



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Adolf Frohners Objekte der frühen 1960er Jahre im
nationalen und internationalen Kontext“

Verfasserin

Elisabeth Prem

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im März 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Petr Fidler

Danke, dass ich in die unendlich reichen Felder der Kunstgeschichte eintauchen durfte. Mein Großvater, der gern fremdes weggeworfenes Zeug irgendwo aufflas, um es in der Hütte neben dem Haus zu horten, und der mit dem Pferd Nelly und der Hündin Anja im Wald spazieren ging. Vielleicht stieß ich deshalb ausgerechnet auf dieses Thema.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	S. 1
2	Adolf Frohners Biografie mit Schwerpunkt auf die frühen 1960er Jahre	S. 2
3	Die Aktion „Die Blutorgel“	S. 4
4	Überblick über Adolf Frohners Gesamtwerk	S. 6
	4.1 Schwerpunkt Objekte und Materialassemblagen.....	S. 8
	4.2 Objekte mit Bezug zu anderen Künstlern	S. 13
	4.3 Ähnlichkeit mit Constantin Brancusi „Kombinatorischer Methode“ .	S. 17
	4.4 Zusammenfassung	S. 18
	4.5 Annäherung an die Matratzenbilder am Beispiel des „Monument für Henry Miller“	S. 19
	4.5.1 Entstehungszeitraum der ersten Matratzenbilder	S. 23
5	Adolf Frohners Objekte und Materialassemblagen der frühen 1960er Jahre im internationalen Kontext	S. 25
	5.1 Die Literatur im Bezug auf den Vergleich mit anderen Künstlern	S. 25
	5.2 Forschungslage zu internationalen Einflüssen, mit Schwerpunkt auf dem Kontakt mit den Nouveaux Réalistes	S. 26
	5.2.1 Zu welchen Künstlern im Konkreten es Gemeinsamkeiten gibt	S. 29
	5.3 Adolf Frohner und die Nouveaux Réalistes	S. 31
	5.3.1 Ein Vergleich mit Daniel Spoerri	S. 32
	5.3.2 Ein Vergleich mit Gérard Deschamps	S. 36
	5.3.3 Ein Vergleich mit den Schießbildern von Niki de Saint Phalle	S. 36
	5.3.4 Ein möglicher Einfluss durch Niki de Saint Phalle	S. 38
	5.3.5 Andere Mitglieder der Nouveaux Réalistes, die mit Zerstörung arbeiten	S. 39

5.3.6 Schlussfolgerung	S. 41
5.4 Parallelen zu anderen internationalen Künstlern, Robert Rauschenbergs Combine Paintings	S. 41
5.5 Die „gepeinigte Leinwand“ bei Fontana, Millares, Burri, Fautrier, Dahmen, Tàpies	S. 43
5.5.1 Lucio Fontana	S. 44
5.5.2 Manolo Millares	S. 45
5.5.3 Alberto Burri	S. 46
5.5.4 Jean Fautrier	S. 47
5.5.5 Karl Fred Dahmen	S. 48
5.5.6 Antoni Tàpies	S. 48
5.5.7 Zusammenfassung	S. 49
6 Der Aspekt von Zerstörung und Gewalt in Adolf Frohners Objekten und Materialassemblagen	S. 49
6.1 Gewalt und Kunst in der Literatur	S. 50
6.2 Warum es in der Kunst überhaupt Gewalt gibt	S. 52
7 Abfall in der Kunst	S. 54
7.1 Die Faszination am Weggeworfenen, Erklärung des Begriffs „Abfall“	S. 54
7.2 Die Verwendung von Materialien des Alltags und Weggeworfenem in der Kunstgeschichte, die Erweiterung des Skulpturbegriffs	S. 55
7.2.1 In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts	S. 55
7.2.2 In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts	S. 57
7.3 Abfall als Material um die Ideologie von Reinheit und Schmutz des NS-Terrors zu thematisieren	S. 60
7.4 Adolf Frohner hält der Nachkriegsgesellschaft einen Spiegel vor Augen	S. 63
7.5 Abfall als Speicher und Archiv	S. 64

7.6	Abfall als Abkehr von der sterilen Kunst der Moderne, Abfall als Kompost	S. 65
7.7	Abfall als Abkehr von der Idee des ex-nihilio-Schöpfers	S. 67
7.8	Zusammenfassung	S. 68
8	Adolf Frohner im nationalen Kontext	S. 68
8.1	Die bildende Kunst in Österreich in den Jahrzehnten nach dem Krieg	S. 69
8.2	Die unterlassene Aufarbeitung der Mittäterschaft	S. 71
8.3	Die Situation der Kunst in Österreich nach 1945 im internationalen Kontext	S. 72
8.4	Der Wiener Aktionismus, dessen Weg Adolf Frohner nicht mitgeht	S. 73
8.5	Otto Muehl und Hermann Nitsch in der Zeit um die Blutorgel-Aktion	S. 75
8.6	Sind die Wiener Aktionisten die ersten „Avantgarden“?.....	S. 77
8.6.1	Art Club, Hundsgruppe, Pintorarium	S. 77
8.6.2	Die Wiener Gruppe	S. 79
8.7	Padhi Frieberger	S. 80
8.7.1	Padhi Frieberger im Vergleich mit Kurt Schwitters' „MERZbild 31“ und Adolf Frohner Objekten	S. 82
9	Schlusswort	S. 85
10	Abbildungen	S. 88
11	Abbildungsverzeichnis	S. 126
12	Literaturverzeichnis	S. 135

1 Einleitung

Adolf Frohner kommt zwar als Maler zu Anerkennung, zur Eigenständigkeit findet er Anfang der 1960er Jahre, aber durch die Arbeit an seinen Objekten und Materialassemblagen. Er greift dafür ausgerechnet zu von der Gesellschaft ausgeschiedenen Materialien wie Eisenschrott, alten Matratzen und verschiedenen anderen weggeworfenen und nicht mehr gebrauchten Dingen. Eine interessante Werkgruppe ist die der Matratzenbilder, wo der Künstler alte, ekelige Matratzen nimmt, sie aufschlitzt und ihre Seegras-Füllung teilweise herausholt. Sie sind nicht nur Abfall, sondern tragen zusätzlich das Moment von Gewalt und Zerstörung in sich. An diese beiden Themenbereiche knüpfen sich weitere Fragen, nämlich, was eine Beschäftigung mit Abfall überhaupt in sich birgt, und warum ein Künstler zu diesem Material greift. Womöglich will er sich damit bewusst von der Gesellschaft und ihren strengen Ordnungssystemen, die Reines von Unreinem trennen, absetzen und dieser sogar einen Spiegel vorhalten. Immerhin gilt es Anfang der 1960er Jahre die Nachkriegsgesellschaft, die noch immer die Mittäterschaft Österreichs am Nationalsozialismus leugnet und verdrängt, aufzurütteln. Am radikalsten gehen die Wiener Aktionisten vor, an deren Initialzündung der Blutorgel-Aktion von 1962 Adolf Frohner teilnimmt.

Ziel dieser Arbeit ist es außerdem, Adolf Frohners Objekte im internationalen und nationalen Kontext zu positionieren. Ein Schwerpunkt wird sein, der Behauptung nachzugehen, er wäre von den Nouveaux Réalistes in Paris beeinflusst worden, wo er sich 1961 für einige Monate aufgehalten haben soll. Wie setzt er sich mit dem Werk von Daniel Spoerri auseinander? Sollte man ihn nicht vielmehr in die Nähe jener Künstler bringen, die wie er, mit dem Moment der Zerstörung arbeiten? Angesichts der aufgerissenen Matratzen oder Leinwände hat seine Arbeitsweise Ähnlichkeit mit der von Arman, der Möbel zertrümmert, oder der von Niki de Saint Phalle, die auf Bilder schießt. Außerdem werden Vergleiche zu einer Reihe anderer internationaler Künstler angestellt, auf die sich Adolf Frohner in Form von Hommagen selbst bezieht, oder die in der Literatur bisher zwar angedeutet, aber noch nicht ausgeführt worden sind.

Auch der nationale Kontext soll erörtert werden. Dazu wird es nötig sein, die Situation der bildenden Kunst im Nachkriegsösterreich kurz zu charakterisieren und zu fragen, ob

es schon vor der Blutorgel-Aktion und dem Wiener Aktionismus radikalisierte Tendenzen in der Kunst gibt. Sucht man nach einem Künstler, der eventuell schon vor Frohner und seinen Kollegen der Blutorgel-Aktion den Blick auf das von der Gesellschaft Ausgeschiedene gerichtet hat, stößt man auf Padhi Frieberger. Wie der kritische Frohner, sondert auch er sich lieber von der Gesellschaft ab, anstatt ganz in ihr und ihrem Regelwerk aufzugehen.

2 Adolf Frohners Biografie mit Schwerpunkt auf die frühen 1960er Jahre

Geboren wird Adolf Frohner am 12. März 1934 in Groß-Inzersdorf im Weinviertel. Schon als Kind will er Maler werden. Nach den Wirren der letzten Kriegsjahre und des Einzugs der russischen Besatzer kommt er 1946 in die Schule des Zisterzienserstifts Zwettl und danach ins Piaristengymnasium Krems, das er 1952 ohne Matura abbricht. Nach fehlgeschlagenen Anläufen ins Berufsleben einzusteigen, fühlt er sich allmählich als Versager. Er beginnt von der Kunstakademie zu träumen, wird dort jedoch wegen mangelnden Talents nicht einmal zur Prüfung zugelassen. Stattdessen geht er ab 1953 auf die Fachschule für Wirtschaftswerbung. Ab nun verdient er sich sein Geld in der Werbebranche, während er nur nebenbei malt, bis die Zeit kommt, wo er die Malerei ernsthafter betreibt. Er geht als Gasthörer gelegentlich an die Akademie und lernt Otto Muehl und Alfred Hrdlička kennen, woraufhin er verbissen nach Paul Cézanne, Oskar Schlemmer, Paul Klee und Pablo Picasso malt und zwar weiter als Autodidakt. Bis 1961 bleibt er in der sicheren Werbebranche.¹ In der Zwischenzeit entwickelte er sich weiter in Richtung Tachismus und Aktionsmalerei und schrieb 1959 Kunstkritiken für zwei ideologisch gegensätzliche Blätter.²

Von Anfang September bis Ende Oktober 1961 hält er sich auf Empfehlung von Herbert Boeckl im Rahmen eines UNESCO-Stipendiums in Paris auf, wo er Kontakt zu Vertretern des Nouveau Réalisme schließt.³ Im Spätherbst desselben Jahres stellt er gemeinsam mit Otto Muehl und Hans Niederbacher in der Galerie „Junge Generation“ aus.⁴ Die Idee und Zusage zu dieser Ausstellung haben Frohner und Muehl bereits im

¹ Frohner 1980, S. 122-125.

² <http://www.forum-frohner.at/adolf-frohner/biografie>

³ Museum Fridericianum, Kassel 1988, S. 167.

⁴ Schilling 1991, S. 26.

Sommer 1961. Am 20. November wird sie schließlich eröffnet und dauert bis zum 10. Dezember.⁵ Frohners Beiträge sind Objekte aus minderwertigen Materialien, wie Brettern, Ziegeln, Fetzen, sowie das Werk „Erstes Hackbild“ (1961/1962) (Abb. 16). Dieses ursprünglich gemalte Bild arbeitet er im Laufe der Ausstellung mit Hacke, Zement und Farbe in seine heutige Form um. Auf seine Initiative hin bringen die Künstler zwischen ihren Werken Zeitungsausschnitte mit Fotos aus dem Indochinakrieg an.⁶

Nachdem Frohner 1961 also erstmals richtig über die Grenzen Österreichs hinausgeblickt und internationale Kontakte zum Beispiel zum Mitbegründer des Nouveau Réalisme Pierre Restany geknüpft hat, nimmt er 1962 an der Aktion „Die Blutorgel“ teil (mehr dazu in Kapitel 3), wodurch er und seine Kollegen Otto Muehl und Hermann Nitsch erstmals richtig Aufsehen erregen. Danach nimmt er keinen bürgerlichen Beruf mehr an und verdient sich sein Geld zum Beispiel mit der Gestaltung eines Sgraffitos für eine Wohnhausanlage der Stadt Wien. Daneben arbeitet er ständig an Malerei und Objekten weiter. Langsam stellen sich Anerkennung und Erfolg ein. 1967 nimmt er in Paris an der Biennale des Jeunes Artistes teil, er trifft Jean Dubuffet, den er sehr bewundert und mit dem er sich in der Folge rege austauscht. Frohner bekommt weiter nationale und internationale Beachtung und Preise, zum Beispiel 1969 auf der Biennale São Paulo oder 1970 auf der Biennale Venedig. 1972 wird er an die Hochschule für angewandte Kunst für den „Abendakt“ berufen, wo er 1985 eine Meisterklasse für Malerei übernimmt und auch noch als Emeritus bis 2005 in verschiedenen Funktionen als Lehrender und Leitender tätig ist. Nach zahlreichen Ausstellungen im In- und Ausland und weiteren öffentlichen Aufträgen, wie 1993 für die Gestaltung der Wand „55 Schritte durch Europa“ in der U-Bahnpassage des Wiener Westbahnhofs, wird an der Realisierung des „Forum Frohner“ in Krems Stein gearbeitet. Adolf Frohner erlebt dessen Eröffnung im September 2007 nicht mehr, da er im Jänner desselben Jahres völlig unerwartet verstirbt.⁷

⁵ Museum Fridericianum, Kassel 1988, S. 167-8.

⁶ Schwarz 1988, S. 31.

⁷ <http://www.forum-frohner.at/adolf-frohner/biografie>

3 Die Aktion „Die Blutorgel“

Da die Aktion „Die Blutorgel“ in den folgenden Kapiteln immer wieder erwähnt werden wird, soll sie schon jetzt kurz vorgestellt werden. Am 2. Juni 1962 lassen sich Adolf Frohner, Otto Muehl (geb. 1925) und Hermann Nitsch (geb. 1938) für drei Tage in einen Keller einmauern und geben mit Josef Dvorak das Manifest „Die Blutorgel“⁸ heraus.⁹ (Der Einfachheit halber werden ab jetzt die Bezeichnungen Blutorgel-Aktion und Blutorgel-Manifest gebraucht werden, auch wenn sich diese in der Literatur zu Adolf Frohner nicht durchgesetzt haben.) Aus diesem Keller in der Perinetgasse 1 am Donaukanal wollen sie nach intensiver Arbeit vor versammeltem Publikum wieder ans Tageslicht treten.¹⁰ (Abb. 19)

Frohner arbeitet an Plastiken aus allerlei Abfall wie Eisenschrott, Draht und Holz mit. Diese Gerümpelskulpturen, wie zum Beispiel „Wandskulptur“ (1962) (Abb. 21), „Raumskulptur“ (1962) (Abb. 22) oder „Treppe“ (1962) (Abb. 23), sind allesamt nur als Bestandteil der Aktion und nicht für ein Leben danach gedacht. Damit erteilen die Künstler dem traditionellen Anspruch der Beständigkeit der Kunst eine deutliche Absage. Mit der Blutorgel-Aktion an sich möchten sie mit bitterer Ironie die Mechanismen der Kunstwelt in Frage stellen, bisher allgemein gültige Grenzen sprengen und der Kunst zu einem Neubeginn verhelfen. Wie man bei „Raumskulptur“ (1962) (Abb. 22) sieht, ragen Gebilde aus allerlei wirr zusammengestellten Schrottteilen teilweise allansichtig und umgehbar in den Raum, den sie somit integrieren, und dabei jegliche Statik herkömmlicher Skulptur negieren. Alle drei gemeinsam schaffen ein „Wandrelief“ (1962) (Abb. 20) aus Zement, Blut und Farbe mit angedeutetem Kreuz in der Mitte.

Bewusst ziehen sie sich in die Abgeschlossenheit und Dunkelheit des Kellers zurück, der sie in einen rauschhaften Zwang zum Arbeiten versetzt. Der befreundete Psychologe Josef Dvorak, mit dem sie auch das Manifest herausgeben, hilft ihnen bei dem Wunsch, ihre provokante Aktion den Nichtbeteiligten zu erklären und vielleicht sogar verständlich zu machen. Trotzdem wird die Polizei gerufen, wodurch die Künstler

⁸ Frohner/Muehl/Nitsch/Dvorak 1975b, S. 58-9.

⁹ Frohner 1980, S. 124.

¹⁰ Schilling 1991, S. 26.

und ihre zukünftigen Aktionen in eine Ecke kriminellen Außenseitertums rutschen.¹¹ Besonders ihre Aktion vor der offiziellen Ausmauerung mit Dvoraks Eröffnungsansprache bei der sie ein Lamm zerfleischen und bearbeiten und danach auf dem zuvor abgetrennten Fell in eine Nische nageln und mit Blut übergießen, dürfte für Misstrauen von Seiten der Passanten gesorgt haben.¹² Für Frohner ist das Mitwirken an dieser Initialzündung des Wiener Aktionismus ein wichtiger Impuls für die Entwicklung seines eigenständigen Werkes.¹³

Auffallend ist, dass, wenn die zitierten Autoren vom Anliegen der drei Künstler nach Befreiung sprechen, sie dies in erster Linie auf die zu revolutionierende Kunst beziehen. Peter Gorsen erwähnt in einer Textstelle zur Blutorgel-Aktion nur, dass die drei ihre Gegenposition zur in Wien allmächtigen Wotruba-Schule formulieren wollten.¹⁴ Ob Frohner, Muehl und Nitsch auch die Gesellschaft und im engeren Sinn ihr Publikum mit deren nicht nur die Kunst betreffenden festgefahrenen Ansichten schockieren und zum Nachdenken zwingen wollen, wird nicht ausführlich erörtert. Dieter Ronte formuliert es lediglich aus dem Blickwinkel der Gesellschaft, die es sich mehr und mehr materialistisch orientiert bequem auf ihrer „Insel der Seligen“ zurecht gemacht hatte. Sie empfindet die Aktion als Kampfansage und fühlt sich von dieser unvorhergesehenen und heftigen Provokation überfordert.¹⁵ Auch das Blutorgel-Manifest¹⁶ bezieht sich hauptsächlich auf die Kunst. Vielleicht steckt aber mehr hinter dem Bedürfnis, etwas auf radikale und neuartige Art und Weise ausgerechnet aus Abfall zu machen. Immerhin handelt es sich dabei um etwas, das von der Gesellschaft als schmutzig und andersartig ausgeschieden wurde. In Kapitel 7.3 wird zum Beispiel erörtert werden, ob es einem Künstler, der zu solchen Materialien greift, nicht auch darum geht, gesellschaftliche Ausgrenzungspraktiken nach den Kriterien von Reinheit und Unreinheit anzuprangern. Immerhin arbeiten Frohner und seine Kollegen in einem Österreich, das die Mittäterschaft am Nationalsozialismus noch leugnet, dessen Ideologie es ja war, alles „Unreine“ und „Andersartige“ aus dem eigenen „Volkskörper“ zu eliminieren. Im Zuge der Erörterung dieser Fragestellung in Kapitel 7.3 wird auch das Blutorgel-Manifest Gegenstand der Analyse werden.

¹¹ Ronte 1980, S. 20-1.

¹² Schilling 1991, S. 27.

¹³ Ronte 1980, S. 20-1.

¹⁴ Gorsen 1991, S. 137.

¹⁵ Ronte 1980, S. 22.

¹⁶ Frohner/Muehl/Nitsch/Dovrak 1975b, S. 58-9.

4 Überblick über Adolf Frohners Gesamtwerk

Auch wenn sich diese Arbeit auf Adolf Frohners Objekte und Materialassemblagen konzentriert und seine Tätigkeit als Maler ausklammert, soll ein einführender Überblick über sein Gesamtoeuvre gegeben werden.

Nachdem Frohner schon als Junge gemalt hat, zur Akademie jedoch nicht zugelassen wird, bildet er sich autodidaktisch an Vorbildern der Klassischen Moderne weiter. In den Techniken Ölmalerei und Aquarell orientiert er sich zwischen 1955 und 1960 an Reproduktionen von Arbeiten von Cézanne, Picasso, Schlemmer, Schwitters oder Klee. Ein Beispiel hierfür ist seine „Sitzende“ (1955) (Abb. 1). Er bleibt der Nachahmung von Wirklichkeit und dem Prinzip von Wiedererkennbarkeit treu. Zu sehen ist, wie unsicher er sich zu dieser Zeit als Künstler noch fühlt. Und doch steckt in diesen Arbeiten, auch wenn der Anschein bloßen Kopierens entsteht, bereits der erste Schritt zu einem eigenen Stil. Vielleicht ist das der fehlenden Indoktrinierung durch die Akademie und der rein subjektiven Auseinandersetzung mit der Vergangenheit zu verdanken.¹⁷

Kurze Zeit später, nämlich 1960/61, hat sich Frohner von der Imitation gelöst und an die Gegenwart angeknüpft. In seinen neuen Kohlezeichnungen verlässt er die Umrisslinie und wendet aktuelle Gestaltungsmöglichkeiten, wie den abstrakten Strich, an.¹⁸ Ein Beispiel hierfür ist eine aus einem hektisch wirkenden Strichgewirr bestehende Zeichnung (1961) (Abb. 2). 1960 geht er seinem Drang zur Abstraktion folgend auch ins Dreidimensionale. Es entstehen Objekte aus minderwertigen Materialien wie „Ikarus“ (1960) (Abb. 9), „Kreuzigung“ (1960) (Abb. 7) oder „Hommage à Park Seo Bo“ (1960) (Abb. 14). Sie sind gewissermaßen der Schritt zu seiner selbständigen Arbeitsweise, die auch das Aufschlitzen von Leinwände wie bei „Was dahinter ist“ (1963) (Abb. 30) beinhaltet. Einen Höhepunkt in den frühen 1960er Jahren bildet seine Teilnahme an der Blutorgel-Aktion 1962, im Rahmen derer er Gerümpelskulpturen aus Materialien wie Holz, Eisen und Draht baut, die teilweise auch

¹⁷ Ronte 1980, S. 10-2.

¹⁸ Ronte 1980, S. 12-3.

im Raum stehende umgehbbare Gebilde werden.¹⁹ (siehe Kapitel 3) Nach dieser Aktion geht er den eben angetretenen Weg des Wiener Aktionismus seiner Kollegen Otto Muehl und Herman Nitsch nicht mit.

Er bleibt bei den gebrauchten banalen Dingen des Alltags, zum Beispiel bei „Schwarzer Sessel“ (1963) (Abb. 42) und entdeckt Schmierereien auf Wiens Hauswänden für seine Bilder wie „Nahe der Zedlitzhalle Wien 1“ (1965/66) (Abb. 57), wo er ein Foto solcher Kritzeleien eingliedert. Eine bedeutende Werkgruppe dieser Jahre stellt er aus gebrauchten und aus dem Müll geholten Matratzen her, wie zum Beispiel bei „Die Angst des Großinquisitors“ (1965) (Abb. 40). (Ausführlicher werden diese Matratzenbilder in Kapitel 4.5 besprochen werden.) Später übersetzt er das aus der Matratze geholte Seegras mittels der Lithografie gewissermaßen ins Zweidimensionale, wobei es zu einer unerwarteten Wende kommt. Er erkennt nämlich, dass die von ihm bewusst gewählte Antiästhetik der ekeligen Matratze im Abdruck plötzlich ein als „schön“ akzeptierbares Bild ergibt. Er ist schockiert von der Tatsache, dass die Reproduktion eines Dings anders wahrgenommen werden kann als das Original. Ihm wird klar, dass die Beschäftigung mit Materialien, die dem Zerfall ausgeliefert sind, nicht alles sein kann. So wendet er sich nach einer Art zweiter Lernphase, in der er sich in freien Zeichnungen und weiteren Objekten mit zeitgenössischen Tendenzen wie Abstraktion oder Pop Art auseinander gesetzt hat, wieder der Figuration zu. Sein großes Thema wird fortan der menschliche Körper sein. Damit besteht Ähnlichkeit zu jener Gruppe österreichischer Künstler, die neben den Phantastischen Realisten und den Abstrakten realistisch arbeiten und sich 1969 unter dem Namen „Figur“ zusammenschließen. Dazu gehören zum Beispiel Georg Eisler (1928-1998) oder Alfred Hrdlička (geb. 1928). Wie in dem Werk dieser beiden ist auch bei Frohner politisches Engagement wichtig.²⁰

Mitte der 1960er Jahre schafft Frohner Arbeiten, wo er in die Zeichnung reale Objekte integriert. Eine recht komplexe, ein Thema auf drei unterschiedliche Arten darstellende Collage ist „Die Flucht (Hommage à Jean Dubuffet)“ (1966/67) (Abb. 60), mit der er gleichzeitig seiner Verehrung für den Entwickler der „art brut“, Jean Dubuffet (1901-1985), Ausdruck verleiht. Der linke Teil verkörpert die reproduzierende Wirklichkeit und besteht aus Vergrößerungen von Fotografien von Hausmauer-Kritzeleien. Die Figuren im Mittelteil sind gezeichnet, während die Gliedmaßen der

¹⁹ Ronte 1980, S. 17-23.

²⁰ Ronte 1980, S. 25-9.

Figur rechts aus appliziertem, realen Material bestehen.²¹

Seit Mitte der 1960er Jahre ist Frohners Schwerpunkt die malerische Auseinandersetzung mit dem Thema der Frau, bei der es sich ganz und gar nicht um eine idealisiert schöne Heilige oder Mutter handelt. Seine Frauen stehen und verrenken sich vielmehr stellvertretend für die allgemeine Unterdrückung ihres Geschlechts, die sie zum Sexobjekt des Mannes degradiert und ihre soziale Gleichstellung verhindert. Frohner erteilt mit diesen deformierten ausgezehrten Gliedmaßen und Gesichtern den Schönheitsidealen der chauvinistisch männlich dominierten Gesellschaft eine deutliche Absage.²² Auch in den folgenden Jahrzehnten übt er weiterhin mittels der Malerei Kritik an den von Film, Werbung und Hochglanzmagazinen der Gesellschaft vorgegebenen und von dieser blind akzeptierten Idealen und an der sexualisierten Warenästhetik.²³ Abschließend kann man sagen, dass Frohner seit Mitte der 1960er Jahre zwar auch noch Objekte und Zeichnungen produziert, wie im nächsten Kapitel zu sehen sein wird, sein Schwerpunkt aber fortan auf der Malerei liegt. Er kreist hauptsächlich um die Themen Tod, Liebe, Sexualität, Religion und Frau.

4.1 Schwerpunkt Objekte und Materialassemblagen

Nach diesem auch die Malerei beinhaltenden Überblick über Frohners Gesamtwerk, soll nun gesondert ein Blick auf seine Objekte und Materialassemblagen geworfen werden. Diese werden wegen ihrer Bestandteile aus Abfall Ausgangspunkt später folgender Kapitel sein. Im Zuge des Zusammenstellens dieses Werkkatalogs wurde schon spürbar, ob und in welchen Phasen sich Frohner mehr oder weniger offensichtlich an anderen Künstlern orientiert und wann er selbständig arbeitet.

Vor der Blutorgel-Aktion entstehen in den Jahren 1960 und 1961 Objekte etwa aus gebrauchten Brettern, Latten, Heraklithplatten, Eisen, Fetzen oder Ziegelsteinen, so als habe er die Reste eines abgerissenen Gebäudes aufgesammelt. Mit Arbeiten wie „Ohne Titel“ (1960) (Abb. 6), „Kreuzigung“ (1960) (Abb. 7), „Grabmal des unbekannten Soldaten“ (1960) (Abb. 8), „Ikarus“ (1960) (Abb. 9) oder

²¹ Ronte 1980, S. 35.

²² Ronte 1980, S. 35-8.

²³ Schröder 2001, S. 13.

„Ohne Titel“ (1961) (Abb. 11), geht er erstmals in die Dreidimensionalität. Dabei verwendet er die Materialien nicht um derer Selbstwillen, sie geben vielmehr einen Teil ihrer Identität zu Gunsten ihrer Rolle als Bestandteil eines Kunstwerks ab, in dem sie zum Beispiel Bildträger werden. Als solcher wird in „Die Grenze“ (1960) (Abb. 5) das Stück einer Heraklithplatte eingesetzt. Rechtwinklig wie sie ist, erinnert sie zwar noch an einen traditionell begrenzten Bildraum, gleichzeitig wird dieser aber durch die beiden über den Bildrand ragenden Holzklötze gesprengt, die Frohner mit Eisenklampfen und Draht befestigt. Außerdem hat die Platte weder scharfe Konturen noch eine glatte Oberfläche. Weitere Bestandteile dieses Objekts sind übrigens ein Stück Stacheldraht und Farbe. Es ist einansichtig und somit noch mehr Relief als Skulptur, gleichzeitig überwindet es aber wie eben erörtert die traditionellen Vorstellungen von einem Relief.²⁴ Auch bei „Das Fenster“ (1961) (Abb. 12) orientiert sich Frohner an einem klassischen Tafelbild, dessen Rahmen er dann bei „Ein Bild rinnt aus dem Rahmen“ (1961) (Abb. 13) sprengt. Gleichzeitig ist letzteres Werk Ausdruck seines politischen Engagements. Auf den Titel Bezug nehmend nennt er in einem Gespräch als Beispiel „[...] das Jahr 1945, [...] [in dem] alles aus dem Rahmen geronnen [ist].“²⁵ Er meint weiter, dass nach den Grausamkeiten und Umwälzungen des Krieges die Bildikonographie nicht dieselbe sein könne wie vorher, und dass Kunst die jeweilige Zeit sichtbar mache.²⁶

Im Unterschied zu diesen Arbeiten kann man bei „Sputnik“ (1960) (Abb. 10) schon eher von einer Skulptur sprechen. Sie wirkt wie ein Vorgriff auf die 1962 im Rahmen der Blutorgel-Aktion teilweise frei im Raum gebauten Gerümpelskulpturen. Für diese verarbeitet er gemeinsam mit Muehl hauptsächlich Eisenschrott und Holz, wie zum Beispiel bei „Wandskulptur“ (1962) (Abb. 21), „Raumskulptur“ (1962) (Abb. 22) oder „Treppe“ (1926) (Abb. 23). Von ähnlicher Art, wenn auch kompakter und im Gegensatz zu den vorigen wahrscheinlich für die Beständigkeit geschaffen, sind „Materialsulptur“ (1962) (Abb. 17) und „Materialsulptur (Kleiner Drache)“ (1962) (Abb. 18).

Zur gleichen Zeit entstehen auf der Grundlage gespannter Leinwände Objektbilder, wo Frohner in Zement oder Gips Fundstücke einarbeitet, wie zum Beispiel bei „Der Clown“ (1962) (Abb. 25) oder „Defloration“ (1962) (Abb. 24), wo eine Holzlatte

²⁴ Ronte 1980, S. 19-20.

²⁵ Fritz 2001, S. 40.

²⁶ Fritz 2001, S. 40.

zum Bestandteil wird. Diese Arbeiten kündigen eine Werkgruppe an, in denen zu der Thematik minderwertigen Materials jene von Zerstörung hinzu kommt. Nicht nur der Titel „Dofloration“, sondern auch die gestische Art des Materialauftrags, sowie das in die Leinwand gerissene Loch bei „Der Clown“ (1962) (Abb. 25), sind Zeugnis für Frohners Auslebung von Gewalt direkt am Bildkörper. Sehr interessant ist auch „Was dahinter ist“ (1963) (Abb. 30), wo er eine auf Keilrahmen gespannte Leinwand quer über die Mitte aufschlitzt, ähnlich ist „Verschlossenes“ (1963) (Abb. 27). Bei den Materialien für diese Werke handelt es sich zwar nicht um Abfall, wohl aber um bisher kaum bildwürdige Materialien wie Zement oder Gips. Außerdem orientiert sich Frohner bei deren Gestaltung an keinerlei herkömmliche Vorstellungen von Schönheit.

Sehr deutlich zu spüren ist das Moment von Destruktion auch bei „AMVX“ (1963) (Abb. 34), wo in dem auf Bretter genagelten Teil einer Matratze oder eines Polsters das Hackwerkzeug noch steckt. Dieses Werk leitet gleich über zur Gruppe der Matratzenbilder, wo Frohner ganze Matratzen aufreißt und Teile der Seegras-Füllung herauswühlt. Ein Beispiel ist „Monument für Henry Miller“ (1963) (Abb. 36-39). Den Titel „Verletzung (Ausgeweidet)“ (1963) (Abb. 31) trägt eine andere Arbeit zu Recht, handelt es sich dabei doch um den aufgerissenen Körper einer kleinen Matratze, dem die Füllung wie Gedärme heraushängt. Dieselbe Arbeitsweise wendet Frohner zum Beispiel auch bei „Die Angst des Großinquisitors“ (1965) (Abb. 40) an. In anderen Werken bringt er das Seegras als zerwühltes Chaos auf Bildträger auf, wie etwa bei „Der Rest vom Anfang“ (1963) (Abb. 32). (Eine ausführlichere Beschäftigung mit den Matratzenbildern wird es in Kapitel 4.5 geben.)

Bei „Schwarzer Sessel“ (1963) (Abb. 42) verwendet der Künstler auch die Bestandteile womöglich eines zerlegten Polstermöbels, die er mit einer Sessellehne auf kreisrundem Untergrund arrangiert. Schon allein vom Entstehungszeitpunkt her gesehen handelt es sich dabei aber um etwas ganz anderes als bei den Matratzenobjekten. Man kann in diesem Werk nämlich das Bestreben erkennen, ein Produkt des Konsums und der Werbung einmal auf ungewohnte Weise, nämlich abgenutzt und nicht mehr gebraucht und in seine Einzelteile zerlegt, darzustellen.²⁷ Dass Frohner dabei vielleicht auch ein anderes Anliegen hat, wird in Kapitel 5.3.1 erörtert werden. Dort wird es im Vergleich mit den Fallenbildern von Daniel Spoerri zur Beantwortung der Frage, ob letzterer Frohner beeinflusst hat, dienen. Auch „Die bunte Schachtel“ (1963) (Abb. 47) wird

²⁷ Ronte 1980, S. 26.

noch einmal betrachtet werden, wenn es darum geht, eine mögliche Verbindung zu den Nouveaux Réalistes herzustellen (siehe Kapitel 5.3). „Ohne Titel“ (1964) (Abb. 52) und die „Die Kreuzigung“ (1964) (Abb. 51) wiederum werden interessant, wenn es dazu kommt, Frohner mit den Combine Paintings von Robert Rauschenberg (siehe Kapitel 5.4) zu vergleichen.

So wie diese Werke sind auch die folgenden nicht wirklich einer Gruppe zuzuordnen: „Denkmal für ein Konzentrationslager“ (um 1963) (Abb. 50), „Schießschartentür“ (1963) (Abb. 48), „Der Sessel eines Landschaftsmalers“ (1962) (Abb. 53). Das Werk „Opferung (Verbrennen und Verbluten)“ (1963) (Abb. 49) besteht aus einer Art Ofen mit ansetzender Ofenröhre auf einem Tischchen und ist zum Andenken an den 1944 in Auschwitz ermordeten Maler Felix Nussbaum entstanden. Die herunterrinnende rote Farbe ist sehr dominant. Sie symbolisiert Feuer und Liebe und kann außerdem als Widerstand gegen das Schwarz des Todes gesehen werden.²⁸

Von ganz anderer Qualität als die bisher betrachteten Werke ist „Zufällige Ordnung und was man sehen kann“ (1965) (Abb. 63). Hier scheint Frohner die Fundstücke, die er vom Waldboden aufgehoben hat, wie ein All Over auf der traditionell rechteckigen Bildfläche aufzubringen, wobei sie die Grenze des Bildrandes nur wenig überragen. Er vermischt Natur in Form von Moos mit dem Abfall modernen Konsums wie Verpackungsmaterial.

In den 1980er Jahren entsteht eine Serie von Landschaften wie „Dramatische Landschaft“ (1983) (Abb. 66), „Die Ahnung – Hommage an Caspar David Friedrich“ (1985) (Abb. 67) oder „Landschaft (1985) (Abb. 68). Auch diese Fundstücke scheinen direkt aus der unberührten Natur zu stammen, meist sind es Äste, Laub oder getrocknetes Gras. Sie sind Teil eines gemalten Bildes und haben somit auch eine gestalterisch formale Funktion. Sie sind nahsichtig im Vordergrund, während sich dahinter fernsichtig gemalte Hügel erheben. Es gibt also so etwas wie einen Mikro- und Makrokosmos, aber auch eine Vereinigung zweier verschiedener Wirklichkeiten in einem Bild.²⁹ Sehr naturverbunden wirkt auch „Verpackte Landschaft“ (1983) (Abb. 65), wo Frohner getrocknetes und mit Acryl bemaltes Herbstlaub in einer Plastiksachtel arrangiert. Immerhin handelt es sich auch beim vom Baum abgefallenen Laub um Abfall.

²⁸ Wagner 1991, S. 271.

²⁹ Gorsen 1991, S. 141.

Diese Arbeiten, egal ob aus den 1960er oder 1980er Jahren, sind weniger destruktiv und vermitteln stattdessen eine positive Beschäftigung mit den Phänomenen der Natur. Frohner bleibt dabei den wertlosen Materialien treu und verwendet Fundstücke, die er auf einer Mülldeponie oder am Waldrand aufhebt. Er notiert sich sogar gewissenhaft Fundort sowie Zustand dieser Dinge.³⁰ Ähnliche Gestaltungsprinzipien wendet er auch bei „Schwarzer Sessel“ (1966/1968) (Abb. 64) an.

Eine ganz andere Gruppe bilden die Türskulpturen der 1980er Jahre. Frohner bestückt alte Holztüren mit kleineren Objekten aus Holz und bemalt das Ergebnis, bevor er es freistehend in den Raum stellt. Beispiele sind „Die vielen Bewohner“ / „Alle sind weg“ (1986) (Abb. 75/76), „Opferstätte“ (1988) (Abb. 79) oder „Adam und Eva“ / „Die Kreuzigung“ (1980) (Abb. 73/74). Besonders beim letzten Beispiel sieht man schon an der Betitelung, dass die beiden Seiten zwar eigenständig sind, sich aber doch ergänzen. In diesem Fall spielen sie auf zwei bedeutende biblische Ereignisse an, die jeweils eine entscheidende Wende mit sich gebracht haben. Beide Seiten sind mit dunkelbrauner, roter und weißer Farbe bemalt, auf der Seite „Die Kreuzigung“ (1980) (Abb. 74) setzt Frohner außerdem symbolhaft reale Dinge mit ins Bild. Ein rostiges Sägeblatt kann man als Dornenkrone interpretieren und die kaum in der Tür steckenden Holznägel assoziieren die angenagelten Hände und Füße von Jesus. Bei der „Opferstätte“ (1988) (Abb. 79) montiert er ein Ungetüm von einem Holzbalken mit darin steckenden furchterregenden Spießen auf eine Tür. Diese steht in einer Art blechernem Auffangbecken für die an ihr heruntergeronnene rote Farbe. All das erinnert, wie der Titel schon sagt, an eine biblisch mystische Opferung, sowie an Nitschs aktionistische Arbeitsweise. Als Ausstellungsraum wählt Frohner für seine Türskulpturen wohl nicht zufällig mehrmals eine Kirche. Wie so oft wählt er auch hier Material aus dem bäuerlichen Umfeld. Frei im Raum stehend lädt die eine Seite auch zur Betrachtung der anderen ein und evoziert eine gewisse Erwartungshaltung. Die offen bleibenden einstigen Schlüssellöcher kann man als erotische sowie spirituelle Zugangszeichen interpretieren.³¹ Vielleicht ein Vorgriff auf diese Gruppe ist „Zwei Flächen und ein Durchblick“ (1963) (Abb. 41), wo Frohner einen teilweise zerstörten Türflügel mit Gips und pastosen Finger Paintings bearbeitet, in dem ausgebrochenen Mittelteil ein Drahtgeflecht befestigt und die so entstandene Skulptur in den Raum stellt. Auf der Rückseite hängt ein Autoreifen wie ein sinnloser Rettungsring. Schon allein durch

³⁰ Schilling 1991, S. 34.

³¹ Frohner 1993, S. 66.

Dimension und Aufgerichtetheit erinnert dieses Werk an einen Körper, und zwar an einen stigmatisierten.³² Damit ist es verwandt mit den Matratzenbildern, die man ebenfalls als verletzte Menschenleiber interpretieren kann, mehr dazu in Kapitel 4.5.

4.2 Objekte mit Bezug zu anderen Künstlern

Bei einigen wenigen bisher gezeigten Werken wurde schon eine mögliche Beeinflussung Frohners durch Künstler des Nouveau Réalisme angedeutet. Dabei besteht aber die Möglichkeit, dass sich Frohner vielleicht eher kritisch als rein nachahmend etwa mit dem vermeintlichen Vorbild Daniel Spoerri auseinandersetzt (siehe Kapitel 5.3.1). Im Unterschied dazu gibt es eine Reihe von Objekten, bei denen er ohne Zweifel seine Achtung gegenüber einem anderen Künstler etwa in Form einer Hommage ausdrückt.

Ein Beispiel dafür ist „48 Hommagen für Hermann Nitsch“ (1984) (Abb. 91), wo Frohner gewöhnliche Pappteller auf rotem Untergrund in Reih und Glied neben- und untereinander reiht und rote Farbe darauf spritzt. Damit bezieht er sich auf die informelle gestische Malerei des Wiener Aktionismus.³³ Nach dem gleichen Prinzip arbeitet er bei „Tag und Nacht“ (1984) (Abb. 92), mit dem Unterschied, dass er auf diese Pappteller Zeitungsausschnitte mit verschiedenartigen Motiven und Persönlichkeiten aus Kunst und Alltag klebt. Darunter sind zum Beispiel eine Skulptur von Michelangelo, sowie Fotos von Marilyn Monroe oder Alberto Giacometti.

Letzterem widmet Frohner auch eine eigenständige Skulptur. In „Denkmal für Alberto Giacometti“ (1978) (Abb. 87/88) ahmt er mit einfachen Materialien wie Zement, Holz, Leinen oder Seegras Giacomettis extrem in die Länge gezogene Bronze-Skulpturen nach und fügt sogar das Antlitz des Künstlers als Fotomontage ein. Diese Figur stellt er schließlich auf eine gewöhnliche Holzkiste. Giacomettis Tod war Anlass für dieses „Grabmal“, wie Frohner es selbst nennt, über das er als „Grabstein“ eine Hülle aus Plexiglas stülpt.³⁴

Bei „Die Spinne“ (1975) (Abb. 70) spielt Frohners in der Malerei mittlerweile stark

³² Gorsen 1991, S. 138.

³³ Gorsen 1991, S. 140.

³⁴ Frohner 1996b, S. 188.

gewordenes Thema der Frau hinein. Hier schnürt er den dreidimensionalen Frauentorso mit realen Seilen ab und deformiert ihn, so wie er es auch schon in seinen Bildern gemacht hat. Durch die Farbe Rot wird zusätzlich vermittelt, dass es sich hier um etwas Leidvolles handelt.³⁵ Dieses Werk erinnert an Giacomettis „Le Nez (Die Nase)“ (1947) (Abb. 71). In beiden Fällen schwebt ein Objekt in einer Art Metallkäfig. In dem einen hängt ein bronzener Kopf mit einer langen aus dem Quader hinausragenden Nase, während Frohner einen Frauentorso aus Gips bemalt und mit Seilen an die Stäbe bindet. Stellt man beide Werke so wie sie sind, also ohne zusätzlichen Sockel, in den Ausstellungsraum, so übernimmt der Käfig auf gewisse Art die Funktion des fehlenden Podests. Er grenzt es vom umgebenden Raum ab. Damit scheint Frohner die Thematik, ob ein Kunstwerk auf einem Sockel stehen muss oder nicht, anzuschneiden, was vor ihm schon Constantin Brancusi mit Arbeiten wie „Die Hexe“ (1916-24) (Abb. 101) gemacht hat. (mehr dazu in Kapitel 4.3)

Zwischen 1980-1982 schafft Frohner eine Reihe von Idolen, Masken und Büsten (Abb. 85, 93, 94, 96). Einige lassen sich mit Picasso in Verbindung bringen, bei „Die Annatante als Ikone“ (1980) (Abb. 85) zum Beispiel wird eine Scherbe als Teil des Gesichtes so eingesetzt, dass das Ergebnis an gemalte Figuren von Picasso erinnert. Eine „Maske aus Holz mit Seegras“ (1980-1982) (Abb. 93) erinnert an die sogenannte „Primitive Kunst“ und somit ebenfalls an Picasso, der letztere schon Jahrzehnte früher für sich entdeckt hatte. Vielleicht nimmt Frohner auch mit der aufrechten, aus Holz und Pappe gebauten Figur „Der Krieger“ (1981) (Abb. 84), mit Knochen als erigiertes Glied und Tierrippe, auf Picasso Bezug. Für Frohner ist dessen Errungenschaft des Kubismus ja so revolutionär wie die Malerei der Frührenaissance, weil er alle Materialien verwendbar gemacht und die Kunst von allem Statischen befreit hat. Der Kubismus ermöglicht dem Künstler, ganze Prozesse oder Spannungsfelder zwischen Gegenstand und umgebenden Raum darzustellen. Frohner bewundert den trotz allen Erfolges solitär bleibenden Picasso auch dafür, dass dieser die sichtbare Wirklichkeit immer für wichtiger als das Unsichtbare erachtete.³⁶ „Der Krieger“ (1981) (Abb. 84) ist gleichzeitig Gestalt und Skelett, wodurch er dem Betrachter Leben und Tod vor Augen führt. Mit der Röhre als Ellenbogen, den Schuhleisten als Füße oder dem Ei als Meniskus kommt noch die dritte Kategorie eines technisierten Seins hinzu. Außerdem

³⁵ Ronte 1980, S. 81.

