

# Zwischen Zentrum und Peripherie

## Die Kunstentwicklung in Nord-Tirol seit 1945

von Verena Konrad

Eine Betrachtung der Kunstentwicklung in Österreich vor allem in den ersten beiden Nachkriegsjahrzehnten ist bis heute durch den Umstand erschwert, dass es keine ausreichende Grundlage durch die Forschung gibt. Besonders auffällig ist dieser Umstand in den 1950er Jahren, in denen eine starke Eigenrezeption praktiziert wird. Eine Vielzahl von Artikeln über „moderne Kunst“ wird so von den Künstler/innen selbst bzw. von Künstlerkollegen verfasst. Diese Form der künstlichen Rezeption und der unmittelbaren Selbsthistorisierung hat ihren augenscheinlichen Grund im Fehlen einer institutionellen Absicherung. Es gibt weder Museen, Galerien, Großausstellungen noch Kunstzeitschriften, die sich ausreichend um das „Projekt Moderne“ kümmern.<sup>1</sup>

Die vielfach als „Stunde null“ bezeichnete Anfangssituation der Künstler/innen in den vom Nationalsozialismus beherrschten Gebieten kann nicht in allen Fällen überwunden werden. Viele Künstler/innen, die ihre Ausbildung während der Zeit des Nationalsozialismus absolviert haben, verbleiben in den gelernten Mustern, andere kehren zu den Ausdrucksformen der Zwischenkriegszeit zurück. Der Zweite Weltkrieg hat zudem nicht nur künstlerische Entwicklungen unterbrochen. Er hat auch bleibende persönliche Spuren hinterlassen, die sich sowohl thematisch als auch formal in den künstlerischen Arbeiten widerspiegeln.

### Das Füllen von Leerstellen

Viele Tiroler Künstler/innen suchen ihr Schaffensfeld nach 1945 in einer Verknüpfung von Tradition und Avantgarde. In den meisten österreichischen Städten ist eine solche Verbindung oder auch Neuorientierung erst wesentlich später möglich. Das Fehlen einer geeigneten Infrastruktur zur Vernetzung der Künstler/innen, von Ausstellungsmöglichkeiten und die geringe mediale Resonanz zeitgenössischer Kunst gegenüber, kurz die Abwesenheit des Kunstbetriebes, erschweren der neuen Künstler/innengeneration die Aufnahme ihrer Arbeit.

Die Sonderstellung Tirols rührt zu einem beträchtlichen Teil aus den Aktivitäten des Französischen Kulturinstitutes unter der Leitung Maurice Bessets von 1947–1958. Besset



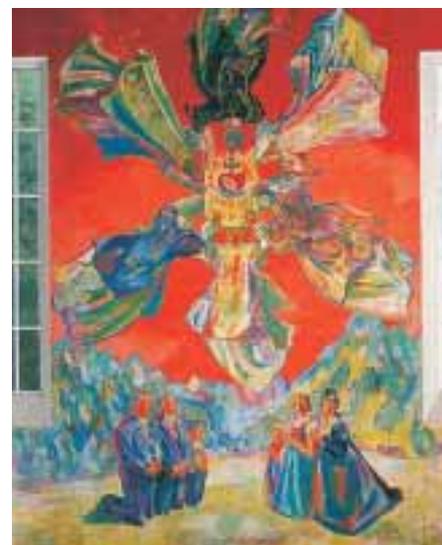
Oswald Oberhuber, *Rotzbild*, 1952  
Öl. Lack auf Hartfaserplatte, 78,7 x 40,6 cm  
Aus: Otto Breicha, *Anfänge des Informel in Österreich 1949–1954*. Maria Lassnig, Oswald Oberhuber, Arnulf Rainer, Graz 1997, S.109. Fotos von Franz Schachinger und Hans Georg Tropper

initiiert eine Reihe von Ausstellungen, die neben anderen Veranstaltungen<sup>2</sup> und der Bibliothek des Institutes zahlreichen Zeitgenossen eine Konfrontation mit europäischer Kultur und vor allem mit der Kunst der Moderne ermöglichen. Künstler/innen wie Kunstinteressierte können so die geistigen Leerstellen, die durch die Herrschaft des Nationalsozialismus entstanden waren, auffüllen, an Entwicklungen vor dem Zweiten Weltkrieg anschließen und die Tendenzen der zeitgenössischen französischen Kunst und Kultur nachvollziehen. Lange vor Wien und vielen deutschen Städten werden in Innsbruck Ausstellungen französischer Kunst, vor allem der Moderne, aber auch spezifischer Kunstrichtungen, etwa des Informel, gezeigt. So ist es Oswald Oberhuber, einem der wichtigsten österreichischen Künstler von Tiroler Herkunft, bereits um 1947 möglich, mit der informellen Malerei beginnen und die informelle Plastik begründen zu können.<sup>3</sup>

Das Institut Français ermöglicht jedoch nicht nur die Auseinandersetzung mit französischer Kunst, es wird auch zum Netzwerk für ansässige Künstler/innen und Literaturschaffende.

