

Museum moderner Kunst
Stiftung Ludwig Wien
Museumsplatz 1 | 1070 Wien

Ausstellungsdauer
22. Mai 2013 bis 23. Februar 2014

in progress. Werke aus der mumok Sammlung Wandtext/exhibition text

Ebene -1

In seiner Sammlungspräsentation zeigt das mumok die Highlights seiner Bestände. Auf drei Ausstellungsebenen zeichnet sie das Profil der größten Sammlung moderner und zeitgenössischer Kunst in Österreich mit herausragenden Arbeiten von 1890 bis in die jüngste Gegenwart nach.

In diesem Ausstellungsbereich richtet sich der Fokus auf die realitäts- und gesellschaftsbezogenen Kunstrichtungen der 1960er- und 1970er-Jahre – von Pop Art über Nouveau Réalisme bis zum Wiener Aktionismus – und eröffnet kunsthistorisch ungewohnte Querverbindungen und Blickachsen.

Darin eingebettet ist auch die Gegenüberstellung kaum bekannter grafischer Blätter von Bruno Gironcoli, Dieter Roth oder Joseph Beuys. Am Beginn der Ausstellung finden sich Francis Bacons *Man in Blue IV* und die *Stehende Frau* von Alberto Giacometti als herausragende Beispiele für das Spannungsfeld zwischen Realismus und Abstraktion in der Kunst nach 1945. Künstler wie Georg Baselitz und A. R. Penck wandten sich durch einen offensiven Einsatz gegenständlicher, brutaler Malerei bewusst von traditionellen Kompositionsformen ab. In Zurückweisung einer zur Pose erstarrten informellen Malerei wird in ihren Werken die Frage nach einer neuen Wirklichkeit des Bildes offen gestellt.

In Amerika gehörten Robert Rauschenberg, Cy Twombly, aber auch Friedrich Kiesler zu jenen Künstlern, die sich unter dem Einfluss von Marcel Duchamp und John Cage einem erweiterten Kunstgriff widmeten, in dem gängige Formen der Komposition und Gestaltung zugunsten von Zufallsparametern und betont alltäglichen Materialien aufgegeben wurden. Die Zielscheibenarbeiten von Jasper Johns stellen ein Bindeglied zwischen der gestisch-abstrakten Malerei und der Pop Art dar, die sich der Bilder und Vorlagen des Alltags und der Massenmedien bedient.

In Frankreich waren es die Nouveaux Réalistes, die, den Ideen von Duchamp und Cage folgend, ihre Objekte und Installationen aus Abfall und Alltagsobjekten zusammenstellten oder direkt auf der Straße fanden. In ihren Werken werden alle Einschreibungen des Gewöhnlichen, der Zeit und des Zufalls zu Trägern vielschichtiger Bedeutungen, wie etwa in *Hahns Abendmahl*, einem frühen Hauptwerk von Daniel Spoerri.

Mit dem Wiener Aktionismus wurde in Österreich einer der radikalsten Beiträge zur realitätsbezogenen Kunst formuliert, der die internationale Avantgarde nachhaltig beeinflusste. Im Kontext von Werken von Gina Pane und VALIE EXPORT stehen diese Arbeiten für einen Aufbruch ab den 1960er- und 1970er-Jahren zu neuen, körperbezogenen Kunstformen wie Happening und Performance, in denen

Pressekontakt

Karin Bellmann
T +43 1 52500-1400
karin.bellmann@mumok.at
Barbara Hammerschmied
T +43 1 52500-1450
barbara.hammerschmied@mumok.at

Fax +43 1 52500-1300
press@mumok.at
www.mumok.at

traditionelle Vorstellungen des Tafelbildes endgültig überwunden wurden.

Marcel Duchamp war Leitfigur und künstlerischer Anknüpfungspunkt für die folgenden Künstlergenerationen. Als Fortführung der Ausstellungsebene O, wo seine legendären Schachteleditionen zu sehen sind, wird nun sein Einfluss auf Neodada, Nouveau Réalisme, Pop und Fluxus gezeigt. Robert Filliou etwa, der in Frankreich in den 1960er-Jahren einen neuen Umgang mit der Realität und den Gegenständen des Alltags suchte, berief sich direkt auf Duchamps erstes Ready-made, das Laufrad und die Gabel eines Fahrrades, die dieser auf einen Hocker montiert und, so ihrer zugeordneten Funktion enthoben, im Ausstellungsraum aufgestellt hatte.

In Anlehnung an Duchamp ist das musikalische Werk von John Cage durch die Aufhebung einer klassisch-harmonischen Kompositionsstruktur bestimmt, setzt wie Duchamps Erratum Musical den Zufall als Kompositionsprinzip ein und definiert Musik als Summe aller Geräusche, auch jener, die zufällig entstehen können. Dies ist auch in Cages *Water Music* von 1952 der Fall, wo er erstmals die Uhrzeit als Metrik verwendet.

Cage, der die Musik mit der bildenden Kunst verband, hat mit Künstlern wie Mark Tobey, Cy Twombly und Robert Rauschenberg eng zusammengearbeitet. Twombly etwa entwickelte Mitte der 1950er-Jahre ein Bildkonzept, in dem auf der Oberfläche des Bildes Markierungen und Farbschlieren ein unentwirrbares Geflecht an Informationen formen. Schrift und Gekritzeln zeichnen sich wie Spuren des Alltäglichen ab und gehorchen ebenso dem Zufall wie Cages Arbeiten. Dem musikalischen Verständnis von Cage, der Musik als Zeitabfolge ohne Unterscheidung zwischen Klängen, Geräuschen oder Stille sah, folgte auch Nam June Paik. Seine Klanginstrumente und Toninstallationen heben die traditionelle Abgrenzung zwischen KomponistInnen, Ausführenden und ZuhörerInnen auf. 1963 organisierte Paik in Wuppertal die Ausstellung *Exposition of Music – Electronic Television*. Die Fotografien von Manfred Leve und Manfred Montwé zeigen diese als ein spektakuläres Szenario. Vor und mit dem Publikum wurde auf präparierten Klavieren gespielt. Daraus stammt das *Klavier Integral*, das Paik selbst immer wieder gespielt hat und das die Pianistin Manon Liu Winter in einem Film vorführt.

Neben der Malerei fanden ab den späten 1950er-Jahren Performance und Installation zunehmend Bedeutung. Nichtsdestotrotz blieb die Malerei, vor allem die informelle, gestische in Amerika und Westeuropa, das bestimmende Medium. Jede Art von Figuration wurde nicht nur in die Nähe der offiziellen Staatskunst des NS-Regimes, sondern generell der Propagandamalerei totalitärer Systeme gerückt. Als Georg Baselitz 1957 aus der DDR in die BRD übersiedelte, war er mit dieser Polarisierung zwischen Figuration und Abstraktion konfrontiert. Als Gegenstrategie begann er, „mit Mist, Schlamm und Unfarben wirklich schlechte Bilder zu malen“ Unter Geringschätzung von Komposition und Harmonie entstanden Anfang der 1960er-Jahre Werke mit tabubrechend bösen Inhalten bis hin zu den auf dem Kopf

stehenden Bildern ab 1969. Das Motiv, um 180 Grad gedreht, ist zwar erkennbar, die Aufmerksamkeit allerdings wird auf die Malerei selbst gelenkt: „Ein Gegenstand, auf dem Kopf gemalt, ist tauglich für die Malerei, weil er als Gegenstand untauglich ist.“

Gemeinsam mit Baselitz wurde der ebenfalls aus der DDR emigrierte Maler A. R. Penck zu einem der Hauptvertreter einer neuen figurativen Malerei. In den 1980er-Jahren entwickelte er ein Bildrepertoire mit piktogrammähnlichen, neoprimitivistischen Formen. Die abstrahierten menschlichen Figuren erinnern genauso wie die groben Schriftzüge und die dreckig-erdigen Farben an die Tristesse und die Schmierereien auf den heruntergekommenen Wänden mancher Großstädte. Mit dem Ende ihres modernistischen Purismus öffnete sich die Malerei zunehmend gegenüber den Erfahrungen und medialen Brüchen einer großstädtischen Lebenswelt. Dazu gehörten auch die Plakatabrisse von François Dufrêne mit ihren malerischen All-over-Strukturen.

Ab Ende der 1950er-Jahre setzten sich KünstlerInnen verstärkt mit Phänomenen der Alltagskultur auseinander. Jasper Johns reduzierte sein Bildrepertoire auf einfache und banale Motive wie Flaggen, Zielscheiben und Zahlen. Obwohl alltäglich, besitzen diese zeichenhaften Motive wie bei Target auch ikonische beziehungsweise emblematische Qualität. Die kunsttheoretische Diskussion seit den späten 1950er-Jahren wurde von der Frage nach einem neuen Wirklichkeitsbegriff geprägt. In Frankreich plädierte der Schriftsteller und Kritiker Pierre Restany für den Nouveau Réalisme, eine neue Wahrnehmung von Realität mittels eines veränderten Material- und Objektverständnisses. Unter den Nouveaux Réalistes waren es besonders Jean Tinguely und Daniel Spoerri, die mit Fundstücken und Alltagsgegenständen arbeiteten. Tinguelys monumentale Assemblage *Méta-Harmonie* aus gefundenen Eisen- und Holzteilen ist eine gigantische Maschine, ein vielstimmiger Klangapparat. Setzt sie sich in Gang, ist sie laut und vereinnahmt den Ausstellungsraum akustisch wie visuell.

