die Brücken des Kunstverständnisses schmaler und sensibler geworden sind. Kunst wird, so darf der Eindruck mit Beginn der Moderne entstehen, entsprechend der Komplexität und Steigerung dieses Umstandes, schwieriger und unnahbarer, obwohl sie als Produkt schöpferischer Kreativität versucht, so nahe an die Gesellschaft heranzukommen, als es für den Inhalt ihrer selbst notwendig ist. In dieser etwas schwierigen Definition, wobei die Künstler sehr intensiv ihre Lage orten und in die Öffentlichkeit tragen, stagniert der Lernprozeß des Kunstinteressierten – er hat sich nicht an die Geschwindigkeit der sich verändernden Kunstsprachen angepaßt. Das kann besonders dann gesehen werden, wenn es um die Vermittlung von Kunst geht und der Konsument – jetzt spricht man nicht mehr vom Kunstinteressierten primär – aktiv an einer sinnvollen Kunsterörterung teilnehmen soll.

Frage: Ist damit der Eindruck richtig, daß Kunst als Vehikel der gesellschaftlichen Diskussion einerseits oder der Vermittlung von gesellschaftlichen Bildern andererseits, als Dokument zur Gesellschaft, als Vergegenständlichung von Herrschaftsideologien, nicht mehr tragfähig ist?

Ich bemerke, stelle fest, werde damit konfrontiert, sehe mich in der Argumentation des Provinziellen; wesentliche Philosophen oder Kunstwissenschaftler haben diese Aspekte von Kunst und Notwendigkeit bereits als Laufbanddiskussion heruntergewürdigt. Natürlich muß davon ausgegangen werden, daß sich das Kunstbild verändert hat. Und das deswegen, weil sich auch die Produktionsverhältnisse verändert haben. Es geht schon längere Zeit nicht mehr darum, über die Formbewältigung des Künstlers alleine zu reden, auch geht es nicht mehr um die Vermittlung von ästhetischen Erkenntnissen allein,

sondern vielmehr um die entsprechende Bewältigung veränderter gesellschaftlicher Bedingtheiten. „ENDDENKEN“ – und Empfinden, auch diese Stichworte seien für die Kunst leitmotivisch zu sehen. Derartige Denklinien können in der Entwicklung der Avantgarde – von Beginn an – gesehen werden. Michael Langer sieht die Kunst des 20. Jahrhunderts auf ein Minimum über Null reduziert. So fragen sich nicht nur die Kunstwissenschaftler (Theoretiker), sondern genauso die Künstler selber, was uns das schöpferische Tun noch mitzuteilen habe. Es scheint alles (oder fast alles) getan, gesagt und vorgezeigt. Die Kunstproduktion, die Stellung der Kunst nach Marcel Duchamp und seinen „Ready Mades“ problematisiert die Kunst in der Entwicklung aus der Tradition. So sind die Forderungen an die Künstler gerade in den letzten 15 Jahren nachhaltig in Frage gestellt. Die bildnerische Kunst ist in ihrem kulturellen Stellenwert möglicherweise genauso im Sinn des Enddenkens an einem Punkt ohne Weichenstellung angelangt, darüber darf die „Neue Malerei“ der Jungen nicht hinwegtäuschen. Die pessimistischen Prognosen der 68er-Bewegung gehen in Richtung einer Kultur ohne Kunst bzw. ohne Kunst als Produkt menschlicher Empfindsamkeit, wobei gleichzeitig hintangestellt werden muß, daß bereits Mitte der 70er Jahre die 68er-Progressiven zu einer sinnlichen Kreativität zurückfanden, die nicht ausschließlich das politisch agitative Moment voraussetzt.

Wird davon ausgegangen, daß der Künstler sein technisches Vermögen unter Beweis zu stellen habe, dann ergäbe sich tatsächlich ein verändertes Künstlerbild, denn nach dem technischen Können ist ein Künstler heute unter keinen Umständen zu klassifizieren, geschweige als solcher zu definieren. Der Anspruch des technischen Vermögens wird schon lange nicht mehr hinterfragt und bewegt nur jene Künstler und Fachleute, die ihre Interpretation als ausschließliches Schönheitsprinzip anlegen. Schon lange darf man das Gefühl haben, daß gerade die technisch perfekt vorgetragene Kunst eine „kitschige und banale Kunst“ ist. Künstler, die handwerklich gut geschult, in noch bestehenden Traditionen der Bildgestaltung weiterarbeiten, haben es nicht sehr leicht, ihre Überzeugungskraft zu halten. Das Künstlerbild hat sich wohl von rein technischen Gegebenheiten gelöst, sich von diesem Aspekt im wesentlichen befreit. Was nicht heißt, daß bestimmte Formalkriterien nicht doch immer wieder zum Tragen kommen. Auch kann nicht davon gesprochen werden, daß bestimmte künstlerische Ereignisse und Ergebnisse nicht als solche in Erwägung gezogen werden, weil sie technisch reproduzierbar geworden sind. Die „Aura“ des Kunstwerkes hat im Benjamin'schen Sinn der technischen Reproduzierbarkeit keinesfalls an Bedeutung verloren. Im Gegenteil kann gerade im veränderten Bild der „eben“ technischen Reproduzierbarkeit ein neuer

Aspekt vorangestellt werden – und das betrifft die Bedeutung der Computer-Bilder. Das „Gesicht“ der Kunst (gleich welcher Auslegung) hat sich aufgrund der neuen Technologien sehr maßgeblich geändert. In der „Moderne“ (zu rechnen in diesem Fall ab der Jahrhundertwende – mit eben dem Aspekt der vorindustriellen und industriellen Revolution und Entwicklung), wurde auf das Rationale und „Funktionale“ hin reduziert. Die „Moderne“ mündet sinngemäß in der „Avantgarde“ bis zu „Duchamp“ (um mit ihm einen Fixpunkt anzunehmen). Im Moment, als die Kunst ihr Augenmerk wieder auf den Menschen selber gerichtet hat – nämlich nicht auf den Menschen als Mittel und Produkt der kapitalistischen Gesellschaft – und ihn zum Gegenstand der Erörterung gemacht hat (unabhängig von der traditionellen Entwicklung), wurde sie als kunstphilosophischer Aspekt neu problematisiert. Die Schlüssigkeit, die mit ihr, gerade in der Pop-Art (beispielsweise), gegenständlich wird, kann beziehungsweise könnte als Zäsur gesehen werden, da von diesem Moment an nicht mehr allein Europa seismographisch Impulse anzeigt. Weitere verändernde Bedingungen sind vor allem in der „neuen“ Medienlandschaft zu finden. Die Arroganz, mit der die Kunst bis in die 40er Jahre (im engen regionalen Bereich) mißverstanden wird, entspricht dem Wunsch nach Ordnung, nach Überprüfbarkeit und beschränkt sich auf die „Funktion“ und das Funktionieren von Kunst. „... die Kunstwahrheit als schöner Schein“, im Goetheschen Sinn, hat längst keine Gültigkeit mehr, und wenn Hegel in seiner Auffassung von Kunst die Antike zum Vorbild nahm, dann findet dies in der Kunstbetrachtung des 20. Jahrhunderts ebenso kaum mehr diesen einstmals gesicherten Hintergrund. Es lebt die Tendenz im kleinen Kreis weiter, daß die längst museal gewordene Kunst der großen Stilepochen zur eigenen Erhöhung und zur Identifikation dienen könne – ja sie scheint auf diese Betrachtungsweise heruntergekommen. Ein trauriges Beispiel dafür bietet die Kunstverordnung der NS-Zeit, die zwar auf internationale Tendenzen keinen Einfluß hatte, aber im regionalen Raum in Österreich (und der BRD) nicht unwesentlich das Kunsturteil der Bevölkerung beeinträchtigte.

Ungeachtet einengender Auffassungen, wie sie von bestimmten Gruppen gefördert werden, hat die internationale Entwicklung der Kunst einen durchaus pluralistischen und offenen Entwicklungsgang genommen. Somit basieren die künstlerischen Ergebnisse auf den sich ständig verändernden gesellschaftlichen Bedingtheiten – auch im kulturpolitischen Sinn. Das Wechselspiel der Trends hat Signale gesetzt. Künstlertheorien, die dazu entstanden sind, können mit gewisser Vorsicht beachtet werden. Nicht immer erhellen sie die Situation der Kunst in der Kultur. Die Vermittlungsversuche des Künstlers sind zwangsläufig von seiner „Seins“-Bestimmung geprägt. In der allgemeinen Theorienbildung wird vor allem auf den ästhetischen und inhaltlichen Autonomieanspruch des Künstlers Rücksicht genommen. Es dürfen dazu nicht jene Kunstpositionen außer acht gelassen werden, wie sie vom Kunstmarkt zuweilen lanciert werden. Der Markt von Kunst und „künstlerischen“ Produkten verwischt meist den Kunstbegriff. Merkbar ist, daß gerade der Kunsthandel sehr tendenziös ist und dabei dem Reaktionären Vorschub leistet, was nichts anderes heißt, als daß die Kunst in ihrem Freiraum eingeschränkt wird. Das Kunstpublikum bleibt dazu bis heute (und vor allem in der Entwicklung nach 1945 in Österreich) passiver Kunst-Konsument. Darüber darf nicht hinwegtäuschen, daß alle Anstrengungen unternommen werden, im Bewußtsein des Freizeitdenkens die Risse, die durch neue Kunsttendenzen entstanden sind, zu überbrücken.

Wie angedeutet: Wir haben ein verändertes Künstlerbild, wir stehen an einem Wendepunkt, der sich strukturell in der Gesellschaft und ihrer Verfahrensweise ausdrückt und daher auch die Kunst in veränderter Weise in „Erscheinung“ treten läßt. Der Künstler „HEUTE“ muß sich der Notwendigkeit gegenüber sehen, seine Position nicht nur in ästhetischer, sondern auch inhaltlicher Entsprechung zur Gesellschaft ständig zu verändern. Was die Geschwindigkeit der „Trend-Schwankungen“ betrifft, wird der Kunstinteressierte seinerseits aufgefordert sein, neue Zeichensprachlichkeiten zu lernen. Wie schwierig das sein kann, ist spätestens dann zu sehen und zu „fühlen“, wenn die künstlerische Freiheit auf dem Spiel steht. Aus dem Unverständnis der Zeichensprachlichkeit dürfte sich die (fiktive) Spannung zwischen Hochkultur und Kultur an der Basis ergeben, wobei weder die eine Form der ohnehin regressiven Tendenz, noch die andere von einengender Beharrlichkeit freizumachen ist.

Prinzipiell ist seit der Jahrhundertwende die Psychologie ein nicht unbedeutender Faktor der Kunst geworden. Einerseits für die Theorienbildung, andererseits vom Künstler selbst gezielt eingesetzt, findet sie sich als ein nicht unbedeutendes künstlerisches Attribut zur Kunsterzeugung. Die Entwicklung der Technologie und die der Informationsverarbeitung überlagern sich und lassen dazu neue Paradigmen erkennen. Es ist überschaubar, daß der Computer mit seiner Einflußnahme auf künstlerische Erzeugnisse das visuelle Bild und somit auch die Kunst bereits im heutigen Anfangsstadium nachhaltig beeinflußt und noch radikaler verändern wird. Neue Zeichensprachen sind zu erwarten, die das verbale wie auch non-verbale Bild der Kommunikation entsprechend verändern werden. Daß wir erst am Beginn dieser Entwicklung stehen, wird am Beispiel der in Linz als Festival neuer Kunst ins Leben gerufenen „ars electronica“ und der „Computerkultur Tage Linz“ eindrucksvoll vorgeführt. Wird das Festival mit der tradiert geförderten Kunst verglichen, dann wird man gewahr, in welchem Zugzwang sich die Künstler befinden und ihrerseits die Position der Kunst ständig zu überdenken hätten. Die intellektuellen Kunstrichtungen sind davon genauso betroffen wie jene an der politischen Realität orientierten, die in allen Fällen aktuell oder zukunftsprospektivisch agieren wollen. „Wie die Wirklichkeit im Weltbild der Naturwissenschaftler, so wurde auch die soziale und politische Wirklichkeit unanschaulich oder durch das Pathos vom wirtschaftlichen Fortschritt und von vaterländischer Gesinnung verdeckt, bis sie im (in den) Weltkrieg(en) mit brutaler Anschaulichkeit an den Tag kam“, schreibt Thomas Zacharias⁹ in seinem Buch „Blick der Moderne“ zum Aspekt des Realismus in der Kunst. Das kann nur heißen, daß sich genauso in diesem Fall der Künstler einer anderen Sehensweise zu unterziehen hat. Das Weltbild, geprägt von modernsten Waffensystemen, wird zum Kunstbild. Die moderne Kunst, die Avantgarde, kann dazu nur im „Einwegsystem“ Stellung beziehen, ohne daß entsprechende Reaktionen vom Publikum – den Angesprochenen – kommen könnten. Mit der Beziehung zu neuen Technologien wird es zu neuen Kunstdefinitionen kommen müssen. So ist der Eindruck, daß der derzeitigen Kunst etwas Reliktartiges anhaftet, nicht unberechtigt. Allerdings ist genausowenig ein konkreter(er) Weg aufgezeigt, wohin die veränderte Sichtweite in diesem Gesellschaftssystem führt, sieht man davon ab, daß sie in einer Nivellierung münden könnte.

O.B.

Kunst als Vereinbarungsbegriff

Bei jeder Betrachtung von Kunst sollte vorangestellt sein, daß es sich in allen Fällen um eine kulturelle wie künstlerische Vereinbarung handelt. Sie kann inhaltlicher wie ästhetischer Art sein, wird aber genauso moral-ethische und moral-ästhetische Vereinbarungen betreffen. So gibt es zwei Möglichkeiten einer groben Differenzierung: einmal kann von progressiven Entwicklungen (mit der elektronischen Kunst), zum anderen von einer regressiven Kunsthaltung gesprochen werden. Dazwischen hat sich die Kunst im regionalen Raum angesiedelt. (Als eigene Vereinbarung, die national-regional noch zusätzlich begründet ist.)

Wird von der Voraussetzung ausgegangen, daß gerade in diesem Bereich signifikante Kunstbeispiele entstehen können, dann dürfte die Interpretation dieser Künstler ein Bild der gegenwärtigen Kunst veranschaulichen. Nationale Bedingtheiten bekommen dadurch einen neuen und zu verändernden Stellenwert. Die Einsicht müsse zugestanden anderen Prämissen weichen, soll die Bedingtheit eingehalten bleiben. Notwendigerweise soll dazu die Vereinbarung von Kunst unter dem regional entwickelbaren Gesichtspunkt der Beurteilung flexibel gehalten werden. Ohne derartige Einsichten würde sich Kunst immer nur als ein Produkt innerhalb von kulturellen Ballungszentren vollziehen können und es wäre unmöglich, beispielsweise die Malerei der 80er Jahre zu definieren. Auch sollte von der Annahme ausgegangen werden, daß es ein autonomes Kunstwerk (auch unabhängig vom Kunstmarkt) gibt. Kunst kann jetzt, und das ist zu beobachten, in vielen Bereichen unabhängiger von wirtschaftlichen, eindimensional patriotisch-politischen oder kirchlich-religiösen Interessen – sofern der Autonomieanspruch geschützt und eingehalten wird – gesehen werden. Wie abstrakt diese Feststellung wohl auch ist, beweisen die allgemeinen Kunstdiskussionen bei „uns“ (wie anderswo!), wie sie auf politischer Ebene geführt werden und in entsprechenden Gesetzesinterpretationen ihren öffentlichen Niederschlag finden – so entsteht zwangsläufig manchmal die entmündigte Kunst.

Die Vereinbarung von Kunst wird in eine neue Dimension überführt, wenn sie im Zusammenhang mit dem sozialen Status des Künstlers beschrieben wird, aber genauso, wenn sie unabhängig von diesem den Bedeutungsbereich abzudecken hätte.

Allgemein darf festgestellt werden, daß die Kunst dieser Jahre nicht ausschließlich aufgrund ästhetischer Kriterien beurteilbar sein kann, eher auf inhaltliche und durchaus mythologische Aspekte hin abgetastet werden sollte.

O.C.

Von der Idee der Kunst

Mit der Kunst der „Conception“ steht man am Beginn einer völlig neuen Kunsttradition und Kunstauffassung. Die „conceptuelle Kunst“ hat keine wie immer geartete Entsprechung in der Entwicklung von Kunst im abendländischen Bereich. Ab jetzt wird die Bedeutung der Kunst, zwar schon mit der Avantgarde problematisiert und in den 20er Jahren durch DADA auf den „Kopf“ gestellt, zu einer Orientierungshilfe für die Kreativität innerhalb eines veränderten und von der Technik begründeten gesellschaftlichen Gefüges. Daher hat sich ein komplexes Bild der

Kunst nach 1945 herauskristallisieren müssen. Wichtige Kunstauffassungen und Ereignisse, wie sie international vor 1945 eine breite Ebene fanden, haben sich bei uns erst in der Mitte der 70er (!) Jahre entwickeln können. In der BRD hat die Stunde Null der Kunst in den frühen 60er Jahren mit dem „Informel“ einsetzen können.

Nachdem bereits vor der Machtergreifung durch das NS-Regime in Österreich eine Tendenz zum Expressionismus und zur „Neuen Sachlichkeit“ stattfinden hätte können, gerieten diese Entwicklungen bis in die 50er Jahre in die Isolation.

Die Umstände eines Informationsmangels und die eher kühle Bereitschaft (von seiten der Öffentlichkeit vielfach) machten es nicht leicht, sogleich an internationale Tendenzen anzuschließen. Währenddessen hatten sich nämlich die unterschiedlichsten Ausformungen und Ideen von Kunst (vornehmlich in den USA) ergeben. Abstrakter Expressionismus, Action-Painting, Neo-Dada, kinetische Kunst, Op-Art, letztgenannte in der Vorbereitung, und Ende der 50er Jahre die Pop-Art. Die Entwicklungen, wie sie das Bauhaus mit sich gebracht hat, bis zur konkreten Kunst, mußten in Österreich nach 1945 bis Mitte der 60er Jahre übersprungen werden.

Allerdings haben sich aber daneben (wobei man die Tradition des Bildermalens als wesentliche künstlerische Aufgabe gesehen hatte) Strömungen ergeben, die die Räumlichkeit angestrebt haben. Das Happening kann durchaus als Folgewirkung zum Dada gelten. Der Aktionismus konkretisiert erstmals wieder die Kunstlandschaft in Österreich (und Mitteleuropa), sieht man davon ab, daß natürlich in Frankreich und England Entwicklungen zur Pop-Art vorbereitet wurden. Der „Surrealismus“ (als solcher) beschränkte sich auf Frankreich. Alle diese bereits gleichlaufenden Tendenzen sind bei uns nicht zur Ausformung gekommen (abgesehen von unverständenen epigonalen Arbeiten), weil der inhaltliche Hintergrund fehlte.

Wo also im internationalen Vergleich ansetzen, wobei bis in die 60er Jahre das kulturell relativ brachgelegte Kunstverständnis im Regionalismus verhaftete. Auch in der Bundesrepublik Deutschland mußte von Null angefangen werden. Auch dort wurde das „Informel“ zum Schlagwort der ersten Aktivitäten und ein tragfähiger Ansatz, wie jetzt gesehen werden kann. Dazu gesellten sich in den späten 60er Jahren die Künstler um die Gruppe „ZERO“, die eine neue Idee von Kunst voranstellten. Der deutsche Expressionismus wurde unter den jungen Künstlern bis Anfang der 80er Jahre sogar als uneigenständig abgelehnt. Die Bildfläche wurde in dieser Zeit totgesagt. Der Aktionismus scheint aus der derzeitigen Sicht durchaus schon einen Neubeginn und eine neue Idee von Kunst angezeigt zu haben. Von all diesen Entwicklungen war in Oberösterreich allerdings erst sehr viel später etwas zu bemerken – Künstler konnten sich nicht entschließen, derartigen Aspekten nachzugehen.

O.D.

Auf eine niedergebrannte Ebene das Setzen von ersten Zeichen

Wird die Kunstentwicklung in Oberösterreich seit 1945 überschaut, dann findet man am Beginn und viele Jahre danach noch den flachen Boden einer verordneten Kunst und „Nachkriegskunst“, die zum Inhalt hatte, zerstörtes Geistesgut wieder aufzubauen. Es herrschte offensichtliche Ratlosigkeit. Wenn der Zeichner Peter Kubovský erzählt, daß er ganz einfach nur den Wunsch nach einem „künstlerischen Tun und Studium hatte“, wobei er auf die 1947 gegründete Kunstschule gestoßen war und

sich der Situation eines Neubeginns „hier und nur hier“ (?) gegenüber sah, dann dürfte dies durchaus das Bild der allgemeinen Ratlosigkeit (eigentlich) verdeutlichen. Der aggressive Künstlergeist war ausgebrannt. Es ging um den Wiederaufbau – auch für Künstler. Walter Kasten, Mitbegründer der Neuen Galerie der Stadt Linz, spricht und schrieb dazu von einer nicht sehr starken Künstlerschaft. Sie wäre von neo-impressionistischen und neo-expressionistischen Richtungen geprägt worden. Insgesamt, so schrieb er in einer Zusammenfassung, hätte eine Nachflut von traditionell orientierten Künstlern die Landschaft beherrscht. Das heißt, daß man in Oberösterreich tatsächlich mit einer geistigen Kunstverflachung konfrontiert war.

Sicherlich hat es eine Reihe von „Altmeistern“ gegeben. In einer Charakteristik zur Entwicklung der Künstlervereinigung MAERZ (die bis in die 70er Jahre zu den wesentlichsten Kunstvereinigungen Österreichs gehörte), schrieb dazu der Linzer Publizist Dr. Peter Kraft: „... Mit der an der Wende zwischen 40er und 50er Jahre ihren Betrieb aufnehmen- den Linzer Kunstschule (1947) waren neue Mitglieder zum MAERZ gestoßen: zunächst Herbert Dimmel, Alfons Ortner, Wolfgang von Wersin, Walter Ritter, Karl Hauk, der auch kurzfristig an der Linzer Kunstschule lehrte (dieser war schon in den 30er Jahren Mitglied). Die eigentliche MAERZ-Zelle, der Kern des Stammquerschnitts, war 1952 ein sehr enger Kreis von Altmeistern, die schon eine Ernte von mehreren Jahrzehnten hatten einbringen können und auch vor dem zweiten Weltkrieg bereits namentliches Ansehen genossen. Diese Künstler waren in Linz Egon Hofmann und Vilma Eckl, draußen in unauffälliger, aber fruchtbarer oberösterreichischer Kulturprovinz Hanns Kobinger und Franz von Zülow. Vom entlegenen, eingesponnenen Zwickledt grüßte noch immer der Zeichner Alfred Kubin.“ Abgesehen von den Altmeistern, die ihren Weg in der regionalen Kultur manifestiert haben, muß jedoch hervorgestrichen werden, daß ein gewisser traditioneller und letztlich auch reaktionärer Akademismus gepflegt wurde. Es wurde relativ eingeschränkt, auch kritiklos auf breiterer Ebene und bestenfalls formalkritisch über Kunst gesprochen – und danach gearbeitet. Daß die Künstler meist behübschend gearbeitet haben, dürfte auch daran liegen, daß eine große Besorgnis um die soziale Lage bestanden hat.

Die Institutionen

0.1.

Kunstschule Linz, Neue Galerie und Künstlervereinigung MAERZ

Die Darstellung der Entwicklung der Kunst in Linz und Oberösterreich kann demnach nicht unbedingt ohne die internationalen Strömungen und im Vergleich dazu aufgezeigt werden.

Auch noch die Entwicklung der Kunst der 80er Jahre muß vor dem Hintergrund der eher traditionellen Kunstauffassung in Oberösterreich gesehen werden. Vor allem deswegen, weil die bis 1945 maßgeblichen Künstler heute zwar an Boden verloren haben, aber immer noch ihren Platz behaupten und in ihrer Arbeit die öffentliche Kunstauffassung prägen. Im regionalen Kunstverständnis sind immer noch (oder schon wieder) regressive Tendenzen merkbar und bedingen das entsprechende Kunstverständnis. Dazu darf man sich nicht täuschen lassen, wenn möglicherweise von reaktionären Gruppierungen durchaus progressive Kunstdiskussionen eingeleitet werden. Dies kann mitunter nur ein Zeichen dessen sein, daß konservative Gruppierungen bestimmte weiße Stellen entdeckt haben und diese mit Scheinfortschrittlichkeit auszufüllen versuchen.

In diese Einschätzung von Kunst eingeschlossen sind genauso die künstlerischen Disziplinen wie Zeichnung, (Druck)Grafik, Malerei, Bildhauerei und in einigen signifikanten Beispielen die „Kunst am Bau“.

Mit der Gründung der Linzer Kunstschule wurde tatsächlich ein erster Neubeginn für die Kultur in Oberösterreich nach Kriegsende gesetzt. Vom Aufbau her (und obwohl man als einen Leiter dieser Schule Oskar Kokoschka vorgesehen hätte) hatte man sich an der Tradition orientiert, allerdings Aspekte des Bauhauses (durch einige Lehrer) eingeplant. Obwohl man nun sagen könnte, daß die Kunstschule eher einer vergangenen Tradition entsprochen hat, handelte es sich um eine maßgeblich kulturelle Leistung, ohne der die heutige Kulturentwicklung ganz anders aussehen würde. Dem Experiment wurde kaum Platz eingeräumt, wird von einigen Aktionen abgesehen; insgesamt hatte man es von seiten der Meisterklassenleiter lieber gesehen, die Konvention von Kunst erfüllt zu wissen. Das Studium nach der Natur stand vordringlich in der Ausbildung. „Lehrlinge der Kunst“, wie dies gerne der damalige Leiter der Meisterklasse für Malerei, Herbert Dimmel, formulierte. Von einer interdisziplinären Ausbildung – im Hinblick auf veränderte (auch wirtschaftliche) Bedingungen – war noch kaum die Rede. Der Grund muß kulturpolitisch gesehen werden, da sich die Stadt die Kunstschule zwar als inhaltlich notwendig geleistet hat, im weiteren diese aber nicht unbedingt ins gesellschaftliche Gefüge einbinden wollte (oder konnte). Nicht abschreibbar ist gleich zu Beginn der Stellenwert der Schule. Sie fungierte mindestens als ein Sprungbrett für schöpferische Menschen und gab die Möglichkeit, den Schülern zu einem Selbstfindungsprozeß zu verhelfen.

Zur Bedeutung der Linzer Kunstschule gesellte sich (fast) gleichzeitig im kulturellen Neuaufbau die Gründung der Neuen Galerie der Stadt Linz, des Wolfgang-Gurlitt-Museums. Das Museum wird der wichtigste Impulsgeber. Erst damit konnte wenigstens partiell zeitgemäßes bildnerisches Denken (aus überregionaler Sicht) einfließen. Die Linzer Öffentlichkeit reagierte auch hier distanzierend und manchmal ablehnend – so zur Picasso-Ausstellung, die demonstrativ abgelehnt wurde. Allgemein gesehen konnte jedoch der Stellenwert der Expressionisten –

„Blauer Reiter“ – oder „Suprematisten“ – Malewitsch – revidiert werden. Profitiert haben davon die Kunstschüler. Zwei Künstler sind in dieser Zeit auffallend. Franz Fischbacher hat nach expressiven Anfängen zu Positionen des Konstruktivismus im Objektgestalten gefunden und damit vor allem die kommende Künstlergeneration in Linz nicht unwesentlich bereichert. Genauso Alfred Würl als Kunstschulabgänger. Er gestaltete im konstruktiv-abstrakten Bereich Bilder, die für eine Neuentwicklung als nicht unwesentlich (aus heutiger Sicht) bezeichnet werden können.

Es wäre ungerechtfertigt, würde man zu diesem Zeitpunkt die Bedeutung des MAERZ übersehen. Neben den bereits zitierten Altmeistern, die in dieser Künstlervereinigung wieder zusammengefounden haben (über Egon Hofmann), müssen der Plastiker Rudolf Hoflehner (heute eher als Maler bekannt und in der BRD lebend), Franz Oehner als Textilgestalter, genauso das Ehepaar Rössing und Franz Poetsch, genannt werden. Der letztgenannte Maler gehörte zu den extremsten der älteren Generation, der sich fast bedingungslos der abstrakten Malerei zugewandt hat. Einige weitere „Stille“ (und doch so Laute) dürfen nicht vergessen werden: Joachim Breustedt und die schon zitierte weithin sichtbare Künstlerpersönlichkeit Alfred Kubin, der für die vorliegende Darstellung allein und „Sehr“ für sich stehen müßte. Ganz neu entdeckt wurden in den letzten Jahren Klemens Brosch, Carl Anton Reichel und Aloys Wach. Aus Franz Sedlacek hätte ein wesentlicher Vertreter der „Neuen Sachlichkeit“ werden können – wäre er nicht im Krieg verschollen. Eines muß aber insgesamt bedacht werden – die abstrakte Kunst, bis zum „Informel“, wurde in Oberösterreich nicht registriert und wenn, dann eher mit Verachtung. Erst innerhalb des MAERZ und auch sehr viel später sind Künstler aufgetaucht, die zu Aspekten von Strukturbildern Stellung bezogen. Erwägungen zum Surrealismus hat es durchaus in den Anfängen nach 1945 gegeben, doch scheint (mir) eine nachwirkende Querverbindung zu internationalen Richtungen kaum merkbar. Innerhalb der Ausstellungstätigkeit der Neuen Galerie der Stadt Linz ist man erst in den späten 70er Jahren auf die eigentlichen Tendenzen der bildnerischen Kunst in Oberösterreich gekommen. Die „Zeichnung“ (so scheint mir) hat am ehesten den Einbruch und möglicherweise Anschluß bewirken können. Sie wird bis heute durch die Bemühungen von Peter Baum als Nachfolger Walter Kastens und Leiter der Neuen Galerie der Stadt Linz besonders hervorgehoben. Was wahrscheinlich der regionalen Entwicklung entgegengekommen ist. Peter Baum hat für Oberösterreich „Informel“ und POP-ART „gesellschaftsfähig“ gemacht.

0.2.

Die Neue Galerie der Stadt Linz ab 1975

Als im Frühjahr 1975 in der Neuen Galerie eine Ausstellung mit dem Thema: „Avantgarde in Oberösterreich“ gezeigt wurde, konnte erstmals abgeschätzt werden, welches Potential an (lauten und leisen) Künstlern unser Bundesland aufzubieten hat. Ab diesem Zeitpunkt (so fragwürdig er auch ist) wurde transparent (sieht man von Akzentuierungen durch das Künstlerzentrum Schloß Parz um Hans Hoffmann-Ybbs ab), welcher in manchem durchaus spezifische Weg eingeschlagen wurde. Peter Baum versuchte hier erstmals einen oberösterreichischen Maßstab zu setzen. Wie qualifiziert er dies gemacht hat, läßt sich in der Auswahl der Künstler zu dieser Schau ablesen und hat bis heute Gültigkeit. Peter Baum hatte hier zum ersten Mal einen internationalen Vergleich

angestrebt. Wie bereits erwähnt, hat er die „Zeichnung“ besonders herausgestellt. Wie heftig er mit seiner Tätigkeit in die oberösterreichische Kunstszene eingedrungen ist, zeigte sich sogleich in der Unsicherheit der Kunstvereinigungen, die sich fest etabliert und tonangebend glaubten. Sie sahen ihre Mittlerfunktion auf dem Gebiet der Kunst entschwinden. Peter Baum hat in seiner Mittlertätigkeit ab 1975 historische Entwicklungen der österreichischen Kunst aufgezeigt und dies als kulturpolitische Aufgabe gesehen. Warum er dazu gerade der „Zeichnung“ eine Vorrangstellung einräumte, hat wenigstens einen wichtigen Grund: Die Zeichnung ist ein künstlerisches Ergebnis, das fast alle Kunstrichtungen miteinschließen kann. Es werden Tendenzen ablesbarer.

0.3.

Die Forumsveranstaltungen als Ereignisse mit Folgen

Vor dem (neuen) Hintergrund der Tätigkeit der Neuen Galerie zeigte sich nun nicht nur ein etwas belebteres Kulturaufkommen. Das Landeskulturzentrum Ursulinenhof wurde eingerichtet, worin vier Kunstvereine (und andere Einrichtungen) Platz gefunden haben. Jedoch die Initialzündung für ein progressives Kulturverständnis hat das „Forum Metall“ gebracht. Von nun an wurde Linz als Stahlstadt definiert. Den Anlaß zur Bezeichnung gaben aber nicht nur die Initiatoren des Forum Metall, sondern genauso die Jugend, die mit Beginn der 80er Jahre verstärkt kulturelle Bedürfnisse entwickelte und sich „rockig“ auf die Situation als Stahlstadtkinder einstellte. Für das „Forum Metall“ war es naheliegend, den Donaupark als Ereignisort auszuwählen. Künstler mit internationalem Rang gestalteten monumentale Arbeiten. Die Linzer „Nike“ über dem Brückenkopfgebäude West, von der Künstlergruppe Hausrucker und Co. gestaltet, war dazu „Zeichen-Symbol-Mahnmahl“. Insgesamt entstand ein Kunstpark im offenen Raum. Einerseits die Linzer Nike, andererseits die Präsentationsform der Objekte signalisierten nun endgültig den kulturellen Aufbruch von Linz. Die folgenden Initiativen, wie das „Forum Design“ (vor allem) und die „Textilkunst 81“ haben die nunmehr veränderte Situation in Linz (und auch in Oberösterreich) angezeigt. Ohne diese Veranstaltungen, das kann nicht genug herausgestrichen werden, wäre es noch schwieriger, die „ars electronica“ als internationales Festival von erstem Rang zu sehen und durchzuführen. Dieses Festival ist es auch, das einen neuen Typus von Kulturinitiative verdeutlicht und immer wieder die Vorstellungen einer tradierten Kunst problematisiert.

Eine Veranstaltung, die von ihrer Signifikanz bemerkenswert war, war die „Andere Avantgarde“, ein Frauenkunst-Festival besonderer Prägnanz und Wichtigkeit.

Daß im Fall der beispielgebenden „ars electronica“ die Künstlerschaft noch „seltsam“ nachhinkt und künstlerische Aspekte nur am Rand aufgegriffen werden, liegt an der Brisanz elektronischer Kunst, vor allem aber am spezifisch tradiert-kulturellen Hintergrund von Linz und Oberösterreich. Es dürfte noch einige Zeit dauern, bis genauso die kulturpolitische Bedeutung von „ars electronica“ erkannt wird.

Die Polarität zwischen tradierter und fortschrittlicher Kunst scheint nicht mehr so kräftig ausgeprägt. Mit der Errichtung des Neuen Rathauses und der damit verbundenen Ankaufstätigkeit bildnerischer Kunst für dieses Haus ergibt sich ein pluralistischer Querschnitt der derzeitigen Tendenz in Oberösterreich. Daß dabei einige nicht unbedeutende Entwicklungen ausgespart bleiben mußten, liegt an der Konzep-

tion des Baus an sich. Es läßt naturgemäß nur für einen bestimmten Bereich der Kunst einen Rahmen zu, zudem dies auch nicht die Absicht sein kann, aus einem kommunalen Bau ein Kunstmuseum zu machen und der Aspekt der Kunstförderung im weitesten Sinn noch zum Tragen kommen soll.

Künstler – Kunst im Bau – Kunst am Bau

Im Überblick zur Kunst der 80er Jahre in Linz und begründet durch die eingegrenzte Auswahl zum Ankauf von bildnerischer Kunst für das Neue Rathaus müssen Zeichnung, Grafik, Malerei und Kunst am Bau herangezogen werden, die im Zeitraum 1985/86 angekauft wurden. Dies macht die vorliegende Arbeit unvollständig und ungenau. Dennoch ist es möglich, eine breite Entwicklung der Kunst seit 1945 in Oberösterreich abzustecken. Es darf vorausgesetzt werden, daß diese Arbeit subjektiv ist. Genauso darf angenommen werden, daß auch jene Künstler, die nicht namentlich und speziell angeführt sind, aber dennoch in die Auswahl der Kunstankäufe gekommen sind, einen Mosaikstein in der Entwicklung der Kunst in unserem Bundesland bedeuten und beitragen bzw. beigetragen haben. Diese Arbeit zielt also nicht auf die objektive Darstellung von Kunst – sonst würde die Besonderheit der Künstler ausgeschaltet werden.

Zu erkennen ist, will man die Verallgemeinerung hinnehmen, daß in Linz und Oberösterreich vor einem sehr traditionell belasteten kulturellen Hintergrund die Kunst (allgemein) nach 1945 entwickelt wurde und noch immer unter dieser Prämisse zu sehen wäre. In welcher Weise doch von einer Abnabelung von der Tradition gesprochen werden kann, soll aufgezeigt und beispielhaft hervorgehoben werden. Darzustellen wäre, daß ein neuer Prozeß mit Beginn der 80er Jahre (also verspätet) einsetzt.

Ab diesem Zeitpunkt beginnt ein neuer Abschnitt in der oberösterreichischen Kunstentwicklung, was sich an den Ankäufen darstellen läßt. Die vorgenommene Einschränkung der angebotenen Kunstwerke und ihrer Künstler, wie sie durch den Kunstbeirat passiert ist und sich in dieser Arbeit noch weiter reduzierte, zielt darauf hin, den „Zeitgeist“ der Künstler herauszustreichen. In diesem Sinn sind jene Künstler nicht primär berücksichtigt worden, die aus diesem besonderen Gesichtspunkt nicht eindeutig verifizierbar erschienen. Auch darin liegt eine Subjektivität, die in der spezifischen Interpretation einzelner Künstler kulminieren dürfte – im negativen wie genauso im positiven Bedeutungsgrund.

Auf keinen Fall sollte ein Künstler, gleich welcher Stilrichtung er sich verpflichtet fühlt, in seiner Wesentlichkeit geschmälert werden, wenn gleich (mir) das Recht eingeräumt werden sollte, ebenso (möglicherweise auch unwissenschaftliche) persönliche Vorstellungen des Zugangs zur Kunst zu haben. Zudem sollten die Interpretationsversuche einen Ansatz zum Verständnis bieten und also bestenfalls Fallbeispielen gleichkommen. Mehr an Verallgemeinerung konnte nicht angestrebt werden.

1.0.

Die „Zeichnung“, der Rekurs auf das Künstler-Ich im Verstehen von „Zeitsituation“

Es ist nicht zufällig, daß bei den Künstlern ein ständiger Rekurs auf die „Zeichnung“ zu beobachten ist. Sie erlaubt einen verfeinerten Ausdruck, ist von ihrem Ansatz her (durchaus) flüchtig vielfach, trägt also in vielerlei Hinsicht das Provisorische in sich und ist gerade deswegen die seismographische Auflösung der Künstlerpersönlichkeit. Projiziert auf eine bestimmte Bildfläche, die vom Künstler zum Betrachter variieren kann, gibt sie Auskunft. Vergleiche lassen sich leicht ziehen: „Der telefonierende Zeichner“ – in uns allen. Die rasche Notiz, das wie beiläufig hingekritzelte „Etwas“, das etwas ist und sehr viel mehr über uns aussagt, als wir ganz gerne hätten.

Dem Künstler ermöglicht die „Zeichnung“ spontan auf seine und die Situation der Gesellschaft zu reagieren. Der Zeichenstift leistet geringen Widerstand, ist also für den Künstler der seismographische Schnellstift in die Unendlichkeit der Psyche und des schöpferischen Wollens. Der Künstler kann Anspielungen ausdrücken, kann dramatisch werden wie ein „Theatermacher“, kann flüchtiges Sehen bildhaft machen, kann korrigieren bis zur Sinnlosigkeit von Kunst. Die schnell empfundene Situation wird zur augenblicksbezogenen Wahrheit – über das, was wir als (heute überspannt) philosophisch bedeutsam bezeichnen: wollen, können, uns anmaßen.

Die „Zeichnung“ (als solche) ist nie (selten) endgültig (auch wenn nachdrücklich durchgezeichnet und etwas – objektiv gesehen – fertig geworden ist), und reflektiert den Lernenden, Sehenden, den intellektuell schöpferischen Menschen. Es ist: wie ein Kind, das sagt oder fragt, wer denn diese „Menschen“ sind und damit möglicherweise eine ganz bestimmte Personengruppe meint. Das Kind fragt: Wer sind denn diese „Menschen“, und will ganz einfach nur einmal den Vornamen wissen. In einer ähnlich gezielten Direktheit und demgegenüber verallgemeinernden Naivität drückt sich der Zeichner in seiner besonderen Weise aus. Meist stellen die „Zeichner“ ihre Arbeit gegen das Monumentale und Heroische.

Die „Zeichnung“ als Besonderheit wird international in den sechziger Jahren (mit dem „Informel“) interessant und rückt in das Blickfeld des allgemeinen Interesses. Vor allem wird sie für jene Künstler wichtig, die psychomotorische Aussagen in ihrer Arbeit hervorkehren. Es stand nie zur Diskussion, ob die Zeichnung im Vergleich zur Malerei zu bestehen habe. Sie ist ein Aspekt der kreativen Auseinandersetzung. Dies zeigt sich in den retrospektiven Ausstellungen (gerade der letzten Jahre), wie auch im kunsthistorischen Aspekt. So verbindet sie beispielsweise die Expressionisten mit vor-zivilisatorischen Kulturprägungen und verbindet diese gerade mit zeitgemäßen Tendenzen. Was sie besonders von historischen Linien unterscheidet, ist ihre Zeichensprachlichkeit. Beispiel: „Cy Twombly.“ Abgesehen davon, daß sich zwei grundlegende Merkmale, nämlich traditionelle und fortschrittliche Zeichnung, ergeben, wird sie in ihrer Eigendynamik zu einer vielschichtigen kreativen Richtung, die in mancher ihrer Prägungen weit über das Anliegen von Malerei, Plastik oder Kunst am Bau hinauszureichen vermag. Nicht zuletzt ist sie ein wichtiger Bestandteil der „conceptuellen Kunst“ geworden.

Bedenkt man das große Interesse an z. B. den expressionistischen Zeichnern wie Egon Schiele, Oskar Kokoschka oder den zeichnerischen Leistungen des Jugendstils mit Gustav Klimt (um auf Österreich

beschränkt zu bleiben), so ist genauso ein Rekurs auf die Zeichnung vom Kunstverständnis her zu beobachten. Der Kunstbetrachter reagiert durchaus sensibler, differenzierter und läßt sich zusehends auf das Experiment Kunst ein – so sehr das Gegenteil vielfach in der breiten öffentlichen Diskussion virulent erscheint.

1.1.

Die Zeichnung in der tradierten Mitteilung

Die Zeichnung als Vergegenständlichung des Geschauten (Motivs) und der Analyse einer inneren Struktur: Zwei Künstler scheinen (mir) hier nach 1945 (bis heute) signifikant. Peter Kubovsky und Anton Watzl. Sie beschäftigen sich fast ausschließlich mit dem Zeichnen als künstlerische Mitteilung. Obzwar beide sehr verschiedene Wege in der Kunst anstreben, gehen sie doch gemeinsam in einer vorgegebenen Tradition weiter. Kurt Moldovan scheint (mir) hier ein nicht unwesentlicher Impulsgeber gewesen zu sein. Während Kubovsky einer abstrahierenden auch strukturellen Analyse der Landschaft und vor allem Architektur den Vorzug gibt, beschäftigt sich Anton Watzl mit dem Porträt und der freien Grafik, wenngleich er genauso Stadtmotive (von Linz z. B.) aufarbeitet und demgegenüber sehr unterschiedlich zur freien Gestaltung und zeichenspontanen Grafik (Holzschnitt) findet. Es wäre notwendig zu hinterfragen, warum diese beiden Künstler, stellvertretend für andere, nach 1945 diesen Weg der Mitteilung eingenommen haben. Angenommen werden darf, daß sie im Zeichen des Neuaufbaus nach dem Krieg in einer Rückorientierung ihre Eigenart gefunden haben, ohne auf internationale Aspekte fixierend einzugehen. Begonnen wurde innerhalb der Linzer Kunstschule (wie schon erwähnt) mit dem Studium nach der Natur – dazu auch der für diese Künstler (und andere) Nahbezug zu motivorientierten Bildvorstellungen. Kunst war noch nicht Diskussionsstoff einer augenblicksbezogenen gesellschaftlichen Realität. Dies gilt (wahrscheinlich) nur für Linz in dieser Form.

Peter Kubovsky setzt die Feder auf das Papier und läßt Sinneseindrücke wirken. Er verselbständigt das Motiv zum Eigenleben als Struktur. Der Strich wird behende gesetzt und beschreibt das Bildmotiv – Stadtarchitektur. Was zwischen Künstler und Motiv passiert, ist der Versuch der Sichtbarmachung von an der Realität orientierten Sehoperationen. Der Zeichenvorgang ist gleichzeitig Kontrollfaktor. Das Ergebnis ist nicht naturalistisch oder realistisch im abbildenden Sinn, sondern zeugt vom Wunsch, genauso den Zeichenprozeß aufzuzeigen. Motorische Elemente, aus dem Psychischen kommend, fließen dazu parallel ein. Das Innenleben der Körper (Architektur), ihre Innenwelt(en) wird (werden) nach außen gewendet. Kubovsky, ein „Magier“ der Zeichenfeder, ist ein Perfektionist, und was er darstellt, ist die Paarung von Objekt und Kopfgedanken. Es werden die Zeichnungen zu flirrenden und flügelnden Leibhaftigkeiten, die wie Stromstöße aussehen. Sie umgeben die Motive und verändern diese. Die entstandene „Kopfarchitektur“ ist Bestandteil einer neu konstruierten Baulichkeit. Die Venedig-Bilder sind nicht Dokument einer morbid gewordenen und seit langem dahinsiechenden Stadt. Eher wird ein gewisses Innenleben dieser Stadt „dekonstruiert“, „verzeichnet“ wird ein Netzwerk an Sinneseindrücken. Der Zeichner geht unter die oberflächliche Fassadenschicht. Die Bedeutung, die Kubovsky mit seinen Zeichnungen genießt, liegt nicht in der kritischen Distanz zum Objekt. Genausowenig ist es seine Angelegenheit, kritische Anmerkungen zur Kunst zu tun. Zudem fehlen die ganz bestimmten Attribute von Kunst. Bei seiner Darstellungsweise kommt etwas zum

Tragen: die „Dekonstruktion eines neu zu definierenden Ist-Zustandes von Architektur“.

Anton Watzl dürfte seine Porträtzeichnungen als persönliche Analyse der Charakteristik von Gesichtern (nicht Köpfen) sehen. Seine Kompetenz der Darstellungen dieser „Gesichter“, die Umsetzungsweisen von bestimmten Persönlichkeiten sind, entspringt dem Wunsch der Bewußtmachung von Schattengeflechten oberhalb der Gesichtsfassade. Also auch bei ihm könnte der Ansatz „Fassade und hinter diese oder vor diese schauen“, festgestellt werden. Es geht ihm, genausowenig wie Kubovsky, um die Ähnlichkeitsdarstellung, denn diese würde in seinem Fall voraussichtlich zur Karikatur führen. Bei Watzl konzentriert sich das Ansinnen der künstlerischen Arbeit (offensichtlich) auf das Demonstrieren von Plötzlichkeits-Zuständen. Auch dies ergäbe einen Zugang.

Die Stärke dieses Zeichners liegt jedoch (für mich) in der freien spontanen Gestaltung der Grafik. Die neuen Strukturen, die er sich dazu erarbeitet, haben „Zeichencharakter“. In der Auflösung – im Hell-Dunkel-Kontrast – sind dies Erzeugnisse, entstanden im Zwischenraum von erarbeiteter Realität und innerem Formwunsch. Seine zeichnerischen Ansätze sind dann sicherlich nicht Augenblickserlebnisse, sondern überlegte Formengebilde, die eine entsprechende Einfühlnahme erfordern. (Ich kenne kaum Grafiken von diesem Künstler, die in ihrer Konzentration so sehr einer ursprünglichen Zeichensprache nahekommen, wie manche jener, die er in Mappenwerken zusammengefaßt hat.) Sein Hang zu allzu schnellen Formulierungen ist bei der Porträtzeichnung gegeben. In jenen Arbeiten, bei denen es sich vor allem um motivisch orientierte handelt, kann ein gewisser Hang zur „Übereilung“ entdeckt werden – die formale Auflösung bei den Stadtmotiven scheint (mir) manchmal oberflächlich.

Kubovsky und Watzl gehören für die achtziger Jahre in Linz zu den Etablierten; sie zeigen die Werke international und sind für sich gefestigte Künstlerpersönlichkeiten.

Die Linie von Kubovsky und Watzl – neben noch anderen ihrer Generation – haben Jüngere (auch Kunstschulabgänger) weiter verfolgt. Gerade in der heutigen Form der Kunsthochschule werden Tendenzen vertreten, die in ihren Linien diesen tradierten Vorstellungen entsprechen und ein Rekurs in inhaltlicher Weise sind.

Ein Schüler von Kubovsky (an der Kunstschule) war Peter Huemer. Seine Arbeiten ergeben einen direkten Bezug zum Lehrer (wenngleich beide dies nicht so gerne sehen). Von der Technik wie auch vom Inhaltlichen können die Querverbindungen nachvollzogen werden. Gerade das Bildmotiv, eine Spur konventioneller verstanden, ist eng an dem Vorbild orientiert. Das betrifft nicht nur den Bildraum, sondern auch das Aufarbeiten der Reisen in das südliche Ausland. Die Zeichenfeder ist dazu nicht Hilfsmittel spontanen Ausdrucks – und das unterscheidet Huemer von Kubovsky. Die Inspiration bleibt meist starr dem Bildmotiv verhaftet. Der Grund dafür kann im Bestreben gesehen werden, Tagebuch über die visuellen Erlebnisse zu führen, Erinnerungen an erlebte Landschaft wachzuhalten, ohne jedoch dem künstlerischen Willen Gewalt anzutun. Dennoch hat Huemer Schritte der Eigenständigkeit unternommen. Den Versuch in eine ganz andere Richtung zu gehen, bezeugen jene Arbeiten, in denen er weiße Plakatwände in die Motive einbringt. Diese sollen als kritischer Ansatz zum Konsumdenken gesehen werden. Der Eindruck bleibt offen, daß es sich um genauso ästhetische Kalkulation handelt. In die Landschaft werden tote, leere, scheinbar aussageleere Flächen gesetzt. Diese beherrschen die Landschaft zwischen „Erdboden“ und unendlichem „Himmel“. Für den

objektiven Betrachter werden sie in manchen Fällen, sofern nicht konkrete Motiv-Stadtlandschaften den Bestimmungsort verdeutlichen, zu integrierenden Bildelementen, die eine kompositorische Komponente als gegeben annehmen lassen. Huemer bezieht sich auf die heutige Zeit des „Fassadendenkens“ als Reklame und Vorspiegelung. Allerdings bleibt er trotz dieses Versuchs an der Oberfläche des kreativen Wollens. In den allerletzten Arbeiten ist nun eine radikalere Abwendung auch von diesen Bildvorwürfen zu bemerken. Zu erwarten ist, daß Huemer in den nächsten Jahren einen grundsätzlich anderen Weg einschlagen wird. Ähnlich wie Huemer und ebenso zur zweiten Generation nach 1945 zu zählen, zeichnet Wolf Url. In seinem Strichduktus ist er sehr viel feiner und technisch perfekter als andere Zeichner in diesem Genre. Immerhin: Zeichnungen, die sich dokumentarisch an das Motiv halten und motivhaft abbilden, finden Interessenten. Es scheint hier ein Bedürfnis vorhanden zu sein, das jedoch in diesem Fall außerhalb der derzeitigen künstlerischen Ergebnisse in Relation zu überregional bewertbaren Kunsttrends steht.

1.2.

Die „Zeichnung“ in ihrer Bedeutung zur Gesellschaft und inneren Spannung

Gleichlaufend in der zeitlichen Abfolge nach 1945 steht die künstlerische Entwicklung von Elfriede Trautner. Sie kann als eine der signifikantesten Erscheinungen der ersten Entwicklung in Richtung einer kritischen Arbeitshaltung und -weise in Oberösterreich herausgegriffen werden. Sie gibt ein Beispiel davon, daß partiell Künstler durchaus Schritte unternahmen, die Konsumwelt zu hinterfragen. Nicht nur unter den Künstlerinnen in Oberösterreich, sondern insgesamt ist die Arbeit von Elfriede Trautner bemerkenswert. Sie ist keine Zeichnerin auf Papier, sondern hat herausragende Radierungen geschaffen, die ihren Ruf in der österreichischen Kunstlandschaft unterstreichen. Der Mensch steht im Mittelpunkt. Er wird in seiner Isolation, seinen hoffnungslosen Bedürfnissen, vor allem in seinen Unzulänglichkeiten dargestellt. Die Welt, die Trautner aufzeigt, beinhaltet die Frage nach der Zeit und ihrer Zerbrechlichkeit. Es sind also „Zeitbilder“, die die Konsumlandschaft entkleiden, Angst vermitteln, auch auslösen. Und so kann ein zumindest inhaltlicher Unterschied zu anderen Künstlern ihrer Generation gesehen werden. Sie begnügt sich lange nicht mit dem Aufzeigen von geschauten Objekten, dem Sichtbarmachen künstlerischer Subjektivität. Es wird nichts beschönigt, nichts nur abgezeichnet oder dem ästhetischen Selbstwertgefühl übereignet. Linien, die Räume werden und Gegenstände in Situationen besonderer Vorstellung beinhalten, werden von ihr äußerst subtil (in der Technik) eingekreist. Gedankliche Zwischenräume werden transparent, erheben alles zum „Zwischen-den-Zeilen-Lesen“. Trautner gehört zu jenen Künstlern, die mit Akribie bis hin zur leblosen Körperlichkeit selektieren, überzeichnen, die Platte, das Bildfeld, so lange bearbeiten, bis ein „fast“ endgültiges Produkt vor dem Betrachter entstehen kann, was einem Spiegelbild gleichkommt. Hinter die Köpfe und Körper schiebt sich die Landschaft, ein Raum, die Unwirklichkeit wird unwirtlich, wird sinnlos. Trostlosigkeit, begründet durch die technische Versiertheit, das ist das Ergebnis. Dazu setzt sie inhaltlich wie formal Prioritäten. Genützt wird die Hell-Dunkel-Sphäre, wie sie die Radierung ermöglicht, um entrückte und ins Weltall hinausgleitende Weltvorstellungen zu zeigen. Entblößen wir unser behübschendes „Denken“ und „erspüren“ in gleicher Weise die Welt, dann wird der Betrachter diese fliegenden Landschaften

gewahrt, die ihn von seiner biedermeierlichen Realität wegführen. Die Figuren sind bei Trautner „kopf-entstellt“. Sie fliegen endlos im endlichen Raum. Über und vielfach unter den Köpfen und Körpern zeichnet Trautner eine leblose Landschaft. Suggestiert wird „Enddenken“. Die Bilder zeigen, wie das vorstellbare „Nichts“ aussehen könnte, wenn alles vorbei ist, was unserem heutigen Denken entspricht. In den Bildern wird die Frage aufgeworfen, ob wir nicht ohnehin alles nur erträumen, ob nicht ohnehin alles ein Trugbild sei. Krieg – Strahlen – Leblosigkeit – einsamer Flug durch die Zukunft. Leblose Augen durchwandern das All. Hinter den Köpfen, den Figuren drückt die Konsumwelt als tote Welt nach. In der Formstärke liegt genauso Formlosigkeit wie Gegenstandslosigkeit. Es geht „hinüber“ in die Räume ohne Zeit. Straßen enden in Kreisflächen, sie enden in Schießscheiben. Alles ist in zeitloser Bewegung. Trautner zeichnet „Zeitangst“, macht Lebensnot sichtbar. Sind die Darstellungen wirklich nur Visionen, so die wiederholte Frage. Sind es Vorhersagen einer Apokalypse? Muß der Künstler heute ein dokumentarischer Visionär sein? Nach Dietmar Kamper müsse der Künstler dokumentieren, nachdem die Medien die Vermittlung von Phantasien übernommen haben. Aber sind es tatsächlich Phantasien, die Trautner aufzeigt? Jedenfalls gibt diese Künstlerin ein wichtiges Beispiel für jene ab (und soll hier stellvertretend angeführt sein), die zielstrebig und feinnervig konkrete gesellschaftliche Bedingtheiten (intuitiv!) umarbeiten und als neue Bildwelten explodieren lassen. Der schöpferische Prozeß wird zur Stellungnahme von Umweltbedingtheiten, ohne die ästhetische Formulierbarkeit aufzugeben. Wenn die Künstlerin ein Kind zeichnend in die Radierplatte eingraviert, so ist das kein Wunschbild von Kind in der Verträumtheit. Die Kindfigur steht als Metapher für Hoffnung. Eine Dualität der Darstellung – der verkrüppelte und im Blick leere Kinderkopf, als Hoffnungszeichen figurierend – ist einleuchtend. Dazu haben die Köpfe, sofern sie nicht ohnehin von zusätzlichen Flächen verdeckt werden, etwas puppenhaft Maskenartiges. Die Maske, ein nicht unbedeutendes Subattribut von Kunst bei der Mensch-Betrachtung – hin zur Zeitlosigkeit. Metapher auch für Mythos. Soll nun gesagt werden, daß es sich um zeitlose Zeitgeistgesichter handelt, dann kann einen das Gefühl befallen, daß diese Gesichter höhnisch in die Vergangenheit zurücklachen. Und dies scheint (mir) ein Geheimnis der Arbeit von Trautner zu sein: Der stille Hohn beim „Anschauen der Welt“.

Der Aufbau künstlerischer Beziehungen kann gerade in den Jahren bis 1970 zwar im traditionellen Verständnis, jedoch nicht im progressiv Fortschrittlichen angestellt werden, auch nicht bei den „Zeichnern“, wobei sich Beziehungnahmen einrichten ließen. Vor allem die technische Aufbereitung scheint dazu ein Hinderungsgrund zu sein. Vom Inhaltlichen können gemeinsame Ansätze – jedoch nur vage – entdeckt werden.

Was Trautner mit Othmar Zechyr verbinden könnte, ist vor allem die substantielle Auseinandersetzung mit der Wesenhaftigkeit von Kunst überhaupt. Es geht nicht mehr um die gekonnte Veränderung aus technisch-sinnlicher Sicht, sondern um ein umfassenderes und gleichzeitig selektiveres Sehen der Welt, in der der Künstler steht. Dies kann bei anderen Künstlern zur gleichen Zeit (in Oberösterreich) kaum so nachdrücklich aufgezeigt werden wie bei diesen beiden, die gleichzeitig (im Zeitrahmen) ihrem Schaffensdrang nachgegangen sind (und gehen) und im ersten Ansturm auf die Wirtschaftswunderlichkeit in gezieltem Ausmaß reagiert haben. Die Unterscheidung dieser beiden Künstler betrifft die Gangart, den Habitus des Arbeitens, Duktus in der

Technik, aber auch die Akribie, wie sie an die Bildfläche herangehen, wie sie ihre Umwelt sehen. So unterschiedlich sie in ihrer Lebensweise sind, so arbeiten sie. Der Künstler (in Oberösterreich) bringt sich selber mit ein als Betrachter, als Beobachter, als Teilhabender und tut dies sehr viel spannungsgeladener als jene, die einer akademischen Tradition verpflichtet sind. Das ist ein Aspekt, der aufgezeigt werden muß. Festzustellen wäre auch, wägt man diese beiden Künstler gegeneinander ab, wie kräftig und ausgeprägt ihr Suchen nach wesentlichen Inhalten in der Kunst dieser Generation gewesen ist (und noch ist).

Othmar Zechyr ist ein sehr eigenwilliger Zeichner, der äußerst subjektiv im Gestus und zufolge Bildinhalt Notationen setzt. Der „Schein trügt“, würde ihm unterstellt werden, daß er ebenso an akademischen Traditionen anschließt. Der Mensch als organische Figur und Fiktion fehlt. So offensichtlich positiv die Zeichnungen ihre Inhalte zu vermitteln scheinen, so sehr sind sie tatsächlich geprägt von Utopie und Gesellschaftsüberdruß. Am Beginn entstanden Zeichnungen zur Technik, zur Technologie. Damit zählt er bereits zu den unumstrittenen „Zeichnern“ der neuen Generation nach 1945 in Österreich, der seinen künstlerischen Weg in der Folge kontinuierlich fortsetzte. Seine Technikbilder sind Resultat einer in den sechziger Jahren notgedrungenen Auseinandersetzung, wollte der Künstler realistisch (zu sich selbst) bleiben. Zwar haben die Futuristen und Konstruktivisten den Bedarf nach einer technikkritischen Kunst (im Ja und Nein) abgedeckt, so geht man, entsprechend den sechziger Jahren, einen persönlicheren Weg ohne Ismus-Anspruch. Die regionale Bezogenheit findet dabei ihre Selbständigkeit. Auf Zechyr übertragen, könnte dies heißen, daß er in dieser Phase seiner Bildgestaltungen die Struktur der Technik entlarvt. Gleichzeitig entwickelt er subtile ästhetische Momente einer „Todesmaschine“. Es ist die schnelle Zeit der sechziger Jahre, wobei die Technik kritisch zerlegt wird und das Erleben von Visionen gleichzeitig zum Auslösen erster technikkritischer Schrecksekunden wird. Und dies verbindet viele Künstler in ihrem Verständnis der Gesellschaft und Umwelt. Damit auch Trautner und Zechyr.

Ein weiterer Schritt im Oeuvre von Zechyr war die Auseinandersetzung von Technik und Natur. Zu diesem Zeitpunkt, und das ist anzumerken, ist die Öko-Diskussion noch nicht gesellschaftsfähig. Zechyr geht diesem Aspekt wohl eher intuitiv nach. Daraus sind aus derzeitiger Sicht Kritikgebilde geworden. Gleichzeitig hat er Technik und Natur in ihrer Monumentalität gleichgestellt. Das Monumentale passierte (offensichtlich) aus dem Staunen, gleichwohl aus Aggressivität und zeichnerischem „Gewußt wie“. Vor allem im Strichduktus ist die Vehemenz Zechyrs spürbar. Der Strich ergibt eine Rasterung, ist persönlicher Ausdruck und wird gestischer, wenn die Begriffe „Natur und Technik“ einander gegenübergestellt sind. Bei diesen Bildern ist kein Blitzgedanke zu sehen, sondern es wird gegeneinander abgewogen, indem die Technik aus der Natur wächst. Der Mensch, so können diese Arbeiten verstanden werden, baut in seinem Rationalisierungsbestreben, im Hang zur absoluten Logik, die Technik in die Natur ein, läßt sie aus ihr herauswachsen. Verführerisch geschmackvoll sind die Arbeiten von Zechyr dann, wenn er die Technik als Konstrukt in die Natur einbringt und die Gegenüberstellung fließend wird, so daß die rein ästhetische Komponente deutlich wird. Die kritischen Bedenken gegen das Monumentale lassen dann doch die Bilder als bedachte Anmerkung interpretieren. Vor allem, weil Zechyr in seiner Persönlichkeit sehr kraftvoll ist und dies das Monumentale hervorbringt. Psychisch ist

dieser Künstler sehr zerbrechlich, was über den Weg des Zeichnerischen kompensiert wird. Daher die Explosivität des Strichs und im Gestus die Entäußerung der Persönlichkeit. „Entäußerung“, ein Begriff, der für die Kunst der achtziger Jahre eine verschlissene Bedeutung bekommen hat, für Zechyr aber noch zutreffend erscheint.

