Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 40 (1953)
Heft: 9: Wohnquartiere

Artikel: Moderne Kunst in Österreich
Autor: Hofmann, Werner
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-31011

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Fritz Stowasser, Detail aus einer Wandmalerei in St-Mandé (Seine), 1950. In Zusammenarbeit mit René Brault / Détail d'une peinture murale, St-Mandé, 1950. En collaboration avec René Brault / Mural painting; detail. St. Mandé, 1950, with René Brault

MODERNE KUNST IN ÖSTERREICH

Von Werner Hofmann

«In Wien hat die Kunst keinen Markt.» Zu diesem Fazit gelangte vor genau sechzig Jahren ein Aufsatz über «Die Malerei in Wien», den die «Neue Revue» veröffentlichte. Kein Geringerer als Hugo von Hofmannsthal war es, der in diesen Zeilen mit Künstler und Publikum ins Gericht ging. Wien erscheint ihm «in Kunstsachen wie ein erkaltendes Glied, dem der Blutzulauf unterbunden ist» und in dessen Bereich «auch der Lebendigste am völligen Mangel an Anregung und geistreicher Konkurrenz zugrunde (geht); hat er erst seine zwei drei Jahre Paris vergessen, so schlafen ihm erst die Gedanken, dann die Augen, endlich die Hände ein . . . »

Vieles hat sich seitdem geändert. Zwei Kriege gingen durch das Land und erschütterten dessen materielle und gesellschaftliche Struktur. Bald nachdem Hofmannsthals bittere Kritik erschien, bot das Wiener Geistesleben das Schauspiel einer einmaligen schöpferischen Konstellation. Literatur, Musik, Kunst und Wissen-

schaft brachten Persönlichkeiten von kontinentalem Rang hervor, die nicht nur den geistigen Kontur dieser europäischen Wendezeit untrennbar mit ihrem Namen zu verknüpfen vermochten, sondern obendrein imstande waren, ihre allernächste Umgebung, wenn auch nicht zu alarmieren, so doch zu skandalisieren und in jener nervösen Erregung zu halten, die der Kontinuität großstädtischer Kunstproduktion unerläßlich ist. Wer die Namen Klimts, Kokoschkas und Schieles nennt, wer diesen Malern den Architekten Loos, den Komponisten Schönberg, den Nervenarzt Freud, den Kritiker Karl Kraus und die Kunsthistoriker Riegl und Dvořák hinzufügt, der umschreibt Wiens kulturelles Vermächtnis aus dieser Jahrhundertwende. Das Begonnene zerstörte der Erste Weltkrieg. Klimt und Schiele starben, Kokoschka band sich an den deutschen Markt, Loos gewann sich Westeuropa.

Dieser vielstimmigen Entfaltung des Urbanen (das jedoch in Österreich stets tiefe Wurzeln im landschaftlichen Hinterland schlägt) antworteten in der Zwischenkriegszeit die Bundesländer mit einer stärkeren Beanspruchung ihrer Talente. Der Salzburger Faistauer, die Kärntner Boeckl, Kolig und Wiegele sowie der Grazer Thöny bestimmen das Relief dieses Zeitabschnittes. Abermals unterbrach der Krieg die Bildung einer malerischen Konvention. Faistauer starb 1930, ein Jahr später ging Thöny nach Paris (er starb 1949 in New York), Wiegele starb 1945, Kolig fünf Jahre später, sein Schüler Gerhard Frankl wirkt seit 1938 in England. Einzig in der Persönlichkeit *Herbert Boeckls* ragen diese beiden Jahrzehnte mit ihrer repräsentativsten Erscheinung in unsere Gegenwart. Seine Kunst könnte zur Begründung einer dem spezifischen Klima des Landes eigentümlichen bildnerischen Konvention führen. Wohl besitzt Boeckl zahlreiche begabte Schüler – etwa Kreutzberger, Eckert und Staudacher – und nicht wenige Epigonen, doch fand sein Einfluß bisher handgreiflichsten Niederschlag in Graphik und Handzeichnung. Hierzu trägt vermutlich der Umstand bei, daß der Künstler sich in seinem malerischen Werk zu neuen Lösungen aufgemacht hat. Er unternahm den Schritt zu eigenwilligen Abstraktionen, deren formaler Gehalt auf reich instrumentierten farbigen Schwingungen beruht. Die Farbe wird darin zum erregenden Ausdruckswert, ohne ihre beherrschende Rolle als Kraftzentrum des Bildgefüges aufzugeben. Es scheint, als sei dieses ebenso subtile wie gewaltige Vorhaben des heute 59jährigen dem Zugriff des Schülers weniger zugänglich als seine kompakten Zeichnungen, aus denen sich solidere Anweisungen herauslesen lassen. Einzig im Werk *Carl Ungers*, der selbst als Lehrer an der Hochschule für angewandte Kunst wirkt, gelingt es, das Boecklsche Bildkonzept (das wir noch in statu nascendi vermuten) fruchtbar weiterzudenken. Ungers malerisches Temperament ist disziplinierter als das Boeckls, jedoch auch um einige Ausdrucksnuancen ärmer und um eine Spur weniger unmittelbar. Von linear gefügten und farbig geglätteten Landschaften ausgehend, gelangte er zu aufgelockerten, schwebenden Abstraktionen, die aus der farbigen Stufung ihre entscheidenden Akzente beziehen. Diese Formenwelt schließt nicht fugenlos dicht, sondern besitzt jenen wohltuenden «Unpräzisitätsklang» (Kandinsky), welcher ihrer Ausgewogenheit die lebendige Fülle zusichert. Die gezielten farbigen Pläne suggerieren einen vielschichtigen Bildraum, dessen Eigenart nicht zuletzt auf der völligen Abwesenheit des linearen Elements beruht.

