

Peter Mahr

Der Falco-Effekt

Zur Theorie österreichischer Kunst von 1977 bis 1988¹

„Ich darf nicht mehr schwache Bilder malen.“

Klinkan, 1972

*„Zwischen dem Himmel und der Erde streckte eine frohe
vergängliche Welt die Flügel aus.“*

Jean Paul²

1. 1977

Das Ungetüm eines Museums für moderne und zeitgenössische Kunst: fortgeschrittenster technologischer Standard, Benutzerfreundlichkeit ungeahnten Ausmaßes, die Architektur poppig-bunt und wie die Maschine, als die dieses Kulturzentrum auch bezeichnet werden wird, weil es von Besucherströmen in Bewegung gehalten wird, die nicht mehr versiegen. Paris eröffnet sein Centre Georges Pompidou. Vom ersten Tag an ein überwältigender Erfolg, zieht dieses Museum sofort Kritik auf sich. Jean Baudrillard sieht die Massen fundamental einer Täuschung erliegen. Die traditionelle Kultur des Sinns werde wie in Spielen in eine willkürliche Ordnung der Zeichen umgewandelt. Ein Modell von Kultur absoluter Sicherheit lulle in den Schlaf – die Kunst selbst, die in jener Ordnung stirbt, erstehe nur als Hyperrealität wieder auf. Die Ideologie der Sichtbarkeit, die darüber hinwegtuscht, bringe den Verlust aller Geheimnisse, jeglicher Verführung und Initiation mit sich. Das alles läßt sich in eine Formel zusammenfassen, zu einem mächtigen Effekt, den Baudrillard den Effekt des Centre Georges Pompidou nennt.³

In dieser Zeit wirft die Überwindung des Ölschocks ihre ersten materiel-

len Schatten voraus.⁴ Wie bald die Malerei allgemeines Anliegen werden sollte, beweisen die Programme einer Berliner und einer Wiener Galerie. Die Galerie am Moritzplatz in ihrem ersten Jahr: eine Performance von Salomé, Bild und Zeichnung und Film von Helmut Middendorf, Film und Malerei von Rainer Fetting, ein Bild von Zimmer und Objekte, Zeichnungen und Fotos von Berthold Schepers. Die Galerie Ariadne unter Ferdinand Netusil: Sie setzt in ihrem ersten vollen Geschäftsjahr auf junge Malerei und bringt eine erste Gruppe mit Siegfried Anzinger, Roman Scheidl und Hubert Schmalix.⁵ Es ist dasselbe Jahr, in dem in Wien ein Bildhauer seltsame Skulpturen mit Körperkontakt herzustellen beginnt, in dem mit *Unsichtbare Gegner* von Valie Export auf der Berlinale der Wiener Aktionismus seine Erfüllung und Transgression findet und Rainer W. Fassbinder *Deutschland im Herbst* fixiert. Die Zeit ist von Punk und seiner Ästhetik „bemalter“ Körper bestimmt. Aber auch Hermann Czechs Wunderbar und Kleines Café sind gebaut und bringen eine Moderne zum Vorschein, deren postmoderne Überwindung bald als Hedonismus in allen Gassen tönen wird. Schmalix tritt in diesem Jahr bei den XII. Internationalen Malerwochen in der Steiermark in Erscheinung und wird mit zwei wichtigen Drehscheiben der 80er Jahre bekannt: mit Robert Adrian X, der ihn zur ersten Neue-Malerei-Ausstellung Europa '79 vermitteln wird, und mit Wilfried Skreiner, der mit den Arbeiten der Maler gewachsen war, bis das Signal von *trigon*-Ratsmitglied Achille Bonito Oliva erklang: *transavanguardia*.

2. Vanitas: Theorie Neue Malerei

Die erste Gruppe der neuen Malerei als Neue Malerei – in der Reihenfolge: Alfred Klinkan, Hubert Schmalix, Alois Mosbacher, Siegfried Anzinger, Josef Kern, Erwin Bohatsch, Thomas Reinhold, Roman Scheidl, und Brigitte Kowanz / Franz Graf – wurde von Wilfried Skreiner 1981 in der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz vorgestellt. Peter Weiermair hatte auf den Schachzug der *aperto 80* von Achille Oliva und Harald Szeemann auf der Biennale in Venedig am schnellsten mit einer Malerei-Ausstellung in Österreich in der Galerie Annasäule in Innsbruck noch im selben Jahr 1980 reagiert. Wie Weiermair vertritt Skreiner die Ansicht, daß die Neue Malerei mit den 70er Jahren bricht. Doch während Weiermair der analytischen Malerei immerhin Farbsensitivität zugesteht, wenn sie auch nicht die „unermessliche Gleichung“ von Welt und Weltverständnis bewältigen kann, so rechnet Skreiner mit einer alt gewordenen Avantgarde ab, die in den 70er Jahren auf den Schock verzichtete und – gerichtet gegen eine Kunst des öffentlichen Raums – durch Demokratisierung und „Vergedanklichung“ konservativ ge-

worden sei. Skreiner sieht die Gelegenheit gekommen, eine „nicht-ideologische“ junge Kunst zu proklamieren, die nach „sinnlicher Greifbarkeit und Visualität“ strebt. Zwar behauptet er, daß die „Hinwendung zum Malerischen von den erarbeiteten Positionen postkonzeptuellen Gestaltens her“⁶⁶ erfolgt. Doch wird diese Behauptung nicht argumentiert, später auch nicht mehr erhoben. Skreiner beschwört vielmehr eine mehr oder weniger expressive Auseinandersetzung mit dem Gegenstand.

Zu sagen, was das Neue an der Neuen Malerei ist, bleibt Skreiner schuldig. Das Neue zeigt sich aber. Denn Skreiners Vorgangsweise ist eine des zuordnenden Klassifizierens, das über das Zu- oder Aberkennen von Charakteristika vor sich geht. Die Künstler sind in der Steiermark geboren oder nicht, sind älter oder jünger, autodidakt oder Akademieabgänger. Sie haben die Schule dieses oder jenes Akademiemeisters besucht, bedienen sich bestimmter Genres, haben diese oder jene historischen Vorbilder. Sie behandeln dieses oder jenes Thema und sind diesem oder jenem Stil zuzuordnen. Dabei erstellt Skreiner deskriptive Künstler-Biographien, die auf einem breiten System der Klassifikation beruhen. Das Malerische wird als Gütesiegel gehandhabt. Es bleibt eine nebulose Kategorie, die mehr beschworen als historisch reflektiert und aktualisiert wird. Dazu kommt ein poetisch gehaltenes Beschreibungsideal, das den Bezug auf Modernität nur dann zuläßt, wenn es unumgänglich ist (Darstellung eines Autos). Zentrale Begriffe wie Malerei, Landschaft, Natur, Mensch, Schöpfung, Farbe verweisen damit auf ein Tableau, auf dem eine klassizistische *characteristica universalis* entwickelt wird⁶⁸. Daraus resultiert ein Formalismus, der zwar der philosophischen Tradition vom 17. bis zum 19. Jahrhundert entstammen mag, jedoch in seiner Willkür einen uneingestanden Modernismus enthält, der sich für jegliche Kombination formaler Elemente freihalten muß.“

In schier unerschöpflichen Kombinationen wird eine nur geringfügig variierte Gruppe von Malern in den verschiedensten Zusammenhängen quasi enzyklopädisch vorgestellt. In fast endloser Wiederholung malt Skreiner dabei weniger in Kunsttheorie denn in Kunstprosa. Es ist immer das gleiche Bild, das je nach Anlaß einer beständigen Überarbeitung, Korrektur, Differenzierung, Partialisierung und Vereinfachung unterworfen bleibt. Diese massive Anstrengung des Promotors Skreiner stimmt mit der massenmedialen Wiederholung von Präsentation überein, sei es die von Ausstellungen, Katalogen, Kunstzeitschriften oder Nachschlagewerken. Skreiner konnte auf diese Weise mit den Wechselausstellungen seines Museum die Forderung nach dem Neuen wie ein Massenmedium bedienen. Das Neue ist bei Skreiner reine Kombination, die im Effekt ständig neuer Individualitäten kondensiert.

Ein Gegensatzpaar Skreiners blieb unerwähnt: die Wilden und die Stillen.