Es ist ein Wunschgestus des sich Aufbaumens in den Arbeiten zu bemerken – ein Gestus, der bis hin zu den Arbeiten von Hrdlicka reicht und Künstler betrifft, die sich nach 1945 in einer neuen Expressivität ausdrücken, jedoch das politische Engagement nicht unberücksichtigt lassen. Aus der Sicht der „Natur-Technik/Technik-Natur“ wird die Umwelt zu einem sich aufbaumenden Monstrum verselbständigt, das sich zunehmend gegen die Technik behaupten muß. Dies ist, wie ich glaube, ein notwendiges Attribut von Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geworden. Manchmal wurde die Art und Weise, sich mit der Technik auseinanderzusetzen, mißverstanden und davon geben Künstler Zeugnis, die schöngestig die Technik verherrlichen oder verdammen. In gleicher Weise sind dann Arbeiten zu sehen, die von ihrem Anspruch wohl dekorativ werden, aber kaum Anlaß zur Auseinandersetzung bieten.

Was die Detailfreudigkeit von Zechyr anlangt, vergißt er kaum einen wesentlichen Teil des Hervorhebens. Das apokalyptische Stirngeflecht wächst aus irgendeiner Erde, die mit zahllosen Schriftchiffren befrachtet ist. Kalligraphie, ein Ansatz, der das Werk des heutigen Zechyr prägt. Schrift wird für ihn Ausdruck der innersten Bewußtheit und Spannung, auch dann, wenn die Bildmotive von außen kommen. Die Spannung von „Innenwelt zur Außenwelt zur Innenwelt“ spiegelt sich in diesen Zeichnungen. Vorstellbar wird nun, daß gerade diese Chiffren-Arbeiten eine lyrisch geordnete Komponente zum „Informel“ ermöglichen. Es ist aber so, daß diese Bilder (so meine ich), eine sehr konsequente Aufschreibung von „Meditation“ sind, wobei Fiktives auf Papier gebracht wird. „Diese“ Arbeiten sind nicht verlaubliche Meditationshilfe, die sich im Funktional-ästhetischen der geometrischen Formulierbarkeit selbst demonstrieren. In dieser Weise künstlerisch zu arbeiten, scheint (mir) die Extase leitmotivisch gegenwärtig zu machen. Und gerade das macht den meditativen und spannungsreichen Charakter der Bilder aus. Damit ist der „Zeichner“ wesentlich näher am Meditationsanlaß, als würde er geometrisch klar und logisch, wie das allgemein als Richtlinie angesehen wird, seine Vorstellungen von der Grundaussage des Menschen in dessen Vielfalt auf das Papier bringen.

Also: (auch) Seelenstrukturen im „Begreif“-Sinn, so dürfen diese letzten Bilder Zechyrs verstanden werden. Diese (und als solche ausgewiesenen) Textstrukturen sind von sich aus aktiv, sind in ihrer Feinmaschigkeit oder Grobheit nicht willkürlich, sondern bedingen eine genetische Kraft (und das ist für die Meditation, meine ich, notwendig). Person und Werk stehen eng beieinander. In seiner motorischen Veranlagung steckt bereits der Gestus zu diesen Textstrukturen. Er stellt sich selber immer wieder im spontanen wie kalkulierten Akt der phonetischen Selbstentäußerung dar. Abzuleiten wäre dies von der Wiener Gruppe (der Literaten bzw. Aktionisten): Auffallend ist das kompromißlose Vorgehen. Spezifische Hintergründe mögen in der Biografie von Zechyr zu finden sein. Es kann aber nicht ausschließlich davon ausgegangen werden, um ihn zu orten. In der „neuen Malerei“ zeigt sich nämlich, daß das spontane Reagieren auf die Leinwand wie auf die Zeichenfläche bedeutsam geworden ist. Zechyrs Spontaneität könnte damit in einen breiteren Zusammenhang mit anderen Künstlern gebracht werden, auch in Hinblick auf die heutige Situation, obwohl er am Beginn bereits äußerst

eigenständig ist. Bei diversen Symposien, die im Sommer (seit 1978 durch Jascha für die Zeichner durchgeführt) veranstaltet werden, zeigt sich sein unbeirrbarer Fortgang, allerdings auch eine gewisse Unflexibilität auf neue Einflüsse hin. Im übrigen gehört er zu jenen Künstlern, die den wesentlichen Impuls für ihre Arbeit in Wien bekommen haben.

Unter den signifikanten „Zeichnern“, die auf ihre Weise die „Spurensuche“ angeschnitten haben, wird man in der zeitlichen Abfolge (nach 1945) auf Hans Jascha stoßen. Im Auffinden von „Bildkürzeln“, die sich von der Schrift ableiten lassen, hat Jascha einen mehr eigentümlichen (im Sinn von eigeninterpretierten) künstlerischen Weg eingeschlagen. „Eigentümlich“ soll als Begriff stehen, der die „Eigenständigkeit“ herausstreicht. Er kann durchaus als ein „Eckpfeiler“ der neuen Zeichnung der zweiten Generation (nach 1945) in Oberösterreich angesehen werden. Jaschas Weg geht von Salzburg aus und, ähnlich wie Zechyr, findet er seine wichtigsten Ansätze in Wien. In den letzten 15 Jahren ist er vornehmlich auch in Oberösterreich präsent und kann daher durchaus als ein oberösterreichischer Künstler angesehen werden. Jascha kommt aber nicht allein von der Zeichnung. Die Aktionen der „Hautschälung“, beispielsweise die „Environments“ (die er unter anderen innerhalb der Ausstellung in der Neuen Galerie der Stadt Linz, „Oberösterreichische Avantgarde“ 1975, gezeigt hat), das aktionistische Auflehnen gegen gesellschaftliche Allgemeinplätze, führen Anfang der siebziger Jahre (?) zu feinnervigen abstrakt-surrealen Bildern. Das „Zeichen/Symbolhafte“, das sich bei Zechyr in der lauten „Strich-Aggressivität“ ausdrückt, ist bei Jascha sehr viel leiser und distanzierter. Was nicht heißen kann, daß dadurch die Bildinhalte weniger scharf wären. Diese sind durchaus hinterhältig. Die feinen Linien, wie sie Jascha auf Papier bringt, gebärden sich spitz, bilden Wunden, ritzen und verzerren daher die Körperhaftigkeit. Zudem schweben diese Linienkörper schwerelos und ohne fixierende Anhaltspunkte im Luftleeren. Durchbrochen sind die Darstellungen immer wieder durch „noch mehr“ an Gestus. „Eigentümlich“/eigenständig ist bei Jascha die Flächenhaftigkeit ohne Raumvolumen. Das ist es, was die Bilder für den Betrachter manchmal im ersten Moment flach erscheinen läßt. Bei wenigen Bildern erkennt man direkte formale Vorder- oder Hintergründe. Wenn Jascha Figuren, die an Menschenfratzen erinnern, zeichnet, so ist das, als würde er in glatte graue Steinflächen ritzen. Wandgemälde – skizzenhaft? Und doch durchgezeichnet. Nein: Es sind die unruhigen, spontan und abstrakt gesetzten „Zeitspuren“ auf einer Wand – der Bildfläche, die ihm den gedanklichen Hintergrund zu den surreal anmutenden Figurationen abgeben. Sind manche Ergebnisse bizarr, so wird Jascha andererseits wieder sehr fleischlich und organisch, um damit die Leidstimmung besonders hervorzuheben. Es entstehen dann angedeutete Räume, die außerhalb der Bildfläche enden. Der Betrachter wird, obwohl die Bildflächen keine besonderen Grenzen aufweisen, nicht unmittelbar einbezogen.

Der „Eros“ bedeutet viel in der Arbeit Jaschas. Vermutbar Frauenfigurationen bersten zu kratzfüßigen Kalligrafien. Die Kalligrafie ist auffallend ausgeprägt. Sie entwickelt sich aus dem Handschriftlichen und wird sinnlich erfassbar. Jascha geht es dabei um die Spannungselemente der Linie an sich. Räume werden aufgerissen. Dazu kommt der surreale Gedankengang ins Bild, der der Struktur eine distanzierte Komponente verleiht und die Zeit relativiert. Ohne Raumbezogenheit werden die Bilder eine Art von Traumdeutung. Die organischen Gebilde und (vielleicht) Blutbahnen, quellen auf und zerbersten. Die Augen schließen

und das Blut spritzen fühlen – in das Eckige der Zeichenstruktur hinein; fühlen dazu, wie sich das Blut aufbäumt und sich aus den Adernkanälen entleert. Warum sollten Bilder, die für sich und vom Künstler gesehen Auseinandersetzungen von Spannungszuständen (wohl auch der Psyche) sind, nicht auch so gesehen werden. Warum sollten die Bilder nicht so etwas wie gesellschaftliche Fieberkurven vorstellen; vor allem dann, wenn man den Künstler in seiner Funktion als Seismograph verstehen will.

Zuweilen unternimmt Jascha auch „Ausflüge“ in die Farbe. In den letzten Jahren hat er sich damit auseinandergesetzt und einige interessante Blätter geschaffen, die an die Zeichnungen anschließen und partiell zur Malerei überleiten könnten, doch bleibt er durch seinen Zeichenstrich seinem „eigentümlichen“ Weg treu. Über die Musik konnte noch vor einiger Zeit ebenfalls ein Zugang zu seinen Arbeiten gefunden werden. Bedürfnisse, sich phonetisch zu äußern, sind nun nicht außergewöhnlich, ja durchaus notwendig, so wurde beispielsweise von Oswald Wiener dies als Kunstaspekt abgehandelt und betrifft zudem das Künstlerverhalten, das in der Wiener Szene bereits in den sechziger/siebziger Jahren bemerkbar war. Genauso Zechyr, der in dieser Phase der „Entäußerung“ anzutreffen ist, er vermittelt mehr als nur spielerische Festlichkeit.

Bedeutungskräftige Zeichnungen hat der in Lambach geborene Walter Pühringer gemacht. Gezeichnet hat er Maschinen-Menschen. Damit hat er Kunstaspekte zur Gesellschaft für sich entdecken können, die es wert gewesen wären, sie verstärkt für Oberösterreich zu sehen. Zu diesem Zeitpunkt hat es aber nur ein schmales Interesse für derartige Kunsterzeugnisse bei uns gegeben. Pühringer ist Architekt und gehört zu jenen Künstlern, die im „Treibsatz“ (schließlich) arbeiten müssen und mußten und daher nicht eigentlich als herausragende Persönlichkeiten fungieren können. Zwar kann bei ihm eine Verbindung zur Architekten/Designergruppe „Hausrucker Co.“, die zur Architektur-Avantgarde nach 1945 in Österreich gehört, gesehen werden (auf diese wird noch gesondert einzugehen sein!), doch hat er es nicht geschafft, aus dem einengenden Kunstmarktkorsett herauszukommen. Die Maschinen-Menschen waren „Fahrmaschinen“ der Technologie, wobei diese die qualvolle Veränderung des Menschen in der technischen Industrialisierung aufzeigten. Walter Pühringer war mit der Gruppe „Zünd-up“ liiert, wozu Timo Huber als kritischer Künstler (in einer österreichischen Popvariante zu sehen) einen „schnellen“ frühen Akzent gesetzt hatte.

Walter Pühringer steht für eine Reihe von Künstlern, die im Weitersuchen ihres Weges Richtungen einschlagen, die akademisch anmuten. Im späteren beschäftigte er sich mit Landschaft und Architektur und wurde manchmal damit recht „geschmacklerisch“!

Ähnlich ergeht es (bewußt) kritisch betrachtet Edmund Linhart. Seine Zeichnungen überraschen vor allem vom Technischen her. Am Anfang seiner künstlerischen Auseinandersetzung versuchte er den Erdstrukturen nachzuspüren, wobei ein „phantastisch“ gestalteter Baum als „Zeichen“ gesetzt, die Örtlichkeit angibt. Es ist nicht leicht, die Intentionen, denen Linhart nachgeht, nachzuvollziehen. Der Zeichenprozeß ist ein langer. Man kann bei ihm nicht bemerken, daß er, so wie Zechyr, durchaus barock seine Linien setzt und die entdeckten Gegenstände aufzeigt. Ebenso ist die Beziehung zu den traditionell arbeitenden Zeichnern schlecht nachzuweisen, da er sehr distanziert Inhalt und Form gegeneinander abwägt. Es ist ein langames Herantasten an die Landschaft, diesen Eindruck darf man haben, weil er

sehr penibel, bedächtig und ausdauernd Linien über Linien zeichnet und eine feinnervige Erd- und Baumstruktur vorzeigt. In den letzten Jahren wird er immer genauer, perfekter, dazu realer an der Landschaft orientiert. Die menschliche Figur, der Mensch überhaupt, ist bei ihm ausgespart. Dazu entstand nun ein recht kalter und distanzierter Blick. Die Landschaften sind bewegt, aber auch märchenhaft verträumt. Der Betrachter dieser Zeichnungen kann eine gewisse Traurigkeit vermittelt bekommen, die durch Perfektion in der Gestaltung überdeckt wird. Oder aber, daß Linhart seine Landschaften auf Grund dieser Perfektion überhöht, sodaß sie zu einem anderen Kunstanlaß werden und mit der Realität konkurrieren. Die Linien sind nicht Ausdruck von Spannung, sondern illustrieren den Bildgedanken. Sodann entstehen „Sinn-Landschaften“. Seine Bilder verstehe ich als „verinnerlichte“ oder eben sehr private Sichtweisen.

Dieser Einschub von zwei Künstlern als Beispiel einer Kunst, die es auch gibt, war notwendig, um auf jene Künstler hinzuweisen, die heute den Grundstock einer intellektuellen Sichtweite der Zeichnung in Oberösterreich herausstreichen.

Einer dieser Künstler wäre in Franz Hitz zu sehen, wenn es um die „reine“ Zeichnung geht. In den letzten Jahren setzt er sich vornehmlich mit ihr auseinander, wenngleich daneben malerische Komponenten nicht ausgeschlossen sind. Aus einer gewissen Distanz gesehen könnte in seiner zeichnerischen Arbeit ein weiterverfolgter Aspekt des „Informel“ gesehen werden. Wenn ein Bild von Hitz vorweg beschrieben werden soll, so fällt die grafische Vergitterung als „Ver-Zeichnung“ auf. Hitz will seine Arbeit philosophisch sehen; insgesamt schafft er mit diesen Vergitterungen neue künstlerische Räume. Er geht damit einen ganz anderen Weg, als er im „Informel“ eingeschlagen wurde. Zwar ist das Spontane partiell auch bei ihm zu sehen, genauso das Zufällige und Motorische, die Linien in ihrem Spannungsgefüge wären jedoch vielfältiger im Inhalt zu definieren. Vielleicht auch, daß es sich um ein „Netzwerk“ von Linien handelt, die Gedankenströme ausdrücken. Demgegenüber die Zeichnungen von Hitz, die kleinformatig Körperhaftes darstellen. In dieser Polarität entsteht ein Werk, das ihn als sehr spannungsgeladen vorstellt. Sind es einerseits die kühl distanzierten „Netzwerke“, die sich zu fiktiven Räumen ausdehnen, ist es andererseits das archäologische Suchen nach Grundorganismen dieser Welt. In den kleinen Bildern sind organische Torsi zu erkennen. Sie bewegen sich wie Kokons in einer sich entpuppenden Welt. Lebensfragen werden nicht phrasenhaft gestellt, auch nicht im direkten Hinweisen zu Sachinhalten, sondern im Bewegungsablauf, wie eine Zeichnung entsteht. Der Betrachter ist aufgefordert, den Linien nachzugehen, und die darüberliegenden weiteren Strichführungen – oftmals auch größeren und durchaus spontanen – als Raumkonzepte zu analysieren. Damit entsteht ein fiktiver Raum, der vom Betrachter subjektiv zu interpretieren wäre.

Wie entwickelt sich die Zeichnung im regionalen Raum? Ein Beispiel dafür ist Johann Kienesberger. Aus der Fülle der Möglichkeiten künstlerischer Intentionen greift er die für ihn geeignetsten heraus und orientiert sich ästhetisch wie inhaltlich in gleicher Weise. Die Strichstrukturen in seinen Bildern werden anfänglich zu kleinen Tieren, die zu fliegen scheinen. Er ist kein Außenseiter, der an exponierter Stelle stehen könnte. Kienesberger zeichnete vor einigen Jahren noch das, was als organisches Gebilde im Bewegungsprozeß festgehalten werden kann. Sinnspiele mit kleinen beweglichen „Geräten“ zuweilen. Noch nichts allzu Aufregendes, was einen „übermannt“ oder überfällt, aber

doch unter den Achselhöhlen zu kitzeln beginnen könnte und das Auge reizt. Vom Inhalt her wäre man verführt, eine Beziehung zu Hans Hoffmann-Ybbs zu suchen: Mitnichten, es wäre zweiterem Künstler nicht recht gedient, zumal Hoffmann-Ybbs bereits über mehrere Jahrzehnte in einer sensiblen Weise (auch) zeichnerisch „fliegenden Gebilden“ nachspürt. Hans Hoffmann-Ybbs, der in der oberösterreichischen Kunstlandschaft nicht nur als Zeichner, sondern auch als Maler eine Sonderstellung einnimmt, ist im übrigen ein Künstler, der ebenso sehr früh Aspekte des „Informel“ für Oberösterreich aufgezeigt hat und in dieser Weise geschätzt wird. Nun soll dies kein Argument abgeben, um Kienesberger die Suche nach Identifikation abzusprechen. Doch scheint gerade diesen Arbeiten noch eine Gefälligkeit anzuhaften. Kienesberger schlägt bei jüngeren Arbeiten einen neuen Weg ein, der ihn in die Nähe der „neuen“ Zeichner bringt, wo er plötzlich sehr sparsam in der Flächenbehandlung wird. Vor allem auch, daß die Zeichnungen spontaner sind und sich auf „manchen“ Zufall verlassen. Die Bildfläche wird größer, wird gleichzeitig transparenter. Mit wenigen Strichen gelingt es ihm die angesprochenen „fliegenden Tiere“ nicht nur zu charakterisieren, sondern sie auch mit Individualität zu belegen. Ein Schritt (ein wesentlicher) weiter in ein Sich-Lösen von Ausgangstendenzen, die einen noch sehr in sich verschlossenen Künstler ausweisen. Sicherlich wäre es nun nicht schwer, auch hier bestimmte Querverbindungen zu Künstlern zu finden, doch scheint jetzt der „Befreiungsprozeß“ so weit fortgeschritten zu sein, daß die Eigenständigkeit der Spontaneität in Sichtweite ist. Vor allem auch, daß er sich von Vorbildern zusehends löst und damit aus dem regionalen Bezug heraustritt und an derzeitige Strömungen anschließt.

Andererseits aber: Johann Kienesberger hat im Zusammenhang mit der mittlerweile legendären „Traunsee-Manufaktur“ einen ganz spezifischen Kunstakzent setzen können. Er hatte mit Peter Putz und dem Schriftsteller Walter Pilar eine Einrichtung geschaffen, die es wert wäre, sie noch weiter zu betreiben. Vor allem weil die Originalität dieser Initiative wegweisender war, als die Einzelleistungen der Künstler (aus derzeitiger Sicht). Diese Initiative war der Versuch einer „fliegenden“ Galerie, die ganz bestimmte Arbeiten zu entsprechenden Themen in einer Sammlung angeboten hat. Über den Postweg verschickt, konnte sich der Kunstinteressierte durchaus intellektuellen Aspekten von Kunst ausgesetzt sehen, auch fühlen, denn was dabei geboten wurde, war spielerisches Kunstschaffen auf eine kreativ hohe Ebene gebracht. Eine Nähe zur „Conceptuellen Kunst“ war gegeben und durchaus für regionale Verhältnisse neu und wesentlich. Zu diesem Unternehmen hatte Kienesberger unter anderen fotografische Arbeiten beigeleitet – ein Weg, der vielversprechend schien.

Von der Kommission wurden Arbeiten von Anton Raidel vorgeschlagen und angekauft, der ebenso im regionalen Raum arbeitet und hier einen nicht unbedeutenden Stellenwert einnimmt. Dieser Künstler ist eigentlich Plastiker und kommt von der Keramik. Raidel ist vor etwa 17 Jahren nach Gmunden gekommen – er ist kein Oberösterreicher, behauptet aber, daß er hier nicht unwesentlich seine künstlerische Persönlichkeit hat formen können. Innerhalb der Zeichner nimmt er (für mich) und obwohl er Plastiker ist (und die Bildhauer vielfach sehr grobe Zeichner sind) eine besondere Stellung ein. Seine zeichnerischen Qualitäten sind literarischer Art. Ein – mir persönlich – sehr signifikanter Stil zeigt sich dort, wo er Blätter zu zum Beispiel Thomas Bernhard gezeichnet hat. Raidel arbeitet mit der Finsternis. Die Landschaft wird Vorwand. Das Abdunkeln eines Anlasses, um ihn besonders herauszustreichen; das

Vorziehen eines Vorhanges. Beim angesprochenen Bild (zu Thomas Bernhard) ist ein Messer gezeichnet: Raidel hat damit das Geheimnis eines literarischen Sachverhaltes dargestellt. Das heißt, auf seine Weise Literatur gesehen, wobei nicht unbedingt ausschlaggebend ist, daß es sich um die Interpretation einer literarischen Vorlage handelt. Es kann hinter das Schwarz des Bildes genauso wenig geschaut werden, wie hinter die Sprache von Bernhard und ihren Einfluß auf den Rezipienten. Der Betrachter muß seine persönliche Interpretation finden, wie auch der Leser von Bernhard-Texten auf eine besondere Komik hin sich eingelassen hat.

Bei anderen Zeichnungen (als Druckgrafik) kommen architektonische Formen zum Tragen. Dabei wird die Architektur monumental aufgefaßt und ermöglicht die Beziehung zum Plastiker Raidel. Sie entspringt einer imaginären Landschaft, taucht plötzlich auf, ist massiv vor Augen. Aus dem Schwarz wird formend der Bauteil als Landschaft definiert.

Schwarz wird zu einer magischen Komponente, bleibt Fläche und ist in einer bestimmten Grauwertung immer das Sich-distanzieren-Wollen und Abstand-nehmen-Müssen. Vielleicht daß etwas Mythisches diesem Schwarz in Form von Architekturzeichnungen entsteigt, sich konstruktiv aufbaut und vor den Augen des Betrachters nach längerer Beschäftigung damit wieder verschwindet. Die Bilder bekommen etwas Schwebendes. Nun scheinen mir derartige Sichtweisen nicht uninteressant für andere Künstler zu sein, die ebenfalls erdgebundene Mahnmale darstellen und somit die Welt als entrückte, vergessene, im Zerfall begriffene, verstehen.

Die inhaltliche Bezogenheit von Trautner über Zechyr bis hin zu Pühringer signalisiert ein künstlerisches Wollen, das die Tendenz Mensch-Technik problematisiert.

1.3.

Zeitspuren als noch unverbrauchter Begriff für das Suchen nach Vergangenheit in die Zukunft

Zwei „Zeichner“, aber übergreifend ins Grafisch-Malerische, die ebenso Landschaftsstrukturen als künstlerisches Attribut – im künstlerisch Zeitgemäßen – sehen sowie Spurensicherungen vornehmen, sind Maria Moser und Heinz Göbel. Sie stehen in der oberösterreichischen Kunstlandschaft für sich, ohne jedoch tradierte ästhetische Gestaltungsvorstellungen aufzugeben. Sie sind in jene Künstlergruppierungen einzureihen, die einerseits auf das Geschaute Bezug nehmen, auf der anderen Seite jedoch die Radikalität des Ursprünglichen suchen. Es geht ihnen um die Wechselwirksamkeit von naturbelassener Vergänglichkeit, um Archäologisches gegenüber einer zukunftsvisionären Endschau und schließlich um die Darstellung des eigenen Psychogramms. Sie schürfen in der Landschaftsmythologie und erfahren diese individuell.

In ihren Arbeiten finden sie Definitionen (angedeutete Zeichen) zur Zivilisationsgeburt und Monumentalität. Beide erhielten ein Jahresstipendium nach Ägypten. Wie wichtig derartige Studienaufenthalte sind (und nicht als „Reisen“ verstanden werden), zeigt die Arbeit dieser beiden Künstler. Es eröffnete sich ihnen die Mythologie der Erde, das Bewußtsein vom Zeitablauf. Der Zeitlauf der Geschichte, am gegebenen Beispiel, scheint aufgezeigt. Maria Moser geht ihrerseits bis herein in die Gegenwart. Zivilisation, Verformung von Mythologie, als Elend der Vergänglichkeit, das wird anschaulich. Wieder kommt man hier zu

Begrifflichkeiten, wie sie schon bei anderen Künstlern der zweiten nach-45er Generation anwendbar werden.

Die ockertönerne Landschaft, wie sie von diesen beiden Künstlern geformt wird, wird dem zivilisatorischen Zerfallsprozeß gleichgesetzt. Die Landschaft als Kulturprozeß. In einem durchaus atmosphärischen Malakt in Grau-Gelb-Weiß-Tönen wird, so schreibt Walter Bayer über das Werk Göbels, das Ausgedörrtsein, die Grenze zwischen Minimal-Vegetation und Dürreland, das Spannungsfeld von materiebehaftetem Dunkel und entmaterialisierten Lichtzonen, die Ambivalenz zwischen Sein und Nichtsein charakterisiert. Auch so kann Göbels „Zeichnersein“ formuliert werden. Göbel „werk“ sich aber nicht maskulin in die erdacht-erarbeitete und gesehene Landschaft hinein. Er zeigt vielmehr subtile Landschaftsstrukturen auf. Daher hat sich über die Jahre seine Arbeit nur sehr langsam weiterentwickelt. Die Umgebung von Frankenburg färbt in kleinen Schritten ab. Kaum daß er dabei zum „vollen“ Grün findet. Die einmal eroberte Grundkonzeption des Vergegenständlichten bleibt beibehalten. Dennoch sind Abstufungen merkbar, werden die wüstenbraunen und schmutzigbraunen Kulturlandschaften konkreter oder gegenständlicher. Es haftet seinen Arbeiten eine gewisse Melancholie an, die im Zeitlichen und dessen augenblicklichen Vergeßlichkeit angezeigt erscheint.

Immer wieder tauchen (fast wie manisch, möchte ich behaupten) die in Ägypten erfahrenen Architekturen als Verfallsprodukte auf. Ein verhaltener romantischer Zug wird damit den Zeichnungen-Malereien aufgebürdet. Es kommt also nur wie nebenbei die „Heimat“-Landschaft zur Geltung: Ein abgerissener Nadelbaum, verhüllt, oder besser, eingehüllt in den Zeitprozeß der aktiven Verwesung. Selten taucht dazu Licht in die durchaus fantastisch anmutende mythologische Kulturlandschaft auf. Künstlerehen sind manchmal problematisch. In der jüngeren Generation zeigen sich aber bei Künstlergemeinschaften positive Züge der gegenseitigen Spannungs-Erzeugung. Es ist nicht mehr so (oder weniger auffallend), daß Künstlerinnen im Schatten stehen. „Der Künstler“ als (bisher aufgefaßt) Kulturträger wird durchaus von der Künstlerin gestellt, das war ein notwendiger Prozeß und sollte verstärkt werden, vor allem im regionalen Raum. Ein angenehmes Beispiel geben diese beiden Künstler (wobei Maria Moser als die stärkere Künstlerpersönlichkeit erscheint).

Zunächst kann davon ausgegangen werden, daß sie sich gegenseitig in Ägypten beeinflusst haben. Grundvoraussetzungen wurden an der Akademie geschaffen. Man wußte in etwa, wohin es gehen sollte – die Einflüsse von Wien waren wohl ebenso tragfähig. Was bei dieser Künstlerbeziehung (und Ehe) dann doch sehr kräftig auffällt, ist die im Traditionellen angelegte, aber doch heraustretende Künstlerin. Bei ihr ist genauso die Spurensuche in der Zeit des Ägypten-Aufenthaltes maßgebend. Mit einer großen Genauigkeit des Gefühls begegnet und begeht sie Strukturen der mythologischen Kulturlandschaft aus dem Nahbereich einer Suchenden. Die erschaute und erlebte Farbe ist gleichwertig strukturelles Anliegen. Allein schon, daß sie unter den Umständen des (für sie) Neuen zu ersten wesentlichen Erkenntnissen zu kommen scheint, wird als Wesenszug der zweiten Künstlergeneration nach 1945 wichtig. Das bewußte Suchen und Experimentieren. Zu begreifen hat man wahrscheinlich, daß beide Künstler am Beginn, herausgerissen aus einer vertrauten Umgebung, ein neues Terrain beschreiten. Im Hintergrund mag wohl durchaus die Situation der nach-68er Generation stehen. Dieser Trend als Suche nach der überdeckten Zeitlichkeit dauert bei diesen Künstlern bis heute an. Auch

daß er vielschichtiger, eindeutiger, direkter geworden ist. Was die beiden betrifft, haben sie ihren Weg ungebrochen durchgehalten: Maria Moser vielleicht modifizierter, experimentierfreudiger und auch vielschichtiger (wie mir persönlich scheint).

Beim Vergleich fallen sofort der spontanere Farbeinsatz und die fixiertere Form auf. Moser ist in ihrer Farbgebung offensiver, setzt sie differenzierter ein. Und was nicht unerheblich ist: die Arbeiten sind viel signifikanter in der Sprache der Architekturzeichen. Die Künstlerin selber bezeichnet ihre Bilder als einen Zwischenbereich von Mythos und Utopie. Mythisch einerseits die „Zeichenbesetzung“, andererseits die Auffassung von „Ebene“ in der Zeitlosigkeit. Wenngleich, Zeit hat bei ihr eher Begrenzung im Zeichenumriß zur Folge. Das „Kreuz“, schräg liegend, körperhaft oder noch als Kreuzlinie dargestellt (nimmt man ein bestimmtes Blatt heraus), wird zur tragenden, inhaltlich begründeten Architektur.

Im Arbeitsprozeß steht sie in aufrechter Haltung – so hat sie sich fotografieren lassen. Sie wirft sich (offensichtlich) auf die Fläche mit der ganzen Körperkraft. So ist sie auch körperhafter in der Verwirklichung der Bildwelten, als Göbel dies zu sein vorgibt. Das heißt genauso, daß Moser eindeutiger die mythologische Architektur reflektiert und in die Gegenwart herüber transportiert. Sie fügt Symbole aus Geschichte gewordener Architektur zueinander und verbindet sie zu Signalen. Technische Relikte sind es genauso, wobei die Minimalarchitektur als Zeitanzeige und Zeitzunder fungiert. Und dann beginnen manchmal die kalten, dann wieder die warmen Objekte zu fliegen, zu tosen – zeitlos, oder doch zeitbedingt in ihrer Verlorenheit und dem aktiven Verfallsprozeß. Maria Mosers Metamorphosen sind monumental, plustern sich auf in ihrer Direktheit. Die inhaltliche Querverbindung zu Trautner drückt sich in einer Unverletzbarkeit aus, alles wirkt sehr viel robuster – und zerfällt doch! Die zielgerichteten Markierungen enden in einem magischen Horizontpunkt. Im Gegensatz zu Trautner bringt sie die Relikte der Technik zum Klingen. Die Töne kommen aus der Tieflage, dann atomares Holocaust! Dann wieder zufällig Fundstücke auch, die noch einmal zum Leben erweckt werden – als Schnappschuß aus der Vergangenheit. Im Schritt vor der Unendlichkeit wird manches bizarr radikal wie bei vielen Künstlern, wird also zu einer ganz spezifischen Zeitaussage jüngerer Kunstprodukte. Mosers Arbeiten haben eigentlich immer etwas Endgültiges; da wird nicht betulich aufgesetzt oder gar aufgepfropft. Sie fragt wohl, nicht nebenbei, ob „Atomherzen“ überlebt werden können und das geht über „Atom heart mother“ von den Pink Floyd (der legendären englischen Pop-Gruppe) ins Bildnerische hinaus. Das Spielerische scheint mir bei Maria Moser etwas eingegrenzt zu sein. Auch das Mythologische hat seine Grenze vor der Unendlichkeit. Die Spuren bewegen sich über „zeichnerische“ Blätter hinweg; und hier wird manches utopisch und seltsam einsam. Utopie im Vergänglichen, so scheint es. Etwas, das beide Künstler in gleicher Weise betrifft, das sie letztlich wieder zueinander führt und gleichwertig im Endergebnis erscheinen läßt. Bei Moser also eher „schlag-artig“, und zuweilen Menschen in die Bildebene (als „Zerstörer-Rücklings“) miteinbringend. Bei Göbel bleibt das kahle Braun-Grau-Weiß und kalte Gelb. Eigentümlich im eigenständigen Sinn die beiden, oder notwendige Lösung: Der Mensch kommt vor, wird zum Außenstehenden abgedrängt. (Ich möchte sie dabei nicht auf die tradierte Landschaftsmalerei eingegrenzt wissen.)

Mit diesen beiden Künstlern als Exponenten (scheint mir) ist der Bereich „Zeitsuche“ – „Spurenerkennen“, „Strukturelberlebnis“ durchaus markant

aufgezeigt, wobei letztlich die Bindegliedfunktion zwischen traditioneller Auffassung und radikaler Ästhetisierung hin zu formalen Tendenzen gegeben sein könnte.

Wie sehr sie persönliche Wege gehen, wie sehr sie von Vorbildern geleitet sind, wird das nächste Dezennium zeigen und sie zumindest für Oberösterreich bemerkenswert machen. In den „Zeichnungen“ der angeführten Künstler, von Trautner bis Raidel, kann „Zeitgeist“ nachvollzogen werden, und das, wie schon erwähnt, sehr eindringlich und subjektiv wie objektiv. Was in der „Malerei“ allein vielleicht schwer zu fixieren ist, bekommt in bestimmten Mischformen – Zeichnungen-Malerei – eine gewichtige Synthese. Es scheint im spontanen Be- und Überarbeiten und bei ständigem Weiterarbeiten eine nicht ungünstige Wechselbeziehung erreicht zu sein. Dies ist sichtlich ein Wesenszug neuer Bildgestaltung – gerade der achtziger Jahre in Oberösterreich –, der auch international zu sehen ist und heute innerhalb der Zeichentriennale Nürnberg vergegenständlicht wird. Auch widerspiegelt sich bei den vorhin genannten Künstlern am eindringlichsten das Suchen nach der Fixierung von „Zeit“. Das Denken manifestiert sich am deutlichsten, wird sichtbares Element, wird also zum Objekt. „Auf diese Weise präsentiert sich die Kunst Ende der siebziger Jahre positiv fragmenthaft, zerstreut in viele Werke, jedes die intensive Gegenwart der eigenen Existenz in sich tragend, die von einem Impuls gelenkt wird, der die Einzigartigkeit des geschaffenen Werkes ausmacht“, schreibt dazu Achille Olivia. Die „Zeichnung“ ist immer auch der Angriff des Künstlers auf den weißen makellosen Raum, die Fläche, und stellt bloß, fragt, läßt Öffentliches mit dem Privaten in Einklang bringen. Die Pluralität des Willens wird ganzheitlich (er)denkbar.

1.4.

Drei Künstlerinnen

Unter den Linzer (oberösterreichischen) Künstlerinnen nimmt Margit Palme-Kubovsky einen gesonderten Stellenwert ein, der nicht unbedingt vergleichbare Ansätze zu anderen (auch) Künstlern zuläßt. In ihren Bildern beschreibt sie zwar die Frau in ihrer exponierten Stellung, doch lassen sich eher schwer Positionen zur derzeit gängigen „Frauenkunst“ ablesen, wenngleich ihr der Versuch dazu nicht aberkannt werden darf. Auch sie sagt selbstredend, daß ihr das Naturstudium zu einem wichtigen Ansatz für die künstlerische Arbeit wäre – man denkt dabei an ihren Gatten, Peter Kubovsky. In ihren Arbeiten zeigt sie demgegenüber sehr wohl die Innenwelt von Frauen in bezug zur Außenerscheinung. Der Vorwurf mancher Kritiker, sie würde Beispiele von Kunst fürs Boudoir abgeben, mag an bestimmten Stellen seine Richtigkeit haben. Das liegt wohl daran, daß sie sehr fein und technisch perfekt „Aquatinta-Blätter“ vorlegt, die die kleinen Zynismen der Künstlerin gegen die Frauen allzu hübsch erscheinen lassen. Vielmehr scheint jedoch bei näherer Betrachtung der Bilder der Wunsch (wenn auch unbewußt) nach Bildern wach zu werden, die ihre Deutbarkeit auf psychische Aspekte erstrecken. Bestimmte Bildsymbole weisen darauf hin. So sind die Bilder von einer distanzierenden Zurückhaltung, in der Komposition sehr genau durchdacht und konstruiert. Die Künstlerin hat den eingeschlagenen Weg weitgehendst beibehalten, was einem nachhaltigen künstlerischen Willen entspricht.

Ihre Vorstellung von Zeichnung läßt sich zudem von ihrer Ausbildung her an einer Modefachschule ableiten, genauso ist sie an der Linzer Kunsthochschule – Meisterklasse Textiles Gestalten – als Lehrbeauftragte

tragte tätig, was wiederum die Querverbindung zu ihrer bildnerischen Arbeit bedingt.

Ganz anders sieht die Arbeit von Therese Eisenmann aus. Diese Künstlerin geht einen mindestens ebenso eigenständigen künstlerischen Weg, der sie in eine Polarität zu Margit Palme bringt. In Gosau aufgewachsen, hat Therese Eisenmann nach ihrem Studium an der Linzer Kunstschule wieder das Landleben als Rückhalt bevorzugt. Was sie von den vorgenannten Künstlern abhebt, ist die mythologische Kraft, die den Bildern anhaftet. Tastbares wird zu Untastbarem, was in der feinen Strukturierung von Landschaft und Mensch erreicht wird. Vieles verwischt sich zurück ins Geheimnisvolle. Eisenmann hat eine Vorliebe für das Detail, geht von Naturstudien aus, liebt aber genauso das „Verwehte“ wie Durchscheinende, wobei sich entsprechende Bildstrukturen ergeben, die zu Kristallisationspunkten führen. Diese Künstlerin gehört derzeit zu den sensibelsten Zeichnerinnen, deren Arbeit kaum einen Vergleich zu anderen Künstlerinnen zuläßt. Ihr derzeitiger bildnerischer Weg ist unsicher und unbelastbar, ja manchmal unscheinbar. Ähnlich wie bei den anderen Künstlern scheint partiell der „Zeitgeist“ in die Richtung einer „neuen Sinnlichkeit“ zu führen und entspricht der Pendelbewegung zur intellektuellen Kunst.

Einen Schritt in der Bemühung, sinnlich zu sein, jedoch mit Mitteln, wie sie vor allem bei den „Neuen Malern“ und jungen Zeichnern zu finden ist, geht Eva Bosch. Auch bei ihr tut sich manchmal eine geheimnisvoll anmutende Figuration auf, hinter einem Gestrüpp von Linien und rotbräunlichen Farbnuancen. Sie besuchte die Linzer Kunsthochschule und steht am Beginn einer Entwicklung. Sie scheint noch unentschlossen in einer freien Handhabung des Materials, wobei erst einmal das Talent zum Durchbruch kommt und die Unsicherheit des Kulturbetriebs spürbar ist. Das Erdige einerseits, andererseits die Unentschlossenheit ist in der Definition der Inhalte zu finden. Daher tritt sie in ihrer Arbeit gegenüber den Wegbereitern der achtziger Jahre in ihrer freien Gestaltungsweise zurück. Diese ihre Unsicherheit läßt sich mit Worten von J. P. Sartre definieren, demnach die (mögliche) Neuorientierung mit einer neuen und grundlegenden Aufmerksamkeit einhergehen muß. Der Vergleich zur Literatur, wie sie später noch angezeigt sein wird, sie zu zitieren, läßt sich auch mit Francis Ponge formulieren, wenngleich derartige Entscheidungen genaugenommen sehr einsame sind. Ein Satz dieses französischen Autors: „... der Reichtum der Aussagen, die im geringsten Gegenstand verborgen sind, ist so groß, daß ich noch keine Möglichkeit sehe, von etwas anderem zu sprechen als von den einfachsten Dingen: einem Stein, ...“ (zit. Einführung i. d. Kieselstein.)

Es ist eine Vermutung, die nicht unbedingt diskutiert wird, aber dennoch zu einem Denkansatz anregt: Künstlerinnen haben in den achtziger Jahren einen Stellenwert in Oberösterreich eingenommen, der nicht unbedeutend für die Gesamtschau auf die regionale Kunstentwicklung ist. Sieht man von den vorgenannten Künstlerinnen ab, die sich bereits einen fixen Platz im Geschehen haben einrichten können, sind jetzt laufend neue Namen zu entdecken, die Anlaß geben, sie verstärkt ins Blickfeld zu rücken. Namen tauchen auf, wie Doris Walaschek, Ursula Steiner oder Ursula Linhart, die in gleicher Intensität wie die männlichen Künstler-Kollegen arbeiten und ansetzen, und ebenso für die Zukunft Wegmarkierungen abgeben werden. Was insbesondere auffällt: die Unterscheidung von „Männer-Frauen“-Kunst ist nicht mehr haltbar. Die Sensibilität, mit der sich die Künstler heute treffen, läßt eine Unterscheidung nicht mehr zu. Im Gegenteil ist ebenso feststellbar, daß Künstlerinnen eigenständig feministische Wege gehen und ihrerseits

die Künstler beeinflussen. Dies hängt damit zusammen, daß die Rolle der Frau in der derzeitigen Gesellschaft eine veränderte ist und dies auch den regionalen Raum betrifft. Ich glaube nicht, daß vor allem in der Zeichnung die Möglichkeit so pluralistisch offen ist, daß sich ein Vergleich nicht mehr aufdrängt. Manchmal ist man erstaunt, manchmal wohlwollend überrascht: Die jungen Künstlerinnen beweisen immer eindringlicher, daß sie nicht nur ihrem entwicklungsbedingten Ansatz entsprechend Bildthemen und Material aufgreifen, sondern genauso von den Anforderungen zunehmend ins Blickfeld der Öffentlichkeit geraten. Wenn dennoch die eine oder andere Künstlerin nicht so „ausdrücklich“ in der Öffentlichkeit präsent wird, dann nur, weil es immer noch nicht möglich ist, der „Künstlerin“ einen entsprechenden Freiraum in der noch bestehenden regressiven Kunstvorstellung einzuräumen. Zum Festival „Die Andere Avantgarde“ 1983 im Brucknerhaus konnte jedoch eindringlich festgestellt und aufgezeigt werden, welchen Stellenwert sie einnehmen müßten. Genauso in Oberösterreich. Betrachtet man die Problematik etwas offener, dann muß man ebenso feststellen, daß am Beispiel der Linzer Kunsthochschule der „Künstlerin“ noch nicht der Freiraum geebnet wird, als er sich überregional (um nicht zu sagen international) darstellt. Bedenken muß man dazu, daß es vor allem Künstlerinnen waren, die die Formen der Performance, Video und natürlich die „Selbstdarstellung“ in einer neuen Weise aktualisierten. Es gilt die Frauenkunst verstärkt zu fördern, um die notwendige Diskussion darüber nicht unterdrückt zu wissen. Frauen haben es insgesamt schwerer im Kunstmarkt; noch immer. Viele (oder doch einige), die im stillen arbeiten, werden zu gerne übersehen und nicht ganz so für „wichtig“ gehalten als es ihnen zustünde. Es wird sich nicht umgehen lassen, daß gerade die öffentlichen Stellen auf diesen Umstand eingehen und den Künstlerinnen eine exponierte Rolle zugestehen. Fallweise passiert dies auch, und überblickt man die Ankäufe für das Linzer Rathaus, so sind sie dabei vertreten. Das darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß es hier Lücken zu füllen gibt.

1.5.

Die jüngsten Zeichner und das Manifestieren von Provisorischem

Zum Beispiel Hebenstreit. Er ist ein „neuer“ Zeichner und Maler. Der spontane Gestus, das „offensichtliche“ künstlerische Wollen von innen heraus, die Bloßlegung des Seelenfeldes, so kann eine erste Annäherung an die kommende Künstlergeneration in Oberösterreich beginnen. Im Wechselbezug zur neuen Malerei zeigt sich bei den Künstlern, die in den letzten Jahren an die Öffentlichkeit drängten, eine Beziehung zum Provisorischen. Das „schein/bar“ Unfertige wird als Anreißer, als Versuch des Entschlüsselns von Seelenströmungen und Störungen nachvollziehbar. Als Provisorium können derartige künstlerische Ergebnisse deswegen eingestuft werden, weil sie eher dem Spontanen den Vorzug geben oder das Unfertige, die Negation der Komposition als Gegenleistung zur Gesellschaft, verstanden wissen wollen. Ist es bei Franz Hitz noch ein nicht unwesentliches Anliegen, das Bildformat zu definieren, findet sich bei Manfred Hebenstreit die radikale Loslösung von Form und Inhalt; nicht immer zwar, da sich zuweilen dann wie zufällig eine figurative Erzählweise ergibt. Das Provisorische drückt sich zudem in der Wichtigkeit des bildnerischen Wollens aus und wird auf die Fläche projiziert, was mit Loslösung von der Erdschwere zusätzlich überschrieben werden könnte. Der Bildinhalt kann bei Hebenstreit somit nur für sich und ohne verbale Überlagerung erklärt

werden. (Ein Aspekt, der zum Abschluß der vorliegenden Arbeit noch erläutert werden muß und das gesamte künstlerische Entstehen und Geschehen betreffend in Frage stellen muß.) Es kann daher nur ein verbaler Parallelversuch zum Kunstwerk und Künstler inszeniert werden. Dies betrifft gerade die veränderte Denkweise der derzeitigen jungen Kunst. Ein derartiger Versuch müßte demnach wenigstens literarisch verstanden werden. Hebenstreits Bilder sind bestenfalls in dem Sinn beschreibbar, als sie individuell begriffen und akzeptiert werden müssen (Dies gilt nicht nur für diesen Künstler). Er als Beispiel angeführt, repräsentiert eine Richtung der künstlerischen Auseinandersetzung, die „zeitgeist-bezogen“ ist und einer Arbeitsweise Mitte der achtziger Jahre entspricht. Dr. Günter Rombold (von seiten der Kirche einer der wenigen „heute“, die sich konsequent mit den „Zeitgeistströmungen“ der bildenden Kunst auseinandersetzen) sieht in Hebenstreits Bildern auch „... die gestische Sprache dieser Bilder (die) Figurales freisetzt. Immer wieder begegnen tierische Formen, menschliche Gestalten. Zuweilen werden zwei Figuren in Beziehung zueinander gesetzt: Mann und Frau. Erotisches, Phallisches wird gezeigt und verhüllt, wie überhaupt Öffnen und Verdecken ein Grundprinzip der Gestaltung ist. Die Zeichensprache Hebenstreits, die zunächst als Aktion erscheint, wird als Reaktion erkennbar, Reaktion auf menschliche Begegnungen und Konflikte, auf die Jahreszeiten und ihre Farben. ... Dies ist die Reaktion eines sensiblen Menschen auf eine Welt des Wandels und der Gegensätze, unsere schöne und bittere Welt.“ Daraus kann man wohl den Theologen heute erkennen. Und damit soll genauso gezeigt werden, wie notwendig es ist, die eigene Sensibilität zu aktivieren und in der spontanen Verständigung von Kunst einzusetzen. Nicht anders soll (und darf) man sich einem Künstler wie Peter Hauenschild nähern. Auch dieser am Beginn stehende Künstler kann am besten über die eigene Intuition verstehbar werden. Das zeichnerische Element ist spontan ausgeprägt und läßt genauso einen Blick in die tiefere Seelenschicht zu. Eine herkömmliche Bildbeschreibungstechnik kann dazu wenig beitragen.

Zu Franz Blaas und in der Folge Karl Heinz Klopff. In der Szenerie der jungen Künstler in Linz sticht Franz Blaas ganz besonders hervor. Ihn in seiner Arbeit zu verstehen, ist mir ein besonderes Anliegen. Vor allem deswegen, weil sie nicht nur spontan ist, sondern vom Intellekt her gesteuert wird. Erst einmal hat Blaas kein bestimmendes Bildformat. Eher daß er kleine Zeichnungen macht, die den Anspruch auf ein großes Bildformat erheben. Die Arbeiten sind kaum ohne der Umrahmung denkbar; im Gegenteil, erst durch diese wird die Zeichnung als solche abgegrenzt und bestimmt. Einmal ist es die Linie, das andere Mal ist es die Zeichenfläche, die zur Bildfläche wird. Ein anderes Mal ist es ein zufällig gefundenes Holzstück oder ein Holzteil, die mit Zeichenstrichen bezeichnet werden. Zufälliges auf Zufälligem, – überlegt. Die Zuhilfenahme und das Einsetzen des Intellekts macht die Arbeiten dann bezugnehmend. Allerdings bleibt einem auch bei diesen Bildern nicht erspart, daß man sich auf sie einstellt. Wird die persönliche Empfindungsbereitschaft geöffnet, dann müssen die tradierten Vorstellungen des figurativen Erzählens abgestreift werden. Franz Blaas zeichnet zwar angedeutete und durchgebildete Figuren, Köpfe, Ansätze von Gestalten mit zuweilen kindlich überhöhten Köpfen, – aber ist es tatsächlich das angedeutete Narrative, was anspricht? Ist es nicht vielmehr eine Art Rückbesinnung auf die Ursprünglichkeit von Kindheit und Kindsein? „Trauerarbeit.“ Ein Wort-Begriff, der in den letzten Jahren geprägt, als Aufarbeitungsforderung zur jüngsten Vergangenheit

verwendet wird, könnte in diesem Fall etwas breiter und offener verstanden werden. Es würde jetzt einer Ausführung der Zeichenbedeutungen der Zeichnungen von Franz Blaas bedürfen und die Folgerung, inwieweit dieser Begriff relevant werden kann. Ein Versuch dazu: Zu betrachten wären die Arbeiten von einem ganz anderen Künstler wie Fritz Fröhlich. In den letzten Jahren hat dieser Künstler figurative Arbeiten geschaffen, die die Menschen in ihrer besonderen Disposition darstellen. Hingewiesen habe ich dabei vor allem auch auf die Köpfe. Sie schienen mir als ein Aspekt des Aufarbeitens der gesellschaftlichen Situation des Menschen. Es ließe sich nun möglicherweise ein hauchdünner Faden zu den Arbeiten von Blaas ziehen. Jedoch, und das muß besonders hervorgehoben werden: Franz Blaas zeichnet viel subtiler, direkter und vor allem ist sein Anliegen zur Zeitgeschichte distanzierter; wohl unbelasteter. Für mich heißt dies, daß Blaas in einer sehr eigenständigen Art Trauerarbeit leistet, die dort ansetzt, wobei sich Intellekt und Spontaneität ausbalancieren. Die Zeichnungen haben dazu eine sehr fein nuancierte Grauwertbestimmung, was wiederum der Spurensuche sehr nahe kommt, daß Vorhänge vorgezogen und wieder weggeschoben werden. Dagegen ist die Arbeit Fröhlichs belastet. Einerseits von der Stileigenschaft, andererseits vom Erlebnis-komplex, der von diesem Künstler aufgearbeitet werden muß. Es wäre nun möglich, auch andere Künstler vergleichsweise mit Blaas in Betracht zu ziehen. Die Köpfe von Fröhlich, um die Zusammenhänge mit Blaas differenzierter wahrzunehmen, „schauen“. Halbseitig und irgendwie zugewandt und abgewandt gleichermaßen. Das kindliche Empfinden scheint bei Fröhlich erarbeitet in der Rückkehr und der Rückschau auf den Anlaß von Kunst. Demgegenüber empfindet Blaas und setzt ein, die Bewegung, die Veränderung. Das überlegte Einsetzen von Strichstrukturen bedeutet nicht vergessen machen, sondern durch die Ausstrahlung verdeutlichen. Der Zugang zu den Arbeiten von Blaas ist durch den Rückbezug auf Kindheit möglich und die Kindheit verstehen heißt, dort ansetzen zu müssen, wo die Elterngeneration es verabsäumt hat, „Trauerarbeit“ zu leisten. Daher vermittelt dieser Künstler eine eigensinnliche Melancholie, die nicht unbedingt mit jener ident ist, wie sie als typisch österreichische verstanden wird. Peter Baum vergleicht Blaas ansatzweise mit Momo Paladino, Chia oder Penck, was formal gesehen durchaus richtig sein mag, betrifft es doch die gleiche Generation und entspricht der Aufbruchstimmung der „Trans-Avantgarde“, wie sie in Italien eine Vorhutstimmung ausgelöst hat. Blaas ist dennoch künstlerisch durch sein näheres Umfeld einzugrenzen. Er gehört zum Nahbereich der Stadtwerkstatt-Initiative. Die Künstler dort sind, wie noch zu beschreiben sein wird, in ihrer Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Umständen beschäftigt und bilden ein Beispiel der „Cross-Cultur“. Dieser Ansatz ist (so scheint mir) sehr viel bedeutsamer, zudem diese jungen Künstler ihr Anliegen in der Aufarbeitung „auch“ der kulturellen Vergangenheitsbewältigung verstehen. Und das dürfte sich ebenso für Blaas als konkreter Ansatz formulieren. Vor allem, daß er in seiner Intellektualität auf die tradierte Kulturlandschaft reagiert. Hier müssen nicht unbedingt die zuweilen gegebenen Bildtitel als Hinweis herangezogen werden.

Im Ausstellungskatalog zu seiner Schau in der Neuen Galerie der Stadt Linz im April 1984 schreibt Blaas in gewisser Hinsicht ironisch: „Auf Anhieb ist das nie klar, welchen Bereichen meine Zeichnungen eher zuzuordnen sind. Nehmen Sie ganz einfach ein Butterbrot zur Hand. Das eine Knie über das andere, das andere über die Kunst.“ Und dann „könnte“ man mitunter die Bilder in diesem Katalog betrachten –

irgendwie selbstvergessen vielleicht. Die Gedanken, die einen dabei befallen, sind vor allem jene, daß man über die Zeichnungen hinaus „selbstvergessen“ über sich selber nachdenkt.

Ähnlich wie Blaas arbeitet Karl Heinz Klopff. Ohne ihm etwas unterstellen zu wollen, ist er nicht unwesentlich von Blaas beeindruckt. Seine Arbeit ist demgegenüber in manchem farbiger und abstrakter, also gegenstandsloser. Peter Baum schrieb zu Klopff (der im Juni 1985 in der Neuen Galerie der Stadt Linz seine Zeichnungen zeigen konnte): „Begrift man Zeichnen – über die zahlreichen Einzelaspekte von Technik und Deutung hinaus – als geistige Spurensicherung und sinnlich emotionale Reflexion von Umwelt und Leben, dann begegnen wir in den Blättern von K. H. Klopff einem Anliegen, das mit spürbarer Dringlichkeit in der ambivalenten Bildsprache einer neuen, offenen Generation einen existenziellen Befund unserer Zeit skizziert, der Verbindlichkeit beanspruchen kann.“ Im Gegensatz zu anderen Zeichnern und schließlich auch zu Franz Blaas, setzt K. H. Klopff bestimmte zeichnerische und „ausgemalte“ Kürzel, die nicht leicht entschlüsselbar sind und ganz im Belang der „neuen Zeichnung“, wobei in der Beziehung zu den „jungen Wilden“ Explosionen der Seele fixierbar werden. Auch Klopff steht im übrigen der Stadtwerkstatt nahe, wenngleich er als Student der Meisterklasse für Metall unter Gsöllpointner erste wesentliche Anregungen erfahren hat und eher von dieser Seite her in seinen Anfängen zu sehen ist. An dieser Stelle könnte nun Christian Sery genannt werden, der 1986 in der Neuen Galerie seine Arbeiten zeigte und neben seinen großformatigen Bildern auch eine Reihe interessanter, aber doch vielleicht noch nicht so kräftig ausgewogener Zeichnungen vorstellte. Auf seine Arbeit wird noch gesondert eingegangen. Alle vorgenannten Zeichner sind Vertreter einer Richtung, wie sie in diesen Jahren von der Öffentlichkeit unterschiedlich aufgenommen werden, aber dennoch als „Hoffnung“ für die kommenden Jahre gelten. Wie sie sich letztlich tatsächlich entwickeln werden, wobei zu sehen ist, daß sich neue intellektuelle Richtungen (wiederum) durchzusetzen scheinen, bleibt abzuwarten. Insgesamt aber erscheinen sie in ihrer Arbeit am Beginn zu stehen, wobei der Anlaß des Provisorischen (wie schon angemerkt) vorherrschend scheint.

Die Malerei

2.0.

Allgemeines zu Inhalt und Form

Der Künstler wird heute noch vielfach in seiner Qualität am Beispiel seiner „Malerei“ gemessen. Nicht mehr zu Recht, die „Zeichnung“ als mittlerweile „sehr“ eigenständige künstlerische Aussage vermag hier doch viel präzisere Auskunft zu geben. Dennoch: im Sinn der Tradition

soll das künstlerische und handwerkliche Konzept des Künstlers in der Malerei die „Meisterschaft“ finden, sie erschaffen das Gefundene. In den letzten vierzig Jahren ist die „Malerei“ bestimmten Neigungsströmungen unterworfen worden: Einmal wurde sie in den 70er Jahren von intellektuellen Künstlerkreisen totgesagt, zum anderen gab es dann doch wieder die unübersehbaren Künstler, die in der Tradition des Expressionismus, der abstrakten Malerei, Action Painting und vor allem Pop-art sehr eindringlich weiter gearbeitet haben und Maßstäbe setzten, die bis heute wirksam sind. Nicht eigentlich verdrängt werden konnten sie, wo andere im Intellektuellen nach der Suche interdisziplinärer Möglichkeiten und ständig veränderbarer Kunstvermittlung einen denkbaren Weg sahen. Ansatzweise kann davon ausgegangen werden, daß die Malerei ab den 60er Jahren in der Krise stand und erst wieder als amerikanische Variante des abstrakten Expressionismus oder der Pop-art Geltung erlangte. Das ist sehr vereinfacht ausgesprochen. In der Ebene der speziellen Kunstdiskussion, in der sie „gerichtet“ wurde, verlor sie an Einflußnahme. Und jetzt, in den 80er Jahren, erfährt sie eine „Revitalisierung“. Dazu gibt es mehrere Gründe, wobei genauso der Kunstmarkt eine nicht unbedeutende Rolle spielt. Dazu gibt es im regionalen Bereich (und nicht nur bei uns) sehr vehemente Kräfte, die das Malen einfach fortführten, ohne sich in irgendeiner Weise beeinflussen zu lassen: Diese Maler (und das ist in der „Zeichnung“ genauso zu sehen) arbeiten behübschend und vertreten eine regressive Malweise. In der jüngsten Kunst im regionalen Raum (Oberösterreich) gibt es gerade in den letzten Jahren wieder kräftige Bestrebungen, „die Staffelei ins Freie zu tragen“. Wogegen nichts einzuwenden wäre, wenn die Staffelei als eine Installation in der Landschaft gesehen werden könnte. Dies hängt im übrigen durchaus mit der Tätigkeit an der Linzer Kunsthochschule zusammen. Die Meisterklasse für Malerei hat zuweilen einige „Malereiverständige“ aufseufen lassen. Das soll ein wenig hellhörig machen, es ist dies eine Gratwanderung zu Vorstellungen einer „Kunstentartung“, die sich breitmachen könnte, und dem allgemeinen Kunstverständnis nicht am besten dient. Auch für die Malerei kann das nicht heißen, daß in bestimmter Weise nicht mehr gemalt werden dürfte. Was vertretbar ist, muß der Künstler für sich selber entscheiden, – dennoch . . .

In der jüngsten Kunst gibt es Strömungen, die eine neue Richtung im Zwischenbereich Malerei/Zeichnung, und dies im spontanen Bildgestalten manifestierend, suchen. Was die oberösterreichische Kunstlandschaft anlangt, finden sich tatsächlich alle Möglichkeiten von Malerei, auch den entwicklungsgeschichtlichen Ansatz betreffend. Es stehen die einen in der Tradition und lassen wie gesagt nicht ab (nirgends!), dann gibt es Künstler, die in einer sehr spontanen Weise von sich reden machen und neue Wege der Bildgestaltung beschreiten. In der Interpretation ist man also auf eine gewisse Zweigleisigkeit verwiesen, denn was sich als neuer Weg ergibt, muß im Zusammenhang mit der Tradition gesehen werden, und was sich als neuer Weg herauskristallisiert, entspricht einer besonderen „Entäußerung“ der Künstlerpersönlichkeit, die im Kontext der gesellschaftlichen Entwicklung gesehen werden muß. Was die neuen Maler der 80er Jahre von ihren Vorgängern unterscheidet, ist formal gesehen die sehr freie Handhabung des Materials. Nun ist die Flut der neuen Maler (auch in Österreich und im regionalen Raum) recht groß, womit sich gleichzeitig Entwicklungen ergeben, die weniger spontan und wieder von der Intellektualität geleitet sind. Der Intellekt manifestiert sich vor allem bei jenen Malern, die das Bildformat sprengen und auch das materiale Umfeld in die Arbeit

mit einbeziehen. Zudem gibt es natürlich Entwicklungen einer jungen Kunst, die sehr wohl an reaktionären Bildvorstellungen anschließen und oftmals ebenso beharrlich festhalten. Gerade in der regionalen Szene sind derartige Ergebnisse zu finden: sie schließen vielfach nahtlos an ganz bestimmte ästhetische Richtungen an, die man eigentlich glaubte, zurückgelassen zu haben. Außerdem hat es den Anschein, als würde die neue Malerei der Jungen ältere Kollegen anspornen. Zu sehen ist dies beim Plastiker Erwin Reiter wie bei Elfriede Trautner.

Erwin Reiter malt jetzt sehr expressiv, Elfriede Trautner versucht sich malerisch mit Übermalungen ihrer Radierungen, wobei erkennbar wird, daß bei schon gefestigten Künstlerpersönlichkeiten ein neuer Beginn angestrebt wird. Auch Wolfgang Stifter, der kühle, distanzierte und intellektuell anmutende Kunstobjekte geschaffen hat, malt jetzt wieder. Dies bedeutet, daß sich gerade in der Malerei Überschneidungen ergeben, was es manchmal schwer macht, sie als ein echtes Form- und Gestaltungsanliegen zu interpretieren. Was sicherlich nicht mehr in diesem Ausmaß möglich ist: das hübsche Stilleben, die „Seelandschaft“, die Vedutenmalerei, das heroisch abgegrenzte Bildmotiv, die Natur als Abbild.

Siegfried Anzinger als ein Künstler, der in der Mitte der 80er Jahre zu den wesentlichsten Vertretern der neuen österreichischen Malerei gehört, meinte auf die Frage, wie er mit dem Malen zurechtkäme, daß er in der Zeichnung wesentlich spontaner und eindringlicher Aussagen treffen könne, hingegen die Malerei und hier die Ölmalerei ein schwer zu bewältigendes Material sei, das von sich aus einer ständigen Überarbeitung bedürfe. In der Ölmalerei muß man sich sehr genau und gründlich überlegen, was der Bildvorwurf im Endergebnis aussagen solle – man merkt dies bei sehr vielen Künstlern, wenn die Bilder einer genaueren Betrachtung unterworfen werden und die manchmal kräftigen Übermalungen nachvollzogen werden können. Die Grundform des Bildes wird zum Maßstab. Und das ist in einer relativ schnellebigen und sich ständig verändernden, auf Plötzlichkeiten ausgerichteten Lebenssituation noch auffälliger geworden. Bereits bei der Handhabung des Mal- und Zeichenmaterials spielt der „Zeit“-Faktor eine bestimmende Rolle. Dies darf weder aus ästhetischen noch inhaltlichen Überlegungen übersehen werden. Die Künstler des „Informel“ haben eine Zwischenlösung anzustreben gesucht. In die Farbe wurde Terpentin/Wasser beigemischt. Das soll nicht heißen, daß die Malerei etwa dünner geworden wäre, ungenauer oder provisorischer. Es geht um die Schnelligkeit – für Betulichkeit ist wenig Zeit geblieben. Die Staffelei in der Landschaft ist heute zum Trugschluß von Kunst geworden. Dessen muß sich der Künstler bewußt werden. Auch dann, wenn manche noch der Auffassung sind, daß gerade das „Besinnen“ und „Ansinnen“ die Kunst beflügeln könne. Die Bilder rasen in Wirklichkeit vorbei wie „Filmkader“ bzw. elektronische Punkte.