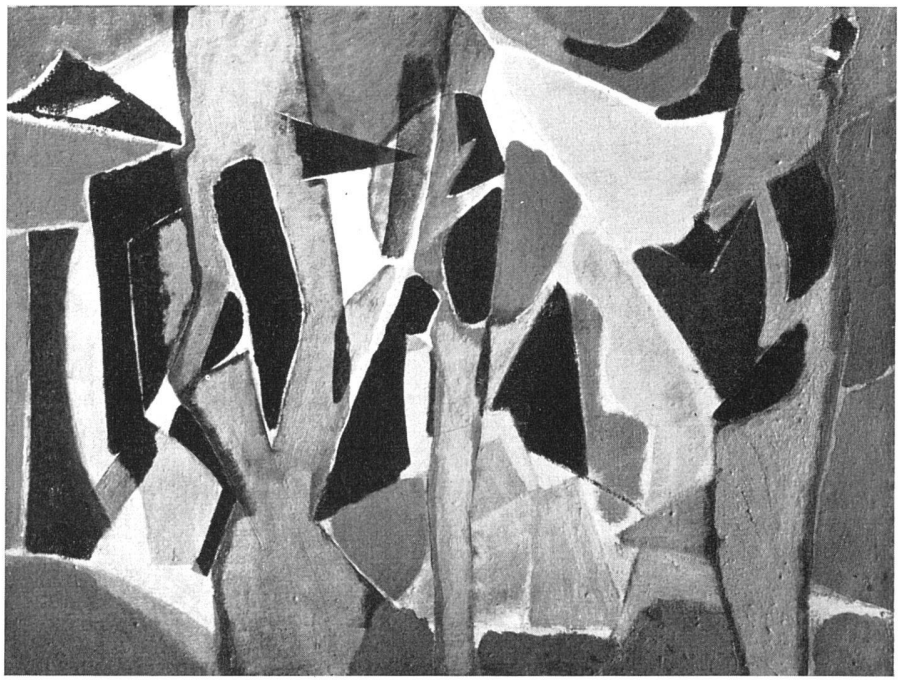
Das Beispiel Boeckls und seiner Schüler beleuchtet eine Tatsache von symptomatischem Rang: in Fragen der «bonne peinture» eher unsicher (weil lange Zeit unberaten), finden die jungen Künstler rascher den Weg zum graphischen Medium, dessen Ausdrucksumfang die meisten von ihnen in allen Phasen – von der zartesten Andeutung bis zur härtesten Verdichtung – beherrschen. Den einen Pol verkörpern etwa die aus zarten Linienfäden gesponnenen, morgensternschen Impromtus von *Paul Flora*, den anderen bezeichnen die vielgliedrigen, förmlich geschmiedeten Abstraktionen *Josef Mikls*. Hier, im monochromen Ausdruck, besitzen die Künstler ein überzeugendes, aber auch gefährliches Vorbild: *Alfred Kubin*, dessen große Kunst mit beinahe magischer Nachdrücklichkeit jedem ins Konzept strahlt, der Feder oder Pinsel zur Hand nimmt. Mit Kubins Namen verbindet sich die einzige augenblicklich wirksame bildkünstlerische Kontinuität des Landes. Vom verführerischen Reiz der Technik abgesehen, die allenthalben sogar den Zeitungsillustrator beeinflußt, ist es weniger die beklemmend surreale Welt der frühen Zeichnungen (1901/03), die in der neuen Generation fortwirkt, sondern jene unendlich faszinierende Zwischenwelt des Submarinen und Vegetabilen, aus welcher Künstler wie *Kurt Absolon*, *Theobald Schmögner* und *Hans Staudacher* gegenständliche Anregungen beziehen. Von denen, die im zeichnerischen Capriccio ihr Bestes geben, zählen *Kurt Moldowan* (der gegenwärtig in Paris weilt und von dort sicherlich mit einem neuen Profil zurückkommen wird) und *Gerhard Swoboda* zu den interessantesten Erscheinungen. Von beiden trägt Moldowan zweifellos die reiche Welt in sich. Sie reicht von der antiken Mythologie über den zweiten Teil des Faust in das Fin de siècle Joris K. Huysmans; doch haftet ihr ein ungebärdiger, wildchaotischer Zug an, den vielleicht Paris bändigen wird. Swoboda, der als Bildhauer von Wotruba herkommt, siedelt an der Grenze zwischen dem Gegenständlichen und dem Abstrakten. Seine Welt ist die des seiltänzerischen Menschen, des Akrobaten schlechthin in der umfassenden existentiellen Bedeutung, welche die moderne Kunst seit Goya und Toulouse-Lautrec dieser Gattung gab. Menschen zwischen oben und unten: Wäscherinnen bei ihrem waghalsigen Geschäft, wirbelnde Zirkusreiter, rasende Radfahrer, deren Schatten sich koboldhaft verselbständigt. Am überzeugendsten sind diese Pantomimen dort, wo sie nicht im barockexplosiven Gestus verharren, sondern in die durchsichtige Welt der Abstraktion eingekleidet werden. Die «Landvermesser» sind hierfür ein schönes Beispiel: ein subtiler Bildwitz, der an Klee und Kafka denken läßt, ist hier zur glücklichen Gestaltung gekom-