³⁶ Frohner 1996a, S. 54.

ist diese Figur gleichzeitig flächig und räumlich.³⁷ Die Malerei des Kubismus vereint ebenfalls diese beiden Welten, da sie auf dem flachen Bildgrund Körper in verschiedenen Ansichten und somit im Kontext zum Raum darstellt.

Auch in „Salome mit Tierrippen“ (1979) (Abb. 72) kombiniert Frohner einen gemalten Leib mit realen Tierknochen. Diese blanken Rippen kann man als Symbol des Todes verstehen. Somit verbindet Frohner hier die Themen der Frau und des Todes.³⁸

Immerhin setzte Salome ihre Verführungsreize als Tänzerin ein, um als Belohnung den Kopf von Johannes dem Täufer zu bekommen. Auf wieder andere Weise zollt Frohner dem Künstler der Frührenaissance, Piero della Francesca, seine Achtung. „Das Bildnis des Künstlers in jungen Jahren in der Manier des Piero della Francesca“ (1976) (Abb. 86) ist sehr komplex. Es besteht aus einem alten glaslosen Fensterrahmen aus Holz, auf dem allerlei Gegenstände wie Nägel, Blechteile oder eine Glasscherbe befestigt sind. Markant ist das an einem Faden herunterhängende Ei. Links und rechts sind ein gemaltes Portrait Piero della Francescas, sowie ein Abdruck von Reifenspuren angebracht, sodass sich die Form eines Kreuzes ergibt.

Sehr komplex sind auch die Werke einer Gruppe der 1980er Jahre, zu der „Der Sessel der Delilah“ (1980) (Abb. 80), „Das Grabmal des Don Juan“ (1980) (Abb. 81), „Hommage auf eine Jungfrau“ (1982) (Abb. 82), oder „Das Grabmal des Samson“ (1982) (Abb. 83) gehören. Das Prinzip dahinter ist, dass einzelne Gegenstände scheinbar lose und nicht festgeklebt oder -genagelt so arrangiert werden, dass sie eine liegende oder sitzende menschliche Gestalt darstellen. Schon allein die Tatsache, dass für „Das Grabmal des Don Juan“ (1980) (Abb. 81) eine Matratze verwendet wird, stellt eine Verbindung zu den Matratzenbildern der 1960er Jahre her. Frohner überträgt nun die unbestimmte und abstrakte Körperlichkeit der früheren Werkgruppe in etwas eindeutig Skulpturales und Anthropomorphes, indem er figürliche und physiognomische Elemente hinzufügt. Bei „Der Sessel der Delilah“ (1980) (Abb. 80) sind dies zum Beispiel die Schuhe, die zum Gesicht umfunktionierte Malerpalette und der für das Rückgrat stehende Schlauch einer Brause. Mit diesen eindeutigen Metaphern für das Körperliche orientiert sich Frohner an anthropomorphen Assemblagen der Klassischen Moderne. Peter Gorsen nennt als Vergleichsbeispiele Pablo Picasso, Robert Rauschenberg, Max Ernst und Alberto Giacometti. Immerhin

³⁷ Wagner 1991, S. 273.

³⁸ Wagner 1991, S. 275.

gibt Frohner selbst eine Formverwandtschaft von vornherein zu.³⁹

Einen eindeutigen Bezug zu einem anderen internationalen Künstler, nämlich zu Josef Beuys (1921-1986) stellt er wiederum her, wenn er ein Objekt von 1983 „Sessel für Josef Beuys“ (1983) (Abb. 89) nennt. Er schreibt sogar, er habe es extra in „[...] delikatem Beuys-Grau gestrichen [...]“.⁴⁰ Es handelt sich dabei um einen Sessel, der sich aufgrund fehlender Vorderbeine an der Wand stützt und auf dessen Sitzfläche etwas Krimskrams liegt. Vielleicht ist es Absicht, dass es sich ausgerechnet um dasselbe Möbelstück wie in einem Werk von Josef Beuys handelt. Beim „Fettstuhl“ (1963) (Abb. 90) formt dieser zwischen Sitzfläche und Lehne eines realen Sessels einen Keil aus Fett. Der Sessel ist neben dem Bett das Möbel, das vollen Kontakt mit dem menschlichen Körper hat. Außerdem haben jene Körperteile, die ihm beim darauf sitzen am nächsten sind mit Verdauung, Ausscheidung und Sexualität zu tun.⁴¹ Es gibt also eine Verbindung zu Frohners zeitgleich entstehenden Matratzenbildern, die menschliche Ausscheidungen in sich aufgenommen haben und in sich speichern. Außerdem kann man sie auch als Repräsentanten des menschlichen Leibes sehen (siehe Kapitel 4.5). Frohner greift zum formbaren, amorphen Material Seegras, so wie Beuys in derselben Zeit Filz oder Margarine verarbeitet.⁴²

Frohner verwendet bei seinen eben besprochenen Objekten zwar auch Gebrauchtes und wahrscheinlich Weggeworfenes, das im Unterschied zu den ekligen und abstoßenden Matratzen potentiell zurück in den Kanon des Erhaltenswerten geführt werden kann. Es handelt sich um Dinge, die man durchaus auch auf dem Flohmarkt und nicht unbedingt auf dem Abfallhaufen finden könnte. In diese Kategorie der Verwendung von Kleinoden gehören zum Beispiel auch „Hier wohnt Max Ernst“ (1964) (Abb. 54), „Etwas Schönes mit Handgriff zum Drehen“ (1965) (Abb. 55), „Weibliche Büste mit Fundstücken und Erfindungen (Großer Torso)“ (1974) (Abb. 69) oder „Verworfenes Bild“ (1990) (Abb. 104). Wenn man an die teilweise zeitgleich entstandenen Matratzenbilder denkt, so scheinen Welten zwischen diesen beiden verschiedenartigen Gruppen zu liegen.

³⁹ Gorsen 1991, S. 140-1.

⁴⁰ Frohner 1996b, S. 188.

⁴¹ Causey 1998, S. 139.

⁴² Ronte 1980, S. 78.

4.3 Ähnlichkeit mit Constantin Brancusi „Kombinatorischer Methode“

Besonders in den 1980er Jahren stellt Adolf Frohner einige Arbeiten aus gefundenen Holzstücken her, die er vertikal aufeinandersetzt und sie so zu anthropomorphen Gestalten macht. Interessant ist, dass der sich oft in die Vertikale erstreckende und sozusagen den Leib bildende Teil des Kunstwerks gleichzeitig den Sockel ersetzt, auf dem ein Kunstwerk im traditionellen Sinn zu stehen hätte. Wie schon bei „Die Spinne“ (1975) (Abb. 70) verzichtet Frohner also auf ein Podest, das die Arbeit nicht nur vom Boden abheben, sondern sie dadurch auch in eine von der Alltagswelt abgeschiedene Sphäre transferieren würde. Beispiele sind „Versuch einer Venusskulptur“ (1982) (Abb. 95), „Denkmal für einen Künstler“ (1982/83) (Abb. 97), „Mätresse und gehörnter König“ (1988) (Abb. 98), „Kopf vom Dach“ (1975) (Abb. 99) oder „Blauäugig oder rotlippig“ (1987) (Abb. 100).

Diese Arbeiten erinnern an Constantin Brancusi „Kombinatorische Methode“, bei der er eine Holzskulptur aus Sockel sowie plastischer Figur zusammenstellt. Charakteristisch ist dabei auch das Moment von Variabilität.⁴³ Brancusi beginnt in den 10er Jahren des 20. Jahrhunderts verschiedene Formen aus Stein oder Holz miteinander zu kombinieren, sodass Objekte entstehen, die an die menschliche Gestalt erinnern, wie zum Beispiel bei „Die Hexe“ (1916-24) (Abb. 101), „Der Häuptling“ (1924-25) (Abb. 102) oder „Architektonisches Projekt“ (1918) (Abb. 103). Die Zusammensetzung des ersten Werkes variiert er, wie auf Fotografien zu sehen ist, einige Male.⁴⁴ Dieser Hang zur Variation ist bei Frohner nicht so ausgeprägt. Außerdem bemalt er im Unterschied zum abstrakter bleibenden Brancusi seine Objekte mitunter, und gibt ihnen auch eindeutig menschliche Köpfe. Brancusi greift für seine Kombinatorik-Figuren hauptsächlich zu Holz.⁴⁵ Dieses Material wird hier auch von Frohner verwendet, seiner Vorliebe für Weggeworfenes treu bleibend wählt er aber Teile, die deutlichere Gebrauchsspuren aufweisen und aus dem Alltag stammen, wie zum Beispiel die Kiste bei „Denkmal für einen Künstler“ (1982/83) (Abb. 97). Auch Brancusi Blöcke sind nicht immer glatt geschliffen. Ihre rauen unbehandelten Oberflächen erwecken aber den

⁴³ Bach 1987, S. 30.

⁴⁴ Bach 1987, S. 41.

⁴⁵ Bach 1987, S. 32.

Eindruck, es handle sich um einen noch auf seine Bearbeitung wartenden Holzblock, während Frohners Elemente bereits vom Alltag abgewetzte und ausgefrante Ränder und somit schon ein Leben hinter sich haben.

4.4 Zusammenfassung

Ein treffendes Schlagwort für Frohners Werk ist sicherlich Komplexität.⁴⁶ Schon allein bei der Betrachtung seiner verschiedenartigen Objekte und Materialassemblagen wird das klar. Besonders am Anfang setzt er Weggeworfenes ein um Tabus zu brechen und zu schockieren. Später kommt er von dieser Radikalität ab, die Materialien die er verwendet sind weniger ekelerregend und abstoßend, er bezieht sich nun öfters deutlich auf andere Künstler und zollt ihnen dadurch seine Achtung. Peter Gorsen schreibt im Zusammenhang mit den Objekten der 1980er Jahre wie „Der Sessel der Delilah“ (1980) (Abb. 80) oder „Das Grabmal des Don Juan“ (1980) (Abb. 81), dass sich Frohner, wie dieser selbst von vornherein zugibt, ganz offensichtlich auf andere Künstler beziehe, „[...] womit der „subjektlose“, auf Rezeption und Zitat basierende Montage-Charakter seiner „Objektkunst“ offensichtlich ist.“⁴⁷ Dass diese Feststellung auch für andere Werke gilt, hat zum Beispiel der Vergleich mit Brancusi gezeigt. Man sollte aber nicht verallgemeinern, denn Frohners anfängliche Objekte der frühen 1960er Jahre scheinen, wie man auch in späteren Kapiteln noch sehen wird, eigenständig entwickelt worden zu sein. Dazu zählen vor allem die Matratzenbilder, die im Anschluss ausführlich behandelt werden.

Es bleibt die Frage, wieso Frohner von dieser Selbständigkeit abkommt. Ein Grund könnte sein, dass die Malerei in der Zwischenzeit zu seinem Hauptausdrucksmittel geworden war, in die er den Großteil seiner künstlerischen Energie und Überlegungen steckt. Immerhin findet er, wie er selbst schreibt, als Maler Anerkennung. Als solcher wird er für die Biennalen ausgewählt, und später leitete er eine Klasse für Malerei an der Hochschule für angewandte Kunst. Und doch bezeichnet er sich selbst noch als Bildhauer.⁴⁸ Vielleicht waren seine Materialassemblagen aber trotzdem irgendwann nur mehr „Dinge, die nebenbei entstehen“, wie der Titel eines von ihm verfassten Textes

⁴⁶ Frohner 1993, S. 8.

⁴⁷ Gorsen 1991, S. 140-1.

⁴⁸ Frohner 1996b, S. 187.

lautet. Darin bringt er auch keine Beispiele seiner Malerei, sondern seiner Objekte und Materialassemblagen.⁴⁹

4.5 Annäherung an die Matratzenbilder am Beispiel des „Monument für Henry Miller“

Besonders die Idee zu seinen Matratzenbildern hat Frohner, wie eben festgestellt, sehr eigenständig umgesetzt. Ihnen soll nun ein eigenes Kapitel gewidmet werden, da sich so viele Aspekte in ihnen vereinigen, nämlich noch mehr als die von Abfall und Zerstörung. Bei einer alten Matratze handelt es sich nicht einfach um einen weggeworfenen Gebrauchsgegenstand, sondern um etwas besonders Ekelhaftes und sogar Obszönes, wie Frohner selbst sagt. Immerhin verbergen sich darin Körperausscheidungen verschiedenster Art, auf ihnen wird geschlafen, sich geliebt, geboren, gelitten, gestorben. Weil sie so viel näher am Menschen sind als etwa Marmor, zieht er es vor mit ihnen zu „bildhauern“.⁵⁰ Ein anderes Mal bezeichnet er sie sogar als „[d]as verächtlichste Material“.⁵¹ Also ist anzunehmen, dass er ausgerechnet zu diesem Material greift, weil er mit dessen Hässlichkeit schockieren und provozieren möchte.⁵²

Bei dem aus drei Matratzen bestehenden Triptychon „Monument für Henry Miller“ (1963) (Abb. 36-39) kommt hinzu, dass es sich um eine Hommage handelt, und zwar an den amerikanischen Schriftsteller Henry Miller (1891-1980), den Frohner speziell Anfang der 1960er Jahre liest. Besonders schätzt er dessen „Wendekreis des Steinbocks“, wahrscheinlich weil Miller darin seine Liebe zum Ding an sich und insbesondere zum wertlosen kund tut. Frohner bringt bei diesem Triptychon das Objekt bewusst in Zusammenhang mit Literatur, die er, wie man sieht, nicht illustrierend in die bildende Kunst umsetzt. „[Millers] Hadern mit unserer Zivilisation wird in den ersten Bildwerken Frohners reflektiert.“⁵³ Meint Ronte hier mit „den ersten Bildwerken“ außer dem „Monument für Henry Miller“ (1963) (Abb. 36-39) die Matratzenbilder bzw. Frohners Objekte aus Abfall dieser Jahre generell, dann bedeutet dies, dass Weggeworfenes an sich und erst recht dessen Verarbeitung zu Kunst ein Zeichen der

⁴⁹ Frohner 1996a, S. 186-8.

⁵⁰ Frohner 1996a., S. 187.

⁵¹ Ronte 1980, S. 163.

⁵² Mitsch 1986, ohne Seitenangabe.

⁵³ Ronte 1980, S. 31.

Opposition zu eben dieser „Zivilisation“ ist. (mehr dazu in den Kapiteln 7.3 und 7.4)

Der Titel des Werkes in seiner Gesamtheit verweist auf Henry Miller, doch allein die Tatsache, dass es sich um ein Triptychon handelt, sowie die Untertitel konnotieren noch etwas, nämlich etwas Religiöses. Die einzelnen Teile heißen „Die Wunde, der linke Schächer“, „Die Kreuzigung“ und „Fenster zu mir, der rechte Schächer“.⁵⁴ Zwei davon bestehen aus Matratzen, dessen Hülle Frohner nicht nur aufgerissen, sondern größtenteils weggeschnitten hat, um die darunter liegende Seegras-Füllung freizulegen, die er wiederum teilweise entfernt. In der Literatur gibt es widersprüchliche Anordnungen und Benennungen der einzelnen Teile. Im Buch „Adolf Frohner. Wieder Malerei“⁵⁵ ist Abb. 37 die linke Seite des Triptychons namens „Die Wunde, der linke Schächer“, Abb. 38 die rechte Seite namens „Fenster zu mir, der rechte Schächer“ und Abb. 39 der Mittelteil namens „Die Kreuzigung“. Auch in „Adolf Frohner. Emanzipation des Fleisches“⁵⁶ und „Werkbuch eines unruhigen Werkes“⁵⁷ handelt es sich um dieselbe Aufstellung und Betitelung. In „Verteidigung der Mitte - Retrospektive“⁵⁸ und „Malerei oder „die gebrochene Leiter““⁵⁹ hingegen ist die Anordnung eine andere, nämlich wie in Abb. 36. Während die Benennung von Abb. 38 im Vergleich zu vorhin dieselbe ist, ist jene der anderen Teile genau umgekehrt.

Die Assoziation der Matratzen mit einem zerfetzten, ausgeweideten menschlichen Körper ist durchaus berechtigt. In ihren Dimensionen haben sie eine anthropomorphe Gestalt, der zerfetzte Stoff erinnert an von den Rippen hängendes Fleisch, und das Seegras an Gedärme.⁶⁰ Man kann sogar soweit gehen, und davon sprechen, dass Frohner „[...] im Gedärm einer Gesellschaft, die so [tut], als gebe es kein verschlungenes Inneres, sondern nur ein herausgeputzt ordentliches Äußeres [...] wühlt.“⁶¹ Die herunterrinnende Farbe erinnert zudem an Blut.

Für den dritten Teil hat Frohner nur die Hälfte einer Matratze genommen und darin ein Loch gemacht, sodass sich ein Ring aus Seegras ergibt. Das Ganze ist auf einem hölzernen glaslosen Fensterrahmen, dessen unterer Teil mit ein paar Brettern verschlagen ist, befestigt.

⁵⁴ Frohner 1996c, S. 14.

⁵⁵ Frohner 1996c, S. 14.

⁵⁶ Gorsen 1991, S. 42-4.

⁵⁷ Ronte 1980, Abb. 58-60.

⁵⁸ Frohner 2001, S. 58-9.

⁵⁹ Frohner 1993, S. 73.

⁶⁰ Schröder 2001, S. 12.

⁶¹ Sotriffer 1996, S. 17.

Wichtig ist, dass Frohner die drei Gekreuzigten nicht konventionell als gemaltes oder in Stein oder Holz gehauenes Abbild darstellt, sondern als Verwundung an sich. Wenn man dem Ganzen Aktualität gibt, dann beziehen sich die Verletzungen an diesen Matratzenleibern nicht nur auf die Gräueltaten gegen Jesus und die Schwächer, sondern auch auf jene, gegen Millionen von Menschen während des Zweiten Weltkrieges. Frohner erzählt Gewalttaten also nicht nach, sondern versucht sie viel direkter zu vergegenwärtigen, nämlich, indem er sie dem Objekt tatsächlich und real zufügt. So gelingt es ihm, dem unvorstellbaren Leid, das sich Menschen gegenseitig antun können, eine Gestalt zu geben.⁶² Das freigelegte und herausquellende Seegras kann man auch als Verweis auf Tiefen sehen, die irgendwann zugemacht und verdrängt wurden und die wieder aufgemacht werden müssen um sich ihnen zu stellen.⁶³ Frohners Matratzenbilder generell verkörpern, zusammenfassend gesagt, erstens den menschlichen Körper und zweitens dessen Verletzung, zum Beispiel durch eine Waffe im Krieg.

Man kann in ihnen auch eine erotische Komponente sehen. Schon allein die mögliche Assoziation der in das weiche Innere der Matratze gegrabenen Löcher mit vaginaler Weiblichkeit ist sexuell.⁶⁴ Das wirre krause Seegras erinnert an Schamhaar, und zwar wie Nitsch meint, an weibliches, und in weiterer Folge an den kleinbürgerlichen Liebesakt.⁶⁵ Immerhin würde das auch zu dem Topos des männlichen Künstlers passen, der das weibliche Material bearbeitet und formt. Folglich kann man außer von der Verletzung eines Leibes auch von dessen Schändung sprechen. In dem gewaltsamen Eingriff in die weiche Matratze kann man nämlich auch einen sexuellen Akt sehen. Gut am Beispiel des „Monument für Henry Miller“ (1963) (Abb. 36-39) nachzuvollziehen ist Gorsens Interpretation, wonach bei Frohner Religion und Eros zu einer Synthese verschmelzen. Demnach geht es hier nicht mehr allein um die ursprüngliche Anbetung des gekreuzigten Jesus, sondern um „[...] eine Verschmelzungslust mit dem Leiden, als freilich säkularisierte Anbetung des geschundenen Menschenkörpers.“⁶⁶ Das klingt nach einer Vergegenständlichung masochistischer Lust am Schmerz bzw. daran, jemand anderen leiden zu sehen. Zu dem gesellt sich aber auch eine positiv besetzte matriarchale Assoziation, nämlich dann, wenn man die Leerstellen im Seegras als

⁶² Schröder 2001, S. 12.

⁶³ Sotriffer 1996, S. 17.

⁶⁴ Frohner 1992a, ohne Seitenangabe.

⁶⁵ Nitsch 1984, ohne Seitenangabe.

⁶⁶ Gorsen 1991, S. 138.

Höhle, Eingang, Inneres oder Zelt versteht. So gesehen lässt sich schon hier der Ansatz zu seinem später in der Malerei weiter entwickelten und sehr wichtigen Thema der Frau erkennen.⁶⁷

Zusätzlich stellt Frohner dem Betrachter dessen vergängliche Fleischlichkeit gegenüber und bringt so das Thema Tod mit ins Spiel.⁶⁸ Auch Manfred Wagner führt unter anderem die Matratzenobjekte an, wenn er erkennt, wie stark das Thema des Todes bei Frohner ist.⁶⁹

Außer diesen Symbolgehalten, die eine gebrauchte Matratze in sich trägt, gibt es auch praktische Gründe warum Frohner ausgerechnet zu ihr greift. Erstens passt sie nämlich zu seiner Anfang der 1960er Jahre verstärkten Absicht, nur einfache und billige Materialien zu verwenden.⁷⁰ Durch sein regelrechtes Hineinwühlen in das Seegras befriedigt Frohner zweitens sein Bedürfnis ins Dreidimensionale zu gehen.⁷¹ Die Konsistenz dieses Materials erlaubt es ihm nämlich leicht, Positiv-Negativ-Strukturen und so einen neuen Reliefcharakter zu erzeugen. Durch diese räumliche Auflösung des Bildgrundes gelingt es ihm, diesen zu hinterfragen.⁷² In diesem Sinne sind sich die Matratzenbilder und die aufgerissenen und durchstochenen Leinwände, wie „Was dahinter ist“ (1963) (Abb. 30), ähnlich. Bei beiden Gruppen geht es neben der Vergegenständlichung von Verletzung auch um das Anliegen, herkömmliche Malerei zu erweitern und zu befreien. Die intakte glatte Oberfläche einer Matratze ist mit einer sauberen straff gespannten Leinwand zu vergleichen, auf der der konventionelle Künstler die Wirklichkeit nur nachahmt. Während schon Cézanne damit begonnen hat, das Thema Räumlichkeit in der Malerei mit den Mitteln eben dieser in Angriff zu nehmen, geht Frohner einen Schritt weiter und negiert den Bildkörper in seiner Eigenschaft als bloßer Träger von gemalter Räumlichkeit. Statt dessen wird der Bildkörper mit seinen dreidimensionalen tatsächlichen Löchern an sich zum Inbegriff von Raum. Immerhin ragt bei der Matratze im Gegensatz zu den früheren Objekten nichts mehr über den Bildrand hinaus.⁷³ Deshalb kann man in ihr auch einen Stellvertreter der Form des traditionellen Bildes sehen.

⁶⁷ Mitsch 1986, ohne Seitenangabe.

⁶⁸ Gorsen 1991, S.138.

⁶⁹ Wagner 1991, S. 269.

⁷⁰ Ronte 1980, S. 78.

⁷¹ Fritz 2001, S. 39.

⁷² Ronte 1980, S. 78.

⁷³ Ronte 1980, S. 26.

Zusammenfassend lässt sich die genaue Beschäftigung mit den Matratzenbildern damit begründen, dass diese so viele Aspekte in sich vereinen. Es handelt sich nicht nur um die Einführung von etwas aus der Gesellschaft Ausgeschiedenem in die Kunst, sondern sogar um einen besonders ekelerregenden Abfall. Darin speichern sich nämlich menschliche Ausscheidungen, womit wir bei den Stichwörtern „Speicher“ und „Archiv“ wären. Weiters sind sie nicht nur Austragungsobjekte von Frohners eigenen Gewaltakten, sondern sie verkörpern die Verletzung an sich. Zu guter Letzt sind sie Zeugnis seines Bemühens, den traditionellen Bildkörper zu hinterfragen, indem er dreidimensional gemacht wird. Die gewonnene Vertrautheit mit den Matratzenbildern wird sich in späteren Kapiteln lohnen, wo es speziell um die Themen Abfall und Gewalt in der Kunst gehen wird.

4.5.1 Entstehungszeitraum der ersten Matratzenbilder

Abschließend soll noch geklärt werden, wann Frohner mit den Matratzenbildern begonnen hat, vor oder nach seinem Aufenthalt in Paris. Aus der Literatur geht hervor, dass dies wahrscheinlich 1962 war. Von Hermann Nitsch erfährt man nämlich, dass Frohner die ersten unmittelbar nach der Blutorgel-Aktion herstellt.⁷⁴ Diese findet ja Anfang Juni 1962 statt. Auch Erwin Mitsch schreibt ausdrücklich, vielleicht auf die Information von Nitsch aufbauend, Frohner habe sie nach seinem Aufenthalt in Paris und im Zuge des beginnenden Aktionismus hergestellt.⁷⁵ Auch Wolfgang Drechsler meint, die Matratzenbilder begründen 1963 Frohners Eigenständigkeit.⁷⁶ In einem Aufsatz von Peter Gorsen ist zu lesen, dass das ein Jahr nach der Blutorgel-Aktion entstandene „Monument für Henry Miller“ (1963) (Abb. 36-39) das erste in der Reihe der Matratzenbilder sei. Er widerspricht sich aber selbst, wenn er im nächsten Satz eine andere Zeitangabe bringt, wo er folgendes schreibt: „Die von 1961-66 entstandenen Arbeiten sind zu vertikalen Stelen und Pseudo-Skulpturen aufgerichtete, teilweise in Holz gerahmte Matratzen, deren sackleinerne Umhüllung wie eine Haut präsentiert wird.“⁷⁷

⁷⁴ Nitsch 1984, ohne Seitenangabe.

⁷⁵ Mitsch 1986, ohne Seitenangabe.

⁷⁶ Drechsler 1981, ohne Seitenangabe.

⁷⁷ Gorsen 1991, S. 138.

Trotz dieser Textstelle kann man davon ausgehen, dass es vor 1963 keine Werke dieser Art gegeben hat, deshalb macht eine Aussage Frohners etwas stutzig. In einem Gespräch mit Wolfgang Drechsler erzählt er, er wäre, als er 1962 drei Monate in Paris verbrachte, mit drei Matratzenbildern in den Galerien nur auf Ablehnung gestoßen.⁷⁸ Demnach hätte er die ersten Matratzenbildern also schon vor der Reise nach Paris hergestellt. In den meisten seiner Biografien ist die Rede von einem UNESCO-Stipendium von 1961. Es ist also anzunehmen, dass er mit 1962 eigentlich 1961 meinte. Auch in einer kurzen Autobiografie schreibt er: „Noch 1962 war ich auch mit einem UNESCO-Stipendium in Paris.“⁷⁹ Es ist sonderbar, dass er die Worte „noch“ und „auch“ verwendet, da diese auf einen weiteren, nämlich früheren Paris-Aufenthalt deuten würden, von dem in diesem Text jedoch keine Rede ist. Also ist anzunehmen, dass er sich, als er diesen Text Jahrzehnte später 1980 schreibt, einfach um ein Jahr irrt und eigentlich 1961 meint, was demnach auch im Gespräch mit Drechsler der Fall wäre. Das hieße also, dass Frohner 1961 bereits Matratzenbilder herstellt.

Eine andere Möglichkeit wäre, dass Frohner nicht 1962 und auch nicht 1961, sondern 1963 meint. In Band 1 des Buches „Wiener Aktionismus“ ist nämlich die Rede von einem einmonatigen Stipendium des „Institut français de Vienne“, das er kurz nach den IX. Internationalen Kunstgesprächen im Stift Klosterneuburg vom 5. bis 8. Juli 1963 antritt.⁸⁰ Zu diesem Zeitpunkt ist es sogar schon wahrscheinlicher, dass er einige seiner Matratzenbilder mit hat. Um das Ganze zusammenzufassen, hieße das, dass Frohner im Herbst 1961 im Rahmen des UNESCO-Stipendiums in Paris ist, frühestens im Sommer 1962 nach der Blutorgel-Aktion die ersten Matratzenbilder herstellt, und zwar spätestens vor seinem vermeintlichen zweiten Paris-Aufenthalt im Sommer 1963.

Um diese These zu bezeugen, gibt es noch die Möglichkeit, die Objekte selbst zu befragen. Diese lassen auf eine Entstehung nach dem Paris-Aufenthalt von 1961 schließen. Erstens sind die erhaltenen Matratzenbilder aus den Jahren 1963 und später, und zweitens passen sie von der stilistischen Entwicklung her mehr in die Zeit nach der Blutorgel-Aktion von 1962, sowie nach der Ausstellung in der Galerie „Junge Generation“ im Spätherbst 1961, wo Frohner erstmals körperliche Gewalt auf ein Objekt ausübt und so sein „Erstes Hackbild“ (1961/1962) (Abb. 16) herstellt. Der Erörterung in Kapitel 5.3 zufolge, entwickeln sich Frohners Destruktionstendenzen, die

⁷⁸ Frohner 1992b, S. 64.

⁷⁹ Frohner 1980, S. 125.

⁸⁰ Museum Fridericianum, Kassel 1988, S. 228-9.

sich auch auf die Matratzen auswirken, erst nach Paris. Dort war er möglicherweise dazu ermutigt worden.

Auch aus der Entwicklung seiner Zeichnungen lässt sich erkennen, dass der Künstler wahrscheinlich erst ab 1963 mit Matratzen arbeitet. Sieht man sich zum Beispiel eine Zeichnung von 1962 (Abb. 3) an, so lässt diese noch eher einen Vergleich mit den früheren Schrottplastiken zu, während das kompakt in ein Rechteck gezeichnete Strichgewirr mit einem Loch in der Mitte, wie etwa jenes der Zeichnung von 1963 (Abb. 4), durch die Beschäftigung mit den Matratzen herrühren könnte.

5 Adolf Frohners Objekte und Materialassemblagen der frühen 1960er Jahre im internationalen Kontext

Wie sich in den Kapiteln 4.2 und 4.3 herausgestellt hat, fällt es bei vielen von Frohners späteren Objekten leicht, Bezüge vor allem zu internationalen Künstlern herzustellen. Nun stellt sich die Frage, ob Frohner jene der Frühzeit, genauer gesagt der frühen 1960er Jahre, vollkommen selbständig entwickelt. Oder gibt es vielleicht auch hier Einflüsse, die nicht unbedingt direkt statt gefunden haben müssen. Vielleicht haben ihn die Arbeitsweisen anderer Künstler lediglich dazu ermutigt, sein eigenes, bereits in ihm ruhendes Potenzial frei zu setzen.

5.1 Die Literatur im Bezug auf den Vergleich mit anderen Künstlern

Über Adolf Frohner wurden bereits viele Bücher herausgegeben, zu den wichtigsten zählen Dieter Rontes „Adolf Frohner. Werkbuch eines unruhigen Werkes“⁸¹, Peter Gorsens „Emanzipation des Fleisches“⁸², oder „Adolf Frohner. Verteidigung der Mitte - Retrospektive“⁸³. In fast jeder Publikation kann man über sein Mitwirken bei der Blutorgel-Aktion lesen. Auf diesen nationalen Bezug wird gerne eingegangen. Dieter Ronte zum Beispiel schildert die Ereignisse und erklärt auch deren

⁸¹ Ronte 1980.

⁸² Gorsen 1991.

⁸³ Frohner 2001.

gesellschaftspolitische Relevanz, wurde diese Aktion doch als Kampfansage empfunden. Er meint außerdem, dass die hier gewonnenen Erkenntnisse eine wichtige Basis für Frohners eigenständiges Werk bilden.⁸⁴ Zur Thematik möglicher Einflüsse anderer Künstler auf Frohner findet man in der Literatur keine tiefer gehenden Untersuchungen, meist werden vermeintliche Vorbilder zwar aufgezählt, ohne dass es aber zu einem genaueren Vergleich der Werke kommt. Dies soll in den folgenden Kapiteln nachgeholt werden, wodurch es auch gelingen wird, Frohner im internationalen Kontext, vor allem der frühen 1960er Jahre, zu präsentieren.

5.2 Forschungslage zu internationalen Einflüssen, mit Schwerpunkt auf dem Kontakt zu den Nouveaux Réalistes

Eingangs soll zusammengefasst werden, was bisher über etwaige internationale Einflüsse auf Frohner geschrieben wurde. Zu Recht werden die Zeichnungen und Gemälde seiner Anfangsphase mit den Großmeistern der klassischen Moderne verglichen. Wie andere Autoren zählt auch Dieter Ronte Cézanne, Picasso, Schlemmer, Schwitters und Klee zu Frohners Vorbildern. Auch wenn es sich bei diesen Zeichnungen vom Formalen her um eine Nachahmung von Formen und Aussagen handelt, so wohnen diesem durch Verdrehungen, Anstückelungen und Torsionen geschaffenem Menschenbild schon Jugenderinnerungen des Künstlers inne. Diese Arbeiten sind nicht bloße Kopien, sondern tragen bereits biografische Züge. Ronte legt dar, weshalb Frohners Frühwerk erst der Anfangsschritt auf dem Weg zu einem eigenen Stil ist. Der Künstler sei seiner noch nicht sicher, er müsse sich seinen Begriff von Kunst erst erarbeiten.⁸⁵

So gesehen ist es spannender nicht schon hier auf einen internationalen Bezug einzugehen, sondern erst im Zusammenhang mit den Objekten und Materialassemblagen, was bisher noch nicht angestrebt worden ist. Es ist immer nur in ein paar Sätzen die Rede davon, dass Frohner im Rahmen eines UNESCO-Stipendiums in Paris gewesen sein und dort von den Nouveaux Réalistes beeinflusst worden sein soll. Jürgen Schilling verliert in seinem Aufsatz „Zu Adolf Frohners Frühwerk – Aktion

⁸⁴ Ronte 1980, S. 19-23.

⁸⁵ Ronte 1980, S. 10-3.

und Aktionsmalerei“⁸⁶ von 1991, der 2001 nochmals im Katalog zur Frohner-Retrospektive im Kunstforum⁸⁷ gedruckt wurde, zwar nur wenige Worte darüber, gibt aber eine wichtige Information. Demnach ist Frohner zuerst in Paris und nimmt danach gemeinsam mit Otto Muehl und Hans Niederbacher im Herbst an einer Ausstellung in der Galerie „Junge Generation“ teil, wo er Materialassemblagen aus Ziegeln, Brettern und Drähten präsentiert. Außerdem nimmt er ein ursprünglich von ihm gemaltes Bild und gestaltet es im Laufe der Ausstellung in sein „Erstes Hackbild“ (1961/1962) (Abb. 16) um, indem er es mit einer Hacke, grobem Zement und Farbe bearbeitet. Er regt desweiteren an, zwischen die Bilder Zeitungsausschnitte mit Fotos aus dem Indochinakrieg zu kleben. Davor ist er wie gesagt in Paris gewesen, wo er mitgebrachte Arbeiten zwar nicht verkaufen konnte, ihn aber einige Künstler und Kritiker bestärkten.⁸⁸

Detailliertere Angaben findet man in der Chronologie des 1. Bandes des Buches „Wiener Aktionismus“. Hier steht, dass Frohner und Muehl schon im Sommer 1961 gemeinsam mit Hans Niederbacher eine Ausstellung für den Spätherbst in der Galerie „Junge Generation“ planen. Von Anfang September bis Ende Oktober 1961 weilt Frohner im Rahmen des UNESCO-Stipendiums in Paris, wohin er auch einige seiner Arbeiten aus den letzten Monaten mitgenommen hat. Diese „freie[n] Malereien, die teilweise in Assemblagen übergehen, und Gerümpelplastiken“⁸⁹ werden von den Galerien jedoch abgelehnt. Er nimmt an einer Ausstellung in der Académie des Arts Plastiques, sowie mit zwei Werken an der Ausstellung „Jeunes peintres du monde à Compiègne“ teil und trifft verschiedene Künstler, wie zum Beispiel Yves Klein, Georges Mathieu, Poliakoff, Ossip Zadkine, Daniel Spoerri, Arman, Mark Brusse, Robert Filou oder Martial Raysseu. Erst danach, nämlich am 20. November 1961, wird die Ausstellung in der Galerie „Junge Generation“ eröffnet, die bis zum 10. Dezember dauert.⁹⁰

Wichtig ist diese Chronologie deshalb, weil man hier mit der Frage ansetzen kann, was Frohner in Paris sieht. Möglicherweise ermutigen ihn Arbeitsweisen dortiger Künstler dazu, seinem in ihm bisher verborgenen Bedürfnis, Destruktion und Gewalt im Rahmen der Kunst auszuleben, freien Lauf zu lassen, was er ja erstmals im Werk „Erstes

⁸⁶ Schilling 1991, S. 25-35.

⁸⁷ Schilling 2001, S. 19-25.

⁸⁸ Schilling 1991, S. 26.

⁸⁹ Museum Fridericianum, Kassel 1988, S. 167.

⁹⁰ Museum Fridericianum, Kassel 1988, S. 167-8.

Hackbild“ (1961/1962) (Abb. 16) und später zum Beispiel in den Matratzenbildern tut. Gibt es 1961 in Paris im Kreise der Nouveaux Réalistes jemanden, der auf ähnliche Weise scheinbar seine aufgestauten Aggressionen direkt auf das Kunstwerk entlädt? In den Kapiteln 5.3.3, 5.3.4 und 5.3.5 wird versucht werden, diese Frage zu beantworten.

Kommen wir zuvor noch einmal zu der Chronologie zurück. Es gibt nämlich diesbezüglich ein paar widersprüchliche Aussagen. Aus den beiden bisher zitierten Texten geht hervor, dass Frohner 1961 noch vor der Ausstellung in der Galerie „Junge Generation“ in Paris gewesen ist. Adolf Frohner erwähnt 1980 in seinem autobiografischen Text hingegen, er wäre 1962 dort gewesen: „Noch 1962 war ich auch mit einem UNESCO-Stipendium in Paris.“⁹¹ Auch in einem Gespräch mit Wolfgang Drechsler erzählt er, wie er 1962 für drei Monate in Paris gewesen sei und vergebens drei seiner Matratzenobjekte in Galerien angeboten hätte.⁹² Dabei irrt er sich aber wahrscheinlich im Jahr, oder er meint damit eine spätere Reise (siehe Kapitel 4.4.1 zur Frage wann die Matratzenbilder entstehen). Sonst wird nämlich immer 1961 angeführt. In der Schrift „1968, Aktion Tusch in der Wiener Secession“ ist die Rede von einem einmonatigen UNESCO-Stipendium 1961, sowie von Reisen nach Paris und Südfrankreich in den Jahren 1963 und 1964.⁹³ Da dieser Katalog nur sieben Jahre nach dem vermeintlichen Aufenthalt herauskommt, kann man von der Richtigkeit dieser Daten ausgehen. Ein anderes Beispiel wäre der Lebenslauf, den Frohner 1992 anlässlich der Ausstellung „Wiener Madln“ in der Galerie Menotti verfasst. Ausdrücklich schreibt er hier, er habe durch das von Herbert Boeckl veranlasste Stipendium 1961 Kontakt zu den Nouveaux Réalistes um Pierre Restany gehabt und zum ersten Mal richtig über Österreich hinausgeblickt.⁹⁴

In einem Text von Wolfgang Drechsler wird Frohners Aufenthalt in Paris mit keinem Wort erwähnt. Wo es um die Ausstellung in der Galerie „Junge Generation“ von 1961 geht, sieht der Autor eine Ursache für den abrupten Stilwechsel hin zu Objekten aus Abfall in der so negativ beurteilten vorhergehenden Ausstellung vom Februar 1960. Damals hatte Frohner noch Arbeiten nach den Beispielen Cézannes, Picassos, Schlemmers und Klees gezeigt. Die schlechten Kritiken brachten ihn wohl zur Erkenntnis, dass er einen anderen Weg einschlagen müsse, woraufhin er all seine Hemmungen ablegt und von nun an das Bildformat sprengen und jedes erdenkliche

⁹¹ Frohner 1980, S. 125.

⁹² Frohner 1992b, S. 66.

⁹³ Frohner 1968, ohne Seitenangabe.

⁹⁴ Frohner 1992a, ohne Seitenangabe.

Material verwenden will. Drechsler schreibt in einem Absatz davor, dass um 1960 generell in Europa und Amerika eine Auseinandersetzung mit neuen Materialien stattfindet und dass dieses Phänomen nicht auf Gruppierungen wie die der Pop Art oder die der Nouveaux Réalistes zu beschränken sei.⁹⁵ Im Grunde genommen waren ja sogar die Nouveaux Réalistes mehr oder weniger unabhängig voneinander arbeitende Künstler, die zwar 1963 ein paar Mal gemeinsam ausstellen und sich dann erst 1970 noch einmal zur offiziellen Auflösung bei L'Ultima Cena alle wieder treffen, dazwischen haben sie kaum Kontakt zueinander⁹⁶, bis auf wenige Ausnahmen. Man kann also annehmen, dass das Bedürfnis mit weggeworfenem Material zu arbeiten bei Frohner, wie bei vielen anderen Künstlern dieser Zeit, aus einem individuellen inneren Drang heraus entsteht. Immerhin sieht schon Vincent van Gogh voller Begeisterung in einem Mistablageplatz die reinste Fundgrube interessanter Objekte.⁹⁷ Trotzdem schließt dies die Annahme nicht gänzlich aus, dass Frohner möglicherweise von den Nouveaux Réalistes beeinflusst wird. Auch wenn sie ihn nicht auf die Idee bringen, mit Abfall zu arbeiten, geben sie ihm vielleicht den Mut und die Bestätigung, diesen Weg überhaupt zu beschreiten.

5.2.1 Zu welchen Künstlern im Konkreten es Gemeinsamkeiten gibt

Bevor es zu Vergleichen anhand von Bildbeispielen kommt, soll zusammengefasst werden, zu welchen Künstlern es laut der Literatur Bezüge gibt. Ohne weiter darauf einzugehen, erklärt Jürgen Schilling, dass sich Frohners Arbeiten auch mit den Materialbildern aus grober Sackleinwand von Manolo Millares, sowie mit Werken von Alberto Burri und Robert Rauschenberg vergleichen lassen. Frohner lernt Rauschenbergs Combine Paintings erst 1964 im Rahmen der Biennale in Venedig kennen. Sie bestätigen ihn zwar auf seinem Weg, sind aber nicht der Anreger dazu, zumal sie auch inhaltlich ganz verschieden sind.⁹⁸ Vielmehr dürften ihn die Arbeiten der Nouveaux Réalistes beeinflusst haben. Schilling schreibt weiters, Frohner habe Daniel Spoerri, einem Mitglied dieser Gruppe, bei der Herstellung von dessen

⁹⁵ Drechsler 1981, ohne Seitenangabe.

⁹⁶ Kliege 2008, S. 6.

⁹⁷ van Gogh 1968, S. 181.

⁹⁸ Schilling 1991, S. 31-2.

Fallenbildern assistiert.⁹⁹ Unter diesem Absatz ist ein Foto (Abb. 43) abgedruckt, das Frohner 1965 in seinem Atelier inmitten seiner Werke zeigt, vor ihm lehnt sein „Schwarzer Sessel“ (1963) (Abb. 42). Wahrscheinlich meint Schilling unter anderem dieses Werk, wenn er davon spricht, dass „[...] der[...] Sinn [von Spoerris Fallenbildern] auch auf manche frühe Arbeit Frohners übertragbar wäre.“¹⁰⁰ Dass man bei einem solchen Vergleich vorsichtig sein muss und nicht vorschnell den Schluss daraus ziehen kann, Frohner hätte sich ohne zu Hinterfragen an Spoerri gehalten, wird später in Kapitel 5.3.1 erörtert werden.

