



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Die Linientheorie von Hundertwasser - Eine Analyse der
Bedeutung der Linien in seinen schriftlichen und mündlichen
Äußerungen sowie in seinen bildnerischen und
architektonischen Werken.

verfasst von | submitted by
Iris Oberhauser BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Raphael Rosenberg

Inhaltsverzeichnis

Einführung.....	1
Biografische Einblicke in das Leben Friedrich Stowassers	5
1 Von der Begrenzung zur autonomen Ausdrucksform – Der Wandel der Linie in der Moderne	6
1.1 Gegensätzliche Linienkonzepte in der Kunst	8
1.2 Die Linie als diskursives Feld in Kunstkritik und Institutionen.....	11
1.3 Kurzes Resümee	13
2 Hundertwassers „Linientheorie“	14
2.1 Die Linien im zeitlichen Verlauf seiner schriftlichen und mündlichen Äußerungen	14
2.1.1 Anfänge Hundertwassers Liniendenkens (1950-1954)	15
2.1.2 Konsolidierung gestalterischer Prinzipien (1954-1958).....	16
2.1.3 Ausweitung auf soziale und pädagogische Felder (1959-1969)	17
2.1.4 Linie und Lebensraum: Zur Verbindung von Ökologie und Urbanität (1970-1979).....	20
2.1.5 Späte schriftliche und mündliche Textzeugnisse zur Linie (1980-2000)	28
2.1.6 Kurzes Resümee	33
2.2 Die Linien als sprachliche Figuren.....	34
2.2.1 Gegen das Schema: Schriftgestaltung jenseits der Konvention	35
2.2.2 Gedankliche Konstanten in seinen schriftlichen und mündlichen Äußerungen	36
2.2.3 Stilistische und rhetorische Mittel	38
2.3 Die Sprache der Linie: Hundertwassers malerisches und grafisches Werk	42
2.3.1 Bewegung auf der Leinwand: Die Linie als Spur des Lebendigen	44
2.3.2 Die Linie im lithografischen Werk Hundertwassers	45
2.3.3 Linienkunst in der Radierung bei Hundertwasser	46
2.3.4 Hundertwassers Linie im Widerstand des Holzes	46
2.3.5 Hundertwassers Siebdrucke: Linie und Fläche	47
2.3.6 Kurzes Resümee	48

2.4	Zwischen Naturform und Bauform – Die Linie als verbindendes Element.....	48
2.4.1	Der Boden als bewegte Fläche – Linienführung unter den Füßen	49
2.4.2	Die Natur als Mitgestalterin der Architektur	49
2.4.3	Kurzes Resümee	54
3	Linienführung und ihre psychologische Resonanz – Frühe Theorien und erste empirische Studien	54
3.1	Form und Gefühl: Zur emotionalen Wirkung von Linien	57
3.2	Die Wirkung geschwungener und geradliniger Linien im gestalteten Raum	59
3.3	Kurzes Resümee	63
4	Zwischen Kitschvorwurf und Kulturkritik: Die Kontroverse um Hundertwasser.....	63
4.1	Fassade statt Funktion? Zur Ablehnung Hundertwassers Architektur	64
4.2	Resonanz und Widerstand: Hundertwasser im Spiegel der Kunstkritik	65
4.3	Verteidigung seines Stils – Die Umkehrung des Arguments	68
4.4	Hundertwasser heute: Rezeption, Weiterführung, Relevanz.....	70
5	Verdeckte Präsenz: Die organische Linie im Schatten der Spirale	73
5.1	Hundertwassers Spirale: Bewegung, Richtung, Bedeutung	74
5.2	Die organische Linie: Vernachlässigung und Potenzial zur Neubewertung	75
	Conclusio	78
	Literaturverzeichnis I.	79
	Literaturverzeichnis II.	83
	Abbildungsnachweis.....	89
	Abbildungsteil	91
	Abstract.....	109
	I. Deutsch.....	109
	II. Englisch	111

Einführung

Die Linie zählt zu den grundlegendsten Ausdrucksmitteln der Kunst. In der Moderne wurde sie nicht nur vielfach neu gedacht, sondern auch immer wieder umgedeutet – als Mittel der Abstraktion, als ornamentales Element, als Spur innerer Bewegung oder als Symbol ideologischer Ordnung. Hundertwasser jedoch verlieh ihr eine Bedeutung, die über das rein Formale hinausreicht. Für ihn wurde die Linie, so wie er sie sich vorstellte, zum Träger eines Weltbezugs, der nicht nur im Schönen oder im Wahren gründet, sondern in einer bestimmten Weise zu leben, zu denken und zu gestalten. Sie wurde zur formgewordenen Kritik an einer Welt, die ihre organische Vielfalt dem Diktat standardisierter Systeme unterordnet.

Hundertwasser unterschied dabei sehr deutlich zwischen zwei divergierenden Formen: auf der einen Seite die gerade Linie, die er kategorisch ablehnte – für ihn ein Symbol des Rationalismus, der seelischen Verarmung, des ökologischen Raubbaus, ein „gottloses“ Zeichen für Normierung, Planbarkeit, Konformität; auf der anderen Seite die organische Linie, die er als Ausdruck innerer Freiheit, als vegetatives Prinzip, als Verkörperung schöpferischer Lebendigkeit begriff. Diese Gegenüberstellung prägt nicht nur sein gestalterisches Werk, sondern durchzieht auch seine theoretischen Schriften, Briefe, Reden und Manifeste. Dennoch bleibt sie im kunsthistorischen Diskurs bislang randständig – zumeist auf dekorative Stilmerkmale reduziert, als Teil eines schrillen Œuvres gewertet, das von der vorherrschenden Moderne in den Hintergrund gedrängt wird.

Während die Spirale spätestens seit dem Aquarell *Der Berg und die Sonne – Erstes Spiraloid* als Schlüsselmotiv des Künstlers gilt, wurde die Linie meist vorschnell als dekoratives oder kompositorisches Mittel abgestempelt, ohne ihre strukturierende Funktion in Hundertwassers Denken eingehender zu analysieren. Genau an dieser Leerstelle will die vorliegende Arbeit ansetzen. Sie fragt nicht ausschließlich danach, wie Hundertwasser als Künstler Linien in seinen verschiedenen Medien verwendet, sondern auch, ob sich aus seinen Äußerungen eine konsistente Linientheorie ableiten lässt – wie sie etwa bei Künstlerkollegen wie Paul Klee zu finden ist –, und, wenn dem so ist, wie sich diese in Sprache und Gestaltung manifestiert.

Der aktuelle Forschungsstand zur Linientheorie Friedensreich Hundertwassers zeigt, dass ihre spezifische Funktion und Bedeutung bislang nur am Rande kunstwissenschaftlicher Aufmerksamkeit behandelt wurden. Während zentrale Vertreter der klassischen Moderne wie Paul Klee in seinem *Pädagogischen Skizzenbuch* (1925) oder Wassily Kandinsky in *Punkt und Linie zu Fläche* (1928) umfassende theoretische Systeme zur Linie entwickelten, wird Hundertwassers Umgang mit der Linie häufig vorschnell als dekoratives Element oder als Ausdruck exzentrischer Eigenwilligkeit abgetan. Ein bedeutsamer Gegenakzent zu dieser Verkürzung findet sich bei Pierre Restany. Er interpretierte bereits in *Happy Hundertwasser – Hundertwasser Heureux* (1978) die Linie nicht nur als ornamentales Stilmittel, sondern als Träger einer tiefgreifenden künstlerisch-philosophischen Haltung. Er erkannte die zentrale Rolle der Linie in Hundertwassers Werk und hielt fest, dass nur jene, die sich frei und ungezwungen entfaltet, dem Ideal entspricht, das diesem vorschwebte. Diese Perspektive vertiefte Jean-François Mathey in seiner Monografie *Hundertwasser* (1985), indem er die Linie als Manifestation einer kosmischen Ordnung deutete, die sich konsequent gegen lineares, funktionalistisches Denken stellt. Dabei stützte er sich auf Hundertwassers Text *Die gerade Linie führt zum Untergang* (1953), in dem die Linie als Gegenentwurf zu einer rationalisierten, entfremdeten Welt erscheint. In diesem Zusammenhang gewinnen auch die schriftlichen und mündlichen Äußerungen Hundertwassers an Bedeutung, die seine theoretischen Überzeugungen verdeutlichen. Ein erster Versuch, Hundertwassers verstreute schriftliche und mündliche Äußerungen – darunter zentrale Reflexionen zur Linie – zu bündeln, stammt von Walter Schurian mit *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben* (1983). Zwar blieb diese Sammlung fragmentarisch, doch sie markierte den Auftakt einer systematischen Auseinandersetzung mit Hundertwassers Denken. Pierre Restany knüpfte mit dem Buch *Hundertwasser* (2008) an diesen Ansatz an und legte dabei den Schwerpunkt auf späte Äußerungen Hundertwassers. Den entscheidenden Fortschritt brachte jedoch die digitale Plattform der Hundertwasser Gemeinnützigen Privatstiftung (seit 2011 online). Über 100 schriftlicher und mündlicher Dokumente des Künstlers sind dort chronologisch aufbereitet, viele mit direktem Bezug zur Linie als gestalterischem Prinzip und ideologischem Gegenpol zur Moderne. Hundertwassers „Linientheorie“ lässt sich damit unmittelbar aus seinen eigenen Texten rekonstruieren. Trotz dieser Materialbasis bleibt die wissenschaftliche Auseinandersetzung bislang lückenhaft: Die

Linie wird meist nur in Einzelanalysen, Ausstellungskatalogen oder Essays gestreift, selten aber als kohärentes Denkmodell oder im kunsthistorischen Kontext umfassend untersucht.

Gerade vor diesem Hintergrund gewinnt das folgende Vorhaben an Bedeutung: Ziel ist es, die organische Linie als eigenständiges, diskursiv aufgeladenes Konzept sichtbar zu machen – jenseits der spiraloiden Form. Im Zentrum stehen dabei seine schriftlichen und mündlichen Äußerungen, in denen sich die Linie nicht nur als ästhetisches, sondern als existenzielles Prinzip artikuliert. Die Forschungsfrage lautet daher: Besteht bei Friedensreich Hundertwasser ein konsistentes Konzept der Linie, das im Sinne einer eigenständigen Linientheorie verstanden werden kann – und wenn dem so ist, wie manifestiert sich dies in seinen schriftlichen und mündlichen Äußerungen? Ergänzend stellt sich die Frage, inwiefern sich entsprechende Denkfiguren auch in seinen bildnerischen und architektonischen Arbeiten nachvollziehen lassen.

Zur wissenschaftlichen Annäherung wird auf das Medium der Textanalyse zurückgegriffen. Im Sinne einer diskursiven Lektüre werden rhetorische Strategien, metaphorische Strukturen und semantische Felder identifiziert, wiederkehrende Begrifflichkeiten isoliert und latente Denkbewegungen herausgearbeitet. Diese werden mit seinen malerischen und architektonischen Werken in Beziehung gesetzt, um auf diese Weise der zentralen Fragestellung näherzukommen. Es handelt sich nicht um eine klassische Werkmonografie, sondern um eine tastende Bewegung durch das Material – um eine Annäherung an die Linie als gedankliche Figur, als gestalterisches Prinzip und als Ausdruck einer Haltung, die sich im Spannungsfeld von Kunst, Natur und Gesellschaft verortet.

Kapitel 1 widmet sich dem Wandel der Linie in der Kunst der Moderne und entfaltet diesen zunächst im historischen Verlauf, sodann im Spannungsfeld gegensätzlicher Linienkonzepte sowie in ihrer Rolle innerhalb kunstkritischer und institutioneller Diskurse. Kapitel 2 analysiert Hundertwassers „Linientheorie“ in vier ineinandergreifenden Teilabschnitten. Im ersten Teil (2.1) wird die Entwicklung seiner schriftlichen und mündlichen Äußerungen zur Linie in fünf Phasen chronologisch nachgezeichnet. Daran anschließend (2.2) erfolgt eine Analyse der Linie als sprachliche Figur, rhetorisches Mittel und gedankliche Konstante. Der dritte Abschnitt (2.3) richtet den Blick auf die organische Linie in Hundertwassers bildnerischer Praxis

– in Malerei, Lithografie, Radierung, Holzschnitt, Siebdruck und ihrer jeweiligen Materialästhetik. Abschnitt vier (2.4) thematisiert die Linie im architektonischen Kontext, insbesondere als Verbindungselement zwischen Naturform und Bauform. Kapitel 3 ergänzt diese Analysen um eine theoretische und empirische Betrachtung der emotionalen Wirkung geschwungener und geradliniger Linien in gestalteten Räumen. Kapitel 4 setzt sich mit der Kritik, der Rezeption und der Weiterführung von Hundertwassers Werk auseinander, insbesondere im Hinblick auf die gesellschaftliche Wirkung seiner architektonischen Praxis. Kapitel 5 schließlich rekonstruiert die bislang verdeckte Präsenz der organischen Linie, die im Schatten der Spirale stand, und fragt nach ihrem Potenzial zur theoretischen Neubewertung.

Hundertwassers Linientheorie eröffnet in diesem Licht eine gegenwartsrelevante Perspektive: Sie markiert eine künstlerisch gedachte Gegenposition zur linearen Ordnung der Moderne – nicht im Sinne rückwärtsgewandter Romantik, sondern als Plädoyer für Vielfalt, Unregelmäßigkeit und Naturverbundenheit. In ihr verdichtet sich die Frage nach dem Verhältnis von Kunst, Leben und Gestaltung – einer Linie folgend, die sich nicht lenken lässt.

Biografische Einblicke in das Leben Friedrich Stowassers

Schon früh in seinem künstlerischen Werdegang begann sich Friedensreich Hundertwasser intensiv mit der Ästhetik der Moderne auseinanderzusetzen, deren lineare Formensprache ihm allmählich als Ausdruck einer tiefgreifend entfremdeten Welt erschien. Während seiner Studienzeit an der École des Beaux-Arts in Paris und bei zahlreichen Reisen durch Europa kam er immer wieder mit Werken der klassischen Moderne in Berührung – insbesondere mit der geometrischen Abstraktion und der konstruktiven Klarheit, wie sie etwa das Bauhaus oder auch De Stijl mit Nachdruck propagierten. Die dominante Ästhetik jener Zeit war geprägt von rechtwinkligen Linien, klaren Rasterstrukturen und modularen Ordnungen – Ausdruck eines funktionalistischen Weltbildes, das den Menschen vor allem als rational planbares Wesen auffasste. Hundertwasser lehnte dieses Bild bereits in jungen Jahren und mit zunehmender Deutlichkeit ab. Schon in seinen Skizzenbüchern der 1950er-Jahre finden sich wiederholt Notizen, in denen er die „gerade Linie“ als Symbol einer entmenslichten, beinahe technokratischen Welt bezeichnet. Für ihn war die Linie keineswegs ein rein technisches Mittel, sondern vielmehr ein Zeichen innerer Bewegung, ein Ausdruck des Lebendigen, Unvorhersehbaren, vielleicht auch Verletzlichen. Die organische Linie wurde in diesem Sinne nicht aus einer bloßen gestalterischen Laune heraus gewählt, sondern vielmehr aus tiefer biografischer Überzeugung: als bewusste Antwort auf die architektonische Strenge, die soziale Kälte und das ästhetische Diktat der Nachkriegsmoderne. Seine Reise zur Linie war zugleich eine Abkehr von der Konvention, von der Vorhersehbarkeit, vom planerischen Kalkül – und eine Annäherung an eine Welt, in der Natur, Individualität und das Unregelmäßige auf neue Weise sichtbar und erfahrbar werden sollten.

1 Von der Begrenzung zur autonomen Ausdrucksform – Der Wandel der Linie in der Moderne

Die Linie ist eines jener formalen Gestaltungselemente, deren Funktion sich im Zuge der Kunstentwicklung grundlegend verändert hat. Während sie in der Antike noch vorrangig als Mittel zur Abgrenzung eingesetzt wurde, diente sie ab dem Mittelalter wie auch in der Renaissance dazu, Figuren zu konturieren, Perspektive zu konstruieren und anatomische Präzision zu erreichen.¹ Erst in der Moderne entwickelte sie sich allmählich von einem zweckgebundenen, passiven Element zu einem eigenständigen Ausdrucksmittel mit symbolischer, konzeptueller und ideologischer Bedeutung.² Die konkrete Ausprägung dieser Entwicklung und ihre Bedeutung für Kunstschaffende lässt sich in den Werken von ausgewählten Künstler*innen wie Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Paul Klee, Jackson Pollock, Agnes Martin und Friedensreich Hundertwasser nachvollziehen, deren Werke der Linie eine besondere Funktion beimaßen.

Wie sehr sich die Funktion der Linie im Sinne eines autonomen Ausdrucksträgers verselbstständigt hat, zeigt sich in prägnanter Form am Werk Piet Mondrians. Er selbst merkte in seinem autobiografischen *Essay Toward the True Vision of Reality* retrospektiv an, er habe seine Kompositionen schrittweise reduziert, bis lediglich vertikale und horizontale Linien das Bildthema bestimmten.³ Innerhalb der geometrisch-rasterartigen Kompositionsweise erkannte Mondrian die visuelle Umsetzung zweier entgegengesetzter Kräfte, deren harmonisches Zusammenspiel die Grundlage seiner Bildgestaltung bildete. Mondrians Ziel war es dabei nicht, die sichtbare Natur nachzuahmen, sondern allgemeingültige Prinzipien aufzuzeigen. Die Linie diene ihm dabei als fundamentales Ausdrucksmittel, das für ihn die Ordnung hinter dem Sichtbaren verkörperte.⁴ Persönliche oder narrative Motive wurden durch eine klare, reduzierte Formensprache ersetzt, wodurch eine bildimmanente Gestaltung in den Vordergrund trat.

Auch am Bauhaus, der wohl einflussreichsten Ausbildungsstätte der Moderne, wurde die Linie zum zentralen Gegenstand künstlerisch-theoretischer Reflexion. Wassily

¹ Brusatin 2001, Premessa, S. XII-XIV.

² Detailliert ausgeführt in Kapitel 2.1.

³ Der Essay entstand im Jahr 1941.

⁴ Mondrian 1986, S. 338-340.

Kandinsky, einer der wichtigsten Lehrer, der in Weimar und Dessau wirkte, erhob im neunten Band der Bauhausbücher-Reihe *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* die Linie zu einem zentralen Gestaltungselement.⁵ Darin richtete er seinen Blick auf den Ausdruck unterschiedlicher Linienarten. Er untersuchte, wie Krümmung, Verdickung, Verjüngung und Ausrichtung die Wirkung der Linie innerhalb der Fläche beeinflussen und kam dabei zu dem Schluss, dass die geometrische Linie überhaupt erst im Moment der Bewegung entsteht, als Spur eines sich fortbewegenden Punktes.⁶ Sie leitet sich aus dem Übergang vom Ruhenden ins Dynamische ab, wodurch sie als neue bildnerische Qualität entsteht, die sich vom Stillstand des Punktes abgrenzt.

Paul Klee sah den Übergang vom Punkt zur Linie etwas anders als Kandinsky und legte den Fokus stärker auf das Organische und Prozesshafte statt auf eine rein analytische Betrachtung. Bei ihm wird der Punkt nicht durch äußeren Zwang in Bewegung versetzt, sondern entfaltet sich aus einem inneren Antrieb heraus.⁷ Spielerisch beschreibt er die entstehende Form als eine „aktive Linie, die sich frei ergeht, ein Spaziergang um seiner selbst willen, ohne Ziel“.⁸ Diese wandernde Spur wird, so Klee, von einem inneren Rhythmus geleitet und muss keinem konkreten Darstellungszweck mehr folgen. Vielmehr lässt sich in ihr der zeichnerische Prozess selbst sichtbar machen.

Diese Entwicklung, wie sie sich exemplarisch bei Klee und Kandinsky zeigt, gewinnt im abstrakten Expressionismus eine neue Dringlichkeit. Dort tritt die Linie endgültig als eigenständiger Ausdrucksträger hervor. Jackson Pollock, ein bedeutender Künstler innerhalb dieser Kunstrichtung, treibt diese Loslösung auf die Spitze, indem er sie nicht mehr zeichnet, sondern durch körperliche Aktion direkt auf das Bild überträgt. Die Leinwand wird so zum freien Aktionsfeld. Die Farbe fließt in rhythmischer Bewegung über die am Boden ausgebreitete Malfläche, wird geschleudert, getropft, geworfen und verdichtet sich schließlich zu einem Gewebe aus Linien, das die Fläche in ein vibrierendes Netz verwandelt. Indem er alle konkreten Bedeutungen von ihr abstreift, entreißt er der Linie ihre Funktion als beschreibende Kontur und macht sie zu einem

⁵ Kandinsky 1928, S. 17-49.

⁶ Ebd., S. 51.

⁷ Im Pädagogischen Skizzenbuch von Paul Klee wird der Punkt als „Agens“ bezeichnet, wörtlich als treibende Kraft, die aus sich selbst heraus wirkt. Klee 1925, S. 6.

⁸ Klee 1925, S. 6.

eigenständigen, darstellenden Element. Sie umreißt nicht länger, sondern wird selbst zum Zentrum des Geschehens.⁹ Wie eine Fortsetzung seiner Bewegung wird sie zur Spur, die nicht länger beschreibt, sondern sich in das Bild einschreibt. Der Kunstkritiker Harold Rosenberg bezeichnete diese Form der Darstellung, wie sie Pollock ausführte, als *Action Painting*, da sie für ihn weniger ein fertiges Gemälde zeigte als jenen Vorgang, in dem sich körperliche und emotionale Zustände unmittelbar in die Bildfläche einprägten.¹⁰ Für diese Art der Bildentstehung ist nicht das fertige Ergebnis entscheidend, sondern der Prozess, durch den der künstlerische Akt in seiner Unmittelbarkeit nachvollziehbar wird.

1.1 Gegensätzliche Linienkonzepte in der Kunst

Im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts lassen sich zwei gegensätzliche Grundhaltungen in Bezug auf die Linie ausmachen. Zum einen ein rationales Linienverständnis, bei dem die geometrische Ordnung und strukturelle Strenge im Vordergrund stehen, wie es bei Mondrian oder LeWitt der Fall ist, zum anderen ein gefühlsbetonter und naturhafter Zugang, in dem die Linie als spontanes und zugleich lebendiges Element verstanden wird, wie es sich bei Pollock oder Hundertwasser zeigt.

Rationale Linienkonzepte zeichnen sich durch klare, meist gerade oder regelmäßige Linienführungen aus, die nach festen Prinzipien eingesetzt werden. Eine stringente Umsetzung hierfür liefert Piet Mondrian mit seinem streng orthogonalen Liniengerüst.¹¹ Auch wenn bereits frühere Künstler geometrische Linien in ihre Werke integrierten, intensivierte Mondrian diesen Ansatz, indem er in seinen neoplastizistischen Kompositionen der 1920er-Jahre jede Kurve eliminierte und ausschließlich vertikale und horizontale Linien verwendete. Für ihn stellten die orthogonalen Linien fundamentale Gegensätze dar, deren ausgewogene Beziehung das Prinzip einer universellen Ordnung und die lebendige Einheit der Natur sichtbar machte.¹² Auch in der Kunst nach 1945, besonders in der Konkreten Kunst und der geometrischen

⁹ Prange 1999, S. 30.

¹⁰ Rosenberg 1991, S. 191-192. - Harold Rosenberg prägte mit diesem Text nicht nur die theoretische Grundlage, sondern etablierte zugleich den Begriff *Action Painting* als Bezeichnung für diese neue Ausdrucksform.

¹¹ Mondrian 1986, S. 338-339.

¹² Ebd., S. 338-339.

Abstraktion, blieb die gerade Linie ein zentrales Gestaltungsmittel.¹³ Agnes Martin etwa zog ihre Linien mit Lineal und Bleistift über ganze Bildfelder, um feinste Gitterstrukturen zu erzeugen, die eine klare Ordnung vermitteln und zugleich eine stille, fast meditative Atmosphäre schaffen. Diese subtile Spannung zwischen formaler Strenge und menschlicher Note verleiht Martins Werken ihre zurückhaltende, aber dennoch tief wirkende Lebendigkeit.¹⁴ In den 1960er-Jahren trieben die Minimal- und Konzeptkünstler das rationale Linienkonzept auf die Spitze, indem sie die Linie als neutrales, vom persönlichen Duktus gelöstes Element betrachteten. Sol LeWitt etwa entwickelte ab 1968 eine Vielzahl an Wall Drawings, Wandzeichnungen, die er nicht selbst ausführte, sondern in Form schriftlicher Anweisungen ausführen ließ. Seine Linien sollten keinerlei expressive Handschrift zeigen, sondern einem vorher definierten System folgen.¹⁵ Ein Beispiel hierfür ist das Werk *Wall Drawing #118*, das auf der Anweisung basiert, fünfzig Punkte zufällig, aber gleichmäßig über eine Wandfläche zu verteilen und die Punkte mit geraden Linien zu verbinden. Die resultierende Struktur wirkt zwar geordnet, erlaubt jedoch in der konkreten Ausführung vielfältige Interpretationen. Indem LeWitt die genaue Ausführung Dritten überließ, verwandelte er damit die Linie in ein rationales Element, das ausschließlich der Konzeptidee verpflichtet war.¹⁶ Ein vergleichbar analytischer Zugriff zeigt sich in der Op Art bei Bridget Riley, die seit den 1960er-Jahren mit streng kalibrierten Wellenlinien und Streifen optische Schwingungen erzeugt. Ihre Gemälde wie *Current* bestehen aus dicht gesetzten, rhythmisch modulierten Linien, deren exakte Berechnung essenziell für die Wahrnehmungswirkung ist. Rileys Linien entfalten somit eine Wirkung, die über das Ästhetische hinausweist und als Versuchsanordnung verstanden werden kann, in der das Sehen selbst zur untersuchten Größe wird.¹⁷

Diesem rationalen Linienvverständnis der Moderne steht eine organisch-subjektive Auffassung gegenüber, in der die Linie nicht konstruiert, sondern fast schon gewachsen erscheint. Ihre Form ist geprägt von organischer Kurvigkeit, fließender Variabilität und gestischem Duktus, wodurch sie weniger geplant als entstanden wirkt.

¹³ Die Konkrete Kunst versteht sich als rein visuelle Kunst ohne gegenständlichen Bezug, die mit geometrischen Formen und klaren Strukturen arbeitet. Die geometrische Abstraktion verfolgt ein ähnliches Prinzip, legt jedoch den Fokus auf abstrakte Kompositionen mit geometrischen Elementen. In beiden Strömungen dient die gerade Linie als Ausdruck von Ordnung, Rationalität und visueller Klarheit.

¹⁴ Princenthal 2015, S. 126-135.

¹⁵ LeWitt 1967, S. 79-80, 83.

¹⁶ Gotthardt 2020, URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-sol-lewitt-artist>.

¹⁷ Kat. Ausst. Museum of Modern Art 1965, S. 30, 31, 34.

Erste Impulse für dieses Denken finden sich bereits in der Klassischen Moderne. Paul Klee etwa betrachtete den künstlerischen Prozess als Analogie zur Natur. So wie eine Pflanze wachse, entfalte sich auch die Linie – unvorhersehbar, lebendig, einem inneren Rhythmus folgend.¹⁸ Klees naturbezogenes Denken war eng verknüpft mit einer experimentellen Zeichenpraxis, in der er kontinuierlich neue formale Ausdrucksmöglichkeiten erprobte.

Hundertwasser knüpfte an diese naturbezogenen Impulse an, führte sie jedoch entschieden weiter. Während Klee die Linie vor allem als Ausdruck innerer Formgesetze verstand¹⁹, erhob Hundertwasser sie zu einem künstlerischen Prinzip, das sich bewusst gegen die rationalistischen und normierenden Tendenzen der Moderne richtete. Was bei Klee spielerisch und experimentell blieb, wurde bei Hundertwasser zum vielschichtigen Zeichen: Aus einem ästhetischen Mittel formte er ein ökologisches und gesellschaftskritisches Statement. In ihr verdichtete sich seine fundamentale Kritik – an gesellschaftlicher Normierung, an Umweltzerstörung und an der Entfremdung des Menschen von der Natur.²⁰ Neben der symbolisch aufgeladenen Linie entstanden in der Kunst des 20. Jahrhunderts auch Strömungen, die weniger auf Bedeutung als auf Handlung zielten – auf die Geste, den Moment, die Bewegung. In den expressiven Arbeiten von Jackson Pollock und Cy Twombly etwa wurde die Linie zur unmittelbaren Spur körperlicher Präsenz, zur Verlängerung der Geste, zum Einschreiben von Zeit und Emotion in die Bildfläche. Pollocks berühmte *Drip Paintings* dokumentieren den physischen Vollzug der Malerei. Die Linie ist hier weder Begrenzung noch Formgebung, sondern Ausdrucksbewegung in ihrer reinsten Form.²¹ Auch bei Cy Twombly verschiebt sich der Fokus auf das Unmittelbare und Unkontrollierte. Seine spontan gezogenen Kreide- und Bleistiftlinien erinnern an Schriftzüge, ohne tatsächlich lesbar zu sein, sie verweisen eher auf den Akt des Zeichnens als auf ein sprachlich fixierbares Ergebnis. Kunstkritiker John Berger deutete sie als Visualisierungen des Unsagbaren, als Spuren eines Ausdrucks, der auf körperlichem Gespür, Erinnerung und Erwartung basiert.²²

¹⁸ Klee 1925, S. 6-7.

¹⁹ Ebd., S. 6.

²⁰ Hundertwasser 1983e, S. 162-169.

²¹ Prange 1999, S. 30.

²² Berger 2015, S. 427-428.

1.2 Die Linie als diskursives Feld in Kunstkritik und Institutionen

Die Bedeutung der Linie, ob in organisch fließender Gestalt oder als streng geführte Gerade, wurde nicht allein von Künstler*innen bestimmt, sondern auch durch kunstkritische und institutionelle Diskurse mitgeprägt. Museen, Sammlungen und Kritiker*innen bestimmen bis heute maßgeblich mit, welche ästhetischen Konzepte als innovativ oder relevant gelten und welche hingegen übersehen oder an den Rand gedrängt werden. So fand die formale Strenge eines Piet Mondrian oder Sol LeWitt früh Einzug in den Kanon, legitimiert als Ausdruck rationaler Klarheit und intellektueller Disziplin, während Hundertwassers an natürlichen Rhythmen orientierte Linienführung nicht selten vorschnell als dekorativ, verspielt oder gar als Kitsch abgetan wurde.²³ Eine Form der Geringschätzung, die, wie Hundertwasser selbst wiederholt festhielt, weniger aus einer fundierten Auseinandersetzung mit seinem Werk hervorging als aus der bequemen Geste des vorschnellen Urteilens.

Ein theoretischer Bezugsrahmen, der die Bevorzugung rational strukturierter Linien früh versuchte zu legitimieren, findet sich bei Clement Greenberg. In seinem Essay *Modernist Painting* beschreibt er die moderne Malerei als eine Form immanenter Selbstkritik, in der das Medium nicht länger auf äußere Inhalte oder Darstellungsaufgaben reagiert, sondern auf sich selbst verweist.²⁴ Entscheidend ist für ihn die Flächigkeit der Leinwand, die als eigentliche Bedingung der Malerei in den Mittelpunkt rückt.²⁵ Die Linie verliert in diesem Kontext ihre traditionelle Funktion als Mittel der Tiefendarstellung oder Umrissform und wird stattdessen als bildimmanentes Strukturprinzip verstanden. Beispielhaft für Greenbergs Theorie steht das Werk Piet Mondrians, dessen streng rechtwinklige Linienführungen bewusst auf die Erzeugung räumlicher Illusion verzichten und die zweidimensionale Bildfläche als autonome Realität betonen. Mondrians Rasterlinien repräsentieren weder Gegenstände noch Raum, sondern legen die kompositorische Ordnung des Bildes offen. Greenberg räumt ein, dass diese formale Strenge zunächst konservativ sein könne, erkennt jedoch in der Reduktion auf lineare Elemente einen ästhetischen Fortschritt: Die Funktion der

²³ Detailliert ausgeführt in Kapitel 4.

²⁴ Greenberg 1966, S. 106-108.

²⁵ Greenberg argumentiert in dem Essay, dass der Modernismus jede Kunstform dazu zwingt, ihre eigenen, unverwechselbaren Eigenschaften herauszuarbeiten, um sich somit von anderen Künsten abzugrenzen. Für die Malerei bedeutet das, sich auf das zu konzentrieren, was nur ihr möglich ist: die zweidimensionale Flachheit der Leinwand, die Form des Bildträgers und die spezifischen Qualitäten der Farbe.

Linie wandelt sich – sie verweist auf die Bedingungen der Malerei und lässt ihre innere Struktur sichtbar werden.²⁶

Diese funktionale Transformation der Linie hin zur strukturellen Ordnung bereitet den theoretischen Boden für das Raster, das Rosalind E. Krauss in ihrem Essay *Grids* aus dem Jahr 1979 um bedeutungstheoretische und gesellschaftskritische Perspektiven erweitert.²⁷ Für die Kunstkritikerin war das Raster, ein Netz aus rechtwinklig verlaufenden Linien, ein zentrales Ausdrucksmittel der modernen Kunst, das auf zwei Ebenen wirksam wurde. Räumlich verkörperte es die „Autonomie des Kunstbereichs“ und die Abkehr von illusionistischer Tiefenräumlichkeit wandte sich in antinaturalistischer und antimimetischer Weise von der sichtbaren Welt ab und machte die Bildfläche selbst zum Thema.²⁸ Im zeitlichen Sinn markierte das Raster einen Wendepunkt, da es aus seiner anfänglichen Randstellung heraustrat, zunehmend an Bedeutung gewann und ab dem frühen 20. Jahrhundert zum prägenden Element der modernen Kunst wurde. Zwar griffen bereits Künstler der Renaissance wie Albrecht Dürer oder Leonardo da Vinci in ihren Studien auf perspektivische Gittersysteme zurück, doch dienten diese ausschließlich der realitätsnahen Abbildung und wurden nicht als eigenständige gestalterische Elemente begriffen.²⁹ Das moderne Raster hingegen verweigerte die naturgetreue Darstellung und etablierte stattdessen die Bildfläche selbst als autonome Realität. Auf diese Weise wurde die Linie, insbesondere in ihrer gitterartigen Ausprägung, zu einem Kennzeichen moderner Kunst, sofern man Krauss folgt.

Auch die Museumspraxis hat sich längst der Linie als eigenständigem Thema angenommen. Die Ausstellung *On Line: Drawing Through the Twentieth Century*, die vom 21. November 2010 bis zum 7. Februar 2011 im Museum of Modern Art (MoMA) in Manhattan, New York City, zu sehen war, machte dies durch ineinandergreifende Ausdrucksebenen erfahrbar.³⁰ Diese museale Inszenierung entwarf eine alternative Genealogie des Zeichnens, die mit der traditionellen Vorstellung der Linie, als an das Papier gebundenes Medium brach und sie stattdessen als dynamischen,

²⁶ Greenberg 1966, S. 107, 109.

²⁷ Krauss 1979, S. 50-64.

²⁸ Ebd., S. 51.

²⁹ Ebd., S. 52.