Gerhard Swoboda, Versammlung der Landvermesser, 1952. Deckfarben. Graphische Sammlung Albertina, Wien / L'assemblée des géomètres, 1952. Gouache / Meeting of Surveyors, 1952. Gouache *Photo: Elfriede Mejchar, Wien*

men, die Behendigkeit des Abstrakten wird zum Vehikel einer konkreten Aussage. Daran ließen sich einige Künstler schließen, die sich eine halbabstrakte Bilderwelt eingerichtet haben, in der das Vegetabile mit dem Architekturalen heiter verflochten ist: *Arnulf Neuwirth* mit seinen Bildern und *Rudolf Hoflehner* mit seinen Graphiken vertreten diese Richtung.

Merkwürdigerweise hat Kubin, der heute zu den großen Surrealisten avant la lettre zählt, den orthodoxen Surrealismus in Österreich kaum beeinflußt. Als dessen Adepten mit zwanzigjähriger Verspätung bei Kriegsende aus dem Boden schossen, waren sie zunächst mit dem Studium ihrer legitimen «patres» befaßt und übersahen, daß sie einen echten Vorläufer in Reichweite

Carl Unger, Badestrand, 1953 / Plage, 1953 / Strand, 1953 *Photo: Walter Wellek*



Ernst Fuchs, Leda mit dem Schwan, 1949. Radierung / Léda, 1949. Eau forte / Leda with Swan, 1949. Engraving

hatten. Zeitweilig stand *Rudolf Hausner* im Zentrum des kleinen Kreises, dem *Helmut Jantschka*, *Anton Lehmden* und *Robert Bertram* angehörten. Seine vorzüglich gemalten Bilder sind Visionen des Innenraumes einer Welt à rebours, die einmal in der Nachfolge Dalis ihren Platz behaupten wird. Neben Hausner machte bald *Ernst Fuchs* durch seine frühreife Begabung von sich reden. In Graphik und Zeichnung stärker als im Ölbild, dem sein Gestaltungsvermögen selten gewachsen ist, vereinigt seine Kunst die nahezu virtuose Beherrschung des Technischen (geschult am Vorbild der alten Meister, vor allem dem des Bellange und der französischen Crayons des 16. Jahrhunderts) mit einer starken Imagination, die sich nicht selten darin gefällt, ihre Gesichte in provozierender Ausführlichkeit vorzutragen. Diese Welt trägt alle Wesenszüge spätzeitlicher Verfeinerung und strahlt das Parfüm absoluter Kälte aus. Demonstriert Fuchs in seinen Phantasmagorien ein Schauspiel voll grimassierender Nacktheit, so versucht *Wolfgang Hutter* in der Nachbarschaft des Surrealen die Verzauberung der Welt in die Atmosphäre einer köstlichen Commedia dell'arte, wobei ihm die preziös-dekorativen Schöpfungen A. P. Güterslohs Pate stehen.

