



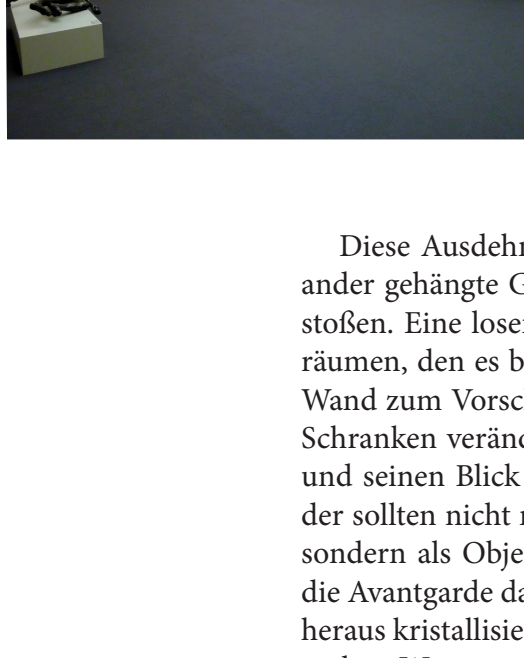
Hans Robert Pippal und die Kunst-am-Bau

von Gerald Zagler

Einleitung

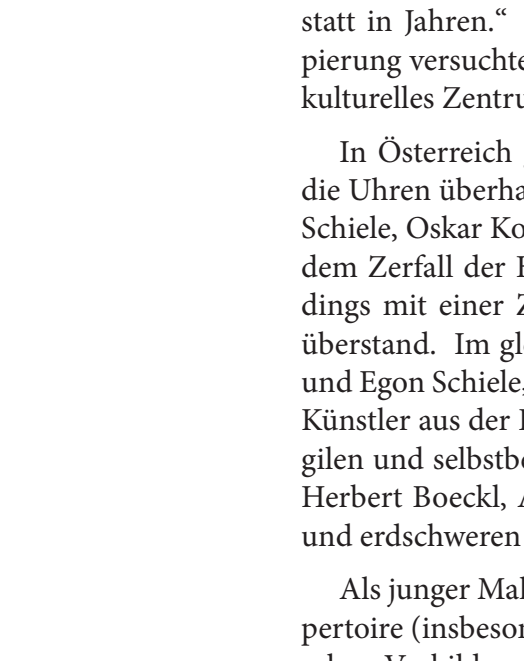
Als Brian O'Doherty seinen kunsthistorischen Essay „Inside the White Cube“ Mitte der 1970er-Jahre verfasste, sah er „das Gemenge aus Geschichte, Herkunft und Fakt, das wir die Tradition der Moderne nennen“ bereits von einem Horizont erfasst. Aus dem Gewirr widersprüchlicher Eigenschaften, vertorete er in deren Mitte eine „gleichmäßig erleuchtete Zelle, die entscheidend dazu beiträgt, dass das Ganze funktioniert: der Galerie-Raum.“ Schattenslos, weiß, steril und künstlich verschreibt sich dieser Raum ganz der Technologie des Aesthetischen. Die Objekte präsentieren sich in einer Zeit und Ort befreiten Blase. Alles was sich außerhalb befindet, wird systematisch abgeschirmt. Heute gilt dieses Szenario der Kunstpräsentation als Norm und macht es für den Betrachter schwer, sich vorzustellen, dass es anders sein könnte. Was ist die Funktion dieser hermetischen Hülle und wie kam es dazu? Diesen Fragen verwehrt O'Doherty in seiner inspirierten Analyse nachzugehen.

Im 19. Jahrhundert galt nämlich noch der klassische „Salon“ als Inbegriff einer Galerie (Abb. 1).



F. B. Morse, „Exhibition Gallery at the Louvre“, 1832-33

Dicht gedrängt wurden so viele Bilder nebeneinander gehängt, wie es der Platz erlaubte. Die darunter liegende Wand war auf diese Weise fast zur Gänze verdeckt, und deren Existenz wurde somit negiert. Die Gemälde funktionierten als geschlossene Einheiten. Nach innen herrschten die Gesetze der Perspektive, nach außen definierte ein schwerer Rahmen das Objekt in seiner Gesamtheit. Die Entwicklung hin zur „Weissen Zelle“ entsprang aus Bildern, die aufgrund ihrer atmosphärischen Anlage ein offizielles Verhältnis zwischen Tonwert und Perspektive erzeugten. „Es tauchte Bilder auf, die Druck auf den Rahmen ausübten.“ Bilder wurden flächiger und begannen sich auf die Seite hin auszuweiten (Abb. 2).



Claude Monet, „Le bassin aux nymphéas“; Kunsthaus Zürich.

Diese Ausdehnung erforderte ein Umdenken in der Präsentation. Zu eng nebeneinander gehängte Gemälde schienen sich plötzlich wie zwei gleiche gepolte Magnete abzustossen. Eine losere, weitaufgierige Hängung sollte ab nun jedem Gemälde den Platz einräumen, den es benötigt. Als Folge dieser Entwicklung kam die bis vor kurzem negierte Wand zum Vorschein und wurde zur ästhetischen Kraft. Mit dem Aufbrechen bildlicher Schranken veränderte sich auch die Rolle des Betrachters, der durch seinen Standpunkt und seinen Blick zu einem aktiven Element in der Kunstwahrnehmung avancierte. Bilder sollten nicht mehr als Fenster zu einer eigenen visuellen Realität verstanden werden, sondern als Objekte im Raum des Betrachters. Im frühen 20. Jahrhundert machte sich die Avantgarde daran, diese Tendenz bis an ihre Grenzen auszuloten. Aus diesem Diskurs heraus kristallisierten sich zwei unterschiedliche Strömungen. Die erste versuchte auf formalem Weg, stets der bildenden Kunst verhaftet, die visuelle Auswertung des Gemäldes voranzutreiben. Monet, Cézanne, Picasso, Matisse sind nur vier der vielen großen Namen, die sich dieser Aufgabe auf eindrucksvolle Art und Weise stellten. Die andere Avantgarde entspann dem literarisch-anarchischen Geist des Dadaismus und sah anstelle der Form den Inhalt als ein potenzielles Instrument, dem Phänomen des Galerie-Raums habhaft zu werden. Die Kunst des Denkens stand über der Form. Marcel Duchamp kann als Protagonist dieser Strömung angesehen werden. Gerade seine Ideen erwiesen sich als besonders einflussreich für spätere Kunstpraktiken, die sich erst nach der Zeit der klassischen Moderne auf breiter Basis etablierten.

