

Romana Schuler

## POSTISMUS ODER FREI SCHWEBENDER EIGENSINN

Alex Amann, Helga Druml, Cornelius Kolig

Expressive Malerei, österreichische Moderne, Farbe, Selbstdarstellung, Familie, magischer Ort, Tod, Erotik, Leidenschaft, Jünglingsakt, Homosexualität und Menschenbild sowie gewaltsame Zerstörung und Zusammenbrüche – all diese Begriffe sind assoziierbar, wenn wir auf den *Nötscher Kreis* zu sprechen kommen. Die künstlerische Freiheit in Bezug auf die Wahl der Bildinhalte und den sehr emanzipierten modernen Lebensstil, der Kolig und seine Freunde gefolgt sind, rief Unbehagen bei den Einheimischen hervor. Inzwischen sind die vormals ungeliebten Künstler jedoch mit einem Ausstellungshaus in Nötsch institutionalisiert worden.

Unter dem Titel »Revision oder Abschied von der Jugend« zeigt nun das Nötscher Museum erstmals zeitgenössische Kunstproduktionen mit Gemälden, Zeichnungen, Fotografien und Installationen der Künstler Alex Amann, Helga Druml und Cornelius Kolig, die neben Werke der beiden Nötscher-Kreis-Mitglieder Anton Kolig und Franz Wiegele gestellt werden. Im Zuge der Überlegungen zur Ausstellungskonzeption entwickelte sich die Frage, ob hier nicht kunsttheoretische Prämissen vorhanden seien, die es ermöglichen, von einem Post-Nötscher-Kreis zu sprechen – der sich allerdings bis dato nicht wirklich formiert hat. Es heißt, die zeitgenössische Kunst folge keinem obligatorischen Kanon mehr. Sie kenne auch keine diachrone Ordnung.<sup>1</sup> Damit treten neue Phänomene in der Kunst hervor und die haben scheinbar keine Beziehung zu Vorangegangenen. Es sieht beinahe so aus, als würde sich die Revision ohne eine Erläuterung legitimieren. Dieses neue Muster für die Kunstproduktion stimmt so aber nicht. Fredric Jameson<sup>2</sup> konstatiert in seinen Schriften über die Postmoderne die Vorliebe der zeitgenössischen Kunst, als ein Mosaik verschiedenster Bestandteile – anstelle des Neuen – in Erscheinung zu treten.

Die Überlegung, wie ein postmodernes Mosaik in der speziellen Konstellation, die sich vielleicht in Nötsch statuiert hat, zusammengesetzt sein könnte, floss logischerweise in die Ausstellungskonzeption mit ein. Unter dem weiten Horizont der Debatte zur menschlichen Existenz, die auch im *Nötscher Kreis* eindrücklich ihre Reverenzen erbracht hatte, lassen sich vier korrelierende Abschnitte – wie Gesellschaft als kultureller Speicher, Tod und Geburt, Abschied von der Jugend sowie Geschlecht oder Kopf – erstellen.

### Gesellschaft als kultureller Speicher

Ein Prinzip der Kunst ist es, sich immer als »neu« auszugeben, sich immer neu zu erfinden, um wenig später in der Regel als »alt« definiert und als gespeichertes Artefakt archiviert zu werden. Damit wird Kunst selbst zu einem kulturellen Speicher mit Multivalenz für das Individuum und für die Gesellschaft. Der



