

THE BEGINNING

Kunst in Österreich

1945 bis 1980

ALBERTINA modern

27.5. bis 8.11.2020

Inhaltsverzeichnis

Ausstellungsdaten

Presstext *The Beginning*

Presstext ALBERTINA MODERN

Saaltexzte *The Beginning*

Ausstellungsdaten

Ausstellungsdauer	27. Mai – 8. November 2020
Ausstellungsort	ALBERTINA MODERN, Erd- und Untergeschoß
KuratorInnen	Prof. Dr. Klaus Albrecht Schröder, Generaldirektor der ALBERTINA Dr. Brigitte Borchhardt-Birbaumer Dr. Elisabeth Dutz, ALBERTINA Dr. Berthold Ecker Dr. Antonia Hoerschelmann, ALBERTINA Dr. Angela Stief
Werke	ca. 360
Vertretene KünstlerInnen	74
Katalog	Erhältlich um EUR 49,90 (Deutsch) im Shop der ALBERTINA MODERN und der ALBERTINA sowie unter www.albertina.at
Kontakt	Karlsplatz 5 1010 Wien T +43 (01) 534 83 0 info@albertina.at www.albertina.at/albertina-modern
Öffnungszeiten	Täglich 10 – 18 Uhr
Presse	Sarah Wulbrandt T +43 (01) 534 83 512 M +43 (0)699 1098 1743 s.wulbrandt@albertina.at Sara Schmidt T +43 (01) 534 83 511 M +43 (0)699 1217 8720 s.schmidt@albertina.at Lisa Trapp T +43 (01) 534 83 516 M +43 (0)699 1104 8056 l.trapp@albertina.at

The Beginning

Kunst in Österreich 1945 bis 1980

27. Mai bis 8. November 2020

Die Eröffnungsausstellung der ALBERTINA MODERN zeigt die österreichische Kunst in den entscheidenden Jahrzehnten nach 1945. Sie bietet erstmals einen umfassenden Überblick einer der innovativsten Epochen heimischer Kunstgeschichte und präsentiert die bedeutendsten Positionen an der Schwelle zur Postmoderne – vom Wiener Phantastischen Realismus über die frühe Abstraktion, den Wiener Aktionismus, die kinetische und konkrete Kunst sowie die österreichische Spielvariante der Popart bis zu dem für Wien so kennzeichnenden gesellschaftskritischen Realismus.

Die Kunst nach 1945 wurde in Österreich bis in die 1970er-Jahre hinein als „entartet“ bezeichnet. Sie wurde kriminalisiert und verdrängt: nicht zuletzt im Wiener Künstlerhaus, in dem durch die verschiedenen Präsidenten seit den frühen 1930er-Jahren der Ungeist des Nationalsozialismus herrschte, der einen reaktionären Kunstbegriff offiziell vertreten und auch verwirklichen konnte.

Diesen Ungeist will *The Beginning* exorzieren und dem großartigen Ausstellungsgebäude eine neue Identität schenken, indem die Schau zum ersten Mal diese Nachkriegsära der Avantgarden in Österreich in jenem Haus zeigt, in dem einst die Schandausstellung der „Entarteten Kunst“ unter dem Künstlerhaus-Präsidenten Rudolf Eisenmenger ihre letzte Station im „Dritten Reich“ gefeiert hat.

Ungeachtet des politischen – antifaschistischen – Konsens, den alle wesentlichen künstlerischen Gruppierungen der österreichischen Nachkriegszeit geteilt haben, sind im historischen Rückblick die Gräben zwischen dem Phantastischen Realismus – in Österreich die erste künstlerische Erneuerung nach Jahrzehnten der Stagnation und Provinzialisierung – und der abstrakten Malerei, zwischen dem Wiener Aktionismus und der konkreten und geometrischen Kunst zu groß, als dass man im Singular von einer Erneuerung der Kunst sprechen könnte. Die Avantgarde der „Stunde Null“ existiert in Österreich nur im Plural: als Avantgarden.

Gemeinsam sind den Künstlerinnen und Künstlern dieser Avantgarden die radikale Auflehnung gegen Autorität und Hierarchie, die Kritik an der Verdrängung vergangener Schuld und die kompromisslose Zurückweisung eines reaktionären Kunstverständnisses, das weit über 1945 hinaus in Österreich als Ideal gilt.

Gegen dieses Ideal verstoßen die Schreckensbilder des frühen Ernst Fuchs, Anton Lehmden und Rudolf Hausner. Die Wiener Aktionisten von Otto Mühl bis Günter Brus und Hermann Nitsch spielen auf das gängige reaktionäre Kunstverständnis an, während die Abstrakten, Wolfgang Hollegha und Markus Prachensky dagegen anmalen. Die gesellschaftskritischen Realisten von Alfred Hrdlicka über Reimo Wukounig bis Gottfried Helnwein verfluchen dieses Ideal und Wiens Speerspitze der Art Brut von Franz Ringel bis Peter Pongratz verspottet es.

Die Künstlerinnen, die ab den späten 1960er-Jahren den Konflikt der Geschlechter zum Ausgangspunkt ihrer widerständigen Kunst machen, bekämpfen das reaktionäre Ideal ebenfalls: Die Aktionistin VALIE EXPORT und die spätere feministische Avantgarde, von Renate Bertlmann und Friederike Pezold bis Birgit Jürgenssen und Karin Mack, sind es nicht nur leid, sich von Männern repräsentieren und darstellen zu lassen. Sie positionieren sich radikal gegen die patriarchale Gesellschaft, die immer noch von den Geschlechterrollen, Zwängen und Tabus des „Austro-Faschismus“ und „Dritten Reichs“ geprägt ist.

The Beginning widmet aber auch den bedeutenden EinzelgängerInnen Friedensreich Hundertwasser, Arnulf Rainer und Maria Lassnig eigene Räume. Was Skulptur und Objektkunst in diesem Zeitraum leisten, veranschaulichen Hauptwerke von Joannis Avramidis und Rudolf Hoflehner über Wander Bertoni und Roland Goeschl bis Curt Stenvert, Bruno Gironcoli und Cornelius Kolig.

Die Eröffnungsausstellung der ALBERTINA MODERN hat sich nichts Geringeres vorgenommen als die Definition eines Kanons der österreichischen Kunst der Nachkriegsjahrzehnte. Sie zeigt insgesamt fast 100 Künstlerinnen und Künstler dieser, sich über drei Jahrzehnte spannenden, Epoche an der Schwelle zur Postmoderne. Das Stürzen der Kunstideale von Ständestaat und Nationalsozialismus sowie die internationale Vernetzung aller richtungsweisenden ProtagonistInnen sind bislang oft vernachlässigte Kennzeichen dieser Wiener Avantgarden.

Es ergibt sich für diese Ausstellung eine Epochengrenze, die über die Besatzungszeit hinausreicht, und der erst mit den 1980er-Jahren ein anderer, ein neuer Abschnitt der Kunstgeschichte gegenübersteht. Für die in den 1950er-Jahren geborene Generation waren der Nationalsozialismus und das in ihm verankerte Kunst- und Gesellschaftsverständnis keine Bezugsgrößen mehr. 2021 wird mit *The Eighties* dieser neue Abschnitt ebenfalls zum Gegenstand einer großen Ausstellung in der ALBERTINA MODERN.

