

Denken, fühlen, freie Kunst

Zu Besuch in Marianne Madernas intim-analytischer, neugierig-verbindender, großflächig-transformierender und vor allem wunderbar inszenierter Werkschau in ihrer Kartause in Aggsbach

FOTOS UND TEXT: RITA NEWMAN

Von Melk der Donau auf der südlichen Seite stromabwärts folgend, öffnet sich nach zehn Autominuten rechts ein durch den Aggsbach ins Gestein geritztes Seitental. In dieses mündet etwas stromaufwärts ein weiteres, kleineres Tal. Es ist der Wolfsteinbach, der hier gerade genug Platz für die Kartause Aggsbach des Schweigeordens der Kartäuser geschaffen hat.

Hinter der Kirche schlängelt sich die Ende des 18. Jahrhunderts säkularisierte Klosteranlage wie ein maßgeschneiderter Keil mit etlichen um Innenhöfe gruppierten Gebäuden ins enge Tal. Beim südlichsten Komplex angekommen,

den tiefschwarzen Haaren ist, fällt beim Aufschwingen der Torflügel auf. Sie lässt uns in ihr Reich ein. Das ist nicht selbstverständlich. Denn wie eine Einsiedlerin lebt Marianne Maderna hier seit einem Jahrzehnt. Hier forscht sie, hier erarbeitet sie sommers und winters ihre Werkzyklen und das meist im Freien, im großen, von einer riesigen Kastanie beschatteten Innenhof.

Aus dem Boden des Hofes wachsen auch Marianne Madernas ALIENATES, janusköpfige Wesen. Vom Hof abzweigend führen Gänge und Stufen in weitere, kleinere Innenhöfe, in etliche große, von Licht durchflutete oder dunkle, klei-

Künstlerin, die von der Kunstkritikerin Maia Damianovic „representative of a first generation of feminist visual artists in Austria“ genannt wird? Der Frau, die neben skulpturalen Arbeiten, Fotografien und Zeichnungen ebenso Videos, lyrische Texte, freie Musik, Theater und Performances schuf und auführte. „Es ist alles ganz einfach“, sagt sie, „die Triebkraft ist das Leben an sich“. Ihr Ich sieht sie als Werkzeug. Die Freiheit, „machen zu dürfen, was sich herausgestalten muss“, mit den Mitteln die dafür notwendig sind, mit ihren Händen, ihrem Körper und der „innewohnenden Neugierde, die zulassen darf“, ist essenziell



BUDHINEN, CHRISTINEN: aus Fimo geformete, fluoreszierende Figurinen in einem Dachboden der Kartause. Die PÄPSTIN kommt über das Wasser, 2013.

führt der Weg über eine schmale Brücke über den Bach und endet vor einem schmiedeeisernen Tor.

Kein Rütteln hilft. Ein Hund begrüßt bellend und verschwindet. Im runden Torbogen erscheint eine zierliche Figur im schwarzen Overall, Marianne Maderna. Sie ist nicht nur Herrin des Hundes, sondern tausender Quadratmeter klösterlichen Bodens und unvermessener Kubikmeter Raum hinter ehrwürdigen Mauern.

Wie kräftig und beweglich die über 70-jährige, von Wikipedia als „Installationskünstlerin“ bezeichnete Frau mit

nere Räume, nach oben in renovierte Dachgeschosse oder in die terrassierte Gartenanlage.

Skulpturengruppen inszenieren jeden Raum individuell, innen wie außen. Das Durchschreiten der stillen Hallen, das Erklettern der schmalen Stufen zur nächsten Ebene, wo goldene Büsten, raumhohe Engel oder hunderte kleine fluoreszierende Frauenfiguren regungslos warten, lässt den Betrachter staunen über die Werkdimensionen und Wirkungskraft der Kunstwerke.

Was ist die treibende Kraft der seit Jahrzehnten interdisziplinär arbeitenden

für ihre Kunst. Diese innere Freiheit der Kreativität „bedeutet Welttrettung ohne Gewinner und Verlierer“.

Auf die Frage, woher die Themen für ihre Arbeiten kommen, Themen die einen „globalen Umgang mit einem selbst und allem“ anstreben, überlegt Marianne Maderna kurz. „Die waren immer schon da, ich glaube fast, vorgeburtlich.“

Durch die Konkretisierung und Fassbarmachung dieser archetypischen Themen, durch das Beziehen einer Position und dem Aufzeigen von Alternativen wird die Möglichkeit einer anderen Weltordnung geschaffen. Da die bestehende

URRIKE FICHLER



patriarchal machtsstrukturiert ist, zeigen ihre kritisch hinterfragenden Arbeiten oft in piktografischer Bildsprache „männliche Attitüden, die sichtbar gemacht werden – durch kopflose Krawattenträger, doppelköpfige, phallusähnliche Objekte, sich devot verneigende Gestalten etc.“ (Werkserie HUMANIMALS).