Hahns Abendmahl ist ein frühes Hauptwerk von Spoerri: 16 Personen waren zu einem Abendessen bei dem Sammler Wolfgang Hahn unter der Regie des Künstlers eingeladen und brachten dazu ihr tägliches Essgeschirr mit. Zu einem von ihm gewählten Zeitpunkt erklärte Spoerri das Essen für beendet und fixierte Geschirr, Essensreste, Zigarettenstummel et cetera auf der Grundplatte, ohne die Position der einzelnen Dinge zu verändern. Um 90 Grad von der Horizontalen in die Vertikale gekippt, gehen die Gegenstände gleichsam „in die Falle“. Die Tischplatte wird zur Trägerin einer Zufallskomposition.

Niki de Saint Phalle war die einzige Frau unter den Nouveaux Réalistes. *Tea Party, ou le thé chez Angelina* gehört zu ihrer Werkgruppe der Nanas. In Auseinandersetzung mit verschiedenen Rollen der Frau entstanden ab 1965 diese gewaltigen und farbenfrohen Figuren, die bisweilen wie prähistorische Fruchtbarkeitssymbole wirken. Saint Phalle hat den gesellschaftskritischen Ansatz ihrer Nanas betont, die

hier als „fressende Mütter“ Komik und Skurrilität – „Angelina“ ist ein bekanntes Café in Paris – in sich vereinen.

In den 1960er-Jahren waren die Vereinigten Staaten durch den Aufstieg und die explosive Verbreitung der visuellen Massenmedien geprägt. Rekordausgaben für Werbung steigerten die Auflagenzahlen der Illustrierten, und das Fernsehen verbreitete sich in den privaten Haushalten. Durch die Medien war eine neue Bildwelt dauernd präsent, mit der sich KünstlerInnen auseinandersetzten. Andy Warhol reproduzierte in *Orange Car Crash* mehrfach das Bild eines Autounfalls. In der kunstsinnigen Betrachtung der malerischen Details von Warhols imposantem Bild geht das Bewusstsein gegenüber dem dargestellten Unfalltod verloren. Kein Bild ist zu grausam, um nicht in den Kreislauf der konsumierbaren Bilder der Medien oder der Kunst eingespeist zu werden.

Neben der Pop Art entstand mit dem Fotorealismus eine neue gegenständliche Kunst, die mit den traditionellen Mitteln der Malerei den direkten Vergleich mit der Wirklichkeit des Films und der Fotografie zwischen Kommerz und künstlerischem Anspruch suchte. Don Eddys *Untitled (Volkswagen)* zelebriert die Kunst der Oberfläche mit chromblitzender Radkappe und Lichtreflexen. Im Gegensatz zur Fotografie mit ihrer Fokussierung auf einen Punkt kann die Malerei auf jedem Punkt des Bildes fotografische Schärfe zeigen. Reflektierende Oberflächen werden nicht nur zur malerischen, sondern auch zur theoretischen Herausforderung. Der Fotorealismus trifft auf der Oberfläche des Bildes die analytische Unterscheidung zwischen realistischer Wörtlichkeit und formaler Abstraktheit und ist sich – wie in Roy Lichtensteins gemaltem Rasterbild des *Mirror in Six Panels* – der Tatsache bewusst, dass ein Bild immer nur die Wiederholung eines vorhandenen Bildes sein kann.

Ab 1962 hat Gerhard Richter in seinem Atlas ein fortlaufendes Bildarchiv angelegt. Dazu gehört auch die Landschaft mit kleiner Brücke, entstanden nach einem Foto, das Richter in der Nähe von Düsseldorf aufgenommen hat. In der Art einer klassischen niederländischen Landschaft des Barocks löst sich die Klarheit zum niedrigen Horizont hin in Lichtperspektive auf, nur der vorbeifahrende Zug bringt ein irritierendes Moment der Modernität ein.

Mit der Reflexion über die Wirkungsmacht des Bildes fordert der Fotorealismus traditionelle Erwartungshaltungen heraus. John De Andreas *Woman on Bed* konfrontiert unvermittelt mit der Darstellung des nackten Körpers. De Andrea unterläuft damit gängige Vorstellungen von Skulptur im Museum, wie er gleichzeitig zur voyeuristischen Betrachtung aller perfekt gestalteten Oberflächendetails herausfordert. Im Diskurs über die Verführung des Blicks durch die Nachahmungsmöglichkeiten der Kunst wird die nackte Frau damit zur modernen Version einer schlafenden Venus der Renaissance.

Um den Illusionismus des Tafelbildes zu überwinden und zu einer möglichst unverfälschten Wahrnehmung der „Wirklichkeit“ zu gelangen, gingen in den frühen

1960er-Jahren die Maler des Wiener Aktionismus zur performativen Arbeit mit „reale“ Materialien und Körpern über. Sie zielten damit auf eine Intensivierung der physischen wie psychischen Erfahrung und forderten in ihrer Exzessivität die Ordnungsbestrebungen von Staat und Gesellschaft heraus.

Hermann Nitsch arbeitete im Rahmen seines *Orgien Mysterien Theaters* an der Abreaktion verdrängter Energien und der Vermittlung synästhetischer Wirklichkeitserfahrungen. Darin berief er sicher immer wieder auf christliche Mysterien und kultische Handlungen, die auch in seinen Bildern wie Kleiner Existenzaltar nachvollziehbar sind.

Günter Brus erweiterte die Malerei durch Ausdehnung in den Raum. In seiner frühen Aktion *Selbstbemalung* übertrug er das Agieren mit Farbe und Leinwand – konstituierte Elemente der Malerei – auf den eigenen Körper, der zum Malgrund, Material und Gegenstand der Analyse wird.

ANA war die erste Aktion von Brus, gemeinsam mit seiner Frau. In einem weiß ausgemalten Raum rollte er über den Boden, sein Körper in weiße Tücher eingewickelt. In einem zweiten Schritt bemalte er den Körper seiner Frau, um daraus ein lebendiges Bild zu schaffen und die Malerei auf den ganzen Raum auszudehnen. Raum und Körper werden zur weißen Leinwand, ins Dreidimensionale erweitert.

Durch Zerreißen, Zertrümmern und Verschnüren sprengte Otto Muehl das Aktionsfeld der Bildfläche. *Materialbild Ölsardine* gehört zu den Gerümpelbildern, die mit Dreck, Schmutz und Abfall des Alltags die Integrität des klassischen Tafelbildes im wörtlichen wie übertragenen Sinn zersetzen.

Die im Aktionismus zum Ausdruck gebrachte Kritik an indirekten Darstellungsformen als Instrumente staatlicher Kontrolle korrespondierte eng mit einem im Experimentalfilm entwickelten Materialbewusstsein. Die FilmemacherInnen des Wiener Underground befreiten den Film von seiner gängigen Abbildfunktion. In der Trennung der einzelnen Elemente der Kinoapparatur – Licht, Leinwand, Ton – werden diese als eigenständige Ausdrucksmittel vorgestellt und damit die „Gesetze manipulierter Ästhetik“ und der Zeichencharakter des Mediums offengelegt. In *abstrakt film no. 1* von VALIE EXPORT wirft ein angestrahler Spiegel, über den fortwährend verschiedene Flüssigkeiten fließen, ein abstraktes Bild auf die Leinwand. Diese Realprojektion ist die direkte Lichtspur der Dinge selbst, ohne vermittelndes Zelluloid.

Level -1

in progress presents the highlights of mumok's permanent collection. The distinctive profile of Austria's largest collection of modern and contemporary art dating from 1890 to the present is reflected by outstanding works spread over three separate levels. This section of the exhibition focuses on the 1960s and 1970s and movements such as Pop Art, Vienna Actionism, and Nouveau Réalisme that explored the nature of reality and society. Alongside some rather unexpected associations and perspectives on the history of art, it includes a comparison of less well-known graphic works by Bruno Gironcoli, Dieter Roth, and Joseph Beuys.

The exhibition begins with Francis Bacon's *Man in Blue IV* and Alberto Giacometti's *Standing Women* as notable examples of the tension between realism and abstraction in postwar art. This was when artists such as Georg Baselitz and A. R. Penck consciously abandoned traditional compositional forms in favor of an aggressively representational Brutalism. Rejecting Art Informel, which in their eyes had ossified into a mere pose, they began producing works that openly address the issue of a new visual reality.

In the United States, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, and artists such as Friedrich Kiesler were influenced by Marcel Duchamp and John Cage and began subscribing to a broader definition of art in which conventional forms of composition and style were sacrificed to random parameters and demonstratively humdrum materials. Jasper Johns's Target pictures established a link between gestural Abstract Expressionism and Pop Art, a genre that made use of images and motifs from everyday life and the mass media.

In France, both Duchamp and Cage inspired the Nouveaux Réalistes to create objects and installations from trash and found objects, some of which were literally picked up off the street. The quotidian phenomena, time factor, and coincidence that are written into the DNA of these works serve as vehicles of hermeneutic complexity, as in Daniel Spoerri's important early piece, *Hahns Abendmahl*.