Sie werden mit demjenigen von gegenständlich und abstrakt parallelisiert.¹⁰ Daß jedoch das Wilde keine Stil­kategorie, kein formales Element der Beschreibung ist, sondern die konkret erlebte gegenwärtige Kultur, die in die Kunstproduktion einfließt, wäre Skreiner als unwesentlich erschienen. Er hält wie alle Autoren dieser Zeit zwar den Stellenwert der Rockmusik fest, von deren jüngster Form des Punk-Rock sich die Jungen Wilden West-Deutschlands ableiten. Doch bleibt diese Musik für Skreiner nur ein zufälliges Teilchen, das die Biographie bloß ein bißchen schmackhafter macht. Dafür hat Peter Baum den Schritt von der Performance der 70er Jahre zur Körpersprache in Tanz, Musik und Bewegung der 80er als wesentliche Ergänzung der Individuellen Mythologien gesehen.¹¹

Wie still auch immer die Abstrakten in der Ansicht des Steirers Skreiner waren –, Faktum ist, daß die zweite Gruppe der Neuen Maler, zum größeren Teil mit dem Steirer Peter Pakesch und seiner Galerie in Wien verbunden, sich an der Abstraktion, näherhin der abstrakten Expression orientiert hat. Diese Gruppe wurde 1983 in Köln vorgestellt¹² und erfährt 1986 in Bern und Wien eine große museale Präsentation¹³: Herbert Brandl, Gunter Damisch, Josef Danner, Hubert Scheibl und Otto Zitko. Zu deren Bildern schreiben vier Autoren. Ulrich Looock versucht Jean-François Lyotards Bestimmung der Nicht-Darstellbarkeit, die sich auf das Erhabene primär Barnett Newmans beziehe, auf eine Flucht der Welt vor der Darstellung zu beziehen, wie sie in den Gemälden repräsentiert sei.¹⁴ Wolfgang Drechsler rückt die Maler in die Perspektive ihrer Herkunft aus der österreichischen Countryside und in die Disposition, von dorthin sich um Landschaftsdarstellungen zu bemühen. Der verschwenderisch pastose Farbauftrag resultiere in Farbreliefs, deren Räumlichkeit den Landschaften entsprechen.¹⁵ Denys Zacharopoulos versucht eine Dialektik der Aneignung der Geschichtlichkeit des Werks und der Enteignung durch das Wesen seiner Besonderheit durchzuführen. Der Versuch mündet in eine Wiederaufnahme von Hermann Brochs These des früheren 20. Jahrhunderts, dergemäß die Aneignung des Mediums der Malerei zu einer Überschreitung jeglichen Historismus führen soll.¹⁶ Alle drei Positionen vermögen nicht zu klären, wie der Bezug auf bereits vergangene Interpretationsversuche – Newman, Landschaft, Überwindung des Historismus – aus der grundlegend gewandelten Situation der mittleren 80er Jahre vorgenommen werden kann.

Einzig der vierte Autor erkennt das Problem, in dem sich die Erneuerung der Malerei befindet. Aus einem poetischen Unmittelbarkeitspathos heraus hatte Peter Weibel – erstaunlich unkritisch – bereits 1982 Brandl einer sogenannten Neuen Landschaft zugeordnet.¹⁷ Der Pinsel löse die Realität auf, der Maler fülle die Leere mit Farben. Von diesem wie bei Skreiner unreflektierten Malerischen geht Weibel nun einen Schritt weiter, wenn er in einer soge-

nannten Fundamentalbestimmung die Farbe vom Schrei, vom Körper, von der psychischen Erregung her faßt.¹⁸ Doch wie, konkret, soll sich das Zeichen auf dem gegenteiligen Signifikat niederlassen? Wie soll der schwere, pastose Farbauftrag metaphysische Heiterkeit ausdrücken? Wie kann die abstrakte Malerei um 1986 eine Metasprache zur Sprache des modernen Vokabulars und moderner Syntax sein, wenn sie der Gefahr entgehen will, zum Firmenlogo der gegenwärtigen westlichen Gesellschaft zu verkommen?¹⁹

3. 1984

Mitte der 80er Jahre kommt die Europa-Amerika-Konfrontation in *Una Discussione* zu ihrem Höhepunkt – vor dem Hintergrund der New Yorker Kunst, die die späteren 80 Jahre dominieren sollten. Schmalix findet zu maßvollem Stil und Inhalt der *Fresnuida*-Akte, sein Mosaik für die Universität Innsbruck entsteht 1985, und seine Dekoration für das Baugerüst der Galerie Metropol wird zeigen, daß die Malerei in veränderten Kontexten massenmediale Markenzeichen setzt, wie hier für den Jugendstil. Die Werbegogule Saatchi & Saatchi und die Deutsche Bank in Frankfurt präsentieren ihre Sammlungen, womit die dem Museum abgewandte Seite sichtbar wird – ein neuer Kapitalismus exzessiven Sammelns. Beuys' Schriftzug *von hier aus* als Neon-Zeichen einer deutschen Großausstellung zeigt mit der medialen Signatur jeglicher spontaner Handschrift den wahren Charakter der Epoche an – die temporäre Ausstellungsarchitektur von Hermann Czech demonstriert die entwurfsmäßige Vorläufigkeit vieler Museumsbauten der 80er Jahre und die prinzipielle Identität von Ausstellung und Museum in dieser Zeit, von postmoderner wie moderner Kunst.

4. Paßstück: Theorie West

Bald begann die Suche nach einem Gegenstück zur neufigurativen Malerei. Abstraktion, Landschaft und dann als ganzes Medium: nicht die Zeichnung, die bereits ihre Rolle erfüllt hatte, sondern die Skulptur. Sie war in den traditionalistischen Schwergewichten der älteren Deutschen wie Baselitz und der neuen Materialanalyse der britischen Generation in Deacon, Cragg, Woodrow, Kapoor bis hin zu Julian Opie sichtbar geworden. *Neue Skulptur* nächst St. Stephan 1982 vermochte keinen Trend zu setzen.²⁰ In Österreich sollte es nicht den Skulpturen der Maler, sondern auf den Umwegen der Jahre danach vor allem einem Künstler gelingen, eine ausreichend tragfähige Konzeption von Skulptur zu erarbeiten: Franz West.

Zu West ist so viel geschrieben worden, daß es scheint, nichts könne mehr hinzugefügt werden. Gerade deswegen ist die Kunsttheoriegeschichte aufgerufen. Ich sehe drei Arten, West zu theoretisieren, und die Frage, wie diese Dreiteilung zu begreifen wäre. Die erste spielt sich darin, alle möglichen und unmöglichen kunsthistorischen Bezüge herauszustellen: Rainer, Performance, Surrealismus, Giacometti, Aktionismus und Performance, Gironcoli, Pichler, Max Ernst. Die andere wendet in der Linie der Personalisierung der 80er Jahre psychologische Theorie mehr oder weniger erfolgreich an – legt West dies als theatralisches „Wiener Original“ nahe?¹⁹ Die dritte und die medial bei weitem einflußreichste ist der formlos werdende Essayismus. Theorie wird hier zu dem, was Wests Erfindung genannt werden kann.

Franz West war es, dem es gelang, die teilweise beträchtlichen Farbschründe, Farbkrusten der Maler „dreidimensional“ zu erfassen. Er nahm dazu das einzig geeignete Material, Papiermasché, und verband es fallweise mit Fundstücken, mit Eisen, Gips und Polyester. Mit der Hinwendung zu diesen Materialkombinaten, dessen Vorläufer bis 1984 monochrom bemalt oder belassen wurden, büßt der Charakterpanzer des Materials Polyester seinen Vorrang ein. Um zu diesem personalisierenden Spielraum der Theatralik zu gelangen, den West dann bis 1988 ausbauen sollte, schaut der unter Gironcolis Fittichen zu Identität gelangende Künstler von den Bildhauern Erwin Wurm, Hans Kupelwieser, Gerald Obersteiner, Michael Kienzer und der „bemalten Skulptur“ der Maler ab – auf der Basis der Paßstücke und ihrer Theorie. Zudem erfährt West eine breite Anerkennung ab dem Zeitpunkt, als er mit Pakesch zu arbeiten beginnt, ab 1985. Wie wäre es zu erklären, daß er 1981 für die Westkunst-Ausstellung in Köln die Paßstücke vorstellte – mit großem Publikumserfolg übrigens –, die Kunstkritik aber noch weit außer Sicht lag? Die in der zweiten Gruppe der Neuen Maler dreidimensional werdende Farbigkeit wird integriert – durch Anregung der Pakesch-Abstraktionisten Brandl, Zitko, Danner, die ihm nicht nur durch ihr Vorbild Farbe und Pinsel leihen.

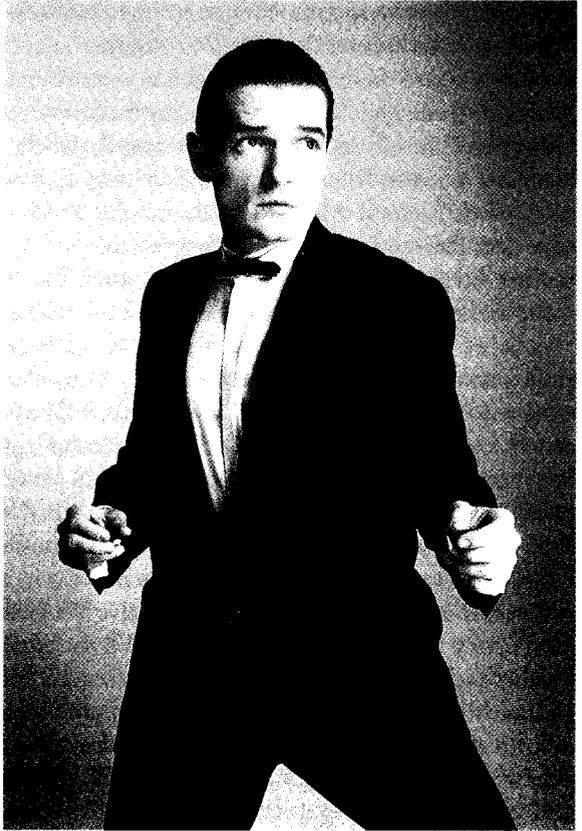
Aber erst mit einer anderen Neuerung begann das österreichische Logo West auch massenmedial zu funktionieren, als nämlich die magnetisch-literarische Textkooperation aus der Zeit mit Reinhard Priessnitz²² durch eine Reihe von Autoren aus Wests Bekannten- und Freundeskreis fortgesetzt und verstärkt werden konnte. Bis auf wenige kleine Besprechungen von Einzel- und Gruppenausstellungen war die „Kunstkritik“ auf meist weniger lange Textstücke innerhalb von Gruppenausstellungskatalogen beschränkt geblieben. Die neuen Kooperationen brachten jedoch nicht nur einen theoretisch weiten Horizont und eine intensive private Arbeitsatmosphäre, sondern auch den für West eigenen Werbeeffect. So schien die Symbiose von Künstler und Kritiker à la Lucy Lippard (60er/70er Jahre) unter den Bedingungen der 80er