³⁰ MoMA 2010/11, URL: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/970> – Gezeigt wurde die Ausstellung in der sechsten Etage des Museum of Modern Art (MoMA), in der Joan and Preston Robert Tisch Exhibition Gallery, wo rund 300 Werke präsentiert wurden.

künstlerischen Ausdruck in Form einer in den Raum übergehenden Linie neu verortete.³¹ Ausgewählte künstlerische Beiträge von der amerikanischen Choreografin Trisha Brown, dem amerikanischen Bildhauer Alexander Calder und der polnisch-deutschen Installationskünstlerin Monika Grzymala veranschaulichten diesen erweiterten Zeichenbegriff. Brown überführte zeichnerische Spuren durch Mitglieder ihrer Tanzkompanie in performative Bewegungen, Calder ließ Drahtlinien als dreidimensionale Zeichnungen im Raum erscheinen, und Grzymala konzipierte mit Klebeband und Papier raumgreifende Lineaturen, die Wände und Boden einbezogen und entlang dieser in Richtung des Marron Atriums herabflossen. Durch die Verschmelzung dieser verschiedenen Zugänge unter dem thematischen Schwerpunkt der Linie wurde ihr Wandel von einer peripheren, dienenden Funktion hin zu einer autonomen künstlerischen Praxis deutlich, die Malerei, Skulptur, Performance und Konzeptkunst miteinander verbinden kann.³²

1.3 Kurzes Resümee

Die zuvor angeführten Beispiele verdeutlichen, dass die Linie in theoretischen wie auch in kuratorischen Zugängen längst als zentrales Motiv künstlerischen Ausdrucks verstanden wird. In ihr begegnen sich Spannungen zwischen Struktur und Spontaneität, Reduktion und Figuration sowie Rationalität und Emotion – je nachdem, in welcher Gestalt sie in Erscheinung tritt. Auch wenn die geometrische Linie in der Frühphase der Moderne stärker vertreten war und als Symbol für Fortschritt besonders hervorgehoben wurde, rückte die organische Linie im weiteren Verlauf dennoch zunehmend in den Vordergrund und wurde zu einem zentralen Element im künstlerischen Diskurs. Am Beispiel Hundertwassers lässt sich nachvollziehen, dass Linien nicht nur ästhetische und emotionale Dimensionen durchdringen, sondern Ausdruck eines umfassenden Weltbildes sein können.³³ Seine Linie, die sich in organischen, naturhaften Bewegungen frei entfaltet, unterscheidet sich damit grundlegend von jenen Konzepten, wie sie etwa bei Mondrian, Klee, Kandinsky oder LeWitt zu finden sind, da sie bei Hundertwasser zunehmend zu einem Lebensprinzip wurde, das seine gesamte Weltsicht durchdrang.

³¹ Erinnert in ihrer Konzeption an Hundertwassers Linienaktion, entfaltet jedoch eine komplexere Struktur durch die Mehrschichtigkeit der Ebenen.

³² MoMA 2010/11, URL: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/970>.

³³ Hundertwasser 2008b, S. 187-189.

2 Hundertwassers „Linientheorie“

Auch wenn Hundertwasser nicht explizit von einer Linientheorie sprach, die er während seines künstlerischen Wirkens selbst entwickelte, lässt sich anhand seiner Manifeste, Tagebucheinträge, schriftlicher Texte und Briefe ein wiederkehrendes Muster identifizieren, dem der Künstler folgte.³⁴ Er vollzog eine Differenzierung zwischen zwei Arten von Linien – der geraden Linie, deren künstliche Form eine Bedrohung für die geistige Autonomie darstellte und der organischen Linie, die in ihrer belebten Gestalt die Struktur der Natur repräsentierte. Er selbst sprach den Linien eine größere Bedeutung zu, indem er sie nicht nur als Pinselstriche auf einer Leinwand wahrnahm, sondern sie in einen weitreichenderen Kontext stellte.

2.1 Die Linien im zeitlichen Verlauf seiner schriftlichen und mündlichen Äußerungen

1949 begann Hundertwasser im Alter von 21 Jahren, seine umweltbewussten und gesellschaftskritischen Standpunkte in Form von Manifesten, öffentlichen Reden, Tagebucheinträgen und Texten festzuhalten. Um sein geistiges Erbe auch für die Nachwelt sichern zu können, veranlasste er, dass seine mündlichen und schriftlichen Äußerungen abgedruckt und frei zugänglich gemacht wurden. Die *Hundertwasser Gemeinnützige Privatstiftung* widmete sich diesem Projekt in besonderer Weise, indem sie über 100 dieser Dokumente systematisch sichtet, in einen chronologischen Zusammenhang brachte, sorgfältig katalogisierte und schließlich in Form einer umfangreichen Online-Sammlung der Öffentlichkeit zugänglich machte.³⁵ In den 1950er-Jahren seiner literarischen Schaffenszeit schrieb er seine Gedanken in sporadischen Abständen nieder. Grund für die temporalen Abweichungen dürften die zwei- und dreidimensionalen Projekte gewesen sein, die in diesen Zeitabschnitten realisiert wurden.³⁶ Dabei ist es von Bedeutung zu unterstreichen, dass nicht jedes

³⁴ Von der sprachlichen und strukturellen Ebene über bildnerische Ausdrucksformen bis zu seinen architektonischen Werken.

³⁵ Hundertwasser Gemeinnützige Privatstiftung Wien, Hundertwasser Texte und Manifeste. URL: https://hundertwasser.com/texte/hundertwasser_texte_und_manifeste. – Ein Großteil der auf der oben genannten Webseite dokumentierten Texte findet sich auch in den Printmedien des Literaturverzeichnis I. dieser Arbeit wieder. Da diese gedruckten Ausgaben eine genaue Seitenangabe ermöglichen und damit den wissenschaftlichen Standards der Universität entsprechen, wurde das Literaturverzeichnis vorrangig auf dieser Grundlage erstellt. Die Online-Version der Hundertwasser Privatstiftung diente ergänzend zur inhaltlichen Orientierung und wurde mit entsprechender Sorgfalt berücksichtigt.

³⁶ Darunter fallen architektonische Bauten wie das KunstHausWien oder das Hügelwiesenland in Bad Blumau, bei denen Hundertwasser maßgeblich beteiligt war.

Gemälde oder architektonische Bauwerk in den aufgezeichneten Gedanken Hundertwassers thematisiert wird. Seine schriftlichen Äußerungen stellen vielmehr einen Gesamtüberblick der Themenbereiche dar, die ihn fortlaufend bewegten.³⁷ Diese Themenkreise umfassen unter anderem eine kritische Auseinandersetzung mit den variierenden Linienformen, in denen er den innovativen Fortschritt sowie den Niedergang schöpferischer Kreativität verortete.³⁸

2.1.1 Anfänge Hundertwassers Liniendenkens (1950-1954)

Die ersten signifikanten Einblicke vermittelte Hundertwasser in seinen Tagebucheinträgen von 1950 bis 1951, in denen er die Schönheit der Linie hervorhob, die durch Kindeshand gezogen wird. In der ungezwungenen Linienführung der heranwachsenden Jugend erkannte er eine natürliche Eleganz, die mit dem fortschreitenden Alter allmählich verblasst. Er betrachtete diesen Umstand als Verlust des kindlichen Blicks, den es galt, wiederzuerlangen.³⁹ In den darauffolgenden Jahren erweiterte er seinen Horizont, wodurch das Verständnis für die organische Linie zunahm. Er erkannte, dass sie keineswegs ein Privileg der naiven Jugend war, sondern sich durch das gesamte Leben hindurchzieht. Hundertwassers innovativer Zugang bestand darin, die organische Linie aus ihrem traditionellen Kontext als zeichnerisches Element herauszulösen und ihr eine neue Funktion zuzuschreiben – ein Ansatz, der ihre Vielschichtigkeit deutlich werden ließ.

Sie war nicht länger bloß ein Pinselstrich auf einem zweidimensionalen Kunstwerk, sondern stellte die einzelnen Lebenswege dar, die sich mit jedem Schritt wandeln, ihre Richtung verändern, sich kontinuierlich weiterentwickeln und dabei neue Möglichkeitsräume eröffnen. In seinem Katalogtext *Die gerade Linie führt zum Untergang* bringt Hundertwasser seine tiefe Genugtuung darüber zum Ausdruck, dass die organische Linie nicht erst gedanklich von ihm erschlossen wurde, sondern bereits von Anfang an in seinen physischen Bewegungsabläufen verankert war.⁴⁰ Die Gewissheit, einen Lebensweg zu bestreiten, der nicht geradlinig verläuft, sondern ungezwungen in seinem Entstehungsprozess ist, intensivierte seine Bindung zur organischen Linie.

³⁷ Hundertwasser 1983, S. 9-12.

³⁸ Hundertwasser 1983b, S. 64-65.

³⁹ Hundertwasser 1983a, S. 58-59.

⁴⁰ Hundertwasser 1983b, S. 64-65.

Die wachsende Verantwortung, die der Künstler als gesellschaftlich wirksamer Akteur im Spannungsfeld zwischen ästhetischem Anspruch und normkritischer Positionierung zu tragen hatte wurde ihm zusehends bewusst, als er 1954 den *Brief aus Paris* an den österreichischen Schriftsteller Rochowansky adressierte.⁴¹ Das Ziel hinter seiner künstlerischen Tätigkeit war nicht länger die reine Visualisierung neuer Ideen, sondern beinhaltete, auf Gefahren aufmerksam zu machen, um die Gesellschaft vor der geraden Linie zu warnen. Als mahnendes Beispiel hob er die modern konzipierte Architektur hervor, die drei Jahre später in seinem Text *Meine Augen sind müde* zum Kerninhalt seiner niedergeschriebenen Gedanken wurde.⁴² Darin kritisierte er all jene Bauwerke, die zur Vereinheitlichung des Stadtbildes beitrugen. Seine feindseligen Bemerkungen richteten sich gegen jene Liegenschaften, die von glatten Hauswänden umschlossen waren und sich durch ihre Kubusform auszeichneten. Diese aggressiven Äußerungen erreichten ihren Höhepunkt, als er auf die Wohnsituation der Individuen zu sprechen kam, die darin lebten.⁴³ In einem äußerst provokanten Ton verkündete er, dass es lebenswerter sei, dahinzuscheiden, als sein Dasein in einer Wohnung zu verbringen, die als Serienproduktion entstanden ist.⁴⁴

2.1.2 Konsolidierung gestalterischer Prinzipien (1954-1958)

Seine schonungslosen Worte aus 1954 waren die Vorboten für sein *Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*, das er im darauffolgenden Jahr formulierte.⁴⁵ Darin vertiefte Hundertwasser seine Ansichten zur Präsenz der geraden Linie, die er in den standardisierten Wohnsiedlungen identifizierte. Er mäßigte seine Ausdrucksweise und versuchte zugleich, architektonische Lösungsansätze auszuarbeiten, um seine Konzepte gesellschaftlich zu verankern. Als Anregung zur Verbesserung wollte er die angehenden Mieter in die Bauplanung ihrer eigenen vier Wände einbeziehen. Weder die handwerklichen Fertigkeiten noch das Verständnis für bauliche Strukturen sollten einen Laien davon abhalten, ein Heim nach individuellen Vorstellungen und Wünschen zu erschaffen. Er kritisierte die aufgezwungene Unmündigkeit, die einem Individuum auferlegt wird,

⁴¹ Hundertwasser 1983c, S. 32-35.

⁴² Hundertwasser verfasste diesen Text anlässlich einer Ausstellung, die vom 17. Oktober bis 24. November 1957 in den Räumlichkeiten der Galerie St. Stephan in Wien zu sehen war.

⁴³ Hundertwasser 1983d, S. 93-94.

⁴⁴ Detailliert ausgeführt in Kapitel 2.2.3.

⁴⁵ Hundertwasser 1983e, S. 162-169.

wenn es einen vorgefertigten Mietvertrag für eine Wohnung unterschreibt. Das Mitspracherecht über die Gestaltung der Innenräume bleibt größtenteils verwehrt, wodurch die schöpferische Kreativität nicht berücksichtigt wird.⁴⁶ Dieser Umstand ließ Hundertwasser zu dem Entschluss kommen, dass von Architektur nur dann gesprochen werden könne, wenn die Funktionen von Bauingenieur, Maurer und Bewohner in einer Person vereint sind. Erst durch diese vollständige Zusammenführung aller Aufgaben lasse sich die Reduktion jener geraden Linien erreichen, die zunehmend das Stadtbild prägten.⁴⁷

2.1.3 Ausweitung auf soziale und pädagogische Felder (1959-1969)

Neben der standardisierten Architektur befasste sich Hundertwasser gleichermaßen mit den einheitlichen Lehrprogrammen, die an Gymnasien, Hochschulen sowie Akademien praktiziert werden. In seinem gleichnamigen Manifest machte er auf das *Pintorarium* aufmerksam, das von ihm und zwei weiteren Künstlerkollegen am 17. September 1959 initiiert wurde.⁴⁸ Zusammen mit den Malerkollegen Ernst Fuchs und Arnulf Rainer visualisierte er die zukunftsorientierte Idee des Pintorariums.⁴⁹ Diese Institution sollte zu einem Ort der gestalterischen Elite werden, die sich von Imitationen distanziert und nach eigenständigen Kreationen strebt. Das Konzept, das sich hinter der innovativen Bildungseinrichtung verbarg, war die Förderung der individuellen Autonomie. Leitfiguren existierten in diesem Rahmen nicht. Die gesamte Studentenschaft war dazu angehalten, sich aus der künstlerischen Komfortzone des Altbekannten herauszuwagen und neue Maßstäbe zu setzen, indem sie ihre eigenen Thesen vertrat. Hundertwasser höchstselbst sah sich dazu verpflichtet, über die Funktion der geraden Linien aufzuklären und sie in weiterer Folge in allen Lebensbereichen zu eliminieren. Sein Appell richtete sich an die österreichische Jugend, die zur Realisierung des Pintorariums beitragen sollte, indem sie den Kunsthoch- und Philosophieschulen fernblieb und dabei half, die neue Institution aufzubauen.⁵⁰

⁴⁶ Hundertwasser 1983e, S. 162-169.

⁴⁷ Der Text wurde mit Zusätzen von Pierre Restany 1958 sowie von Friedensreich Hundertwasser selbst in den Jahren 1959 und 1964 ergänzt.

⁴⁸ Hundertwasser 1983f, S. 123-126.

⁴⁹ Das gleichnamige Manifest entstand im Jahr der Gründung des Pintorariums und formuliert den Versuch nach 1945, das lineare Fortschrittsdenken zu hinterfragen und nach neuen Wegen, Ideen und Perspektiven zu suchen.

⁵⁰ Hundertwasser 1983f, S. 123-126.

Hundertwasser präzisierte seinen Wunsch nach einem individuell angepassten Bildungswesen im Ausstellungskatalog zu seiner 1961 in der Tokyo Gallery gezeigten Einzelausstellung.⁵¹ Die Gliederung des Textes gleicht einer nummerierten Liste, die durch die chronologische Abfolge von Zahlen und schließenden Klammern neue Sätze einleitet. Obwohl durch diesen Aufbau eine strukturelle Distanz gewahrt wird, bleibt der Lesefluss erhalten, da sich die einzelnen Abschnitte aufeinander beziehen. In diesem Text thematisierte er die gegenwärtigen Probleme, die er im vereinheitlichten Unterrichtssystem ausmachte. Am meisten beunruhigte ihn daran die kontinuierliche Verminderung der selbstbestimmten Schaffenskraft, wodurch er sich dazu gezwungen sah, klare Botschaften in Form von Appellen an die Öffentlichkeit zu richten. Er forderte die jungen Erwachsenen sowie den Rest der Bevölkerung dazu auf, sich von Massenmedien wie Zeitungen und plakativen Werbemitteln fernzuhalten, um die verlernte Autonomie wiederzuerlangen.⁵²

Die bewusste Loslösung von der Linearität gewann zusehends an Signifikanz, als er seine Gedanken über *Die wahre Freiheit* niederschrieb.⁵³ Darin offenbarte er seine utopischen Visionen von einer Welt, die frei von jeglichen Konventionen und strikten Normen war. An diesem Ort sollte Kunst nicht mehr nur ein Begriff sein, sondern von der gesamten Bevölkerung allgegenwärtig praktiziert werden. Kunstschaffende im traditionellen Sinne sollten der idealistischen Idee weichen, damit sich die künstlerische Freiheit jedes Einzelnen entfalten kann.⁵⁴ Im Fokus der Betrachtungen stand somit nicht die Gleichartigkeit der Individuen, sondern die Autonomie, die sich am individuellen Kleidungsstil ausmachen lässt oder an jenen Werken, die durch manuelle Tätigkeiten realisiert werden. Hundertwasser betonte die Relevanz, die sich hinter der Vielseitigkeit verbarg, indem er die Bedeutung der Diversität mit einer harmonischen Mutter-Kind-Beziehung verglich. Die ausgeprägte Zuneigung, die der besagte Elternteil gegenüber seinem Nachwuchs empfindet, basiert auf den individuellen Merkmalen, die das Kind von anderen Altersgenossen differenziert. Wird dieser Blickwinkel auf materielle Objekte ausgeweitet, wie persönliche Gegenstände

⁵¹ Hundertwasser 2008a, S. 69.

⁵² In seinen Äußerungen richtet sich die Kritik vorrangig gegen akademische Bildungseinrichtungen wie Universitäten und Fachhochschulen, während Institutionen der frühkindlichen Bildung – etwa Kindergärten oder Kitas – nicht thematisiert werden. Eine mögliche Erklärung dafür könnte darin liegen, dass Kinder in einem anderen pädagogischen Rahmen gefördert werden als junge Erwachsene.

⁵³ Hundertwasser 1983g, S. 140-145.

⁵⁴ Der Text wurde nicht überall in gleicher Form abgedruckt. In der Zeitschrift *Neues Forum* wurde der Text unter dem Titel „Die nächste Revolution“ veröffentlicht.

oder finanziell erworbene Besitzgüter, so greift laut Hundertwasser das gleiche Prinzip. Der ideelle Wert einer Sache erhöht sich mit der Zeit, die man eigenhändig dafür aufwendet. Damit deutete er darauf hin, dass bezugsfertige Apartments, die als Serienproduktion errichtet wurden, kein Ort der Glückseligkeit sein können. Wohnstätten dieser Art stellten für ihn leere Hüllen dar, in denen die menschliche Psyche aufgrund des Mangels kreativer Gestaltungsmöglichkeiten zusehends erkrankte.⁵⁵ Der vorherrschende Trend der dominierenden Vereinheitlichung kann somit nur durchbrochen werden, wenn die Massenproduktion der Einzelfertigung weicht.

Hundertwasser setzte seine Überlegungen zur Modifizierung des urbanen Wohnraums im darauffolgenden Jahr konsequent fort, als er seine *Nacktrede für das Anrecht auf die dritte Haut* hielt.⁵⁶ Seine offenkundigen Worte offenbarten, dass der Maler sich allmählich seiner verkraftbaren Toleranzgrenze näherte. Unabhängig davon, wie oft er die Bevölkerung vor den fatalen Konsequenzen der Vereinheitlichung warnte, es folgte kein Fortschritt. Der gesellschaftliche Fokus lag nach wie vor auf vermeintlich erstrebenswerten Konsumgütern und ökonomischen Werten, anstatt auf der Umgestaltung homogener Stadtbilder. Er sehnte sich danach, die strikten Strukturen der geraden Formen, der kahlen, glatten Fassaden sowie der standardisierten Fenster aufzulösen und somit der Linearität zu entfliehen.⁵⁷ Die Entwicklung sah jedoch anders aus, denn die Bevölkerung tendierte dazu, im Zustand des Stillstandes zu verharren.

Noch bedrohlicher als jene, die das homogene Erscheinungsbild moderner Städte widerspruchslos hinnahmen, erschienen Hundertwasser nur jene Architekt*innen, die – im blinden Vollzug funktionalistischer Vorgaben – standardisierte Siedlungen errichteten. In diesem Zusammenhang wandte er sich auch explizit gegen Adolf Loos, den er scharf für dessen architekturtheoretische Vorstellungen kritisierte. In seinem Vortrag *Los von Loos – Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest* richtete sich Hundertwassers Protest weniger gegen die gebauten Werke von Loos, etwa das Looshaus am Michaelerplatz, als vielmehr gegen die ideologischen Folgen seiner Schrift *Ornament und Verbrechen*. Diese sah er als Auslöser für eine entmenslichende Ästhetik, die das Stadtbild nachhaltig prägte und

⁵⁵ Hundertwasser 1983g, S. 140-145.

⁵⁶ Hundertwasser 1983h, S. 170-173.

⁵⁷ Ebd., S. 170-173.

zur Entfremdung des Menschen von seiner gebauten Umwelt beitrug.⁵⁸ Anstatt die dekorativen Elemente von den Außenfassaden abzutragen und durch lebendiges Wachstum wie Moos oder Efeu zu substituieren, verblieben ausschließlich kahle Wände. Ähnlich wie die gerade Linie verhieß eine glatte Oberflächenstruktur für Hundertwasser nichts Gutes. Die idealisierte Darstellung von unrealistischen Idealen, die in der Natur nicht existieren, ließ die Menschen psychisch erkranken, da sie der artifiziellen Linearität ausgesetzt waren. Als Lösungsmöglichkeit zum simplen, rationalen Design von belebten Wohnsiedlungen präsentierte Hundertwasser in seinem Manifest zwei Konzepte, den Boykott und die bauästhetische Verwandlung durch den Mieter.⁵⁹ Das Erstgenannte lebte davon, dass die Bewohner ihr Wohnrecht aufgaben, indem sie sich weigerten, einheitliche Apartments zu beziehen. Der zweite Vorschlag war in seiner Ausführung weitaus weniger drastisch. Ein Raum sollte erst dann betreten werden, wenn man die Möglichkeit dazu bekam, ihn nach seinen persönlichen Vorlieben umzugestalten. Falls sich dieser Plan als erfolglos erwies oder die Besucher versäumten, Eigeninitiative zu zeigen, hatte der österreichische Maler noch eine finale Idee. Die Künstlerkollegen Ernst Fuchs und Arnulf Rainer, mit denen Hundertwasser an der Realisierung des Pintorariums arbeitete, sollten gemeinsam mit ihm Verantwortung für die künstlerische Transformation der schlichten Außenfassaden im Wiener Stadtbild übernehmen und auf diese Weise eine stärkere Ausdrucksvielfalt in der Fassadengestaltung ermöglichen.⁶⁰

2.1.4 Linie und Lebensraum: Zur Verbindung von Ökologie und Urbanität (1970-1979)

Obwohl Maßnahmen ergriffen wurden, um die Ästhetik bestehender Gebäude aufzuwerten, bestand das übergeordnete Ziel des Künstlers darin, der Natur ihren vorangegangenen Lebensraum zurückzugeben. Die Signifikanz dieses Vorhabens wird durch sein schriftliches Werk *Verwaldung der Städte* deutlich, das er auf der Inselgruppe La Giudecca im März 1971 verfasste.⁶¹ Dabei zeigt er auf, dass umfangreiche Begrünungsprojekte und ein tiefgreifendes Umdenken vonnöten wären, um ein harmonisches Gleichgewicht zwischen Mensch und Natur zu schaffen. Anstelle des fortlaufenden Raubbaus am Erdreich bedarf es einer strikten Gliederung der

⁵⁸ Hundertwasser 1983i, S. 174-179.

⁵⁹ Ebd., S. 174-179.

⁶⁰ Hundertwasser 1983f, S. 123-126.

⁶¹ Hundertwasser 2008b, S. 187-189.

jeweiligen Besitzansprüche. Gemäß Hundertwasser stehen die horizontalen Flächen der Tier- und Pflanzenwelt zu, während die vertikalen Bereiche für das menschliche Geschlecht vorgesehen sind. Die Differenzierung allein wäre aber nicht ausreichend gewesen, um eine Balance herzustellen. Die Vegetation müsste ihren Weg zu den Dächern, Terrassen sowie Balkonen und Außenwänden finden, um mit den architektonischen Bauten zu verschmelzen (Abb. 1/Abb. 2). Die natürlichen Ressourcen, welche der gesunde Erdboden hervorbrachte, durften nicht weiter als selbstverständlich erachtet werden, sondern sollten religiöse Bedeutung erlangen.⁶²

Das Konzept, die Vegetation in einen spirituellen Kontext zu setzen, blühte in Hundertwasser weiter auf, als er über *Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht* schrieb.⁶³ Darin dokumentierte er die unvermeidbaren Konsequenzen, die es zu tragen galt, wenn die flächendeckenden Pflanzen weiterhin eliminiert und die schattenspendenden Bäume zusehends gerodet wurden. Der Verlust der Natur wäre unvermeidbar, da der Mensch sich von den grünen Wiesen und unberührten Landschaften entfremdete und sich zusehends an das Erscheinungsbild des urbanen Raums gewöhnte. Um dem entgegenzuwirken, war es zwingend erforderlich, ein harmonisches Gleichgewicht zu schaffen, in welchem die Natur mehr Wertschätzung erfährt. Begrünungsmaßnahmen und Verschönerungsaktionen waren die bevorzugten Ansätze, die Hundertwasser verfolgte, um die Geradlinigkeit der monotonen Bauwerke zu durchbrechen (Abb. 2/Abb. 3). Um im Einklang mit der Natur leben zu können, mussten verschiedene Aspekte berücksichtigt werden. Zum einen mussten die Individuen, die in den einheitlichen Serienwohnungen untergebracht waren, selbstständig aktiv werden, indem sie ihre Fensterfronten nach eigenem Ermessen umgestalteten (Abb. 3). Zum anderen müsste das Bestreben der Gesellschaft darin liegen, die begrünten Flächen, die wegen monumentaler Architekturkomplexe weichen mussten, wiederherzustellen, indem die ungenutzten Flächen bepflanzt werden (Abb. 1).

Im Verlauf seiner Rede, *Die Kehrtwendung*, erweiterte Hundertwasser seine Aussagen zu der Thematik Vereinheitlichung.⁶⁴ Seine Kritik galt nicht mehr ausschließlich den Architekt*innen, die für die geradlinige Struktur in den Gebäuden verantwortlich waren, sondern auch breiteren Berufsgruppen. Er zweifelte an der Sorgfalt, mit der Fachkräfte

⁶² Hundertwasser 2008b, S. 187-189.

⁶³ Hundertwasser 1983k, S. 180-181. - Der Text wurde am 27. Februar 1972 anlässlich der Eurovision-TV-Sendung *Wünsch dir was* in Düsseldorf verfasst.

⁶⁴ Hundertwasser 1983n, S. 83-85.

aus Medizin, Landwirtschaft, Bildung, Botanik und Ökonomie ihre Aufgaben erfüllten. Ihnen fehle der Drang nach Innovation, wodurch sie dazu neigten, in etablierten Mustern zu verweilen, anstatt neue Ansätze zu finden. Er bemängelte, dass intensiv erarbeitete Kompetenzen infolge von Trugschlüssen verloren gingen. Natürlich gewachsene Blumen erfuhren Substituierung durch artifizielle Varianten, automatisierte Vorgänge wurden gegenüber menschlicher Arbeit präferiert und die standardisierte Betreuung im Bildungsbereich ließ keinen Raum für individuelle Bedürfnisse. Erst wenn man diesen Kreislauf durchbrach und der Mensch sich auf seine Fähigkeiten zurückbesann, war eine respektvolle Lebensweise im Einklang mit der Natur wieder möglich.⁶⁵

Diese Idee, aus der breiten Masse hervorzustechen, indem man auf seine subjektiven Kenntnisse vertraute, fand sich in Hundertwassers Betrachtungen *über die zweite Haut* wieder, die er für einen Kleiderentwurf der Modezeitschrift Vogue zusammentrug.⁶⁶ Markant daran ist, dass die genannte Schrift eine Zusammenführung einzelner Medien darstellt. Um auf die Signifikanz der handgefertigten Kleidung und der daraus resultierenden individuellen Garderobe aufmerksam zu machen, wurden Gesprächssequenzen zweier Interviews und einer Tonbandaufnahme herangezogen.⁶⁷ Im Fokus stand die erzwungene Uniformität, die von der Textilbranche definiert und von der Gesellschaft kritiklos praktiziert wurde. Entsprechend wahlte die Kleidung nicht den genannten Richtlinien oder wich sie von der Norm ab, verminderte dies das soziale Ansehen. Hundertwasser betonte diesen Aspekt, weil er selbst Gegenstand der Verhöhnung wurde, als er 1949 begann, seine Kleidung unter der Bezeichnung *creative clothing* selbstständig anzufertigen.⁶⁸ Die Fusionierung unterschiedlicher Materialien, die sich in ihrer Optik wie auch in ihrer Haptik voneinander differenzieren, war bei diesem Konzept ein entscheidender Faktor. Seine Garderobe zeichnete sich durch die strukturellen Abweichungen einzelner Textilien aus, die er manuell vernähte und mit unkonventionellen Verschlüssen sowie mit

⁶⁵ Hundertwasser 1983n, S. 83-85.

⁶⁶ Hundertwasser 1983o, S. 113-120. – Insgesamt unterscheidet Hundertwasser drei Hautschichten: die erste, mit der der Mensch geboren wird; die zweite, die er als Kleidung trägt; und die dritte, die ihn in Form von Architektur umgibt.

⁶⁷ Verfasst anlässlich eines Kleiderentwurfs für die Zeitschrift Vogue, setzt sich die vorliegende Schrift aus mehreren Quellen zusammen: Auszügen eines Interviews für die Vogue (Paris, November 1982), eines weiteren Gesprächs für den Stern (Nr. 10, März 1983, Hamburg) sowie in erster Linie aus Gedanken, die Hundertwasser zu diesen Anlässen in Neuseeland auf Tonband aufzeichnete.

⁶⁸ 1949 löste sich Hundertwasser von der geraden Linie und der uniformierenden Ästhetik der Moderne – ein Wendepunkt, der sich nicht nur in seinen schriftlichen und mündlichen Äußerungen, sondern auch in seiner kreativen, individuellen Kleidung niederschlug.

farbenfrohen Knöpfen versah.⁶⁹ Trotz seines innovativen Voranschreitens in der Gestaltung der *zweiten Haut* erntete Hundertwasser für sein äußeres Erscheinungsbild harsche Kritik. Anfangs belächelt, wurde er geraume Zeit später als Querdenker identifiziert, dessen Individualismus sich von der Erwartungshaltung der Gesellschaft abgrenzte. Die negativen Äußerungen zu seiner Person und zu seinen utopischen Vorstellungen ließen Hundertwasser an seinen Überzeugungen zweifeln. Gleichwohl erkannte er, dass bedeutende Modifikationen erst dann eingeleitet werden konnten, wenn der Öffentlichkeit alternierende Perspektiven aufgezeigt wurden.⁷⁰ Getragen von der Hoffnung, dass bereits ein marginaler Personenanteil das Potenzial hegt, eine tiefgreifende Transformation einzuleiten, hielt er an seinen Ideologien fest.

Dazu zählte ebenfalls der Aufbruch der Linearität, der durch die Verbannung der geraden Linie in progressiver Ausführung erzielt werden konnte. Um seine Ambitionen dahingehend noch deutlicher zum Ausdruck zu bringen, präsentierte er anlässlich eines Symposiums der Internationalen Gartenbauausstellung⁷¹ seine zukunftsorientierten Ansichten einer naturnahen Stadtentwicklung – unter dem symbolträchtigen Titel *Konkrete Utopien für die grüne Stadt*.⁷² Wie zuvor in seiner Rede über *Die Kehrtwendung*⁷³ beanstandete der Künstler die mangelnde Gegenwehr der Berufsgruppen, die an der ökologischen Zerstörung leitend involviert waren. Entschieden kritisierte er Landwirt*innen, die ihre fruchtbaren Ackerländer an Bauunternehmen veräußerten. Die Konsequenz folgte, als der gesunde Boden versiegelt und durch flächendeckende, standardisierte Wohnkomplexe ersetzt wurde. In gleichem Maße sah er die Architekt*innen in der Verantwortung, da deren monotone Entwürfe ein homogenes Stadtbild begünstigten. Letzten Endes lag es aber immer noch in den Händen jedes Beteiligten, sich dem kommerziellen Interesse mächtiger Konzerne zu widersetzen und dadurch eine bewusste Reduzierung des natürlichen Lebensraums zu verhindern.⁷⁴ Aus diesem Anlass plädierte Hundertwasser für einen Friedensvertrag, in welchem die Richtlinien für eine respektvolle Interaktion zwischen

⁶⁹ In seinem Text beschreibt Hundertwasser, dass er ursprünglich unbewusst begann, einzelne Stoffstreifen vertikal aneinanderzunähen – ein intuitiver Akt, durch den er auch im Bereich der Kleidung seinen Grundsatz verwirklichte: Die Vertikale gehört dem Menschen, die Horizontale der Natur.

⁷⁰ Hundertwasser 1983o, S. 113-120.

⁷¹ Am 27. Juli 1983.

⁷² Hundertwasser 2008d, S. 155-160.

⁷³ Hundertwasser 1983n, S. 83-85.

⁷⁴ Hundertwasser 2008d, S. 155-160.

Mensch und Natur verankert waren.⁷⁵ Vorgaben, die aufzeigten, dass mit der Zerstörung von Grünflächen auch natürliche Erholungsräume in Mitleidenschaft gezogen wurden. Konkreter veranschaulicht bedeutet dies, dass, wenn der Raubbau an der gesunden Erde übermäßig hoch ist, die Regenerationszeit aber unzureichend klein, sich negative Auswirkungen wie die Überhitzung von Städten oder eine erhöhte Luftverunreinigung nicht mehr verhindern lassen. Aufgrund dessen griff Hundertwasser erneut die Thematik auf, die Natur in die Stadtplanung einzubeziehen, doch dieses Mal unter einem anderen Betrachtungswinkel. Anstatt der begrünten Dächer und Kletterpflanzen an den kahlen Außenwänden folgten nun Bungalows, die eine Art Fusionierung mit dem Erdreich darstellten.⁷⁶ Eingelassen in den Untergrund sollte sich die Architektur in die Natur einfügen, ohne ihr zu schaden (Abb. 4). Die Vorzüge dieses Bauschemas lagen offen zutage. Durch Verwendung der subterranean Fertigungsweise blieben grüne Wiesen und Landschaften erhalten. Zeitgleich würden energieeffizientere Wohnungen hervorgehen, die konstant angenehm temperiert sein sollten. Der Reiz, der sich für Hundertwasser in dieser Bauweise verbarg, lag in der wildwachsenden Spontanvegetation. Im Kontrast zu oberirdischen Gebäuden, deren Fundament eine gerade Ebene bildet, besteht die Komplexität bei unterirdischen Behausungen darin, sie in das Erdreich einzubinden. Obwohl ihm bewusst war, dass die konkrete Durchführung seiner Ideen mit Hindernissen verbunden sein würde, ließ er sich in seinen Vorhaben nicht beirren. Schließlich galt jede Aktion, die der Natur einen prominenteren Platz im Alltag einräumte, als Annäherung an das verloren gegangene Paradies.⁷⁷

Auch in seiner Rede *zur Ökologie*, die er bei der Überreichung des Wandposters *Save the Rain* an den *Norges Naturvernforbund* hielt, stand die zerstörerische Natur des Menschen im Fokus.⁷⁸ Die Gesellschaft priorisierte billig produzierte Konsumgüter gegenüber der Aufrechterhaltung eines unversehrten Naturraums, ohne die möglichen Konsequenzen zu überdenken. Hundertwasser sah sich in der Pflicht, diese Sichtweise, die sich im öffentlichen Raum fest etabliert hatte, zu transformieren und die einzelnen Individuen wieder zur Natur zurückzuführen. Er selbst stand einem

⁷⁵ Hundertwasser formulierte in sieben Punkten seine zentralen Forderungen an eine ökologische Gesellschaft, darunter das Leben im Einklang mit den Gesetzen der Natur, die Rückgabe von Territorien an die Natur und die Wiedervereinigung von menschlicher und natürlicher Schöpfung.

⁷⁶ Hundertwasser 2008d, S. 155-160.

⁷⁷ Ebd., S. 155-160.