Junge Tiroler Künstler/innen können ihre Kunst einem Publikum präsentieren – etwa in der Ausstellung „Jeunes peintres tyroliens d'avantgarde“ 1948, an der sich u. a. Max Weiler, Gerhild Diesner, Helmuth Rehm, Walter Honeder, Paul Flora, Fritz Berger, Ilse Glaninger und Franz Santifaller beteiligen.<sup>3</sup>

Hilde Nöbels Malerei gewinnt an Farbigkeit und Flächigkeit. Die Farbkombinationen zeigen



Max Weiler, *Herz-Jesu-Sonne*, Details aus der Freskierung der Theresien-Kirche in Innsbruck, 1945–47  
Aus: Silvia Eiblmayr (Hrsg.), *Max Weiler. Die Fresken der Theresienkirche in Innsbruck 1945–47*, Ausstellungskatalog, Galerie im Taxispalais, 2. Juni–22. Juli 2001, Innsbruck 2001, S. 11

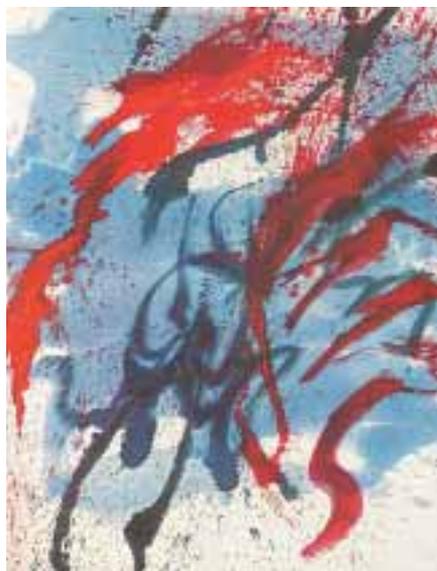


Gerhild Diesner, *Zitronen*, um 1954  
Öl auf Leinwand, 65 x 65,5 cm, sign. „Diesner“  
Aus: Christoph Bertsch (Hrsg.), *Kunst in Tirol. 20. Jahrhundert*, Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck, Ausstellungskatalog Nr. 10, Innsbruck 1997, S. 199

deutliche Anleihen bei den Fauvisten. In den 1960er Jahren entwickelt sie ihre Bildsprache weiter hin zur Abstraktion. Ebenfalls inspiriert von der intensiven Farbigkeit der französischen und besonders der fauvistischen Kunst gestaltet Gerhild Diesner Gemälde von besonderer Leuchtkraft und einer schemenhafter Stilisierung (Abb. 2). Am nachhaltigsten wirken bis heute die Werke von Max Weiler. Weiler, der von 1930–1937 bei Karl Sterrer an der Akademie der bildenden Künste in Wien studiert, gelangt schon früh zum Status des „Meisters“. Die frühen Aquarelle spiegeln bereits sein Interesse für das Thema der Natur und dem göttlichen Charakter der Natur wider.<sup>5</sup> Die Öffentlichkeit ist besonders mit seinen Arbeiten im öffentlichen Raum vertraut, vor allem aber mit den Fresken in der Theresienkirche (Abb. 1), die für den ersten großen Kunstskandal in Tirol nach 1945 sorgen, ein weiterer folgt 1954 mit der Enthüllung der Fresken in der Innsbrucker Bahnhofshalle.<sup>6</sup>

In Tirol findet sich in den 1960er Jahren eine auf mystische Naturerfahrungen verweisende Form des Surrealismus. Aus dem Umkreis der Wiener Surrealisten, einer schon historisierenden und weit mehr in das Phantastische drängenden Form des europäischen Surrealismus, entwickeln sich in Tirol Künstlerpersönlichkeiten wie Dora Czcell-Wagner oder Karl Käfer.

Die 1960er Jahre sind in Tirol trotz neuer Tendenzen aus verschiedenen Richtungen jedoch vor allem eine Fortführung des expressiven Realismus. Die klassische Moderne wird weiter interpretiert, formal werden Farb- und Formschemen immer wieder neu angeordnet und adaptiert. Auch Franz Lettner, Franz Walchegger, Helmut Rehm und Maria Rehm knüpfen an die expressionistischen Traditionen der 1920er Jahre und besonders an die Vorbilder Oskar Kokoschka und Herbert Boeckl an.<sup>7</sup> Es tauchen wieder vermehrt religiöse Themen auf, etwa bei Franz Lettner oder dem Südtiroler Peter Fellin. Die seelischen Verletzungen, die der Krieg hinterlassen hat, werden ebenso artikuliert wie der gepeinigter Mensch. Wilfried Kirschl, der nach seinem Studium an der Akademie in Wien nach Paris geht, inszeniert in den 1960er Jahren farbige Flächen im



Markus Prachensky, *Berlin III*, 1963  
Acryl auf Leinwand, 160 x 130 cm, Original-Foto: Archiv Galerie Ulysses (Wien)  
Aus: Eva Kreuzer-Eccel, *Aufbruch. Malerei und Graphik in Nord-Ost-Südtirol nach 1945*, Bozen 1982, S. 177

Bildraum. Themen sind menschenleere Architekturen, Stilleben und immer geht es um die elementare Form.

### Die erste internationale Kunstrichtung

Das in Paris entstandene Informel wird vielfach als erste internationale Kunstrichtung bezeichnet. Angeregt durch die psychischen Traumprotokolle von Wols beginnt sich das Informel schon bald innerhalb von Paris und schließlich in ganz Europa zu verbreiten. Oswald Oberhuber und Markus Prachensky kommen durch die Kulturvermittlertätigkeit des Französischen Kulturinstitutes schon bald mit den ersten daraus entstandenen Arbeiten in Kontakt. Beide sind an der Formierung der ersten Wiener Avantgarde zusammen mit Arnulf Rainer, Maria Lassnig, Josef Mikl und Wolfgang Hollegha beteiligt. Akademische Kunsttheorien werden von den „jungen Revolutionären“ ebenso verneint wie die von Politik, Gesellschaft und Kunstbetrieb aufrecht erhaltenen ästhetischen Vorstellungen.<sup>8</sup> In der Galerie nächst St. Stephan finden sie ein Forum, um die neue Malerei und Plastik, die sie anstreben, einem Publikum vorzustellen. Nicht mehr das Expressive, nach außen gerichtete Moment der

Kunst, sondern die Innerlichkeit im Prozess des Schaffens steht im Vordergrund.

