

Postgebühr bar bezahlt
TU-Info 1a/95
Erscheinungsort Graz
Verlagspostamt 8010



FAKTA

18

IMPRESSUM:

TU-INFO Sondernummer 1A/95

Auflage: 2700

Verlags- & Herstellungsort: Graz

Medieninhaber, Verleger und Herausgeber:

Hochschülerschaft der Techn. Universität Graz (HTU)

Rechbauerstr. 12, 8010 Graz

Redaktion: FAKARCH, Georg Kolmayr, Alexandra Stingl, Claudia Pöllabauer, Andreas Rumpfhuber, Andreas Reiter

Layout: Supermikee

Mitarbeiter: Thomas Trummer, Michael Kraßnitzer, Bernd Knaller-Vlay, Dieter Spath, Martin Krammer,

Belichtung & Druck: Druckerei Dorrong, Graz

Namentlich gekennzeichnete Artikel müssen nicht in jedem Fall der Meinung des Redaktionsteams entsprechen.

Georg Kolmayr

EDITORIAL

FAKARCH bezeichnet die StudentInnenvertretung an der Fakultät für Architektur in Graz (=FAKultätsvertretung ARCHitektur). Unsere Tätigkeiten sind nur einer sehr beschränkten Anzahl an MitarbeiterInnen bekannt. Aus diesem Grund ist es notwendig, endlich allen Studenten und Studentinnen die Aktivitäten und Inhalte der FAKARCH zugänglich zu machen. Unsere Ansätze zeigen sich in der Zeitschrift auf mehreren Ebenen. Neben Basisinformationen über die Studierendenvertretung und der aktuellen politischen Situation der Fakultät versuchen wir eine Position durch die „Betrachtung der Ränder“ über Beiträge aus verwandten Disziplinen festzumachen.

So haben wir nur ein Architekturprojekt ausgewählt, Robert Raschbacher's „Puff“, eine wassergefüllte Blase, in der man den Raum rauschhaft und lustvoll erlebt, ein auf den ersten Blick banaler Ansatz, der angesichts der Seriosität des gängigen Architekturverständnisses aber an Vielschichtigkeit und Relevanz gewinnt.

Insgesamt stellt das Programm der Zeitung einen Versuch dar, den wir je nach Notwendigkeit und Zuspruch fortsetzen werden oder nicht.

INHALT

- 2** Georg Kolmayr ***Aufbruch Umbruch***
- 6** Robert Raschbacher ***Puff***
- 7** Bernd Knaller-Vlay ***Studentische Freiheitsräume***
- 19** Thomas Trummer ***Learning from Pulp Fiction***
- 29** Dieter Spath, Martin Krammer ***Billa baut***
- 34** Martin Krammer ***Haus der Architektur***
- 35** Michael Kraßnitzer ***Peter Rapp für Schizophrene***
- 37** Michael Kraßnitzer ***Fahrstuhlmusik für Fortgeschrittene***
- 38** ***Struktur der ÖH/MitarbeiterInnen FAKARCH***
- 41** ***Kalendarium***

Georg Kolmayr

AUFBRUCHUMBRUCH

1. Februar 1995. Der Hörsaal 5 der alten Technik ist voll besetzt, etwa 130 Leute treffen sich, man könnte auch sagen es ist der engagierte Teil der Architekturfakultät, der sich trifft. Das maßgebliche Lehrpersonal, StudentInnen und ArchitektInnen tun was sie hier sonst kaum tun, sie diskutieren jenseits von Lehrinhalten oder bürokratischen Notwendigkeiten miteinander. Vom Institut für Kunstgeschichte und der FAKARCH wird die „offene Diskussion zur Architekturlehre in Graz“ veranstaltet.