Jahre fortgesetzt werden zu können. Ab 1985 schießen Katalogtexte aus dem Boden, deren mitunter fingierte „Ko-Autoren“ aus den verschiedensten kulturellen Feldern kommen. Koproduktionen etwa mit den Schriftstellern/Denkern Ferdinand Schmatz, William Shakespeare, Vittorio Martini, den Galeristen Pakesch und Skreiner, mit dem Architekturkritiker Georg Schöllhammer, mit dem Künstler Heimo Zobernig, dem Künstler/Theoretiker Peter Weibel, Linguist Martin Prinzhorn, mit Psychoanalytiker August Ruhs oder dem Philosophen Ludwig Wittgenstein.²³

Aber Achtung: diese Textproduktion, diese Theorie qua Literatur genügt nicht mehr den Bedingungen von Kunst als Forschung, wie sie noch für die 70er Jahre gegolten hatte. Jetzt wird die Theorie selbst als medialer Effekt eingesetzt. Es ist die mehr oder weniger szientifische oder literarische Exotik eines modischen, angewandten Second-hand-Diskurses, der mehr ein Image, ein Logo verschafft, als wirklich theoretische Innovationen schafft. West hat jedenfalls den massenmedialen Spielraum von Italien bis Deutschland nach Amerika entsprechend seiner Kunst genützt. Diese verdeckten künstlerisch-theoretischen „Koproduktionen“ gilt es durch die Anwendung einer Paßstücktheorie auf den Punkt zu bringen.²⁴

Das ästhetisch werdende kommunikative Paradoxon lautet hier: Paßt du die Theorie an die Kunst Wests an, dann ist sie keine Theorie mehr. Paßt du sie aber nicht an, dann läufst du Gefahr, die auch für die Theorie notwendige sprachlich-mimetische, das heißt literarische Anpassung an die Paßstücke nicht realisieren zu können. Diesem Paradoxon ist aufgrund des medialen Sogs kaum jemand entgangen. Wie immer auch das Problem sich stellte und ob überhaupt – auf diese paradoxe sprachliche Kommunikation mit dem Künstler West kommt es an. Doch in Wests fast körperlicher Identifikation mit den Texten werden ihre Autoren für eine Unmittelbarkeit vereinnahmt, die den theoretisch orientierten Texten den poetischen Charakter eines *texte trouvé* abzwingt, ob sie wollen oder nicht. Dafür bleibt der theoretische Gehalt unanalysiert, unexpliziert und daher unbewährt – er entzieht sich von vornherein der Diskussion.²⁵

Der Reichtum in der Skulptur Franz Wests begann, indem er die Erlungenschaften der Neuen Malerei in eine Objekt-Konzeption aufnahm, wie sie durch das Paßstück geprägt ist. Einen anderen Schluß aus dem Setting Neue Malerei zog Gerwald Rockenschaub. Während West die Skulptur über das Paßstück als eine Identität des menschlichen Körpers definierte, reflektierte Rockenschaub Malerei als den Blick der Gier, den nicht nur die werbewirksame Warenwelt, sondern gerade auch jene Malerei effektiv zu inszenieren verstand, die eine neue, ursprüngliche Autonomie im Kunstwerk versprach.²⁶



Rudi Molacek, *Falco*, 1984

5. Kool Killer: Theorie Rockenschaub

Theoretisch wurde Rockenschaubs Malerei begriffen als reine Malerei der Zeichen (Drechsler), als Schöpfung nicht-figurativer Bildzeichen in flimmerndem Bildrhythmus (Fleck), als mitteleuropäisch-konstruktiver Jugendstil (Weiermair), schließlich als ein Set von Steinchen auf dem Spielbrett der Kunstwelt (Bonk).²⁷ Innovatorische, folgenreiche Kritik gelang jedoch hier wie für die österreichische Kunst von 1977 bis 1988 allein Markus Bröderlin: die Erstellung einer Theorie der Neuen Geometrie²⁸. Und dies gilt, auch wenn der Erfolg aufgrund mehrerer Schwierigkeiten halbiert blieb. Ungeheimert schwierig ist, erstens die Entwicklung der Kunst Rockenschaubs angemessen zu beschreiben, zweitens gewisse vergleichbare künstlerische Ansätze in die Betrachtung einzubeziehen und – davon nicht unabhängig – drittens sich mit wichtigen Teilen der Theorie auseinanderzusetzen.

Die Vielfalt Rockenschaubs: zustandsgebundene Skizzen und Instantan-Experimente à la August Walla, Keith Haring und der Graffiti-Zeichnungsmalerei zu Beginn; die geometrische Pop Art 1984/85, ihre Raummalerei und -installation; die Arbeit am Format in diesen Jahren; die Rückkehr des Pastosen; die diagrammatischen Bilder, ein erweitertes Konzept von Malerei, Applikation von Fund- und Dekorstücken (Knöpfe, Letrasets und Fotografien), die Minikisten mit erstmaligen Ready-Made-Materialien, der Einsatz von Plexiglas ab 1987, Schraubungen. Dazukommend machen es Rockenschaubs auf den ersten Blick nur begleitende Selbstkonzeptualisierungen nicht einfacher wie etwa die Spiegelung der geometrisierten Initialen auf dem Deckblatt des Katalogs der ersten Einzelausstellung.²⁹

Auf dem Weg Bröderlins zu *Postmoderne Seele und Geometrie* Ende 1986 wird sichtbar: Was Skreiner unter Rückgriff auf einen unbezweifelten Gattungskanon vornimmt, taugt auch für einen einzelnen Künstler. Doch schwankt Bröderlin in der Erstellung der Gruppierung um Rockenschaub erheblich. Im ersten Artikel *Mein Name ist Rockenschaub, ich bin Maler*³⁰ werden die dekorativ installierten, signethaften Ornamente den neuen, abstrakt-subjektivistischen Maltendenzen gegenübergestellt und großer Kunst sowie Medienkunst zugeordnet: konkrete Kunst, Op und Pop Art, Hard Edge, Palermo, Mondrian, Pollock/Newman/Stella, Graf&Zyx, Video-Malerei und Computermalerei. *Jugend Geometry*³¹ betont dann ein barockes, sentimentales und tiefenpsychologisches Wien und die österreichische Kunstgeschichte mit Kokoschka, Informel, Aktionismus und figurativer und abstrakt-expressiver Neuer Malerei; dazu die Moderne von Loos, Schönberg, des Wiener Kreises und schließlich die abstrakte Sprache der Geometrie in Wiener Secession/Werkstätte, Wotruba, Göschl, Rainer 1954. Sie werden nun gegen die amerikanischen 50er Jahre und die konkrete Kunst aufgeboren werden, aber

auch gegen die Metamalerei von Anzinger, Schmalix, Mosbacher, Damisch, Scheibl, Richter, Baselitz. Mit seinem geometrischen Esperanto, das den abstrakten Kodex mit persönlicher Emblematik postmodern lesen läßt, wird Rockenschaub vor Heiner Pichlers ornamental-musikalischen Formsymbolismus, Heinrich Dunsts poetisch-konstruktivistischer Rhetorik, Zobernigs diagrammatischen Verteilungen und Sonja Lixls pastoser Malerei gespannt, und nur in zweiter Hinsicht auf einen Strukturismus à la Caramelle, Vana, Graf/Kowanz, Kogler, Stengl und anderer bezogen.

Von diesem Artikel wird in *Postmoderne Seele und Geometrie*³² ein Viertel übernommen, die erste Gruppe österreichischer, neuer Maler ausgelassen und Rockenschaub mit Kogler, Graf/Kowanz und den nun sogenannten Junggeometrikern Zobernig, Dunst und Pichler als schwarze Geometrie zusammengefaßt. Auch wenn auf 70 Seiten in synchronoptischer Genealogie und enzyklopädischer Manier die geometrischen Tendenzen seit der Jahrhundertwende abgebildet werden, so kann man unschwer eine Huldigung an einen einzelnen Künstler erblicken. Dieser Künstler ist Rockenschaub. Er wird unter „Einzelne Exponenten und Positionen“ zweimal exponiert und schneidet im strategischen Einsatz der Illustrationen sehr gut ab. Das massive Aufgebot kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß letztlich die Struktur der Galerie Rockenschaubs (nächst St. Stephan) repräsentiert wird.³³ Dabei geht leider ein wichtiger Teil der internationalen Szene verloren.³⁴

Nächst St. Stephan wurden in dieser Zeit sowohl Palermo, Helmut Federle und Gerhard Merz gezeigt. Sie gehören zu Brüderlins Bezugspunkten. An Palermo wird aber die Balance von Avantgarde und Populärkultur nicht erkannt. Brüderlin beharrt auf exklusiver Hochkultur, auf einem Kunstverständnis, das über Discohit und Dekoration hinausgeht. Wenn Rockenschaub ein „Spiel mit dem Status des Pop-Stars treibt“, so sei doch eine Haltung gegen den „Konsumfetischismus der Pop-Art“³⁵ vorrangig. Die Festlegung auf den malerischen Raum, genauer den ausgemalten Raum, die Brüderlin im Anschluß an Gerhard Merz in der Überschreitung des Gemälde Rahmens denkt, muß den Modus der ironischen Rauminstallation und -malerei Rockenschaubs verkennen. Die Raumgeometrie von Merz beansprucht dagegen die Darstellung des Erhabenen, ist aber davon gefährdet, sie im Pathos eines Empfindungsraum zu verlieren.³⁶