Vienna Actionism, as one of the most radical artistic explorations of the nature of reality, made a sustained impact on the international avantgarde art. The happenings and performance art of artists such as Gina Pane and VALIE EXPORT appeared to herald the dawn of a new era in the 1960s and 1970s. These were new genres of art that utilized the body and conclusively transcended traditional notions of two-dimensional painting.

Marcel Duchamp was a seminal figure and role model for subsequent generations of artists. Following on from the legendary editions of boxes shown on Level 0, this section is devoted to his influence on Neodada, Nouveau Réalisme, Pop Art, and Fluxus. In 1960s France, for example, Robert Filliou sought a new approach to reality and everyday objects, making direct reference to Duchamp's first readymade of a simple bicycle wheel mounted on a kitchen stool and exhibited in a gallery, thus alienating it from its assigned function.

John Cage's Duchamp-inspired musical compositions are determined by the absence of a classical, harmonic structure; applying aleatoric compositional principles just like Duchamp's *Erratum Musical*, they define music as the sum of all noises, even those that are incidental. The same is true of Cage's *Water Music* from 1952, which was the first work to have clock time determining the metrics. In combining music with visual art, Cage collaborated closely with artists such as Mark Tobey, Cy Twombly, and Robert Rauschenberg. In the mid-1950s it was Twombly who developed the pictorial concept of overlaying his works with a complex web of information made up of markings and streaks of paint applied to the picture's surface. Following the same aleatoric principles applied by Cage, Twombly's script

and scribbles seem to be vestiges of everyday life.

Nam June Paik, too, adhered to Cage's belief that music is a chronological sequence with no distinction between sounds, noises, and silence. His unconventional musical instruments and sound installations eliminate the traditional dividing line between composers, performers, and audience. In 1963 Paik organized the Exposition of Music – Electronic Television in Wuppertal; Manfred Leve's and Manfred Montwé's photographs show that the concerts performed during the exhibition were spectacular events involving prepared pianos played for and with the audience. Paik's *Klavier Integral*, an instrument repeatedly played by the artist himself, is presented by pianist Manon Liu Winter in a video.

Performance art and installations became increasingly important from the late 1950s onwards. Nonetheless, painting was to remain the dominant genre, particularly the informal, gestural painting of the USA and Western Europe. Any attempt at figurative painting tended to raise associations not only with the officially approved art of the Nazi period but, more generally, with the totalitarian practice of using painting as a propaganda tool. When Georg Baselitz relocated from East to West Germany in 1957 he was confronted with this polarization between figurative and abstract art. His reaction was to paint "really bad pictures with manure, mud, and noncolors." At a time when composition and harmony were disparaged, the works he created in the early 1960s broke taboos with their proscribed content, culminating in his upside-down paintings from 1969 onwards. When turned through 180 degrees the motif can still be recognized, but attention is focused on the painting itself: "An object painted upside down is suitable for painting because it is unsuitable as an object." Baselitz and A. R. Penck, another emigré from East Germany, were among the main proponents of a new style of figurative painting. In the 1980s Penck began work on a pictorial repertoire comprising works with neoprimitivist, pictogram-like forms. Just like the crude lettering and dirty, earthy colors, these abstract human figures evoke tristesse, reminding us of the graffiti-covered ramshackle walls in certain cities. As the Purism phase drew to a close, modernist painting became increasingly receptive to the experiences and pluralist media that are salient characteristics of metropolitan life. François Dufrêne's lacerated posters, with their painterly all-over structures, are illustrative of this phenomenon.

From the late 1950s onwards artists increasingly turned their attentions to everyday cultural phenomena. Jasper Johns reduced his pictorial repertoire to simple, banal subjects such as flags, targets, and numbers. Although commonplace, symbolic motifs such as Target possess an iconic, emblematic quality. Since the late 1950s, art theorists have primarily been concerned with producing a new concept of reality.

French author and critic Pierre Restany coined the term *Nouveau Réalisme* to define a new perception of reality based on a new appreciation of materials and objects. Jean Tinguely and Daniel Spoerri were the two main proponents of *Nouveau*

Réalisme to work with found objects and everyday items. Tinguely's monumental assemblage *Metaharmonie* is both a gigantic machine made of scrap metal and pieces of wood and a polyphonic sound apparatus. When in operation it is loud enough to dominate the exhibition space acoustically as well as visually. *Hahns Abendmahl* is an early major work by Spoerri. Sixteen people were invited to supper with collector Wolfgang Hahn, with Spoerri in the role of cook and stage director. The guests brought their own everyday crockery and cutlery. At a particular point Spoerri declared the meal over, and all the crockery, leftover food, cigarette butts, etc. were then affixed to the tabletop exactly where they stood. Once the horizontal work is turned through ninety degrees to become vertical, the objects "fall into a trap," as it were. The tabletop thus becomes the medium for a randomly generated composition.

Niki de Saint-Phalle was the sole female member of the group of Nouveaux Réalistes. *Tea Party, ou le thé chez Angelina* is one of her famous Nanas. Created from 1965 onwards, these monumental, but brightly colored figures, some of which evoke prehistoric fertility symbols, were a way of exploring the various roles assigned to women. Saint-Phalle liked to emphasize the socio-critical nature of her Nanas, yet her "devouring mothers" are also both comic and absurd, for "Angelina" is a well-known café in Paris.

The rise and dramatic spread of visual mass media in the 1960s had an enormous impact in the United States. The record spending on advertising increased the circulation figures of illustrated magazines, while television became more and more commonplace in private households. Here was a new and ubiquitous visual world for artists to explore. Andy Warhol's *Orange Car Crash* replicated the same image of a car wreck six times. Assessing the painterly details of Warhol's imposing picture in terms of its artistic qualities, we become less aware of the accidental death that it portrays. No image is so gruesome that it cannot be fed into the flow of consumable images, be it for media or for art. Pop Art and Photorealism both led to the development of a new brand of figurative art that invited direct comparison with filmic and photographic reality through traditional painterly means. Don Eddy's *Untitled (Volkswagen)* celebrates the art of appearances with its shiny chrome hubcaps and reflecting light. Unlike photography, which can only focus on a single point, painting can depict every part of the image in sharp focus. Reflecting surfaces present a challenge both for painters and theorists. On the surface of the painting, Photorealism draws an analytical distinction between realistic literalism and formal abstraction. Roy Lichtenstein's paintings with their Benday dots like *Mirror in Six Panels* illustrate the artist's awareness that a picture can only ever be the repetition of an existing image.

Gerhard Richter has been adding to his own visual archive—his *Atlas*—since 1962. The works include *Landscape with Little Bridge*, produced from a photo taken by Richter near Düsseldorf. Executed in the style of a classical Baroque Dutch landscape, the sharp focus of the painting becomes blurred towards the light on the

low-lying horizon; only the train chugging past introduces a confusingly modern note. In its reflections on the agency of the picture, Photorealism challenges traditional expectations. John De Andrea's *Woman on Bed* with its representation of the human body is a direct confrontation, undermining established notions of sculpture in museums and challenging the viewer-cum-voyeur to gaze at all those perfectly executed surface details. In the discourse on art's use of mimesis to seduce the gaze, the naked woman becomes a modern-day version of a Renaissance sleeping Venus.

In the early 1960s the Vienna Actionist painters took up performance art using "real" materials and bodies as a way of overcoming the illusionism of the panel painting and attaining a perception of reality that was as authentic as possible. They ratcheted up the physical and psychological experience of art with excesses that challenged established notions of order on the part of the state and society in general. Hermann Nitsch's *Orgien Mysterien Theater* explores the abreaction of suppressed energies and the communication of the synaesthetic experience of reality, making repeated reference to Christian mysteries and cult-like activities that shine through in pictures such as *Kleiner Existenz-Altar*.

Günter Brus extended the sphere of painting by taking it into the exhibition space itself. In his early action *Self-Painting* he transferred working with paint and canvas—the constitutive elements of painting—to his own body, which became his ground, his material, and his object of analysis. Brus's first action *ANA* was executed in collaboration with his wife: First he rolled across the floor in a room that had been painted white, his body tightly wrapped in white towels. Then he painted his wife's body to create a living picture and extend the painting into the surrounding space. Both space and body became a white canvas extended into three-dimensional space.

Otto Mühl literally blew apart the active domain of two-dimensional space by shredding it, smashing it apart, and tying it up. *Material Painting Sardine in Oil* is one of his "junk pictures" that incorporate everyday dirt, dross, and detritus to dissolve the integrity of traditional painting not just metaphorically but literally too.

Actionism's critique of indirect forms of representation as instruments of state control was closely linked to the evolution of a greater awareness of materials in experimental film, as Vienna's underground filmmakers liberated film from its traditional representational function. By separating out the individual aspects of cinematic paraphernalia—light, screen, sound—each element could be presented as an autonomous means of expression, thus exposing the "laws of manipulated aesthetics" and the symbolic character of the medium. VALIE EXPORT's *Abstract Film No. 1* projects an abstract image onto a screen, created by the reflection from an illuminated mirror with various liquids running down it. The real projection is a direct light imprint of the objects in question which dispenses with the medium of celluloid altogether.