„DIESE VERANSTALTUNG IST DIE ERSTE, DIE ICH AN DIESER HOCHSCHULE KENNENLERNE, DIE ÜBERHAUPT EINMAL ÜBER ARCHITEKTUR SPRICHT.“

Karin Wilhelm

Der Anlaß ist ein an sich pragmatischer: Die TU-Graz ist unter den ersten fünf Universitäten Österreichs, die seit Anfang 1995 das „Universitäts Organisationsgesetz 1993“ (UOG 93) einführen. Dieses Gesetz schreibt eine Umstrukturierung der Universität und damit auch der Fakultät für

„WO IST DIE ZIELVORSTELLUNG, NACH DER JETZT DAS UOG UMGESETZT WIRD? – WO DIE, NACH DER JETZT DIE PROFESSORENSTELLEN NACHBESETZT WERDEN?“

Harald Saiko

„... DIE HOCHSCHULE ZEIGT IN DER ÖFFENTLICHKEIT KAUM EINE WIRKUNG, SIE KANN NICHT NACH AUSSEN TRETEN. DIE ÖFFENTLICHKEIT SCHERT SICH NICHT IM GERINGSTEN DARUM, WAS HIER PASSIERT UND UMGEKEHRT WAHRSCHEINLICH AUCH.“

Alexandra Würz

Architektur vor. Nun muß eine Organisationsform gefunden werden, die dem Gesetz entspricht und der Fakultät möglichst großen Entfaltungsspielraum läßt.

–Dieser an sich pragmatische Vorgang bietet gleichzeitig eine Chance, die Position der Fakultät zu untersuchen, ihre Ausrichtung zu überdenken und Mängel zu korrigieren.

Seit langem werden von den EntscheidungsträgerInnen in verschiedenen Gremien denkbare Strukturen diskutiert.

– Debatten über Institutsgößen, Institutsnamen, veränderte Positionen, Hierarchien und andere Verfahrensfragen.

„EINES GIBT ES SICHER NICHT AN DIESER FAKULTÄT, DAS IST EIN BRAUCHBARES MANAGEMENT.“

Günther Domenig

Aber auf welcher Basis? Und wie wird auf den Umstand reagiert, daß nahezu alle unsere Professoren in den nächsten Jahren emeritieren und auszuwechseln sind?

Beides, sowohl die Neustrukturierung, als

„ES GIBT 8 FREI DISPONIERBARE PROFESSORENSITZE IM SENAT UND DIE PROFESSOREN DER FAKULTÄT FÜR ARCHITEKTUR HABEN KEINEN EINZIGEN DAVON! WAS FÜR EINEN SINN HAT ES, SICH ÜBERHAUPT GEDANKEN ZU MACHEN, WENN ICH DA OBEN NICHT EINMAL JEMANDEN HABE, DER SIE DURCHSETZT?“

Margot Obtresal

„DIE ARCHITEKTUR, DER STÄDTEBAU UND DIE RAUMPLANUNG SIND EIN TEIL, EINE SÄULE EINES GESELLSCHAFTSPOLITISCHEN ENSEMBLES UND DER ARCHITEKT HAT DIESE VERPFLICHTUNG ZU VERTRETEN.“

Roger Riewe

„DER TREND GEHT WEG VOM BAUKÜNSTLER, DER TREND GEHT EHER HIN ZUM GENERALPLANER (BESTENFALLS) WENN NICHT ZUM GENERAL-UNTERNEHMER“

Werner Hollomey

„VIELLEICHT BRAUCHEN WIR GAR KEINE ARCHITEKTEN MEHR, DAS MUSS AUCH EINMAL GEFRAGT WERDEN.“

Wolfdieter Dreiholz

auch der Generationswechsel werden die Fakultät verändern und über wenigstens zwei Jahrzehnte prägen.

Die bisher erarbeiteten Modelle stehen noch auf tönernen Füßen, solange nicht auch eine Zielvorstellung der Fakultät auf möglichst breiter Basis formuliert ist, das Potential der Gremien allein reicht dazu nicht aus. Hier hakt der Diskussionsabend „AufbruchUmbruch“ ein, das Gespräch soll sich einem unbeschränktem Forum öffnen und hinter den verschlossenen Türen hervortreten.