Dietmar Brehm versucht sich erfolgreich an einer Zwischenlösung, indem er parallel Filme produziert. Für die Künstler, die sich ihre Vorstellungen aus dem „Baum“ herauschlagen, spielt das Material nur scheinbar eine sekundäre Rolle, das Material hat ebenso bestimmenden Charakter. Die Arbeitsweise soll dazu nicht selbstbezweckend ausschlaggebend sein, wobei sie für Inhaltlichkeit herhalten muß. Die „Zeit“ reflektieren kann natürlich nicht Materialsache allein sein, wenngleich nicht unbedeutend, sondern bedingt durch den Willen dazu. Nicht ohne Grund wurde die „Collage“ in das Bild eingeführt (siehe u. a. Max Ernst), wurden neue Techniken er- und gefunden. Was in der Bildhauerei Polyester und Beton, ist in der Ölmalerei das Acryl und das

Einbeziehen „tagtäglicher“ Konsumgegenstände, wodurch die Bilder zu Materialbildern oder im weiteren zu Objekten wurden.

Nach dem Expressionismus kam die „Neue Sachlichkeit“ als sich in neuen Inhalten gebärdende Form- und Gefühlssprache. Franz Sedlacek wäre ein nicht uninteressanter Künstler einer österreichischen Variante der „neuen Sachlichkeit“ geworden, wäre er nicht im Krieg verschollen. Was die Weiterentwicklung nach dem Expressionismus bis hin zur Pop-art als gesellschaftlich bedingte Kunstsprachen brachte, wurde nur sehr zögernd im regionalen Raum aufgenommen. Ablesen kann man dies an der Vielschichtigkeit, wie gemalt wurde, und trotzdem keinen wesentlichen Schritt weiter geführt hat. Gerade die Malerei hat sich von der Naturbetrachtung vehement abgewandt. Das Problem wurde auch damit nicht gelöst, als gewisse vage Versuche zur Abstraktion angepeilt wurden. Das Verwischen von Expressivität und impressionistischer Rückbesinnung beherrscht bis heute den breiten regionalen Kunstmarkt. Das Spannungsfeld von Zeichnung und Malerei war bis in die 70er Jahre in Oberösterreich nicht sonderlich ausgeprägt. Erst am Beginn der 80er Jahre setzt sich die Malerei als Zeichnung und umgekehrt im oberösterreichischen Kulturbetrieb durch. Der objektiv gesehene Druck von außen wurde wohl Anlaß einer progressiven Rückbesinnung nach vorne.

2.1.

Die nach-traditionellen Maler

Die traditionelle Malerei unter der Bedingung der veränderten gesellschaftlichen Situation neu aufgreifen. Das Verharren auf das Abbildende, das Verharren, weil man in einem Gegenaspekt zur explosiven Entwicklung der Gesellschaft ein Innehalten zu definieren sucht. Allerdings ist dies eine eher schwache Rechtfertigung dessen, was dann als Kunst bezeichnet werden soll. Als innehaltende Künstler wären in Oberösterreich sehr viele anzuführen. Die Natur scheint ihnen ungebrochen, den Kunstinteressierten ebenso in sehr vielen Fällen. Natur-Mensch in einer doch recht abgerückten Sichtweise. Abgerückt in dem Sinn, weil vor allem gesellschaftsorientierte Bezüge ausgespart bleiben. Der Abbildcharakter der Bilder scheint vordringlich in das Auge zu stechen. Zu sehen sind dazu Werke von Künstlern wie Josef Schnetzer, Johanna Dorn-Fladerer, Johannes Krejci, Johannes Schreiber und Hans Plank, wie sie für das Neue Rathaus angekauft wurden. So unterschiedlich diese Künstler arbeiten, so gleichwertig ist ihr künstlerisches Anliegen. Johanna Dorn-Fladerer, sich einer nach-expressiven Malweise verschreibend, vermittelt meist sehr persönliche und vereinfachte Motive. Sie sucht nicht nach neuen Inhalten in der Auseinandersetzung mit der Umwelt. Die Gegenstände in der Natur, das Stilleben, „Mutter mit Kind“, sind manchmal beschaulicher Anlaß der Bildgestaltung. Es ist nicht unbedingt ihr Anliegen, im Brennpunkt einer künstlerischen Diskussion zu stehen. Sie gehört (denkbar) einer Malschule an, die zwar im Sinn des Nach-Akademismus steht und mit greller Farbgebung operiert, den Bildern haftet eine gewisse Expressivität an, doch bleibt der Gegenstand das, was er als Abbild vorgibt zu sein. Daher verharren die Bilder im stillen und geben ein Beispiel malerischer Tradition ab, wie sie vielfach in der breiten Künstlerschicht vertreten wird. Nicht abstreiten kann man der Künstlerin das Anliegen, die Bildmotive sorgfältig auszuwählen, in eine sanfte Stimmung zu bringen, sodaß ein versöhnlicher Inhalt nachvollziehbar wird. Zudem soll der Künstlerin nicht unterstellt werden, daß sie zu müheelos an die Arbeit

geht, doch fehlt manchmal die für Künstler „eigentümliche innere Spannung“.

Dagegen sind die Bilder von Hans Plank, der ebenfalls im Innviertel lebt, direkter – im expressiven Anspruch wie im künstlerischen Wollen. In einigen Beispielen wird der Betrachter an den „deutschen Expressionismus“ erinnert sein (vor allem in den Holzschnitten). Die Kraft der Bilder schöpft aus einer Tradition, wie sie vor 1945 als „entartet“ galt. Der Farbauftrag ist pastos, auch kann gesehen werden, daß der Künstler an Motiven arbeitet, bis sie in die richtige Form gebracht sind –, das ist im übrigen ein Beispiel, wie schwerfällig das Malmaterial „Ölfarbe“ ist. Hans Plank will (sicherlich) die Naturgewaltigkeit herausstreichen, will als Former gelten, der sich die Natur untertan macht, indem er diese modelliert. Auch dieser Künstler setzt eine Tradition fort, wie sie mit den späten 40er Jahren auch im regionalen Raum weitgehendst abgeschlossen schien – bei ihm jedoch zu immer neuen Eruptionen führen soll(te). Erst mit der „neuen Malerei“ könnte in manchen Fällen ein neues Licht auf diese Bilder fallen. Allerdings müßte dies dann doch unter veränderten Prämissen geschehen. (Persönlich finde ich es etwas problematisch, die Fortsetzung einer bereits abgeschlossenen Richtung mit der heute ins Blickfeld gerückten „neuen Malerei“ allzusehr in Formalkriterien eingereiht zu wissen.)

Einen Schritt weiter gingen (durchaus frühzeitig im Hinblick auf die oberösterreichische Kunstszene gesehen) Künstler wie Johannes Krejci und Johannes Schreiber. Sie könnten für später durchaus als Vorgänger einer „regional abstrakten“ Malertradition gelten. Sie differenzierten schon ganz anders den Stellenwert der Natur – auch im Hinblick auf neue Mal-Einsichten. Bei ihnen werden Form und Farbe ineinander verlaufend anders gesehen, als dies von in der gleichen Generation arbeitenden Künstlern aufgefaßt wird (wurde). Für sie ist die Landschaft bereits ein strukturelles Abstraktum. Die Werke entstanden sichtlich unter dem Eindruck, daß sich unterhalb der Haut ein Labyrinth von Strukturen befindet, das es darzustellen gilt. In einer mehrdeutigen Überlagerung von Farben und Formen entstanden Bilder in den 60er Jahren, die sehr persönliche Eindrücke vom Verständnis der abstrakten Kunst vermitteln.

Und wieder einen anderen Weg geht (und ging) der Maler Hermann Haider. (Auch der Zeichner scheint mir in vielem sehr interessant und wichtiger zu sein, als offiziell hervorgehoben.) Die Bilder Haiders verlieren sich manchmal in der Farbe, bekommen graue Schleier übergezogen, werden dann eigentümlich klar und bestimmt. Die Pinselstriche dieses Künstlers sind expressiv, sind aus dem schnellen und raschen Staunen vor der Natur entstanden. Erstaunen heißt bei ihm aber nicht / und im Gegensatz zu anderen Malern /, das Naturschöne in differenzierter Schattierung hervorzukehren. Es ist ein kleiner, aber sehr wesentlicher Schritt, der ihn von anderen Künstlern, nicht nur seiner Generation trennt, obwohl er ebenso die Natur in ihrer Vielbedeutung einzufangen sucht. Hinter grauen Flächen tauchen, schemenhaft und zerborsten manchmal, Strukturen auf, die stürmen und drängen. Der Künstler wendet sich, im Vergleich zu anderen nach der Natur arbeitenden Künstlern, bewußt gegen Behübschendes. Das ist auch dann zu sehen, wenn er in keiner Weise experimentell Formensprachen der Natur untersucht. Genauso die in den letzten Jahren (zwischen-durch) entstandenen und zuweilen dekorativ anmutenden Blumenbilder sind mehr als nur das Nacharbeiten und Nachmalen einer beschaulichen Stunde vor der „Naturherrlichkeit“. Wie sich bei allen Bildern zeigt, ist die Farbpalette, wie sie in den ersten zehn Jahren an der Linzer

Kunstschule angewandt wurde, zu einem wesentlichen Faktor der schöpferischen Kraft geworden. Es ist dies die reduzierte Farbigkeit ins Grau. Der Grund dafür dürfte unter anderem darin gelegen haben, daß sich die neue Künstlergeneration einer gesellschaftlichen Situation gegenüber sah, die sich zwar in erneuter Aufbruchstimmung gebärdete, jedoch noch nicht die Tiefstimmung der Nachkriegszeit überwunden hat.

Im Umkreis von Hermann Haider, Alfred Würl und Engelbert Klimstein arbeitet(e) Franz Fischbacher, der seinen (für mich) „reduzierten Expressionismus“ sehr rasch unter dem Einfluß von Walter Kasten (wie gesagt wird) in Richtung einer konstruktiven „Bild-Objekt-Kunst“ veränderte und bis vor einigen Jahren diesen Weg konsequent weiterverfolgte, ehe er unter dem heutigen Einfluß der „Neuen Malerei“ wieder zu einer „abstrakt-expressiven“ Malweise zurückkehrte. Eine Beziehung zu Haider kann dann festgestellt werden, wenn er die Landschaft ebenso explosiv empfindet und darstellt. Wenn Fischbacher Figuren zeigt, so vermitteln sie einen kühlen, ja fast introvertierten „Nach-Expressionismus“. Unter den neuen Bezügen zur Malerei wird sich wahrscheinlich ein für ihn veränderter Stellenwert finden lassen. Fischbacher ist unter Berücksichtigung bestimmter Gesichtspunkte ein Vertreter von „neuer Malerei“ in Oberösterreich. Was die figurativen Blätter und stilisierten Kopfdarstellungen anlangt, hat er einen in Oberösterreich eigenständigen Weg eingeschlagen.

(Durchaus) Geschichten erzählen, dokumentieren, die „Malerei“ als Ergebnis von protokollarischem Schauen sehen, das kann bei Hans Keplinger gesehen werden. Er ist einerseits ein verpflichteter Traditionalist, läßt sich auf keinerlei Experimente ein, versucht die geschauten Objekte in relative Zusammenhänge zu bringen und geht dennoch immer neue Aspekte der Bildgestaltung ein. Er malte Figuren in Industrielandschaften oder besser gesagt: dokumentierte den Bereich zwischen Natur und Technik und dürfte hier wohl bisher am eindringlichsten gearbeitet haben. Geht es um seine Bilder, die den Anspruch der Natur zum Anlaß haben, dann ist er einer jener Künstler, die sehr gediegen Formales aufarbeiten. Abstraktes wird bei ihm zum Versuch, die Natur neu zu überdenken. Dennoch sind seine Bilder, die den Zwischenbereich Industrie-Natur, in surrealer Darstellung aufgearbeitet, die bisher eindringlichsten Arbeiten. Er schwankt dabei zwischen naiven Figuren- und realistischen Umweltdarstellungen, die zu Zeitdokumenten werden.

Die Industriearchitektur im Hintergrund, als Bedrohung gesehen, im Mittelbereich das idyllische Schrebergartentum und im Vordergrund eine makabre Visage – ein Harlekin, eine Kinderfigur, nur halb und selten ganz dargestellt. Obwohl sich die Bilder zuweilen recht munter geben, verbirgt sich dahinter eine ganz bestimmte Lebenshaltung, die Keplinger in einem Prozeß des Nachdenkens erkennen läßt.

Ein Künstler, der so ganz anders begonnen hat, als er sich heute vorstellt, ist Fritz Fröhlich. Er dürfte von allen Künstlern der ersten Generation aus 1945 in Oberösterreich die radikalsten Veränderungen durchgemacht haben. Seine Bilder reichen vom naturalistischen „Gehaben“, ja sogar idealisierten Landschaften mit Menschen (vor 1945) über abstrakte Erwägungen bis zu den heutigen kritischen Anmerkungen zum Menschheitsbild. Es hat sich in den letzten 20 Jahren gezeigt, daß dieser Künstler immer aggressiver und eindringlicher in seinen Bildern am „Zeitgeist“ teilnimmt. Darüber hinaus verliert er sich nicht in bestimmte „Ismen“ (wenngleich sie manchmal anklingen mögen). Nach 1945 hat er einen in der Rückschau

kontinuierlich inhaltlichen, aber auch komplexen formalen Weg eingeschlagen. In der Dauerausstellung in Wilhering kann dieses Oeuvre überschaut werden und eindrucksvoll wirken. Distanziert und gleichzeitig nahe ist sein Weltbild. Manchmal tastet er sich sehr betulich an den Menschen heran. Das Faszinierende an den Grauabstufungen ist die kühle Berechnung (des Künstlers?) und das konsequente Einsetzen von Farbe. Grau-Rosa (das das Grau in der negativen Besetzung eliminiert) ergibt Raumwirkungen, die bei Fröhlich keine surreale Komponente auslösen, schon eher erdigen Charakter erreichen. Durch das Überschreiben der Pastellfarbigkeit und das Besetzen mit Figuren-Elementen, die „gemahnen“, die in ihrer „zerquetschten“ Entäußerung entäußern, entschleierte sich auch bei ihm eine Welt, die von Zeichen der Kommunikationslosigkeit getragen wird. Es sind die verstümmelten Menschenleiber, die uns auf der Straße in der Alltäglichkeit begegnen – die seelische Leidgeprüftheit wird zur Vorstellung der Apokalypse des Fritz Fröhlich, die uns zur Distanzierung dieser unserer Umwelt auffordert. Lebensangst, auch das kommt vordringlich im späten Werk dieses Künstlers vor. Die Puppen (und hier sei vielleicht ein Ansatz angesprochen, daß insgesamt die Wesenhaftigkeit von Puppen in vielfacher Hinsicht ein Aspekt der Darstellung auch bei jüngeren Künstlern geworden ist) als oftmals tote Spielgefährten, als Gefährten einer Zeit, die zur Scheinzeit für diesen Künstler geworden ist. Das resignative Element dürfte (für mein Dafürhalten) ein durchaus leitmotivisches Anliegen sein. Die Puppen, verknautscht, manifestieren einen Künstler, an dem die Zeit die Spuren hinterlassen hat, die er (für sich genauso) darstellen und hinterfragen will. Eine Interpretation zu seinem bildnerischen Werk hat Fröhlich selber verfaßt, vor allem als er plastisch gestaltete: Weiße Figuren im Kellergewölbe (Ausstellungsgebäude des Stiftes Wilhering). Figuren hat er gemacht, die in einer Beziehung zueinander stehen und dennoch die latente Distanz ausdrücken. Bei Fritz Fröhlich muß man aber bedenken, daß er vor 1945 „so“ ganz anders gemalt hat. Ich glaube, daß man insgesamt nicht darüber hinwegkommt, auch diese Zeit zum heutigen Oeuvre miteinzubeziehen. Das heißt (für mich), daß er nach 1945 einen wesentlichen Sprung getan hat und in der Folge den Rechtfertigungsversuch in der Kunst formuliert sieht. Es wird vorstellbar, daß gerade dadurch die Vielschichtigkeit seiner Arbeit entstanden ist.

Von einer ganz anderen Linie muß man bei den bildnerischen Arbeiten von Erich Buchegger reden. Sie führen in die aus der heutigen Sicht distanzierte Welt des Konstruktiven. Erich Buchegger, Gebrauchsgrafiker, hat es verstanden, sehr subtil eine Bildwelt aufzubauen, die in ihrer Bewerkstelligung das Organische total eliminiert. Das kalte (oder warme) Quadrat, der kalte (oder doch warme) quadratische Raum. Das Quadrat hat keine transzendente Bedeutung, also auch keine meditative, sondern ist allein als Formprinzip gedacht. Bedenkt man hier den Bauhauskünstler Herbert Bayer, der sehr wohl in Aspekten der ‚Konkretion‘ gearbeitet hat, jedoch über diesen Weg zu sehr eigenwilligen organischen Ergebnissen gekommen ist, verbleibt Bucheggers Arbeit in der Konstruktion einer entrückten Ästhetik, die als Grundmuster verstanden wird. Sicherlich sind es manchmal magische Räume, die Buchegger andeutet – ein roter Punkt beispielsweise weist zur formalen Spannung, bleibt aber eine Bestrebung des rein dekorativ Organisierten. Vielleicht, daß sie manchmal zum warmen Klangspiel werden, so könnte manch tieferreichendes Anliegen vermutet werden, doch wird man nicht umhin können, seine gebrauchsgrafischen Vorstellungen mit diesen Bildergebnissen in Beziehung zu bringen,

wodurch sie sich auf die Funktion von Musterungen reduzieren. Was für eine schöpferische Bewerkstelligung den Bildideen vielfach fehlt, ist die ‚akkurate‘ Spontaneität. Das Erlebnis des Raumes als konkretes Ereignis dürfte künstlerisches Anliegen von Erich Buchegger sein. Die Bilder entziehen sich sodann einer ‚gewichtigen‘ Interpretationskomponente: der Zeitanlaß ihres Entstehens ist abgegrenzt, einordenbar, und das Anliegen, Umstände der Gesellschaft zu verdeutlichen, fehlt. Im Gegensatz zu Künstlern, die ihre Situation zu hinterfragen suchten, entzieht sich Buchegger einer kritischen Distanz zu sich selbst und der Zeit, in der er arbeitet.

2.2.

Die zweite Künstlergeneration nach 45

Was bisher aufzuzeigen war, ist die ‚will man es so sehen‘, erste Generation von Künstlern, die zu einer neuen Kunstentwicklung nach 1945 überleiteten. Viele Künstler (auch nicht-genannte) waren für die Kunstschilder an der Linzer Kunstschule von eminenter Wichtigkeit und in ihrem Einfluß auf die Malerei ausschlaggebend. Zu nennen wären Paul Ikrath, Egon Hofmann, Karl Hauk und schließlich Herbert Dimmel, der in seiner durchaus pluralistischen Haltung vielen jungen Künstlern den zukünftigen Weg eröffnen konnte. Auch jene Künstler, die beharrlich die (aus heutiger Sicht) erstarrte Tradition des Malens weiterführ(t)en, sind immer noch kultureller Diskussionsstoff für die breite Öffentlichkeit – auch dann, wenn sie für die überregionale Entwicklung unerheblich sind und als zweifelhaft in ihrem Ruf abgetan werden. Die Tendenzen zwischen rückschauender Betulichkeit und ‚conceptueller‘ Vorausschau halten sich zwar nicht die Waage, sind aber für die folgende Künstlergeneration ein Anlaß zum Nachdenken geworden, woraus zwar eine tiefe Unsicherheit folgte, aber dennoch einige neue Möglichkeiten entwickelt werden konnten. Vor allem entwickelten sich Bemühungen, dort anzuschließen, wo manche Künstler in der Zwischenkriegszeit ihre besonderen Schaffensweisen unterbrechen mußten. Reagiert hat man wohl schnell auf allzu Behübschendes – aber nicht mehr. In der Malerei ist es auf keinen Fall zu einer Rückschau gekommen, die eine neue Entwicklung hätte aufkommen lassen. Der Grund liegt mitunter am Informationsmangel und der kräftigen Ideologisierung der NS-Zeit, die noch nachgewirkt haben dürfte. Daher konnte sich insgesamt in den sechziger Jahren noch kein neuer und an internationale Gegebenheiten anschließender Stil entwickeln, sieht man von einigen wesentlichen Ergebnissen ab. Vor allem in der Malerei hat es (genaugenommen) diese Krisenstimmung gegeben, gerade hier war die Unsicherheit am größten. Die Kunstfrage stellte sich noch an der Malerei – unrichtigerweise. Diese Unsicherheit der Orientierungsfindung reicht bis in die späten siebziger Jahre. Die meisten übten sich im Konventionellen.

Ein Maler des ‚Lichts‘, wie er heute gerne von einigen Kunstsachverständigen bezeichnet wird, ist Anton Lutz. Trotz seiner eher ‚ebenen‘ Kunsteinsicht, die in manchem eines gewissen ‚Reizes‘ nicht entbehrt – er ist ein ‚Altmeister‘ der oberösterreichischen Kunstszene – hat er in vielem jüngere Nachfolger, in der ersten Generation nach 45 und wohl auch in ganz jungen. Jedem Künstler muß zugestanden werden, daß er seine Arbeit unter besonderer Berücksichtigung seiner Situation und Einsicht anlegt. Die Anlässe (zu malen) sind oft ähnliche, die Endergebnisse davon allerdings kaum mehr in die derzeitige Kunstsi-

tuation und Kunstdiskussion einzuordnen. Die Maler nach der Generation Haider, Leplinger, Fischbacher, Würli, die ihrerseits eben bei den obgenannten Lehrern als Schüler der Kunstschule angesetzt haben, konnten sich vielfach nicht (bis heute) entscheiden, ihre Arbeit in einer spontaneren Weise zu sehen. Meist sind sie mit den achtziger Jahren aus dem Blickfeld gerückt, nachdem sie in diversen Kunstvereinen fest verankert der akademischen Kunst, wie sie seit dem Expressionismus nur mehr in ‚bestimmten Kreisen‘ gepflegt wird, ‚huldigen‘. Dies kann nicht einmal polemisch gemeint sein, sondern entspricht Tatsachen, die darüber hinaus noch von einem allgemeinen Kunstbewußtsein unterstützt und geprägt werden. Vor allem die Malerei ist davon betroffen. Schaut man zurück auf Künstler, wie zum Beispiel Aloys Wach, dann wird überhaupt erst auffallend, wie sehr die Maler der Mittelgruppe hinter Entwicklungen, die in der Zwischenkriegszeit manifest wurden, nachhinken, und dies bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt tun.

Was ebenso in der folgenden Generation nach 1945 kaum (bis gar nicht) auffällt, ist die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Entwicklungen, namentlich politischen. Sicherlich ist der Schock der NS-Zeit für viele experimentierfreudige Künstler so groß gewesen, daß sich zusätzlich zum Informationsrückstand noch ‚Vorsicht‘ und ‚Mißtrauen‘ breitgemacht haben.

Allgemeiner ausgedrückt ist beispielsweise die 68er-Bewegung in Linz überhaupt nicht zur Geltung gekommen, sieht man davon ab, daß in der Kunstschule zwar einige lebhaft ‚Geister‘ die Kunst und vor allem Konsumkultur in Frage stellten, letztlich aber doch eher im traditionellen weitergearbeitet haben. Ein Künstler wie Alfred Hrdlicka in Wien hat es (für mein Dafürhalten) als einer der wenigen (die auch Bedeutung in der Bundesrepublik erlangten) unternommen, einen Brückenschlag zwischen politischer Ideologisierung und bildnerischer Kunst in einer gewissen Radikalität zwischen Kirche, Anarchie, Gesellschaft in Randzonen zu vermitteln. In einem verbalen Bekenntnis zu marxistischen Tendenzen hat er versucht, das nachzuvollziehen, was politisch gesehen für viele Künstler hätte anstehen sollen. Sicherlich kann in bestimmten Interpretationsverfahren verschiedenen Künstlern ein (sagen wir) politisches ‚Verlangen‘ zugesprochen werden, doch (scheint mir) in der Rückschau werden kaum Künstler bewußt, die in dieser Radikalität auf Aktualität eingegangen wären. Unter seiner Radikalität verstehe ich den Aspekt der Inanspruchnahme überkommener Bildvorstellungen mit einer Neubesetzung des Begreifens.

Demgegenüber können Künstler, vor allem in der Malerei, entdeckt werden, die sich augenfällig regressiv in ihrer Kunsteinsicht verhalten und danach richten. Das meist Behübschende, Versöhnliche ist immer noch legal vorhanden, obwohl gleichzeitig in der Bundesrepublik und letztlich schon viel früher in anderen Ländern sehr wesentlich andere Kunsttendenzen aufgezeigt und angestrebt wurden. Nicht zuletzt die intellektuellen Richtungen, wie beispielsweise die einer ZERO-Gruppe, oder bestimmte Realismen, die zum ‚sozialistischen Realismus‘ reichen. Die ‚Konkretion‘ wird ebenfalls im Ausland sehr viel strukturierter diskutiert und öffentlich zur Diskussion gestellt. All dies findet bei uns nicht statt. Vor allem nicht in diesem Ausmaß. Die jungen Maler in Oberösterreich, die genauso zeichnerisch arbeiten, sehen in der Betrachtung der Natur, dem Landschaftsmotiv, durchsetzt von manchmal angeschnittenen Architekturen, einen denkbaren Weg im Pendelschlag zu jenen vermeintlich modischen Richtungen wie ‚Pop-art‘ bis ‚Minimal-art‘, ‚Happening‘, ‚Aktionismus‘, andere intellektuelle Richtungen, bis hin zu sich entäußernden Kunstpositionen. Auf breiter

Ebene gesehen blühten die Ismen in der Unsicherheit eines gemeinsamen Kunstverständnisses. Die Maler der Kunstschule, in der ersten Generation nach 1945 such(t)en ihre Betonung in der genauen Naturbetrachtung. So wird man in vielem an abgeklärte Künstler erinnert – so als hätten sie einen offen gelassenen Weg zu vollenden. Der Baum in der Landschaft, der Mensch in der Landschaft, vor und neben betulicher Motivhaftigkeit – angesprochen dazu bereits in Künstlern, die als ‚Zeichner‘ arbeiten – erinnert ist man dabei ein wenig an die Oberflächenbehandlung durch Kunst. Dies alles betrifft jedoch nicht das Aufreißen, das Nachspüren nach Inhalten, die den Menschen in seinem Umfeld zum gegenwärtigen Zeitpunkt zum Anlaß haben. Zugestanden, diese Maler sind von der Vorstellung beseelt, der Künstler müsse sich wieder an Grundformen orientieren – doch vieles wird dabei nichts außer oberflächlich seicht. Allein die ‚Handschrift‘ als subjektive Beschreibung realistisch zu sehender Objekte bzw. Motive müßte die Künstler zum ‚Einhalten‘ und ‚Hinterfragen‘ veranlassen. Der schöpferische Akt als Beschreibung von ‚Nachvollzug‘ scheint vielen, vor allem Malern, immer noch Wesenszug der Kunst zu sein. Dennoch, so sehr derartige Vorstellungen in ihrem Ansatz am ‚Zeitgeist‘ vorbeigehen – es wird der Wunsch sichtbar, daß man sich als Künstler zwischen den ‚Ismen‘ und doch wieder solche vertretend, zurückzieht, weil das ‚no future‘ so heftig am Nerv zieht.

Es ist möglich, daß man dem einen oder anderen Maler, wie er kritisiert wird, unrecht tut, eine Relativierung ist nicht immer möglich, dazu wäre auch eine genauere Kunstdefinition für diese Arbeit notwendig. Allerdings soll von der gegenwärtigen Sicht, also Mitte der 80er Jahre, ausgegangen werden. In ihrer Legitimationsbereitschaft, und hier ist das im regionalen Raum auffallend, übersehen vielleicht gerade die Maler, daß es so etwas wie einen Futurismus in Italien, ein Dada in Frankreich und nicht nur dort und eben eine oft radikale Entwicklung gegeben hat, die ein Überdenken der eigenen Arbeit notwendig macht. In diesen Spannungsfeldern, wobei sich die Kunstfrage niemals schlüssig ausdiskutieren läßt, wird es vielfach naheliegend, daß (so scheint mir) gerade junge Künstler durchaus bereit sind, dem romantischen Drang der „Impressionisten“ nachzuhängen. Diesen Künstlern wäre nun entgegenzuhalten, sie würden das erfüllen, was die heutige Farbfotografie an „Sonnenuntergängen“ ohnehin erfüllen kann und was darin genauso schöpferisch subjektiv sinnlich ist. Dem kann widersprochen werden, daß es wohl am Material liegt, aber gerade das Material in seiner Entwicklung ergibt wiederum einen Anlaß des Nachdenkens und der Frage der sinnvollen Benützbarkeit. Was die Rückbesinnung auf das Naturstudium interessant macht, ist die technische Motivation des „Sehen lernens“, das immer noch seine Bedeutung und Berechtigung hat. Es bewirkt aber dies einen Zwang, sogleich die verlustig gegangene Naturschönheit wiedererstehen zu lassen.

Heimo Pachlatko spürt im Bild „Frühlingserwachen“ einem fernen Eindruck nach, wie er unter den tatsächlichen Gegebenheiten einer verschandelten und von Geranien umwölkten Umwelt nicht mehr vorhanden ist und aus einer derartigen Sicht die Bildmotivation ins Schablonenhafte und Behübschende herunterlizitiert. Auch wenn er in diesem Bild für ihn neue Möglichkeiten der Bildgestaltung aufgreift und einbringt, tut dies dem Bildanlaß nicht viel Besseres. Dem Künstler damit zu unterstellen, er würde weltfremd und in gewisser Hinsicht auch unehrlich arbeiten, ist nicht gerechtfertigt. Die Kunstfrage aber wird hier nicht allein für den Sachverständigen beurteilbar. Nun scheint ein

Bedarf an derartigen Bildern immer noch vorhanden zu sein und das Mißverstehen von Kunst sich darin zu äußern. Vorhut einer Trendwende in der Kunstauffassung oder einem beharrlichen Verweilen – zurück zum Empfinden –, das gibt es auch in der Literatur. Genauso wenn ein Künstler wie Rudi Hörschläger ein „Paradiesgärtlein“ malt, dann wohl unter dem Eindruck, daß seine Arbeit aus der Freude an der Natur entstanden ist, die Natur, wie sie uns neu zu vergegenwärtigen wäre. Leonhard Lehmann findet in der motivischen Darstellung einen ausreichenden Grund der schöpferischen Betätigung. Wir sollen das wieder sehen können, was uns die schnellebige Zeit vorenthält. Eine denkbare Interpretation des Wollens dieser Künstler. Blickt man auf die neue Malerei und Vertreter wie z. B. Georg Baselitz (BRD, als ein wesentlicher Vertreter und an Naturmotiven vielfach orientierter Künstler), dann fällt es wohl schwer, das Bemühen der vorgenannten Künstler auszuspielen, setzt man nicht ganz andere Kriterien der Betrachtung an.

Obwohl eine vorurteilsfreie Stellung zu eher traditionalistisch malenden Künstlern in der derzeitigen Situation der Kunst schwer ist, scheint mir ihr Bemühen um die Kunst von einem sichtbaren Trend geprägt, die Umwelt noch einmal und dennoch neu zu definieren. Es sind Prämissen zu überkommenen Bildvorstellungen feststellbar, die unter dem Begriff von „Neuer Natürlichkeit“ bestimmt werden. Diese Begrifflichkeit, ein Schlagwort, wird in der Literatur in verschiedener Weise aufgezeigt und hat Konjunktur. So heißt es an einer Stelle im Buch von Handke „Die Lehre der Sainte-Victoire“, wobei Handke über das „Recht zu schreiben“ schreibt: „... Vor einem schimmernden Wiesenstück, wo ich sofort ‚Paradiesgarten‘ dachte und mir sogar die Maulwurfhügel zunächst ‚wie in Fernbläue‘ erschienen, stellte ich mich selber zur Rede: ‚Denk nicht immer Himmelsvergleiche bei der Schönheit – sondern sieh die Erde. Sprich von der Erde, oder bloß von dem Fleck hier. Nenn ihn, mit seinen Farben. ...“

Es ist ein erneutes „Staunen“, das die naturalistisch arbeitenden Maler vor der Natur anhalten läßt. Es entsteht eine neue „Aufmerksamkeit“ an den Gegenständen um uns, die sich den Künstlern aufdrängen und das „nur auf diese Weise schauen können“ notwendig machen. Vorgezeigt wird dies im übrigen auch von einem Künstler der ersten Generation nach 1945 in Oberösterreich, von Alfred Würfl, der die Möglichkeit (nachdem er den von ihm als „Ismenwust“ apostrophierten Kunstbetrieb hinter sich gelassen hat) sehr konsequent am Naturstudium neu zu lernen beginnt.

2.3.

Signale der „Neuen Malerei“ – der Malerei der 80er Jahre in Linz

Einen sehr wesentlichen Einschnitt in der oberösterreichischen Kunstszene nehmen in den letzten 15 Jahren die „Neuen Malereien“ einiger weniger Künstler ein. Zwei Namen tauchen dazu am Beginn der Entwicklung auf: Reinhard Adlmannseder – in aller Stille – und vor allem Dietmar Brehm.

Beide Künstler, ebenso aus mehreren herausgegriffen, leiten genauegenommen ein neues Empfinden von Malerei ein. Vor allem Dietmar Brehm scheint (mir) dazu ein wesentlicher Künstler zu sein.

Zunächst aber Reinhard Adlmannseder, der (für mich) zu unbeachtet (vielleicht aus eigenem Verschulden) geblieben ist. Man muß ihn benennen, weil seine künstlerischen Ergebnisse als Überleitung eines Wiener Trends (nämlich der Neuen Wirklichkeiten) zu sehen wären.

Obwohl ihn Peter Baum zur äußerst wichtigen Ausstellung der „Avantgarde in Oberösterreich“ mit einbezogen hatte, scheint er hierorts nicht allzugroßen Zuspruch zu finden. Seit längerem ist von ihm in der Mitte der 80er nichts zu sehen gewesen. Seine Bedeutung kann zu diesem Augenblick nur peripher herangezogen werden. Bei ihm kann man durchaus vordergründig Rückbezüge zur vorgenannten und von Otto Breicha so zitierten „Gruppierung der Wirklichkeiten“ in Wien finden. Die Bilder sind von Themen bestimmt, die den Menschen, Frau/Mann, in ihrer Geschlechterbeziehung und Zueinander-Bedeutung darstellen. Er malt „schon wieder“ expressiv – nicht in der Tradition der alten Expressionisten oder diesen nachempfunden, sondern in einer psychologisch strukturierten Offenheit und Brutalität, die auch die freizügige Handhabung des Materials impliziert. Die Direktheit drückt sich im Gestus des Strichs, der Farbe und groben Formbehandlung aus. Der Mensch wird nicht in seinem ganzen Gestus vorstellig, sondern meist nur umrißhaft und als Torso gemalt – gezeichnet. Zudem sind die Menschen ineinander verschlungen oder aufgeschlitzt und ergeben ein Gewühl der Auseinandersetzung und Empfindlichkeit. Es wird damit eine ganz andere Empfindlichkeit beschrieben, die (mir) sehr viel konzier, aber umso direkter und aufgewühlter erscheint. Die Denkweise der österreichischen Minderheit einer 68er-Bewegung dürfte in den Darstellungen zum Ausdruck kommen. Die Beziehung zu Künstlern wie dem frühen Franz Ringel (der schon bald in Linz als einer der wenigen Progressiven in der Neuen Galerie ausstellen konnte) oder genauso anderen Künstlern in diesem Umfeld, dürften Adlmannseder nachhaltig beeinflusst haben. Zu bedenken wäre dazu die Wiener Szene, die zu diesem Zeitpunkt der späten 60er Jahre neben dem abstrakten Expressionismus (u. U. auch österreichische Variante des Informel) mit Hollegha und Mikl auch Vertreter eines „expressiven Realismus“ hervorgebracht hat, so z. B. den schon genannten Alfred Hrdlicka. Anzumerken wäre jedoch, daß innerhalb der österreichischen Kunst einige internationale Richtungen herausgefallen sind und in Österreich der Trend der Totsagung von Malerei nicht stattgefunden hat. So konnte die „Malerei“ durchaus eine kontinuierliche Entwicklung nehmen und sehr rasch in die Sichtweise der späten 70er Jahre einhaken.

So war es für einen Künstler wie Dietmar Brehm nicht allzu schwierig, sich auf der von ihm eingeschlagenen Richtung einer (schon Mitte der 70er Jahre) postulierbaren „Neuen (Linzer) Malerei“ und „Zeichnung“ selbständig fortzubewegen. Mit ihm begegnen wir einem Künstler, der in der Folge wahrscheinlich sehr wesentlich die „Neue Malerei“ in Oberösterreich beeinflusst hat. Als Lehrbeauftragter für das Aktzeichnen an der Linzer Kunsthochschule sind über ihn sicherlich wichtige Impulse an junge Künstler weitergegangen. Am Beginn seiner Entwicklung sind Künstler des Expressionismus ins Blickfeld zu rücken. Autobiographie und „Magische Expressivität“ stehen merkmalshaft am Anfang. Dann kommt die Auseinandersetzung mit der „Underground Kunst“, wobei er in seiner sehr expansiven Mal- und Zeichenweise persönlichste Akzentuierungen setzte und setzt. Die Bildthemen sind vielfältig augenblicksbezogen, wobei sich dieser Prozeß bis heute fortsetzt und in den letzten Jahren in einer Malweise mündet, die äußerst spontan wird. Der Gegenstand als solcher bleibt weiterhin Bildanlaß, wird aber noch subtiler eingegrenzt und assoziierbar. In gleicher Weise, wie Brehm die Bildthemen zeichnerisch und im Hell-Dunkel-Kontrast gestaltet, geht er mit der Farbe um. Sie wird zum eigenständigen Bildträger. Wenn Brehm das Autobiographische unterstreicht, dann tut er dies wie kaum ein anderer Künstler der letzten Zeit. Die offenen und

dennoch als Selbstporträts zu sehenden Kopfdarstellungen sind Seelenschwemmen und werden zu Bildkomplexen, die über das Autobiographische hinausreichen. Die Gegenstände, die er in die Bildwelten einbringt und zu Bildgeschichten verbindet, haben ihre Anlässe in den komplexesten Seelengeschichten. Dann ergeben sich durchaus spontane Bildzusammenfügungen. Diese müssen sicherlich als Assoziationsanlässe für den Betrachter erarbeitet werden. Die Farben unterstreichen das Anliegen Brehms, sehr vielschichtig und schwierig zu sein. Was ihn dazu von anderen Künstlern und ihren tradierten Bildinhalten unterscheidet, ist die Art der Darstellung, die das konventionelle Beschauen negiert und in neue Welten einzudringen veranlaßt. Brehm ist im Vergleich zu anderen Künstlern der Nachdrücklichste und versteht es, den Betrachter zu Assoziationen zu reizen, wie er sie vorher kaum zu „wünschen gehofft hat“. Dies ist ein notwendig wesentlicher Aspekt der künstlerischen Arbeit, das selbständige Auffinden-Können von Bildinhalten und deren Auslotung. Ein solches Verstehen ist bereits am Beginn der künstlerischen Arbeit von Brehm zu beobachten und nachzuvollziehen. Brehm stellt sich nun nicht bewußt gegen etwas Traditionelles oder will vordergründig gesellschaftliche Aspekte ins Blickfeld rücken. Viel eher sucht er Mythologien in der visuellen Sprache. Auch geht es ihm nicht um technische Gekontheit oder Überlegenheit – dies tritt zurück für augenblickliches Reagieren von Um- und Zuständen. Und dazu hat Brehm sehr spezifische Maßstäbe einer „neuen Zeichnung“ und „Malerei“ für die Linzer Situation setzen können. Ich beschränke mich hier nachdrücklich auf die regionale Eingrenzung. Was für diesen Künstler so auffallend ist, sind die Anlässe von Kunst überhaupt. Die Bildwelten reduzieren sich vielfach auf die Attribute von Sexualität und Tod. Viele seiner chiffrierten Symbole gehören zu diesen Komponenten und führen sie sinnvoll zusammen. Und diese Attribute von Kunst sind es, die in den letzten Jahren bei vielen österreichischen Künstlern zur Geltung kommen. Von Arnulf Rainer bis Siegfried Anzinger. In der Kunst in Österreich sind die Attribute zu Tod und Eros unübersehbar. Denkbar, daß dies im Zusammenhang mit der Kunst um die Jahrhundertwende in Wien steht. Die Vielschichtigkeit, mit der damals Kunst gemacht wurde, widerspiegelt sich in der Entwicklung der 80er Jahre. Aufschlüsselungen von Strukturen in den künstlerischen Arbeiten, und gerade in denen von Dietmar Brehm, weisen auf eine Spurensicherung hin, sind Auseinandersetzung mit dem organischen Lebensprozeß. Wichtig das Festhalten von Konsumgütern und dabei wird nun etwas naheliegend: Die Pop-art ist aus diesem Gesichtsfeld internationale Kunst und findet auch im regionalen Bereich ganz spezifische Vertreter. Was die Attribute dazu, „Eros und Tod“, anlangt, haben sie für Brehm im französischen Philosophen George Bataille eine wichtige inhaltliche Abstützung gefunden. Nach und mit Brehm nun kann ein hübsches „Funkenwolkenfeuer“ (und daß der Schweizer Künstler Bernhard Luginbühl ein derartiges in Linz veranstaltet hat, war wohl mit ein Ansatz der Signalverdeutlichung für den kulturellen Aufwind – innerhalb von „Forum Metall“) im Bereich der Malerei nachvollzogen werden.

In zwar kleinerem Kreis am Beginn, sodann sehr vehement ab 1982 etwa haben in Linz junge Künstler zu arbeiten begonnen, die ihre Vorbilder durchaus in jungen Strömungen der Bundesrepublik Deutschland und Italiens (mit der „Trans-Avantgarde“), gefunden haben. (Natürlich) vorbehaltlich, berücksichtigt man eine regionale und überregionale Kraft bis Wien. Am Beginn der 80er Jahre steht auch in Linz und Oberösterreich die Malerei mit einer Variante zur Zeichnung im

Vordergrund und schließt an allgemeine Trends an. Noch bevor in der Neuen Galerie der Stadt Linz die Sammelausstellung „Neue Malerei in Österreich“ gezeigt wurde, gab es sehr auffällige Anfänge, darunter Hanghofer (der wieder aus Berlin zurückgekommen war und von dort gewisse Anregungen mitgebracht hat), Mittringer, Sery und Anatole Ak. Die Malereien waren zunächst von einer etwas gewagten Umkompliziertheit – und manchmal war zu vermuten, daß die Gratwanderung zwischen Malen-Können und erst am Beginn stehen sehr schmal war. Anzunehmen wäre jetzt, daß dies einen radikalen Einbruch in die Entwicklung bewirkt haben müßte. Es ist aber die Entwicklung sehr still vor sich gegangen und stand bereits im Zusammenspiel mit allgemeinen Trends der Malerei. Erst Siegfried Anzinger, Gunter Damisch und Hubert Scheibl können für sich in Anspruch nehmen, daß die oberösterreichische Malerei eine neue Aufmerksamkeit gewonnen hat. Siegfried Anzinger, und das muß wohl als ein Glücksfall bezeichnet werden, wurde die Talentförderungsprämie des Landes Oberösterreich zuerkannt, noch ehe er in Wien (und für Österreich) zum malenden Aushängeschild wurde.

Zur neuen Malerei in Verbindung mit der „Zeichnung“ hat sich der Künstler Gerhard Knogler gewandt. Knogler ist vorderhand Objektkünstler gewesen und hat diesen Aspekt von der intellektuellen Seite her angegangen. Als Lehrbeauftragter der Linzer Kunsthochschule hat er nach seiner Kunstschul-Zeit vor allem intellektuelle Objekte gestaltet, die in die Richtung der „Konkreten Kunst“ einzuordnen wären. Einfache Körper in ihrem materialen Wechselspiel zwischen Metall und Wachs (beispielsweise). Fast gleichzeitig mit der Aufnahme seiner Lehrtätigkeit hat er sich zum „Zeichnen“ gewandt und dies in fast bunter malerischer Art angesetzt. Er könnte somit auch unter die Zeichner einzuordnen sein, allerdings (scheint mir) ist der malerische Aspekt zum Inhaltlichen der Bilder konzentrierter formuliert. Seine Hinwendung zur Fläche ist für den Außenstehenden radikal passiert. Die Zeichenmalereien sind nicht leicht in eine „Schublade“ zu bringen, will man ihnen nicht eine gewisse „Gewalt“ antun. Vor allem können sie, aber sollen nicht unbedingt, in literarisierende Erzählstrukturen einzugliedern sein. Die Figuren, Tiere wie Menschen, sprechen. In bizarren gestischen Strichen werden freie Figurengebilde zuweilen zu „postmodernen“ Zeichen. Man ist erst einmal überrascht: von der Fülle der Erzählkraft, von der Zueinanderbeziehung der dargestellten Lebewesen und Landschaft – Natur. Suggestiert wird manchmal Naiv-Überschäumendes. Der Hase wird bei ihm nicht zur Tierdarstellung allein, sondern zweckentfremdet in eine Geschichte hineinverpflanzt und wird zu einer mythologisierten Figuration. Dies wiederum stünde jetzt im Gegensatz zu den angenommenen „postmodernistischen“ Zeichen, die manchmal in den Bildflächen auftauchen. Knogler nimmt das Überraschende in vielen seiner malerischen Zeichnungen wieder zurück, um tiefer in die Erde einzudringen, und trennt und verbindet gleichzeitig das Leben vom Erdigen und scheinbar Absterbenden. Dazwischen passieren kleine Explosionen, die „transavantgardistisch“ sind. Eine Vielzahl von Anklängen: vom genannten Mythologischen bis zu durchaus kecken Geistesblitzen oder Erzähllogans wechseln sich die „Wahnsinns-Geburten“ ab; das ergibt ein Suchen – vielleicht nach Märchen? Was schon ein Hase mit einem Geiger zu tun hat oder ein Sarg, aus dem heraus ein Pferdekopf wächst, oder ein Gefangener in einem Felsen, das könnte Sisyphos sein als mythologische Figur. Es ist denkbar, daß gerade das letztgenannte Beispiel von Knogler, das eine Figur in einem Felsen darstellt, wobei eine Fangschnur herauszuragen scheint, ein Ariadnefa-

den ist, der in einer labyrinthischen Spirale endet und den Mythos verdeutlicht. Wesentlich und gerade bei den neuen Malern (auch in Oberösterreich) erkennbar, das Suchen nach (durchaus) kindlich spontanen Zeichen. Dazu vollführt dieser Künstler Balanceakte der selbstsprechenden Bildentscheidung – ein Balanceakt, wie er bei Künstlern notwendig ist, um Kunst glaubhaft zu machen und zu rechtfertigen, ohne den leichten Weg des Abbildens zu gehen.

Aspekt Mythos: Die beiden letztgenannten Künstler bewegen sich in ihrer Bildgestaltung und Auffassung in Ebenen, die wohl im Zwischenbereich von Existenz und erfählbarer Sinnlichkeit liegen. Es ist dies (scheint mir) ein zeitgemäßeres bildnerisches Arbeiten, im Suchen nach Polarität zum derzeitigen Lebenszustand. Magische Expressivität – ein Ansatz, der nicht nur bei Brehm oder Knogler zu finden ist und in bestimmten Zeichensetzungen Ausdruck findet, sondern ebenso bei Gunter Damisch zu magischen Konzeptionspunkten führt. Was dabei zu spüren ist, sind manchmal die verzweifelte Versuche einer emotionalen Rückbesinnung auf Empfindungsmomente, wie sie von der Generation nach 1945 zunehmend entwickelt wurde.

In einer unterschiedlichen Reihung und in ihrem Zusammenspiel lediglich vom Alter und der Auseinandersetzung mit Kunst vergleichbar bzw. trennbar sind Christian Sery, Anselm Glück, Wolfgang Hanghofer, Ingrid Kowarik, Ewald Walser, Anatole Ak oder Robert Mittringer, die das Bild der Kunst der 80er Jahre wesentlich prägen. Was die neue Malerei betrifft. In die gleiche Reihung passen als Zeichner Franz Blaas und Karl-Heinz Klopff. Allen voran Gunter Damisch, der von Peter Baum gefördert und entsprechend hervorgehoben wird und damit zum „Spitzenfeld“ der neuen Malerei in Österreich gehört. Er ist ein eher intellektueller Maler. Das ist dann sichtbar, wenn er sehr subtil seine Bildmotive in der Empfindungsebene formuliert. Damisch arbeitet mit sehr kräftigen Farben und trägt sie pastos auf. Ein Wesenszug des Umgangs mit dem Material der neuen Maler. Er überlagert Schichten über Schichten und korrigiert vermutlich ständig, wechselt auch die Formate und versucht die Schwerfälligkeit des Materials zu überwinden. Damisch wäre im übrigen auch für den Bereich der Zeichnung als herausragende Persönlichkeit zu nennen. Seine Begabung erscheint eruptiv zu kommen, wobei die Trennung von Zeichnung und Malerei auffällig wird. Rasante Gestik in der Zeichnung, eine gewisse Schwerfälligkeit in der Malerei. Manche Zeichnungen haben etwas Rasendes. In der Malerei findet vielfach genau das Gegenteil statt. In einigen Arbeiten scheint die Melancholie durchzubrechen, erinnert ist man an Empfindungslagen eines Edvard Munch (in Maßen, um diesen nicht allzu zu strapazieren). Zur 18. Biennale in Sao Paulo 1985 zeigte er u. a. ein Bild, das in seinem fließenden Aufbau eine Munchsche Variation von Angst darstellen könnte. Die fließende Landschaftlichkeit ist dabei nicht das Einzige, was das Bild „Dunkler Aufstieg“ dem Munchschen so verwandt macht. Es sind genauso die angedeuteten Figuren, die in einer Art Hilflosigkeit zu schweben scheinen, wobei der Aspekt Angst, Zufluchtssuche noch einmal variiert erscheint. Es ist gleichwohl das Magische des „Schwarz“ über die Fläche, was die Stimmung zu diesen Bildern beeinflusst. Die Räumlichkeit in den Arbeiten wird manchmal aufgehoben. Auch wenn man den neuen Malern nachsagt, daß sie fröhlich ihrem Drängen nach Expressivität nachgehen, so mag das in manchem nicht ganz einleuchtend sein. Auch im Vergleich zu anderen neuen Malern. Viel eher wird ebenso bei der Betrachtung der Bilder von Damisch der Eindruck wach, daß eine romantisierende Skepsis sich breitmacht.

Im Zusammenhang mit der Ausstellung zur Biennale in Sao Paulo wurde ein zweiter oberösterreichischer Maler vorgestellt, nämlich Hubert Scheibl, in Gmunden geboren, der in Wien (genauso wie Damisch) seine wesentlichsten Anregungen erhielt und in einer ähnlichen (aber noch stärker ausgeprägten) Abstraktion in der Malerei verfährt.

2.3.1.

Malen als Gegenbewegung zur intellektuellen Kunst der 60er Jahre

Es scheint angemessen, hier einen Maler nachdrücklich zu erwähnen. Den in Schärding lebenden Künstler Alois Riedl. Er bevorzugt ein Bildsujet: Das Polstermöbel. Als ein Spätberufener einzustufen, hat er in den letzten zehn Jahren eine sehr eigenständige Position unter den Malern eingenommen, die zwar angedeutete Querverbindungen zur spontanen Malweise zuläßt, allerdings durch die Sujetvorgabe einen gesonderten Stellenwert einnimmt. Alois Riedl, ein verbissener Arbeiter, zeigt das Innenleben von Polstermöbeln. Das Polstermöbel ist aber nur der Anlaß – das Ergebnis ist Innenschau, Innenleben, Flexibilität, Knautschigkeit und mutet gekonnt entlarvend an. Die Gesprächigkeit der Objekte ist es, die ihn von der Zeichnung wegdrängt und als Maler interpretieren läßt. Auch er gibt ein Beispiel ab, daß in der neuen Malerei die Zeichnung nicht unwesentlich, wenn nicht sogar vordergründig wird.

Das heißt, daß die Polstermöbel nicht nur auf das reduziert werden, was sie sind, sondern Riedl arbeitet Gesichtszüge heraus. Das seiende Objekt, es ist nicht mehr die Inspiration des Vor-Augen-Habens oder das Provisorische, die das Malen bewegen, sondern die Vermittlung von Zerreißproben eines Zustands. Das Bruchstückhafte wird zum desillusionierenden Tatbestand einer sinnlichen Wirklichkeit. Es ist nicht anzunehmen, daß Riedl den Aspekt der Zerstörung aufgreift, wenngleich letztere Arbeiten (1984/85) versteckt Todeszeichen vermuten lassen. Interessant sind im bisherigen Gesamtœuvre die Triptychen. Sich mit dieser Formalbezogenheit auseinanderzusetzen, bedarf es einer gewissen Spannkraft, die fast automatisch zur Monumentalität neigt. Zudem sind Triptychen traditionsbeladen in den Sakralbereich einzugliedern. Das Verführerische scheint im Geheimnisvollen manifest zu werden. Auch diesem Aspekt entsprechen diese Dreitafelbilder, wenngleich das Sujet inhaltlich verändert dargestellt wird. Obwohl der Mensch als Leidenmensch nicht dargestellt wird, erfährt er in Abwesenheit Gestaltfunktion. Das Erahnen, das vorläufige Sich-Vorstellen einer Sinnfrage, entbehrt den Menschen in der Darstellung seiner „menschlichen Hülle“. Diese Triptychen sind von den übrigen Arbeiten abzugrenzen und neu zu ordnen und ebenso neu in ihrer Eigentümlichkeit zu verstehen. Alois Riedl gestaltete einmal für die Studenten der Pädagogischen Akademie der Diözese Linz einige größere Arbeiten, die ihre Wirkung in der neuen (Funktions-)Architektur bewußt werden ließen. Nicht Dekoration, sondern bewußt in die Räumlichkeit eingebunden, konnte eine veränderte Raumdimension erfahren werden. Gerade mit diesen Bildern hatte er eine durchaus denkbare Überleitung zu den großformatigen Bildern der jungen Generation geschaffen, wenngleich distanzierter und nicht als Anlaß der malerischen Aufbruchsstimmung. Notwendig zu bemerken, dieser Künstler ist sehr sparsam in der Farbgebung, das Grau wird bei ihm ohnehin in eine Buntheit überführt, die im Gestus des Pinselstrichs liegt. Es würde dem Künstler wohl auch nicht entsprechen, die Distanziertheit für eine vordergründige Bildlichkeit aufzugeben. In manchen Triptychen bekommen die Bildflächen

fleischfarbenen Charakter, was vermuten ließe, daß er über das Sinnliche hinaus der Objektvorstellung eine Fleischlichkeit verleiht, die ergebunden wird.

In ähnlicher Weise ließe sich nun ein Künstler anführen, der in einem formalen Wechselspiel zu Riedl steht, jedoch eine ganz andere Thematik aufgegriffen hat. Sepp Auer, der vor allem als Bildhauer eingestuft werden muß, ist als Zeichner und Maler bzw. malender Zeichner immer wieder (hintergründig) hervorgetreten. Sepp Auer, um ihn vorweg hier kurz zu zitieren, hat sich in den letzten Jahren vordringlich mit Totenköpfen beschäftigt, die in Fachkreisen Aufsehen erregt haben. Zeichnerisch-malerisch gelangen ihm zu diesem Thema Arbeiten, die von der Thematik eine Tradition in der Vergegenständlichung von Melancholie haben. Er selber sieht darin durchaus die Weiterführung einer österreichischen Tradition seit der Jahrhundertwende. Das Attribut des Todes in der Kunst ist bei ihm eindeutig: vor allem im Bereich seiner bildhauerischen Arbeiten, die sich derzeit ebenso mit dem Totenkopf beschäftigen.

Betrachtet man die letzten Arbeiten von Ewald Walser, so ergeben sich inhaltliche wie formale Aspekte, die eine Beziehung zu Riedl oder Auer zulassen. Genauso ist in seiner Arbeit eine Querverbindung zum Textilkünstler Fritz Riedl zu erkennen. Der Entwicklungsweg dieses Künstlers ist prinzipiell eigenständig, eine gewollte Anlehnung an die vorgenannten Künstler ist vielleicht dann nachzuvollziehen, wenn er einerseits sehr spontan, andererseits in der Überarbeitung seiner Bilder eine ähnliche Malsprache findet. Offensichtlich ergibt sich hier eine umfassendere Stilfindung, die einem notwendigen Malanliegen entspricht und als Tradition entwickelbar wird. Ewald Walser hat in seinen früheren Ölkreide-Arbeiten menschlich-organischen Strukturen nachgespürt. Der Körper des Menschen wurde wie mit einem Seziermesser eröffnet, Schichten wurden freigelegt, die organische Struktur sollte Aufschluß geben. In vielfältigen Variationen dieses Inhalts wurde spürbar, daß der Mensch als Bauteil der Natur ein Gesamtes abgibt, so sehr er auch leicht verletzlich und zerstörbar ist. Hier näherte sich Walser einem Empfinden, das hin zu Vegetationsformen führte. Und damit wurde er in manchem vergleichbar mit Künstlern, die sich ebenso mit organischen Naturformen auseinandersetzen (und setzen). Heute geht er jenen Schritt weiter, der ihn wieder zur Gesamtschau des Menschen zurückführt und diesen in eine Umwelt transportiert, die vom Leiden angegriffen ist. Dabei ergibt sich zwar kein Forschen nach neuen Inhalten oder malerischen Formen – eher schon, daß Walser existenziellen Grundfragen nachzuspüren sucht. In seinem Farbempfinden ist er am Beginn kräftiger gewesen als heute – die Farbpalette wird sparsamer, der Hell-Dunkel-Kontrast intensiver. Dies zeigt eine gewisse Radikalität in der Position. Auch wenn Walser also zurückgenommener erscheint, ist er doch aggressiver in der Behandlung, getraut sich mehr, wird aktiver und also spontaner.

Ein Künstler, der gerade in der letzten Zeit besonders ins Blickfeld gerückt ist, ist Christian Sery. Er gehört nun zu einer jungen Künstlergeneration, die ebenfalls auf der einen Seite die Malerei als neue Möglichkeit der „Entäußerung“ sehen, auf der anderen Seite aber die Zeichnung sehr gezielt in die Arbeitsweise aufnehmen. Mit diesem Künstler wird sehr aktuell dieses Spannungsfeld diagnostiziert und problematisiert. 1985/86 geht er in die Bundesrepublik. Die neue Malerei hat ihre österreichischen Spuren auch im Ausland gesetzt, dort setzt er sich einem nicht nur neuen Umfeld und entsprechenden Diskussionen aus, sondern erlebt ein künstlerisches Gegenüber, das von ähnlichen

Aspekten geprägt, ebenso neue Wege und Bestätigungen sucht. „Das Sich-Aussetzen“ wird zu einem nicht unwichtigen und bedeutenden Faktor für die jungen Maler. Christian Serys Malerei ist von verschiedenen Positionen oder auch Tendenzen geprägt. Er berief sich in manchem auf die malerische Tradition der abstrakten Expressionisten; ging dann rasch auch einen Aspekt der malerischen Decollage ein, hat aber in der letzten Zeit und möglicherweise unter dem Einfluß seines Auslandsaufenthalts zu äußerst spontan expressiven Ergebnissen gefunden. Vor allem hat er außerhalb von Linz die Zeichnung entdeckt, die er zwar in einer scheinbaren Zufälligkeit entstehen, hinter der er jedoch (so scheint mir) ein intellektuelles Provisorium hervortreten läßt. In den Zeichnungen ist Sery sehr spontan, vor allem aber sehr emotionell, was ihn für den ersten Moment schwer faßbar macht. In diesen Arbeiten geht er kaum Kompromisse ein und sucht einen spezifisch eigenständigen Weg.

Ein Beispiel, wie sehr die neue Malerei in Oberösterreich ihre persönlichsten Ausprägungen hat, dennoch aber auf die Altmeister zurückgreift (allerdings nicht unter dem Gesichtspunkt des „Nachmalens“) und zu völlig neuen Formensprachen kommt, ist Anselm Glück. Eine Doppelbegabung, da er vor allem als Schriftsteller einen überregionalen Namen hat und hier außerordentliche Sprachkonflikte der heutigen Sprachlosigkeit aufzeigt.

„Anselm“ ist kein Spurensucher in der Malerei, ist keiner, der spontan Erlebtes darstellt oder eliminiert. Er ist, wie in seinem Schreiben, ein Künstler, der erfindet. Er ist ein Erfinder von Kopf-„Dingen“, es sind „Hirngeburten“, die er auf das Papier oder vor allem auf die Fläche bringt. Es eröffnet sich eine Malerei, die in der künstlerischen Phantasie begründet ist und sich dort auch demonstriert. Anselm Glück zeichnete längere Zeit an Häuserwänden, in Räumen oder sonstwohin kleine Männchen, zeichnete kleine Anselms mit Bleistift, hinterließ sehr persönliche kleine Mythologien einer Strichwelt – so daß man ihn nicht vergißt. Seine Bilder derzeit (1986) sind eine reduzierte Expression von Körperlichkeit, wenn es um die Zeichnung geht. In den Malereien formt er flächig und doch plastisch in sich geschlossene Bildstrukturen, die durchaus an Organisches erinnern mögen. Seine Vorliebe für einen schwarzen „background“ könnte nicht nur auf formale Aspekte hinweisen, sondern bedeutet wohl auch das Geburtsverkehren aus einer schwarzen gallertartigen Masse zur bunten Fluktuation von Leben. Es ist dies ein sehr buntes, knalliges, sehr vehementes Herauskehren von positiver und gleichzeitig trauriger Lebenseinsicht. Möglich, daß es sich dabei um Zeichen handelt, die Urmetaphern gleichkommen und einem sensitiven sinnlichen Empfinden entsprechen. Derartige Bilder, die in ihrer Substanz manchmal indifferent anmuten, sind die konsequente (auch schnell überflogene) Weiterentwicklung der am Beginn stehenden spielerischen Figurationen. Sind es früher Spielobjekte gewesen, wie er sie in vereinfachten Tierdarstellungen formulierte und dokumentierte, so ergibt sich im späteren Schaffen eine Zurücknahme, die das radikale Aufbrechen der Psyche signalisieren und den Weg zur neuen Malerei vorbereitet haben. Wenn der Gegenstand dann doch eine Verzerrung ist, dann nur, weil die spontane unkontrollierte Darstellung das Ideelle vorstellen soll.

Ähnlich gelagert ist in ihrer Auseinandersetzung von Bildzitaten die Künstlerin Ingrid Kowarik, die nicht unter die Reihe von Künstlerinnen zu zählen war, weil sie vielmehr an der neuen Malerei orientiert arbeitet und im Nahbezug zu Brehm steht. Sie zeigt in ihrem bislang nicht sehr umfassenden Œuvre dennoch eine ganz starke Künstlerpersönlichkeit,

die sich von den Arbeiten Brehms wesentlich abhebt. Die Bildzitate sind meist kleine und sehr zierlich anmutende Figuren. Menschen sind es, die ein wenig in die Wahnsinnswelt hinausdeuten und vor allem die männliche Persönlichkeit demaskieren. Das Artistische an diesen Beispielen ist scheinbar vordergründig, aber nicht abwertend zu verstehen, zumal die Bedeutung in diesen Werken wohl im Gesamtkritischen zu sehen wäre und eine Anmerkung zur Gesellschaft allgemein ist. Bei ihr handelt es sich insgesamt um eine Künstlerin, die sehr eigenwillig der Frauenproblematik nachgeht, vor allem, daß sie nicht plakativ oder vordergründig dieses Problem in Angriff nimmt.