Oswald Oberhuber und Markus Prachensky werden vielfach mit dem Begriff der „Neuen Abstraktion“ verbunden. Beide erkennen schon früh die Bedeutsamkeit des Kontaktes mit der europäischen Kunstszene. Prachensky, der zunächst stark von Mondrian geprägt ist, findet vor allem in Paris und im Austausch mit Alberto Giacometti, Pierre Soulages u. a. Anregungen. Noch in den fünfziger Jahren kommt er zu seiner Form der „Malerei der Geste“ und entwickelt jenen expressiven und emotionalen Rot-Ton, den wir heute mit vielen seiner Gemälde verbinden (Abb. 4). Prachensky wandelt und ergänzt seine Farbpalette noch mehrmals unter den Eindrücken verschiedener Landschaften, die er von Reisen nach Kalifornien und Mexiko, Italien oder von seinem Aufenthalt in den steirischen Bergen mitbringt. Angeregt durch den Rhythmus des Jazz gilt Markus Prachensky heute durch die Spontaneität seiner Bildsprache als „Klassiker“ des österreichischen Informel.<sup>9</sup>

Oswald Oberhuber beschäftigt sich bis Ende der 1950er Jahre mit dem Informel (Abb. 3) bzw. mit der von ihm begründeten informellen Plastik. Schon sehr früh verschreibt er sich ganz einer subjektivistischen Innenschau, hält jedoch immer Abstand von der gestischen Malerei und erneuert seine Kunst mehrfach. Als Theoretiker prägt er vor allem die Kunstdiskurse der 1970er Jahre – etwa durch Gespräche in der Galerie Krinzinger in Innsbruck.

Im internationalen Kunstgeschehen werden in der ersten Hälfte der 1960er Jahre eine Vielzahl neuer Kunstrichtungen entwickelt. Pop Art, Op Art, Kinetische Kunst, Nouveau Réalisme sowie das Happening, das bereits in den 1950er Jahren Vorgänger in der japanischen Kunst findet, haben großen Einfluss auf die Kunst einer ganzen Generation. Auch in Tirol entwickelt sich eine facettenreiche Kunstlandschaft, wengleich viele Künstler/innen weiterhin innerhalb der Tendenzen des expressiven Realismus arbeiteten.

### Visuelle Poesie und Konzeptkunst

In den 1960er und 1970er Jahren wandelt sich der Kunstbegriff radikal. Die verschiedenen

Ausprägungen von Konzept-Kunst und Minimalismus ermöglichen eine Ausdehnung der Kunst in gänzlich neue Erfahrungs- und Gestaltungsebenen. Die Rolle des Materials verändert sich schrittweise mit. Denkprozesse und gesellschaftliche Theorien werden zum Ort der Kunst, die sich jenseits aller raum-zeitlichen Dimensionen bewegt. In Österreich finden diese Tendenzen nur sporadisch Umsetzung. Dabei spielt Wien nur eine untergeordnete Rolle. Die interessantesten Positionen kommen vorwiegend aus Graz und Innsbruck. Besonders der Kritiker Peter Weiermair setzt bis 1979 wichtige Impulse. 1971 gestaltet er in der Taxis-Galerie, der heutigen Galerie im Taxispalais, eine der ersten Ausstellungen über „Visuelle Poesie“.

Heinz Gappmayr beschäftigt sich schon sehr früh mit den Bezugssystemen von Schrift, Bild und Text. Die „Sprache als Bildfigur“<sup>10</sup> erlangt zeitgleich mit den ersten konzeptuellen Tendenzen in der zeitgenössischen Kunst eine wichtige Bedeutung. Die typographischen und bildnerischen Qualitäten der Sprache werden ausgelotet, semantische Mechanismen offen gelegt.<sup>11</sup> Die Bezeichnungsfunktion des Begriffes, sich widersprechende Zuordnungen und unstimmmige Relationen verweisen den Betrachter auf paradoxe Verhältnisse.<sup>12</sup>

Peter Blaas setzt in seinen „Datumszeichnungen“ Wortlaute in dynamische Schriftzeichen um. Konzeptuell arbeiteten auch Ernst Caramelle, Turi Werkner und Norbert Pümpel. Ernst Caramelle, der den Begriff der Kunst zeichnerisch zum Ausdruck bringt, indem er zeichnend denkt, erinnert mit seinen Arbeiten an die Zeichen-Bild-Sprach-Kombinationen der Dadaisten und ist dabei mindestens genauso ironisch. Dabei entsteht bei fast allen zeichnerischen Arbeiten der Eindruck einer Skizze. Seine Auseinandersetzung mit Medientechnologien beginnt schon sehr bald. Das Verhältnis von Realität und Medienrealität wird ausgelotet, besonders deutlich in der Serie der „Video-Landschaften“ (Abb. 5).