Die Frage, die sich eigentlich stellt, lautet: *Wie sieht die Zukunft der Architektur aus? Und was hat unsere Fakultät damit zu tun?*

Was hat eine Fakultät, die schon jetzt kaum existiert mit der Zukunft zu tun?

- Jedenfalls in der Öffentlichkeit existiert sie nicht. Einzelpersonen und Bauten bleibt es vorbehalten, in Graz die zeitgenössische Architektur zu repräsentieren. Die Fakultät selbst hat ihre größte Breitenwirkung vor Jahrzehnten in den lustigen „Archigschnas“

(wegen Exzessen verbotener ArchitektInnenfasching in den Zeichen-

sälen) entfaltet.

Nicht einmal mehr innerhalb der Technischen Universität gelingt ein adäquates Auftreten. Die Budgetsituation, der Anteil der Professorenvertreter im Senat (2 von 16), das Verhältnis der Lehrenden zu den Studierendenzahlen (1:47) zeigen das allzu deutlich.

Eine energische Positionierung scheitert am Phlegma des routinierten Betriebes.

**„LERNEN WIR DIE PRAKTI-
SCHE NUDELWALZE DER
INDUSTRIE, DIE SICH UNUN-
TERBROCHEN VERÄNDERT [...] ABER DAS, WAS SICH NICHT
VERÄNDERT HAT, IST DAS
MENSCHLICHE HERZ.
- WENN WIR DIESES HERZ,
ODER GEFÜHL IN DIE WALZE
HINEINTUN UND ZERMAHLEN,
DANN FRAGE ICH MICH, WO
BLEIBT DER ARCHITEKT ?
DER ARCHITEKT HAT FÜR
1000TE LEUTE ZU FÜHLEN! [...] DAS GLAUBE ICH, IST DER
BERUF DES ARCHITEKTEN. [...] ER IST DER, DER DAS
LEBENSGEFÜHL VON 1000TEN
MENSCHEN IN SICH ZU EINER
KLARHEIT BRINGT...“**

Giselbert Hoke

**„DAS SPEZIALISTENTUM
HAT SICH IN DEN 70ER
JAHREN ERSCHÖPFT
UND WIR WISSEN,
DASS WIR IN DER ARCHITEKTUR
UNIVERSALISTEN
ZU SEIN HABEN.“**

Günther Domenig

Jede Empörung verpufft als „unangemessen“. So skandalös kann die Misere gar nicht sein, so gravierend nicht der Mangel, daß es zu hörbarem Protest oder nachdrücklichen Forderungen kommt.

Die Zielvorstellung, mit der man den Möglichkeiten des UOG und der Professoreneubestellungen begegnen will, ist vorerst ebenso unklar. Eine Orientierung am Bild der Architektur macht aber deutlich: An der Fakultät bildet sich eine Krise des ganzen Berufsstandes ab. Wenn ca. 10% des gebauten Volumens von ArchitektInnen geplant werden, wenn Postwurfblätter die ambitionierte Architektur unwidersprochen diffamieren und an ihre Stelle Häuslbauertum setzen können, wenn Trigon-Museen und Lesetürme politischem Krämertum zum Opfer fallen, dann bleibt die Architektur selbst ähnlich unwirksam wie die Hochschule.

Die Anforderungen der Maschinerie des Bauens entfernen sich immer mehr von unserem, an der Hochschule geformten Architekturverständnis. Das akademische Berufsbild hat wenig mit dem „echten Leben“ zu tun, und noch weniger nimmt eine marktorientierte Gesellschaft darauf Rücksicht. Die Architektur wird weit weniger ernstgenommen als die Judikatur oder die Medizin, obwohl wir selbst sie für ebenso staatstragend halten.

Die Podiumsdiskussion wird über weite Strecken nüchtern und emotionslos geführt, sie pendelt stetig zwischen der Frage nach der Stellung der Architektur und der konkreten Lage an unserer Fakultät hin und her.