Ebene -1b

Betont nüchterne und neutrale Objekte kennzeichneten im Amerika der 1960er-Jahre den Versuch der Minimal Art, die künstlerische Handschrift und damit die Künstlerpersönlichkeit konsequent zurückzudrängen. Dagegen machten vorwiegend in Europa KünstlerInnen gerade die Teilhabe des eigenen Körpers und ihres unmittelbaren Umraums zum integrativen Bestandteil des Werks.

Bei Yves Klein stand die betonte Inszenierung der eigenen Person in direktem Zusammenhang mit seinem künstlerischen Denken. Seine monochromen blauen Bilder sollten wie Fenster in eine kosmische Unendlichkeit verstanden werden und damit einen imaginären Raum andeuten, in den sich der Künstler in seiner Fotomontage wie durch einen selbstmörderischen Sprung zu begeben scheint. Piero Manzoni machte mit den natürlichen Funktionen und Bedürfnissen wie Nahrungsaufnahme, Ausscheidung, Ein- und Ausatmen den eigenen Körper zum konstituierenden Teil des Kunstwerks. Dazu gehört die als „Künstleratem“ deklarierte pneumatische Skulptur *Fiato d'artista*, ein Ballon, den er aufgeblasen, versiegelt, verplombt und an einem kleinen Holzsockel befestigt hat.

Das Atelier wird in den Arbeiten von Geta Brătescu und Carolee Schneemann als Ort körperlicher Aktion und Bestandteil des Werks zugleich thematisiert. In dem Film *Up to and Including Her Limits* erweitert Schneemann körperlich die Prinzipien von Jackson Pollocks Action Painting. Nackt an einem Seil hängend, zeichnet sie an die Wände des Ateliers ein dichtes Netz an Strichen und Markierungen. In *The Studio* zeichnet Brătescu, ebenfalls ausgehend von den gestischen Möglichkeiten ihres Körpers, auf einer mit weisem Papier ausgelegten „Zeichenfläche“ im Stehen und Liegen ein geometrisch umgrenztes Feld. Das Zeichnen involviert den Körper vollständig, sodass Selbst- und Raumdarstellung aneinander geknüpft sind.

In ihrer Körpergefühlsmalerei vollzieht Maria Lassnig eine malerischräumliche Formung des Körpers, worin die eigene Porträtwahrheit unmittelbar an eine durch Körpergefühle wie Druck oder Wärme bestimmte Pinselführung und Farbgebung gebunden ist.

Die dynamische Verzerrung des Selbstbildes und seiner Umgebung zielt in den Fotoarbeiten von Anna und Bernhard Blume auf einen lustvoll-ironischen Umgang mit kleinbürgerlicher Häuslichkeit, die sie buchstäblich in Turbulenzen versetzen.

Im Zentrum des künstlerischen Schaffens von Gilbert & George stehen die beiden Künstler selbst beziehungsweise ihre Partnerschaft einschließlich Alltag und Sexualleben. *Dead Boards No. 6 Sculpture* zeigt sie in leeren Räumen isoliert voneinander. Mit den ausschnitthaften Bretterböden bilden ihre Porträtbilder ein farblos-nüchternes, aber zugleich auch ornamentales Gesamtbild. Das Kunstvolle und das Banale schieben sich hier ineinander, so wie Gilbert & George auch als „lebende

Skulpturen“ den Anspruch stellen, Kunst und Leben miteinander zu verbinden. George: „Wir wollen nicht, dass unsere Arbeiten jedem das Wort ‚Kunst‘ zurufen. Wir wollen, dass sie erst zu Kunst werden.“ Gilbert: „Wir wollen, dass sie ‚Leben‘ rufen.“

Level -1b

In 1960s America, demonstratively sober, neutral objects became the hallmark of Minimal Art, a movement that attempted to systematically suppress individual artistic style and, by extension, artistic personality. Namely artists in Europe, by contrast, were at the same time making their surroundings and even their own bodies an integral part of their works.

Yves Klein's artistic focus on the self was closely tied to his artistic philosophy. His monochrome blue paintings were intended as windows onto a cosmic infinity, signifying an imaginary void into which the artist, in a photomontage, appears to make a suicidal leap.

Piero Manzoni turned his own body—complete with natural bodily functions and needs such as food intake, excretion, and respiration—into a constitutive part of his works. One good example of this is his pneumatic sculpture *Fiato dell'Artista*, which he inflated, sealed, and then attached to a small wooden support, declaring it the “breath of an artist.”

In the works of Geta Brătescu and Carolee Schneemann it is the studio that features both as a place of physical action and as an element of the work itself. Schneemann's film *Up To and Including Her Limits* shows the artist extending the principles underlying Jackson Pollock's action painting by using her own body to paint. Suspended naked from a rope, she draws a dense network of lines and markings on the studio walls. Brătescu similarly utilizes the gestural potential of her own body in a work called *The Studio*. This shows her both standing and supine, sketching a geometrically delineated field on a “drawing area” covered in white paper. By drawing with her whole body, she forges a link between the presentation of the self and that of space.

Maria Lassnig's “body awareness painting” shapes the body in both painterly and spatial terms, producing portraits that derive their authenticity from bodily sensations such as pressure and warmth, these being the factors that determine the brushwork and color. Anna and Bernhard Blume meanwhile take a heartily ironic approach to petit-bourgeois domesticity with photographic works that thanks to their dynamic distortion of the self-portrait and its surroundings literally create turbulence.

Gilbert & George themselves, or rather the quotidian reality of their partnership and their sex life, take center stage in their works. *Dead Boards No. 6 Sculpture* shows them isolated from each other in empty rooms. The fragmentary images of

floorboards give their portraits a matter-of-fact look that is colorless yet ornamental. The interweaving of art and banality in this work parallels the duo's claim to be "living sculptures" combining art and life. "We do not want our works to say 'art,'" says George, "We want them to become art." Or as Gilbert says: "We want them to say 'life.'"

Ebene -3

Der dritte Teil der Ausstellung zeigt Hauptwerke der neueren Kunst, die sich mit der Bedeutung des medialen Bilds für die Dokumentation und die Fiktionalisierung der Gegenwart und der Geschichte beschäftigen. Den historischen Ausgangspunkt hierfür bilden die Fotografien von Bernd und Hilla Becher, die mit größtmöglichem Neutralitätsanspruch moderne Industriemonumente darstellen. Deren scheinbar objektiver Charakter wurde ab den 1980er-Jahren durch ihre Schüler an der Düsseldorfer Akademie, zu denen unter anderen Thomas Ruff und Andreas Gursky gehörten, hinterfragt und relativiert. Darüber hinaus ist die Auseinandersetzung mit modernistischer Sachlichkeit auch im Werk von Christopher Williams von zentraler Bedeutung. In sieben Ansichten zeigt dieser einen Schweizer Staudamm, dem Jean-Luc Godard seinen ersten, sozialkritischen Kurzfilm widmete. Williams unterstreicht die Bedeutung des historischen Kontexts, des Blickpunkts und des Lichts für die fotografische Wahrnehmung eines vermeintlich neutralen Industriemonuments und bringt so das Konzept fotografischer Objektivität und Zeitlosigkeit nachhaltig ins Wanken. Die Fotoserie verweist in ihrer nahezu filmischen Qualität zudem auf Übergangsphänomene in der zeitgenössischen Kunst, bei denen Fotografie sich ihrer bewegten Schwester, dem Film, annähert oder das Laufbild mit räumlichen Fragestellungen korrespondiert. Film und filmischer Apparat werden beispielsweise bei *Untitled* von Nadim Vardag oder in Florian Pumhösls *Entwurf für einen Raum mit mehr als einer Videoprojektion* mit skulpturalen oder installativen Inszenierungen verknüpft.

Die Installation Pumhösls steht zudem in Verbindung mit Arbeiten von KünstlerInnen wie Andrea Fraser, David Goldblatt, Lisl Ponger oder Christopher Williams, denen die Auseinandersetzung mit Phänomenen der Globalisierung, der Migration und des Kolonialismus gemeinsam ist.

Während Pumhösl ein selektives Stadtportrat von Ugandas Hauptstadt Kampala zeichnet und dabei auch deren modernistische architektonische Grundlagen zur Sprache bringt, zeigt etwa der Südafrikaner David Goldblatt die kulturellen Bruchlinien seines vom Apartheidregime geprägten Landes. Andrea Fraser stellt in ihrer 82-teiligen Fotoarbeit *White People in West Africa* die Verhaltensmuster weiser TouristInnen aus westlichen Ländern dar, und Lisl Ponger hinterfragt in *Wild Places* die Rolle von KünstlerInnen im Hinblick auf die westliche Aneignung fremder Kulturen und eine damit verbundene Sehnsucht nach authentischer körperlicher Erfahrung.