Kowarik gehört überhaupt zu jenen äußerst stillen Künstlern, die unabhängig von einer gewissen öffentlichen Publizität arbeiten und nur sehr selten ausstellen. Das liegt nicht daran, daß sie eine Frau ist, sondern vor allem an der Persönlichkeit, die es nicht vordringlich erscheinen läßt, allzu großes Aufhebens von der eigenen Arbeit zu machen. Es zeigt sich, daß es mehrere dieser Künstler gibt, die eher in einer sich bescheidenden Atmosphäre arbeiten – möglicherweise aber dadurch dem Blick entgehen und eventuell erst später als „Entdeckung“ aufscheinen.

Robert Mittringer zählt heute zu jenen jungen Künstlern, die neben Anatole Ak oder Wolfgang Hanghofer jener jüngsten Generation angehören, die den Wunsch verkörpert, das Malen als Gegenteil zum Intellekt zu verstehen. Alle bisher aufgezeigten Künstler haben vielfach sehr nachdrücklich ihren Kopf beim Malen mit im Spiel. Diese sind Maler, die sich für die Malerei aus dem Kopf heraus entschieden haben und in ihrem Prozeß, Kunst zu machen, auch die Gedanken dazu formulieren. Ganz anders Mittringer, der sich öffentlich als Maler und nur als solcher vorstellt. Hier spielt es kaum eine Rolle, daß er sich intellektuell dazu entschieden hat, sondern entscheidend wird die Nachdrücklichkeit, außerhalb einer Kunstdiskussion zum Malen gekommen zu sein. Die Bilder, die hier vorstellig werden, sind allerdings ebenso in einer jungen Tradition des expressiven Verständnisses. Sie sind lustig-böse zuweilen, sind Anmerkungen zur Malerei selber, sind meist aus dem Bauch heraus entstanden, bieten Möglichkeiten, wie man in der neuen Malerei ebenso am Objekt, ob Tiere oder Menschen, ob Landschaften oder Räumliches zu sehen sind, Neues sehen kann. Einmal kann das Gefühl auftauchen, daß er Masken malt, oder aber schon in die Figuren hineinschaut, sie andererseits aber in eine Welt setzt, die gerade am Explodieren ist. Immer aber ist diese Malerei nicht vordringlich vom Gedanken bestimmt, die Malerei neu zu definieren, sondern eben neu zu malen. Das macht das Erstaunliche dieser Arbeiten aus. Das wäre ganz im Sinn des neuen Malens, wenn nicht doch letztlich auch das Denken zum Malen dazukäme, so wie vordringlich bei den Künstlerkollegen der gleichen Generation. Mittringer gibt derzeit eine Möglichkeit ab, wie ohne großartige theoretische Problemstellung genauso gemalt werden kann, möglicherweise gemalt werden muß.

Ähnlich kann man zu Einsichten dieser Art kommen, wenn man sich die Bilder von Anatole Ak ansieht, der genauso ungezwungen nicht nur Material, sondern auch die Bildwelt malerisch in Angriff nimmt. Bei beiden Künstlern ist zwar ein unterschiedliches Begreifen von Bildinhalten verdeutlicht, doch gemeinsam ist ihnen die gewisse Unverbindlichkeit und offensichtliche Zustandsgebundenheit. Die Bilder überraschen, machen Spaß, sind angenehm anzuschauen, bieten die Möglichkeit, sich eigene Gedanken zu machen, und wenn es nur die Farbe oder die Strichführung sind, die die Wunschvorstellung einer

neuen Malerei erfüllen. Kunst als sinnlich erlebbar, hinter die Dinge schauen, nicht sie so gekünstelt wie möglich abzeichnen, auch diesen Aspekt erfüllen diese beiden Künstler, die sicherlich erst am Beginn ihres eigentlichen Schaffens stehen, jedoch für die älteren Kollegen (sozusagen) ein in diesem emotionalen Bereich angesiedeltes Malgefühl weitergeben.

Sinnlich erlebbare Malerei gibt es auch von einem sehr konstant arbeitenden Künstler zu sehen, von Wilhelm Schwind. Für ihn ist die Farb- und Formstruktur von Wichtigkeit. Es sind immer Variationen eines gleich anmutenden Themas: Vegetation, Baustuktur des Pflanzlichen und die Überhöhung durch Farbe. Auch wenn Schwind seine Bilder manchmal thematisiert, dann sind dies nur Hilfskonstruktionen für einen Malvorwurf, der Innenleben veranschaulicht. Mit seiner Malerei hat er bereits zu einer Zeit angefangen, als sie sich gerade in einer „Talfahrt“ befand. Die Bilder sind nicht aufsehenerregend. Sie sind trotz ihrer Buntheit, ihrer in manchem aufwühlenden Abstraktion zurückhaltend, ja eigentlich zurückgenommen. Es ist ein ständiges Überarbeiten, es ist ein ständiges Neukonzipieren der Form, die zu einer Vervollkommenung führen sollte. Die objektive Gleichwertigkeit soll nicht darüber hinwegtäuschen, daß Schwind über den kontinuierlichen Weg hinaus um eine Grundform ringt, die die Malerei als Erlebnis verstanden wissen will. Das Dekorative rückt bei näherer Betrachtung in den Hintergrund. Die Strukturen entwickeln ein Eigenleben und entsprechen einer Naturbetrachtung, die jenseits des Abmalens liegt, also subjektiv zu erleben ist, wobei der Betrachter auf seine eigene Erlebnisfähigkeit angesprochen wird. Im Gegensatz zu den spontanen Malern will Schwind in seiner Arbeit konstruktiv das veranschaulichen, was in der Flut der spontanen Malerei verlorengeht. Sinnlichkeit genauso ausdrücken, als wäre sie spontan erzeugt. Der Künstler beschäftigt sich zuweilen auch mit Raumgestaltungen, die intellektuellen Ansprüchen in manchem das ergänzen, was in der Malerei noch nicht erreicht scheint.

Ähnlich, sich mit Strukturen (formal gesehen) und sogenannten „Teilungen“ beschäftigend, arbeitet Manfred Zörner. Die „Teilungen“, sein bisher gestalterisch am kontinuierlichsten verfolgtes Anliegen, entsprechen der Auseinandersetzung mit dem Aufbau der Natur. Es geht ihm dabei möglicherweise weniger darum, Prozesse nachzuvollziehen, als malerische Spannungsfelder auszuloten und sie auf der Bildfläche darzustellen.

Malerische Spannungsfelder aufzeigen – bei diesem Künstler scheint dieses formale Anliegen eindringlicher als bei anderen, die derartige Aspekte als ästhetischen Formalismus (meist spontan) in die Inhalte aufnehmen. Der Reiz dieser Bilder liegt also nicht in der Auseinandersetzung mit besonderen Inhalten der Umwelt, sondern sind im Ansatz der Versuch einer persönlichen Aufbereitung der ästhetischen Bildsprache.

Die Künstler Schwind und Zörner verfolgen viel eher die Tradition der Malerei in ihrem motorischen und gestischen Duktus, als daß sie Malerei als Gegenbewegung zu intellektuell künstlerischen Richtungen sehen könnten. Im Gegenteil scheinen sie eine Tradition fortzusetzen, die tatsächlich in der Behandlung von Malerei begründet scheint.

Wolfgang Stifter ist dazu in eingeschränkter Weise zu zitieren, zumal er erst in den letzten zwei bis drei Jahren seinerseits einen Versuch unternommen hat, wieder zu farbigen Bildern zu kommen, die sehr spontan ausschließlich die Sinnlichkeit des Betrachters ansprechen sollen. Insgesamt ist er jedoch seinen „Sudelbüchern“, als das Wichtigste in seiner Arbeit, treu geblieben. Diese Bücher sind in ihrer

Übertragung in die Reproduktion ein Ansatz der kalligrafischen Spurensuche und lassen sich manchmal in eine Querverbindung zu den „Zeichnern“ bringen. Er gehört mit seinem Bruder Georg Stifter zu Künstlern, die sehr vielfältig arbeiten können und daher kaum als Objektkünstler, Maler oder Zeichner einstuftbar werden. Innerhalb diverser Ausstellungen sind sie präsent und darüber hinaus im offiziellen Kunstgeschehen eher zurückgedrängt. Dies liegt darin, daß sie scheinbar weniger Wert auf repräsentative Personalien legen. Für den regionalen Kunstbetrieb sind sie jedoch wichtig als Vertreter einer durchaus kritischen Distanzierung von Kunst, wobei sie diese in ihren Arbeiten vielfach in Frage stellen. Vor allem Georg Stifter liefert zu den Parzer-Kontakten immer wieder ironisch-kritische Aspekte und scheut dabei nicht davor zurück, „Anlehnungen an andere Künstler zu manifestieren. Seine letzte (für mich erkennbare Aussage zum derzeitigen Kunstgeschehen machte Georg Stifter mit einem Bildobjekt innerhalb der Parzer Kontakte 86, das er installierte. Zu sehen war ein gebrauchtes Fensterrelief, hinter dem er Bildzitate durchscheinen ließ, die ihrerseits eine „wohl“ zweideutige und bekannte Bildsprache erkennen ließen. Der Betrachter durfte den Eindruck haben, daß er durch eine Fensterreihe blickt und das sieht, was von den spontanen Malern an Bildzeichen verarbeitet wurde.

2.4.

Das Wilde, das Barocke

In den letzten Jahren (Mitte der 80er Jahre) spricht man davon, daß die neue Malerei nicht nur vom Spontanen gekennzeichnet sei, sondern auch gewisse Züge des Barocken in sich trage. Betrachtet man die Maler der jüngsten Generation, wie sie derzeit heranzuwachsen scheint, so ist diese Malerei getragen von den diversesten Momenten der Selbstentäußerung, der Inanspruchnahme der eigenen Persönlichkeit, ist getragen von einer gewissen Lockerheit und Sorglosigkeit. Vielen Fachleuten, darunter jenen, die die Malerei noch eher als eine „betuliche“ Form der schöpferischen Äußerung sehen wollen, ist diese „auflockernde“, auch Stil-aufbrechende Arbeitsweise nicht ganz einsichtig, und sie tun sie als Fingerübung im Lernprozeß ab. Mitnichten jedoch äußert sich gerade bei den sorglosesten Künstlern eine kreative Potenz, die rückwirkend, wie in einigen Fällen zu zeigen war, angestammte Künstler beeinflusst und zu neuen Sichtweisen reizt. Die Behandlung von Farbe und Form, oft ins Melodramatische gesteigert, bietet den in ihrem stilistischen Verhalten (fast) festgefahrenen Künstlern eine Teilnahme zu neuem Aufbruch. Das darf den Jungen wohl nicht abgestritten werden, wenngleich sie gleichzeitig nicht unbedingt in die luftdünnen Höhen hinaufgetragen werden sollten. Immerhin hat sich gezeigt, daß die neue Malerei im Gesellschaftsgefüge nicht nur eine kleine Gruppe von Interessenten hat, sondern sehr wohl in vielfältiger Weise aufgenommen und akzeptiert wird. Was begründet, daß sie in ihrem spontanen Aufbegehren einen interessierten Rückhalt finden. Es sind ganz bestimmte romantische Züge, die unser (auch) regionales Kulturbewußtsein prägen. Darunter wäre zu verstehen, daß der Hang, einerseits „Vergangenes“ zu bewahren, dem gegenüberliegenden zukünftig Entstehenden im Sinn einer Fortführung von eben dem Bewahrten mehr Verständnis entgegenbringt. Das kann nun nicht heißen, daß „tatsächlich“ die überkommene Tradition von Malerei in ihrem Abbildgehaben nachdrücklich verstanden wird, viel eher, daß die

neuen Wilden in ihrem aggressiven und manchmal sich aufblähenden Gehaben verstanden und diskutiert werden. Das Romantische heißt, daß der Hang zum Überraschen, zum in manchem vulgären Aufbegehren gegen – sagen wir – bestimmte rationale Trends und Positionen eine glückliche Bereitschaft findet, die sich nicht im Behübschenden äußert, sondern im kritischen Reagieren gegen eingefahrene und eindimensionale Zustände. Die wildgewordenen barocken jungen Maler hat es schon früher gegeben und sie sind anerkannt wie abgelehnt worden – das liegt nicht nur in der Sache begründet, sondern entspringt einem gesellschaftlichen Bedürfnis des festlichen Ausuferns. Möglich, daß auch die besondere Situation, in der sich die Gesellschaft insgesamt befindet, nach einem Subtilen, Aggressiven und Spontanen, aber gleichzeitig genauso nachdenklich Verträumten „schreit“. Das zeigt sich dann nicht nur im Bewahren von Althergebrachtem allein. Es zeigt sich bei den jungen Künstlern in der Bereitschaft, Ordnungen zu durchbrechen, um neue Ordnungen zu finden und dies auf so radikale Weise, daß der allgemeine Konsument (zwischendurch) überfordert auf der Strecke zu bleiben geneigt ist. Wird aber das opulente Mahl der Malerei bedacht, wie es in den letzten Jahren konsumiert, ja richtiggehend in Massenproduktion und in ihrer Konsumierbarkeit verschlungen wird, dann hat das barocke Züge an sich. Das Schwelgen, das sich Überhäufen mit Gesten des Zeitgeistes führt wahrscheinlich zu einem Rekurs auf eine neue klassische Handhabung des Materials von Kunst. Zwischenzeitig wird das sicherlich von den elektronischen Medien übernommen werden, wenngleich tatsächlich nur mittelfristig, da die Technologie der Bilderzeugung, erst am Beginn stehend, voraussichtlich ganz neue Bildeinsichten und daher Bildstrukturen ermöglichen wird. Derzeit jedoch ist der Rekurs auf das Malerische ein Zeichen der Rückgewinnung von romantischen Sinneseindrücken, die zwangsläufig den Rekurs erfordern. Zudem ist trotz der neuen Medien und glücklicherweise durch keine (derzeit) institutionalisierte Kunstauffassung der Trend offengehalten und so wird es genauso denkbar, in einer manchmal recht traditionellen Weise „Bildvorstellungen“ als Kunstvorstellungen der Öffentlichkeit vorzusetzen. Das kann in vielfacher Weise heißen, daß das Barocke nicht allein auf die neuen Maler zutrifft und ihrer Wildheit zuzurechnen ist, sondern genauso jenen Künstlern, die meist sehr brav die Natur als Grundkonzept von Kunst in Erscheinung treten lassen.

Denn: „Kulissen, Spiel, das Theaterhafte, Discos und Kaufhäuser sind genauso scheinbare Welten wie barocke Parks und Paläste.“ Es sind auch Inszenierungen, die barock anmuten, und das beschränkt sich natürlich nicht auf die bildnerische Kunst, sondern erreicht vor allem in den „Performances“ einen spektakelhaften Höhepunkt. Die „Inszenierungen“ diverser Aktionisten (genauso österreichischer) zeigen eine Traumwelt, die (manchmal im Mythologischen fußend) als Bedürfnis nicht nur der Künstler, sondern auch des Publikums als Zeitgeistform in Erscheinung tritt.

Und in diesem Fall werden plötzlich genauso Künstler relevant, die sich sehr kräftig an die Vergangenheit halten und diese als „Neuheit“ erstehen lassen. Derartige Aspekte sind verlockend für jene Kunstbetrachter, die im Beharren einen „Fortschritt“ der Kunst sehen. Hier muß allerdings angehalten werden; die zeitgenössische Soziologie sagt, daß die Wirklichkeit ein Ergebnis von Kommunikation sei. Und auf die Kommunikation wird es letztendlich ankommen müssen, damit auch die Malerei als neue Malerei bestehen kann.

Die Plastik

3.0

Die Stiefkinder mit postmodernen Zügen

Mit der Plastik kommt man auf einen künstlerischen Zweig, der sehr vorsichtig anzufassen wäre. Vor allem deswegen, weil er sehr kräftig im Wechselspiel zwischen Aggression und Regression ansiedelbar ist, wobei die Grenzen allzu verwischt erscheinen.

Die Grabenkämpfe zwischen einer betulich lieblichen Plastik und Bildhauerei und einer fortschrittlich elektrisierenden sind gerade für den regionalen Bereich kaum günstig auseinanderzuhalten, wenn überhaupt. Auf der anderen Seite aber gibt es sehr wohl bestimmte bildhauerische Ergebnisse, die sich ebenso wie die anderen Kunstdisziplinen im Wechselspiel zu diesen verstanden wissen wollen und daher parallele Richtungen entwickeln. Kaum anderswo sind alle zeitgemäßen Richtungen in der Plastik so anschaulich dargestellt wie im Donaupark und innerhalb der Aktivitäten von Forum Metall. Auf diesem verhältnismäßig kleinen Platz wird bei gezielter Auseinandersetzung bewußt, welchen Stellenwert die Plastik, vor allem aber die Objektgestaltung haben kann bzw. könnte.

Die Bedeutung dieser Installation vor allem von Metallplastiken darf nicht unterschätzt werden. Weder zur Standortbestimmung der Metallplastik noch rückwirkend als Ansatz für die heimischen Künstler. Allerdings ist die Aktivität um das Forum Metall das Ergebnis eines gewissen Gärungsprozesses innerhalb der Linzer Kunstszene. Wenn hier die Person Helmut Gsöllpointner stellvertretend angeführt wird, so verbindet sich mit dieser eine nicht unwesentliche Umstrukturierung des plastischen Gestaltens in Linz und durchaus auch Oberösterreich. Auch hier stehen die Jahre um 1970 für die Neubelebung der Plastik in Oberösterreich, vorher stand sie wohl noch unter dem Einfluß einer ebenso tradierten Vorstellung von Kunst überhaupt. Es ist allerdings schwierig, die Plastik allein in ihrem ästhetischen Ausmaß zu definieren. Bedenken sollte man, daß gerade in Plastik und Bildhauerei der Mensch im Mittelpunkt steht; geht man davon aus, daß es sich um eine tradiert ausgerichtete Bildhauerei handelt.

„In der Bildhauerkunst sind Form und Inhalt einander völlig adäquat: Die Körperform drückt nichts mehr durch sich selbst aus, sie ist nur der Spiegel einer inneren Tiefe, wie auch die Bildhauerei keinen geistigen Inhalt darstellen kann, ohne ihm eine der Anschauung zugängliche sinnliche Form zu geben; in der Malerei wird die Kunst vom materiellen Element befreit, und der Inhalt ist einer sehr ausgeprägten Besonderheit unterworfen: Sein Reich ist das Seelenleben, alles, was sie bewegt, alles, was durch die Tat nach außen drängt“ (S. Kofman: „Melancholie der Kunst.“).

Dieses Zitat könnte für eine Interpretation von Bildhauerereignissen herhalten, die im traditionellen Sinn verstanden wird.

Ausgehen muß man jedoch auch davon, daß die Bildhauerkunst einen in manchem (und im Definitorischen) veränderten Begriff und eine Begrifflichkeit bekommen hat. Auch bei der Plastik und Bildhauerkunst steht DADA (zudem formal) stellvertretend für ein eigentlich radikales Umdenken. „Eigentlich“ als Füllsel-Wort wird sprachspielerisch bedeutsam. Denn genau genommen müßte man ebenso in der Bildhauerei und vor allem der Plastik von neuen formalen Einbrüchen bereits vor

1945 sprechen, würde man nicht die Arbeiten eines Alfred Hrdlicka kennen, der, sehr wohl an der Tradition der Bildhauerkunst orientiert, neue Inhaltlichkeiten in Form und Aussage erreicht, ohne jedoch auf Aspekte einer „Objekt-Art“ ausgreifen zu müssen.

Daß die Plastik in ihrer (manchmal) ausschließlich sinnlichen Erlebbarkeit der Malerei gleichzusetzen wäre, zeigen vor allem (wieder einmal) die (jungen) neuen Maler. Sie schaffen tatsächlich (wieder) Bildkünste, auch und vor allem in der Plastik.

Daß dazu kaum mehr von einer Bildhauerkunst oder tradierten Plastik gesprochen werden kann, ist offensichtlich. Das heißt nichts anderes, als daß die Bildhauerei im 20. Jahrhundert ähnlich wie in den anderen Bildkünsten und übergreifend auf Architektur, Literatur und Musik, sinngemäß neue Erfahrungsmöglichkeiten eröffnet hat, die im regionalen Schaffen (letztlich) zu berücksichtigen wären. Die Bildhauerei leitet über in die Objektkunst und -gestaltung. Der Raum, der mit der Plastik mit definiert wird, wird ebenso neu gesehen und ergibt wechselwirksam eine Bezugnahme zur Architektur. Die Übergänge (scheint mir) sind fließend. Es kommt darauf an, in welchem Grundton sich der Künstler (jedweder Richtung) versteht und Umsetzungsversuche zur Kunst anstrebt. Das klingt pragmatisch, ist aber bei der Entscheidung der Materialwahl zur Aussage (offensichtlich) nicht unwesentlich.

Daher hat die Bildhauerei, namentlich die Plastik, einen recht schwierigen, zuweilen auch problematischen Ansatz. Im Vergleich läßt sich jedoch genauso eine Künstlergeneration „tendenziös“ formulieren, die verharrend auf der Tradition aufbaut, oder dann doch ganz andere Richtungen geht. Genauso wie bei den anderen Künsten hinsichtlich der Fläche, so ergeben sich im plastischen Gestalten Tendenzen zu einer conceptionellen Kunst – Christos Verpackungen oder Claes Oldenburgs Konsumzitate.

3.1.

Plastik als Kunst am Bau

In der Entwicklung nach 1945 standen natürlich auch die Plastiker auf der Straße der Arbeitslosigkeit. Wer war da schon, der sich ein schönes Stück aus einem Guß hätte leisten können, was heißt, daß sich wohl die Künstler selber hart getan haben dürften, um einen geeigneten Stein zu finden, in dem sie ihre schöpferischen Vorstellungen hätten einmeißeln können. Es ist daher verständlich, daß nur sehr wenige in Linz und Oberösterreich an die Öffentlichkeit getreten sind, wird davon abgesehen, daß innerhalb der Kunstschule sofort eine Meisterklasse für Bildhauerei eingerichtet wurde und hier unter Anleitung von Walter Ritter erste Kräfte herangewachsen sind, die in der Folge nicht unwesentlich die heutige Bildhauerszene ausmachen. Genauso hat die Fachschule für Holzbearbeitung in Hallstatt den einen oder anderen Plastiker (meist in Holz) hervorgebracht.

Es würde in diesem Bereich, ähnlich wie in den bildnerischen Disziplinen, einer genaueren wissenschaftlichen Akribie bedürfen, um die Zusammenhänge und Einflüsse, die auf die erste Generation nach 1945 nachwirkten, auszuleuchten. Somit ist es notwendig zu Verallgemeinerungen zurückzugehen, um einen groben Umriss zu erfassen. Denn es ist, obwohl in der Bildhauerei die Vorkriegsjahre des Zweiten Weltkrieges wesentliche künstlerische Aspekte geboten haben, nicht möglich, eine umfassendere Beziehung im regionalen Raum in Oberösterreich zu finden.

Vor allem im Bereich „Kunst am Bau“ scheint der Konsens zwischen Künstlern und Auftraggeber am auffälligsten und prägte die Tendenz des öffentlichen Bildes. Rückwirkend von der Plastik auf die bildnerischen Künste wäre zu bemerken, daß vielleicht bei einigen Künstlern tatsächlich der offiziell „uneingestandene“ Wertanspruch auf das traditionelle Bild erfüllt und also die Anpassung des „vermeintlich“ öffentlichen Geschmacks allzu deutlich berücksichtigt wurde. Die Ergebnisse, wie sie heute noch zu sehen sind, deuten darauf hin. Beispiel dafür die großformatigen Bilder von Herbert Dimmel und Alfons Ortner in der Abfahrtshalle des Linzer Bahnhofs als „Malerei am Bau“. Die „Kunst am Bau“, worunter genauso Arbeiten in anderen Techniken zu sehen sind, wurde als Fördermaßnahme gewertet, nicht als Teil der Zusammenarbeit von Künstler und Architekt. So sehr auch Beziehungen angestrebt wurden, so scheint dies nicht erfüllbar gewesen zu sein, betrachtet man die Ergebnisse aus heutiger Sicht. So heißt es auch in einer (kleinen) Bildpublikation von 1964, „15 Jahre künstlerische Ausgestaltung städtischer Neubauten“: „... Bürgermeister Dr. Koref im Sinne der Wahrung und Weiterführung guter österreichischer Tradition und zur Unterstützung heimischer bildender Künstler“ ...; „Zudem wurde auch von einer „künstlerischen Ausschmückung“ gesprochen, wobei (so kann gesehen werden) eher auf dekorative Aspekte Wert gelegt wurde, denn auf zukunftsprospektivisch (vielleicht doch) notwendige künstlerische Maßnahmen. Es soll dies nicht als Vorwurf formuliert sein, denn soziologisch war es wohl noch nicht an der Zeit, im öffentlichen Raum spezifische künstlerische Ereignisse zu etablieren. Das Schwergewicht in der Zusammensetzung des Kunstbeitrages kam wohl eher dem öffentlichen Geschmack entgegen, wenn es darum ging, die Ein-Prozent-Aktion „Kunst am Bau“ für heimische Künstler wirksam werden zu lassen. Der Kunstbeirat von 1962 hat so ausgesehen: der Kulturreferent als Vorsitzender, je ein Vertreter der im Stadtrat vertretenen politischen Parteien, der Magistratsdirektor, der Kulturverwaltungsdirektor, der Amtsleiter des Kulturamtes, der Direktor der Neuen Galerie, der Direktor der Kunsthochschule und ein vom Bürgermeister bestellter Kunstsachverständiger. So ist es in groben Zügen auch jetzt noch.

„Die erste künstlerische Ausschmückung wurde schon im Jahre 1949 angebracht.“ In den folgenden 15 Jahren wurden 102 Aufträge (Werke) ausgeführt.

Diese Werke sind aus heutiger Sicht von unterschiedlicher Qualität, auch wenn berücksichtigt wird, zu welcher Ausgestaltung sie vorgesehen waren. Viele dieser „ausschmückenden“ Künstler sind im derzeitigen Kunstgeschehen nicht mehr präsent.

Überschaut man die Werke, so finden sich dennoch einige gute Beispiele zeitgenössischer „Kunst am Bau“: Herausgegriffen seien einige plastische Gestaltungen.

1952 wurde am Südbahnhofmarkt der „Gänselesbrunnen“ von Walter Ritter aufgestellt. Walter Ritter war zu dieser Zeit bereits Leiter der Meisterklasse für Bildhauerei an der Linzer Kunsthochschule. Er gehört auch zu den Linzer Plastikern (obwohl von Graz zugezogen), die sehr nachhaltig die Plastik in Oberösterreich beeinflussen. Er hatte zwar vor 1948 keinen wesentlichen Bezug zu Linz, doch schätzte man ihn vor allem von öffentlicher Seite, und seine Arbeiten waren es schließlich, die in den 50er Jahren einen Maßstab für die „Plastik am Bau“ abgaben. Sicherlich muß in den öffentlichen Aufgaben, die Ritter ausführte, manchmal ein Abstrich an künstlerischer Qualität vermerkt werden, obwohl die Bau- und Monumentalplastik in seinem Œuvre ein wichtiger

Aspekt des Gesamtwerkes ist. Insgesamt ist sein Werk von großer Vielschichtigkeit. Neben manchmal dekorativen Arbeiten sind jedoch seine an Mythologien orientierten Gestaltungen bedeutungsvoll. Im Neuen Rathaus wurde im Haupteingangsbereich eine Plastik aufgestellt, die einen „Sitzenden“ vorstellt. Sie wurde 1972 ausgeführt und vor seinem Tod von der Stadt Linz angekauft. Diese Plastik ist ein sehr klares Beispiel der Ritterschen Plastik. Schmale Figuration, nach vorne strebend, nachdenklich und gleichzeitig suchend-neugierig. Seine Suche nach Mythologien drückt sich in Anlehnung an plastische Formzitate des Archaischen aus. Sei es, daß er das in Anlehnungen an Mischwesen der griechischen oder römischen Mythologie verdeutlicht, sei es, daß er noch weiter in den Zitate zurückgeht und dabei eine Querverbindung zu den bildnerischen Bestrebungen schafft, wie sie um die Jahrhundertwende (und heute wieder) gesucht wurden (und werden). Aus diesem Grund, und weil er ebenso wie Dimmel ein sehr nachdenklicher Lehrer war, konnte er wichtige Ansätze für die kommende Künstlergeneration einleiten (Zuordnungsitate sind in Albert Müllers monographischem Aufsatz über Walter Ritter im Kunstjahrbuch der Stadt Linz zu finden). Wie herausstechend Walter Ritter in seiner Arbeit war, zeigt sich an einer Brunnengestaltung von Gudrun Wittke-Baudisch, ebenso am Südbahnhofmarkt aufgestellt. Ihr Fischbrunnen ist zwar als Ausschmückung gelungen, doch dem Inhalt entsprechend dürfte ihn der Betrachter als Nebenprodukt ansehen. Die Gestaltungen von Wittke-Baudisch sind „lieb“ und von bestimmter Seite her geschätzt, doch bringen sie für die Kunstentwicklung insgesamt (bis heute) nicht viel. Hedwig Schraml bietet ebenso ein Beispiel für die erste Zeit nach 1945, wie ungewollt (wahrscheinlich) „Kunst am Bau“ als liebliche Beschmückung gesehen wurde. Sie gestaltete für eine Linzer Schule einen Brunnen, der auf plumpen Steinbecken zwei Pinguine darstellt. Im weiteren wurden im übrigen Bundesland ähnliche Platzgestaltungen in Auftrag gegeben, die das Bild der Entwicklung der Plastik in Oberösterreich verstellen und günstigstenfalls den allgemeinen „Kunstgeschmack“ repräsentieren. Einzig in der Gestaltung am Schloßaufgang Tummelplatz gelang dem Bildhauer Sepp Moser ein Ansatz von „Auseinandersetzung“ mit dem St. Georg. Auch diese Arbeit wurde noch 1952 ausgeführt.

Daß es 1955 auch andere Tendenzen, nämlich konsequentere und konstruktivere gegeben hat, zeigt ein Bronzerelief von Fritz Wotruba, angebracht an der Otto-Glöckel-Schule. Man wußte also sehr wohl, daß es neuere Tendenzen in der Plastik gibt, diese jedoch von den in Oberösterreich ansässigen Künstlern nicht angenommen wurden. Fritz Wotruba als Wiener Künstler hätte wohl ein Ansporn sein können, und ist es allerdings für oberösterreichische Künstler geworden, die später nach Wien gegangen sind und in seine Klasse eintraten. So u. a. Erwin Reiter und Sepp Auer. Diese beiden Künstler prägen derzeit das Bild bei uns, wenngleich sehr eigenständig und nicht unbedingt eine Tendenz zeigend. Zurück aber zu den späten 60er Jahren. In einigen Beispielen zeigten sich behutsame Ansätze zur Abstraktion, etwa bei Elisabeth Turolt oder Josef Huber. Interessant ist der offensichtliche Zwiespalt, unter dem Rudolf Hoflehner ein Relief für die DDSG-Anlegestelle gemacht hat und recht vereinfacht Stadtmotivisches gestaltete. Wird bedacht, daß er im weiteren imposante Metallplastiken schuf und heute als Maler eine subtile Eigenständigkeit erreichte, dann wird der möglicherweise finanzielle Druck, unter dem derartiges geschaffen wurde, einsichtig. Unter dem Eindruck seines Vaters hat Peter Dimmel meist kleinere Auftragsarbeiten übernommen. In seinen Gestaltungsvor-

stellungen ist er bislang über Herbert Dimmel jedoch nicht hinausgekommen und ist nur unwesentlich in der derzeitigen Auftragsszene vertreten. Interessant für den Entwicklungsgang von Helmut Gsöllpointner ist eine Metallplastik für die Wand in der Europaschule. Hier zeigt er noch figurale Konzeptionen, die eine konsequente Fortsetzung der Auseinandersetzung mit der menschlichen Figur sind. Ende der 60er Jahre erst wird möglicherweise unter dem Einfluß seiner Schüler in der Metallwerkstätte der VOEST-ALPINE ein ganz anderer Künstler sichtbar, der sich konsequent mit der Formsprache des Metalls beschäftigt. Eindrucksvoll war einmal eine Ausstellung in der Galerie MAERZ, als er eine Styropor-Rauminstallation aufbaute. Formenverschichtungen und das Form-in-der-Form-Problem werden für ihn zu einem wesentlichen und vor allem sehr eigenständigen Merkmal. Die Plastiken sind anfänglich noch sogenannte Multiples, die in sich veränderbar sind und auf die reine Konstruktion reduzierbar werden. Es geht in diesen Arbeiten sicherlich nicht um Metaphern zur Vergegenständlichung von Existenzfragen, wie sie zu diesem Zeitpunkt von Bildhauern immer noch im traditionellen Sinn verstanden werden. Gsöllpointner versteht sich dazu eher als ein reiner Ästhet, der neue Signale in der Metallplastik sucht. Er entpuppt sich für die oberösterreichische Szene als Wegbereiter, der nun sehr nachhaltig seine Schüler (seinerseits) prägt und die „intellektuelle Metallplastik“ einführt. Seine Variationsobjekte sind der erste (durchaus radikale) Versuch, das konventionelle Bild des Bildhauers oder Plastikers zu sprengen. Der Metallplastiker hat eben ein ganz anderes Material zu verarbeiten. Zum gleichen Zeitpunkt haben sich Bildhauer von traditionellen Vorstellungen der Menschnachbildung abgewandt und den intellektuellen Weg einer Raumgestaltung eingeschlagen. So zum Beispiel die Wahlöberösterreicherin Waltrud Viehböck, die für das Neue Rathaus das „Sonnengeflecht“ gestaltete.

Der Einfluß, der von Gsöllpointner in der heimischen Plastik ausgeht, kann vor allem mit dem Forum Metall angezeigt werden. Gleichzeitig scheint seine Meisterklasse an der Linzer Kunsthochschule in diesem Bereich auf eine gewisse Stärke hinzuweisen.

Zu den Plastikern der ersten Zeit muß auch Alois Dorn gezählt werden. Vor allem sein Europadenkmal zur Europa-Schule scheint dazu ein geeignetes Beispiel, daß nicht nur behübschende Ausschmückungen den öffentlichen Bau „zieren“ müssen. Doch gelingt es bis heute kaum, daß tatsächlich eine kongeniale Auseinandersetzung von „Kunst am Bau“ mit den Möglichkeiten des glatten Funktionsbaues entsteht. Auch im Zusammenhang mit der „Ausgestaltung des Neuen Rathauses“ konnte nicht unbedingt eine sinnvolle Zusammenarbeit von Künstler und Architekt angestrebt werden – die Gründe sind vielfältig und liegen nicht allein im Bereich der gestalterischen Möglichkeiten. Die Diskussion um die „Kunst am Bau“ in Oberösterreich ist, wenn man aufmerksam ist, nicht einmal (oder kaum) in der Schwebe. Das liegt wohl auch daran, daß genauso die bildnerisch arbeitenden Künstler ihrerseits nur selten auf Bauaufträge hinarbeiten, schließlich, so zeigt es die Erfahrung, klappt zudem inhaltlich der Auffassungskomplex von den Vorstellungen der Bauherren, die ohnehin die Kunst am Bau als eine 1-Prozent-Förderung sehen und diese als „halt“ notwendig oder irgendwie das Image hebend letztlich abtun. Darüber soll nicht hinwegtäuschen, daß sich manche dennoch für neue Möglichkeiten der Gestaltung interessieren, dies aber recht sporadisch tun und dabei nicht immer den „sicheren Griff“ haben. Es scheint also notwendig, auf die einzelnen Künstler, die Beiträge für das Neue Rathaus geliefert haben (im gleichen Sinn wie die bildnerischen Künstler) einzugehen.

3.2.

Das plastische Gestalten in Oberösterreich

Wie eingangs schon vermerkt, darf der Eindruck entstehen, daß es gerade die Plastiker und Bildhauer schwer hatten, mit ihren Arbeiten Abnehmer zu finden. Das liegt am Aufwand, den diese Künstler haben, nicht so sehr daran, daß tatsächlich die Bildhauerei neue Aspekte aufzugreifen hatte. Dies passiert auch dann, wenn sich einige Bildhauer um neue Materialien und Mischtechniken umsahen.

Zurück zu Walter Ritter. Er scheint in der Auflistung der bildhauerischen Arbeiten in der Tat ein Exponent der Fortführung bestimmter Traditionen zu sein. Seine Auffassung von der plastischen Gestaltung liegt im Suchen nach Grundformen, die im Griechischen oder auch noch weiter zurück bestimmten Urformen der Bedeutung von Form und Gestaltung liegen. Daher die Querverbindung zur Mythologie. Daher auch die Beziehung zu (durchaus) artifiziellen Erkenntnissen im Betrachtensprozeß. Die Plastik will umgangen werden. Zeit-Raum-Umraum-Körper sind wichtig in der Bestimmung. Es geht ihm sicherlich nicht allein darum, die „wohlige“ Proportion zu fixieren. Das Existenzialistische ist vordergründiges Anliegen. Hinterfragt wird also die Existenz, die Seins-Frage des Menschen. Dies drückt sich im Besonderen dann aus, wenn Ritter schmale, langgezogene Figurationen gestaltet.

Das strukturelle Auflösen in Richtung einer Abstraktion findet bei Ritter tatsächlich nicht in dem Ausmaß statt, wie es beispielsweise bei Wotruba in einer recht eruptiven Weise passierte. Das Sich-Zurücknehmen, das Geheimnis erahnen wollen und dazu in die Zukunft zurückschauen wiederum, wird kennzeichnend. Das Geheimnis von Leben, von Transzendenz ist ein bildhaftes Aufbereiten. Ritter sucht keine neuen Materialien. Er sucht(e) eine fortzusetzende Lösung von Erscheinung. Und dies macht ihn gegenüber ähnlich arbeitenden Künstlern (Schülern vielfach) außergewöhnlich und konsequent. Dabei läßt sich eine vom Inhalt her konkrete Linie zu Herbert Dimmel erkennen.

Vor allem gelingt Walter Ritter im Gegensatz zu anderen Künstlern eine gewisse Statik in den Arbeiten – es ist nichts theatralisch überhöht, sondern nachdenklich und zurückhaltend – letztendlich.

Die Statik, die Konsequenz, müßte in einer Rückschau neu zu definieren sein. Wird davon abgesehen, daß Ritter natürlich auch weniger eindrucksvolle Plastiken gestaltete, so ist aus der Sicht dieser Jahre etwas zu erkennen, was bisher möglicherweise zuwenig beachtet wurde. Die Rückschau auf das Mythologische liegt nicht allein im Suchen nach Grundformen, sondern ist Reflexionsanlaß tieferer Zeitgeistproblematik. Die Zeichner, die in mehr oder weniger ausgeprägtem Sinn Spurensicherungen vornehmen, gibt es vor allem in einem philosophischen Ansatz bei den Plastikern, so etwas wie eine Besinnung auf frühe Kulturen. Dies ist prinzipiell nicht neu, aber beachtenswert, da im Mittelbereich Künstler gerade die Formsprache von Frühkulturen aufgreifen, um zu neuen Symbolen für ihre Kunst, für ihre Aussage, zu kommen. Es ist nicht sehr wahrscheinlich, daß Walter Ritter über diesen Gedankengang zu seinen Gestaltungen gefunden hat, aber auch nicht ganz auszuschließen. (Ich glaube), daß die Generation, aufgewachsen nach dem ersten Weltkrieg (oder diesen bereits mitgemacht), ein Gedankengut übernommen hat, das zur Jahrhundertwende ausgesprochen wird: „Der Mensch“ als ein nicht ausschließlich rational denkendes Wesen, das seine Erfüllung nicht nur im technischen Fortschritt sieht. Die gewisse Melancholie, wie sie durchaus den

österreichischen Künstlern eigen ist, dürfte bei solchen Überlegungen mitschwingen.

Einen äußerst eigenständigen Weg ging recht früh der Plastiker (und später eher als Maler arbeitende) Rudolf Hoflehner. Sein Einfluß auf Linz und Oberösterreich ist allerdings unbedeutend, obwohl er als Lehrer bis 1961 gewirkt hat und sicherlich manch jungen Menschen zu einem neuen Kunstverständnis führte.

Ganz anders Alois Dorn. Er hat ebenso wie Walter Ritter Aspekte des bildhauerischen Verständnisses weitergeführt, die in der Rückbesinnung auf Frühkulturelles anschließen. Vielfach (und wohl seine stärksten Arbeiten) gestaltete er in Holz. Bislang ist diesen Arbeiten eine nur sehr geringe Bedeutung zuerkannt worden. In einigen „Kunst-am-Bau“-Aufträgen ist dies allerdings merkbar. So in seinen Relieffiguren zur „Europa-Schule“. Daß er die „Kunst am Bau“ auch umfassender verstand, zeigt sich in der Gestaltungsüberlegung zur Linzer Arbeiterkammer. Allerdings, und das darf in gewisser Weise festgestellt werden, ist gerade diese Gestaltungsstruktur im offenen Raum mit einer allegorisch anmutenden Figur nicht ganz so eindringlich, als man für den „Zweck“ hoffen wollte. So ist es, daß vor allem (meines Erachtens) die kleinen Plastiken ausdruckskräftiger sind. Handwerklich konnte er seine „Lehre“ in der Holzfachschule Hallstatt nie so eigentlich überwinden.

Es ist jedoch dem Plastiker Alois Dorn gelungen, ein Werk zu hinterlassen, das sich nicht unbedeutend in die Kunstlandschaft von Oberösterreich eingliedern läßt. Daneben gibt es nur wenige, die maßgeblich das plastische Gestalten in Oberösterreich formulierten. Zu nennen wäre nun noch Max Stockenhuber, der ähnlich wie die vorgenannten sein bisheriges künstlerisches Œuvre begründet.

3.2.1.

Die vielschichtige nächste Plastikergeneration

Auch in der Bildhauerei zeigt sich trotz der Vielschichtigkeit, mit der die Einzelpersönlichkeiten an die Öffentlichkeit treten, daß es jene gibt, die sich weiterhin an der Tradition orientieren und ihre Formensprache auf bereits begangenen Wegen aufbauen, und jene, die dann doch einen (meist nicht unwesentlichen) Schritt weiter gegangen sind.

Bereits angesprochen sind dazu jene Künstler, die in der Folge der Ritter-Schule(ung) ihre „Zelte“ in Linz aufgeschlagen haben. Darunter einmal Erich Ruprecht. Er war einer der Ritter-Schüler, die ihrem Lehrer nach Linz folgten. Seine Arbeiten sind sehr klar abzugrenzen und in ihrer „gewissen Eigentümlichkeit“ stark zu differenzieren. Seine plastischen Gestaltungen sind einmal im klar Darstellenden von zum Beispiel Tieren. Es ist eine Katze, ein Huhn, andere Tiere. Dagegen gestaltet er aber auch Figuren, die Metarealistisches aufzeigen. Ein Faun oder von Sinnlichkeit überzeichnete Mensch-Tier-Fabelfiguren. Die Schwierigkeit, ihn in irgendeinem Zusammenhang zu sehen, ohne ihm ganz bestimmte Qualitäten abzusprechen, ist sehr schwer und würde zu übereilten Rückschlüssen führen. Bislang ist es weder einer Fachbeurteilung noch einer Kritik gelungen, einen „zweifelsfreien“ Ansatz für die künstlerische Arbeit dieses Plastikers zu finden.

Ein weiterer Ritter-Schüler ist Thomas Pühringer. Die Problematik dieses Künstlers liegt darin begründet, daß er als „Auftragskünstler“ arbeitet und nur selten als freier Gestalter in Ausstellungen präsent ist. Seit 1962 ist er freischaffend tätig und hat für das Neue Rathaus in Linz

eine Metallplastik geschaffen. Eine „Netz-Kugel“. Eingeflochten muß dazu werden, daß diese Arbeit recht ungünstig „am Bau“ plaziert ist und daher nur sehr „unentschlossen“ zur Geltung kommen kann. Das Anliegen wird nicht unbedingt zugunsten des Künstlers ausfallen können, die Frage dürfte sich auftun, wie kann diese Arbeit unabhängig ihrer örtlichen Aufstellung gesehen werden – nur so wird sie verständlich. Insgesamt ist er in seiner Arbeit recht unterschiedlich und nicht klar zu orten. Einerseits ist sein Lehrer spürbar, andererseits zeigt er jedoch vor allem in den bildnerischen Arbeiten (Collagen, Zeichnungen und ähnliches) ganz bestimmte Qualitäten eines wachen Zeitgedenkens, was heißt, daß dieser Künstler durchaus unter ganz anderen Voraussetzungen auch anders arbeiten könnte. Was sich also meist als eine „Auftragsarbeit“ in einem oft nicht günstigen Ansatz zeigt, beweist nicht die Qualität als eigenständiger Künstler. Ein Problem, das wohl übergeordnet zu sehen wäre und erst in Hinblick auf eine Gesamtsicht des Werks zu definieren ist. Was die kleinplastischen Gestaltungen anlangt, kann Pühringer wohl am ehesten zeigen, daß er zwar zu einer traditionell orientierten Bildhauergeneration gehört, aber dennoch sehr persönliche Einsichten aufzuzeigen fähig ist.

Mit Peter Dimmel begegnet man einem jüngeren Künstler, der ebenso als Ritter-Schüler bezeichnet werden kann, wenngleich er doch sehr wesentlich von seinem Vater beeinflusst wurde und auch mit ihm gemeinsam Arbeiten ausführte. Vor allem für den sakralen Bereich hat er bislang Gestaltungen durchgeführt und dabei gezeigt, daß er mit viel Einfühlungsvermögen auf bestimmte Themen eingehen kann. Seit dem Tod von Herbert Dimmel ist es allerdings ein wenig still um diesen Künstler geworden.

Von einem ganz anderen Gesichtspunkt muß man die Arbeiten von Adolf Kloska betrachten. Dieser Bildhauer, 1964 nach einem kurzen künstlerischen Lebensweg verstorben, hätte wohl zu einem Fixpunkt der oberösterreichischen Bildhauerlandschaft werden können. Er studierte u. a. bei Wotruba, und die Handschrift dieses Meisters ist an den Arbeiten zu sehen. Das 1953 gestaltete Kriegerdenkmal in Perg zeigt einen höchst eigenständigen Künstler, der die Figur stilisiert aufbaut und entsprechend dem Thema sehr kühl und distanziert, aber um so eindringlicher auflöst. Das bildhafte Wollen, das hier gezeigt wird, ragt über den Stand der oberösterreichischen Auftrags-Bildkunst wesentlich hinaus. Auch das „Esperanto-Denkmal“ in Linz zeigt ihn als einen, der von Beginn an neue Wege der Auftragskunst sucht.

Einer der stillen, aber um so interessanteren Bildhauer ist Hannes Haslecker. Er gehört noch zur ersten Generation nach 1945 in Linz, ist Wotruba-Schüler und nimmt in Oberösterreich eine Sonderstellung ein. Das betrifft Lebenshaltung und genauso seinen früh eingeschlagenen Stil, in Stein zu gestalten. Ist er ein Vertreter der konkreten Plastik? Die Steine verschiedener Art bis zum Granit werden für ihn Bauelemente einer reduzierten und sehr eindeutig künstlerischen Welt. Seine Sicht der Bildhauerei ist im Verknäppern zu suchen und liegt darin begründet, die Wesenhaftigkeit von Stein und Bildhauerei darzustellen. Haslecker hat sich bis heute (meines Wissens) nie oder nur wenig schriftlich geäußert. Er läßt das Endprodukt sprechen, wenngleich Vokabeln zur Verständigung manche Barriere rascher überschreiten ließen. Aber ist es tatsächlich notwendig, daß Haslecker über sein Maß der Gestaltung hinausgeht und etwas hinzufügt, was ohnehin in der Reduktion als Metapher steht? „Durchdringungen“ heißen manche Bildstücke. Das Endergebnis: zwei ineinander verflochtene Quader. Daraus ist kein Meditationsstein geworden (wie bei Prantl), sondern ästhetisches Gefühl

und Formensprache. Beim Betrachter erhebt sich rasch der Wunsch, die Plastiken anzugreifen: in ihrer Glätte abzutasten und in ihrer Monumentalität (im kleinen) mental zu begreifen.

Hannes Haslecker ist genauso als Auftragskünstler tätig, und was sich dazu zeigt, ist, daß er sehr konsequent ohne wesentliche Zugeständnisse seine Vorstellung von Bildhauerei und Plastik vollenden kann.

3.2.2.

Ansätze einer neuen (überregionalen) Plastik

Vom Regionalen ausgehen: Eigentlich hätte er schon vor einem Jahrzehnt zur Dokumenta in Kassel einen Beitrag leisten können. Fast hätte es geklappt. Ihn unter die Plastiker einzureihen, ist nicht ganz richtig, aber verführt dazu, vor allem was die in der ersten Zeit geschaffenen Arbeiten betrifft. Das Plastische ist in dieser Zeit zumindest Übergang zur Objektkunst, wie sie rasch folgte. Er gehört zu den eher stillen Künstlern, deren Arbeit sich nicht recht kommerzialisieren läßt. Die Rede ist von Josef Bauer. Er hat in der Meisterklasse für Malerei bei Prof. Herbert Dimmel begonnen und ist dann zum plastischen (oder Objekt-) Gestalten übergegangen. Die Fläche war ihm zu wenig. Erst einmal waren es „plastische Schnitte“: Figuren, nicht gebildhauert, sondern im Material Kunststoff (aus)geschnitten. Sie sind weiß, kühl, man kann sich heute nur sehr vage an sie erinnern. Gezeigt wurden diese Stücke nicht nur auf Schloß Parz bei Grieskirchen, sondern genauso in der legendären „Galerie im Griechenbeisl“, die in den 50er Jahren „die“ Wiener Galerie war. Bald jedoch ging er einen Schritt weiter, und der glückliche Umstand war es, der ihn mit Heimrad Bäcker zusammenbrachte. Josef Bauer ist in den „Bannkreis“ (und als solcher wird er bezeichnet werden dürfen) einer neuen Sprachbeziehung gekommen und hat rasch neue Aspekte für sich ausloten können. Nunmehr vollzog sich der Bezug zum Objekt, der nicht mehr an die tradierte Form der Plastik (und auch Objektform) erinnert. Es wird etwas Neues für oberösterreichische Verhältnisse aus- und angesprochen. Grenzüberschreitung, neue Orientierung einer Disziplin, mehr Transparenz als nur tradierte Vorstellungen von Formgefühl einer Objektgestaltung. Nicht mehr Zeitablauf beim Umgehen der Plastik, der Bildhauerei, sondern Signal in die Zeit. Weg von der kühlen bildhauerischen Distanz, die Ende der 60er Jahre das Werk bestimmte. Nun geht es um die Verbindung von Objekt-Plastik und Sprache – beispielsweise. Das visuelle Erleben von Sprache (ein Ansatz, der von Heimrad Bäcker innerhalb der „neuen Texte“ ausschlaggebend betrieben wurde und wird) gibt das Signal für ein völliges Umdenken ab. Bauer hat also am Beginn mit der Malerei angesetzt und dies ins Objekthafte übertragen und in einer Überlagerung mit verbalen Aspekten und „Natur“-Metaphern fortgesetzt. Ein „Zweig“ ein „Blatt“ ein „Buchstabe“ ein „Wort“. Nebeneinander gereiht als Information. Oder: Eine Stange, darauf ein „Buchstabe“ – und diese „Buchstaben-Stangen“ durch die Landschaft tragen. Es kommen nun mehrere Disziplinen von Kunst zusammen. Umraum: Landschaft. Gegenstand: Stange (Objekt), Aussage: Buchstabe, Aktion: Tragen, Erlebnisbereich: Aktion, Kunstwerk: vielschichtig, eindeutig. Ergebnis: Konzept – und Erlebnis vor Ort. Differenzierung in der Auslotung. Es geht um das Objekt, um die Plastik und die Information. Das Traditionelle daran, die Beziehung zur Sprache als formale Vorgabe. Aber auch diese wird neu (oder ganz anders) gesehen und verstanden. Für diese Arbeiten wurde der Begriff der „taktile Poesie“ verwendet. Nicht ohne Einschränkung, nicht ohne Erweite-

rungswunsch. Einengung in der Hinsicht, als die „taktile Poesie“ zum visuellen Experimentierfeld wird. Die Ausweitung ergibt sich dann, wenn die Arbeit, trotz ihres vorderhand ästhetischen Anspruchs, im gesellschaftlichen Kontext und aktiv gesehen wird. Die Überschneidung von ästhetischem Spiel und Eingebundenheit in konkrete gesellschaftliche Stellungnahmen zeichnet dieses folgende (bisherige) Werk aus. So sehr nämlich manche Arbeiten etwas scheinbar nur „Taktiles“ vermuten lassen, verändern sie das Blickfeld, wenn sie als vom üblichen Umfeld herausgelöste Manifeste verstanden werden. Die Hand, die einen Buchstaben hält, eine Gipshand, als Abbild, als Rekonstruktion von etwas Lebendigem und ein Buchstabe in seiner zeichensprachlichen Künstlichkeit vermitteln die Spannungsebene Des-von-außen-Kommen und Des-von-innen-her-reproduziert Künstlichen. Ratio und Emotion – lebendig – künstlich: Sinngebilde.

Buchstaben werden auf die Erde gelegt. Die Erde wird auf eine andere Bewußtseinssebene gebracht, bekommt einen Informationsträger zugeordnet und beginnt so zu sprechen. Die Buchstaben, die an sich für sich sprechen, verbinden die Inhaltlichkeit von „Erdboden“ mit dem des Rezipienten. Die künstlerische Handlungsweise war zwar denkbar einfach, doch die Trägerbedeutung der Information verschafft dem Kunstbetrachter neue Prämissen von Kunst. Das heißt, daß die Aussagen der Kunst Josef Bauers differenzierter zu sehen sind und je nach Bedeutungszuordnung anders verstanden werden müssen. Die Buchstaben können zwar Wegweiser zum Inhalt sein, werden aber genauso in ihrer syntaktischen Assoziierbarkeit definierbar. Es ergeben sich also Wegweiser in einer Sprachrichtung. Und das ist wohl das Einzigartige an Josef Bauers bereits Anfang der 70er Jahre gestalteten „taktile Poesie“. Hinzu kommt, daß diese Künstler weiterhin malerisch tätig ist und ebenso in diesem Bereich Buchstaben, also Sprache (im engen wie komplexeren Sinn) in die Arbeit aufnimmt. Zu seiner Arbeit hat sich Bauer bislang kaum geäußert. Die Arbeiten stehen im wesentlichen im Kontext der (Gruppe) „neue Texte“ um Dr. Heimrad Bäcker und erfahren in diesem Umfeld die intellektuelle Auslotung. Die bisher auffallendsten Arbeiten sind die „Buchstabenstangen“ und Buchstaben (überdimensional gestaltet) in die Landschaft gestellt; diese Arbeiten sind aber nur ein Teilaspekt.

Ganz anders demgegenüber Wolfgang Kirchmayr. Als Graveur ausgebildet und später an der Kunst- und Werkschule Pforzheim lernend, hat sich dieser Künstler Anfang der 70er Jahre als in manchem „konkreter“ Gestalter (nicht als Bildhauer) einen (im positiven Sinne) „stillen“ Namen gemacht. Am Beginn steht die Medaillengestaltung. Dann aber beschäftigt sich Kirchmayr mit der angesprochenen auf Grundformen reduzierten „plastischen“ Objektgestaltung. Der Raum (auch Umraum) wird für ihn zum wichtigsten Anlaß der Auseinandersetzung. Konkret (abzuleiten von der „konkreten Kunst“) reduziert Kirchmayr fast minimalistisch. Eher intellektuell denn sinnlich vom Gefühl geht dieser Künstler einer Formensprache nach, die vom konstruktiven Vermögen abzuleiten wäre. Am Beginn dieser Arbeitsweise steht die Betrachtung der Technik als auf Formen reduzierbare Kraft und Bewegung. In dieser Weise gestaltete er ein Relief, das dementsprechend auf das Technische verweist. Zur künstlerischen Auseinandersetzung wurden also formale Vorstellungen der geometrischen Gegebenheit der Technik herangezogen. In unterschiedlicher Höhe (der Anordnung) und Ausgewogenheit des ästhetischen Empfindens entstanden dazu fast musikalische Notationen, die für den Betrachter in Bewegung geraten. Das Ornament wird im Wechselspiel

mit Zeit als Zeit der Technik und (schon) „konkretem“ Anlaß der Gestaltungsordnung gesehen werden müssen. Die Technik wird ornamental. Doch folgt dann sehr rasch die noch radikalere Reduktion. Räume werden weiter reduziert und bis hin zu Flächen „konkretisiert“. Ein Würfel wird so von zwei Quadratflächen durchschnitten, wobei Innenbereiche in Biegungen zusätzlich beschrieben werden. Derartige Überlegungen führten zur Konzeption von Kirchmayrs Haus in Scharn. Das Haus ist auf ein „A“ aufgebaut. Dieses „A“ steht nicht für den Buchstaben, sondern ist formal losgelöst aus dem Verstehen eines einfachen Zeltes entstanden. Viel Glas sowie räumliche Konstruktionslinien verbinden Funktion mit ästhetischem Formgefühl. Spätestens mit diesem „Kunststück“ Architektur zeigt Kirchmayr sein überlegtes Verständnis von Raum, Zeit und schließlich Benützbarkeit des Objekts – und als solches wird dieses (kleine) Haus zu verstehen sein. Was sich dazu findet, ist die Verbindung (kongenial?) des Plastikers mit dem der Architekten. Bei ihm wird wie bei keinem anderen verständlich, wie sehr Objektkünstler mit Architekten am Beispiel „Kunst am Bau“ „gemeinsame Sache“ machen könnten.

Beeinflussend war möglicherweise seine Assistentenstelle bei Erwin Reiter an der Linzer Kunsthochschule. Erwin Reiter ist seinerseits Wotruba-Schüler und gehört heute zu den wichtigsten Plastikern der neuen Gestaltergeneration. Sich Verschlingendes, Schlängelndes – Wellen. Vereinfacht könnte so seine Arbeit bezeichnet werden. Bezeichnend ist, daß er in Hallstatt wie viele andere heute nicht unbedeutende Plastiker „gelernt“ hat. Allerdings, er war Wotruba-Schüler und bietet somit den sehr eindeutigen Beweis, daß man, durch diese Schule gegangen, ein ganz bestimmtes und vor allem ausgeprägtes Formgefühl mitbringt. Bereits 1960 gab es in der Neuen Galerie eine Ausstellung von ihm zu sehen. Er gilt zwar nicht als eine Künstlerpersönlichkeit, die auf den oberösterreichischen Raum wesentlich (bis zu seiner Berufung als Hochschulprofessor) eingewirkt hätte, doch steht er heute (in diesen Jahren) und spätestens seit seiner Mitgestaltung am Forum Metall auch für den regionalen Raum als wichtige Künstlerpersönlichkeit. Er ist einer der wenigen, denen es früh gelungen ist, daß er in Wien im Museum des 20. Jahrhunderts vorgestellt wird. Das ist deshalb bemerkenswert, da er dies bereits 1968 tun kann und daß er, zwar (noch) als Wahlwiener, als Oberösterreicher gesehen werden kann. Was ist es, das ihn bemerkenswert macht? Die Objekte, die plastischen Gestaltungen sind denkbar einfach. Sie widersprechen dem Gestalten in Metall – so der erste Eindruck. Sie windend, schlingen sie sich in die Luft. Verwicklungen, Kreuzungen, Winkelungen im Rund. Vielfach sind nur die Enden abgeekkt, wirken wie bizarre in die Luft gereckte Zeigefinger. Im Linzer Donaupark gibt es eine Riesenplastik in Metall, die Reiter „Strömung“ nennt. Im Sonnenlicht erstrahlt diese Plastik silbern. Sie verdeutlicht das Strömen der Donau, ist Ausdruck und Vergegenständlichung von Wasser, das fließt, das sich bewegt. Wie eine Pflanze sich in die Luft reckend, symbolisiert diese Plastik Kraft, Monumentalität – sie repräsentiert. Sicherlich kann jetzt formal auf die übrige Arbeit von Reiter geschlossen werden. Einmal diese Grundform gefunden, als Ausdruck „seiner“ Persönlichkeit manifestiert, wird sie variabel und flexibel interpretierbar. Reiter gibt zu diesem Aspekt ein Beispiel ab, daß es möglich ist, das Formvokabular einzuschränken, ja geradezu asketisch zu halten und dennoch eine größtmögliche Vielschichtigkeit zu erreichen. Er spricht nicht sogenannte „Allerwelts-gedanken“ an, denen zuweilen mancher Künstler anhängt und sich darin philosophierend ergeht. Seine Arbeit hat demnach etwas

Asketisches an sich, ist zurückhaltend und gleichzeitig „über-strömend“. In der letzten Zeit versucht sich Reiter wieder in der Malerei und Zeichnung. Das könnte bedeuten, daß er beabsichtigt, neue „Spannkkräfte“ zu sammeln, um diese in einem neuen Aufschwung für das Plastische einzusetzen. Die Malerei ist wild, ja gewissermaßen von einem heftigen expressiven Gehaben gezeichnet, und dazu scheint die Aufbruchsstimmung des Künstlers auffallend. Im Leben hat man einige Perioden der Neuorientierung, des Sich-neu-Sammelns und des Sich-neu-den-Dingen-um-„einen“-Stellens. In einer solchen Phase dürfte sich Reiter in diesen Jahren befinden. (Ich glaube), daß dies von den Malereien abzuleiten wäre. Genauso macht er in den letzten Jahren wieder sogenannte „Schrottplastiken“. Diese sind klein und entsprechen ebenfalls einer „erholenden“ Rückblende des Künstlerischen. Aus Abfallprodukten, wie er meint(e), würden sich „zufälligerweise“ neu entwickelbare plastische Einsichten herstellen lassen. Diese Arbeiten sind vielfach kleinformatig, in ihrer Intensität jedoch sehr stark und würden ihn (vielleicht?) zu neuen Aspekten hinführen. Allerdings fragt man sich gleichzeitig, ob es überhaupt notwendig ist, daß er eine möglicherweise radikale Veränderung in seinem Schaffensprozeß einleitet?

Im Wechselspiel des Aufbruchs innerhalb der Meisterklasse für Metall an der Linzer Kunstschule begegnet man der Künstlerin Waltrud Viehböck als herausragender Künstlerpersönlichkeit. Nicht unwesentlich von Helmut Gsöllpointner geleitet (und das muß doch herausgestrichen werden), beschäftigt sie sich bislang fast ausschließlich mit dem Werkstoff Metall. Sie wurde in Fulda (BRD) geboren und kam erst spät nach Linz. Es ist schwierig, sie in bestimmte Entwicklungsphasen einzuordnen. Es hat den Anschein, daß sie sogleich in ihrer Arbeit als „fertige“ Künstlerin in der Öffentlichkeit in Erscheinung tritt. Prinzipiell gestaltet sie geometrisch-konstruktiv. Fritz Fröhlich, der zu einem kleinen Werkkatalog von Viehböck eine kurze Einleitung verfaßt hat, schreibt: „Harmonikale Gestalt ist die Erscheinungsform jeder intuitiven Produktion des Menschen überhaupt. Weitab von jedem Programm, an keine Zeit, an keinen Ort gebunden, entfaltet sie sich in der selbstverständlichen kreativen Tätigkeit des in seinem Selbst ruhenden Menschen. Eingebunden in diesen zentralen Bereich lebt die Gestalterin Waltrud Viehböck.“ Metallbänder wellen sich in ihrer Geradlinigkeit plötzlich auf. Allerdings in einer überlegten Ordnung. Ein formaler Akzent ihrer Arbeit. Daneben aber gestaltet sie sehr frei und scheinbar „provisorisch-konstruktiv“. Die Reliefs sind als Metallbänder gestaltet, die Bewegung ausdrücken. Sie scheinen glatt (und sind es auch von der Oberflächenstruktur her), wobei dieser Zustand äußerster Ordnung vorstellt. Die Arbeiten könnten vorerst als ästhetisch „makellos“ gesehen werden. Das Konstruktive ist bis zum Möglichen ausgewertet und manchmal weiterentwickelt. Dazu ergeben sich innerhalb der Gestaltungen Einzelheiten, die einer gesonderten Interpretation bedürfen.