**„MEINE BEOBACHTUNG: DAS BERUFSBILD, DAS MIR HIER VERMITTELT
WURDE, HAT EIGENTLICH WENIG ZU TUN MIT DEM BERUFSBILD, DAS
JETZT IM MOMENT IN DER WIRKLICHKEIT GEBILDET WIRD“**

Alexandra Würz

**„ALS PRAKTISCHER MENSCH
WÜNSCHTE ICH, DASS DIE
STUDENTEN DARAUFGÄHEN,
DASS SIE UNTEREINANDER,
AUS SICH HERAUS IN
GEMEINSCHAFT ARBEITEN
[...] DER STUDENT SOLL
DRAUFKOMMEN, DASS ER DER
HERR DER ZUKUNFT IST, ER
SOLL NICHT IM PROFESSOR
DEN STIERKÄMPFER SEHEN,
DER MIT DER LANZE AUF
IHN ZURENNT UND IHM
WAHRSCHEINLICH EH DEN
FALSCHEN STIERKAMPF
BEIBRINGT“**

Giselbert Hoke

**„ES IST WICHTIG FÜR DIE AUSBILDUNG, DASS ABSOLUTE SPEZIALISTEN AUSGEBIL-
DET WERDEN, [...] ABER SPEZIALISTEN FÜR DEN KONTEXT, ALSO DASS DIESER
SPEZIALIST GENAU WEISS, WELCHE ARBEIT ER IN WELCHEM KONTEXT MACHT. –
EIN ARCHITEKT, DER PROGRAMME ENTWICKELN KANN.“**

Roger Riewe

Ein komplexes Beziehungsgeflecht wird sichtbar, die Fakultätsstruktur ist nicht zu trennen von Lehre und Forschung, die hängen wieder vom Architekturverständnis ab u.s.w..

Die Intensivierung und Verknüpfung aller Gesprächsebenen, die Befragung möglichst vieler Beispiele und Modelle, konkrete Maßnahmen zur Umsetzung des Besprochenen werden gefordert.

Die Zeit zur Erstellung der Struktur drängt, selbst Optimisten geben uns nicht mehr als ein Jahr bis der Senat der TU-Graz die neuen Statuten beschließen wird, nötigenfalls ohne Einflußmöglichkeit der Fakultät.

Der Abend hat konkrete Folgen gehabt: So hat das Kollegium ein Angebot von Herrn Hofrat Dreiholz, der Fakultät einen „Moderator“ für die Umstrukturierung zur Seite zu stellen, angenommen.

„Aufbruch Umbruch“ wird, zusammen mit jeweils anderen Instituten von der FAK-ARCH fortgesetzt werden. Peter Cook als Kenner vieler Hochschulen und Joost Meuwissen als Erstgereihter zur Städtebauprofessur wurden Ende März zu einem Gespräch über Architekturschulmodelle nach Graz eingeladen.

Wir danken dem Institut für Kunstgeschichte für die Zusammenarbeit. Die Zitate stammen aus einem Mitschnitt der Veranstaltung. Das Protokoll liegt bei der Fakultätsvertretung auf.