Helga Druml, *Kirchtag*, 1994

kulturelle Speicher (Gedächtnis) wird ausschließlich durch die vom Menschen erzeugten Artefakte konstituiert und in der urbanen Gesellschaft medialisiert weitergetragen. Traditionen unterstützen und vermitteln eine kollektive Identitätszugehörigkeit. Auf lange Sicht aber wird das kulturelle Erinnern mit gegenwärtigen Konzeptionen gemischt, und es kommt zu einem Auseinanderbrechen von alten Konventionen, was schließlich zu einem kulturellen Wandel führt. Von einem Paradigmenwechsel könnten wir sprechen, wären die gesellschaftlichen Änderungen bereits in eine sehr progressive Phase eingetreten. Die Forschungen zur Evolution lehren uns aber, dass sich ein sozialer Wandel nicht linear vollzieht, sondern in der Regel ein komplizierter, längerer Prozess abläuft, bis es zu einer relevanten Änderung kommt.<sup>3</sup> Um das Ergebnis und die Dauer dieses Prozesses zu manipulieren, versuchen so genannte Pressure-Groups mit Unterstützung der Medien derartige Wandlungen und Phänomene zu kontrollieren oder auch zu beschleunigen. Dies könnte teilweise zu einem Verlust und zur Reduktion der sonst evolutionären Komplexität führen, die sich auch massiv in soziokulturellen Bereichen bemerkbar machen können. Es ist und bleibt eine Aufgabe und Herausforderung der Kunst, die Phänomene eines soziokulturellen Wandels publik zu machen und gegebenenfalls neue Richtungsvorschläge vorzubringen. Eine ideale Vorstellung wäre, wenn der Künstler oder die Künstlerin sich als Vertreter oder Vertreterin einer autonomen Open-Pressure-Group an kommunalen Diskussionen beteiligte und methodisch im Sinne des »taktischen Handelns«,<sup>4</sup> wie es Michel de Certeau in »Kunst des Handelns« beschreibt, vorgeht. Nach Certeau gibt es zwei Möglichkeiten für Handlungen: das »strategische Handeln«, bei dem immer von einem fixen hermetischen Standpunkt aus agiert wird, und das »taktische Handeln«, das sich aus einer sehr freien und flexiblen Umgebung herauschält und auch der Idee und dem Handlungsspielraum von einer »freien« Kunst am nächsten kommt.

Ein kultureller Speicher der Individuen oder einer Gesellschaftsgruppe bietet ein vielfältiges, nahezu unermessliches Aktionsfeld für künstlerische Reflexionen und Kommentare an. Beispielsweise paraphrasieren die Arbeiten von Kolig und Druml das kulturelle Umfeld ihrer Region. In Drumls »Kirchtag« fehlt die linke Hand des Tänzers, und der im Gras liegende Halbstarke streckt dem Betrachter provokant seine Zunge entgegen. Koligs Landschaftsbilder wie »Meine Quelle« erinnern eher an einen Verkaufskatalog als an naturbelassene Gegenden. Die alten Werte und Symboliken sind längst löchrig oder ambivalent geworden. Die Idylle »hat ihr Versprechen noch nie eingehalten«, so kommentiert es die Malerin Helga Druml. Die Bilder von Alex Amann repräsentieren indes eine völlig andere Welt – die fern von jeder regionalen Szenerie angesiedelt ist. Begriffe wie Erhabenheit, Kälte, kontrollierte Emotionen sowie Distanz assoziiert der Betrachter. Die Sujets weisen eine große Affinität zu den französischen Malern Manet, Chardin und Courbet auf. Deren Werke dienen Alex Amann als motivische Vorlagen, die er dann puzzleartig mit Eigenem vermischt, wodurch er zu seiner Bildsprache gelangt. Die Distanz zur Gegenwart wird damit in seinen Arbeiten scheinbar noch zusätzlich verstärkt. Die Vergänglichkeit wird negiert, neben dem Neuen blickt das Alte aus dem Bild.



Cornelius Kolig, *Meine Quelle*



Alex Amann, *Ohne Titel*, 20

## Abschied von der Jugend



Cornelius Kolig, *Über die Liebe*, 1989



Helga Druml, *Christy*, 2002

Eine bedeutende Rolle in Zusammenhang mit dieser Ausstellung nimmt der historische Ort Nötsch als ehemaliges idyllisches »Malerdorf« ein, in dem in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts österreichische Avantgarde gewirkt hat. Der Titel eines Hauptwerkes von Franz Wiegele, »Abschied von der Jugend«, bindet an die zentrale Frage der Revision an, die sich heute, lange nach dem Tod der Maler des *Nötscher Kreises*, in der neuen Künstlergeneration herausgebildet hat. Erst durch die Recherche und bei der Zusammenstellung der Werke werden Affinitäten zum und Entfremdung vom *Nötscher Kreis* ersichtlich. Themen der Kunst wie Mensch, Natur oder Sexualität und Erotik sowie Tod und Geburt sind ebenfalls in der heutigen Künstlergeneration registrierbar, auch wenn diese bei ihren Ausführungen andere künstlerische Kriterien zugrunde legen.