Von Helmut Federle übernimmt Brüderlin die Einsicht in die Möglichkeit, die geometrische Abstraktion emotional zu erleben und zu gestalten – Geometrie im weiteren mit Lyotard auf der Basis der Malerei als Libido-Dispositiv zu denken. Die Denkfigur befindet sich aber schon bei Lyotard in äußerster Spannung zum Erhabenen der Avantgarde, das ein Differenzial zur modernen Malerei einführt. Diese Malerei gibt es aber nicht mehr: weder in der angestrebten Vereinigung von Kunst und Leben, noch in einer emotiona-

len Subjektivität, wie sie in der neuen Romantik und dem Nietzscheanismus um 1980 für die figurative Expression reklamiert wurde. Sie wurde massenmedial formalisiert und intersubjektiviert. Wenn Brüderlin aber die Postmoderne weder von Lyotards 1984 erschienenem Essay *Das Erhabene und die Avantgarde* noch von dessen *condition postmoderne* 1979, sondern von dessen Ausführungen zur affirmativen Ästhetik aus den 70er Jahren sieht³⁷ – die Malerei wirkt über Energie-Dispositive, anstatt Kritik oder Repräsentationen zu erzeugen –, dann erhebt sich die Frage, wo das Postmoderne bleibt, das der Seele zugeschrieben wird.³⁸

Einer sentimentalistischen Interpretation der Geometrie kann es nicht egal sein, ob das Gefühl sich zur Welt der Zeichen romantisch-subjektiv wie bei Federle oder ironisch-objektiv wie bei Rockenschau verhält. Bei diesem gibt sich die Geometrie als ein Bildalphabet aus, das flash-/rap-artig³⁹ auf schnelle Intensitäten, auf optische Effekte gerichtet ist. Das müßte zur Annahme der amerikanischen Herausforderung des Neo Geo von Peter Halley, Philipp Taaffe und Peter Schuyff führen. Dazu hat Brüderlin entgegen Lyotards Affirmation nur zu sagen, daß einige amerikanische Künstler sich From Criticism to Complicity mit dem Kunstmarkt verirrt hätten.⁴⁰ Eine hyperreale Simulation würde aber die postmoderne Seele zum Verschwinden bringen. Der Neo-Post-Conceptualism, der auf einer Simulationsästhetik beruht, hätte zwar methodische und geistige Gemeinsamkeiten mit der Neuen Geometrie. Aber zu beantworten, welche dies seien, bleibt Brüderlin schuldig. Dabei hätten Rockenschau's goldene Ikone, seine Ready-Made-Schmückungen, seine Materialabstraktionen, die syntaktischen Ausstellungsanalysen seit 1984 gegen Federle als ein Schritt zu einem Neokonzepualismus ausgemacht werden können, wie er ab 1988 als Arbeit am Kontext überschaubar wurde.⁴¹

Halley wird ziemlich knapp abgehandelt. Der autonome Charakter (Federle!) der Bildgeometrie sei hier zugunsten einer abstrahierenden Darstellung verloren gegangen. Dagegen sei Rockenschau's coole Kalkulation immer mit einer persönlichen Ausdrucksemlematik verbunden. Tatsächlich unterscheiden sich Halley und Rockenschau jedoch durch den Bezug auf den kodifizierten öffentlichen Raum. Bei Halley ist es die Geometrie des dreidimensional ausgedehnten öffentlichen Raums mit seinen Leitungssystemen, bei Rockenschau die einzelnen Signets, die als Bezugspunkte privater wie öffentlicher Erfahrung quasi-digital weiterverarbeitet werden.⁴² Bestenfalls wird daher bei Rockenschau die Simulationsästhetik in „Rauminszenierungen zu einer persönlichen Topologie der Seele“⁴³ verwertet. – Wieso sind Peter Halleys *Conduit Cells* schon schlecht, weil sie Malewitschs Ikone und nicht die ornamentale Tradition hervorkehren? Was hat die Ornamentik Philip Taaffes in dem verfehlt, daß sie nicht an die Wiener Jahrhundertwen-

deproblematik anknüpft, sondern eher der Kunst der 20er Jahre, eines Myron Stout und der Op Art verpflichtet ist? Und Schuyff?

Brüderlins Erfolg erscheint heute geschmälert, indem er sich der in der Sache liegenden Spaltung in eine sich auf die Moderne rückbeziehenden Neuen Geometrie und ein simulatorisches Neo Geo in keiner wie immer gearteten Weise stellte. Gerade da hatte aber Donald Kuspits ideologische Spaltung in die gute Neue Geometrie à la Helmut Federle und das zu verwerfende Baudrillardische Neo Geo eines Rockenschaub oder Armleder angesetzt.⁴⁴ Es ist einerseits die simulierte Selbstreferenz des Souvenirs Hard Edge, die Rockenschaub bei Barbara Gladstone 1986 perfide greenbergianisch nach New York brachte und die Kuspit aufgestoßen sein dürfte, andererseits die damit einhergehende Preisgabe der Zeichenabstraktion der poppigen Geometrisierungen, die Brüderlin zumindest zu einer gründlichen Erweiterung der Theorie hätte führen müssen. Statt dessen schritt dieser zur Verabsolutierung eines einzigen Aspekts – des Ornaments –, das in der Position von „Postmoderne Seele und Geometrie“ noch nützlicherweise ein Element neben mehreren gewesen war, und trat damit den Rückzug ins Wiener Haus an der Friedrichstraße an.

6. 1988

Zu dieser Zeit zeichnet sich in Wien die Wende zu einer Epoche ab, von deren Struktur fraglich ist, ob sie in Bereichen liegt, die in den 80er Jahren verdrängt wurden. Zunächst wird das Tableau Neuer Malerei merkwürdigerweise im *Kunstsalon* des ORF von 1988 mit Otto Breichas *Wirklichkeiten* abgeschlossen. Skreiner nimmt als erster den Lassnigismus als eine Ironie auf Neue Malerei wahr, wie er sie in den surrealen Cartoons der Gruppe um Hans-Werner Poschauko mit Andreas Karner, Ursula Hübner, Christine und Irene Hohenbüchlers und Mara Mattuschka verblassen sieht.⁴⁵ Vorderhand scheint in der Malerei nur der technologische Manierismus Walter Obholzers und Wolfgang Schroms weiterzuführen. West gewinnt mit seinen Be-Sitz-Stücken und im Einsatz von Video den Aktionsraum zurück. Während die Gruppierungen um REM (1984–89) und Cult (seit 1986) keine nachhaltigen Gruppenidentitäten hervorbringen, gehen aus der Szene einige feste Gruppen hervor. Elisa Rose und Gary Danner antizipieren mit der Station Rose Internet-Kunstaktivitäten; Ona B., Evelyne Egerer, Birgit Jürgenssen und Ingeborg Strobel beginnen parallel zu ihren Einzelaktivitäten als Die Damen aufzutreten; und im Rückzug vom öffentlichen Raum wird die Kunstagentur MAVO gegründet, aus der das Museum in Progress hervorgehen sollte. Die wichtige geopolitische Neuerung: die fatale Verquickung von

Wien als konkurrenzfähige deutschsprachige Stadt mit Umfeld – genannt Österreich mit seinen Regionen und Niederösterreich als Rand – mit Wien als Hauptstadt seiner selbst (Land Wien), Niederösterreichs und Österreichs wird durch die Gründung von St. Pölten als Hauptstadt Niederösterreichs partiell aufgebrochen.⁴⁴ Zugleich wird ein Überdruß an Österreich-Gruppenausstellungen deutlich spürbar, wie sie noch bis in die späten 80er Jahre stark von den zuständigen Ministerien unterstützt wurden.

7. Der Falco-Effekt

Viele der Theoretiker österreichischer Kunst erwähnen die Rolle von Punk und New Wave, kaum einer geht darauf näher ein.⁴⁵ Doch hätte der Wandel Laurie Andersons von der Performance-Künstlerin zum Pop-Star zu Beginn der 80er Jahre zu denken geben können. Allgemein stehen in der Wiener Kunstwelt nicht mehr „Audio Art“ – so der Titel einer Überblicksveranstaltung in der Modern Art Galerie 1979 –, Sound Art oder Art Rock zur Diskussion. Die laute und grelle Welt der Diskotheken und Konzerte (Graf&Kowanz, Graf&Zyx) wird zum privaten und zugleich künstlerisch lebensspendenden Quell.