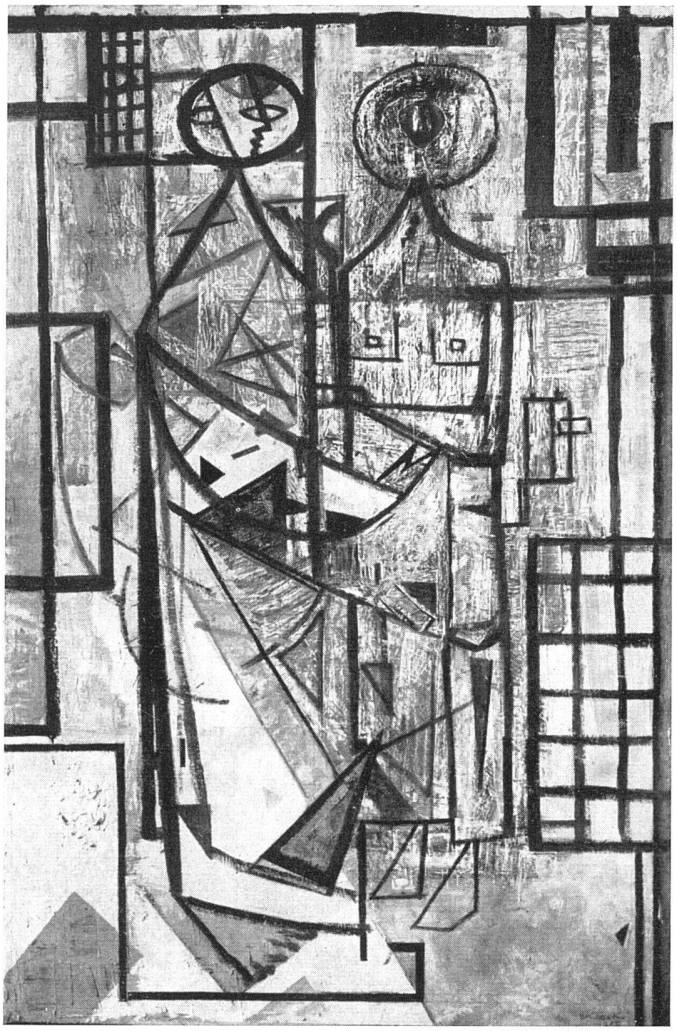
Damit sind einige Namen genannt, die sich in ihrer künstlerischen Herkunft auf eine wenn auch noch so vage und lückenhafte künstlerische Tradition berufen dürfen. Mit Unger repräsentiert sich, durch mannigfache Zwischenträger gebrochen, die auf Cézanne zurückgehende Malweise; mit den Surrealisten wird jenes Welterlebnis fortgeführt, daß hierzulande vor fünfzig Jahren im Frühwerk Kubins Fuß faßte, während das spätere Schaffen des heute sechsundsiebzigjährigen und noch immer wunderbar lebensvollen Meisters in den

Graphiken Moldowans und Swobodas als groteskerhabenes Welttheater fortlebt und damit in vielversprechende, neue Ausdruckszonen einmündet, die vom deutschen Expressionismus und vom französischen Surrealismus gleichweit entfernt sind.

Daneben äußern sich vielfach Bestrebungen, die – wiewohl im europäischen Kunstraum bereits seit geraumer Zeit praktiziert – sich hier erst ihr Heimatrecht erwerben müssen. Noch verfügen die Vertreter einer verhaltenen Ausdruckskunst über die solidesten Positionen; wenn überhaupt, so vermögen sie einiges Publikumsinteresse zu erregen. Drei Steirer gehören hierher: *Hans Fronius*, der das gegenständliche Erbe Kubins angetreten und um einige bedeutsame Züge bereichert hat; *Margret Bilger* und *Rudolf Szyszkowitz*, deren Kunst sich am ehesten mit der Hunzikers, Truningers und Paulis vergleichen läßt. Neben dieser Gruppe gibt es eine Reihe von Künstlern, die teils echte, teils oberflächliche Beziehungen zur Ecole de Paris unterhalten. Ihr Senior ist der Grazer *Alfred Wickenburg;* ihr gehören überdies drei Frauen an: *Ursula Schuh-Diederich*, *Gerhild Diesner* und *Agnes Muthspiel*. In ihrem Werk hat sich eine Spur französischer Malkunst erhalten.

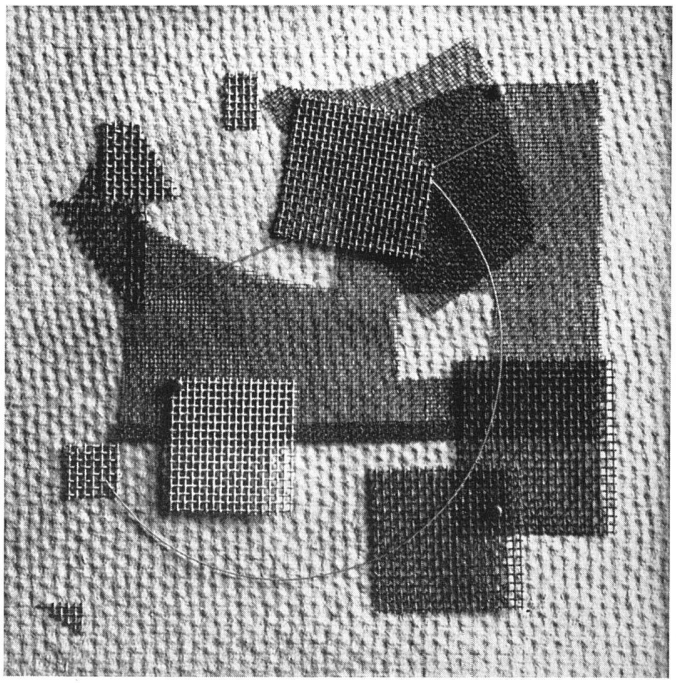
Gut zu malen ist nicht bloß eine Frage des Könnens und des Geschmacks; es ist ein Stilkriterium, dessen Anspruch man sich hierzulande gerne entzieht. Ist es unbillig, diese Tatsache mit dem vielzitierten Schlagwort vom ungebärdigen, robusten «barocken Erbe» zu bekräftigen? Wenn irgendwo im österreichischen Kunstschaffen, so scheint uns dieses in der Malerei wirksam – nicht nur im Bereich des kühnen, gewalttätigen Ausdrucks aber, sondern auch dort, wo es um Sublimierung geht. Auf dieser barocken Konstante beruhen jene ihrer Ausdruckswerte, die am schönsten zu überzeugen vermögen: ihre sinnliche Wärme, ihr spontanes, schweifendes Temperament und ihr lebhaftes Naturpathos.