Was die Malerei betrifft, so stand Hans Robert Pippal ohne Zweifel in der Tradition der Formalisten. Kurz vor seiner Geburt, aber in der Zeit vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs, ergab sich, so wie es Dieter Daniels in einem Buch über Duchamp beschreibt, eine rasante Dynamik an Entwicklungen, aus der in wenigen Jahren mit der Abstraktion, dem Kubismus, dem Konstruktivismus, dem Expressionismus und dem Futurismus die wichtigsten Grundlagen der Malerei des 20. Jahrhunderts hervorgingen. „In der schnellen Abfolge der Ereignisse durchläuft die Kunstgeschichte eine der dichtesten Phasen dieses Jahrhunderts, und es scheint oft eher angebracht, in Wochen oder Monaten zu rechnen statt in Jahren.“ Die Zeit der „Ismen“ war angebrochen und jede künstlerische Gruppierung versuchte ihre Ansichten mit radikalem Nachdruck durchzusetzen. Paris galt als kulturelles Zentrum.

In Österreich griffen die Ideen der Moderne mit Zeitverzögerung respektive tückten die Uhren überhaupt etwas anders als im revolutionären Frankreich. Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka und Alfred Kubin reformierten die Malerei auf ihre Weise. Mit dem Zerfall der Habsburger Monarchie sah sich die blühende „Wiener Moderne“ allerdings mit einer Zäsur konfrontiert, die die österreichische Kunstwelt nur sehr schwer überstand. „Im letzten Jahr als der Erste Weltkrieg zu Ende ging, starben Gustav Klimt und Egon Schiele, was einer „Enthauptung“ der modernen Kunst in Österreich entsprach. Künstler aus der Provinz übernahmen ab nun das Ruder. Auf den „extrem sensiblen, fragilen und selbstbezogenen Stil“ der oben genannten Protagonisten aus Wien etablierten Herbert Boeckl, Anton Faistauer, Andreas Kolig und Max Wiegele einen „farbkraftigen und erdzerwennenden Malstil“.

Als junger Maler rezipierte Hans Robert Pippal das neue expressionistische Formenrepertoire (insbesondere jenes von Anton Faistauer) und bewunderte wie seine österreichischen Vorbilder vor allem Cézanne. Er war Autodidakt und eignete sich die Techniken der Malerei an, indem er das abbildete, was ihm umgab. In den Veduten der Wiener Vorstadt dokumentiert er seine guten emotionalen Erfahrungen, die er mit der damals noch existierenden „Grätzelgemeinschaft“ verband. Nicht beschönigend sentimental, aber mit einer Ausstrahlung von Ruhe beschreibt er aus einer persönlichen und trotz der schwierigen Zeiten, positiven Erinnerung heraus die Menschen und ihre Umwelt, in der sie lebten. In seiner Jugend sei er dem Impressionismus begegnet, so wie er später dem Modernismus begegnete, meinte Albert Paris Gütersloh im Jahr 1954 anlässlich einer Ausstellungsöffnung in der Wiener Sezession. Hans Robert Pippal habe die Einflüsse niemals mit dem Verstand angestrebt. Vielmehr fielen ihm die Stile und Modi als logische Konsequenz seines Schaffens eher auf unbewusste Weise zu. Entgegen radikaler avantgardistischer Ansätze bevorzugte er formal und inhaltlich einen, seinem Charakter entsprechender, gemäßigten Stil. Gütersloh schätzte sich glücklich, dass er einen „Naturalisten“ gegenüberstehe, „einem Menschen aus dem Es singt ist. [...] Radikale Systeme sterben eines Tages. Eine nicht auf Regeln abzielende Orthodoxie bringe diese Sektenbildungen, wie es etwa beim Kubismus der Fall gewesen sei, auf eine geheimnisvolle Weise zu laulosem Zerfall. Die Stärken Hans Robert Pippals liegen demnach in seiner von Dogmatismus befreiten Herangehensweise an künstlerische Problemstellungen. Auf politischem Banquette hätte er wohl einen hervorragenden Diplomaten abgegeben. Als Künstler erschien er gerade für die Aufgabe aus öffentlicher Hand aus den gleichen Gründen als besonders geeignet.

Der öffentliche Raum

Der folgende Text nähert sich über Umwege jenen Arbeiten an, die Hans Robert Pippal für den öffentlichen Raum konzipierte. Außerhalb der von O'Doherty beschriebenen „Weissen Zelle“ gelten die Mosaiken an den Wänden der Wiener Gemeindebauten als Problemfeld.