Einmal beschäftigt sich Waltrud Viehböck mit der „quadratischen“ Grundsituation, was die Reliefgestaltungen in Metall anlangt. Sie übernimmt dabei das Quadrat als Symbol des Erdhaften und verändert es – beispielsweise mit der Überlagerung durch Metallbänder. Diese Metallbänder wölbt sie auf, wozu sich eine Struktur der Wellenbewegung ergibt. Es entsteht dabei statische Bewegung. Strukturen dieser Art ziehen sich durch viele ihrer Gestaltungen. So zum Beispiel in einem für die Oberbank Linz ausgeführten Relief. Eine zweite Ebene verdeutlicht sich in dem von ihr für das Neue Rathaus gestalteten

„Sonnengeflecht“. Aufgebaut ist das Stahl Objekt ebenfalls statisch. Jedoch wie eine geometrisierende Pflanze erhebt sich ein Geflecht, das, in der Art eines Mobile mit Plättchen bestückt, vom Wind bewegt Geräusche von sich geben kann. Erinnert ist man an ein Provisorium von Architektur. Jedoch, und dies in der Betonung auf das Gebäude und den Umraum des neuen Rathauses bezogen, könnte diese Plastik auch als Ergänzung modernistischen Planens und Denkens verstanden werden. Die Voraussetzung für diese Gestaltung war der Umraum. Das Gebäude selbst kann als Beispiel für das Ende der „modernen“ Architektur gesehen werden. Es ist funktional, es „scheint“ im Sinn der „Moderne“ (als Architektur) konzipiert, sieht man davon ab, daß einige nicht unwesentliche Architektursymbole (die in eine ganz andere Richtung weisen) bei genauerer Analyse hineingenommen sind. In diesem Sinne ist das „Sonnengeflecht“ gestaltet und eine Erweiterung der konstruktiven Tradition mit symbolhaftem Charakter. Allein provisorisch, von der Gestaltungsmanier gesehen, oder nur funktionell als „Kunst am Bau“ ist es nicht. Die Künstlerin belegt die Plastik mit bestimmten Inhalten, die in das Transzendente reichen, ohne jedoch zwingend diesem Umstand gerecht zu werden. Das Rot für Wärme und Aufstreben, die vergoldeten Plättchen, wie sie sich im Wind bewegen, sollen das Lichtspiel der Sonne verdeutlichen. Eine mögliche Interpretation, allerdings nicht unbedingt zielführend für das Gesamtverständnis der Kunst, wie sie von Waltraud Viehböck vorgetragen wird. Viehböck ist natürlich ebenso eine Auftragskünstlerin. Sie gestaltete gleichzeitig für den sakralen Raum, ohne ihre Formsprache wesentlichen Änderungen auszusetzen. Wenngleich manche Arbeiten tatsächlich den Anspruch des Meditativen erheben können, soll dies nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Künstlerin prinzipiell „nur“ gestaltet und einem inneren Form- und Ordnungswillen nachgeht. Ein Suchen nach modernen Symbolen. Einerseits verdeutlichen die Arbeiten eine große Konsequenz des rationalen Denkens, andererseits sollen diese mit ganz bestimmten Inhalten definierbar gemachten Arbeiten darüber hinaus weisen. Dieser Aspekt betrifft nicht nur Viehböck. Auch bei anderen Künstlern werden „plötzlich“ Sinngebungen zum Vehikel eines Verständigungsversuchs. Zudem scheint dieses Suchen nach Symbolen und daher Inhalten einem Ungenügen gleichzukommen, was die „Moderne“ (in der Architektur) zum Endpunkt getrieben hat.

Ab diesem Zeitpunkt kann bei derartigen Künstlern, wie sie Viehböck vorstellt, nicht mehr davon gesprochen werden, daß „tatsächlich neue“ Inhalte (auch das Ästhetische betreffend) gefunden wurden. Dazu fehlen aus heutiger Sicht ganz bestimmte Attribute und die tatsächliche sogenannte „Spurensuche“ dieser Zeit. „Formschönheit“ wird zu einem geflügelten Wort. Würde man nun die Einzelwerke einer genaueren Untersuchung unterziehen wollen, so müßte festgestellt werden, daß es sich hier zwar um sehr ausgefeilte und wohlüberlegte Gestaltungen handelt, jedoch das gewisse Etwas fehlt – etwas. An einem anderen Ort müßte dazu erklärt werden, daß es sich dabei um Arbeiten (und nicht nur bei Viehböck) handelt, die eine „Strategie des Verhärtens“ anzeigen. Aus diesem Grund scheint mir die Aufbruchsstimmung bei Erwin Reiter gegeben zu sein. Ebenso bei anderen Künstlern.

Diese (und will man das so bezeichnen) „Strategie des Verhärtens“, betrifft Beispiele in der Bildhauerei, Plastik und durchaus auch Objektkunst, sofern sie sich an bestimmte „moderne“ Traditionen anlehnen, so zeitlos die Zeichnung ist und derzeit die Malerei zu sein scheint, so sehr ist die Bildhauerei eine auf das Material bezogene Kunstform.

An dieser Stelle ist der Objektgestalter Gerhard Knogler zu nennen. Er hat, bevor er sich der Mischtechnik auf der Bildfläche zuwandte, eine Richtung intellektueller Plastik und Objektgestaltung vertreten. Sein Formwille war dabei von sehr unterschiedlichen Tendenzen geprägt. Der Grund, warum er sich von der Objektgestaltung abwandte, war wohl der Drang, neue Aspekte des kreativen Gestaltens einzuschlagen. Was seine Gestaltungen anlangt, so hat er vielfach das Material zweckentfremdet und neue Inhalte gesucht. Die Objekte sind sehr einfach, sehr zurückhaltend und von einer eigentümlichen Distanz. Er reduzierte auf das Quadrat als Fläche. Faltmetall – im Quadrat, ein Prozeß von „Minimal-Art“. Arbeiten mit Schnüren, Arbeiten mit Wachs, prozeßhafte Auslegung verschiedener Materialien, wobei „Zeit“ definiert wird. Man wäre geneigt, Knogler als einen Künstler zu sehen, der erstmals (bei uns) versuchte, auf intellektuelle Strömungen, wie sie in der Bundesrepublik Deutschland gerade im „Aufschwung“ waren, zu reagieren. Aber dann ist für die achtziger Jahre eine Wende gekommen und es ist derzeit nicht abzusehen, ob er diesen eingeschlagenen Weg weiter fortsetzen wird. Seine Inhalte festigen sich derzeit in den Bildern.

Ebenfalls eine Randstellung in der oberösterreichischen Kunstszene nimmt die Künstlerin Waltraud Cooper ein. Sie ist eigentlich keine Plastikerin oder Objektgestalterin, wenngleich letzteres noch eher zutreffen könnte. Am Anfang stehen an der Op-art ausgerichtete und von der Mathematik her ableitbare Reliefbilder. In eine Fläche werden Einschnitte vorgenommen, die dabei entstandenen Flächen aufgebogen, wobei sich ein serieller optischer Effekt ergibt. Es sind dies Arbeiten, die aus der gegenwärtigen Sicht der Kunstbetrachtung von ihrer Präsentation her zwar einem persönlichen Anliegen der Künstlerin entsprechen haben, letztlich jedoch nur ein Einstieg in ihr tatsächliches Anliegen als Künstlerin sind. Bedeutung erreichte sie wohl vor allem durch ihre „Installationen“, wobei sie sich mit der Räumlichkeit auseinandersetzt. In der Neuen Galerie der Stadt Linz gestaltete sie im Kunsthof eine Installation, die aus Stoffbahnen bestand. Beschrieben wurde dabei der Raum des Innenhofes im Lentia 2000. Es ging dabei vor allem um die ästhetische Dimension, ein Umraum wurde bestimmt. Ein wesentlich weiterer Schritt wurde die Auseinandersetzung mit den elektronischen Medien – mit dem Computer als Gestaltungselement, der spezifische Reize auslöst. Wieder greift Cooper auf konstruktiv gestaltete Bildelemente zurück. Die Erweiterung ist durch Licht und Musik gegeben. Was die Künstlerin in ihrer Arbeit anstrebt, wäre das Einsetzen des Computers als Gerät, um mit dem Kunstkonsumenten in Beziehung zu treten. So schreibt sie „Selbst in Bereichen, in denen Elektronik und Computer rekreativ eingesetzt werden, wie etwa beim Fernsehen, bleibt der Betrachter passiv und wird bei Computerspielen, obwohl sie die Aktivität fördern (können), in die Vereinsamung getrieben. Er betreibt sie allein, so wie er die (künstliche) Gefühlswelt des Fernsehens allein erlebt. Die Kommunikation fehlt und fällt aus. Um so wichtiger erscheint es mir, gerade diesen Aspekt zu berücksichtigen und zu forcieren.“ Eine sehr eindrucksvolle Installation gestaltete Cooper zum Festival „Die andere Avantgarde“ im Linzer Brucknerhaus. Schräg zu den Glasfassaden und deren Einrahmungen installierte sie Neonlichtröhren in Blau und Rot. Die Wirkung war trotz der Einfachheit der Installation nicht nur erstaunlich, sondern signalisierend. In Aktionen, die die Installation miteinschließen, unternimmt sie den Versuch, am Beispiel einfacher elektronisch ausgestatteter Bildtexturen eine ganz andere Art von „Kunst am Bau“ zu formulieren; das zeigt die Auftragsarbeit für das Wiener Kongreßzentrum. Das Ornament wurde in ihrem Sinn auf

einfache geometrische Formen reduziert, die in Licht und Ton vom Betrachter bzw. Benützer in Bewegung gesetzt werden können. In anderen Arbeiten wiederum programmiert sie den Computer so, daß er auf individuelle Einflüsse reagiert und geometrische Bildstrukturen erzeugt. Waltraud Cooper ist somit eine der ersten Künstler(innen) in Linz, die sich mit diesem Aspekt auseinandersetzt und den Anspruch einer neuen künstlerischen Bewegung, wie sie die Video-Art vorschlägt, zu erfüllen sucht. In ihren Aktionen will Cooper nicht nur im ästhetisch erlebbaren Bereich bleiben, sondern unternimmt (durchaus damit) kritische Anmerkungen zur Technologieentwicklung. In einer Aktion im Rahmen von „ars electronica“ installierte sie einen Tauschbasar, der in einer „Mini-Form“ den „Gib- und Nimm“-Charakter von elektronischen Geräten verdeutlichen sollte. Aktionen wie sie (auch von Cooper) in dieser Art durchgeführt werden, sind prinzipiell als Anfangsversuche der Verdeutlichung der Informationsgesellschaft zu sehen und bislang nur einem kleinen Publikum inhaltlich zugänglich. Die Entwicklung einer derartigen Tendenz steht nicht mehr nur am Anfang. Der Zugriff zu den neuen Technologien ist noch nicht für jeden möglich, der Umgang mit derartigen Geräten wird erschwert durch die derzeit noch großen Kosten. Immerhin aber zeigt sich am Beispiel dieser Künstlerin, daß die Auseinandersetzung mit den neuen Technologien für die kommende Künstlergeneration unerläßlich ist.

In diesem Zusammenhang muß wohl darauf hingewiesen werden, daß die Video-Kunst bereits 1965 erste Tendenzen aufweist. Es wäre also in dieser Hinsicht ein gewisser Aufholbedarf für Linz (und gerade im Hinblick auf die „ars electronica“) vonnöten. In mancher Hinsicht (allerdings sehr zaghaft) werden Versuche an der Linzer Kunsthochschule unternommen. Abgeklärt ist im derzeitigen Studienbetrieb noch nicht, daß zukunftsprospektive Lehrinhalte Platz greifen müßten. Sicherlich ist die Entwicklung derzeit noch sehr unscharf abgrenzbar, jedoch kurzfristige Versuche müßten unternommen werden, wobei die Zusammenarbeit mit der Wirtschaft interessant und wichtig wäre.

Daß die Aufmerksamkeit für diese Kunstrichtung groß ist, beweisen u. a. diverse Kunstbiennalen (zuletzt 1986 in Venedig) und Museen, die bereits seit längerem begonnen haben, solche Kunstmöglichkeiten und Formen zu präsentieren und zu sammeln.

Sepp Auer gehört eigentlich mit Erwin Reiter zu jener Generation, die einen bestimmenden Stellenwert in der österreichischen Plastikszene einnimmt und deren Angehörige schon einige Aspekte ihres Gestaltungsvermögens durchlaufen haben. Dieser Plastiker tritt erstmals 1965 als Gildenmeister der Innviertler Künstlergilde in Erscheinung. Zu diesem Zeitpunkt macht er noch Stahlplastiken kleineren Formats. Zehn Jahre später zeigt ihn Peter Baum in der Ausstellung „Oberösterreichs Avantgarde“ in der Neuen Galerie der Stadt Linz. Dann aber wird es ein wenig stiller um diesen Künstler, der, in der Nähe von Braunau beheimatet, in Wien bei Wander Bertoni heute Lehrbeauftragter ist. Still insofern, als er kaum in Oberösterreich in Erscheinung tritt und „scheinbar“ sehr zurückhaltend arbeitet. Für mich ist dieser Künstler erst in den achtziger Jahren wieder präsent, und dies vor allem durch den für ihn auch neuen und veränderten Weg. Es sind jetzt Betonplastiken, die er gestaltet, womit er einen für mich besonderen Weg in der Tradition des Gestaltens einschlägt. Relikte der Konsumwelt als romantische Bezüge zur Gesellschaft. Die Betonplastiken sind Teile von „Stützmauern“ zuweilen, sind tote Bestandteile einer aggressiven Zivilisationsbewegung. Das Faszinierende an diesen Werken ist ihre provisorische Anschauung von Körper und Raum. Sie lassen Fertigpro-

duktion erahnen, lassen erkennen, wie es ist, wenn Architektur zerstört wird und zufällig das Überbleibsel davon eine plastische Idee ist. Winkelstufen, abgebröckelt. So als hätte der Künstler den Weg zu einer Baustelle gewagt und von dieser Fundstücke mitgenommen, die er zu Objekten erklärt. Tatsächlich jedoch werden diese Betonbruchstücke, aus denen zuweilen auch stahlträgerartige Eisenstücke ragen, zu „Zeitzeichen“ besonderer Art. Aber das war auch wiederum nur ein Aspekt seiner heutigen Formvorstellung. Ein Schritt weiter ab Beginn der achtziger Jahre waren genauso die in Beton gestalteten Totenköpfe. Diese, in der Zeichnung bereits ausgereift dargestellt, sind aus heutiger Sicht tatsächlich Anmerkungen zur Bewußtseinshaltung Künstler-Gesellschaft. Einmal daß sie natürlich sehr spezifisch den „Tod“ de-maskieren und ihn dem Betrachter spiegelartig vorführen. Mehr noch: die scheinbare Zufälligkeit, mit der die Totenköpfe gestaltet werden (weil man ja Beton wohl nicht mit der Hand von weich auf hart formen kann), sind die Vergegenständlichung des Melancholischen in der Kunst. Neben Arnulf Rainer sowie anderen Künstlern wie Herbert Falken u. a. vertritt Auer allerdings eine besondere Ebene von Kunst, wie sie seit der Jahrhundertwende in Österreich fast die Regel ist. Der Hang zur Melancholie und die Auseinandersetzung mit dem Tod; bewußt oder unbewußt. Wie sehr auch die Zufälligkeit dem Original des Todes entspricht, zeigt sich dann, wenn diese Totenköpfe mit Bildern des Computerröntgens verglichen werden. Die zufällige Ähnlichkeit mit dem Tod. Die dann aber nicht zufällige Äußerung zur Situation im Angesicht des Todes, mit dem Tod. Es ermöglichen die Totenköpfe von Sepp Auer viele inhaltliche wie auch formale Zugänge. Die Köpfe verändern sich ständig, verändern den Betrachter und werden dabei auf das äußerste suggestiv. Es sind dies keine expressiven Plastiken, keine aufwühlenden als Aggressionsanlaß, sondern warm und kühl gleichzeitig in ihrer Mitteilungsform. So sehr ich nun Lust hätte, sie mit Arbeiten von Brehm zu vergleichen, so sehr entziehen sie sich in ihrem Formanspruch, aber auch in ihrem Anlaß der Interpretation, denn Auer selber ist weder ein expressiver Mensch noch will er wild oder aus dem Bauch heraus gestalten. Es ist nicht nachzuvollziehen, daß Auer in diesen Plastiken autobiographisch wird. Unbewußt, das ist möglich. Insgesamt aber schafft er eine sehr eigenartige (eigentümliche) Beziehung zu sich und den Totenköpfen, zu sich und der Umwelt, zu sich und zur Kunst insgesamt. Nicht hervortretend, eher zurückhaltend und abwartend, ja. Dazwischen entstehen nach wie vor noch die Betonplastiken, aber auch konstruktive Gebrauchsgegenstände. Diese fungieren offensichtlich als Kontrolle dem Unkontrollierten gegenüber.

3.2.3.

Übergreifende Tendenzen von Objektgestaltung und Gestaltung im öffentlichen Raum

Wie bereits die Arbeit von Waltraud Cooper anzeigt, geht es dem Künstler heute um eine umfassendere Auseinandersetzung mit den Materialien der Kunst. Genauso geht es ihm um ein interdisziplinäres Erfassen der Gestaltungsvorstellung. Das heißt nichts anderes, als daß (vor allem) junge (und jüngere) Künstler nicht mehr allein ihre Gestaltungsaufgabe in der Erfüllung einzelner künstlerischer Disziplinen sehen, sondern das Environment Umwelt und Umraum zum Anlaß ihres schöpferischen Prozesses nehmen.

Das Beispiel eines Künstlers sei dazu angeführt: Karl Kaltenbacher. Er gehört zwar nicht zu den herausragenden Erscheinungen derzeit, gibt aber ein Beispiel von multimedialem künstlerischem „Suchen“ ab. Sei es, daß er (von der Plastik herkommend), auch Schmuck gestaltet, oder aber genauso Bilder malt und Installationen inszeniert und damit ein bestimmtes Umfeld künstlerisch verändert. So wie Kaltenbacher sind das Designer-Duo Altmüller-Bogner, von der Plastik (Metall) kommend und als Abgänger der Meisterklasse Metall (H. Gsöllpointner), in den verschiedensten Disziplinen tätig. Es kann dazu nicht ganz klar abgegrenzt sein, was jetzt so etwas wie eine „gewählte hohe Kunst“ ist. Es geht ihnen um Gestaltung, im besonderen über das Allgemeine. Waren sie in ihren Studienzeiten noch durchaus im Betrieb des Lernens involviert, so verstehen sie sich heute als – im umfassenden gesehen – Designer besonderer Art. Sie machen „Happy-Design“ und eröffnen sich damit eine längst verschollene und überlagerte Lücke. Design soll Spaß machen, soll neu veranschaulichen und Inhalte anders in Bewegung bringen. Was als Kitsch gilt, kann als Kunst gelten – es kommt darauf an, wie Kitsch eingesetzt, in Bewegung gebracht, zum Publikum transportiert wird. Vorgeführt wird dies am Beispiel des plastischen Gestaltens, wie im Bildhaften, wie im – und das ist für diese Künstlerpaarung neu – Gestalten von Festen im offenen Raum. Es fällt sicherlich schwer, diese Künstler – genauso wie Waltraud Cooper oder Kaltenbacher – als Plastiker einzustufen – ihr Arbeitsweg nimmt jedoch vom Plastischen seinen Ausgang. Und dieser Umstand läßt sie von daher aus interpretieren, so sehr die Arbeit heute ganz anders im Endprodukt ist, ebenso in der Umsetzung. Vor allem aber daß ihre z. B. Brillengestaltungen eher einer Auseinandersetzung mit dem Design als Industrieprodukt gleichkommen. Speziell jedoch sind die „schönen Ausblicke“, die sich monumental vor den Augen als Monstergebilde aufbauen, tatsächlich Plastiken. Wenn Altmüller-Bogner „Feste“ gestalten, dann wird ein künstlerischer Aspekt verdeutlicht, der in der Renaissance die Regel war. Und die Auflösung geben sie spätestens dann, wenn ein Fest unter dem Titel „Abendmahl“ initiiert wird. Das Abendmahl von Leonardo wird einem dazu sogleich einfallen müssen. Wenn man weiß, daß Leonardo und seine Zeitgenossen ebenfalls als Künstler für die Gestaltung von Festen verantwortlich waren, dann weiß man schon, von woher der Ideenanlaß kommt. Daher muß man sagen, daß Altmüller-Bogner als Künstler „reagieren“ und arbeiten. Angesprochen ist die Kunst (namentlich das plastische Gestalten) am Beginn als grenzübergreifend. Vor allem ist festzuhalten, daß sie mit ihren Anmerkungen zum Thema des „Lederhosen-Denkens“ sogar in den Bereich der „Kunst am Bau“ eingreifen und diesen Aspekt problematisieren. Was zeigen sie: es sind Plastikzwerge, Plastikblumen, der beherzte Freier vom Land, die Madonna mit lichtblinkendem Herz und dergleichen mehr. Dies auf witzige Art arrangiert ergibt die ironische Anmerkung. Ihre Kunst ist in einem Gesamtzusammenhang zu sehen. Es wäre nicht immer von Vorteil, würde man beispielsweise ihre Plastikspringbrunnen als Einzelstücke sehen (wollen).

Stilistisch könnten sie in der Pop-art Platz finden, genauso aber als Gestalter von neuem „Kunst-Design“, das nicht unbedingt gebrauchsfähig ist. Sie geben (für mein Dafürhalten) ein Beispiel ab, das im Nachklang des Forum Design zu sehen ist.

Betreffend das Gestalten von Gebrauchsgegenständen ist wohl die Meisterklasse von Gsöllpointner und Laurids Ortner besonders hervorgetreten. Hier sind Akzente gesetzt worden, die schon längst überfällig gewesen sind: die künstlerische Auseinandersetzung mit neu zu

sehenden Gebrauchsgegenständen. Wohnfreiheit hieß eine Aktion, die durchaus in den Begriff einer erweiterten Objektgestaltung miteinzubeziehen war.

Die Kunsthochschüler der Meisterklasse für Metall und visuelle Gestaltung erinnern in manchem an Marcel Duchamp. Zitate aus der Konsumwelt sollten ebenso wenig fehlen. Insgesamt durfte man den Eindruck haben, daß in diesem Augenblick der Zusammenhang zur internationalen Kunstentwicklung geglückt war.

Aus dieser Situation herausgewachsen (und obwohl schon ein wenig früher angesetzt) ist Norbert Hinterberger. Dieser Künstler, der unter Laurids Ortner Lehrbeauftragter an der Linzer Kunsthochschule ist, ging im wesentlichen einen nicht sehr typischen Weg der neuen Kunst in Linz. Vor allem fehlt (meines Erachtens) bei ihm auf alle Fälle der traditionelle Einstieg in das Künstlerische. Somit signalisiert er als einer der ersten in Linz, der zwar in Wien studiert hat, aber früh als Zeichenlehrer zurückgekommen war, ein von Anfang an postuliertes Aufbrechen von Kultur. Erst im weiteren gelang es den Künstlern um das Kunsthaus der Stadtwerkstatt, sofort auf neue Tendenzen der Kunstproduktion zu reagieren. Hinterberger studierte bis 1976 in Wien an der Akademie der Bildenden Künste. Seine Rückkehr nach Linz bedeutete vorerst, als Kunsterzieher zu arbeiten, weniger die Kunst in den Vordergrund zu stellen. Der Anfang, soweit in der Öffentlichkeit bekannt, zeigt ihn mit Bildern, die „schwarz“ sind. Kleidungsstücke werden auf die Bildfläche gebracht und mit schwarzer Farbe übermalt. Die Haut als Kleidungsstück wird abgenommen und mit Farbe abgedeckt. Der künstlerische Vorgang ist in diesem Stadium nicht unbedingt neu. Es ist zu spüren, daß Hinterberger noch auf der Suche ist. Als er 1979 als Lehrbeauftragter an der Linzer Kunsthochschule seine Tätigkeit aufnimmt, zeichnet sich aber sehr rasch ein Wechsel ab. So entstehen Flugobjekte, geistreich in der Darstellung, reich an Erfindergabe. Flügel, die „Flügel“ bekommen, oder Autos, die Flügel bekommen. Ein Schritt weiter und Hinterdorfer löst sich von der Zeichnung und Malerei. Erste plastische Gestaltungen und Installationen entstehen. Eine Gewölbemaschine in Anlehnung an Marcel Duchamps „Schokoladenreibe“ zum „Großen Glas“ bekommt Flügel – als „Erschaffung des Adam“ mit Blick auf die Malerei von Michelangelo. Einflußreich wird für ihn Joseph Beuys. Danach richten sich auch „Installationen“ im Augsburger Krankenhaus. „Unbekannte Ziele“, so ein Installationstitel mit Sezier-tisch.

Im weiteren versucht er Aspekte der „neuen Malerei“ mit plastischem Gestalten und „Installations“-Möglichkeiten zusammenzubringen und dazu eine Dimensionserweiterung der Kunstdisziplinen übergreifend zu erreichen. Es liegt dies im Trend der Performance; ebenso eine Mischform von Kunst, wobei verschiedenste Aspekte künstlerischer Traditionen mit neuem Tanz und Technologien probiert werden.

Künstler wie Waltraud Cooper, das Designer-Duo Altmüller-Bogner, Karl Kaltenbacher, aber auch Josef Bauer, Gerhard Knogler als Vorgänger, dürften sich in eine Richtung bewegen, die offen zu sein scheint für einen umfassenderen Kunstbegriff. Daher ist es auch nicht ganz richtig, sie in die Reihe des plastischen und Objekt-Gestaltens einzureihen. Stilvielfalt, ein Kennzeichen der neuen Künstlergeneration, wie sie sich in vielem darstellt. Nicht unwesentlicher Anlaß dafür ist die Architekten-gruppe Hausrucker Co., namentlich Laurids Ortner, der innerhalb der Meisterklasse für visuelle Gestaltung ein Motor der freien Gestaltung ist. Seinerseits von der Architektur kommend, beherrscht er in signifikanter Weise den Raum und versteht diesen als Provisorium.

Ich glaube, daß gerade die Künstlergruppe Hausrucker Co. (und dabei ist nicht die Architektengruppe gemeint) zusammen mit dem Forum Design den Start für eine traditionsabgewandte Kunstbetrachtung eingeleitet haben.

Trendwende

4.0.

Neue Aspekte; erster Ausblick

Zeitspuren, Zeitaussagen, Trendwende, die Pluralität von Kunst. Bereits mehrfach angesprochen, haben sich die Forumsveranstaltungen wie Forum Metall, Forum Design und schließlich auch die „ars electronica“ mit neuesten Strömungen der derzeitigen Kunstsituation auseinandergesetzt. Der überregionale Charakter dieser Unternehmungen ist auch darin zu sehen, daß sich vor allem genauso die Bundesrepublik Deutschland in ihrem Kunstleben festigen konnte und in den achtziger Jahren nicht unwesentlich bei der Prioritätsfindung von Kunst – international – beteiligt ist. Der Name Joseph Beuys steht nicht nur stellvertretend für den Aufschwung nach 1945, für die Bedeutung der Gruppe Zero, die ihrerseits noch Einflüsse aus Amerika bezogen hat. Die Architektengruppe Hausrucker Co. hat nach ersten (für die österreichische Kunstlandschaft) aufsehenerregenden Gestaltungen und Aktionen, die sicherlich im Zusammenhang mit dem Wiener Kreis zu sehen waren, ihr Betätigungsfeld in die Bundesrepublik verlegt und vor allem genauso nach Amerika, um sich dort zu orientieren. Das war in den siebziger Jahren. „Beachtet“ wie hierorts allzu „unbeachtet“. Während sie sich einen Namen erarbeiteten, wurde die Linzer Nike als ein wesentliches Signet (ursprünglich für die Kunsthochschule gedacht) errichtet und hat das angezeigt, was für heute (und damals wieder unbeachtet) eine Wende einleitete. Die Nike, auf dem linken Brückenkopfgebäude errichtet, wird zum Zeichen für Kritik, für neue Sichtweise, für Abschtütteln der Tradition, wird zum Diskussionsstoff für die Intellektuellen und zeigte das an, was jetzt als Provisorium von Leben und Umraum zu verstehen ist. Ästhetisch klar nachvollziehbar, „erstrahlte“ sie gegen das Sonnenlicht und manchem wurde euphorisch zumute. Auch in der Öffentlichkeit hat sie die Gemüter erstmals wieder kräftig „aufregen“ können; was ja bei der Kunst nicht so häufig vorkommt, wenn es sich vordringlich um ein „ästhetisches“ Objekt handelt. Und das ist schon etwas. Vielleicht sogar sehr viel. Gewollt oder ungewollt, mußte sich manch „erbaulicher“ Kunstinteressierter für etwas interessieren, das sein „Dunstbild“ ins Wanken geraten ließ. Wie das so ist in einer „auch in Linz“ etwas schnelllebigen Zeit, ist der Rauch darüber schnell verstrichen und einem anderen gewichen. Das täte so lange nichts zur Sache, als es weiterhin Künstlern gelingen kann, dort anzuschließen, was sich als Anspruch (Signet) angekündigt hat bzw. haben könnte. Die Plastikhüllen, die Hausrucker Co. als ernsthafte kreative Anlässe zur Diskussion stellten, ihre Beiträge zu einer neuen Architektur bzw. Umraumgestaltung unter einer Plastikfolie (oder unter Wasser als Schauobjekt im Frankfurter Architekturmuseum als signifi-

kantes Beispiel zu sehen), worin separate und unter Denkmalaspekt geschützte Räumlichkeit und Natur eingefangen wurde, waren (und sind) nicht allein futuristische Angebote, den regionalen Raum erneut zu verstehen. Sie haben bewußt Akzente gesetzt, sich mit einer Plastikwelt auseinanderzusetzen. Sehr früh entstanden daher Anmerkungen zur Ökoszene (aus heutiger Sicht). Ihre Architekturen sind Provisorien. Laurids Ortner spricht davon, daß wir ständig Reisende sind. Das heißt, daß wir uns eigentlich ständig in einem Jumbo-Jet befinden und also unsere Umwelt aus der Perspektive der Innenräumlichkeit eines schnell verfügbaren und veränderbaren Umfeldes „empfinden“. Sein Vorschlag: Provisorien zur Distanz und zur Kritik herzustellen. Es muß möglich sein, daß wir im Sinn der Informationsflut rasch den Umraum wechseln, uns ständig verändern können und dem Leistungsprinzip entsprechend einstellen müssen.

Das Ergebnis davon ist ein mobiler Umraum, ein dennoch individueller und gerade daher individueller, der bewohnbar ist, Kunst ist, ständig variiert werden kann und entsprechend benützt wird. Eine Kunst also, die nicht existent im Herkömmlichen, sehr wohl das Sinnliche befriedigen könnte und auch auswechselbar wie der Mensch ist.

Kühne (und für den regionalen Raum allzu kühne) Gedanken wurden manchmal mißverstanden im Konkurrenzkampf der Künstler auf regionaler Ebene. Daher gibt es bis heute kaum ein nennenswertes Gebäude dieser Architektengruppe. Es blieb bei spielerischen Planungen, die zwischendurch die Köpfe bewegten. Zu bemerken war (wohl daher) ein Rückzug von Laurids Ortner, hin zu einem Designen von Gebrauchsgegenständen wie Büromöbel. „Auch“ eine Möglichkeit, sich „regional“ zu betätigen. Darüber hinaus gab es eine bedeutende Ausstellung dieser Gruppe in Berlin zu sehen, wozu ein informativer Katalog gestaltet wurde, der die Hausrucker Co. exemplarisch vorstellt. Ideen über Ideen. Zu sehen ist in ihrem bisherigen Œuvre, daß sie nicht das repräsentieren, was jetzt unter dem Begriff der „Postmoderne“ in der Architektur bekannt wurde. Gezielt verfolgen sie einen Aspekt der „Moderne“ weiter. Ihre ganz besondere Eigenständigkeit liegt im Vorstellen des angesprochenen „Provisoriums“. Und dieser Ansatz zieht sich genauso bis hin zum Unterrichtsfach „visuelle Gestaltung“ an der Kunsthochschule. Immer wieder wird präsent (so scheint mir), wie unkonventionelle Gestaltungsansätze zum Offenlegen der Architektur werden können. Es wird ein „Enthäuten“ der Architektur vorgeführt (will man dazu einen postmodernen Begriff verwenden).

Was sich als Ergebnis der Meisterklasse von Laurids Ortner zeigt, ist nicht der starr behübschende Lehrauftrag zur Kunstvermittlung, sondern wird zum Beweis des ästhetischen Vermögens, des überzeugenden handwerklichen Könnens und nicht des pseudoschöpferischen Empfindens, so sehr manche „Erzeugnisse“ der Studenten dies vermuten lassen. Die Aufgabenstellung von Kunst liegt im Ideengut, das assoziationsreich ist und einer radikalen Abkehr eines eingefahrenen Kunstbegriffs entspricht. Die Fähigkeit, unkonventionell zu arbeiten und trotzdem oder gerade deswegen intellektuell arbeiten zu lassen, steht im Blickfeld. Suchen nach Provisorien, um mit diesen das abzubauen, was einer fortschreitenden Materialüberbewältigung entgegenkommt. Die Lehrmeister sind nicht die Aufgabensteller, sondern der Lehrmeister ist der sich den Dingen stellende Künstler im Spannungsfeld seiner Zeit und nicht umgekehrt. Die Praxis dieser Art von Vorgehensweise wäre nun so zu sehen, daß es durchaus notwendig wird, auch die Kunst selber und den in „ihr schaffenden Künstler“ als Provisorium einer kommenden Informationsgesellschaft zu begreifen.

Kunst an der Kreuzung

Mit der Ausstellung „Wohnfreiheit“ in der Galerie Hofstöckl und ein Jahr später mit der bemerkenswerten Schau „Wechselstrom“ in den Ruinenanlagen der ehemaligen Spinnerei in Traun, wobei nicht nur Studenten der Linzer Kunsthochschule beteiligt waren, wurden weitere Tendenzen einer Linzer Kunst (?) aufgezeigt. Das heißt, daß am Beginn der achtziger Jahre zwei Lehrer sich sehr vehement am „Zeitgeist“ beteiligten (und beteiligten), namentlich Helmuth Gsöllpointner und Laurids Ortner. Gerade in der Meisterklasse Metall ist man einem „Zwischenton“ im Spannungsfeld freie Kunst und „Design“ ganz besonders aufgeschlossen. Die dabei entstehenden Objekte, Gestaltungen und Bildarbeiten haben bis jetzt einen internationalen Zuschnitt. Einschränkung muß jedoch festgestellt sein, daß es sich dabei vielfach tatsächlich um Studenten-Arbeiten handelt, die einem besonderen Auswertungsverfahren unterzogen werden müssen. „Wechselstrom“ aber war doch ein sehr eigenständiger Beginn, um die Szene in Linz zu beleben. Was gab es dort zu sehen: Ein Schachbrett aus Glas mit Steinhäufen. Hausrucker Co. stellten einen „Bug“ eine „Schräge-Fläche“ in einen romantisierten Abbruchraum; Leo Schatzl baute eine „Kinofassade“; Franz Blaas und Georg Ritter „installierten sich“ im alten Turbinenraum der Spinnerei: sie veränderten und erneuerten das baufällige Turbinengebäude durch Ausgraben und Neuordnen zu einem sinngemäßen Spinnengeflecht; Wolfgang Hofmann stellt einen aus modrigem Holz gestalteten Tisch in einen Raum, ins Licht. Und vieles mehr. Helmuth Gsöllpointner schrieb im Vorwort zu einem Meisterklassen-internen Katalog sinngemäß, daß es einen Trend zum Irrationalen gäbe. Auch er spricht dazu das an, was von Laurids Ortner „angetippt“ wird, nämlich, daß wir eine Gleichzeitigkeit von Handlungen „durchleben“, was ein Provisorium von (auch) Metaphern hervorruft.

„Der Mann geht ins Badezimmer und beginnt sich für die Rasur einzuseifen während er auf die Waage steigt. Mit eingeseiftem Gesicht geht er in die Küche, um Teewasser auf den Schnellkocher zu stellen und den Teebeutel in die Tasse zu geben. Nachdem er im Bad fertig ist, trinkt er den Tee, gibt die Tasse zu dem übrigen Geschirr in die Abwäsche und verläßt die Wohnung.“ Und aus diesem wohl (scheinbar) banalen Tun heraus entwickelt sich der heutige Zeitgeist; genauso in Linz. In einem Beitrag zum Buch „Design ist unsichtbar“ läßt Laurids Ortner den Chandler-Detektiv Philip Marlowe auftreten, eine Kultfigur nicht nur des modernen Kriminalromans, sondern eine Figur, wie wir sie in unserem täglichen Leben kennen. So komplex die Ansätze sich anlassen und so banal sie im ersten Moment in Erscheinung treten, so tiefgreifend werden Gestaltungen formulierbar. Und das prägt im wesentlichen den Aspekt der neuen Kunst der achtziger Jahre (auch) in Linz. Die Aspekte, die hier angeschnitten werden, passieren an einem Kreuzungspunkt und eröffnen nicht einer spezifischen Kunstrichtung neue Tore. Kunst: durchaus; Ideen-haufen allemal.

Cross-Cultur: die Querverbindung zur Stadtwerkstatt

Während zumindest prozeßhaft die Inhalte der Kunsthochschule heute bereits formulierbar und abschätzbar sind (für Linz), hat sich währenddessen eine offene Künstlergruppierung in der Friedhofstraße in Linz-Urfahr ansiedeln können. In wechselnder Besetzung (ähnlich wie

bei Rock-Gruppen, Jazz-Gruppen, losen Künstlergruppierungen) arbeiten dort vielfach sehr extravagante Künstler (und die es sich dazu angelegen sein lassen). Die Örtlichkeit der Friedhofstraße ist dazu bemerkenswert und für die Linzer Kultur wichtig. Es verläuft in diesem Bereich eine im wesentlichen sehr belebte Durchzugsstraße von der Nibelungenbrücke herüberführend. Der Hinsenkampplatz wird zur fiktiven Kreuzung mit entsprechenden Ausgängen. Allerdings genauso inhaltlich ergibt sich ein „Kunst-Kreuzungspunkt“. Die Diskussionen um die Erhaltung von Alt-Urfahr Ost und die abbruchreifen Gebäude, die längst einem (möglichen) Neubau weichen sollten (ginge es nach bestimmten Vorstellungen), sind der gesellschaftliche, aktivierende Ansatz. Dazu kommt die nicht allzu leise arbeitende Künstlergruppe, die dabei ist, sehr aktiv am öffentlichen Leben teilzunehmen und dadurch Akzente setzt, die ein neues Kunstverständnis herausfordern. Die dortigen Künstler suchen im überfälligen Material der Konsumgesellschaft, aber nicht nur in dieser. Das erstaunliche (und für andere Künstler erbauliche), was in diesem Kreuzungsbereich passiert, ist die Überschneidung von Gesellschaft und Kunst und die daraus resultierende neue Sichtweise und Einsicht in diese. Es ist das die erste Initiative unter dem Namen Stadtwerkstatt (am Beginn der achtziger Jahre manifest geworden), die aktuelle Zusammenhänge sucht und findet und das Irrationale mit dem Rationalen verbinden will. Plausible Erklärungen zum Thema Kunst werden (einmal mehr) zur Diskussion gebracht, wobei bereits dieser Vorgang als künstlerisch und zumindest kreativ angesehen werden kann. Eine Fundgrube für „Zeitspuren-Sucher“, allemal. Es ist anzunehmen, daß nur in diesem Bereich eine derartige Entwicklung stattfinden kann. Profitiert haben davon Künstler wie Franz Blaas, Karl-Heinz Klopff, Rainer Zendron, Sabine Bitter oder aber genauso Dietmar Brehm und viele andere, die sich gerne in Distanz halten. Es bleibt sicherlich offen, die meist als Spektakel abgeführten Demonstrationen von „Kunst“ als Kunst zu definieren und zu sehen. Erstaunlich ist genauso, daß es keine Stilpflicht gibt, die von traditionell orientierten Künstlern so sehr in den Vordergrund gerückt wird. Jede Form des Ausdrucks scheint dort möglich zu sein. Wie wichtig die Stadtwerkstatt für die Öffentlichkeit ist, soll offen bleiben und könnte nur partiell als Fragestellung behandelt werden. Es ist eben eine andere Art von „Kunstleben“. Vielleicht, daß man diese Einrichtung als eine „Ausweiche“ zum Lehrbetrieb der Linzer Kunsthochschule verstehen könnte.

Cross-Cultur als Bewegung, die in Berlin-West, London und genauso in New York beschrieben wird, hat auch für Linz einen Denkansatz ausgelöst. Was für diese neue Interpretation von Kunst entscheidend ist (und meines Erachtens auch für die Stadtwerkstatt gelten kann), ist die „radikale Offenheit“. Wolfgang Max Faust schreibt dazu: „Als Gegenstrategie zu (den) sich isolierenden Subkulturformen haben sich im Bereich der Kunstproduktion in den vergangenen Jahren neue Verhaltensweisen entwickelt, die ebenfalls durch Abweichung von gesamtgesellschaftlichen Normen charakterisiert, statt der Isolation der Verkettung die permanente Vermengung von Eigenem und Fremdem suchen. In der amerikanischen Kulturosoziologie wurde hierfür der Begriff ‚Cross-Cultur‘ geprägt. Ursprünglich bezog er sich auf kulturelle Kreuzungen, die sich durch das Zusammentreffen verschiedener Ethnien herausbilden. Doch läßt sich der Begriff auf soziale und kulturelle Phänomene erweitern, die sich im ‚Dazwischen‘ verschiedener Formulierungen und Kontexte ansiedeln. Cross-Cultur widerspricht damit der Ideologie vom großen Einzelnen. Sie ist vor allem ein

Gruppenphänomen, das die Spannung von Differenz und Assimilation sucht.“

Auf der Ebene dieser (und anderer) Interpretationsmöglichkeiten kann es gelingen, die Künstler-Gruppierung um die Stadtwerkstatt als „Cross-Cultur“-elle Entwicklung in Linz einzustufen. Verbindend ist für die Stadtwerkstatt die ständige (und kontroverse) Auseinandersetzung mit der Öffentlichkeit, sei es durch spezifische Aktionen, Ausstellungen, Musikveranstaltungen, kritische Verhaltensweisen, die Konfrontation mit Irrationalem, Privatem und doch auch Zufälligem. Vorgefundenes Material ist gut genug, es wird überarbeitet und zu neuen Aussagewerten geführt. Der Hintergrund ist die Rückbesinnung auf die „Bilder“ und konventionell anmutenden Entwicklungen des Kunstmarktes. Dazu wird sofort auf neue Medien erweitert reagiert – Film, Video, Performance, Mode, Bildende Kunst – der Aspekt des Forschens, des sich in einem kreativen Laboratorium Befindens, scheint naheliegend. Mit der „Cross-Cultur“ werden die Kunstrichtungen der sechziger und siebziger Jahre auf eine offene Ebene verwiesen. Programmatisch (und sieht man von zuweilen weniger gelungenen Aktivitäten ab, die ihre kommerzielle Begründung haben) wird mit der Stadtwerkstatt „eine“ Perspektive von Kunstentwicklung „jetzt“ aufgezeigt. Auch der künstlerische Dilettantismus bekommt unter diesem Bezugsaspekt eine veränderte und durchaus neue Wertigkeit. In ihren Beiträgen, zu denen auch arrivierte Künstler Arbeiten liefern, konnte dies bislang aufgezeigt werden. Beispiel dazu ihre Beteiligung an der „ars electronica“. Die verbindenden Medien werden überschritten. Zudem schaffen sie gleichzeitig (mit Wolfgang Hofmann) zu anderen Künstlergruppierungen eine Art Vernetzung. Aspekte anderer Kulturkreise werden (manchmal etwas ungeschickt) miteinbezogen. Sicherlich scheint manches reduziert auf den Produktionsvorgang allein, ohne Rücksichtnahme auf einen theoretischen Hintergrund. Übrig bleibt jedoch in den meisten Fällen das kreative Ansinnen und Wollen. Und dies wird doch zu einem sehr wesentlichen künstlerischen Begleitumstand.

Keramik

5.0.

Gestalten in Keramik

Es wäre jetzt überflüssig zu bemerken, daß das Gestalten in Ton zum Ältesten an kreativer Leistung gehört, was der Mensch hervorgebracht hat. Schaut man sich die Tonscherben an, die die Archäologen finden, so darf man doch ein Gefühl von „Zeitsicherung“ haben. Auch wenn es nur Teile sind, die zusammengefügt Zeugnis von einer Prozedur ablegen, was wir dann zuweilen Geschichtsschreibung nennen. Allerdings, das Sich-Besinnen auf eine Grundform, nämlich das Gefäß, scheint von einiger Bedeutung zu sein und als Dekor in künstlerische Außenstellung gedrängt. Abgesehen davon, daß das Gefäß als solches

bereits einen inhaltlichen Bezug herausfordert, wurde die Gefäßgestaltung in den letzten Dezennien kräftig als Massenprodukt zurückgedrängt und findet bestenfalls in manchem als besondere Unikatgestaltung Liebhaber.

Was das keramische Gestalten und das Gestalten in Ton so interessant macht, ist dies, daß der Künstler mit den Fingern arbeitet. Für den Keramiker bedeutet es wohl ein besonderes Gefühl, wenn er mit den Händen formt. Dieses Gefühl bedarf keiner näheren Auslegung. Betrachtet man die Entwicklung des keramischen Gestaltens, dann kann gesehen werden, daß es eine nicht unwesentliche Weiterentwicklung in den letzten Jahrzehnten gibt. Und zwar durch das Objektgestalten mit Ton. Es ist dies im Sinn des Suchens nach Querbeziehungen, so daß auch Keramikünstler sich nicht als Gebrauchsgegenständskünstler verstanden wissen wollen. Das keramische Objekt ist der Versuch, ähnlich wie in der Bildhauerei, das Modellhafte auf das eigenständige Kunstwerk zu übertragen. Mischformen ergeben sich dann, wenn über die Gestaltungen die Glasur „fließt“. Die glasierte Keramik findet Verwendung im Bereich der „Kunst am Bau“ oder in freigestalterischen Objekten. Ja sogar in Mischformen zu anderen Materialien ist sie zu finden. Es ist also durchaus die Regel, daß ein Keramikünstler als Bildhauer zu sehen wäre.

Nun scheint aber genauso die Regel zu sein, daß das keramische Gestalten – und dieser Gefahr unterliegen sehr viele Künstler, die vor allem im angewandten Bereich tätig sind – „etwas“ geschmäckerlich wird. Und dies verdeckt manchmal die Sinnhaftigkeit des Gestaltens in Ton. Im Bereich der „Kunst am Bau“ ist bislang vor allem das keramische Relief zur Geltung gekommen, wobei gegenständliche Bezüge in den meisten Fällen zu finden sind, allerdings auch abstrakte und malerische Aspekte (von Malern) aufgegriffen wurden.

Die Trennlinie zwischen allgemein plastischen und keramischen Arbeiten ist derzeit noch sehr fließend, erst in letzterer Zeit gibt es eine keramische Objektkunst, die eine gewisse Eigenständigkeit (in Oberösterreich) aufweist.

5.1.

Beispiele von Keramikünstlern

Daß es in Oberösterreich Keramikünstler gibt, ist erst in den fünfziger und sechziger Jahren erkennbar. Man muß davon ausgehen, daß ab diesem Zeitpunkt wieder eine eigenständige(re) Keramik im Entstehen ist. Kurt Ohnsorg zählt zu den Pionieren, vor allem in der Gefäßkeramik und im weiteren darin, diese als freistehendes Objekt zu definieren. Die Rückbesinnung bei ihm zur Grundform des Gefäßes, aber genauso die durchaus (und vielleicht in der Glasur erkennbare) radikale Weiterentwicklung als Querverbindung zur Objektgestaltung, bringt dieser nun eigenständigen Kunstrichtung einen neuen Stellenwert ein.

Matthäus Fellingner, der vielfach in der Gefäßkeramik arbeitet, hat für das Neue Rathaus ein Relief im Eingangsbereich gestaltet, das sich in Farbe, Form und schließlich auch Inhalt dem Gebäude als „Kunst am Bau“ eingliedert. Er hat sich im wesentlichen auf diesen Aufgabenbereich beschränkt, wenngleich auch kleinformatige Arbeiten, vor allem aber Gefäße und „Plastiken“ entstanden sind. Prinzipiell scheint er eine Verbindung zur flächigen Kunst anzustreben. Bei der Gestaltung im Neuen Linzer Rathaus wird dies offensichtlich, wobei er vor allem mit dem Licht-Schatten-Spiel arbeitet. Dieses Relief scheint im ersten Moment recht unscheinbar, ist aber von einer subtilen Wirkung

gezeichnet und ist geradezu eine sanfte Überhöhung der Innenräumlichkeit. Beim bisherigen Gesamtwerk von Fellingner kann zwar von einer jeweilig eigenständigen Lösung der Aufgabe gesprochen werden, desgleichen aber nicht ausschließlich von einem einzelgängerischen Werk. In manchem wird es sicherlich schwer, ihn vom Gebrauchs-künstler zu trennen. Vor allem aber, daß er bislang sehr gediegen ans Gestalten geht und seine Vorstellungen ausführt.

Ganz anders erscheint dazu Günter Praschak, der in der Nachfolge von Kurt Ohnsorg die Meisterklasse für Keramik an der Linzer Kunstschule (bzw. Kunsthochschule) leitet und somit Akzente für die oberösterreichische Keramik setzt. Auch er beruft sich immer wieder auf die Gefäßkeramik, die er in ihrer Urform verstanden wissen will. Sein Bemühen geht dahin, daß er östliche Akzente der Gefäßkeramik besonders hervorheben will, er kommt daher immer wieder auf eine Grundform, z. B. die Kugelform des Gefäßes zurück. Auch in der Glasur (und hier wird sein Lehrer Kurt Ohnsorg bedeutsam) arbeitet er äußerst nuancenreich und sensibel. Das Spannungsfeld der Gefäßkeramik wird bei ihm dann sichtbar, wenn er mit grobem Tonmaterial arbeitet und eine grobe Form zu schaffen scheint, die sehr feinnervig aussieht, wobei das Material als überwunden gilt. Seine Keramikreliefs sind demgegenüber grob und erinnern an malerische Aspekte (dabei muß berücksichtigt werden, daß die Künstlerin Waltraud Thalhammer-Praschak nicht unwesentlich eingewirkt hat). Praschak selber bleibt aber letztlich immer dem Gefäß als Urform treu und somit ergibt sich eine klare Trennung zwischen gebrauchskünstlerischen Aspekten, der „Kunst am Bau“ und den freien Gefäßgestaltungen.

Seit der Aufnahme der Meisterklasse Keramik in den Lehrbetrieb der Kunstschule ist ein Manifest-Werden der Keramik, vor allem der Gefäßkeramik in Oberösterreich zu sehen. Ein Keramikünstler, der als einer der wichtigsten in Oberösterreich angesehen werden kann, ist der schon angesprochene „Zeichner“ Anton Raidel. Sein Hauptaugenmerk gilt der Objektgestaltung, wenngleich er sich anfänglich mit der Gefäßkeramik beschäftigt hat. Anton Raidel begnügt sich nicht mit dem Material Keramik – meist mit Steinzeug –, sondern hat bereits in seinen anfänglichen Arbeiten Metall in das Keramische eingebracht. So zum Beispiel Gefäßzylinder, die einen Einschluß von Zink oder Blei aufweisen. So einfach sich diese Arbeiten geben, so verblüffend im taktilen Erleben sind sie. Ein sehr eigenständiger Weg dieses Künstlers ergibt sich in den letzten Jahren, wobei er konkreter zum Objektgestalter wird. Das Material Steinzeug bekommt manchmal eine untergeordnete Stellung, vor allem scheint es ihm dazu um das formale Erleben im Spannungsbereich verschiedener Materialien zu gehen. Holz, Metall und Steinzeug werden in verschiedenster Weise dem Formwillen untergeordnet. Der Betrachter bleibt dazu allerdings nicht nur im subjektiven Erleben, eine tiefe Inhaltlichkeit, wie sie sich bei den Zeichnungen ergibt, wird vermittelt.

Ebenso gehört der Bad Ischler und im Raum Gmunden lebende Keramiker Franz Josef Altenburg zu einer jungen Keramikergeneration, die ihre wesentliche Aufgabe in der Weiterentwicklung der Objektgestaltung in Ton sieht. Dabei versucht er meist durchaus auch eher unübliche Themen in diesem Material zu gestalten. Die Auffassung davon kann verschieden sein, immerhin aber scheint der Weg ein für ihn wichtiger zu sein. Beispielsweise hat er Pulte aus Ton gemacht – „Lesestunde für einen Einsamen“ – so meine Interpretation.

Sicherlich wären noch einige, vor allem aus der Meisterklasse für Keramik kommende junge Keramiker anzuführen. Doch was in diesem

Bereich noch auffällt, ist, daß sehr viele sich meist der Gebrauchs-keramik verschreiben und daher nicht immer im Blickfeld der Öffentlichkeit stehen.

Textil

6.0.

Textiles Gestalten in Linz

Seit Forum Textil 1981 wissen wir es in Linz schon genauer, was unter der Textilkunst (international) zu sehen und verstehen wäre. Ähnlichen Problemen wie die Keramik ausgesetzt, ist auch dies eine wiederentdeckte neue Kunstform, die über den Gebrauchswert hinaus neue Akzente zu vermitteln sucht. Vor allem wenn man die Entwicklung der letzten Jahre in der Kunsthochschule mitverfolgt. Seit der Gründung der „Wiener Gobelin Manufaktur“ 1921 kann von einer österreichischen Entwicklung der Textilkunst gesprochen werden. Nun sollte man auch hier zwischen einer gebrauchsorientierten und einer freien Textilkunst unterscheiden. Die freie Textilkunst verläßt vielfach überkommene Vorstellungen des Webens. Das Webmaterial wird dazu neu eingesetzt.

In Linz war in seinem Einfluß der Textilkünstler Franz Oehner nicht unwichtig. Am Bauhaus geschult, hat er bereits innerhalb der Linzer Kunsthochschule Akzente setzen können. Nicht immer ist ihm der Zuspruch von den „Jungen“ entgegengekommen, der ihm heute erneut eingeräumt wird.

Wie sich immer noch herausstellt, ist man in der Einschätzung noch sehr abgrenzend und sieht im textilen Gestalten eine vielleicht typische auf Frauen bezogene Kunstrichtung. Daß dies nicht sein muß, weiß man ebenfalls spätestens mit der Textilkunst 81 (die von Fritz Riedl organisiert wurde). Der Malerei, der Grafik durchaus verwandt, kann sie heute Entwicklungen aufweisen, die das flächige Gestalten verläßt und genauso für die Objektgestaltung und Installation interessant ist. Der Wandbehang, meist bisher als textiles Genrebild verstanden, erfährt eine sehr eigenständige Erweiterung. Denn es schien wohl nicht anzugehen, daß Textilkünstler nicht ebenso eigene Entwürfe ausführen und gestalten. Oder aber, daß – wie im Fall von Fritz Riedl – Maler zum Webstuhl überwechseln. Fritz Riedl gestaltet in dem Sinn dann nach eigenen Entwürfen und schafft „Kunststücke“, die entgegen dem Pastosen des Ölmalens zu sehen sind und eine warme Transparenz ausstrahlen. Fritz Riedl ist ein Künstler, der das Malerische direkt auf das Textile hin konzipiert – einer der wenigen.

Eine junge Künstlerin, die sich (wie) nebenbei genauso mit der Plastik beschäftigt und ausgezeichnet textiles Verständnis mit zufällig gefundenen plastischen Objekten in Beziehung bringen kann, ist Marga Persson. Während die Bildthemen von Riedl meist vegetativen Charakter haben und in ihrem farbkompositorischen Wert überwiegen, sucht Persson einen direkteren Bezug zum Material und den Verarbeitungs-

möglichkeiten. Ihre bislang bevorzugten Farben sind Rot und Blau in eigentümlich spannungsreichen Nuancen. Zu sehen sind dann abstrakt-spontane Bildwelten. Ihre Wandbehänge, sofern man sie weiter als solche bezeichnen soll, schließen in manchem an die neue Malerei an. In anderem wiederum wird man auf Ergebnisse der „Spurensuche“ verwiesen.

Edda Seidl-Reiter ihrerseits sieht die Textilkunst schon ganz anders und im Bereich der sehr freien Objektgestaltung. Ihr Beitrag zur „Textilkunst 81“ war ein Behang des rechten Brückenkopfgebäudes. Im großmaschigen Webmuster wurde ein Fassadenteil eingehüllt. Noch weiter geht man derzeit in der Meisterklasse für textiles Gestalten. Es wird der Stoff auch in Verbindung mit anderen Materialien und Beziehung gesehen. Vor allem auch in einer durchaus extravaganten Modegestaltung findet die Textilkunst einen Aspekt, der im Wechselspiel zu neuen Gestaltungsmöglichkeiten und Vorstellungen steht.

Als textile Objekte, aber übergreifend in Bereiche des plastischen Gestaltens, können die Raumobjekte von Walter Gschwandtner aufgefaßt werden. Die Objekte – eines davon ist im Neuen Rathaus in einem Architektureck angebracht – sind aus Leder oder Textilmaterialien, die zu organischen Formen gebündelt und geknotet werden. Die Interpretierbarkeit dazu ist vielfältig, aber nicht wegweisend. Einerseits ist man zwar überrascht über die Konsequenz, mit der Gschwandtner seine Formen wandelt und verwandelt. Andererseits ist die Inhaltlichkeit so offen, daß der Betrachter zu Spekulationen verleitet wird. Walter Gschwandtner steht mit seiner Arbeit am Beginn und scheint noch nicht gefestigt. Denn trotz der Kontinuität, die dieser Künstler vorgibt, und so verschieden die Gestaltungen einen Formwillen verdeutlichen, so sehr wird man verleitet (zu Recht vielleicht), daß Anlehnungen zu anderen Künstlern vorhanden sind. Bezeichnend reiht sich das Objekt in das neue Rathaus in Linz ein. Es belebt förmlich im spinnenartigen „Verschnürtsein“ stille Punkte (um nicht zu sagen: tote Punkte) der Architektur. Überblickt man die Ausstellungen, wie sie bislang von ihm zu sehen waren (u. a. in der Galerie MAERZ in Linz), kommt ein „durchaus“ archetypisches Anliegen dieses Künstlers durch. Der Anlaß als solcher mag in der Formgebung nicht neu sein. So gibt es Arbeiten von Adolf Frohner, von Rudolf Hoflehner u. a., die ein ähnliches Anliegen aufzuzäumen scheinen, wenngleich mit entsprechend nicht nur inhaltlichem, sondern auch intellektuellem Hintergrund. Die namenlose organische Kreatur, bei Gschwandtner auf Form reduziert, hat etwas Einnehmendes, löst „Sinnspiele“ aus. Also die Kreatur, wie sie verschnürt wird, wie sie gequält wird, wie sie in einem Raum gefangen gehalten wird, ist eine inhaltliche Spekulation, die der Künstler ablehnt, und in seinem Sinn auch nicht richtig sein mag. Dennoch tut sich für den Betrachter im Gesamtkonzept mit der Architektur ein Zitat auf, das die Architektur selber bestimmt. Somit scheint (mir) die Arbeit Richtigkeit zu haben. Bestärkt wird dieses „Zeichengefühl“, wenn man im Gangbereich des Rathauses geht (das ja noch neu und „ungebraucht“ ist) und einen diese Plastik, dieses Gebilde, rücklings „anfällt“. Vielleicht. Das soll keine spaßhafte Anmerkung sein. Eine andere Blickrichtung gab jedoch die Installation (mit Wilhelm Schwind), die auf Schloß Parz bei Grieskirchen (Parz-Kontakte 86) gesehen werden konnte. Zwar war auch hier die Beziehung des Kreatürlichen mit dem Raum beherrschend, doch im wesentlichen abgeschwächt. In Parz sind die Plastiken (üblicherweise) im Raum schwebend angeordnet worden. Der schwere Raum, in dem schwebende Objekte eingebunden werden, kann Inhaltlichkeit überhöhen. Die Knotenpunkte, die durch die

Verschnürung erzeugt werden, können durchaus als Koordinaten eines Weltsystems gelten. Das System, die Struktur des Künstlers, könnte somit einsichtig werden. Die Frage erhebt sich aber, ob dies der Künstler tatsächlich wollte. Denn was auch bei dieser Präsentation fehlte, war die Konkretisierung. Die Objekte sind nicht auf das Symbol reduzierbar und daher zusätzlich schwer in ihrer außerformalen Inhaltlichkeit faßbar. Und das ist das Problem in der Objektbeschreibung. Zuweilen darf der Eindruck entstehen, daß die Inhalte von einer grobschlachtigen Natur sind. Der Künstler geht in manchen Arbeiten nicht so sensibel um, als daß von zarten Gefühlsbindungen gesprochen werden könnte. Die Plastiken lassen sich zwar „gut“ angreifen, aber gleichzeitig kann sich eine radikale Gefühlsabkehr einstellen. Das wäre ein interessanter Aspekt. Doch tritt dann eine „Augenermüdung“ ein. In der Auseinandersetzung mit der neuen Plastik (die vergleichbar mit den „jungen Wilden“ ist), wird sich wohl noch manch neue formale Lösung in der Arbeit einstellen müssen. Die vorgegebene Vitalität muß ihre Ausweitung im Kunstwillen zur Zeit erleben lassen, dann kann die offensichtlich angestrebte Gleichwertigkeit unterbrochen werden und zu einem veränderbaren Schauerlebnis führen.

Namen

7.0.

Beispiele ohne Zuordnung

Traditionell und doch wieder nicht. Einige Künstler lassen sich in Oberösterreich nicht so recht einordnen, lassen nicht so recht die Trends an sich ausprobieren. Drei Beispiele sollen dazu angeführt sein. Erst einmal der Maler Ernst Balluf. Apostrophiert wird er als Maler des Mühlviertels. Einzigartig scheint im ersten Augenblick seine technische Bewältigung und der Einfallsausdruck der Bilder zu sein. Sie sind in der Themenbewältigung sehr sparsam angelegt, das Gebrauchsgrafische scheint zu überwiegen. Seine Bilder sind in Linz und nicht nur hier in diversen Auslagen als Aushängeschild zu sehen. Der künstlerische Weg zwischen glatt und doch hohem Anspruch ist schmal. Ist das Kunst oder doch noch nicht? Eine wahrscheinlich vorschnelle Beurteilung. Die Bilder finden Gefallen. Die Käuferschicht ist unterschiedlich. Kunst als Geschmacksfrage. Auch das wird manchmal zum Diskussionsstoff und möglicherweise gerade bei den Bildern von Balluf. Aber, und das muß doch ausgesprochen sein: Wie geschmackvoll sind sie wirklich? Die Bilder kommen mit einigen Grundfarben aus. Und obwohl Balluf vorzeigt, daß er mit manchmal gewaltigen Pinseln umzugehen versteht, entstehen diese eigentümlichen, sehr genauen, verfließenden Landschaften, die nicht unbedingt die Charakteristik der Landschaft aufzeigen, wohl aber in ihrer Bestimmtheit überzeugen können. Die Sparsamkeit in seiner Arbeit drückt sich dann vor allem aus, wenn die Landschaft nicht als solche aufgezeigt und dargestellt wird, sondern verschwommen zu einem Konzentrationspunkt reduziert ist. Das Wichtigste wird dann vielleicht nur ein Stein, ein Baum (oder Gruppe), ein Dach (kein ganzes Haus). Diese „Dinge“ in den Mittelpunkt gesetzt, vielleicht noch eine charakteristische rote Linie oder ein Punkt zart aufgetragen, so als Höhung, sind geschmackvoll – ja! Und doch sind sie ganz eigene Zeichen (und Sprache). Der Mensch in dieser Landschaft fehlt. Überhaupt ist alles sehr karg – wie das Mühlviertel? Eines kann Balluf nicht vorgeworfen werden: daß er abmalt. Die Bilder sind eine Erfindung, eine gekonnt grafische Lösung. Und was mehr? Ich glaube,

daß man Balluf ganz anders beikommen sollte, nämlich als notwendiges kleines Künstlerrädchen, das sich von Ismen nicht abschrecken läßt und dennoch das „Andere“ akzeptiert, als wäre es fast schon das eigene. Und da wird etwas durchsichtig, was anderen Künstlern fehlt: Die kritische Toleranz. In einem Kunstbetrieb, wie es der Linzer vorgibt zu sein, sind derartige Persönlichkeiten äußerst rar.