In der Öffentlichkeit äußerte sich Madernas genderbasiertes Kunstschaffen beispielsweise, indem sie den 154 in der Universität Wien ausstellten, ausschließlich Männer darstellenden Büsten 36 weibliche, als „Radical Busts“ bezeichnete, gegenüberstellte. Diese goldenen Büsten stehen jetzt in der Kartause in einem Zwischengeschoss, alle eng in Reih und Glied auf schmalen, beschrifteten Podesten archiviert. Die Stille der Mauern und das golden reflektierte Sonnenlicht erzeugen eine fast sakrale Stimmung des Gedenkens an all die richtungsweisenden Frauen, deren Antlitze nie gezeigt und deren Namen (wenn überhaupt) nur in Nebensätzen erwähnt wurden.

Der Zweck dieser artistischen Übungen ist, den Machthabern einen Spiegel vorzuhalten. Dafür hat Maderna eigene Methoden und Formensprachen entwickelt, die sie schablonenhaft variiert und mit „lachendem Mut in der Art einer Trickserin“ vorführt. So erkletterte sie 2005 in einer „Endurance Performance“ einen Wiener Flakturm und schrieb darauf großformatige Graffiti. Oder sie schritt in einem Act mit dem Titel „Die PÄPSTIN kommt über das Wasser“ Jesus zitierend mit Hilfe einer selbst erfundenen Apparatur inklusive leuchtendem Umriss nachts über die Donau (2003).

Für Agnes Neumayr (profiliert in Politischer Ästhetik, Kunst gegen Gewalt und Geschlechterforschung) konterkariert Marianne Maderna vor allem das

Denkmodell der Oppositionslogik von Vernunft versus Gefühl. Politisch ist das relevant, weil seit der griechischen Antike „die Herrschaft der Vernunft mit der des männlichen Geschlechts identisch gesetzt wird.“ Menschliches Fühlen UND Vernunft/Denken sind jedoch für Marianne Maderna die Grundlagen lebendiger Formen.

Diese spiegeln in ihrer Pluralität, Dynamik und Spontaneität ihren Kunstanspruch eines holistischen Weltbildes wider. Folgerichtig wird in unterschiedlichsten Ausdrucksformen ein großer Bogen gespannt, der im freien Kunstaussdruck die Muster des Lebendigen zu fassen versucht. „Freie Kunst“ wird als Ausdrucksform freien Denkens und Fühlens verstanden, was nur in Abwesenheit hierarchischer Gewalt stattfinden kann.

Diese freie Kunst bildet damit die Basis einer pluralen und solidarischen Ethik, die als gelebte Kreativität zum allgemeinen Menschenrecht wird. In dieser Vision der politischen Kultur einer „Kunst-Leben-Gesellschaft“ würde um

„Ein Werk der ständigen Veränderung“

Von Fotogrammen über Großplastiken bis zu innovativen Installationen spannt sich der Bogen des künstlerischen Schaffens von Hans Kupelwieser. Hier eine Skizze seines Werks anlässlich seines 70. Geburtstages.

TEXT: CARL AIGNER

In den 1970er-Jahren fand in Österreich ein in den späten 60er-Jahren begonnener neuer und radikaler Kunst-Aufbruch statt. Dies betraf sowohl Medienformate als auch Materialien, Gattungsverständnisse und theoretische Reflexionen, kurz: Das bis dato fast gesamte künstlerische Selbstverständnis der Nachkriegszeit stand zur Disposition. Ein vehementer Brennpunkt war die damalige „Akademie für angewandte Kunst“ in Wien (später Hochschule und heute Universität). Mit Herbert Tasquil, Bazon Brock, Oswald Oberhuber, Peter Gorsen und, etwas später, Peter Weibel wurde sie damals zur avanciertesten Kunstinstitution in Österreich.

Hans Kuppelwieser, geboren und aufgewachsen in Lunz am See, absolvierte nach der Matura im Oberstufengymnasium in Mödling von 1970 bis 1973 die Grafische Lehr- und Versuchsanstalt in Wien und arbeitete drei Jahre als Grafiker. 1976 begann er sein Studium an der „Angewandten“ bei Tasquil (unter anderem war damals Helga Philipp Assistentin von Tasquil) und beendete das Studium 1982 bei Brock und Weibel. Damit gehört er zu jener Studentengeneration an der „Angewandten“, die in künstlerischer Hinsicht die „1968er“ mit vielen ihrer Implikationen in der Bildenden Kunst äußerst produktiv machte.