Peter Gorsen geht bei Frohners Arbeiten der Jahre 1961 bis 1964 in den verschiedensten Techniken von einer teilweisen Anregung durch die beiden Paris-Stipendien der UNESCO und des „Institut français de Vienne“, sowie der im Zuge dessen stattfindenden Assistententätigkeit in Daniel Spoerris Atelier aus. Auch die Décollagen anderer Mitglieder des Nouveau Réalisme, nämlich Raymond Hains und Jacques Villeglé, sollen ihn inspiriert haben.¹⁰¹ Gorsen zählt weiters die Künstler Alberto Burri, Jean Fautrier, Lucio Fontana, KF Dahmen, Manolo Millares, Robert Rauschenberg und Antoni Tàpies auf, um zu veranschaulichen, dass Frohner mit seinem Bedürfnis, Leinwände und Objekte gewaltsam umzuformen, nicht der Einzige ist, geht darauf aber nicht näher ein.¹⁰²

Dieter Ronte erwähnt zwar Robert Rauschenberg, Jasper Johns und Allan Kaprow, die der Gruppe der Nouveaux Réalistes angehörigen Arman, Yves Klein und Daniel Spoerri, sowie Alberto Burri und Jean Dubuffet um die damaligen Neuerungen in der Kunst zu charakterisieren, stellt aber nur ansatzweise einen Bezug zu Frohner her.¹⁰³ Bei der Besprechung von Frohners „Die Grenze“ (1960) (Abb. 5) erwähnt er, dass ebenso wie bei Rauschenbergs Combine Paintings Objekte die Bildumgrenzung sprengen. Indem Frohner in „Was dahinter ist“ (1963) (Abb. 30) die Leinwand aufreißt, erinnere er an Lucio Fontana.¹⁰⁴

⁹⁹ Schilling 1991, S. 31-2.

¹⁰⁰ Schilling 1991, S. 32.

¹⁰¹ Gorsen 1991, S. 136.

¹⁰² Gorsen 1991, S. 139.

¹⁰³ Ronte 1980, S. 15-9.

¹⁰⁴ Ronte 1980, S. 18.

5.3 Adolf Frohner und die Nouveaux Réalistes

Da in der Literatur bezüglich möglicher Einflüsse auf Frohner meist die Rede von der Gruppe der Nouveaux Réalistes ist, soll diese kurz vorgestellt werden. Danach wird erarbeitet werden, welche Mitglieder ihn im Besonderen beeindruckt haben könnten. Wird er, wie oft geschrieben, wirklich von Spoerris Fallenbildern beeinflusst? Gibt es Parallelen zu anderen Künstlern? Was ist mit Niki de Saint Phalle, der einzigen Frau in dieser Gruppierung? Einen kurzen Hinweis auf Niki de Saint Phalle findet man zwar in keiner der Frohner-Monografien, dafür aber im 1. Band des Buches „Wiener Aktionismus“. Hier werden im Zusammenhang damit, dass Frohner und Muehl zu europäischen Künstlern wie den Nouveaux Réalistes tendieren, folgende Künstler und ihre Werke erwähnt: Jean Tinguelys kinetische Skulpturen aus Schrott, Armans „Accumulations“ aus Müll und zertrümmerten Musikinstrumenten, sowie Niki de Saint Phalles Assemblagen aus in Gips gebetteten Gegenständen, auf die mit einem Luftgewehr geschossen wird und die Gewalt und Verletzung suggerieren. All das, so ist das Resümee, bestätige Muehl und Frohner in ihrer Arbeit.¹⁰⁵

Die Künstlergruppe des Nouveau Réalisme jedenfalls entsteht am 27. Oktober 1960 mit der Unterzeichnung einer Gründungserklärung folgender Künstler: Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques Villeglé. Während zu dieser Stunde César und Mimmo Rotella nur verhindert sind, stoßen Niki de Saint Phalle, Gérard Deschamps und Christo erst etwas später zu dieser Gruppierung.¹⁰⁶ Ebenfalls dazu gehört der Japaner Tetsumi Kudo.¹⁰⁷ Neben dem Kritiker und Schriftsteller Pierre Restany, der so etwas wie der geistige Vater der Gruppe ist, umfasst diese demnach eine Künstlerin und 13 Künstler. Nach vielen Ausstellungen und Ausstellungseteiligungen löst sich die Gruppe schließlich zehn Jahre später 1970 auf.¹⁰⁸

Wenn überhaupt, so fühlen sich die Künstler nicht im Stil miteinander verbunden, sondern mehr durch eine Haltung. Ihr Anliegen ist es „[...] die Grenze zwischen

¹⁰⁵ Harthley 1988, S. 84.

¹⁰⁶ Neuburger 2005, S. 123-5.

¹⁰⁷ Hegyi 2001a, S. 22.

¹⁰⁸ Neuburger 2005, S. 123-5.

Alltagsleben und Ästhetik, zwischen Kunst und Nicht-Kunst, zwischen von ästhetisch-formalistischen Prinzipien bestimmten Kunstwerken und banal-nützlichen, im Alltagsleben eingesetzten, in der Massenproduktion der modernen Industrie erzeugten Gegenständen zu verwischen.“¹⁰⁹ Arman zum Beispiel geht bei dem Bestreben das Kunstwerk mit dem alltäglichen Leben und dessen Gegenständen zu identifizieren so weit, dass er letztere in seinen Akkumulationen einfach als bloße Anhäufungen zum Kunstwerk macht. Radikal geht auch Daniel Spoerri vor, wenn er die Reste eines Mahls, so wie er sie vorfindet, auf dem Tisch konserviert. Er nimmt sich dabei als kreativer Künstler total zurück und macht buchstäblich eine kurze Episode Leben zu Kunst.¹¹⁰

Dass man diese Künstler nicht einfach alle in einen Topf werfen kann und es problematisch ist, generalisierend von den Nouveaux Réalistes zu sprechen, wurde schon erwähnt.¹¹¹ Es handelt sich nämlich um eine sehr lose Vereinigung mit individuellen Ansätzen, die bei weitem nicht mit allen anderen Mitgliedern besprochen werden. Trotzdem werden oft verallgemeinernde Aussagen getroffen, wie etwa die, dass die Kunst des Nouveau Réalisme frei von politischem und gesellschaftskritischem Engagement wäre. Als Beispiel werden Armans bloße Anhäufungen von Alltagsgegenständen genannt.¹¹² Dass dieser jedoch auch zerstörerische und die bürgerliche Welt attackierende Aktionen durchführt, wie in Kapitel 5.3.5 zu sehen sein wird, wird in diesem Text von Hegyi ausgeklammert, ebenso wie die durchaus kritischen Schießbilder der Niki de Saint Phalle. Auch sie wird in eigenen Kapiteln, nämlich 5.3.3 und 5.3.4, besprochen werden.

5.3.1 Ein Vergleich mit Daniel Spoerri

Zuerst soll die These untersucht werden, Frohner wäre von Daniel Spoerri inspiriert worden. Der 1930 in Rumänien geborene¹¹³ und eigentlich als erfolgreicher Balletttänzer vom Theater kommende Spoerri findet Ende der 1950er Jahre als Autodidakt ohne akademische Ausbildung zur bildenden Kunst. Wenn er an seine

¹⁰⁹ Hegyi 2001a, S. 22.

¹¹⁰ Hegyi 2001a, S. 17-34.

¹¹¹ Kliege 2008, S. 6.

¹¹² Hegyi 2001a, S. 22.

¹¹³ http://www.danielspoerri.org/web_daniel/deutsch_ds/home.htm

Anfangszeit in Paris zurückdenkt, bezeichnet er sich selbst als „Universaldilettanten“. Schnell wird er dort mit den Größen der europäischen Avantgarde der Nachkriegszeit bekannt. 1960 entstehen seine ersten berühmt werdenden Fallenbilder. Dabei fixiert er alle Gegenstände und Essensreste genau in der Anordnung, in der er sie nach einem Mahl auf einer Tafel vorfindet auf eben dieser. Das Ganze hängt er um 90 Grad gekippt wie ein Bild an die Wand. Sein Anliegen ist es, bereits in der Kunst erprobte Innovationen wie etwa Marcel Duchamps Ready-mades zu erweitern und mehr mit dem realen Leben zu verbinden. In seinen zwischen 1963 - 1966 veranstalteten Banketts verschiebt er etwa die alltägliche und lebensnotwendige Tätigkeit des Kochens in die Sphäre der Kunst. Sein Prinzip ist es, Grenzen nicht nur zwischen den einzelnen Kunstgattungen, sondern auch zum außerkünstlerischen Bereich des Alltags, der Wissenschaft, etc. zu überschreiten.¹¹⁴

Auch wenn einige Autoren, wie in Kapitel 5.2 aufgezählt, Frohner in Verbindung mit Spoerri bringen, wurde ein genauerer Vergleich anscheinend noch nicht angestellt, sonst wäre ein grundlegender Unterschied zwischen den beiden Künstlern aufgefallen. Spoerri stellt in seiner Objektkunst das Objekt über das Subjekt. Dieses ist sogar wichtiger als das Subjekt des Künstlers.¹¹⁵ Um diese Behauptung anschaulich zu machen und zu verifizieren, genügt es, den Herstellungsprozess seiner Fallenbilder nachzuvollziehen. Er befestigt Gegenstände, in genau der zufälligen Anordnung, in der er sie vorfindet auf ihrer ebenfalls beliebigen Unterlage. Diese kann zum Beispiel ein Tisch, eine Schachtel oder eine Schublade sein. Was verändert wird, ist lediglich die Ebene, denn wenn er das Ergebnis zum Bild erklärt, kippt er es von der Horizontale um 90 Grad in der Vertikale.¹¹⁶ Als Anschauungsbeispiel kann „Fallenbild“ (1961) (Abb. 45) genommen werden, wo er verschiedene Objekte aus Karton, Metall, Kunststoff und Papier im vorgefundenen Zustand auf den flachen Deckel eines Koffers montiert. Ein anderes Werk, das stärker in den Raum ragt, ist „Le petit déjeuner de Kichka I“ (1960) (Abb. 44). Hier fixiert er die Reste eines Frühstückes auf einem Brett, das wiederum auf einem Sessel gelegt worden war und so als provisorischer Frühstückstisch gedient hatte. Wieder konserviert Spoerri schlicht und einfach die vorgefundene Situation und kippt das Ganze in die Vertikale.

Dass diese Vorgehensweise nicht viel mit der von Frohner zu tun hat, soll ein Vergleich

¹¹⁴ Liska 2001, S. 6.

¹¹⁵ Saner 2001, S. 9.

¹¹⁶ Brock 1981, ohne Seitenangabe.

mit „Schwarzer Sessel“ (1963) (Abb. 42) bringen, in dem ebenfalls ein Sessel, oder zumindest Teile davon, verwendet werden. Da Frohner dieses Werk 1963 herstellt, könnte es rechnerisch schon von den 1961 bereits existierenden Fallenbildern beeinflusst worden sein. Der schlichte flache Untergrund erinnert an Spoerris Unterlagen, bei denen es sich häufig um Tischplatten handelt. Auch die Tatsache, dass Frohner die Arbeit wie ein herkömmliches Tafelbild an die Wand hängt und nicht etwa auf den Boden oder einen Sockel legt, könnte von seinem vermeintlichen Vorbild herrühren. Doch an diesem Punkt wo es um Horizontalität und Vertikalität geht, zieht Frohner in der Nachahmung die Bremse. Er fixiert seine Sessellehne parallel zum Bildträger, so dass sie nicht in den Raum ragt. Der wichtigste Unterschied ist der, dass Frohner keine vorgefundenen Gegenstände bloß fixiert, sondern, dass er als Künstler schöpferisch eingreift. Er arrangiert das Matratzengras, Metallfedern, Stofffetzen und vielleicht die von ihm selbst abgesägte Sessellehne so lange, bis das Bild seiner Vorstellung entspricht. Das Ergebnis könnte man nach innerbildlichen Vertikalen, Horizontalen und Diagonalen untersuchen, und schauen, ob es ein Zentrum gibt und wie die einzelnen Teile in Beziehung zueinander stehen. Diese Betrachtungsweise sollte bei Spoerri absurd sein, da er sich ja auf den Zufall beruft. Ist Frohners „Schwarzer Sessel“ (1963) (Abb. 42) also nicht Hommage, sondern Persiflage auf sein vermeintliches Vorbild? Frohner ahmt die Fallenbilder nicht einfach nach, sondern setzt sich kritisch damit auseinander, und auch das nur sehr vereinzelt. Er bekennt sich ja zur schöpferischen Rolle des Künstlers. „[...] Kunst ist für mich das Höchste, was ich mir vorstellen kann, das ein Mensch machen möchte. Es interessiert mich das Schöpferische. Etwas Größeres als Kunst hat der Mensch nie zusammengebracht. Kunst ist für mich auch eine therapeutische Selbstbefriedigung.“¹¹⁷ Vielleicht ist ihm hier also eine kritische Auseinandersetzung mit Spoerris Anspruch, das Subjekt des Künstlers zu eliminieren und stattdessen rein das Objekt sprechen zu lassen, gelungen. Denn immerhin unternimmt der Künstler schon allein in der Entscheidung, welchen Frühstückstisch, etc. er fixieren möchte, einen schöpferischen Akt. Frohner ordnet die Materialien in „Schwarzer Sessel“ (1963) (Abb. 42) fast demonstrativ in ein Raster aus Horizontalen, Vertikalen und Diagonalen und will so vielleicht darauf hinweisen, dass ein solches in Beziehung setzen der einzelnen Gegenstände selbst bei Spoerris zufälligem Durcheinander möglich ist. So gesehen lassen sich auch die Fallenbilder nach dem Regelwerk der kunsthistorischen Bildanalyse zerlegen und gehören

¹¹⁷ Frohner 1992b, S. 68.

dementsprechend in eine Sphäre der höheren Betrachtung, die nicht viel mit Alltag zu tun hat.

Frohners „Schwarzer Sessel“ (1963) (Abb. 42) lässt zwar auf eine Auseinandersetzung mit dem Mitglied der Nouveaux Réalistes schließen, ist aber vom Stil her ein Einzelfall in seinem Werk der frühen 1960er Jahre. Typischer für diese Zeit ist eine Arbeit wie „Der Rest vom Anfang“ (1963) (Abb. 32) wo man sieht, dass er ein Künstler des gestischen Ausdrucks und nicht des bloßen emotionslosen Festhaltens und Fixierens ist. Während in ersterem Beispiel die Matratzen-Füllung ordentlich arrangiert ist, bringt Frohner sie in letzterem durchwühlt und verzweifelt unordentlich auf einer Heraklithplatte auf. Zusätzlich bringt er sich als Schöpfer noch mittels der gestischen Malerei ein. Dabei hinterlässt er gewissermaßen seine persönliche Handschrift. Spoerri hingegen verzichtet bei seinen Fallenbildern gänzlich auf das Medium der Malerei.

Daniel Spoerri sagt selbst, er habe Adolf Frohner in Paris nie getroffen, geschweige denn, habe letzterer bei ihm im Atelier mitgeholfen. Sie hätten sich erst 1962 in Klosterneuburg bei der von Otto Mauer organisierten Tagung über Moderne Kunst¹¹⁸ getroffen und über einen Ateliertausch gesprochen, zu dem es aber nie gekommen war. Mehr hatten sie damals nicht miteinander zu tun. Spoerri geht sogar so weit zu behaupten, Frohner hätte sich Anfang der 1960er Jahre nie in Paris aufgehalten, da die beiden sonst sicher Kontakt gehabt hätten, da er (Spoerri) ja Deutsch spreche und Frohner kein Französisch.¹¹⁹

Falls sich Frohner an Spoerri orientiert hat, dann kommt am ehesten das Werk „Schwarzer Sessel“ (1963) (Abb. 42) in Frage. Frohner spart nicht damit, sich schon im Titel einer Arbeit direkt auf eine geschätzte Persönlichkeit zu beziehen, wie zum Beispiel bei „Monument für Henry Miller“ (1963) (Abb. 36-39) oder „Die Flucht (Hommage à Jean Dubuffet)“ (1966/67) (Abb. 60). Wäre also das Werk „Schwarzer Sessel“ (1963) (Abb. 42) eine Anerkennung an die Fallenbilder, so hätte er es dementsprechend „Hommage à Daniel Spoerri“ genannt.

¹¹⁸ (Gemeint sind wahrscheinlich die IX. Internationalen Kunstgespräche im Stift Klosterneuburg vom 5. bis 8. Juli 1963.)

¹¹⁹ Telefongespräch mit Daniel Spoerri, 24.7.2008.

5.3.2 Eine Vergleich mit Gérard Deschamps

Wenn man sich Frohners „Die bunte Schachtel“ (1963) (Abb. 47) ansieht, wo er verschiedene Stoffe und Seegras in eine Holzkiste packt, gibt es auf formaler Ebene große Ähnlichkeit zum Beispiel zu Gérard Deschamps (geb. 1937) „Tableau Chiffons“ (1961) (Abb. 46). Beide Künstler arrangieren Textilien innerhalb eines Formates, das an die traditionelle Bildfläche erinnert. Der Unterschied ist aber, dass die Arbeit des Franzosen viel geordneter und wohlüberlegt komponiert wirkt und aus viel mehr Einzelteilen besteht. Währenddessen sieht Frohners viel stärker ins Dreidimensionale gehende Arbeit wie ein emotional geladener Strudel aus gröberen und schäbigeren Stofffetzen aus. Man muss sich nur die jeweiligen Maßangaben ansehen, um zu erahnen, dass es Frohner mit seiner 25 cm tiefen Holzkiste viel stärker um die Überwindung der Zweidimensionalität geht, als Deschamps mit seinem nur 2 cm tiefen Holzbett. Frohner stellt wohl fest, dass Deschamps Weg ihn persönlich nicht weiter führen wird, und verfolgt diesen auch nicht länger. „Die bunte Schachtel“ (1963) (Abb. 47) ist ein Einzelfall innerhalb seines Schaffens.

5.3.3 Ein Vergleich mit den Schießbildern von Niki de Saint Phalle

Vielleicht sollte man also in einer anderen Richtung nach Ähnlichkeiten zu den Künstlern in Paris suchen. Ruft man sich Frohners aktionistische Arbeitsweise vor Augen, bei der er auf ein bereits bestehendes Bild wie bei „Erstes Hackbild“ (1961/1962) (Abb. 16) mit der Hacke losgeht, dem Bild bei „Dem Bild die Gedärme herausreißen“ (1963) (Abb. 26) buchstäblich die Gedärme herausreißt oder bei einer Arbeit wie „Monument für Henry Miller“ (1963) (Abb. 36-39) Matratzen aufreißt, drängt sich folgende Frage auf: Gibt es auch unter den Nouveaux Réalistes jemanden, der Destruktion und Gewalt in sein Schaffen einbringt? Die Antwort ist ja, und zwar handelt es sich einerseits um Arman und andererseits um die einzige Künstlerin in der Gruppe Niki de Saint Phalle.

Die 1930 geborene Niki de Saint Phalle findet im Alter von 22 Jahren nach einem

Nervenzusammenbruch zur Kunst, die ihr von nun an hilft, mit schlimmen Ereignissen in ihrer Vergangenheit fertig zu werden.¹²⁰ Nach ihrer anfänglichen Schaffensphase märchenhafter bunter Reliefs, bei denen sie Malerei zum Beispiel mit Steinen kombiniert, wie bei „Portrait of a Women“ (1958) (Abb. 105), fertigt sie Collagen, bei denen sie Gegenstände wie bei „Le Hachoir“ (1960) (Abb. 106) in Gips bettet. Die in dieser Werkgruppe verwendeten Werkzeuge der Gewalt verweisen schon auf ihre Schießbilder, die mit „Saint-Sébastien or Portrait of My Lover“ (1961) (Abb. 107) beginnen. Sie beschießt den auf eine Zielscheibe reduzierten Kopf eines Mannes mit Dartpfeilen. Das sich daraus entwickelnde Konzept der Schießbilder sieht folgendermaßen aus: Niki de Saint Phalle befestigt mit Farbe gefüllte Beutel und Gegenstände auf einer Leinwand oder einer Holztafel, bedeckt alles mit einem rein weißen Gipsputz und schießt schließlich darauf, sodass die Beutel aufspringen und die Farbe unkontrolliert herausspritzt und über die weiße Fläche rinnt.¹²¹ Mit diesen Aktionen lässt sie ihrem Ärger über die männlich dominierte Gesellschaft freien Lauf.¹²² Außerdem helfen sie ihr, mit traumatischen Erlebnissen in ihrer Jugend, vor allem dem sexuellen Missbrauch durch den Vater, umzugehen, die alle hinter einer bürgerlichen Scheinfassade der Wohlanständigkeit geschahen.¹²³ Wie bunt und objektiv diese Assemblagen sein können zeigen zwei Beispiele von 1961: „Hommage to Bob Rauschenberg (Shot by Rauschenberg)“ (1961) (Abb. 109) und „Tir avec roue et poussette (Fragment of Dracula I)“ (1961) (Abb. 110). Die hier verwendete weiße Tür erinnert formal und von der Materialwahl her an Frohners „Zwei Flächen und ein Durchblick“ (1963) (Abb. 41), sowie an seine nachfolgenden Türskulpturen der 1980er Jahre, wie zum Beispiel „Die vielen Bewohner“ (1986) (Abb. 75). Niki de Saint Phalle greift also schon 1961 zu Türen, die sie auch mit allerlei Objekten bestückt und mit Farbe bearbeitet, aber nicht wie Frohner mit dem Pinsel, sondern mit dem Gewehr. Adolf Frohner ist ja 1961 erstmals in Paris, zu dieser Zeit konnte er also theoretisch schon Niki de Saint Phalles Arbeiten dieser Art sehen.

Konzeptuell ist „Tir avec roue et poussette (Fragment of Dracula I)“ (1961) (Abb. 110) jedoch eher zum Beispiel mit Frohners Werk „Erstes Hackbild“ (1962) (Abb. 16) zu vergleichen. Während Niki de Saint Phalle auf das Werk schießt, hackt er auf ein bereits bestehendes gemaltes Bild ein. Beide üben also Gewalt am Kunstwerk aus.

¹²⁰ Schulz-Hoffmann 2003, S. 8.

¹²¹ Schulz-Hoffmann 2003, S. 10.

¹²² Krempel 2001, S. 40.

¹²³ de Saint Phalle 2003, ohne Seitenangabe.

5.3.4 Ein möglicher Einfluss durch Niki de Saint Phalle

Es ist also zu erörtern, ob und inwiefern die beiden hier in Verbindung zu bringen sind. Sieht Frohner während seines Aufenthalts 1961 in Paris Niki de Saint Phalles Schießbilder und fühlt sich durch sie bestätigt, ebenfalls seinen Aggressionen im Rahmen der Kunst freien Lauf zu lassen? In einem Gespräch mit Gabriela Fritz bejaht er die Frage, ob es ihm, wenn er eine Leinwand wie bei „Was dahinter ist“ (1963) (Abb. 30) zerreißt, nicht nur um die Schaffung von Dreidimensionalität, sondern auch um Aggressionsbewältigung gehe, und Kunst hier also auch eine Form von Selbsttherapie sei. Er erklärt weiters, dass in die Arbeit eines Künstlers dessen Leben einfließe, wozu auch seine Aggression gehöre, und dass er deshalb leicht so sanft sein könne, weil er seine Aggressivität eben in seine Bilder einfließen lasse. Er wolle mit seinen Bildern vorrangig sich selbst befriedigen.¹²⁴ Auch in seiner 1989 geschriebenen Autobiografie schreibt er: „Wenn ich heiter und friedlich bin, dann nur deshalb, weil ein großer Teil meiner Aggressionen in die Bilder oder in die Skulpturen eingeflossen sind.“¹²⁵ Auch Niki de Saint Phalles Art und Weise Kunst zu machen ist ein Ventil um innerlich aufgestaute Gewalt abzulassen. Vergleichbar zur obigen Aussage Frohners berichtet sie, wie ihr angesichts von Fotos junger Terroristinnen am Stuttgarter Flughafen bewusst geworden war „[...] how lucky [she] had been to find a peaceful way to express the violence within [her].“¹²⁶

Auch wenn Niki de Saint Phalles Methode Frohner 1961 möglicherweise dazu ermutigt haben mag, innere Gewalt direkt auf das Objekt oder die Leinwand zu entladen, dürfte er nicht hundertprozentig davon überzeugt gewesen sein. Sie verletzt das Bild nämlich mit einem Gewehr aus der Distanz, während Frohner mit eigenem Körpereinsatz direkt auf das Objekt einhackt oder einsticht. Ein Foto (Abb. 108), das die Künstlerin bei der Arbeit an einem Schießbild für ihre erste Einzelausstellung „Feu à volonté“ von 1961 zeigt, verdeutlicht, wie konzentriert und statisch dieser Akt ist. Der lange schlanke Gewehrlauf rückt sie in große Distanz zum Bild. Außerdem agiert sie vor Publikum, das oft sogar dazu eingeladen wird, selbst zu schießen. Adolf Frohner hingegen sagt

¹²⁴ Fritz 2001, S. 40.

¹²⁵ Frohner 1980, S. 125.

¹²⁶ Schulz-Hoffmann 2003, S. 11.

sich kurz nach der Beteiligung an der Blutorgel-Aktion vom entstehenden Wiener Aktionismus wieder los, eben gerade weil er das Agieren vor Publikum ablehnt.¹²⁷ Es wäre vorstellbar, dass er an der Ernsthaftigkeit solcher Schießaktionen zweifelt, könnte es doch sehr wohl sein, dass das Publikum diese als gesellige Spaßaktion empfindet. Wenn hingegen Frohner direkt an die Matratze herantritt und sie mit eigenen Händen aufschlitzt und darin herumwühlt, dann ist das ein persönlicher Akt von Angesicht zu Angesicht, bei dem er seine aufgestauten Kräfte direkt auf das Objekt überträgt. Ob es auch beim Schießen, wo man nur seinen Zeigefinger bewegt, gelingt, die innere Wut abzubauen, sei dahingestellt.

5.3.5 Andere Mitglieder der Nouveaux Réalistes, die mit Zerstörung arbeiten

Außer Niki de Saint Phalle arbeitet bei den Nouveaux Réalistes auch Jean Tinguely mit dem Moment der Destruktion. Man kann ihn jedoch nicht wirklich mit Frohner vergleichen, da sich seine autodestruktiven Arbeiten, wie der Name schon sagt, selbst zerstören. 1960 setzt er die Idee der Autodestruktion in seiner „Hommage à New York“ (1960) (Abb. 112) in eben dieser Stadt um. Dieses einer Maschine gleichende Ungetüm, das er aus hunderten Einzelteilen vom Schrottplatz, etc. zusammengebaut hatte, sollte sich im März 1960 im Garten des MOMA selbst zerstören.¹²⁸

Nur am Rande sollen an dieser Stelle auch die Affichisten erwähnt werden, da dem Herunterreißen von Plakaten, wie es Jacques de la Villeglé auf einem Foto (Abb. 111) praktiziert, ja auch etwas gewalttätiges innewohnt. Immerhin taucht hier, so wie bei Frohner, das Verb „reißen“ auf, in dessen Lautmalerei allein schon ein Moment von Heftigkeit und emotioneller Entladung steckt. Die einen „reißen“ Plakate herunter, der andere „reißt“ Leinwände und Matratzen auf. Im Unterschied zu Frohners eigenhändiger Zerstörung greifen die Affichisten aber gewöhnlich zu bereits zerrissenen Plakaten. Das Foto dürfte eine Ausnahme darstellen. Somit bauen sie auf einen von anonymer Hand getätigten Gewaltakt auf.¹²⁹

¹²⁷ Schilling 1991, S. 25.

¹²⁸ Dorléac 2004, S. 247-8.

¹²⁹ Hoffmann 1995, S. 96.

Der ebenfalls den Nouveaux Réalistes angehörige Arman hingegen attackiert Objekte wie Frohner mit eigenem Körpereinsatz. Auf einem Foto (Abb. 113) sieht man, wie er mit einem schweren Hammer hölzerne Gartenmöbel zerschlägt. Diese Aktion namens „Musical Rage“ findet im August 1962 für die Galerie Saqqarah in Gstaad statt. Ab 1961 lässt Arman vermehrt seiner Aggression gegen die bürgerliche Gesellschaft der Mittelklasse, der er selbst entstammt, freien Lauf. Angesichts des ersten „Festival du Nouveau Réalisme“ im Juli 1961 in Nizza zerstört er Möbel der Art Henri II und fasst die Trümmer schließlich in einen Rahmen. In den folgenden Jahren tut er dies nicht nur mit weiteren Möbeln, sondern auch beispielsweise mit Musikinstrumenten.¹³⁰ Bekannt werden seine Destruktionsakte durch Feuer, Zerschneiden oder Zerschmettern als „colères“. Deren Ergebnisse konservierte er gerne unter Polyester, wie zum Beispiel bei „Violon“ (1970) (Abb. 114) die Bruchteile einer Geige.¹³¹

Neben dieser, die Gewaltausübung am Objekt betreffenden Gemeinsamkeit, gibt es noch eine andere gewisse Verbindung zu Frohner. Für die im Oktober 1960 stattfindende Ausstellung „Le Plein“ füllt Arman die Pariser Galerie Iris Clert mit sechzig Kubikmeter Sperrmüll so voll, dass die Eingangstür verbarrikadiert werden muss, da sie die dahinter aufgetürmten Müllmassen sonst sprengen würden. So müssen die Besucher den Hintereingang nehmen.¹³² Diese Aktion erinnert an die Blutorgel-Aktion von 1962 insofern, als auch hier, wenn auch nicht in solchen Massen und nicht so zur Schau gestellt, Abfall in einem abgeschlossenen Raum Bestandteil einer künstlerischen Aktion ist. Arman hat ähnliche Ziele wie Frohner, Muehl und Nitsch. Auch er will hinaus auf die Straße und ins wirkliche Leben agieren und zielt neben dem Raumerleben auf das Ereignishafte in der Kunst ab, indem er kein dauerhaft beständiges Werk schafft.¹³³ Diese Eigenschaften treffen auch auf die Blutorgel-Aktion zu.

¹³⁰ Dorléac 2004, S. 235.

¹³¹ Restany 1973, S. 26-7.

¹³² Rübel 2002a, S. 119-120.

¹³³ Rübel 2002a, S. 121-2.

5.3.6 Schlussfolgerung

Bei der Erörterung der Fragestellung, ob und inwiefern Frohner von den Nouveaux Réalistes beeinflusst wird, bekommt man folgenden Eindruck: Sein Herantasten an die Arbeitsweisen einzelner Künstler wie Daniel Spoerri oder Gérard Deschamps bringt ihn nicht weiter, weshalb er deren Wege gleich wieder verlässt. Beim Werk von Niki de Saint Phalle und Arman hingegen stößt er auf einen gemeinsamen Nenner, nämlich die Gesellschaft, etc. zu attackieren. Er fühlt sich womöglich in seinem Bedürfnis, eigene innere Gewalt auf das Kunstwerk zu übertragen, bestätigt, übernimmt die Methode dieser Künstler aber nicht eins zu eins, sondern geht lieber seinen eigenen, direkteren Weg.

5.4 Parallelen zu anderen internationalen Künstlern, Robert Rauschenbergs Combine Paintings

Adolf Frohner sagt selbst, er habe Robert Rauschenbergs Arbeiten erst 1964 auf der Biennale von Venedig kennengelernt. Er sei sehr erfreut über die Ähnlichkeit zu seinen eigenen Werken gewesen, was ihm schlussendlich bewiesen habe, dass auch er gute Kunst mache.¹³⁴ Auch in der Literatur steht, dass der amerikanische Künstler Frohner nicht beeinflusst, sondern ihn lediglich auf seinem Weg bestätigt habe, immerhin hätten sie ganz andere Ziele. Deshalb sind ihre Werke inhaltlich auch nicht sehr ähnlich.¹³⁵ Für Rauschenberg hat nicht die eigene Subjektivität, sondern das Streben Kunst und Leben zu vereinigen, Vorrang. Vergleichbar ist das mit den Surrealisten, die objets trouvés verwenden, um die eigene Persönlichkeit aus dem Kunstwerk verschwinden zu lassen. Rauschenberg wendet dieses Bedürfnis, das schon in Marcel Duchamp da gewesen war, auch im Leinwandbild an.¹³⁶ Dieses Anliegen steht bei Frohners Materialassemblagen, wie schon beim Vergleich mit Daniel Spoerri in Kapitel 5.3.1 festgestellt, Anfang der 1960er Jahre hingegen nicht im Vordergrund. Im Gegenteil,

¹³⁴ Frohner 1992b, S. 66.

¹³⁵ Schilling 1991, S. 31.

¹³⁶ Jäger 1999, S. 52-3.

wenn er ein Objekt wie eine Matratze bearbeitet, dann bringt er im Akt des Zerstörens ja seine Aggressionen und somit sich selbst in das Kunstwerk mit ein. Wenn er mit eigenen bloßen Händen darin wühlt, hinterlässt er erst Recht seine Spuren.

Währenddessen trägt Rauschenberg bei seinen White Paintings die Farbe sogar mit der Rolle auf, um eine durch Pinselführung entstehende Handschrift zu unterdrücken.¹³⁷

Schon beim Vergleich von Frohners „Schwarzer Sessel“ (1963) (Abb. 42) mit Spoerris Fallenbildern wurde festgestellt, dass sich der Künstler nicht ganz zurück nehmen kann, da er ja entscheidet, was er zum Kunstwerk macht. Selbst ein Fallenbild lässt sich nach formalen und kunsttheoretischen Aspekten analysieren. Dem vergleichbar stellt Joachim Jäger auch fest, dass es sich beispielsweise bei Rauschenbergs „Blue Eagle“ (1961) (Abb. 115) ebenfalls um kein Zufallsergebnis handle. Er meint nämlich, dass man das Porträt eines Tankwarts hinein interpretieren könne, und dass die Gegenstände, sowie deren Anordnung, nicht zufällig gewählt seien. Die Motoröldose mit dem Aufdruck „Blue Eagle“ zum Beispiel könnte der Kopf sein. Schon allein der Farbauftrag bezeuge, dass hier ein Künstler gestaltend eingegriffen habe. „Von einer radikalen Vermeidung „jeder Manipulation und Kontrolle“, wie der Künstler es sich wünscht, kann [...] keine Rede sein.“¹³⁸

Es gibt trotzdem zumindest zwei Arbeiten von Frohner, die an Rauschenberg erinnern und zudem ausgerechnet 1964 entstanden sind. Auch wenn Peter Gorsen meint, dass „Die Kreuzigung“ (1964) (Abb. 51) womöglich von Daniel Spoerri und den Nouveaux Réalistes beeinflusst wurde¹³⁹, erinnert sie doch auch an Rauschenbergs Combine Paintings. Dabei handelt es sich um die Kombination abstrakter Malerei mit realen Gegenständen, die Rauschenberg von 1954 bis 1962 anwendete.¹⁴⁰ Das ist hier teilweise gegeben. Frohner befestigt eine aufgeklappte Tasche mit darin enthaltenen realen Gegenständen am unteren Rand einer Collage aus Zeitungsausschnitten, wodurch es gewisse Ähnlichkeit mit „Black Market“ (1961) (Abb. 116) mit dem ebenfalls offen stehenden Koffer hat. Ein wichtiger Unterschied ist, dass Rauschenberg abstrakt malt, während Frohner Zeitungsausschnitte mit wiedererkennbaren und symbolträchtigen Darstellungen verwendet. Umringt von den einer Fleischbeschau gleichenden Anschauungstafeln aus einem Wiener Kochbuch befindet sich eine Kreuzigung von Cimabue. Am unteren Bildrand ist die mit Hack- und Schneidewerkzeugen bestückte

¹³⁷ Jäger 1999, S. 54.

¹³⁸ Jäger 1999, S. 56.

¹³⁹ Gorsen 1991, S. 138.

¹⁴⁰ Jäger 1999, S. 23.

offene Sanitätstasche befestigt. Laut Gorsen geht es hier um „[...] die Mystik des gefolteten Körpers im Focus der säkularisierten Kreuzigungslegende.“¹⁴¹ Auf Spoerri verweist freilich die Zitronenpresse, die rechts oben wie in einem Fallenbild auf den Bildträger befestigt ist.

Aus demselben Jahr stammt auch „Ohne Titel“ (1964) (Abb. 52), das wegen seiner Form und der mit kleinen Quadraten gemusterten Stofffetzen nicht nur an ein tatsächliches Bett, sondern auch an Rauschenbergs „Bed“ (1955) (Abb. 117) erinnert. Dass sich Frohner möglicherweise auf eben diese Einheit aus Bild und Bett bezieht, legt neben der Ähnlichkeit auch die große Bedeutung dieses Werks nahe. Es handelt sich dabei nämlich um eine Inkunabel innerhalb Rauschenbergs Oeuvre, bei der er Malerei und Alltagsgegenstand erstmals zu einer endgültig untrennbaren Einheit zusammenführt.¹⁴² Außerdem wird es bei der Biennale in Venedig 1964 gezeigt,¹⁴³ die Frohner ja besucht.

5.5 Die „gepeinigte Leinwand“ bei Fontana, Millares, Burri, Fautrier, Dahmen und Tàpies

Außer dem Werk „Erstes Hackbild“ (1961/1962) (Abb. 16) und den Matratzenbildern gibt es auch eine Gruppe von Leinwandbildern, die Frohner zerstörerisch gestaltet, wie zum Beispiel „Dem Bild die Gedärme herausreißen“ (1963) (Abb. 26) oder „Was dahinter ist“ (1963) (Abb. 30). Peter Gorsen schreibt, dass es solche „gepeinigten Bildkörper“ auch bei Burri, Fautrier, Fontana, Dahmen, Millares, Rauschenberg und Tàpies gäbe, und bezeichnet das als erotischen Materialfetischismus.¹⁴⁴ Jürgen Schilling anerkennt einen Vergleich mit Manolo Millares und Alberto Burri.¹⁴⁵ Auch Otto Mauer erwähnt Millares im Zusammenhang mit Frohners zu Fetzen zerrissenen Bildern.¹⁴⁶ Im Folgenden soll auch diesen Hinweisen nachgegangen werden, um Frohners Werk der frühen 1960er Jahre im internationalen Kontext zu präsentieren.

¹⁴¹ Gorsen 1991, S. 138.

¹⁴² Gorsen 1991, S. 23-4.

¹⁴³ Schilling 1991, S. 31.

¹⁴⁴ Gorsen 1991, S. 139.

¹⁴⁵ Schilling 1991, S. 31.

¹⁴⁶ Mauer 1993, S. 25.

5.5.1 Lucio Fontana

Schon der Italiener Lucio Fontana (1899-1968) bearbeitet die Leinwand in ihrer Substanz zerstörerisch.¹⁴⁷ Sieht man sich „65T46, Attese (Erwartung)“ (1946) (Abb. 118) oder „Concetto spaziale, Noon in Piazza San Marco“ (1961) (Abb. 121) an, ist ein Vergleich mit Frohner insofern zulässig, als auch diese Arbeiten Male der Verletzung tragen. Fontana ritzt, schneidet und sticht mit dem Messer oder dem Locheisen in monochrom bemalte oder ungrundierte Leinwände oder Kupferfolie. Mitunter kombiniert er die Löcher mit bunten Glassteinchen wie bei „Concetto Spaziale, At Dawn Venice was All Silver (1961) (Abb. 120), manchmal sind die Schlitzse sehr sauber, andere Male wölben sich um die Einstichlöcher kleine Krater des zurückgedrängten Leinwandgewebes. Im Gegensatz zu de Saint Phalle arbeiten Frohner und Fontana direkt am Objekt. Es gibt Fotos (Abb. 119), auf denen man sieht, wie letzterer mit dem Messer einen Schlitz zieht, fast so wie mit einem Stück Kreide einen Strich. Auch bei Frohners „Was dahinter ist“ (1963) (Abb. 30) wird das traditionelle Leinwandbild plötzlich dreidimensional. Der Unterschied ist jedoch, dass Frohner „[...] den überlegten Schritten in den concetti spaziali eines Lucio Fontana [...] die wilde, nicht aufbauende, sondern zerstörende Gestik gegenüber[setzt].“¹⁴⁸ Fontana hat sachlichere Bedürfnisse. Sein Hauptziel ist es, die Idee einer raumbezogenen Kunst umsetzen. Er möchte einen tatsächlichen und materiellen Raum erschaffen, anstatt ihn illusionistisch nachzuahmen.¹⁴⁹ Frohner interessiert das Problem des Raums ebenfalls, deshalb geht es ihm, wenn er in eine Matratze gräbt, auch um das Schaffen von Dreidimensionalität. Doch im Unterschied zu Fontana ist bei ihm auch der Aspekt von Gewalt sehr stark zu spüren.¹⁵⁰ Fontanas Schlitzse wirken überlegter, fast meditativ gesetzt.

¹⁴⁷ Schulz-Hoffmann 1983, S. 70.

¹⁴⁸ Ronte 1980, S. 19.

¹⁴⁹ Schulz-Hoffmann 1983, S. 70.

¹⁵⁰ Fritz 2001, S. 39-40.

5.5.2 Monolo Millares

Die Arbeiten des spanischen Künstlers Manolo Millares (1926-1972) bestehen aus komplexen Collagen aus kleinen Textilfetzchen verschiedener Textur, die er auf die Leinwand näht, mitunter darüber malt und Löcher hinein macht. Später belebt er die ausgeschnittenen Partien wieder mit groben Nähten oder kombiniert kunstvoll verknotete Leinwandgebilde mit meist schwarzer, roter und weißer opaker Farbe. Beispiele sind „Muro“ (1956) (Abb. 122), „Cuadro 190 B“ (1962) (Abb. 123) oder „Cuadro 151“ (1961) (Abb. 124). Millares verbindet Destruktion mit Konstruktion. Trotz seines Ärgers, den er gegen das grausame Franco-Regime Spaniens verspürt und mittels seiner Kunst ausdrücken will, gelingt es ihm, gleichzeitig etwas Konstruktives zu schaffen. In seinem „Cuadro 190 B“ (1962) (Abb. 123) zum Beispiel scheint es, als wolle er mit diesem Gebilde aus Stoff und unruhigen Nadelstichen den Gewalttaten des spanischen Bürgerkriegs eine Gestalt geben. Das Ergebnis sieht wie ein menschlicher Körper in der Form eines Kreuzes aus.¹⁵¹ 1960 hat er damit begonnen, die früher flach gehaltene Leinwand mit zusammengeknöteten und mit derben Stichen zusammengeknöteten Gebilden zu erweitern, die an die menschliche Form erinnern.¹⁵² Millares reagiert wie so viele andere Künstler in ganz Europa nach dem Zweiten Weltkrieg mit Widerstand gegen all das, was die Schrecken des 20. Jahrhunderts verschleiern könnte, nämlich herkömmliche Harmonie und Schönheit eines Kunstwerks.¹⁵³

Das „Cuadro 190 B“ (1962) (Abb. 123) erinnert an Frohners „Dem Bild die Gedärme herausreißen“ (1963) (Abb. 26), bei dem schon allein im Titel Zerstörung und Gewalt mitschwingen. Frohner sagt über sein Werk, dass es den Versuch darstelle, „[...] das Bild nicht als Fläche zu sehen, sondern das Dahinter zu zeigen. Es [gehe] aber auch um Verletzung.“¹⁵⁴

In beiden Bildern gibt es eine waagrechte und eine senkrechte Linie, die aus einer Art Geschwulst auseinander laufen. Letzteres besteht bei Frohner aus einem Gemenge aus

¹⁵¹ Ashton 2004, S. 41.

¹⁵² Ashton 2004, S. 40.

¹⁵³ Ashton 2004, S. 38.

¹⁵⁴ Fritz 2001, S. 40-41.

Zement und Hanfseil und hat Ähnlichkeit mit richtigen Eingeweiden. Somit kann man, wie bei Millares, auch diese Gestalt anthropomorphisieren. Auch bei dem Spanier kann man von einem Akt des Herausreißen sprechen, wenn man sich jene dunkle und durch Nähte aufgehaltene Partie ansieht, die im Zentrum entspringend nach oben verläuft und aus der das Wirrwarr darunter zu quellen scheint. Die Körper in seinen Bildern sind natürlich nicht anatomisch korrekt, sondern ergeben sich aus Wunden und gewaltsamen Zusammenstößen.¹⁵⁵ Die Waagrechte ist jeweils stärker betont, bei Frohner durch den Leinwandwulst unter dem der untere Leinwandteil verschwindet, bei Millares durch die Unterteilung des Querformates in eine weiße und eine schwarze Hälfte und vielleicht auch durch das längliche Loch. Bei Frohner gibt es am oberen Bildrand ein Loch. Die Bemalung ist bei beiden gestisch.