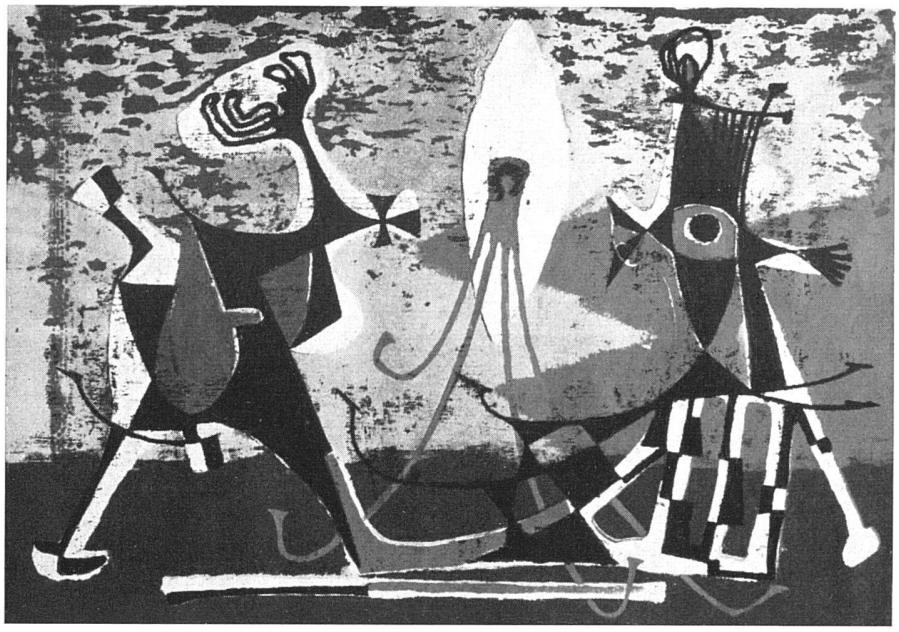
In einem Klima, das Kunst ohne die regelnde Einwirkung des Intellekts genießen will, muß die Abstraktion auf Ablehnung stoßen. Wer sich ihr widmet, ist im höchsten Maße unpopulär. Bilder wie jene, die *Gustav K. Beck* im letzten Jahr gemalt hat, geraten hier bald in den Verruf, die Moderne à tout prix affichieren zu wollen. Ihre strenge, überlegte Fügung kann sich auf keinerlei indigenes «Erbgut» beziehen. Beck ist zu Kriegsende von blassen, sachlichen Landschaften ausgegangen, kam dann zu einem immer dichter werdenden Liniennetz, das er nunmehr zu präzisen Bildspannungen verdichtet. Dieses Gerüst – dem Kandinskysche Formelemente innewohnen – weist sich bei näherem Zusehen als vielschichtig aus; Innen und Außen durchdringen einander, und jeder Zone ist ein bestimmter Pinselduktus eigen. Der flackernden, warmen Farbigkeit *Ungers* halten diese Schöpfungen den Pol kühler Gesetzmäßigkeit entgegen. Ihr reiches, toniges Gewebe, in dem sich auch die umgestaltete menschliche Form mühelos bewegt, ruft die Erinnerung an Bildteppiche wach. (*Johanna*



Gustav K. Beck, Zwei Gestalten, 1953 / Deux figures, 1953 / Two Figures, 1953 *Photos: Walter Wellek*

Johann Fruhmann, Konfiguration, 1952. Montage / Configuration, 1952. Montage / Configuration, 1952. Montage





Slavi Soucek, Auseinandersetzung, 1953. Seidendruck / La dispute, 1953. Sérigraphie / Conflict, 1953. Silk print