Kennzeichnend für die konzeptuellen Tendenzen in der Kunst ist bis heute die Grenzüberschreitung zwischen den einzelnen künst-

lerischen Disziplinen. In den 1960er und 1970er Jahren gewinnen bildende Kunst und Architektur in diesem Kontext einen beinahe symbiotischen Charakter. Der Prozess des Gestaltens tritt in den Vordergrund ebenso wie das Experiment und die sozialen wie gesellschaftlichen Implikationen der künstlerischen Praxis. An der Schnittstelle zwischen Architektur und bildender Kunst, Städtebau, sozialen Utopien, Experiment und Konzept arbeiten in diesem Zeitraum vor allem Heinz Tesar, Raimund Abraham, Walter Pichler, Ernst Caramelle, Max Peintner und Bernhard Leitner.<sup>13</sup>

Wenn es parallel zur Hochblüte des Wiener Aktionismus auch keinen eigentlichen Vertreter des Aktionismus in Tirol gab, so ist auf der documenta 6 doch ein Künstler vertreten, der immer wieder durch Performances und Aktionen auf sich aufmerksam macht. Helmut Schobers Arbeit kreist rund um die Thematik zwischen der Wahrnehmung einer äußeren (mechanischen) und einer inneren (psychischen) Welt.<sup>14</sup> Die Verhaltensweisen des Menschen demonstriert bzw. hinterfragt auch Günther Lierschhof mit Aktionen – etwa 1974 in der Taxis-Galerie.

Den Anschluss an die internationale Kunst-



Ernst Caramelle, *Video-Landschaft (Video-Baum)*, 1974  
Aus: *ex.Position. Avantgarde Tirol 1960/75, Ausstellungskatalog, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 3. November 2004 – 30. Jänner 2005, Innsbruck 2004, S. 46*

szene findet Innsbruck u. a. durch die Galerie Krinzinger, die sich in den 1970er Jahren durch Positionen aus den Bereichen feministische Kunst, neuer Kunstbegriff, Medienkunst u. v. m. über die Landesgrenzen hinweg profiliert.

### Die neue Realität im Bild

Durch Fotografie, Film und Video ebenso angeregt wie durch die Präzision der Darstellung in den Druckverfahren der 1960er Jahre kehrt in den 1970er Jahren der Realismus ins Bild zurück. Dieter Fuchs kreist um den Wahrnehmungsprozess als Thema und kombiniert graphische Techniken mit Fotografie. Franz Mölk arbeitet zeichnerisch, Erich Tschinkel lässt sich vom amerikanischen Hyperrealismus inspirieren. Die Werke von Anton Christian können nach seinem Bruch mit seiner frühen Malweise zwischen Realität und Mythologie angesiedelt werden. Die „Verrottungsvorgänge“ sind als fotografisches und zeichnerisches Dokumentationsprojekt angelegt. Ab den 1970er Jahren beschäftigt er sich als „Symboldeuter“ mit einer fetischorientierten Bilderwelt und später mit einer persönlichen Naturmythologie.

In den 1980er Jahren kehrt auch die lange Zeit für „tot“ erklärte Malerei in Form der „Neuen Malerei“ zurück. Viele der malenden Künstler/innen in Tirol haben jedoch nicht den selbstreferenziellen Charakter der Neuen Malerei im Auge, sondern sind weiterhin eng verhaftet in den malerischen Traditionen der Abstraktion oder der gegenständlichen Malerei. Eine Ausnahme kann in diesem Zusammenhang mit Arthur Salner genannt werden.

Die 1980er und 1990er sind vor allem durch eine Verlagerung der künstlerischen Auseinandersetzung nach Wien gekennzeichnet. Während sich Innsbruck neben Graz bisher als Kunstzentrum behaupten konnte, so muss es diese Rolle nun an Wien abtreten. Viele Tiroler/innen lehren bereits an den Akademien, sowohl in Wien als auch in deutschen Städten. Besonders Oswald Oberhuber spielt bis heute in diesem Zusammenhang für mindestens zwei Generationen von Künstler/innen eine große Rolle. Vor allem in der Stilverweigerung und der Intermedialität gab Oberhuber der jungen Künstler/innengeneration Anleihen mit auf den Weg.

### Medienkunst und Intermedialität

Der Begriff der Medienkunst wird bereits 1977 intensiv auf der documenta 6 diskutiert, hat sich seither jedoch nochmals stark erweitert. Zu Fotografie, Film und Video ist in den 1980er Jahren bereits der Bereich des Computerspiels und der interaktiven Medienkunst hinzugezogen. Heute umfasst er ein weites Feld aus sämtlichen bildproduzierenden digitalen und analogen Verfahren inklusive Computergrafik, Animationstechniken sowie 3-D-Simulation (Virtual Reality). Das Stichwort der Intermedialität trifft auf nahezu alle zeitgenössischen Künstler/innen in oder aus Tirol zu. Hans Weigand arbeitet in nahezu allen Sparten. Martin Gostner ist sowohl im Bereich der Skulptur als auch der Installation tätig. Richard Hoeck beschäftigt sich mit gesellschaftlichen Prozessen und ihrer Auswirkung auf die Kunst. Herbert Fuchs arbeitet ebenso intermedial, ist aber auch literarisch tätig und organisiert Ausstellungen und Festivals. Peter Sandbichler kreist thematisch um die Digitalisierung von Kommunikationsprozessen, ebenso Rens Veltman und Marco Szedenik.<sup>15</sup>

Eva Schlegel, die bei Oberhuber studierte und heute selbst an der Universität für angewandte Kunst Wien lehrt, arbeitet zumeist mit Fotovorlagen. Ihre gemalten Bilder und Installationen