Die Arbeiten von Omer Fast und der Atlas Group rund um Walid Raad unterstreichen nochmals den Einfluss medialer Bilder auf kollektive Erinnerung und die Vermittlung von Geschichte. Omer Fast widmet sich in seiner Videoinstallation *The Casting* mit Interviews, einer Probensituation und Darstellungen aus dem Irakkrieg verschiedenen Formen der Fiktionalisierung und medialen Inszenierung. Die Atlas Group beschäftigt sich in ihrer archivarischen Arbeit mit religiös motivierten Autobombenattentaten im Nahen Osten. Ihre dokumentarisch anmutende Materialsammlung wird bei genauerer Betrachtung mehr als fragwürdig. So werden in *My Neck Is Thinner*

Than A Hair: Engines die Autorität und Authentizität zeitgenössischer Berichterstattung und Geschichtsschreibung bewusst untergraben.

Level -3

The third part of the exhibition presents major works of contemporary art that are concerned with the significance of the media image to the documentation and fictionalization of past and present. The line of inquiry here starts with the photographs of Bernd and Hilla Becher, whose depictions of modern industrial monuments are remarkable first and foremost for their neutrality. Starting in the 1980s, however, the seemingly objective character of their works was called into question and relativized by students of theirs at the Dusseldorf Academy such as Thomas Ruff and Andreas Gursky. A similar engagement with modernist objectivity also informs the works of Christopher Williams, whose series of seven images shows the same Swiss dam that was the subject of Jean-Luc Godard's first socio-critical documentary. Williams underscores the importance of historical context, vantage point, and light to the photographic perception of ostensibly neutral industrial monuments, and in doing so shakes to the core our belief in the objectivity and timelessness of photography. With its almost filmic quality, his photographic series also recalls two of contemporary art's crossover phenomena: photography converging with its moving counterpart, film, and the cinematic sequence that corresponds with spatial issues. In Nadim Vardag's *Untitled* and Florian Pumhösl's *Proposal for a Space with More Than One Video Projection* both film and film-making apparatus are linked to staged sculptures and installations. Pumhösl's installation shows an affinity with the works of artists such as Andrea Fraser, David Goldblatt, Lisl Ponger, and Christopher Williams, who are united by their interest in phenomena such as globalization, migration, and colonialism. While Pumhösl draws a selective landscape of the Ugandan capital Kampala, taking care to articulate the city's modernist architectural roots, South African artist David Goldblatt presents the cultural divisions of a country scarred by Apartheid. Andrea Fraser's eighty-two part photographic work *White People in West Africa* examines the behavioral patterns of white tourists from the West, while in *Wild Places* Lisl Ponger questions the role played by artists with respect to Westerners' appropriation of foreign cultures, and the desire for an authentic physical experience that grows out of this. The works of Omer Fast and the Atlas Group centered around Walid Read once again alert us to the influence of media images on the collective memory and historical narrative. Fast devotes his video installation *The Casting* with its interviews, test scenario, and scenes from the Iraq War to the many and various ways in which the media fictionalize and stage reality. The archival work of the Atlas Group is concerned with religiously motivated car-bomb attacks in the Middle East. On closer inspection, however, its documentary-style assortment of materials becomes more than dubious. In *My Neck Is Thinner Than A Hair: Engines*, for example, the authority and authenticity of contemporary news reporting and historiography is deliberately undermined.

Surrealismus

Die in den frühen 1920er-Jahren von Paris ausgehende Bewegung des Surrealismus versuchte das Unwirkliche und Traumhafte der gesellschaftlichen Realität sowie die Tiefen des Unbewussten auszuloten und darzustellen. 1924 plädierte André Breton in seinem *Manifeste du surréalisme* für eine Aufhebung der Widersprüche von Irrealität und Realität in einer absoluten „Überwirklichkeit“, in der gewohnte Denk- und Wahrnehmungsarten ihre Geltung verloren haben. Die Bekanntschaft mit Breton und den Pariser Surrealisten beeinflusste André Masson in der Entwicklung einer Kunst jenseits rationaler Überlegungen, die mithilfe der „écriture automatique“, des „automatischen Schreibens“, Zugang zum Irrationalen und Unbewussten suchte. Daraus entwickelte Masson eine Methode der Bildfindung aus Leim und Sand, die er mit spontaner Malerei vollendete und assoziativ betitelte – wie in *Oiseaux* („Vögel“) von 1927.

Erst bei genauer Betrachtung ist erkennbar, dass Max Ernst für *Êtes-vous Niche?* (1955–1956) banale gefundene Elemente kombinierte. Zwei Ochsenjochs montierte er zu einer Skulptur, deren starr frontaler Aufbau an eine archaische Kultstatue erinnert. Das Wort „Niche“ ist auf einer Druckplatte, die als Boden dient, zu sehen. Der Titel führt in die Irre: Die direkt an uns gerichtete Frage: „Sind Sie Niche?“, verleitet zum interpretativen Ausdeuten der einzelnen Elemente, die keinen Zusammenhang besitzen. Masken, Fabelwesen und Kultstatuen sind Teil der geheimnisvoll-abgründigen Bilderwelt, die Ernst nach dem Zweiten Weltkrieg verstärkt beschäftigte.

Mit eindeutig vertrauten Objekten, deren paradoxe Verfälschung erst auf den zweiten Blick irritiert, arbeitet René Magritte. *La Voix du sang* („Die Stimme des Blutes“, 1959) zeigt einen monumentalen Baum in einer weiten nächtlichen Landschaft. Ähnlich einem Schrank ist der Stamm geöffnet: Ein Haus und eine Kugel verwirren beim Betrachten die Vorstellung von realen Größenverhältnissen. Magritte untergräbt unsere falsche Vertrautheit mit alltäglichen Dingen. Die Einheit von Bild und Begriff löst sich auf, und die Dinge beginnen ihre Bedeutung zu verändern: „Man muss immer unterscheiden zwischen dem, was eine Sache bezeichnet, und der Idee, die man von einer Sache hat.“

Surrealism

Originating in Paris in the early twenties, Surrealism was a movement that attempted to probe and portray the unreal, dreamlike character of social reality, and to plumb the depths of the unconscious. In his *Surrealist Manifesto* of 1924, André Breton pleaded for the contradictory states of unreality and reality to be reconciled in an absolute “surreality,” where the usual ways of thinking and perceiving would no longer be valid. His acquaintance with Breton and the Parisian Surrealists influenced the artist André Masson in his development of an art removed from rational considerations—an art that with the aid of *écriture automatique* (automatic writing) could access the irrational and the depths of the unconscious. Masson devised a method of pictorial invention that incorporated glue and sand; works were then

finished with an act of spontaneous painting and assigned associative titles—as in *Oiseaux (Birds)* of 1927.

Max Ernst's *Êtes-vous Niniche? (Are You Niniche?)* of 1955–56 is a combination of commonplace found elements—a fact that is often noticed only upon closer inspection of the work. The artist mounted two ox yokes to create a sculpture whose rigidly frontal composition recalls an archaic cult statue. The name “Niniche” appears on the printing plate that functions as a base. The title is deliberately misleading: a question addressed directly to the viewer, it encourages the interpretation of individual elements which in fact have no connection. Masks, mythical figures, and cult statues were all part of Ernst's mysterious, cryptic visual world, and he became increasingly preoccupied with such things after World War II.

René Magritte worked with distinctly familiar objects, to which he lent a paradoxical, distorting twist that proves disconcerting only upon second glance. *La voix du sang (The Voice of Blood)* of 1959 features an immense tree in a vast nocturnal landscape. The tree's trunk is opened up like a cupboard, revealing a house and a sphere that confuse the viewer's sense of scale. In his work, Magritte undermines our false familiarity with everyday things. The unity of image and concept dissolves, and the meanings of things begin to shift: “A distinction must always be made between what a thing signifies and the idea one has of thing.”

Bauhaus

Die 1919 von Walter Gropius in Weimar begründete Kunsthochschule Bauhaus suchte im Zusammenwirken aller Künste eine Synthese aus Kunst, Handwerk und industrieller Serienproduktion zu schaffen, die der Kunst in der modernen Lebenswelt einen Platz gibt. Unter den Maximen „Sachlichkeit“, „Funktionalität“ und „soziale Verantwortung“ fanden sich Lehrer wie Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Ludwig Mies van der Rohe und Herbert Bayer zusammen. Seit 1925 in Dessau und seit 1932 in Berlin ansässig, wurde das Bauhaus 1933 von den Nationalsozialisten geschlossen.

Ab 1922 unterrichtete Wassily Kandinsky am Bauhaus als Meister für Wandmalerei und allgemeine Formenlehre. *Trotzig* (1933) zeigt Kandinskys Vorbehalt gegenüber der Verabsolutierung rein konstruktivistischer Bildprinzipien, wie sie am Bauhaus propagiert wurden. Die Abstraktion war für Kandinsky Ausdruck einer geistigen Ordnung, in der Farben und Formen in Entsprechung zur Musik wie Klänge harmonisch oder dissonant aufeinander abgestimmt sind. In *Trotzig* schweben auf einem roten Grund fein nuancierte geometrische Flächen in rhythmischer Ausgewogenheit. Allein der Bildtitel suggeriert eine gegenständliche Referenz: *Trotzig* scheint ein Tier seinen Kopf von einem roten Himmelskörper abzuwenden. In Anlehnung an Paul Klee überführt Kandinsky seine abstrakten Formen ins Intuitiv-Poetische und ironisiert damit den rational-abstrakten Ansatz des Bauhauses.