⁷⁸ Hundertwasser 1983, URL: https://hundertwasser.com/texte/on_ecology.

konsumzentrierten und naturverzehrenden Lebensstil skeptisch gegenüber, da er Bedenken hegte, was letztendlich vom natürlichen Lebensraum übrig bleiben würde, wenn der gesunde Boden weiterhin als unerschöpflich angesehen werde. Die Antwort darauf schien für Hundertwasser offensichtlich. Die Entfremdung hätte zur Folge, dass saftige grüne Wiesen zubetoniert und ertragreiche Ackerländer verwüstet werden. Im Anschluss daran würden natürliche Formen durch lineare Strukturen ersetzt werden, die im Weiteren das Bild der Baugestaltung prägen. Um dies zu verhindern und der Vereinheitlichung, die mit der geraden Linie einhergeht, entgegenzuwirken, lenkte er die Aufmerksamkeit erneut auf den Friedensvertrag, den er bereits in seinem Text *Konkrete Utopien für die grüne Stadt*⁷⁹ erarbeitet hatte, und ergänzte ihn um den Aspekt der Eigeninitiative. Dieser Gesichtspunkt, der den letzten von insgesamt acht Abschnitten darstellt, umriss in präziser Form, dass minimale mentale Veränderungen zur Entstehung paradiesischer Erholungsorte führen können.⁸⁰

Auch in den folgenden Jahren ließ Hundertwasser das Konzept eines Friedensvertrages mit der Natur, der darauf abzielt, die Gesellschaft zu sensibilisieren und die Vorzüge einer naturbelassenen, intakten Umwelt zu erkennen, nicht zur Ruhe kommen. Allein deshalb nicht, weil richtungsweisende Aufforstungsmaßnahmen im urbanen Raum nicht realisiert wurden. Das Resultat trat in seinem Text *Über das durch die gerade Linie zerstörte Paradies* zutage.⁸¹ Die Vielzahl an geraden Linien dominierte zusehends das Stadtbild, während wild wachsende, grüne Landschaften allmählich ihre Existenzrechte verloren. Hundertwasser lehnte sich gegen diese affektierte Linearität auf, mit der Intention, für andere eine Inspiration darzustellen. Anstatt die vorgegebenen Baustrukturen kritiklos zu akzeptieren, ermutigte er die Gesellschaft nach unkonventionellen Wegen der kreativen Optimierung Ausschau zu halten.⁸² Er setzte alles daran, die ästhetische Leere, die von der geraden Linie ausging, zu durchbrechen, um der schlichten Eintönigkeit endgültig entfliehen zu können. Allerdings erkannte er auch, dass er auf den Rückhalt anderer angewiesen war. Er hinterfragte, welchen Nutzen er daraus zog, seine Umgebung nach seinen vegetativen Vorstellungen umzugestalten, wenn er aus seinem Fenster sah und eine Welt erblickte, die von geraden Linien durchdrungen war. Es benötigte ein kollektives

⁷⁹ Hundertwasser 2008d, S. 155-160.

⁸⁰ Hundertwasser 1983, URL: https://hundertwasser.com/texte/on_ecology.

⁸¹ Hundertwasser 1985, URL:

https://hundertwasser.com/texte/the_paradise_destroyed_by_the_straight_line.

⁸² Hundertwasser 1983k, S. 180-181.

Umdenken, um gegen uniforme Bauwerke und ebenmäßige Straßen vorzugehen. Doch in der Ausführung war dieses ambitionierte Vorhaben leichter formuliert als realisiert. Ein Großteil der Bevölkerung müsste hierfür seinen Bestrebungen nachgehen und die Vorzüge der Natur anerkennen. Beginnend mit den wildwachsenden Grünarealen, die an den Außenflächen architektonischer Werke auszumachen sind (Abb. 5), bis hin zu den nicht reglementierten Fußgängerzonen und Verkehrswegen (Abb. 6).

Im März desselben Jahres vertiefte er diese Thematik, als *Der unebene Boden* seine Gedankenwelt dominierte und er hierfür einen Text mit übereinstimmendem Titel verfasste.⁸³ Seine Kritik richtete sich gegen die geradlinigen Straßen, die deshalb realisiert werden konnten, weil naturgewachsene Grünflächen vernichtet wurden. Die unberührten Landschaften verloren zusehends ihren naturgegebenen Anspruch, während die sterilen Bauwerke, die zu einem einheitlichen Städtebild beitrugen, die harmonische Beziehung zwischen Mensch und Naturreich beeinträchtigten. Die Konsequenz war eine Entfremdung von der gesunden Erde mit Folgeerscheinungen. Nach den Aussagen Hundertwassers führte die Entzweiung zu physischen und psychischen Beschwerden, die auf die Geradlinigkeit zurückzuführen sind. Das Fortbewegen auf ebenem Terrain schränkt die Individuen in ihrer Wahrnehmung ein, wodurch das Wohlbefinden sinkt und das Tastgefühl der Fußsohlen abnimmt.⁸⁴ Daraus leitete der Künstler die Forderung ab, eine Rückkehr zum altbekannten, zu unangetasteten Böden anzustreben, die durch ihre wellenförmige Erscheinung die Sinne ansprechen. Er war zuversichtlich, der unebene Boden werde dank dieser positiven Auswirkungen, die das Gemüt beleben, zur Norm werden. Diese Einschätzung bezog sich jedoch nicht nur auf Verkehrs- und Fußgängerwege, sondern auch auf die Gänge in den Wohnhäusern (Abb. 6/Abb. 7). Die Überlegung dahinter war, eine zweckdienliche Verbindung zu einem erfreulichen Erlebnis umzuwandeln, die den Körper stimuliert. Die Eintönigkeit des ebenen Bodens wird durch die

⁸³ Hundertwasser 2008f, S. 162-163. Ursprünglich verfasst am 12. März 1985, erschien im April 1991 eine gekürzte und überarbeitete Version, die speziell für das KunstHausWien erstellt wurde.

⁸⁴ Wo Bodenstrukturen vereinheitlicht werden, geht nach Hundertwasser ein Stück räumlicher Orientierung verloren, besonders aber für Menschen mit eingeschränktem Sehvermögen, denen damit eine bedeutende Möglichkeit genommen wird, den Raum durch Bewegung und Wahrnehmung zu erschließen.

Anhebungen und Absenkungen eliminiert, wodurch die Freude am Gehen intensiviert wird.⁸⁵

Neben dem hügeligen Boden (Abb. 7) sah Hundertwasser auch die *Dachbegrünung* als richtungsweisende Strategie an, um der Natur mehr Raum zur freien Entfaltung zu geben (Abb. 8). Um dieser Thematik mehr Ausdruck zu verleihen, schrieb er das Vorwort für das Buch von Roland Stifter *Grüne Inseln in der Stadt*, in welchem er seine umweltfreundlichen Visionen offen darlegte.⁸⁶ Die bisherige Vorgehensweise, die Natur zu unterjochen, um sie anschließend zu eliminieren, hinterließ deutliche Spuren. Die Dominanz der geraden Linie, die sich in architektonischen Bauwerken, Bürgersteigen und Fahrbahnen bemerkbar machte, war nicht mehr abzustreiten. Aus Anlass der Notwendigkeit, die Linearität in der Stadtgestaltung zu durchbrechen, plädierte Hundertwasser wiederholt für ein Friedensabkommen mit der Natur. Der Erhalt der unberührten Landschaften, der wildwachsenden Kräuter und der floralen Gewächse stand im Fokus seiner Betrachtungen. Da jedoch fortlaufend Grünflächen zubetoniert wurden, war es erforderlich, sich die Flächen anzueignen, die baulich nicht mehr genutzt wurden. Unerschlossene Bereiche wie Dächer oder Fensterbänke kamen hierfür infrage, da die Natur auf diese Weise ihre entzogenen Ansprüche zurückgewinnen konnte (Abb. 1).⁸⁷ Darüber hinaus gingen mit den begrünten Dächern und bepflanzten Fensterbänken vielfältige Vorteile einher, die sich sowohl in der Förderung der Artenvielfalt als auch in einem ausgeglicheneren Stadtklima zeigten.⁸⁸ Die reichen Grünanlagen sollten zur Temperaturminderung beitragen, wodurch asphaltierte Areale abkühlten und geschützte Tierarten nicht gezwungen waren, ihren Lebensraum aufzugeben. Als angenehmer Nebeneffekt erfreute sich das Auge an den naturbelassenen Wiesengründen, die einen Ausschnitt ländlicher Idylle in die dicht besiedelten Städte brachten.

Der Ansatz, gerade Linien seien artifizielle Erzeugnisse, die in der Natur nicht existent sind, wurde von Hundertwasser in *Verlorene und wiedergewonnene Schönheit der Industriebauten durch schöpferische Gestaltung* fortlaufend weitergeführt.⁸⁹ Im Rahmen eines Vortrags über das Modell zur künstlerischen Neugestaltung des

⁸⁵ Hundertwasser 2008f, S. 162-163.

⁸⁶ Hundertwasser 2008g, S. 168-171.

⁸⁷ Ebd., S. 168-171.

⁸⁸ Detailliert ausgeführt in Kapitel 2.4.2.

⁸⁹ Hundertwasser 2008h, S. 165-167.

Fernwärmewerks Spittelau verfasste er 1989 den oben angeführten Text.⁹⁰ Darin kritisierte er die vorherrschende Schlichtheit und Funktionalität des modernen Baustils, insbesondere die Vormachtstellung gerader Linien. In seiner Wahrnehmung entwich den Architekt*innen, die standardisierte Bauwerke errichteten, die Verantwortung für ihr Handeln. Durch ihre in Beton gegossenen Ideen waren sie vorrangig an der Vereinheitlichung des Stadtbildes beteiligt, was sich wiederum schädigend auf die Physis und die Psyche auswirkte.⁹¹ Die ebenen Flächen, die glatten Fassaden und die normierten Wohneinheiten erachtete er als äußerst alarmierend. Ihn bewegte die Frage, wie es einem Individuum möglich sein sollte, in einer Umgebung ein erfülltes Leben zu führen, die sich so weit von der Schönheit der Natur distanzierte.⁹² Er verurteilte nach eigener Auffassung die standardisierten Appartements ebenso wie die Industriearchitektur aufgrund ihres leidenschaftslosen Designs. Eine solche Gestaltung, so argumentierte er, wirke sich hemmend auf die schöpferische Kreativität der Menschen aus. Die vermeintlich kostengünstige Bauweise kam letztendlich teuer zu stehen, da das Wohlbefinden der Gesellschaft unter der monotonen Architektur litt. Am Beispiel des Fernwärmewerks Spittelau demonstrierte Hundertwasser, wie die passionierte Gestaltung eines Projekts aussehen konnte, indem er einem nüchternen Zweckbau durch organische Formen, kräftige Farben und verspielte Details eine neue Identität verlieh. Dabei wurde ihm bewusst, wie richtungsweisende Ideen, die zunächst belächelt wurden, neue Maßstäbe für die Zukunft setzen können. Dank seiner unkonventionellen Ansätze und seines unerschütterlichen Engagements für eine naturnahe, individuell gestaltete Architektur gelang es dem Künstler, neue Standards zu etablieren, die in künftigen Projekten Gehör fanden.⁹³

2.1.5 Späte schriftliche und mündliche Textzeugnisse zur Linie (1980-2000)

Auch im darauffolgenden Jahr ließ er sich von seinem Vorhaben nicht abhalten, sich für naturnahe Konzepte auszusprechen und sich gegen die vorherrschende Konsumgesellschaft aufzulehnen. Im Rahmen der *Conference on Planning and Resource Management* des New Zealand Planning Institutes trug Hundertwasser seine *Gedanken und Betrachtungen* zur Thematik globaler Umweltanforderungen

⁹⁰ Dabei nahm er inhaltlich Bezug auf zentrale Gedanken aus dem früheren Text „Die Kehrtwendung“ aus dem Jahr 1979.

⁹¹ Hundertwasser 1983d, S. 93-94; Hundertwasser 2008f, S. 162-163.

⁹² Hundertwasser 2008h, S. 165-167.

⁹³ Detailliert ausgeführt in Kapitel 4.4.

zusammen.⁹⁴ Darin offenbarte er seine anhaltenden Befürchtungen gegenüber automatisierten Systemen und der Abhängigkeit von technischen Innovationen. Die wachsende Anzahl an maschinellen Prozessen reduzierte den Anreiz zur Reflexion, wodurch die Notwendigkeit entfiel, eigenständig zu handeln. Der Mensch trat die Verantwortung für sein eigenes Wohlergehen an externe Systeme ab, die anhand von Wärmeproduktion, elektrischer Energie und der Beseitigung von Abfällen für die Aufrechterhaltung der Lebensqualität sorgten.⁹⁵ Obwohl diese Abläufe zu einer komfortableren Alltagsgestaltung beitrugen, erkannte Hundertwasser, dass die auferlegte Automatisierung, ähnlich wie die gerade Linie in der Architektur, zum Verlust der Autonomie führte. Die strikten Vorgaben hemmten die Individuen darin, selbstständig zu agieren, wodurch eine umfassende Angleichung erfolgte. Die Menschen akzeptierten den Prozess der sukzessiven Standardisierung, ohne sich der schädlichen Effekte bewusst zu sein, die letztendlich zu einer Schmälerung der Lebensqualität führten. Zu den einbezogenen Strukturen zählten nicht nur Betriebsgebäude wie Versorgungsanlagen, die eine unansehnliche Leere ausstrahlten, sondern auch soziale Wohnkomplexe, die ihrem negativen Beispiel folgten.⁹⁶ In solchen Umgebungen, die von der Gleichförmigkeit geprägt waren, verlangte das eingeengte schöpferische Potenzial nach einem Ort, an dem Vielfalt herrschte und die Natur ein elementarer Bestandteil war. Waren diese Voraussetzungen nicht gegeben, blieb die Identitätsfindung aus und die Abneigung gegen die monotone Linearität verdichtete sich zusehends. Die dritte Haut, die für den Künstler die Architektur darstellte⁹⁷, sollte den Menschen in seinem gestalterischen Wesen erheben, anstatt seine Lebensfreude durch starre Betongebilde zu schmälern. Die Herausforderung bestand darin, die vertikale Fläche für sich zu nutzen und dabei der Natur mehr Platz zuzugestehen, als man ihr zuvor entzogen hatte. Als finalen Ausweg präsentierte Hundertwasser seine Begrünungsmaßnahmen, in denen sowohl die Integration der *Baummieter*⁹⁸ (Abb. 9), als auch die Eliminierung der geraden Linie impliziert waren. Diese innovativen Ansätze eröffneten die Möglichkeit, Gebäude als komplexe Ökosysteme zu sehen, die eine Bereicherung für den gesamten Lebensraum darstellten. Ohne dieses Verständnis blieb die Chance auf einen

⁹⁴ Hundertwasser 2008i, S. 222-234. – fand im Michael Fowler Centre statt.

⁹⁵ Besonders kritisch äußert sich Hundertwasser gegenüber Müllabfuhr-, Entsorgungs- und Versorgungssystemen, da jene Bereiche eigenverantwortliches Handeln zunehmend ersetzen.

⁹⁶ Hundertwasser 2008i, S. 222-234.

⁹⁷ Hundertwasser 1983h, S. 170-173.

⁹⁸ Bäume, die sich ihren Weg aus den Wohnungen zurück ins Freie bahnen.

Friedensvertrag mit der Natur aus, der gemäß den Auffassungen Hundertwassers als Grundlage für ein harmonisches Zusammenleben diene.⁹⁹ Ergänzend dazu umriss er die Annehmlichkeiten, die ein naturdurchdrungenes Stadtgebiet mit sich brachte, dessen Dächer gänzlich begrünt waren. Die positiven Aspekte umfassten neben der Eindämmung der Monotonie auch die Reduzierung übermäßiger Hitze im urbanen Raum. Die belebten Grünflächen würden einen weniger ausgeprägten Temperaturanstieg bewirken, wodurch das Klima angenehmer empfunden wird und eine Vielzahl an Kleinlebewesen¹⁰⁰ in die Stadt zurückkehren kann. Dies allein reichte jedoch nicht aus, um die isolierte Natur vollständig in das eigene Wohnumfeld zu integrieren. Eine Vielzahl an *Baummietern* (Abb. 9) war vonnöten, um auch die Innenräume naturnah zu gestalten.¹⁰¹ Die Intention hinter Hundertwassers Vision war es, die Natur in städtische Gebiete zurückzubringen, wodurch die anhaltende Linearität aufgebrochen werden konnte. Da jedoch eine vollständige Wiedererlangung der unberührten Landschaften nicht realisierbar war, galten Ideen, angefangen vom Fensterrecht bis hin zu den Baummietern, als bedeutende Wegweiser im Widerstand gegen die Geradlinigkeit.

Nicht einmal zwei Wochen darauf gewährte Hundertwasser ergänzende Einblicke in die Signifikanz der natürlichen Gaben, als er die Ansprache *Die Geschenke der Natur* für das *Streetscope in Auckland project* verfasste.¹⁰² Darin plädierte er für einen respektvollen Umgang mit den natürlichen Ressourcen, um irreversible Schäden zu vermeiden. Es war nach wie vor ein grundlegender Wandel im Denken erforderlich, um den realen Nutzen eines ausgewogenen Ökosystems zu erkennen. Die Eliminierung natürlicher Lebensräume zugunsten asphaltierter Straßen, ebener Gehwege und normierter Architektur musste unwiderruflich beendet werden. Solange die genannten Anforderungen nicht implementiert wurden, blieb laut Hundertwasser der Gedanke an ein harmonisches Miteinander in Übereinstimmung mit der Natur nur eine Utopie. Es erforderte ein zielgerichtetes Vorgehen, um den Individuen die weitreichenden Konsequenzen der geraden Linie und der daraus resultierenden Monotonie aufzuzeigen. Wie schon in den vorangegangenen Jahren verwies Hundertwasser auf die fatalen Folgen der menschlichen Arroganz. Verfuhr die

⁹⁹ Hundertwasser 2008i, S. 222-234.

¹⁰⁰ Insekten und andere Kleinstlebewesen, die durch die vollständige Versiegelung des urbanen Raums ihren natürlichen Lebensraum verloren.

¹⁰¹ Wird schlüssig ausgeführt in Hundertwasser 2008c, S. 185.

¹⁰² Hundertwasser 2008j, S. 237.

Gesellschaft weiterhin unbekümmert mit den kostbaren Ressourcen der Natur, blieb ein nachhaltiges Leben, das von Glückseligkeit und Zufriedenheit gesegnet war, unerreichbar.¹⁰³ In der Absicht, die Menschen zu sensibilisieren und den Verlauf der stetig vorangetriebenen Linearität zu durchbrechen, sah er sich dazu verpflichtet, diese aufreibende Problematik fortlaufend zu thematisieren. Ein grundlegendes Verständnis musste geschaffen werden, um zu realisieren, dass Naturprodukte eine Bereicherung und kein Hindernis für den Menschen darstellen. Solange dies nicht der Fall war und natürliche Vorkommnisse wie Schmutz, Schlamm oder dergleichen vorwiegend als Unordnung oder Verunreinigung klassifiziert wurden, war eine Besserung nicht absehbar. Hundertwassers Ansinnen war somit klar umrissen. Er verlangte nach einer Reduktion umweltschädlicher Aktionen, die die Einbindung des Ökosystems in städtische Gebiete erschwerte.

Im Verlauf des darauffolgenden Monats vertiefte er das Konzept der Aufrechterhaltung des natürlichen Gleichgewichts durch die Einschränkung menschlichen Eingreifens. In seinem Text *Es gibt keine Missstände der Natur, es gibt nur Missstände des Menschen* beleuchtete Hundertwasser die schädlichen Auswirkungen, die anthropogene Eingriffe nach sich zogen.¹⁰⁴ Er kritisierte die Anmaßung des Menschen, sich als Gestalter über die Natur zu positionieren. Wie eine übernatürliche Autorität versuchte die Bevölkerung, die Wasserläufe wie Bäche und Flüsse nach ihren eigenen Vorstellungen zu regulieren. Der naturgegebene Verlauf wurde gestört, wobei die ökologischen Auswirkungen gänzlich missachtet wurden. Fischpopulationen erfuhren einen drastischen Rückgang, das Grundwasser sank und es kam zur Ausbreitung steppenähnlicher Landschaften. Die zuvor geschädigten Bereiche mussten renaturiert werden, um den ursprünglichen Zustand wiederherzustellen. Mit einem Hauch von Sarkasmus betonte Hundertwasser die Ironie, die sich hinter dieser Situation verbarg. Die Wertschätzung der natürlichen Unregelmäßigkeiten trat somit erst dann zum Vorschein, wenn die Gesellschaft dazu gezwungen war, die Fehlentscheidungen aus vergangenen Tagen zu korrigieren. Dabei hätte sich die Aufrechterhaltung der unberührten Natur als deutlich effizienter erwiesen als ihre Wiederherstellung.¹⁰⁵

¹⁰³ Hundertwasser 2008j, S. 237.

¹⁰⁴ Hundertwasser 2008k, S. 239. - Der Text wurde eigens für die Arbeiter-Zeitung verfasst und am 25. Juni 1990 veröffentlicht.

¹⁰⁵ Hundertwasser 2008k, S. 239.

Im November desselben Jahres setzte sich Hundertwasser noch intensiver mit der modernen Gesellschaft und deren Missständen auseinander. Der zerstörerische Geist zeigte sich nicht mehr nur in der Eliminierung der Natur zugunsten linearer Konzepte, sondern wirkte sich auch negativ auf das Zeitverständnis aus. In seinem Text *Der antipodische Zeittimer* bezeichnete der Künstler diese Entwicklung als „absurde Anti-Zeit“, die geprägt war von verfälschten Werten und verkannten ästhetischen Urteilen.¹⁰⁶ Die kreative Innovationskraft wurde als Kitsch abgetan, während normierte Erzeugnisse, die der Einheit entsprachen, Anerkennung fanden. Die Gesellschaft vermochte nicht zur Ruhe zu kommen. Es herrschte ein Klima der Rastlosigkeit, das dominiert war von strikten zeitlichen Abfolgen und von terminorientiertem Denken. Um der psychischen Belastung des hektischen Alltags zu entfliehen und den Fokus erneut auf den Verlauf natürlicher Prozesse und deren positive Auswirkungen zu richten, entwickelte Hundertwasser das Modell des *antipodischen Zeittimers*. Dieser Apparat war von seinem äußeren Erscheinungsbild an das einer Uhr angelehnt, mit der Differenzierung, dass sein Gehäuse organisch geformt war und die Zeiger in entgegengesetzte Richtungen liefen. Er wich von linearen Zeitabläufen ab und betonte stattdessen die Signifikanz natürlicher Prozesse, die auch im Design zum Ausdruck kamen.¹⁰⁷ Die Intention dahinter lag in der Loslösung von der minutiösen Einteilung, um die Zeit in ihrem ursprünglichen Zustand wiederzuentdecken. Frei von artifiziellen Beeinflussungen sollte die Zeit als harmonischer Fluss betrachtet werden, der die natürliche Entfaltung von Prozessen ermöglicht. Der antipodische Zeittimer wurde so zum Sinnbild übergeordneter Gesetze, durch das sich die tiefgreifende Bedeutung der Zeit offenbarte.

Eine weitere Manifestation, die die Relevanz der Natur sichtbar macht und sich gegen die Dominanz der geraden Linie wehrt, ist das KunstHausWien. Dabei verkörpert diese architektonische Kreation Hundertwassers Vision einer harmonischen Koexistenz, in der die Menschen im Einklang mit der Natur leben, ohne sie zu schädigen. In seinem Text *Zur Rolle des Kunsthauswien* betonte der Künstler die markanten Gestaltungsmerkmale des Museums, die als Inspirationsquelle für künftige Baukonzepte fungieren sollten (Abb. 2/Abb. 10).¹⁰⁸ Im Zentrum der Bestrebungen stand die Neuerung des ästhetischen Weltbildes. Es galt, die unverfälschte Ästhetik

¹⁰⁶ Hundertwasser 2002a, S. 1080.

¹⁰⁷ **908** unregelmäßiges doppelseitiges Uhr-Objekt.

¹⁰⁸ Hundertwasser 1999a, S. 8.

der Natur zu wahren und sich von der starren, unnatürlichen Ordnung, die von der geraden Linie symbolisiert wurde, zu distanzieren. Ein erster Lösungsansatz hierfür war das KunstHausWien, das durch seine unkonventionelle Architektur vom Künstler selbst als Schutzanlage gegen die zerstörerische Monotonie bezeichnet wurde. Pointiert formuliert verkörpert das originell gestaltete Gebäude Hundertwassers Philosophie einer naturnahen Architektur (Abb. 9/Abb. 10). Es stellt eine nahtlose Verschmelzung zwischen menschlichen Bedürfnissen, ökologischem Bewusstsein und innovativem Kunstschaffen dar, wodurch es sich von konventionellen Baukonzepten abhebt und die Vision einer naturgerechten Architektur reflektiert.

2.1.6 Kurzes Resümee

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die divergierenden Themenkreise, die ihn Zeit seines Lebens bewegten, in alternierenden Abständen aufscheinen. Was sie alle eint, ist die repetitive Rückführung zur geraden Linie und die Schlüsselfrage, wie man ihr und der damit einhergehenden Vereinheitlichung entrinnt. Der Künstler entwickelte hierfür verschiedene Lösungsansätze, die dazu anregen sollten, der Monotonie zu entfliehen. Beginnend mit natürlichen Strukturen, die in den Alltag eingebaut werden, wie der unebene Boden oder das Fensterrecht, bis hin zur Rückbesinnung auf die eigene Innovationskraft. Hundertwasser verfolgte unterschiedliche Strategien. Dabei war es sein primäres Ziel, eine kreative Umgebung zu schaffen, in der sich das schöpferische Potenzial aller Individuen frei entfalten kann und sich die Natur ihren Weg zurück in den urbanen Raum bahnt (Abb. 2/Abb. 11).¹⁰⁹ Trotz seiner weitreichenden Vorhaben erkannte der Visionär, dass seine zukunftsorientierten Ideen keinen Bestand hätten, solange ein kollektives Umdenken in der Gesellschaft ausblieb. Deshalb betonte Hundertwasser fortwährend die Signifikanz der Eigeninitiative, die tiefgreifende Veränderungen nach sich ziehen konnte, sofern man sich von der Einheit distanzierte. Dieser Aspekt ist von erheblicher Relevanz, da sich seine Meinung bis zu seinem Ableben konstant hielt. Ein ähnlicher Befund zeigt sich auch in Bezug auf die Linienarten, die er entschieden voneinander differenzierte. Auch in diesem Kontext zeigte sich, dass die gerade Linie seit Beginn seiner künstlerischen Initiation für ihn nichts anderes als ein artifizielles Erzeugnis

¹⁰⁹ In diesem Zusammenhang sind das KunstHausWien, das Hundertwasserhaus und das Rogner Bad Blumau/Hügelwiesenland in Bad Blumau hervorzuheben, da sie Hundertwassers gestalterische Prinzipien und seine übergeordneten Ideen architektonisch verkörpern.

menschlichen Ursprungs war, das eliminiert werden musste.¹¹⁰ Demgegenüber stand die organische Linie, die er mit unermüdlichem Eifer in den Alltag integrierte, wodurch es ihm gelang, mehr Aufmerksamkeit für sie zu generieren.

2.2 Die Linien als sprachliche Figuren

Um sich gegenüber der geraden Linie noch deutlicher zu positionieren und die organische Linie in ihrer Schönheit hervorzuheben, nahm Hundertwasser eine Differenzierung der beiden Linienformen vor. Diese Unterscheidung basierte zunächst auf ihrem äußeren Erscheinungsbild und setzte sich in den Merkmalen fort, die er den Linien zusprach. Im Zentrum seiner schriftlichen Betrachtungen lagen dabei die negativen Charakteristika, die sich hinter der rigiden Form der geraden Linie verbergen. In seinem *Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur* scheint erstmalig das Wort *gottlos* im direkten Zusammenhang mit der geraden Linie auf.¹¹¹ Diese sprachliche Spezifizierung hielt fortlaufend Einzug in seine Betrachtungen, vorwiegend zur zeitgenössischen Architektur und deren Struktur. In prägnanten, pointierten Darlegungen postulierte der Künstler seine tiefgreifende Ablehnung gegenüber der geraden Linie. Dabei manifestiert sich der Eindruck, als wäre diese Vorgehensweise Teil seiner rhetorischen Strategie, die sich wie folgt darstellt: Er verlieh der geraden Linie an Präsenz, indem er die Konsequenzen, die mit ihr einhergehen, repetitiv und kontinuierlich in kurzen Sätzen hervorhob. Durch diese Vorgehensweise unterstrich er ihre Funktion als Sinnbild eintöniger Strukturen und machte auf ihre schädlichen Auswirkungen aufmerksam.¹¹² Die Intention des Künstlers war jedoch breiter gefasst, als nur die negativen Eigenschaften der geraden Linie offen darzulegen. Vorrangig zielte Hundertwasser darauf ab, eine Loslösung von der geraden Linie zu bewirken, indem er sie in seinen öffentlichen Ansprachen und schriftlichen Ausführungen fortwährend thematisierte.¹¹³

Einen Kontrast hierzu bildet die organische Linie, die in der sprachlichen Gestaltung nur implizit behandelt wurde. Als repräsentatives Beispiel dienen die Zeilen aus dem Katalogtext *Die gerade Linie führt zum Untergang*, in denen die substanzielle Relevanz

¹¹⁰ Hundertwasser Gemeinnützige Privatstiftung Wien, Hundertwasser Texte und Manifeste. URL: https://hundertwasser.com/texte/hundertwasser_texte_und_manifeste.

¹¹¹ Hundertwasser 1983e, S. 162-169.

¹¹² Besonders eindringlich nachzulesen in *Meine Augen sind müde und im Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*.

¹¹³ Hundertwasser 1983n, S. 83-85.

der organischen Linie hervorgehoben wird, ohne sie ausführlich zu definieren.¹¹⁴ Diese Vorgehensweise, sie nicht explizit zu thematisieren, sondern sie subtil in die schriftlichen Ausführungen einfließen zu lassen, dient als stilistisches Mittel. So wie die organische Linie in der Natur frei und ungezwungen existiert, sollte sie auch in seinen Texten auf natürliche Weise eingebunden werden. Gerade diese nuancierte Präsenz verstärkte den Gegensatz zur forcierten geraden Linie. Die bewusste Kombination aus textueller Zurückhaltung und visueller Dominanz veranschaulicht Hundertwassers konsequente Ablehnung künstlich auferlegter Geradlinigkeit und seine Hinwendung zu organischen Strukturen.

2.2.1 Gegen das Schema: Schriftgestaltung jenseits der Konvention

Um sich noch entschiedener von starren Ordnungen zu lösen, übertrug Hundertwasser die fließende Struktur der organischen Linie nicht nur auf die inhaltliche Ebene, sondern auch auf die formale Gestaltung seiner schriftlichen Äußerungen. Der bewusste Verzicht auf formale Stringenz ermöglichte es dem Künstler, sprachlich ungebunden zu sein und nicht reglementierte Argumentationsstränge verfolgen zu müssen. Trotz der Loslösung von festen Schemata schloss seine inhaltliche Offenheit eine innere Kohärenz nicht aus. Konkrete Inhalte und zentrale Aspekte – insbesondere die Frage, wie man sich von konventionellen Mustern distanziert – durchzogen seine ausformulierten Gedanken, ohne dabei einer methodischen Strenge zu unterliegen.¹¹⁵ Jede verfasste Bemerkung, sei es ein Brief, ein Manifest oder ein Text, steht für sich selbst und besitzt ein eigenständiges Thema. Dieses wird durch eine prägnante Überschrift hervorgehoben, die bereits erste Einblicke in den Inhalt gewährt.¹¹⁶ Dabei unterlagen weder die Anzahl seiner festgehaltenen Aussagen noch ihre thematische Ausrichtung strikten Vorgaben. Der Umfang seiner schriftlichen Äußerungen schwankte von Jahr zu Jahr. Diese Unregelmäßigkeit im schriftlichen Ausdruck lässt sich nicht nur als formale Eigenheit, sondern auch als Ausdruck innerer Notwendigkeit verstehen. Hundertwasser schrieb nicht nach einem festen Schema, sondern immer dann, wenn ein Thema für ihn an Dringlichkeit gewann oder mit seiner persönlichen Auseinandersetzung in Resonanz trat. Auch hinsichtlich der Medienwahl lassen sich

¹¹⁴ Hundertwasser 1983b, S. 64-65.

¹¹⁵ Ausführlich behandelt in den Kapiteln 2.1.1 bis 2.1.6.

¹¹⁶ Hundertwasser Gemeinnützige Privatstiftung Wien, Hundertwasser Texte und Manifeste. URL: https://hundertwasser.com/texte/hundertwasser_texte_und_manifeste.

keine klaren Muster identifizieren. Die Unregelmäßigkeiten, die sich sowohl in der Form als auch in der Erscheinungshäufigkeit seiner Texte manifestierten, lassen darauf schließen, dass das Medium als solches für Hundertwasser nur eine untergeordnete Rolle spielte. Viel bedeutsamer war für ihn hingegen die inhaltliche Auseinandersetzung mit seinen Ideologien und deren Verwirklichung.

2.2.2 Gedankliche Konstanten in seinen schriftlichen und mündlichen Äußerungen

Im Zentrum seiner Überzeugungen stand die Ablehnung standardisierter Strukturen zugunsten einer organischen Umwelt. In diesem Kontext spielte die gerade Linie eine zentrale Rolle, da sie für Hundertwasser nicht nur ein gestalterisches Element war, sondern ein Sinnbild tiefgreifender Entfremdung darstellte. Sie verkörperte die wachsende Distanz des Menschen zur Natur und führte zu einer zunehmenden geistigen Uniformität. Gleichzeitig trug sie zur fortschreitenden Standardisierung städtischer Räume bei, wodurch individuelle Ausdrucksformen zusehends eingeschränkt wurden.¹¹⁷ Obwohl dieser Umstand bereits Bedenken in ihm hervorrief, erschien ihm die schleichende Tendenz hin zu einer normierten Gestaltungsweise, die zunehmend als selbstverständlich galt, noch alarmierender. Ihm wurde allmählich bewusst, dass ein Großteil der Bevölkerung die stetige Angleichung unbedacht hinnahm, ohne die weitreichenden Konsequenzen dahinter zu erkennen.¹¹⁸ Die sukzessive Abgabe individueller Autonomie führte nicht nur zu kreativer Verarmung, sondern begünstigte auch die Bevorzugung passiver Rollen gegenüber aktivem Mitwirken. Dies schuf die Grundlage dafür, dass strikte Normen und vorgefertigte Konzepte unkritisch übernommen wurden und zunehmend an Einfluss gewannen.

Um diesem Automatismus entgegenzuwirken, sah sich Hundertwasser in der Pflicht, die unbewusste Unterwerfung zu durchbrechen. Dies tat er, indem er unermüdlich die symbolische Bedeutung der geraden Linie thematisierte. Um seiner Haltung zusätzlichen Nachdruck zu verleihen, engagierte er sich verstärkt in der Aufklärungsarbeit und machte besonders auf die absehbaren Gefahren aufmerksam, die mit der geraden Linie einhergingen. In Form von wiederkehrenden Mahnungen, eindringlichen Appellen und gezielten Anschuldigungen richtete er seine Kritik an die

¹¹⁷ Hundertwasser 1983i, S. 174-179.

¹¹⁸ Hundertwasser 1983h, S. 170-173.

Gesellschaft. Die Dringlichkeit, Verantwortung zurückzugewinnen und das Bewusstsein für die eigene Rolle in der Umweltgestaltung zu schärfen, wurde zur zwingenden Notwendigkeit. Hundertwasser verfolgte dabei die Strategie, alle Individuen gleichermaßen in die Pflicht zu nehmen. Niemand sollte sich der Verantwortung entziehen, weder die Architekt*innen, die mit ihren Entwürfen zur Vereinheitlichung des Stadtbildes beitrugen, noch die Einwohnerschaft, die durch ihr stilles Einverständnis den Fortbestand normierter Strukturen begünstigte.¹¹⁹ Seine Frustration über die verbreitete Passivität verdeutlicht, wie sehr ihm die Trägheit gesellschaftlicher Veränderungsprozesse und der Mangel an Widerstand missfielen.¹²⁰ In dem Bewusstsein, dass der notwendige Umbruch nicht ohne aktives Zutun erfolgen würde, verankerte Hundertwasser seine Botschaft durch stetige Wiederholungen in seinen mündlichen und schriftlichen Äußerungen.