Das Beispiel, das für die Zeit von '77 bis '88 in Subversion und Massenakzeptanz den größten Effekt der Engführung von avantgardistisch relevant werdender Subkultur und Populärkultur unter Demonstration gestellt hat, ist für Österreich in der Musik zu finden. Nicht der touristische Mega-Hit von 1985 *Rock me Amadeus* ist hier relevant, sondern die ersten beiden LPs von 1982 von 1984, die den Austro-Rapper erst in die Position brachten, auf die kommerzielle Ebene abzurutschen. *Einzelhaft* und *Junge Römer* hatten ihre subkulturellen Performance-Wurzeln im Ersten Wiener Musiktheater, einer Hallucination Company oder Drahdwaberl (Falco war bei letzteren Rock-Formationen und in den späten 70ern in Berlin als Bassist tätig). Ein stromlinienförmiges Produzieren auf der Neuen Deutsche Wellen verhalf zur massenmedialen Identität: wie der „DDR“-Schispringer Jens „Falco“ Weißpflug sprang sich der Wiener Raubvogel in die Herzen Westdeutschlands und des Westens überhaupt.⁴⁶

Auch die Avantgarde der bildenden Kunst zog mit, aber nun unter post-modernen Vorzeichen. So stieg nicht von ungefähr der Aktionist Peter Weibel gerade in dieser Zeit in die Rock-Szene ein. Weibel, „vor dem wir auf dem Boden lagen“⁴⁷, sprach anlässlich des Erscheinens der LP seines Hotel Morphila Orchestras von dessen schwarzer Romantik und einer Ästhetik des film noir. Eine Verbindung von Falco zur Kunstwelt besteht auch personell. Rudi Molacek, der mit Josef Kern die Rolle teilt, für die Generation Jung-

Wiens der Jahre '77 bis '88 das geleistet zu haben, was David Robbins ironisch mit seinen „Talents“ auf den Punkt brachte⁵⁰, war sowohl der Fotograf von Falco als auch der Sammler dieser Generation, bis er schließlich eine Dauerleihgabe von 60 wichtigen Arbeiten an die Neue Galerie Skreiners übergab.⁵¹

Die 80er Jahre können in einer Tendenz der künstlerischen Produktion zum Objekt als Ware beschrieben werden. Der performante Aktionsraum kippt in den theatralischen Raum der Inszenierung für „Moderne Kunst“.⁵² Tatsächlich wurden alle Stile seit 1900, der Geburtsstunde der österreichischen Moderne, wieder- oder eingeholt: Realismus, Informel, Konstruktivismus, Expressionismus, Kubismus, Symbolismus, Fauvismus. Diese nachgeahmte Moderne, derer die neoliberalistischen 80er Jahre bedurften, fand nach anfänglicher Überschwenglichkeit ihr Maß im Kleinformat. Eine Duchampisierung entsprach dem österreichischen Wechselspiel von kleiner und großer Welt, eine Schachtel im Koffer.

Zum ersten Mal kann die Geschichte der Kunst den Regionalismus der Literatur der 70er Jahre international ausspielen. Genauer gesagt, lokale Tradition und internationaler Stil kreuzen sich. Österreich vervielfältigt sich in ein internationales, touristisches Element (Jugendstil etc.), in eine nationale Kulturpolitik, in regionalistisch-traditionale Tendenzen und städtisch-lokale Spielregeln – bis hin zu den Wirtshäusern.⁵³

Noch einmal: Die hochkulturelle Avantgardegalerie, wie sie in Österreich als Informationsgalerie praktiziert wurde, begann Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre ihre kommerzielle Fruchtbarkeit zu erweisen. Sie wurde damit zu einer kulturell entstratifizierten, neutralen Form, welche die Inhalte der Populärkultur aufzunehmen und im Zuge der elektronisierten öffentlichen Medien umso besser zu transportieren verstand. Der Effekt war eine enorme Motivierung der Galerien, die in entlasteter Weise verschiedene Innovationen vorantreiben konnten. Österreichs Kunst von 1977 bis 1988 *ist* das Museum. Wir haben es in einer mehr als zehnjährigen Sukzession in vielfältigen Spiegelungen gesehen. Sein Katalog heißt *Insel Austria*⁵⁴. Damit ist das Museum der in der Spannung von E- und U-Kultur effektuerten Kunst als Massenmedium begreifbar geworden – diese Kunst ist eine Kunst für das Massenmedium. Die Ideologie ubiquitärer Präsenz erstreckt sich von den traditionellen Printmedien mit ihren fotografischen Mitteln über das audiovisuelle, kinematographische und elektronoptische Medium des Fernsehens bis hin zum Computermonitor stets aktualisierbarer Vergangenheit.⁵⁵ Österreich hat also sein Museum vorübergehend ohne Mauern realisiert. Ein österreichisches Museum jetzt zu bauen, setzt die erfolgreiche Findung jetziger neuer Kunst voraus. Vorderhand bleibt uns nur ein imaginäres Museum der Effekte. Der Effekt kann aber nicht klassisch werden. Er verliert sich zur

Spur, zum „Effekt verzweifelter Selbstreferenz“, dem „Spezialeffekt unserer Zeit“, und verklingt.⁵⁶

Anmerkungen

1 Ob von den Theorie-Protagonisten selbst oder von anderen: die Kunstkritik vom Typ der 80er Jahre sollte in ihrer theoretischen Relevanz weiterentwickelt und begründet werden. Wichtig ist, daß die Arbeit der Kunsttheoriegeschichte überhaupt aufgenommen wird. Dabei ist die Unterscheidung zwischen Journalismus, Kunstkritik, Kunsttheorie und Kunstphilosophie nicht am Platz, auch wenn die späten 80er Jahre in ihrem Philosophieboom und die 90er Jahre in ihrer Diskurs-Distinktion anderes nahelegen. Auf Ungerechtigkeitsvorwürfe vorweg: Manche werden gewisse Künstler höher bewerten, die keine hinreichende Theorie genossen haben. Wieder andere werden Theorien als wesentlich einschätzen, die vielleicht gar nicht mit bestimmten Künstlern in Verbindung gebracht werden können. Auch wenn exemplarische theoretische Aktivität untersucht wird, steht die Kunst derjenigen Künstler zur Diskussion, die zwischen 1977 bis 1988 Aufsehen zu erregen begonnen haben. Und es werden fast ausschließlich Texte vor 1989 herangezogen. - Der Autor dankt Frau Steinle von der Neuen Galerie Graz für die Bereitstellung von Unterlagen und Einsicht in einen Artikel kurz vor der Drucklegung (siehe Fußnote 6) sowie Frau Reichart von der Bibliothek des Museums des 20. Jahrhunderts und Frau Starl von der Galerie Pakesch/Wien für die Übermittlung von Unterlagen. Für Zurverfügungstellung einiger wichtiger Kataloge dankt er Patrick Werkner.

2 Zit. v. Günter Rombold zur Laudatio an Alfred Klinkan zur Verleihung des ersten Otto-Mauer-Preises 1982, in: *Kunst und Kirche*, 1982, Nr. 1, S. 37.

3 Jean Baudrillard, *Effekt Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Paris: Galilée 1977; dt. in: *Koolhaas Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, Berlin: Merve 1978, S. 59–82.

4 Die großen, teuren Werke des Hyperrealismus (im deutschen eher: Fotorealismus) sollte in ihrer Signalwirkung für die 80er Jahre nicht unterschätzt werden. Die Ära der Sammlung Ludwig in Österreich (und in Deutschland) beginnt publikumswirksam mit der Ausstellung *kunst um 1970. art around 1970* im Wiener Künstlerhaus 1977. Der größte Teil wird dann ans Museum moderner Kunst im Palais Liechtenstein gebunden. Am Hyperrealen hängt das Trugbild - siehe Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod* (1976). München: Matthes & Seitz 1982, S. 112–119. Daß die Realität der Moderne hyperreal wird, ist der Grund aller post-modernen Neoismen der 80er Jahre.

5 Gottfried Distl, mit Andrea Dee später im Künstlerduo und heute Chefredakteur des Kinomagazins *Skip*, schreibt anlässlich der ersten Einzelausstellung Josef Kerns in der Ariadne: „Es wächst eine Generation heran, die sich in den Eulenspiegeln der Documenta nicht mehr wiedererkennt. Sie kann weder zu der Verselbständigung der Kunsttheorie, wie sie sich in Richard Kriesches ‚Was ist Kunst?‘-Repetitionen manifestiert, noch zu der esoterischen Materialmythologie der Concept- und Computerkünstler Bezüge herstellen.“ Ders., *Alltagsmalerei Josef Kern*, in: *Falter*, Nr. 25, (Juni) 1978, S. 15.

6 Peter Weiermair, (o. T.) in: *Malerei 80. Eine Anthologie zeitgenössischer Malerei*, Ausst.-Kat. Galerie Annasäule (Elisabeth Oberhofer, Klaus Thoman), Innsbruck 1980, n. p.; Wilfried Skreiner, (o. T.) in: *neue malerei in österreich I*, Ausst.-Kat. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1981, n. p. Beider Blick auf die 70er Jahre, auf Konzept- und Medienkunst vs. Malerei, übersieht das Festhalten am freien Medium von Zeichnung und Grafik (einer oft absurden Welt der Zeichen), das für die Künstler die wichtige Ausgangsbasis darstellt, entweder auf gemalte Bilder überzugehen (Christian L. Attersee, Birgit Jürgenssen, Klinkan, Turi Werkner, Scheidl) oder sich ihnen zu verweigern (Ernst Caramelle, Max Peintner, Ingeborg Strobl, Otmar Zechyr). Zu den konkreten kunstpolitischen Hintergründen des Gegensatzes 70er Jah-

re vs. 80er Jahre sei verwiesen auf: Christa Steinle, *Die „Neue Malerei“ der 80er Jahre. Eine rezeptionskritische Untersuchung*, in: Christa Steinle / Alexandra Foitl (Hg.), *Styrian Window*, Graz: Droschl 1995.

7 Das Malerische als eine über Wölfflin und das 19. Jahrhundert hinaus zurückreichende ästhetische Kategorie des picturesque hat kritisch untersucht: Rosalind Krauss, *The Originality of The Avantgarde*, October, no. 20 (Spring 1982), wieder in: dies., *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*, Cambridge-MA/London-Engl.: MIT Press 1984, besonders S. 163–66. Krauss kommt zu dem Ergebnis, daß das Malerische die Rede von Ursprünglichkeit verbietet und das Pittoreske die Kopie an die Stelle des Originals setzt.

8 Von Leibniz führt der Weg direkt zu jenem Tableau, an dem Michel Foucault eine Repräsentation der Repräsentation für das Denken der klassischen Epoche, das 17./18. Jahrhundert, rekonstruierte. Es läßt sich daher in Skreiners Texten ein Denken erkennen, das in die Vormoderne reicht.