Boote und Klippen entsteht 1927, während Paul Klee am Dessauer Bauhaus als Lehrer wirkt. Es trägt die typischen Züge des strengen Konstruktivismus, der jedoch durch Klees Gespür für Humor und Poesie entschärft wird. Sich immer wieder überkreuzende Linien umschreiben entlang der Berührungslinie zweier horizontaler Farbbänder geometrische Flächen, die in leuchtenden Farben ausgefüllt sind. Die spielerisch anmutende Gestaltungsweise verweist auf die Vorstellung vom unbewussten, aus dem inneren Impuls geborenen Schöpfungsakt, den Klee als Analogie zur Weltschöpfung versteht. Der Titel ist poetischer Kommentar und schafft eine Verbindung zwischen selbstständigen, rein bildnerischen Mitteln und gegenständlicher Assoziation.

Zwischen 1920 und 1928 lehrt Oskar Schlemmer am Bauhaus, zunächst als Leiter der Werkstatt für Wandmalerei, dann für Steinbildhauerei und Bühne. Im Mittelpunkt dieses vielfältigen Wirkens steht Schlemmers Bemühen um die menschliche Figur in ihrer Beziehung zum Raum. Dabei strebt er einen ideal modernen und zeitlosen Menschentypus an. *Abstrakte Figur* (1921) ist Schlemmers einzige figurliche Plastik. Die im eleganten Wechselspiel von Schale und Kern auf geometrische Grundformen reduzierte Figur erscheint wie ein Idol, als zeichenhafter Typus des modernen Menschen in einer von Technik und Rationalität bestimmten Zeit. Die Ausführung in vernickelter Bronze erzeugt eine glänzende, das Licht reflektierende Oberfläche, welche die Figur alles Materiellen enthebt und ins Zeitlose entrückt.

Bauhaus

Founded by Walter Gropius in Weimar in 1919, the Bauhaus art school sought an interaction of all the arts that would bring about a synthesis of art, craft, and industrial mass production and in doing so secure art's place in modern life. Teachers at the school, including Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Ludwig Mies van der Rohe, and Herbert Bayer, united around the principles of objectivity, functionality, and social responsibility. After moving to Dessau in 1925, and then to Berlin in 1932, the Bauhaus was closed by the Nazis in 1933.

Wassily Kandinsky joined the Bauhaus faculty in 1922 as master for mural painting and the theory of form. *Trotzig (Obstinate)* of 1933 reveals his reservations vis-à-vis the absolutism of the purely Constructivist pictorial principles propagated by the Bauhaus. Kandinsky saw abstraction as the expression of a spiritual order, where colors and forms are coordinated in consonant or dissonant relationships, the way sounds are in music. In *Trotzig*, finely nuanced geometric planes float in rhythmic balance on a red ground. Only in the work's title is there any suggestion of a concrete reference: an "obstinate" animal seems to be turning its head away from a red celestial body. Following the example of Paul Klee, Kandinsky translated his abstract forms into something intuitive and poetic, thus giving an ironic spin to the Bauhaus's rational-abstract approach.

Klee himself painted his *Boote und Klippen (Boats and Cliffs)* in 1927 while a teacher at the Dessau Bauhaus. The painting displays the characteristics typical of strict Constructivism, albeit softened by Klee's sense of humor and feeling for poetry. Here, geometric surfaces defined by intersecting lines and filled out in brilliant colors are assembled along the line where two horizontal bands of color make contact. The seeming playfulness of the composition is suggestive of an unconscious act of creation born of an inner impulse—an act of creation that Klee saw as analogous to the creation of the world. The title is a poetic commentary and forges a link between autonomous, purely artistic means and figurative association.

Oskar Schlemmer taught at the Bauhaus from 1920 to 1928, first as head of the mural-painting workshop and later for the stone-sculpture and stage workshops. As varied as Schlemmer's activities were, the focus of his attention remained the human figure and its relation to space. He strove for an ideal, modern, and timeless human type. *Abstrakte Figur (Abstract Figure)* of 1921 is Schlemmer's only figurative sculpture. Reduced to basic geometric forms in an elegant interplay of shell and core, the figure resembles an idol, a symbol of modern man in an age defined by technology and rationality. The execution in nickel-plated bronze results in a shiny, light-reflecting surface that releases the figure from its materiality, delivering it into a timeless realm.

Expressionismus

Nur wenige Jahre nach der Wende ins 20. Jahrhundert wurde die stilisierte, ornamentale Formensprache des Jugendstils in verschiedenen expressiven Tendenzen aufgelöst. Während etwa Kolo Mosers pastellfarbene Lichtwesen *Drei Frauen* (um 1914) die Darstellung des Menschen symbolisch zu überhöhen versuchen, wandte sich die nachfolgende Künstlergeneration dem radikalen Ausdruck innerer Befindlichkeit zu.

Ernst Ludwig Kirchner ist die künstlerisch dominierende Persönlichkeit der 1905 in Dresden begründeten Künstlergruppe Brücke, deren Mitglieder, darunter auch Karl Schmidt-Rottluff und Otto Mueller, den Expressionismus in Deutschland einleiten. Die Künstler werden geint vom Bedürfnis nach authentischer Lebenserfahrung jenseits der als beengend empfundenen bürgerlichen Konvention, von der Suche nach dem unverfälschten Ausdruck des Seelischen, letztlich von der Sehnsucht nach einer Einheit von Kunst und Leben. Kirchners *Grünes Haus* (1906) zeigt, wie er selbst in diesem einfachen Bildsujet die Empfindung einer „Erregungswirkung der Realität“ mit bildnerischen Mitteln auf die Leinwand übertragen hat. Farbe und Pinselduktus sind Ausdruck subjektiver Wahrnehmung: Der spontane Gestus überzieht die Bildoberfläche mit heftigen, rhythmisierenden Pinselstrichen, Kontraste in Rot-Grün und Blau-Orange schaffen eine Einheit von Figur und Grund, die alle Bildelemente, auch die zwei Menschen im Vordergrund, im Bildganzen aufgehen lässt.

In Österreich entstanden im Kontext der frühen Psychoanalyse expressionistische Bildnisse der Wiener Gesellschaft, die das Seelenleben einer Epoche im Umbruch reflektieren. In seiner kurzen Schaffenszeit entfaltete Richard Gerstl eine malerische Radikalität, deren bewusst kunstlose Form sich gegen das Ungenügen historistischer und secessionistischer Ästhetik richtet. Das Porträt der *Familie Schönberg* (1907) zeigt den Komponisten und seine Familie ähnlich einer Porträtfotografie aufgereiht, doch ohne den Anspruch auf Wiedererkennen und erzählerischen Zusammenhang. Ohne Vorzeichnung auf die Leinwand gespachtelt, verdichten sich Farbwirbel zu konturlosen Gebilden, die sich wieder auflösen, ineinander verschmelzen und nur schemenhafte Gestalten erkennen lassen.

Oskar Kokoschkas Porträt *Karl Kraus II* (1925), entstanden auf Vermittlung seines Freundes Adolf Loos, enthüllt mit den Mitteln der Malerei die Persönlichkeit des Schriftstellers. Das Bild zeigt Karl Kraus als Intellektuellen in geistiger Anspannung, der mit exzentrischer Gestik seine Argumente vorträgt. Sein durch rote und gelbe Farbe akzentuiertes Gesicht vermittelt den Eindruck innerer Erregung. Die Rückseite des Gemäldes trägt die Beschriftung: „pro domo / et mundo / Der Sessel auf dem / Karl Kraus für / dieses Bild gesessen, / ist nach der letzten / Sitzung / auseinander / gefallen. am 7. Feb. 25 / und musste der / Tischler gerufen / werden. / Aus dem Schiffbruch / der Welt jener, / die mit Brettern / oder Barrikaden / vor der Stirn geboren sind / hast Du eine Planke / zu einem Schreib / tisch geborgen. OK“

Expressionism

Not long after the turn of the twentieth century, the stylized, ornamental forms of Jugendstil gave way to a variety of expressive tendencies. While artists like Kolo Moser sought the symbolic elevation of the human figure—as seen, for example, in the pastel-colored, luminous beings of his painting *Drei Frauen (Three Women)* of ca. 1914—the next generation of artists turned its attention to the radical expression of inner emotional states.

Ernst Ludwig Kirchner was the dominant artistic personality of the Brücke, an artists' group founded in Dresden in 1905, whose members, including Karl Schmidt-Rottluff and Otto Mueller, introduced Expressionism to Germany. What united these artists was their desire for authentic life experience beyond what they saw as the oppressive conventions of bourgeois society; their search for the unadulterated expression of emotion; and, finally, their longing for the unity of art and life. Kirchner's *Grünes Haus (Green House)* of 1906 demonstrates how, even in a simple subject, the artist could translate the sensation of "reality's stimulating effect" onto canvas using artistic means. Brushwork and color serve to express subjective perception: the artist's spontaneous gesture covers the surface of the painting with vigorous, rhythmic brushstrokes; contrasts in red-green and blue-orange create a unity of figure and ground that merges all the elements of the painting in a visual whole—including the two people in the foreground.