Gerade für Künstler und Künstlerinnen ist es schwierig dem Phänomen habhaft zu werden. Wie soll man mit den Arbeiten umgehen? Eine allzu oberflächliche Herangehensweise verleiht dazu, die sogenannte Kunst-am-Bau mit dem gleichen Bewertungsinstrumentarium zu beurteilen wie es auch für die Kunst in Museen und Galerien eingesetzt wird. Schnell ist der Schluss gezogen, dass die Werke letztlich künstlerischen Wert besitz und somit weitere Betrachtungen Zeitverschwendung sind. Der kemal Gerwald Ruckenschau meint etwa, dass das meiste, was in diesem Sektor gemacht wurde visuelle Umweltschmutzung sei, die irgendwan Entsorgungprobleme machen werde. Peter Weibel schlug in die gleiche Kerbe, als er behauptete: „Kunst am Bau erregt meinen Ekel. Kritisch gesprochen ist das Zusammenspiel von Kunst und Architektur eine Lüge. Die Ornamentik, die das draufgekatscht wird, ein Verbrechen.“ Gerade Peter Weibel, der sich hier in der Tradition von Adolf Loos zu verorten schiene, kann nicht der Mangel an Reflektionsvermögen nachgesagt werden. Dennoch sollte man nicht vergessen, dass er aus der Warte eines zeitgenössischen Künstlers und Kurators urteilt. Von der Kritikritik oft gewollt, bleibt das Feld der Kunst-am-Bau meist in den Soziologen und Historikern überlassen, die in den Bildern an den Hauswänden immerhin die Wichtigkeit in ihrer Funktion als Zeitdokumente erkennen.

Kunst-am-Bau ist heute wie damals ein komplexes Feld, auf dem die Ansprüche und Befindlichkeiten verschiedener Interessensgruppen aufeinander treffen. Der ehemalige Stadtrat für Kultur in Wien, Peter Marboe, erklärte dazu: „Was Kunst am Bau nicht sein soll: Behütung durch mediokrater Architektur nach gesetzlich festgelegten Promille-Sätzen der Baumsomme; Beschäftigungstherapie für Künstler; Rubrikschein für Politiker. Kunst am Bau ist zunächst und primär gute Architektur. Diese wirkt und steht für sich. Sie kann aber die Voraussetzung für eine weiterführende künstlerische Ausgestaltung, für einen Dialog von Architektur und Kunst bieten.“

Wie oft künstlerische Arbeiten im Zuge des städtischen Gemeindebaus diesen Ansprüchen nicht genügen, bewies das Unverständnis einer Kränkel-Publikation, die eines der mit Kunst verschönernten Bauwerke bewohnt: „Wie komme ich als Hausbewohner dazu, 70 Groschen monatlich mehr für die Miete zu bezahlen, nur um die Kunst hier im Haus abzuschätzen? Die gefällt mir nicht, und die will ich auch nicht täglich sehen.“

Aus der Sicht eines Kunsthistorikers sollte, um kein vorschnelles Urteil zu fällen, zu nächst nicht außer Acht gelassen werden, dass es sich beim öffentlichen Raum nicht wie bei einer Galerie oder einem Museum um eine von der Lebenspraxis abgeschottete Enklave handelt, sondern um einen Bereich, der direkt in das Stadtbild, sprich den Wohnraum der Bevölkerung eingreift. Eine für den Galerieraum konzipierte Kunst sollte außerhalb dieser Mauern nicht in gleicher Weise funktionieren. Drei Anekdoten würden im Folgenden die Sensibilität des öffentlichen Raumes vor Augen führen:

1. Turkish Delight



2007 wurde der deutsche Künstler Olaf Metzel beauftragt, den „public space“ der Kunsthalle am Wiener Karlsplatz mit einem Werk auszustatten. Die von ihm geschaffene Bronzeskulptur erlangte nicht so sehr durch ihre künstlerische Marktgabe Bekanntheit, als vielmehr durch die Reaktionen der Öffentlichkeit. Dargestellt war eine nackte Frau, die als einziges Kleidungsstück ein Kopftuch trägt (Abb. 3).

Der Prexessatz dazu lautete: „Das Werk sieht sich an der Schnittstelle von Orient und Okzident an, es schließt Debatten zum kommerziellen Gebrauch des Körpers der Frau in der westlichen Mediengesellschaft genauso ein wie die Kritik an der fundamentalistischen islamischen Praxis, die Frau hinter Schleieren zu verstecken oder überhaupt aus dem öffentlichen Leben zu verbannen.“ Metzel versah das Werk mit dem ironischen Titel „Turkish Delight“. Bald nach der Aufstellung wurde die Frauenskulptur binnen kürzester Zeit Opfer zweier Attacken. Vertreter der muslimischen Glaubensgemeinschaft führten sich in ihrer Ehre beleidigt und fanden im Vandalismus ein einzig angemessenen Weg ihrem Protest Ausdruck zu verleihen. Beweist dieses Ereignis den zersplitterten und außer Acht sensible Verhältnis zwischen dem östlichen und dem westlichen Kulturkreis, so offenbart sich aus kunsthistorischer Sicht das Potential des öffentlichen Raumes, Wäre die Skulptur nämlich in einem Museum aufgestellt worden, hätte dies niemals so gravierende Reaktionen hervorgerufen. Ungeschützt vor institutionellen Grenzen wirkt das Kunstwerk direkt in das alltägliche Leben hinein und ist der Rezeption einer breiten Öffentlichkeit, bestehend aus allen Bildungsschichten, schlichtweg ausgeliefert.

2. Der Sprayer von Zürich



Etwa zur gleichen Zeit als „Inside the White Cube“ entstand beschäftigte sich der Theoretiker Jean Baudrillard mit einer Woge von Graffiti, die über New York hinwegrollte. Von den Wänden und Zäunen herum bemalt, machten sich diese Kunstwerke auf der U-Bahn, Busse, Lastwagen, Aufzüge, Flure und Monumente – sprich: aller Bereiche des öffentlichen Lebens. Es dauerte nicht lange, bis dieser Trend – dieser „Aufstand der Zeichen“ wie Baudrillard es betitelt, auch nach Europa übersprangte. Neben den kunstvoll ausgeführten Namenszügen tauchten in Zürich ab 1977 gesprappte Zeichen auf, die neben ihrer Ästhetik auch eine Botschaft mit transportieren schienen (Abb. 4).