Beide Künstler sind politisch und fallen lieber unbequem auf, als sich anzupassen. Millares schreibt in seinem „*The Homunculus in Modern Painting*“: „Art should not be art because it pleases; these are not, after all, times for joyous gluttony, [...]. Art should be art because it is excruciatingly painful. [...] Art must not be the comfortable armchair of the intelligible. Instead it must be a terrifying bed of nails upon which we all must lie [...].“¹⁵⁶ Auch Frohner will die Nachkriegsgesellschaft, die die Schrecken des Nationalsozialismus verdrängt, mittels seiner Kunst aufrütteln. Ein entscheidender Unterschied ist jedoch, dass bei Frohner und Muehl, der zum Beispiel die vergleichbare Arbeit „*Ohne Titel*“ (1961) (Abb. 135) herstellt, nicht so sehr das endgültige Werk an sich im Vordergrund steht. Ihnen geht es mehr um den Herstellungsprozess, für sie hat die Bearbeitung des Materials nämlich eine kathartische Qualität. Außerdem wollen sie herkömmliche Ästhetik vermeiden.¹⁵⁷

5.5.3 Alberto Burri

Die Arbeiten des italienischen Künstlers Alberto Burri (1915-1995) erinnern an Millares. Auch er, man möchte fast sagen, schneidert flache Leinwandbilder aus verschiedenfarbigen und -farbigen Fetzen, in die er auch wulstige Nähte und Ränder oder Schrift einkomponiert. Teilweise handelt es sich um ausgefranzte, durchgewetzte

¹⁵⁵ Guigon 2004, S. 62.

¹⁵⁶ Guigon 2004, S. 63.

¹⁵⁷ Harthley 1988, S. 83-4.

Teile, manchmal, so scheint es, hat der Künstler selbst Löcher in den Stoff geschnitten, ein Beispiel ist „Sacco“ (1953) (Abb. 125). Für die ab 1950 entstehenden Sacchi¹⁵⁸ verwendet er alte Säcke, daher kommt die Bezeichnung. Später zündet er Holz und Plastik an und erhebt die halbverkohlten, verzerrten Überreste wie bei „Combustione Plastica“ (1958) (Abb. 126) zum Kunstwerk, auch darin steckt ein Gewaltakt.

Besonders die rot gefüllten Löcher in seinen Bildern erinnern an Wunden, wie schon bei Fontana lassen sie sich aber auch als Öffnungen zum unendlichen Raum hinter der Bildfläche verstehen.¹⁵⁹ Es ist also legitim, von einer Verletzung des Bildkörpers wie bei Frohner zu sprechen, doch im Unterschied zu Frohner, der die Fetzen von „Was dahinter ist“ (1963) (Abb. 30) grob, fransig und düster herunterhängen lässt, macht Burri aus banalen Materialien wie Säcken oder Plastik eine „Kostbarkeit der Malerei“.¹⁶⁰ Frohner möchte also viel stärker den Zerstörungsakt sichtbar machen.

5.5.4 Jean Fautrier

Auch der Franzose Jean Fautrier (1898-1964) versucht mittels der Kunst den Terror des Krieges zu verarbeiten. Das Trauma, das er erlitt, als er Zeuge eines Massakers durch die Nationalsozialisten nahe Paris wurde, ist verantwortlich für die Technik und den Inhalt seiner „Otages“, was übersetzt „Geisel“ heißt. Fautrier ist wie Dubuffet für seinen rohen Umgang mit den Materialien der Malerei bekannt, wofür der Begriff *matérialisme* steht. Er gehört außerdem, anders als Frohner, dem Informel an.¹⁶¹ Der Bildkörper selbst wird nicht gepeinigt, Leid wird nur evoziert. Ein Beispiel dafür ist „Tête d’otage, no. 1“ (1943) (Abb. 127). Mit wenigen großen Spachtelzügen lässt Fautrier auf dunkel und fleckig bemalter Leinwand eine kopfähnliche Form in Rosa- und Grüntönen entstehen.

¹⁵⁸ Burri 1977, S. 26.

¹⁵⁹ Krimmel 1967, S. 8.

¹⁶⁰ Krimmel 1967, S. 9.

¹⁶¹ Carter 2002, ohne Seitenangabe.

5.5.5 Karl Fred Dahmen

Auf subtilere Art als Frohner, Fontana oder Millares bearbeitet der deutsche Künstler Karl Fred Dahmen (1917-1981) den Bildkörper, nämlich nicht durch hineinstechen oder –hacken. Seine Mischtechniken auf Leinwand tragen stattdessen Risse und regelrechte Krater in sich. Er wählt weniger die Gewalt am Menschen, als an der Natur zur Grundlage seiner Arbeit. Inspiriert wird er dabei von der in Folge der Industrialisierung veränderten und verletzten Eifellandschaft.¹⁶² So wie der durch den Braunkohleabbau verletzte Boden Runzeln und Risse wirft, ist auch die Oberfläche einer Arbeit wie „Erdlandschaft“ (1963) (Abb. 128) durch Verwundungen dieser Art geprägt.

5.5.6 Antoni Tàpies

Die Bilder des katalanischen Künstlers Antoni Tàpies (geb. 1923) weisen Kratz- und Ritzspuren in unterschiedlichster Dichte und Länge auf. Manchmal wirken sie geordnet, fast als wären sie Schriftzeichen, andere Male gestisch wild über das ganze Bild verstreut. Sie können meditativ oder aggressiv wirken. Emotion, Kalkül und Aktion geraten nicht aus der Balance.¹⁶³ Ein Beispiel ist „Hammered Ochre with Central Orifice“ (1956) (Abb. 129). Es scheint, als ginge es dem Künstler hier nicht um das Ausleben oder Veranschaulichen von Gewalt, sondern darum, die Materialität des Bildes mittels der Schnitte für den Betrachter spürbar zu machen. Immerhin ist ihm die Präsenz des Materials, das er aus pulverisiertem Marmor, Knochenleim und Farbpigmenten herstellt, an sich sehr wichtig. Informel und Tachismus, zu denen es gewisse Ähnlichkeiten gibt, will Tàpies eigentlich überwinden.¹⁶⁴

¹⁶² Dahmen 1972, S. 31.

¹⁶³ Franzke 1979, S. 7.

¹⁶⁴ Franzke 1979, S. 13.

5. 5. 7 Zusammenfassung

Zusammenfassend kann man also sagen, dass es schon vor und während Frohner Künstler gibt, die in Bildkörper zerstörend eingreifen. Wenn man nach diesen kurzen und nicht zu sehr in die Tiefe gehenden Vergleichen den Künstler ermitteln müsste, dessen Werk dem Frohners am nächsten kommt, dann wäre es wohl das von Manolo Millares. Außer, dass sich die Arbeiten gut vergleichen lassen, sind beide auch sehr politische Künstler. Anstatt etwa Probleme des Raums angehen, wollen sie in erster Linie aufrütteln. Trotzdem geht Millares, wie die anderen in diesem Kapitel vorgestellten Künstler, subtiler als Frohner vor.

6 Der Aspekt von Zerstörung und Gewalt in Adolf Frohners Objekten und Materialassemblagen

Adolf Frohner übt auf verschiedene Arten Gewalt auf dem Bildkörper aus, nämlich etwa durch Hinein- bzw. Zerhacken, Aufschlitzen und Zerreißen, Herausreißen und Ausweiden oder Zerdrücken. Fassen wir zuerst die in früheren Kapiteln bereits gezeigten Werke dieser Kategorie zusammen. Die Schrottteile in „Materialsulptur“ (1962) (Abb. 17) biegt, drückt und klopft er quasi in ihre endgültige Form. In die Leinwand, die den Bildern „Der Clown“ (1962) (Abb. 25) oder „Bild mit Draht“ (1963) (Abb. 28) zugrunde liegt, macht er schlitzförmige Löcher, jene von „Was dahinter ist“ (1963) (Abb. 30) reißt er gar in der Mitte entzwei. „Dem Bild die Gedärme herausreißen“ (1963) (Abb. 26) ist besonders geheimnisvoll und undurchschaubar. Bei „Verletzung (Ausgeweidet)“ (1963) (Abb. 31) reißt er ein Loch, in anderen Fällen holt er fast die gesamte Seegrass-Füllung aus der Matratze heraus. Diese Arbeitsweise wendet er auch bei „Das hohe Bett der Rituale“ (1963) (Abb. 35), „Monument für Henry Miller“ (1963) (Abb. 36-39) oder „Die Angst des Großinquisitors“ (1965) (Abb. 40) an. Interessant ist auch „AMVX“ (1963) (Abb. 34), wo das Hackwerkzeug noch in dem auf Bretter angebrachten Teil eines Polstermöbels steckt. Eine Sonderstellung nimmt fast das „Erste Hackbild“ (1961/1962) (Abb. 16) ein, da es am

Anfang dieser Zerstörungstendenzen steht.

Anstatt Opfer und Täter abbildhaft nachzuahmen, fügt Frohner mit eigenen Händen der Matratze Verletzungen zu, indem er auf sie einsticht und ihr die „Gedärme“ herausreißt. Er schreckte aber auch nicht vor harten Materialien zurück und verbiegt und zerdrückt Bleche. Wenn er Gewalt ausübt, geht es ihm darum, so authentisch wie möglich zu vergegenwärtigen, welche Grausamkeiten sich Menschen gegenseitig antun, und nicht um die Dekonstruktion des traditionellen Kunstbegriffs und dessen Erweiterung.¹⁶⁵ Das unterscheidet ihn von den Dadaisten oder Picasso, bei denen anderer Ziele im Vordergrund stehen. Dass Gewalt und Zerstörung bei Frohner nicht zufällig oder nebenbei entstehen, sondern Prinzip seiner Arbeit sind, kann man schon allein aus einigen Formulierungen im Blutorgel-Manifest von 1962 herauslesen: „Der Ringkampf mit den Dingen ist das eigentliche Tricktrack meiner Arbeit. [...] In die schöne, gespannte, weiße Leinwand stecke man den Finger. Meine Werke kann man riechen, betasten; man kann hineingreifen und hindurchgreifen – man kann sie aus-greifen. [...] Meine Werke [...] werden anders unter dem Strich der Zacke und dem [unklar: Sich, Stich, oder Strich] der Hacke. [...] Man muß im Hinfallen noch ein Ding verbiegen und im Aufstehen eines. Man muß die Dinge mit Feuer aneinanderkleben, sie verbinden, vermengen, verknüpfen, vergewaltigen, schänden und schlagen bis dass sie im Chor Psalmen singen. Der Schmerz des Scherzes; der lustige Aufschrei. Der Schrei nicht als Zwischenschrei; der Dauerschrei – LE CRI PERMANENT.“¹⁶⁶

6.1 Gewalt und Kunst in der Literatur

Außer Frohner gibt es, wie am Beispiel von Arman und Niki de Saint Phalle veranschaulicht, noch andere Künstler, die Gewalt und Zerstörung im Rahmen der Kunst ausleben. Nun stellt sich die Frage, ob die drei diesbezüglich Einzelpersönlichkeiten sind und warum sie überhaupt so radikal werden. Handelt es sich um Auslebung persönlicher Aggressionen, oder kann man so weit gehen und dieses Phänomen mit den gesellschaftlichen Umständen der frühen 1960er Jahre in Verbindung bringen?

¹⁶⁵ Schröder 2001, S. 12.

¹⁶⁶ Frohner/Muehl/Nitsch/Dovrak 1975b, S. 58-9.

Bisher hat sich die Literatur noch nicht mit der Destruktion eines Bildes oder Objekts durch den Künstler selbst ausführlich beschäftigt. Emmanuel Guigon stellt zum Beispiel im Zusammenhang mit Manolo Millares fest, dass es bisher noch keine kunstgeschichtliche Untersuchung zum Thema des Loches im Kunstwerk gegeben hat.¹⁶⁷

Wenn es um das Thema Gewalt in der Kunst geht, dann oft um Künstler, die Gewalt an anderen Menschen zum Beispiel während eines Krieges thematisieren. Das Kunstwerk ist hier bloß Referenz für die Aggressionen von Menschen gegen Menschen, die der Künstler meist nicht einmal persönlich kennt. Bei Frohner hingegen geht es auch um die eigene Aggression, die sich am und im Gegenstand selbst manifestiert.

Oft wird in der Literatur auch erörtert, welche traditionellen Werte innerhalb der Kunst aufgebrochen und zerstört werden. So wird zum Beispiel dargelegt, wie die Bildfläche gesprengt und herkömmliche Sujets abgelehnt werden, oder wie bei den Kubisten die Form zersplittert wird. Jede Innovation in der modernen Kunst basiert auf Destruktion, da sie ja mit Herkömmlichem bricht.¹⁶⁸ Frohner hingegen arbeitet nicht nur auf kunsttheoretischer Ebene destruktiv, sondern er zerstört im wahrsten Sinn des Wortes und macht die Zerstörung und den Bruch mit der Norm und Tradition sogar haptisch erfahrbar. Es gibt desweiteren jene Kunst, die ein Ende der Kunst an sich herbeiführen und sich somit quasi selbst zerstören will.¹⁶⁹ Abschließend seien auch noch bildstürmerische Attacken auf das Kunstwerk erwähnt, wo letzteres, meist von seinem Schöpfer ungewollt, von jemand Außenstehendes beschädigt oder zerstört wird. Dies ist nicht nur ein Phänomen von religiösem Fanatismus der vergangenen Jahrhunderte, auch heute kommt es zu tätlichen Angriffen, etwa aus Missfallen und Protest oder Geltungssucht. Manchmal erwartet der Künstler sogar eine ikonoklastische Einstellung oder provoziert sogar den Angriff auf sein Werk, da er so das Publikum zum Mitakteur seiner Kunst macht.¹⁷⁰

Kaum aber wurde bisher dem Phänomen gesonderte Aufmerksamkeit geschenkt, wo der Künstler selbst mit eigenen Händen ein Objekt durch Zerstörung formt. Vielleicht liegt es daran, dass nicht viele Künstler dafür in Frage kämen. Immerhin bespricht Justin Hoffmann in seinem zu diesem Thema passenden Buch „Destruktionskunst. Der

¹⁶⁷ Guigon 2004, S. 59.

¹⁶⁸ Grenier 2005, S. 15.

¹⁶⁹ Badiou 2005, S. 34.

¹⁷⁰ Melchiori 2000, S. 49.

Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre“¹⁷¹ aber folgende Künstler: Hermann Nitsch, Ralph Ortiz, Gustav Metzger, Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, Yoko Ono, Nam June Paik, La Monte Young, Benjamin Patterson, Wolf Vostell, George Maciunas, Milan Knížák, Robin Page, die Affichisten Raymond Hains, Jacques de la Villeglé, François Dufrêne und Mimmo Rotella, Franz Mon, Jíří Kolár, César, Arman, Allan Kaprow, Dieter Roth, Stefan Wewerka, John Latham, Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler, das Destruction in Art Symposium in London 1966, sowie politisch agierende Künstlervereinigungen in den USA, Frankreich, Deutschland, Österreich und den Niederlande. Trotz dieser Reichhaltigkeit ist dieses Buch nicht zufriedenstellend. Zum einen wird Adolf Frohner nicht besprochen, wahrscheinlich deshalb, weil die Destruktion nicht sein Schwerpunkt ist und er gemeinhin wohl eher für seine Malerei bekannt ist. Zum anderen handelt es sich in erster Linie um eine bloße Zusammenstellung und Aneinanderreihung von zu den einzelnen Künstlern gesammelten Informationen. Der Frage, warum es das Phänomen der Gewalt und Zerstörung in der Kunst der frühen 1960er Jahre überhaupt gibt, wird lediglich in dem sechs Seiten umfassenden Kapitel „Mythisches und endzeitliches Denken in der Destruktionskunst“ nachgegangen, aus dem im nächsten Kapitel noch zitiert werden wird.

6.2 Warum es in der Kunst überhaupt Gewalt gibt

Gewalt wird in der bildenden Kunst oft in Folge schrecklicher Ereignisse zum Inhalt. Besonders während und nach dem Ersten und Zweiten Weltkrieg stellen viele Künstler Grausamkeiten dar, einerseits um ihre eigenen Erlebnisse zu verarbeiten, andererseits um aufmerksam zu machen und zu ermahnen. Beispiele aus der österreichischen Kunstgeschichte sind etwa Klemens Broschs Tuschezeichnung „Vater Unser“ (1916) ([Abb. 131](#)) oder Anton Lehmdens „Kriegsbild III (Kämpfende Männer in einer Landschaft)“ (1954) ([Abb. 132](#)). Ein internationales Werk wäre Picassos „Massaker in Korea“ (1951) ([Abb. 130](#)). Die vielleicht bekanntesten anklagenden Beispiele sind Francisco de Goyas Radierungen „Desastres de la Guerra“.¹⁷²

¹⁷¹ Hoffmann 1995.

¹⁷² Reindl 2001, S. 83.

Frohner gehört schon der nächsten Künstlergeneration an, die um 1960 selbständig wird. In dieser Zeit, wo der Zweite Weltkrieg schon mehr als ein Jahrzehnt vorbei ist, ist dessen Aufarbeitung nicht mehr unmittelbares Anliegen. Was ist es also dann, das um 1960 Gewalt wieder, und zwar in neuer Form, Inhalt der bildenden Kunst werden lässt, wo es doch auf keine unmittelbar zurückliegenden Schreckensereignisse zu reagieren gilt? Hoffmann versucht zu erklären, warum gerade Anfang der 1960er Jahre das Ausüben von Zerstörung in der Kunst aufkommt. Umberto Eco teilt die Intellektuellen der 1960er Jahre in die die Massenkultur kritiklos akzeptierenden, „Integrierten“ und die dagegen aufbegehrenden „Apokalyptiker“. ¹⁷³ Angeregt von dieser Theorie, vermutet Hoffmann, dass die meisten Künstler dieser Zeit zu letzterer Kategorie zu zählen sind. Sie fühlen sich angesichts der in ihren Augen sich gefährlich entwickelnden Wachstumsgesellschaft und der gescheiterten Neugestaltung der Welt nach dem Zweiten Weltkrieg bedroht und ihr machtlos ausgeliefert. Sie reagieren mit Gewalt und Destruktion um einen ersten Beitrag zur erwünschten Veränderung zu leisten. ¹⁷⁴

Diese Erklärung, warum ein Künstler Zerstörung anwendet, kann man durchaus auch auf Frohner und die Situation Anfang der 1960er Jahre in Österreich anwenden. In den 1950er und 1960er Jahre blühen Technik und Massenkonsum auf. Während sich das Gros der Bevölkerung über die neu gebauten Kinos, Bahnhöfe, Brücken, Staudämme, etc. freut, bemerken nur wenige Leute, was im Hintergrund vorgegangen war. Die Politik war nämlich derweilen zu einer Sache von Experten geworden. Sie hatte sich aus der Öffentlichkeit und in der Folge aus dem Parlament in vom allgemeinen Volk nicht mehr einsehbare Gremien von Regierung, Bürokratie und Interessensverbänden zurückgezogen. Dieser Prozess war von der seit 1947 regierenden Großen Koalition getragen worden. Selbst nach der Unabhängigkeit 1955 hält man den öffentlichen Diskurs weiter nieder, man hatte ja schon die Unabhängigkeitsverhandlungen zu einer Sache der Diplomatie gemacht, bei der die Öffentlichkeit keine Rolle gespielt hatte. Trotzdem oder vielleicht gerade deshalb werden Einzelne in der Bevölkerung auf bedenkliche politische Entscheidungen aufmerksam, etwa, dass die Wiederaufrichtung des Bundesheeres im Mai 1956 mit der Amnestie für ehemalige Nationalsozialisten und dem starken Eintreten für die rechtsextremen Südtirol-Terroristen zusammenfällt. ¹⁷⁵ So gesehen gehört auch Frohner zu jenen Künstlern, die Anfang der 1960er Jahre mittels

¹⁷³ Eco 1984, S. 11.

¹⁷⁴ Hoffmann 1995, S. 182.

¹⁷⁵ Mattl 1998, S. 16-7.

Gewalt am Kunstwerk gegen die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen aufbegehren wollen.

7 Abfall in der Kunst

7.1 Die Faszination am Weggeworfenen, Erklärung des Begriffs „Abfall“

Adolf Frohner und seine Kollegen der Blutorgel-Aktion richten ihren Blick auf das von der Gesellschaft Ausgeschiedene, sammeln und machen es zum Bestandteil ihrer Kunst. In diesem Zusammenhang wird in der Literatur immer betont, wie radikal diese Geste ist. Warum Frohner ausgerechnet zum Material Abfall greift, wurde jedoch noch nicht erörtert. Was zieht ihn am Weggeworfenen eigentlich an? Es muss sich um ein dem Menschen, oder zumindest dem kreativ tätigen Menschen innewohnendes Verlangen handeln. Sonst gäbe es nicht so viele individuell arbeitende Künstler oder ganze Gruppierungen, wie die Nouveaux Réalistes, Fluxus, Pop Art oder Dada, die den Abfall der modernen Gesellschaft zum Bestandteil ihrer Kunst machen.

Vor der Erörterung dieser Frage und einer überblicksartigen Vorstellung wichtiger Künstler und Bewegungen, die minderwertige Materialien verwenden, soll kurz die Bedeutung des Wortes „Abfall“ geklärt werden. Heute versteht man darunter in erster Linie weggeworfene Dinge, doch das war nicht immer so. Bis Mitte des 19. Jahrhunderts dachte man dabei vielmehr an ein sich von Gott oder einer staatlichen Autorität Abwenden oder Abfallen.¹⁷⁶ Einst war das Wort mit Urschuld und Sünde konnotiert, denn die erste Sünde des Menschen war ja der Abfall von Gott.¹⁷⁷ Egal ob es sich um einen materiellen, religiösen oder politischen Abfall handelt, er ist in jedem Fall Ergebnis einer bewussten Verneinung.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Kuchenbuch 1988, S. 169.

¹⁷⁷ Hölzl 2005, S. 14.

¹⁷⁸ Fayet 2003, S. 48.

7.2 Die Verwendung von Materialien des Alltags und Weggeworfenem in der Kunstgeschichte, die Erweiterung des Skulpturbegriffs

7.2.1 In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Ein Fall ästhetischen Spiels in der Kunst mit dem Abfall ist schon aus dem alten Griechenland überliefert. Demnach soll ein gewisser Sosos in Pergamon einen Raum mit Mosaiken ausstatten haben, in denen er liegen gelassene Essensreste imitierte. Dieses Werk findet sogar noch bei den Römern Gefallen, die es mehrfach kopieren.¹⁷⁹

In der neueren Zeit gibt es verstärkt seit Ende des 19. Jahrhunderts Interesse am Phänomen Abfall, das erst so richtig mit der Industrialisierung und Verstädterung eingesetzt hatte. Die Ursache dafür liegt in der Suche nach neuen Werkstoffen, deren Bedeutungen noch nicht von der Kunstgeschichte festgeschrieben worden waren.¹⁸⁰

Schon Vincent van Gogh schreibt 1883 in einem Brief an seinen Malerfreund Anthon von Rappard, wie sehr er von Müllplätzen und deren Materialien, die er darauf entdecken konnte, fasziniert war.¹⁸¹ Van Gogh vermittelt die im Weggeworfenen steckende Energie noch über das Medium der Malerei,¹⁸² was sich bald ändern wird.

Die Kubisten und Futuristen sind es schließlich, die Anfang des 20. Jahrhunderts ihr Interesse an Abfallprodukten des gesellschaftlichen Alltags tatsächlich in Form von Kunstwerken sprechen lassen. Mit der Technik der Collage integrieren sie Überbleibsel in ihre Tafelbilder und heben sie so in die Sphäre der Kunst.¹⁸³ Sie zerstören dabei mit ihren Collagen auch die traditionelle Illusion des zweidimensionalen Leinwandbildes.¹⁸⁴ Picasso ist der erste, der in seinem „Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht“ (1912) (Abb. 146) erstmals kunstfremdes Material in ein gemaltes, von einer Kordel umschlossenes, ovales Bild einbaut, und zwar ein Stück Wachstuch

¹⁷⁹ Wagner 2002, S. 106.

¹⁸⁰ Rübel 2002a, S. 122.

¹⁸¹ van Gogh 1968, S. 181.

¹⁸² Rübel 2002a, S. 123.

¹⁸³ Rübel 2002b, S. 13.

¹⁸⁴ Nußbaumüller 2000, S. 62.

mit Geflechtmuster.¹⁸⁵

Auch die Futuristen sprengen den Kanon der bislang wenigen traditionellen kunstfähigen Materialien wie Stein oder Holz und sind offen für allerlei Materialien des Alltags. So schreibt Umberto Boccioni 1912 in seinem Manifest „Die futuristische Bildhauerei“: „Wir behaupten, daß auch zwanzig verschiedene Materialien in einem einzigen Werk zur Erreichung der bildnerischen Emotion verwendet werden können. Wir zählen nur einige davon auf: Glas, Holz, Pappe, Eisen, Zement, Roßhaar, Leder, Stoff, Spiegel, elektrisches Licht usw. usw.“¹⁸⁶

Als „Inkunabel der Objektkunst“ gilt Picassos als Wandobjekt konzipierte „Gitarre“ („Die große Gitarre“) (1912) (Abb. 147), die er aus Blech und Draht vielmehr konstruiert als bildhauert. Hier handelt es sich aber noch nicht um den tatsächlichen Gebrauchsgegenstand Gitarre, sondern um dessen Darstellung, und somit lediglich um eine „Transformation der Wirklichkeit in ein Objekt von imaginärer Existenz“.¹⁸⁷ Einen Schritt weiter geht Marcel Duchamp mit seinen Ready-mades. Er erwirbt neuwertige Alltagsgegenstände und erhebt diese, lediglich um seine Signatur und einen Titel bereichert, zum Kunstwerk. Wohl am bekanntesten ist das Urinal „Fountain“ (1917) (Abb. 149). Entscheidend ist, dass Duchamps Objekte erst durch den Betrachter zum Kunstwerk werden und der kreative Akt somit nicht mehr vom Künstler allein geleistet wird.¹⁸⁸ Er und Man Ray gelten als die Begründer der New Yorker Dada-Bewegung. So wie seine europäischen Dada-Kollegen prägt ihn eine Art Anti-Kunsthaltung. Mit seinen Ready-mades will er das Publikum bewusst provozieren und es so zur Reflexion über Kunst bewegen.¹⁸⁹

Wie die Kubisten, so setzt auch Kurt Schwitters kunstfremdes Material noch aus gestalterischen Überlegungen ein und ordnet es so einem Bildganzen unter. Es wird also noch nicht um seiner selbst Willen verwendet, was man schon allein daran erkennt, dass er es nicht in seiner vorgefundenen Qualität belässt, sondern übermalt oder zerteilt. Ein Beispiel dafür ist das „MERZbild 31“ (1920) (Abb. 145). Es wird im Vergleich mit den Objekten des österreichischen Künstlers Padhi Frieberger in Kapitel 8.7.1 noch genauer betrachtet werden. So wie Duchamp wird auch Schwitters gern in Verbindung mit dem Dadaismus oder auch als dessen Wegbegleiter genannt, obwohl es Differenzen

¹⁸⁵ Nußbaumüller 2000, S. 64.

¹⁸⁶ Boccioni 1995/2005, S. 23-4.

¹⁸⁷ Hohl 2006, S. 974-5.

¹⁸⁸ Schantl 2008, S. 12.

¹⁸⁹ Nußbaumüller 2000, S. 70.

gibt. Schwitters fügt nämlich reale Dinge in die Sphäre der Kunst ein um Neues zu schaffen, nämlich eine neue Wirklichkeit. Währenddessen zielen die Dadaisten darauf ab, herkömmliche Kunstformen zu zerstören und aufzulösen.¹⁹⁰ Auch im Unterschied zu den Kubisten, die alltägliche Materialien formaler Gestaltung wegen einsetzen, gehen die Dadaisten regelrecht destruktiv vor. Ihnen geht es um die Zerstörung des traditionellen komponierten Bildes.¹⁹¹ Tristan Tzara fordert die „Zerstörung der Kunst durch die Kunst“¹⁹². Die Dadaisten entwickeln aus der noch ziemlich der Bildfläche verhafteten Collage die weiter ins Dreidimensionale gehende Montage.¹⁹³

So wie diese Gruppierung wollen auch die Surrealisten schockieren, und zwar, in dem sie Dinge verfremden und verrätseln.¹⁹⁴ Sie wenden sich der Irrationalität des Unbewussten zu, schaffen für sich die Grenze zwischen Traum- und Realwelt ab und vereinen Formen und Materialien auf eine bisher noch nicht da gewesene Art. Ein Beispiel ist Meret Oppenheims „Le Déjeuner en Fourrure“ (1936) (Abb.150) für das sie eine Tasse mitsamt Untertasse und Löffel mit Pelz überzieht.¹⁹⁵

Auch wenn die Dadaisten politisch denken und sich als Protestbewegung gegen den Ersten Weltkrieg und die bürgerlichen Zwänge richten,¹⁹⁶ beschäftigen sie sich in erster Linie mit ästhetischen und gestalterischen Fragen.¹⁹⁷ Man kann sie also in einer Reihe mit anderen weniger politischen Strömungen der Moderne wie dem Kubismus, Futurismus, Konstruktivismus, sowie einzelnen hervortretende Persönlichkeiten wie Picasso, nennen. Ihre entscheidende Innovation betrifft nämlich die Erweiterung des Skulpturbegriffs.¹⁹⁸

7.2.2 In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Um 1960 ereignet sich eine Wende, da nämlich nimmt die Beschäftigung mit Abfall als solchen, also wegen seines Charakters als etwas Schmutziges und Abstoßendes, stark

¹⁹⁰ Nußbaumüller 2000, S. 121.

¹⁹¹ Nußbaumüller 2000, S. 68-9.

¹⁹² Tzara 1973, S. 11.

¹⁹³ Nußbaumüller 2000, S. 69.

¹⁹⁴ Hegyi 2001c, S. 40.

¹⁹⁵ Nußbaumüller 2000, S. 70.

¹⁹⁶ Schantl 2008, S. 13.

¹⁹⁷ Hegyi 2001b, S. 9.

¹⁹⁸ Schantl 2008, S. 11.

zu. Zu nennen sind zum Beispiel Künstler wie Arman, Robert Rauschenberg, Jean Tinguely, Nam June Paik, Daniel Spoerri, Joseph Beuys, Piero Manzoni, Otto Muehl, Dieter Roth, Robert Morris, Tony Cragg, Nancy Rubins, Ilya Kabakov oder Christian Boltanski.¹⁹⁹

Nicht nur in Europa sondern auch in Amerika wendet man sich, wie schon am Beispiel Robert Rauschenberg (siehe Kapitel 5.4) gesehen, ab Mitte der 1950er Jahre einem neuen Realismus zu, der später als Pop Art bekannt wird. Weitere Vertreter sind zum Beispiel Claes Oldenburg, Tom Wesselmann, James Rosenquist oder Andy Warhol. Sie wenden sich gegen die Selbstdarstellung des Künstlers, wie es im von ihnen als elitär verachteten Abstrakten Expressionismus und Informel geschieht. Stattdessen entdecken sie Motive des alltäglichen Lebens und der neuen Technik für sich, mit dem Ziel eine populäre Großstadtkunst zu schaffen. Sie entnehmen Elemente aus dem von der Warenwelt geprägten Alltag, um sie möglichst ohne Emotion oder Schockwirkung dem Betrachter vor Augen zu führen. Im Unterschied zu den europäischen Strömungen wie Surrealismus oder Dadaismus haben sie also weniger politische oder gesellschaftskritische Ansprüche.

Die großen Strömungen des Neuen Realismus dieser Zeit in Europa sind die des Nouveau Réalisme (siehe Kapitel 5.3) in Frankreich und der britischen Pop Art, zu der zum Beispiel Richard Hamilton gehört. Mitunter werden diese Strömungen auch als Neo-Dadaismus bezeichnet, obwohl sie nicht so radikal politisch und anarchistisch die Gesellschaft revolutionieren wollen. In Amerika wie in Europa greifen die Pop Art - Künstler zu Alltagsgegenständen und Auszügen aus dem modernen Großstadtleben in Form von Werbungen, Schriften und Logos. Dabei intendieren sie die Aufhebung der Grenzen zwischen Leben und Kunst.²⁰⁰

Ab 1962 versuchen die Vertreter der Kunstrichtung Fluxus, wie zum Beispiel Joseph Beuys, Nam June Paik, George Maciunas, George Brecht oder Dick Higgins Kunst und Leben verschmelzen zu lassen.²⁰¹ Der 1921 geborene Joseph Beuys ist einer der bedeutendsten deutschen Künstler, der sich in den 1960er Jahren ungewöhnlichen Materialien zuwendet. Das Fett des „Fettstuhls“ (1963) (Abb. 90) steht nicht nur für etwas Wertloses, sondern auch für Ernährung und ist gleichzeitig Stütze. Beuys verwendet Abfall also nicht als solchen, sondern als Träger komplexer Bedeutungen.

¹⁹⁹ Fayet 2003, S. 163.

²⁰⁰ Hegyi 2001a, S. 17-9.

²⁰¹ <http://www.mumok.at/sammlung/die-sammlung/fluxus/>

Seine Kunst ist symbolisch und lebt auch von ihm als Charakterperson. Die Beschäftigung und Erschaffung mit und von Mythen betreibe er als Vorwand, wie ihm manche vorwerfen, um sich nicht kritisch mit der Realität auseinandersetzen zu müssen.²⁰²

Auch in den auf die 1960er Jahre folgenden Jahrzehnten beschäftigten sich bis heute immer mehr Künstler in immer differenzierterer Art und Weise mit Weggeworfenem. Der aus Moskau stammende Ilya Kabakov (geb. 1933) oder der Schweizer Dieter Roth (1930 - 1998) zum Beispiel sammeln allerlei Dinge um sie zu archivieren. Roth wirft kaum etwas weg. Seine „Sammlung flachen Abfalls“ (1974) (Abb. 151) besteht aus insgesamt 627 Ordnern, in die er allerlei Abfall systematisch in Klarsichthüllen abgelegt hat.²⁰³ Die amerikanische Künstlerin Nancy Rubins (geb. 1952) wiederum baut zum Beispiel aus alten Booten oder Matratzen scheinbar in der Luft schwebende Akkumulationen, die nichts Schmutziges an sich haben, sondern in ihren leuchtenden Farben den Betrachter vielmehr erfreuen und staunen lassen. Ihre Kunst ist ein Beispiel für ein positives Verhältnis zum Weggeworfenen, das ihr von der indianischen Volkskunst vertraut ist. In dieser ursprünglicheren Gesellschaft ist der Gedanke, dass Müll zum Andersartigen und Auszuschließenden gehört, nicht so prägend wie in der unseren.²⁰⁴ Ein Beispiel ist „71 Mattresses and Steel and Wire“ (1992) (Abb. 152).

Außerdem kamen in letzter Zeit mehr sozio-ökologische Ansätze hinzu, wo zum Beispiel auf die Verschmutzung der Welt oder die Verschwendung von Ressourcen aufmerksam gemacht wird. Im Design ist der Trend des Recycling längst etabliert, man denke nur an die aus Lastwagenplanen hergestellten Taschen des Labels FREITAG.

Werden Reste des Alltags anfänglich von den Kubisten und Futuristen aus formalen Gründen ins Bild eingebaut, von Frohner und seinen Kollegen der Blutorgel-Aktion Gerümpel der Hässlichkeit und Provokation wegen verwendet, so ist es heute „chic“ Recyceltes am eigenen Körper zu tragen. Warum Frohner ausgerechnet mit dem Material Abfall arbeitet, soll in den nächsten Kapiteln erörtert werden.

²⁰² Causey 1998, S. 141-4.

²⁰³ Hölzl 2005, S. 23.

²⁰⁴ Luz 2003, S. 123.

7.3 Abfall als Material um die Ideologie von Reinheit und Schmutz des NS-Terrors zu thematisieren

Wenn Frohner seine frühen Objekte wie „Ikarus“ (1960) (Abb. 9) oder „Kreuzigung“ (1960) (Abb. 7) aus minderwertigen Elementen des Alltags zusammensetzt, so geht es ihm dabei auch um den Schritt hinaus aus der traditionellen zweidimensionalen Bildfläche in die Dreidimensionalität. Er verwendet kein Material aus dem traditionellen Materialkanon eines Bildhauers wie Stein oder Bronze, sondern bedient sich im Fundus weggeworfener Teile wie Latten, Stofffetzen oder Heraklithplatten. Er ist nicht der erste, der diesen Schritt macht. Lange vor ihm baut Wladimir Tatlin seine Konterreliefs, wie „Eck-Konterrelief“ (1915) (Abb. 148) und Picasso seine „Gitarre“ (1912) (Abb. 147). Auch die Dadaisten und Futuristen haben schon zuvor den Materialkanon um die alltäglichen Gegenstände erweitert. Durch ihre raumgreifende Art erinnern „Die Kreuzigung“ (1960) (Abb. 7) oder „Sputnik“ (1960) (Abb. 10) an Tatlins Konterreliefs. Angesichts dieser Ähnlichkeiten kann man sich aber nicht mit der Annahme begnügen, Frohner hätte vielleicht dessen Technik mit anderen Gegenständen einfach nachgeahmt. Natürlich geht es ihm auch um die Ablehnung traditioneller Kunstformen und das Aufbegehren gegen die Gesellschaft, was auch schon die Dadaisten tun. Während diese wie Tatlin, Picasso oder die Futuristen ihre Reliefs und Collagen schon vor dem Zweiten Weltkrieg schaffen, arbeitet Frohner erst danach, und zwar in einem Land, das seine Mitschuld am NS-Terror leugnet. Wenn Frohner also Abfallmaterial verwendet, kommt eine Thematik dazu, nämlich die von Reinheit versus Schmutz, die ein wichtiger Bestandteil der Ideologie des Nationalsozialismus gewesen war.

Dessen Reinheitsstruktur begründete sich auf dem Wunsch nach einer sogenannten „reinen arischen Rasse“, die von allem Andersartigen gesäubert werden sollte. Mit andersartigen Menschen ging man praktisch wie mit Abfall um, den man zuerst sammeln und dann vernichten wollte, und zwar ganz und gar, bis nichts mehr auf seine Existenz hinwies. Das dürfte auch mit ein Grund dafür gewesen sein, warum man vergaste Menschen verbrannte und nicht vergrub. Die größte Gruppe, die man eliminieren wollte, war die der Juden, denen man seit jeher etwas „unsauberes“ nachgesagt hatte, da man sie seit langem in Verbindung mit dem „schmutzigen“

Geschäft des Geldhandels gesehen hatte. Nicht die Religion ist demnach Wurzel des Antisemitismus, sondern das Bestreben der Säuberung der eigenen vermeintlich „reinen Rasse“ von den für „schmutzig“ gehaltenen Juden. Hitler beschreibt diese schon ziemlich am Anfang von „Mein Kampf“ als körperlich, moralisch und kulturell schmutzig.²⁰⁵

In relativ wenigen Arbeiten thematisiert Adolf Frohner den Nationalsozialismus direkt. Dazu gehören zum Beispiel „Opferung (Verbrennen und Verbluten)“ (1963) (Abb. 49), „Denkmal für ein Konzentrationslager“ (um 1963) (Abb. 50), „Die Opferung (Der rote Tod) Hommage à Felix Nussbaum“ (1986) (Abb. 61) oder „Die Jünglinge im Feuerofen“ (1986) (Abb. 62), die er teilweise im Gedenken an den 1944 in Auschwitz ermordeten Maler Felix Nussbaum schafft. Ansonsten würde man seine Arbeiten auf den ersten Blick nicht als Zeichen des Kampfes gegen das Vergessen der nationalsozialistischen Gräueltaten sehen. Beim figurativ arbeitenden Alfred Hrdlička zum Beispiel ist dieses Thema viel augenscheinlicher, Frohner hingegen bezieht eher latent, nämlich mittels der Wahl von Abfall als Material Position. Die Nationalsozialisten haben ja in ihrem unnachvollziehbaren Reinheitswahn ganze Bevölkerungsgruppen zu Außenseitern und in weiterer Folge zu auszuscheidenden Abfall deklariert und die Gesellschaft so klar in zwei Teile getrennt, was keine Vermischung duldete. Frohner geht mehr als ein Jahrzehnt nach Kriegsende her und beschäftigt sich ausgerechnet mit von der Gesellschaft ausgeschiedenem Abfall. So thematisiert er die auf die Trennung in rein und schmutzig aufbauende Ideologie der NS-Gräueltaten. Er widersetzt sich diesem System der Scheidung in gut und schlecht und holt von der Gesellschaft Ausgeschiedenes und als Schmutz geltendes wieder zurück in den Bereich des Betrachtenswerten und Wertvollen. Künstler, die Abfall in ihre Werke integrieren, wollen den Betrachter dazu bringen, sich des Systems Kultur mit seinen Mechanismen der Ausgrenzung und Entwertung bewusst zu werden. Sie möchten die Grundstrukturen kultureller Wert- und Unwert-Produktion sichtbar machen.²⁰⁶ Frohner geht noch weiter und versucht mit den Mitteln des Niederen und Schmutzigen die Gesellschaft dazu aufzurütteln, sich von ihren selbst geschaffenen Grenzen zu befreien. Wo es um Reinheit geht, geht es nämlich immer auch um Grenzen.²⁰⁷

Auch die heutige westliche Gesellschaft identifiziert Schmutz mit Verwahrlosung,

²⁰⁵ Fayet 2003, S. 75-6.

²⁰⁶ Assmann 1999, S. 384.

²⁰⁷ Hauser 2003, S. 59.

Kriminalität und sozialer Unsicherheit. Sauberkeit hingegen bedeutet für sie Verantwortlichkeit, Ordnung und Sicherheit. In einer Gesellschaft kommt es fast zwingend zur Ausgrenzung und Stigmatisierung von Andersartigem, damit sich in dieser Abgrenzung eine eigene Identität festigen kann. Diese Ausgrenzung geschieht auch über die Begrifflichkeit von Schmutz, wenn zum Beispiel in intra- und intersozialen Xenophobien der Außenseiter als der Schmutzige gilt, oder kleinere Gemeinschaften ein Mitglied zum „schwarzen Schaf“ diffamieren.²⁰⁸ Eine Gesellschaft definiert sich also auch über das Regulativ Schmutz, da dieses anzeigt, was nicht dazu und deshalb ausgegrenzt gehört, wie zum Beispiel Minderheiten.²⁰⁹

Die meisten Menschen verfolgen das Ziel, vollständig und widerstandslos in der Gesellschaft aufzugehen, indem sie sich ihrer Differenzen entledigen.²¹⁰ Künstler wie Frohner wollen hingegen ihre kritische Distanz zur Allgemeinheit kundtun, unter anderem, indem sie sich mit ausgesondertem Material solidarisieren. Mary Douglas stellt in ihrer Studie „Reinheit und Gefährdung“ fest, dass nicht in erster Linie aus Angst vor Krankheiten Schmutz bekämpft wird, sondern vielmehr weil er gegen eine Ordnung verstößt.²¹¹ „Wo es Schmutz gibt, gibt es auch ein System.“²¹² Alle ursprünglich identifizierbaren Stoffe, die irgendwann als unbrauchbar und ekelerregend ausgestoßen werden, landen in einer chaotischen, undifferenzierbaren Masse.²¹³ Frohner begehrt nun gegen dieses System, nach dem auch die österreichische Nachkriegsgesellschaft funktioniert, auf, und solidarisiert sich mit dem Chaotischen und Unbestimmten. In den Gerümpelskulpturen der Blutorgel-Aktion sowie in „Materialsulptur“ (1962) (Abb. 17) oder „Materialsulptur (Kleiner Drache)“ (1962) (Abb. 18) wird dieser Aspekt des Chaotischen selbst im einzelnen Kunstwerk wahrnehmbar.

Im Blutorgel-Manifest heißt es: „Drei Tage schrankenlose Enthemmung, Befreiung von aller Brunst, Transponierung derselben in Blech, Schrott, verwesenden Abfällen, Fleisch, Blut, Gerümpel u.s.w., die ganze Materie des Kosmos wollen wir verwandeln.“²¹⁴ Dieser Satz sagt, in die oben erklärte Theorie übersetzt, folgendes aus: Frohner, Muehl und Nitsch wollen die von der Gesellschaft gezogenen Grenzen in Gut

²⁰⁸ Ruhs 2005, S. 43.

²⁰⁹ Enzensberger 1968, S. 59.

²¹⁰ Enzensberger 1968, S. 70.

²¹¹ Douglas 1988, S. 12-3.

²¹² Douglas 1988, S. 52.

²¹³ Hauser 2003, S. 59.

²¹⁴ Frohner/Muehl/Nitsch/Dovrak 1975b, S. 58.

und Böse durchbrechen, sie von ihrem Ordnungssystem befreien, und zwar in dem sie schmutzige Abfälle verwenden. Sie schreiben desweiteren, dass sie „gereinigt der feierlichen Ausmauerung entgegensetzen“²¹⁵, und das trotz unterlassener Körperpflege, was ja an sich paradox ist. Mit Reinigung ist hier vielleicht ein reines Gewissen gemeint, das nichts unter einer scheinheiligen nach außen hin reinen Oberfläche verborgen hat, sondern das gegen Tabus ankämpft. Man sieht also, dass sich die erklärte Theorie schon allein durch den Inhalt des Blutorgel-Manifests begründen lässt. Weitere Formulierungen, die in die Thematik von Reinheit versus Schmutz und Ordnung versus Chaos passen, sind folgende: „Man Muß die Schleime aller Dinge erkennen. Man muß den Sprung ins Bodenlose (Sumpfige) wagen, um einmal am Rande sanft zu kotzen. [...] Der Dreck der an den Dingen klebt soll nicht abgewaschen werden, selbst wenn es Eiterfluß ist.“²¹⁶ Sie bringen sich somit in Opposition zu den akademischen Künstlern, die sie spöttisch beten „[...] ihre Tricktracks in tadellos gereinigten Zustand mitzubringen.“²¹⁷ Das Prinzip des Chaos drückt sich schließlich in der Passage am Schluss aus, die aus wirren und keine Wörter ergebenden Silben besteht.