Wenn mit *The Beginning* bislang unterschätzte Künstlerinnen und Künstler neu bewertet werden und die Nachkriegsavantgarden einen neuen Stellenwert erhalten, dann ist ein wesentliches Ziel dieser Ausstellung erreicht worden. Ausgangspunkt der Schau sind die Sammlungen der ALBERTINA, die jüngst durch die Akquisition der Sammlung Essl eine entscheidende Erweiterung erfahren haben – ein Meilenstein in der Geschichte des Museums. Ein Ausstellungsprojekt dieses Anspruchs und Umfangs mit knapp 400 Objekten ist darüber hinaus auf die Unterstützung vieler LeihgeberInnen angewiesen. Rund die Hälfte der ausgestellten Arbeiten stammt aus zahlreichen Privatsammlungen und internationalen Museen.

Das Konzept dieser Ausstellung und die Auswahl der gezeigten Kunstwerke – Gemälde, Skulpturen, Objekte, Zeichnungen, Videos, Fotografien und Installationen – wurden von einem Ausstellungsteam unter der Leitung von ALBERTINA-Generaldirektor Prof. Dr. Klaus Albrecht Schröder gemeinsam erarbeitet. Neben diesem KuratorInnenteam, dem Dr. Brigitte Borchardt-Birbaumer, Dr. Elisabeth Dutz, Dr. Berthold Ecker, Dr. Antonia Hoerschelmann und Dr. Angela Stief angehören, haben weitere AutorInnen zum umfangreichen Katalog der Ausstellung beigetragen.

Die ALBERTINA MODERN

Wiens neues Museum für moderne Kunst

Die ALBERTINA MODERN eröffnet – als zweiter Standort der ALBERTINA und jüngste Erweiterung der Bundesmuseenlandschaft – im neuen Künstlerhaus am Wiener Karlsplatz. Mit über 60.000 Werken von 5.000 Künstlerinnen und Künstlern zählt sie ab sofort zu den großen Museen für die Kunst der Gegenwart. Auf über 2.000m² Ausstellungsfläche werden hier zukünftig große Thementausstellungen nationaler wie auch internationaler Kunst nach 1945 stattfinden.

Die Gründung

Am Anfang der ALBERTINA MODERN stand die Frage Hans Peter Haselsteiners an Klaus Albrecht Schröder, den Generaldirektor der ALBERTINA, welche Vision er für die Sammlung Essl entwickeln würde. Das sehr schnell gefundene gemeinsame Ziel war der dauerhafte Erhalt dieser Kollektion und ihre Übersiedlung in die Bundeshauptstadt Wien.

Hans Peter Haselsteiner, die Familie Essl und Klaus Albrecht Schröder kamen überein – nach der Zusammenführung der Sammlung Essl mit den Sammlungen der Gegenwartskunst der ALBERTINA – ein eigenes Museum für moderne Kunst unter der Führung der ALBERTINA zu gründen.

Der Standort

Als Ort für dieses neue Museum für moderne Kunst konnte das Künstlerhaus am Wiener Karlsplatz gewonnen werden, an dem Hans Peter Haselsteiner 2016 die Mehrheit erworben hat. In den letzten drei Jahren wurde das Künstlerhaus um 57 Millionen Euro von Mäzen Hans Peter Haselsteiner unter der Leitung der Architektursammlung der ALBERTINA und in Abstimmung mit dem Bundesdenkmalamt im Außen- wie im Innenbereich originalgetreu restauriert. Die alten originalen Wandbemalungen und Dekorationen wurden ebenso wiederhergestellt wie die ursprünglichen Terrazzoböden. Zugleich wurde das Gebäude neuen behördlichen Auflagen angepasst, wozu eine barrierefreie Erschließung aller Galerien ebenso zählt wie die Errichtung zweier neuer Fluchtstiegehäuser.

Modernisierung & Erweiterung

Zudem wurde das 150 Jahre alte Ausstellungsgebäude nach den museologischen Vorgaben der ALBERTINA in Bezug auf Sicherheit, Beleuchtung und Klimatechnik modernisiert und baulich sowohl im Untergeschoß wie im Obergeschoß erweitert.

Im Zuge der Sanierung des Künstlerhauses erfolgten zwei räumliche Erweiterungen. Sie betreffen einerseits die Überdachung des als „Staber-Loch“ bezeichneten Freiraumes neben dem U-Bahn-Abgang. Der nunmehr im ersten Untergeschoß gelegene Raum wird in Verbindung mit zuletzt ungenützten Kellerräumen als Ausstellungsraum von der ALBERTINA MODERN bespielt.

Andererseits erfolgte auf Wunsch und im Auftrag der *Gesellschaft bildender Künstlerinnen und Künstler Österreichs* die Überbauung des ehemaligen Plastikeraales durch die sogenannte „Factory“ im Obergeschoß.

Saaltexte

The Beginning

Kunst in Österreich 1945 bis 1980

Die Eröffnungsausstellung der ALBERTINA MODERN ist der Erneuerung der österreichischen Kunst nach 1945 gewidmet, deren Anlass und Treibriemen die Aufarbeitung des Ständestaates und der Diktatur des Nationalsozialismus sowie der Schrecken des Zweiten Weltkriegs sind. Die radikale Auflehnung gegen das noch lange von der Nazi-Ideologie kontaminierte Kunstideal währt in Wien, wo sich alle künstlerischen Bewegungen Österreichs kreuzen, über drei Jahrzehnte. Der antifaschistische Konsens der Neuerer der Kunst ebnet aber nicht die tiefen Gräben zwischen den verschiedenen Gruppierungen der österreichischen Nachkriegszeit ein. Die Avantgarde der Stunde null existiert in Österreich nur im Plural: als Avantgarden. Der Neuanfang ist vom Anschluss an jene internationale Moderne gekennzeichnet, von der Österreich nach dem Zerfall der Monarchie durch Wirtschaftskrise, Austrofaschismus und Nationalsozialismus abgeschnitten war. Die Neuerer lassen nur jene Gegenwart als einzig mögliche Zukunft gelten, der sie zuerst in den Lehrausstellungen der Besatzungsmächte begegnen, bevor sie wie Rainer, Lassnig und Fuchs, Hundertwasser, Hollegha und Prachensky, Schilling und Kogelnik die Avantgarden direkt vor Ort studieren: in Paris und Mailand sowie ab den 1960er-Jahren in New York.

Wien, 60 Kilometer vom Eisernen Vorhang entfernt, war eine »Reststadt«: das, was von der ehemaligen Residenzstadt nach dem Verschwinden der Aristokratie, des Großbürgertums, der Industrie und des Judentums geblieben war. Wien war kein Ort der Begegnung mit dem Fremden.

Auf einem Quadratkilometer Wiens, im ersten Bezirk, fanden sich die Galerie St. Stephan und die Zedlitzhalle, die Galerie im Griechenbeisl und der Art-Club, die Akademie der bildenden Künste sowie jenes »Forum Romanum«, wo öffentliche Aktionen die Aufmerksamkeit erhalten konnten, welche die Provokation des Publikums als Voraussetzung für subversive Grenzüberschreitungen garantierte.