Die Formensprache war minimalistisch, primitiv und besaß einen hohen Wiedererkennungswert. Die Zeichnungen bewegter Figuren waren mit Spraydose ausgeführt und lebten wie Kunstobjekte im „White Cube“ von der Wand als Bildgrund. Anstatt der weißen Wände des Galerie-Raumes reagierte die Graffiti allerdings gezielt auf das urbane Umfeld und trat mit diesem in Interaktion. Der gestische Akt der Ausbringung manifestierte sich in den großzügig geschwungenen Linien, die auf die körperliche Bewegungen des Künstlers verwiesen. Hinter diesen Zeichen stand Harald Naegeli, der für zwei Jahre nur als „Sprayer von Zürich“ bekannt war und mit seinem Wirken eine Welle des Protests ins Rollen brachte. Unzählige Anzeigen gegen den Unbekannten wurden wegen Sachbeschädigung gingen bei der Polizei der Stadt ein. Erbstote Bürger setzten sogar eine „Kopfschädigung“ von 3000 Franken für denjenigen aus, der den Täter stellt. Die Stadtregierung, die noch nie mit einem Problem dieser Art konfrontiert gewesen war, ließ sich ein Gutachten ausstellen, das entgegen der empfindlichen Bevölkerung Behutsamkeit und Nachsicht in der Behandlung des Falles empfahl: „Festzuhalten ist hier, dass ein zweifelles künstlerisch begabte Persönlichkeit am Werk war [...] Eine Bestrafung des Sprayers käme indirekte einer Art Bestrafung jener gleich, die aus Liebe zu Zürich gerne mehr humane Züge in dieser Stadt sähen, aus Scheu, Unvermögen, Trägheit oder Phantasioselbigkeit dazu aber selbst keinen Beitrag leisten können.“

Das Gutachten erkannte somit auch die Ursachen dieser Präsentation im fragwürdigen Städtebau, der sich in vielen Fällen als kühl und inhuman präsentiert. Michael Müller unterstrich diese Erkenntnis: „Die lustigen Kobolde und phantasiervollen Strichmännchen haben deshalb Aufmerksamkeiten erregt, weil sie eindrucksvoll auf die Zubehörende der inneren und äußeren Lebenswelten hinweisen, aber gleichzeitig auch Mut für die eigene Auflehnung gegen bedrohende Tendenzen zur Zerstörung von Menschlichkeit machen. [...] Naegelis Sprayfiguren sind Symbole für den in fast allen hochindustrialisierten Ländern gewachsenen Protest gegen die Organisation der Moderne, die den Menschen den Lebens- und Gestaltungsraum zu nehmen droht.“

3. Ziege



Die letzte Anekdote handelt von Berichten über die in den 1950er-Jahren etablierte „Galerie im Grünen“, die fast alljährlich im Wiener Stadtpark veranstaltet wurde. Es war eine Skulpturenschau zeitgenössischer Künstler, die ob ihres modernistischen Formenrepertoires auf das Unverständnis der Betrachter stießen. Bitzeren Diskussionen folgte die Beschädigung bis hin zur Zerstörung von Kunstwerken. Während Bekanntheit erlangte die Kritik am „Bau der Nachkriegsjahre äloislichen Darstellungen einer heilen Natur suggerierten die aufgerissene Oberfläche und die verzerrten Proportionen ein eigen Verletzbarsein. [...] Verschriffelt und die Arseligkeit des Tieres exportieren an lokale Verletzbarheit. [...]“ Zu kurz schienen die schmerzlichen Erinnerungen des vergangenen Kriegs zurückzuliegen, als dass die Menschen an diese schreckliche Zeit erinnert werden wollten. Die Arbeiterzeitung bezog seinerzeit jedoch Stellung für den Künstler: „Wir leben in einer Konjunktur, aber die Ziege soll die Menschen daran erinnern, was damals war und was wieder kommen kann. Die Ziegen können sich nicht damit begnügen, für Dekoration zu sorgen. Sie wollen etwas sagen, zum Nöckchen anregen.“

Die drei Anekdoten erzählen wie gesagt von Kunstwerken, die außerhalb des schützenden Bereichs des Museums respektive der Galerie angesiedelt sind. Würde man bei der letzten Geschichte die kontroversen Reaktionen zunächst auf die konservativen Wertvorstellungen einer traumatisierten Nachkriegsgesellschaft zurückführen, so beweist die erste Geschichte, dass auch noch im 21. Jahrhundert der Bereich außerhalb der „Weissen Zelle“ eine höchst sensible Zone ist. Im Fall Harald Naegelis kommt noch ein weiterer Aspekt hinzu, indem der Grund seiner illegal angebrachten Werke auch als Akt der Stadtschönerung interpretiert wurde.

Für die Kunst-am-Bau sind alle drei Aspekte von besonderer Wichtigkeit. Einerseits der Ort, an dem die Arbeiten angebracht wurden, nämlich der öffentliche Raum, andererseits die gesellschaftspolitischen besonderen Umstände in Österreich zu Beginn der Zweiten Republik. Weiters darf auch das architekturhistorische Feld des modernen Städtebaus nicht außer Acht gelassen werden.

Österreich – Ein Staat zwischen Idee und Wirklichkeit

Entgegen Jean Baudrillard, der die Zeichen der Straße als aufkommendes Phänomen seiner Zeit zu deuten versuchte, befinden wir uns in einer Position, die den Blick auf die von Hans Robert Pippal in den 1950er- und 1960er-Jahren gefertigten Werke an den Wiener Wohnbauten lediglich aus historischer Distanz erlaubt. Die Gefahr ist groß, nämlich vollbrachtes aus dem zeitgenössischen Blickwinkel heraus falsch zu beurteilen. Auf der anderen Seite birgt diese Distanz auch die Chance, über einen erweiterten Horizont hinweg Zusammenhänge zu erkennen, die dem Zeitzeugen klichsell verborgen blieben.