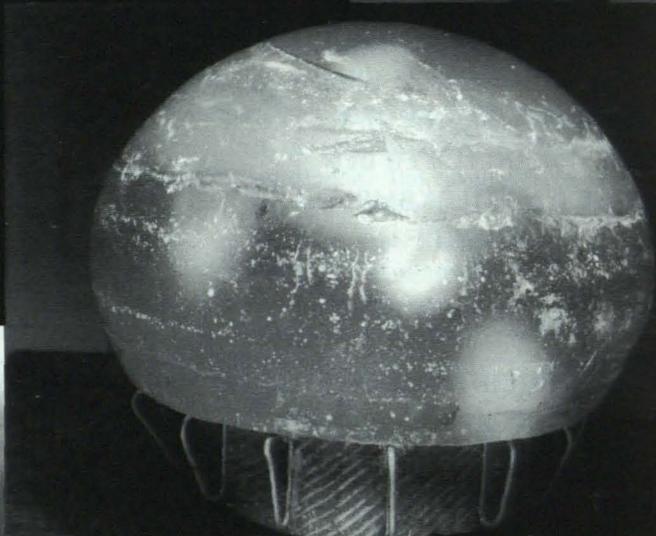
Robert Raschbacher

PUFF

Der Herr

Der Herr tritt ein.
Er gelangt durch die Liftkabine in das Innere.
Er zieht sich aus.
Er duscht.
Er legt sich ein Handtuch um.
Er geht in die Halle.
Er nimmt gedämpftes Licht wahr, hier fällt es dem Herren leicht,
Kontakt zu finden.
Der Herr trinkt ein Schlückchen und findet bald eine Dame von der
er sich angezogen fühlt. Die beiden plaudern.
Er geht mit seiner Auserwählten zur bereitstehenden Bumskapsel.
Die schließt sich.
Ein flaes Gefühl, ein Ruck.
Dem Herrn wird plötzlich ganz anders.
Angenehm.
Rosmarinduft hat der Herr gern.
Er widmet sich seiner Auserwählten.
Er betreibt harten Sex.
Irgendwann ist er fertig.
Der Herr muß ein wenig warten.
Dann steigt er aus.
Er legt sich ins Wasser.
Der Herr raucht eine.

ROBERTO MACOTTI: PUFF



Puff
Ansichten

Bernd Knaller-Vlay

STUDENTISCHE FREIHEITSRÄUME - PROFIL EINER PERMANENTEN INSTALLATION

StudentInneninitiativen manifestieren sich vielerorts und vielerorts. An der Grazer Fakultät für Architektur entwickeln sie sich zu einem Spezifikum: StudentInnen bildeten mit den Zeichensälen ein Forum, das weit über die universitären Aktivitäten hinaus das Bestehen der Grazer Architektur mitgestaltete.

Heute scheint sich die Frage nach der Notwendigkeit und dem Einflußbereich derartiger Gruppierungen neu zu stellen. Quantitative Ausuferungen, die Schwellensituation für eine Neustrukturierung der Fakultät (neues UOG) und die allgemeine Frage der Positionierung der ArchitektInnen fordern nun, nach der Flaute der 80'er Jahre die Intelligenz und Kooperation der jungen Leute geradezu heraus.

Geht man davon aus, daß jemand, der Architektur inskribiert hat, ernsthaft an einer spannenden, zeitgemäßen, intelligenten und herausfordernden Vermittlung dieses Faches interessiert ist, dann wird man vorerst einmal vor drei Situationen stehen:

- 1) ein hervorragendes Lehrpersonal, das nicht überfordert ist, ist vorhanden – man nimmt es in Anspruch.
- 2) es ist nichts derartiges vorhanden – man nimmt sich selbst in Anspruch: als autodidaktischer Informationssurfer.
- 3) es ist weder hervorragendes bzw. nicht überfordertes Lehrpersonal vorhanden, noch eine authistische Neigung zum Autodidakten, man will aber trotzdem „verstehen“ – man sucht Arbeits-/GesprächspartnerInnen in den eigenen Reihen. Hierfür ist Raum jenseits der örtlich und zeitlich begrenzten Biertisch- und Kaffeehausgespräche gefragt.