Das Thema »Abschied von der Jugend« versteht sich als Sinnbild für Melancholie, Vergänglichkeit und Zeit bezüglich aller lebenden Materien, das auch heute in unserem posthumanen Zeitalter Relevanz hat. Im Hintergrund des Bildes ist ein junges, liebendes Paar erkennbar. Sie, mit entblößter Brust und leicht nach rückwärts gelehnt, wird von ihrem Geliebten aufgefangen. Vor den jungen Liebenden steht ein in Rot gekleidetes Mädchen, das nach rechts schaut und in ihren Armen einen üppigen Blumenstrauß aus Nelken trägt. Es wirkt, als würde sie einem Betrachter, der außerhalb des Bildraumes steht, erfreut ihre Blumen überreichen. Wiegele malte rund 10 Jahre lang immer wieder an diesem Bild. Die Endlichkeit wird hier zu einem zentralen Thema des Künstlers. Die Blumen und die Jugend als Symbol der Verherrlichung von Schönheit und Romantik einer neuen Liebe – aber im Bildtitel klingt bereits eine pessimistische Stimmung durch, nämlich der unaufhaltsame Abschied.

Die Arbeiten von Druml und Kolig zeigen eine Akzeptanz des klassischen Menschenbildes. Die Präsenz des Körpers wird in den Bildraum aufgenommen. Die Debatten über das Posthumane, die letztlich zum Verschwinden des Körpers führen, um dem Körper Virtualität zu verleihen oder ihn zumindest als organloses, fraktales Subjekt zu zeigen, erkennen wir einzig bei den surrealen Figurendarstellungen Amanns wieder. Ansonsten wird dieser Diskurs bei den drei Nötscher Künstlern kaum berührt. Die Arbeiten kommentieren in Wirklichkeit eine konträre Richtung, eine sehr körperlich orientierte Richtung, die sich aber gerade in der heutigen Anthropologie wieder zur Kernfrage erhoben hat. Die biologische Vergänglichkeit wird bewusst in den Vordergrund gerückt. In der Installation »Über die Liebe« von Cornelius Kolig schmilzt auf einem Tisch langsam ein großer roter Eiswürfel mit Blumen. Schließlich sind die Blumen zwar vom Eis befreit, werden aber kurz darauf welk. Stilleben in der Malerei, wie jene von Alex Amann, durchdringen diese Momente der Endlichkeit am deutlichsten. Blumen oder andere biologische Substanzen können dem Maler nur für kurze Dauer »Modell« stehen, da bald ihre Zersetzung und Fäulnis anfängt und eine biologische Transformation eingeleitet wird. Nicht nur Stilleben sind Modelle für Studien der Vergänglichkeit, auch das Bild der Menschen wird immer wieder als Beispiel ausgewählt. Vor allem Druml und Kolig setzten in ihren Bildern eine prekäre Verknotung der »Selbstkonstruktion« der Dargestellten ein. Beispielsweise halten die Porträtierten Blumen oder tragen auf-

fälligen Schmuck. Neben der gefälligen »Selbstkonstruktion« wird aber eine künstlerische Dekonstruktion angewandt, indem einzelne Körperteile oder Körperausscheidungen fokussiert bildhaft betont werden. Auch durch Wegfall zum Beispiel des Kopfes der dargestellten Figur, die aber über andere Kennzeichen identifiziert werden kann, wird dies erreicht. Die Repräsentationsform wird zu einem ambivalenten Spiel. Einerseits wird sie im klassischen Sinne in der Art von Salonmalerei betrieben, andererseits wird ein Modell geschildert, das die Paradoxie unserer Zeit darstellt, nämlich die »Intensität des Augenblicks« auf Dauer zu erhalten und gleichzeitig eine »Idealisierung, den Alltag betreffend«,<sup>5</sup> einzufangen. Hier wird im wörtlichen Sinn eine neue Form von Romantik über E-Kultur und Unterhaltungsmedien generiert, deren Ideologie geschaffen wurde, damit ein Abschied von der Jugend nicht stattfinden darf.