Indem Frohner Abfall verwendet, thematisiert er also zusammenfassend gesagt nicht nur die Ideologie des Nationalsozialismus, sondern führt gleichzeitig der Nachkriegsgesellschaft vor Augen, nach welchem System sie funktioniert.

7.4 Adolf Frohner hält der Nachkriegsgesellschaft einen Spiegel vor Augen

Adolf Frohner macht sich nicht nur selbst zum Außenseiter der österreichischen Nachkriegs-Gesellschaft, die nichts mehr mit ihren Ausscheidungsprodukten zu tun haben will, sondern er geht noch weiter und setzt gleichzeitig ein Zeichen des Protests gegen das Verdrängen. Der Zweite Weltkrieg und der Nationalsozialismus sind eines der schmutzigsten Kapitel der Geschichte, deren schwarze (oder besser braune) Flecken durch mangelnde Aufarbeitung weitergeschleppt wurden, mit der Konsequenz, dass die breite Gesellschaft durch ihre Verleugnung gewissermaßen selbst Schmutz an den Händen hat. Bezeichnenderweise verkündet Günter Brus, der österreichische Staat

²¹⁵ Frohner/Muehl/Nitsch/Dovrak 1975b, S. 58.

²¹⁶ Frohner/Muehl/Nitsch/Dovrak 1975b, S. 58.

²¹⁷ Frohner/Muehl/Nitsch/Dovrak 1975b, S. 59.

müsse aus seinem Mief herausgeholt werden.²¹⁸ Um bei den Begriffen der Ausgrenzung zu bleiben, hatte man im Österreich der Nachkriegszeit ja bei weitem nicht alle Kriegsverbrecher und NS-Mitläufer zur Strafe aus der Gesellschaft durch Gefängnisstrafen oder Berufsverbote ausgeschlossen. Es muss also jemand kommen, der der Gesellschaft einen Spiegel vorhält, um sie daran zu erinnern, wie durchdrungen sie vom Abgründigen und Abstoßenden ist. Frohner nimmt diese Herausforderung im Mief der Gesellschaft wie in einem riesigen Abfallhaufen zu wühlen schon vor Brus an, und zieht unter anderem alte ekelige Matratzen heraus. So wie in einer gebrauchten Matratze Geschichten von Menschen stecken,²¹⁹ wie Frohner selbst sagt, weil diese ihre Körperausscheidungen in ihr hinterlassen haben, so lungern auch unter der scheinbar glatten Oberfläche der Gesellschaft Erinnerungen an grässliche Taten verborgen. Es muss nur ein Loch gerissen werden, um sie ans Tageslicht zu bringen.

7.5 Abfall als Speicher und Archiv

Hier wurde also eine weitere Funktion von Abfall erkennbar, nämlich der, zu speichern und zu archivieren. In einem gewöhnlichen Gebrauchsgegenstand sammelt sich abseits der Hochkultur durch Verwendung, Abnutzung und Verwerfung geschichtliche Information an, und so wird er zum Träger inoffizieller Geschichte. Um Walter Benjamins Selbstbeschreibung als „Lumpensammler“ zu erklären, schreibt Dietmar Rübel: „Wie Geschichte, so der Allgemeinplatz, von der Macht „geschrieben“ wird, fällt das Vergangene – wie der Abfall – zufällig an, bzw. bleibt einfach zurück. Auf diese Weise zieht das Vergangene, als ein indexikalisches Material sozialer Praxis die Hoffnung auf sich, es könne dazu genutzt werden, Geschichte zu wandeln und so zu einem kritischen Dialog mit den Dingen führen.“²²⁰ Das besondere am Archiv Abfall ist, dass es sich nicht aus der Reflexion heraus, sondern durch das Beseitigen und Vergessen von zu Verdrängendem bildet. Somit, so hofft Benjamin, dürfte ihm nichts entgehen.²²¹

Benjamins Denkmodell lässt sich auch auf Frohners Rolle als unangenehmer Aufrührer

²¹⁸ Ruhs 2005, S. 44-5.

²¹⁹ Ronte 1980, S. 163.

²²⁰ Rübel 2002a, S. 123.

²²¹ Benjamin 1982, S. 574.

und Hinterfrager anwenden. Anfang der 1960er Jahre leugnen nicht nur die offizielle Geschichtsschreibung, sondern auch viele Menschen individuell die Mittäterschaft am Nationalsozialismus. Während sie die tatsächliche Geschichte also „beschönigen“, greift Frohner zum Weggeworfenen, da sich darin eine unverfälschte Vergangenheit verbirgt.

Außer dem schon gebrachten Beispiel der Matratze soll noch ein weiteres besprochen werden, und zwar „Die Grenze“ (1960) (Abb. 5). An einem Stück Heraklithplatte sind zwei über dessen Fläche hinaus in den Raum ragende Holzbalken mittels Draht und drei Eisenklampfen befestigt. Diese Materialien, die alle deutliche Gebrauchsspuren aufweisen, sowie die Art wie sie aneinander befestigt sind, lassen sich mit der Tätigkeit des Hausbaus bzw. -abreißen assoziieren. Angenommen, ein altes Haus wird abgerissen, um ein neues Haus am selben Platz zu errichten, so wird die Erinnerung an das alte Gebäude und die sich darin zugetragen Ereignisse mit der Zeit verfälscht. Man stützt sich bei der Rekonstruktion der Geschichte des Hauses vielleicht auf Fotos, aus denen sich architektonische Fragen beantworten lassen. Die ganze Wahrheit des einstigen Ortes liegt jedoch auf irgendeinem Abfallhaufen in einigen übrig gebliebenen originalen Trümmern gespeichert.

7.6 Abfall als Abkehr von der sterilen Kunst der Moderne, Abfall als Kompost

Roger Fayet entwirft die Theorie, wonach die Postmoderne die steril gewordene Kunst der Moderne durch das Zufügen von „Kompost“ wieder fruchtbar machen will. Die Impressionisten hatten begonnen die Räumlichkeit aus dem Bild zu drängen, die Expressionisten dann die Präsenz von Licht zugunsten der reinen ungemischten Farbe, und die Abstrakten um 1915 schließlich nach dem Gegenstand auch Linien, Flächen und die Farben überhaupt. So gesehen ist die Abstraktion ein „Verwerfungs- und Reinigungsunterfangen“, mit dem Verlangen nach Reinheit und Beseitigung von Vermischung.²²² Auf diesem Wege hatte die Moderne mehr und mehr „Abfall“ ausgeschieden, bis sie Mitte des 20. Jahrhunderts in einem Zustand der Verarmung und

²²² Fayet 2003, S. 145-5.

Sterilität angelangt war.²²³ Die Postmoderne wendet in der Folge gewissermaßen eine Art von Kompostierung an, indem sie verworfenes und neues Material auch in Form tatsächlicher Abfälle in die Kunst einbringt und diese so bereichert.²²⁴

Umgelegt auf die Situation innerhalb Österreichs ist Adolf Frohner ein Vertreter der Postmoderne, während zum Beispiel Adolf Loos einer der Moderne ist. Wenn Loos gegen das Ornament antritt, so tut er das nicht nur, weil es ihm unzweckmäßig, unwirtschaftlich und unnütz erscheint und er die Alltagswelt praktischer machen will. Sein Grundgedanke ist vielmehr, die Welt reiner zu machen, und deshalb beginnt er die Häuser von „fremden“ Elementen und Verzierungen zu säubern. „Die Verwerfung des Ornaments ist im Kern eine Verwerfung der Vermischung [...]. Seine Beseitigung bedeutet Beseitigung von Unreinheit [...].“²²⁵ Er will eindeutige Grenzen ziehen und ist gegen das Vermischte und Mehrdeutige. Frohner und seine Kollegen der Blutorgel-Aktion hingegen fordern die Durchdringung aller Lebensbereiche. Sie freunden sich mit dem schmutzigen Abfall an und bringen ihn sogar in den Ausstellungsraum.

Direkt gegenüber stellen kann man den Architekten Loos und den bildenden Künstler Frohner, wo es um die jeweilige Ansicht zu Kritzeleien auf Hauswänden geht. Loos schreibt: „Man kann die Kultur eines Landes an dem Grade messen, in dem die Abortwände beschmiert sind. [...] Was [...] beim Papua und beim Kinde natürlich ist, ist beim modernen Menschen eine Degenerationserscheinung.“²²⁶ Er fordert eine reine, unbekritzelte Welt und stempelt jeden, der sich dem widersetzt, als rückständig oder potentiell kriminell ab.²²⁷ Wenn man im Vergleich dazu liest, welche Worte Dieter Ronte zu Frohners Entdeckungsreisen durch die Straßen und Hinterhöfe Wiens findet, so sind diese genau gegenteilig zu den Schlagwörtern für Loos: „[...] [Frohner] fotografiert die Mauerzeichnungen, die Sgraffitti, die Bemerkungen seiner Umwelt, die topographische Literatur der Subkultur. Die Vielfalt dieser oft deftigen [...] freien Äußerungen integriert er in seine Bilder.“²²⁸ Beispiele für solche Collagen sind „Nahe der Zedlitzhalle“ (1965/66) (Abb. 57), „Jakobsleiter“ (1966) (Abb. 58) oder „Die Flucht (Hommage à Jean Dubuffet)“ (1966/67) (Abb. 60). Es geht Frohner also um die Wertschätzung und Anerkennung einer ästhetischen Vielfalt und Meinungsfreiheit, die

²²³ Fayet 2003, S. 159-160.

²²⁴ Fayet 2003, S. 165.

²²⁵ Fayet 2003, S. 138.

²²⁶ Loos 1997, S. 79.

²²⁷ Fayet 2003, S. 137.

²²⁸ Ronte 1980, S. 25.

er sogar für bildwürdig erklärt und in die „höhere“ Ebene der Kunst transferiert, ohne dabei etwas beschönigend zu verfälschen. Seine Arbeiten bewahren die Anruchigkeit von Majestätsbeleidigung, Denkmalschändung und Nestbeschmutzung. Beeinflusst zur Beschäftigung mit derartigen hingeschmierten Erzählungen abseits der literarischen Hochkultur hat ihn übrigens Jean Dubuffet.²²⁹ Auch von Reisen bringt er Fotografien von Sgraffiti (Abb. 56) mit, zum Beispiel aus Sizilien, Prag, Barcelona oder Düsseldorf.²³⁰

Während also der moderne Adolf Loos die reine weiße und glatte Wand propagiert, erfreut sich der postmoderne Adolf Frohner an deren Beschmutzung. Die Wende zur Postmoderne erfolgt übrigens Anfang der 1960er Jahre,²³¹ also zu einer Zeit, wo auch Frohner und Muehl beginnen mit Abfall zu arbeiten.

7.7 Abfall als Abkehr von der Idee des ex-nihilio-Schöpfers

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gelingt es den Kubisten, durch die Verwendung von zuvor nicht kunstwürdigen Materialien den Kunstbegriff zu erweitern, mit dem auch ein revolutionärer Wandel des Künstlerselbstverständnisses einhergeht. Der feste Glaube an den Künstler als eine Art ex-nihilio-Schöpfer, der etwas aus dem Nichts erschafft, bekommt Risse. Der moderne Künstler will fortan in die Gesellschaft und ihre Produktwelt eintauchen und gleichwertiger Teil davon sein.²³² Als der junge Frohner erkennt, dass er mit seinen Arbeiten im Stile Picassos oder Cézannes nicht weiter kommen wird, steht er an einem Scheideweg. Entweder er macht weiter wie bisher und versucht im Sinne eines ex-nihilio-Schöpfers auf einer gespannten weißen Leinwand Formen und Figuren zu erschaffen, oder aber er sagt sich los von dem traditionellen Anspruch an den Künstler, etwas aus nichts zu schaffen und quasi aus sich heraus kreativ sein zu müssen. Er tut letzteres und nimmt weggeworfene Dinge zur Hand. Da diese schon von vornherein einen eigenen Charakter in sich tragen, der sich etwa in der Beschaffenheit der Oberfläche ausdrückt, ist es leichter etwas daraus zu machen.

Den traditionellen Materialien der Kunst wie Stein, Holz, Bronze, etc. hat Abfall eine

²²⁹ Ronte 1980, S. 25.

²³⁰ Frohner 1993, S. 68.

²³¹ Hoffmann 1995, S. 17.

²³² Rübel 2002b, S. 13.

Eigenschaft voraus. In ihm steckt schon von vornherein etwas Menschliches. Da er ja erst durch die Hand des Menschen, die ihn bis zum Verschleiß benutzt und dann weggeworfen hat, zu dem geworden ist, was er ist, steckt automatisch ein Aspekt des Lebens darin.²³³ Besonders spürbar ist das, wenn Frohner Matratzen verwendet, wie zum Beispiel bei seinem „Monument für Henry Miller“ (1963) (Abb. 36-39). (siehe Kapitel 4.5) In ihnen sieht er eine authentischere und unmittelbarere Repräsentation des Menschen als in einer mimetischen Darstellung. Immerhin bergen sie Körperrausscheidungen realer Menschen in sich, die darauf womöglich nicht nur geschlafen, sondern sich geliebt und Kinder zur Welt gebracht haben, leidend krank gewesen und gestorben sind.²³⁴ Außerdem erinnert die Matratze an sich in Dimension und Beschaffenheit an einen menschlichen Leib.

7.8 Zusammenfassung

Frohner zieht es Anfang der 1960er Jahre zum Abfall hin, weil er sich ohnehin nicht voll und ganz mit der damaligen Gesellschaft identifizieren kann, die nichts vom Andersartigen und Ausgesonderten wissen will und vorgibt, reinen Gewissens zu sein und eine weiße Weste zu haben. Außerdem kann er sie damit aufrütteln und ihr einen Spiegel vorhalten.

8 Adolf Frohner im nationalen Kontext

In den letzten Kapiteln wurde bereits erörtert, wie Adolf Frohner und seine Kollegen der Blutorgel-Aktion auf radikal neue Art und Weise Kunst machen um die Gesellschaft aufzurütteln und die Kunst selbst zu revolutionieren. Nun ist es noch notwendig, die Jahre in Österreich nach dem Krieg, auch im Vergleich zu anderen Ländern, zu charakterisieren. Was ist so faul an dieser Nachkriegsgesellschaft? Warum kommt es dazu, dass Frohner Matratzen aufschlitzt und Bilder zerhackt? Wovon ist die bildende Kunst dieser Zeit eigentlich geprägt, hat es schon vor Frohner, Muehl und

²³³ Bianchi 2003, S. 38.

²³⁴ Schröder 2001, S. 12.

Nitsch junge Leute gegeben, die den traditionellen Kunstbegriff erweitern wollten? Im Zuge der Beantwortung dieser und anderer Fragen wird Frohner, nachdem er bereits auf internationaler Ebene mit anderen Künstlern in Beziehung gesetzt worden ist, auch im nationalen Kontext präsentiert werden.

8.1 Die bildende Kunst in Österreich in den Jahrzehnten nach dem Krieg

Da Frohner nicht auf die Akademie aufgenommen wird,²³⁵ bleibt ihm der Zugang zur Kunstszene über diesen Weg verschlossen. Vielleicht ist das sein Glück, denn sonst wäre er womöglich von Stil und Einfluss seiner Lehrer so verblendet worden, dass er nie zum Beispiel seine radikalen Matratzenbilder hergestellt hätte. Um diese Annahme zu bestätigen, ist es notwendig, sich zuerst ein Bild von der bildenden Kunst im Nachkriegsösterreich zu machen.

Die Chance, sich nach 1945 endlich wieder frei artikulieren zu dürfen und damit der Kunst eine neue Richtung zu geben, wird hierzulande nicht wahrgenommen. Die Künstler knüpfen vielmehr da an, wo sie angesichts des NS-Terrors und des Krieges Jahre zuvor gezwungenermaßen aufgehört hatten. Man verabsäumt da aufzuschließen, wohin man sich in anderen Ländern schon längst weiterentwickelt hatte und konzentriert sich stattdessen auf die eigene Tradition vom Anfang des 20. Jahrhunderts. An der Akademie versuchen die Professoren einen Betrieb wieder herzustellen, als hätte es die Zeit zwischen 1938 und 1945 nicht gegeben, mit der Ausnahme der Künstler Herbert Boeckl, Albert Paris Gütersloh und Fritz Wotruba, die den Mut haben, Akzente zu setzen.²³⁶ Doch dass selbst diese Persönlichkeiten kaum das Bedürfnis haben, Bahnbrechendes zu unternehmen, zeigt schon allein ein Tagebucheintrag von Gütersloh vom 13. Juni 1946, wo er beschreibt, wie sehr er sich darauf freue, endlich ein Stillleben, das er bei Kriegsausbruch stehen gelassen hatte, vollenden zu können.²³⁷ Natürlich könnte man das „Neue“ in seinem Satz „Neue Bilder wälzen sich heran.“²³⁸ so interpretieren, dass er damit eine Weiterentwicklung seines Stils meint, gleichzeitig vermittelt die Wahl des Zeitwortes „wälzen“ aber weder Optimismus noch

²³⁵ Frohner 1980, S. 123.

²³⁶ Habarta 1996, S. 26.

²³⁷ Habarta 1996, S. 32-3.

²³⁸ Habarta 1996, S. 33.

Aufbruchstimmung, sondern eher Resignation.

Während man in Deutschland offen für Experimente ist und dazu ansetzt, eine junge Kunst zu fördern, was sich etwa in der Idee zur Documenta oder zu anderen Museums- und Kulturinitiativen zeigt, ist man in Österreich weit entfernt von solch einer toleranten Haltung gegenüber neuer Tendenzen in der Kunst. Das mag unter anderem damit zu tun haben, dass sich das von den Alliierten besetzte und durch die Trennung Europas an dessen Rand gezwungene Österreich quasi in der Isolation befindet.

Währenddessen kann sich die Szene in Deutschland und der Schweiz durch regen internationalen Austausch entwickeln.²³⁹ Folglich kann sich die junge Generation in Österreich nicht frei austoben, sondern staut seinen künstlerischen Tatendrang innerlich auf.

Nicht nur die politische und kulturelle Isolation des Landes, sondern auch die hausgemachte kleinbürgerliche konservative Stimmung in der Gesellschaft, die auch die Kunstinstitutionen miteinschließt, muss irgendwann zur Entladung der Energie führen.²⁴⁰ Paul Kruntorad umreißt in starken Worten die Lage nach 1945. Anerkannt und dominant werden jene Künstler, die den Krieg unbescholten überdauert hatten und nun absolut keine Notwendigkeit sehen, den bürgerlichen Geschmack anzugreifen. Währenddessen werden jene Leute, die eben diese konservative Ästhetik aufbrechen wollen, nicht einmal ernst genommen. Sie müssen ins Ausland gehen um dort Interessenten zu finden „[...] und kehrten dann zurück in die Ausnüchterungszelle der österreichischen Gesellschaft, um hier frische Aggressionen zu tanken.“²⁴¹ Dieses Zitat ist bezeichnend für das, was auch Arbeiten von Frohner charakterisiert, nämlich diese Wut an einer Gesellschaft, die am liebsten die Augen schließt und kein Interesse an der Aufarbeitung der NS-Zeit hat, sowie allem Neuen und Ungewohnten misstraut oder es einfach ignoriert. Schuld an der Rückständigkeit ist also außer der Tatsache, dass kaum Information über das Kunstgeschehen in anderen Ländern nach Österreich dringt, auch das hausgemachte veränderungsfeindliche Klima.²⁴²

²³⁹ Klocker 2005, S. 10-1.

²⁴⁰ Loers 1988, S. 19.

²⁴¹ Kruntorad 1987, S. 74.

²⁴² Kruntorad 1987, S. 75.

8.2 Die unterlassene Aufarbeitung der Mittäterschaft

Die mangelnde Aufarbeitung der nationalsozialistischen Gräueltaten führt schon unmittelbar nach dem Krieg zur breiten Verleugnung der eigenen Mittäterschaft. Es wird mehr als ein Jahrzehnt dauern, bis Frohner, Muehl und Nitsch gegen dieses Tabu ankämpfen werden. Die Ursache für dieses Problem ist bereits ganz am Anfang in den ersten Jahren nach dem Krieg zu suchen, die eine Chance für einen radikalen Neubeginn hätten sein können. 1945/46 gibt es zwar eine kurzfristige Entnazifizierung, die auf den Druck der Alliierten hin auch noch 1947/48 stattfindet. Man beschränkt sich jedoch auf formale Maßnahmen und ist scheinbar nie an einer durchgreifenden Umorientierung und Aufklärung interessiert, denn das hätte Änderungen innerhalb der Staatsstrukturen mit sich gebracht. Stattdessen verhängt man Alibi halber statistisch nachvollziehbare Berufsverbote, Entlassungen und kurzfristige Inhaftierungen.²⁴³ Mit dem Kalten Krieg und dem aufkommenden Kampf gegen den Kommunismus fällt es leicht, die Aufarbeitung der faschistischen Vergangenheit abseits liegen zu lassen.²⁴⁴ Nachdem sich die Mechanismen der jungen Republik einmal eingespielt haben, hat auch in den folgenden Jahren niemand mehr Interesse daran, in alten unaufgearbeiteten Angelegenheiten zu wühlen, bis es einige Künstler doch tun.

Dazu kommt der aufkommende Konsumismus, dem so mancher avantgardistisch denkender Mensch kritisch begegnet. Symptome dieser bis etwa 1967/68 dauernden langen Wachstumsphase der Weltwirtschaft, die man auch als „Goldenes Zeitalter des Kapitalismus“ bezeichnet, sind neben Vollbeschäftigung und ausgeglichenen Budgets eine rasche Urbanisierung und Motorisierung, eine Vollversorgung der Bevölkerung mit nationalstaatlich organisiertem Radio und Fernsehen, eine Explosion der telematischen Unterhaltung, eine Zunahme im Dienstleistungssektor und der Nachfrage nach imaginär aufgeladenen Konsumgütern, eine Durchsetzung der Kleinfamilie, der Verfall der Klassen-Parteien, sowie eine Entschärfung von Konflikten durch die Kooperation von Gewerkschaften, Unternehmensverbänden und Staatsorganen.²⁴⁵

²⁴³ Rathkolb 1985, S. 97.

²⁴⁴ Gindl 1998, S. 24.

²⁴⁵ Mattl 1998, S. 15.

8.3 Die Situation der Kunst in Österreich nach 1945 im internationalen Kontext

Das Nachkriegsösterreich ist geprägt von Ignoranz und Verachtung gegenüber Ansätzen zu neuartigen Kunsttendenzen, bis es Anfang der 1960er Jahre zum radikalen Durchbruch revoltierender Kräfte kommt. Nun stellt sich die Frage, wie das in anderen Ländern ist. Immerhin gibt es um 1960 europaweit eine Wende in der Kunst. Vielleicht sollte man Österreich also nicht gesondert betrachten, da es so besonders zurückgeblieben und konservativ wirkt.

Nicht nur die österreichische Kunstlandschaft liegt nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs danieder. Auch in Italien und Deutschland hatten Faschismus und Nationalsozialismus die Kunst nachwirkend durch Berufsverbote, Vertreibungen oder Ermordungen avantgardistisch Denkender und der daraus folgenden „inneren Emigration“ geschädigt. Kaum ein progressiver Künstler hatte den Terror der vergangenen Jahre, wenn überhaupt lebend, ohne physische oder psychische Schäden überstanden. Schwer hat es nach dem Krieg die Moderne auch in Skandinavien, da sie der Kunstdiskurs scheinbar vergessen hat. In den mittel- und osteuropäischen Ländern gibt es angesichts totaler Zerstörung einfach keine Mittel zur Verfügung. In Spanien formieren sich nur sehr langsam und unter schwierigen Bedingungen avantgardistische Kräfte. Auch in Großbritannien ist die Moderne bis Ende der 1940er Jahre so gut wie kein Thema. Einzig in Frankreich geht es der modernen Kunst in voller Präsenz auch unmittelbar nach dem Krieg gut. Das liegt vielleicht auch daran, dass hier das Prinzip Moderne zum Synonym für den Kampf gegen den Faschismus und für die Freiheit geworden war.²⁴⁶

Natürlich kann es sein, dass sich Länder wie Deutschland oder Italien rascher wieder etablieren, als das durch die Besatzung isolierte Österreich. Trotzdem ist auch in diesen Ländern Anfang der 1960er Jahre ebenso wie in Österreich noch Bedarf an künstlerischer Revolte. So erwacht zur gleichen Zeit, zu der die Blutorgel-Aktion stattfindet, die Fluxus-Bewegung. Ab 1962 versuchen die Vertreter dieser neuen Kunstrichtung wie zum Beispiel Joseph Beuys, Nam June Paik, George Maciunas,

²⁴⁶ Hegyi 1995, S. 33.

George Brecht oder Dick Higgins Kunst und Leben verschmelzen zu lassen.²⁴⁷

Während Frohner, Muehl und Nitsch die Kunst in ihrer Blutorgel-Aktion aus dem Atelier hin zu den auf dem Gehsteig vor dem Keller diskutierenden Menschen bringen, will Fluxus „[...]die Museen an[...]zündend und die Kunst auf die Straße und ins wirkliche Leben [...] holen.“²⁴⁸ Auch seine Vertreter entscheiden sich für das Chaos, sogar noch stärker als Frohner, und zwar zugunsten der Ordnung der festgesessenen Gesellschaft. Sie beziehen ebenso Position gegen die entpolitisierte Restauration der Nachkriegszeit, und zwar individuell, nicht nur auf die bildende Kunst beschränkt, über Europa und die USA verstreut.²⁴⁹ Ein wichtiger Unterschied zu Frohner ist, dass während er am Werk im herkömmlichen Sinne festhält, Fluxus in den Objekten nur Überbleibsel einer Performance sieht.²⁵⁰ Das spiegelt sich auch in ihrer antimusealen Haltung.

Selbst im der Avantgarde stets aufgeschlossenen Frankreich kommt es zeitgleich zu Gewaltakten in der Kunst, man denke an Niki de Saint Phalle (siehe Kapitel 5.3.3) oder Arman (siehe Kapitel 5.3.5). Auch in diesem Land gibt es also Anlass, gegen die Gesellschaft und hergebrachte Normen in der Kunst zu revoltieren. Es wäre also vielleicht vorschnell, die Radikalität Frohners und seiner Kollegen allein auf die Situation in Österreich zu beziehen, vielleicht wäre es besser von einem zumindest europaweiten Aufschrei gegen den Charakter der damaligen Zeit zu sprechen. Immerhin bezieht Frohner ja auch internationale Politik mit ein, wenn er in der Ausstellung in der Galerie „Junge Generation“ Zeitungsausschnitte vom Indochinakrieg zwischen den Kunstwerke anbringt.

8.4 Der Wiener Aktionismus, dessen Weg Adolf Frohner nicht mitgeht

Der Fortschritt der bildenden Kunst wird in Österreich nach dem Krieg also mehr gehemmt als gefördert. Zum einen liegt es am mangelnden internationalen Austausch durch die anfängliche Isolation von den westeuropäischen Kunstzentren und an den lieber zurück zu alten Traditionen statt nach vorne blickenden Künstlern. Zum anderen

²⁴⁷ <http://www.mumok.at/sammlung/die-sammlung/fluxus/>

²⁴⁸ Schnepel 2002, S. 9.

²⁴⁹ Schnepel 2002, S. 10-1.

²⁵⁰ Schröder 2001, S. 12.

trägt die sich vor Auseinandersetzungen drückende Gesellschaft, wie man am Beispiel der mangelnden Entnazifizierung gesehen hat, das ihre dazu bei. Diese Situation verlangt also fast nach einem radikalen Aufbruch, den der Wiener Aktionismus mit sich bringt.

Im Zusammenhang mit dem Wiener Aktionismus fällt heute nur am Rande der Name Adolf Frohner. Dass dieser in dessen Anfangsphase jedoch gewichtig mitwirkt, belegt seine Teilnahme an der Blutorgel-Aktion. Letztere gilt als eine der wichtigsten Initialzündungen des Wiener Aktionismus.²⁵¹ Frohner löst sich aber bald nach dieser Aktion von seinen Kollegen, da für ihn mehr als für die anderen die Wichtigkeit auf dem Ergebnis seines Schaffens liegt, und nicht in erster Linie auf dem performativen Akt, in dem ein Kunstwerk entsteht. Er versteht seine Werke nicht bloß als Reste einer Aktion, sondern im herkömmlichen Sinn als etwas Eigenständiges.²⁵² Außerdem fühlt er sich nicht dazu berufen, öffentlich vor Publikum zu agieren.²⁵³

Trotzdem soll der Wiener Aktionismus kurz charakterisiert werden, da er, so wie Frohners Arbeiten, eine Reaktion auf die Stimmung im Nachkriegsösterreich ist. Außerdem handelt es sich dabei nicht nur um die im Grunde genommen erste und letzte Avantgarde in der Kunst Österreichs, sondern auch international um eine entscheidende Entwicklung.²⁵⁴ Die zentralen Figuren sind neben Frohners frühen Mitstreitern Hermann Nitsch und Otto Muehl auch Günter Brus (geb. 1938) und Rudolf Schwarzkogler (1940-1969), die zwischen 1960 und 1965 ihre jeweiligen Positionen erarbeiten. Ab 1963 ist klar, dass der dekonstruierte Körper formaler und inhaltlicher Kern der Aktion ist.²⁵⁵ Auch Alfons Schillings (geb. 1934) Bestreben mit seinen Rotationsbildern die gestische Malerei zu erweitern, hat Gemeinsamkeiten mit dem frühen Aktionismus, dessen spätere Konzentration auf den eigenen Körper er aber nicht mitgeht.²⁵⁶ Auch nach dem Höhepunkt in den 1960er Jahren gibt es bis heute Künstler und Künstlerinnen, die damalige Schwerpunkte aufgreifen und weiter entwickeln, wie zum Beispiel Valie Export, Franz West, Erwin Wurm, Birgit Jürgenssen, Elke Krystufek oder Gelatin.

Eines der Grundprinzipien von Anfang an ist radikaler politischer Protest und als dessen

²⁵¹ Schröder 2001, S. 10.

²⁵² Schröder 2001, S. 10.

²⁵³ Schilling 1991, S. 25.

²⁵⁴ Klocker 2005, S. 11.

²⁵⁵ Klocker 2005, S. 13.

²⁵⁶ Klocker 2005, S. 12.

Träger findet man den oft leidenden Körper. Besonders bei den Frauen dient häufig der eigene Leib als Austragungsort von Destruktionskämpfen. Ein Anliegen ist es, einen Gegenpol zur Abstraktion zu schaffen, die als zu elitär und inhaltlich leer verneint wird.²⁵⁷ Um die Verdrängungsgesellschaft der Nachkriegszeit aufzurütteln, ist es den Aktionisten wichtig, zu schockieren. Das führt mitunter zu hetzerischen Reaktionen von Seiten der Presse und Verurteilungen zu Gefängnisstrafen von Seiten des Staates, wie etwa jene für Günter Brus für seine 1968 veranstaltete Aktion „Kunst und Revolution“ an der Wiener Universität.²⁵⁸ Von eben solchen und anderen autoritären Einschränkungen, sowie den strengen Gesetzen in Tabubereichen wie Sexualität oder Religion, wollen die jungen Künstler sich und die Gesellschaft mittels ihrer Aktionen befreien. Durchaus bewusst erregen sie dabei mitunter auch Ekel.²⁵⁹

8.5 Otto Muehl und Hermann Nitsch in der Zeit um die Blutorgel-Aktion

Nun soll der Vollständigkeit halber und zum Vergleich noch ein Blick auf die Arbeitsweisen von Muehl und Nitsch in der Zeit um die Blutorgel-Aktion geworfen werden. Auch Otto Muehl stellt Anfang der 1960er Jahre ähnlich wie Frohner Assemblagen und Gerümpelskulpturen her.²⁶⁰ Ein Beispiel ist „Nagelobjekt (Gerümpelobjekt)“ (1962) (Abb. 136), wo er Nägel, Rosshaar, Papier und Dispersion zu einer ungestümen Wucherung auf Sperrholz vermengt. Andere Male verknötet er zerrissene Fetzen mit Schnüren und Drähten zu Objekten, die den Bildraum sprengen, wie etwa bei „Ohne Titel“ (1961) (Abb. 135). Es gibt auch Arbeiten, wo er verschiedene Materialien mit Zement oder Gips zu unruhigen Oberflächen verknötet, wie bei „Ohne Titel“ (1961) (Abb. 133).²⁶¹ Einige dieser Werke erinnern vielleicht noch stärker als die von Frohner zum Beispiel an Manolo Millares’ „Cuadro 190 B“ (1962) (Abb. 123) (siehe Kapitel 5.5.2), freilich mit dem Unterschied, dass es sich bei dem Spanier um eine andere Ästhetik handelt.²⁶² Für die Ausstellung mit Frohner und Niederbacher in der Galerie „Junge Generation“ 1961 schafft Muehl unter anderem die „Gerümpelplastik Laokoon“ (1961) (Abb. 15), deren fragiles Gewirr aus Draht und

²⁵⁷ Klocker 2005, S. 9-10.

²⁵⁸ Klocker 2005, S. 11.

²⁵⁹ Harthley 1988, S. 85.

²⁶⁰ Loers 1988, S. 18.

²⁶¹ Noever 2004, S. 246-257.

²⁶² Loers 1988, S. 18.

Eisenschrott sich wie Geäst weit in den Raum erstreckt. Die Teile dazu bearbeitet der Künstler solange mit Maurerhacke, Spitzhacke und Axt, bis eine rhythmische Gestalt entstanden ist.²⁶³ Es geht ihm eigenen Aussagen zufolge um eine „sinnliche Ausdehnung und Bewegung im Raum“²⁶⁴, sowie eine „Verwüstung, Vermengung, Zersetzung, Häufung, Zerkratzung, Zerhackung und Zersprengung“²⁶⁵. Diese Schlagworte treffen durchaus auch auf Frohners Arbeiten dieser Zeit zu. Im Unterschied zu Frohner wirken Muehls Objekte wie „Ohne Titel“ (1961) (Abb. 135) aber oft verworrener, undurchdringlicher, in der Herstellung konstruierter und durchdachter und weniger spontan. Während letzterer, wie er selbst schreibt, „[...] durch destruktion des tafelbildes [...] zur gerümpelskulptur [...] [kommt]“²⁶⁶, trägt Frohner diesen Moment der Destruktion noch weiter, indem er wie etwa in „AMVX“ (1963) (Abb. 34) selbst das Gerümpel noch zerstörerisch bearbeitet.

Während Frohner und Muehl also mit denselben Materialien arbeiten und im Perinetkeller die Gerümpelplastiken gemeinsam herstellen, ist der Ansatz von Nitsch schon damals ein anderer. Bei ihm ist nicht die Rede von einer Hinwendung zu Weggeworfenem, sondern vom Medium der Malerei. 1960 beginnt er bei seiner 1. Malaktion mit den großformatigen Rinn- und Schüttbildern. Es handelt sich dabei jedoch nicht um herkömmliche Aktionsmalerei, er verleiht dem Ganzen nämlich etwas Dionysisches und Liturgisches. „Das Beschütten, Bespritzen, Schwammausdrücken, Betatschen, Verschmieren, Besudeln und Sichwälzen bezweckt nicht eine aktionistische Materialschlacht, sondern ein schamanenhaftes Ritual, in dem Werden und Vergehen, Töten und Sühnen als Selbsterfahrungsprozeß aufgeführt werden.“²⁶⁷ Schon damals stellt Nitsch seine Arbeiten in einer Art ritueller Handlung her, dieser Ansatz fehlt bei Frohner. Bei letzterem hat außerdem das Material an sich einen höheren Stellenwert.

²⁶³ Museum Fridericianum, Kassel 1988, S. 168.

²⁶⁴ Loers 1988, S. 18.

²⁶⁵ Loers 1988, S. 18.

²⁶⁶ Muehl 2004, S. 24.

²⁶⁷ Loers 1988, S. 17.

8.6 Sind die Wiener Aktionisten die ersten „Avantgarden“?

8.6.1 Art Club, Hundsguppe, Pintorarium

Natürlich gibt es schon vor Frohner und seinen Mitstreitern Leute, die die Kunst selbst oder etwas an der österreichischen Nachkriegsgesellschaft ändern wollen, dabei aber vielleicht nicht so radikal vorgehen.

Am 10. Jänner 1947 wird die österreichische Sektion der international tätigen Künstlervereinigung Art Club gegründet. Außer dem Präsidenten Albert Paris Gütersloh sind unter den 16 Gründungsmitgliedern zum Beispiel Jené, Fritz Wotruba, Wander Bertoni oder Rudolf Hausner. Sie teilen sich bald in zwei Gruppen, nämlich in die Abstrakten und die Surrealisten. Ihre erste Ausstellung ist gleichzeitig auch die erste mit österreichischer zeitgenössischer Kunst. In der 1950 organisierten Schau sind internationale Größen wie Arp, Sonja Delaunay, Fernand Léger oder Picasso zu sehen.²⁶⁸ Zu Gute schreiben kann man dem Art Club die wichtige Vermittlerrolle und Entwicklungshilfe für moderne Kunst. Vorwerfen kann man seinen Mitgliedern, dass sie sich zu bohèmehaft geben und sich am liebsten isoliert vom wirklichen Leben der Gesellschaft in ihrem Lokal Strohkoffer der Geselligkeit hingeben.²⁶⁹ Aus Protest gegen diese Kleinbürgerlichkeit sagen sich 1951 Arnulf Rainer, Ernst Fuchs und andere als sogenannte Hundsguppe los. Sie gehen schon eher in die Richtung, die Gesellschaft durch Absurdes zu schockieren. So schreit Rainer bei der Gründung der Gruppe die Besucher unter anderem mit folgenden Worten an „Ich bespucke Euch.“²⁷⁰, und später aus Enttäuschung über die brave Rede von Fuchs: „Wir scheißen auf Euch! Ihr seid alle Arschlöcher! Ihr mit Eurer verrotteten Kulturauffassung!“²⁷¹

Mit dem Pintorarium, das Ernst Fuchs, Friedensreich Hundertwasser und Arnulf Rainer am 17. September 1959 gründen, gehen sie mit ihrem Protest auch hinaus auf die Straße, und zwar, in dem sie ihr aus verschiedenen Texten bestehendes Manifest

²⁶⁸ Habarta 1996, S. 100-1.

²⁶⁹ Habarta 1996, S. 116-128.

²⁷⁰ Habarta 1996, S. 131.

²⁷¹ Habarta 1996, S. 132.

plakatieren. Rainer fordert darin auf, die Malerei vor der Einengung und Bevormundung in den Akademien zu retten.²⁷² Außerdem bezeichnet er das Pintorarium als ständigen Stein des Anstoßes. „Dies ist der erste Stein auf Euch und der soll nicht der letzte sein.“²⁷³ Hundertwasser schreibt in seinem Beitrag zum Beispiel: „Grundsatz des Pintorariums ist die individuelle Autonomie. Nacheiferungen sind untersagt. Vorbilder gibt es nicht.“²⁷⁴ Einige Zeilen von Ernst Fuchs sind folgende: „Ein Blutregen – heiß – aus dem Haß der Menschen mit Ostmark-Knochen & Hackenkreuzgeschwüren aus dem Blei-feuer-plutonium-Kobalt-schwarzen Bluthimmel.“²⁷⁵

In gewisser Weise nehmen diese Texte die Blutorgel-Aktion und dessen Manifest vorweg, auch sie thematisieren den verdrängten NS-Terror, vor allem Rainers oben zitierte Sätze haben etwas Gewaltsames und Attackierendes in sich. Auch das Blutorgel-Manifest fordert Unabhängigkeit und spöttelt über den Akademismus. Zum Vergleich sollen einige Formulierungen daraus zitiert werden: „Drei Tage schrankenlose Enthemmung, Befreiung von aller Brunst [...] Der Ringkampf mit den Dingen [...] Die akademischen Künstler werden daher gebeten, ihre Tricktracks in tadellos gereinigtem Zustand mitzubringen.“²⁷⁶ Auffällig ist auch, dass in beiden „Blut“ vorkommt, einmal als „Blutregen“ und „Bluthimmel“ und das andere Mal als „Blutorgel“. Bei Fuchs hat es etwas apokalyptisches an sich.²⁷⁷ Ein wichtiger Unterschied ist, dass Frohner, Muehl und Nitsch das Schmutzige und von der Gesellschaft Ausgeschiedene zum Thema machen und mit Schrott, verwesenden Abfällen oder Fleisch arbeiten. Neu ist auch das Moment von Zerstörung und Gewaltausübung am Objekt. Außerdem bezieht sich das Blutorgel-Manifest direkter auf das eigene Schaffen der drei Künstler. Ihre Forderungen klingen nicht so allgemein gehalten und theoretisiert wie die ihrer Vorstreiter des Pintorariums, sondern geben klare Anleitungen: „Man soll ein Ding nehmen, [...] und darin und damit etwas machen. [...] Meine Werke kann man riechen, betasten; man kann hineingreifen [...]“.²⁷⁸ Und natürlich ist entscheidend, dass es zum Blutorgel-Manifest eine Aktion gibt, ohne die das Aufsehen und die Schockwirkung nicht so groß gewesen wären.

²⁷² Habarta 1996, S. 145.

²⁷³ Habarta 1996, S. 145.

²⁷⁴ Habarta 1996, S. 145.

²⁷⁵ Habarta 1996, S. 145.

²⁷⁶ Frohner/Muehl/Nitsch/Dovrak 1975b, S. 58-9.

²⁷⁷ Habarta 1996, S. 145.

²⁷⁸ Frohner/Muehl/Nitsch/Dovrak 1975b, S. 58-9.

8.6.2 Die Wiener Gruppe

Schon vor der Initialzündung des Wiener Aktionismus und sogar vor der Hundsgruppe hat es Happenings gegeben, die der mitwirkende Rühm in der Wiener Gruppe fortführt und weiterentwickelt.²⁷⁹ Diese Vereinigung ist um einiges engagierter als der Art Club. Basierend auf radikaler Sprachanalyse und -kritik nehmen die Mitglieder mit ihren „Texten“, Collagen, Montagen und „Literarischen Cabarets“ vieles vorweg, was in den 1960er Jahren als Auflösung der Gattungsgrenzen der Kunst betrieben wird.²⁸⁰

Mitglieder sind die Autoren Friedrich Achleitner, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener. Ihre Bedeutung liegt nicht nur im literarischen Bereich, wo sie sich der überkommenen Strukturen der Sprache verweigern. Sie leisten auch mit ihren radikal-aggressiven Aktionen, ihrer Demonstrations- und Prozesskunst, ihren aktionistischen Happenings, ihren Theaterfesten und Monsterlesungen Bahnbrechendes.²⁸¹ 1958 findet das als „1. literarisches cabaret“ bekannt gewordene erste Happening der Gruppe statt. Es werden Lesungen, kurze Szenen und Chansons vorgeführt. Eine Aktion ist die, dass Achleitner den gleichnamigen Käse ins Publikum wirft. 1959 kommt es dann zum „2. literarischen cabaret“, bei dem zum Beispiel ein Klavier zertrümmert wird.²⁸²

Trotz solcher zerstörerischer Aktionen, auf die man die Wiener Gruppe natürlich nicht reduzieren kann, wird ihr manchmal nachgesagt, dass sie der kleinbürgerlichen Gesellschaft noch mit Ironie ankommen will, während der erste richtig radikale Weg erst mit der Blutorgel-Aktion 1962 eingeschlagen wird.²⁸³ Tatsächlich steckt in der Blutorgel-Aktion weit mehr Radikalität, als in den „literarischen cabarets“, in denen einer der Programmpunkte der ist, dass jemand zu einem Gedicht auf einem Hocker, der wiederum auf einem Stuhl und Tisch steht, Flugbewegungen macht. Rühm selbst sagt, dass sie beim „literarischen cabaret“ auf (wohlgemerkt) lockere Art und Weise „totales Theater“ ausprobieren wollten.²⁸⁴ Welch wichtige (Vor)arbeit die Wiener

²⁷⁹ Habarta 1996, S. 143.

²⁸⁰ Fetz 1998, S. 9.

²⁸¹ Birbaumer 1982, S. 395.

²⁸² Habarta 1996, S. 152-3.

²⁸³ Loers 1988, S. 19.

²⁸⁴ Habarta 1996, S. 153.