Ernst Balluf kommt von der Grafik, hat nach dem Krieg vielfach als Illustrator gearbeitet und der bissige Witz, der in den spontanen Karikaturen hervorkriecht, ist für mich das Stärkste, das er als Künstler anbieten kann. Hier ist er eigentlich ganz Balluf.

Nicht weniger bissig, vor allem aber hintergründiger, ist der Maler Ludwig Schwarzer. Er malt penibel, ja fast schon surreal Zeitkritik. Seine Puppen sind Menschen, die als Gliederpuppen verkommen sind. Denn die Menschen hängen an ihren Schnürsenkeln. Phantastisch traurig hängen die Leute in die Bildfläche herein und haben das Traurige in den Augen. Ludwig Schwarzer wurde in Wien geboren und ist 1945 nach Linz gekommen. Was er am Anfang gemalt hat, ist (mir) nicht bekannt. Was er jedoch neben diesen menschgewordenen Gliederpuppen nach Linz gebracht hat, ist die „Vision (der) in Verwitterung übergehenden Puppe“ (Kraft). Zudem sind es Bruchstücke der Vergangenheit, die er mitgebracht hat. Mann und Frau als Schießscheibe? Im Wiener Prater hat man sie endgültig zerschossen. Der Prater ist tot, heute, es lebe die Gaudi als Vision. Die Dame liegt in der „Hollywood-Couch“, barbusig lecker, mit Strümpfen an den Beinen. Kein Horizont. Die Traurigkeit ist unendlich. Auch Herr Biedermann mit Frau und Kind wird vom feinen Pinsel des Künstlers nicht verschont. Das Interieur ist phantastisch. Phantastisch entrückt sind die Visionen dieses Künstlers. Darüber wird die Welt zum Gaukelspiel. Die fahrenden Scharlatane der Jahrmärkte, entrückt in die Melancholie der Zeit. Es ist nicht die Darstellungsweise allein, die verblüfft. Es sind die Zusammenfügungen der Gegenstände, die einem das kalte Herzklopfen bereiten. Es ist die verdrehte Teilnahmslosigkeit, die den klitzekleinen kalten Schauer auf der Rückenhaut durchkreuzt, wenn man die Bilder genauer anschaut und sie nicht als bloßes malerisches Können versteht. Was uns wahrscheinlich bleibt in diesem Leben, ist ein Bild wie dieses: Im Hintergrund eine morbide Mauer, davor der Mond, darunter eine flache Distel und schon fast im Mittelpunkt ein aufgehängter zerbrochener Spiegel, der eine Kinderbüste zeigt – sofern es eine Kinderbüste ist. So schaut die Welt des Ludwig Schwarzer aus.

Expressiv böse zeichnet Wolfgang Zöhrer. Er hat sich als Zeichenlehrer in das „tiefe“ Mühlviertel zurückgezogen und läßt die Geister trompeten und auf Kettenrädern tanzen. Er verwandelt die wilden „Viecher“ zu kleinen Lemuren, die mitten in unserer Welt ihr kurioses Unwesen treiben. Wenn schon verwandelt, dann todsicher. Und wie sehr sind wir es selber, die „betrunken“ durch die Gassen torkeln, den Schauer im Genick und das Schreihalsige auf den Lippen, bis wir uns zu reitenden Badewannentieren verwandelt haben. Auch plastisch arbeitet Zöhrer, der sich nicht scheut, die kuriosesten Geburten zu gebären, sei es in Keramik oder Metall als überdeutliche Anmerkungen zur Lage. Verschoben sind sie ja, die Tierlein. Aber wie so zwischendurch wird wohl auch der Mensch selbst entthront und in die Wurzelwelt verschlagen. Man kann schon seinen Spaß an sich selber haben, hat man den nötigen Ernst dazu, und das sollen wohl die „Schwarz-Weiß“-Tiere aufzeigen, die wir in manchem selber sind. Wolfgang Zöhrer bietet sicherlich keine Lösungen über seine Kunst an, es sind aber Anmerkungen mit bißkräftigen „Zähnchen“.

Ein Künstler, der in seiner Formensprache einen überregionalen Stellenwert einnimmt, allerdings als Japaner einem ganz anderen Kulturkreis zuzuordnen wäre, ist der Japaner Osamu Nakajima. Dieser Steinbildhauer lebt in Mauthausen und hat über das von Hannes Haslecker veranstaltete Bildhauersymposium Mauthausen den Kulturtransfer Ost-West unternommen. Für das neue Linzer Rathaus ist ein vergleichsweise einfacher und mit der Architektur korrespondierender Brunnen aus Granit entstanden, der sich auf eine quadratische Grundfläche reduzieren läßt. Einfachheit, das spricht für japanische Kunstauffassung. Es ist dies zwar nicht grundsätzlich zu verallgemeinern, doch von der Geisteshaltung her naheliegend. Die Tradition der künstlerischen Aussage Japans ist ausgeprägt und verpflichtend. Es ist eine Zeichensprache entstanden, die eine nationale Sonderstellung einnehmen mag. Es ergeben sich für westliche Augen signifikante Aussagen, die bisher für einen erweiterbaren Kunstbegriff nicht unbedeutend waren. Das liegt an der Geisteshaltung östlicher Philosophie und transzendenter Versteher. Es ist verständlich, wenn Osamu Nakajima zwar westliche Formensprachen in Stein anstreben mag, letztlich aber das Verständnis und die Intention von Kunst seiner Herkunft nicht verleugnen kann; auch nicht soll. So sagte (bzw. schrieb er): „Bildhauerei ist Aussetzung im Raum – am Stein finde ich mich selbst.“ Aussetzung und sich selbst finden, sind nur scheinbare Gegensätzlichkeiten. Der Künstler muß (soll) sich aussetzen und findet in diesem Prozeß wohl auch zu sich selber. Die Selbstfindung bei Osamu heißt Reduktion auf einfachste Formen. Die manchmal kleinen schwarzen Gestaltungen haben etwas Monolithisches, etwas Mächtiges. Der Stein wird nicht nur behauen, er wird in eine ihm wahrscheinlich ureigenste Form zurückgeführt. Mit einer Leichtigkeit fächert sich der Stein auf. (Sieht man davon ab, daß die Form unter aufwendiger Arbeit entstanden ist.) Die stufenweisen Einschnitte nach innen (wie sie in einer Arbeit in der Neuen Galerie zu sehen sind) geben der Plastik einen sakralen Charakter. Die Reduktion und Einfachheit wurde soweit getrieben, daß die Grundstellung des Plastischen fast schon anonymen Charakter bekommt. Anonym in dem Sinn, als in der Betrachtung dieser neuformulierten Gestaltungen eine Ruhe- und Sinnposition eingenommen werden muß. Die ästhetische Disposition (nicht Gestalt) verbietet das Ornament, die Verhüllung, die Negativform des Abstufens bedeutet das Hinführen zu sich selbst. Der Brunnen vor dem Neuen Rathaus entspricht der Aufforderung zum Verharren. So sehr dieser Brunnen zur Architektur in Beziehung treten mag, so sehr wendet er sich von ihr ab. Der Brunnen wird eigentlich vom baukonzeptionellen Anliegen erdrückt und als Fragment und Zeichen in der Wechselwirkung ausgeschieden. Die derzeitige Gestaltung ist noch unglücklich und tut dem Brunnen nichts Gutes. „Augen“ merklich wird, wie schwierig und problematisch es ist, ein für sich stehendes Kunstwerk, das dieser Brunnen vorstellt, sinnvoll in die vorgegebene Architektur einzubinden.

Kunst und Kirche

8.0 Allgemeines

Einer eigenständigen Art kommt in der Kunst die Darstellung des Gottes- und Christusbildes zu. Genauso betrifft dies die Auftragskunst für die Kirche, wobei sie über Jahrhunderte als wichtigster Auftraggeber aufscheint. Die Kirche hat wichtige kulturelle Positionen eingenommen

und bestimmt. Unterscheiden muß man heute zwischen einer von der Kirche her abgeleiteten Kunst und einer, die aus dem Bedürfnis der Auseinandersetzung mit religiösen Aspekten entstanden ist (und entsteht). Die Kirche und die Auseinandersetzung mit religiösen Aspekten bietet sich in mancherlei Hinsicht geradezu an, zumal sie sich vor allem mit der Liebe (?Eros) und dem Tod beschäftigt. Sicherlich geht es weniger um die dogmatische Interpretation als Heilslehre, die zu Bildsprache wird. Allein in der Auftragskunst müssen zwangsläufig überkommen angelegte kirchliche Inhalte interpretiert und wohl auch ausgeführt werden. Wenngleich die Kirche heute weniger vordergründig ihre kulturpolitische Aufgabe wahrnimmt, so ist sie dennoch immer wieder Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung. Der Reiz, der von der Beschäftigung mit transzendentalen Einsichten ausgeht, liegt jedoch nicht immer im religiösen Empfinden. Ein Trend, neue Entwicklungen in der geistesgeschichtlichen Entwicklung wahrzunehmen, scheint gerade in den letzten Jahren nicht unbedeutend zu sein. Vielfach ist von der Wiederkehr des Mythos die Rede. Und gerade auch die Rückführung bestimmter kreativer Äußerungen auf die Zeichensprache, die wiederum bedingt ist von der Entwicklung durch den Computer. So kann das sogenannte „Unsagbare“ (und noch nicht ausgereifte) komplexer vorgestellt werden, ohne den rationalen Wahrheitsbeweis antreten zu müssen. Was in den letzten Jahren dazu sogar auffällt, ist die Bedeutung der Kirche im aktuellen Geschehen, die zurückgegangen ist. Statt dessen bilden sich verschiedenartige Gruppierungen um kreativaktive Meditationszirkel, die (wohl sektiererisch) in ungesicherten sozialen Schichten wirksam werden und schließlich in mancherlei Hinsicht auf schöpferische Menschen rückwirken. Daß sich die Kirche weniger um die Kunst bemüht, liegt auch darin, daß sie eher seelsorgerischen Aufgaben nachkommt und nach 45 in Österreich nur durch einen Streiter in Sache moderner Kunst gesehen werden kann: das ist Otto Mauer. Die breite Kirchengemeinde, die sich eher im tradierten Kunstverständnis der Gottes- und Christusbilddarstellung ergeht, hat bislang nur sehr unzureichende Beispiele der Gotteshausarchitektur zugelassen –, sieht man von einigen Beispielen ab, die eine Aufmunterung zum Umdenken geben hätten können. Dennoch ist es der Kirche aus einem Unverständnis moderner gestalterischer Ergebnisse nicht ausreichend gelungen, in der bildenden Kunst den Stellenwert einzunehmen, den sie einmal innehatte.

Für Linz und Oberösterreich wurde erstmals 1981 wieder mit der Ausstellung „Christusbild im 20. Jahrhundert“ eine Bestandsaufnahme unternommen und aufgezeigt, was es an geistigen Strömungen in diesem Bereich gegeben hat und was derzeit in einer interessanten Spannkraft zu finden ist. Auch oberösterreichische Künstler wurden in diesen Überblick eingebunden: Alfred Kubin und Aloys Wach. Insgesamt konnte ein breites und vielfältiges Feld abgedeckt werden. Notwendig zu bemerken: manche der Kunstwerke entsprachen einer Sensitivität, die gleichzeitig die Wegmarkierung in der derzeitigen Kunstsituation abgibt. Es ist denkbar, daß derartige künstlerische Ereignisse nicht direkt mit der Kirche in Verbindung zu bringen waren. Es zeichnet sich mit der „Zeichnung“ ein Trend ab, der das Inhaltliche breitgespannt in der Interpretationsmöglichkeit sieht, so daß die Bedeutung pluralistisch werden kann. In diesen Werken ist die Frage nach der Existenz des Menschen gleichbedeutend mit der nach der sinnlichen Erlebnisfähigkeit.

Wie weit ein Umdenken in der Kirche möglich ist, sei nicht angesprochen; was jedoch zu bedenken wäre, ist die seismografische

Funktion der Kunst (zuweilen) und dazu könnte sich die Frage nach der Notwendigkeit eher stellen. Daß die Kunst innerhalb dieser Kreise (auch in ihrer fortschrittlichen Ausprägung) diskutiert wird und die Freiheit dazu debattiert wird, soll ohne wesentlichen Zweifel stehen. Daß jedoch Veränderungen eintreten werden, dürfte eher fraglich sein. Beispiele, wie sie in der Kirche in Enns als Glasfenster zu sehen sind, und in diesem Fall von Markus Prachensky stammen, sind tatsächlich selten.

Ein Künstler, der vieles an Kunst im Kirchenraum in Oberösterreich abdeckt, ist Rudolf Kolbitsch. Von ihm ist zur Information vor einigen Jahren eine Monografie herausgekommen, die ihn in seinem umfassenden Schaffensbereich aufzeigt. Kolbitsch ist als Plastiker wie auch bildnerisch im Bereich der Glasfenstergestaltung tätig. Sein Formenreichtum beginnt mit Einflüssen, wie sie noch von Herbert Dimmel oder Walter Ritter vermittelt wurden. Kolbitsch hat dazu fast gleichzeitig zu konsequent abstrakten Lösungen gefunden und dazu manchmal eher abstrakt dekorative Ausgestaltungen durchführen können. Einen Mittelweg gehen, das steht wohl vordergründig als künstlerisches Anliegen. Er hat handwerkliches Können mit künstlerischer Ausgestaltung und Themenstellung ausgewogen paaren können. Die Einschränkung, die dazu verbleibt, ist, daß er wohl gediegene Möglichkeiten erreicht hat, den Sprung zu kreativen Experimenten (offensichtlich) scheute. Es soll dies die Leistung nicht schmälern oder ihr gar Abbruch tun, wenn angemerkt wird, daß er für die Kunst am Bau im kirchlichen Raum keine überregional herausragenden Zeichen hat setzen können. Bei dem, was unter den gegebenen Voraussetzungen der Kunst für die Kirche (derzeit) getan werden konnte (und kann), darf die gediegene Arbeit dennoch nicht unterschätzt werden. Denn was sich im Augenblick vielleicht als nicht sehr zeitgemäß und aufrührerisch im Kirchenraum darstellt, kann im späteren durchaus als „Rekurs“-Entdeckung wieder wichtig werden. Zudem muß bedacht werden, daß die Inhaltlichkeit, wie sie von der Kirche vorgegeben wird, im breiten Feld ganz andere Stilblüten getrieben hat.

Zur Unbeschreibbarkeit der bildenden Kunst

9.1.

Anschau-Welt ist keine Schreib-Welt

„Über Malerei zu schreiben, ist immer paradox, denn ihre ganze Kunst besteht gerade darin, die Dinge den Wörtern, den Menschen das Wort zu entziehen, um sie nur abzubilden, sichtbar und dadurch unbenennbar zu machen. Die Kraft des Figurativen, die ihm eigene Macht liegt darin, zum Schweigen zu zwingen, den faszinierten, vom Blick der Medusa gebannten Betrachter sprachlos zu machen.“ (*Kofman)
Auch so könnte (und müßte man wohl) Kunst sehen, betrachten und nicht „beschreiben“, was einem „Zerschreiben“ gleichkommt. Dennoch der Versuch sich sprachlich zu „entäußern“ bedeutet den persönlichen Versuch auf eine (den eigenen Augenblick hin bezogenen) Gefühlswert, Anschauwert) intuitive (nicht diskursive Weise) „Anschau-Welt“ hinzuweisen.

Und an anderer Stelle vermerkt die französische Philosophin Sarah Kofman zum Thema „Die Melancholie der Kunst“: „Ein Bild will nichts

aussagen. Wenn das sein Vorhaben wäre, wäre es tatsächlich dem Wort unterlegen und müßte von der Sprache ‚aufgehoben‘ werden, um eine Bedeutung, eine klar mitteilbare Bedeutung zu erhalten. Zwischen der figurativen Ordnung des Bildes und der diskursiven Ordnung der Sprache gibt es einen Spielraum, der durch nichts aufzufüllen ist.“

Wie sollte sich, und wer auch immer, in der derzeitigen Kunstdiskussion und „Kunstverständlichkeit“ darüber äußern wollen, was Kunst sei und zu sein habe. Immer wieder aber wird der Eindruck entstehen müssen, – und dies hängt mit der Auseinandersetzung der gerade aktuellen Kunst zusammen –, daß die Kunst im Diskurs und der Rezeption kaum klar zu definieren sei –, will man sie unabhängig ihrer Strukturbedingtheit ausschließlich dem Willen nach verstehen. Es ist (wohl auch ein gewisses) Verliebt-sein in die Sache, den Kunstgegenstand und Ort, das sich unbescheiden nehmen gegenüber bestimmten Leistungen der Kunst, die zu Einbalsamierungsversuchen Anlaß gaben. Es ist vom Ansatz schon schwierig die Legitimität des Kunsturteils und der Beschreibung dieses Vorgangs zu behaupten.

9.2.

Die Be- und Anschreibbarkeit

Die Zeichensprachlichkeit der Vereinbarung, wie ich sie zu Beginn dieser Arbeit (siehe oben) angeschnitten habe, könnte und sollte eine Erweiterung und Verselbständigung in der „Erzählung“ finden können, die Erzählung jedoch ist in der Krise und die Kunst müßte sich als Information lesbar reduzieren lassen. Das ist aber nicht immer der Fall. Jede Kunst ist demnach nur be- und anschreibbar. Der wissenschaftliche Diskurs, der im Darstellen und Vergleichen von Anschreibversuchen sich erschöpft, kann nie tatsächlich die Kunst als „solche“ fixieren, kann nur in seinem Beweis eine Vereinbarungsdefinition einführen.

9.3.

Attribute von Kunst

Kunst erkennen und sie als solche ausweisen, kann in Wirklichkeit nur jener, der sie als solche „anschaut“. Die Macht liegt im Einzelnen, wie der Künstler der einzelne ist, der Kunst macht. Der Künstler legitimiert für sich die Kunst, der Betrachter schafft sich einen Legitimationsdiskurs und wird so selber zum ?Künstler. Nicht ohne „ehrliche“ Mittlerfunktion kann eine Vertrauen erweckende Fachperson ausgestattet sein. Die Diskurs-Absicherung heißt in einem bestimmten gesellschaftlichen Umfeld zu argumentieren und den Meta-Diskurs einleiten. Von der Vorstellung ausgehend, eine Metasprache in die Kunstdefinition einzuführen, muß davon ausgegangen werden, daß bestimmte Merkmale der Kunst unter „bestimmten“ Vereinbarungsbegriffen gelten. Darauf hingewiesen, scheinen die Attribute zu Tod und Eros ein legitimes Beispiel für die Kunst in Österreich (und nicht nur hier) abgeben zu können. Das „Hinzeigen“ kann in vielen Kunstwerken mit diesen Attributsbestimmungen belegt werden. Im Diskurs kann dies nun als naive Lesart gesehen werden, hilft jedoch über erste „Schwellen“ zur Erreichung des „Zielpunktes“ hinweg. Darüber hinaus kann es aber möglich werden, weitere Attribute von Kunst zu finden, um so darüber dem Erzählwert eines Kunstwerkes näher zu kommen, – und vor allem,

um überhaupt diesen Anspruch für sich (auch intuitiv) erklären zu können. Wie weit die Inszenierung von Kunst für den Betrachter relevant ist, soll dieser selbständig entscheiden können, sofern es ihm möglich ist, Zeichenstrukturen bzw. Erzählstrukturen nachempfinden zu können. Es muß dem Betrachter einsichtig sein, daß Kunst mit Erzählen zu tun hat. Dem Erzählen (auch wenn es nicht narrativ verstanden werden kann) entfremdet, sucht der Betrachter von Kunst nach diskursiven Ordnungen, die er hofft, auf das Kunstwerk anwenden zu können. In einer Zeit, die am Beginn eines informationsorientierten Zeitalters steht, wird die individuelle Anschaubarkeit zur Matrix abstrahiert und wohl für einen „Zwischenton“ der Philosophie gehörsentfremdet. Was möglich scheint, ist das Überziehen einer Haut und der Versuch, die Strategie der „Moderne“ zu verhüllen.

9.4.

Das Bildthema

Welches sind die Bildthemen nun wirklich, wie sie die Liste der Inhalte aufzäumt, – in einem/diesem Künstlerdasein. Welches sind die Befindlichkeiten, die einen Künstler drängen, über ein anständiges Maß an Betulichkeit hinauszugreifen? Was aber drängt einen Menschen in seiner Weise zur Kunst? Es gibt Untersuchungen darüber, was Künstler empfinden: Die Psychologie ist hier sicherlich hilfreich. Wer davon im übrigen ebenso partizipiert, ist jener Personenkreis, der die einmal gefundenen Bildthemen übernimmt und an der „Erzählung“ des Künstlers partizipiert, ohne selber Künstler zu sein, wobei sich für manche Künstler und wohl auch „Interpreten“ die Frage zu stellen scheint, was an der Kunst die Bedeutung und die Augenfälligkeit ist. Die Bildthemen sind nicht allein abhängig vom Umstand des Zielpunktes als reale Ortsbeziehung. Das scheint vor allem in der jüngsten Kunst der 80er Jahre nicht unbedeutend, da Fluchtversuche in das „Pseude-narrative“ unternommen werden, die den Schein der Erzählbarkeit erwecken. Das Bildthema ist also für sich in der Bildsprache unlesbar, auch wenn sie im Bildtitel als lesbar ausgewiesen wurde.

Auswahl der verwendeten Literatur:

Thomas Zacharias: „Blick der Moderne“, 1984, Schnell/Steiner, München. (3)
Michael Langer: „Kunst am Nullpunkt“, 1984, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms. (1) (4)
Francis Ponge: „Einführung in den Kieselstein“, 1926, 1986, S. Fischer, Frankfurt.
Peter Handke: „Die Lehre der Sainte Victoire“, 1980, Suhrkamp, Frankfurt.
Fünfzehn Jahre Künstlerische Ausgestaltung Städtischer Neubauten, Linz 1964.
Achille Bonito Oliva: „Im Labyrinth der Kunst“, 1982, Merve-Verlag, Berlin.
H. G. Haberl/G. Biedermann: „Die barocken Wilden“, 1983, Verlag Droschl, Graz.
Jean-Francois Lyotard: „Das postmoderne Wissen“, 1979/86, Verlag Böhlau, Wien.
Sarah Kofman: „Melancholie der Kunst“, 1985/86, Verlag Böhlau, Wien.

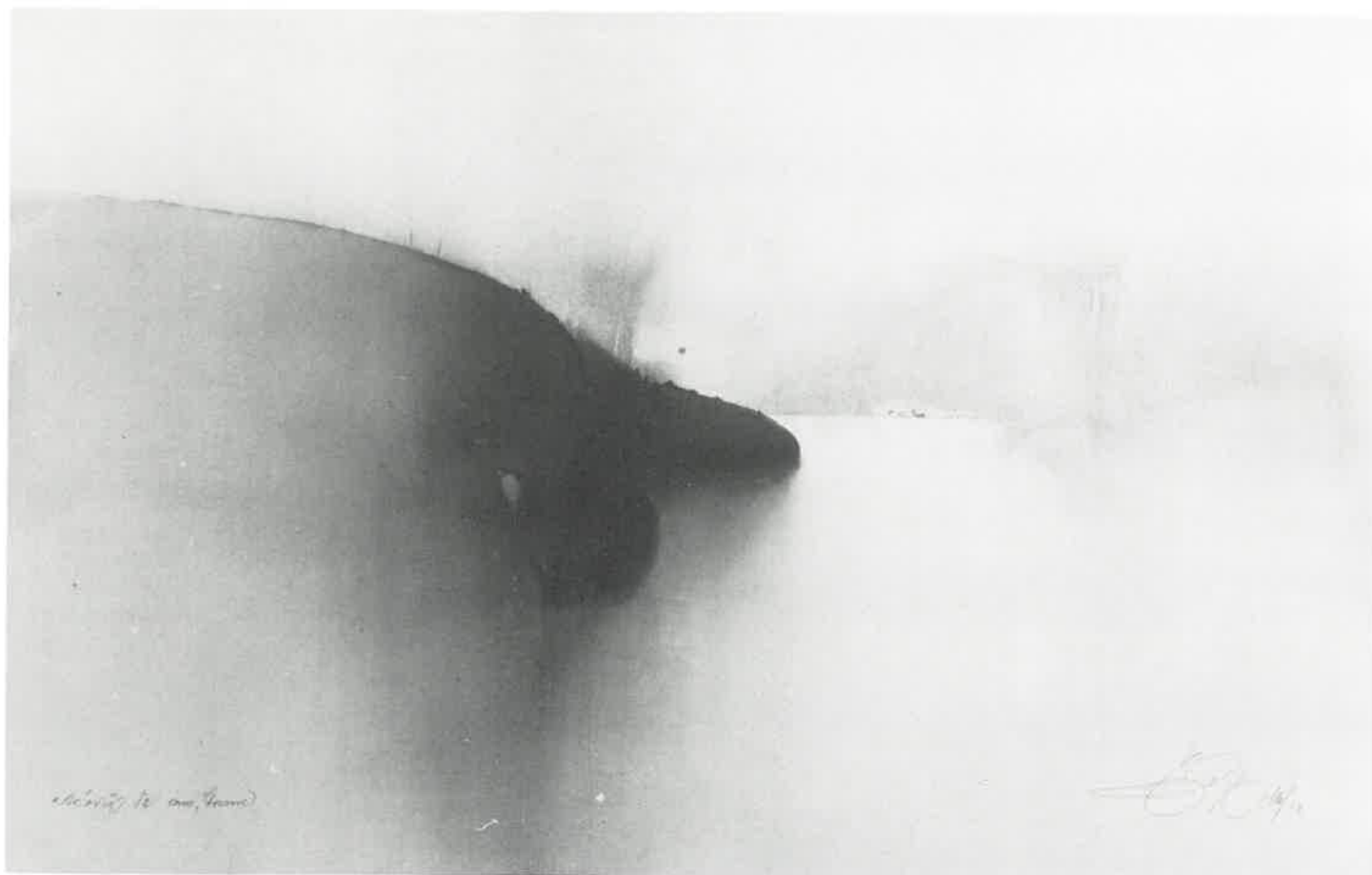
Diverse Kataloge und Bücher zu den einzelnen Künstlern.

1985



Reinhard Adimannseder

Jr 102.702



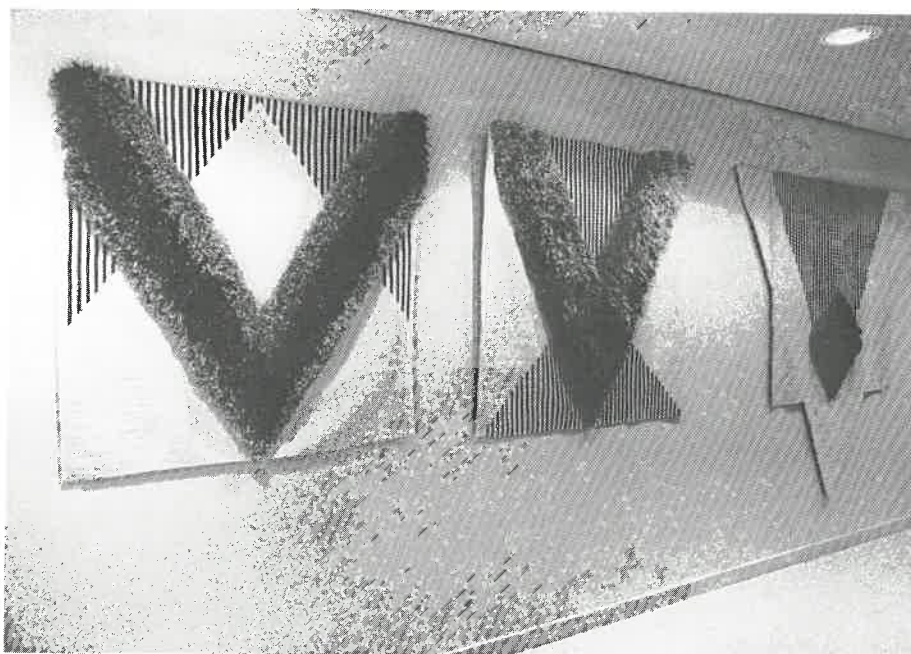
Ernst Balluf

UT 102.727



Helmut Beschek

UT 102.723



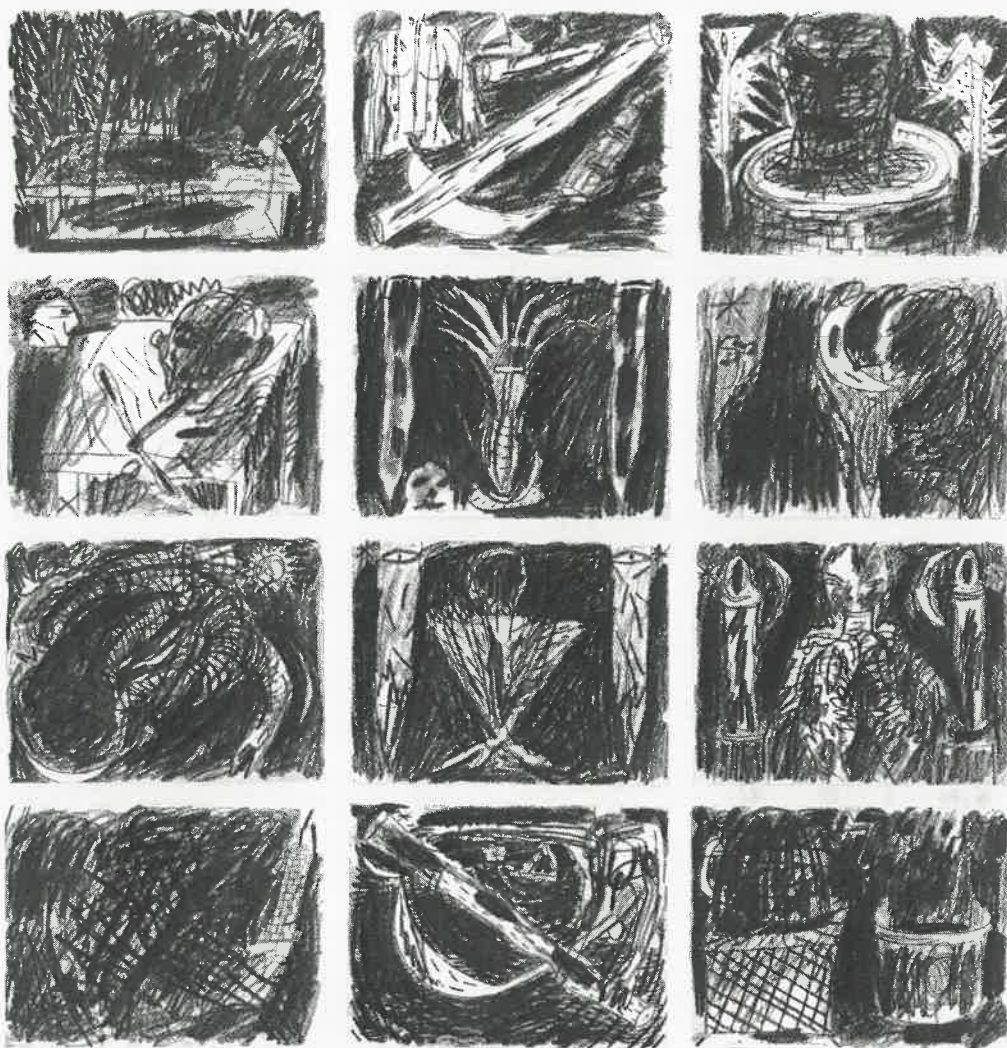
Karin Binder

TEX 6655



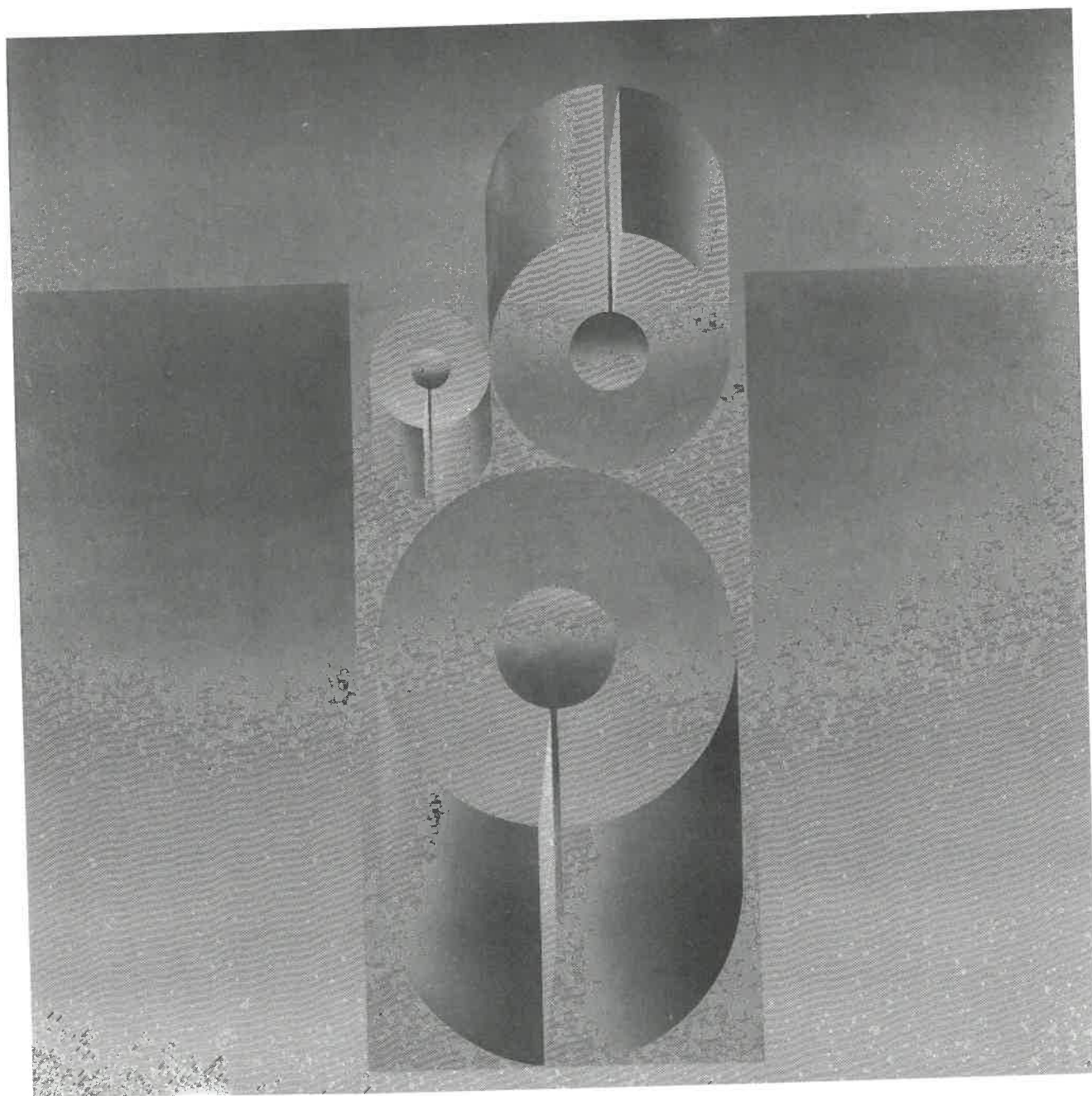
Eva Bosch

G 11. 187



Dietmar Brehm

UT 102.757



Erich Buchegger

G 11.183

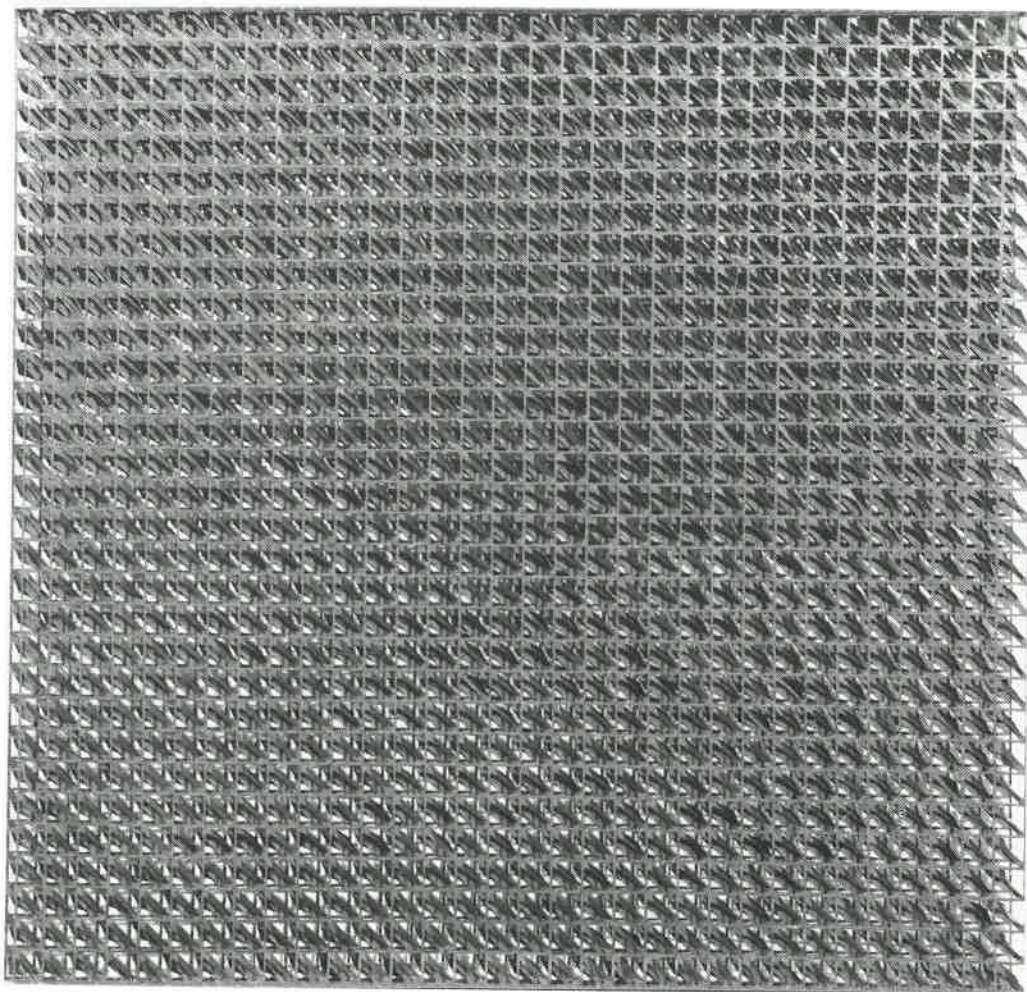
Wilhelm Bruschek

G 11-177



Waltraud Cooper

UT 102,782



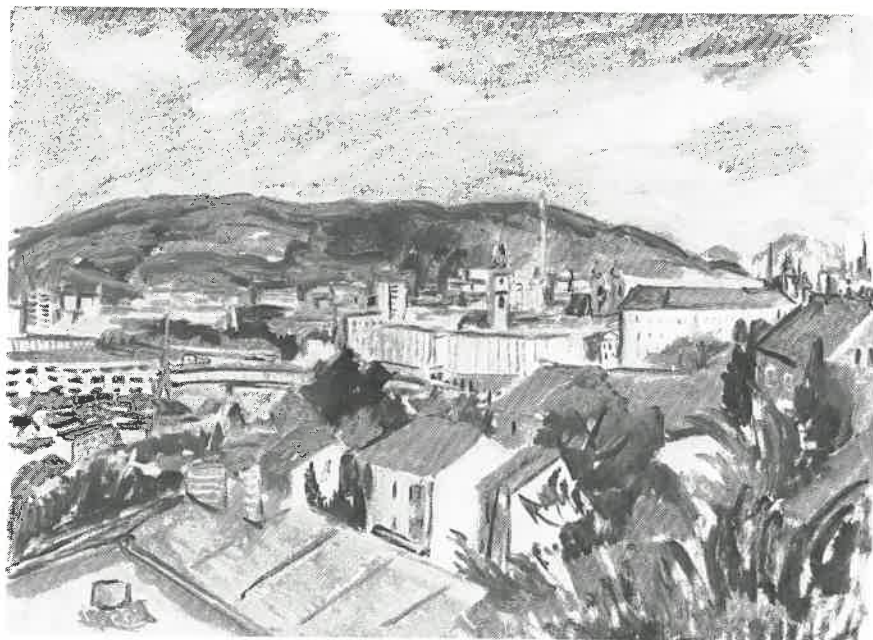
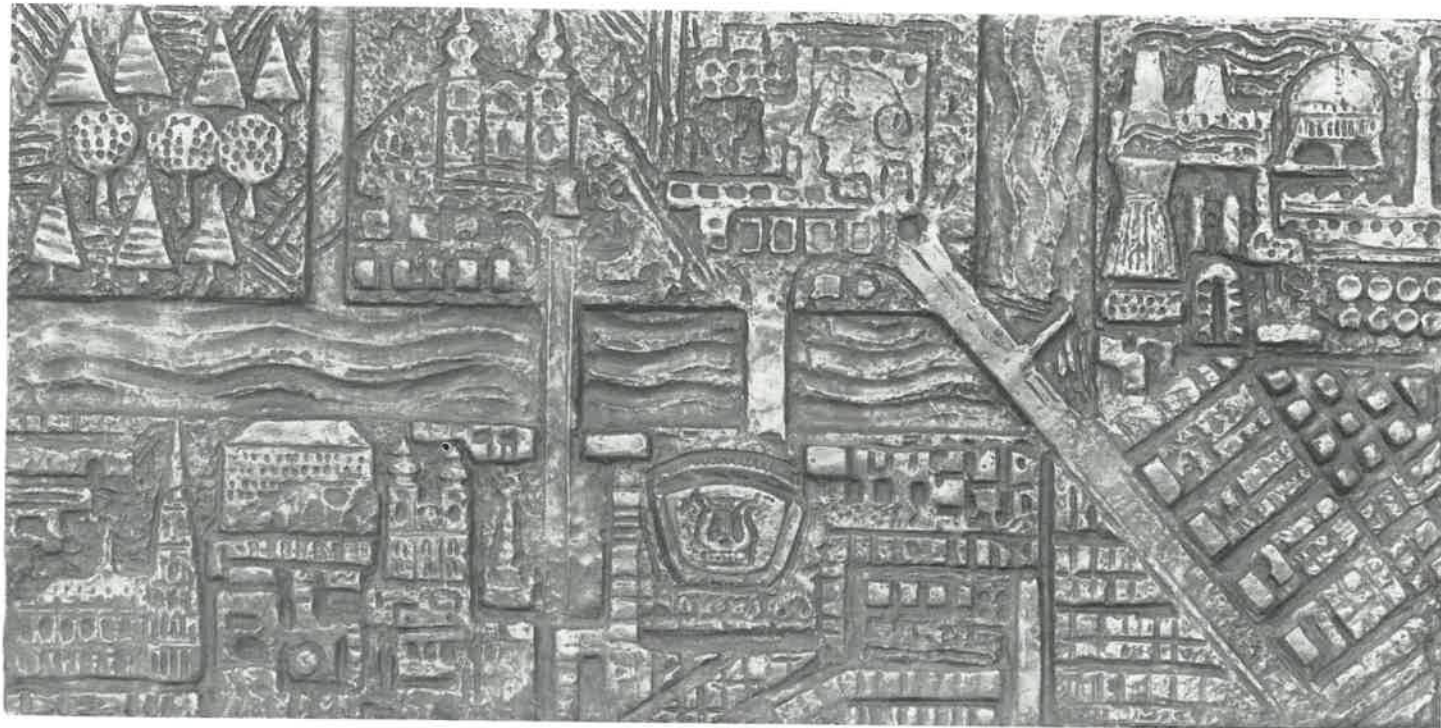


Günther Rambach

UT 102.766

Josef Diethör

P 1018



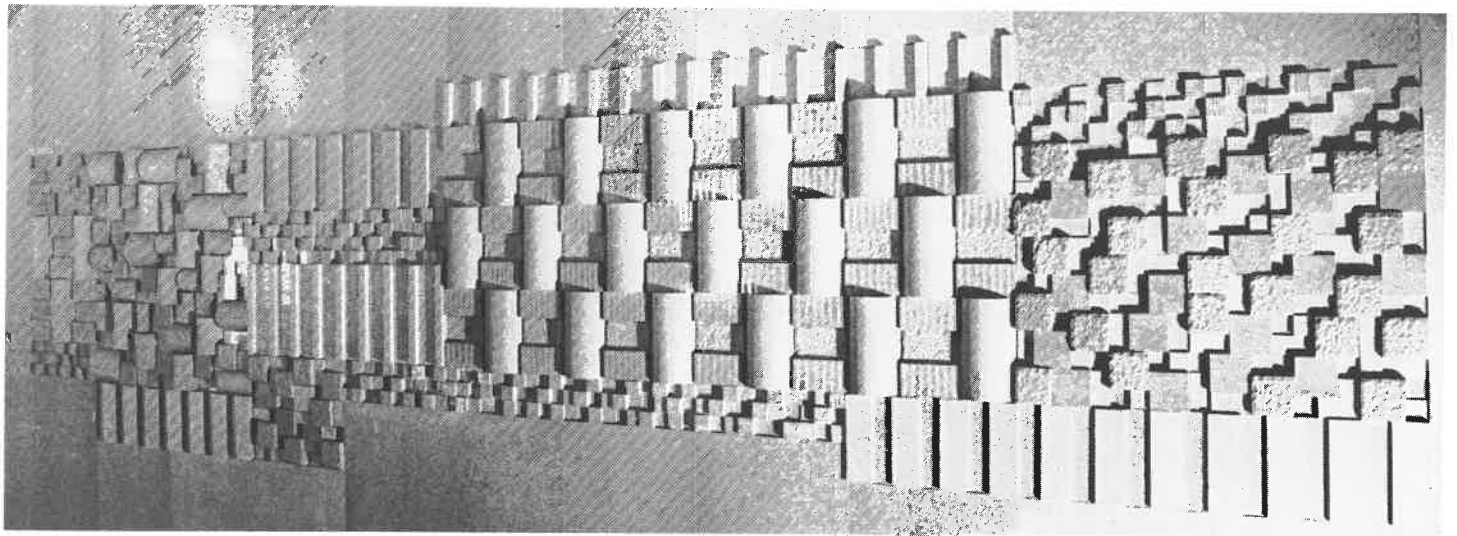
Johanna Dorn-Fladerer

G 11. 171



Therese Eisenmann

UT 102.772



Matthäus Fellingner



Fritz Feichtinger

G. 11.178

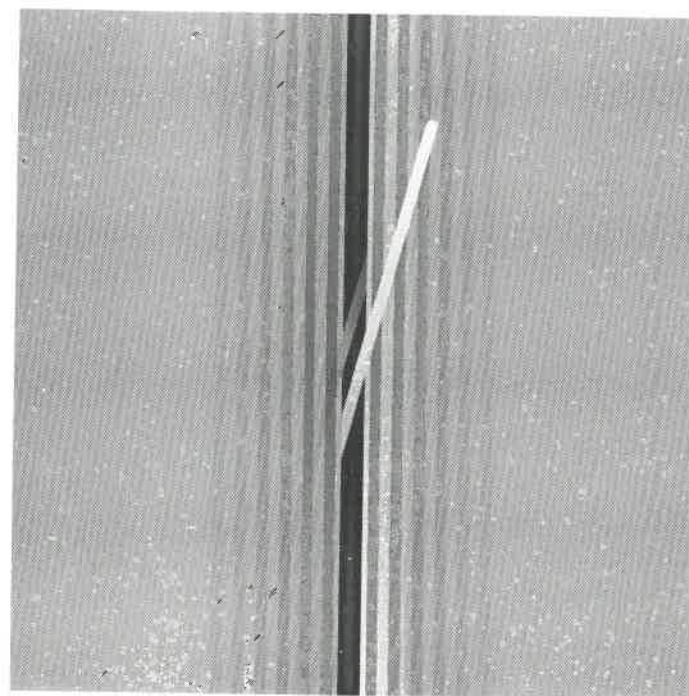
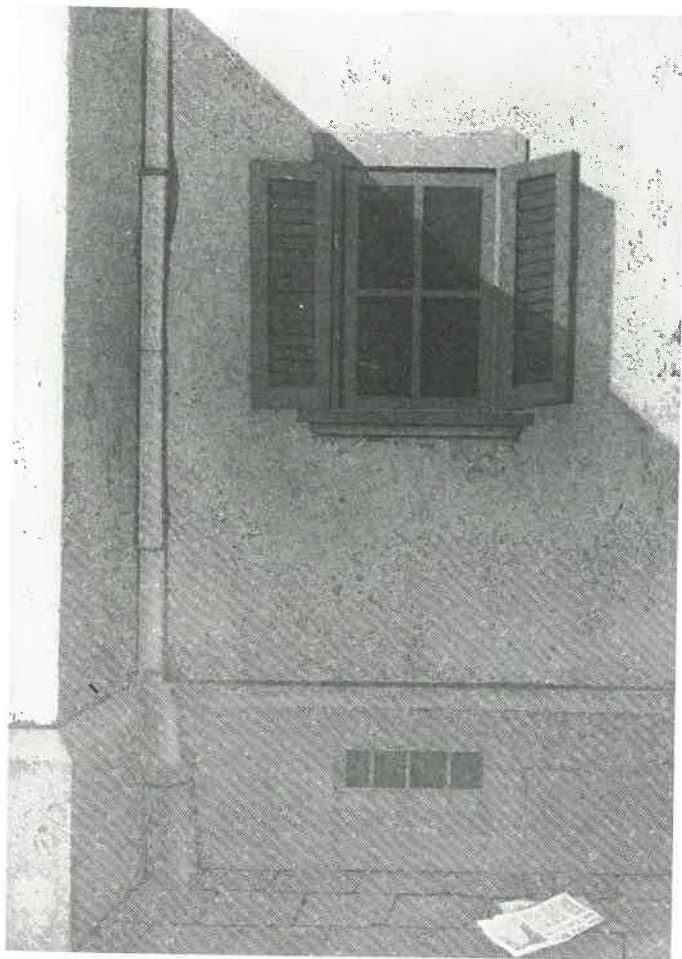