*Eva Schlegel, o. T., 1997 (Detail)  
Öl/Lack auf Kreidegrund, je 30 x 20 cm  
Aus: Silvia Eiblmayr (Hrsg.), Eva Schlegel, Ausstellungskatalog, Galerie im Taxispalais, 27.5.-2.7.2000, Wien 2002, S. 97*

kreisen thematisch um das Bild als Oberfläche, das die Verfügbarkeit alles Visuellen suggeriert, sowie um die Wahrnehmung des Betrachters. Peter Kogler arbeitet mit der Transformierbarkeit und Virtualisierung von

Zeichen und Symbolen. Die Weltkugel, das Gehirn, die Ameise oder die Röhre kehren in unterschiedlichen Farben auf verschiedenen großen Flächen wieder. Es werden aber auch bewegte Bilder damit konstruiert. An der Mediatisierung des Bildes arbeiten zudem Thomas Feuerstein, der immer wieder auch als Theoretiker auftritt, sowie Werner (Ad) Kaligofsky. Martin Walde transferiert in den sogenannten „Enactments“ Details aus fotografischem Material, das er zuvor im Stadtgebiet gesammelt hat, zeichnerisch auf Papier und ergänzt diese Zeichnungen mit Szenen, die er dort erlebt hat. Lois und Franziska Weinberger arbeiten rund um das Verhältnis von Kultur und Natur. Das Formenrepertoire reicht von Video, Installation bis hin zu inszenierten Innen- und Außenräumen. Das Künstlerpaar arbeitet dabei auf verschiedenen Ebenen – Beobachtung, Archivierung, Dokumentation, Archäologie, Pflege, Gestaltung, ... Die in Amsterdam lebende Margret Wibmer arbeitet vorwiegend in den Bereichen Malerei, Fotografie und Installation. Sie kombiniert Bilder/Objekte und Materialien, die sich möglichst voneinander unterscheiden, und erzeugt so Objekte und Assemblagen, die neue Sinn(es)eindrücke vermitteln.

Insgesamt gibt es spätestens seit dem Aufbruch des Kunstbegriffs in den 1960er und 1970er

<sup>1</sup> Vgl. Robert Fleck, Zur Überwindung der Malerei, in: Kunst in Österreich 1945–1995, Ein Symposium der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, hrsg. von Patrick Werkner, Wien 1996, S. 107. Eine Standesvertretung aller freischaffenden Künstler/innen wird bereits 1945 mit der Berufsvereinigung bildender Künstler Österreichs gegründet. Die Gründung des Landesverbandes Tirol folgt 1946, der jedoch durch Zentralisierungsbestrebungen nicht sinnvoll arbeiten kann. 1964 wird ein unabhängiger Landesverband der bildenden Künstler Tirols gegründet. Eine Umbenennung in Tiroler Künstlerschaft findet 1969 statt. Die Ausstellungen im Tiroler Kunstpavillon zeigen ein umfassendes Bild der Kunstentwicklung innerhalb Tirols und können nachvollzogen werden in: Sieglinde Hirn, Tiroler Künstlerschaft 1946–1987, hrsg. von der Tiroler Künstlerschaft, Innsbruck 1987, sowie in: Sieglinde Hirn, Vereinigungen und Gruppierungen der Tiroler Künstler im 20. Jahrhundert, Phil. Diss., Innsbruck 1980.

<sup>2</sup> Leider können aufgrund der erhaltenen Dokumente und Archivalien keine genauen Angaben mehr zu vielen Veranstaltungen und Aktivitäten des Französischen Kulturinstitutes in den ersten Nachkriegsjahrzehnten gemacht werden. Die Verbrennung des Archives von Maurice Besset (aus Platzgründen) durch seinen Nachfolger im Jahr 1959 erschwert eine Rezeption der Vorgänge zusätzlich. Vgl. Silvie Falschlunger, Kommentar zu den Veranstaltungsaktivitäten des Institut Français 1946–1960, in: Tirol–Frankreich 1946–1960. Spurensicherung einer Begegnung, Ausstellungskatalog Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 12. September – 6. Oktober 1991, Innsbruck 1991, S. 133.

<sup>3</sup> Vgl. Elisabeth Bettina Spörr, Kunst in Tirol zwischen 1945–1960, in: Kunst in Tirol. 20. Jahrhundert, hrsg. von Christoph Bertsch, Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck, Ausstellungskatalog Nr. 10, Innsbruck 1997, S. 34

<sup>4</sup> Ebda., S. 32

<sup>5</sup> Vgl. Wieland Schmied, Doppelter Neubeginn. Gedanken über die Kunst Max Weilers, in: Max Weiler. Die Fresken der Theresienkirche in Innsbruck 1945–47, hrsg. von Silvia Eiblmayr, Ausstellungskatalog, Galerie im Taxispalais, 2. Juni–22. Juli 2001, Innsbruck 2001, S. 16

<sup>6</sup> Eine Darstellung über die Gestaltung der Theresienkirche bietet der Band Max Weiler. Die Fresken der Theresienkirche in Innsbruck 1945–47, hrsg. von Silvia Eiblmayr, Ausstellungskatalog, Galerie im Taxispalais, 2. Juni–22. Juli 2001, Innsbruck 2001. Gottfried Boehm widmet sich in seinem Buch Der Maler Max Weiler. Das Geistige in der Natur, Wien-New York 2001, dem Gesamtwerk des Künstlers.