## Geburt und Tod

Die Darstellungen von Geburt und Tod gehören zu den archaischen Motiven der kulturellen Menschheitsgeschichte. Besonders im Christentum werden die Geburt und der Tod Christi zum eigentlichen Gegenstand der christlichen Ikonografie. Unzählige Kunstwerke sind bis heute entstanden, die sich mit den Sujets von Geburt und Tod befassen.

Eine besondere Rolle unter den Künstlern, die sich dieser Thematik gewidmet haben, nimmt die mexikanische Malerin Frida Kahlo ein. Sie hat explizit ihre körperlichen und psychischen Schmerzen bezüglich dieser Problematik in einer sehr expressiven Bildsprache zum Ausdruck gebracht.

In ihren nach einer Fehlgeburt 1932 entstandenen Bildern führt sie dem Auge des Betrachters eindrücklich die Umstände des Todes des ungeborenen Kindes vor. Zum Beispiel malt sie in ihrem Werk »Meine Geburt« ihren eigenen Kopf im Blut liegend, der zwischen den Beinen der Gebärenden eingeklemmt ist, und niemand kommt der werdenden Mutter zu Hilfe.

Ein Gemälde von Helga Druml, allerdings weit subtiler und vom Motiv nicht ganz so spektakulär gewählt, zeigt die Schutzlosigkeit und Verletzlichkeit eines Fasankükens beim Schlüpfen aus dem Ei. Der Moment des Schlüpfens des Kükens vollzieht sich im Beisein einer Familie, die das »Wunder der Geburt« beobachtet – unklar bleibt aber, ob das Küken lebt oder gar schon tot ist.

Die Künstler Amann und Kolig deuten in ihren malerischen, zeichnerischen oder fotografischen Werken zu »Schwangeren« auf die kommende Geburt hin. Die übergroße natürliche Wölbung der schwangeren Frau wird isoliert, aber betont in die Bildmitte gerückt. Das »Umstandskleid« (C. Kolig) dient normalerweise zum Verhüllen des Bauches der Schwangeren. Hier wird das Kleid aber zu einer Art Aura für den runden Bauch. Das Verschwinden des Kopfes der Frau hinter dem Gewand ist von nicht geringer Bedeutung, wird doch gerade der weibliche Körper auch heute in bestimmten, extremen Umständen in der hoch technologisierten Medizin bloß als ein biologisch gebautes »Gefäß« zum Gebären betrachtet.<sup>6</sup>

Das Thema Tod ist beim Maler Anton Kolig in vieldeutiger Weise in seinen Bildern präsent, wie zuletzt in seinem Spätwerk »Der Erdenwanderer« – eine Selbstdarstellung mit Schädel. Bis heute gibt es zu Koligs Vorliebe für das



Anton Kolig,  
*Unsere Jugend (à balance) II*, 1948



Helga Druml, *Lachender Eros*, 1948



Cornelius Kolig,  
»bin ein Hund«, 1994/96

Motiv des Schädels und dessen Bedeutung in seinen Bildwerken leider wenig Erklärendes.