9 Gemeint ist das Formdenken, wie es im 19. Jahrhundert über Johann Friedrich Herbart bis zu Robert Zimmermann reicht. Eine abstraktere Variante, die den Formalismus moderner Prägung anspricht, ist bei Eduard Hanslick zu finden. Erst später wird eine formale Kombinierbarkeit von stilistischen und inhaltlichen Elementen denkbar, welche die Ausdrucksfähigkeit von Individualität wahren soll.

10 Wilfried Skreiner, (o. T.), in: *neue malerei in österreich II*, Ausst.-Kat. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1981, n. p. Hier wird die zentrale Rolle Max Weilers und das Steirische mit Ausnahme von Anzinger und Damisch hervorgehoben. Mit Ausnahme Danners wird die zweite Gruppe der Maler vorweggenommen. Skreiner sollte die zwei Gruppierungen im Katalog zu den XXI. Internationalen Malerwochen 1986 bestätigen.

11 Vgl. Peter Baum, *Neue Malerei als neues Weltgefühl. Anmerkungen zu einer Ausstellung und ihren künstlerischen Vorbedingungen*, in: *Neue Malerei in Österreich*, Ausst.-Kat. Neue Galerie der Stadt Linz und Macz, Linz 1983, S. 5–12.

12 Woher sind wir wieso gekommen, Ausst.-Kat. Im Klapperhof 33, Köln 1983. Siehe auch die Besprechung: Horst Christoph, *Öl, pur*, in: *Profil*, 23. 1. 1984, S. 56 f.

13 *Hacken im Eis*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern / Museum des 20. Jahrhunderts Wien, 1986. Auf das perlfide wie therapeutische, von Ecke Bonk entworfene Cover des Katalogs von *Hacken im Eis* kann hier nicht eingegangen werden.

14 Ulrich Loock, *Malerei-Körper und die Ausböhlung des Bildes*, in: *Hacken ...*, a.a.O., S. 7–12.

15 Wolfgang Drechsler, „Wenn fünf Ähnliches tun, ist das noch nicht dasselbe.“ In: *Hacken*, Wolfgang, a.a.O., 1984, S. 13–16 hat versucht, den mit der neuen Subjektivität einhergehenden Rückzug auf die kleinen Dinge des privaten Lebens unter der Perspektive des Realen zu fassen: Wolfgang Drechsler, *Die Welt als Reales*, in: Kristian Sotriffer (Hg.), *Der Kunst ihre Freiheit. Wege der österreichischen Moderne von 1880 bis zur Gegenwart*, Wien: Edition Tusch 1984, S. 11–39. In: *Einfach gute Malerei*, hg. v. Dieter Ronte, Ausst.-Kat. Museum moderner Kunst, Wien 1983 sieht Drechsler formale und optikale Bezugspunkte auf Matisse, wogegen der andere Pol, die Ideebezogenheit Duchamps, gemäß Drechsler in Österreich keine Rolle spielt.

16 Denys Zacharopoulos, *Von dem Garten in die Welt*, in: *Hacken ...*, a.a.O., S. 21–25.

17 Peter Weibel, (o. T.) in: *Visitors I. Siegfried Anzinger. Erwin Bohatsch. Herbert Brandl. Josef Kern. Alfred Klinkan. Alois Mosbacher. Hubert Schmalix. Erwin Wurm*, hg. v. Steirischer Herbst, Ausst.-Kat. Municipal Art Gallery, Los Angeles/Graz 1985, n. p. Es handelt sich um die Übersetzung einer Rede Weibels zu Brandl in der Galerie Pakesch im Oktober 1982.

16 Peter Weibel, *Anmerkungen zu einer fundamentalistischen Malerei*, in: *Hacken im Eis*, a.a.O., S. 17–19. Vgl. Peter Gorsens Verweis in vorliegendem Band auf Peter Weibels Sicht des Wiener Aktionismus von Paul Valéry und Maurice Merleau-Ponty, die sich auf Cézanne beziehen. Daß Weibel den von Körperaktionen rückprojizierenden Begriff einer totalen Malerei

in einen die gegenständliche Repräsentation einschließenden Begriff von Malerei einführen müßte, wird aber gerade von der Rede der Malerei als Signifikat verunmöglicht.

19 Offensichtlich von Tendenzen der Appropriation in der New Yorker Gegenwartskunst der mitt-achtziger Jahre angeregt, entwirft Weibel den Begriff einer Logo-Kunst, der so kritisch gegen eine Malerei im Unmittelbarkeitspathos gerichtet ist, wie er sich schon 1981 gegenüber der Neuen Malerei geäußert hatte. Im Ausst.-Kat. Erweiterte Fotografie. 5. Grafikbiennale der Wiener Secession, Wien 1981, S. 14 schreibt Peter Weibel: „In einer Zeit, wo die Malerei mit der sozialen Benediktion eines Fieberkranken ihre Geschichte wiederbelebt, ist es von einem besonderen Vergnügen des Widerstands und von besonderer Relevanz, ein Medium zu forcieren (Fotografie), das sich mit Wirklichkeit beschäftigt.“ zit. nach Robert Fleck, *Avantgarde in Wien. Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan 1954–1982. Kunst und Kunstbetrieb in Österreich, Bd. 1: Die Chronik*, Wien: Galerie nächst St. Stephan/Löcker 1982, S. 635. Zu Klaus Honnefs Ausstellung *Zwischenbilanz – Neue deutsche Malerei* und dem Symposium „Neue Malerei – Deutschland, Schweiz, Österreich“ vgl. Robert Fleck, *Zwischenbilanz. Ein Bericht von einem Symposium in Innsbruck*, in: *Parnass*, 1985, Nr. 3: „Die eigentliche Leistung dieser Malerei scheint in einer spezifischen Zeichenerfindung zu bestehen, in der Erstellung von Bild- und Erzählformen, ... die uns gegenwärtig in Gestalt der Videoclips und Computerspiele entgegentreten.“ Hier auch die Einsicht in den Einsatz der Malerei als Medium analog zu Performance und Video. – Schon aus historischer Distanz hat Fleck eine eindrucksvolle, komplexe Beschreibung der Neuen Malerei Österreichs gegeben. Der Auftritt der Graffiti-Maler und ihre über Peter Kogler, Martin Walde und Ernst Trawöger vermittelten piktogramatischen Impulse an Rockenschau und andere, „zu einem großflächigen, klarer gefügten Monumentalismus überzugehen“, brächten eine notwendige Modifikation mit sich. (Sie wurde in meiner Orientierung an Skreiner und den theoretischen Komplementierungsversuchen der zweiten Gruppe nicht vorgenommen.) Robert Fleck, *Der Weg der neuen Malerei*, in: *Malermacht – Expression und Pathos in der neuen österreichischen Malerei*, Konzept: Christa Häusler, Ausst.-Kat. Künstlerhaus Palais Thurn & Taxis, Bregenz 1980, n. p.

20 Zwar hatte das Problem der Neuen Skulptur schon die Ausstellung nächst St. Stephan anvisiert, doch erst mit der Diskussion in *Kunstforum International* 1984 war die Problemstellung so weit gesättigt, daß sich Lösungen auskristallisieren konnten.

21 So Helmut Draxler, *Ein junges Wien?*, in: *Kunstforum International*, Bd. 89, Mai/Juni 1987, (*Insel Austria. Österreichische Kunst heute*, hg. v. Markus Brüderlin, S. 71–317) S. 83–88, hier S. 87.

22 Priessnitz hatte schon für den Beikatalog der Großausstellung *Westkunst*, Museum der Stadt Köln 1981, geschrieben und für die Ausstellung der Engelhorn Stiftung zur Förderung bildender Kunst, München 1985.

23 Eine Aufstellung dieser Textarbeiten gibt teilweise der Katalog (mit Bibliographie) Franz West, *Ansicht*, Wiener Secession 1987. In Georg Schöllhammer / Franz West, *Redundanz*, in: *West, Zobernig*, hg. v. Matthias Buck / Christian Nagel, Galerie Christoph Dürer, München 1986, heißt es aufschlußreich S. 6: „so ist dieser Plakattext zusammen mit dem Triptychon (Redundanz) ein Beispiel für die Tangentialisierung sprachloser Formen der Empfindung und des Durstes nach Verstehen; womit sich dieses Manko am Weltverständnis aufschließt.“ Und Skreiner sagt unverblümt: „Die Aufwertung Wiens, vom Wiener Künstler auch als Vorwand akzeptiert, läßt folgende Exponate entstehen – wie zum Beispiel Äußerungen von Wittgenstein und Freud, die Franz West als Entwürfe nimmt.“ Wilfried Skreiner, *Die verweisende Antwort. Zu neuen Arbeiten des Franz West*, in: Franz West, *Legitime Skulptur*, Ausst.-Kat. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1986, n. p.

24 Peter Mahr, *Passungen. Zur Ausstellung von Franz West in der Secession*, in: *Falter. Wochenzeitschrift für Kultur und Politik*, Nr. 45/1987, S. 11. Von den Paßstücken her sind Wests Objekte zu Recht bis in die späteren 80er Jahre verstanden worden: als Spielzeug von Patrick Frey,

Dinge machen, in: Rosemarie Schwarzwälder (Hg.), *Neue Skulptur*, Ausst.-Kat. Galerie nächst St. Stephan 1982, S. 6 f; als Synonyme für Skulptur von Wilfried Kreiner, *Neue Formen der Skulptur in Österreich. Die künstlerische Situation der 80er Jahre*, in: *trigon* '85, *Synonyme für Skulptur*, Ausst.-Kat. Neue Galerie am Joanneum / Künstlerhaus Graz 1985, S. 63–69; als kulturelles Erlebnisobjekt von Annelie Pohlen, Otto Zitko / Franz West, in: *Kunstforum International*, Bd. 85, S. 300–302; als Fetische verinnerlichter Kultur- und Neurosenlehre von Helmut Draxler, *Franz West, Plastiker der Psyche*, in: *Kunst und Kirche*, Jänner 1987, S. 60–62; als Raumcodierungen von Ferdinand Schmatz, (o. T.) in: *Franz West, Ansicht*, Ausst.-Kat. Wiener Secession 1987, S. 22–30; und als ideoplastische Kunst durch Prothesen von Peter Gorsen, *Die plastische Moderne beerbt. Der Bildhauer Franz West in der Secession*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16. 11. 1987, S. 29.