Die Zeit, in der die Mosaik entstanden, ist gleichzeitig von Kleechees des heroischen Wiederaufbaus durch „Trümmerfrauen“ und halbverbrannten alten Männern. [...] in behindert von Hunger und Not, von den alliierten Besatzungsmächten, die anderserseits imher die Überleben ermöglichten.“ Nicht zu vergessen der nicht unberechtigte Vorwurf der Verdrängung der jüdischen stattgefundenen nationalsozialistischen Vergangenheit. Das Zusammen aus Gerüchten, Klischees und historischen Fakten fließt in der Kunst-am-Bau zusammen, denn allein der Umstand, dass die Aufgabe zu den Arbeiten aus öffentlicher Hand vergeben wurden, erfüllen die Werke mit politischem Anspruch.

1. April 2000

Wie schlecht es um die wirtschaftliche Situation kurz nach dem Krieg bestellt war, bewies die legendäre Welnachtsansprache im Jahr 1945 des wenige Tage zuvor gewählten Bundeskanzlers Leopold Figl, der via Radio das Offenkundige aussprach: Österreich habe nichts und er könne das Volk nur darum bitten, an das Vergehen zu glauben. In der oftmals als „Stunde Null“ bezeichneten Notzeit galt die Lage des kulturellen Lebens als Luxusproblem. Die existenziellen Grundbedürfnisse nach Essen und einem Dach über den Kopf bestimmten das tägliche Leben. Um die Situation der Künstler und Künstlerinnen war es somit äußerst schlecht bestellt. Erst mit dem Greifen des Marshall-Plans ab dem Jahr 1948 wurden Investitionen, die auch den Bereich der Kunst betrafen, wieder spruchreif. Im Ministerrat vom 5. Oktober 1948 tauchte zum ersten Mal die Überlegung, Leopold Figl verlaubbarte, dass seitens der ECA (European Corporation Administration) ein Film dieser Art geplant sei. Es wäre allerdings im allgemeinen Interesse, wenn anstatt einer amerikanischen Produktion, Österreich den Film selbst verfilmen könnte. Der Vorschlag wurde vom Ministerkomitee mit folgender Aufgabenstellung genehmigt: Man beschichtige [...] einen großen österreichischen Propagandafilm herzustellen, der insbesondere für die Vorführung im Ausland bestimmt ist und in dem Österreichs landschaftliche Schönheiten, Kulturdenkmäler, geistige, wissenschaftliche und künstlerische Leistungen, Wirtschaft, Sport, Technik, Verkehrswirtschaftsleistungen, Volksitten und Volksbräuche, Ergebnisse des Wiederaufbaus etc. gezeigt werden sollen.“ Österreich sollte der Hauptakteur sein. Der Film sollte informieren und für den Land werben. „Im Interesse internationaler Verbreitung des Films soll das gesprochene Wort eher zurücktreten und dafür anderen stimmungsfördernden Mitteln ein breiter Raum gewährt werden.“ Der Schriftsteller Rudolf Brunngraber und Ernst Marboe, dessen zeitlich Vertreter des Pressebüros des Bundeskanzleramtes, entwickelten ein Drehbuch, das neben den erwähnten Aufträgen gerecht werden sollte, Erscheinen die Vorgaben in ihrer Intention als eher trivial, so glänzende die Umsetzung vor allem durch ihre Skurrilität und erlaubt einen aufschlussreichen Einblick in die politischen Befindlichkeiten Österreichs zu Beginn des 1950er-Jahre. Gegenwärtig Heiss bezeichnet das Szenario, in dem sich der Film zuzählt, als ein „Bild von Gegenwart und Vergangenheit im Zukunftsaum von 1952“. Der von der Regierung in Auftrag gegebene „Millionenfilm“ entführt den Zuseher in eine utopische Gedankenblase, die in der damals fernen Zukunft angesiedelt ist: eine Zukunft die heute auch schon wieder zur Vergangenheit gehört. Österreich ist an jenem herbeigesonnenen 1. April 2000 (so lautet auch der Filmtitel) nach einem besetzten Gebiet. Zu Beginn steht ein Gipfeltreffen vor der prachtvollen Kulisse des Schlosses Schönbrunn. Niemand geringerer als der Welt in Union ist gekommen, um über die Freiheit des kleinen Alpenlandes und dessen Wohlwollen zu richten. Der kürzlich gewählte charismatische Präsident des bevormundeten Kleinstaats (gespielt von Josef Meinrad) möchte unbedingt den lang ersehnten Staatsvertrag erwirken, denn er weiß die Bevölkerung als stützend den Kraft hinter ihm. Die vier Besatzungsmächte USA, England, Frankreich und die Sowjetunion mögen nach über einem halben Jahrhundert dem Land nun endlich den Rücken kehren und Österreich als souveränen Staat in die Freiheit entlassen. Was war geschehen? Wir waren es nicht, werden es in diesem Film auch nicht erfahren, weil sich die Jury, der auch namhafte Filmemacher wie Karl Hartl, Willy Forst und G. W. Papp angehörten, in einer gemeinsamen Sitzung [...] gegen die Aufnahme von Motiven wie Krieg, Bomben, Heimkehrerproblemen, Kriegsgesellschaft und Nachkriegsatmosfera [...] aussprachen.