Franz Fischbacher

UT 102.763

Herbert Friedl

DG 8191



Gerhard Frömel

G. 11.208

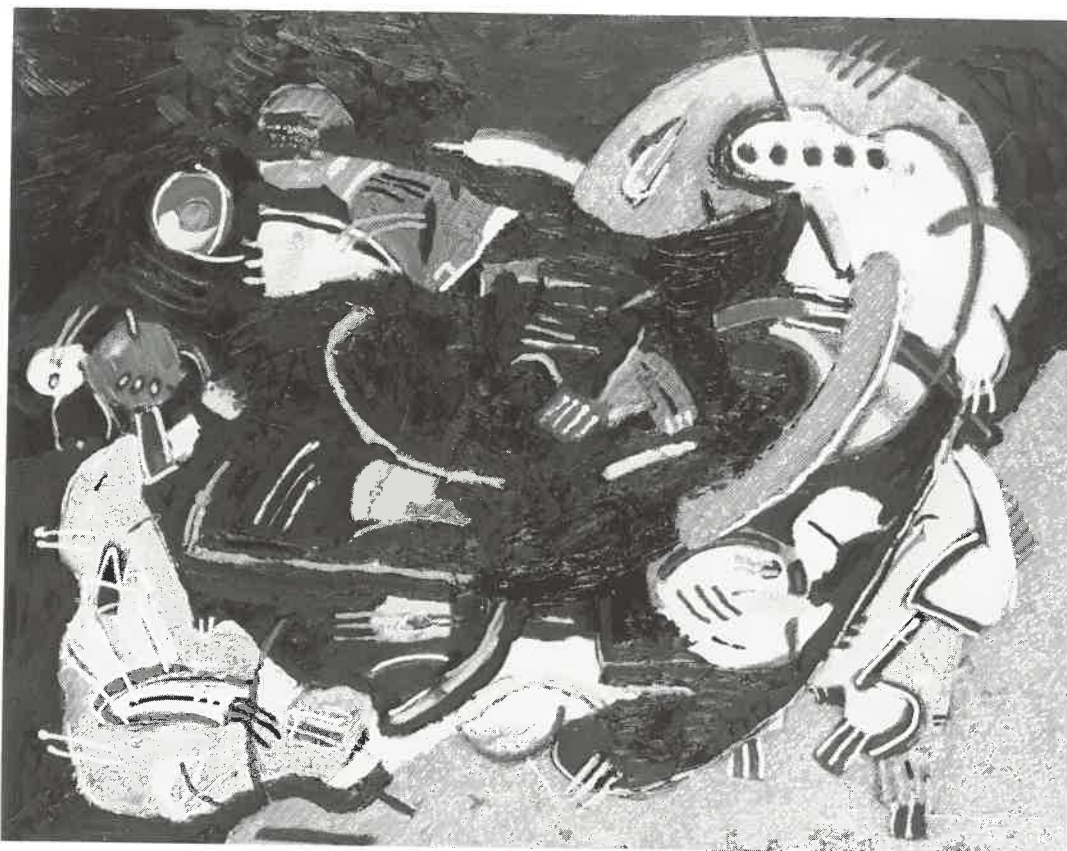


G.M. 187

Fritz Fröhlich

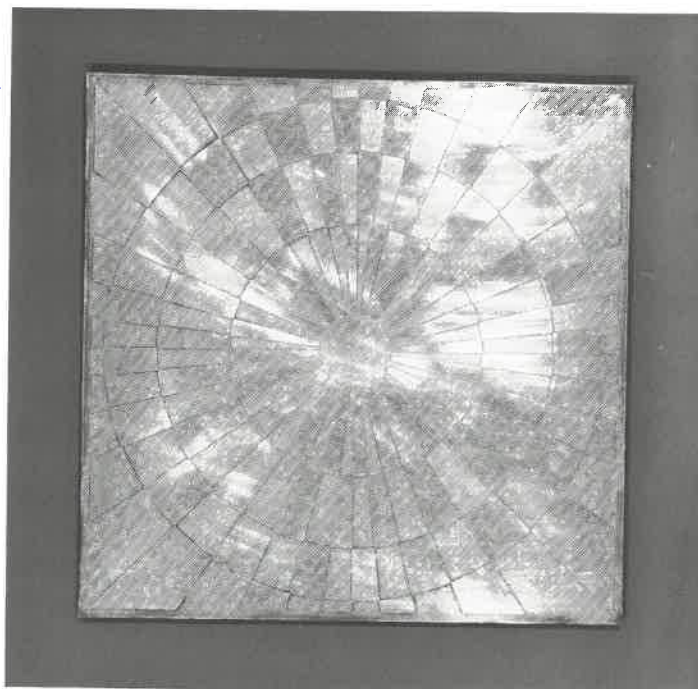
G M. 170

Anselm Glück



Leo Gerger

ÜT 102.787





UT 102-750
Heinz Göbel



Horst Grafleitner
G 11. 18P



Walter Gschwandtner

P. 1017



Marie-José Gröger

UT 102.762

Hermann Haider

G 11. 183



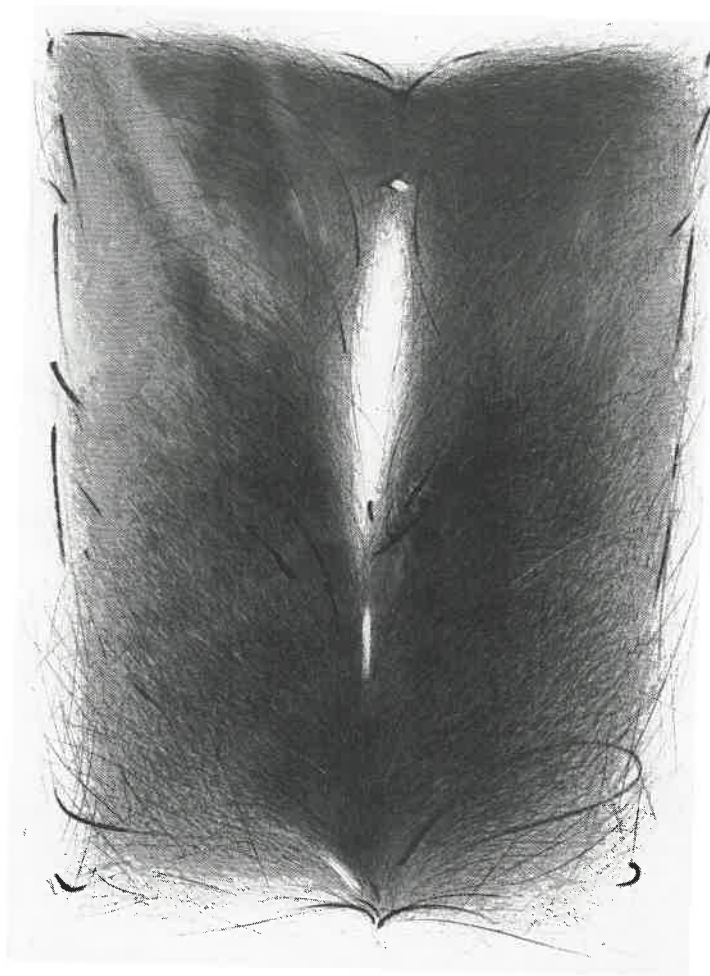
Wolfgang Hanghofer

G 11.185



Franz Hitz

UT 102.767



Wolfgang Hemelmayr

UT 102.722



Hans Hoffelner

UT 102.780



Rudi Hörschläger

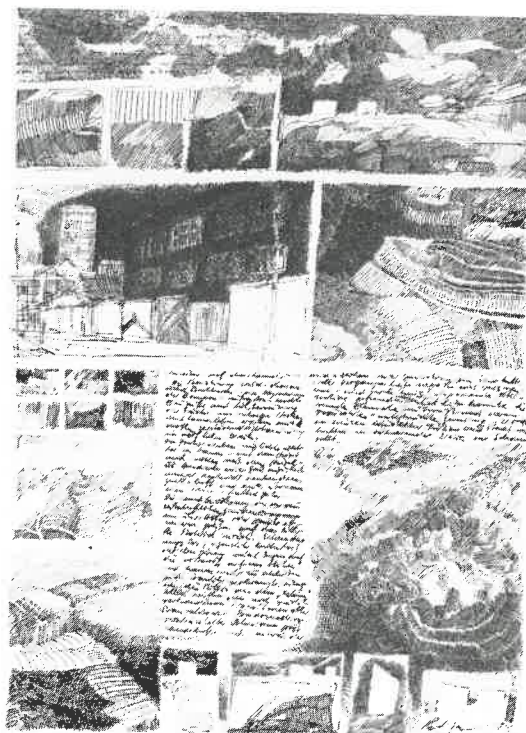
UT 102.718



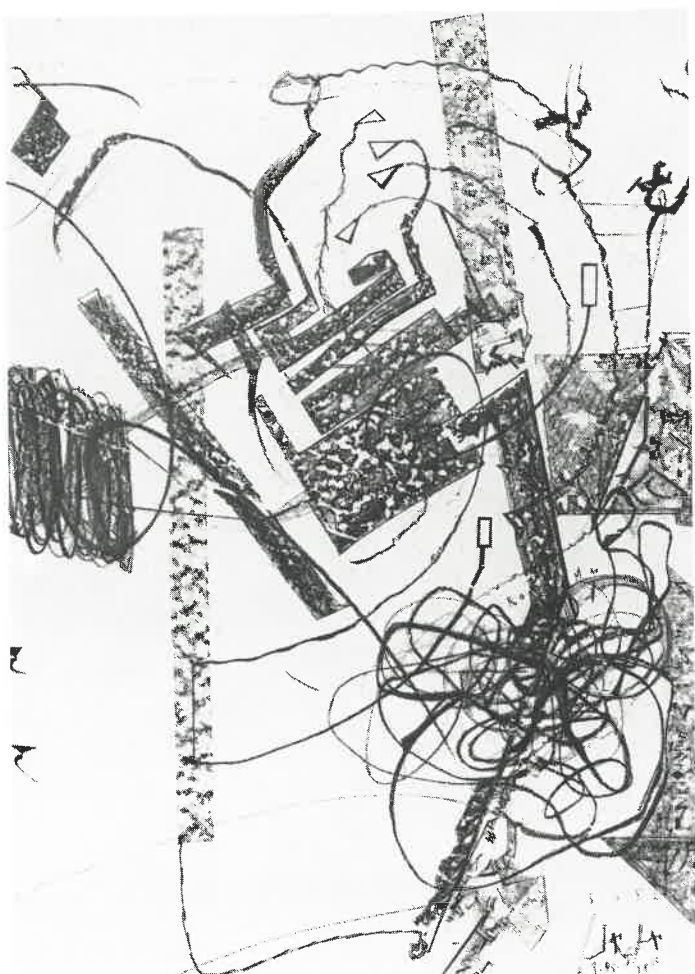
Peter Huemer



UT 102.739



UT 102.740



Hans Werner Jascha GT 102.689



GT 102.687

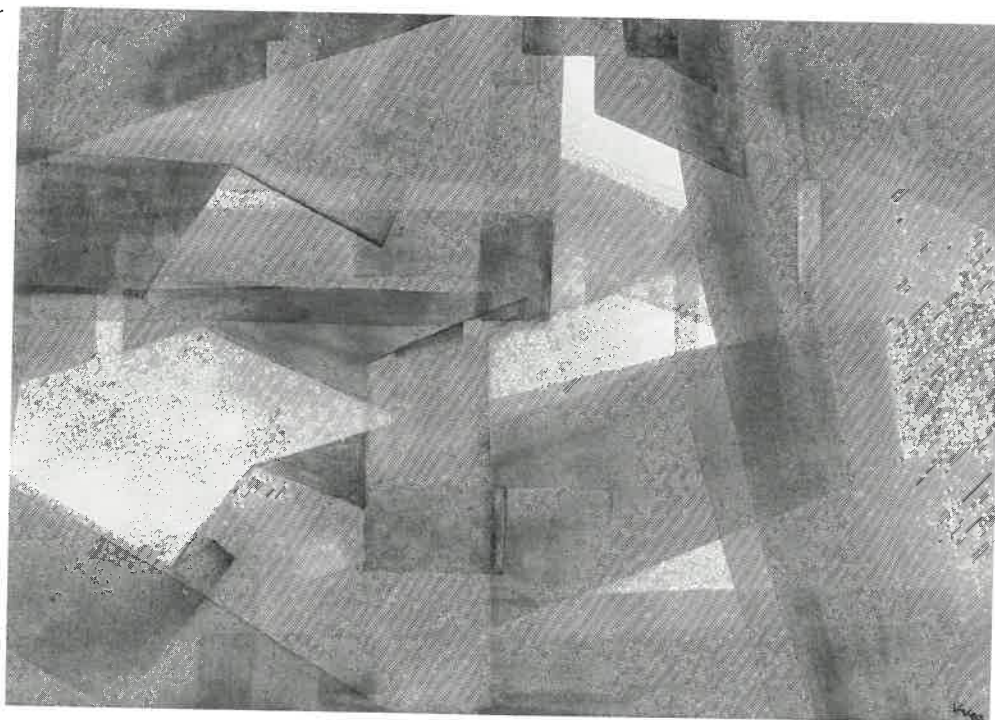
DG 8202

Ildiko Jell-Jozan



Karl Kaineder

UT 102.728





Hans Keplinger G 11.197



Walter Kreindl T 15021



Rudolf Kolbitsch P 1055



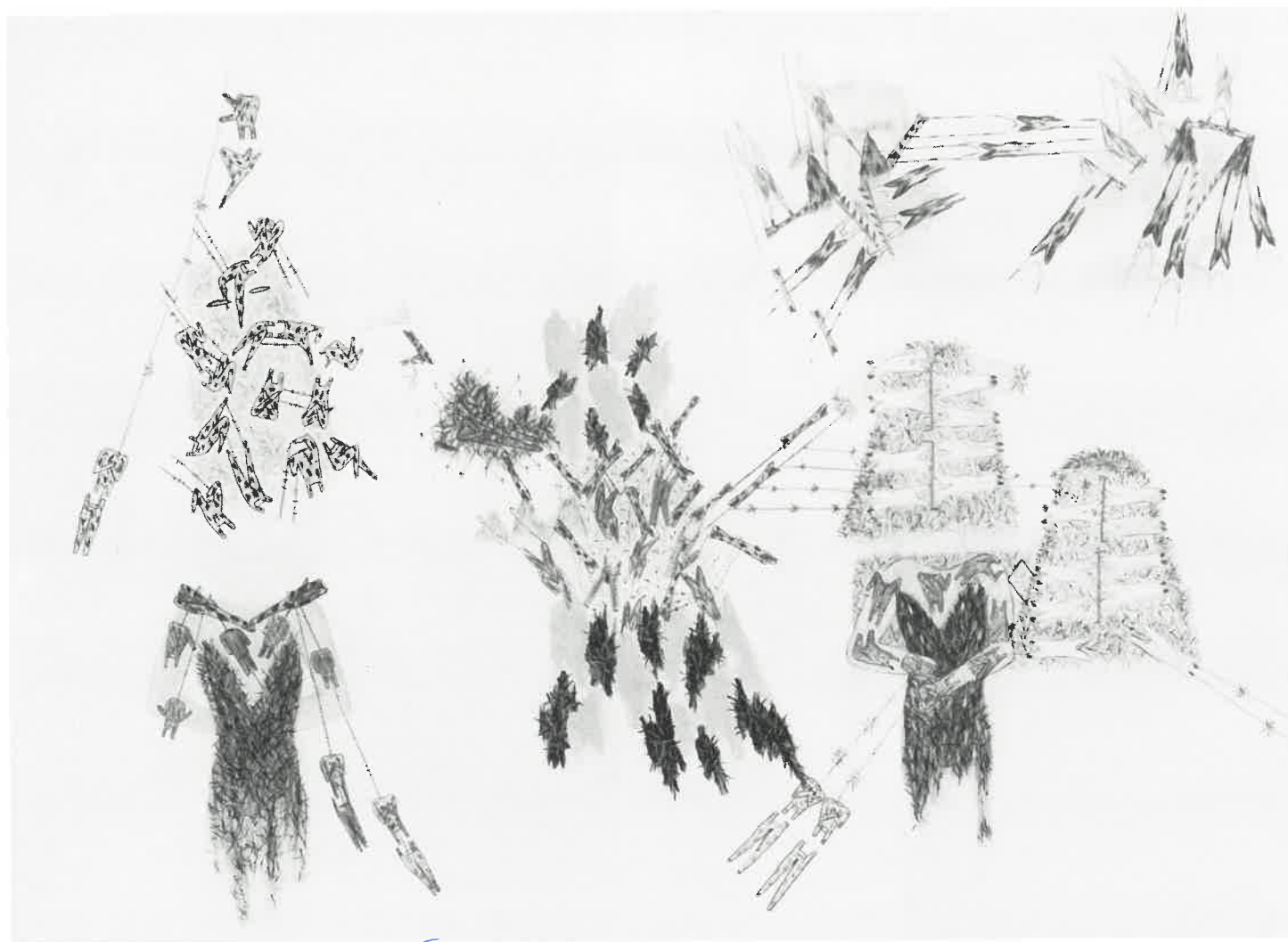
Johann Kienesberger

UT 102. 710



Gerhard Knogler

UT 102. 759



Ingrid Kowarik VT 102.755

Manfred Koutek
G 11.207



Johannes Krejci



G 11.194



G 11.195



G 11.196



Peter Kubovsky 102.752

Koloman Leibetseder

G 11.178



NAMEN
VERTAUSCHT



Leonhard Lehmann

UT 102.721

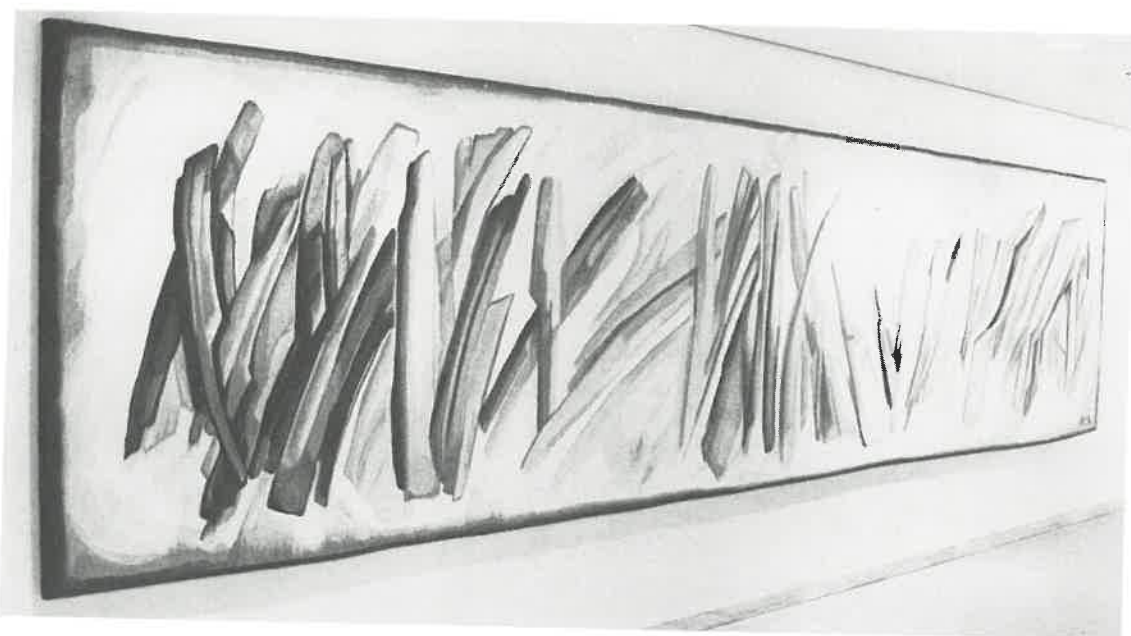




Peter Kraml G M 200

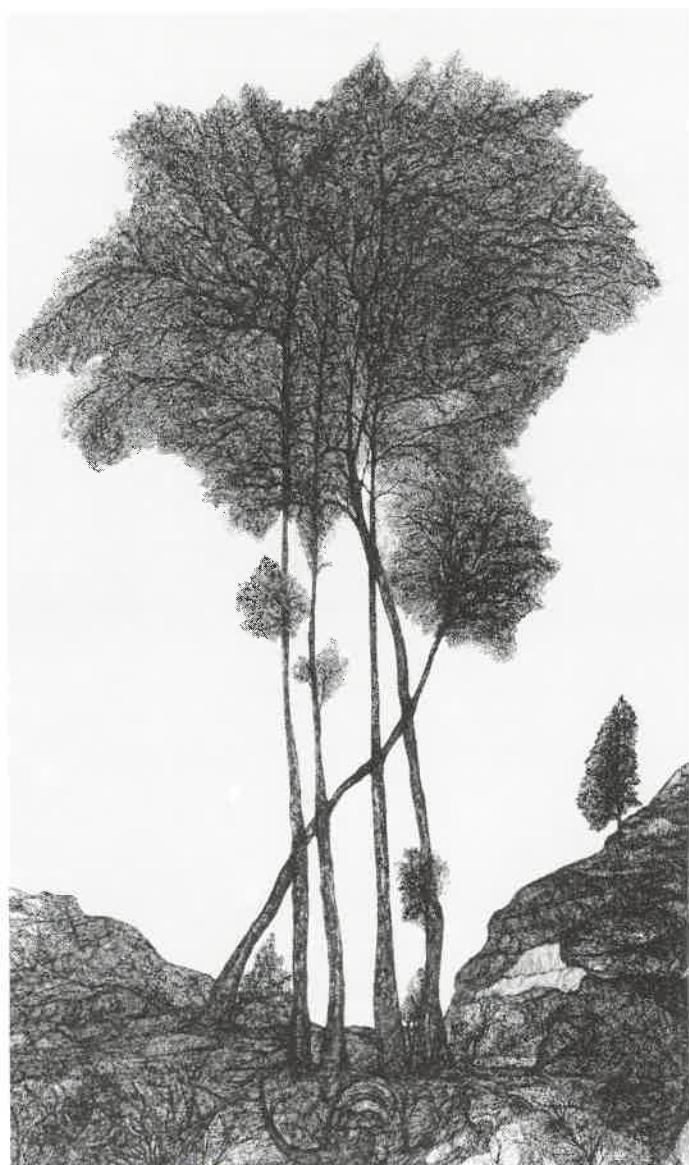
TEX 6654

Ingrid Leithe



Klaus Liedl

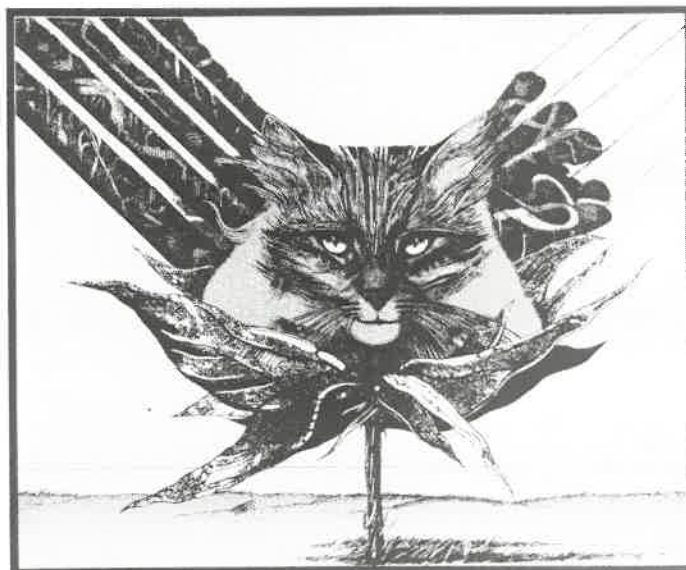




Edmund Linhart UT 102.726



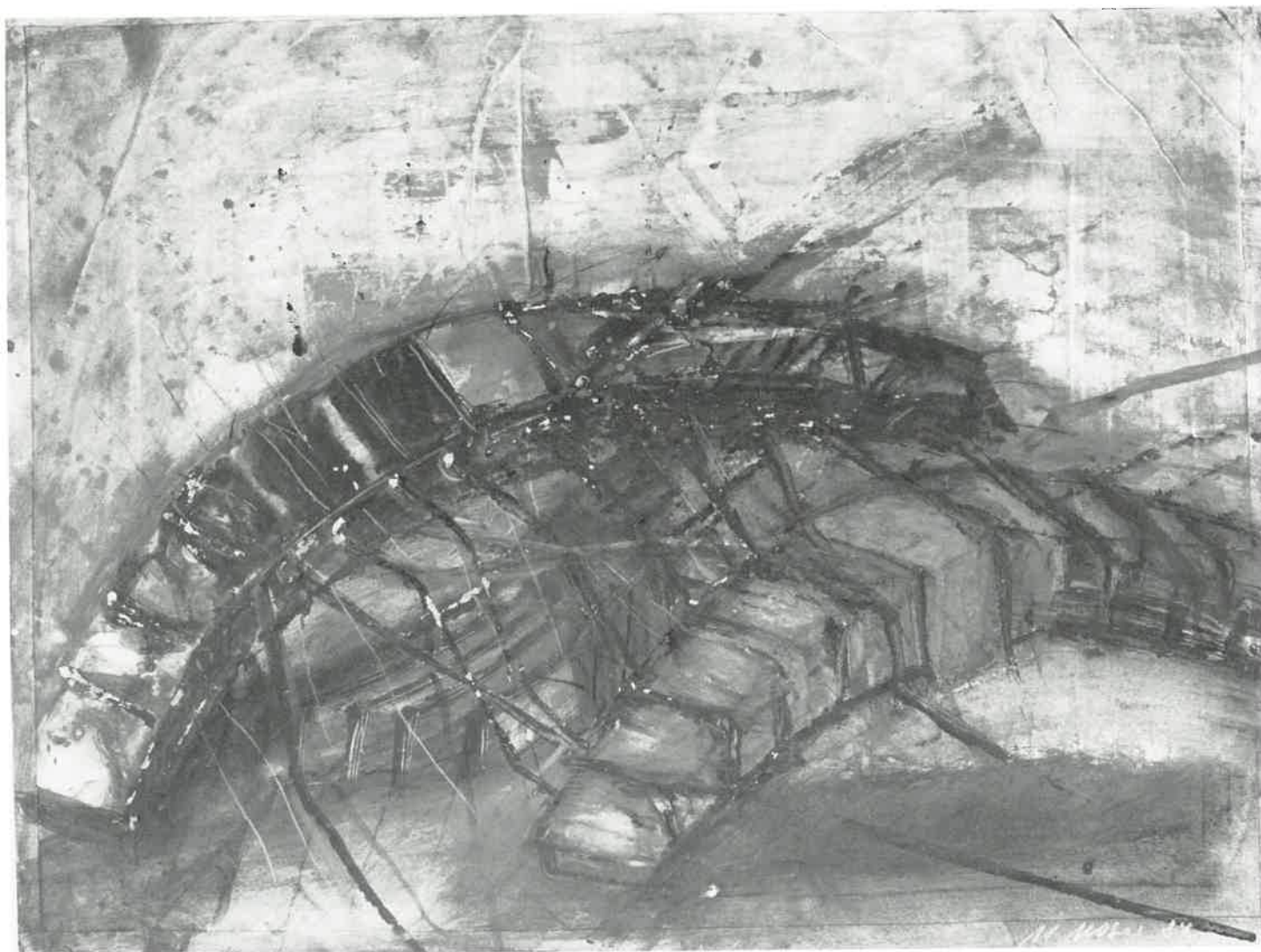
Ursula Linhart UT 102.733



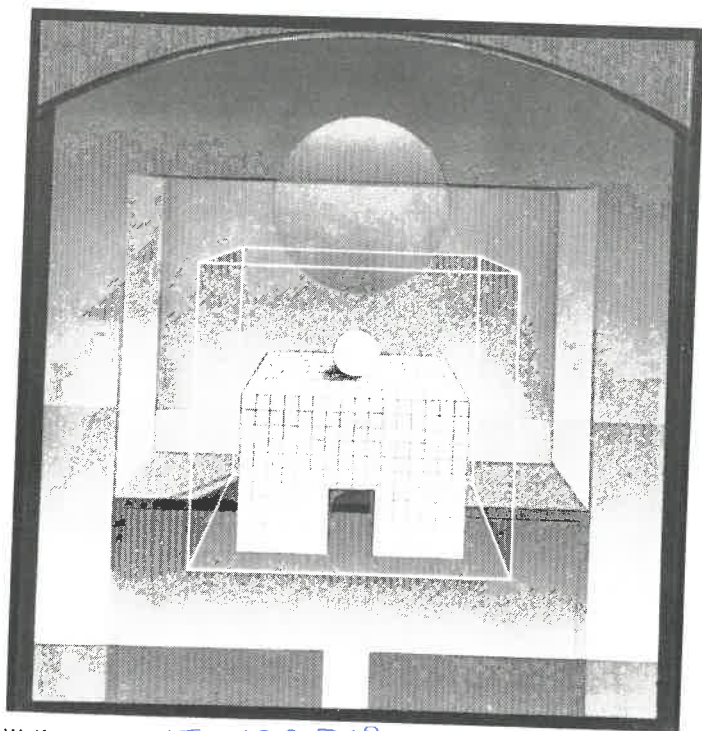
DG 8188
Horst Linhart



Anton Lutz 6 11 2013 17



Maria Moser UT 102.749



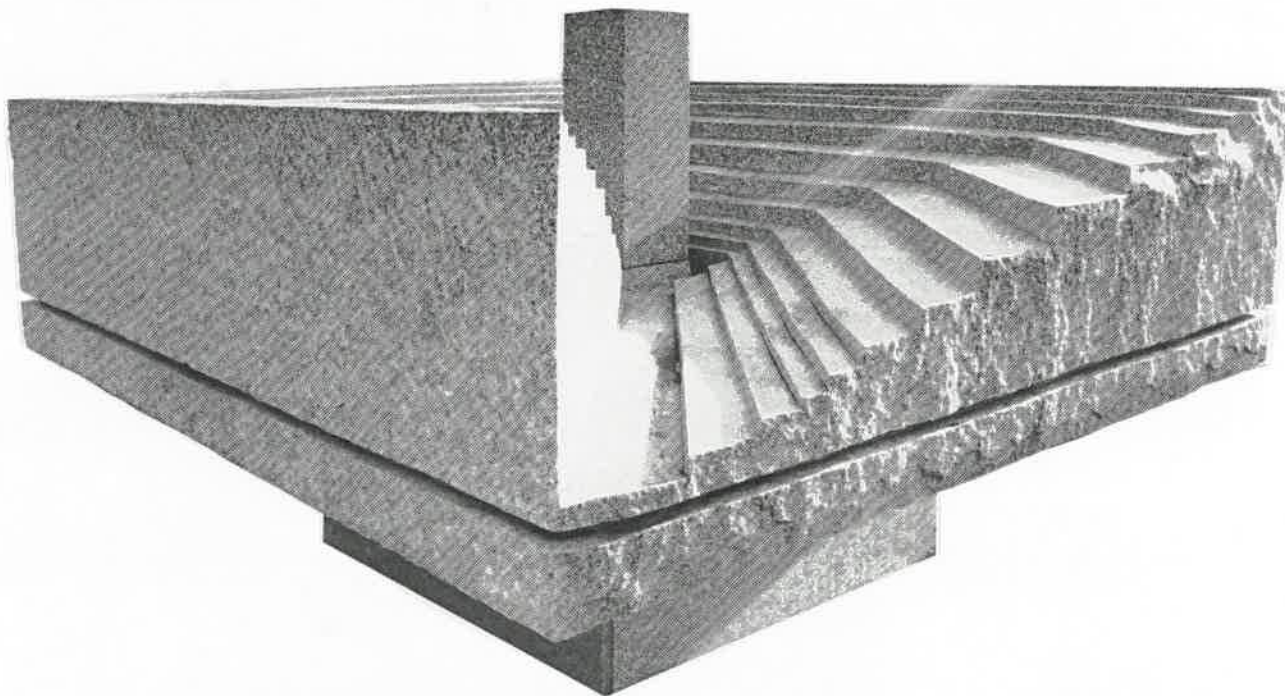
Wolfram Mold UT 102.769



Renate Moran DA 8201



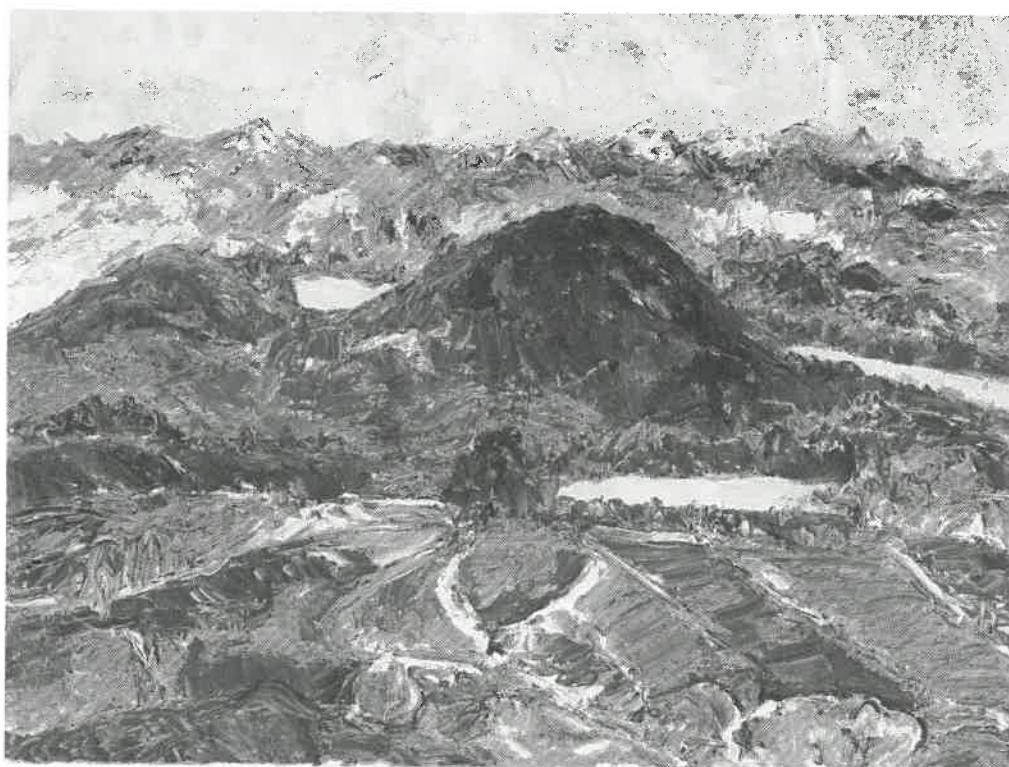
Robert Mittringer
G 11 206



Osamu Nakajima

Hubert Muthspiel

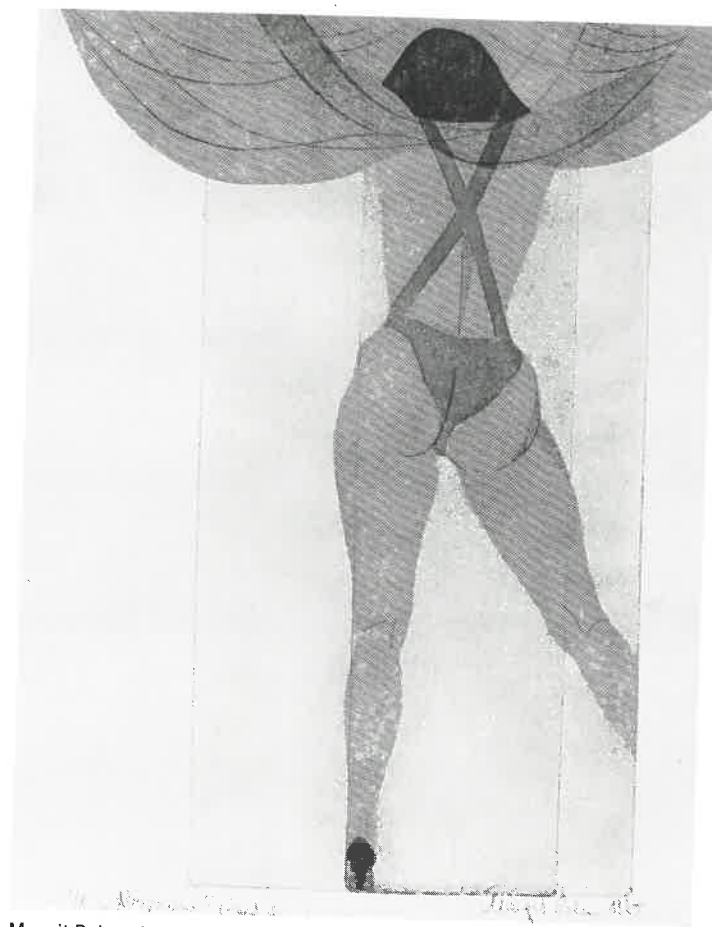
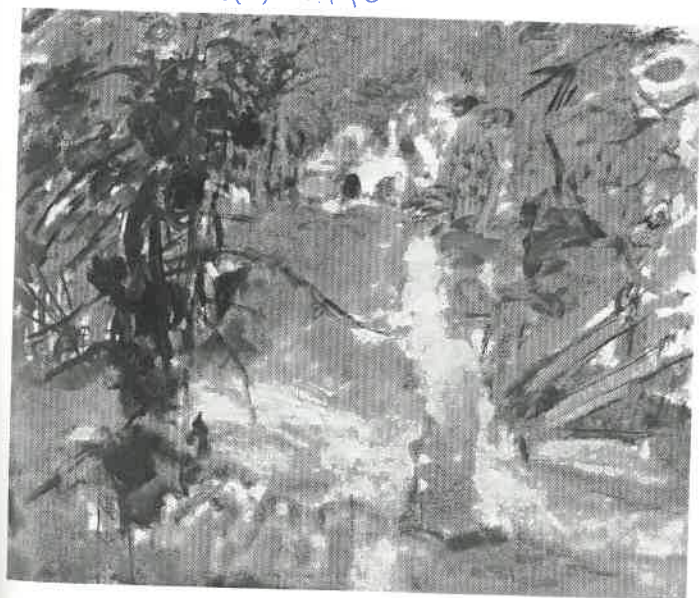
G 11.181



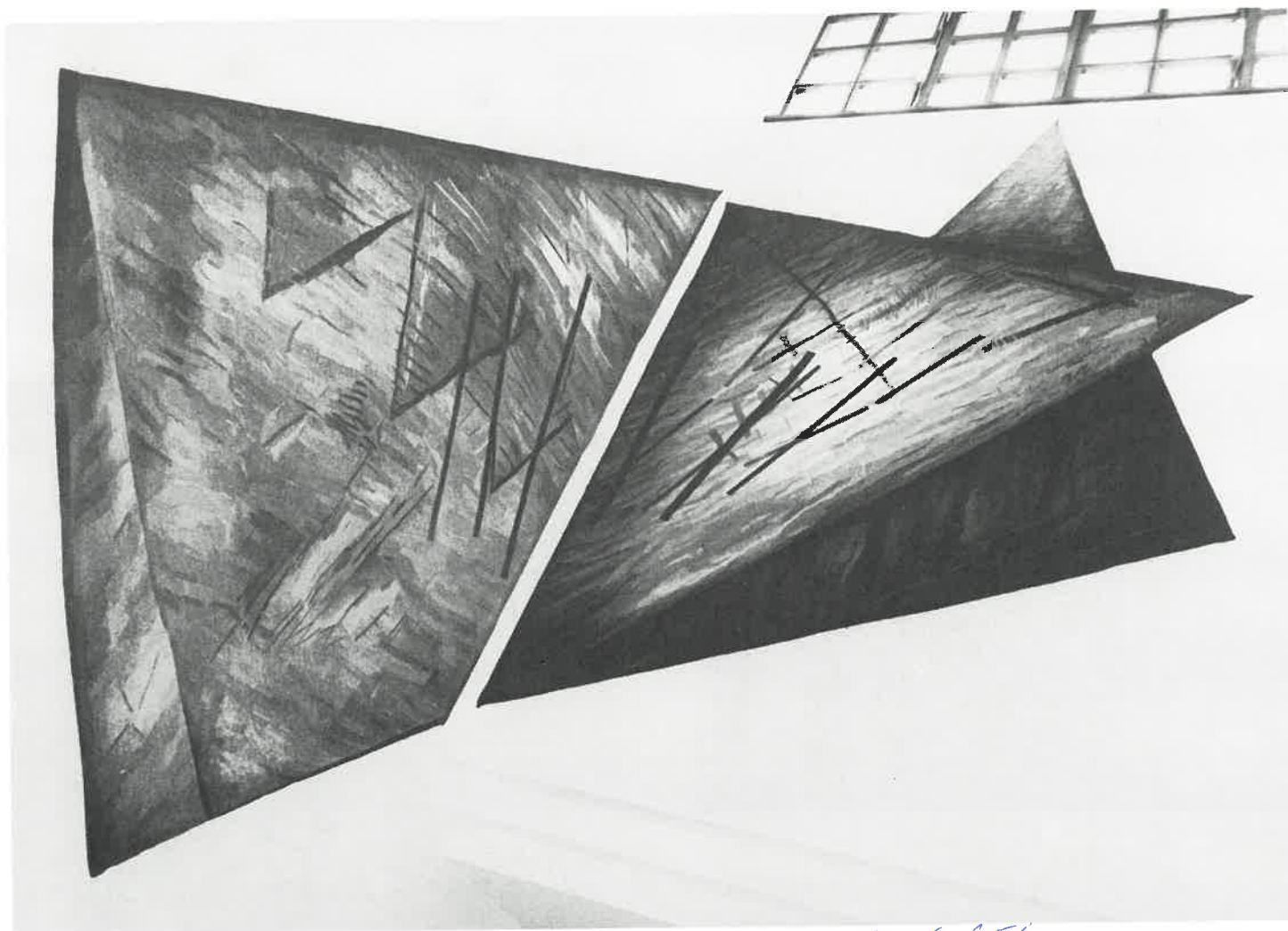


Robert Oltay G 11.173

Haimo Pachlatko G 11.190

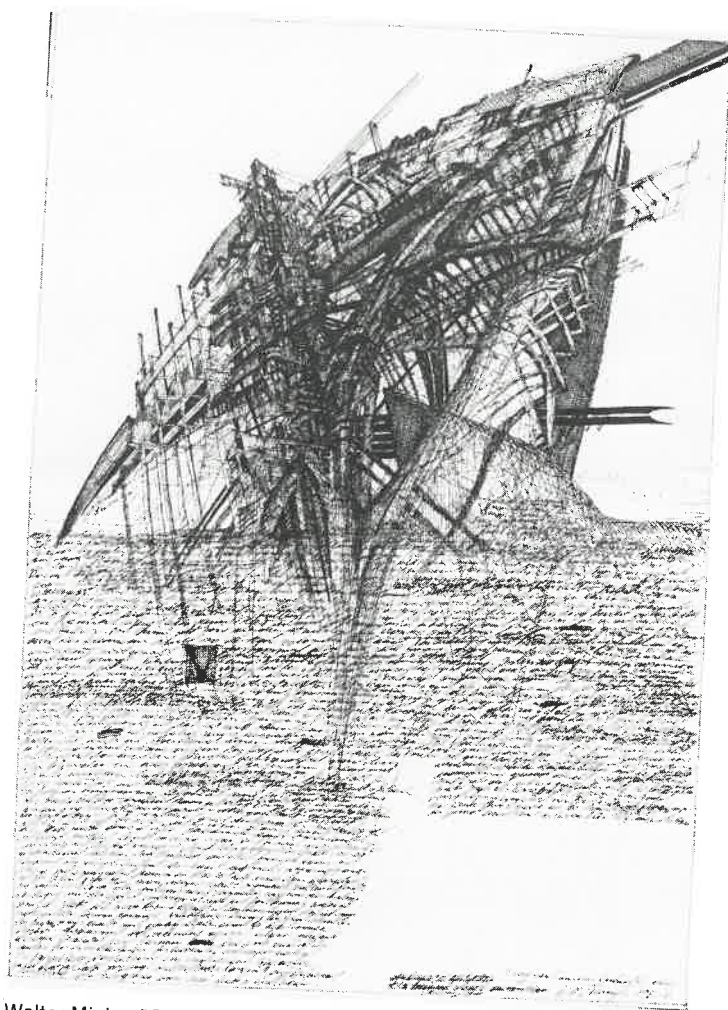


Margit Palme-Kubovsky DG 8195



Marga Persson *TEX 6.656*
 Hans Plank *DG 8185*

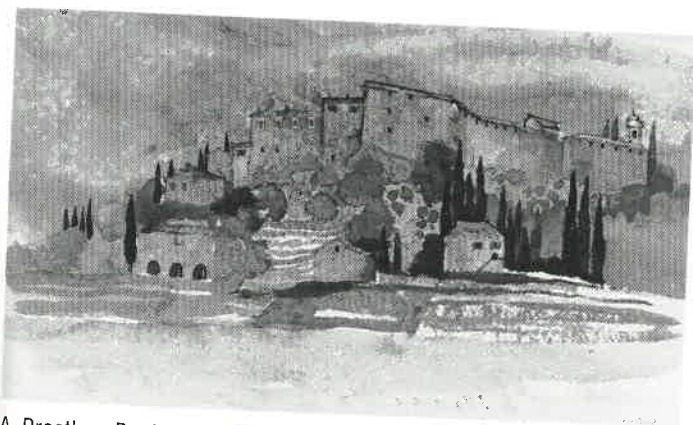




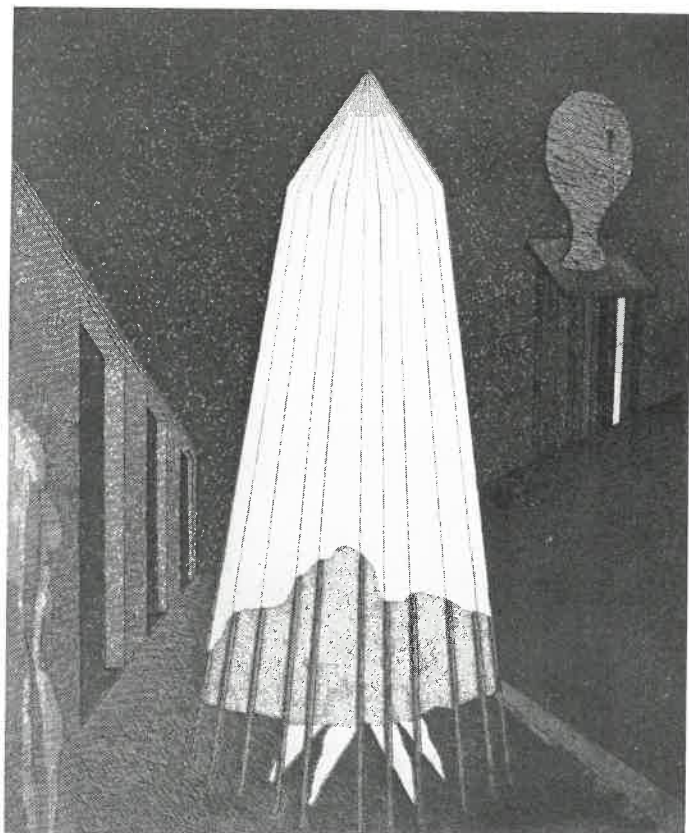
Walter Michael Pühringer UT 102.746



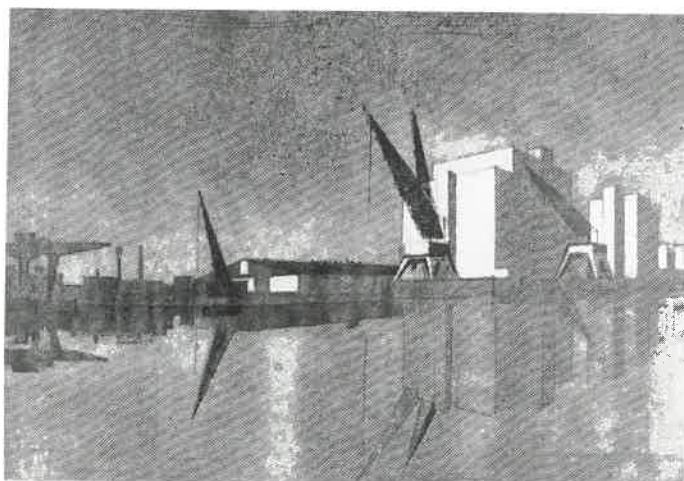
Thomas Pühringer



A. Prasthan-Dachauer UT 102.699



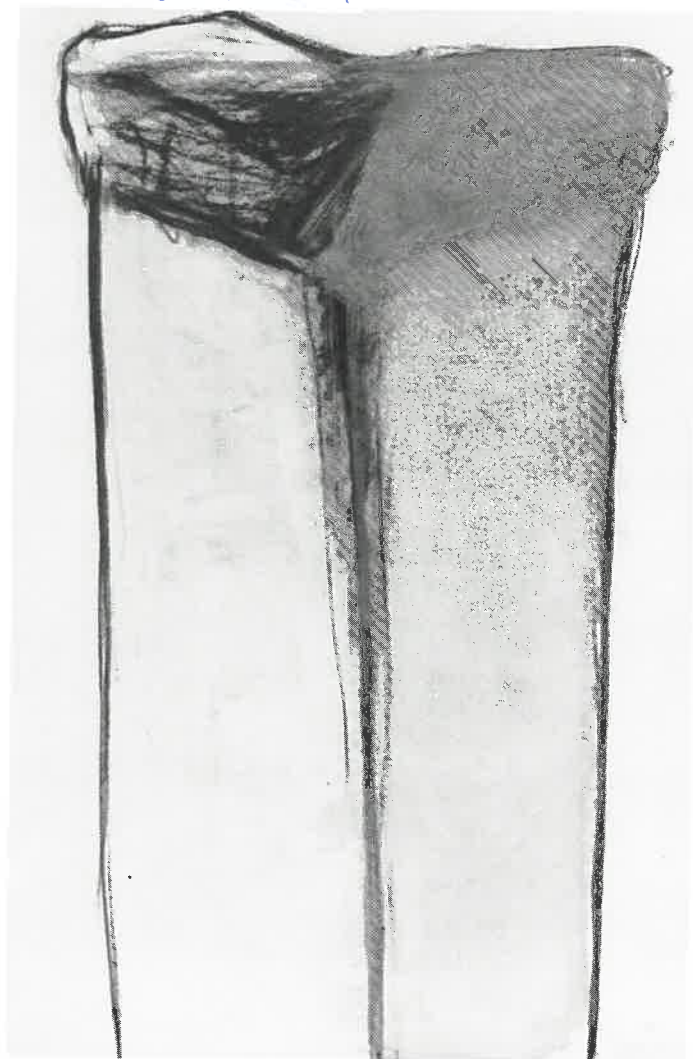
Anton Raidl 8208

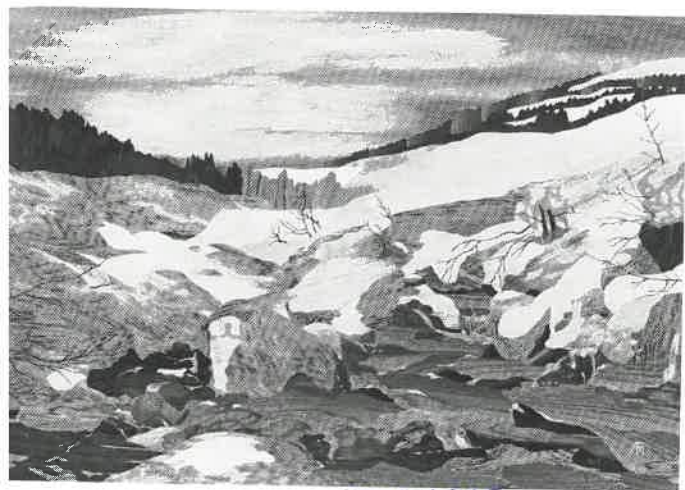


Alois Riedl

OF 102 714

T 15018 Max Riebe





ritz Riedl *TEX 6657* *UT 102785* Anton Rettenbacher



Walter Ritter

P 1016

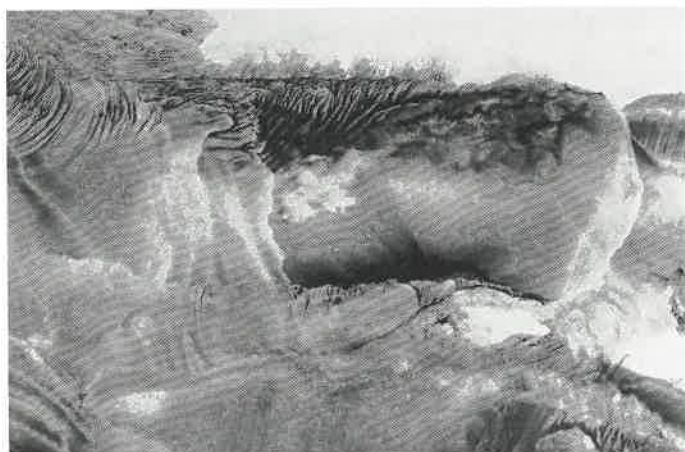


Erich Ruprecht

P 1020



Johann Wolfgang Ruschak G 11.198



Florian Schöfl UT 102.715



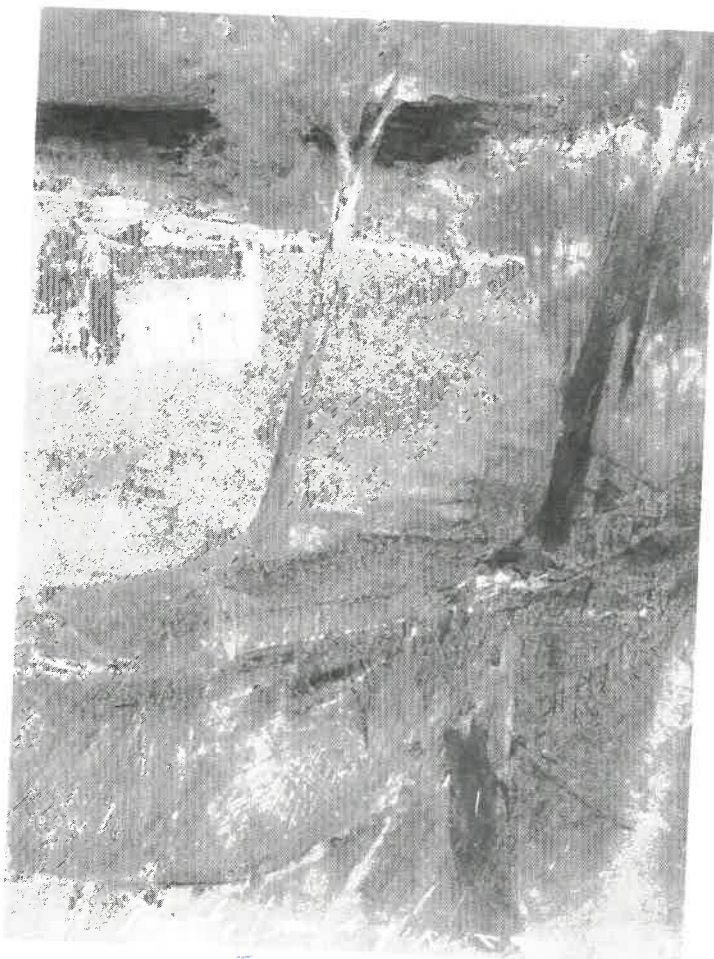
Johannes Schreiber G 11.186



Josef Schnetzer UT 102.771



Wilhelm Schwind *UT 102.696 - 102.698*



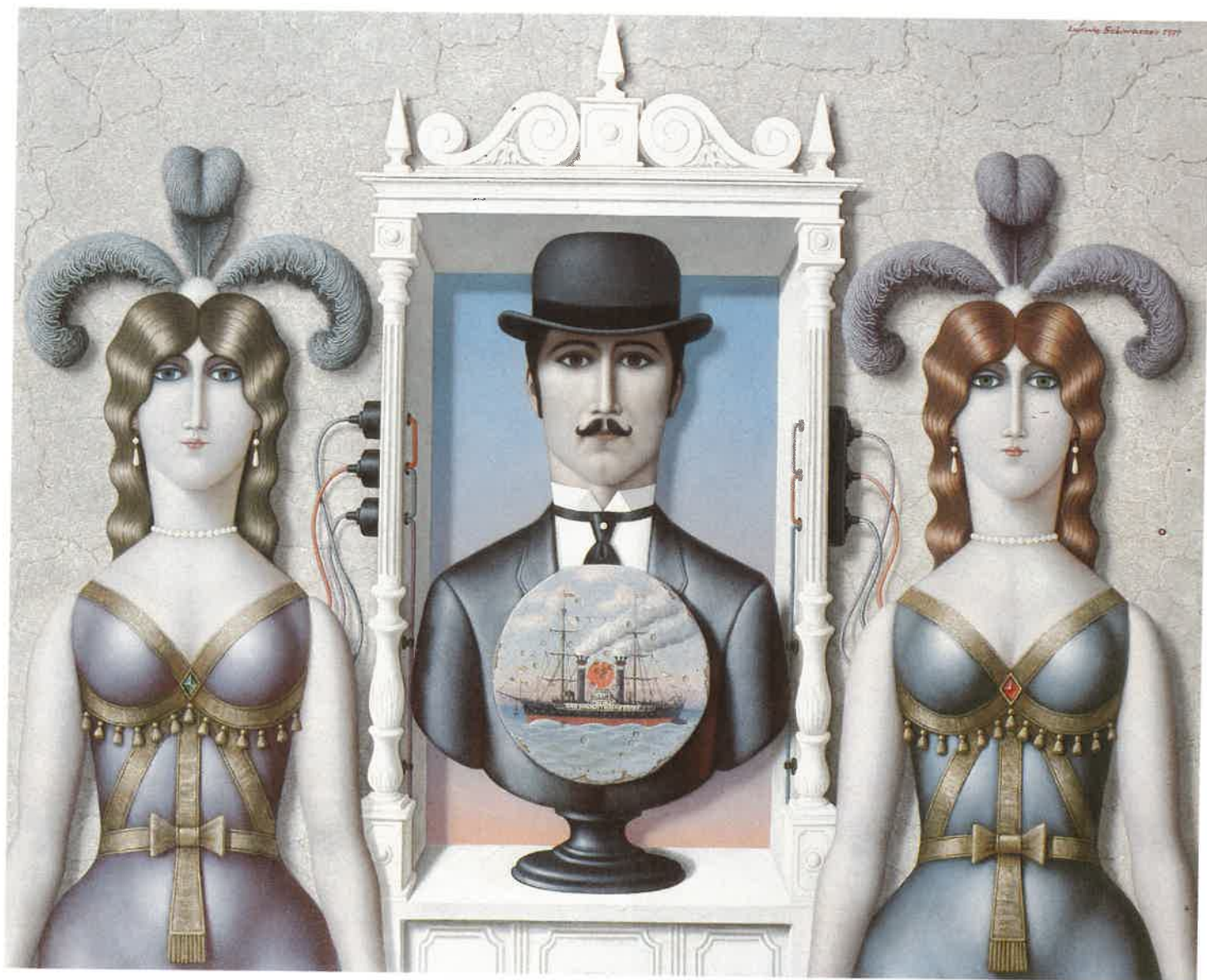
Heinz Staffelmayer

UT 102.707 JT 102.706



Claudia Steiner

G 11 176



Ludwig Schwarzer 6 11. 175

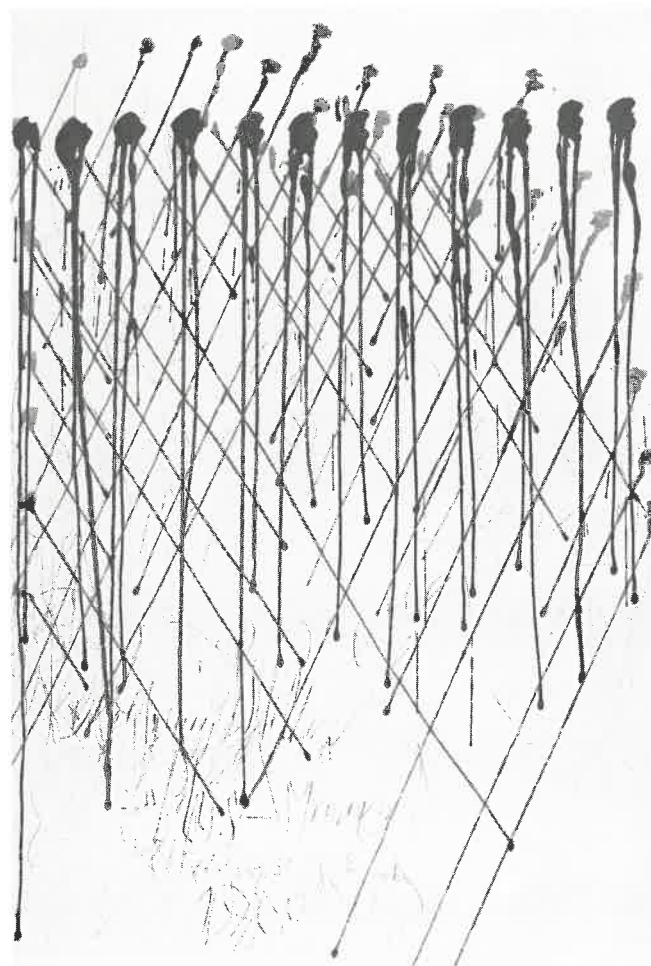


Christian Sery

G 11. 188



Georg Stifter UT 102 680-102.692



Wolfgang Stifter DG 8207

Henk Stolk

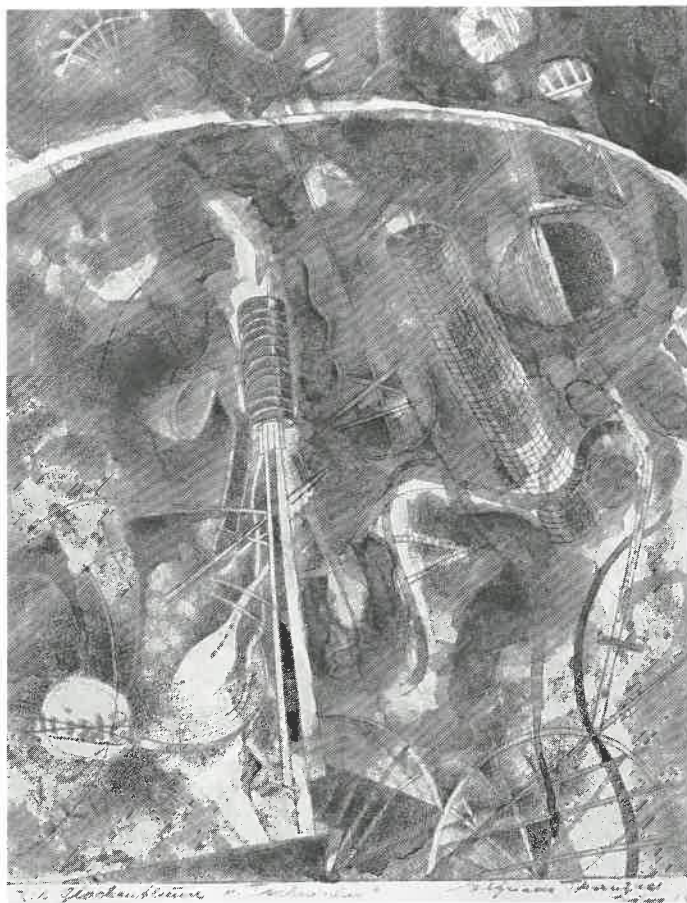
G 11.179



Fritz Störk

T 15.016





Elfriede Trautner UT 102.745

Waltraud Thalhammer-Praschak

UT 102.693-
102.695



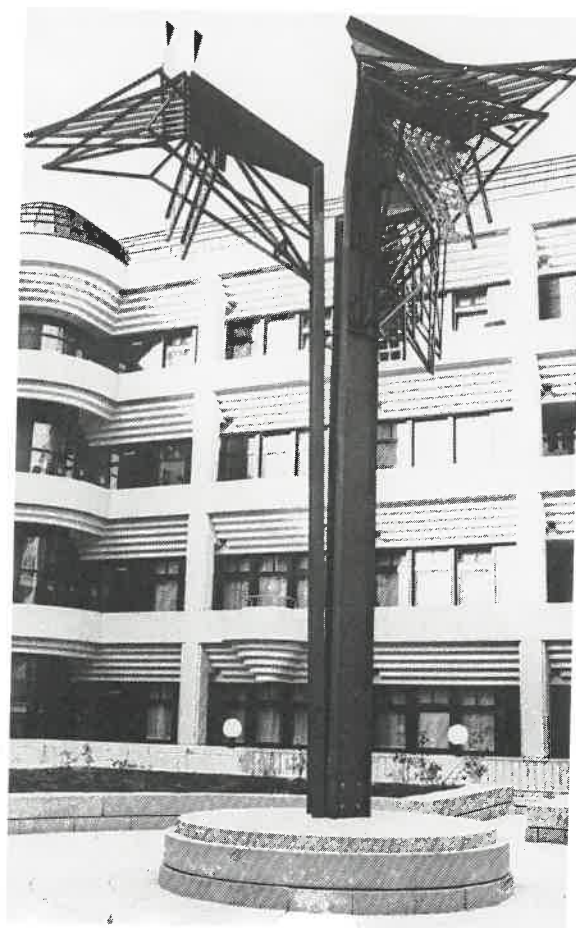
Ewald Walser G 11.191





Wolf Uri UT 102.708

DA 8.180 Doris Walaschek



Waltrud Viehböck

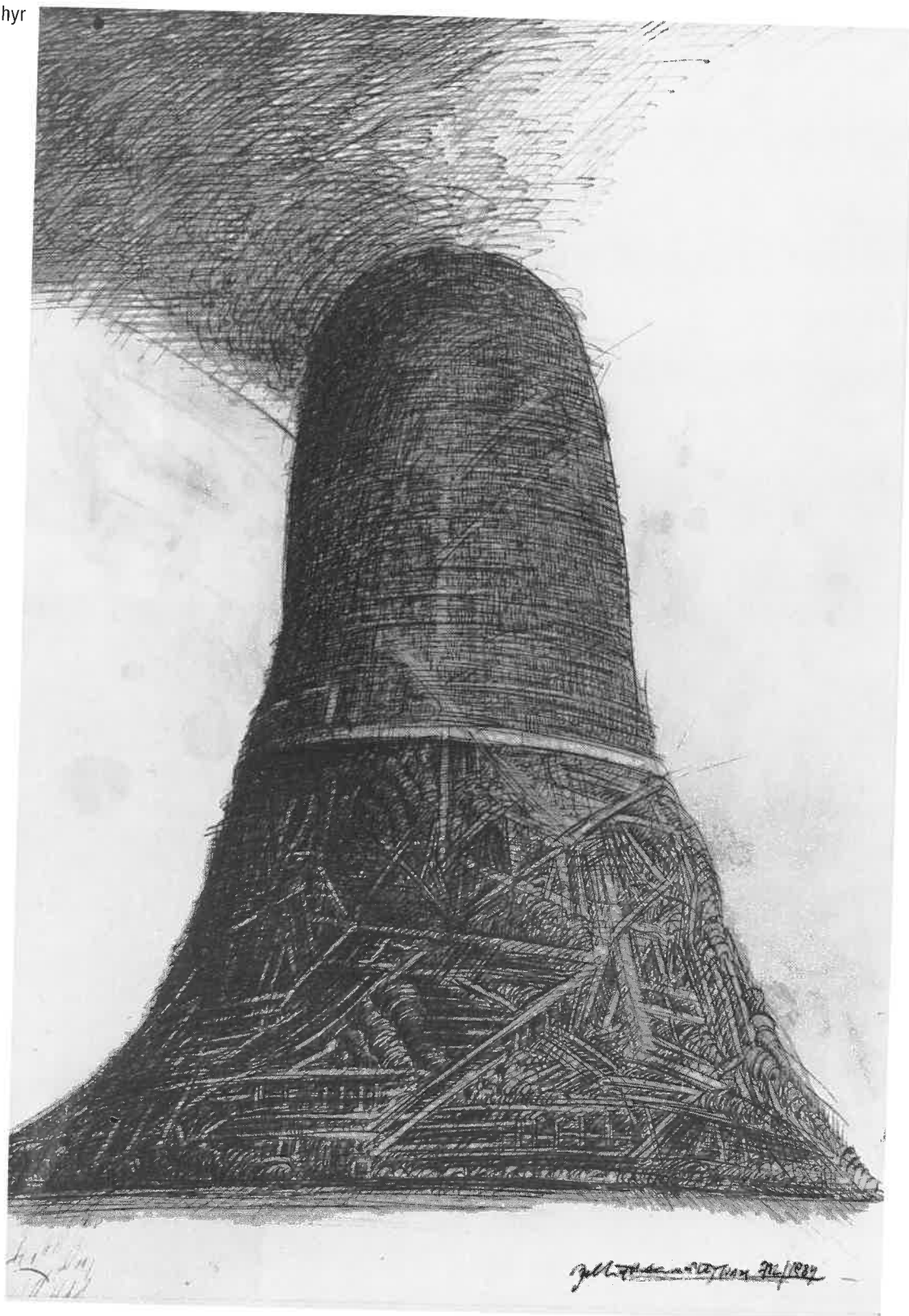
P 1009





Anton Watzl 6 11-205

Othmar Zechyr



UT 102.788



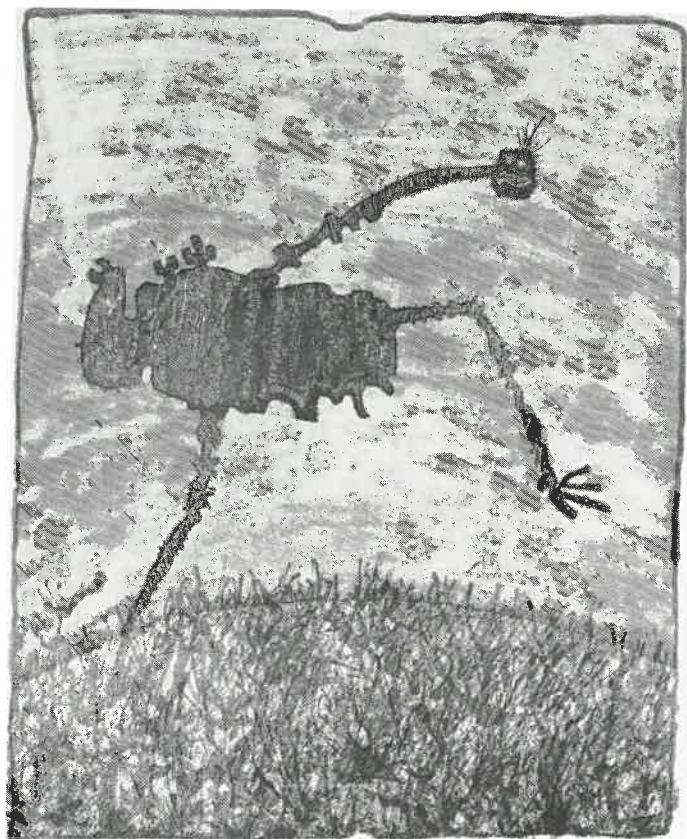
Manfred Zörner UT 102.685



UT 102.686



Helmut Zeiner UT 102.789 - 102.791



Wolfgang Zöhrer

DG 8188

1986

Gilda Aita

UT 102.876

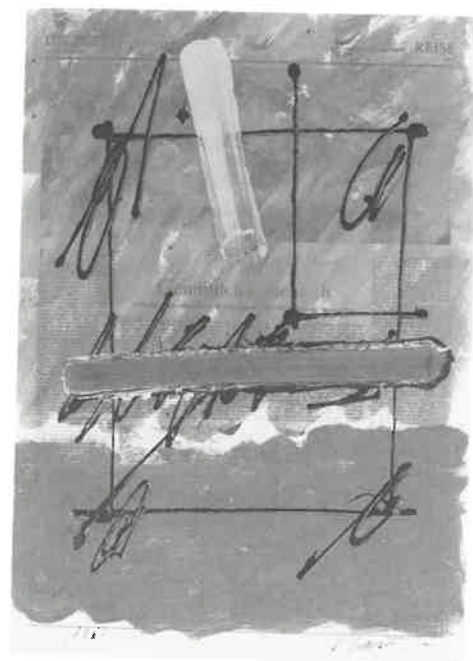
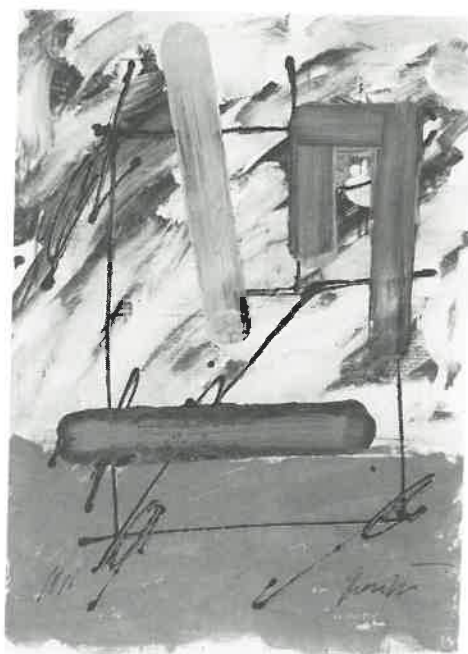