Gruppe trotzdem geleistet hat, sieht man schon allein daran, dass sie manchmal als die erste österreichische Avantgarde bezeichnet wird²⁸⁵, auch wenn sich andere Autoren diese Bezeichnung für den Wiener Aktionismus aufheben.²⁸⁶

8.7 Padhi Frieberger

Die Mitglieder der Wiener Gruppe sind keine bildenden Künstler. Deshalb stellt sich die Frage, ob es nicht auch jemanden gibt, der Frohners Griff zum Weggeworfenen als Arbeitsmaterial vorweggenommen hat. In weiten Teilen Europas war dank der Kubisten in Frankreich, der Futuristen in Italien oder Kurt Schwitters in Deutschland der Kunstbegriff ja schon längst erweitert worden. Sie hatten die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst dadurch, dass sie unbegrenzt viele Materialien erlaubten, stark verschoben.²⁸⁷ Wie ist das in Österreich in den 1940er und 1950er Jahren? Ist man den traditionellen Materialien wie Stein, Holz, Bronze oder Leinwand treu geblieben? Das dem nicht so ist, beweisen die Objekte des nicht sehr bekannten Padhi Frieberger (geb. 1929), der der Wiener Gruppe nahe steht, ihr aber nicht angehört. Schon lange vor Frohner, nämlich unmittelbar nach Kriegsende, beginnt er, Kunstwerke aus weggeworfenen Dingen herzustellen.

Möglicherweise kann man bei Frieberger sogar von einer Vorbildwirkung für den Wiener Aktionismus sprechen.²⁸⁸ Vorgriffe auf den Wiener Aktionismus könnten seine Objekte um 1960 sein, bei denen er biegsame Hölzer aus Holzkernen wachsen lässt und ihre Enden mit in roter Farbe getränkten Mullbinden umwickelt. Schon zuvor, in den 1950er Jahren, arrangiert er Gerümpel und schmiedeeiserne Fundstücke zu wandgroßen Objektbildern.²⁸⁹ Wie man sich das vorstellen kann, zeigt ein „Selbstportrait mit Wandobjekten“ (50er Jahre) (Abb. 137). Die Mitte bilden ein Rad und eine darauf montierte ebenfalls runde Uhr, darum herum sind fetischartige Objekte wie Ketten mit einfachen Haken an die Wand befestigt. Frohner, Muehl und Nitsch stellen im Rahmen der Blutorgel-Aktion ebenfalls lebensgroße Installationen aus ähnlichen Materialien her. Der Unterschied ist allerdings, dass letztere das Grundkonzept Abfall zu

²⁸⁵ Fetz 1998, S. 9.

²⁸⁶ Klocker 2005, S. 11.

²⁸⁷ Rübel 2002b, S. 14.

²⁸⁸ Trummer 2001b, S. 328.

²⁸⁹ Trummer 2001a, S. 55-6.

verwenden weiter radikalisieren. Während Frieberger sein intaktes Rad mit den perfekt ausgerichteten Speichen sauber hinhängt und scheinbar Wert auf eine Anordnung nach formalen Mustern, wie dem Kreis, legt, findet sich in der „Wandskulptur“ (1962) (Abb. 21) der Blutorgel-Aktion ein völlig verbeultes Rad wieder. Die Entwicklung im Vergleich zu Friebergers Objekten ist die, dass die jungen Künstler die Dinge in all ihrer Verbeultheit und Hässlichkeit akzeptieren und sich gerade auf das Unansehnlichste stürzen. Währenddessen steht bei Frieberger, wenn er Weggeworfenes verarbeitet, die Intention, Alltag und Kunst zu verbinden, mehr im Vordergrund.

Auch Friebergers kleinere Objekte wie zum Beispiel „o. T.“ (1959) (Abb. 141) zeigen einen Sinn für Ordnung und Balance anstatt Impulsivität. Seine Arbeiten haben oft einen sprechenden Titel, eine aus Brettern gebastelte und einem lenkbaren Vehikel gleichende heißt „Unruhestift (Das innere Auto)“ (1963) (Abb. 139). Manche, wie „Scheißbrauner Lipizzaner“ (1986) (Abb. 140) bergen eine unmissverständliche Botschaft in sich. Bei der Fotografie „Landsitz“ (1960) (Abb. 138) hat man den Eindruck, der Künstler begeben sich mit der Wahl des Titels, natürlich nur sofern dieser ursprünglich und von ihm selbst ist, in die Sphäre von Witz und Ironie. Zu sehen ist vor einem Getreidefeld und einer Dorfsilhouette ein alter, an manchen Stellen aufgerissener Polstersessel, dem die rechte Lehne fehlt. Padhi Frieberger kniet wahrscheinlich dahinter, jedenfalls ist sein Kopf auf der Anhöhe, auf der er wahrscheinlich auch wäre, würde der Künstler auf dem Sessel sitzen. Unter einem „Landsitz“ versteht man gewöhnlich ein Domizil am Lande, Frieberger nimmt den Begriff hier wörtlich und stellt einen „Sitz“ mitten aufs „Land“. Das herausquellende Füllmaterial erinnert an das Seegras von Frohners Matratzenbildern. Der Unterschied liegt jedoch darin, dass bei Frohner das Objekt Matratze für sich allein an der Wand hängt und an sich ein Kunstwerk ist, während bei Frieberger der gefundene Gegenstand erst durch die Hilfsmittel von Ironie und Witz zum Kunstwerk wird. Frohner verzichtet auf eine solche Inszenierung und konzentriert sich auf den tatsächlichen Gegenstand.

8.7.1 Padhi Frieberger im Vergleich mit Kurt Schwitters' „MERZbild 31“ und Adolf Frohners Objekten

Frieberger tendiert generell dazu, die ursprüngliche Aura eines Dings etwa durch Bemalung zu entfremden und ihm durch die Montage an andere Dinge eine neue Aura zu geben. Man könnte auch sagen, dass die Einzelteile ihr Eigenständigkeit zu Gunsten einer neuen, das fertige Objekt als Ganzes umfassenden, Identität aufgeben. Erreicht wird das durch vereinheitlichende Bemalung oder durch die Harmonie, die der Anordnung und Montage der Einzelteile innewohnt. Nicht selten finden sich rechte Winkel, geradlinige Vertikalen oder Horizontalen. Bei „Unruhestift (Das innere Auto)“ (1963) (Abb. 139) ist der Gesamteindruck, dass es sich hier um ein Vehikel handelt, so stark, dass man erst bei genauerer Untersuchung der unterschiedlichen Qualitäten der Einzelteile gewahr wird.

Diesem Gestaltungsprinzip bleibt Frieberger über die Jahrzehnte treu, wie man zum Beispiel bei der 1987 entstandenen Assemblage „Ohne Künstler keine Kunst“ (1987) (Abb. 143) sieht. Diese soll als Vergleichsbeispiel mit Kurt Schwitters' (1887-1948) „MERZbild 31“ (1920) (Abb. 145) dienen. Beide Künstler ordnen kunstfremdes Material nach gestalterischen Überlegungen einem Bildganzen unter und verwenden es nicht um seiner selbst Willen. Auch Schwitters belässt es nicht in seiner vorgefundenen Qualität.²⁹⁰ Er übermalt die eingefügten Zeitungsausschnitte ganz oder teilweise, sodass sie als geometrische Formen in dieser zersplitterten und unruhig wirkenden Komposition aufgehen. Die eingefügten Textilien aus Baumwolle oder Tüll haben unterschiedliche Oberflächenbeschaffenheit. Dank ihrer stofflichen Präsenz und ihrer Alltäglichkeit wirken sie nicht als etwas vom Realraum der Wirklichkeit Ausgeschlossenes. Sie stehen somit in direkterer Beziehung zum Leben des Betrachter als ein herkömmliches Tafelbild. Schwitters' Anliegen ist es ja, mittels realer Dinge Kunst und Nichtkunst zu vereinigen.²⁹¹ Außer der Assoziationen mit Kommerz, März oder Ausmerzen steht schon allein die Bezeichnung MERZ für eine Verbindung aller

²⁹⁰ Nußbaumüller 2000, S. 65.

²⁹¹ Nußbaumüller 2000, S. 128-130.

Gestaltungsbereiche.²⁹²

Bei Friebergers „Ohne Künstler keine Kunst“ (1987) (Abb. 143) handelt es sich statt der Textilien um kleine Elemente aus Holz, Hartfaserplatte, Gips, sowie einem Bilderrahmen mit Glasscherben und Wollfäden, die dem Betrachter sozusagen entgegen kommen. Der Künstler bemalt sie teilweise und arrangiert sie auf dem ebenfalls bemalten Bildgrund, und zwar in dessen vier Ecken. Außerdem setzt er sie in Beziehung zueinander. Das Rot des Kreis links oben antwortet auf die gleichfarbigen Stäbchen rechts unten. Der hinter dem Glas des kleinen Bilderrahmens links unten auseinander laufende weiße Farbfleck setzt sich in Form und Farbe im Uhrzeigersinn in dem Gipsklötzchen und dem Hartfaserplättchen fort und mündet in dem bunten Element, mit dem an die Sonne erinnernden roten zentralen Kreis im linken oberen Eck. Den Bildgrund teilt Frieberger in einzelne Sektoren und hält alles in harmonisierenden Weiß-, Braun-, Lila- und Blautönen.

Auch bei Schwitters' „MERZbild 31“ (1920) (Abb. 145) wird innerhalb eines geradlinigen rechteckigen Bildraumes Malerei mit realen Materialien zu einem in sich geschlossenen Gesamten kombiniert. Dadurch ist dieser doch noch in gewisser Weise dem Realraum des Betrachters enthoben. Da die von Schwitters eingefügten Textilien viel weniger plastisch sind als die Elemente bei Frieberger, bewegt sich ersterer noch weniger aus dem Bildraum auf den Betrachter zu.

Nun stellt sich noch die Frage, was Frieberger eigentlich mit dem Titel „Ohne Künstler keine Kunst“ sagen will. Er scheint das Kunstmachen selbst darzustellen, worauf schon allein der Rahmen im Bild, sowie das an eine Staffelei erinnernde Gipselement auf den roten Stäbchen deuten würde. Die Kunst ist also doppelt vertreten, einerseits als Werk an sich und andererseits als dessen Inhalt. Vielleicht bekennt sich Frieberger also zum Künstler als kreativen Schöpfer und dazu, dass auch er sich dazu zählt, obwohl er den musealen Auftritt ablehnt.

Wie man sieht, gelingt ein Vergleich mit Schwitters sogar mit einem Werk aus den 1980er Jahren, auch wenn sich Thomas Trummer nur auf die frühen Collagen bezieht, wenn er schreibt, dass Friebergers Kunst der Merzkunst von Schwitters nahe stehe. Dieses Naheverhältnis erstaunt, da das Prinzip der Akkumulation, Kombinatorik und Collage zwar bei den Dadaisten schon angewendet worden war, in Österreich infolge

²⁹² Nußbaumüller 2000, S. 121.

der Unterdrückung der Avantgarde durch die Nationalsozialisten unmittelbar nach dem Krieg aber kaum bekannt gewesen sein konnte.²⁹³

Nicht nur dieses, sondern Friebergers gesamtes Werk hat vielleicht sogar mehr Ähnlichkeiten zur Merzkunst Schwitters als zu Frohners Objekten. Überhaupt fällt auf, dass bei Frieberger so etwas wie eine Stilentwicklung schwer ausfindig zu machen ist. Man kann ein Objekt aus den 1950er Jahren, wie „o. T.“ (1959) (Abb. 141), neben eines aus den 1980er Jahren, wie „Künstiger geht’s nicht“ (1984) (Abb. 142), stellen und wäre außer anhand des frischeren Farbauftrags nicht imstande zu sagen, welches früher oder später entstand. Für beide verwendet der Künstler gefundene Objekte, hauptsächlich aus Holz und befestigt diese so aneinander, dass sie ein kleines, selbst stehendes ausbalanciertes Objekt ergeben, auf das er bunte Farbenakzente setzt.

Bei Frohner hat man hingegen mehr den Eindruck, dass er den ursprünglichen Charakter des vorgefundenen Materials in dessen ganzer „Hässlichkeit“ und aufgerauter Oberfläche bewahren will. Frieberger umwickelt seine Äste mit Gipsfaschen wie zum Beispiel bei „Selbstporträt“ (ohne Datierung) (Abb. 144), bei Frohners Arbeiten kann man sich mitunter an weg stehenden Drähten verletzen. Eine gewisse Beziehung zu Frieberger gibt es trotzdem, nämlich in Frohners ersten dreidimensionalen Arbeiten um das Jahr 1960, wie „Die Grenze“ (1960) (Abb. 5). „Die Materialien sind [hier nämlich ebenfalls] nicht Selbstzweck, sie verlieren einen Teil ihrer Identität, um in dem neuen Kontext Bildträger und Aussagefeld zu werden.“²⁹⁴

Zu den Gemeinsamkeiten zählt, dass sich beide zum Künstlertum bekennen, immerhin betitelt Frieberger das oben besprochene Werk „Ohne Künstler keine Kunst“. Beide erheben Weggeworfenes in die Sphäre der Kunst. Außerdem setzten sie sich mit der Gesellschaft auseinander, und Abfall ist nun einmal ein, oder vielleicht das geeignete Material dazu schlechthin. Denn immerhin vergegenständlicht sich im, nicht mehr von seinen Produzenten trennbaren, Weggeworfenen die Gesellschaft selbst.²⁹⁵ Frieberger kritisiert zwar ebenso wie Frohner die Gesellschaft mit ihrem ihm unsympathischen Bürgertum, den Museen, der Routine eines gemütlichen Alltags, etc., doch tut er das nicht kalkuliert. „Die Revolte ist [sein] Habitus, aber nicht [sein] Anliegen. Aufwiegelnde und umstürzlerische Ideen sind mehr Impuls als Programm.“²⁹⁶

²⁹³ Trummer 2001a, S. 57.

²⁹⁴ Ronte 1980, S. 17-8.

²⁹⁵ Rübel 2002b, S. 13.

²⁹⁶ Trummer 2001a, S. 53.

Vielleicht entstehen seine Objekte, Collagen und Fotografien tatsächlich, wie Andrea Hofinger schreibt, „nebenbei“. So gesehen sind seine ironischen Zeitbilder und politischen Pamphleten in erster Linie Mittel zum Zweck, nämlich um seine Kritik an der Konsumgesellschaft kundzutun, denn es geht ihm nicht vorrangig um die Herstellung von Kunst.²⁹⁷ Außerdem sind Friebergers Objekte Teil eines ihm eigenen Lebensstils, der seinesgleichen sucht.²⁹⁸ Nicht umsonst ist für seine Art zu leben und Kunst zu machen der Begriff „Ein-Personen-Bewegung“ treffend. Seit den 1940er Jahren tut er, wonach ihm gerade ist, entweder mit den Mitteln der bildenden Kunst, der Musik, der Literatur, der Komik, etc. Er lebt ohne modernen Komfort, meist zurückgezogen auf dem Land, ist überzeugter Radfahrer, engagiert sich in Sachen Politik und artikuliert sich durch Reden oder seinem einfachen Dasein.²⁹⁹ Mit einem Wort: Leben und Werk sind bei Frieberger eins. Er erweckt den Eindruck eines Einzelgängers, der seine Ansichten vorrangig für sich selbst und einen mäßigen Kreis um sich ausbrütet und der darauf wartet, und vielleicht hofft, dass die Gesellschaft von allein zu den Erkenntnissen gelangt, die er schon vor Jahrzehnten hatte. Seine Objekte wirken viel weniger aufdringlich als die von Frohner, deren innewohnende Kraft förmlich den Betrachter anschreien und aufwecken will. Viele von Friebergers erhaltene Arbeiten vermitteln einen statischen, ruhigen Eindruck, freilich nur deshalb, weil die Kritik subtil im Verborgenen liegt, während sie bei Frohner den Betrachter anspringt.

Es wäre vielleicht zu gewagt zu sagen, Frieberger hätte Frohner beeinflusst, aber wichtige Vorarbeit hat er allemal geleistet, da er sich schon lange vor 1960 mit weggeworfenen Dingen beschäftigt hat.

9 Schlusswort

Um 1960 vollzieht sich in der Kunst eine konzeptuelle Wende.³⁰⁰ An diesem postmodernen internationalen Aufbruch beteiligt sich auch Adolf Frohner. Einerseits verwendet er weggeworfene Materialien in ihrer Eigenständigkeit und mitunter

²⁹⁷ Hofinger 2004, S. 181.

²⁹⁸ Trummer 2001b, S. 328.

²⁹⁹ Trummer 2001a, S. 53.

³⁰⁰ Kliege 2008, S. 6.

Hässlichkeit und nicht, um sie wie etwa die Kubisten lediglich als formales Element in eine Komposition einzupassen. Andererseits übt er Zerstörung direkt am Objekt und der Leinwand aus. Diese beiden vor allem in seinem Frühwerk ineinander fließenden Komponenten „Abfall“ und „Destruktion“ kommen gut in folgendem Zitat aus einem Vortrag zum Ausdruck, den Frohner im Februar 1962 im Hotel Europa in Wien hält: „Das Bild ist eine Sache des Handgemenges geworden, in das der Mensch sich unmittelbar einläßt. Er zwingt das Material zu sprechen, er vergewaltigt, er verbiegt es, bis es schreit. Es ist geschundenes Material. Material, das niemand mehr will. Verächtlich weggeworfenes Material. Wir wollen es aufheben und zu neuer Ästhetik zwingen.“³⁰¹ Frohner möchte nicht nur seine eigenen Aggressionen ausleben, sondern auch die bildende Kunst und die österreichische Nachkriegsgesellschaft an sich revolutionieren und aufrütteln. Letztere drückt sich auch Anfang der 1960er Jahre noch davor, sich zur eigenen Vergangenheit, und im Speziellen zur Mittäterschaft am Nationalsozialismus zu bekennen und diese aufzuarbeiten. Es ist also höchste Zeit, dass es zu einer Aktion wie der Blutorgel-Aktion kommt, an der auch Frohner beteiligt ist. In den Jahrzehnten seit Kriegsende war es nur ansatzweise gelungen, die Kunst grundlegend zu verändern, da man von ihr erwartete, zurück statt nach vorne zu blicken, und jegliches Aufbegehren im Keim ersticken wollte. Padhi Frieberger widersetzt sich schon seit den 1940er Jahren diesem reglementierten Kunstbetrieb. Schon lange vor Frohner greift er zu von der Gesellschaft ausgeschiedenen Dingen. Seine daraus entstehenden Objekte lassen aber weniger einen Vergleich mit Frohner als mit Kurt Schwitters zu, da er die einzelnen Elemente dem Gesamtwerk unterordnet. Bei Frohner hingegen behält etwa eine alte ekelerregende Matratze ihren ursprünglichen Charakter und wird durch nichts beschönt. Dennoch haben beide Künstler gemein, dass sie bewusst oder unbewusst ausgerechnet zum Abfall als Material greifen, wodurch sie sich selbst zu Außenseitern der Gesellschaft machen. Sie widersetzen sich deren Ordnungssystemen, die strikt Reines von Unreinem trennen, und bekennen sich zu dem Andersartigen, das verächtlich ausgeschieden worden ist.

Etwa zeitgleich lassen sich ähnliche Arbeitsweisen auch bei Künstlern des Nouveau Réalisme in Paris beobachten. Ob Frohner von diesen wirklich beeinflusst wird, sei dahin gestellt. Wahrscheinlicher ist es, dass ihn einzelne Vertreter dieser Gruppe lediglich bei seiner radikalen Arbeits- und Materialwahl bestätigen und er das Verlangen dazu schon vorher in sich hatte. Es können Parallelen zu Niki de Saint Phalle

³⁰¹ Frohner 1988, S. 182.

gezogen werden, die auf Bilder schießt, oder Arman, der Möbel mit eigener Körperkraft zerschmettert. Der in der Literatur oft genannte Einfluss durch Daniel Spoerri erweist sich hingegen als nicht nachvollziehbar, es scheint eher, dass sich Frohner kritisch mit dessen Fallenbildern auseinandersetzt und selbst das nur sehr vereinzelt. Überhaupt kann man sagen, dass sich Frohner, wenn er sich auf andere Künstler bezieht, dies in jeweils nur einem oder einigen wenigen Werken tut. Das führt dazu, dass allein seine Objekte und Materialassemblagen, die Malerei ausgenommen, ein komplexes Feld der Untersuchung bieten, an das sich wiederum viele weitere Aspekte anschließen. Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegt jedenfalls auf den Themen „Abfall“ und „Zerstörung und Gewalt“ in der Kunst.

10 Abbildungen



Abb. 1, Adolf Frohner, Sitzende, 1955,
Eitempera auf Holz, 55 x 36 cm.



Abb. 2, Adolf Frohner, Zeichnung, 1961,
Ölkreide auf Papier, 62,8 x 43 cm.



Abb. 3, Adolf Frohner, Zeichnung, 1962,
Ölkreide auf Papier, 38,5 x 29,2 cm.



Abb. 4, Adolf Frohner, Zeichnung, 1963,
Asphatlack und Ölkreide auf Papier, 70,1 x 49,9 cm.



Abb. 5, Adolf Frohner, Die Grenze, 1960, Heraklith, Holz, Stacheldraht, Eisen, Ölfarbe, 120 x 100 x 60 cm, zerstört.



Abb. 6, Adolf Frohner, Ohne Titel, 1960, Holz, Eisen, Ölfarbe montiert auf Leinen, 40 x 60 x 15 cm, verschollen.

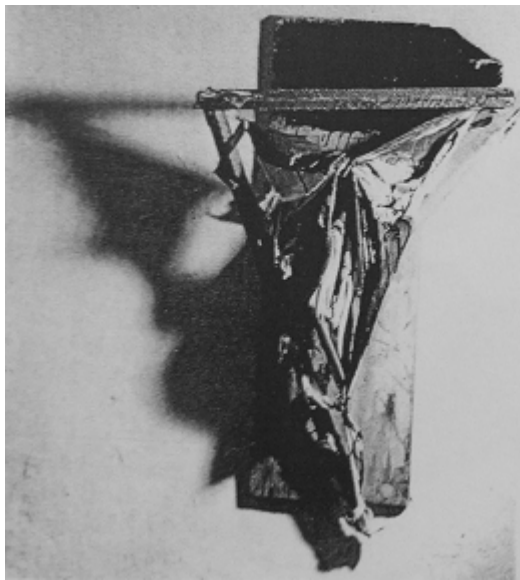


Abb. 7, Adolf Frohner, Kreuzigung, 1960, Holz, Blech, Leinen, Ölfarbe, 80 x 50 cm, verschollen.



Abb. 8, Adolf Frohner in seinem Atelier in Hollabrunn, 1961, Links: Adolf Frohner, Kreuzigung, Rechts: Adolf Frohner, Grabmal des unbekannten Soldaten, zerstört.



Abb. 9, Adolf Frohner, Ikarus, 1960,
Heraklith, Holz, Draht, Leinen, Ölfarbe,
100 x 60 x 80 cm, zerstört.



Abb. 10, Adolf Frohner, Sputnik, 1960,
Holz, Ölfarbe, ca. 250 cm hoch, freihängende
Skulptur aus zwei Teilen, unten statisch, oben
rotierend, zerstört.



Abb. 11, Adolf Frohner, Ohne Titel, 1961,
Holz, Eisen, Stacheldraht, Leinen, Ölfarbe,
60 x 35 x 20 cm, verschollen in Paris.



Abb. 12, Adolf Frohner, Das Fenster, 1961,
Heraklith, Holz, Eisen, Farbe, 88 x 60 x 30 cm.



Abb. 13, Adolf Frohner, Ein Bild rinnt aus dem Rahmen, 1961,
Holz, Leinen, Leim, Zement, Blech, Gips, Ölfarbe,
136 x 90 cm, Privatbesitz.

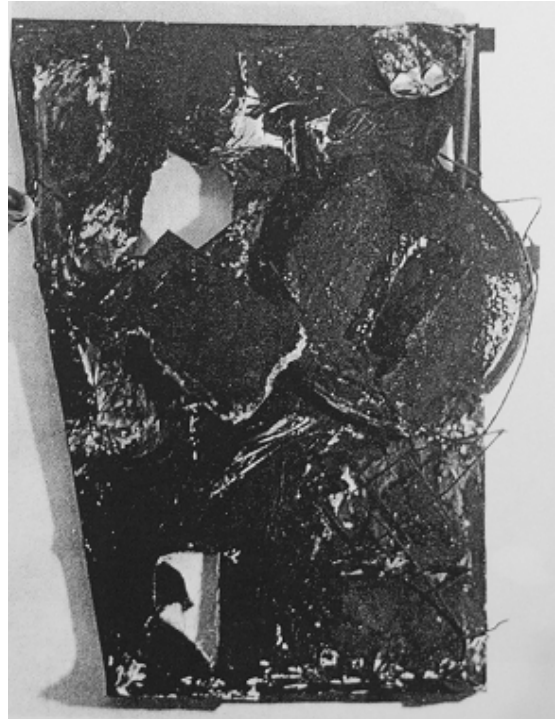


Abb. 14, Adolf Frohner, Hommage à Park Seo Bo, 1960,
Holz, Eisen, Draht, Zement, Ölfarbe,
140 x 100 x 30 cm, seit 1962 in Korea verschollen.

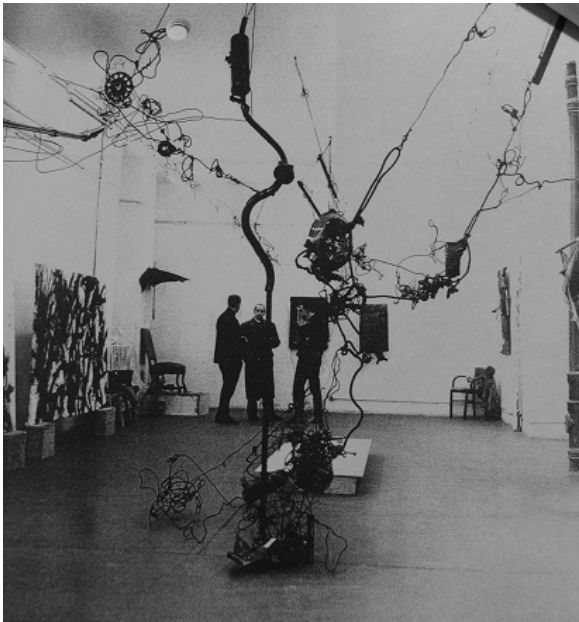


Abb. 15, Blick in die Ausstellung Frohner, Muehl, Niederbacher, Galerie „Junge Generation“, 1961, im Vordergrund die Gerümpelplastik Laokoon von Otto Muehl



Abb. 16, Adolf Frohner, Erstes Hackbild, 1961/62, Zement, Leinen, Farbe auf Leinwand, 110 x 50 x 25 cm, Franz Haniel & Cie. GmbH, Duisburg.



Abb. 17, Adolf Frohner, Materialskulptur, 1962, Holz, Draht, Eisen, Farbe, 74 x 74 x 50 cm, Galerie Heike Curtze, Düsseldorf/Wien.



Abb. 18, Adolf Frohner, Materialskulptur (Kleiner Drache), 1962, Holz, Draht, Eisen, 100 x 80 x 60 cm, Sammlung Friedrichshof.



Abb. 19, Blutorgel-Aktion, 1962, Hermann Nitsch, Adolf Frohner, Otto Muehl

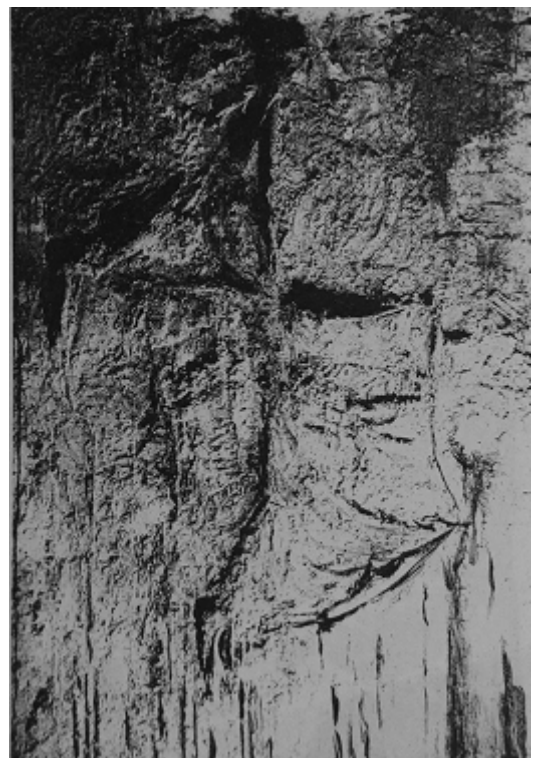


Abb. 20, Adolf Frohner, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Die Blutorgel, Wandrelief (Tür eines Konzentrationslagers), 1962, Zement und Farbe auf der Wand im Kelleratelier Perinetgasse, ca. 400 x 300 cm, zerstört, (Detail).

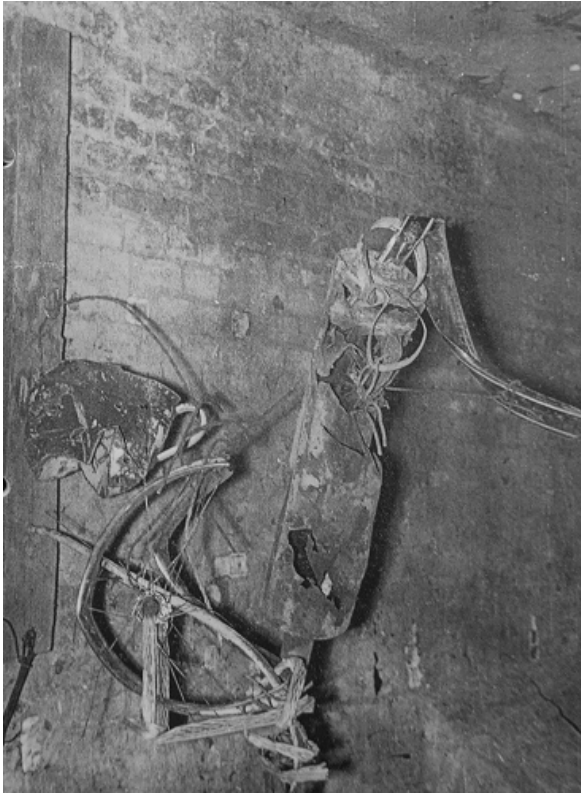


Abb. 21, Die Blutorgel, Wandskulptur, 1962, Holz, Eisen, ca. 130 x 100 x 80 cm, zerstört.



Abb. 22, Die Blutorgel, Raumskulptur, 1962, Blech, Draht, Farbe, Höhe ca. 380 cm, zerstört.

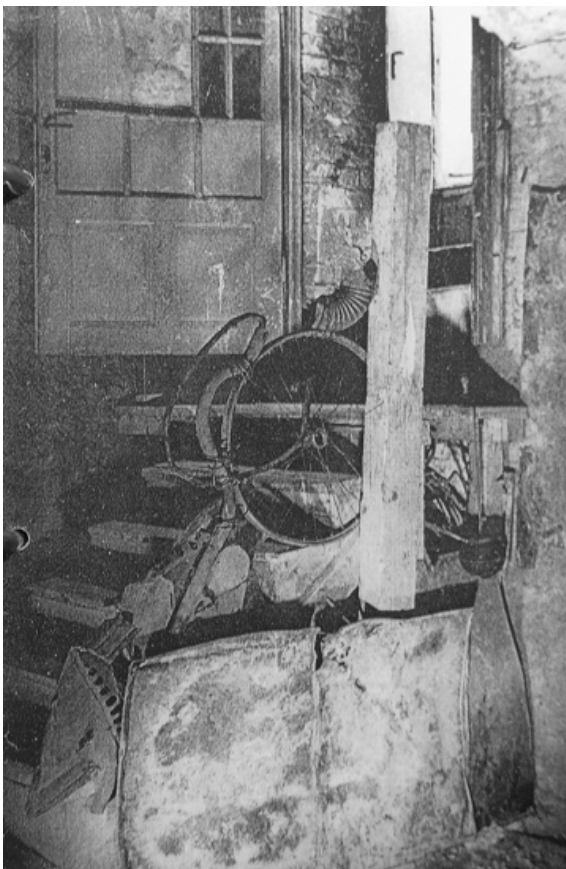


Abb. 23, Die Blutorgel, Treppe, 1962, Holz, Eisen, Höhe ca. 180 cm, zerstört.



Abb. 24, Adolf Frohner, Defloration (Ohne Titel), 1962/(63), Holz, Zement, Ölfarbe, 120 x 100 x 15 cm, Sammlung Oskar Schmidt, Wien.



Abb. 25, Adolf Frohner, Der Clown, 1962, Holz, Blech, Zement, Ölfarbe, Leinen auf Jute, 70 x 80 cm, Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Wien.



Abb. 26, Adolf Frohner, Dem Bild die Gedärme herausreißen, 1963, Jute, Farbpigment, Zement, Hanfseile auf Leinwand, 152 x 134 cm, Besitz des Künstlers.



Abb. 27, Adolf Frohner, Verschlossenes, 1963, Seegrass, PVC, Ölfarbe auf Teppich, 150 x 107 cm.



Abb. 28, Adolf Frohner, Bild mit Draht, 1963, Holz, Eisendraht, Blech, Farbpigment, Ölfarbe auf Jute, 86 x 86 x 30 cm, Besitz des Künstlers.



Abb. 29, Adolf Frohner, Mit Hacke und Klampfe, um 1963, Seegras, Eisen, Farbe auf verformter Leinwand, 80 x 82 x 27 cm.



Abb. 30, Adolf Frohner, Was dahinter ist (Was ist dahinter?), 1963, Ölfarbe auf Leinwand, 127 x 118 cm, Sammlung Hummel, Wien.



Abb. 31, Adolf Frohner, Verletzung (Ausgeweidet), 1963, Matratze, PVC, Ölfarbe, 110 x 70 cm, Besitz des Künstlers.



Abb. 32, Adolf Frohner, Der Rest vom Anfang, 1963, Seegras, Zement, PVC, Ölfarbe auf Leinen, 162 x 101 x 15 cm, Niederösterreichisches Landesmuseum, St. Pölten.



Abb. 33, Adolf Frohner, Über das Schöne darüber, 1963, Seegras, Ölfarbe, 130 x 90 x 20 cm, Neue Galerie Stadt Linz, Linz.



Abb. 34, Adolf Frohner, AMVX, 1963, Holz, Matratze, Eisen, 90 x 88 x 40 cm, Besitz des Künstlers.



Abb. 35, Adolf Frohner, Das hohe Bett der Rituale, 1963, Seegras, Jute, Spiegel, Glas, Zement, Ölfarbe, 200 x 90 x 40 cm.



Abb. 36, Adolf Frohner, Monument für Henry Miller, 1963, Matratzen, Seegras, Holz, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien.



Abb. 37, Adolf Frohner, Die Wunde, der linke Schächer/ oder Die Kreuzigung, 1963, Matratze, PVC, Ölfarbe, 110 x 70 cm.



Abb. 38, Adolf Frohner, Fenster zu mir, der rechte Schächer, 1963, Matratze, Seegras, Holz, Spiegel, 140 x 70 x 30 cm.



Abb. 39, Adolf Frohner, Die Kreuzigung / oder Die Wunde, der linke Schächer, 1963, Matratze, Ölfarbe, 135 x 70 cm.

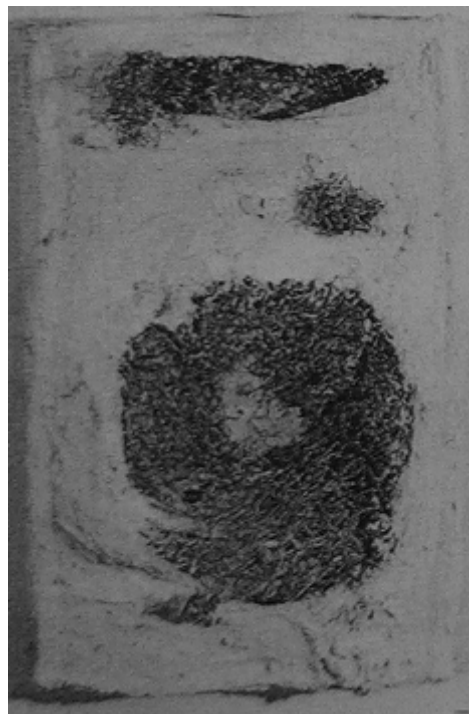


Abb. 40, Adolf Frohner, Die Angst des Großinquisitors, 1965, Matratze, Zement, Ölfarbe auf Holz, 110 x 70 cm.



Abb. 41, Adolf Frohner, Zwei Flächen und ein Durchblick, 1963,
Holz, Draht, Ölfarbe, 210 x 69 x 90 cm.



Abb. 42, Adolf Frohner, Schwarzer Sessel, 1963,
Jute, Seegrass, Leinen, Draht, Durchmesser 94 cm,
Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien.



Abb. 43, Adolf Frohner in seinem Atelier in der
Paradiesgasse, 1965,
Foto Fritz Miho Salus, Wien.

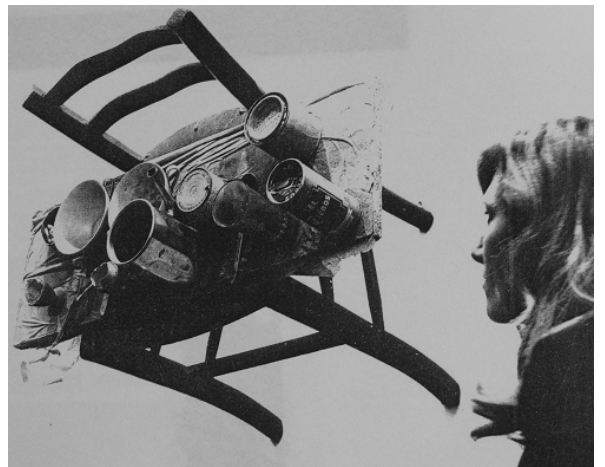


Abb. 44, Daniel Spoerri, Le petit déjeuner de Kichka I
1960,
Objekte, Holzbrett, Sessel, 36,5 x 69,5 x 64,5 cm,
The Museum of Modern Art, New York.

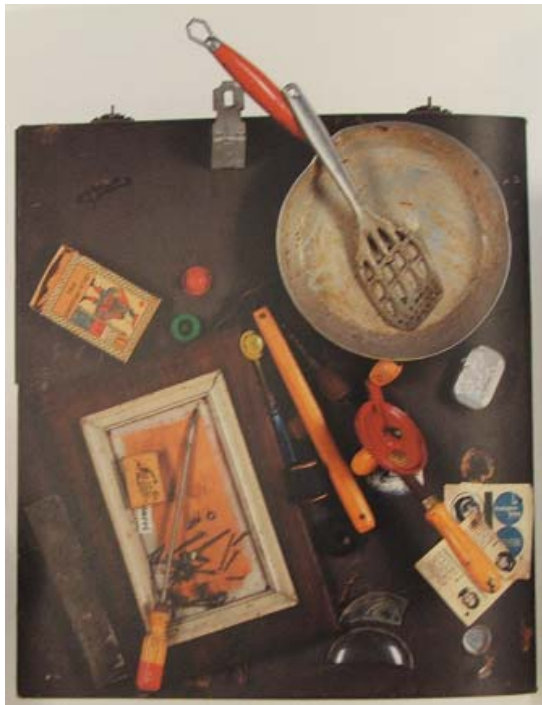


Abb. 45, Daniel Spoerri, Fallenbild, 1961, Holz, Karton, Metall, Kunststoff, Papier und andere Materialien, auf den Deckel eines Koffers montiert, 60 x 54 x 14 cm.



Abb. 46, Gérard Deschamps, Tableau Chiffons, 1961, Textilien, Kunststoff, Eisennägel in Holzkasten, 50 x 30 x 2 cm.



Abb. 47, Adolf Frohner, Die bunte Schachtel, 1963, Leinen, verschiedene Stoffe, Seegras in Holzkiste, 60 x 40 x 25 cm.



Abb. 48, Adolf Frohner, Schießschartentür (Die Schießscharte), 1963, Holz, Eisenblech, Ölfarbe, 200 x 90 cm, Museum moderner Kunst, Wien.



Abb. 49, Adolf Frohner, Opferung (Verbrennen und Verbluten), 1963, Holz, Bambusgeflecht, Blech, Farbe, 100 x 40 x 40 cm.



Abb. 50, Adolf Frohner, Denkmal für ein Konzentrationslager, um 1963, Holz, Stoff, Gips, Draht, Ölfarbe, Höhe 63 cm, Museum der Moderne, Salzburg.

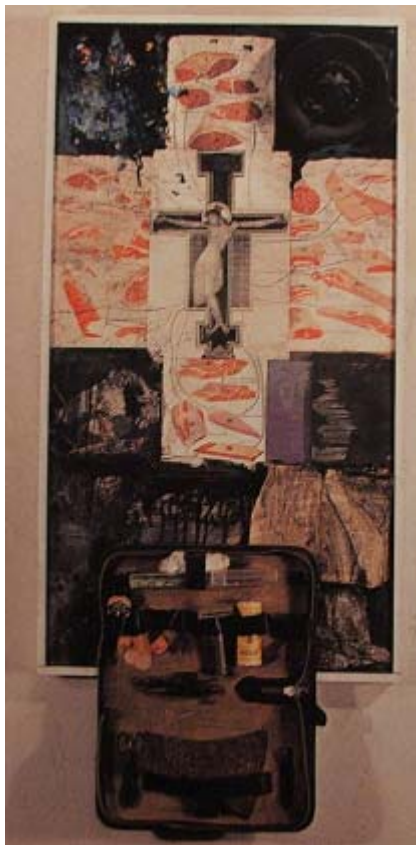


Abb. 51, Adolf Frohner, Die Kreuzigung, 1964, Reproduktion, Fundstücke, Farbe auf Holz, 80 x 50 x 15 cm.



Abb. 52, Adolf Frohner, Ohne Titel, 1964, Leinen, Pappe, Ölfarbe auf Leinen, 140 x 50 x 10 cm.



Abb. 53, Adolf Frohner, Der Sessel eines Landschaftsmalers, 1962, Holz, Seegrass, Ölfarbe, 90 x 46 x 18 cm.



Abb. 54, Adolf Frohner, Hier wohnt Max Ernst, 1964, verschiedene Fundstücke.



Abb. 55, Adolf Frohner, Etwas Schönes mit Handgriff zum Drehen, 1965, verschiedene Fundstücke.



Abb. 56, Sgraffiti, von Adolf Frohner fotografiert, links in Barcelona, rechts in Düsseldorf.



Abb. 57, Adolf Frohner, Nahe der Zedlitzhalle, 1965/66, Fotografie mit räumlichen Elementen, PVC, Ölfarbe auf Holz, 182 x 81 cm, Sammlung Essl – Fritz Schömer Ges.mbH., Klosterneuburg/Wien.



Abb. 58, Adolf Frohner, Jakobsleiter, 1966, Fotocollage, Zement, PVC, Ölfarbe auf Jute, 180 x 120 cm, Besitz des Künstlers.



Abb. 59, Adolf Frohner, Großes Familienbild, 1966, Mischtechnik, Stoff, Gips auf Hartfaserplatte, 170 x 130 cm, Sammlung Essl – Fritz Schömer Ges.mbH., Klosterneuburg/Wien.



Abb. 60, Adolf Frohner, Die Flucht (Hommage à Jean Dubuffet), 1966/67, Fotocollage, Graphit, Ölfarbe auf Holz, 172 x 260 cm, Lentos Kunstmuseum Linz.



Abb. 61, Adolf Frohner, Die Opferung (Der rote Tod) Hommage à Felix Nussbaum, 1986, Holz, Papiercollage, Pappe, Seegras, Draht, Jute, Tempera, Ölfarbe auf Holzplatte, 200 x 250 cm, Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück, Dauerleihgabe der Felix-Nussbaum Gesellschaft.



Abb. 62, Adolf Frohner, Die Jünglinge im Feuerofen, 1986, Holz, Pappcollage, Tempera, Bleistift, Ölfarbe auf Holzplatte, 200 x 250 cm.



Abb. 63, Adolf Frohner, Zufällige Ordnung und was man sehen kann, 1965, Fundstücke vom Waldboden und aus der Nähe einer Deponie, jeweils 36 x 24 cm.



Abb. 64, Adolf Frohner, Schwarzer Sessel, 1966/68, Holz, Draht, Seegras, Leinen auf Platte, 110 x 110 cm, Besitz des Künstlers.



Abb. 65, Adolf Frohner, Verpackte Landschaft, 1983, Getrocknetes, mit Acrylfarbe bemaltes Herbstlaub in Acrylglasschachtel, 54 x 85 cm, Dr. Michael Auracher, Wien.



Abb. 66, Adolf Frohner, Dramatische Landschaft, 1983, Packpapier, Holzwolle, Kunstharz, Tempera, Graphit auf Leinen, 200 x 200, Besitz des Künstlers.



Abb. 67, Adolf Frohner, Die Ahnung - Hommage an Caspar David Friedrich, 1985, Holz, Kunstharz, Plastikfolien, Tempera, Ölfarbe, 200 x 200 cm, Besitz des Künstlers.