Die internationale Vernetzung der Nachkriegskünstler wurde bislang ebenso unterschätzt wie die Rolle von Künstlerinnen, welche die österreichische Kunstszene aus der Trümmerlandschaft in nicht geringerem Maß zu internationaler Bedeutung geführt haben wie Rainer, Hundertwasser oder Franz West.

Während sich VALIE EXPORT, Helnwein und Wukounig in den 1970er-Jahren direkt mit Österreich als einem Land der Täter auseinandersetzen, ist die Ästhetik des Wiener Aktionismus nur indirekt als Geste des Widerstands vor dem Hintergrund der Verstrickung Österreichs in die nationalsozialistische Barbarei zu verstehen. Gironcolis und Pichlers skulpturale Installationen verweisen wie Frohners Ausweidung von Matratzen auf die Gaskammern und Verbrennungsöfen der Konzentrationslager.

In der Gattung der Skulptur finden sich anfangs durch das Festhalten an der Figur und den traditionsreichen Materialien Stein, Bronze und Holz nicht die Neuerer der Kunstgeschichte. Die als Künstler wie als Lehrer überragende Gestalt Fritz Wotrubas erlaubte nur marginale Erweiterungen der Vorstellung von Skulptur.

Verlässt man jedoch den Kontinent Wotrubas, so erweist sich die Skulptur mit ihrer Erweiterung zum Objekt, zur Installation und Assemblage geradezu als jene Kunstgattung, in deren Bereich sich die radikalsten Neuerer der Kunstgeschichte Österreichs versammeln. Die sockellosen Assemblagen Padhi Friebergers zählen wohl überhaupt zu den radikalsten skulpturalen Lösungen. Aber erst mit Gironcoli und Walter Pichler erlangt der erweiterte Skulpturenbegriff auch internationale Anerkennung. In ihren Objekten vergegenständlicht sich ein existenzielles Verständnis des zerrissenen Menschen.

Das Archaische und der Fetischcharakter von Objekten werden in den 1970er-Jahren auch zum Nährboden der feministischen Kunst Österreichs. Subversiv bestimmen weiche und kunstlose Materialien wie Plexiglas, Strickwaren und Latex die Objekte von Cornelius Kolig, Erwin Thorn, Lieselott Beschorner, Linda Christanell und Renate Bertlmann: Sie alle überschreiten formal, inhaltlich und medial die Grenzen des dreidimensionalen Gestaltens mit einer Konsequenz, welche die Transformation der Skulptur zum Objekt zu einem der fruchtbarsten Beiträge der österreichischen Nachkriegsavantgarde werden lässt.

The Beginning präsentiert in 13 Kapiteln mit fast 400 Kunstwerken von über 70 Künstlerinnen und Künstlern den Kanon der österreichischen Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg.

Die »Phantasten«: Die frühen Jahre

Die »Wiener Schule des Phantastischen Realismus« steht am Beginn der österreichischen Nachkriegskunst. Sie ist der Versuch eines Neubeginns, eine Neuorientierung weg vom pathetischen Heroikgehalte und den falschen Idyllen der nationalsozialistischen Kunst hin zu einer Öffnung für die internationalen Strömungen des Surrealismus, ohne sich als Spätform des französischen Surrealismus zu verstehen. Das Unbewusste und das Übernatürliche dienen nicht als rätselhafte Beschreibung von räumlichen oder psychischen Situationen, sondern werden als Instrumentarien für eine analytische Inszenierung eingesetzt. Dieses große malerische Theater wird in den 1940er- und 1950er-Jahren vom Trauma des eben überlebten Krieges bestimmt, von einem tiefgehenden Denken über die Bedingtheit der Existenz in der Welt und von der eigenen Situation. Nur bei Wolfgang Hutter dominiert eine lebensfrohe, heitere Stimmung.

Die fünf wichtigsten Vertreter der seit den 1960er-Jahren »Wiener Schule des Phantastischen Realismus« genannten Bewegung – Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Anton Lehmden, Wolfgang Hutter und Arik Brauer – sowie Curt Stenvert haben die Verwüstungen des Krieges noch erlebt. Mit ihrer elaborierten altmeisterlichen Malweise und einer handwerklich stupenden Zeichentechnik konkretisierten sie die Traumata der Verfolgung und Vernichtung in einer an Hieronymus Bosch geschulten Manier zu apokalyptischen Visionen. Für die Bildfindungen von Rudolf Hausners kapitalen Frühwerken und die beängstigenden Zeichnungen des nicht einmal 20-jährigen Ernst Fuchs gibt es keine Vorbilder im Surrealismus. Mit seinen klaustrophobischen Bildräumen und verzerrten Körperproportionen erweist sich Ernst Fuchs als ebenso unabhängig von Vorbildern wie Rudolf Hausners Erfindung des »Adam« als eines anamorphotisch verzerrten Archetyps rastloser menschlicher Existenz. Die bodenlose Unsicherheit seiner Identität wird – detailgenau ausgemalt – zum beunruhigenden Panorama der Existenz des Künstlers.

Diese Hauptwerke des frühen Phantastischen Realismus sind heute, aus einem Abstand von fast 70 Jahren, nicht nur ein Zeitzeugnis. Sie zählen als künstlerisch innovative und originäre Reaktion auf die düstere Gegenwart zum Bilderkanon der österreichischen Nachkriegskunst.

Rudolf Hausners Ikonografie des einsamen, in den Kerker seiner Herkunft gesperrten Menschen ist ebenso Ausdruck eines pessimistischen Weltbilds nach der Barbarei des Weltenbrands wie Anton Lehmdens in sich verkeilte, kämpfende Männer und Panzer oder die labyrinthischen Stadtansichten des Grauens von Ernst Fuchs.

Abstraktion in Österreich

Mit einem Feuerwerk unterschiedlichster und völlig neuer abstrakter Positionen katapultiert sich Österreich nach dem Krieg mitten in die aktuellen künstlerischen Diskussionen der internationalen Avantgarden. Gleich ob die Neuerer über die menschliche Figur zur Abstraktion gelangen wie der Maler Josef Mikl oder die Bildhauer Otto Eder, Rudolf Hoflehner und Andreas Urteil oder über die Natur wie die Maler Wolfgang Hollegha und Max Weiler, über eine stringente Reduktion der Bildsprache wie Arnulf Rainer oder etwa über die Dominanz der individuellen gestischen Handschrift wie Markus Prachensky und Hans Staudacher: Sie alle setzen mit ihren Werken völlig neue künstlerische Zeichen und brechen mit Traditionen und vertrauten Inhalten, vor allem auch mit dem Trauma der idealistisch-heroischen Ästhetik des Nationalsozialismus.

Zwar gab es vereinzelt bereits vor 1945 in Österreich abstrakte Tendenzen in der bildenden Kunst, doch prägend wird Abstraktion als selbstbewusster künstlerischer Ausdruck für die österreichische Kunstlandschaft erst nach 1945. Wesentliche Impulse gehen von der Auseinandersetzung mit dem französischen Informel und dem amerikanischen Abstrakten Expressionismus aus.