Anatole Ak

G 11.233

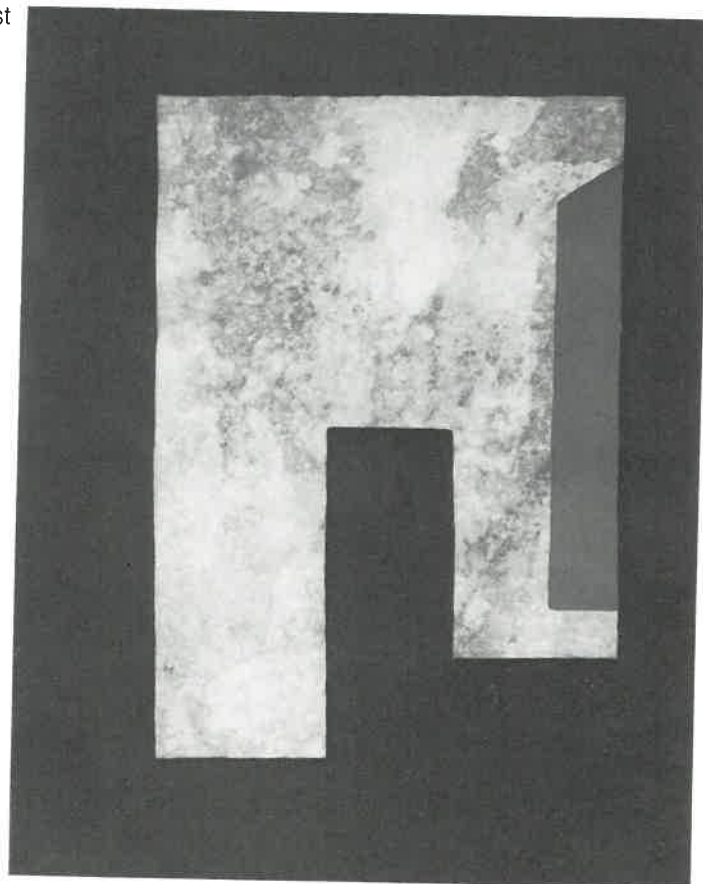


Josef Bauer GT 102.880/1-9



Heinrich Dunst

GT
102.882

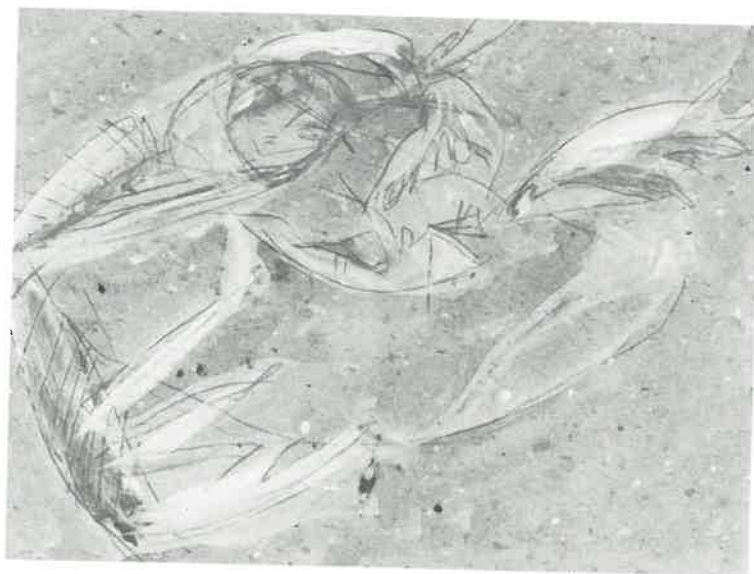




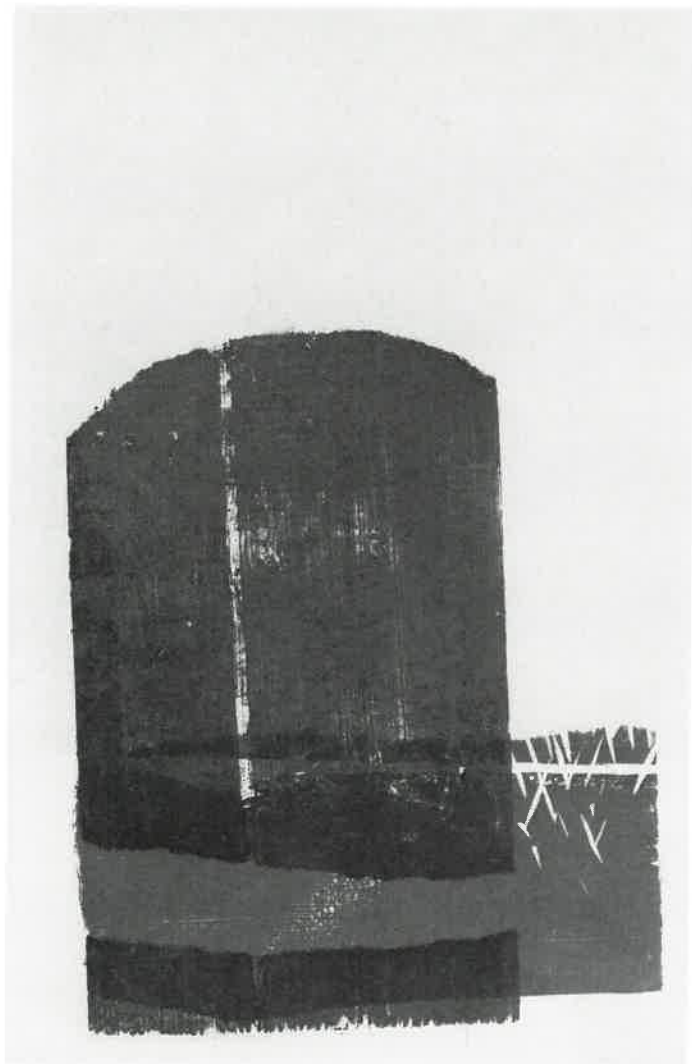
Karl Gfällner G 11.230



Ferdinand Götz G 11.234



Rainer Füreder
GT 102.826



Alfred Hager DG 8233

NAMEN
V. AUSTAUSCH

Ernst Hager UT 102.873



Manfred Hebenstreit

G 11.290





G 11 236

Herbert Hiesmayr

Hans Hoffmann-Ybbs

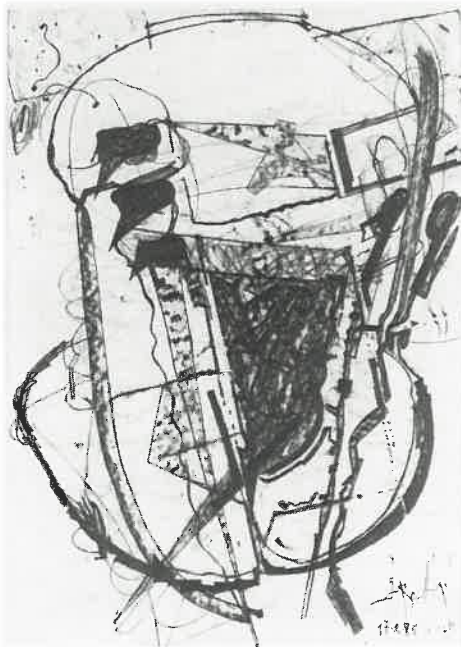
G 11 224





Birgit Jürgenssen

Gi M. 225



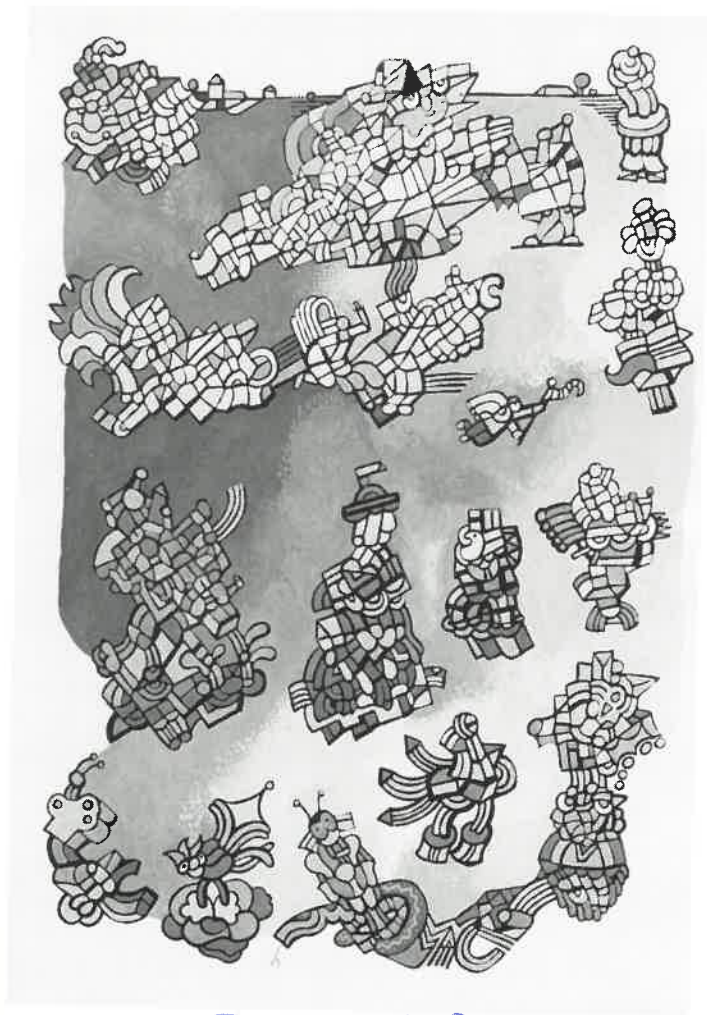
Hans Werner Jascha UT 102.883



Peter Kanhäuser UT 102.823



Michael Kienzer UT 102.877



Zdenek Macku

UT 102.869



Otto Mittmannsgruber

UT 102.828



VT 102.830

Pepi Maier

Josef Nöbauer

VT 102.839





Andrea Pisecky-Lipburger *Q 11.235*



Hubert Schatz *QT 102.331*



QT 102.389

Alois Riedl



Hubert Scheibl

G 11241

413 56

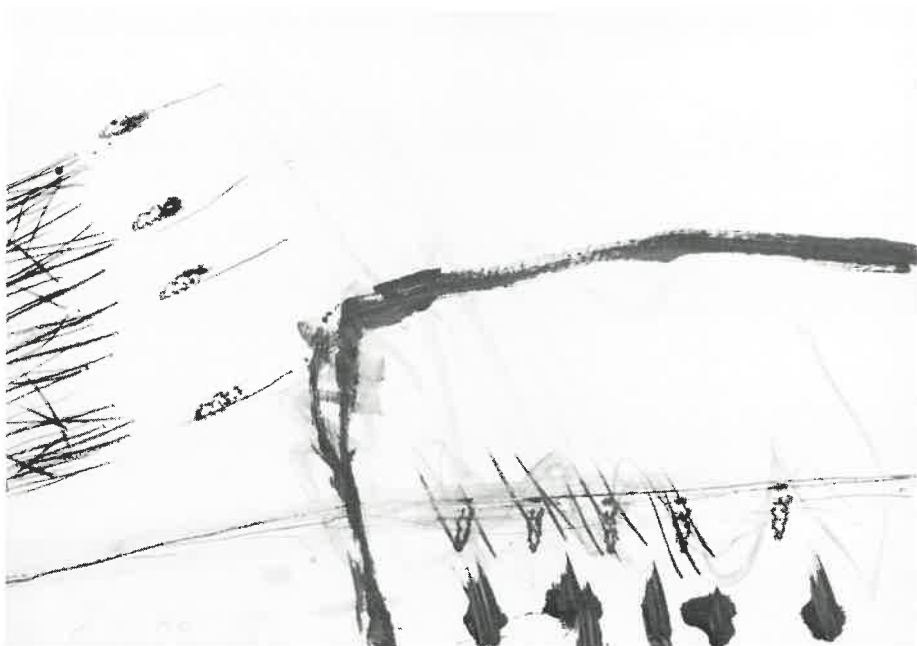
Robert Schuster

G 11242



Christian Sery

G 1123P





Brigitte Johanna Wasmeyer

G 11 232



Isolde Wawrin

P 1032

REINHARD ADLMANNSEDER

Geboren am 13. April 1943 in Ried/Innkreis
Lebt in Ried/Innkreis
(4910 Ried, Schloßberg 8)

Ringe und Taue

Bleistiftzeichnung aquarelliert
monogrammiert R. A., datiert Vejby 17. 8. 1984
Größe 65 × 50 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.702

Ringe und Taue – Strandfind II

Bleistiftzeichnung, aquarelliert
monogrammiert R. A., datiert Vejby 15. 8. 1984
Größe 65 × 50 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.703

Ringe und Taue*

Bleistiftzeichnung aquarelliert
monogrammiert RA 8/84

Größe 65 × 50 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.704

GILDA AITA**

Geboren in Graz

Lebt in München (D-8032 München-Gräfelfing,
Wandlhamerstraße 25)

Im Getriebe

Mischtechnik

signiert und datiert 1985

Größe 86,5 × 60 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.874

Der Manager des Jahres*

Mischtechnik

signiert (1986)

Größe 89,1 × 61,3 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.875

Leerlauf

Mischtechnik

signiert (1986)

Größe 89,3 × 61,6 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.876

ANATOLE AK**

Geboren am 1. September 1956 in Linz

Lebt in Engerwitzdorf (4210 Engerwitzdorf 7)

Sitzschädel*

Öl auf Leinwand

signiert und datiert 1986

Größe 130 × 110 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.233

ERNST BALLUF

Geboren 2. September 1921 in Linz

Lebt in Linz (4020 Linz, Hopfengasse 15)

Am Strom*

Aquarell

signiert und datiert März 1982

Größe 41 × 64 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.727

JOSEF BAUER**

Geboren am 12. Jänner 1934 in Gunskirchen
bei Wels

Lebt in Linz (4020 Linz, Darrgutstraße 12)

Ohne Titel (Zyklus mit 9 Blättern)*

Eitempera/Acryl auf grundiertem Papier

signiert und datiert 1986

Größe 56,6 × 40,4 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.880/1-9

HELMUT BESCHEK

Geboren 12. September 1948 in Linz

Lebt in Linz (4040 Linz, Harruckerstraße 4)

Liegender Anstaltszögling*

Tempera, Graphit, Aquarell

signiert und datiert 1985

Größe 37,1 × 44,6 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.723

Situation mit mehreren Personen

Graphit, Tempera, Nitro

signiert und datiert 1985

Größe 34 × 48 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.724

Frau

Graphit, Tempera

signiert und datiert 1985

Größe 41 × 53,5 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.725

KARIN BINDER

Geboren 15. Juli 1957 in Leoben/Steiermark

Lebt in Wien (1140 Wien,

Linzer Straße 182/2/24)

Wandteppich „Triptychon“

Leinen und Wolle, 1985

Dreiteilig à 120 × 120 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 6655

EVA BOSCH

Geboren am 30. September 1941 in

Oderberg/Mark Brandenburg

Lebt in Linz (4020 Linz,

Schweizerhausgasse 5)

In meinem Garten I*

Öl auf Hartfaserplatte

signiert und datiert 1985

Größe 130,5 × 100,2 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.184

DIETMAR BREHM

Geboren am 11. März 1947 in Linz

Lebt in Linz (4020 Linz, Mozartstraße 21)

Sequenz in Schwarz*

Bister

Abfolge von zwölf kleinformatigen

(14,7 × 19,2 cm) Zeichnungen

signiert und datiert 5. 1. 1984

Größe 70 × 72,3 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.757

Stilleben – Gebüsch „Im schwarzen Garten“

Mischtechnik

Abfolge von 18 kleinformatigen

(14,7 × 19,4 cm) Graphiken

signiert und datiert 1983/84

Größe 106,5 × 70 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.758

WILHELM BRUSCHEK

Geboren am 24. Mai 1909 in

Neuhaus/Südböhmen

Lebt in Linz (4020 Linz, Waldeggsstraße 103)

Abend in der Donauau*

Öl auf Hartfaserplatte

signiert, undatiert (1984)

Größe 65 × 82,5 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.177

ERICH BUCHEGGER

Geboren am 21. September 1924 in Linz

Lebt in Linz (4040 Linz, Weigunysstraße 2 b)

Raubühne XII mit rotem Ei

Öl auf Hartfaserplatte

signiert und datiert 1984

Größe 67 × 67 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.182

Klangspiel IV*

Öl auf Hartfaserplatte

unsigniert datiert 1981

Größe 67 × 67 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.183

WALTRAUD COOPER

Geboren am 21. Dezember 1937 in Linz

Lebt in Linz (4040 Linz,

Ottensheimer Straße 41)

Bildobjekt*

Papier, geschnitten und gefaltet, in

Plexiglasrahmen

unsigniert, datiert 1985

Größe 71 × 72,5 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.792

GÜNTHER DAMISCH

Geboren am 20. Mai 1958 in Steyr
Lebt in Wien (1050 Wien,
Kettenbrückengasse 23)

Ohne Titel*

Mischtechnik

signiert und datiert 1984

Größe 140 × 84 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.766

JOSEF DIETHÖR

Geboren am 30. April 1919 in Suben am Inn
Lebt in Bad Hall (4540 Bad Hall, Möderndorf 69)

Bronzerelief „Linz“*

datiert 1980

Größe 49,5 × 99 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. P 1018

JOHANNA DORN-FLADERER

Geboren am 22. Dezember 1913

in Suben am Inn

Lebt in Wernstein am Inn (4783 Wernstein)

Linz*

Öl auf Leinwand

signiert, undatiert (um 1982)

Größe 60 × 80 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.171

HEINRICH DUNST **

Geboren am 16. April 1955 in Hallein

Lebt in Wien (1090 Wien, Währinger Straße 59)

Ohne Titel (Zyklus mit 6 Blättern)

Graphitstift, schwarze Tempera auf Papier
signiert und datiert 1986 (auf der Rückseite)

Größe 63 × 48,4 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.881/1-6

Ohne Titel*

Mischtechnik auf Papier

signiert und datiert 1986 (auf der Rückseite)

Größe 62,7 × 48,2 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.882

THERESE EISENMANN

Geboren am 25. Oktober 1953 in Gosau, OÖ.

Lebt in Unterweißenbach, OÖ.

(4273 Unterweißenbach, Grafenschlag 1)

Landschaft IV*

Mischtechnik

signiert und datiert Sommer 1982

Größe 71,5 × 90 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.772

FRITZ FEICHTINGER

Geboren am 16. Mai 1927 in St. Florian

Lebt in Linz (4040 Linz, Finkstraße 2)

Porträt einer Linzerin (Vilma Eckl)*

Öl auf Hartfaserplatte

monogrammiert F und datiert 1966

Größe 85,2 × 68,2 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.179

MATTHÄUS FELLINGER

Geboren am 11. Juni 1924 in Neukirchen an der
Vöckla/OÖ.

Lebt in Linz (4040 Linz, Riesenwiese 9)

Reliefmosaik in freier Komposition*

Italienischer Marmor, 1985

Größe 5 m × 1,4 cm

FRANZ FISCHBACHER

Geboren am 15. März 1925 in Gampern, OÖ.

Lebt in Linz (4020 Linz, Fabrikstraße 1 b)

Personengruppe*

Gouache

signiert und datiert 1985

Größe 48 × 63 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.763

Landschaft

Gouache

signiert und datiert 1985

Größe 48 × 63 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.764

Landschaft

Gouache

signiert und datiert 1985

Größe 50 × 69,4 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.765

HERBERT FRIEDL

Geboren am 22. November 1943 in

Unterweisersdorf/OÖ.

Lebt in Pregarten, OÖ. (4230 Pregarten,

Gutauer Straße 46)

Zyklus Fensterbilder:

„Tag“

Farbradiierung

signiert und datiert 1984

Größe Blattspiegel 39,5 × 28 cm,

Blatt 68 × 50 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8189

„Nacht“

Farbradiierung

signiert und datiert 1984

Größe Blattspiegel 39,5 × 28 cm, Blatt

67,5 × 50 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8190

„Morgen“

Farbradiierung

signiert und datiert 1984

Größe Blattspiegel 39 × 27,5 cm,

Blatt 68 × 50 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8191

„Abend“

Farbradiierung

signiert und datiert 1984

Größe Blattspiegel 39 × 27,5 cm,

Blatt 68 × 50 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8192

FRITZ FRÖHLICH

Geboren am 13. Mai 1910 in Linz

Lebt in Linz und Ottensheim (4100 Ottensheim,
Dürnberg 37)

Verbunden*

Öl auf Leinwand

signiert und datiert 1983

Größe 60 × 36,7 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.187

GERHARD FRÖMEL

Geboren am 17. Oktober 1941

in Grieskirchen OÖ.

Lebt in Grieskirchen (4710 Grieskirchen,
Industriestraße 40)

Drang nach außen*

Acryl auf Acryl über Holzfaserplatte

unsigniert, datiert 1985

Größe 104,8 × 104,4 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.208

RAINER FÜREDER**

Geboren am 25. Dezember 1952 in

Oberneukirchen/Mühlviertel

Lebt in Linz (4040 Linz, Rosenauerstraße 21)

Ohne Titel*

Bleistift, Gouache auf getöntem Papier

signiert und datiert 1985

Größe 24,6 × 32,5 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.826

Zauberberg*

Kreide und Collage auf Papier

signiert und datiert 1985

Größe 35,4 × 50 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.827

LEO GERGER

Geboren am 24. Februar 1923 in Klein Olkowitz bei Znaim
Lebt in Linz (4020 Linz, Karl-Wiser-Straße 7)
Zentrifugalkraft*
Ätztechnik/Tombak
unsigniert, datiert 1977
Größe mit Rahmen 81 × 81 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.787

KARL GFÄLLNER**

Geboren am 4. November 1938 in Braunschweig, BRD
Lebt in Linz (4020 Linz, Zeppelinstraße 18)
Mühlviertler Landschaft
Öl auf Hartfaserplatte
signiert und datiert 1986
Größe 61 × 44 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.229
Mühlviertler Landschaft*
Öl auf Hartfaserplatte
signiert und datiert 1986
Größe 55 × 42 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.230
Mühlviertler Landschaft
Öl auf Hartfaserplatte
signiert und datiert 1986
Größe 62 × 38,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.231

ANSELM GLÜCK

Geboren am 28. Jänner 1950 in Linz
Lebt in Linz (4020 Linz, Bleibtreststraße 7)
Ohne Titel*
Öl auf Leinwand
unsigniert, datiert 1985
Größe 80 × 100 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.170

HEINZ GÖBEL

Geboren am 8. August 1947 in Salzburg
Lebt in Frankenburg, OÖ.
(4873 Frankenburg, Marktplatz 3)
Landschaft*
Gouache
signiert und datiert 1984
Größe 67 × 93,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.750
Morsches Boot
Mischtechnik
signiert und datiert 1984
Größe 69 × 85 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.751

FERDINAND GÖTZ**

Geboren am 12. Juni 1955 in Strobl, OÖ.
Lebt in Bad Ischl (4820 Bad Ischl, Roith 16)
Sacrê*
Öl auf Leinwand
unsigniert und undatiert (1986)
Größe 130 × 120,6 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.234

HORST GRAFLEITNER

Geboren am 7. Juli 1939 in Linz
Lebt in Linz (4020 Linz, Wimhölzelstraße 23)
Ringkampf*
Öl auf Leinwand
signiert und datiert 1984
Größe 120 × 100 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.189

MARIE-JOSÉ GRÖGER

Geboren am 11. November 1938 in Den Haag
Lebt in Attnang-Puchheim
(4800 Attnang-Puchheim, Wankham 36)
Stilleben „Der Blickpunkt“*
Gouache
signiert und datiert 1985
Größe 48 × 37,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.762

WALTER GSCHWANDTNER

Geboren am 27. August 1956 in Niederneukirchen/St. Florian
Lebt in Linz (4020 Linz, Lustenauerstraße 31)
Mutation – aufstrebende Form*
Plastik aus Rindsleder, 1985
Höhe 4 m, Breite 1,80 m, Tiefe 0,80 m
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. P 1017

ALFRED HAGER**

Geboren am 30. Juni 1958 in Linz
Lebt in Wien (1070 Wien, Kaiserstraße 100/12)
Spanische Landschaft
Aquarell
signiert und datiert 1984
Größe 24,9 × 31,9 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.871
Spanische Landschaft
Aquarell
signiert und datiert 1981
Größe 23,8 × 32,8 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.872
Spanische Landschaft*
Aquarell
signiert und datiert 1982
Größe 48,7 × 33,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.873

ERNST HAGER**

Geboren am 19. Oktober 1958 in
Stiftung/Neumarkt i. M.
Lebt in Neumarkt/M. (4212
Neumarkt/Mühlkreis, Steigersdorf 15)
Triptychon zum Tor I*
Farbholzschnitt
signiert und datiert 1986
Größe 72,5 × 57,2 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8233
Triptychon zum Tor II
Farbholzschnitt
signiert und datiert 1986
Größe 72,5 × 57,2 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8234
Triptychon zum Tor III
Farbholzschnitt
signiert und datiert 1986
Größe 72,5 × 57,2 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8235

HERMANN HAIDER

Geboren am 7. April 1938 in Linz
Lebt in Pulgarn bei Steyregg
(4221 Steyregg, Pulgarn 1)
Landschaft bei Steyregg-Pulgarn*
Öl auf Leinwand
signiert und datiert 1981
Größe 99,2 × 118,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.193

WOLFGANG HANGHOFER

Geboren am 2. April 1955 in Linz
Lebt in Linz
(4040 Linz, Ottensheimer Straße 34)
Der Schäfer*
Öl auf Leinwand
monogrammiert WH und datiert 1985
Größe 170 × 85 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.185

MANFRED HEBENSTREIT**

Geboren am 10. Dezember 1957 in Altheim, OÖ.
Lebt in Linz (4040 Linz, Fischergasse 13)
Ohne Titel
Mischtechnik
signiert und datiert 1985
Größe 51 × 70 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.824
Ohne Titel
Mischtechnik
signiert und datiert 1985
Größe 50 × 70 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.825

Hagenau*
Öl auf Papier
signiert und datiert 1986
Größe 70 × 100 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.240

WOLFGANG HEMELMAYR
Geboren am 19. Juni 1956 in Linz
Lebt in Münzbach, OÖ.
(4323 Münzbach 68)
Arena II*
Kohle
signiert und datiert 1984
Größe 70,5 × 100 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.722

HERBERT HIESMAYR**
Geboren am 12. März 1940 in Linz
Lebt in St. Thomas am Blasenstein (4364 St.
Thomas/Blasenstein, Mitter St. Thomas 57)
Enns*
Öl auf Leinwand
monogrammiert und datiert 1983/84
Größe 70 × 100 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.236

FRANZ HITZ
Geboren am 23. Jänner 1952 in Linz
Lebt in Linz (4020 Linz, Goethestraße 29)
Dynamik und Spannung*
Graphit und Tusche
signiert und datiert 1985
Größe 142 × 104,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.767

HANS HOFFELNER
Geboren am 23. Oktober 1940 in Brüx/CSSR
Lebt in Schönering
(4073 Schönering, Eferdinger Straße 18)
Landschaft*
Aquarell
signiert und datiert 1985
Größe 32,9 × 49,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.780
Landschaft
Aquarell
signiert und datiert 1985
Größe 42 × 55,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.781
Landschaft
Aquarell
signiert und datiert 1985
Größe 36 × 48 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.782

HANS HOFFMANN-YBBS**
Geboren am 1. Jänner 1928 in Ybbs/NÖ.
Lebt in Grieskirchen
(4710 Grieskirchen, Schloß Parz)
Donauufer*
Öl auf Leinwand
signiert und datiert 1985
Größe 100 × 100 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.224

RUDI HÖRSCHLÄGER
Geboren am 6. Dezember 1952 in
Oberneukirchen/OÖ.
Lebt in Oftering bei Linz
(4064 Oftering, Oberbuch 1)
Paradiesgärtlein II*
Mischtechnik
signiert und datiert 1985
Größe 70 × 100 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.718
Terra Nostra
Mischtechnik
signiert und datiert 1985
Größe 61 × 85 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.719

PETER HUEMER
Geboren am 7. Juni 1952 in Linz
Lebt in Linz (4020 Linz, Gaumbergstraße 82)
Die Wand*
Federzeichnung Sepia
signiert und datiert 1983
Größe 39,5 × 29 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.739
Die Wand II*
Federzeichnung Sepia
signiert und datiert 1983
Größe 39 × 29 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.740
Die Wolken
Federzeichnung aquarelliert
signiert und datiert 1983
Größe 39 × 29 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.741

HANS WERNER JASCHA
Geboren am 13. Februar 1942 in
Mettmach/Innviertel
Lebt in Wien (1020 Wien, Engerthstraße 195)
Zyklus Roma Nr. 5080*
Bleistiftzeichnung
signiert und datiert 6. Juni 1985 19.43 Rom
Größe 66 × 48 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.687

Zyklus Roma Nr. 5081
Bleistiftzeichnung
signiert und datiert 8. Juni 1985 18.33
Größe 66 × 48 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.688

Zyklus Roma Nr. 5082*
Bleistiftzeichnung
signiert und datiert 2. Juni 1985 18.56
Größe 66 × 48 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.689

Ohne Titel* (1986)
Bleistiftzeichnung
signiert und datiert 17. Februar 1985
Größe 44 × 31,1 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.883

ILDIKO JELL-JOZAN
Geboren am 13. Juli 1948 in Dobovár/Ungarn
Lebt in Linz
(4040 Linz, Ottensheimer Straße 58)

Interieur
Kohle
signiert und datiert 1973
Größe 55 × 39,8 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.734

Männerporträt (Maler Norbert Drienko)
Kohle
signiert, undatiert (um 1980)
Größe 57,5 × 39,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.735

Studie eines Mädchens „Aranka“
Bleistift
unsigniert, datiert 1985
Größe 24 × 32,7 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.736

Studie von Kinderköpfen
Bleistift
signiert und datiert 1976
Größe 21 × 29,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.737

Studie eines schlafenden Mädchens
Bleistift
signiert und datiert 1976
Größe 29,1 × 21,2 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.738

An der Tür*
Lithographie
signiert und datiert 1976
Größe 65 × 70 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8202

BIRGIT JÜRGENSSEN**

Geboren am 10. April 1949 in Wien
Lebt in Wien (1060 Wien, Brauergasse 1/26)
Der verführte Narziß*
Öl auf Papier
unsigniert, datiert 1983
Größe 150,5 × 227,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.225

KARL KAINEDER

Geboren am 4. Juni 1921 in Linz
Lebt in Pasching (4061 Pasching, Hitzing 57)
Dachlandschaft I*
Aquarell
monogrammiert KK und datiert 1982
Größe 45 × 55 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.728
Dachlandschaft II – Linz Mitte
Aquarell
monogrammiert KK und datiert 1983
Größe 47,6 × 37,2 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.729
Dachlandschaft III
Aquarell
monogrammiert KK und datiert 1977
Größe 31 × 45,2 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.730

PETER KANHÄUSER**

Geboren am 8. September 1948 in Linz
Lebt in Linz (4020 Linz, Landstraße 59)
Architektur – Landschaft – Mensch*
Bleistiftzeichnung
signiert und datiert 1983
Größe 63 × 89,8 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.823

HANS KEPLINGER

Geboren am 26. Juni 1926 in Linz
Lebt in Linz (4020 Linz, Weißenwolfstraße 1)
Magdalena*
Öl auf Leinwand
monogrammiert K und datiert 1984
Größe 59,8 × 83,8 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.197

JOHANN KIENESBERGER

Geboren am 6. Februar 1948 in Gmunden
Lebt in Traunkirchen (4801 Traunkirchen, Mitterndorf 3)
Vögel 1*
Mischtechnik
signiert und datiert 1982
Größe 83 × 58,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.710

Vögel 2
Mischtechnik
signiert und datiert 1983
Größe 83 × 58,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.711

MICHAEL KIENZER**

Geboren am 21. Juni 1962 in Steyr/OÖ.
Lebt in Wien
(1090 Wien, Julius-Tandler-Platz 11)
Ohne Titel*
Gouache
signiert (auf der Rückseite) und undatiert (1986)
Größe 30,8 × 42,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.877
Ohne Titel
Kreidezeichnung
signiert und datiert 1986 (auf der Rückseite)
Größe 45 × 62,3 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.878
Ohne Titel
Kreidezeichnung
signiert und datiert 1986 (auf der Rückseite)
Größe 45 × 62,6 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.879

GERHARD KNOGLER

Geboren am 9. Oktober 1943 in Ort im Innkreis
Lebt in Linz (4020 Linz, Handel-Mazzetti-Straße 5)
Figurale Szene I*
Mischtechnik
signiert und datiert 1984
Größe 20,7 × 14,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.759
Figurale Szene II
Mischtechnik
signiert und datiert 1984
Größe 20,5 × 14 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.760
Figurale Szene III
Mischtechnik
signiert und datiert 1984
Größe 20,6 × 14 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.761

RUDOLF KOLBITSCH

Geboren am 21. Mai 1922 in Wels
Lebt in Linz (4040 Linz, Gründbergstraße 26)
Fisch und Sonne*
Eisenätzung, 1960
Größe 165 × 60 cm
Leihgabe des Künstlers

MANFRED KOUTEK

Geboren am 29. März 1951 in Linz
Lebt in Linz (4020 Linz, Hofberg 10)
Komposition*
Acryl auf Platte
monogrammiert M. K., datiert 1984
Größe 106 × 222 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.207
Domgasse
Bleistiftzeichnung, aquarelliert
monogrammiert M. K., datiert 1983
Größe 62,7 × 48,6 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 15.026
Dächerstudie Altstadt
Bleistiftzeichnung, aquarelliert
monogrammiert M. K., datiert 1983
Größe 45 × 62,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 15.027
Hauptplatz
Bleistiftzeichnung, aquarelliert
monogrammiert M. K., datiert 1983
Größe 44,9 × 63 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 15.028

INGRID KOWARIK

Geboren am 7. August 1952 in Wels
Lebt in Linz (4020 Linz, Mozartstraße 21)
Szenarium I*
Wachskreide, Bleistift und Buntstift
signiert und datiert 1984
Größe 50 × 65 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.755
Szenarium II
Wachskreide, Bleistift und Buntstift
signiert und datiert 1984
Größe 50,5 × 65 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.756

PETER KRAML

Geboren am 22. August 1947 in Wels
Lebt in Linz (4020 Linz, Fadingerstraße 19)
Vor dem Tor*
Acryl auf Holzfaserplatte
signiert und datiert 1985
Größe 70 × 100 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.200

WALTER KREINDL

Geboren am 25. September 1927 in Linz
Lebt in Linz (4040 Linz, Bachlbergweg 82)
Brückenkopf Ost
Aquarell
signiert und datiert 1977
Größe 35 × 50 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 15.020

Brückenkopf West*

Aquarell

signiert und datiert 1974

Größe 35 × 50 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 15.021

Gasthof zur Stadt Budweis, Urfahr, Hauptstraße

Aquarell

signiert und datiert 1971

Größe 35 × 50 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 15.022

Am Mühlbach in Wels, OÖ.

Aquarell

signiert und datiert 1981

Größe 36,5 × 50,5 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.783

JOHANNES KREJCI

Geboren am 11. Juli 1912 in Enns

Lebt in Steyregg (4221 Steyregg, Götzlsdorf 15)

Triptychon „Hoffnung blickt auf Linz“*

Öl auf Leinwand

monogrammiert JKr und datiert 1985

Größe 3 Bilder à 160 × 114,8 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.194, 11.195, 11.196

PETER KUBOVSKY

Geboren am 4. Dezember 1930 in

Lundenburg/Südmähren

Lebt in Linz (4020 Linz, Tummelplatz 18)

Aus dem Zyklus „Venedig“ – Fondamenta Gherardini*

Federzeichnung

signiert und datiert Feber 1985

Größe 45 × 62 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.752

Venedig „Fondamenta Briati Asiat/Rio Carmine“

Federzeichnung

signiert und datiert 1985

Größe 45 × 62 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.753

Venedig „Fondamenta della Sensa“

Federzeichnung

signiert und datiert 1985

Größe 45 × 62 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.754

LEONHARD LEHMANN

Geboren am 21. November 1952 in Linz

Lebt in Traun (4050 Traun, Schwindstraße 13)

Burgenland*

Öl auf Leinwand

signiert und datiert 1985

Größe 75 × 85 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.178

KOLOMAN LEIBETSEDER

Geboren am 24. Februar 1953 in Linz

Lebt in Katsdorf (4223 Katsdorf, Au 6)

Griechische Landschaft

Kohle

signiert und datiert 1985

Größe 62,7 × 88 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.720

Berge in der Provence*

Aquarell

signiert und datiert 1984

Größe 70 × 100 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.721

INGRID LEITHE

Geboren am 30. April 1952 in Linz

Lebt in Linz (4020 Linz, Fadingerstraße 24)

Wandteppich „Abstrakte Komposition“*

Baum- und Schafwolle, 1985

Größe 157 × 603 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 6654

KLAUS LIEDL

Geboren am 15. Jänner 1949 in Linz

Lebt in Leonding (4060 Leonding-Hart,

Meixnerstraße 3)

Skulptur aus rotem Marmor, 1984*

Höhe 57 cm, Breite 35 cm, Tiefe 30 cm

Neue Galerie der Stadt Linz, Inv.Nr. 717

EDMUND LINHART

Geboren am 16. März 1949 in Linz

Lebt in Linz (4020 Linz, Wüstenrotstraße 13)

Bäume – Erdachte Landschaft V

Brucknerland OÖ.*

Federzeichnung

signiert und datiert 1983

Größe 62,5 × 38,4 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.726

HORST LINHART

Geboren am 15. Mai 1944 in Linz

Lebt in Linz (4040 Linz, Aubergstraße 17)

Botschaft für B. G.

Serigraphie

monogrammiert LH und datiert 1983

Größe 50 × 60 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8198

Imaginäre Pflanze*

Serigraphie

monogrammiert LH und datiert 1984

Größe 50 × 70 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8199

Videodata

Serigraphie

monogrammiert L. H. und datiert 1983

Größe 50 × 60 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8200

URSULA LINHART

Geboren am 5. Oktober 1956 in Linz

Lebt in Linz (4040 Linz, Ferihumerstraße 35)

Bewegungsstudie I

Öl auf Karton

signiert und datiert 1984

Größe 41,5 × 30 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.731

Bewegungsstudie II

Öl auf Karton

signiert und datiert 1984

Größe 41,5 × 30 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.732

Bewegungsstudie III*

Öl auf Karton

signiert und datiert 1984

Größe 41,4 × 29,5 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.733

ANTON LUTZ

Geboren am 19. Februar 1894 in

Prambachkirchen

Lebt in Linz (4040 Linz, Anton-Lutz-Weg 6)

Mein Atelier*

Öl auf Hartfaserplatte

signiert und datiert 1978

Größe 65 × 55 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.203

ZDENEK MACKU**

Geboren am 3. Jänner 1943 in Prag

Lebt in Linz (4020 Linz, Tummelplatz 3)

Linzer Luft

Tusche und Tempera auf Papier

signiert (auf der Rückseite) und datiert 1984

Größe 63 × 44 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.869

Linzer Leben*

Tusche und Tempera auf Papier

signiert und datiert 1985

Größe 62 × 43,8 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.870

PEPI MAIER**

Geboren am 7. Juni 1959 in Passau

Lebt in Linz (4020 Linz, Kapuzinerstraße 84c)

Ohne Titel

Dispersion auf braunem Karton

monogrammiert und datiert 1985
Größe 62,2 × 82,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.829
Ohne Titel*
Dispersion auf braunem Karton
monogrammiert und datiert 1985
Größe 68,1 × 81 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.830

OTTO MITTMANNGRUBER**

Geboren am 21. Dezember 1962 in Linz
Lebt in Linz (4020 Linz, Kapuzinerstraße 84c)
Ohne Titel*
Tempera auf Packpapier
monogrammiert und datiert 1985
Größe 64 × 44,6 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.828

ROBERT MITTRINGER

Geboren am 17. November 1943 in Asten, OÖ.
Lebt in Linz (4040 Linz, Rudolfstraße 89)
Stilleben mit Wespe*
Acryl auf Leinwand
unsigniert, datiert 1985
Größe 123 × 149 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.206

WOLFRAM MOLD

Geboren am 5. Jänner 1941 in Linz
Lebt in Linz (4020 Linz, Römerstraße 28)
Partitur
Collage
signiert, undatiert
Größe 25,5 × 30,4 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.768
Hommage à Johannes Kepler*
Mischtechnik
signiert und datiert 1970
Größe 42,8 × 23,6 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.769

RENATE MORAN

Geboren am 6. November 1946 in
Murau/Steiermark
Lebt in Linz (4020 Linz, Kudlichstraße 10)
Bauminsel
Wachskreidezeichnung
signiert und datiert 1982
Größe 32 × 50 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.742
Mühlviertler Landschaft I
Wachskreidezeichnung
signiert und datiert 1981
Größe 50 × 64,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.743

Mühlviertler Landschaft II
Wachskreidezeichnung
signiert und datiert 1979
Größe 50 × 64,7 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.744
Landschaft mit Bäumen*
Lithographie
signiert und datiert 1985
Größe 70 × 100 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8201

MARIA MOSER

Geboren am 2. August 1948 in Frankenburg,
Oberösterreich
Lebt in Frankenburg (4873 Frankenburg,
Marktplatz 3)
Relikte*
Mischtechnik
signiert und datiert 1984
Größe 48 × 63 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.749

HUBERT MUTHSPIEL

Geboren am 5. Oktober 1940 in Linz
Lebt in Linz (4020 Linz, Waldeggstraße 91)
Weinberge
Öl auf Leinwand
signiert und datiert 1985
Größe 50,3 × 60,2 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.180
Donaulandschaft*
Öl auf Leinwand
signiert und datiert 1982
Größe 60 × 80 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.181

OSAMU NAKAJIMA

Geboren 1939 in Nagasaki, Japan
Lebt in Langenstein
(4222 Langenstein, Dorf 20)
Brunnen*
Neuhauser Granit, 1985
Größe 5,4 × 5,5 m

ALOIS NIMMERVOLL

Geboren am 21. April 1943 in Linz
Lebt in Linz (4020 Linz, Fabrikstraße 24)
Australische Landschaft „Kantju Gorge Uluru
Australien“*
Acryl auf Leinwand
signiert und datiert 1984
Größe 120,2 × 85,3 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.192

JOSEF NÖBAUER**

Geboren am 10. September 1944 in Freistadt/OÖ.
Lebt in Wien
(1150 Wien, Gablonzgasse 27/2/15)
„to edit“*
Bleistift und Farbstift auf Karton
signiert und datiert 1981
Größe 56,5 × 39,1 cm (2 Blätter in der Mitte
zusammengeklebt)
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.834

ROBERT OLTAY

Geboren am 5. Juni 1961 in Aachen, BRD
Lebt in Linz (4020 Linz, Eisenhandstraße 10)
Blick auf Linz von der Pferdepromenade
Öl auf Leinwand
signiert und datiert 1982
Größe 60 × 70 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.172
Steinmetzplatzl – Urfahr*
Öl auf Leinwand
signiert und datiert 1983
Größe 60 × 80 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.173

HAIMO PACHLATKO

Geboren am 13. Juni 1954 in Steyregg
Lebt in Steyregg (4221 Steyregg, Mauthausener
Straße 11)
Frühlingsgarten*
Öl auf Leinwand
signiert und datiert 1985
Größe 111 × 130,7 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.190

MARGIT PALME-KUBOVSKY

Geboren am 11. August 1939 in Amstetten
Lebt in Linz (4020 Linz, Tummelplatz 18)
Monte Carla
Aquatinta
signiert und datiert 1985
Größe Blattspiegel 41,5 × 34 cm,
Blatt 54 × 39 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8193
Das neue schwache Geschlecht
Aquatinta
signiert und datiert 1984
Blattspiegel 41 × 24,5 cm, Blatt 53,5 × 39 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8194
Absprung*
Aquatinta
signiert und datiert 1985
Größe Blattspiegel 41 × 20,5 cm,
Blatt 53 × 39 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8195

Windsbraut
Aquatinta
signiert und datiert 1985
Größe Blattspiegel 41 × 30 cm,
Blatt 53,5 × 39 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8196
Raubtierjagd
Aquatinta
signiert und datiert 1982
Größe Blattspiegel 29,5 × 57 cm,
Blatt 40 × 63 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8197

MARGA PERSSON

Geboren am 27. Februar 1943 in Lund
(Schweden)
Lebt in Linz
(4040 Linz, Altenberger Straße 5/45)
Blues for Linz*
Wandteppich – in zwei Teilen und freien
Formen
Leinen und Schafwolle, 1985
Gesamthöhe ca. 9 m
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 6656

ANDREA PISECKY-LIPBURGER**

Geboren am 2. März 1957 in Linz
Lebt in Wien
(1060 Wien, Gumpendorfer Straße 116/6)
Schlüssel*
Acryl auf Hartfaserplatte
signiert und datiert 1984
Größe 100 × 80 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.235

HANS PLANK

Geboren am 29. März 1925 in Weng/Innkreis
Lebt in Braunau, OÖ.
(5280 Braunau, Dietfurt 48)
Arbeitende Holzfäller
Holzschnitt
signiert und datiert 1978
Größe 55 × 73,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8183
Bahnarbeiter
Holzschnitt
signiert und datiert 1978
Größe 56,5 × 74,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8184
Lastwagenfahrer*
Holzschnitt
signiert und datiert 1982
Größe 55 × 74 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8185

A. PRASTHAN-DACHAUER

Geboren am 8. Oktober 1940 in Linz
Lebt in Waldhausen bei Grein, OÖ.
(4391 Waldhausen, Sattelgai 57)
Toskanische Landschaft
Aquarell
signiert und datiert 1981
Größe 32 × 53 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.699
Toskanische Landschaft*
Aquarell
signiert und datiert 1981
Größe 31,5 × 42 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.700
Toskanische Landschaft
Aquarell
signiert und datiert 1981
Größe 31 × 48,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.701

THOMAS PÜHRINGER

Geboren am 16. April 1941 in Wels
Lebt in Linz (4040 Linz, Forstnerstraße 26)
Komposition aus drei Kugeln*
Plastik aus Kupfer
Durchmesser der größten Kugel 190 cm,
größte Breite 240 cm

WALTER MICHAEL PÜHRINGER

Geboren am 8. April 1945 in Lambach, OÖ.
Lebt in Wien
(1050 Wien, Siebenbrunnnergasse 37)
Fragment aus der Zukunft*
Federzeichnung
signiert und datiert 1982
Größe 42 × 29,6 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.746
Vom Osten her
Federzeichnung
signiert und datiert 1983
Größe 42 × 29,6 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.747

ANTON RAIDEL

Geboren am 7. März 1943 in Wiener Neustadt
Lebt in Gmunden
(4810 Gmunden, Esplanade 23)
Objekt Stilleben I*
Farbradierung
signiert und datiert 1984
Größe Blattspiegel 29,6 × 24,6 cm,
Blatt 68 × 48 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8208

Objekt Stilleben II
Farbradierung
signiert und datiert 1984
Größe Blattspiegel 29,8 × 24,6 cm,
Blatt 68 × 47,8 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8209
Objekt Stilleben III
Farbradierung
signiert und datiert 1984
Größe Blattspiegel 29,9 × 24,5 cm,
Blatt 68 × 47,8 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8210
Objekt Stilleben IV
Farbradierung
signiert und datiert 1984
Größe Blattspiegel 29,9 × 24,5 cm,
Blatt 68 × 47,6 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8211

ANTON RETTENBACHER

Geboren am 22. Februar 1926 in
Schladming/Steiermark
Lebt in Micheldorf, OÖ.
(5463 Micheldorf, Schön 83)
Winter*
Holzintarsie aus 15 verschiedenen exotischen
Hölzern
monogrammiert AR, datiert 1984
Größe 44 × 62,1 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.785

MAX RIEBE

Geboren am 23. August 1919 in Öhling bei
Amstetten
Lebt in Linz (4020 Linz, Auf der Halde 19)
Schloßberg
Farbradierung
signiert und datiert 1984
Größe Blattspiegel 29,5 × 39 cm,
Blatt 41 × 54,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 15.017
Alt Urfahr
Farbradierung
signiert und datiert 1984
Größe Blattspiegel 25 × 30 cm,
Blatt 55,5 × 37,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 15.018
Hafen*
Farbradierung
signiert und datiert 1984/85
Größe Blattspiegel 25 × 31 cm,
Blatt 37,5 × 55,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 15.019

ALOIS RIEDL

Geboren am 14. Juni 1935 in St. Marienkirchen bei Schärding
Lebt in Schärding (4780 Schärding, Brunnenthal 3)

Ohne Titel
Kohle und Acryl
signiert und datiert 1984
Größe 122 × 80 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.712

Ohne Titel
Kohle und Acryl
signiert und datiert 1984
Größe 122 × 80 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.713

Ohne Titel*
Kohle und Acryl
signiert und datiert 1984
Größe 122 × 80 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.714

Ohne Titel*
Öl auf Papier
signiert und datiert 1986
Größe 48,5 × 62,7 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.884

FRITZ RIEDL

Geboren am 10. Juni 1923 in Wien
Lebt in Linz (4020 Linz, Margarethen 47 c)
Wandteppich „Der Mensch“**
Baumwolle und Schafwolle, 1985
Größe 5 × 2,5 m
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 6657

WALTER RITTER

Geboren am 26. Mai 1904 in Graz
Gestorben am 3. Februar 1986 in Linz
„Hockender“**
Bronzeguß um 1955
Höhe 72 cm, Grundplatte 109 × 31 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. P 1016

ERICH RUPRECHT

Geboren am 7. Mai 1931 in Geistthal bei Voitsberg/Steiermark
Lebt in Linz (4020 Linz, Baumbachstraße 8)
Hahn*
Bronzeguß, 1985
Höhe 34 cm, Länge 57 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. P 1020

JOHANN WOLFGANG RUSCHAK

Geboren am 13. Mai 1953 in Enns, OÖ.
Lebt in Pulgarn bei Steyregg (4221 Steyregg, Pulgarn 33)

Sisyphos freierdend I*
Öl auf Hartfaserplatte
signiert und datiert 1985
Größe 61 × 69,8 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.198

Sisyphos freierdend II
Öl auf Hartfaserplatte
signiert und datiert 1985
Größe 61,2 × 68,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.199

HUBERT SCHATZ**

Geboren am 9. Mai 1960 in Gaspoltshofen
Lebt in Gaspoltshofen (4673 Gaspoltshofen)
Ohne Titel*
Wachskreide und Kohle auf schwarzem Tonpapier
signiert und datiert 1986
Größe 50 × 36,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.831

Ohne Titel
Wachskreide und Kohle auf schwarzem Tonpapier
signiert und datiert 1986
Größe 50,2 × 35 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.832

Ohne Titel
Wachskreide und Kohle auf schwarzem Tonpapier
signiert und datiert 1986
Größe 50,3 × 70,2 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.833

HUBERT SCHEIBL**

Geboren am 15. April 1952 in Gmunden, OÖ.
Lebt in Wien (1080 Wien, Burggasse 58/12a)

Ohne Titel
Öl auf Leinwand
signiert und datiert 1986 (auf der Rückseite)
Größe 79 × 300 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.238

Ohne Titel*
Öl auf Papier
monogrammiert und datiert 1986
Größe 37,5 × 27,4 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.241

JOSEF SCHNETZER

Geboren am 16. März 1905 in Imst/Tirol
Lebt in Linz (4020 Linz, Rudigierstraße 10)
Lesender
Pastell
signiert und datiert 1977
Größe 68,2 × 49,8 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.770

Porträt Paula Mack*

Pastell
unsigniert, undatiert (1975)
Größe 69,5 × 50 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.771

FLORIAN SCHÖFL

Geboren am 5. April 1916 in St. Georgen/Gusen
Lebt in Linz (4040 Linz, Aubergstraße 11)

Marmorbruch*
Mischtechnik
signiert und datiert 1985
Größe 34,8 × 50 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.715
Böhmerwald
Mischtechnik
signiert und datiert 1984
Größe 36,5 × 50 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.716

Felsenschlucht
Mischtechnik
signiert und datiert 1983
Größe 34,8 × 50 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.717

JOHANNES SCHREIBER

Geboren am 18. November 1921 in Kronstadt
Lebt in Linz (4020 Linz, Kroatengasse 18)
Donaudurchbruch*
Öl auf Holz
signiert und datiert 1973
Größe 77 × 117 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.186

ROBERT SCHUSTER**

Geboren am 15. Oktober 1962 in Braunau, OÖ.
Lebt in Salzburg (5020 Salzburg, Hammersteinstraße 10)
Ohne Titel*
Öl auf Leinwand
signiert und datiert 8. 1986 (auf der Rückseite)
Größe 70 × 100 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.242

LUDWIG SCHWARZER

Geboren am 16. Oktober 1912 in Wien
Lebt in Linz (4020 Linz, Landstraße 59/61)
Triptychon „Liliom“**
Öl auf Hartfaserplatte
signiert und datiert 1979
Größe 95 × 120 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.175

WILHELM SCHWIND

Geboren am 26. Februar 1949 in
Radstadt/Salzburg
Lebt in Linz (4040 Linz, Südtirolerstraße 16)

Ohne Titel

Mischtechnik

signiert und datiert 1981

Größe 43 × 61 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.696

Ohne Titel

Mischtechnik

signiert und datiert 1981

Größe 44 × 62 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.697

Ohne Titel*

Mischtechnik

signiert und datiert 1983

Größe 41 × 58 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.698

CHRISTIAN SERY

Geboren am 7. April 1959 in Linz

Lebt in Düsseldorf

(D-4000 Düsseldorf 30, Oberhausener-
straße 15)

Zerschlagener Körper*

Öl auf Leinwand

monogrammiert S. C. und datiert 1984

Größe 120 × 148,5 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.188

Ohne Titel

Öl auf Leinwand

signiert und datiert 1986/3 (auf der Rückseite)

Größe 140 × 170 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.237

Ohne Titel*

Öl auf Papier

monogrammiert und datiert 1986

Größe 70 × 100 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.239

HEINZ STAFFELMAYR

Geboren am 25. Oktober 1939 in Linz

Lebt in Wien (1030 Wien, Ungargasse 24)

Von Trastevere

Mischtechnik

signiert und datiert 1977

Größe 56 × 77,5 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.705

Brunnen und Baum

Mischtechnik

signiert und datiert 1978

Größe 57 × 38,5 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.706

Casa dei Pescatori*

Mischtechnik

signiert und datiert 1977

Größe 55 × 39 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.707

CLAUDIA STEINER

Geboren am 14. Mai 1956 in Linz

Lebt in Linz (4020 Linz, Steingasse 18)

Interieur*

Öl auf Leinwand

signiert und datiert 1984

Größe 60 × 66 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.176

GEORG STIFTER

Geboren am 8. Juli 1948 in Linz

Lebt in Linz (4020 Linz, Streicherstraße 10)

Menschen am Fenster*

Acrylspritztechnik

signiert und datiert 1977

Größe 100 × 70 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.690

Menschen am Fenster

Acrylspritztechnik

signiert und datiert 1977

Größe 100 × 70 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.691

Menschen am Fenster

Acrylspritztechnik

signiert und datiert 1977

Größe 100 × 70 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.692

WOLFGANG STIFTER

Geboren am 27. August 1946 in Ottensheim

Lebt in Ottensheim

(4100 Ottensheim, Im Weingarten 5)

Ohne Titel

Gouache

signiert und datiert 1984

Größe 100 × 70 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.748

Ohne Titel*

Radierung

signiert und datiert 1982/85

Größe Blattspiegel 99,5 × 98,6, Blatt

106,5 × 76 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8207

HENK STOLK

Geboren am 18. Juli 1952 in Enschede/Holland

Lebt in Linz

(4040 Linz, Verlängerte Kirchengasse 4)

Ein buntes Fest*

Öl, Graphit auf Holz

signiert und datiert 1985

Größe 84,4 × 87 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.174

FRITZ STÖRK

Geboren am 23. September 1909 in Linz

Lebt in Leonding (4060 Leonding,
Bergham, Am Blümelbauerweg 14)

Wiener Reichsstraße

Aquarell

signiert und datiert 1982

Größe 37 × 42,5 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 15.015

Häuser am Damm*

Aquarell

signiert und datiert 1981

Größe 37,5 × 50 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 15.016

Im Hausgarten (Französischer Hinterhof)

Aquarell

signiert und datiert 1982

Größe 32,5 × 44 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.708

WALTRAUD THALHAMMER-PRASCHAK

Geboren am 23. Dezember 1942 in Steyr

Lebt in Linz (4040 Linz, Peuerbachstraße 30)

Götter im Gespräch*

Mischtechnik

signiert und monogrammiert WT, datiert 1981

Größe 50 × 67 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.693

Die rächende Göttin

Mischtechnik

signiert und monogrammiert WT, datiert 1981

Größe 48 × 62 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.694

Eiszeit

Mischtechnik

signiert und monogrammiert WT, datiert 1981

Größe 50 × 67 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.695

ELFRIEDE TRAUTNER

Geboren am 22. Juli 1925 in Auberg bei

Haslach

Lebt in Linz (4040 Linz, Klausenbachstraße 26)

Die Glockenblume und Technisches*

Mischtechnik

signiert und datiert 1975

Größe 41,5 × 32,7 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.745

Auflösung
Kaltadelradierung
signiert und datiert 1980
Größe Blattspiegel 32 × 49,3 cm,
Blatt 39 × 53,7 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8203
Aus dem Zyklus „Dinge armer Leute“
Kaltadelradierung
signiert und datiert 1975
Größe Blattspiegel 49,5 × 32,3 cm,
Blatt 54 × 39 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8204
November I
Kaltadelradierung
signiert und datiert 1966
Größe Blattspiegel 49 × 31,5 cm,
Blatt 56,4 × 42 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8205
Verlorene Köpfe
Kaltadelradierung
signiert und datiert 1980
Größe Blattspiegel 37,5 × 49,5 cm,
Blatt 44 × 57,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8206

WOLF URL

Geboren am 13. Februar 1945 in Bad Hall
Lebt in Linz (4020 Linz, Wiener Straße 38)
Hommage à Anton Bruckner*
Aquarell
signiert und datiert 1985
Größe 50 × 65 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.709

WALTRUD VIEHÖCK

Geboren am 24. Februar 1937 in Fulda, BRD
Lebt in Kematen an der Krems
(4531 Piberbach, Brandstatt 7)
Sonnengeflecht*
Plastik aus Eisen, 1984/1985, gestrichen, und
bewegliche Metallplättchen, vergoldet.
Höhe 700 cm
Stadt Linz
1. Preis des Wettbewerbs für die künstlerische
Ausgestaltung des Innenhofes
im Neuen Rathaus 14. 9. 1984
Lit.: Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1984,
S. 103 f., Abb. S. 102.

DORIS WALASCHEK

Geboren am 12. Jänner 1952 in Linz
Lebt in Wien (1030 Wien, Hainburger Straße 48)

Snake Dance*
Radierung
signiert und datiert 1984
Größe Blattspiegel 64,5 × 89,5 cm,
Blatt 71 × 100 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8180
African Dub
Radierung
signiert und datiert 1984
Größe Blattspiegel 45 × 64 cm,
Blatt 50 × 70 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8180
War Picasso Afrikaner?
Radierung
signiert und datiert 1984
Größe Blattspiegel 45 × 64 cm,
Blatt 50 × 70,5 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8182

EWALD WALSER

Geboren am 23. April 1947 in Wels
Lebt in Linz (4020 Linz, Marienstraße 10 a)
Sitzende „La belle balinaise“**
Öl auf Leinwand
signiert und datiert 1985
Größe 130 × 98,1 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.191

BRIGITTE JOHANNA WASMEYER**

Geboren am 18. Juli 1943 in Linz
Lebt in Helfenberg
(4184 Helfenberg, Waldhäuser 1)
Der Engel, die Mehlberge und der Obelisk*
(Die Einbildung vom toten Glück)
Öl auf Leinwand
monogrammiert und datiert 1974/86
Größe 27,5 × 35 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.232

ANTON WATZL

Geboren am 26. Mai 1930 in Linz
Lebt in Linz (4020 Linz, Gruberstraße 26)
Stilleben mit rotem Apfel*
Kaseinfarben auf Leinwand
signiert und datiert 1979
Größe 60 × 80 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 11.205
Zyklus „Siddhartha“
Acht Holzschnitte
signiert und datiert 1979/81
Größe 100 × 70 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8222/1 – 8

Zyklus „Siddhartha“
Acht Holzschnitte
signiert und datiert 1979/81
Größe 100 × 70 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8223/1 – 8

ISOLDE WAWRIN**

Geboren 1949 in Altdorf/Schwarzwald, BRD
Lebt in Düsseldorf
Bemaltes Objekt aus Holz*
signiert und datiert August 1986 (auf der
Rückseite)
Höhe 90 cm, größte Breite 32 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. P 1032

OTHMAR ZECHYR

Geboren am 28. Mai 1938 in Linz
Lebt in Wien
(1190 Wien, Dreimarksteingasse 10)
Berg und Architektur,*
WV 782/1984
Federzeichnung
signiert und datiert 1984
Größe 49 × 32 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.788

HELMUT ZEINER

Geboren am 8. Mai 1921 in Linz
Lebt in Linz (4040 Linz, Großbamburg 58)
Holzintarsie*
monogrammiert HZ, datiert 1985
Größe 29,9 × 29,9 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.789
Holzintarsie
monogrammiert HZ, datiert 1985
Größe 29,9 × 29,9 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.790
Holzintarsie
monogrammiert HZ, datiert 1985
Größe 29,9 × 29,9 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.791

WOLFGANG ZÖHRER

Geboren am 10. Jänner 1944 in Oberwart,
Burgenland
Lebt in Aigen, Mühlviertel
(4160 Aigen, Unterneudorf 10)
Der Kurbelmeister
Lithographie
signiert, undatiert
Größe Blattspiegel 42,5 × 51 cm,
Blatt 48 × 64 cm
Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8186

Neuigkeiten vom Firmament

Lithographie

unsigniert und undatiert

Größe Blattspiegel 48 × 63 cm,

Blatt 48 × 64,5 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8187

Besuch des Ungeheuers*

Lithographie

signiert, undatiert

Größe Blattspiegel 61 × 49 cm,

Blatt 65 × 53 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 8188

MANFRED ZÖRNER

Geboren am 25. April 1938 in Linz

Lebt in Steyr, OÖ. (4400 Steyr,

Harratzmüllerstraße 10)

Teilungen 1*

Mischtechnik

signiert und datiert 1980

Größe 86 × 61 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.684

Teilungen 2*

Mischtechnik

signiert und datiert 1980

Größe 86 × 61 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.685

Teilungen 3

Mischtechnik

signiert und datiert 1980

Größe 86 × 61 cm

Stadtmuseum Linz, Inv.-Nr. 102.686

* weist auf das abgebildete Werk hin.

** beim Namen des Künstlers bedeuten, daß
dieser Ankauf 1986 erfolgte.

REINHARD ADLMANNSEDER / GILDA AITA / ANATOLE AK / ERNST BALLUF / JOSEF BAUER / HELMUT BESCHEK /
KARIN BINDER / EVA BOSCH / DIETMAR BREHM / WILHELM BRUSCHEK / ERICH BUCHEGGER / WALTRAUD
COOPER / GÜNTHER DAMISCH / JOSEF DIETHÖR / JOHANNA DORN-FLADERER / HEINRICH DUNST / THERESE
EISENMANN / FRITZ FEICHTINGER / MATTHÄUS FELLINGER / FRANZ FISCHBACHER / HERBERT FRIEDL /
FRITZ FRÖHLICH / GERHARD FRÖML / RAINER FÜREDER / LEO GERGER / KARL GFÄLLNER / ANSELM
GLÜCK / HEINZ GÖBEL / FERDINAND GÖTZ / HORST GRAFLEITNER / MARIE-JOSE GRÖGER / WALTER
GSCHWANDTNER / ALFRED HAGER / ERNST HAGER / HERMANN HAIDER / WOLFGANG HANGHOFFER / MANFRED
HEBENSTREIT / WOLFGANG HEMELMAYR / HERBERT HIESMAYR / FRANZ HITZ / HANS HOFFELNER / HANS HOFF-
MANN-YBBS / RUDI HÖRSCHLÄGER / PETER HUEMER / HANS WERNER JASCHA / ILDIKO JELL-JOZAN /
BIRGIT JÜRGENSSEN / PETER KANHÄUSER / KARL KAINEDER / HANS KEPLINGER / JOHANN KIENESBERGER /
MICHAEL KIENZER / GERHARD KNOGLER / RUDOLF KOLBITSCH / MANFRED KOUTEK / INGRID KOWARIK / PETER
KRAML / WALTER KREINDL / JOHANNES KREJCI / PETER KUBOVSKY / LEONHARD LEHMANN / KOLOMANN
LEIBETSEDER / INGRID LEITHE / KLAUS LIEDL / EDMUND LINHART / HORST LINHART / URSULA LINHART /
ANTON LUTZ / ZDENEK MACKU / PEPI MAIER / OTTO MITTMANNNGRUBER / ROBERT MITTRINGER / WOLFRAM
MOLD / RENATE MORAN / MARIA MOSER / HUBERT MUTHSPIEL / OSAMU NAKAJIMA / ALOIS NIMMERVOLL /
JOSEF NÖBAUER / ROBERT OLTAY / HAIMO PACHLATKO / MARGIT PALME-KUBOVSKY / MARGA PERSSON /
ANDREA PISECKY-LIPBURGER / HANS PLANK / A. PRASTHAN-DACHAUER / THOMAS PÜHRINGER / WALTER
PÜHRINGER / ANTON RAIDEL / ANTON RETTENBACHER / MAX RIEBE / ALOIS RIEDL / FRITZ RIEDL / WALTER
RITTER / ERICH RUPRECHT / JOHANN RUSCHAK / HUBERT SCHATZ / HUBERT SCHEIBL / JOSEF SCHNETZER /
FLORIAN SCHÖFL / JOHANNES SCHREIBER / ROBERT SCHUSTER / LUDWIG SCHWARZER / WILHELM
SCHWIND / CHRISTIAN SERY / HEINZ STAFFELMAYR / CLAUDIA STEINER / GEORG STIFTER / WOLFGANG
STIFTER / HENK STOLK / FRITZ STÖRK / WALTRAUD THALHAMMER-PRASCHAK / ELFRIEDE TRAUTNER / WOLF
URL / WALTRUD VIEHBÖCK / DORIS WALASCHEK / EWALD WALSER / BRIGITTE JOHANNA WASMEYER / ANTON
WATZL / ISOLDE WAWRIN / OTHMAR ZECHYR / HELMUT ZEINER / WOLFGANG ZÖHRER / MANFRED ZÖRNER



Stadt Linz