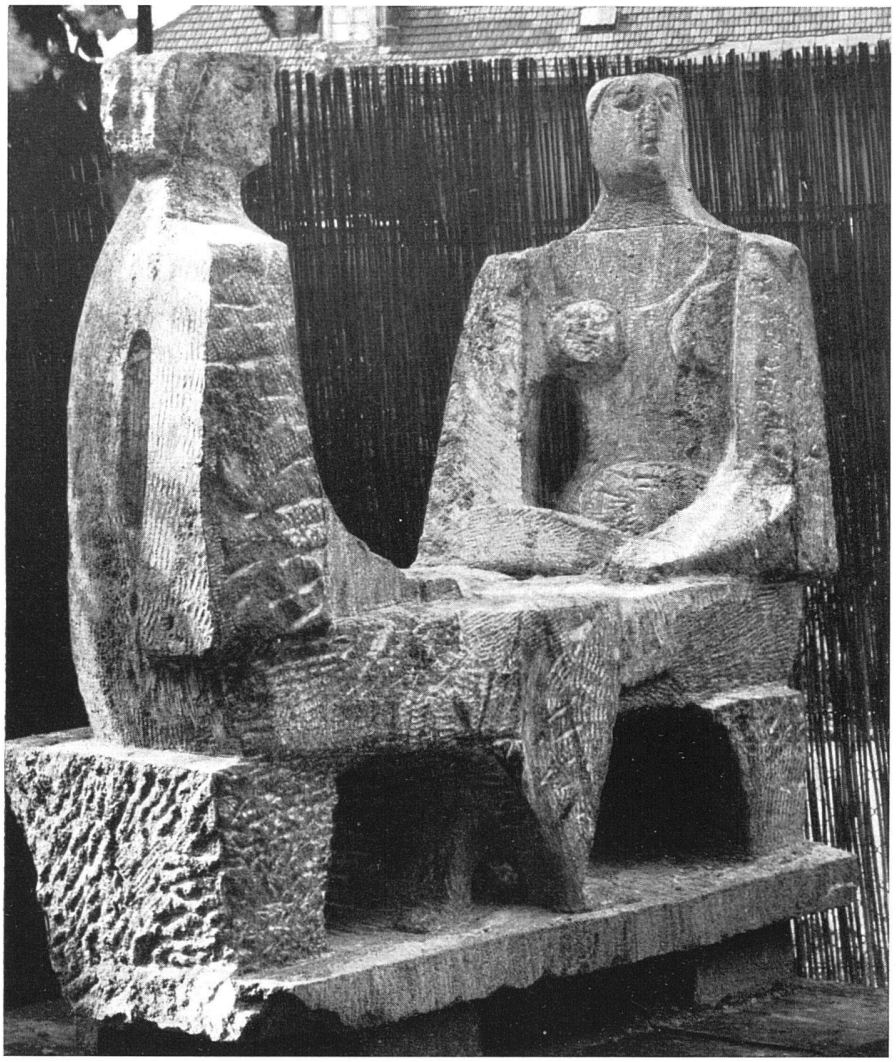
Photo: Landesbildstelle Salzburg

Schidlo und *Friedrich Riedl* sind darin aus ähnlichen Voraussetzungen zu schönen Gestaltungen gekommen.) Diese Transparenz wird zur haptischen Realität in den Abstraktionen *Johann Fruhmanns*. In ihnen ist eine gegenstandsfreie Ordnung geglückt, die wohl manchmal ihre Herkunft vom Bauhaus nicht leugnen kann, die jedoch in sehr persönlicher Weise die vielmaschige Textur des Bildes realisieren will. Von hier ist es nicht weit zu Verwendungsmöglichkeiten im Bereich der modernen Innenarchitektur, welche diesen Versuchen den adäquaten Wirkungsraum zu bieten vermag. Fruhmann schuf überdies schöne Monotypien und ein paar überaus tief durchgestaltete Ölbilder, die den tonigen Abstraktionen Geer van Veldes nahestehen. Der wohltätigen Anmut Fruhmanns verwandt sind die Bilder eines anderen Grazers: *Hans Nagelmüllers*, der vor kurzem in tragischer Weise verstarb. Ein überaus delikater Maler ist *Slavi Soucek*, ein gebürtiger Wiener, der in Salzburg lebt. Formen und Farben sind ihm vornehmlich Protagonisten jener Prozesse, die alle Lebensbeziehungen verwandelnd durchwirken: Begegnung und Auseinandersetzung, Überwältigung und Verständigung von Linien, Gestalten und Farben als Vertretern von Lebensmächten – das sind die vornehmlichsten Themen seiner Kunst. Es gibt verhaltene, distanzierte Bilder von Soucek, aber auch solche, in denen ein skurriler Humor spukt. Wird die Bildspannung zum Dialogmotiv ausgebaut, so bezaubert dieses durch seinen pantomimischen Reichtum – ein Element, dem wir bereits mehrfach begegnet sind; in ihm stellt sich die Lust dar, die Welt auch innerhalb abstrakter Ordnungen als Schauspiel zu deuten.