Diese dienten jedoch nicht nur der theoretischen Fundierung seiner Ideale, sondern legten zugleich das Fundament für deren praktische Umsetzung. Indem er die Konsequenzen der geraden Linie eindringlich aufzeigte und alternative Konzepte formulierte, schuf er eine argumentative Basis, auf der er später seine architektonischen Visionen realisierte. Dabei betrachtete er die Einbindung organischer Formen nicht nur als ästhetische Aufwertung des urbanen Raums (Abb. 11), sondern auch als essenzielle Annäherung an eine menschengerechte Bauweise.¹²¹ Die Verschmelzung nicht-linearer Ästhetik mit bestehenden Gebäudekomplexen diente dem Zweck, starre Gestaltungsprinzipien aufzubrechen und dabei eine lebenswertere Umgebung zu schaffen. Dazu setzte er auf künstlich geschaffene Grünflächen, unregelmäßige Bodenbeläge und lebendige Elemente wie die Baummieten (Abb. 9/Abb. 12).¹²² Dieses Konzept verstand der Künstler als bewussten Kontrast zur formalen Strenge der zeitgenössischen Baukunst und als Ausdruck eines naturnahen Gestaltungsansatzes. Durch die Loslösung von vorgefertigten architektonischen Zwängen schuf er zugleich Raum für individuelle Entfaltung und kreative Selbstverwirklichung.

¹¹⁹ Hundertwasser 2008d, S. 155-160.

¹²⁰ Hundertwasser 1983d, S. 93-94.

¹²¹ Hundertwasser 2008d, S. 155-160.

¹²² Hundertwasser 1983k, S. 180-181.

2.2.3 Stilistische und rhetorische Mittel

Bei eingehender Betrachtung seiner schriftlichen Äußerungen und öffentlichen Reden zeigt sich, dass Hundertwasser eine Sprache entwickelte, die über die bloße Vermittlung von Inhalten hinausging. Sie war nicht nur ein Mittel der Kritik, sondern ein fester Bestandteil seines künstlerischen Schaffens. Mit der gleichen Konsequenz, mit der er sich gegen die starre Geradlinigkeit der modernen Architektur stellte, formte er auch seine Sprache und machte sie schließlich zu einem entscheidenden Element seiner Kunst.

Ein zentrales Stilmittel, das Hundertwassers Sprachgebrauch eine pointierte Schärfe verleiht, ist die Parataxe. Kurze, abrupt aneinandergereihte Sätze erzeugen eine Dynamik, die sich in ihrer Verdichtung bis zur finalen Aussage steigert. So formuliert er: „Nun, jetzt haben wir das Glatte. Auf dem Glatten rutscht alles aus. Auch der liebe Gott fällt hin. Denn die gerade Linie ist gottlos.“¹²³ Die Wirkung dieser sprachlichen Gestaltung kann in der gezielten Auflösung flüssiger Satzstrukturen gesehen werden. Sie fungiert als stilistisches Mittel, das Hundertwassers Widerstand gegen lineare Strukturen sowohl inhaltlich artikuliert als auch auf formaler Ebene greifbar macht. Gerade die Abfolge kurzer Hauptsätze unterbindet eine gleichmäßige Sprachmelodie und verstärkt dadurch die Eindringlichkeit seiner Kritik.

Diese Fragmentierung der Sprache allein reicht jedoch nicht aus, um seine Kritik zu verdeutlichen. Ebenso prägend ist die Anapher, die die Wirkung seiner Aussagen verstärkt. So betont er: „Die Zeit ist gekommen. Die Zeit der Beaufsichtigung ist vorbei. Die Zeit des Wartens auf das Paradies ist vorbei. Die Zeit des unfruchtbaren Redens ist vorbei. Die Zeit des Tuns ist da.“¹²⁴ Die Abfolge der Sätze ist durch eine rhythmisierte Ordnung geprägt, die sich kontinuierlich steigert. Auf diese Weise entsteht eine zunehmende Spannung, die die Unumgänglichkeit des Wandels betont.

Über die rhythmisierte Abfolge hinaus lässt sich ein weiteres zentrales Stilmittel identifizieren: die Wiederholung. Diese entfaltet bei Hundertwasser eine besondere Intensität. Durch die konsequente Verwendung gleichförmiger Formulierungen, die ein weiteres charakteristisches Merkmal seiner Sprache darstellen, erzeugt er ein Gefühl von Dringlichkeit und Nachdruck. Ein prägnantes Beispiel hierfür ist sein

¹²³ Hundertwasser 1983i, S. 174-179.

¹²⁴ Hundertwasser 1983j, S. 157.

Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur, in dem er die gerade Linie als Sinnbild einer normativen Ästhetik beschreibt, die individuelle Denk- und Handlungsweisen unterdrückt und Einheitlichkeit fördert.¹²⁵ Formulierungen wie „die gerade Linie ist gottlos“ oder „die gerade Linie ist keine schöpferische“ dienen dabei nicht nur der sprachlichen Zuspitzung, sondern verstärken seine konsequente Ablehnung einheitlicher Systeme. Diese repetitiven Phrasen lassen sich nicht nur in seinem *Verschimmelungsmanifest* ausmachen, sondern durchziehen ebenso sein *Architektur-Boykott-Manifest*¹²⁶ wie auch seinen Text *Über das durch die gerade Linie zerstörte Paradies*.¹²⁷ Indem Hundertwasser diese prägnanten Passagen gezielt zu sprachlichen Konstanten machte, intensivierte er ihre rhetorische Prägnanz.

Die konsequente Ablehnung linearer Strukturen drückt sich aber nicht nur in Wiederholungen, sondern auch in abwertenden Vergleichen aus. Moderne Städte bezeichnet er als „zu Beton gewordene Schnapsideen“¹²⁸ oder setzt sie mit „Krebsgeschwüren“¹²⁹ gleich. Durch diese bildhaften Vergleiche bringt Hundertwasser seine Ablehnung funktionalistischer Architektur zum Ausdruck, die seiner Ansicht nach eine Entfremdung des Menschen von der Umwelt begünstigt. In diesem Kontext erhebt er die gerade Linie zum Sinnbild einer unterdrückenden Ordnung, die nicht nur architektonische Formen beherrscht, sondern ebenso in gesellschaftlichen Normen und Denkweisen verankert ist.

Um diese Kritik weiter zuzuspitzen, greift Hundertwasser auf die Hyperbel zurück. Statt bloßer Provokation dient sie der Verdeutlichung seiner Kritik an der modernen Architektur. So sind radikale Formulierungen wie „Doch man baut Würfel, Würfel! An den 90grädigen Ecken von Wien. Wahnsinn. Wahn. [...] Besser ist es, die Leute abzuknallen oder im Mutterleib umzubringen, als sie in Serienwohnungen zu setzen [...]“¹³⁰, nicht wörtlich zu verstehen. Vielmehr dient die drastische Wortwahl als rhetorisches Mittel, um die Inhumanität standardisierter Wohnformen zu verdeutlichen. Durch die Verknüpfung der geraden Linie mit solchen extremen Aussagen hob

¹²⁵ Hundertwasser 1983e, S. 162-169.

¹²⁶ Hundertwasser 1983i, S. 174-179.

¹²⁷ Hundertwasser 1985, URL:

https://hundertwasser.com/texte/the_paradise_destroyed_by_the_straight_line.

¹²⁸ Hundertwasser 1983n, S. 83-85.

¹²⁹ Hundertwasser 1983m, S. 86-88.

¹³⁰ Hundertwasser 1983d, S. 93-94.

Hundertwasser Missstände hervor, die seiner Auffassung nach nicht ausreichend Beachtung fanden.

Die Intensität seiner Sprache wird durch eine weitere, gezielt eingesetzte Stilfigur verstärkt – die direkte Anrede. Diese, oft in Verbindung mit scharfen Imperativen, steigert seinen provozierenden Tonfall. Durch Aufforderungen wie „Schämt euch! Pfui!“¹³¹ erzeugt er affektive Reaktionen, die keine distanzierte Reflexion zulassen. Stattdessen entsteht der unmittelbare Impuls, sich mit seinen Aussagen geistig auseinanderzusetzen. Das Ausrufezeichen dient ihm dabei als Verstärker seiner Argumente und als Ausdruck seiner leidenschaftlichen Ablehnung gegenüber normierten Richtlinien.

Neben diesen direkten Angriffen bedient sich Hundertwasser der Personifikation, um seine Argumente emotional aufzuladen. Besonders auffällig zeigt sich dies in seinem Gebrauch von Formulierungen, durch die er abstrakte Konzepte oder Naturphänomene in handelnde Akteure verwandelt. Durch Formulierungen wie „Wir zwingen der Natur unseren Willen auf“¹³² oder „Der Architekt handelt wie ein Kriegsverbrecher [...] Er baut Krebsgeschwüre aus Beton, die die Natur zerfressen.“¹³³ erschafft er eine narrative Ebene, in der sie nicht als passives Objekt erscheint, sondern auch als empfindendes Subjekt, das dem artifiziellen Einfluss des Menschen ausgesetzt ist.

Hundertwasser stellt in seinen schriftlichen und mündlichen Äußerungen die Natur nicht ausschließlich als Opfer menschlicher Eingriffe dar, sondern verweist zugleich auch auf ihre Fähigkeit zur Regeneration. In seinem Text über die *Verwaldung der Städte* betont er, dass die Natur sich ihren Platz zurückerobert, wenn man ihr Raum zur Entfaltung lässt.¹³⁴ Dabei sieht er sie sowohl als verletzte als auch als erneuerbare Komponente, deren Fortbestehen nicht selbstverständlich ist. Gerade diese Dualität aus Verletzlichkeit und Revitalisierungsfähigkeit macht die Natur für Hundertwasser besonders schützenswert. Er fordert daher einen respektvollen Umgang mit natürlichen Ressourcen und plädiert dafür, der Natur in urbanen Räumen wieder mehr Bedeutung und Platz einzuräumen.

¹³¹ Hundertwasser 1983g, S. 140-145.

¹³² Hundertwasser 2008j, S. 237.

¹³³ Hundertwasser 2008h, S. 165-167.

¹³⁴ Hundertwasser 2008b, S. 187-189.

Hundertwassers Metaphern ergänzen seine Verlebendigung der Natur und dienen dazu, seine architektonischen Vorstellungen bildhaft zu untermalen. Als besonders prägnant gilt die Bezeichnung der *Dritten Haut*, durch die er Wohnräume als natürliche Erweiterung des menschlichen Körpers definiert.¹³⁵ Nach der eigenen Haut und der am Leib getragenen Bekleidung bildet das Eigenheim die *Dritte Haut*, die ebenso individuell und persönlich gestaltet sein sollte wie die anderen beiden. Damit unterstreicht Hundertwasser seine Auffassung, dass Architektur untrennbar mit der Identität des Einzelnen verbunden ist und zugleich als Ausdruck gestalterischer Freiheit verstanden werden muss.

Seine kreative Auseinandersetzung mit Sprache zeigt sich schließlich auch in der bewussten Erschaffung neuer Begriffe. Hierfür machte sich Hundertwasser Neologismen zunutze, um seine Konzepte sprachlich zu prägen und greifbar zu machen. So entstanden Wortneuschöpfungen wie *Baummieter* (Abb. 9) für in die Architektur eingebundene Bäume oder *Fensterrecht* (Abb. 3/Abb. 13) als Ausdruck individueller gestalterischer Freiheit.¹³⁶ Diese Begriffe waren weit mehr als reine Wortschöpfungen. Sie dienten dazu, abstrakte Konzepte in anschauliche Bilder zu übersetzen und seine architektonischen Prinzipien einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Durch diese Verankerung in seinem Sprachgebrauch prägte Hundertwasser ein eigenes Vokabular für eine alternative Architektur, das sich bewusst von den Begrifflichkeiten der modernen Stadtplanung abgrenzt.

Neben den Neologismen bediente sich Hundertwasser gezielt fremdsprachlicher Elemente, um seinen Worten mehr Tiefe und Ausdruck zu verleihen. Besonders auffällig ist sein gelegentlicher Rückgriff auf das Französische, mit dem er zentrale Gedanken noch pointierter herausarbeitete. Ein prägnantes Beispiel hierfür findet sich in seinem Tagebucheintrag *Ich liebe Schiele*, in dem er eine französische Passage einfließen ließ.¹³⁷ Dieser fünfzeilige Abschnitt diente nicht nur der Reflexion seines kreativen Prozesses, sondern auch als Spiegel seiner persönlichen Entwicklung. Die Vielseitigkeit seines Ausdrucks ermöglichte es ihm, ein internationales Publikum zu erreichen und die vielschichtige Tiefe seines Denkens wirkungsvoll zu vermitteln.

¹³⁵ Hundertwasser 1983h, S. 170-173.

¹³⁶ Hundertwasser 1983k, S. 180-181.

¹³⁷ Hundertwasser 1983a, S. 58-59.

Resümierend lässt sich festhalten, dass Hundertwasser das Medium Sprache nicht ausschließlich zur Selbstinszenierung, sondern auch als Mittel nutzte, um gesellschaftliche und künstlerische Anliegen sichtbar zu machen. Indem er gezielt Wiederholungen, Übertreibungen und bildhafte Vergleiche einsetzte, verstärkte er die expressive Qualität seiner Texte, die seine Überzeugungen nicht nur reflektierten, sondern auch intensivierten.

Durch die bewusste Inszenierung dieser rhetorischen Mittel erschafft Hundertwasser eine Sprache, die nicht nur vermittelt, sondern gestaltet. Er macht sie zum Instrument einer gestalterischen Gegenbewegung, in der sich sowohl seine Ablehnung der geraden Linie als auch sein Eintreten für die organische Linie widerspiegeln.

2.3 Die Sprache der Linie: Hundertwassers malerisches und grafisches Werk

Was sich in Hundertwassers Sprache zunächst als gestalterische Haltung andeutet, manifestiert sich in seinen malerischen und grafischen Arbeiten als durchgängiges Formprinzip. Wo die organische Linie in der Sprache noch eher implizit erscheint, gewinnt sie im bildnerischen Ausdruck zunehmend an Präsenz und wird dadurch zur ästhetischen wie auch ideellen Konstante seines Schaffens.¹³⁸ Als Leitbilder dienten ihm feinverzweigte Liniengebilde, wie sie sich etwa in unterirdischen Wurzelsystemen beobachten lassen. Gemeint sind damit jene Formen, die der Natur selbst entstammen und deren Struktur nicht konstruiert wirkt, sondern organisch gewachsen erscheint.

Neben dem Versuch, die Linie formal an natürliche Wachstumsprozesse anzulehnen, verfolgte Hundertwasser auch die Absicht, die Linie aus der Statik der Fläche herauszulösen und in den dreidimensionalen Raum zu überführen. Das zeigte sich nicht nur in seinen architektonischen Projekten, sondern auch in der Linienaktion *Die Linie von Hamburg* (Abb. 14), die er 1959 an der Hamburger Hochschule für bildende Künste (HFBK) durchführte.¹³⁹ Unter Mitwirkung einzelner Studenten begann er, ohne Lineal und nur geführt vom eigenen Bewegungsgefühl, manuell mit einem Pinsel die Linie, die sich spiralförmig über den ganzen Raum erstreckte, zu ziehen. Über die Wände hinweg zog sie sich entlang des Atelierraums 213 fort, über Fenster und Türen, und machte selbst vor scheinbaren Hindernissen wie Heizkörpern keinen Halt. Was

¹³⁸ Kapitel 2 legt dies differenziert in seinen Unterkapiteln dar.

¹³⁹ Für dieses Projekt zog Hundertwasser den Astrologen Wilhelm Wulff zu Rate, um den günstigsten Zeitpunkt für einen positiven Verlauf seiner Linienaktion zu bestimmen. Der Beginn war der 18. Dezember 1959 um 15:11 Uhr.

sich hierbei als körperliche Handlung vollzog, folgt einem tieferliegenden Gedanken. Die Linie erscheint nicht als statische Form, sondern als fortlaufende Bewegung, die Raum und Fläche durchdringt.¹⁴⁰ Doch während sich die Linie in dieser Aktion nahezu frei entfalten konnte, stieß sie in der Fläche auf materialbezogene und verfahrenstechnische Einschränkungen. Ob auf Leinwand oder als Originalgrafik¹⁴¹, in jedem dieser Medien musste Hundertwasser neue Strategien anwenden, um auch dort die eigendynamische Form der organischen Linie zu gewährleisten.

Diese Auseinandersetzung mit dem Material führte zur Entwicklung einer Formensprache, deren Linienführung und Flächenorganisation sich an Prozessen pflanzlichen Wachstums orientieren. Wie in der Natur sollten auch die von Hand ausgeführten Linien individuelle Differenzierungsmerkmale aufweisen, um die Eigenstruktur des Bildes sichtbar zu machen. Vergleichbar mit den Adern eines Blattes verlaufen sie in variierenden, naturähnlich geschwungenen Bahnen, deren Unterschiede in Dicke, Rhythmus und Farbintensität einen lebendigen, pulsierenden Eindruck erzeugen (Abb. 15). Technisch kombinierte Hundertwasser dabei unterschiedliche Malmittel wie etwa Öl, Aquarell und Eitempera sowie matte und glänzende Oberflächen, transparente Lasuren und pastose Farbschichten, wobei stets der Anspruch auf gestalterische Eigenständigkeit im Vordergrund stand.¹⁴² Die Herausforderung beim Einsatz dieser verschiedenen Malmittel bestand letztlich darin, kontrastierende Farbmedien so nebeneinander zu verwenden und miteinander zu vereinen, dass die organischen Linien und die Spiralen trotz ihrer unterschiedlichen Ausführung eine in sich stimmige und visuell einheitliche Bildwirkung entfalten. Hundertwasser nutzte die spezifischen Eigenschaften von Öl, Aquarell und Eitempera, um seine Linien lebendig wirken zu lassen, sei es durch dichte Schichtungen, fließende Übergänge oder pastose, plastische Farbaufträge, wodurch Linien entstanden, die nicht begrenzen, sondern wachsen, sich ausbreiten und das Bild in ein organisches Gefüge verwandeln (Abb. 15). Aus der Vielfalt der eingesetzten

¹⁴⁰ Schmied 2002, Vol. I, S. 87.

¹⁴¹ Für Hundertwasser bedeutete der Begriff Originalgrafik, dass jedes Blatt innerhalb einer Auflage individuelle Merkmale aufweist und somit einen einzigartigen Charakter besitzt. Eine Originalgrafik ist somit kein bloßes Reproduktionsprodukt, sondern ein eigenständiges Werk, das unter der unmittelbaren Mitwirkung des Künstlers entsteht und oft durch handwerkliche Nachbearbeitung – etwa durch Farbvariationen oder zusätzliche Applikationen – von Blatt zu Blatt variiert. Sie unterscheidet sich vom handgemalten Bild lediglich durch die Verwendung drucktechnischer Verfahren, bleibt aber dennoch ein Original, an dem Hundertwasser mitwirkte.

¹⁴² Schmied 1999, S. 38-39.

Maltechniken entstand eine Linienführung, die in ihrer Erscheinung ebenso variabel wie bedeutungssoffen ist. Diese Offenheit zeigt sich nicht nur in den bevorzugten Motiven, etwa Spiralen oder geologischen Strukturen, sondern auch in der Art und Weise, wie selbst traditionell lineare Elemente wie Häuserkanten oder Straßenzüge in fließende, wellenartige Bewegungen umgewandelt wurden (Abb. 16).¹⁴³

2.3.1 Bewegung auf der Leinwand: Die Linie als Spur des Lebendigen

So mühelos und erfüllend ihm das Malen erschien, so aufwendig und kompliziert empfand er die grafischen Drucktechniken, wodurch er über Jahre hinweg keinen wirklichen Zugang dazu fand. Er selbst meinte: „Wenn man ein Bild malt, kann man einfach malen, man ist niemandem Rechenschaft schuldig. Bei der Druckgrafik ist alles kompliziert und viel aufreibender, weil man mit vielen Menschen und Maschinen zu tun hat.“¹⁴⁴ Obwohl Hundertwasser eine tiefe Abneigung gegenüber exakt angefertigten Duplikaten hegte, erkannte er im Lauf seiner künstlerischen Entwicklung das gestalterische Potenzial, das in den grafischen Verfahren verborgen lag. Um aus der Wiederholung keine Kopie, sondern etwas Neues zu schaffen, setzte er Farben und Verfahren ein, die in der klassischen Grafik unüblich waren. Angefangen bei fluoreszierenden Farben über Sieb- und Metalldrucke auf Plexiglas, Metallfolien in Silber und Gold bis hin zum Einsatz reflektierender Glasperlen reichte das Spektrum der von Hundertwasser erprobten Drucktechniken.¹⁴⁵ Ein wesentlicher Grund, warum er sich überhaupt den Drucktechniken zuwandte, lag laut Wieland Schmied in der stillen Sehnsucht des Künstlers, bereits abgeschlossene Werke nach eigenem Ermessen nachträglich überarbeiten zu können und so Werke entstehen zu lassen, die nie wirklich abgeschlossen sind.¹⁴⁶ Mit der Druckgrafik blieb diese Chance aufrechterhalten, ohne dabei die Ausgangsversion zerstören zu müssen. Gerade diese Option, einzelne Bildelemente zu überarbeiten, farbliche Nuancen zu setzen und

¹⁴³ Schmied 1999, S. 38-39.

¹⁴⁴ Schmied 2002, Vol. I, S. 231.

¹⁴⁵ Hundertwasser 2002, Vol. II, S. 737.

¹⁴⁶ Schmied 2002, Vol. I, S. 231-233.

später nochmals zu verändern, Details zu korrigieren, ohne das Gesamtbild aufzulösen, machten diese Techniken besonders reizvoll für ihn.¹⁴⁷

2.3.2 Die Linie im lithografischen Werk Hundertwassers

Die Lithografie gehört zu jenen Verfahren, die der Freiheit der organischen Linie zwar nicht im selben Ausmaß wie die Malerei gerecht werden, in denen sich jedoch die Verbindung von individueller Handschrift und technischer Reproduzierbarkeit erkennen lässt. Hundertwasser erkannte in diesem Medium die Möglichkeit, seine Bildwelt über das Einzelstück hinaus einem breiten Publikum zugänglich zu machen, ohne Gefahr zu laufen, einer einförmigen Gestaltung zu folgen.¹⁴⁸ Die unmittelbare Zeichnung mit Fettstiften oder Kreide auf der glatten Steinfläche erlaubte es ihm, sowohl die feinen Unregelmäßigkeiten seiner Linien als auch das Zittern in der Bewegung deutlich sichtbar zu machen und so eine Ausdrucksqualität zu bewahren, die dem spontanen, körperlich geführten Gestus seiner Malerei nahekommt (Abb. 17/Abb. 18). Doch obwohl Hundertwasser die Lithografie wegen ihrer Nähe zur malerischen Handschrift schätzte, stieß er sowohl an technische als auch an institutionelle Grenzen. Gegen Ende der 1960er-Jahre kam es zum Bruch mit der Lithodruckerei Ferdinand Mourlot in der französischen Hauptstadt, da die fortlaufenden Eingriffe des Künstlers in den Druckprozess auf vehementen Widerstand beim Fachpersonal stießen.¹⁴⁹ Das Medium selbst zeigte aber auch gestalterische Einschränkungen, da jede zusätzlich ausgewählte Farbe einen eigenen Druckvorgang erforderte. Die Umsetzung komplexer Farbabstufungen war somit mit erheblichem Aufwand verbunden und technisch nur begrenzt realisierbar. Infolgedessen verlagerte sich der Ausdruck zunehmend auf die Linie, die unabhängig vom Farbaufwand Differenzierung, Bewegung und Formgebung übernehmen konnte und somit als zentrales Gestaltungsmittel an Relevanz gewann.

¹⁴⁷ Hundertwasser legte großen Wert auf eine vollständige Dokumentation seiner Druckgrafiken. Die Blätter enthalten meist Signatur (handschriftlich und als Stempel), Signaturdatum und -ort, Œuvre-Nummer, Titel, Exemplarnummer sowie Angaben zu Drucker*innen, Verleger*innen, Materialhersteller*innen und Koordinator*innen. Häufig finden sich zudem Angaben zu Farbvarianten, technischen Versionen, Auflagen sowie in der Druckform eingetragene Werkdaten.

¹⁴⁸ Schmied 2002, Vol. I, S. 236.

¹⁴⁹ Ebd., S. 239-242.

2.3.3 Linienkunst in der Radierung bei Hundertwasser

Eine noch deutlichere Differenzierung erfuhr die Linie in der Radierung, die ab Mitte der 1960er-Jahre fortwährend in Hundertwassers Interessensfeld rückte. In diesem grafischen Tiefdruckverfahren ließ der Künstler Linien entstehen, deren wechselnde Tiefe und Breite sowie ihr unregelmäßiger Verlauf nicht nur eine ausgeprägte Eigenwirkung entfalten, sondern auch an naturhafte Wachstumsprozesse erinnern. Hundertwasser intensivierte diese gestalterische Wirkung, indem er mit der Dauer der Ätzung experimentierte.¹⁵⁰ In Abhängigkeit von der Einwirkzeit veränderte sich die Ausdruckskraft der Linie. Bei geringer Einwirkzeit war sie lediglich leicht angedeutet, bei längerer hingegen kraftvoll eingeschnitten. Er nutzte diese technischen Spielräume, um Linien zu schaffen, die zwischen feiner Sensibilität und kraftvoller Bestimmtheit schwanken konnten (Abb. 19/Abb. 20). Die Linie wird so auch in diesem Verfahren zu einem vielschichtigen Gestaltungselement. Anders als in der Malerei, wo sie sich oft kontinuierlich und fließend zeigt, wirkt sie hier brüchiger, spannungsgeladener und in sich fragmentiert.

2.3.4 Hundertwassers Linie im Widerstand des Holzes

Im Vergleich zu den bereits behandelten technischen Verfahren erforderte der japanische Farbholzschnitt ein deutlich höheres Maß an Präzision. Die Gründe hierfür liegen in der Bearbeitung des Materials. Das drucktechnische Verfahren des Holzschnitts erlaubte, anders als die Radierung oder die Lithografie, kaum nachträgliche Korrekturen oder gestalterische Eingriffe, da das Bildmotiv unmittelbar in das Holz eingeschnitten wird. Die Linie ist, sobald sie einmal geplant und geschnitten ist, dauerhaft im Material verankert und kann nur noch bedingt modifiziert werden.¹⁵¹ Trotz der technischen Genauigkeit, die der Holzschnitt erforderte, und des geringen Spielraums, über den Hundertwasser in diesem Medium verfügte, gelang es ihm dennoch, die Lebendigkeit und Unregelmäßigkeit seiner charakteristischen Linienführung zu bewahren. Grundlage dafür war die enge Zusammenarbeit mit japanischen Holzschneidern, darunter Tatsuo Kawashima und Hideo Maruyama Horishi, deren handwerkliche Präzision es erlaubte, trotz der Einschränkungen des

¹⁵⁰ Schmied 2002, Vol. I, S. 236.

¹⁵¹ Ebd., S. 239.

Materials Linienverläufe zu gestalten, die lebendig und unregelmäßig wirken.¹⁵² Die geschnittenen Linien wurden dadurch nicht nur handwerklich exakt ausgeführt, sondern behielten zugleich auch ihre expressive Qualität. Durch das Schneiden in das Holz wirken die Linien zwar schärfer konturiert als in anderen Medien, doch die Struktur des Holzes und der Einfluss der Handarbeit lassen sie trotzdem beweglich erscheinen (Abb. 21). Die Linien, so frei und ungebunden, wie Hundertwasser sie stets angestrebt hatte, entfalten somit auch im Holzschnitt ihre gestalterische Kraft, selbst unter technischen Einschränkungen.

2.3.5 Hundertwassers Siebdrucke: Linie und Fläche

Während im Holzschnitt die Linie unmittelbar aus dem Material hervorgeht und durch den Widerstand des Holzes geformt wird, beruht das Siebdruckverfahren stärker auf Planung und dem schichtweisen Aufbau der Farben. Dieser wirkungsvolle Kontrast zwischen technischer Präzision und gestalterischer Offenheit entfachte Hundertwassers Experimentierfreude. Jede Farbe wird durch ein eigenes Sieb aufgetragen, wodurch die Kanten der Formen sehr klar und scharf erscheinen. Um diese technische Genauigkeit nicht in visuelle Sterilität münden zu lassen, gestaltete Hundertwasser die Schablonen mit freier Hand. Die Ränder der gedruckten Formen folgen keiner geometrischen Logik, sondern verlaufen geschwungen und lagern sich häufig in mehreren Farbschichten übereinander (Abb. 22).¹⁵³ Diese Überlagerungen erzeugen ein Flirren an den Konturen, ein Effekt, der in der Malerei mit einem einzigen Pinselstrich entstehen kann, im Siebdruck jedoch nur durch komplexe Farbschichtungen erreichbar ist. Die Linie bleibt dabei geschwungen, wirkt jedoch flächiger und plakativer als im malerischen Medium. Ihr Charakter reicht von sanft körnig bis intensiv leuchtend und bewahrt jene Lebendigkeit, die für Hundertwassers Gesamtwerk zentral ist. Um trotz der technischen Wiederholung eine visuelle Vielfalt zu erreichen, variierte Hundertwasser einzelne Abzüge bewusst in der Farbabstimmung.¹⁵⁴ Außerdem arbeitete er mit unkonventionellen Materialien wie Metallfolie, Glasstaub, beflockten Partien und phosphoreszierenden Farben. Diese

¹⁵² Darunter folgende Werke: **463 A** BLUTREGENFIEBERHAUS, **475 A** RAIN OF BLOOD IS FALLING INTO THE GARDEN, **882 A** SNAIL HOUSES WITH BLACK SMOKE, **154 A** AUTOMOBIL IN RICHTUNG NATUR UND SCHÖPFUNG.

¹⁵³ Hundertwasser 2002, Vol. II, S. 737-740.

¹⁵⁴ Im Werk **10002** NIGHTS HOMO HUMUS COME VA HOW DO YOU DO realisierte Hundertwasser eine Auflage von 10.002 Drucken, bei der sich jedes Exemplar in Farbgebung und Ausführung vom anderen unterscheidet. Dadurch entstanden insgesamt 10.002 Einzelblätter.

verleihen der Linie eine neue sensorische Qualität: Sie kann glänzen, leuchten oder sich haptisch vom Bildträger abheben. Die Linie wird so zu einem multisensorischen Element, das nicht nur gesehen, sondern im übertragenen Sinn auch gespürt werden kann.¹⁵⁵

2.3.6 Kurzes Resümee

Letztlich zeigt sich, dass selbst in den grafischen Drucktechniken, die dem Seriellen zugeordnet werden, Hundertwasser noch Möglichkeiten sah, Unikate zu schaffen. Indem er unterschiedliche Farbversionen einsetzte oder verschiedene Verfahren miteinander kombinierte, erhielt jeder Abzug eine eigene gestalterische Qualität. Je nach Verfahren verändert sich die Linie, geprägt von technischen Gegebenheiten und anwendungsbezogenen Absichten, wobei sie immer wieder neue gestalterische Züge annimmt.¹⁵⁶ In der Malerei ist sie spontan und gestisch, in der Lithografie weich und zeichnerisch, in der Radierung vielschichtig und differenziert, im Holzschnitt ist sie sowohl präzise als auch lebendig und im Siebdruck klar konturiert, zugleich aber auch experimentell, etwa durch überlagerte Farbschichten. Obwohl jedes dieser Verfahren seinen eigenen technischen Ablauf hat, ob als Hoch-, Tief-, Flach- oder Durchdruck, verbindet sie alle die Idee einer Linie, die sich an der Formenwelt der Natur orientiert.

2.4 Zwischen Naturform und Bauform – Die Linie als verbindendes Element

In Hundertwassers Architektur tritt die Linie nicht als Resultat technischer Planung in Erscheinung, sondern als Ausdruck eines organischen Prozesses. Die dreidimensionalen architektonischen Konzepte des Künstlers bilden keinen Kontrast zur Natur, sondern stellen vielmehr eine räumliche Fortsetzung derselben dar, als würden zwei Bereiche, die ursprünglich voneinander getrennt waren, nun ineinander übergehen. Wie stark sich diese gestalterischen Eingriffe an organischen Prinzipien ausrichten, lässt sich an seinen Bauwerken beobachten, etwa am Hundertwasserhaus im dritten Wiener Gemeindebezirk (Abb. 6/Abb. 13) oder an der steirischen Thermenlandschaft des Rogner Bad Blumau (Abb. 1/Abb. 8/Abb. 23) wo seine naturdurchdrungenen Ideen Gestalt annehmen. In beiden Fällen prägt eine organische Formensprache das Erscheinungsbild. Die wiederkehrenden Linien, sei es in den

¹⁵⁵ Hundertwasser 2002, Vol. II, S. 737-740.

¹⁵⁶ Schmied 2002, Vol. I, S. 236-253.

unebenen Bodenverläufen oder in der Gestaltung der Fassaden, dienen dabei nicht der Abgrenzung, sondern der Verbindung zwischen Gewachsenem und Gebautem.

2.4.1 Der Boden als bewegte Fläche – Linienführung unter den Füßen

Innerhalb dieses naturbezogenen Denkens kommt dem Boden eine besondere Bedeutung zu. Hundertwasser begreift ihn nicht als neutrale Fläche, sondern als aktives, mitgestaltendes Element, das das ursprüngliche Körpergefühl beim Gehen bewahrt. Analog zu einem Waldboden, der von sanften Erhebungen und leichten Vertiefungen durchzogen ist, verlangt laut dem Künstler auch der architektonische Boden eine organische Struktur.¹⁵⁷ Das feine Ausbalancieren auf unebener Fläche wird für Hundertwasser zum topografischen Erlebnis, in dem das Gehen selbst zur bewussten Handlung wird (Abb. 6/Abb. 12). Die Entscheidung für wellenförmige Böden, leichte Anstiege, unerwartete Senkungen oder organisch gewachsene Übergänge ist somit nicht bloß eine gestalterische Maßnahme, sondern ein Spiegel eines tiefer verankerten Raum- und Körperverständnisses.¹⁵⁸ Im Hundertwasserhaus wird dies erfahrbar, da sich der Innenraum nicht als funktionale Plattform, sondern als bewegte Landschaft eröffnet. Noch konsequenter wird dieses Prinzip im Rogner Bad Blumau realisiert. Hier folgen ganze Gebäudefolgen einer topografischen Logik, die sich an der natürlichen Gegebenheit des Geländes orientiert, mit ihr in Beziehung tritt und sie in gebauter Form fortsetzt (Abb. 1/Abb. 8). Daraus geht eine Architektur hervor, die nicht trennt, sondern wie ein lebendiger Organismus Räume ineinander überfließen lässt.

2.4.2 Die Natur als Mitgestalterin der Architektur

In Hundertwassers architektonischen Arbeiten geht es nicht allein um die Verbindung zwischen gebauter Struktur und natürlicher Umwelt. Vor allem um eine ökologische Bauweise, die die Natur nicht nur achtet, sondern sie als aktiven Teil in den architektonischen Entwurf einbindet. Durch die Begrünung von Fassaden und Dächern, die Einbettung von Gräsern und heimischen Pflanzenarten sowie die

¹⁵⁷ Hundertwasser 2008f, S. 162-163.