<sup>7</sup> Vgl. Eva Kreuzer-Eccel, Aufbruch. Malerei und Graphik in Nord-Ost-Südtirol nach 1945, Bozen 1982, S. 56

<sup>8</sup> Ebda., S. 176

<sup>9</sup> Ebda., S. 179

<sup>10</sup> Formulierung nach Rainer Fuchs, Die Sprache als Bildfigur, Kunst in Österreich 1945–1995, Ein Symposium der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, hrsg. von Patrick Werkner, Wien 1996, S. 117

<sup>11</sup> Ebda., S. 119

<sup>12</sup> Vgl., Kreuzer-Eccel, S. 246

<sup>13</sup> Vgl. ex.Position. Avantgarde Tirol 1960/75, Ausstellungskatalog, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 3. November 2004 – 30. Jänner 2005, Innsbruck 2004

<sup>14</sup> Vgl. Kreuzer-Eccel, S. 259

<sup>15</sup> Andrei Siclodi, Anmerkungen zur Kunstsituation in Tirol der achtziger und neunziger Jahre, in: Kunst in Tirol. 20. Jahrhundert, hrsg. von Christoph Bertsch, Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck, Ausstellungskatalog Nr. 10, Innsbruck 1997, S. 57

Jahren, aber auch mit dem Verlust der Sonderstellung Innsbrucks, die zunächst durch die Einflüsse der französischen Kunst und später durch bedeutende Vermittlerpositionen bestand, heute keine Berechtigung mehr für den Begriff

„Tiroler Kunst“. Es gibt weder in Tirol noch in anderen Bundesländern regionale Ausprägungen, historische Eigentraditionen haben an Bedeutung verloren, viele Künstler/innen haben sich nach Wien orientiert und/oder sind

international tätig. Dennoch gibt es eine interessante Kunstentwicklung in und außerhalb des Landes, die sich vor allem an Personen festmachen lässt, die biografische Bezüge zu Tirol haben.

## Neue Positionen der Malerei in Südtirol

von Sabine Gamper

Das Medium Malerei hat sich nach einigen Jahren anhaltender Krise in den allerletzten Jahren nun wieder erholt und als wirkliche Alternative vis-a-vis zu den sog. „Neuen Medien“ etabliert. Man kann heute sagen, dass die zeitgenössische Malerei einerseits als Alternative zu den neuen Kunstpraktiken gesehen wird, und andererseits sich auf diese beruft, d. h. nicht losgelöst von diesen betrachtet werden kann. Videokunst, Installation und Konzeptkunst, aber auch die Auseinandersetzung mit Architektur spielen eine bedeutende Rolle in der Entstehung und Interpretation zeitgenössischer Malerei und beeinflussen diese. Dabei kann man beobachten, dass die jungen Maler/innen sich sehr wohl auf Traditionen besinnen und diese als Fundus für ihr Schaffen verwenden, so wie das auch in allen anderen Medien der zeitgenössischen Kunst praktiziert wird.

Seit den 60er Jahren hat sich eine alternative Tradition in der Malerei mit der Krise des Mediums explizit auseinandergesetzt, denn das klassische Tafelbild hatte spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg seine ursprüngliche Legitimation verloren. Nun war es notwendig, der Malerei eine neue Bedeutung zu verleihen, jenseits dessen, was das Medium bis dahin ausmachte, und Hand in Hand mit den damals neu entstehenden Kunstformen wie Konzeptkunst, Minimal Art oder Installation. Diese Auseinandersetzungen bezogen sich z. B. auf Fragen der Immaterialität des Bildes (Frank Stella), auf Untersuchungen von Text und Bild (Christopher Wool), oder später auf das Problem der Gegenständlichkeit nach dem monochromen Bild (Albert Oehlen). In diesen Diskursen löst sich das Bild oft in sich auf,

wird Teil des Raumes und so zur Installation.

Die drei Künstlerinnen, die ich im Folgenden präsentieren möchte, sind VertreterInnen einer jungen Generation Südtiroler Künstlerinnen, die diese Auseinandersetzungen rund um das Medium Malerei aufgreift und weiterführt: Esther Stocker, Brigitte Mahlknecht und Martina Steckholzer.

Alle drei wurden in den letzten zwei Jahren in der Galerie Museum in Einzelausstellungen präsentiert. Alle drei vertreten drei sehr unterschiedliche Positionen der Malerei, und doch sind alle drei nur auf dem Hintergrund dessen zu verstehen, was sich in der Kunst der letzten Jahrzehnte an Medien und Strategien entwickelt hat. Esther Stocker kann als Vertreterin der abstrakten Malerei gelten, sie

interessieren vor allem die Auswirkungen gewisser künstlerischen Eingriffe auf die menschliche Wahrnehmung. Martina Steckholzers Arbeitsweise stützt sich auf die Untersuchung von Räumen, die sie zuerst mit der Videokamera abschreitet, um dann Details daraus auf der Leinwand mit Pinsel neu zu interpretieren. Brigitte Mahlknecht untersucht ihre Arbeit häufig durch den Austausch und die Zusammenarbeit mit Schriftstellern.

Esther Stocker wurde 1974 in Schlanders geboren, sie besuchte die Akademie der bildenden Künste in Wien, wo sie bei Prof. Eva Schlegel ihr Diplom abschloss. 2001 erhielt sie das österreichische Staatsstipendium für bildende Kunst, 2002 ein Atelierstipendium für Chicago. Ihr Werk war bisher in zahlrei-



Esther Stocker, Rauminstallation, Galerie Museum, 2004

Foto: Martin Pardatscher

chen Ausstellungen in Wien, Salzburg, Graz, München, Berlin, Chicago und Bozen zu sehen. Heute lebt und arbeitet sie in Wien.