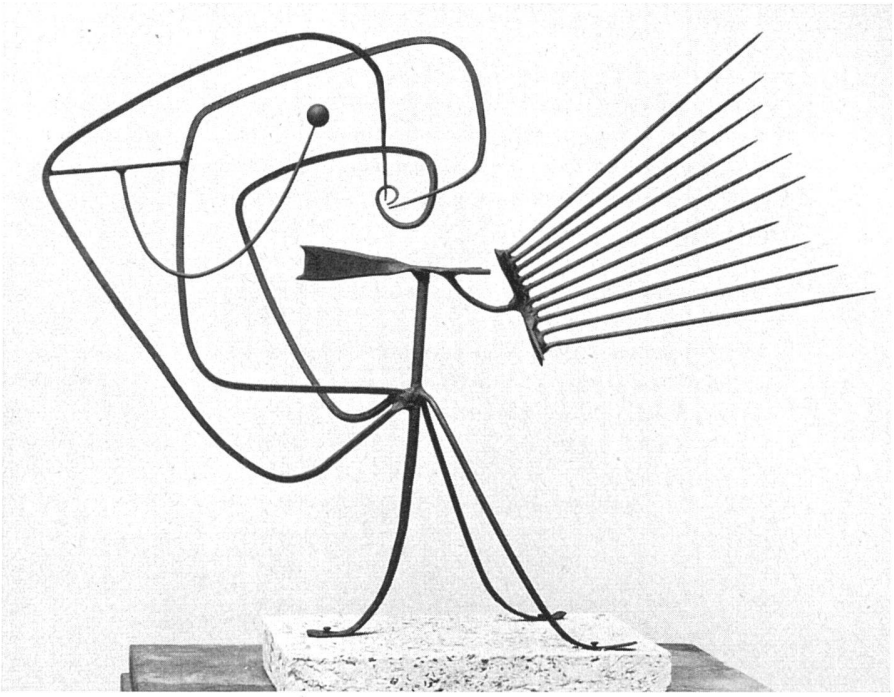
Gehören diese Künstler jenem schöpferischen consensus an, den die westliche Welt heute – je nach Einstellung – als stilbildende Synthese oder als Akademismus der Avantgarde erlebt, so besitzt Wien in *Fritz Stowasser* ein Element unakademischer Desinvolture, wie es die «offizielle Moderne» als Gegengewicht benötigt. Als Enfant terrible des Wiener Künstlerkreises apostrophiert, sind seine Intentionen besser als sein Ruf. Von der Kunst Egon Schieles ausgehend, kam er zu verschrobenen, gepreßten Architekturkomplexen, in denen müde Farben verwittern. Schieles prononciertem Kontur dankt Stowasser die dekorative Spannkraft seines Bildbaus; er lebt überdies weiter im brüchigen Gefüge seiner Landschaften, erschaut aus der Flugsicht und bereichert von der Symbolik der Landkartensprache. Auf Schiele folgte Klee, dann das Erlebnis Nordafrikas und der Mosaiken Ravennas. Die Farben wurden heller und intensiver, sie begannen den Kontur zu übertönen. Das Ergebnis ist etwas Neues: eine Kunst mimisch-kindhafter Weltverwandlung, die manchmal echten Zauber ausstrahlt.

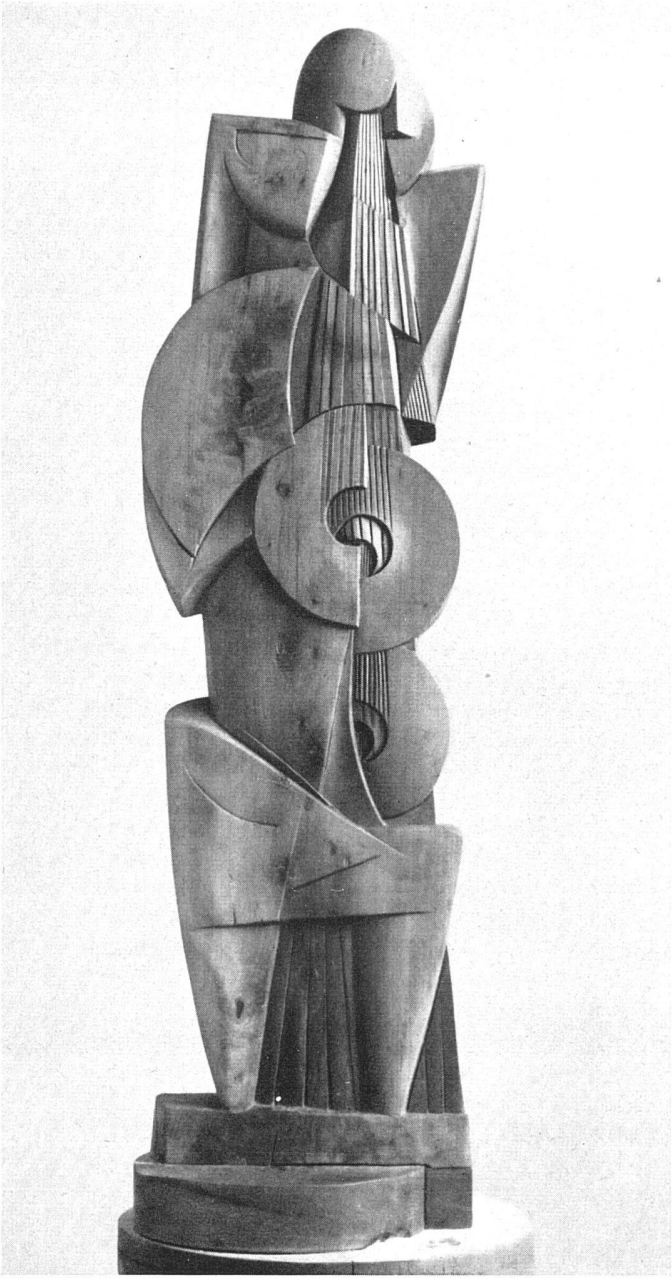
Dieser Überblick wäre unvollständig ohne den Versuch, die Stellung der jungen Bildhauer einigermaßen zu kennzeichnen. Sie besitzen in *Fritz Wotruba* ein beherrschendes Vorbild. Wie schwer es ist, dessen Bannkreis zu entgehen, ohne in den Schatten eines anderen Großen zu geraten, zeigt das Beispiel *Heinz Leinfellners*, dessen letzte Arbeiten den Einfluß Henry Moores verraten, wobei sie den gleitenden, polierten Körperfluß des Engländers ins Kantige verhärten. Als Bildhauer der Strenge des Steines und seinem begrenzten Ausdrucksbezirk verschworen, weiß Leinfellner die Möglichkeiten der Improvisation in einer Reihe von Graphikern überzeugend zu nutzen. Um eine Spur erlesener sind die Arbeiten *Wander Bertonis*, der als gebürtiger Italiener in Wien lebt. Er bezieht Anregungen aus dem romanischen Kunstkreis, dessen großer Tradition er insgeheim angehört. In hohem Maße vollendet wirken jene seiner