In Wien werden zwei Standorte zu Zentren von Abstraktion und internationaler Avantgarde: die Galerie Würthle unter der Leitung von Fritz Wotruba sowie die Galerie St. Stephan, die von Dompfarrer Monsignore Otto Mauer 1954 gegründet wird. Sie avanciert zum wichtigsten Zentrum international aktueller Kunst, in dem ebenso abstrakte Gemälde wie konkret-konstruktivistische Positionen ausgestellt werden. Bald schon werden die vier abstrakten Maler Hollegha, Prachensky, Mikl und Rainer, die auch das Ausstellungsprogramm bestimmen, als »Gruppe St. Stephan« bezeichnet. Lange Zeit wurde Abstraktion in Österreich vorrangig nur mit diesen vier Vertretern der Galerie assoziiert.

Das Kapitel der Abstraktion begreift jedoch ein gesamtösterreichisches Phänomen der Nachkriegszeit, das für Aufbruch und Erneuerung steht, für die Sprengung enger Grenzen und die Öffnung hin zu den internationalen Avantgarden und aktuellen Diskussionen in der Kunst.

Friedensreich Hundertwasser 1928–2000

Friedensreich Hundertwasser nimmt in der Nachkriegsgeneration der Wiener Künstler eine Sonderstellung ein. Er ist in jeder Hinsicht außergewöhnlich: in der Farb- und Formenwelt seiner Kunst, die über gegenständliche und abstrakte Elemente verfügt, und als Künstler, der sich mit der Beziehung von Mensch und Natur auseinandersetzt. Er ist ein Universalkünstler und gesellschaftlicher Utopist, der alle Bereiche des Lebens in seine Kunst einbezieht, womit er zum Vorreiter einer »ökologischen Ästhetik« wird. Er sucht das Verhältnis zwischen menschlicher Zivilisation und dem Planeten Erde auf eine neue Basis zu stellen.

Hundertwasser baut von Paris und Venedig seine internationalen Verbindungen über erste Art-Club-Treffen mit John Cage, den er 1949 in Italien kennenlernt, nach Afrika und Japan aus. Er stellt ebenso auf der Biennale in Venedig wie 1973 im Senegal aus; er ist nicht nur durch seine Reisen und Ausstellungen Zeuge für die frühe internationale Vernetzung der österreichischen Nachkriegskunst. Hundertwasser wird auch schon früh der bekannteste österreichische Künstler im Ausland, wozu nicht zuletzt seine mehrfachen Ausstellungsbeteiligungen an der »documenta« in Kassel beitragen.

Das Frühwerk des Künstlers zählt zur internationalen Avantgarde und ist von außerordentlicher Farbenpracht, Poesie und Experimentierfreudigkeit geprägt. Mit seinem Freund Yves Klein, mit Pariser Farbhändlern und Chemikern stellt er zahlreiche Experimente an und entwickelt eine eigene Farbpalette von intensiven, leuchtenden Farben.

Nicht zuletzt durch sein sehr frühes und konsequentes Eintreten für die Natur als Lehrmeisterin alles Schöpferischen, seine Ablehnung der Wegwerfgesellschaft und sein Engagement für eine menschengerechte Architektur sind Hundertwassers Werk und Denken heute so aktuell wie nie zuvor.

Arnulf Rainer (* 1929)

Arnulf Rainer veranschaulicht mit seinen Arbeiten seine prinzipiell dialektische Grundhaltung: In seinen Bildern entfaltet sich ein Dialog über malerische Qualitäten und grafische Linienstrukturen, über das Verhältnis von Fläche und Raum, Farbe und reduziertem Schwarz-Weiß, Fülle und Leere, Ruhe und Bewegung, Stille und Aufregung. Ausgehend von den feinteiligen surrealistischen Zeichnungen seiner Frühzeit über die Begegnung mit dem Informel und den »Zentralisationen« bis hin zur Auseinandersetzung mit der Art Brut und seinen Fotoüberarbeitungen zeigt sich in seinem Werk die angestrebte Vieldeutigkeit und Rätselhaftigkeit. Emotion und Kontemplation wechseln einander ebenso ab wie laute Gesten und der Rückzug in die Stille.

Im Werk Arnulf Rainers wird die Farbe Schwarz Programm. Schwarz ist dazu prädestiniert, starke Akzente auf hellem Grund zu setzen und durch seine Symbolik zu wirken. Durch die Beschränkung auf Schwarz, das als Nullpunkt aller Buntfarbigkeit gilt, legt Rainer fest, was ihm in seiner Kunst wichtig ist: das expressive Potenzial. Schwarz signalisiert für Rainer Reduktion, Konzentration und gestische Expression.

Wie kaum ein anderer hat Arnulf Rainer in seiner kompromisslosen Suche nach intensiven Ausdrucksmitteln von Anfang an radikal neue künstlerische Verfahrensweisen entwickelt. Rainer zählt seit den 1960er-Jahren mit Gerhard Richter, Georg Baselitz, Maria Lassnig, Bruce Nauman oder Yves Klein international zu jenen einflussreichen Künstlern der Gegenwart, die Einzelgänger sind und sich keiner Bewegung wie Pop-Art, Minimal Art oder Konzeptkunst zuordnen lassen.

Der Wiener Aktionismus

Der Wiener Aktionismus ist eine der radikalsten und bedeutendsten künstlerischen Äußerungsformen der österreichischen Kunst des 20. Jahrhunderts. Ab etwa 1960 erweitern neben seinen Protagonisten Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler auch andere Künstler und Künstlerinnen die traditionellen Grenzen von Malerei und Skulptur, übertragen die Malerei auf den Körper und setzen diesen wiederum von 1962 bis 1970 in Aktionen ein, die in jeder Hinsicht – inhaltlich, materiell und ästhetisch – Grenzen überschreiten.

Bekannt wird der Wiener Aktionismus, der seinen Namen 1969 durch eine Publikation von Peter Weibel und VALIE EXPORT erhält, vor allem durch einige als Skandal rezipierte öffentliche Aktionen – allen voran *Kunst und Revolution* 1968 in der Wiener Universität –, doch verdienen die Vielfalt und Nuanciertheit seiner künstlerischen Äußerungen eine genauere Wahrnehmung als die der Denunziation und Zurückweisung als perverse und krankhafte Provokation.

Neben künstlerischen Grenzen werden die der gesellschaftlichen Konvention wie Scham-, Schmerz- und Ekelgrenzen überschritten und Tabus verletzt – in dem Wissen, dass innerhalb einer stagnierenden Gesellschaft relevante Kunst nicht durch das Verbleiben in einer traditionellen Ästhetik oder den Rückzug in eine abstrakte oder informelle Kunst, sondern nur durch die direkte Konfrontation und Provokation möglich ist. Durch die Verwendung von Abfall und Blut, durch Strafrituale und (Selbst-)Verletzungsszenarien – Sinnbilder für das Leiden an der Gesellschaft – werden bei den Betrachtenden unmittelbare Reaktionen provoziert; das Spürbarmachen von Verdrängtem und kaum zu Ertragendem gibt Anstöße zu einem anderen Denken und Fühlen.