25 Es fehlt hier der Platz zu untersuchen, inwiefern die objektale Leere im Zuge der Dematerialisierung in der Kunst der 60er Jahre von Harald Szeemann genial aufgespürt und mit dem Medium Ausstellung besetzt wurde. Vieles an *Junggesellenmaschinen* 1977 bis *Egon Schiele* 1988 in Wien, an der *Medien-documenta* '72 über die *aperto* '80 bis zu *Einleuchten* könnte so auch Michael Frieds Verdikt über Theatralität als Kunst nach dem Zusammenbruch der traditionellen Medien Malerei und Skulptur bestätigen. Szeemann hat den freien Ausstellungskurator erfunden: er versorgt zuweilen die Museumsmaschine auch dort, wo Museen erst gebaut werden sollen. Für den Unterhaltungswert haben Kunstwerke eine bestimmte externe Funktion – erst über die Medialisierung als Moment der Ausstellung sind sie erfahrbar, etwa wenn der Ausstellungsmacher ein traditionelles Medium in einem seiner Genres simuliert. So kritisiert Rémy Zaugg nicht ganz zu Unrecht an Szeemanns Vorläufer zu *De sculptura* im Wiener Messepalast 1986, *Spuren, Skulpturen und Montamente ihrer präzisen Reise* im Kunsthaus Zürich (Nov. 1985 bis Feb. 1986), daß die Selbständigkeit der Werke nicht respektiert sei: „Das sofort sichtbare, aggressive, gelbe Objekt von Franz West ... ist der Auftakt zu einer ästhetischen Klaviatur, die es dann mit Laib und Byars rasch in ihren Verstecken für den zu entdecken gibt, der das traditionelle Schema wahrnimmt. Wird der Tradition Gewalt angetan, oder wird die Gegenwarts-kunst vergewaltigt? – Wie auch immer, der Ausstellungsmacher gibt sich als traditioneller, biederer Landschaftsmaler zu erkennen.“ Rémy Zaugg, *Reisen zurück und nach vorn. Interview von Siegmund Gasser*, in: *Parkett* 8, 1986, S. 122–129, hier S. 124.

26 Gemeint ist der konzeptualistische *Augensex*, der mit Plakaten anderer Künstler 1985 von den Wiener Festwochen und der gemeindeeigenen Plakatierugsfirma Gewista im öffentlichen Raum affiziert wurde. Die als Plakat formulierte Theorie verweist sowohl auf einen möglichen Selbstbezug des Plakats als Werbeträger wie auch auf die libidotriefende Malerei. Dabei verpflanzt der pixelgerastete Schriftzug die Buchstaben ins Reich der Geometrie. „Augensex“ ist Ironie auf das Programm jener Künstler, die sich mit der Bild-Erstellung für die flache Werbewelt ebenso wie für die Interessenten mehr oder weniger körperhaft auftragener Malerei beschäftigen, etwa die Maler der zweiten Gruppe wie Brandl, Damisch, Zitko. Die Affinität zur Pop Art hat zum Beispiel erkannt Jan Tabor, *Die schmutzige Erotik von Kreis und Punkt*, in: *Kurier*, 7.7.1986. Bekanntlich wurde *Augensex* bereits von Richard Hamilton 1956 in seiner Pop-Ikone *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* ins Werk gesetzt (die Malerei?). Der Verzicht auf das zweidimensionale Image des Sex-Objekts verhindert jedoch nicht die Gestaltung der Partial-Objekte Auge, Lippen und (Ideen-)Stern als Teile einer Selbst-Konzeptualisierung, etwa als Werbekampagne für die Ausstellung Galerie Vera Munro 1984 in: *Kunstforum International* Bd. 73/74 Juni–Aug., S. 345, und Bd. 75 Sept./Okt., S. 209. Siehe auch Christoph Schenker, Gerwald Rockenschaub, Susanna Kulli, St. Gallen, in: *Flash Art* 124, Oct./Nov. 1985, S. 62. Er weist „Augensex“ als konzeptiven Titel der Ausstellung im Zusammenhang der quadratischen Gold-Ikone aus. Für Brüderlin scheint es rückblickend besser, daß er *Augensex* nur als werbewirksamen Eyecatcher verstand – eine Verbindung mit Neuer Geometrie hätte letztere möglicherweise verschlungen; siehe: Markus

Brüderlin, *Augensex, oder die Sinnlichkeit der Zeichen*, in: Federle Armleder Mullican Rockenschaub, *Geometria Nova*, Ausst.-Kat. Kunstverein München 1986, S. 57–59. Vgl. auch die Lektüre von Rainer Fuchs in vorliegendem Buch.

27 Wolfgang Drechsler, *Sieben auf einen Streich*, in: *Woher sind wir wieso gekommen*, a.a.O. Der Text von Robert Flecks Presseausendung für die Ausstellung 1984 nächst St. Stephan wurde leider nie veröffentlicht (auch nicht in Ulli Mosers Zusammenstellung, die (zudem beträchtliche bibliographische Lücken enthält: Wiener Secession (Hg.), *Gerwald Rockenschaub. Kunst Kontext Kritik*, Wien: Wiener Secession 1994), Peter Weiermair, *Arte Austriaca 1960–1984*, in: ders. (Hg.), *Arte Austriaca 1960–1984*, Ausst.-Kat. Galleria Comunale d'arte moderna Bologna 1984, S. 9–54; hier S. 54, Ecke Bonk, Gerwald Rockenschaub, *Spiel-Regel-Spiel*, in: *Wolkenkratzer Art Journal*, April/Mai 1985, S. 50. Ecke Bonk hat seinerseits durch seine graphischen Arbeiten insbesondere für die Wiener Stadtzeitung *Falter* seit 1980 maßgeblichen Einfluß auf Rockenschaub ausgeübt.

28 Ich unterscheide innovatorische von konservatorischer Kritik aus mehreren Gründen. Erstens sollen gegen innovative Formen der Kritik (Poesie, Philosophie, Presstext) die neuen Inhalte festgehalten werden, die in einer mit der Kunstproduktion simultanen intellektuellen Bewegung zu einer publikumsmächtigen Identifikation des Neuen findet. Zweitens soll gegen die konservative, leerlaufende Tageskritik in langweiligen Reflexen die wichtige Arbeit der kritischen Unterscheidung des „Konservators“ abgegrenzt werden, der gegen den bloßen Innovationsanspruch zu argumentieren und anerkannte Kunst vor zweiklassiger auch hinsichtlich des Archivs zu bewahren in der Lage ist. Die zwei Typen sind in bedeutender Kunstkritik vereinigt: der Geschmack, der sich in der konservatorischen Arbeit bildet, ist oft implizite Grundlage für die Fähigkeit, Innovation zu identifizieren und dieser zur sozialen und ökonomischen Durchsetzung zu verhelfen.

29 Dazu gehören ironische Selbstdarstellungen mit Bildern, etwa die Installation mit *o. T.* 1983 über dem Bürokasten mit Kopierer, Kopierpapier, Ordner und Rechenmaschine (*Arte Austriaca*, S. 56) oder Rockenschaub *NEU* (*Arte Austriaca*, S. 215 bzw. *Woher sind wir wieso ...*, n. p.).

30 Markus Brüderlin, *Mein Name ist Rockenschaub, ich bin Maler*, in: *Falter*, 1984, Nr. 10, S. 24; wieder in: Wiener Secession (Hg.), *Gerwald Rockenschaub. Kunst Kontext Kritik*, Wien: Wiener Secession 1994.

31 Markus Brüderlin, *Jugend Geometry*, in: *Flash Art*, Nr. 125, Dec. 1985/Jan. 1986, S. 32–35.

32 Markus Brüderlin, *Postmoderne Seele und Geometrie. Perspektive eines neuen Kunstphänomens*, in: *Kunstforum International*, Bd. 85, Nov./Dec. 1986, S. 80–143.

33 Den intimen, „familiären“ Gruppenzusammenhang für die Entstehung neuer Kunstwelten für notwendig hält Arthur Danto, *Beyond the Brillo Box*, New York: Farrar, Straus & Giroux 1992. Die erste Fassung von 1964 – *The Artworld* – orientierte sich dagegen mehr an der ontologischen Erschließung neuer Welten. Vgl. Arthur C. Danto, *Die Kunstwelt*, übers. u. hg. v. Peter Mahr, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 1994, Nr. 5.

34 Vgl. Markus Brüderlin, *Gerwald Rockenschaub*, in: *In Situ. Junge Kunst aus Wien, CI1 und BRD*, Ausst.-Kat. (Red.: Markus Brüderlin) Wiener Secession 1988, S. 15 f. Für die Behauptung mitteleuropäischer Kunst wird hier der sogenannte amerikanische Nomadismus heruntergespielt, vielleicht gerade weil im Hang zum Ornamentalen und zur Inszenierung die appropriation spürbar wird. Sie wurde von (dem von Brüderlin nirgendwo behandelten) Peter Weibel gesehen in der Ersetzung der historisch reinen, malerischen Formen durch den inneren psychologischen Gegenstand, schließlich durch die Aufhebung jeglicher Referenz, die zur Logo-Kultur abstrakter Malerei führt; Peter Weibel, *Über eine bisher wenig benützte Erweiterung des abstrakten Standpunktes*, in: *Geometrie Abstraktion Ornament. 3 Beispiele. Sonja List, Österreich; Paul Marie, Schweiz; Philip Taaffe, USA*, Ausst.-Kat. Galerie nächst St. Stephan 1985, n. p.