Mit dem Bild »Lachender Eros« (1994) von Druml wird wohl am engsten an die Werke zur Jugend, zum Beispiel »Unsere Jugend (à balance) II« (1948), von Anton Kolig angeknüpft. Auf beiden Bildern, »Unsere Jugend (à balance) II« und »Eros«, ist ein Schädel auf dem Schoß zwischen den Beinen platziert. Der Schädel, in Verbindung mit der Jugend und mit dem Kindlichen, symbolisiert normalerweise Trauer und Schmerz. Aber handelt es sich dabei wirklich um einen Todesengel? Wird hier nicht das Motiv zu dem Entwurf einer Metapher für ein sehr subversives Selbstbildnis Koligs, das unter anderem das Spannungsfeld einer Homoerotik andeutet? An Bedeutung gewinnt diese spekulative Vorstellung in Zusammenhang mit dem viel jüngeren Bildwerk »Lachender Eros« von Druml. In ihrem Werk »Lachender Eros« imaginiert die Künstlerin die Thematik vom Liebesschmerz in der Zusammenstellung von Eros, dessen Pfeile sowohl angenehme als auch unangenehme Gefühle auslösen können, und Tod. Um 1996 fertigt Druml ein großes dreiteiliges Fresko für die Totenkapelle in Nötsch: »Der Totentanz«. Dabei lässt die Malerin die vier Hauptfiguren, die mit dem »Knochenmann« gemeinsam tanzen, in der alten traditionsreichen Gailtaler Tracht wie auf dem Kirchtag erscheinen. Durch die Inszenierung, den Tod in ein volkstümliches Milieu zu setzen, bringt die Malerin mit einer gewissen Ironie, aber auch mit großer Authentizität die grausame Realität der Vergänglichkeit des Lebens evident zum Ausdruck.

Fast poetisch beseelt wirkt dagegen eine fotografische Arbeit des Künstlers Cornelius Kolig, die vor einem Fenster eines mit Knochen angefüllten Karners aufgenommen worden ist. Knochen sind die allerletzten materiellen Substanzen menschlichen Lebens. Durch das Eindringen von Sonnenstrahlen über die Fensteröffnung in das Innere des Karners beginnen die Knochen auf wundersame Weise von selbst rot zu glühen.

Amanns Bilder vom Tod zeigen einen gesichtslosen, sitzenden Frauenkörper, der sich zu einem Schädel hinwendet. Gerade die Präsenz des Körpers in dieser Situation sieht Hans Belting als eine umfassende Abwesenheit, die der Tod ja ist, um gleichzeitig aber im Bild eine starke Anwesenheit zu erkennen. Darin sieht der Kunsthistoriker Belting den eigentlichen Widerspruch, der sich zwischen Bild und Tod auftut.<sup>7</sup> »Sterben heißt demnach: in sein eigenes ›Abbild‹ transformiert zu werden«, kommentiert Thomas Macho Beltings Theorie.<sup>8</sup>

## Geschlecht oder Kopf

Das Kapitel Geschlecht oder Kopf in der Ausstellung greift die substanziellen Themen der sexuellen Differenz, des Begehrens und der Emanzipation auf. Der Titel *Geschlecht oder Kopf* wurde vom gleichnamigen Essay (*Le sexe ou la Tête*) der Feministin Hélène Cixous, der 1976<sup>9</sup> erstmals publiziert wurde, entlehnt. Um in den Abschnitt von Geschlecht und Kopf zu gelangen, muss der Besucher im wahrsten Sinn des Wortes »den Kopf einziehen«, um in gebeugter Haltung in den Raum zu gelangen. Der Durchgang wird durch einen Leuchtkasten vom Objektkünstler Cornelius Kolig erschwert. Die Abbildung zeigt den maskierten Künstler, der in die Rolle eines pissenden Hundes geschlüpft ist. Sichtbar ist

nur der nackte Körper, der in der Aktion auf einer großen Platte auf allen vieren kriechend uriniert. Das Gesicht bzw. der Kopf, der für eine Identitätsfindung wesentlich ist, wird hier durch die Maske dem Blick verweigert und drückt eine beunruhigende Abwesenheit aus. Die chimärenhafte Erscheinung könnte auch an eine Sphinx erinnern. Sphinx ist im Französischen männlich, die weibliche Form wäre »la sphinge« und bedeutet im übertragenen Sinn die »singende Hündin«. Die Sphinx befindet sich außerhalb der Stadt, und nach Cixous ist die Stadt ein Sinnbild des Mannes und es ist das männliche Gesetz, das das Weibliche organisiert. Die Feministin Cixous kritisiert die Frauen, die für »eine Politik der anderen, also des Mannes« eintreten. Frei nach Cixous' Theorie vertritt hier der Künstler einen stark emanzipatorischen Standpunkt, nämlich den für die Politik der Weiblichkeit. In vielen Thematiken erotischer Zeichnungen von Kolig, wie zum Beispiel das Wechseln von Tampons oder die Schwangerschaft, handelt es sich im Grunde um Alltäglichkeiten der Weiblichkeit. Paradoxiertweise lösen ausgerechnet die Handlungen, die sich im Alltag ständig wiederholen, die größten Irritationen aus, wenn sie in Verbindung mit einer künstlerischen Intervention präsentiert werden.