Abb. 68, Adolf Frohner, Landschaft, 1985, Holz, Tempera, Schnur auf Leinen, 90 x 180 cm.



Abb. 69, Adolf Frohner, Weibliche Büste mit Fundstücken und Erfindungen (Großer Torso), 1974, Holz, Gips, verschiedene Materialien, 120 x 70 cm, Besitz des Künstlers.

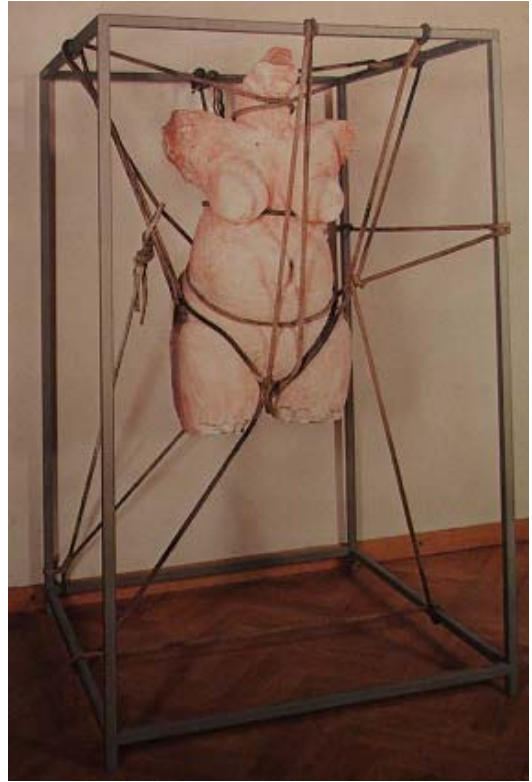


Abb. 70, Adolf Frohner, Die Spinne, 1975, Gips, Eisen, Hanfseile, 120 x 60 x 60 cm.

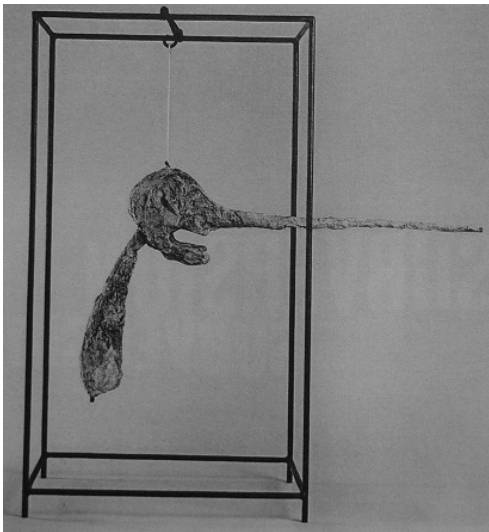


Abb. 71, Alberto Giacometti, Le Nez (Die Nase), 1947, Bronze, Draht, Schnur, Stahl, Ex. 5/6, 81 x 97,5 x 39,4 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

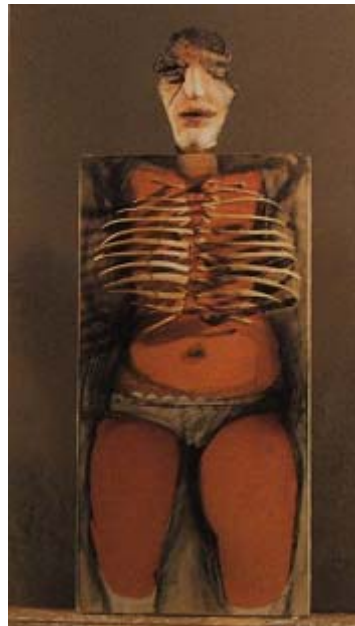


Abb. 72, Adolf Frohner, Salome mit Tierripen, 1979, Plakatcollage, Tierknochen, Tempera, Kreide auf Leinen, 130 x 50 x 19 cm.



Abb. 73, Adolf Frohner, (Vorderseite), Adam und Eva, 1980, Holz, Leinen, Eisen, Ölfarbe, 210 x 105 x 40 cm.



Abb. 74, Adolf Frohner, (Rückseite), Die Kreuzigung, 1980, Holz, Leinen, Eisen, PVC, Ölfarbe, 210 x 105 x 40 cm.



Abb. 75, Adolf Frohner, (Vorderseite), Die vielen Bewohner, 1986, Holz, Blech, Ölfarbe, 180 x 83 cm.



Abb. 76, Adolf Frohner, (Rückseite), Alle sind weg, 1986, Holz, Eisen, Ölfarbe, 180 x 83 cm.



Abb. 77, Adolf Frohner, (Vorderseite), Westwind (Südwind), 1988, Holz, Eisen, Ölfarbe, 210 x 110 x 35 cm.



Abb. 78, Adolf Frohner, (Rückseite), Ostwind, 1988, Holz, Eisen, Ölfarbe, 210 x 110 x 35 cm.



Abb. 79, Adolf Frohner, Opferstätte, 1988, Holz, Eisen, Ölfarbe, 220 x 110 x 50 cm.

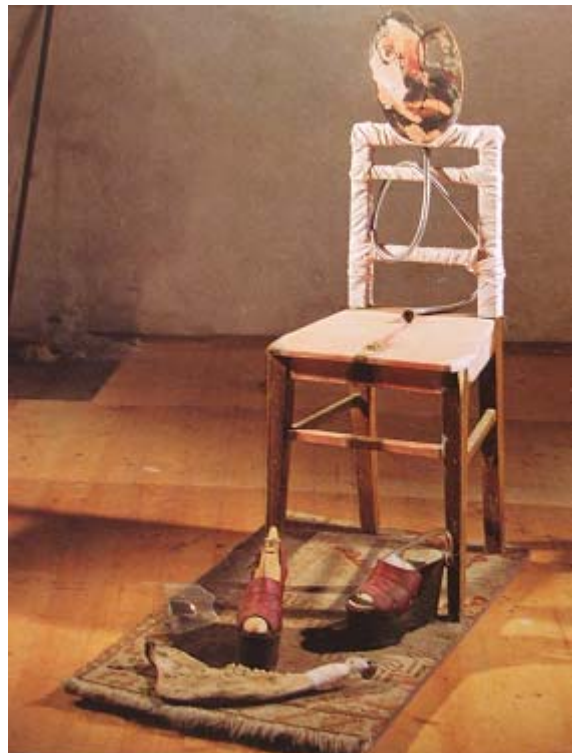


Abb. 80, Adolf Frohner, Der Sessel der Delilah, 1980, Holz, Eisen, Tierknochen, Teppich, Leder, Glas, Spiegelscherben, Ölfarbe, 117 x 103 cm.



Abb. 81, Adolf Frohner, Das Grabmal des Don Juan, 1980,
Holz, Matratze, Seegras, Leinen, Eisen, Sandstein,
Ölfarbe, 66 x 104 x 75 cm.



Abb. 82, Adolf Frohner, Hommage auf eine Jungfrau, 1982,
Holz, Eisen, Leinen, Verbandsmull, Jute, Leder,
Tierknochen, Ölfarbe, 140 x 155 x 30 cm.

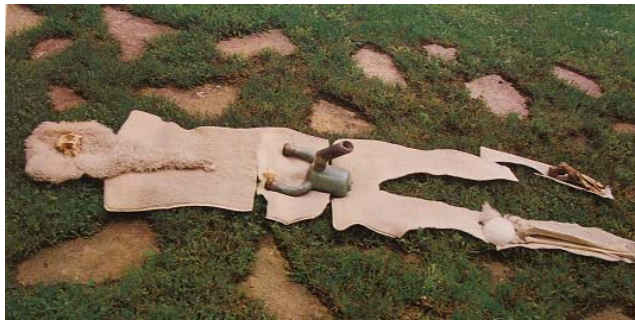


Abb. 83, Adolf Frohner, Das Grabmal des Samson, 1982,
Holz, Kunstfell, Tierfell, Knochen, Gips,
200 x 60 x 12 cm.

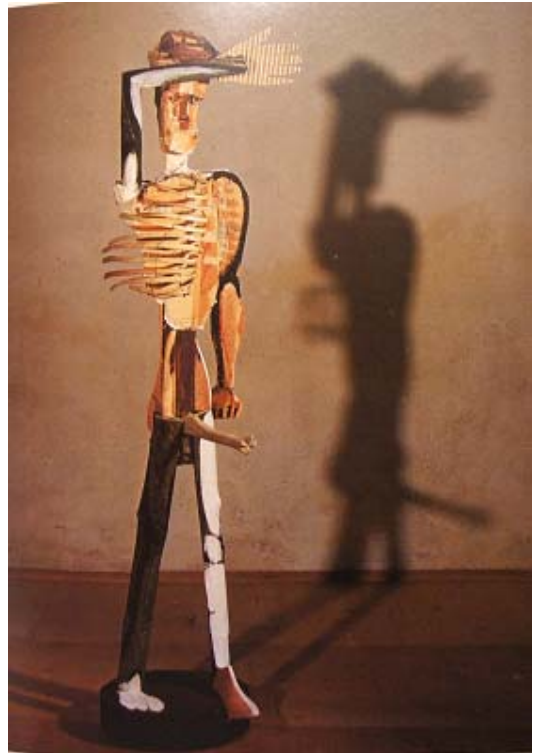


Abb. 84, Adolf Frohner, Der Krieger, 1981,
Holz, Pappe, Leinen, Repschnur, Tierknochen,
Ölfarbe, 172 x 52 x 44 cm.



Abb. 85, Adolf Frohner, Die Annatante als Ikone, 1980, Ziegel, Kupferblech, Ölfarbe auf Leinen.



Abb. 86, Adolf Frohner, Das Bildnis des Künstlers in jungen Jahren in der Manier des Piero della Francesca, 1976,

Holz, Glas, Spiegelscherben, Plastikfolie, Seegras, Blech, Draht, Styroporplatte, Eisen, Kupferblech, Ölfarbe, 161 x 113 x 45 cm.



Abb. 87, Adolf Frohner, Denkmal für Alberto Giacometti, 1978, Holz, Zement, Fotocollage, Seegras, Pergament, Leinen, Eisen, 223 x 24 x 37 cm.



Abb. 88, Adolf Frohner, Denkmal für Alberto Giacometti, 1978,

in der Ausstellung „Vorbild Picasso“ im Heiligenkreuzerhof, Wien 1994.



Abb. 89, Adolf Frohner, Sessel für Josef Beuys, 1983, Sessel, verschiedene Fundstücke.



Abb. 90, Josef Beuys, Fettstuhl, 1963, Rauminstallation, Fett auf Holzstuhl, Beuysblock Darmstadt.



Abb. 91, Adolf Frohner, 48 Hommagen für Hermann Nitsch, 1984, Pappteller, Tempera auf Jute, 130 x 110 cm.



Abb. 92, Adolf Frohner, Tag und Nacht, 1984, Pappteller, Fotos, Plastikfolie, Hanf, Graphit, Tempera auf Jute, 160 x 140 cm.

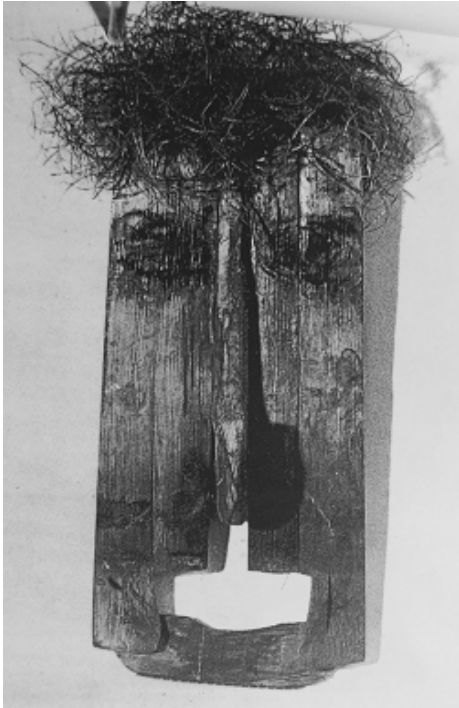


Abb. 93, Adolf Froher, Idole, Masken, Büsten,
Maske aus Holz mit Seegras, 1980-1982,
Holz, Seegras, Farbe, 60 x 26 cm.



Abb. 94, Adolf Froher, Idole, Masken, Büsten,
Büste aus Holz, 1980-1982,
Holz, Blech, Eisen, Farbe, 60 x 15 x 15 cm.



Abb. 95, Adolf Frohner, Versuch einer Venusskulptur,
1982,
Holz, Messing, 172 x 52 x 44 cm.

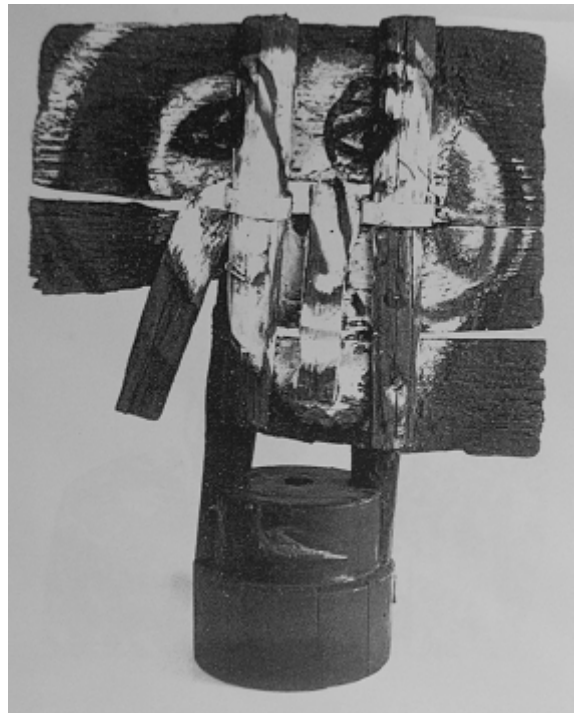


Abb. 96, Adolf Froher, Idole, Masken, Büsten,
Büste aus Holz, 1980-1982,
Holz, Eisen, Ölfarbe, 66 x 50 x 22 cm.

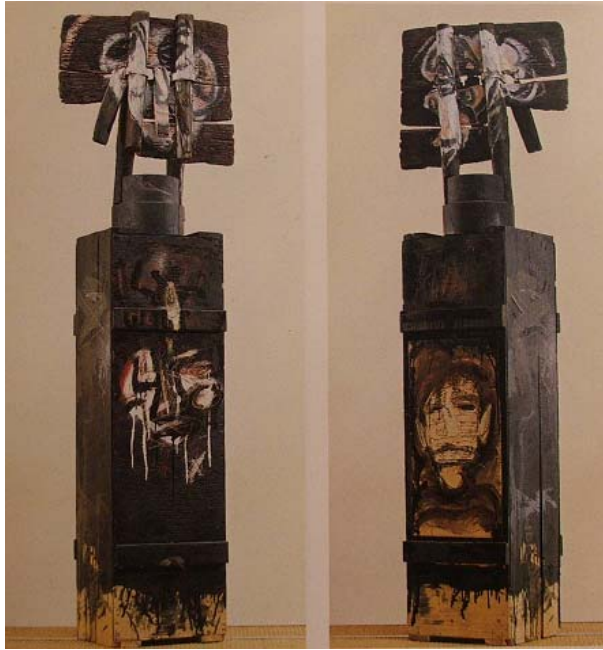


Abb. 97, Adolf Frohner, Denkmal für einen Künstler, 1982/83,
Holz, Eisen, Pappcollage, Ölfarbe, 176 x 48 x 32 cm.



Abb. 98, Adolf Frohner, Mätresse und gehörnter König, 1988,
Holz, Eisen, Ölfarbe, 160 x 60 x 60 cm.



Abb. 99, Adolf Frohner, Kopf vom Dach, 1975,
Holz, Eisen, Farbe.



Abb. 100, Adolf Frohner, Blauäugig und rotlippig, 1987,
Holz, Farbe.



Abb. 101, Constantin Brancusi, links oben, links Mitte : Die Hexe, 1916-24, links unten Die Hexe, Atelieransicht um 1923, rechts Die Hexe auf dem Wachhund, 1955, Holz, Höhe 100 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

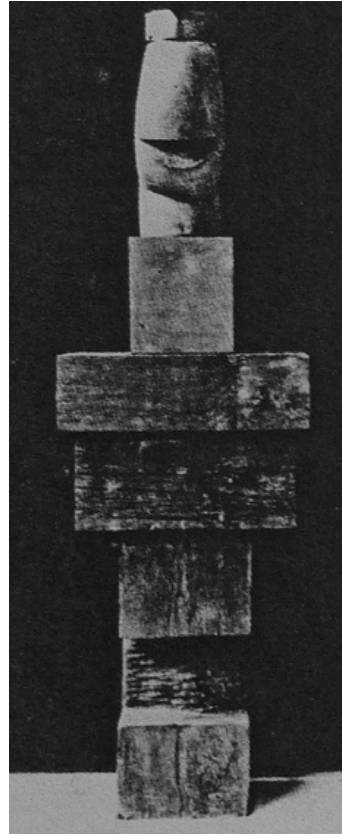


Abb. 102, Constantin Brancusi, Der Häuptling, 1924-25, Holz, Eisen, Höhe Haupt allein 51,2 cm, mit Sockel-Figur 181,6 cm, Sammlung Phyllis Lambert, Chicago.



Abb. 103, Constantin Brancusi, Architektonisches Projekt, 1918, Holz, urspr. Höhe um 94 cm, Musée National d'Art Moderne (BA), Paris.



Abb. 104, Adolf Frohner, Verworfenes Bild, 1990, Fundstücke.

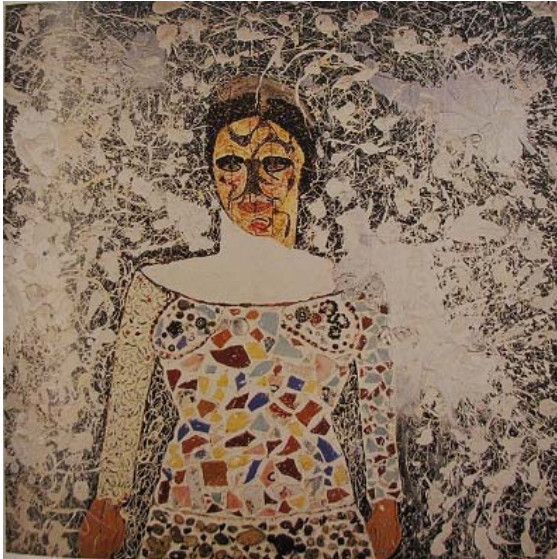


Abb. 105, Niki de Saint Phalle, Portrait of a Woman, 1958, verschiedene Objekte, Farbe auf Holz, 141 x 141 x 10 cm, Privatsammlung.



Abb. 106, Niki de Saint Phalle, Le Hachoir, 1960, verschiedene Objekte, Gips, Farbe auf Sperrholzkiste, 61 x 50 x 9 cm, Sprengel Museum, Hannover.



Abb. 107, Niki de Saint Phalle, Saint-Sébastien or Portrait of My Lover, 1961, verschiedene Objekte, Holz, Farbe auf Holz, 72 x 55 x 7 cm, Sprengel Museum, Hannover.

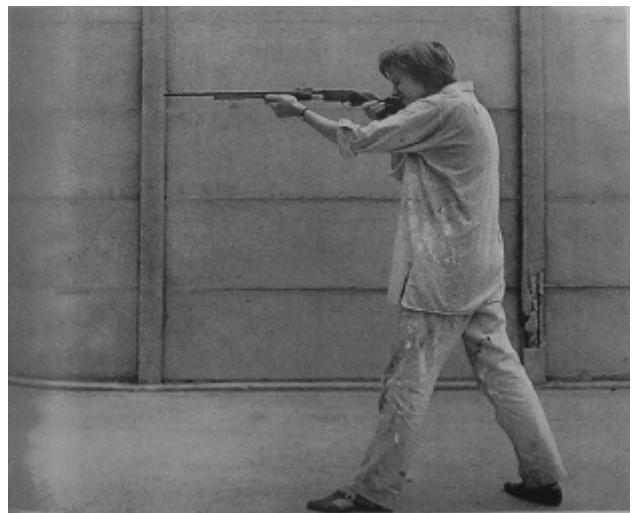


Abb. 108, Niki de Saint Phalle bei der Arbeit an einem Schießbild, 1961.



Abb. 109, Niki de Saint Phalle, Homage to Bob Rauschenberg (Shot by Rauschenberg), 1961, verschiedene Objekte, Farbe auf Holz, 188 x 55 x 36 cm, Sprengel Museum, Hannover.



Abb. 110, Niki de Saint Phalle, Tir avec roue et poussette (Fragment of Dracula I), 1961, verschiedene Objekte, Farbe auf Holz, 240 x 76 x 38 cm.



Abb. 111, Jacques de Villeglé beim Herunterreißen von Plakaten, Rue de la Perle, Paris, September 1970, Foto André Morain.

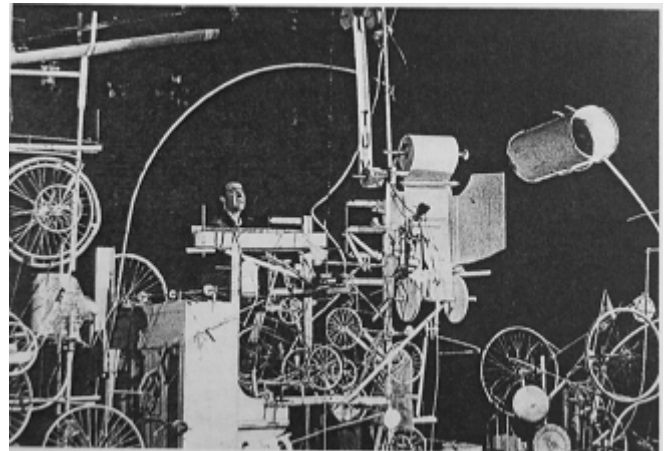


Abb. 112, Jean Tinguely, Hommage à New York, im Garten des MOMA, New York, 17. März 1960, Foto D. Gahr.

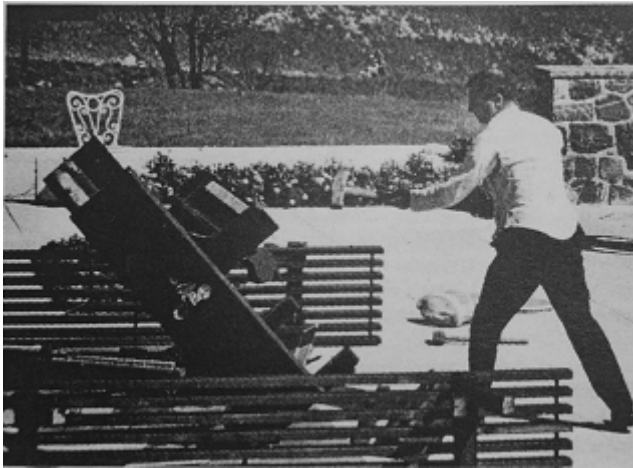


Abb. 113, Arman, Musical Rage, Galerie Saqqarah, Gstaad, August 1962, Foto R. Descharnes.



Abb. 114, Arman, Violon, 1970, Geige in Polyester, 25 x 25 x 25 cm.



Abb. 115, Robert Rauschenberg, Blue Eagle, 1961, Combine Painting, 213 x 152 cm, Besitz des Künstlers.



Abb. 116, Robert Rauschenberg, Black Market, 1961, Combine Painting, 124 x 149 cm (Leinwand), Stiftung Ludwig, Köln.



Abb. 117, Robert Rauschenberg, Bed, 1955, Combine Painting, 191 x 80 x 16 cm, The Museum of Modern Art, Schenkung Leo Castelli.

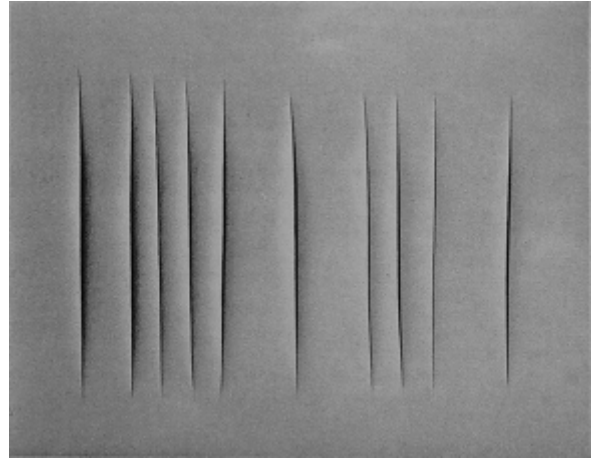


Abb. 118, Lucio Fontana, 65T46, Attese (Erwartung), 1946, Wasserfarbe auf Leinwand, Schnitte, 118 x 148 cm.

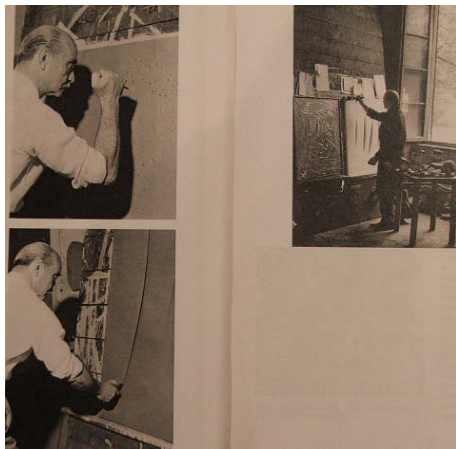


Abb. 119, Lucio Fontana bei der Arbeit.

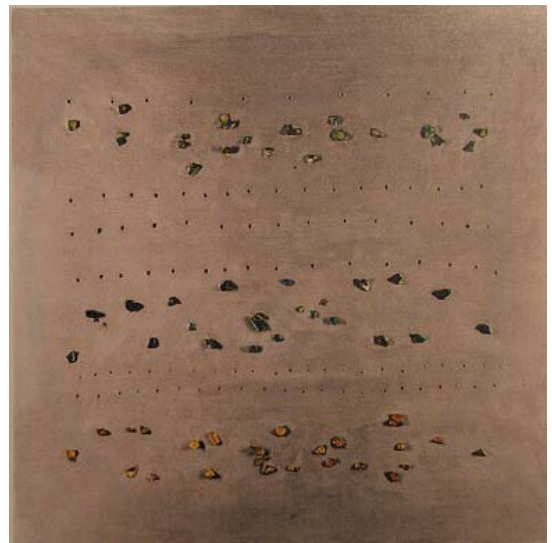


Abb. 120, Lucio Fontana, Concetto spaziale, At Dawn Venice Was All Silver, 1961, Glas, Ölfarbe auf Leinwand, 150 x 150 cm, Privatsammlung.

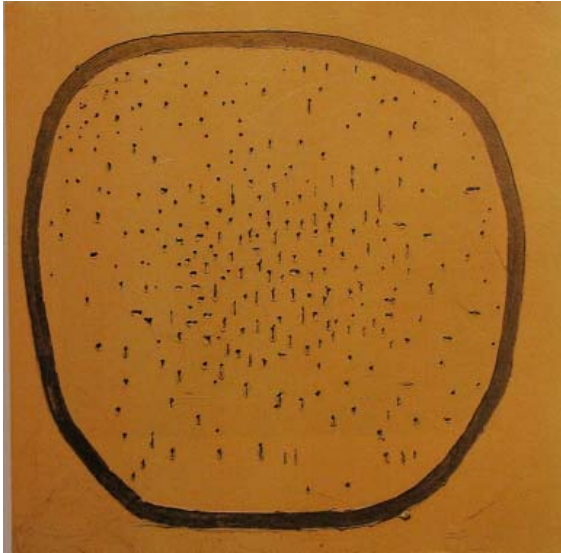


Abb. 121, Lucio Fontana, Concetto spaziale, Noon in Piazza San Marco, 1961, Ölfarbe, Löcher auf Leinwand, 150 x 150 cm, Privatsammlung.



Abb. 122, Manolo Millares, Muro, 1956, Mischtechnik auf Sackleinen, 81 x 116 cm, Privatsammlung.



Abb. 123, Manolo Millares, Cuadro 190 B, 1962, Mischtechnik auf Sackleinen, 100 x 130 cm, Sammlung Eva Millares.



Abb. 124, Manolo Millares, Cuadro 151, 1961, Mischtechnik auf Sackleinen, 130 x 162 cm, Privatsammlung.

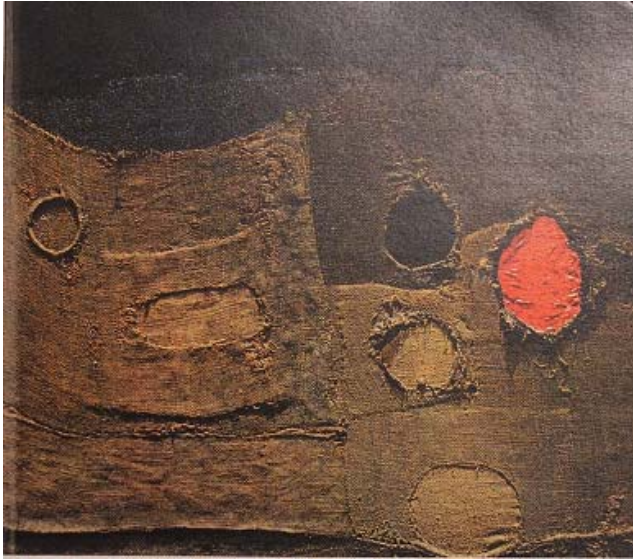


Abb. 125, Alberto Burri, Sacco, 1953,
Sack, Stoff, Vinyl, Ölfarbe auf Leinen, 86 x 100 cm.



Abb. 126, Alberto Burri, Combustione Plastica, 1958,
Plastik, Acryl, 100 x 86 cm.



Abb. 127, Jean Fautrier, Tête d'otage, no. 1, 1943,
Ölfarbe auf Papier auf Leinwand, 24 x 22 cm, The Panza
Collection, The Museum of Contemporary Art,
Los Angeles.



Abb. 128, K F Dahmen, Erdlandschaft, 1963,
Mischtechnik auf Leinwand, 110 x 95 cm.

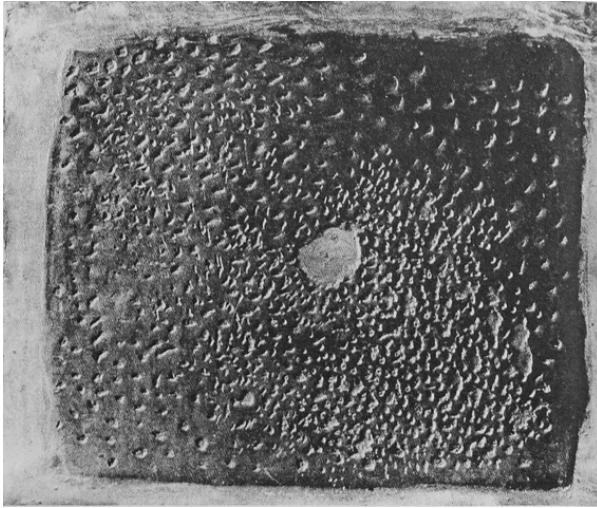


Abb. 129, Antoni Tàpies, Hammered Ochre with Central Orifice, 1956, Mischtechnik auf Leinwand, 81 x 100 cm, Privatsammlung.

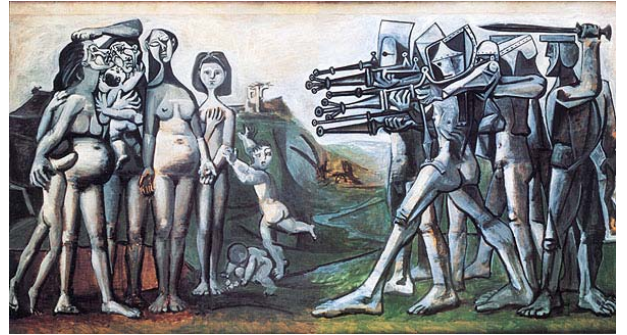


Abb. 130, Pablo Picasso, Massaker in Korea, 1951, Ölfarbe auf Sperrholzplatte, 110 x 200 cm, Musée Picasso, Paris.



Abb. 131, Klemens Brosch, Vater Unser, 1916, Tusche auf Papier, 28,5 x 38 cm, Oberösterreichische Landesmuseen.



Abb. 132, Anton Lehmden, Kriegsbild III (Kämpfende Männer in einer Landschaft), 1954, Tempera, Ölfarbe auf Hartfaserplatte, 73 x 93 cm, Museum moderner Kunst Stiftung Wien, Leihgabe der Arthotek, BKA-Sektion Kunst.



Abb. 133, Otto Muehl, Ohne Titel, 1961,
verschiedene Materialien auf Hartfaserplatte,
64 x 61 x 13 cm, Sammlung Hummel, Wien.



Abb. 134, Otto Muehl, Ohne Titel, ca. 1961,
verschiedene Materialien auf Hartfaserplatte,
85 x 70 x 12 cm, Sammlung Hummel, Wien.



Abb. 135, Otto Muehl, Ohne Titel, 1961,
Holz, Stoff, Dispersion, Schnur auf Karton,
114 x 82 x 17 cm, Sammlung Brandt, Zürich.



Abb. 136, Otto Muehl, Nagelobjekt
(Gerümpelobjekt), 1962,
Nägel, Rosshaar, Papier, Dispersion auf Sperrholz,
35 x 22 x 12 cm, Sammlung Friedrichshof.

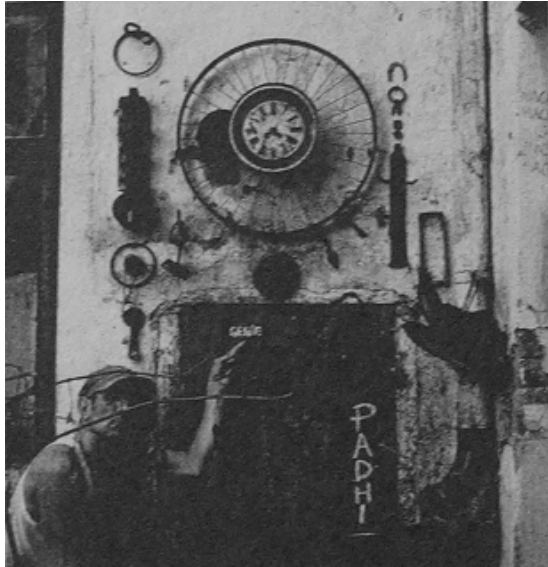


Abb. 137, Padhi Frieberger, Selbstportrait mit Wandobjekten, 1950er Jahre, s/w Fotografie, 20,7 x 20 cm, Besitz des Künstlers.



Abb. 138, Padhi Frieberger, Landsitz, 1960, s/w-Fotografie, Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 139, Padhi Frieberger, Unruhestift (Das innere Auto), 1963, Holz, Gipsfaschen, 110 x 128 x 35 cm, Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 140, Padhi Frieberger, Scheissbrauner Lippizaner, 1986, Holz, Karton, Gips, Papier, Flachs, Tüll, Draht, Spiegel, Foto, Acrylfarbe, Kunststoffnetze, 116,5 x 98 x 58 cm, Sammlung der Kulturabteilung der Stadt Wien.



Abb. 141, Padhi Frieberger, o. T., 1959,
Holz, Gips, Federn, 113 x 104 x 76 cm,
Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 142, Padhi Frieberger, Künstler geht's nicht,
1984,
Holz, Eisen, Gipsfaschen, 122 x 125 x 65 cm,
Museum für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 143, Padhi Frieberger, Ohne Künstler keine Kunst,
1987,
Holz, Gips, Metall auf Leinwand, 109 x 100 x 18 cm,
Museum für angewandte Kunst, Wien.

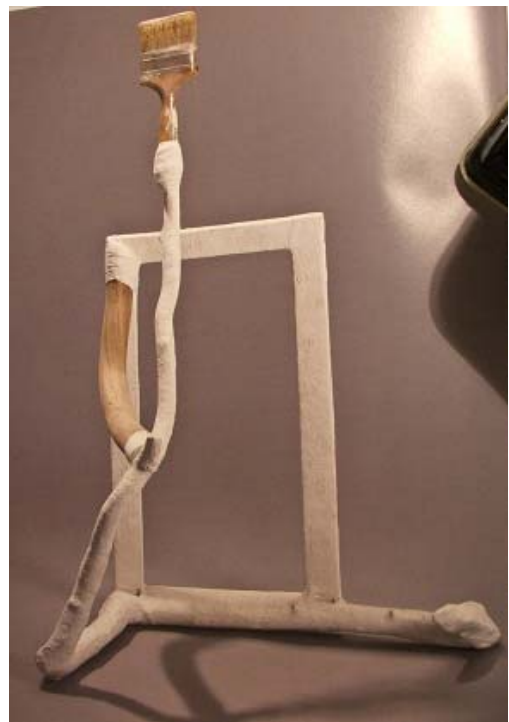


Abb. 144, Padhi Frieberger, Selbstportrait, ohne
Datierung,
Holz, verschiedene Gegenstände, Gipsfaschen,
26 x 76 x 55 cm, Museum für angewandte Kunst,
Wien.



Abb. 145, Kurt Schwitters, „MERZbild 31“, 1920, Assemblage, 97,8 x 65,8 cm, Sprengel Museum Hannover, Dauerleihgabe der Marlborough Fine Art (London) Ltd.



Abb. 146, Pablo Picasso, Stillleben mit Rohrstuhlgeflecht, 1912, Mischtechnik, Ölfarbe auf Leinwand, 27 x 34,9 cm.



Abb. 147, Pablo Picasso, Gitarre (Die große Gitarre), 1912, Karton, 77,5 x 35 x 19,3 cm.

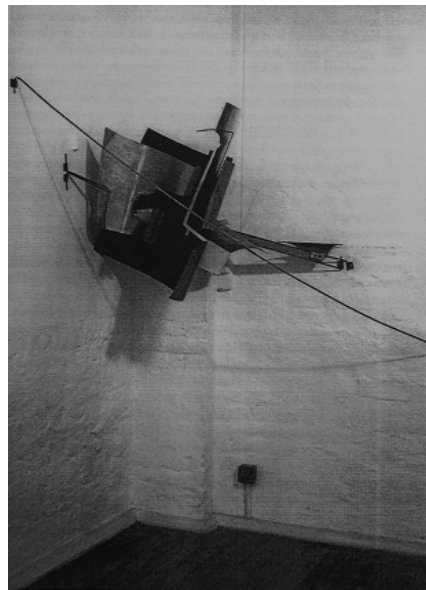


Abb. 148, Wladimir Tatlin, Eck-Konterrelief, 1915, (Rekonstruktion Martyn Chalk 1979), Holz, Eisenblech, Aluminium, Zink, Farbe, 78 x 152 x 66 cm.



Abb. 149, Marcel Duchamp, Fountain, 1917, Ready-made, 36 x 48 x 61 cm.



Abb. 150, Meret Oppenheim, Le Déjeuner en Fourrure, 1963, Mischtechnik, Ready-made, Höhe 7,3 cm.

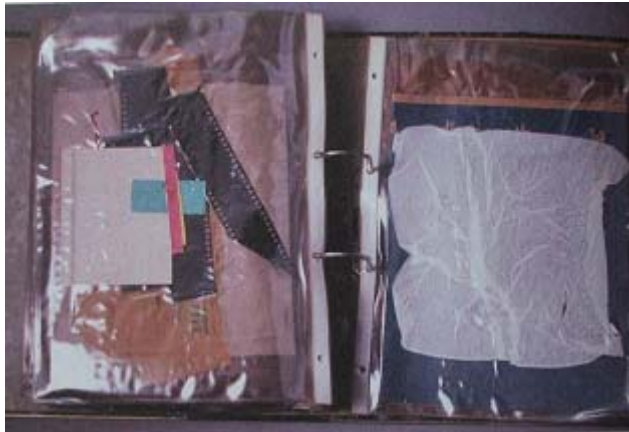


Abb. 151, Dieter Roth, Sammlung flachen Abfalls, 1974, Aktenordner, gefüllt mit allem flachen Abfall des Künstlers von einem Tag.



Abb. 152, Nancy Rubins, 71 Mattresses and Steel and Wire, 1992, Matratzen, Stahl, Draht, 366 x 427 x 366 cm, Installationsansicht Galerie Magers, Köln.

12 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1

Dieter Ronte, Adolf Frohner. Werkbuch eines unruhigen Werkes, Salzburg/Wien 1980, S. 10.

Abb. 2

Erich Gabriel/Adolf Frohner/Willi Polzer, Adolf Frohner. Arbeiten auf Papier, 1956-1965, Wien/Berlin 1980, ohne Seitenangaben.

Abb. 3

Erich Gabriel/Adolf Frohner/Willi Polzer, Adolf Frohner. Arbeiten auf Papier, 1956-1965, Wien/Berlin 1980, ohne Seitenangaben.

Abb. 4

Erich Gabriel/Adolf Frohner/Willi Polzer, Adolf Frohner. Arbeiten auf Papier, 1956-1965, Wien/Berlin 1980, ohne Seitenangaben.

Abb. 5

Adolf Frohner/Peter Gorsen, Körperrituale. Monografie und Werkkatalog, Wien 1975, S. 181.

Abb. 6

Adolf Frohner/Peter Gorsen, Körperrituale. Monografie und Werkkatalog, Wien 1975, S. 181.

Abb. 7

Adolf Frohner/Peter Gorsen, Körperrituale. Monografie und Werkkatalog, Wien 1975, S. 181.

Abb. 8

Dieter Ronte, Adolf Frohner. Werkbuch eines unruhigen Werkes, Salzburg/Wien 1980, S. 9.

Abb. 9

Adolf Frohner/Peter Gorsen, Körperrituale. Monografie und Werkkatalog, Wien 1975, S. 181.

Abb. 10

Dieter Ronte, Adolf Frohner. Werkbuch eines unruhigen Werkes, Salzburg/Wien 1980, Abb. 7.

Abb. 11

Dieter Ronte, Adolf Frohner. Werkbuch eines unruhigen Werkes, Salzburg/Wien 1980, Abb. 4.

Abb. 12

Dieter Ronte, Adolf Frohner. Werkbuch eines unruhigen Werkes, Salzburg/Wien 1980, Abb. 10.

Abb. 13

Peter Gorsen, Adolf Frohner. „Emanzipation des Fleisches“, Bramsche 1991, S. 39.

Abb. 14

Dieter Ronte, Adolf Frohner. Werkbuch eines unruhigen Werkes, Salzburg/Wien 1980, Abb. 15.

Abb. 15

Museum Fridericianum, Kassel (Hg.), Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus: Wien 1960-65, Günter Brus, Adolf Frohner, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Alfons Schilling, Rudolf Schwarzkogler, Klagenfurt 1988, S. 179.

Abb. 16

Peter Gorsen, Adolf Frohner. „Emanzipation des Fleisches“, Bramsche 1991, S. 41.

Abb. 17

Museum Fridericianum, Kassel (Hg.), Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus: Wien 1960-65, Günter Brus, Adolf Frohner, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Alfons Schilling, Rudolf Schwarzkogler, Klagenfurt 1988, S. 214.

Abb. 18

Museum Fridericianum, Kassel (Hg.), Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus: Wien 1960-65, Günter Brus, Adolf Frohner, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Alfons Schilling, Rudolf Schwarzkogler, Klagenfurt 1988, S. 215.

Abb. 19

Dieter Ronte, Adolf Frohner. Werkbuch eines unruhigen Werkes, Salzburg/Wien 1980, S. 23.

Abb. 20

Peter Gorsen, Adolf Frohner. „Emanzipation des Fleisches“, Bramsche 1991, S. 30.

Abb. 21

Dieter Ronte, Adolf Frohner. Werkbuch eines unruhigen Werkes, Salzburg/Wien 1980, Abb. 23.

Abb. 22

Dieter Ronte, Adolf Frohner. Werkbuch eines unruhigen Werkes, Salzburg/Wien 1980, Abb. 4.

Abb. 23

Dieter Ronte, Adolf Frohner. Werkbuch eines unruhigen Werkes, Salzburg/Wien 1980, Abb. 27.

Abb. 24

Museum Fridericianum, Kassel (Hg.), Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus: Wien 1960-65, Günter Brus, Adolf Frohner, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Alfons Schilling, Rudolf Schwarzkogler, Klagenfurt 1988, S. 216.

Abb. 25

Adolf Frohner/Peter Gorsen, Körperrituale. Monografie und Werkkatalog, Wien 1975, S. 182.

Abb. 26

Adolf Frohner/Ingrid Brugger, Adolf Frohner. Verteidigung der Mitte – Retrospektive, Kunstforum Wien 2001, S. 65.

Abb. 27

Adolf Frohner/Peter Gorsen, Körperrituale. Monografie und Werkkatalog, Wien 1975, S. 183.

Abb. 28

Peter Gorsen, Adolf Frohner. „Emanzipation des Fleisches“, Bramsche 1991, S. 46.

Abb. 29

Peter Gorsen, Adolf Frohner. „Emanzipation des Fleisches“, Bramsche 1991, S. 138.