Der Ausstieg aus dem Bild und die performative Wende vollziehen sich zeitgleich zur internationalen Fluxus- und Happening-Bewegung, von dieser aber zunächst unabhängig. Erst später kommt es zu vielfältigen Wechselbeziehungen. Seit den 1980er-Jahren wird der noch heute aktuelle Wiener Aktionismus vielfach international rezipiert, wie unter anderem der kalifornische Neoaktionismus von Mike Kelley und Paul McCarthy um 1990 als Gegenmodell zur Postmoderne und Künstlerinnen wie Sarah Lucas und Pipilotti Rist beweisen.

Arnulf Rainer, »Face Farces«

Am Beginn der Entdeckung des Selbstbildnisses präsentiert Arnulf Rainer 1967 der Öffentlichkeit sein Gesicht mit kräftigen schwarzen Linien bemalt. In den Jahren 1968 und 1969 hält er auf Automatenfotos Grimassen und andere nicht sanktionierte Gesichtsausdrücke fest. »Face Farces« betitelt Rainer diese »Selbstgespräche vor der Kamera«, die bald nicht nur in Fotokabinen, sondern auch von dem professionellen Fotografen Alexander Prinzjakowitsch aufgenommen werden. Das Bedürfnis, eine bestimmte Empfindung oder innere Spannung nach außen zu tragen, führt Rainer in seinen performativen Selbstentäußerungen zu Bildern, die einerseits für sich stehen, andererseits aber über die Auseinandersetzung mit ihren Inhalten zum Ausgangspunkt neuer Bilder werden. »Wenn ich zeichne, bin ich sehr erregt, spreche mit mir selbst, bin voller Wut und Zorn. Ich hasse die Welt, beschimpfe viele, voller Ungenügen mit mir selbst. Kritisch, feindselig gegen alles, gelingt es mir, zu korrigieren oder zu übermalen. Nur jetzt wage ich zu zerstören, da mir Besseres daraus erwächst. Undeutliche Vorstellungen erfüllen mich, differenzieren und konkretisieren sich erst während des Zeichnens und gehen in neue über.« (Arnulf Rainer)

Auch wenn sich diese Bilder Rainers wie jene der Wiener Aktionisten dadurch auszeichnen, dass die dynamische Bewegung des Körpers gestaltend in den Malakt eingreift und sich (Bild-)Raum verschafft, geht es Rainer um die Bearbeitung der Fotografie und nicht um die Aktion. Rainer sieht sich selbst auch nicht als Aktionist, und so drängen seine »Face Farces« trotz aller Materialität und trotz aller Aktion auf der Bildoberfläche nicht über den Bildrand hinaus, stellen die Tradition des Tafelbilds nicht in Frage.

Arnulf Rainer wurde, obwohl nur wenige Jahre älter, vor allem durch seine frühen Übermalungen zu einer Vaterfigur für die Wiener Aktionisten, »die es zu überwinden galt, um den Weg für ein eigenes Werk frei zu machen« (Günter Brus).

Die Vorstellung, dass der Mensch unter psychischem Druck steht und entsetzlichen Zwängen ausgeliefert ist, ließ auch Günter Brus in seinen Aktionen Körperstellungen einnehmen, die den Leib in konvulsivischer Verkrümmung zeigen, als ob er Stromschläge erhalten hätte. Die Aktionisten führen Rainer einen Leib vor Augen, der unter Schmerzen leidet, verletzt und Symbol eines Menschen ist, dessen Seele unmenschlichen Bedingungen unterworfen ist.

Der Wiener Aktionismus und die Fotografie

Für die Künstler des Wiener Aktionismus spielte die Fotografie eine bedeutende Rolle. Viele ihrer Aktionen – die nur teils öffentlich waren, häufig nur wenige oder gar keine Zuschauer hatten – ließen sich allein durch Filme oder Fotografien einem größeren Publikum vermitteln und für die Nachwelt festhalten. Für die Vertreter des Aktionismus wären die fotografischen Aufnahmen ihrer Aktionen auch eine wichtige Einnahmequelle gewesen, waren aber zunächst kaum verkäuflich.

Otto Muehl und Rudolf Schwarzkogler begreifen die Fotografien ihrer Aktionen als eigenständige Kunstwerke. Nachdem sie aus dem gemalten Bild ausgebrochen sind und es durch die Aktion ersetzt haben, wenden sie sich dem fotografischen Bild zu. Dieses dokumentiert ihre Aktionen nicht nur, sondern ästhetisiert sie und ist ebenso konstruiert und wohlkomponiert wie ein Gemälde. Dasselbe gilt für die von Ludwig Hoffenreich und Siegfried Klein aufgenommenen Fotografien der Aktionen Günter Brus', auch wenn dieser sie lange Zeit nicht als autonome Werke begreifen will. Die Fotografien von Aktionen wie *Selbstbemalung* und *Starrkrampf* fokussieren auf die Körperteile des Künstlers, die den eigentlichen Ort der Handlung darstellen; alles Nebensächliche ist ausgeklammert. In der für die Veröffentlichung vorgenommenen sorgfältigen Auswahl von »Standbildern« arbeiten diese Aufnahmen zentrale Aussagen einer Aktion heraus.

Ästhetisch absichtslos sind hingegen die Film- und Fotodokumentationen von Hermann Nitschs Aufführungen des »Orgien Mysterien Theaters«. Bei diesen steht das reale Ereignis im Vordergrund, das allein das Durchagieren existenzieller Gefühle ermöglicht. Die Fotografie, welche die Aktion festhält, ist demgegenüber der künstlerischen Aussage, dem kathartischen Abreaktionstheater vollkommen äußerlich.

Pop in Austria

Bei dieser an das moderne Leben gebundenen Kunst, die mit dem Geschmack des Volkes liebäugelt, dreht sich vieles um die Vorlieben der breiten Masse: Angesagt sind schrille Farben, harte Konturen und flächige Darstellungen – eine Ästhetik, die in den von wirtschaftlicher Prosperität gekennzeichneten 1960er-Jahren an Werbeanzeigen und auffällige Leuchtreklamen in Großstädten erinnert. Plakative Schauwerte versprechen auf den ersten Blick eine leichte und seichte Unterhaltung. Comics aus der Kinderstube werden zu bildwürdigen Sujets, und der Sexismus der stilisierten Pin-up-Girls wird gesellschaftsfähig.

Tatsächlich ist das Zitieren von Trivialbildern, Kitsch, Kinderillustrationen und Werbesujets durch Attersee, Klemmer, Pongratz, Kogelnik, Pluhar und Lettner zutiefst doppelbödig.

High Art verbindet sich mit Low Art. Die Ästhetik der Waren und der vielversprechende Schein der Oberflächen werden Kult, die Kunst bedient sich der Methodik von Grafik und Design. Die österreichische Pop-Kunst tendiert zum Branding, hat einen Hang zum Starkult und zur Ikonenbildung.