Martina Steckholzer wurde ebenfalls 1974 in Sterzing geboren. Sie schloss 2003 die Akademie der bildenden Künste Wien bei Gunter Damisch und Heimo Zobernig ab, im selben Jahr ihres Diploms bekam sie den Würdigungspreis des österreichischen Bundesministeriums, 2004 den Förderpreis „Planquadrat“ in Bozen. Martina Steckholzer machte Einzelausstellungen in der Galerie 5020 in Salzburg (2001), im Salzburger Kunstverein und bei Meyer Kainer in Wien (2004) und in der ar/ge kunst Galerie Museum Bozen (2005).

Brigitte Mahlknecht wurde 1966 in Bozen geboren, sie besuchte die Akademie der bildenden Künste in Wien, hielt sich in New York und Berlin auf und lebt zurzeit in Wien. Ihre Werke wurden in Salzburg, Bozen, Wien, Rovereto, München, Berlin, Genua, Innsbruck und Bozen gezeigt. Außerdem veröffentlichte sie in Zusammenarbeit mit Schriftstellern wie Oswald Egger, Schuldt, Robert Kelly und Aage Hansen-Löve verschiedene Bücher.

Die Künstlerin Esther Stocker präsentierte in den Räumen der Galerie Museum ein Projekt in zwei Abschnitten. Der erste Raum wurde zu einer Malerei-Installation, indem ihn die Künstlerin zuerst mit Quaderformen auskleidete, welche aus allen Richtungen von der Decke, den Seitenwänden und dem Boden in den Raum hineinragten. Dieser so ausgestattete Raum wurde anschließend vollständig mit schwarzen Streifen ausgeklebt, so dass die weißen Stellen der Galerie-mauern und des Bodens das schwarz-weiß geometrische Raster vervollständigten. Daraus resultierten Brüche und Verschiebungen in diesem geometrisch perfekt erscheinenden Raster, welche dem ganzen Raum eine gewisse Instabilität verliehen und den Besucher in eine leichte Orientierungsschwierigkeit versetzten, da sich der Blick des Betrachters / der Betrachterin an keinem Punkt wirklich festhalten konnte und in der Folge abstürzte. Die Künstlerin interessiert jedoch nicht die Orientierungslosigkeit als solche, sondern

vielmehr die Tatsache, dass sich Aussagen über diesen Raum nicht mehr mit Sicherheit treffen lassen.

Esther Stockers Arbeit beinhaltet die Frage nach der Wahrnehmung als ein beweglicher Akt, bei dem die Grenze zwischen Sehen und Denken nicht definitiv festlegbar – und vor allem nicht genau formulierbar ist.

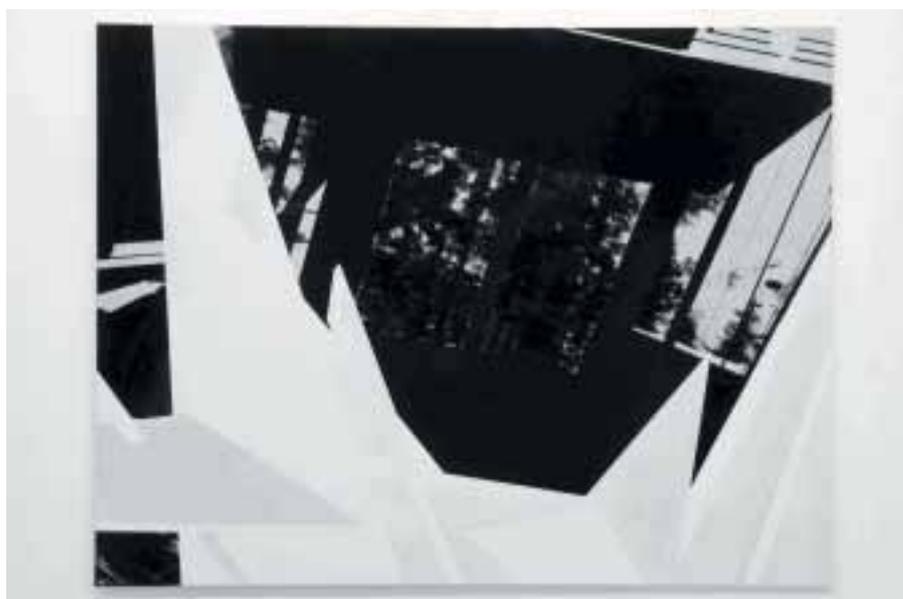
Auch wenn die Arbeit von Esther Stocker auf den ersten Blick mit historischen Werken der Op-Art in Verbindung gebracht werden könnte, geht es der Künstlerin nicht um das Experiment mit optischen Effekten an sich, sondern um eine kontinuierliche Neudefinition der Dinge durch den Prozess des Wahrnehmens. Bei diesem wird die Person, die sich auf die Raum- oder Bildsituationen einlässt, immer mitgedacht und ist Teil der Vollständigkeit der Arbeit.

Die konzeptuelle Malerei von Martina Steckholzer dokumentiert Räume der zeitgenössischen bildenden Kunst, in denen Kunst- und Kulturvermittlung stattfindet.