BEFRAGUNG VON BILD UND REALITÄT. Neben „Neuen Medien“ wie Video (Medienkunst also) sowie artifiziellen Materialien wie Kunststoff oder Plexiglas, erfuhr die Fotografie in der österreichischen Gegenwartskunst eine vitale Renaissance. Für Hans Kupelwieser war es durch die Ausbildung an der „Grafischen“ naheliegend, dieses Medium neu zu befragen. Es war die in Österreich aufkommende Konzeptkunst, die jenseits der Autorenfotografie neue Perspektiven eröffnet und zu einer dominierenden Verfahrensweise wurde.

Auch Kupelwieser ging es dabei um die Befragung von Bild und Realität, um Bild und Wahrnehmung, um Bild und



NIKOLAUS KORAB (OBEN), HANS KUPELWIESER



Hans Kupelwieser, 70. Unten: Denkmal auf dem Jüdischen Friedhof in Krems, 1995/96: Erweiterung der Schriftlichkeit zu einem plastischen Phänomen – die Kurzbiographien ermordeter Juden werden in einer quer durch den Friedhof verlaufenden Objektinstallation manifest.

Gesellschaft. Medienreflexion, also die immanenten Parameter der fotografischen Bildgewinnung und deren Realitätseffekte (Roland Barthes) führte zu erkenntnisreichen analytischen Bildkursen.

Eine Schlüsselrolle spielte für Kupelwieser dabei die Einladung von Weibel, an der Einrichtung der legendären Ausstellung „Erweiterte Fotografie“ in der Wiener Secession mitzuwirken und dabei auch eigene Werke zu zeigen (seine erste Kunstaussstellung hatte Kupelwieser 1978 im Rahmen der Tasquil-Klasse, die im Künstlerhaus präsentiert wurde). Kupelwieser konnte dabei nicht nur erste Erfahrungen im Ausstellungsbetrieb sammeln, sondern seine Werke auch im internationalen Kontext positionieren (etwa mit der Arbeit „Identität“, 1981).

FOTOGRAMMISCHE BILDGEWINNUNG. Ab 1984 beginnt die Ära seiner fotogramatischen Arbeiten. Konzeptuelle und medienreflexive Positionen hinter sich lassend, wurden für Kupelwieser die bildnerischen Möglichkeiten des Fotogramms zu einer bis heute kontinuierlich praktizierten Form der künstlerischen Bildgewinnung, indem er in für ihn transgressiver Weise eine neue, überschreitende Kombinatorik von Bild, Objekt und Installation entwickelte, wodurch die gesamte Bezüglichkeit von Realem, Bildlichem und Räumlichem für sein Werk konstitutiv wurde.

Das Fotogramm ermöglicht als reale, ikonische „Spur“ des jeweiligen fotogrammierten Gegenstands ein neues bildnerisches Verhältnis von Objekt und Präsentation. Dabei geht es nicht nur um die bildnerische Immaterialisierung von Objekten, sondern um die Situierung eines fotoplastischen Prozesses via Licht, also um das Verständnis von Fotografie als skulpturales Medium. Dies bedeutet nicht nur eine Erweiterung des Skulpturenbegriffs, sondern auch eine neue Kontextualisierung von Objekt und Abbildung, vor allem als installative Rauminszenierung, wie etwa bei dem Werk



Oben von links nach rechts: MUTANTS I, Bronze im Garten der Kartause; HUMANIMALS, Skulptur im Vorhof; Einblick in einen Ausstellungsraum im Zwischengeschoss Unten: HUHUMAN, 2009, Plexiglas fluorescent, Höhe ca. 220 cm



diese uns allen gemeinsame Welt Sorge getragen.

Insofern hat das Schaffen der Einsiedlerin Marianne Maderna eine ähnliche Absicht wie sie vor ihr die Mönche hatten: Die Welt durch Kontemplation zu retten. War es im Christentum ein männlicher gekreuzigter Erlöser, der den Weg ins Licht deutete, ist es heute eine freie Gauklerin, die Grenzen sprengt. ■

ANSEHEN

Die Kartause Aggsbach kann nur auf Anfrage besucht werden. Informationen zu Ausstellungen etc. unter www.mariannemaderna.com

„Bar“ von 2001, (Abbildung rechts), in dem eine direkte räumliche Beziehung von Bild und den im Fotogramm spurenhafte vorhandenen Objektbezügen besteht.