Von einem völlig anderen Standpunkt aus beobachtet Helga Druml das Thema Geschlecht und Kopf. Er ist viel fleischlicher und mit sinnlichem Aufguss aufgeladen. Das Gezeigte deutet nur an, aber es könnte sich potenziell zu einem erotischen Spiel wenden, so als ob von einem Moment auf den anderen alles anfängt sich zu drehen oder sich fortzubewegen. Jeder weitere Schritt der »Regie« wird dem Kopf des Betrachters überlassen.

Eine fast oppositionelle Sicht präsentieren da die erotisch codierten Bilder des Malers Alex Amann. Zwar wird über das Medium der Malerei Sinnlichkeit angedeutet, tatsächlich wirken die Bilder aber wie »tote Natur« (la natura morta). Das Genital ist in provokanter Pose dem Betrachter zugewandt, der weibliche Kopf wird oft durch einen toten Rochen ersetzt, auf dessen Rückseite die Körperöffnung als riesiges Loch erscheint. In der nach oben »verrutschten Vulva« sieht die Anthropologin und Philosophin Elisabeth Samsonow einen Entwurf für eine neue Organtheorie, die sich seit 1980 in der Medientheorie über den organlosen Körper (Deleuze/Guattari) abgezeichnet. Das »altmenschliche weibliche Organ-Privileg« (Samsonow)<sup>10</sup> wird hier zumindest in Frage gestellt.



Alex Amann, *Obne Titel*, 2003

- 1 Zygmunt Bauman, *Ansichten der Postmoderne*, Hamburg 1995, S. 54 ff.
- 2 Vgl. Fredric Jameson, *The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press 1992
- 3 Niklas Luhmann, Sinn, Selbstreferenz und soziokulturelle Evolution. In: Luhmann und die Kulturtheorie, Günther Burkart, Gunter Runkel (Hg.), Frankfurt/M. 2004, S. 241 ff.
- 4 Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 85 ff.  
Vgl. Romana Schuler, *Guerilla für Handlungs- und Kommunikationsmöglichkeiten im Kunstsystem*. In: *System-Daten-Welt-Architektur*, Triton-Verlag, Wien 1995, Seite 116 ff.
- 5 Josef Früchtl, *Das unverschämte Ich, Eine Heldengeschichte der Moderne*, Frankfurt/M. 2004, S. 206 ff.
- 6 Vgl. Linus S. Geisler, *Das Verschwinden des Leibes*. In: *Universitas*, Nr. 598, 51. Jahrgang, Stuttgart April 1996, S. 386–397
- 7 Vgl. Hans Belting, *Bild-Anthropologie*, München 2001, S. 143 ff.
- 8 Thomas Macho, *Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich*. In: *Der Tod als Thema der Kulturtheorie*, Jan Assmann (Hg.), Frankfurt/M. 2000, S. 101
- 9 Hélène Cixous, *Le sexe ou la Tête*. In: *Les Cahiers du GRIE*, Nr. 13., Oktober 1976. Dt. in: dies., *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*, Berlin 1977, und in: dies., *Geschlecht und Kopf?*. In: *Aisthesis, Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1991, S. 98–122
- 10 Elisabeth Samsonow, *Die verrutschte Vulva, Entwurf einer neuen Organtheorie*. In: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Claudia Benthien, Christoph Wulf (Hg.), Reinbek bei Hamburg 2001, S. 339 ff.