The Expressionist portraits of Viennese society produced in Austria around this time coincided with the early days of psychoanalysis and reflect the psyche of an era in transition. During his brief artistic career, Richard Gerstl developed a radical approach to painting, whose deliberate artlessness was directed against what he viewed as the inadequacy of historicist and Secessionist aesthetics. His portrait of the *Familie Schönberg (The Schönberg Family)* of 1907 shows the composer and his family as if lined up for a portrait photograph—though the usual claims to recognizability and narrative cohesion are lacking. Dispensing with a preliminary sketch, Gerstl applied the paint directly onto the canvas with a palette knife. Swirls of color consolidate into contourless forms, which then dissolve and blend, leaving the viewer with only the blurred shapes of the family members.

Oskar Kokoschka's portrait of *Karl Kraus II* of 1925—artist and subject were brought together by the artist's friend Adolf Loos—uses the medium of paint to expose the writer's personality. Kraus is shown exercising his intellectual powers, presenting his arguments with the aid of eccentric gestures. His face, accented in red and yellow, gives an impression of inner agitation. An inscription on the back of the painting reads: "Pro domo et mundo. The armchair on which Karl Kraus sat for this picture collapsed after the last sitting on 7 February 1925 and the carpenter had to be called. From the shipwrecked world of those who are born dull of comprehension,

you have rescued a plank for a desk. OK”

Oskar Kokoschka, 1886 - 1980, exh. cat. Tate Gallery (London), Kunsthaus Zürich,
Guggenheim, 1986, p. 311.

Kubismus

Im Paris des beginnenden 20. Jahrhunderts gehörte der Kubismus zu den wegweisenden Errungenschaften der künstlerischen Avantgarde. Mit dem Interesse an außereuropäischer Kunst, neuesten Theorien der Mathematik und der Wissenschaft versuchten Künstler zu einer Form zu finden, welche die Wahrnehmung unterschiedlichster simultaner Reize der modernen Lebenswelt auf der zweidimensionalen Leinwand zur Darstellung bringen könnte. Die Bezugnahme auf nichteuropäische Kunst bedeutete Widerstand gegen bestehende kulturelle Werte und war mit der Entdeckung ausdrucksstarker Bildsprachen in anderen Kulturen verbunden.

André Derain schuf 1907 mit seiner Figur des *Kauernden* ein frühes Hauptwerk reduzierter geometrischer Formensprache. Dem Materialblock eingeschrieben, wird die Figur des Menschen zu einer archetypischen Urform. Die Skulptur erinnert in ihrer archaischen Geschlossenheit an Werke früher Kunst aus Mittel- und Südamerika.

In Pablo Picassos *Fernande* (1907) kündigt sich in der asymmetrischen Behandlung der beiden Gesichtshälften – naturgetreue Wiedergabe rechts, freie Oberflächenbehandlung links – ein Gestaltungsprinzip an, das ihn nur wenige Monate später zum Begründer und Hauptvertreter des analytischen Kubismus machen wird.

Diese neuartige Formensprache wurde von zahlreichen Künstlern aufgegriffen und theoretisch reflektiert. Albert Gleizes verfasste 1912 gemeinsam mit Jean Metzinger das Manifest *Du "Cubisme"*. Gleizes' *Brücken von Paris (Passy)* aus demselben Jahr sind ein exemplarisches Beispiel für die Fragmentierung des Raums in der für den frühen Kubismus typischen vereinheitlichenden gedämpften Farbgebung.

Angeregt durch die Malerei, entwickelt der Bildhauer Henri Laurens die kubistische Formzerlegung der Skulptur. In seiner Arbeit *Flasche und Glas* (1918) lässt er aus Holz- und Blechteilen ein fragiles plastisches Gebilde entstehen. Der Umriss einer Flasche wird durch Hohlräume und Negativformen evoziert, ein Glas formt sich aus zwei bemalten Holzteilen, die einander durchdringen. Das Stillleben entfaltet ein Wechselspiel von Schrägen und Geraden, von rhythmisch eingesetzten geschlossenen und durchbrochenen Formen, von Volumina und Hohlräumen. Ein Vergleich mit der späteren Skulptur *Die Mutter* (1935) zeigt, wie der Künstler im Laufe der 1930er-Jahre seine kubistische Formensprache wie Picasso zugunsten einer organisch-biomorphen Gestaltung änderte.

Juan Gris war ein wichtiger Protagonist des synthetischen Kubismus, der die formauflösende, analytische Phase ablöste. *La Carafe* (1919) veranschaulicht die Klärung und Verfestigung des kompositorischen Aufbaus, die Einführung von klaren Flächenelementen und neuer Farbigkeit. Die einzelnen Elemente des Stilllebens sind gleichsam in die Höhe gestaffelt, als wäre der Tisch in die Bildfläche geklappt. Die Schichtung der Farbflächen erinnert an eine Collage mit vorgetäuschten realen Fragmenten – wie etwa auch die Buchstaben „L L“, die zu „LE JOURNAL“ ergänzt werden können.

Cubism

Cubism was among the pioneering achievements of the artistic avant-garde in early twentieth-century Paris. Driven by their interest in non-European art and the latest mathematical and scientific theories, artists sought a form that could express on two-dimensional canvas how the extremely varied and simultaneous stimuli of modern life canvas are actually perceived. The referencing of non-European art signified resistance to prevailing cultural values and brought with it the discovery of expressive visual idioms in other cultures.

André Derain created in his *Homme accroupi (Crouching Man)* of 1907 a major early work that employs a language of reduced geometric forms. Contained by the block of stone, the human figure becomes an archetypal form. In its archaic closedness, the sculpture recalls early works of art from Central and South America.

The asymmetrical approach to the two sides of the face in Pablo Picasso's *Fernande* of 1907—a true-to-life representation on the right, a free treatment of surface on the left—heralded a formal principle that just a few months after this work was created would make Picasso the founder and chief exponent of Analytical Cubism.

The new formal language of Cubism was embraced by a great many artists and gave rise to extensive theoretical reflection. In 1912, Albert Gleizes and Jean Metzinger wrote the manifesto *Du "Cubisme."* Gleizes's own *Les Ponts de Paris (Passy)* (*The Bridges of Paris [Passy]*) from the same year is an excellent example of the fragmentation of space rendered in a unifying, muted color scheme typical of early Cubism.

Inspired by Cubist painting, the sculptor Henri Laurens transferred the Cubist decomposition of form to the medium of sculpture. *Bouteille et verre (Bottle and Glass)* of 1918 is a fragile three-dimensional construction made of wood and metal. The contours of a bottle are evoked through hollow spaces and negative forms; a glass is shaped from two interpenetrating painted wooden parts. The still life displays an interplay of diagonal and straight lines, of rhythmically deployed closed and open forms, of volumes and hollows. A comparison with the artist's later sculpture *La mere (The Mother)* of 1935 shows that during the course of the thirties, Laurens, like Picasso, modified his formal Cubist idiom in favor of an organic-biomorphic style.

Juan Gris was a key protagonist of Synthetic Cubism, the phase that succeeded Cubism's form-dissolving analytical stage. *La carafe (The Carafe)* of 1919 demonstrates the clarification and consolidation of compositional structure, and the introduction of clear surface elements and new coloration. The individual components of this still life are seemingly arranged in an upward stagger, as if the table had been tilted into the picture plane. The layering of areas of color is suggestive of a collage containing simulated fragments of reality—the letters "L L," for example, which could be filled in to form the words LE JOURNAL.

Marcel Duchamp

Marcel Duchamps *Boîte-en-valise* („Kofferschachtel“) ist ein tragbares Miniaturmuseum, das 69 sorgfältig und aufwendig hergestellte Reproduktionen von Arbeiten des Künstlers enthält. Zwischen 1935 und 1941 schuf Duchamp eine Luxusausgabe von 20 Schachteln, gehüllt in einen braunen Lederkoffer, deren Design und Inhalt aber jeweils leicht variierten. Eine spätere Ausgabe, bestehend aus sechs verschiedenen Serien, wurde in den 1950er- und 1960er-Jahren zusammengestellt. Bei diesen verzichtete Duchamp auf den Koffer, dafür wurden die Schachteln jeder Serie jeweils mit verschiedenfarbigen Stoffen überzogen. Der Großteil des Inhalts der Schachteln ist lose eingeordnet und frei herauszunehmen. Der Rest ist fix montiert, wobei gewisse Nachbarschaften Zusammenhänge nahelegen und Rückschlüsse auf die komplexe Ideenwelt des Künstlers provozieren. Das Zentrum der aufgeklappten Schachtel bildet die Reproduktion des *Grand Verre* („Großen Glases“).