.35 Markus Brüderlin, *Postmoderne Seele* ... , a.a.O., S. 114, 107.

36 Es geht um einen inszenierten „geschichtlichen Empfindungsraum“ a.a.O., S. 118, der von Merz „Sehnsucht nach klassischer Schönheit“ a.a.O., S. 121 angepeilt werde. Vgl. jedoch Merz spätere Bemerkungen zum Erhabenen im Gespräch mit Sara Rogenhofer und Florian Rötzer. Gerhard Merz, *An einer Ästhetik der Macht bin ich nicht interessiert*, in: *Kunstforum International*, Bd. 92, Dez. '87/Jan. '88, S. 176–187.

37 Jean-François Lyotard, *Das Erhabene und die Avantgarde*, in: *Kunstforum International*, Bd. 75, Sep./Okt.1984, S. 121–128; ders., *La condition postmoderne*, 1979, dt.: *Das postmoderne Wissen*. Ein Bericht, übers. v. Marianne Kubaczek, Wolfgang Pircher, Otto Pfersmann und Jean Pierre Dubost, = *Theatrum Machinarum 1* (1982), Nr. 3/4 (Bonk wendet in seinem Text, Anm. 25, als einziger diese Bestimmung der Postmoderne auf Rockenschaub an); ders., *Essays zu einer affirmativen Ästhetik* (1973), Berlin: Merve 1982.

38 *Postmoderne Seele*, a.a.O., S. 90. Die ebenso unausgewiesene wie bloß metaphorisch bleibende Bezugnahme auf Lacans (von Husserl geborgte) wechselseitige Bewohnbarkeit – hier von Seele und Sprache – wäre in ihrer Kohärenz mit Lyotards Fortführung der Psychoanalyse erst zu zeigen. Im weiteren polemisiert Brüderlin gegen poststrukturalistische Ästhetik, obwohl er selbst sich poststrukturalistischer Ideen bedient. So will er etwa im Zuge der Dematerialisierung in der Kunst die Sinnkonstruktion aus den Bedingungen der Leere ziehen.

39 *Flash Art* hieß die einflussreichste Kunstzeitschrift der 80er Jahre; ihr Name ist Signum einer Epoche. Was für Bilder, gilt auch für Zeilen, nämlich daß sie „wie einzelne Einheiten behandelt werden können, wenn nur jedes Signal für sich genommen stark genug ist.“ Michael Hopp, *Der große Falke. Annäherung an ein Phänomen*, in: *Wiener*, April 1984, S. 51–54, hier S. 52.

40 In *Flash Art*'s „*Two Italians in New York*“ (die Chefredakteure Helena Kontova und Giancarlo Politi im Dialog) in Nr. 125, Dec. 1985/Jan. 1986, S. 38–40 sagt Kontova auf Seite 39 sachlich in wenigen anerkennenden Zeilen (nebst Skepsis gegenüber den anderen Wienern seitens Politi) über Rockenschauhs Arbeit, daß sie im Unterschied zu den Amerikanern mehr in den Raum der Ausstellung hinein konzipiert sei. Es handelt sich um eine der vielen Unterscheidungen, von denen schwer auszumachen ist, wie sie ohne das Medium des Marktes und seiner Informationskanäle vorgenommen werden sollte.

41 Vgl. Peter Mahr, *Hundertzehn Prozent. Gerwald Rockenschauhs „Introspective“ in der Galerie nächst St. Stephan*, in: *Falter*, Nr. 16, 21.–27.4.1989, S. 13.

42 *Postmoderne Seele*, a.a.O., S. 137. Peter Halley nimmt eine ideologiekritische Analyse der sozialen Rolle der Geometrie in Angriff, wie sie Foucault in *Überwachen und Strafen* (1975; dt. 1976) erkennt. Seine Malerei beschreibt Halley mit Baudrillard so: "The simulacrum is a place 'where the real is confused with the model', it is a 'total universe of the norm', a 'digital space', a 'luminous field of the code.'. In my work, space is considered just such a digital field in which are situated 'cells' with simulated stucco texture from which flow irradiated 'conduits'. This space is akin to the simulated space of the videogame, of the microchip, and of the office tower – a space that is not a specific reality but rather a model of the 'cellular space' on which cyberneticized social exchange 'is based, which irradiates the social body with its operational circuits.'" Peter Halley, *The Crisis in Geometry*, in: *Artis Magazine* vol. 58, June/Summer 1984; wieder in: Peter Halley, *Collected Essays 1981–1987*, Zürich: Bruno Bischofberger Gallery 1988, S. 74–105. Der locus classicus von Jean Baudrillard ist: *Der symbolische Tausch und der Tod* (1976), München: Matthes & Seitz 1982. – Während die theoretische Bedeutung Foucaults, Lyotards und Baudrillards für die internationale Kunst der behandelten Zeitspanne unbestritten ist, scheint Derridas *Die Wahrheit der Malerei* (1978, dt. 1993) keine Wirkung gezeigt zu haben. Siehe meine Besprechung *Aus dem Rahmen gefallen. Philosophische Spurensicherung*, in: *Parnass*, 1993, Nr. 3, S. 104 f.

43 *Postmoderne Seele* ... , a.a.O., S. 141.

44 Donald Kuspit, *New Geo and Neo Geo*, in: *Artscribe International*, no. 59, Sep./Oct.

1986, S. 23–25; wieder in: Wiener Secession (Hg.), *Gerwald Rockenschau ...*, a.a.O. Dort heißt es zur Unterstützung der rekonstruktiven geometrischen Abstraktion abschließend: "Simulated geometrical abstraction gives smart new form to the stale old refrain: there's nothing new under the sun. But to demonstrate that the intelligibility of geometry continues to have the power to disclose and give form to obscure spiritual truths that seem unintelligible in themselves, but remain central to existence, has happily become a new problem for art – indicating fresh belief in its power of disclosure." (S. 25) Wir weisen übrigens Kusplits überhebliche Rede von Neo Geos "local semiotician" (S. 24) aufs entschiedenste zurück. Die Kritik wäre konkret zu führen, etwa an Bröderlins semiotischem Versuch in: *Augensex ...*, a.a.O. – Kusplits Artikel ist rechtzeitig vor *Postmoderne Seele* erschienen, wird aber von Bröderlin nicht rezipiert.

45 Vgl. Wilfried Skreiner, *Die neue Malerei fließt aus*, in: *Kunst und Kirche*, 1988, Nr. 1, S. 43–48. In diesem Moment zeigt das zweite Standbein Film der Lassnig-Meisterklasse seine Festigkeit: 1989 erlebt *Der Einzug des Rokoko ins Inselfeld der Huzzis* seine Premiere (Matuschka, Karner, Poschauko).

46 Die Ränder Wiens brechen also auf. Daß es dazu eines Kampfes bedurfte, hat Peter Zawrel kunstopolitisch wie -theoretisch vielfach unter Beweis gestellt: Peter Zawrel, Regionalismus und Internationalismus. Kunst aus Niederösterreich – Im Zusammenhang, in: *Aus dem Zusammenhang*, 40 Arbeiten aktueller Kunst aus dem erweiterten Umfeld Niederösterreich, Wien: NÖ Landesmuseum 1989, S. 15–21. Zu St. Pölten siehe Georg Schöllhammer / Dietmar Steiner, *Geburt einer Hauptstadt*, Wien: Edition Buch' 1988.

47 Dazu zählt auch Peter Weiermair, *Arte austriaca ...*, a.a.O. (Anm. 27), S. 50. Alles, was er schreibt, ist, daß die Bürokratisierung nach 1968 nur mehr einen Protest der Subkultur gegen die cultura elevata erlaube, einen Protest, der sich hauptsächlich in der Musik ausdrückte – egal, ob dies im Lebensstil enthalten ist oder direkt in musikalischen Auftritten Ausdruck findet.

48 Erinnert sei auch an den Krieg zweier Mafia-Familien in Palermo, im Zuge dessen 1981 neben dem Boss Inzerillo ein gewisser „Falco“ Bontade und weitere 153 Menschen ermordet wurden.

49 Falco in einem Gespräch mit dem Autor am 28. 3. 1995.

50 Robbins's Porträts waren damals in Wien zum Beispiel im austroamerikanischen *Image in Singular*, Galerie Amer 1987, zu sehen.

51 Sammlung Rudi Molacek, Ausst.-Kat. Neue Galerie Graz 1990.

52 So der Titel einer Skulpturengruppe von Robert Adrian X.

53 Darauf weist der Falter Verlag von seinem *Handbuch Kunst Wien 1981*, hg. v. Büro Wi-en, Wien: Falter Wiener Programmzeitschrift 1981 bis zu *Kunstszene Wien 95/96*, Wien: Falter Verlagsgesellschaft m. b. H. 1995, unermüdlich hin.

54 Siehe Anm. 19.

55 Die Kunst reagierte jeweils auf die breite kommerzielle Einführung digitaler Innovationen, so etwa auf den farbigen Bildschirm Ende der 70er Jahre, auf das Scannen und Montieren von Photos Mitte der 80er Jahre, auf die Durchsetzung internationaler Netzwerke Ende der 80er Jahre in der sogenannten interaktiven Kunst.

56 Baudrillard, *Amerika*, München: Matthes & Seitz 1987, S. 55.