Heinz Leinfellner, Sitzendes Paar, 1952. Stein / Couple assis, 1952. Pierre / Couple sitting, 1952. Stone



Rudolf Hoflehner, Kopf, 1952. Schmiedeeisen / Tête, 1952. Fer forgé / Head, 1952. Cast iron





Wander Bertoni, Concerto, 1950. Holz / Concerto, 1950. Bois / Concerto, 1950. Wood

Schöpfungen, die – wie etwa das «Concerto» – das beglaubigte Formen- und Themenrepertoire der Moderne voraussetzen. Gerade sie zeigen, daß selbst ein verbrauchtes Terrain stets neue Blickpunkte offenläßt. Projizieren sich Bertonis Schöpfungen unschwer in die Bezirke moderner «Gebrauchsplastik», so nähert man sich den Gebilden *Rudolf Hoflehners* erst recht mit dem Bedürfnis, sie als integrierende Bestandteile moderner Architektur erleben zu dürfen. Scheinbar spielerisch entwickelt, sind sie von tiefem Materialempfinden getragen und bezeichnen den Gegenpol der Wotruba-Richtung. Schon in den ersten Graphiken dieses Linzer Künstlers, der jetzt in Wien wirkt, fiel die muntere, drahtige Beschwingtheit der Linie auf. Daran schloß sich eine Reihe von Holzgeflechten. Diese schwebenden Gebilde, die tanzenden Notenbildern, exzentrischen Vogelnestern und gleitenden Fischernetzen glichen, machten bald dem Eisengebilde Platz. Wer darum Hoflehner mit Calder vergleicht, tut beiden Unrecht. Calder versucht ein Maximum an Labilität, jedes Formglied ist für ihn ein Bewegungsventil – Hoflehners Gestänge hingegen besitzt ein unverhülltes, statisches Zentrum, es sucht die unverrückbare, strukturelle Bindung der Glieder. Freilich vollzieht sich dieser Prozeß oft noch im Zweidimensionalen und ist von einem bestimmten Betrachterstandpunkt aus ablesbar. Neuerdings nun schweißt und schmiedet Hoflehner Figurationen unter Verwendung von Rundeisen, deren dreidimensionales Mosaik eine neue, räumliche Schaffensphase ankündigt.

Zieht man die Bilanz aus dieser Überschau künstlerischer Kräfte, so fällt sie – selbst in Unkenntnis der örtlichen Bedingungen und bei Anwendung hoher Vergleichsmaßstäbe – nicht ungünstig aus. Werden erstere jedoch mit in Erwägung gezogen, so erstaunt uns die Dichte der über das ganze Land verstreuten Talente. Das Wort, daß die Kunst in Wien keinen Markt hat, ist jedoch noch immer bitter wahr. In einem Punkt aber müssen wir Hofmannsthals Urteil revidieren: es ist heute keineswegs mehr so, daß die Künstler, einmal aus dem Ausland zurück, das Gelernte vergessen. Sie haben die Augen offen, leben, sozusagen über die Köpfe ihrer Landsleute hinweg, in ständigem Kontakt mit dem, was in der westlichen Welt vorgeht – selber jedoch in einem Raum, dessen Luft man sich nicht noch dünner vorstellen könnte. Ihr Werk ist – wie Loos vor dreißig Jahren sagte – «ins Leere gesprochen». Umstellt vom Mißtrauen einer kurzsichtigen, traditionsbeschwerten Öffentlichkeit, leben und schaffen diese Menschen vielfach unter den schwierigsten materiellen Voraussetzungen. Das Seltsame ihrer Situation ist schwer zu formulieren. Man könnte sagen: sie verteidigen eine Position, die hierzulande nur fiktive Geltung hat, und selbst ihr Verteidigen ist nur ein scheinbarer Akt, da sie gegen eine Front allgemeiner Gleichgültigkeit in Stellung liegen.