Dieses neue, „postmediale“ Verständnis von Plastik bzw. Skulptur wird in den späten 1980er-Jahren um zahlreiche Facetten – sowohl was das Formale, als auch im Hinblick auf das verwendete Material – erweitert.

Eine wichtige Rolle dabei spielen für Kupelwieser verschiedene Einladungen von Firmen, wie etwa in die Voest 1988, für die er die Gedenkarbeit im Hammerpark in St. Pölten realisierte. 1987/88 erfolgte die Einladung der Firma Grupp im Mostviertel, wo er ein Atelierjahr verbringen und so mit dem Material Aluminium zu arbeiten beginnen konnte. 1990 war es das Unternehmen Berndorf, das Kupelwieser die Gelegenheit bot, mit poliertem Nirostastahl zu arbeiten (mit Kupelwieser begann die bis heute praktizierte Ära von Künstlerateliers im Werk).

ARBEITEN MIT INDUSTRIEMATERIAL.

Diese Einladungen verschafften Kupelwieser Zugang zu Industriematerialien, die sich nicht nur durch Flexibilität, leichte Formbarkeit und Biegsamkeit auszeichnen (kurz hat Kupelwieser auch in der Keramikklasse von Maria Biljam-Bilger an der Angewandten gearbeitet), sondern zu neuen plastischen Formen führten, wie etwa die Plexiglasarbeit „Ohne Titel“ von 2017 (rechts Mitte). Auch in vielen seiner Arbeiten für den öffentlichen Raum greift Kupelwieser zu diesen Materialien, etwa bei der im Regierungsviertel St. Pölten gezeigten seriellen Installation „Hohlkopf wand“, 1996, und der Installation „Denkmal“ auf dem jüdischen Friedhof in Krems, 1995/96 (Abbildung vorige Seite).



Oben: Bar, 2001. Installation, Fotogramm, Aluminium, Möbel, 90 x 280 x 50 cm. Mitte: Ohne Titel, 2017. Plexiglas, 67 x 135 x 70. Rechts: Gonflable, 2012. Aluminium, aufgeblasen, 570 x 459 x 240 cm. Unten: Blick in die Ausstellung „darkroom“ (noch bis 17. 6. in Mürzzuschlag).

„Gonflable“ betitelt Kupelwieser eine Anfang der 2000er-Jahre begonnene Werkserie (Abbildung rechts), für die Aluminium unter anderem zu Großplastiken aufgeblasen wird. Hier kommt das Moment des Zufalls als neue künstlerische Verfahrensweise ins Spiel. Mittels Industriemaschinen entstehen freie plas-

tische Formen im Spannungsfeld zwischen Material und willkürlichen Eingriffen. Es geht um die Denormierung von Material und traditionellen Formen, in mancher Hinsicht um neue autokatalytische Werkgewinnung.

Wie sehr Kupelwieser den Bild- und Skulpturbegriff zu erweitern vermag, ist an seinen Arbeiten mit lichttransparenten Materialien zu ermessen, indem er beispielsweise gewöhnliche Plastiksackerln zu quasi-gotischen Fenstern formt. Wie überhaupt Kupelwiesers Œuvre sehr stark von Transparenz, Spiegelungen und Lichtbildnerischem geprägt ist.

Hans Kupelwieser, der von 1995 bis zu seiner Emeritierung 2014 eine Professur am Institut für zeitgenössische Kunst an der TU Graz inne hatte, kann auf ein faszinierendes Werk von beeindruckender gestalterischer Innovation und Vielfalt verweisen, das auch mit zahlreichen Auszeichnungen und Würdigungen honoriert wurde: Bereits 1994 erhielt Kupelwieser den Würdigungspreis für Bildende Kunst des Landes Niederösterreich, 2008 den Würdigungspreis für künstlerische Fotografie des Landes Niederösterreich und 2009 jenen des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur. Für die exzellente plastische und funktionale Realisierung der Seebühne Lunz (2008) wurde er mit dem Österreichischen Bau-Preis und dem Ernst-A.-Plischke-Anerkennungspreis ausgezeichnet. Wie sehr Kupelwieser sein Werk in den letzten Jahren aufschlussreich weiter entwickelt hat, ist aktuell in Mürzzuschlag zu sehen.

MEHR VON & ÜBER KUPELWIESER
Die Ausstellung „Hans Kupelwieser – darkroom“ läuft im Kunsthaus Mürzzuschlag noch bis 17. 6. www.kunsthausemuerz.at, www.kupelwieser.at