Die Künstlerin erforscht diese Kunsträume mit der Videokamera und filtert anschließend einzelne Videostills aus ihrem Ausgangsmaterial heraus, die ihr dann als Vorlage für ihre Malereien dienen. Die gemalten großformatigen Bilder (130 x 90 cm) sind Neuinter-

pretationen dessen, was die Künstlerin an Eindrücken über das bewegte Bild für sich mitgenommen und als bedeutsam herausgefiltert hat. Diese malerisch umgesetzten Raumeindrücke repräsentieren schattenhafte Abdrücke, Reflexlichter, Spiegelflächen, Andeutungen von Räumen und deren Details. Den Bildern ist eine gewisse Verzeitlichung, eine Flüchtigkeit eigen, durch die sich die Räume in ihre Konturen auflösen. Flächen und Fluchtlinien sind manchmal in Schwarz-Weiß gehalten, manchmal auch in kräftigen bunten Farben. Durch die Bilder ziehen sich perspektivische Zerrungen von Decken und Böden. Martina Steckholzer ist bedächtig im Konzept der Bildfindung, und die Bedeutungsebenen in ihren Motiven sind vielschichtig. Raumpuren und Licht sind zügig und frisch auf die Leinwand gesetzt, das gemalte Bild ist Spur und Déjàvu.

In ihren Bildern wandelt Martina Steckholzer an der Grenzlinie zwischen geometrischer Abstraktion und figurativer Darstellung und verführt uns zu einem Hinsehen ganz anderer Art, indem sie das Unauffällige und Unbedeutsame ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Steckholzers Umgang sowohl mit den Motiven wie auch mit dem Pinsel ist ein sehr freier, wodurch eine unmittelbare Wirkung der Malerei entsteht. Die inhaltlich komplexe



Martina Steckholzer, Acryl auf Leinwand, Ausstellung Galerie Museum, 2005

Foto: Martin Pardatscher



Brigitte Mahlkecht, Rauminstallation, Galerie Museum, 2004

Foto: Martin Pardatscher

Ebene der Bilder hält sich mit der sinnlich-ästhetischen Wirkung die Waage. Martina Steckholzers „Malereishow“ präsentiert ein Spannungsfeld, in dem der Betrachter permanent in seiner Rolle hinterfragt, gespiegelt, angeleuchtet und verschoben wird.

Brigitte Mahlkechts Arbeit weist in formalen Fragen, was die Malerei betrifft, weniger über die traditionellen Grenzen des Mediums hinaus, so wie es bei Stocker und Steckholzer der Fall ist. Mahlkecht arbeitet vielmehr innerhalb der Grenzen, die ihr die Malerei zur Verfügung stellt, um dann jedoch inhaltlich die Fesseln zu sprengen. Die Künstlerin kooperiert mit Schriftstellern wie Oswald Egger, Schuldt, Robert Kelly und Aage Hansen-Löve. Sie interessieren in diesen

Kooperationen die vielfältigen Beziehungen zwischen Bild und Text, Kunstwerk und entsprechendem Kommentar.

Die Welt, die uns Brigitte Mahlkecht in ihrer Malerei näherbringen möchte, ist jene des Wucherns und Wachsens, jene Welt, die sich fortpflanzt, ohne unser planerisches Eingreifen, eine Welt der Veränderung, die die vorgegebenen Raster und Muster sprengt. Die Künstlerin malt Gebilde und Figuren aus dem Reich der Pflanzenwelt oder der Mikroorganismen. Die dargestellten Formen gleichen Skizzen zu naturwissenschaftlichen Experimenten, wie geheimnisvolle Versuchsanordnungen, deren Ordnungsprinzipien nur die Künstlerin kennt und der Betrachter allenfalls erahnen kann. Die Formen werden zu Repräsentationen von realen Gebilden oder bereits

Gesehenem, und gleichzeitig gewinnen diese Darstellungen und Gebilde einen symbolischen Charakter, deuten auf eine mögliche Welt, deren Funktionen mehr auf der symbolischen Ebene wichtig werden als in ihrer praktischen Funktion.

In der Galerie Museum realisierte Mahlkecht eine räumliche Installation, in der die Zeichnungen an den Wänden und am Boden als Verbindungsnetz zwischen den großformatigen Tafelbildern fungierten und gleichzeitig den Betrachter als Teil dieses offen begehbaren Parcours miteinbezogen. Die Bilder gaben in diesem Kontext ihren autonomen Charakter bewusst auf und verschmolzen als Installation mit dem Raum. Bei Brigitte Mahlkecht werden bewusst keine Kategorien der Wahrnehmung festgelegt, denn die Wahrnehmung ist unendlich variabel und ständig veränderbar.

Spannend an diesen neuen Positionen in der Malerei ist die engagierte, zeitgemäße Auseinandersetzung mit Fragen rund um das Medium Malerei, die nicht losgelöst vom restlichen Kunstgeschehen betrieben wird, so als wäre die Malerei eine Position, die mit dem restlichen Kunstgeschehen und dessen Entwicklungen nichts zu tun hat.

Diese neuen Malerinnen bewegen sich innerhalb eines Diskurses, der die zeitgenössische Kunst der letzten Jahre im Allgemeinen betrifft, auf der Basis der Veränderungen, die sich durch die „neuen Medien“, Installation und Konzeptkunst seit den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts ergeben haben.

Und insofern tragen diese Künstlerinnen dazu bei, uns die Malerei als spannendes Medium in der heutigen Zeit wieder näherzubringen.