In Österreich gibt es in den 1960er-Jahren allerdings Vorbehalte gegenüber der Konsumkultur, die für die Entstehung der Popkunst unabdingbar ist. Künstler und Künstlerinnen wie Attersee, Kogelnik, Kolig, Klemmer, Pluhar und Zadrazil setzen sich mit der der Reizüberflutung in der Großstadt und der Dingwelt des Konsums auseinander.

Die Pop-Künstler Österreichs bildeten – im Unterschied zu allen anderen Ländern – nie eine Gruppe, noch wurden sie gemeinsam präsentiert. Formal beschreiten sie nicht den Weg der »Radical Flatness«, der in New York durch den Abstrakten Expressionismus und das Color Field Painting vorgezeichnet worden ist.

Die Bilderflut der Comics, des Glamours und der sexualisierten Warenwelt war die erste Voraussetzung für die österreichische Pop-Art. Robert Klemmer reagiert auf die neue Buntheit der Mode, Robert Lettner auf die Rebellion der Jugendkultur, den Vietnamkrieg und die Black-Power-Bewegung. Peter Pongratz macht die Andachtsbilder seiner Kindheit madig, indem er sie zu monumentalen Historienbildern vergrößert, während Kiki Kogelnik die Gegenwart von der Konsum- und Massenkultur über die Atombombe bis zur Mondlandung verarbeitet. Christian Ludwig Attersee überschreitet wie Pongratz die Grenzen zwischen High Art und Low Art, indem er im Jahrzehnt des wirtschaftlichen Wohlstands den buntfarbigen Kitsch des neuen Hedonismus der Warenwelt zu vollkommen eigenständigen Gemälden transformiert. Ingeborg G. Pluhars Collagen sind nur motivisch in der Pop-Art verankert. Ihre Kritik an den Verlockungen macht sie auch zu einer Exponentin der feministischen Avantgarde und deren Anliegen, gegen die Unmündigkeit der Frau und für ihre Selbstbestimmung zu kämpfen.

Eine fröhliche Buntfarbigkeit sowie neue Materialien der Skulptur wie Plastik und Plexiglas kennzeichnen dieses Jahrzehnt des Pop. Erst im Rückblick auf den Wiener Aktionismus fällt dessen Verzicht auf die neue Farbwelt der Dinge auf.

Op Art, Geometrische und Konkrete Kunst

Obwohl die Kunst des 20. Jahrhunderts im Rückgriff auf die Moderne immer wieder eine abstrakt-geometrische Formensprache hervorbringt, die in Österreich eine reiche kulturelle Tradition hat, finden österreichische Kunstschaaffende, die sich für eine konstruktivistische, konkrete oder kinetische Ausdrucksweise interessieren, in den 1960er- und 1970er-Jahren relativ wenig Resonanz.

Gestaltungsprinzipien wie Serialität, Reduktion, Wiederholung, visuelle Rhythmen, ästhetische Forschung sowie geometrische Abstraktion sind typische Ausdrucksformen dieser Künstlerinnen und Künstler. Marc Adrian, Roland Goeschl, Richard Kriesche, Dóra Maurer, Hermann J. Painitz und Helga Philipp sind die wichtigsten Vertreter einer Kunst, die ohne heroische Gesten und visuelle Subjektivismen auskommt. Dass sie lange Zeit hindurch geringe Anerkennung erfahren haben, liegt wohl vor allem an der österreichischen Präferenz für eine barocke Kultur mit einer Neigung zum abstrakt-expressiven und gestisch-theatralen Ausdruck und zur Auseinandersetzung mit Fragen der Identität. Eine experimentelle und konzeptuelle künstlerische Praxis, die Involvierung des Betrachters für die Wirkung des Kunstwerks sowie Art-and-Science-Projekte sind heute ohne die Errungenschaften der Geometrischen und Konkreten Kunst nicht denkbar.

Art Brut

Parallel zu der ursprünglich als Therapie gedachten Förderung der Kreativität von Patienten in der ehemaligen Nervenheilanstalt Gugging durch den Psychiater Leo Navratil von 1950 bis 1965 zeigen professionelle Künstler Interesse an einem ursprünglichen, vom kulturellen Ballast und den formal-ästhetischen Konventionen der europäischen Kunstgeschichte befreiten Denken und Gestalten. »Die Illusionen des Bewusstseins müssen durch die stärkere Wahrheit des Unbewussten korrigiert werden«, rät der Ethnologe Claude Lévi-Strauss 1968. Schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gilt die neue Aufmerksamkeit Zeichnungen der Prähistorie sowie von Kindern und Geisteskranken. Wichtige Inspiration ist Hans Prinzhorns 1922 publiziertes Buch zur *Bildnerie der Geisteskranken*. Der französische Sammler und Künstler Jean Dubuffet prägt für diese antiakademische Richtung mit einer Ausstellung in Paris 1947 den Begriff *Art Brut*. Diese Ausstellung wird wohl von Susanne Wenger und anderen Art-Club-Mitgliedern aus Wien gesehen. Adolf Frohner wendet sich unter dem Einfluss Dubuffets sogar vom Aktionismus ab.

Johann Hauser, Oswald Tschirtner und August Walla sind die ersten Stars im *Haus der Künstler* Navratils in Gugging. Sie werden von Alfred Hrdlicka, Arnulf Rainer, Peter Pongratz und Franz Ringel häufig besucht. Pongratz bezeichnet Hauser als seinen eigentlichen Lehrer. Die Vorbildwirkung löst in Österreich eine bewusste Art Brut aus, wie sie von 1948 bis 1951 in Europa auch die Malergruppe CoBrA um Karel Appel in den Niederlanden und Asger Jorn in Dänemark vertritt. Otto Mauer veranstaltet 1970 eine erste Ausstellung in seiner Avantgardegalerie nächst St. Stephan in Wien, die einige der Gugginger Künstler bald international bekannt macht. Die Gugginger sind ein wichtiger österreichischer Beitrag zu der in Kunst und Wissenschaft parallellaufenden Ablöse elitärer Hochkunst durch die Einbeziehung bisher nicht als gleichberechtigt erachteter Randgruppen.

Maria Lassnig (1919–2014)

Maria Lassnig ist eine der wichtigsten Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Sie ist vor allem für ihre »Body Awareness«-Bilder, ihre »Körpergefühlbilder«, bekannt, in denen die Wahrnehmung, das Fühlen des eigenen Körpers den Ausgangspunkt für die Erkundung der Welt bildet. Lassnigs besonderer Umgang mit Farbe stellt einen ebenso wesentlichen Aspekt ihrer faszinierenden Kunst dar wie die Vielfalt der Themen und die bis dahin vollkommen unbekannt, neuen Inhalte ihrer Bildwelten. Ihre Malerei setzt die inneren Körpergefühle und Empfindungen in Bilder um und geht Fragen der Beziehung zwischen Körper und Umwelt nach.

Die Künstlerin beginnt diesen Weg bereits in den späten 1940er-Jahren für sich zu entdecken. Das macht sie zur frühen Pionierin der Körperkunst der 1970er-Jahre. Im Wissen, dass jede Wahrnehmung der Realität nur subjektiv sein kann, zieht Lassnig ihre Körperempfindungen heran, um große Themen wie Liebe, Tod, Kunst, Technologie, Gewalt und die Bedrohung der Natur zu behandeln.