¹⁵⁸ Die markanten Niveauunterschiede des Fußbodens sollen das Gehen als sinnliche Erfahrung zurück ins Bewusstsein rufen und zugleich eine gesundheitsfördernde Wirkung entfalten, indem sie eine vom ebenen, standardisierten Bewegungsmuster abweichende, an natürliche Bodenstrukturen erinnernde Fortbewegung ermöglichen.

bewusste Öffnung für tierisches Leben verwandelt sich das Gebäude in ein artenreiches Habitat, mit förderlichen Auswirkungen für den Menschen (Abb. 1/Abb. 8). Die vielschichtige Kombination aus durchwurzelter Substrat und dichter Pflanzendecke dient dabei nicht nur der optischen Belebung urbaner Architektur, sondern übernimmt auf subtile Weise zugleich eine regulierende Funktion, die sich in ihrem Einfluss auf das Gebäudeklima nicht unterschätzen lässt. So wirkt das fein austarierte Gefüge aus Beschattung, Verdunstungskälte und thermischer Pufferung wie ein atmendes Schutzsystem, das den Wärmehaushalt eines Gebäudes stabilisiert und es gegen sommerliche Hitze wie auch winterliche Kälte abschirmt. Wie die Statistik von Gertis und Wolfseher aus dem Jahr 1977 zeigt, liegen die Temperaturwerte auf bepflanzten Dächern bei intensiver Sonneneinstrahlung teils drastisch unter jenen herkömmlicher Dachbedeckungen, sei es nun heller Kies oder dunkle Bitumenpappe, die unter direkter Strahlung auf bis zu 80 °C erhitzen können.¹⁵⁹ Im Gegensatz dazu verbleiben die thermischen Werte bei begrünten Flächen nahezu konstant und bewegen sich meist innerhalb eines milden Bereichs von etwa 20 °C bis 25 °C. Dies stellt in Anbetracht klimatischer Belastung eine nicht zu vernachlässigende Differenz dar.¹⁶⁰ Selbst in klaren, frostigen Winternächten lässt sich ein ähnlicher Effekt beobachten. Während ungeschützte Dachflächen ohne pflanzliche Überwucherung bis auf –20 °C abkühlen können, halten bepflanzte Dächer, ummantelt von einer Schutzschicht aus Vegetation und Erde, ihre Temperatur meist knapp oberhalb des Gefrierpunkts.¹⁶¹ Ein ähnliches Bild ergibt sich auch an vertikalen Gebäudeflächen, wie die vergleichenden Messungen der Studie *Experimental investigation on the energy performance of Living Walls in a temperate climate* zeigen.¹⁶² Die Untersuchungen an begrünten und unbegrünten Fassaden verdeutlichen Temperaturdifferenzen, die an sonnigen Tagen von 12 °C bis zu maximal 20 °C betragen können, jeweils abhängig vom Einstrahlungswinkel, von der Materialbeschaffenheit und vom Pflanzenbewuchs. Die Fähigkeit solcher Konstruktionen, extreme Temperaturschwankungen auszugleichen, bedeutet nicht nur einen Schutz der baulichen Substanz vor materialermüdender Belastung wie Rissen,

¹⁵⁹ Gertis/Wolfseher 1977, S. 1-10.

¹⁶⁰ Ministerium für Verkehr und Infrastruktur Baden-Württemberg 2015, S. 205-206.

¹⁶¹ Ebd., S. 206-207.

¹⁶² Mazzali/Peron/Romagnoni/Pulselli/Bastianoni 2013, S. 57-66. Ugo Mazzali übernahm in dieser Studie die wissenschaftliche Leitung. Fabio Peron, Piercarlo Romagnoni, Riccardo M. Pulselli und Simone Bastianoni wirkten als gleichberechtigte Mitglieder des Forschungsteams maßgeblich an der Konzeption, Durchführung und Auswertung der Untersuchung mit.

sondern beeinflusst, beinahe unbemerkt, auch das innere Klima des Gebäudes, indem sie die Temperaturschübe der einzelnen Tage und der jeweiligen Jahreszeiten mildert (Abb. 24/Abb. 25).¹⁶³ In diesem Zusammenhang ist besonders hervorzuheben, dass die Pflanzenbedeckung die darunterliegende Dachhaut vor der schleichenden Zersetzung durch UV-Licht, mechanischer Beanspruchung durch Wetterphänomene wie Hagel und zyklischen Spannungen durch thermische Ausdehnung bewahrt, was wiederum ihre Lebensdauer verlängern kann.

Die Wirkung begrünter Gebäudekomplexe und einzelner Wohnhäuser (Abb. 25) beschränkt sich nicht allein auf die individuelle Temperaturregulierung, sondern reduziert zudem auch die thermische Belastung dicht bebauter Areale. Michael Richters systematischer Vergleich von 123 wissenschaftlichen Studien im Zuge seiner Dissertation *Klimafolgenanpassung durch Dachbegrünung. Quantifizierung des Potenzials durch Vergleich internationaler Studien und Messungen an Hamburger Beispielen* verdeutlicht, welches stadtklimatische Potenzial in der flächendeckenden Begrünung urbaner Dächer liegt.¹⁶⁴ Im Durchschnitt lag die Differenz der Umgebungslufttemperatur bei etwa 0,6 °C, während in einzelnen Fällen, etwa bei ausgedehnten Grünflächen auf und an Gebäuden, eine maximale Reduktion von bis zu 3,8 °C gemessen wurde.¹⁶⁵ Diese Effekte gewinnen vor dem Hintergrund zunehmender städtischer Verdichtung, versiegelter Flächen, die sich im Sommer stark aufheizen, und klimatischer Extremwetterlagen zusätzlich an Relevanz. Greifbarer wird das Zusammenspiel von Vegetation, Verdunstung und Mikroklima anhand konkreter Fallbeispiele. Das Forschungsprojekt *GrünStadtKlima*, beauftragt vom Österreichischen Verband für Bauwerksbegrünung, verweist auf die vielfältigen Möglichkeiten, den Wasser- und Lufthaushalt verdichteter Stadträume durch pflanzenbasierte Maßnahmen wie durchwurzelte Dachlandschaften, rankende Fassaden und wasserdurchlässige Oberflächenbefestigungen zu stabilisieren.¹⁶⁶ Dabei wurde deutlich, dass eine vollständig begrünte Fassade in der Wiener Innenstadt, deren Fläche sich über etwa 850 m² erstreckt, an strahlungsintensiven Sommertagen eine Kühlwirkung entwickelt, die 75 Klimageräten mit jeweils 3.000 Watt Leistung und achtstündiger Laufzeit entspricht.¹⁶⁷ Eine solche Wirkung entfaltet sich

¹⁶³ Mazzali/Peron/Romagnoni/Pulselli/Bastianoni 2013, S. 57-58.

¹⁶⁴ Richter 2021, S. VIII, 44-45.

¹⁶⁵ Ebd., S. VIII.

¹⁶⁶ Universität für Bodenkultur Wien 2014, S. 3-30.

¹⁶⁷ Ebd., S. 10.

nicht nur an vertikalen Flächen. Auch die Dachlandschaften selbst tragen zur thermischen Entlastung bei, indem sie im Hochsommer bis zu 58 % der einfallenden Sonnenstrahlung in Verdunstungskälte verwandeln. Durch diesen Prozess wird nicht nur die Temperatur an der Oberfläche deutlich gesenkt, sondern auch die umgebende Stadtluft.¹⁶⁸ In diesem Kontext zeigt sich einmal mehr, welche zentrale Rolle pflanzliche Strukturen in einer zukunftsfähigen Stadtentwicklung einnehmen können. Sie verbessern das Stadtklima, schonen Ressourcen und bringen die Natur in die Städte zurück, ganz im Sinne von Hundertwassers Vision einer natur- und menschengerechten Baukunst.¹⁶⁹

Begrünte Gebäude übernehmen neben ihrer thermoregulierenden Funktion auch eine luftreinigende. Über die Photosynthese nehmen sie Kohlenstoffdioxid aus der Atmosphäre auf und geben Sauerstoff ab, während ihre Blattoberflächen zugleich Feinstaub und gasförmige Schadstoffe binden.¹⁷⁰ Ein Prozess, der insbesondere in dicht besiedelten Stadtgebieten zusehends an Bedeutung gewinnt. Die Fraunhofer-Kurzstudie *Potentiale von Gebäudehüllen zur Reduzierung der Hitzeentwicklung und der Verbesserung der Luftqualität im urbanen Kontext* verweist darauf, dass begrünte Fassaden in ihrer luftreinigenden Wirkung durchaus mit Straßenbäumen vergleichbar sind.¹⁷¹ Dazu wurden die Angaben von Thönnessen und Hellack¹⁷², die eine Feinstaubbindung zwischen 1 und 20 % nennen, mit jenen von Scheuermann und Kollegen, die bei Fassadenbegrünungen Werte zwischen 10 und 20 % angeben, gegenübergestellt und in ihrer Größenordnung als weitgehend übereinstimmend bewertet.¹⁷³ Begrünte Gebäude tragen damit ebenso wie Bäume messbar zur Reduktion luftgetragener Schadstoffe bei und unterstützen zugleich eine nachhaltige Stabilisierung des mikroklimatischen Gleichgewichts in stark verdichteten städtischen Räumen.

Diese Wirkung markiert jedoch nicht den Endpunkt ihres Potenzials, da die begrünten Dächer und Fassadenflächen auch strukturreiche Lebensräume für Tier- und

¹⁶⁸ Pfoser/Jenner/Henrich/Heusinger/Weber 2013, S. 12.

¹⁶⁹ Entwicklungen wie vertikale Gärten übertragen die Vorteile der Dachbegrünung auf die Fassaden großer Gebäude und dicht bebauter Stadtgebiete. Dabei werden Pflanzen an senkrechten Flächen wie Mauern, Zäunen oder eigens konzipierten Trägerstrukturen kultiviert. Auf diese Weise lässt sich selbst begrenzter Raum im urbanen Kontext funktional und platzsparend begrünen.

¹⁷⁰ Green City e. V. 2015, S. 12-13.

¹⁷¹ Künzel/Hofbauer/Mitterer/Scherer 2017, S. 22.

¹⁷² Thönnessen/Hellack 2005, S. 10-15.

¹⁷³ Arup 2016, S. 13.

Pflanzenarten bieten (Abb. 25/Abb. 26). Hier werden nicht nur verschiedenen bestäubenden Insektenarten wie Wildbienen, Schwebfliegen oder Tagfaltern Nahrung und Fortpflanzungsräume bereitgestellt, sondern auch zahlreichen einheimischen Vogelarten Schutz, Nistmöglichkeiten und Rückzugsorte ermöglicht.¹⁷⁴ Während konventionelle Dächer keine geeigneten Habitatstrukturen bieten und ökologisch weitgehend funktionslos bleiben, verdeutlichen fachliche Beobachtungen und wissenschaftliche Studien, welches biodiversitätstragende Potenzial selbst kleinflächige Dachlandschaften entfalten können. Manfred Köhler und Kelly Ksiazek präsentierten im Rahmen des *12. Internationalen FBB-Gründachsymposiums 2014* die Ergebnisse ihrer *Untersuchungen zur Biodiversität begrünter Dächer*. Überprüft wurden hierfür fünf unterschiedlich gestaltete Dachflächen in Neubrandenburg sowie sieben weitere in Berlin, auf denen insgesamt 51 Wildbienenarten nachgewiesen werden konnten.¹⁷⁵ Im darauffolgenden Jahr veröffentlichte Rudolph Witt die Resultate einer weiteren Erhebung, in der auf zehn extensiv begrünten Dachflächen nicht nur 28 Wildbienen-, sondern auch 13 Wespenarten festgestellt wurden. Die Daten belegen, dass selbst pflegearme Begrünungsformen ausreichen, um artenreiche Lebensräume zu bilden.¹⁷⁶ Neben Bienen lassen sich auch Spinnen, Käfer und Schmetterlinge finden, insbesondere dann, wenn auf artenreiche Pflanzengesellschaften gesetzt wird und nicht nur auf Moos- und Sedumkulturen.¹⁷⁷ Eine Mischung aus standortangepassten, heimischen Arten und einer strukturell differenzierten Bepflanzung mit Stauden und Kräutern fördert die Ansiedlung vielfältiger Fauna und unterstützt den Aufbau stabiler Mikrohabitate. Zwar können sie großflächige Grünräume nicht ersetzen, eröffnen jedoch im verdichteten Stadtkörper wertvolle ökologische Nischen (Abb. 10/Abb. 26) und leisten somit einen Beitrag zur Minderung des Biodiversitätsverlusts.¹⁷⁸ Dabei beeinflussen sie nicht nur die Wahrnehmung des urbanen Raums, sondern bringen durch begrünte Architektur Naturerfahrung zurück

¹⁷⁴ Mann/Mollenhauer 2019, S. 16.

¹⁷⁵ Köhler/Ksiazek 2014, S. 28-29.

¹⁷⁶ Witt 2016, S. 35-40.

¹⁷⁷ Sedumkulturen, bestehend aus verschiedenen Arten der trockenheitsverträglichen Fetthenne, die aufgrund ihres geringen Pflegeaufwands als bevorzugte Lösung für dauerhaft robuste Dachbegrünungen gelten.

¹⁷⁸ Mann/Mollenhauer 2019, S. 9, 16.

in den Alltag und folgen damit jener Idee vom Lebendigen im Gebauten, wie sie Hundertwasser bereits in seiner Architektur entfaltet hat.¹⁷⁹

2.4.3 Kurzes Resümee

Hundertwassers organische Linie setzte sich, bei genauer Betrachtung, intensiv in der Begrünung urbaner Flächen und Gebäude fort. Dabei zog sie sich scheinbar lebendig über den Bildrand hinaus in den dreidimensionalen Raum hinein, wo sie nicht bloß gestalterisch wirkte, sondern zugleich ökologische Regeneration ermöglichte. Mit dieser Erweiterung der Linie von der Fläche in den Raum hinein machte Hundertwasser deutlich, dass wahrer Fortschritt darin liegt, sich auf ursprüngliche, natürliche Prinzipien zurückzubewahren und die Natur als integralen Bestandteil der verdichteten Flächen, wie Städte sie darstellen, zu bewahren. Sein Ansatz war dabei weit mehr als eine ästhetische Kritik an der Rationalität der Moderne. Vielmehr war es der Versuch, eine Bauweise zu entwickeln, die Natur und Stadt nicht als Gegensätze, sondern als untrennbare Einheit begriff. Zukunftsorientierte Naturkonzepte, wie sie auch Hundertwasser Zeit seines Lebens entwickelte und die lange als utopisch galten, finden heute konkrete Entsprechungen in Strömungen wie dem urbanen *Vertical Gardening* und in der Begrünung städtischer Räume (Abb. 27).

3 Linienführung und ihre psychologische Resonanz – Frühe Theorien und erste empirische Studien

Bereits vor der kanonischen Fixierung durch empirische Untersuchungen äußerten frühe Beobachter die Vermutung, dass geschwungene Linien eine tiefere Resonanz im menschlichen Empfinden hervorrufen als jene, die gerade oder kantig verlaufen. In der Mitte des 18. Jahrhunderts schrieb der englische Maler und Grafiker William Hogarth in seinem Werk *The Analysis of Beauty* über die *Line of Beauty*.¹⁸⁰ Er pries ihre geschwungene S-Form, die seiner Auffassung nach das Auge sowohl erfreue als auch leite.¹⁸¹ Auch spätere Stimmen, wie etwa George Santayana, schrieben den geschwungenen Formen eine fast schon tröstliche Natürlichkeit zu. Der spanische

¹⁷⁹ Sowohl am KunstHausWien als auch am Rogner Bad Blumau wird sichtbar, wie sich Pflanzflächen funktional und gestalterisch in die architektonische Gesamtstruktur einfügen.

¹⁸⁰ Hogarth 1753, S. 49-52. Er nummerierte die verschiedenen geschwungenen Linien von 1 bis 7 durch. Dabei gab er der Linie Nummer 4 den Vorzug, da sie in seinen Augen den harmonischsten Bewegungsablauf aufwies: weder zu überladen noch zu schlicht, ausgewogen in Rhythmus und Form.

¹⁸¹ Hogarth 1753, S. 49-52.

Philosoph bezeichnete die organische Linie in seinem Buch *The Sense of Beauty* als eine anmutende, fließende Linie, die visuell reizvoll erscheint.¹⁸² Dies stand ganz im Gegensatz zu den geraden oder gebrochenen Linien,¹⁸³ die visuell schwerer zu verarbeiten und ästhetisch weniger ansprechend waren.¹⁸⁴ Erst um die Wende zum zwanzigsten Jahrhundert begann man zu hinterfragen, ob solche Zuschreibungen mehr waren als theoretische Ansätze.

Als Gustav Fechner im 19. Jahrhundert begann, das ästhetische Empfinden nicht mehr ausschließlich philosophisch zu behandeln, sondern experimentell zu untersuchen, wurde Schönheit zu einem Gegenstand empirischer Beobachtung. Die experimentelle Ästhetik, die daraus entstand, versuchte, die Reaktion des Körpers auf das Visuelle zu erfassen. Sie fragte, ob sich die Wirkung von Formen, Farben oder Linien nicht nur beschreiben, sondern auch messen lässt. An diese frühe Phase empirischer Ästhetik knüpfte der amerikanische Psychologe George Malcolm Stratton an. Er gehörte zu den Ersten, die versuchten, die Beziehung zwischen Linienform und Wahrnehmung systematisch zu erfassen.¹⁸⁵ Stratton vermutete, dass die visuelle Verarbeitung geschwungener Linien mit weniger kognitiver Reibung einhergehe, wodurch das Betrachten glatter Kurven dem Auge flüssigere Bewegungen erlaube, als es eckige Zickzack-Linien zulassen.¹⁸⁶ Zwar zeigten seine frühen Aufzeichnungen der Augenbewegung, dass auch beim Betrachten einer Kurve keine kontinuierliche, sondern eher eine sprunghafte Dynamik vorherrschte, doch stellte dies das eigentliche Argument nicht grundlegend in Frage.

Um die 1920er-Jahre strebte der schwedische Psychologe Helge Lundholm eine tiefere Auseinandersetzung mit dieser Thematik an, indem er eigene Experimente durchführte. In seinem Artikel *The Affective Tone Of Lines: Experimental Research* merkte er an, dass Linien häufig mit Adjektiven versehen werden, die ihnen eine affektive Qualität zuschreiben sollen.¹⁸⁷ So konnte eine Linie gewaltsam, melancholisch oder ruhig wirken – abhängig vom dargestellten Motiv oder der kulturellen Epoche. Die Frage danach, ob solche Zuschreibungen aus der Linie selbst

¹⁸² Santayana 1896, S. 90.

¹⁸³ Dabei handelt es sich um Linien mit zackigem Verlauf, die keine fließende Bewegung zulassen, sondern abrupt abbrechen.

¹⁸⁴ Santayana 1896, S. 90.

¹⁸⁵ Stratton 1902, S. 336-359.

¹⁸⁶ Ebd., S. 351.

¹⁸⁷ Lundholm 1921, S. 43.

hervorgehen oder ob sie durch das erzählerische Umfeld des Bildes erzeugt werden, blieb dabei oft unbeantwortet. Um diesem Verhältnis von Form und Gefühl näherzukommen, ließ er Versuchspersonen einfache Linien zeichnen, die ein vorgegebenes Adjektiv ausdrücken sollten.¹⁸⁸

Poffenberger und Barrows knüpften an diesen Ansatz an, verfolgten dabei aber eine andere Strategie. In ihrer Studie *The Feeling Value of Lines*, die im Journal of Applied Psychology publiziert wurde, ließen sie die Versuchspersonen die Linien nicht selbst zeichnen, wie es zuvor Lundholm getan hatte, sondern präsentierten ihnen vorgefertigte Linienformen, die betrachtet und bewertet werden sollten.¹⁸⁹ Gezeigt wurden achtzehn Linien, die auf Lundholms Typologie des Linienausdrucks zurückgehen, eine Klassifikation, die sich an Richtungsverläufen orientierte und auf wiederkehrenden Reaktionsmustern seiner Proband*innen beruhte.¹⁹⁰ Ergänzt wurde das Material durch einen Adjektivkatalog mit siebenundvierzig Begriffen, gegliedert in dreizehn Bedeutungsklassen, die wiederum Lundholms sprachlicher Struktur folgten.¹⁹¹ Den Teilnehmenden wurde die Aufgabe gestellt, den Linien jeweils emotionale oder beschreibende Begriffe zuzuordnen. Die Zuordnung beruhte auf bloßer Formwahrnehmung, ohne narrativen Kontext, ohne motivische Einbettung. Es zeigte sich eine wiederkehrende Tendenz, die auf eine allgemeine Präferenz hinwies.¹⁹² Geschwungene Linien, vor allem wenn sie nach oben verliefen, wurden häufiger mit positiven oder angenehmen Empfindungen verbunden, während zackige Formen als unangenehm oder aggressiv wahrgenommen wurden. Was sich darin zeigte, war nicht nur ein Muster der Vorliebe, sondern eine feine Abstufung affektiver Zuschreibungen. Sanfte Wellenlinien wurden als ruhig oder melancholisch gelesen, scharfkantige Zickzackformen hingegen als aufwühlend oder bedrohlich empfunden.¹⁹³ Bereits damals kommentierten die Autoren, dass viele dieser Zuordnungen den Proband*innen offensichtlich erschienen, ein Hinweis darauf, dass Menschen intuitiv eine Gefühlsqualität in abstrakten Linien erkennen. Als mögliche Erklärung zog man früh eine Form innerer Nachahmung der Linienbewegung heran.

¹⁸⁸ Lundholm 1921, S. 43-48.

¹⁸⁹ Poffenberger/Barrows 1924, S. 191.

¹⁹⁰ Lundholm 1921, S. 43-49, 60.

¹⁹¹ Die Veränderungen beschränkten sich auf wenige Details: Das Adjektiv *sprightly* wurde aus Klasse 5 entfernt, während *harsh* in Klasse 11 an die erste Position rückte. Zudem war in jeder Klasse das jeweils erste Wort unterstrichen.

¹⁹² Poffenberger/Barrows 1924, S. 194-197.

¹⁹³ Ebd., S. 189-190.

Die Augen folgen der Linie und reproduzieren dabei innerlich eine Bewegung, die dann emotional gedeutet wird, etwa in dem Moment, in dem eine nach oben gewölbte Linie an ein Lächeln erinnert.¹⁹⁴ Ethel Puffer beobachtete bereits vor Poffenberger und Barrows, dass die affektive Wirkung einer Linie weniger ihrer Form selbst, sondern vielmehr der Bewegung entstammt, mit der der Blick folgt. Ein sanfter, gleichmäßiger Augenlauf entlang einer Kurve wird als weich und angenehm empfunden, während abrupte Richtungswechsel bei Zickzacklinien innere Unruhe erzeugt.¹⁹⁵ Solche Wahrnehmungsdifferenzen verweisen darauf, dass Linien nicht nur formale, sondern auch emotionale Qualitäten transportieren. Die positive Resonanz, die die organische Linie erfährt, gründet somit nicht nur auf ihrer natürlich geschwungenen Form, sondern auf dem Wahrnehmungsverlauf, den sie initiiert. Ihre runden, sanften Verläufe rufen angenehme Assoziationen hervor, wodurch sie als reizvoll empfunden werden. Anders hingegen verhält es sich bei gezackten Linienführungen, die häufig als Warnsignale angesehen werden. Die Autoren der zweigeteilten Studie *Which Are the Stimuli in Facial Displays of Anger and Happiness? Configurational Bases of Emotion Recognition* bestätigten dies, indem sie aufzeigten, dass nach unten gerichtete Winkel von den Versuchspersonen konsistent als bedrohlich wahrgenommen wurden.¹⁹⁶ Diese geometrischen Strukturen sind auch in den mimischen Ausdrucksformen von Wut und Freude wiederzuerkennen. Herabgezogene Augenbrauen und angespannte Mundwinkel bei wütenden Gesichtern entsprechen scharfkantigen, nach unten gerichteten Formen, während ein lachendes Gesicht mit offenen, runden Augen und geschwungenem Mund durch weichere Konturen geprägt ist.¹⁹⁷ Diese frühen Studien legten den Grundstein für die Erkenntnis, dass Linienführungen affektiv aufgeladen sind, und bestätigten damit eine Vorstellung, die später auch bei Hundertwasser eine zentrale Rolle spielte, nämlich dass selbst einfache Formen wie Linien emotionale Reaktionen hervorrufen können.¹⁹⁸

3.1 Form und Gefühl: Zur emotionalen Wirkung von Linien

Im Anschluss an das 20. Jahrhundert hielt die wissenschaftliche Faszination für die Verbindung zwischen visueller Form und emotionaler Wirkung auch im 21.

¹⁹⁴ Poffenberger/Barrows 1924, S. 191.

¹⁹⁵ Puffer Howes 1905, S. 12-13, 116-117.

¹⁹⁶ Aronoff/Woike/Hyman 1992, S. 1062-1064.

¹⁹⁷ Ebd., S. 1064-1065.

¹⁹⁸ Hundertwasser 1983b, S. 64-65.

Jahrhundert weiterhin an. Es war ein Interesse, das jedoch weniger einer ästhetischen Fragestellung folgte, sondern eher einer anthropologischen Sichtweise. Die Anwendung bildgebender Verfahren sollte dazu dienen, die neuropsychologischen Grundlagen der Formpräferenz zu untersuchen und zu klären, welche emotionalen Reaktionen visuelle Formen auslösen.

In diesem Zusammenhang wurde die Studie *Humans Prefer Curved Visual Objects* von Moshe Bar und Mital Neta aus dem Jahr 2006 häufig aufgegriffen. Darin stellten die Forschenden die Hypothese auf, dass die schnelle Bildung von Eindrücken durch den Verlauf der äußeren Kontur eines Objekts beeinflusst wird.¹⁹⁹ Die Grundlage dieser Annahme liegt in der Vorstellung, dass abrupte Übergänge in einer Kontur unbewusst als bedrohlich wahrgenommen werden könnten und dadurch eine ablehnende Haltung hervorrufen.²⁰⁰ Bestätigung fand die geäußerte Vermutung in einer älteren Untersuchung von Gerald Guthrie und Morton Wiener aus dem Jahr 1966, in der gezeigt wurde, dass kantige menschliche Silhouetten, wie etwa spitze Schultern oder Knie, von den Versuchspersonen häufiger mit aggressiven Eigenschaften assoziiert wurden.²⁰¹ Bar und Neta kamen zu ähnlichen Ergebnissen, richteten ihr Augenmerk aber auf alltägliche Gegenstände. Dabei zeigte sich, dass Objekte mit spitzen, scharfkantigen Merkmalen deutlich weniger Zuspruch erhielten als vergleichbare Formen mit weichen, geschwungenen Linien.²⁰² Eine mögliche Erklärung verweist auf ein körperlich verankertes, vorbewusstes Reaktionsmuster, das Formen nicht über ihren Inhalt, sondern aufgrund ihrer gefühlhaften Wirkung beurteilt. Die Reaktion richtet sich nicht auf den Gegenstand selbst, sondern auf einen Aspekt der Wahrnehmung, der auch ohne Berührung als weich oder hart empfunden wird. In diesem Bereich treffen Form und Gefühl in ihrer ursprünglichsten Weise aufeinander.²⁰³

Diese Präferenz geschwungener Formen wurde 2007 durch eine neurobiologische Studie untermauert. Bar und Neta ließen Proband*innen im fMRT-Gehirnscanner Bilder von neutralen Gegenständen mit runden oder eckigen Umrissen betrachten. Sie stellten dabei fest, dass scharfkantige Formen eine erhöhte Aktivierung der Amygdala

¹⁹⁹ Bar/Neta 2006, S. 645.

²⁰⁰ Ebd., S. 645-648.

²⁰¹ Guthrie/Wiener 1966, S. 624-625.

²⁰² Bar/Neta 2006, S. 645-646.

²⁰³ Ebd., S. 645.

auslösten, jenes Hirnareal, das an der Verarbeitung von Angst und Bedrohung beteiligt ist.²⁰⁴ Rundliche Formen taten dies hingegen nicht. Dieser Kontrast passt zur Hypothese, dass kantige Formen unbewusst einen leichten Alarmimpuls erzeugen, während weiche Kurven keine solche Warnung provozieren. Bar und Neta folgerten daraus, dass ein primitiver Assoziationsmechanismus am Werk ist, der scharfe Übergänge in Konturen mit einem latenten Gefahrengefühl verknüpft.²⁰⁵

3.2 Die Wirkung geschwungener und geradliniger Linien im gestalteten Raum

Während neurowissenschaftliche Studien, wie jene von Bar und Neta, den menschlichen Mechanismus beleuchteten, interessierte man sich parallel dazu auch für das subjektive Wohlbefinden in variierenden Umgebungen. In der Innenraumstudie von Sibel S. Dazkir und Marilyn A. Read untersuchten die Wissenschaftlerinnen die emotionale Wirkung von Design auf den Menschen.²⁰⁶ Hierfür ließen sie mehr als 100 Testpersonen vier Wohnzimmer-Entwürfe betrachten, die sich lediglich in der ästhetischen Formgebung der Möbelstücke unterschieden. Die Studie umfasste vier Entwürfe, die sich aus der Kombination zweier Layouts (1 und 2) mit zwei Formtypen (kurvig und kantig) ergaben. Setting 1 und 2 zeichneten sich durch rundlich-ovale, organische Formen aus, während Setting 3 und 4 eher eckige und geradlinige Einrichtungsgegenstände beinhalteten.²⁰⁷ Vorab wurden die Teilnehmenden darum gebeten, innerhalb eines Zeitraums von 20 Minuten anzugeben, welche emotionalen Reaktionen die divergierenden Formtypen in ihnen auslösten. Die Befragung konzentrierte sich dabei lediglich auf Begriffe wie *Wohlgefallen*, *Annäherungstendenz* oder *Erregung*, um die wahrgenommenen Stimmungen und Empfindungen der Proband*innen zu erfassen.²⁰⁸ Die Ergebnisse lieferten eine deutliche Darstellung. Räume, in denen geschwungene Linien präsent waren, wurden angenehmer und einladender beschrieben als die Räumlichkeiten mit geradliniger Einrichtung. Zudem erhöhte sich in den organisch geformten Räumen auch die Bereitschaft, soziale Interaktion einzugehen, etwa in Form unverbindlicher Gespräche. Diese Beobachtungen erweisen sich als bedeutsam, da sie andeuten, dass das affektive

²⁰⁴ Bar/Neta 2007, S. 2194.

²⁰⁵ Bar/Neta 2007, S. 2191, 2199-2200.

²⁰⁶ Dazkir/Read 2012, S. 722-734.

²⁰⁷ Ebd., S. 722, 727-730.

²⁰⁸ Ebd., S. 727-730.

Erleben eines Ortes durch die Formgestaltung des Interieurs beeinflusst werden kann.²⁰⁹

Diese Frage nach dem Zusammenhang von räumlicher Form und emotionaler Wirkung wurde auch in der Magnetresonanztomographie (fMRT) Studie *Impact of contour on aesthetic judgments and approach-avoidance decisions in architecture* aufgegriffen, in der Oshin Vartanian und seine Kollegen untersuchten, wie unterschiedlich gestaltete Innenräume wahrgenommen werden.²¹⁰ Hierfür wurden den Proband*innen acht Fotografien von Innenräumen gezeigt, die sich in ihren Konturen deutlich voneinander differenzierten. Auch wenn Parameter wie Deckenhöhe und räumliche Offenheit Teil der Untersuchung waren, galt das eigentliche Interesse doch der Frage, wie die Linienführung das Raumbild prägt und welche emotionalen Reaktionen dabei hervorgerufen werden. Um dies zu ergründen, wurden die Versuchspersonen aufgefordert, anzugeben, ob sie die Formgestaltung der einzelnen Räume als ästhetisch ansprechend bewerten würden und welche Innenbereiche sie eher betreten oder verlassen würden, sofern dies möglich wäre.²¹¹ Dabei zeigte sich eine klare Präferenz für die geschwungenen Raumdesigns. Diese wurden nicht nur häufiger als visuell reizvoller empfunden, sondern lösten auch stärkere Annäherungstendenzen aus als die geradlinigen Vergleichsräume. Auffällig bleibt ein Unterschied, der sich erst im Vergleich mit der Studie von Bar und Neta aus dem Jahr 2007, *Visual elements of subjective preference modulate amygdala activation*, zeigt.²¹² Während Bar und Neta eine verstärkte Aktivität der Amygdala beim Anblick kantiger Objekte feststellten, zeigte sich bei Vartanian keine solche Aktivierung in Bezug auf geometrisch geradlinige Räume. Das Forschungsteam, das 2013 die Studie gemeinsam mit ihm entwickelte, nahm an, dass scharfe architektonische Konturen allmählich ihre Funktion als Warnsignal verloren haben. Die fortlaufende Integration geometrischer Formen in städtischen Gebieten führte scheinbar zu einer affektiven Neutralisierung, wodurch sie nicht länger als potenziell gefährlich angesehen wurden.²¹³ Im Kontrast dazu zeigten kurvige Raumgestaltungen eine verstärkte Aktivierung jener Hirnareale, die für Belohnung und ästhetisches Empfinden zuständig sind.

²⁰⁹ Dazkir/Read 2012, S. 726-728.

²¹⁰ Vartanian/Navarrete/Chatterjee/Fich/Leder/Modroño/Nadal/Rostrup/Skov 2013, S. 10446-10453.

²¹¹ Ebd., S. 10447.

²¹² S. Bar/Neta 2007, S. 2191-2200.

²¹³ Vartanian/Navarrete/Chatterjee/Fich/Leder/Modroño/Nadal/Rostrup/Skov 2013, S. 10447.

Auch Nour Tawil und ihre Kolleginnen Leonie Ascone und Simone Kühn knüpften mit ihrer Studie *The Contour Effect: Differences in the Aesthetic Preference and Stress Response to Photo-Realistic Living Environments* an diesen Ansatz an. Ihr besonderes Interesse galt dabei der Frage, warum organische Konturen in der Raumgestaltung präferiert werden. Trotz der vorangegangenen Studien, die ansprechende Wirkung geschwungener Formen gegenüber eckigen Reizen empirisch nachweisen konnten, konnte nach Aussagen der Autorinnen bislang kein Konsens über die Ursache dieser Präferenz erzielt werden.²¹⁴ Gerade weil ein klarer Erklärungsansatz bislang fehlte, konzentrierten sie sich auf jene Faktoren, die im Zusammenspiel mit der Linienführung stehen könnten, darunter der architektonische Stil und das biologische Geschlecht. Hierfür ließen sie fast 200 Versuchspersonen explizit auf fotorealistische Innenraumbilder reagieren. Variiert wurden ausschließlich zwei Gestaltungselemente: die Linienführung als rund oder eckig sowie der Einrichtungsstil in klassischer oder moderner Form.²¹⁵ Die Teilnehmer*innen sollten die Räume in Bezug auf ästhetische Qualität und affektive Wirkung bewerten. Hierbei wurden die Fotografien des kurvigen Interieurs nicht nur als schöner empfunden, sondern auch als weniger stressfördernd erlebt. Auf einer Skala subjektiver Entspanntheit lagen die rund gestalteten Räume vorn, auf einer Stressskala entsprechend weiter hinten.²¹⁶ Zwar wurden geschwungene Linien in modern eingerichteten Räumen häufiger als ästhetisch ansprechend empfunden, doch blieb der beruhigende Effekt unabhängig vom Einrichtungsstil bestehen. Entscheidend war somit nicht die zeitliche Relevanz der Inneneinrichtung, sondern die formalen Eigenschaften, insbesondere die Linienführung, die maßgeblich beeinflusst, wie die Formgestaltung eines Raumes wahrgenommen wird.

Noch einen Schritt weiter gingen Strachan-Regan und Baumann in ihrer Studie *The Impact of Room Shape on Affective States, Heart rate, and Creative Performance*, in der sie untersuchten, welche Wirkung die Raumgeometrie in Virtual-Reality-Umgebungen auf Stimmung, Stress und Kreativität hat.²¹⁷ Proband*innen bewegten sich mithilfe einer Virtual-Reality-Brille durch zwei Varianten desselben Raumes. In dem einen Versuchsdurchgang wurde ein Raum mit rundem Grundriss und einer

²¹⁴ Tawil/Ascone/Kühn 2022, S. 1-3.

²¹⁵ Ebd., S. 1.

²¹⁶ Ebd., S. 1, 6-7.