Das Thema dieses 1915 begonnenen und 1923 unvollendet als vollendet erklärten Hauptwerkes des Künstlers ist eine real nicht stattfindende, gleichsam nur projizierte Vereinigung. Zwar heißt es im Titel *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* („Die Braut, von ihren Junggesellen entkleidet, sogar“), doch sind das obere Glas, die Zone der Braut, und das untere, die Heimat der Junggesellen, streng voneinander getrennt, wodurch die Entkleidung praktisch nicht möglich ist. Die Männer können der Frau nur mithilfe einer komplizierten Maschinerie näherkommen, und auch dann nicht wirklich. Was auf dem *Grand Verre* vorgeführt wird, ist ein vierteiliger und vielschichtiger Vorgang, der sich zum Teil nur aus der Kenntnis anderer Werke des Künstlers erschließen lässt. So ist die Energiequelle, die das Mühlrad und in der Folge die ganze Maschinerie in Bewegung setzen soll, auf dem Glas gar nicht vorhanden. In *La Boîte verte* (der „Grünen Schachtel“), einer Sammlung loser, seit etwa 1912 entstandener Notizen und Skizzen, die Duchamp 1934 gleichsam als Katalog, als Gebrauchsanleitung für das „Große Glas“ veröffentlicht hat, findet sich aber der Hinweis: „Wasserfall. Eine Art Springbrunnen, der von weit her im Halbkreis über die männlichen Gussformen niederfällt.“ Darunter befindet sich eine kleine Zeichnung, die zeigt, wie der Wasserfall auf die Wassermühle des Schienengleiters trifft.

Auch die Anordnung der kleinen Repliken dreier Readymades links vom „Großen Glas“ ist wohl nicht zufällig. So befindet sich *Air de Paris* (1919), eine mit Pariser Luft gefüllte Phiole, auf Höhe der Braut und *Fontaine* (1917), das Urinal, im Bereich der Junggesellen. Dazwischen wurde *Traveller's Folding Item* (1916) montiert. Dieses Readymade ist der Überzug einer Schreibmaschine der Marke Underwood. Duchamp hat es angeblich mit einem Frauenkleid verglichen, und es sollte auf einem Ständer in einer solchen Höhe aufgestellt werden, dass die Betrachtenden eingeladen sind, sich zu bücken und nachzuschauen, was unter dem Überzug verborgen ist.

Marcel Duchamp

Marcel Duchamp's *Boîte-en-valise* (*Box in a Valise*) is a portable miniature museum

containing sixty-nine finely made reproductions of works by the artist. Between 1935 and 1941 Duchamp created a luxury edition of twenty boxes nesting inside a brown leather valise, the design and content of which varied slightly from piece to piece. A later edition of six different series was compiled in the nineteen-fifties and sixties. Here, Duchamp dispensed with the valise but covered the boxes of each series in a different color of fabric.

The contents in most cases are not attached to the boxes themselves and so can be taken out at will. Since the remainder are fixed, Duchamp's choice of juxtapositions allows us to establish certain links and draw certain conclusions about the artist's highly complex conceptual world. At the center of the opened box is a reproduction of *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, also known as *Le grand verre (The Large Glass)*.

The theme of the artist's opus magnum, which was begun in 1915 and declared finished, although unfinished, in 1923, is a union that never actually takes place but is rather only projected, as it were. Whereas the title translates as *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*, the "Bride's Domain" at the top and "Bachelors' Domain" at the bottom are in fact kept strictly separate, making any attempt to strip anyone bare all but impossible. The men can approach the woman only with the aid of a complicated piece of machinery, and even then only virtually. *The Large Glass* consists of many parts and functions on many levels that up to a point make sense to those familiar with the artist's other works. The power source that sets the millwheel and with it the whole contraption in motion is not apparent. *La Boîte verte (The Green Box)* is a collection of loose-leaf notes and sketches that Duchamp began amassing around 1912 and published as a kind of instruction manual for his *Large Glass* in 1934. One of the notes included there contains a key pointer: "Waterfall. A kind of fountain, which from far away falls down in a semicircle over the male casts." Below this is a little drawing that shows how the waterfall connects with the "watermill" of the runner.

It is certainly not by chance that to the left of *The Large Glass* there is an arrangement of miniaturized replicas of three readymades: *Air de Paris* of 1919, a glass phial filled with Parisian air at the level of the Bride's Domain; *Fontaine* of 1917, the famous urinal, positioned near the Bachelors' Domain; and between them the *Pliant de voyage (Traveller's Folding Item)* of 1916. The latter item is in fact a cover for an Underwood typewriter. Duchamp is said to have compared this cover with a woman's dress and it was to be mounted on a stand at such a height that the viewer would want to duck down in order to see what is hidden underneath.

Die Beziehung des Malers Johannes Itten und des Komponisten Josef Matthias Hauer

Der Schweizer Maler Johannes Itten übersiedelt 1916 nach Wien, um dort eine private Kunstschule aufzubauen. Im künstlerischen Kreis des berühmten Salons von Alma Mahler lernt er Walter Gropius kennen. Dieser lädt den Maler im Sommer 1919 ein, an dem von ihm gerade gegründeten Weimarer Bauhaus als Lehrer tätig zu werden. Die Erfahrungen, die Itten in seiner Wiener Kunstschule gesammelt hat, bilden eine wichtige Grundlage für den Aufbau des Vorkurses am Bauhaus.

Doch auch in Wien hinterlassen Ittens Werke wegweisende Spuren. In einer von Adolf Loos initiierten Ausstellung seiner Bilder kommt es im Mai 1919 zu einer folgenreichen Begegnung mit dem österreichischen Komponisten Josef Matthias Hauer: Dieser erkennt im strukturierten Aufbau und in der von Itten angestrebten Farbtotalität Parallelen zu seiner Suche nach einem neuen, ganzheitlichen musikalischen Ordnungsprinzip. Es folgen einige Monate des intensiven Gedankenaustausches zwischen dem Maler und dem Komponisten über den Zusammenhang zwischen musikalischen und malerischen Prinzipien. Beide beschäftigen sich mit der Übereinstimmung des zwölfteiligen Farbkreises mit dem ebenfalls zwölfteiligen Tonkreis.

Nach einer mehrjährigen Schaffenskrise beginnt Hauer unter dem Eindruck der Bilder Ittens wieder zu komponieren. Die ersten Kompositionen widmet er Johannes Itten und dessen Frau Hildegard. Wenige Monate später erfolgt ein musikhistorisch wegweisender Durchbruch: Im August 1919 stellt Hauer mit Opus 19 die erste Zwölftonkomposition der europäischen Musikgeschichte fertig. Das Zusammentreffen der beiden Künstler gehört somit zu den künstlerischen Sternstunden der Moderne.

Hauer schickt bald darauf sein Sonnenmelos, die auf Opus 19 basierende Vertonung eines von ihm selbst verfassten Gedichts, an Itten nach Weimar. Während dieser dort Hauers Zwölftonkompositionen spielt und sich nach dessen Anleitungen als Komponist versucht, experimentiert Hauer in Wien vor einem Bild Ittens mit der Umsetzung von Tonreihen in Farb- und Formkompositionen.

Ittens Schaffen bleibt nicht ohne Einfluss auf die junge Wiener Kunstszene der frühen 1920er-Jahre. Dies betrifft nicht nur jene Künstlerinnen und Künstler, die mit ihm nach Weimar ziehen, sondern auch die Werke von Erika Giovanna Klien oder Otto Erich Wagner, die zu den führenden Protagonisten des Wiener Kinetismus gehören. Sie sind Teil einer vielfältigen künstlerischen Aufbruchsbewegung, deren produktive Auseinandersetzung mit der europäischen Moderne durch den wirtschaftlichen Niedergang und die politische Radikalisierung der 1930er-Jahre ihr Ende findet.

The Relationship between Johannes Itten and Josef Matthias Hauer

Swiss painter Johannes Itten moved to Vienna in 1916 to open a private art school. There, among the artists who frequented Alma Mahler's famous salon, he made the acquaintance of Walter Gropius and in the summer of 1919 was invited by Gropius to teach at the newly founded Bauhaus in Weimar. The experience that Itten had gathered at his art school in Vienna provided an important basis for the development of the preliminary course at the Bauhaus.

But Itten's works also had a seminal impact in Vienna. At an exhibition of his paintings organized by Adolf Loos in May 1919, Itten met the Austrian composer Josef Matthias Hauer, an encounter that would be of great consequence. In Itten's structured compositions and in the totality of colors that he was trying to achieve, Hauer saw parallels with his own search for a new comprehensive principle of musical order. Painter and composer thereupon entered into an intensive exchange of ideas lasting several months in the course of which they explored the various ways in which musical and artistic principles are connected. Both were keenly interested in the correspondence between the twelve-part color circle and the twelve-tone circle.

Itten's paintings prompted Hauer to begin composing again after several years of creative crisis. He dedicated his first compositions to Johannes Itten and his wife Hildegard. A pioneering breakthrough of musico-historical significance occurred just a few months later in August 1919, when Hauer completed his Op. 19, the first twelve-tone composition in the history of European music. The meeting of these two artists was thus one of modernism's defining moments.

Soon afterwards, Hauer sent Itten his "Sonnenmelos," a poem he had written and set to music based on Op. 19. While Itten was in Weimar performing Hauer's twelve-tone compositions and dabbling in composing under his guidance, Hauer was in Vienna experimenting with the conversion of tone rows into compositions of color and form in front of one of Itten's paintings.

Itten's work was not without influence on the young art scene in early nineteen-twenties Vienna. It inspired not only those artists who went with him to Weimar, but also the works of Erika Giovanna Klein and Otto Erich Wagner, who were among the leading protagonists of Viennese Kinetism. They were part of an artistic awakening that was taking place on several different fronts at once and whose productive engagement with European modernism came to an end with the economic decline and political radicalization of the thirties.