1960 übersiedelt Maria Lassnig von Wien nach Paris; die Studentenunruhen 1968 machen der noch vom Krieg traumatisierten Künstlerin jedoch zu schaffen. Sie übersiedelt noch im selben Jahr nach New York, weil es dort mehr Möglichkeiten für Künstlerinnen gebe. 1980 kehrt Lassnig nach Wien zurück und übernimmt an der Hochschule für angewandte Kunst die Meisterklasse für »Gestaltungslehre – experimentelles Gestalten«. Im selben Jahr vertritt sie gemeinsam mit VALIE EXPORT Österreich bei der Biennale in Venedig, wo beide großes Aufsehen erregen. 25 Jahre später erhält Lassnig die höchste Auszeichnung der bildenden Kunst, den Goldenen Löwen.

Lazarette der Nachgeborenen

Mit Bruno Gironcoli und Walter Pichler, die vom Metallschmuck bzw. der Grafik zur Skulptur finden, kommt es zu einer entscheidenden Erweiterung der vormaligen Bildhauerei, die schon in der Wotruba-Schule von Stein zu Metall, Polyester und anderen Kunststoffen sowie Textil und weichen Materialien wechselte. Diese tiefgreifende Transformation löste auch die Inhalte aus traditionsgebundenen Vorstellungen der klassischen Moderne. Technik, Dynamik, Interaktivität mit dem Betrachter, Farbe und ein neuer Zug ins Archaische und Fetischhafte kennzeichnen die sich zum Objekt wandelnde Skulptur. Mit dem Verständnis der Plastik als Teil eines sich erweiterten Kunstbegriffs über Länder- und Genregrenzen hinweg wird der öffentliche Raum als Bühne genauso bespielt wie Museen und Galerien. Damit ist der Weg beschritten, der Objektkunst international zur bestimmenden Kunstdisziplin der 1970er-Jahre macht.

Dabei ist die Bildhauerzeichnung ein wichtiger Begleiter, da sie als Konzept oder Entwurf für größere Installationen einen ästhetischen Eigenwert entwickelt. Die Aufarbeitung des Nationalsozialismus in den Werken Pichlers und Gironcolis gehört zu Österreichs wichtigsten Beiträgen in diesem Bereich. Ihre einzelnen Figuren und Objekte schließen wie die Environments die Verwendung verbotener Symbole wie des Hakenkreuzes mit ein, um sich verständlich zu machen. Nach den Entwürfen zur Installation *Säulen mit Totenköpfen* für die Biennale in São Paulo 1971 widmet sich Gironcoli 1974 für spätere Varianten des Werks der Komposition *Gas*. Darauf finden sich die jeweils aus Ringen geformten, an ägyptische Mumien erinnernden Figuren mit Totenköpfen und mittigem Hakenkreuzemblem ausgestattet.

Von der Skulptur zum Objekt

Die österreichische Skulptur erfährt im Zeitraum von 1945 bis zum Auftreten der »Neuen Wilden« Ende der 1970er-Jahre einen tiefreichenden Wandel. Diese Transformation bedeutet die Befreiung aus lokalen und traditionsgebundenen Auffassungen von Form, Thema und Material. Damit geht auch die generelle Veränderung dessen einher, was überhaupt unter plastischer Gestaltung, formal wie inhaltlich, zu verstehen ist. Auch die Wiederherstellung des lange verlorenen Kontakts zu den internationalen Strömungen der Skulptur nach 1945 gelingt. Neue Materialien – von Kunststoffen bis hin zu »weichen« Textilien – erobern das Terrain. Skulpturales Gestalten im weiteren Sinn von der Installation bis hin zu Klangskulpturen und sozialen Plastiken findet ab den 1960er-Jahren zunehmend Interesse.

Alles beginnt mit dem damals weithin bekannten und einflussreichen Fritz Wotruba. Ab 1946 leitet er mit großem Erfolg an der Wiener Akademie der bildenden Künste eine Klasse für Bildhauerei. Fast alle der später maßgeblichen Künstler dieser Disziplin sind seine Schüler. Der in der Klasse gelehrte »Neokubismus« zielt auf eine Vereinfachung der Form, hält an Stein, Bronze, vereinzelt auch an Holz als Material und an der menschlichen Figur als Thema fest.

Für die weitere Entwicklung der Plastik ist vor allem Curt Stenvert, der selbst kurz bei Wotruba studiert hat, von Bedeutung. In den späten 1960er-Jahren schließen einige Künstlerinnen wie Helga Phillip und Linda Christianell aus einer konstruktiv-geometrischen beziehungsweise sinnlich-architektonischen Denkweise heraus an Stenverts Materialverständnis an.

Mit Roland Goeschl kommt die Idee der farbigen Skulptur in Verbindung mit geometrischen Formen nach Österreich. Seine Arbeit bewirkt eine grundlegende Neupositionierung der Skulptur.

Bruno Gironcoli und Walter Pichler, die beide aus anderen Berufen zur Skulptur kommen, erweitern diese traditionsreiche Kunstgattung noch einmal entscheidend. Technik, Dynamik, Interaktivität, Farbe und ein neu zu Ehren gekommener Zug zum Archaischen und Fetischhaften kennzeichnen diese Phase. Die Skulptur wandelt sich zum Objekt, das als Environment zu einer begehbaren Erfahrung werden kann, und nimmt in diesem neuen Verständnis für einige Zeit eine führende Rolle unter den Kunstgattungen ein.

Mit dem umfassenderen Verständnis der Plastik, das sich über Genregrenzen hinwegsetzt und den öffentlichen Raum genauso selbstverständlich als Bühne bespielt wie Museen und Galerien, ist der Weg beschrieben, den die Skulptur in den 1960er- und 1970er-Jahren auch international nimmt: Sie wird zur bestimmenden Kunstdisziplin.

Eduard Angeli * 1942

Nachdem sich Eduard Angeli in seiner Zeit als Professor in Istanbul von 1967 bis 1971 mit der osmanischen Geschichte und der Schlacht von Gallipoli bei Çanakkale 1915 auseinandergesetzt hat, bringt er das Thema kolonialer Träume europäischer Eroberer in Afrika mit nach Wien. Er hat dazu in der Türkei eine Reihe alter Postkarten und Fotografien gesammelt, die er ab 1972 in Acrylmalerei völlig frei umsetzt. 1973 weisen *In höchster Not* und *Für ein großes Ziel* auf die vielen Opfer und damit auch auf die Sinnlosigkeit der damals zur See und mit Flugzeugen geführten Kriege hin. Die Wrackteile in der Wüste kündigen in *Tsingtau* 1974 schon ihr Verschwinden durch Sand und Dämmerung an. Im Blick zurück sind auch die beiden wandernden Pioniere in *Der Mittag* von 1976 nur noch Schattenfiguren. Angelis gesamte melancholische Bildserie der 1970er-Jahre weist bereits auf aktuelle postkoloniale Fragestellungen voraus.