²¹⁷ Strachan-Regan/Baumann 2024, S. 1-9.

durchlaufenden konvexen Wand simuliert, im anderen ein rechteckiger Raum mit geradliniger Geometrie. Im Zuge der einzelnen Virtual-Reality-Sequenzen wurden Daten zur Stimmung, zur Herzfrequenz sowie später auch zur Kreativitätsleistung erhoben. In der organisch gestalteten Szenerie traten vermehrt positive Affekte auf, begleitet von einer geringeren physiologischen Erregung, wie das Herzfrequenzmonitoring zeigte.²¹⁸ Demnach senkt eine kurvige Raumanordnung das Stressniveau, steigert das Wohlbefinden und wirkt sich folgend auch positiv auf die konzeptuelle Innovationskraft aus, was im Rahmen des Guilfords Alternative-Verwendungs-Tests (GAUT) deutlich wurde.²¹⁹ Angesichts solcher Ergebnisse plädieren Forschende wie Christoph Metzger oder Colin Ellard dafür, neurowissenschaftliche Erkenntnisse in die Gestaltung von Lebensräumen einzubeziehen. Konkret geht es um organische Formen, um weiche, unregelmäßige Linienführungen, um natürliche Baustoffe wie Holz oder Lehm sowie um eine durchdachte Raumgestaltung, die eine vielschichtige Wahrnehmung erlaubt. Vorstellungen wie diese, die heute unter dem Begriff der Neuroästhetik wissenschaftlich untersucht werden, finden sich bereits bei Friedensreich Hundertwasser, der in seinem *Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur* eindringlich eine Bauweise forderte, die sich am Menschen und an der Natur orientiert.²²⁰ Ein Leben im Einklang mit der Natur, das sich in seiner organischen Architektur ausdrückte, war für ihn längst kein abstraktes Konzept mehr, sondern vielmehr eine lebendige Idee, die sich in jeder unregelmäßigen Linie, jeder von Pflanzen durchzogenen Fläche, jedem begrünten Dach fortlaufend konkretisierte. Was sich in seinem Schaffen intuitiv ausdrückte, wird mittlerweile auch durch wissenschaftliche Studien wie jene von Strachan-Regan und Baumann bestätigt. Die Form eines Raumes wird somit nicht nur visuell erfasst, sondern auch körperlich gespürt, was das emotionale Erleben fördert und die kreative Denkfähigkeit beeinflusst.

²¹⁸ Strachan-Regan/Baumann 2024, S. 5-7.

²¹⁹ Der GAUT-Test nach Guilford misst die Fähigkeit, in kurzer Zeit möglichst viele alternative Verwendungszwecke für Alltagsgegenstände zu finden – etwa eine Zeitung als Geschenkverpackung zu nutzen. Im Mittelpunkt steht dabei das Durchbrechen gewohnter Denkmuster zugunsten origineller und kreativer Neuinterpretationen.

²²⁰ Hundertwasser 1983e, S. 162-169.

3.3 Kurzes Resümee

Im Rückblick auf die bisherige Forschung ergibt sich ein auffallend kohärentes Bild. Einzelne Befunde, etwa jene von Moshe Bar und Mital Neta, Sibel S. Dazkir und Marilyn A. Read sowie die zuvor genannten, lassen sich mit Hundertwassers Linientheorie in Beziehung setzen. Was er als unschöpferisch und unmoralisch bezeichnete, fand sprachlich und inhaltlich differenziert durchaus Anklang in den besagten Studien. Sie zeigten auf, dass sowohl scharfkantige, geometrische Räume als auch Formen signifikant häufiger mit Unbehagen assoziiert werden, während geschwungene Linien eher mit Ruhe und Zustimmung verbunden sind.²²¹ Auf neurowissenschaftlicher Ebene ließ sich eine verringerte Aktivität der Amygdala bei der Betrachtung organischer Formen feststellen, jenem Kerngebiet des Gehirns, das an der Verarbeitung von Stress und Bedrohung beteiligt ist. Auch physiologisch ergaben sich Unterschiede.²²² Im Zuge der Befragung gaben die Versuchspersonen häufiger an, sich in Räumen wohler und weniger angespannt zu fühlen, wenn diese nicht von geraden Linien dominiert wurden, sondern von organischen durchzogen waren. Auch wenn die Effekte vom jeweiligen Kontext abhängig sind, legt doch gerade ihre beständige Wiederholung nahe, dass die Linie mehr als ein reines Gestaltungselement ist, nämlich etwas, das sich zwischen Wahrnehmung, Stimmung und räumlicher Erfahrung bewegt. Sie wird erfahrbar als Verbindung zwischen äußerer Gestaltung und innerem Erleben, zwischen architektonischer Form und affektiver Wirkung.²²³ Unter diesem Gesichtspunkt erscheint Hundertwassers Theorie, dass die organische Linie sich förderlich auf Stimmung, Wohlbefinden und positive Emotionen auswirkt, als inhaltlich anschlussfähig. Nicht im Sinne eines kohärenten Konzepts, sondern als früher Verweis auf ein Wechselverhältnis, das inzwischen verstärkt empirisch und theoretisch untersucht wird.

4 Zwischen Kitschvorwurf und Kulturkritik: Die Kontroverse um Hundertwasser

Hundertwassers ästhetisches Credo einer menschengerechten, naturnahen Bauweise stieß in der traditionellen Architektenschaft auf Ablehnung, da es nicht nur im klaren

²²¹ Dazkir/Read 2012, S. 727-730.

²²² Bar/Neta 2007, S. 2194.

²²³ Eine Vorstellung, die Hundertwasser bereits mit dem Motiv des *unebenen Bodens* in seinen Texten anklingen ließ.

Gegensatz zur vorherrschenden Baukultur stand, sondern deren Grundannahmen und Ideale radikal hinterfragte. Während die Fachwelt in Hundertwassers unregelmäßigen Formen, bunten Fassaden und organischen Gestaltungselementen (Abb. 10/Abb. 13) vielfach eine dekorative Hülle ohne strukturelle Tiefe oder sogar Kitsch zu erkennen glaubte, sah der Künstler selbst darin eine bewusste Absage an jene normierte Ästhetik, die, aus seiner Sicht, den Menschen von seiner natürlichen Umwelt entfremdete.²²⁴ Trotz, oder vielleicht gerade wegen dieser grundlegenden Opposition entwickelte Hundertwassers Architektur eine breite Popularität, die die Diskussion über Standardisierung, Individualität und Ökologie im Städtebau neu entfachte.²²⁵

4.1 Fassade statt Funktion? Zur Ablehnung Hundertwassers Architektur

Die Vehemenz, mit der sich einzelne Stimmen aus dem Architektur- und Kunstbetrieb gegen Hundertwassers Bauten richteten, lässt sich nicht zuletzt an der Radikalität der verwendeten Metaphern ablesen. So sprach etwa die Journalistin Liesbeth Wächter-Böhm im Jahr 1993 von einer „bunt schillernden Beulenpest“, um die zunehmende Präsenz seiner Gebäude im urbanen Raum zu charakterisieren.²²⁶ Diese verbal aufgeladene Kritik spiegelt die langjährige Haltung innerhalb der Architekturkritik wider, die Hundertwassers Werk oftmals mit Spott oder kategorisch ablehnte. Die Auseinandersetzung mit Hundertwassers Werk erfolgte dabei häufig in herablassender Weise und ohne ernsthafte Beschäftigung mit den strukturellen Konstanten seines gestalterischen Denkens.²²⁷ Laut Ingeborg Flagge, ehemaliger Direktorin des Deutschen Architekturmuseums und Architekturhistorikerin, fehlte es Hundertwassers Architektur an konstruktivem Denken und räumlicher Planung. Die Grundrisse seien banal und das Hauptaugenmerk liege auf der dekorativen Gestaltung der Fassaden. Sie äußerte beispielsweise, dass Hundertwasser anders als Architekten nicht in dreidimensionalen Räumen gedacht habe.²²⁸ Diese Bemerkung stellt nicht nur

²²⁴ Hundertwasser 1983d, S. 93-94.

²²⁵ Hundertwasser 1998, URL: <https://www.welt.de/print-welt/article627625/Kommt-Ihre-Kunst-ohne-Luege-nicht-aus-Herr-Hundertwasser.html>.

²²⁶ Waechter-Böhm 1993, S. XI.

²²⁷ Die wachsende Präsenz seiner Bauwerke im öffentlichen Raum rief abwertende Reaktionen hervor. Spöttisch war von einer ‚Verhundertwasserung‘ die Rede. Diese Wortschöpfung entstand offenbar in Anlehnung an Begriffe wie ‚Verbuntung‘ oder ‚Verunstaltung‘ und zog die markante Prägung des Stadtbildes durch seine Architektur pointiert ins Lächerliche.

²²⁸ Flagge 2012, URL: https://www.ingeborgflagge.de/startseite.php?text=121210_1459752430.xml#:~:text=Hundertwasser%20dachte%20nicht%20in%20dreidimensionalen,lie%C3%9F%20von%20au%C3%9Fen%20nach%20innen.

seine Planungsweise infrage, sondern erklärt sein gesamtes architektonisches Selbstverständnis als problematisch. Flagge betonte, dass ihrer Auffassung nach Architektur idealerweise ihren Ausgangspunkt im Inneren eines Gebäudes nehmen sollte, während Hundertwasser vor allem das Äußere und die Gestaltung der Fassaden im Blick gehabt habe, sodass seine Bauweise eher vom äußeren Erscheinungsbild zum Inneren hin erfolgte.²²⁹ Aus ihrer Perspektive blieb dadurch die funktionale Struktur und konstruktive Logik der Gebäude im Hintergrund. Folgt man Flagges Ausführungen, bleibt zurück das Bild eines Künstlers, der das architektonische Medium lediglich nutzte, um seine bildnerischen Vorstellungen zu realisieren.

Auch der luxemburgische Architekt Rob Krier begegnete Hundertwassers Bauten mit spöttischer Distanz und ordnete sie in abwertender Absicht einer gestalterischen Richtung zu, die er sinngemäß mit Wald- und Wiesenarchitektur beziehungsweise mit der Ästhetik von Schrebergärten verglich.²³⁰ Die Formulierung lässt eine deutliche ironische Färbung erkennen, die sich darin äußert, dass das, was in der populären Wahrnehmung als heimelig gegolten haben mag, aus fachlicher Sicht lediglich als naives Dekor erscheint. Damit artikulierte Krier, dass Hundertwassers Gebäude für ihn keine ernstzunehmende Architektur, sondern bestenfalls farbenfrohe Kuriositäten im urbanen Raum darstellten, die seiner Auffassung nach keinen relevanten Beitrag zur Baukultur leisteten.

4.2 Resonanz und Widerstand: Hundertwasser im Spiegel der Kunstkritik

Wie stark die Geringschätzung Hundertwassers im Kunst- und Architekturbetrieb tatsächlich war, zeigt eine Bemerkung vom Kurator und Kunsthistoriker Robert Fleck. Dieser stellte rückblickend fest, dass „alle Kollegen sich geweigert haben, über den Hundertwasser zu schreiben.“²³¹ Selbst anlässlich von Hundertwassers 80. Geburtstag im Jahr 2008 wollte keine einzige Kunstinstitution in Wien eine Ausstellung oder Ehrung organisieren. Fleck zufolge „haben sich alle Kunstmuseen geweigert,

²²⁹ Flagge 2012, URL:

https://www.ingeborgflagge.de/startseite.php?text=121210_1459752430.xml#:~:text=Hundertwasser%20dachte%20nicht%20in%20dreidimensionalen,lie%C3%9F%20von%20au%C3%9Fen%20nach%20innen.

²³⁰ Frankfurter Allgemeine Zeitung 2005, URL: <https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/kultur/architektur-die-gebauten-traeume-des-friedensreich-hundertwasser-1293859.html>.

²³¹ Robert Fleck 2021, URL: <https://eiskellerberg.tv/gretas-grossvater/>.

irgendwas zu machen“,²³² weshalb das Symposium schließlich im Naturhistorischen Museum stattfand. Auch wenn diese Form der Zurückweisung keine offene Kritik im engeren Sinn darstellt, deutet sie dennoch darauf hin, wie konsequent Hundertwassers Werk über Jahrzehnte hinweg als kunsthistorisch irrelevant betrachtet wurde.

Die fehlende institutionelle Anerkennung Hundertwassers als Künstler spiegelte sich auch in einer kritischen Medienresonanz wider, die sich vorwiegend in journalistischen Beiträgen äußerte. In einem Interview für *Die Welt* im Jahr 1998 konfrontierte der deutsche Autor und Journalist Michael Martens, Hundertwasser mit der provokanten Frage „Verglichen mit den Maßstäben des Bauhauses ist Ihre Architektur verlogen. Kann eine menschengerechte Architektur ohne Lüge nicht auskommen?“²³³ Durch diese pointierte Fragestellung nahm er eine häufig geäußerte Kritik auf, wonach Hundertwassers Architektur rein ornamental sei, die mit lebhaften Farben und verspielten visuellen Reizen über funktionale Defizite hinwegtäusche. Hundertwasser wies diesen Vorwurf zurück und konterte, dass das Leben ohne ein gewisses Maß an „Kitsch“ unerträglich wäre.²³⁴ Indem er diesen Vorwurf zurückwies, bekräftigte Hundertwasser seine Überzeugung, dass emotionale Wirkung und künstlerische Freiheit über funktionale Normen hinausgehen dürfen.

Die bereits zu Lebzeiten geäußerte Skepsis gegenüber seinem Werk fand in den Nachrufen und Medienkommentaren nach seinem Tod eine konsequente Fortsetzung. So schrieb die deutsche Tageszeitung *Die taz* in seinem Todesjahr von einer „Architektur des Effekts, die wie barocker Kirchenplüsch über Konflikte hinwegtäuscht.“²³⁵ Der Kulturjournalist Harald Fricke, Autor des Artikels *Genie oder Scharlatan*, urteilte über Hundertwassers Architektur, sie sei „[...] in Wirklichkeit kaum mehr als farbig übertünchte Kästen mit schiefen Wänden“, denen es an ökologischer oder funktionaler Qualität fehle.²³⁶ Als Beispiel für seine Kritik nennt Fricke die Umgestaltung eines Gymnasiums in Wittenberg, wo Hundertwasser einen Plattenbau, wie Fricke polemisch formuliert, „verschönert“ habe. Anstatt jedoch auf eine funktionale Aufwertung der Klassenräume zu achten oder auf die praktischen

²³² Ebd., URL: <https://eiskellerberg.tv/gretas-grossvater/>.

²³³ Hundertwasser 1998, URL: <https://www.welt.de/print-welt/article627625/Kommt-Ihre-Kunst-ohne-Luege-nicht-aus-Herr-Hundertwasser.html>.

²³⁴ Ebd., URL: <https://www.welt.de/print-welt/article627625/Kommt-Ihre-Kunst-ohne-Luege-nicht-aus-Herr-Hundertwasser.html>.

²³⁵ Fricke 2000, URL: <https://taz.de/Genie-oder-Scharlatan/!1247191/>.

²³⁶ Ebd., URL: <https://taz.de/Genie-oder-Scharlatan/!1247191/>.

Bedürfnisse der Schüler einzugehen, sei ein Großteil des Budgets in dekorative Elemente geflossen, beispielsweise in auffällige Zierformen wie vergoldete Dachkuppeln, während notwendige bauliche Maßnahmen wie ein Aufzug für mobilitätseingeschränkte Schüler unterblieben. Für Fricke stellt diese Vernachlässigung funktionaler Anforderungen zugunsten verspielter ästhetischer Details einen gravierenden Fehlgriff dar. Hundertwassers ursprüngliche Vision, durch kreative Architektur die Lebensumwelt zu verbessern, sei seiner Einschätzung nach in einer kommerzialisierten Ästhetik aufgegangen, die zwar „Postkartenmotive“ liefere, aber an den realen Bedingungen nichts verändere.²³⁷ Sein Fazit fällt entsprechend negativ aus. Hundertwassers Architekturphilosophie sei zwar gut gedacht, aber nicht durchdacht gewesen, da praktische Erfordernisse letztlich unberücksichtigt blieben. Fricke reiht sich damit in jene Stimmen ein, die Hundertwassers Bauten wegen ihrer vermeintlich oberflächlichen Wirkung und fehlenden funktionalen Tiefe kritisieren. Trotz der Schärfe dieser Urteile stellen diese feindseligen Aussagen nicht den Höhepunkt der Kritik dar.

Eine der wohl deutlichsten und zugleich schärfsten Reaktionen stammt von Dieter Bartetzko, der 2005 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung anlässlich einer Hundertwasser-Werkschau im Deutschen Architekturmuseum schrieb: „Heißt es verstockt sein, wenn man Hundertwasser noch scheußlich findet? Nein, denn er ist scheußlich.“²³⁸ In seinem Vergleich mit Rosamunde Pilcher, deren Romane selbst durch die Verleihung eines Literaturnobelpreises nicht aufzuwerten wären, macht er deutlich, dass sich ästhetischer Kitsch durch institutionelle Anerkennung nicht legitimieren lasse.²³⁹ Bartetzko unterstrich diese Kritik, indem er feststellte, dass Hundertwassers architektonisches Denken nicht über Oberfläche hinausgehe, was zur Folge habe, dass man es eher mit einem Künstler zu tun habe, der mehr an gestalterischen als an bautechnischen Aspekten interessiert sei.²⁴⁰

Hanno Rautenberg, langjähriger Kulturredakteur der Zeitung *Die Zeit*, schrieb 2012 in seinem Artikel *Achtung, sehr süß! Lange war Kitsch ein Schmähwort. Heute erobert kitschige Kunst von Hundertwasser, Jeff Koons oder Gerhard Richter die Museen.*

²³⁷ Fricke 2000, URL: <https://taz.de/Genie-oder-Scharlatan/!1247191/>.

²³⁸ Bartetzko 2005, S. 37.

²³⁹ Ebd., S. 37.

²⁴⁰ Ebd., S. 37.

Was ist da passiert? über Hundertwasser.²⁴¹ In zynischem Unterton bezeichnete er den Künstler als „pseudonaiven Meister der Zwiebeltürmchen und Knollensäulen“ und warf ihm vor, seine Kunst zu einem konsumorientierten Gesamterlebnis vermarktet zu haben.²⁴² Hinter dem Bild eines kindlich-visionären Einzelgängers steckte jedoch, so Rautenberg, ein reaktionärer Geist.

4.3 Verteidigung seines Stils – Die Umkehrung des Arguments

Hundertwasser selbst wusste um die ablehnende Haltung vieler Fachleute und verstand es, sie zu instrumentalisieren. Er begegnete architekturtheoretischen und journalistischen Angriffen gekonnt durch argumentative Entkräftung und gezielte Gegenpositionen. Anlässlich seines 70. Geburtstags nahm er in einem ausführlichen Interview mit *der Welt* Stellung zu den Anschuldigungen, seine Gebäude seien bloße dekorative Fassaden ohne architektonische Substanz. Hundertwasser entgegnete mit den Worten: „Man hat mir oft vorgeworfen, was ich mache, seien Potemkinsche Dörfer, weil ich nur Fassaden bemale. Wenn ich im Vergleich dazu aber die modernen Gebäude betrachte – etwas Verlogeneres gibt es nicht.“²⁴³ Hundertwasser verwies damit auf eine Praxis, die seiner Ansicht nach gerade in der vermeintlich „ehrlichen“ modernen Architektur verbreitet war, nämlich Betonbauten, die mit vorgesetzten Marmorplatten eine Hochwertigkeit suggerierten, die bloßer Schein waren. Diese Form der Tarnung war für Hundertwasser der eigentliche Betrug an der Architektur.

Ein weiteres Beispiel für diese argumentative Strategie zeigt sich in seiner Reaktion auf polemische Bezeichnungen, die seine Bauweise abwerten sollten. Als das Hundertwasserhaus in Wien von einem inländischen Nachrichtenmagazin als „Alptraum mit Zwiebeltürmen, schiefen Säulen und gewellten Wänden“ verhöhnt wurde, betrachtete er die ablehnende Reaktion als mediale Verstärkung seiner Sichtbarkeit.²⁴⁴ So räumte er offen ein: „Auf der einen Seite ärgert mich so etwas, auf der anderen Seite nützt es mir natürlich auch, weil es die Kontroverse anheizt.“²⁴⁵

²⁴¹ Rautenberg 2012, URL: <https://www.zeit.de/2012/43/Koons-Richter-Hundertwasser-Kunst-Kitsch>.

²⁴² Ebd., URL: <https://www.zeit.de/2012/43/Koons-Richter-Hundertwasser-Kunst-Kitsch>.

²⁴³ Hundertwasser 1998, URL: <https://www.welt.de/print-welt/article627625/Kommt-Ihre-Kunst-ohne-Luege-nicht-aus-Herr-Hundertwasser.html>.

²⁴⁴ Krüger 1987, URL: <https://www.spiegel.de/kultur/kein-stil-aber-es-passt-a-10791fd6-0002-0001-0000-000013525935>.

²⁴⁵ Hundertwasser 1998, URL: <https://www.welt.de/print-welt/article627625/Kommt-Ihre-Kunst-ohne-Luege-nicht-aus-Herr-Hundertwasser.html>.

Indem er jede Form öffentlicher Kritik als willkommenes Echo verstand, machte er sich die Mechanismen medialer Aufmerksamkeit zunutze. Für ihn galt daher: Wer seine Werke offen kritisierte, steigerte damit seine mediale Präsenz.²⁴⁶

Er selbst beobachtete, dass viele seiner Kritiker über ihn urteilten, ohne ihn persönlich zu kennen. In dem Text *Über den Verzögerungsmechanismus, die Schutzschichten, die Oberflächenfeinde und die Vorurteilsfalle oder die positive Langzeitwirkung der negativen Beurteilung des Positiven*, den er 1983 eigens für Walter Schurian verfasste, bringt er diesen Gedanken unmissverständlich zum Ausdruck.²⁴⁷ Häufig seien es gerade jene gewesen, die keinen direkten Kontakt zu ihm pflegten, die mit größerer Voreingenommenheit urteilten, als diejenigen, die ihm nahestanden.²⁴⁸ Die zuletzt Erwähnten neigten eher dazu, seine Ideen nachzuvollziehen und sein künstlerisches Anliegen in seiner gesamten Tiefe zu erfassen. Nicht selten führte der persönliche Kontakt dazu, dass sich anfängliche Kritiker in aufgeschlossene Gesprächspartner verwandelten und mitunter sogar in langjährige Weggefährten. Mit sichtlicher Genugtuung bemerkte Hundertwasser, dass selbst Besucher seiner Gebäude, die zunächst mit Skepsis begegneten, sich oft zu überzeugten Anhängern wandelten.²⁴⁹ Die Kritik blieb rational, das Erleben jedoch emotional, und genau in dieser Spannung lag die Wirkungskraft seines Werks. Besonders aufschlussreich war seine eigene Interpretation dieses Moments. Seine Kritiker, so argumentierte er, könnten seine Gebäude mit dem Verstand ablehnen, doch auf einer tieferen, intuitiven Ebene entfalteten sie eine Wirkung, die sich einem bewussten Widerstand entzog. Seine ironische Analyse hierzu lautete, dass selbst im Zyniker ein innerer Konflikt entstehe. Der Intellekt sage ihm, dies sei etwas Böses, das Unterbewusstsein hingegen behaupte, dies müsse etwas Gutes sein. Mit diesen Worten machte der Künstler deutlich, dass selbst die erbittertsten Widersacher die Wirkung seiner Ästhetik nicht abstreiten konnten. Ihre Ablehnung basiere nicht auf einem substanziellen Defizit seiner Architektur, sondern auf einer ideologischen Festlegung, die sich gegen ihre eigene Sinneserfahrung behaupten müsse. Doch genau darin lag die Ironie, auf die Hundertwasser verwies, denn während der Verstand versuchte, seine Architektur als

²⁴⁶ Hundertwasser 1998, URL: <https://www.welt.de/print-welt/article627625/Kommt-Ihre-Kunst-ohne-Luege-nicht-aus-Herr-Hundertwasser.html>.

²⁴⁷ Hundertwasser 1983p, S. 13-17.

²⁴⁸ Ebd., S. 13-17.

²⁴⁹ Hundertwasser 1998, URL: <https://www.welt.de/print-welt/article627625/Kommt-Ihre-Kunst-ohne-Luege-nicht-aus-Herr-Hundertwasser.html>.

„fehlerhaft“ zu klassifizieren, entfaltete sie auf einer tieferen Wahrnehmungsebene eine völlig andere Wirkung.²⁵⁰ Die geschwungenen Linien, die unebenen Böden und die scheinbar chaotische, jedoch durchdachte Anordnung seiner Gebäude bewirkten eine Resonanz, die sich von einer rein intellektuellen Bewertung löste und stattdessen unmittelbar als wohltuend empfunden wurde. Der Widerstand seiner Kritiker war somit weniger eine begründete Ablehnung als vielmehr der Versuch, sich einer Faszination zu entziehen, die sie längst erfasst hatte.

Die Debatte um seine Ideen macht das Spannungsfeld deutlich, in dem sich Hundertwassers ideologisches Denken bewegte. Zwischen dem Impuls zu visionärer Erneuerung und der Frage nach praktischer Umsetzbarkeit wurde eine Diskrepanz sichtbar, die seine Rezeption bis heute prägt. Kritiker*innen sahen in ihm nicht selten den unzeitgemäßen Träumer, dessen Bilder einer gerechteren Welt zwar berühren, aber selten tragfähige Antworten auf architektonische oder gesellschaftliche Herausforderungen anbieten.²⁵¹ Andere wiederum lasen in seinen Entwürfen gerade deshalb eine Form radikaler Kritik, weil sie sich eben nicht allein auf Funktionalität reduzieren ließen. Seine kompromisslose Haltung gegenüber rationalisierter Normarchitektur und sein bedingungsloser Einsatz für eine vom Lebendigen inspirierte Bauweise wurden als Versuch gewertet, einen Gestaltungsansatz zu verfolgen, der sich dem Lebendigen zuwendet und dadurch neue Erfahrungsräume eröffnet. Ob Hundertwassers Entwürfe nun als visionär oder illusionär zu bewerten sind, bleibt letztlich eine Frage der Perspektive, unbestritten jedoch ist, dass sein kontroverses Erbe die Architekturdebatte bis heute inspiriert und herausfordert.

4.4 Hundertwasser heute: Rezeption, Weiterführung, Relevanz

Hundertwassers innovative Ansätze und ökologischen Konzepte sind heute noch immer hochaktuell. Sein unbeirrtes Eintreten für nachhaltige Prinzipien war nicht nur Ausdruck einer künstlerischen Haltung, sondern durchzog wie ein roter Faden seine gesamte Biografie.²⁵² Im Zentrum seines Denkens standen die natürlichen Strukturen, die durch zunehmende Vereinheitlichung verdrängt wurden, und das damit verbundene Anliegen, die Natur wieder als festen Bestandteil des urbanen Raums

²⁵⁰ Hundertwasser 1998, URL: <https://www.welt.de/print-welt/article627625/Kommt-Ihre-Kunst-ohne-Luege-nicht-aus-Herr-Hundertwasser.html>.

²⁵¹ Detailliert ausgeführt in den Kapiteln 4.1-4.2.

²⁵² Detailliert ausgeführt in den Kapiteln 2.1.1-2.1.6.

sichtbar zu machen. Was Hundertwasser einst forderte, fand vielerorts Resonanz. Das Bestreben, die Natur wieder in das urbane Umfeld zu integrieren, spiegelt sich etwa in den Arbeiten des italienischen Architekten Stefano Boeri wider. Mit dem *Bosco Verticale*, einem begrünten Hochhauskomplex aus zwei markanten Türmen, gelang es ihm im Jahr 2014 im Mailänder Stadtteil Porta Nuova, die von Hundertwasser geforderte Durchmischung von Architektur und Vegetation in ganz eigener Gestaltungssprache zu realisieren. Dies geschah in einer Weise, die sich harmonisch in die funktionalen Strukturen des urbanen Raums einfügt. Die hochgewachsenen Wälder aus Beton und Blattwerk, mit über 20.000 Pflanzen, 800 Bäumen und 4.500 Sträuchern, sind nicht nur architektonische Landmarken, sondern wirken auch aktiv auf das Stadtklima ein, indem sie CO₂ binden, die Luftqualität nachhaltig verbessern und städtische Hitzeinseln reduzieren.²⁵³ Auf stilistischer Ebene orientiert sich das Projekt an der Dimension und der Ordnung eines Baumes, wobei der Mensch lediglich als stiller Gast erscheint.²⁵⁴ Dieser Gedanke, dass nicht das Individuum das Zentrum bildet, sondern das Leben als Ganzes den eigentlichen Bezugspunkt darstellt, lässt sich in Hundertwassers *Friedensvertrag mit der Natur* im sechsten Gliederungspunkt wiederfinden, in dem es heißt: „Wir sind nur Gast der Natur und müssen uns dementsprechend verhalten.“²⁵⁵ In dieser Haltung offenbart sich ein gemeinsamer Grundgedanke, der trotz unterschiedlicher Herangehensweisen darauf abzielt, das Verhältnis von Mensch, Raum und Natur neu zu bestimmen und natürliche Prinzipien wieder im städtischen Kontext zu verankern.²⁵⁶

Neben Stefano Boeri weisen auch die Projekte Vincent Callebauts Parallelen zu den ökologischen Ansätzen Hundertwassers auf. Sowohl die realisierten Bauten als auch die konzeptionellen Entwürfe des belgischen Architekten sind geprägt von üppiger

²⁵³ Boeri 2015, S. 42-45.

²⁵⁴ Neben dem Bosco Verticale in Mailand entwarf Stefano Boeri auch den Trudo Vertical Forest in Eindhoven, den Easyhome Huanggang Vertical Forest City Complex in Huanggang sowie das Projekt Wonderwoods in Utrecht und entwickelte darüber hinaus weitere naturbezogene Entwürfe, mit denen er sich internationale Präsenz verschaffte.

²⁵⁵ Hundertwasser 2008e, S. 155-160.

²⁵⁶ Bemerkenswert ist auch die emotionale Nähe, die sich bei beiden Architekten zeigt. In einem Interview mit *Der Spiegel Online* beschreibt der Interviewer, wie ihn beim Näherkommen von Boeris begrünten Gebäuden eine besondere Ruhe erfüllt; Boeri stimmt zu und führt aus, dass seine Häuser für jeden ein anderes Gefühl hervorrufen und vielen Menschen sogar Sicherheit geben. Auch Hundertwasser berichtet von einer ähnlichen, wenn nicht noch intensiveren Erfahrung. In *Hundertwasser in Neuseeland* schilderte er seine tiefe Verbundenheit zur Natur, die ihm nicht nur Erholung schenkte, sondern auch das Gefühl der Zugehörigkeit vermittelte, das ihm im städtischen Leben oft fehlte.

Begrünung, geschwungenen Formen und biomorphen Strukturen. Es handelt sich dabei um Gestaltungselemente, die sich bereits in Hundertwassers Architektur andeuteten, die nun durch neue technologische Möglichkeiten erweitert und transformiert werden. Moderne Materialien und Systeme zur energetischen Selbstversorgung treten an die Stelle handwerklich geprägter Mittel und tragen dazu bei, den ökologischen Anspruch auch auf technischer Ebene zu festigen.²⁵⁷ Ob Callebauts Arbeiten als bewusste Anknüpfung an die von Hundertwasser formulierten und dreidimensional umgesetzten Konzepte zu verstehen sind oder ob sie vielmehr auf einem vergleichbaren Verständnis von Architektur als Teil eines umfassenderen ökologischen Zusammenhangs beruhen, lässt sich nicht eindeutig feststellen. Festzuhalten ist jedoch, dass beide Architekten Entwürfe entwickelt haben, in denen bauliche Strukturen nicht als technische Kontraste zur natürlichen Umgebung erscheinen, sondern als deren natürliche Fortsetzung wirken. Deutlich wird diese Nähe, die Architektur und Natur ineinandergreifen lässt, im Hochhausturm *Tao Zhu Yin Yuan*, der in Taipeh, Taiwan, errichtet wurde. In der Form einer Doppelhelix gestaltet, verbindet die Wohnanlage eine organisch anmutende, vegetativ durchwirkte Hülle mit einer ausgeprägten vertikalen Begrünung, die in einer nach unten gerichteten, auffächernden Bewegung verläuft.²⁵⁸ Das Gebäude wird damit zu einem sichtbaren Ausdruck jener Idee, dass sich Architektur nicht von der Natur absetzen muss, sondern mit ihr in einen fortlaufenden Dialog treten kann.

Was Hundertwasser, Boeri und Callebaut trotz ihrer unterschiedlichen gestalterischen Ansätze verbindet – Hundertwasser mit seiner farbintensiven, kindlich-verspielten Formensprache und den organisch fließenden Linien, Boeri mit seinen klaren, geometrischen Strukturen und vertikal bepflanzten Fassaden, Callebaut mit visionären Entwürfen, geprägt von futuristischen Formen und technologischen Konzepten – ist die gemeinsame Vorstellung von Architektur als lebensorientiertem Konzept, das aktiv auf globale Herausforderungen wie Klimawandel, Urbanisierung und den Verlust der Biodiversität reagiert. In ihren Projekten, die von Baummiern über vertikale Wälder bis hin zu begrünten Helixstrukturen reichen, zeigt sich, dass Natur und Architektur in

²⁵⁷ Ein anschauliches Beispiel hierfür ist der Hochhausturm *Tao Zhu Yin Yuan*, auch als *Agora Garden* bekannt: Ausgestattet mit einem Regenwasserrückgewinnungssystem zur Bewässerung klimaangepasster Bepflanzung und errichtet aus überwiegend biologisch abbaubaren oder recycelbaren Materialien, zielt das Gebäude auf eine möglichst geringe ökologische Belastung.

²⁵⁸ Callebaut 2017, URL: <https://edition.cnn.com/style/article/vincent-callebaut-tao-zhu-yin-yuan>.

städtischen Kontexten nebeneinander bestehen können, ohne einander auszuschließen. Auf diese Weise nähert sich die Gegenwart einer Idee, die Hundertwasser zeitlebens verfolgte, nämlich dem Anliegen, die Natur und ihre organischen Strukturen wieder in städtische Räume einzubinden.²⁵⁹

5 Verdeckte Präsenz: Die organische Linie im Schatten der Spirale

Die Werke Hundertwassers zeichnen sich durch eine von der Natur inspirierte Formensprache aus, in der sowohl die organische Linie als auch die Spirale eine zentrale Rolle einnehmen. Obwohl beide als fundamentale Elemente seines künstlerischen Schaffens gelten, wurde die Spirale in der Sekundärliteratur ausführlicher thematisiert als die organische Linie.

Die 1950er-Jahre markieren dabei eine prägende Phase, in der die Spirale für den Künstler von einer rein ästhetischen Form zu einem zentralen Träger philosophischer Ideen wurde.²⁶⁰ In dieser Schaffensperiode gewann sie an Bedeutung für seine zweidimensionalen Bildwerke. Sie entwickelte sich von einem kompositorischen Bestandteil hin zu einem eigenständigen gestalterischen Element. Um dies noch eindrucksvoller zu verdeutlichen, hob er in seinen mündlichen und schriftlichen Äußerungen ihre formale und thematische Bedeutung hervor.²⁶¹ In einem Kommentar des Künstlers zu seinem Werk *Der Berg und die Sonne – erstes Spiraloid* ist nachzulesen, dass er dieses vermeintlich unscheinbare Bild, wie er es selbst bezeichnete, als einen Meilenstein in seiner Entwicklung als Maler empfand (Abb. 28).²⁶² Darin malte er die Spirale erstmals in jener charakteristischen Form, die sich später als *Hundertwasser-Spirale* durchsetzen sollte. Ein entscheidender Impuls für die intensive Auseinandersetzung mit dieser Darstellungsform, die im weiteren Verlauf zu seinem Schlüsselmotiv wurde, kam durch den Dokumentarfilm *Images de la Folie*, den er in der österreichischen Hauptstadt sah.²⁶³ In diesem Film präsentierte der Regisseur Enrico Fulchignoni zweidimensionale Kunstwerke von Patient*innen mit Schizophrenie aus dem Pariser psychiatrischen Krankenhaus Sainte-Anne.

²⁵⁹ Hundertwasser 2008d, S. 155-160.

²⁶⁰ 1953 fand die Spirale erstmals Eingang in sein malerisches Werk.

²⁶¹ Hundertwasser 1983I, S. 65-67.