Bilder lassen immer Raum für Interpretationen, und diesmal ist Österreich am Wort, um seine Sicht der Dinge darzulegen. Das Land wird der Aggression und des Welfriedensbruchs bezichtigt. Es sei ein rückfälliger Gendarm der Verbreitung und solle deshalb von der Landkarte verschwinden. Auf Gefühlswände könne laut arabischer Fraktion verzichtet werden. Woraufhin sich der afrikanische Vertreter der Luftunion versöhnlich einbringt, indem er meint, dass man zumindest aufgrund der Musik dem Land mildere Umstände zusprechen könne. Auch die Italienerin als Abgesandte Europas ist dazu geneigt, Österreich durch gewisse positive Eigenschaften abzugewinnen. Für alle jene, die dem Alkohol und dem geschulden Beisammensein zugetan sind, könne man hier doch einen Ort feucht-fröhlicher Erholung schaffen. Klischees? Keine Frage. Aber welche Wahl hat man in solch misslicher Lage als an dem anzuknüpfen, was andere an einem schätzen. Entgegen der Vorwürfe handle es sich bei den Bewohnern nämlich um ein friedfertiges jense Ackerbau bis zum Ende aller Tage geschäftstreibigen Land wie Österreich geführte. Die hochgehaltene Fahne zeigt den Sauber zu Einheit und bereitwillig dass Mitte vom Blut vergangener Kriege flankiert wird, lässt sich leider nicht abstreiten. Aber damals bei der Schlacht von Akkon – lange ist es her – kämpfte man noch auf der abgegrenzten Seite mit den gleichen Idealen. Nun solle man nicht mehr dazugehören? Wozu heute der Welfriede über alle anderen steht, dann beschneht sich Österreich mit Stolz auf seine Vergangenheit, in der Kriege immer der letzte Welt warlichen Sakramente, die Ehe, die es ermöglichte, der Welt einen weit sichtbaren Stempel aufzudrücken – so weit sichtbar, dass darauf immer die Sonne schien. Und wenn man sich unbedringt von den roten Flanken der Fahne sprechen muss, dann möchte man bitten, nicht an das Feindesblut denken, sondern lieber an das eigene; an das Gemüt, das durch die Adern eines jeden Österreichers fließt. Ein ausgeprägter Hang zum Frieden, Gemütlichkeit, Gastfreundschaft und die Liebe zur Musik sind nämlich jene Charaktereigenschaften, die sich nun als letzter Strohhalm erweisen, an dem man sich klammert, um in den Fluten politischer Machtspiele eben nicht unterzugehen. In diesen unsinnlichen Zeiten muss sich ein positives Bild in den Köpfen der Bevölkerung innerhalb und außerhalb des Landes etablieren. Die Österreicher sollen sich mit der neuen Republik identifizieren. Jeder Zweifler an der Existenzberechtigung dieses notwendigen politischen Konstrukts muss verschwinden.

Das Österreich-Buch

Was war mit der Position der Bewohner dieses politischen Fragments im frühen 20. Jahrhundert auch? Als Vertreter des Pressebüros des Österreich-Buchs verantwortlich. Wie der später entstandene Film „1. April 2000“ wurde es aus einer Identitätskrise der jungen Republik heraus publiziert. Im Gegensatz zum Film gewährt das Buch profunder Einblicke in historische Sachverhalte. So erfährt der Leser etwas weiter hinten von früheren Privilegien, die seit dem Zerfall der österreichisch-ungarischen Monarchie am Ende des Ersten Weltkriegs erloschen – „Nicht die Tübereilung dieses Ablaufes, nicht Hunger und Entbehrung war das Schreckliche jener Tage; das äusserhalb viel mehr in der alles umstürzenden Schicksalswende des Landes und im Verlust seiner Geltung. Das österreichische Nocturno war angebrochen, die Privilegien eines Jahrhunderts erloschen.“ Auf wenigen Seiten kann schlussendlich auch jene kürzlich erhoffenen Schrecken zur Sprache, die im Österreich-Film ausgespart wurden. Österreichs Weg von der ersten zur zweiten Republik war leidvoll und schwer. Verhängnisvolle Irrtümer und Fehler im Innern sind ihm so wenig erspart geblieben, wie Rückschläge von außen her.“ 1938 kam es zur Annexion und Österreich verschwand von der Landkarte. Mit dem Verscheiden brach das Chaos aus; ein großes „Nocturno“ aus unbarmherzigen Taten und verschlungenem Sterben. Wiens bitterste Tage waren gekommen. Es brannte an allen Ecken und Enden, und die Welle der Zerstörung machte auch vor den Flaggshipschen kultureller und religiöser Identität nicht halt. Zwei Tage dauerte es, bis der prunkvolle Bau von St. Stephan dem Artillerieberg der im Rückzug begriffenen SS-Armee zum Opfer. Die „zwei Hierzen Wiens“ hörten auf zu schlagen. Der Tod, gleich einem Exorzismus, befreite die Stadt vom Joch der nationalsozialistischen Diktatur. Zurück blieb eine geborene Hülle, der mit dem Einzug der Roten Armee und später den drei weiteren alliierten Mächten neues Leben eingehaucht wurde. Zwar bedeutete die Besetzung ein neues Joch, das dem kriegsgebeutelten Österreich auferlegt wurde, die Vorzeichen waren aber doch gänzlich andere.