Die Traumata der Kinder

1971 startet der Maler Gottfried Helnwein in dem österreichischen Politmagazin *Profil* die Veröffentlichung einer Serie drastischer Darstellungen kindlicher Opfer. Die *Beautiful Victims* verweisen auf grausame »Therapiemethoden«, wie sie bis in die 1970er-Jahre in der psychiatrischen Klinik *Am Steinhof* im 14. Wiener Gemeindebezirk üblich waren. *Lebensunwertes Leben* von 1974 erinnert an die Ermordung von »behinderten« Kindern durch vergiftetes Essen in der »Euthanasklinik« *Am Spiegelgrund* während des Nationalsozialismus, die der später bis 1984 als Gerichtspsychiater tätige Heinrich Gross durchführt. 1975 wird Gross, der eine für die Forschung angeblich unentbehrliche Sammlung von Gehirnpräparaten kindlicher Opfer angelegt hat, Primar der 2. Psychiatrischen Abteilung der Klinik *Am Steinhof*. Er erhält hohe Auszeichnungen und leitet bis in die 1980er-Jahre das »Ludwig-Boltzmann-Institut zur Erforschung der Mißbildungen des Nervensystems«.

Reimo Wukounig wächst nach dem frühen Tod seines Vaters und der Einweisung seiner kranken Mutter ab seinem achten Lebensjahr in Kärntner Erziehungsanstalten auf. In seinen Werken verarbeitet er die Zeit in den Heimen, die von Missbrauch und Prügeln bestimmt sind.

VALIE EXPORT

Der Aktionskünstlerin VALIE EXPORT kommt heute international innerhalb des Phänomens, das anfangs Direct Art genannt wird, eine gleich große Aufmerksamkeit zu wie den vier männlichen Vertretern des Wiener Aktionismus. Sie muss sich diese Position in der Kunstszene hart erkämpfen. Kunst ist für sie kein Gegenentwurf zur Realität, sondern fordert eine neue, mit subversiven Mitteln erschlossene Sicht der Realität. 1970 weist sie auf die fehlende Anerkennung von Künstlerinnen hin, indem sie selbstbewusst den Namen einer bekannten Zigarettenmarke übernimmt und in Großbuchstaben mit ihrem Kosenamen kombiniert.

Ihre Aktionen werden stets von Fotografie und Video begleitet, womit sie die Erweiterung der Kunst in Richtung neue Medien befördert. Mit Methoden des *Expanded Cinema* und ihrer Aktion *TAPP und TASTKINO* 1968/69 überschreitet EXPORT die Illusion des Kinos. Sie leitet Passanten in München und Wien an, in der tragbaren Box des »dunklen Kinosaaals« hinter Vorhängen ihre Brüste zu ertasten, um die allgegenwärtige Verfügbarkeit des weiblichen Körpers in Film, Fernsehen und Werbung schockhaft greifbar zu machen. *Aktionshose: Genitalpanik* greift das Thema in Form einer noch größeren Provokation auf.

1970 weist EXPORT mit *BODY SIGN ACTION* auf die von männlichen Wunschvorstellungen geprägte Konstruktion von Weiblichkeit in der Gesellschaft hin, indem sie sich den Klipp eines Strumpfbands als Teil des Fetischs männlicher Obsessionen auf den linken Oberschenkel tätowieren lässt. Noch waren Tattoos nur in Kreisen von Seeleuten und Gefängnisinsassen üblich, kein modisches Accessoire. Mit solchen Codes, die sie ihrem Körper schmerzlich einschreibt, macht sie die realen Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern sichtbar.

Feministische Avantgarde

Nach dem »feministischen Aktionismus« (VALIE EXPORT) treten Künstlerinnen mit neuen Inhalten kritisch gegen die patriarchal geprägte Gesellschaft auf und nutzen dafür auch neue Medien wie Fotografie, Videofilm und performative Auftritte. Zwischen 1970 und 1980 können sie sich von Wien aus in Deutschland, Italien und den USA bemerkbar machen. Sie bürsten in ihren Performances, Fotoserien und Objekten alte Gesellschaftsmuster konsequent und mit viel Ironie gegen den Strich. Nebenbei arbeiten sie wie ihre männlichen Kollegen auch mit Zeichnungen und Druckgrafik. Bügelbrett, Brautkleid, Schleier, Schnuller, Präservative, Polster und Strümpfe werden neben Nadeln, Fingerhüten und Skalpellen zu Bühnenrequisiten emanzipatorischer Handlungsanweisungen voller Kreativität und Humor.

Einige Künstlerinnen schließen sich 1977 zur Internationalen Aktionsgemeinschaft bildender Künstlerinnen (IntAkt) zusammen. Sie pflegen das Teamwork, auch mit innovativen Politikerinnen, und wagen den Ausbruch in die Gefilde der eigenen Kreativität mit einer Absage an Heirat, Hausfrau am Herd und Familiengründung. Auf der Suche nach einer neuen Bildersprache und Gestik, die gegen altmodische Gesetze und kirchlich verordnetes Sprechverbot rebelliert, nehmen sie mit ihren intermedialen Diskursen viele spätere Errungenschaften, beispielsweise die »Sekundenskulptur« und die performative Fotografie, vorweg. Gabriele Schor prägte für die auch international gut vernetzte Gruppe den Begriff »feministische Avantgarde«.

Franz West 1947-2012

Franz West ist heute einer der bekanntesten österreichischen Künstler der internationalen zeitgenössischen Szene und Inspiration für viele. Seine Anfänge liegen in den 1960er-Jahren, als er sich für die Wiener Kaffeehaus- und Literatenszene, vor allem für Konrad Bayer, die Wiener Gruppe und Oswald Wiener zu interessieren beginnt. Schlüsselfiguren für Wests Entwicklung werden sein älterer Halbbruder Otto Kobalek, ein Dichter und Künstler aus dem Umfeld Helmut Qualtingers, sowie Fred Jellinek, der zu jener Zeit in einer auf die Wiener Schule des Phantastischen Realismus spezialisierten Galerie arbeitet. West beginnt autodidaktisch zu arbeiten und setzt sich intensiv mit Ernst Fuchs und dem Phantastischen Realismus auseinander. 1977 findet seine erste Ausstellung in der Galerie nächst St. Stephan statt. Im selben Jahr tritt er in die Klasse Bruno Gironcolis an der Akademie der bildenden Künste Wien ein. Er bleibt bis 1982 an der Akademie.

In den 1960er-Jahren erlebt Franz West hautnah den Wiener Aktionismus mit. Er lernt den Schriftsteller und Essayisten Reinhard Priessnitz, einen Insider der Aktionistenszene, kennen, der ihn mit dem Wesen von »direkter Kunst« vertraut macht: es geht um die unmittelbare Arbeit mit Körpern und Gegenständen.

Franz West beschäftigt sich eingehend mit den Ismen der Moderne, mit Konzeptkunst und Minimal Art, Marcel Duchamp und Cy Twombly. In den frühen 1970er-Jahren beginnt er, deren künstlerische Ansätze eigenständig zu verarbeiten. In seinem gesamten Werk finden sich aktionistische Elemente. Es entstehen die ersten *Passstücke*: Objekte, welche die Betrachter an ihren Körper anlegen und so selbst zum Kunstwerk werden.