²⁶² Hundertwasser 2002, Vol. II, S. 245.

²⁶³ Ebd., S. 245.

Besonders eindrücklich war dabei eine Einstellung, die eine sich drehende Spirale zeigte.²⁶⁴ Die dynamische, fast hypnotische Bewegung faszinierte ihn und regte ihn dazu an, über ihren tieferen symbolischen Gehalt nachzudenken. In ihr manifestierte sich ein formales Prinzip, das niemals zu seinem Ausgangspunkt zurückkehren kann, sondern stetig voranschreitet. Im Kontrast zur geometrischen Form des Kreises, der durch seinen fixierten Anfangs- und Endpunkt eine in sich ruhende, abgeschlossene Ordnung suggeriert, verkörpert die Spirale eine dynamische Struktur, die sich permanent weiterentwickelt. Durch die Verbindung von zyklischer Bewegung und Variation ist eine Rückkehr zum Ausgangspunkt ausgeschlossen.²⁶⁵

5.1 Hundertwassers Spirale: Bewegung, Richtung, Bedeutung

Gerade diese Charakteristik des Bewegungsflusses machte die Spirale für Hundertwasser zu einem offenen System, das verschiedene Deutungen zuließ. Gelesen als Bewegung von innen nach außen verkörpert die Spirale den Prozess der Entstehung (Abb. 28/Abb. 29). In umgekehrter Leserichtung symbolisiert sie das Prinzip der Vergänglichkeit. Über ihre formale Offenheit hinaus wies Hundertwasser der Rotationsrichtung einen symbolischen Gehalt zu, der sich, je nach Bewegungsverlauf, positiv oder negativ auswirken konnte.²⁶⁶ Trotz ihrer Rolle als zentrales Prinzip natürlicher Prozesse wurde die Spirale nicht immer in ihrer Tiefe erkannt, sondern zunehmend auf ihre dekorative Funktion reduziert.²⁶⁷

Für Hundertwasser lag ihre wahre Bedeutung nicht in der reinen Ästhetik, sondern in ihrem Ausdruck stetigen Wandels und natürlichen Wachstums. Gerade in diesem fortwährenden Veränderungsprozess unterschied sie sich grundlegend von geometrischen Formen, die durch ihre Geschlossenheit und festen Endpunkte als starr und unveränderlich erscheinen. Ihre von Hundertwasser als „vegetativ“ bezeichnete Erscheinung und ihre stetige Entwicklung entsprachen seiner Vorstellung eines harmonischen Gestaltungsprinzips.²⁶⁸ In seinem Verständnis äußert sich dies vor

²⁶⁴ Schmied 2002, Vol. I, S. 173-176.

²⁶⁵ Hundertwasser 1983I, S. 65-67.

²⁶⁶ Eine nach innen führende Bewegung gegen den Uhrzeigersinn steht für einen guten Tod, während dieselbe Richtung im Uhrzeigersinn einen schlechten Tod bedeutet. Entsprechend gilt eine spiralförmige Ausdehnung nach außen im Uhrzeigersinn als Zeichen einer schlechten Geburt – gegen den Uhrzeigersinn hingegen als einer guten.

²⁶⁷ Restany 1978, S. 25-26.

²⁶⁸ Hundertwasser 1983I, S. 65-67.

allem in ihrer organischen Form, die nicht gleichmäßig verläuft, sondern durch variierende Liniendicken eine lebendige, wachsende Struktur erhält. Diese rhythmischen Verdickungen und Verjüngungen erinnern an natürliche Wachstumsprozesse, wie sie etwa in den Jahresringen eines Baumes zu beobachten sind, wobei sie von einem streng zirkulären Verlauf abweichen.²⁶⁹ Dieses gestalterische Prinzip lässt sich auch in Hundertwassers Architektur wiederfinden, insbesondere in den geschwungenen Formen seiner Gebäude. Ein markantes Beispiel hierfür sind die unregelmäßigen Bodenstrukturen. Diese erscheinen als natürliche Wellen mit sanften Erhebungen und geschwungenen Absenkungen und können im weiteren Sinne als räumliche Übersetzungen der Spirale verstanden werden (Abb. 6/Abb. 7). Neben dieser Bedeutungszuschreibung fand das Spiralmotiv auch in der Bodengestaltung seinen Ausdruck, indem Hundertwasser es als Mosaik in den Fußboden integrierte (Abb. 30).²⁷⁰

5.2 Die organische Linie: Vernachlässigung und Potenzial zur Neubewertung

Angesichts dieser Vielschichtigkeit, die sich von Hundertwassers schriftlichen Äußerungen über seine Leinwände hinaus bis in den dreidimensionalen Raum erstreckt, erscheint die prominente Position der Spirale nachvollziehbar. Erklärungsbedürftiger bleibt hingegen, weshalb die organische Linie, aus der sie hervorgeht, nicht in vergleichbarem Maße rezipiert wurde. Ein erster Erklärungsansatz könnte darin liegen, dass Hundertwasser die Spirale in der von ihm gemalten Form zum Hauptgleichnis für Leben und Tod erklärte, wodurch er sie zu einem Schlüsselmotiv erhob.²⁷¹ Durch diese symbolische Aufladung, die zwar nicht ausschlaggebend, aber dennoch begleitend wirkte, rückte das spiraloide Gestaltungselement in den Fokus der Sekundärliteratur (Abb. 15/Abb. 16/Abb. 28/Abb. 29). Die organische Linie hingegen geriet zunehmend in den Hintergrund. Obwohl die naturnahe Linie in seinen schriftlichen Äußerungen wie auch in seinen zwei- und dreidimensionalen Werken eine konstante Rolle spielte, wurde sie nur äußerst selten vom Künstler explizit benannt. In *Die gerade Linie führt zum Untergang* beschreibt er, wie er mit seinem Fahrrad in organischen Linien durch die Stadt fährt, ohne diese

²⁶⁹ Hundertwasser 1983I, S. 65-67.

²⁷⁰ Die in der Abbildung sichtbaren Höhenunterschiede scheinen auf Hundertwassers Linien anzudeuten, die sich durch Verdickungen und Verjüngungen auszeichnen – und damit, ähnlich wie der Boden, nie vollkommen eben verlaufen.

²⁷¹ Hundertwasser 1983I, S. 65-67.

jedoch als solche explizit zu klassifizieren.²⁷² Die fehlende terminologische Fixierung sowie die implizite Behandlung der Linie als „selbstverständliches“ Prinzip dürften dazu beigetragen haben, dass sie als autonomes Gestaltungselement nicht in den Vordergrund trat.

Indem die organische Linie, die ein prägender Bestandteil seines künstlerischen Schaffens darstellt, als solche anerkannt wird, eröffnet sich die Möglichkeit, Hundertwassers Linienführung und ihre Relevanz neu zu bewerten. In den vorangegangenen Kapiteln wurde der Wandel der Linie zur autonomen Ausdrucksform dargestellt, die Wirkung der geschwungenen, naturhaften Form, die sie kennzeichnet, anhand psychologischer und gestaltungsbezogener Studien untersucht und ihre gegenwärtige Bedeutung für urbane Räume aufgezeigt. Was bislang aber noch fehlt, ist ein weiterführender Ausblick, der die bisherigen Erkenntnisse weiterführt und dabei der Frage nachgeht, in welchen Facetten das Prinzip der organischen Linie Hundertwassers Werk tatsächlich durchdringt.²⁷³ Eine Gegenüberstellung seiner theoretischen Schriften, zweidimensionalen Arbeiten und architektonisch realisierten Projekte könnte dabei aufzeigen, ob und inwieweit sich bestimmte Linienkonzepte innerhalb seines Œuvres wiederholen, modifizieren oder sogar medienbedingt neu ausformen, und so ein tieferes Verständnis ermöglichen. Doch auch ohne systematische Analyse lässt sich bereits durch eine theoretische Betrachtung nachvollziehen, dass einzelne Werke Bezug zueinander nehmen, wodurch sich ein inhaltlicher Zusammenhang andeutet. Das Gestaltungselement des unebenen Bodens ist, wie es von der Hundertwasser Privatstiftung aufgeführt wird, eines jener gestalterischen Mittel, in denen sich das Prinzip der organischen Linie besonders anschaulich zeigt und in dem sich diese Verbindung besonders anschaulich manifestiert (Abb. 6). Konkret wurde es einerseits theoretisch in einem gleichnamigen Text beschrieben, andererseits praktisch in dreidimensionalen Werken wie dem

²⁷² Hundertwasser 1983b, S. 64-65.

²⁷³ Diese Arbeit konzentriert sich bewusst auf ausgewählte schriftliche Quellen – darunter Manifeste, Texte und Reden –, in denen die Linie thematisch behandelt wird. Untersucht wurde, auf welche Weise die Linie in diesen Kontexten erscheint. Es wurde auch untersucht, wie sie in unterschiedlichen medialen Formen dargestellt wird und in welcher Weise sie – sei es formal oder inhaltlich – auch als ökologisches Element in die jeweilige Arbeit einfließt. Nicht Gegenstand der Analyse war hingegen die systematische Rückverfolgung der Frage, ob jedem Text auch ein entsprechendes Bild oder gar ein architektonisches Werk direkt zugeordnet werden kann. Eine solche chronologische oder mediale Verknüpfung – etwa im Sinne eines festen Ablaufs von Schrift zu Bild zu Bauwerk – ließ sich im Rahmen der Recherche nur in Einzelfällen nachweisen. Aufgrund dieser geringen Dichte an belegbaren Zusammenhängen wurde auf eine weiterführende Analyse dieser Art bewusst verzichtet.

KunstHausWien und dem Rogner Bad Blumau realisiert.²⁷⁴ Dies lenkt den Blick auf die Frage, warum sich zwischen bestimmten Werken eine Beziehung erkennen lässt, während andere scheinbar eigenständig existieren. Gerade in diesem Spannungsfeld wird zunehmend deutlich, dass sich innerhalb von Hundertwassers Werk thematische Überschneidungen und parallele Entwicklungen wechselseitig durchdringen, wodurch ein komplexes Geflecht von Ausdrucksformen entsteht. Eine bewusst angelegte, medienübergreifende Analyse, die Texte, bildnerische Arbeiten und architektonische Werke Hundertwassers gezielt in Beziehung zueinander setzt, könnte die organische Linie als verbindendes Gestaltungsmotiv sichtbar machen. Dabei ließe sich untersuchen, ob einem Text eine bildnerische Umsetzung folgt, die sich schließlich in architektonischer Gestaltung niederschlägt, oder ob sich auch umgekehrte Bewegungen finden, bei denen etwa ein Bild zum Anlass einer schriftlichen Reflexion wird oder die Architektur als Ursprung fungiert. Ein solcher Vergleich würde es ermöglichen, die Wechselwirkungen zwischen den Ausdrucksformen systematisch zu erfassen und strukturelle wie inhaltliche Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten, die erklären, weshalb bestimmte Werke einander zugeordnet werden können. Zugleich könnte eine solche vertiefte Auseinandersetzung dazu beitragen, jene gestalterischen Konstanten der organischen Linie freizulegen, die bisher von der prominenten Stellung der Spirale überdeckt wurden. Hundertwassers Werk erweist sich damit – gerade in Bezug auf die organische Linie – als ein vielschichtiges Untersuchungsfeld, das auch künftig neue Perspektiven eröffnet, sofern ihm der nötige Raum zur Entfaltung gegeben wird.

²⁷⁴ Hundertwasser 2008f, S. 162-163.

Conclusio

Resümierend lässt sich festhalten, dass Hundertwasser zwar keine explizit formulierte, theoretisch fundierte Linientheorie – wie sie etwa bei Paul Klee vorliegt – ausgearbeitet hat, sich jedoch auf Basis seiner umfangreichen schriftlichen und mündlichen Äußerungen sowie seiner zweidimensionalen Arbeiten und architektonischen Umsetzungen ein kohärentes Linienkonzept rekonstruieren lässt, das sein gesamtes Œuvre durchzieht. Dieses implizite Konzept stellt die organische Linie – als Ausdruck schöpferischer Vitalität – der geraden Linie gegenüber, die für Hundertwasser das Sinnbild einer monotonen, entmenslichten Ordnung darstellte. Die konsequente Gegenüberstellung beider Linienformen führte ihn zu der Überzeugung, dass organisch gestaltete Räume ein ganzheitlicheres Wohlbefinden ermöglichen als solche, die von der Dominanz gerader Linien geprägt sind. Was Hundertwasser ursprünglich nur intuitiv formulierte, konnte im Rahmen dieser Arbeit durch die Einbeziehung empirischer Studien zur psychologischen Wirkung von Linien auf Wahrnehmung und Emotion wissenschaftlich gestützt werden. Neben der Bestätigung der Relevanz organischer Linien wurde ihr geschwungener, lebendiger Charakter als zentrales Prinzip in Hundertwassers Denken und Gestalten herausarbeitet – als Ausdruck schöpferischer Freiheit und tiefer Naturverbundenheit. Damit wurde der organischen Linie jener Stellenwert zurückgegeben, der ihr in der Rezeption lange verwehrt blieb – nicht zuletzt aufgrund der dominierenden Aufmerksamkeit, die der Spirale zuteilwurde.

Die vorliegende Untersuchung bietet damit einen fundierten Ausgangspunkt für zukünftige Forschungen. Sie beleuchtet die Linie bei Hundertwasser nicht nur in ihren künstlerischen, ökologischen und psychologischen Dimensionen, sondern analysiert auch die sprachliche Gestaltung seines stillen Linienkonzepts. Sie schafft damit die Grundlage, die komplexen Entstehungszusammenhänge und wechselseitigen Bezüge zwischen seinen theoretischen Reflexionen, bildnerischen Arbeiten und architektonischen Realisationen noch präziser zu untersuchen. Die gewonnenen Erkenntnisse eröffnen dadurch neue Perspektiven für die kunsthistorische Forschung und markieren zugleich den Ausgangspunkt für eine vertiefte Auseinandersetzung mit einem bisher vernachlässigten Aspekt Hundertwassers Schaffens – der organischen Linie.

Literaturverzeichnis I.

Hundertwasser 1983a²⁷⁵

Friedensreich Hundertwasser, Ich liebe Schiele, 1950/51, in: Walter Schurian (Hg.), Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben, München 1983, S. 58-59.

Hundertwasser 1983b

Friedensreich Hundertwasser, Die gerade Linie führt zum Untergang, 1953, in: Walter Schurian (Hg.), Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben, München 1983, S. 64-65.

Hundertwasser 1983c

Friedensreich Hundertwasser, Brief aus Paris, 1954, in: Walter Schurian (Hg.), Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben, München 1983, S. 32-35.

Hundertwasser 1983d

Friedensreich Hundertwasser, Meine Augen sind müde, 1957, in: Walter Schurian (Hg.), Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben, München 1983, S. 93-94.

Hundertwasser 1983e

Friedensreich Hundertwasser, Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur, 1958, in: Walter Schurian (Hg.), Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben, München 1983, S. 162-169.

Hundertwasser 1983f

Friedensreich Hundertwasser, Das Pintorarium, 1959, in: Walter Schurian (Hg.), Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben, München 1983, S. 123-126.

Hundertwasser 1983g

Friedensreich Hundertwasser, Die wahre Freiheit, 1966, in: Walter Schurian (Hg.), Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben, München 1983, S. 140-145.

²⁷⁵ Alle im Literaturverzeichnis I. angeführten Texte stammen ausschließlich von Friedensreich Hundertwasser selbst. Es handelt sich um Originaldokumente – darunter Manifeste, Briefe und schriftliche Stellungnahmen –, die in den genannten Printmedien veröffentlicht wurden. Zur eindeutigen Identifikation der einzelnen Texte innerhalb dieser Ausgaben wurden sie in der vorliegenden Arbeit mit fortlaufenden Buchstaben (a, b, c ...) gekennzeichnet. Diese Systematik ermöglicht eine klare und konsistente Zuordnung der Originaltexte Hundertwassers.

Hundertwasser 1983h

Friedensreich Hundertwasser, Nacktredel für das Anrecht auf die dritte Haut, 1967, in: Walter Schurian (Hg.), Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben, München 1983, S. 170-173.

Hundertwasser 1983i

Friedensreich Hundertwasser, Los von Loos Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest, 1968, in: Walter Schurian (Hg.), Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben, München 1983, S. 174-179.

Hundertwasser 1983j

Friedensreich Hundertwasser, Aufruf an die Bewohner, 1968, in: Walter Schurian (Hg.), Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben, München 1983, S. 157.

Hundertwasser 1983k

Friedensreich Hundertwasser, Dein Fensterrecht – deine Baumpflicht, 1972, in: Walter Schurian (Hg.), Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben, München 1983, S. 180-181.

Hundertwasser 1983l

Friedensreich Hundertwasser, Die Spirale, 1974, in: Walter Schurian (Hg.), Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben, München 1983, S. 65-67.

Hundertwasser 1983m

Friedensreich Hundertwasser, Scheisskultur – Die heilige Scheisse, 1979, in: Walter Schurian (Hg.), Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben, München 1983, S. 86-88.

Hundertwasser 1983n

Friedensreich Hundertwasser, Die Kehrtwendung, 1980, in: Walter Schurian (Hg.), Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben, München 1983, S. 83-85.

Hundertwasser 1983o

Friedensreich Hundertwasser, Über die zweite Haut, 1982, in: Walter Schurian (Hg.), Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben, München 1983, S. 113-120.

Hundertwasser 1983p

Friedensreich Hundertwasser, Über den Verzögerungsmechanismus, die Schutzschichten, die Oberflächenfeinde und die Vorurteilsfalle oder die positive Langzeitwirkung der negativen Beurteilung des Positiven, 1983, in: Walter Schurian (Hg.), Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben, München 1983, S. 13-17.

Hundertwasser 1983

Friedensreich Hundertwasser, Zur Ökologie, 1983, Online auf der Webseite der Gemeinnützigen Privatstiftung Hundertwasser, (Letzter Zugriff: 18.06.2025) URL: https://hundertwasser.com/texte/on_ecology.

Hundertwasser 1985

Friedensreich Hundertwasser, Über das durch die gerade Linie zerstörte Paradies, 1985, Online auf der Webseite der Gemeinnützigen Privatstiftung Hundertwasser, (Letzter Zugriff: 25.06.2025) URL: https://hundertwasser.com/texte/the_paradise_destroyed_by_the_straight_line.

Hundertwasser 1999a

Friedensreich Hundertwasser, Zur Rolle des KunstHausWien, 1990, in: KunstHausWien, Wien 1999, S. 8.

Hundertwasser 2002a

Friedensreich Hundertwasser, Der Antipodische Zeittimer, in: Hundertwasser 1928–2000. Werkverzeichnis, Catalogue Raisonné, Vol. II, bearb. von Andrea Christa Fürst, Köln 2002, S. 1080.

Hundertwasser 2008a

Friedensreich Hundertwasser, Anlässlich persönlicher Ausstellung in Tokio, 1961, in: Hundertwasser. New York 2008, S. 69.

Hundertwasser 2008b

Friedensreich Hundertwasser, Verwaltung der Städte, 1971, in: Hundertwasser. New York 2008, S. 187-189.

Hundertwasser 2008c

Friedensreich Hundertwasser, Baummieter sind Botschafter des freien Waldes in der Stadt, 1980, in: Hundertwasser. New York 2008, S. 185.

Hundertwasser 2008d

Friedensreich Hundertwasser, Konkrete Utopien für die grüne Stadt, 1983, in: Hundertwasser. New York 2008, S. 155-160.

Hundertwasser 2008e

Friedensreich Hundertwasser, Friedensvertrag mit der Natur (Auszug aus Konkrete Utopien für die grüne Stadt), 1983, in: Hundertwasser. New York 2008, S. 155-160.

Hundertwasser 2008f

Friedensreich Hundertwasser, Der unebene Boden, 1985, in: Hundertwasser. New York 2008, S. 162-163.

Hundertwasser 2008g

Friedensreich Hundertwasser, Dachbegrünung, 1986, in: Hundertwasser. New York 2008, S. 168-171.

Hundertwasser 2008h

Friedensreich Hundertwasser, Verlorene und wiedergewonnene Schönheit der Industriebauten durch schöpferische Gestaltung, 1989, in: Hundertwasser. New York 2008, S. 165-167.

Hundertwasser 2008i

Friedensreich Hundertwasser, Gedanken und Betrachtungen, 1990, in: Hundertwasser. New York 2008, S. 222-234.

Hundertwasser 2008j

Friedensreich Hundertwasser, Die Geschenke der Natur, 1990, in: Hundertwasser. New York 2008, S. 237.

Hundertwasser 2008k

Friedensreich Hundertwasser, Es gibt keine Missstände der Natur. Es gibt nur Missstände des Menschen, 1990, in: Hundertwasser. New York 2008, S. 239.

Hundertwasser Gemeinnützige Privatstiftung Wien

Hundertwasser Gemeinnützige Privatstiftung Wien, Hundertwasser Texte und Manifeste. (Letzter Zugriff: 01.06.2025) URL: https://hundertwasser.com/texte/hundertwasser_texte_und_manifeste.

Literaturverzeichnis II.

Aronoff/Woike/Hyman 1992

Joel Aronoff/Barbara A. Woike/Lester M. Hyman, Which Are the Stimuli in Facial Displays of Anger and Happiness? Configurational Bases of Emotion Recognition, in: Journal of Personality and Social Psychology, 62, 6, 1992, S. 1050-1066.

Arup 2016

Arup (Hg.), Cities Alive. Green Building Envelope, Forschungsbericht, Berlin 2016.

Bar/Neta 2006

Moshe Bar/Maital Neta, Humans Prefer Curved Visual Objects, in: Psychological Science, 17, 8, 2006, S. 645-648.

Bar/Neta 2007

Moshe Bar/Maital Neta, Visual elements of subjective preference modulate amygdala activation, in: Neuropsychologia, 45, 10, 2007, S. 2191-2200.

Bartetzko 2005

Dieter Bartetzko, Hundertwasser-Bauten. Alarmstufe Kitsch, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 278, 2005, S. 37.

Berger 2015

John Berger, Portraits. John Berger on Artists, hg. von Tom Overton, London/New York, 2015.

Boeri 2015

Stefano Boeri, Bosco Verticale, in: Anthos, 54, 3, 2015, S. 42-45.

Brusatin 2001

Manlio Brusatin, Storia delle Linee. Turin 2001.

Callebaut 2017

Vincent Callebaut, This Twisted Carbon-Eating Tower Is Rising in the East, interviewt von Melissa Hassett (CNN), in: CNN Style, 2017, (Letzter Zugriff: 27.05.2025) URL: <https://edition.cnn.com/style/article/vincent-callebaut-tao-zhu-yin-yuan>.

Dazkir/ Read 2012

Sibel Seda Dazkir/Marilyn A. Read, Furniture Forms and Their Influence on Our Emotional Responses toward Interior Environments, in: Environment and Behavior, 44, 5, 2012, S. 722-732.

Flagge 2012

Ingeborg Flagge, Hundertwasser und seine andere Architektur. Bauten zwischen Sehnsucht und Traum, Online auf der Webseite von Ingeborg Flagge (Letzter Zugriff: 14.06.2025), URL: https://www.ingeborgflagge.de/startseite.php?text=121210_1459752430.xml#:~:text=Hundertwasser%20dachte%20nicht%20in%20dreidimensionalen,lie%C3%9F%20von%20au%C3%9Fen%20nach%20innen.

Fleck 2021

Robert Fleck, Gretas Großvater. Robert Fleck über Friedensreich Hundertwasser. Ein Dokument, interviewt von Carl Friedrich Schröer, in: eiskellerberg.tv, 2021, (Letzter Zugriff: 16.06.2025) URL: <https://eiskellerberg.tv/gretas-grossvater/>.

Frankfurter Allgemeine Zeitung 2005

Frankfurter Allgemeine Zeitung, Die gebauten Träume des Friedensreich Hundertwasser, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2005 (Letzter Zugriff: 12.06.2025), URL: <https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/kultur/architektur-die-gebauten-traeume-des-friedensreich-hundertwasser-1293859.html>.

Fricke 2000

Harald Fricke, Genie oder Scharlatan. Es ist eine Architektur des Effekts, die wie barocker Kirchenplüsch über Konflikte hinwegtäuscht, in: taz – die Tageszeitung, 22.02.2000 (Letzter Zugriff: 03.06.2025), URL: <https://taz.de/Genie-oder-Scharlatan/!1247191/>.

Gertis/Wolfseher 1977

K. Gertis/U. Wolfseher, Veränderungen des thermischen Mikroklimas durch Bebauung, in: Gesundheits-Ingenieur, 1–2, 1977, S. 1–10.

Gotthardt 2020

Alexxa Gotthardt, Sol LeWitt on How to Be an Artist, in: Artsy, 2020, (Letzter Zugriff: 08.06.2025), URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-sol-lewitt-artist>.

Greenberg 1966

Clement Greenberg, Modernist Painting, in: Gregory Battcock (Hg.), The New Art. A Critical Anthology, New York 1966, S. 100-110.

Green City e. V. 2015

Green City e. V. (Hg.), Vorteile der Gebäudebegrünung. Übersicht für die Münchner Stadtgesellschaft, 2. Auflage, München 2015.

Guthrie/Wiener 1966

Gerald Guthrie/Morton Wiener, Subliminal perception or perception of partial cue with pictorial stimuli, in: Journal of Personality and Social Psychology, 3, 6, 1966, S. 619-628.

Hogarth 1753

William Hogarth, *The Analysis of Beauty*. Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste, London 1753.

Hundertwasser 1983

Friedensreich Hundertwasser, Hundertwassers Einordnung seiner Schriften, in: Walter Schurian (Hg.), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, München 1983, S. 9-12.

Hundertwasser 1998

Friedensreich Hundertwasser, Kommt Ihre Kunst ohne Lüge nicht aus, Herr Hundertwasser?, interviewt von Die Welt, in: *Die Welt*, 1998, (Letzter Zugriff: 27.05.2025) URL: <https://www.welt.de/print-welt/article627625/Kommt-Ihre-Kunst-ohne-Luege-nicht-aus-Herr-Hundertwasser.html>.

Hundertwasser 2002²⁷⁶

Friedensreich Hundertwasser, *Hundertwasser 1928-2000. Werkverzeichnis, Catalogue Raisonné*, Vol. II, bearb. von Andrea Christa Fürst, Köln 2002.

Kandinsky 1928

Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Ein Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, München 1928.

Kat. Ausst. MoMA 2010/11

On Line: *Drawing Through the Twentieth Century* (Kat. Ausst., The Museum of Modern Art, New York 2010-2011), in: MoMA, 2010-2011, (Letzter Zugriff: 04.06.2025), URL: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/970>.

Kat. Ausst. Museum of Modern Art 1965

The responsive eye (Kat. Ausst., Museum of Modern Art, in collaboration with the City Art Museum of St. Louis, New York 1965), New York 1965.

Klee 1925

Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*. München 1925.

Köhler/Ksiazek 2014

Manfred Köhler/Kelly Ksiazek, *Untersuchungen zur Biodiversität begrünter Dächer*, in: Fachvereinigung Bauwerksbegrünung e.V. (Hg.), *12. Internationales FBB-Gründachsymposium 2014. Vortragsreihe zu aktuellen Themen der Dachbegrünung*, Ditzingen 2014, S. 26-30.

²⁷⁶ Die Zitation folgt der Konvention, Hundertwasser als Autor des Werkverzeichnisses zu nennen, da er die grundlegende Idee für das *Catalogue Raisonné* entwickelte und aktiv an dessen inhaltlicher Gestaltung beteiligt war. Auch wenn die endgültige Publikation erst nach seinem Tod erfolgte, tragen Aufbau und Kommentierung seine konzeptuelle Handschrift.

Krauss 1979

Rosalind Krauss, Grids, in: October, 9, 1979, S. 50-64.

Krüger 1987

Karl Heinz Krüger, Kein Stil – aber es passt, in: Der Spiegel Kultur, 35, 1987, (Letzter Zugriff: 12.06.2025), URL: <https://www.spiegel.de/kultur/kein-stil-aber-es-passt-a-10791fd6-0002-0001-0000-000013525935>.

Künzel/Hofbauer/Mitterer/Scherer 2017

Hartwig Künzel/Wolfgang Hofbauer/ Christoph Mitterer/Christian Scherer, Potentiale von Gebäudehüllen zur Reduzierung der Hitzeentwicklung und der Verbesserung der Luftqualität im urbanen Kontext, Kurzstudie, Fraunhofer-Institut für Bauphysik, Valley 2017.

LeWitt 1967

Sol LeWitt, Paragraphs on Conceptual Art, in: Artforum, 5, 10, 1967, S. 79-83.

Lundholm 1921

Helge Lundholm, The Affective Tone of Lines: Experimental Researches, in: Psychological Review, 28, 1, 1921, S. 43-60.

Mann/Mollenhauer 2019

Gunter Mann/Felix Mollenhauer, Positive Wirkungen von Gebäudebegrünungen (Dach-, Fassaden- und Innenraumbegrünung). Zusammenstellung von Zahlen, Daten, Fakten aus verschiedenen Untersuchungen, BuGG-Fachinformation, Bundesverband GebäudeGrün e. V., Berlin 2019.

Mathey 1985

Jean-François Mathey, Hundertwasser, Wien 1985.

Mazzali/Peron/Romagnoni/Pulselli/Bastianoni 2013

Ugo Mazzali/Fabio Peron/Piercarlo Romagnoni/Riccardo M. Pulselli/Simone Bastianoni, Experimental investigation on the energy performance of Living Walls in a temperate climate, in: Building and Environment, 64, 2013, S. 57-66.

Ministerium für Verkehr und Infrastruktur Baden-Württemberg 2015

Ministerium für Verkehr und Infrastruktur Baden-Württemberg (Hg.), Städtebauliche Klimafibel. Hinweise für die Bauleitplanung, 2. aktualisierte Auflage, Stuttgart 2015.

Mondrian 1986

Piet Mondrian, Toward the True Vision of Reality, in: Harry Holtzman/Martin S. James (Hg.), The new Art-the new Life. The Collected Writings of Piet Mondrian, Boston, 1986, S. 338-341.

Pfoser/Jenner/Henrich/Heusinger/Weber 2013

Nicole Pfoser/Nathalie Jenner/Johanna Henrich/Jannik Heusinger/Stephan Weber, Gebäude Begrünung Energie. Potenziale und Wechselwirkungen, Abschlussbericht im Rahmen der Forschungsinitiative ZukunftBAU des BMVBS und BBR, Technische Universität Darmstadt/Technische Universität Braunschweig, 2013.

Poffenberger/Barrows 1924

A. T. Poffenberger/B. E. Barrows, The Feeling Value of Lines, in: Journal of Applied Psychology, 8, 2, 1924, S. 187-205.

Prange 1999

Regine Prange, Jackson Pollock und der Abstrakte Expressionismus (Teil 1), in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, 1, 1999, S. 27-38.

Princenthal 2015

Nancy Princenthal, Lines of Thought, in: *Art in America*, 103, 10, 2015, S. 126-135.

Puffer Howes 1905

Ethel Puffer Howes, The Psychology of Beauty, Salt Lake City 1905.

Rauterberg 2012

Hanno Rauterberg, Kunst und Kitsch. Achtung, sehr süß!, in: Zeit Online, 43, 2012, (Letzter Zugriff: 29.05.2025), URL: <https://www.zeit.de/2012/43/Koons-Richter-Hundertwasser-Kunst-Kitsch>.

Restany 1978

Pierre Restany, Happy Hundertwasser – Hundertwasser Heureux, New York 1978.

Richter 2021

Michael Richter, Klimafolgenanpassung durch Dachbegrünung. Quantifizierung des Potenzials durch Vergleich internationaler Studien und Messungen an Hamburger Beispielen, Diss. (unpubl.), HafenCity Universität Hamburg 2021.

Rosenberg 1991

Harold Rosenberg, The American Action Painters, in: Richard Pipes (Hg.) Reading Abstract Expressionism. Context and Critique, New Haven, 1991, S. 189-197.

Santayana 1896

George Santayana, The Sense of Beauty. Being the Outlines of Aesthetic Theory, New York 1896.

Schmied 1999

Wieland Schmied, Eigenart und Bedeutung der Malerei Hundertwassers, in: KunstHausWien, Wien 1999, S. 38-39.

Schmied 2002

Wieland Schmied, Hundertwasser 1928-2000. Persönlichkeit, Leben, Werk, Vol. I, Köln 2002.

Strachan-Regan/Baumann 2024

Kimberley Strachan-Regan/Oliver Baumann, The impact of room shape on affective states, heartrate, and creative output, in: Heliyon, 10, 2024, S. 1-9.

Stratton 1902

George M. Stratton, Eye-Movements and the Aesthetics of Visual Form, in: Philosophische Studien, 20, 1902, S. 336-359.

Tawil/Ascone/Kühn 2022

Nour Tawil/Leonie Ascone/Simone Kühn, The Contour Effect: Differences in the aesthetic preference and stress response to photo-realistic living environments, in: Frontiers in Psychology, 2022, S. 1-17.

Thönnessen/Hellack 2005

Manfred Thönnessen/Bryan Hellack, Staubfilterung durch Gehölzblätter. Anreicherung und Vermeidung von Stäuben bei Wildem Wein und Platane, in: Stadt + Grün, 12, 2005, S. 10-15.

Universität für Bodenkultur Wien 2014

Universität für Bodenkultur Wien (Hg.), Grüne Bauweisen für Städte der Zukunft. Optimierung des Wasser- und Lufthaushalts urbaner Räume mittels Gründächern, Grünfassaden und versickerungsfähigen Oberflächenbefestigungen, Wien 2014.

Vartanian/Navarrete/Chatterjee/Fich/Leder/Modroño/Nadal/Rostrup/Skov 2013

Oshin Vartanian/Gorka Navarrete/Anjan Chatterjee/Lars Brorson Fich/Helmut Leder/Cristián Modroño/Marcos Nadal/Nicolai Rostrup/Martin Skov, Impact of contour on aesthetic judgments and approach-avoidance decisions in architecture, in: PNAS – Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America, 110, 2, 2013, S. 10446-10453.

Waechter-Böhm 1993

Liesbeth Waechter-Böhm, Bunt schillernde Beulenpest, in: Die Presse, Spectrum, 1993, XI.

Witt 2016

Rolf Witt, Wildbienen und Wespen auf Gründächern, in: Stadt + Grün, 03, 2016, S. 35–40.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Aufnahme der Verfasserin (April 2024).

Abb. 2: Aufnahme der Verfasserin (Juni 2025).

Abb. 3: Aufnahme der Verfasserin (April 2024).

Abb. 4: NAMIDA AG, Glarus, Schweiz (2019).

Hundertwasser Archiv, Wien, c/o Die Hundertwasser Gemeinnützige
Privatstiftung, Colloredogasse 32, 1180 Wien (2019).

Abb. 5: Christian Fürthner, Stadt Wien (2019).

Abb. 6: Aufnahme der Verfasserin (Juni 2025).

Abb. 7: Aufnahme der Verfasserin (April 2024).

Abb. 8: Aufnahme der Verfasserin (April 2024).

Abb. 9: Aufnahme der Verfasserin (Juni 2025).

Abb. 10: Aufnahme der Verfasserin (Juni 2025).

Abb. 11: Aufnahme der Verfasserin (Juni 2025).

Abb. 12: Aufnahme der Verfasserin (April 2024).

Abb. 13: Aufnahme der Verfasserin (Juni 2025).

Abb. 14: Hundertwasser Archiv, Wien, c/o Die Hundertwasser Gemeinnützige
Privatstiftung, Colloredogasse 32, 1180 Wien (2019).

Abb. 15: NAMIDA AG, Glarus, Schweiz (2019).

Hundertwasser Archiv, Wien, c/o Die Hundertwasser Gemeinnützige
Privatstiftung, Colloredogasse 32, 1180 Wien (2019).

Abb. 16: NAMIDA AG, Glarus, Schweiz (2019).

Hundertwasser Archiv, Wien, c/o Die Hundertwasser Gemeinnützige
Privatstiftung, Colloredogasse 32, 1180 Wien (2019).