Hans Robert Pippal – ein Kind seiner Zeit

Viele Künstler, darunter auch Hans Robert Pippal, konnten nach einer langen Generation, die die Schrecken des Zweiten Weltkriegs am eigenen Leib und an eigener Seele bitter zu spüren bekamen. Mit dem Einsetzen des im Österreich-Buch beschriebenen „Nocturno“ war Pippal wie viele andere Künstler und Künstlerinnen dazu gezwungen, seine Arbeit aufzugeben und sich den Irrwegen politischer Macht unterzuordnen. Im August 1939 kam der Einberufungsbehl. Widerwillig vom nationalsozialistischen Regime instrumentalisiert, verschlug es ihn als Soldat unter anderem nach Deutschland, Frankreich und Griechenland. Des Malens wurde er trotz der widrigen Umstände nicht müde. In Frankreich etwa, aber auch in den Fronturlauben griff er zu Farbe und Pinsel und ging auch schonmal, wenn immer er konnte, seiner künstlerischen Berufung nach. 1943 sollte sich als schicksalhaftes Jahr erweisen. Im April beging der Schriftsteller Hans Kühn, einer seiner Mentoren, Selbstmord. Pippal selbst wurde in der Kuban-Niederung so schwer verwundet, dass sein linkes Bein amputiert werden musste. Er erlitt den tragischen Vorfall mit Tragik und größtmöglicher Schrecken. Als Invaliden konnte er noch Österreich zurückkehren, wo sich das Geschicksjahr doch nun zu positiven Wendete, als er im Dezember Eugenie Kottmagg heiratete. Aufgrund der Verwundung gelang es ihm, ein Atelier im Haus der Dominikanerbastei zugewiesen zu bekommen. Das frisch vermählte Paar verwandelte die Räumlichkeiten in ein brauchbares Wohnatelier, in dem sie allerdings nur bis zum Frühjahr 1945 bleiben konnten. Wie der eher gelegene Stephanos dom so fiel beim Einzug der Roten Armee auch das kürzlich bezogene Heim deutschem Artilleriebesuch zum Opfer. Ein neuer Großteil seiner Arbeiten konnte Hans Robert Pippal kurz zuvor aber in Sicherheit bringen. Nach der Einnahme Wiens durch die Alliierten wurde ihm und seiner Frau eine Wohnung in Hietzing zugewiesen.

Anlässlich einer Ausstellung in der Wiener Galerie Würthle lernte er durch die Vermittlung der Grafikerin Epi Schlüsselberger Ernst Marboe kennen, der ihn und seine Frau als Mitarbeiter für das Österreich-Buch engagierte. Epi Schlüsselberger war für das Layout verantwortlich. Eugenie Pippal-Kottmagg gestaltete die architektonischen Darstellungen sowie die Karten und Pläne. Hans Robert Pippal lieferte neben Elli Rolf die Illustrationen, die dem Leser die landschaftliche Schönheit und den kulturellen Reichtum Österreichs näher bringen sollten. Ernst Marboe sorgte dafür, dass Pippal mit einem Auto in die Bundesländer chauffiert wurde, um vor Ort seine Bilder zu malen. „Das zerbrochene Wien wenigstens kurzfristig verlassen zu können, war ein Privileg.“

Beim Österreich-Buch handelte es sich um ein umfassendes Projekt, das in seiner Informationsvielfalt ein breites Themenspektrum abdecken musste. Wie der Herausgeber im Vorwort schreibt, ist das Buch von allem ein wenig. Historisches vermischt sich mit volkstümlicher Tradition. Land, Volk und Tracht werden in die Prospektive eines Reiseveranstalters präsentiert. Aktuell politischer Zweckoptimismus hinsichtlich des Wunsches nach einer Beendigung der Besatzung verschränkt sich mit der Wehmut über erloschenen Privilegien durch den Zerfall des Habsburger Reichs. Allen in Allem ist es ein Plädoyer für Freiheit und Selbstbestimmung von einer gebrochenen Nation auf der Suche nach ihrer Identität im neuen politischen Weltgefüge. Wie der etwas später entstandene Film „1. April 2000“ ist auch das Österreich-Buch als eine von der Regierung geplante Werbung in eigener Sache angelegt. Die Adressaten befanden sich im In- und Ausland. Es wurde in mehreren Sprachen veröffentlicht und außerdem fand es im Österreichischen Schulen als Lehrbuch seine Verwendung.

Die enorme Breitenwirksamkeit verhalf Hans Robert Pippal zum künstlerischen Durchbruch. Über die Landesgrenzen hinaus stieß das Buch auch bei den vielen emigrierten Österreichern auf großes Interesse. Pippal war nun all jenen, die das Nachschlagewerk österreichischen Ursprungs in die Finger bekamen ein Begriff.

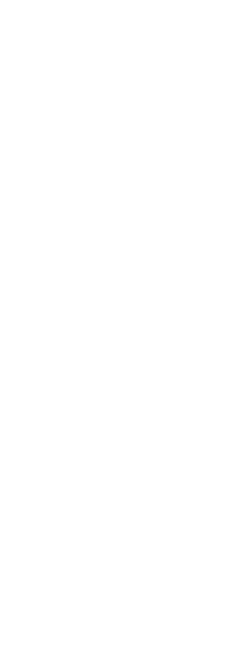
Kunst-am-Bau – die neue Ära

Als Hans Robert Pippal 1955 den Auftrag erhielt, ein Mosaik für einen neu entstandenen Wiener Gemeindebau in der Neualdegger Straße (17. Bez.) anzufertigen, konnte er als etablierter Künstler bereits auf wichtige Arbeiten verweisen. Kurz zuvor hatte er den Pfad der Pausenzeiten des zweiten Rangs im Burgtheater gestaltet. Außerdem wurde er mit dem ehrenvollen Auftrag betraut, einen Wandteppich anzufertigen, der nach langwieriger Herstellung im Jahr 1959 dem Amerikanischen Präsidenten Eisenhower als Geschenk zur Feier des Staatsvertrages überreicht wurde.