Abb. 30

Peter Gorsen, Adolf Frohner. „Emanzipation des Fleisches“, Bramsche 1991, S. 33.

Abb. 31

Adolf Frohner/Peter Gorsen, Körperrituale. Monografie und Werkkatalog, Wien 1975, S. 182.

Abb. 32

Adolf Frohner/Peter Gorsen, Körperrituale. Monografie und Werkkatalog, Wien 1975, S. 182.

Abb. 33

Dieter Ronte, Adolf Frohner. Werkbuch eines unruhigen Werkes, Salzburg/Wien 1980, Abb. 63.

Abb. 34

Adolf Frohner/Ingrid Brugger, Adolf Frohner. Verteidigung der Mitte – Retrospektive, Kunstforum Wien 2001, S. 19.

Abb. 35

Dieter Ronte, Adolf Frohner. Werkbuch eines unruhigen Werkes, Salzburg/Wien 1980, Abb. 68.

Abb. 36

Adolf Frohner/Ingrid Brugger, Adolf Frohner. Verteidigung der Mitte – Retrospektive, Kunstforum Wien 2001, S. 58/59.

Abb. 37

Peter Gorsen, Adolf Frohner. „Emanzipation des Fleisches“, Bramsche 1991, S. 42.

Abb. 38

Peter Gorsen, Adolf Frohner. „Emanzipation des Fleisches“, Bramsche 1991, S. 44.

Abb. 39

Peter Gorsen, Adolf Frohner. „Emanzipation des Fleisches“, Bramsche 1991, S. 43.

Abb. 40

Adolf Frohner/Peter Gorsen, Körperrituale. Monografie und Werkkatalog, Wien 1975, S. 185.

Abb. 41

Adolf Frohner/Peter Gorsen, Körperrituale. Monografie und Werkkatalog, Wien 1975, S. 183.

Abb. 42

Dieter Ronte, Adolf Frohner. Werkbuch eines unruhigen Werkes, Salzburg/Wien 1980, Abb. 61.

Abb. 43

Peter Gorsen, Adolf Frohner. „Emanzipation des Fleisches“, Bramsche 1991, S. 32.

Abb. 44

Bernadett Contensou (Hg.), 1960 - Les Nouveaux Réalistes, Paris 1986, Abb. 85.

Abb. 45

Susanne Neuburger (Hg.), Nouveau Réalisme. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2005, S. 134.

Abb. 46

Susanne Neuburger (Hg.), Nouveau Réalisme. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2005, S. 138.

Abb. 47

Peter Gorsen, Adolf Frohner. „Emanzipation des Fleisches“, Bramsche 1991, S. 32.

Abb. 48

Peter Gorsen, Adolf Frohner. „Emanzipation des Fleisches“, Bramsche 1991, S. 50.

Abb. 49

Hermann Nitsch, in: Adolf Frohner, Objekte des Wiener Aktionismus 1961 – 1963, Galerie Heike Curtze, Wien 1984, ohne Seitenangaben.

Abb. 50

Adolf Frohner/Rudolf Burger, Adolf Frohner - Wieder Malerei, Dortmund 1996, S. 13.

Abb. 51

Peter Gorsen, Adolf Frohner. „Emanzipation des Fleisches“, Bramsche 1991, S. 139.

Abb. 52

Dieter Ronte, Adolf Frohner. Werkbuch eines unruhigen Werkes, Salzburg/Wien 1980, Abb. 52.

Abb. 53

Adolf Frohner/Erika Patka, Adolf Frohner. Denkmale, Grabmale, Hommagen; Objekte, Bilder, Skulpturen, Zeichnungen, Salzburg 1984, Abb. 17.

Abb. 54

Adolf Frohner/Rudolf Burger, Adolf Frohner - Wieder Malerei, Dortmund 1996, S. 189.

Abb. 55

Adolf Frohner/Rudolf Burger, Adolf Frohner - Wieder Malerei, Dortmund 1996, S. 193.

Abb. 56

Adolf Frohner/Peter Handke/Manfred Wagner (Hg.), Frohner. Malerei oder „die gebrochene Leiter“, Wien 1993, S. 68.

Abb. 57

Adolf Frohner/Peter Gorsen, Körperrituale. Monografie und Werkkatalog, Wien 1975, S. 186.

Abb. 58

Adolf Frohner/Peter Gorsen, Körperrituale. Monografie und Werkkatalog, Wien 1975, S. 186.

Abb. 59

Adolf Frohner/Ingrid Brugger, Adolf Frohner. Verteidigung der Mitte – Retrospektive, Kunstforum Wien 2001, S. 77.

Abb. 60

Dieter Ronte, Adolf Frohner. Werkbuch eines unruhigen Werkes, Salzburg/Wien 1980, Abb. 94.

Abb. 61

Adolf Frohner/Ingrid Brugger, Adolf Frohner. Verteidigung der Mitte – Retrospektive, Kunstforum Wien 2001, S. 114.

Abb. 62

Peter Gorsen, Adolf Frohner. „Emanzipation des Fleisches“, Bramsche 1991, S. 282.

Abb. 63

Peter Gorsen, Adolf Frohner. „Emanzipation des Fleisches“, Bramsche 1991, S. 34.

Abb. 64

Peter Gorsen, Adolf Frohner. „Emanzipation des Fleisches“, Bramsche 1991, S. 53.

Abb. 65

Peter Gorsen, Adolf Frohner. „Emanzipation des Fleisches“, Bramsche 1991, S. 247.

Abb. 66

Adolf Frohner/Ingrid Brugger, Adolf Frohner. Verteidigung der Mitte – Retrospektive, Kunstforum Wien 2001, S. 106.

Abb. 67

Adolf Frohner/Ingrid Brugger, Adolf Frohner. Verteidigung der Mitte – Retrospektive, Kunstforum Wien 2001, S. 108.

Abb. 68

Heidemarie Cejnek/Adolf Frohner, Adolf Frohner. die sechziger, die siebziger, die achtziger Jahre, Wien 1987, ohne Seitenangabe.

Abb. 69

Dieter Ronte, Adolf Frohner. Werkbuch eines unruhigen Werkes, Salzburg/Wien 1980, Abb. 126.

Abb. 70

Dieter Ronte, Adolf Frohner. Werkbuch eines unruhigen Werkes, Salzburg/Wien 1980, Abb. 127.

Abb. 71

Grenier, Catherine, Big Bang. Destruction et création dans l'art du 20e siècle, Paris 2005, S. 132.

Abb. 72

Adolf Frohner/Erika Patka, Adolf Frohner. Denkmale, Grabmale, Hommagen; Objekte, Bilder, Skulpturen, Zeichnungen, Salzburg 1984, Abb. 11.

Abb. 73

Adolf Frohner/Rudolf Burger, Adolf Frohner - Wieder Malerei, Dortmund 1996, S. 156.

Abb. 74

Adolf Frohner/Rudolf Burger, Adolf Frohner - Wieder Malerei, Dortmund 1996, S. 157.

Abb. 75

Adolf Frohner/Rudolf Burger, Adolf Frohner - Wieder Malerei, Dortmund 1996, S. 158.

Abb. 76

Adolf Frohner/Rudolf Burger, Adolf Frohner - Wieder Malerei, Dortmund 1996, S. 159.

Abb. 77

Adolf Frohner/Rudolf Burger, Adolf Frohner - Wieder Malerei, Dortmund 1996, S. 160.

Abb. 78

Adolf Frohner/Rudolf Burger, Adolf Frohner - Wieder Malerei, Dortmund 1996, S. 161.

Abb. 79

Adolf Frohner/Rudolf Burger, Adolf Frohner - Wieder Malerei, Dortmund 1996, S. 162.

Abb. 80

Adolf Frohner/Erika Patka, Adolf Frohner. Denkmale, Grabmale, Hommagen; Objekte, Bilder, Skulpturen, Zeichnungen, Salzburg 1984, Abb. 16.

Abb. 81

Adolf Frohner/Erika Patka, Adolf Frohner. Denkmale, Grabmale, Hommagen; Objekte, Bilder, Skulpturen, Zeichnungen, Salzburg 1984, Abb. 21.

Abb. 82

Adolf Frohner/Erika Patka, Adolf Frohner. Denkmale, Grabmale, Hommagen; Objekte, Bilder, Skulpturen, Zeichnungen, Salzburg 1984, Abb. 20.

Abb. 83

Adolf Frohner/Erika Patka, Adolf Frohner. Denkmale, Grabmale, Hommagen; Objekte, Bilder, Skulpturen, Zeichnungen, Salzburg 1984, Abb. 22.

Abb. 84

Adolf Frohner/Erika Patka, Adolf Frohner. Denkmale, Grabmale, Hommagen; Objekte, Bilder, Skulpturen, Zeichnungen, Salzburg 1984, Abb. 19.

Abb. 85

Adolf Frohner/Rudolf Burger, Adolf Frohner - Wieder Malerei, Dortmund 1996, S. 190.

Abb. 86

Adolf Frohner/Erika Patka, Adolf Frohner. Denkmale, Grabmale, Hommagen; Objekte, Bilder, Skulpturen, Zeichnungen, Salzburg 1984, Abb. 10.

Abb. 87

Adolf Frohner/Erika Patka, Adolf Frohner. Denkmale, Grabmale, Hommagen; Objekte, Bilder, Skulpturen, Zeichnungen, Salzburg 1984, Abb. 3.

Abb. 88

Adolf Frohner/Rudolf Burger, Adolf Frohner - Wieder Malerei, Dortmund 1996, S. 55.

Abb. 89

Adolf Frohner/Rudolf Burger, Adolf Frohner - Wieder Malerei, Dortmund 1996, S. 193.

Abb. 90

Winfried Nußbaumüller, Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich von Bild und Objekt, Frankfurt (u. a.) 2000, S. 141.

Abb. 91

Adolf Frohner/Erika Patka, Adolf Frohner. Denkmale, Grabmale, Hommagen; Objekte, Bilder, Skulpturen, Zeichnungen, Salzburg 1984, Abb. 8.

Abb. 92

Adolf Frohner/Erika Patka, Adolf Frohner. Denkmale, Grabmale, Hommagen; Objekte, Bilder, Skulpturen, Zeichnungen, Salzburg 1984, Abb. 7.

Abb. 93

Adolf Frohner, Idole. Masken, Büsten, Bilder aus der Zeit 1980 – 1982, Wien 1982, ohne Seitenangaben.

Abb. 94

Adolf Frohner, Idole. Masken, Büsten, Bilder aus der Zeit 1980 – 1982, Wien 1982, ohne Seitenangaben.

Abb. 95

Adolf Frohner/Erika Patka, Adolf Frohner. Denkmale, Grabmale, Hommagen; Objekte, Bilder, Skulpturen, Zeichnungen, Salzburg 1984, Abb. 18.

Abb. 96

Adolf Frohner, Idole. Masken, Büsten, Bilder aus der Zeit 1980 – 1982, Wien 1982, ohne Seitenangaben.

Abb. 97

Adolf Frohner/Erika Patka, Adolf Frohner. Denkmale, Grabmale, Hommagen; Objekte, Bilder, Skulpturen, Zeichnungen, Salzburg 1984, Abb. 1.

Abb. 98

Adolf Frohner/Peter Handke/Manfred Wagner (Hg.), Frohner. Malerei oder „die gebrochene Leiter“, Wien 1993, S. 214.

Abb. 99

Adolf Frohner/Rudolf Burger, Adolf Frohner - Wieder Malerei, Dortmund 1996, S. 195.

Abb. 100

Adolf Frohner/Rudolf Burger, Adolf Frohner - Wieder Malerei, Dortmund 1996, S. 194.

Abb. 101

Friedrich Teja Bach, Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form, Köln 1987, S. 41.

Abb. 102

Friedrich Teja Bach, Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form, Köln 1987, S. 477.

Abb. 103

Friedrich Teja Bach, Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form, Köln 1987, S. 455.

Abb. 104

Adolf Frohner/Rudolf Burger, Adolf Frohner - Wieder Malerei, Dortmund 1996, S. 192.

Abb. 105

Ulrich Krempel (Hg.), La Fête, Die Schenkung Niki de Saint Phalle. Werke aus den Jahren 1952 – 2001, Ostfildern-Ruit 2001, S. 81.

Abb. 106

Ulrich Krempel (Hg.), La Fête, Die Schenkung Niki de Saint Phalle. Werke aus den Jahren 1952 – 2001, Ostfildern-Ruit 2001, S. 91.

Abb. 107

Ulrich Krempel (Hg.), La Fête, Die Schenkung Niki de Saint Phalle. Werke aus den Jahren 1952 – 2001, Ostfildern-Ruit 2001, S. 111.

Abb. 108

Niki de Saint Phalle/Valérie Villeglé/Janice Parente, Niki de Saint Phalle. Catalogue raisonné 1949-2000, Bd. 1, Peintures, tirs, assemblages, reliefs, 1949-2000, Lausanne 2001, S.201.

Abb. 109

Ulrich Krempel (Hg.), La Fête, Die Schenkung Niki de Saint Phalle. Werke aus den Jahren 1952 – 2001, Ostfildern-Ruit 2001, S. 120.

Abb. 110

Ulrich Krempel (Hg.), La Fête, Die Schenkung Niki de Saint Phalle. Werke aus den Jahren 1952 – 2001, Ostfildern-Ruit 2001, S. 121.

Abb. 111

Laurance Bertrand Dorléac, L'ordre sauvage, violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960, Paris 2004, S. 205.

Abb. 112

Laurance Bertrand Dorléac, L'ordre sauvage, violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960, Paris 2004, S. 246.

Abb. 113

Laurance Bertrand Dorléac, L'ordre sauvage, violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960, Paris 2004, S. 235.

Abb. 114

Pierre Restany (Vorr.), Kunststoff in der Kunst, Monte Carlo 1973, S. 27.

Abb. 115

Joachim Jäger, Das Zivilisierte Bild. Robert Rauschenberg und seine Combine Paintings der Jahre 1960-1962, Klagenfurt/Wien 1999, S. 42.

Abb. 116

Joachim Jäger, Das Zivilisierte Bild. Robert Rauschenberg und seine Combine Paintings der Jahre 1960-1962, Klagenfurt/Wien 1999, S. 43.

Abb. 117

Joachim Jäger, Das Zivilisierte Bild. Robert Rauschenberg und seine Combine Paintings der Jahre 1960-1962, Klagenfurt/Wien 1999, S. 255.

Abb. 118

Carla Schulz-Hoffman/Lucio Fontana, Lucio Fontana, München 1983, S. 97.

Abb. 119

Carla Schulz-Hoffman/Lucio Fontana, Lucio Fontana, München 1983, S. 12.

Abb. 120

Massimo Barbero, Lucio Fontana. Venice/New York, New York 2006, S. 87.

Abb. 121

Massimo Barbero, Lucio Fontana. Venice/New York, New York 2006, S. 105.

Abb. 122

Rafael Alberti, Millares. Luto de oriente y occidente, Madrid 2004, S. 47.

Abb. 123

Rafael Alberti, Millares. Luto de oriente y occidente, Madrid 2004, S. 59.

Abb. 124

Rafael Alberti, Millares. Luto de oriente y occidente, Madrid 2004, S. 57.

Abb. 125

Fondazione Palazzo Albizzini (Hg.), Burri. Contributi al catalogo sistematico, Citta di Castello 1990, Abb. 262.

Abb. 126

Fondazione Palazzo Albizzini (Hg.), Burri. Contributi al catalogo sistematico, Citta di Castello 1990, Abb. 443.

Abb. 127

Carter, Curtis L./Butler, Karen K., Bois, Yve-Alain, Jean Fautrier 1898 – 1964, New Haven, Conn. (u. a.) 2002, S. 109.

Abb. 128

Karl Fred Dahmen/Rolf-Gunter Dienst, KF Dahmen. Das malerische Werk 1950-1072, München 1972, S. 31.

Abb. 129

Anna Agustí/Georges Raillard/Miquel Tàpies, Tàpies. The Complete Works. Volume 1: 1943-1960, Barcelona 1988, S. 280.

Abb. 130

Fundación La Caixa (Hg.), Europa nach der Flut. Kunst 1945 – 1965, Wien 1995, S. 67.

Abb. 131

Sonja Traar (Red.), Österreich 1900-2000. Konfrontationen und Kontinuitäten, Sammlung Essl, Klosterneuburg 2005, S. 224.

Abb. 132

Sonja Traar (Red.), Österreich 1900-2000. Konfrontationen und Kontinuitäten, Sammlung Essl, Klosterneuburg 2005, S. 225.

Abb. 133

Peter Noever (Hg.)/Éric Alliez/Otto Muehl, Otto Muehl. Leben / Kunst / Werk. Aktion Utopie Malerei 1960-2004, Köln 2004, S. 257.

Abb. 134

Peter Noever (Hg.)/Éric Alliez/Otto Muehl, Otto Muehl. Leben / Kunst / Werk. Aktion Utopie Malerei 1960-2004, Köln 2004, S. 254.

Abb. 135

Peter Noever (Hg.)/Éric Alliez/Otto Muehl, Otto Muehl. Leben / Kunst / Werk. Aktion Utopie Malerei 1960-2004, Köln 2004, S. 246.

Abb. 136

Peter Noever (Hg.)/Éric Alliez/Otto Muehl, Otto Muehl. Leben / Kunst / Werk. Aktion Utopie Malerei 1960-2004, Köln 2004, S. 247.

Abb. 137

Thomas Trummer (Hg.), Objekte- Skulptur in Österreich nach '45, Wien 2001, S. 330.

Abb. 138

Padhi Frieberger/Peter Noever, Ohne Künstler keine Kunst!, Wien 2007, Abb. 2.

Abb. 139

Padhi Frieberger/Peter Noever, Ohne Künstler keine Kunst!, Wien 2007, Abb. 32.

Abb. 140

Padhi Frieberger/Peter Noever, Ohne Künstler keine Kunst!, Wien 2007, Abb. 39.

Abb. 141

Padhi Frieberger/Peter Noever, Ohne Künstler keine Kunst!, Wien 2007, Abb. 35.

Abb. 142

Padhi Frieberger/Peter Noever, Ohne Künstler keine Kunst!, Wien 2007, Abb. 29.

Abb. 143

Padhi Frieberger/Peter Noever, Ohne Künstler keine Kunst!, Wien 2007, Abb. 47.

Abb. 144

Padhi Frieberger/Peter Noever, Ohne Künstler keine Kunst!, Wien 2007, Abb. 33.

Abb. 145

Winfried Nußbaumüller, Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich von Bild und Objekt, Frankfurt (u. a.) 2000, S. 119.

Abb. 146

<http://unidam.univie.ac.at>

Abb. 147

<http://unidam.univie.ac.at>

Abb. 148

Dietmar Rübel, Materialästhetik, Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur, Berlin 2005, S. 270.

Abb. 149

<http://unidam.univie.ac.at>

Abb. 150

<http://unidam.univie.ac.at>

Abb. 151

Christoph Scharff (Hg.), Abfall. Zwischen Lifestyle und Verdrängung, Wien 2005, S. 24.

Abb. 152

Paolo Bianchi (Hg.), Kunstforum International, 167, Nov – Dez. 2003, S. 122.

12 Literaturverzeichnis

Agustí 1988

Anna Agustí/Georges Raillard/Miquel Tàpies, Tàpies. The Complete Works. Volume 1: 1943-1960, Barcelona 1988.

Ashton 2004

Dore Ashton, Millares, in: Rafael Alberti, Millares. Luto de oriente y occidente, Madrid 2004, S. 35-43.

Assmann 1999

Aleida Assmann, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnis, München 1999.

Bach 1987

Friedrich Teja Bach, Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form, Köln 1987.

Badiou 2005

Alain Badiou, Entretien, in: Catherine Grenier, Big Bang. Destruction et création dans l'art du 20e siècle, Paris 2005, S. 34-36.

Barbero 2006

Massimo Barbero, Lucio Fontana. Venice/New York, New York 2006.

Benjamin 1982

Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. V.1, Hermann Schweppenhäuser/Rolf Tiedemann (Hg.), Frankfurt/M. 1982.

Bianchi 2003

Paolo Bianchi, Alles Abfall?, in: Kunstforum International, 167, 2003, S. 35 – 41.

Birbaumer 1982

Ulf Birbaumer, „Die Insel“. Wiener Theater nach 1945, in: Kristian Sottriffer (Hg.), Das größere Österreich, Wien 1982, S. 392-396.

Boccioni 1995/2005

Umberto Boccioni, Die futuristische Bildhauerkunst (11. April 1912) in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.), Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938), Sonderausgabe, Stuttgart 1995/2005, S. 23-4.

Brock 1981

Bazon Brock, Daniel Spoerri. Die Entwicklung, in: Daniel Spoerri, Daniel Spoerri. Retrospektive, Innsbruck 1981, ohne Seitenangaben.

Burri 1977

Alberto Burri, A Retrospective View 1948-77, Los Angeles 1977.

Carter 2002

Curtis L. Carter, Directors' Foreword, in: Curtis L. Carter/Karen K. Butler/Yve-Alain Bois, Jean Fautrier 1898 – 1964, New Haven, Conn. (u. a.) 2002, ohne Seitenangaben.

Causey 1998

Andrew Causey, Sculpture since 1945, Oxford (u. a.) 1998.

Cejnek 1987

Heidemarie Cejnek/Adolf Frohner, Adolf Frohner. die sechziger, die siebziger, die achtziger Jahre, Wien 1987.

Contensou 1986

Bernadett Contensou (Hg.), 1960 - Les Nouveaux Réalistes, Paris 1986.

Dahmen 1972

Karl Fred Dahmen/Rolf-Gunter Dienst, KF Dahmen. Das malerische Werk 1950-1072, München 1972.

Debray 2007

Cécile Debray, Le Nouveau Réalisme, Paris 2007.

Dorléac 2004

Laurance Bertrand Dorléac, L'ordre sauvage, violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960, Paris 2004.

Douglas 1988

Mary Douglas, Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu, Frankfurt a. M. 1988 (London 1966).

Drechsler 1981

Wolfgang Drechsler, Das Unansehnliche, betrachtenswert gemacht, in: Adolf Frohner, Adolf Frohner 1961 – 1981, Objekte, Bilder, Zeichnungen, Wien 1981, ohne Seitenangaben.

Eco 1984

Umberto Eco, Vorwort zur deutschen Ausgabe, in: Ders., 1984, S. 11.

Enzensberger 1968

Christian Enzensberger, Größerer Versuch über den Schmutz, München 1968.

Fayet 2003

Roger Fayet, Reinigungen. vom Abfall der Moderne zum Kompost der Nachmoderne, Wien 2003.

Fetz 1998

Wolfgang Fetz, Einleitende Worte, in: Friedrich Achleitner/Wolfgang Fetz (Hg.), Die Wiener Gruppe, Wien 1998, S. 9.

Fondazione Palazzo Albizzini 1990

Fondazione Palazzo Albizzini (Hg.), Burri. Contributi al catalogo sistematico, Citta di Castello 1990.

Franzke 1979

Andreas Franzke/Michael Schwarz/Antoni Tàpies, Antoni Tàpies. Werk und Zeit, Stuttgart 1979.

Frieberger 2007

Padhi Frieberger/Peter Noever, Ohne Künstler keine Kunst!, Wien 2007.

Fritz 2001

Gabriela Fritz im Gespräch mit dem Künstler, Die Verteidigung der Mitte. Mit Adolf Frohner durch die Ausstellung, in: Adolf Frohner/Ingrid Brugger, Adolf Frohner. Verteidigung der Mitte – Retrospektive, Wien 2001, S. 39-45.

Frohner 1968

Adolf Frohner/Kristian Sotriffer, Adolf Frohner. September 1968. Action Tusch in der Wiener Secession, Wien 1968.

Frohner 1975a

Adolf Frohner/Peter Gorsen, Körperrituale. Monografie und Werkkatalog, Wien 1975.

Frohner/Muehl/Nitsch/Dvorak 1975b

Adolf Frohner/Otto Muehl/Hermann Nitsch/Josef Dvorak (Hg.), Die Blutorgel, in: Adolf Frohner/Peter Gorsen, Körperrituale. Monografie und Werkkatalog, Wien 1975, S. 58-9.

Frohner 1980

Adolf Frohner, „So war das bis jetzt“ (Autobiographie), in: Dieter Ronte, Adolf Frohner. Werkbuch eines unruhigen Werkes, Salzburg/Wien 1980, S. 122-125.

Frohner 1982

Adolf Frohner, Idole. Masken, Büsten, Bilder aus der Zeit 1980 – 1982, Wien 1982.

Frohner 1984

Adolf Frohner/Erika Patka, Adolf Frohner. Denkmale, Grabmale, Hommagen; Objekte, Bilder, Skulpturen, Zeichnungen, Salzburg 1984.

Frohner 1988

Adolf Frohner, Auszug aus einem Vortrag, gehalten im Februar 1962 im Hotel Europa, Wien, in: Museum Fridericianum, Kassel (Hg.), Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus: Wien 1960-65, Günter Brus, Adolf Frohner, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Alfons Schilling, Rudolf Schwarzkogler, Klagenfurt 1988, S. 181-3.

Frohner 1992a

Adolf Frohner, Wiener Madln, Galerie Menotti, Baden bei Wien, Jänner/Feber 1992, Baden 1992.

Frohner 1992b

Wolfgang Drechsler im Gespräch mit Adolf Frohner, Adolf Frohner, in: Wolfgang Drechsler, Ansichten. 40 Künstler aus Österreich im Gespräch mit Wolfgang Drechsler, Salzburg/Wien 1992, S. 64-8.

Frohner 1993

Adolf Frohner/Peter Handke/Manfred Wagner (Hg.), Frohner. Malerei oder „die gebrochene Leiter“, Wien 1993.

Frohner 1996a

Adolf Frohner, Vorbild Picasso, in: Adolf Frohner/Rudolf Burger, Adolf Frohner - Wieder Malerei, Dortmund 1996, S. 54.

Frohner 1996b

Adolf Frohner, Dinge, die nebenbei entstehen, in: Adolf Frohner/Rudolf Burger, Adolf Frohner - Wieder Malerei, Dortmund 1996, S. 186-8.

Frohner 1996c

Adolf Frohner/Rudolf Burger, Adolf Frohner - Wieder Malerei, Dortmund 1996.

Frohner 2001

Adolf Frohner/Ingrid Brugger, Adolf Frohner. Verteidigung der Mitte – Retrospektive, Kunstforum Wien 2001.

Gabriel 1980

Erich Gabriel/Adolf Frohner/Willi Polzer, Adolf Frohner. Arbeiten auf Papier, 1956-1965, Wien/Berlin 1980.

Gindl 1998

Erich A. Gindl, Politik und Kunst nach 1945. Ein Stimmungsbild vom Wien der Nachkriegszeit, phil. Dipl., Wien 1998.

Gorsen 1991

Peter Gorsen, Adolf Frohner. „Emanzipation des Fleisches“, Bramsche 1991.

Grenier 2005

Catherine Grenier, Le Big Bang moderne, in: Catherine Grenier, Big Bang. Destruction et création dans l'art du 20e siècle, Paris 2005, S. 13-20.

Guigon 2004

Emmanuel Guigon, The Body of Painting, in: Rafael Alberti, Millares. Luto de oriente y occidente, Madrid 2004, S. 55-63.

Habarta 1996

Gerhard Habarta, Frühe Verhältnisse. Kunst in Wien nach '45, Wien 1996.

Harthley 1988

Keith Harthley, Wien und Großbritannien/Vienna and Britain, in: Museum Fridericianum, Kassel (Hg.), Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus: Wien 1960-65, Günter Brus, Adolf Frohner, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Alfons Schilling, Rudolf Schwarzkogler, Klagenfurt 1988, S. 81-7.

Hauser 2003

Susanne Hauser, Reinlichkeit und Ordnung. Über das Aufräumen nach der Industrie, in: Roger Fayet (Hg.), Symposium Verlangen nach Reinheit oder Lust auf Schmutz? Gestaltungskonzepte zwischen Rein und Unrein, Wien 2003, S. 59-61.

Hegyí 1995

Lóránd Hegyi, Kampf um die Sprache, in: Fundación La Caixa (Hg.), Europa nach der Flut. Kunst 1945 – 1965, Wien 1995, S. 33-65.

Hegyí 2001a

Lóránd Hegyi, Pop Art in Großbritannien, Nouveau Réalisme in Frankreich, Kritischer Realismus in Deutschland und Spanien, in: Lóránd Hegyi (Hg.), Macht der Dinge. Nouveau Réalisme, Pop Art, Hyperrealismus, Wien 2001, S. 17-34.

Hegyí 2001b

Lóránd Hegyi, Die Macht der Dinge. Pop Art. Nouveau Réalisme, Hyperrealismus, in: Lóránd Hegyi (Hg.), Macht der Dinge. Nouveau Réalisme, Pop Art, Hyperrealismus, Wien 2001, S. 9-16.

Hegyí 2001c

Lóránd Hegyi (Hg.), Macht der Dinge. Nouveau Réalisme, Pop Art, Hyperrealismus, Wien 2001.

Hoffmann 1995

Justin Hoffmann, Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre, München 1995.

Hofinger 2004

Andrea Hofinger, Metamorphosen der Pop-Art, in: Agnes Husslein-Arco (Hg.)/Matthias Boeckl, Vision einer Sammlung, München 2004, S. 176 – 191.

Hohl 2006

Reinhold Hohl, Eine technische Neuheit: die Assemblage, in: Georges Duby/Jean-Luc Daval (Hg.), Skulptur. Von der Renaissance bis zur Gegenwart, Köln 2006, Bd. 2, S. 974-75.

Hölzl 2005

Daniela Hölzl, Just a waste of time. Fundstücke aus der Kunstgeschichte: Eine Geschichte von Zerfall und Wiederaneignung, in: Christoph Scharff (Hg.), Abfall. Zwischen Lifestyle und Verdrängung, Wien 2005, S. 13-28.

Jäger 1999

Joachim Jäger, Das Zivilisierte Bild. Robert Rauschenberg und seine Combine Paintings der Jahre 1960-1962, Klagenfurt/Wien 1999.

Kliege 2008

Melitta Kliege, Handlung wird Form. Die konzeptuelle Wende um 1960 und die Folgen, in: Melitta Kliege, Wenn Handlungen Form werden. Ein neuer Realismus in der Kunst seit den Fünfziger Jahren, Nürnberg 2008, S. 6-16.

Klocker 2005

Hubert Klocker, Tour de Force, in: Julius Hummel (Hg.), Wiener Aktionismus. Sammlung Hummel, Wien 2005, S. 9-16.

Krempel 2001

Ulrich Krempel (Hg.), La Fête, Die Schenkung Niki de Saint Phalle. Werke aus den Jahren 1952 – 2001, Ostfildern-Ruit 2001.

Krimmel 1967

Bernd Krimmel, Alberto Burri, Kunsthalle Darmstadt, Darmstadt 1967.

Kruntorad 1987

Paul Kruntorad, Im Narrenturm, Österreichische Kunst nach 1945. Eine Ideenskizze, in: Kunstforum International, 89, 1987, S. 74 – 78.

Kuchenbuch 1988

Ludolf Kuchenbuch, Abfall. Eine Stichwortgeschichte, in: Hans-Georg Soeffner (Hg.), Kultur und Alltag, Göttingen 1988 (Sonderband 6 der Reihe Soziale Welt).

Liska 2001

Pavel Liska, Die verschiedenen cross overs des Daniel Spoerri, in: Daniel Spoerri/Thomas Levy, Daniel Spoerri. Werke 1960-2001, Bielefeld 2001, S. 6-8.

Loers 1988

Veit Loers, Als die Bilder laufen lernten, in: Museum Fridericianum (Hg.), Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus: Wien 1960-65, Günter Brus, Adolf Frohner, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Alfons Schilling, Rudolf Schwarzkogler, Klagenfurt 1988, S. 11-25.

Loos 1997

Adolf Loos, ornament und verbrechen, in: Adolf Opel (Hg.), Adolf Loos, Trotzdem. Gesammelte Schriften 1900-1930, unveränd. Neudruck der Erstausg., Wien 1997 (Innsbruck 1931), S. 79.

Luz 2003

Kathrin Luz, Strategien gegen die Überproduktion, in: Kunstforum International, 167, 2003, S. 119-135.

Mauer 1993

Otto Mauer, in: Adolf Frohner/Peter Handke/Manfred Wagner (Hg.), Frohner. Malerei oder „die gebrochene Leiter“, Wien 1993, S. 25.

Mattl 1998

Siegfried Mattl, Autoritäre Modernisten und skeptische Avantgarde. Österreich um 1959, in: Friedrich Achleitner/Wolfgang Fetz (Hg.), Die Wiener Gruppe. Wien 1998, S. 14 – 19.

Melchiori 2000

Roberto Melchiori, Wuthering Heights of Art. Some Romantic Motifs in the Avant-garde Movements, in: Elena Carotti, Vanished Paths. Crisis of representation and destruction in the arts from the 1950s to the end of the century, Milano 2000, S. 49 – 67.

Mitsch 1986

Erwin Mitsch, Über Adolf Frohner, in: Adolf Frohner, Adolf Frohner. Zeichnungen 1956-1986, Wien 1986, ohne Seitenangaben.

Muehl 2004

Otto Muehl, Weg aus dem Sumpf, 2001, in: Peter Noever (Hg.)/Éric Alliez/Otto Muehl, Otto Muehl. Leben / Kunst / Werk. Aktion Utopie Malerei 1960-2004, Köln 2004, S. 24.

Museum Fridericianum, Kassel 1988

Museum Fridericianum, Kassel (Hg.), Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus: Wien 1960-65, Günter Brus, Adolf Frohner, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Alfons Schilling, Rudolf Schwarzkogler, Klagenfurt 1988.

Neuburger 2005

Susanne Neuburger (Hg.), Nouveau Réalisme. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2005.

Nitsch 1984

Hermann Nitsch, in: Adolf Frohner, Galerie Heike Curtze, Adolf Frohner. Objekte des Wiener Aktionismus 1961 – 1963, Wien 1984, ohne Seitenangaben.

Noever 2004

Peter Noever (Hg.)/Éric Alliez/Otto Muehl, Otto Muehl. Leben / Kunst / Werk. Aktion Utopie Malerei 1960-2004, Köln 2004.

Nußbaumüller 2000

Winfried Nußbaumüller, Materialtendenzen des 20. Jahrhunderts im Spannungsbereich von Bild und Objekt, Frankfurt (u. a.) 2000.

Rathkolb 1985

Oliver Rathkolb, NS-Problem und Gründung der VdU, in: Sebastian Seidl/Oliver Rathkolb (Hg.), Verdrängte Schuld, verfehlte Sühne. Entnazifizierung in Österreich 1945-1955, Wien 1985, S. 79.

Reindl 2001

Uta M. Reindl, Vom Aufschrei zur subtilen Inszenierung. Gewalt im Werk spanischer Künstler, in: Kunstforum International, 153, 2001, S. 83-9.

Restany 1973

Pierre Restany (Vorr.), Kunststoff in der Kunst, Monte Carlo 1973.

Ronte 1980

Dieter Ronte, Adolf Frohner. Werkbuch eines unruhigen Werkes, Salzburg/Wien 1980.

Rübel 2002a

Dietmar Rübel, Abfall – Materialien einer Archäologie des Konsums oder: Kunst vom Rest der Welt, in: Monika Wagner (Hg.), Material in Kunst und Alltag, Berlin 2002, S. 119-136.

Rübel. 2002b

Dietmar Rübel, Abfall, in: Monika Wagner (Hg.), Lexikon des künstlerischen Materials, München 2002, S. 13-7.

Rübel 2005

Dietmar Rübel, Materialästhetik, Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur, Berlin 2005.

Ruhs 2005

August Ruhs, Ordnung – Macht – Schmutz. Zu Psychologie und Psychoanalyse des Entsorgungsverhaltens, in: Christoph Scharff (Hg.), Abfall. Zwischen Lifestyle und Verdrängung, Wien 2005, S. 37 – 47.

de Saint Phalle 1980

Niki de Saint Phalle/Pontus Hultén, Niki de Saint Phalle. Retrospektive 1954-80, Duisburg 1980.

de Saint Phalle 2001

Niki de Saint Phalle/Valérie Villeglé/Janice Parente, Niki de Saint Phalle. Catalogue raisonné 1949-2000, Bd. 1, Peintures, tirs, assemblages, reliefs, 1949-2000, Lausanne 2001.

de Saint Phalle 2003

Niki de Saint Phalle/Ulrich Krempel, Die Geburt der Nanas. Die Kunst der Niki de Saint Phalle in den 1960er Jahren, Hannover 2003.

Saner 2001

Hans Saner, Zur politischen Dimension von Daniel Spoerri Objektkunst, in: Daniel Spoerri/Thomas Levy, Werke 1960 – 2001, Bielefeld 2001, S. 9-16.

Schantl 2008

Alexandra Schantl, Über die Liebe zu den Objekten, in: Alexandra Schantl (Hg.), Die Liebe zu den Objekten, Wien (u. a.) 2008, S. 10-17.

Schilling 1991

Jürgen Schilling, Zu Adolf Frohners Frühwerk – Aktion und Aktionsmalerei, in: Peter Gorsen, Adolf Frohner. „Emanzipation des Fleisches“, Bramsche 1991, S. 25-35.

Schilling 2001

Jürgen Schilling, Zu Adolf Frohners Frühwerk – Aktion und Aktionsmalerei, in: Adolf Frohner/Ingrid Brugger, Adolf Frohner. Verteidigung der Mitte – Retrospektive, Kunstforum Wien 2001, S. 19 – 25.

Schnepel 2002

Walter Schnepel (Hg.), Fluxus und Freunde. Sammlung Mario und Walter Schnepel, Bremen 2002.

Schröder 2001

Klaus Albrecht Schröder, Adolf Frohner. Versuch eines Resumées, in: Adolf Frohner/Ingrid Brugger, Adolf Frohner. Verteidigung der Mitte – Retrospektive, Kunstforum Wien 2001, S. 9-17.

Schulz-Hoffmann 1983

Carla Schulz-Hoffmann, Die Leinwand zerstören, um sie zu bestätigen. Werk und Weg Lucio Fontanas, in: Carla Schulz-Hoffmann/Lucio Fontana, Lucio Fontana, München 1983, S. 25-120.

Schulz-Hoffmann 2003

Carla Schulz-Hoffmann, All-Devouring Mothers. On Niki de Saint Phalle's Artistic Programme, in: Carla Schulz-Hoffmann (Hg.), Niki de Saint Phalle. My art – my dreams, München (u. a.) 2003, S. 7 -17.

Schwarz 1988

Dieter Schwarz, Aktionsmalerei-Aktionismus. Wien 1960-1965. Eine Chronologie, Zürich 1988.

Sotriffer 1996

Kristian Sotriffer, Adolf Frohner oder die Unruhe, in: Adolf Frohner/Rudolf Burger, Adolf Frohner - Wieder Malerei, Dortmund 1996, S. 16-8.

Traar 2005

Sonja Traar (Red.), Österreich 1900-2000. Konfrontationen und Kontinuitäten, Sammlung Essl, Klosterneuburg 2005.

Trummer 2001a

Thomas Trummer, Padhi Frieberger. Eine Ein-Personen-Bewegung, in: Thomas Trummer (Hg.), Objekte - Skulptur in Österreich nach '45, Wien 2001, S. 53-58.

Trummer 2001b

Thomas Trummer, Padhi Frieberger, in: Thomas Trummer (Hg.), Objekte- Skulptur in Österreich nach '45, Wien 2001, S. 328-331.

Tzara 1973

Tristan Tzara zit. nach: Hans Richter, Begegnungen von Dada bis heute, Köln 1973, S. 11.

van Gogh 1968

Vincent van Gogh, Brief an Rappard, Den Haag, 1882, zit. nach Herta Wescher, Die Geschichte der Collage, Köln 1968, S. 181.

Wagner 1991

Manfred Wagner, Der Tod bei Adolf Frohner, in: Peter Gorsen, Adolf Frohner. „Emanzipation des Fleisches“, Bramsche 1991, S. 269-279.

Wagner 2002

Monika Wagner, Materialien als soziale Oberflächen, in: Monika Wagner (Hg.), Material in Kunst und Alltag, Berlin 2002, S. 101-118.

http://www.danielspoerri.org/web_daniel/deutsch_ds/home.htm (Zugriff am 13.12.2008)

<http://www.forum-frohner.at/adolf-frohner/biografie> (Zugriff am 9.12.2008)

<http://www.mumok.at/sammlung/die-sammlung/fluxus/> (Zugriff am 13.1.2009)

<http://unidam.univie.ac.at> (Zugriff am 28.1.2009)

Telefongespräch mit Daniel Spoerri (24.7.2008)



Lebenslauf

Name	Elisabeth Prem	
Geboren	1982	

Bildungsweg:

Seit WS 2003/04 Universität Wien, Studium der Kunstgeschichte

Sept. 2006 – Mai 2007

Erasmusaufenthalt am University College Dublin (UCD)

Mai 2003

Diplomprüfung am Kolleg für Tourismus und Freizeitwirtschaft,
HLF Krems

Mai 2001

Matura am Bundesrealgymnasium Zwettl

Berufserfahrung:

Sept. – Okt. 2008

April. – Juni 2008 Praktikantin in der Galerie Mezzanin

Aug. – Sept. 2007 Volontärin im Österreichischen Museum für Volkskunde

Juni – Aug. 2006 Praktikantin an der Rezeption, Donaupark Camping, Klosterneuburg

Neben dem Studium Telefonumfragen

Juni – Sept. 2003

Juli – Sept. 2004 Servicemitarbeiterin in Italien, Hotel Abbazia

Mai – Aug. 2002

Servicemitarbeiterin in der Französischen Schweiz,
Hostellerie J. J.-Rousseau

Fremdsprachen:

Englisch 10 Jahre (AHS & Kolleg) + Erasmus in Dublin

Italienisch 3 Jahre (AHS & Kolleg) + Auslandserfahrung
Aufbaukurs am Institut für Romanistik

Französisch 6 Jahre (AHS & Kolleg) + Auslandserfahrung

Spanisch Grundkurs am Institut für Romanistik

Russisch Grundkurs am Institut für Slawistik

Zusammenfassung

Der österreichischen Künstler Adolf Frohner beginnt in den frühen 1960er Jahren, Objekte aus weggeworfenen Materialien herzustellen. An ihnen, sowie an Leinwänden, übt er teilweise zusätzlich Akte der Gewalt und Zerstörung aus. Dabei möchte er nicht nur seine eigenen Aggressionen ausleben, sondern auch die bildende Kunst revolutionieren und die österreichische Nachkriegsgesellschaft aufrütteln. Letztere drückt sich auch Anfang der 1960er Jahre noch davor, sich zur Mittäterschaft am Nationalsozialismus zu bekennen. Es ist also höchste Zeit, dass es zu einer Aktion wie der Blutorgel-Aktion kommt, an der auch Frohner beteiligt ist. In den Jahrzehnten seit Kriegsende war es nur ansatzweise gelungen, die Kunst grundlegend zu verändern. Padhi Frieberger widersetzt sich schon seit den 1940er Jahren diesem reglementierten Kunstbetrieb. Schon lange vor Frohner greift er zu von der Gesellschaft ausgeschiedenen Dingen. Während er in seinen Objekte die einzelnen Elemente dem Gesamtwerk unterordnet, behält bei Frohner hingegen etwa eine alte ekelige Matratze ihren ursprünglichen Charakter und wird durch nichts beschönt. Beide Künstler greifen ausgerechnet zum Abfall als Material, wodurch sie sich selbst zu Außenseitern der Gesellschaft machen. Sie widersetzen sich deren Ordnungssystemen, die strikt Reines von Unreinem trennen, und bekennen sich zu dem Andersartigen, das verächtlich ausgeschieden worden ist.

Etwa zeitgleich lassen sich ähnliche Arbeitsweisen auch bei Künstlern des Nouveau Réalisme in Paris beobachten. Ob Frohner von diesen wirklich beeinflusst wird, sei dahin gestellt. Wahrscheinlicher ist es, dass ihn einzelne Vertreter dieser Gruppe lediglich bei seiner radikalen Arbeits- und Materialwahl bestätigen und er das Verlangen dazu schon vorher in sich hatte. Es können Parallelen zu Niki de Saint Phalle gezogen werden, die auf Bilder schießt, oder Arman, der Möbel zerschmettert. Der in der Literatur oft genannte Einfluss durch Daniel Spoerri erweist sich als nicht nachvollziehbar, es scheint eher, dass sich Frohner kritisch mit dessen Fallenbildern auseinandersetzt und selbst das nur sehr vereinzelt. Überhaupt kann man sagen, dass sich Frohner, wenn er sich auf andere Künstler bezieht, dies in jeweils nur einem oder einigen wenigen Werken tut. Das führt dazu, dass allein seine Objekte, die Malerei ausgenommen, ein komplexes Feld der Untersuchung bieten, an das sich wiederum weitere Themen wie die von „Abfall“ und „Zerstörung und Gewalt“ in der Kunst anschließen.