Abb. 17: NAMIDA AG, Glarus, Schweiz (2019).

Hundertwasser Archiv, Wien, c/o Die Hundertwasser Gemeinnützige
Privatstiftung, Colloredogasse 32, 1180 Wien (2019).

Abb. 18: NAMIDA AG, Glarus, Schweiz (2019).

Hundertwasser Archiv, Wien, c/o Die Hundertwasser Gemeinnützige
Privatstiftung, Colloredogasse 32, 1180 Wien (2019).

Abb. 19: NAMIDA AG, Glarus, Schweiz (2019).

Hundertwasser Archiv, Wien, c/o Die Hundertwasser Gemeinnützige
Privatstiftung, Colloredogasse 32, 1180 Wien (2019).

Abb. 20: NAMIDA AG, Glarus, Schweiz (2019).

Hundertwasser Archiv, Wien, c/o Die Hundertwasser Gemeinnützige
Privatstiftung, Colloredogasse 32, 1180 Wien (2019).

Abb. 21: NAMIDA AG, Glarus, Schweiz (2019).

Hundertwasser Archiv, Wien, c/o Die Hundertwasser Gemeinnützige
Privatstiftung, Colloredogasse 32, 1180 Wien (2019).

Abb. 22: NAMIDA AG, Glarus, Schweiz (2019).

Hundertwasser Archiv, Wien, c/o Die Hundertwasser Gemeinnützige
Privatstiftung, Colloredogasse 32, 1180 Wien (2019).

Abb. 23: Aufnahme der Verfasserin (April 2024).

Abb. 24: Christian Fürthner, Stadt Wien (2019).

Abb. 25: Christian Fürthner, Stadt Wien (2019).

Abb. 26: Christian Fürthner, Stadt Wien (2019).

Abb. 27: Aufnahme der Verfasserin (Juli 2023).

Abb. 28: NAMIDA AG, Glarus, Schweiz (2019).

Hundertwasser Archiv, Wien, c/o Die Hundertwasser Gemeinnützige
Privatstiftung, Colloredogasse 32, 1180 Wien (2019).

Abb. 29: NAMIDA AG, Glarus, Schweiz (2019).

Hundertwasser Archiv, Wien, c/o Die Hundertwasser Gemeinnützige
Privatstiftung, Colloredogasse 32, 1180 Wien (2019).

Abb. 30: Aufnahme der Verfasserin (April 2024).

Abbildungsteil



Abb. 1: KR Robert Rogner (Baumeister), Friedensreich Hundertwasser (ausführender Künstler), Peter Pelikan (Bauplanung), Rogner Bad Blumau, begrünte Dächer (Detail), 1993-1997, 2000/2001 zweite Ausbaustufe mit Steinhaus, seit 2003 Vulkania Heilquelle, 8283 Blumau 100, Steiermark, Österreich.



Abb. 2: Friedensreich Hundertwasser (ausführender Künstler), Peter Pelikan (Bauplanung), KunstHausWien, Fassade (Seitenansicht), 1989 – 1991, Untere Weißgerberstraße 13, 1030 Wien, Österreich.



Abb. 3: KR Robert Rogner (Baumeister), Friedensreich Hundertwasser (ausführender Künstler), Peter Pelikan (Bauplanung), Rogner Bad Blumau, Thermallandschaft Fassade (Detail), 1993-1997, 2000/2001 zweite Ausbaustufe mit Steinhaus, seit 2003 Vulkania Heilquelle, 8283 Blumau 100, Steiermark, Österreich.

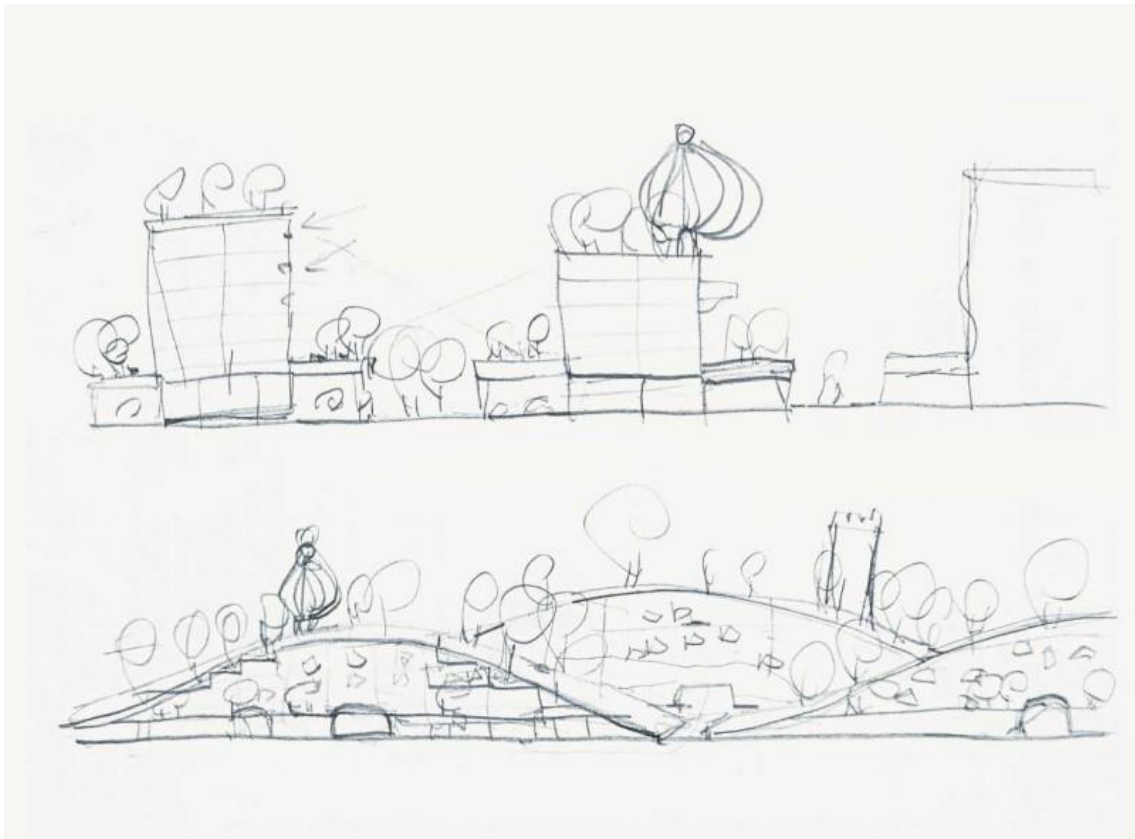


Abb. 4: Friedensreich Hundertwasser, **ARCH 137** HÄUSER MIT ARKADEN – REHRÜCKENHÄUSER, undatiert, Bleistift auf Papier, Privatbesitz/Sammlung unbekannt.



Abb. 5: Friedensreich Hundertwasser (ausführender Künstler), Peter Pelikan (Bauplanung), Josef Krawina (Miturheber), Hundertwasserhaus, Außenansicht, 1983-1985, Kegelgasse 36-38, 1030 Wien, Österreich.



Abb. 6: Friedensreich Hundertwasser (ausführender Künstler), Peter Pelikan (Bauplanung), Josef Krawina (Miturheber), Hundertwasserhaus, Innenhofansicht, 1983-1985, Kegelgasse 36-38, 1030 Wien, Österreich.



Abb. 7: KR Robert Rogner (Baumeister), Friedensreich Hundertwasser (ausführender Künstler), Peter Pelikan (Bauplanung), Rogner Bad Blumau, unebener Boden (Detail), 1993-1997, 2000/2001 zweite Ausbaustufe mit Steinhaus, seit 2003 Vulkania Heilquelle, 8283 Blumau 100, Steiermark, Österreich.

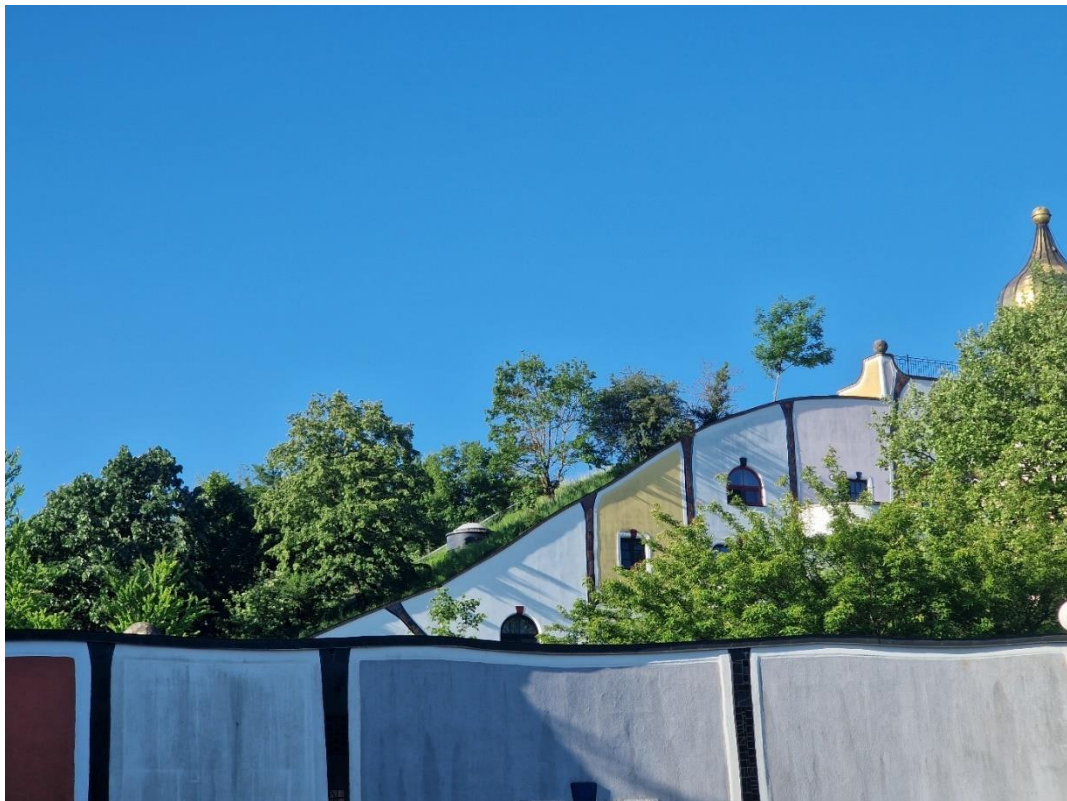


Abb. 8: KR Robert Rogner (Baumeister), Friedensreich Hundertwasser (ausführender Künstler), Peter Pelikan (Bauplanung), Rogner Bad Blumau, begrünte Dächer (Detail), 1993-1997, 2000/2001 zweite Ausbaustufe mit Steinhaus, seit 2003 Vulkania Heilquelle, 8283 Blumau 100, Steiermark, Österreich.



Abb. 9: Friedensreich Hundertwasser (ausführender Künstler), Peter Pelikan (Bauplanung), Kunst Haus Wien, Fassade (Teilansicht), 1989 – 1991, Untere Weißgerberstraße 13, 1030 Wien, Österreich.



Abb. 10: Friedensreich Hundertwasser (ausführender Künstler), Peter Pelikan (Bauplanung), Kunst Haus Wien, Fassade, 1989 – 1991, Untere Weißgerberstraße 13, 1030 Wien, Österreich.



Abb. 11: Friedensreich Hundertwasser (ausführender Künstler), Peter Pelikan (Bauplanung), Josef Krawina (Miturheber), Hundertwasserhaus, Tragpfeiler (Detail), 1983-1985, Kegelgasse 36-38, 1030 Wien, Österreich.



Abb. 12: KR Robert Rogner (Baumeister), Friedensreich Hundertwasser (ausführender Künstler), Peter Pelikan (Bauplanung), Rogner Bad Blumau, unebener Boden (Detail), 1993-1997, 2000/2001 zweite Ausbaustufe mit Steinhaus, seit 2003 Vulkania Heilquelle, 8283 Blumau 100, Steiermark, Österreich.



Abb. 13: Friedensreich Hundertwasser (ausführender Künstler), Peter Pelikan (Bauplanung), Josef Krawina (Miturheber), Hundertwasserhaus, Fassade, 1983-1985, Kegelgasse 36-38, 1030 Wien, Österreich.

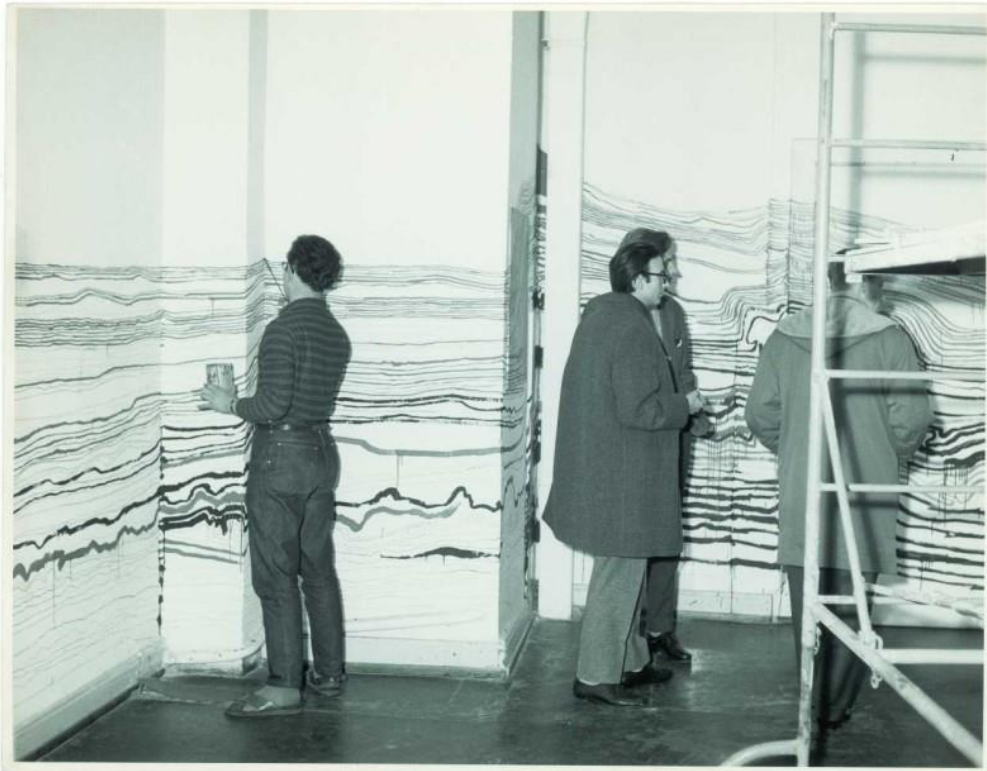


Abb. 14: Friedensreich Hundertwasser (ausführender Künstler) in Zusammenarbeit mit Wilhelm Wulff (Astrologe) und wenigen Schülern, **439 DIE LINIE VON HAMBURG**, 1959, Hochschule für bildende Künste Hamburg (HFBK), Hamburg, Deutschland.

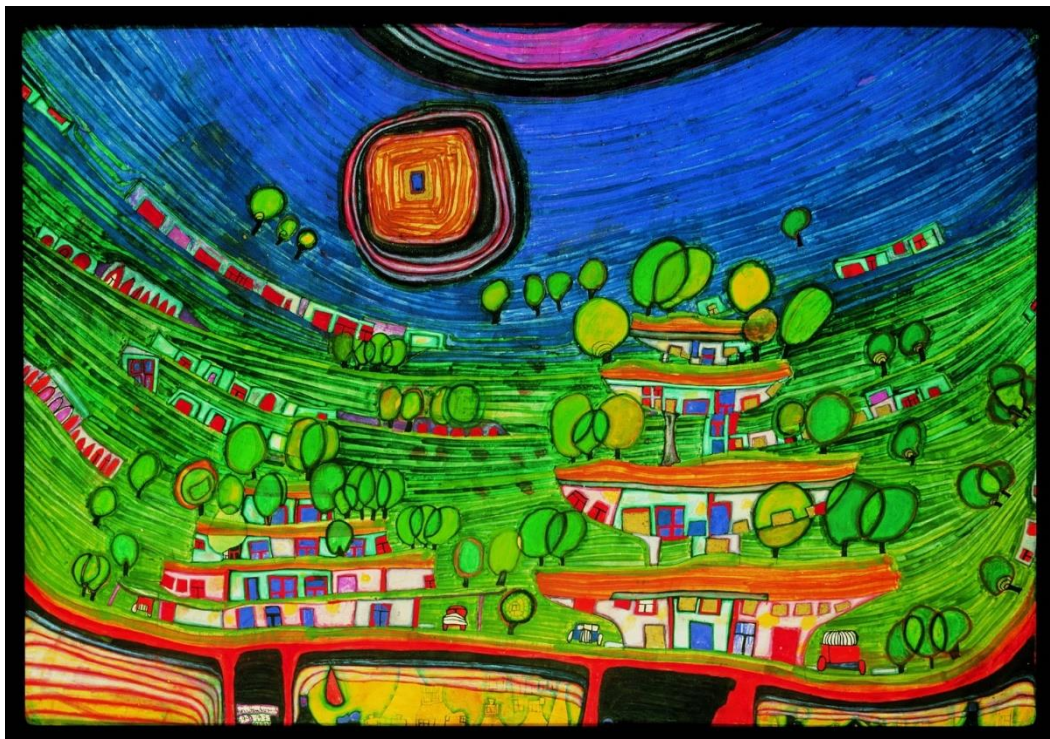


Abb. 15: Friedensreich Hundertwasser, **699 DIE HÄUSER HÄNGEN AN DER UNTERSEITE DER WIESEN**, 1971, Mischtechnik, Eitempera und Öl auf Schoellershammer Aluminiumkarton, grundiert mit Quarzsand und PV, 440 x 630 mm, Privatbesitz/Sammlung unbekannt.



Abb. 16: Friedensreich Hundertwasser, 882 SNAIL HOUSES (SCHNECKENHÄUSER), 1982 gemalt, 1987 überarbeitet/signiert, Aquarell auf Papier grundiert mit Kreide, Zinkweiß und PV, aufgeklebt auf Leinen mit PV und Zellulosekleber, 520 x 370 mm, Privatbesitz/Sammlung unbekannt.



Abb. 17: Friedensreich Hundertwasser, gedruckt von Michel Cassé, **638** LES YEUX DE MACHU PICCHU (DIE AUGEN VON MACHU PICCHU), 1966, Lithographie in 4 Farben, 2 Farbversionen - Gelb, blau, grün, rot: 1-66/132, 500 x 660 mm, KunstHausWien, Österreich.



Abb. 18: Friedensreich Hundertwasser, gedruckt von Michel Cassé, **638** LES YEUX DE MACHU PICCHU (DIE AUGEN VON MACHU PICCHU), 1966, Lithographie in 4 Farben, 2 Farbversionen – Schwarz, blau, grün, rot 67-132/132, 500 x 660 mm, KunstHausWien, Österreich.



Abb. 19: Friedensreich Hundertwasser, gedruckt von Robert Finger, **984 DER GARTEN**, 1998, Radierung und Aquatinta von 3 Platten in 8-10 Farben, 415 x 455 mm, Private collection JOMA.



Abb. 20: Friedensreich Hundertwasser, gedruckt von Robert Finger, **984 DER GARTEN**, 1998, Radierung und Aquatinta von 3 Platten in 8-10 Farben, 415 x 455 mm, Private collection JOMA.



Abb. 21: Friedensreich Hundertwasser, gedruckt von Matashiro Uchikawa Surishi, **484 A HÄUSER IM BLUTREGEN**, 1961, Japanischer Farbholzschnitt in ca. 30 Farben, 400 x 535, mm, KunstHausWien, Österreich.



Abb. 22: Friedensreich Hundertwasser, gedruckt von Dietz Offizin, **691 A IRINALAND OVER THE BALKANS (IRINALAND ÜBER DEM BALKAN)**, 1972, Siebdruck in 31 Farben, davon 2 phosphoreszierend, mit Metallprägungen in 5 Farben, 490 x 670 mm, KunstHausWien, Österreich.



Abb. 23: KR Robert Rogner (Baumeister), Friedensreich Hundertwasser (ausführender Künstler), Peter Pelikan (Bauplanung), Rogner Bad Blumau, organisch geschwungener Stiegenabgang (Detail), 1993-1997, 2000/2001 zweite Ausbaustufe mit Steinhaus, seit 2003 Vulkania Heilquelle, 8283 Blumau 100, Steiermark, Österreich.

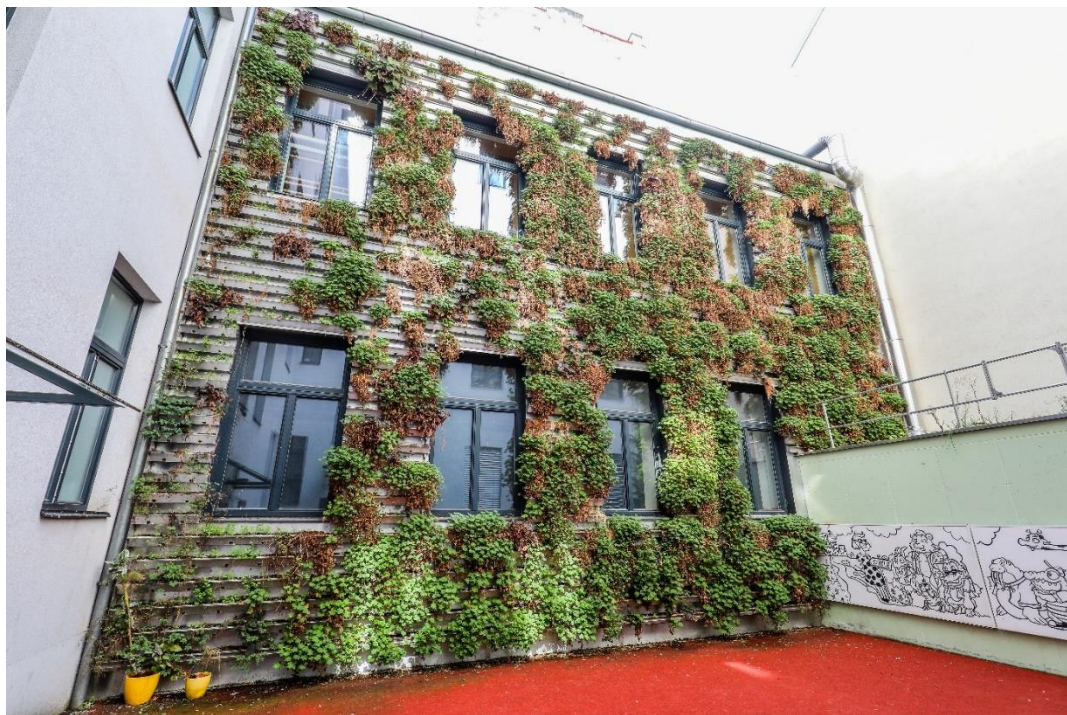


Abb. 24: Regenbogenvolksschule, Innenhof, Darwingasse 14, 1020 Wien, Österreich.



Abb. 25: Wohn- und Geschäftshaus, Fassade (Detail), Wiedner Hauptstr. 135, 1050 Wien, Österreich.



Abb. 26: Universität für Bodenkultur Wien (BOKU), Campus Türkenschanze, Innenhof, Gregor-Mendel-Straße 33, 1180 Wien, Österreich.



Abb. 27: Theophil Edvard Hansen (Architekt), Palais Hansen Kempinski (heute Anantara Palais Hansen Vienna Hotel), Präsidenten Suite (Detail) 1869–1873, Schottenring 24, 1010 Wien, Österreich.

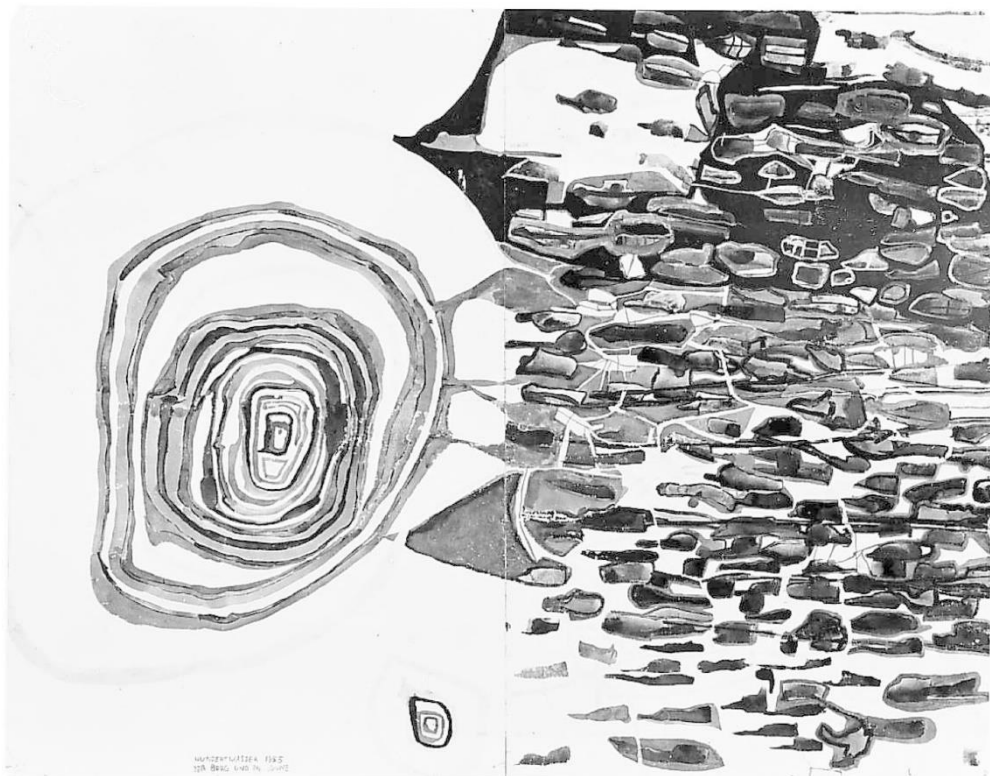


Abb. 28: Friedensreich Hundertwasser, **163 DER BERG UND DIE SONNE - ERSTES SPIRALOID**, 1953, Aquarell auf weißem Papier, später rentoiliert, 630 x 800 mm, Privatbesitz / Sammlung unbekannt.

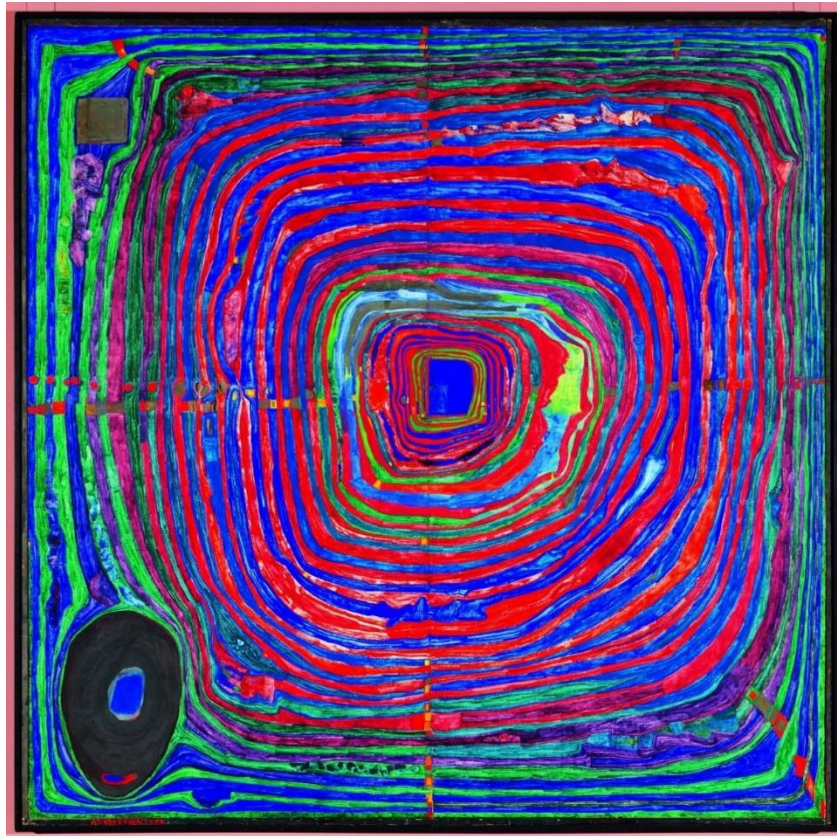


Abb. 29: Friedensreich Hundertwasser, **224 LE GRAND CHEMIN (DER GROSSE WEG)**, 1955, Mischtechnik, Vinavil Kunstharz auf zwei zusammengefügten Leinwandstreifen, weiß grundiert, 1620 x 1600 mm, Österreichische Galerie, Belvedere, Österreich.

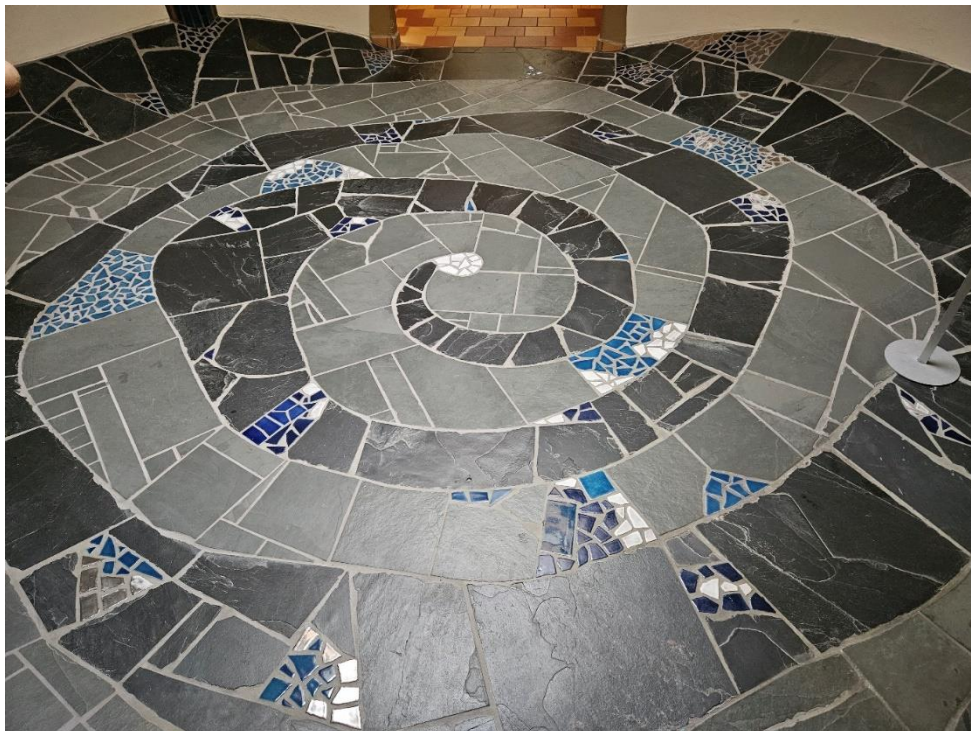


Abb. 30: KR Robert Rogner (Baumeister), Friedensreich Hundertwasser (ausführender Künstler), Peter Pelikan (Bauplanung), Rogner Bad Blumau, spiralförmiges Bodenmosaik (Detail), 1993-1997, 2000/2001 zweite Ausbaustufe mit Steinhaus, seit 2003 Vulkania Heilquelle, 8283 Blumau 100, Steiermark, Österreich.

Abstract

I. Deutsch

Die vorliegende Masterarbeit untersucht die Bedeutung der organischen Linie im Werk und Denken Friedensreich Hundertwassers, wobei der Fokus auf die Herausarbeitung einer eigenständigen Linientheorie gerichtet ist. Ziel ist es zu zeigen, dass die Linie – jenseits der bekannten Spirale – ein zentrales, ästhetisches und ökologisches Leitmotiv seines Schaffens darstellt. Hypothese der Arbeit ist, dass sich aus Hundertwassers schriftlichen und mündlichen Aussagen eine konsistente Theorie der Linie rekonstruieren lässt, die eng mit seiner Gesellschaftskritik, Naturverbundenheit und Vorstellung individueller Freiheit verknüpft ist.

Der kunsthistorische Hintergrund zeigt, dass den divergierenden Linienformen in der Moderne zwar vielfältige Bedeutungen zugeschrieben wurden – von rationaler Ordnung bis zur expressiven Geste –, Hundertwassers organische Linie jedoch bislang kaum systematisch erforscht wurde. Auch in der Hundertwasser-Forschung überwiegt die Beschäftigung mit der Spirale als Schlüsselmotiv, während die Linie meist nur als gestalterisches Element erscheint.

Die Arbeit basiert auf einer systematischen Analyse ausgewählter schriftlicher und mündlicher Äußerungen Hundertwassers – darunter Manifeste, Texte, Briefe und Reden –, die in chronologischer Folge ausgewertet und mit seinen bildnerischen und architektonischen Werken in Beziehung gesetzt werden.

Die in dieser Arbeit umfassend erforschten Ergebnisse verdeutlichen, dass Hundertwasser die organische Linie als Träger eines umfassenden Gegenentwurfs zum rationalistischen Weltbild der Moderne auffasst: Die gerade Linie steht für ihn für Uniformität, Entfremdung und innere Leere, während die organische Linie Naturbezug, Subjektivität und kreative Autonomie verkörpert. Die organische Linie wird so zur visuellen Sprache eines ökologischen, sozialen und ästhetischen Widerstands, wodurch Hundertwassers stille „Linientheorie“ weit über rein formale Aspekte hinausreicht. Sie verkörpert ein künstlerisches Denken, das sich im Spannungsfeld von Natur, Individualität und Gesellschaft positioniert. Die bewusste Trennung von Spirale und Linie eröffnet neue Zugänge zu seinen Werken und ermöglicht eine differenzierte Neubewertung der Linie als eigenständiges, ästhetisches und theoretisches Konzept.

Die Arbeit gelangt zu der Einsicht, dass Hundertwassers organische Linie – als gestalterisches wie konzeptuelles Ausdrucksmittel – zentrale Impulse für eine zukunftsgerichtete, ökologische und individualitätsbezogene Kunst- und Gesellschaftspraxis bietet und als solche neu in den kunsthistorischen Diskurs integriert werden sollte.

II. Englisch

This master's thesis examines the significance of the organic line in the work and thought of Friedensreich Hundertwasser, with a focus on developing an independent theory of the line. The aim is to demonstrate that the line—beyond the well-known spiral—represents a central aesthetic and ecological motif in his oeuvre. The hypothesis of this study is that Hundertwasser's written and spoken statements allow for the reconstruction of a consistent theory of the line, one that is closely linked to his social critique, his connection to nature, and his vision of individual freedom. The art historical background shows that, although divergent forms of the line in modern art have been attributed a wide range of meanings—from rational order to expressive gesture—Hundertwasser's organic line has so far received little systematic attention. Even in Hundertwasser scholarship, the spiral dominates as a key motif, while the line is usually treated merely as a design element. This thesis is based on a systematic analysis of selected written and spoken statements by Hundertwasser—including manifestos, texts, letters, and speeches—evaluated in chronological order and placed in relation to his visual and architectural works.

The results of this in-depth study reveal that Hundertwasser conceives of the organic line as a vehicle for a comprehensive counter-model to the rationalist worldview of modernity: to him, the straight line represents uniformity, alienation, and inner emptiness, while the organic line embodies a connection to nature, subjectivity, and creative autonomy. The organic line thus becomes the visual language of an ecological, social, and aesthetic resistance, whereby Hundertwasser's silent "theory of the line" goes far beyond purely formal concerns. It represents an artistic mode of thought situated in the field of tension between nature, individuality, and society. The conscious separation of spiral and line opens up new approaches to his work and enables a nuanced reassessment of the line as an independent aesthetic and theoretical concept.

The study concludes that Hundertwasser's organic line—as both a formal and conceptual means of expression—offers central impulses for a future-oriented, ecological, and individuality-based art and social practice and should, as such, be newly integrated into the art historical discourse.