Nach zehnjähriger Besatzungszeit war jenes Ziel erreicht, das Marboe und Brunngraber drei Jahre zuvor in ihrem Drehbuch, wegen der realpolitischen schwierigen Umstände, noch in die ferne Zukunft verschoben hatten. Die Wirklichkeit war schneller als die Fiktion und ein neues Gefühl der Freiheit und Autonomie machte sich in der österreichischen Gesellschaft breit. Für Pippal ergab sich durch die Kunst-am-Bau eine neue Einnahmequelle, die er, wie auch viele andere Künstler und Künstlerinnen seiner Zeit, aufgrund der wirtschaftlich unsicheren Lage bereitwillig annahm. Sein gemäßigter Stil und die Fähigkeit, den Modus je nach Aufgabe zu variieren, schafften die Voraussetzungen für eine ergiebige Zusammenarbeit mit dem öffentlichen Sektor. Die Stadt Wien und die Republik versicherten anstatt der Kirche und der Aristokratie ein modernes Mäzenatentum zu etablieren, besonders nach dem Krieg, als der private Kunstmarkt so gut wie nicht mehr existierte. Erwiens sich diese Nachfrage der Patronage als Überlebensstrategie für viele Künstler und Künstlerinnen. Zwischen 1949 und 1962 waren es an die 350 Kunstschaffende, die Aufträge aus öffentlicher Hand erhielten. Das war immerhin je nach Definition zwischen einem Viertel und drei Drittel aller Künstler und Künstlerinnen. Hans Robert Pippal gehörte zu dem engen Kreis von sieben Künstlern, die mehr als 15 Aufträge erhielten. Somit ließ er namhafte Akteure wie Alfred Hrdlicka, Rudolf Hausner oder auch Fritz Wotruba hinter sich.

Der Auftrag zur Ausstattung der Wohnhausanlage (Karl-Pofek-Hof) an der Ecke Neualdegger Straße/Hohen Straße mit Mosaik erfolgte unter Vermittlung des Architekten Josef Horacek, der für die Planung verantwortlich war. Die Bauten sind in der Erscheinung für ihre Zeit typisch. Der Komplex besteht aus insgesamt 14 Gebäudeeinheiten, die in einer losen aber regelmäßigen Stafflung zueinander in Beziehung stehen (Abb. 6).

Irene Nierhaus, die sich wohl am profundesten mit der Thematik der Kunst-am-Bau im Wien der 1950er-Jahre auseinandersetzte, ging in ihrer umfassenden Abhandlung unter anderem auch der Frage nach, wie sich in die Zuge des Wiederaufbaus entstandenen Wohnbauten wirtschaftlich einreihen lassen würde. Auch wenn der Wohnungsbau für lange Zeit als architekturhistorisch irrelevant abgetan wurde, so kann laut Nierhaus doch behauptet werden, dass nicht „irgendwas“ hingebaut wurde. Entgegen der österreichisch-nationalen Identitätsgeschichte gibt es nämlich bei den in großer Zahl entstandenen neuen Gebäuden eine historische Kontinuität. Überwiegend in den 1920er-Jahren noch expressive bis romantische Bauformulierungen mit einem stark ornamentalisierten Baudekor, kam es kurz darauf in Folge modernistischer Tendenzen zu einer „Entleerung“ der Fassaden. [...] Die Mehrheit der jüngsten Bauten der Ersten Republik wurden reduktionistisch verschältet, ohne den Schritt hin zu einem tatsächlich sich einfühlend funktionalem Bauen zu machen. [...] Es überwiegt der Eindruck des Nebens- und Überbindens“. Die ersten Bauten nach dem Zweiten Weltkrieg entsprechen in ihrer Nichternten und massigen Behäßigkeit jenen der 1930er und 1940er. Architektonische Konventionen fanden nicht zuletzt aufgrund der Tatsache ihrer Fortsetzung, dass nach Kriegsende die gleiche Architekturschaffung in den Jahrzehnten zuvor herangezogen wurde.



Ab 1952/53 setzte ein Auflösungsprozess der geschlossenen hin zur offenen Wohnanlage ein (Abb. 8). Die Bauelemente wurden nun weitgehend industriell gefertigt. Quantität und Massenproduktion waren Kriterien, die die Stadt Wien als Symbol des Wiederaufbaus durchaus positiv hervorhob. Würden die Wohnbauten der 1920er-Jahre noch als „Ruhe Festungen“ mit komplexem soziokulturellem Anspruch konzipiert, bevorzugte die sozialistische Partei der Zweiten Republik einen versöhnlichen, zurückgenommenen Stil. Historisch vertretene Ressentiments zwischen den einst verfeindeten politischen Lagern (sozialdemokratisch und christlich-sozial) bot man somit keine neue Angriffsfläche. Gebäude demokratischer Gleichförmigkeit dominierten ab nun das neu geschaffene Stadtbild. Die positiven Determinanten der Moderne wie etwa der Glaube an Fortschritt und die Selbstverwirklichung durch materiellen Wohlstand prallten in der Architektur allerdings auf die fehlende Implikation des Menschlichen. Wie weiter oben im Fall Harald Naegelis (Sprayer von Zürich) bereits thematisiert, erkannte auch die österreichische Politik der 1950er-Jahre im inhumanen Städtebau Unzulänglichkeiten. Sie suchte nach Wegen, den Eindruck des allzu radikal erscheinenden ökonomischen Funktionalismus zu maskieren. Architektonische Details wie etwa Süss, Profile, Haustore etc. wurden emblematisch eingesetzt, um eine konservative, vernünftige und vor allem gemäßigtere Moderne zu signalisieren. Dem Bewohner bot man durch die Individualisierung der Gebäude ein Identifikationsangebot. Zwar wurde der moderne Rationalismus in der Architektur mit Attributen wie hell, freundlich, hygienisch, usw. mit positiven Konnotationen versehen, das Zweckmäßige sollte sich allerdings nicht dem Emotionalen verneinen. Dort wo sich die Möglichkeiten der Architektur erschöpfen, setzte die Kunst-am-Bau an.

1. April 2000

>>>> SICHERE ZEITEN