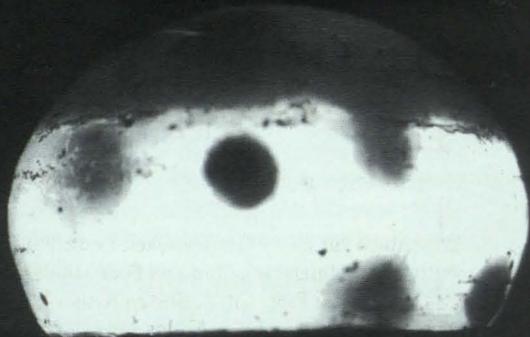
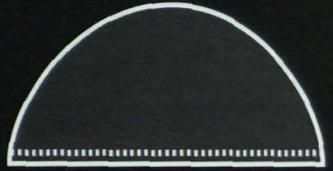
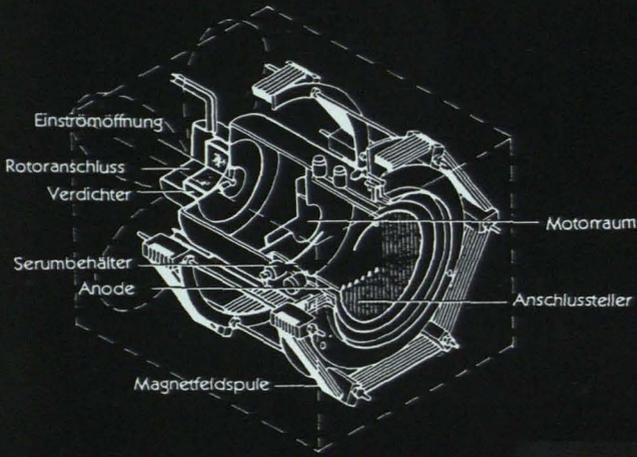
ZEICHENSÄLE

Die Architekturzeichensäle (AZ) als universitäre Einrichtung in studentischen Händen stellen Raum für derartige Arbeitsgemeinschaften/Kooperativen zur Verfügung. Derzeit allerdings äußerst begrenzt: seit einigen Jahren läuft der Quotient Studierende/Zeichensaalplätzen kontinuierlich gegen „unendlich klein“: waren in den 60er Jahren noch 120 Plätze für etwa 400 Studierende vorhanden, ein Verhältnis von 1:3, so hat sich das Verhältnis heute, mit über 2500 Studierenden und etwa 120 Plätzen auf weniger als 1:20 zugespitzt, ein Zustand, der durch seine bloße Quantität schon beträchtliche Ideologien provoziert:

- die opportune Auffassung, daß, da ohnehin nur mehr ein verschwindender Bruchteil der Studierenden als absolut Privilegierte Plätze in Anspruch nehmen, die AZ überhaupt abgeschafft werden können (blanker Zynismus: eine Situation ist miserabel also machen wir sie hundsmiserabel).
- die durch quantitative Polarisierung erzwungene Entfremdung zwischen 2400 Studierenden und den ZeichensaalstudentInnen.
- die passivierende Resignation bei denen, die Plätze wollen, die aber auf Wartelisten, statt in den Sälen sind.
- das Entstehen von Eigeninitiativen jenseits der AZ aufgrund aufgestauter Lust, sich zusammenzutun, auszutauschen, zusammenzustreiten...

Die Bumskapsel

Die Bumskapsel besteht aus zwei Schichten Gummitransluzentkunststoff. Der Druck des zwischen den Schichten befindlichen Wassers wird vom Kathederkästchen gesteuert, von dem auch automatisch Farbstoffe beigemischt bzw. Gerüche eingeblasen werden. Ein Ringventil sichert beim Öffnen und Schließen der Kapsel die Formstabilität.



**Puff
Ansichten**

Angesichts vorliegender Situation soll im folgenden der Mythos Zeichensaal einerseits entschärft und im Kontext der architektonischen Entwicklung als evolutionäre, sich im Wandel befindliche Arbeitsgemeinschaft gezeigt werden. Andererseits soll durch die bis in die Gegenwart führende kontextuelle Aufbereitung der Blick für die aktuelle Brisanz und unbedingte Notwendigkeit (der Vermehrung!) derartiger Arbeitsgemeinschaften geschärft werden.

1981 - DIE MANIFESTARTIGE VERZWEIFLUNG EINES PROFESSORS/MENSCHEN

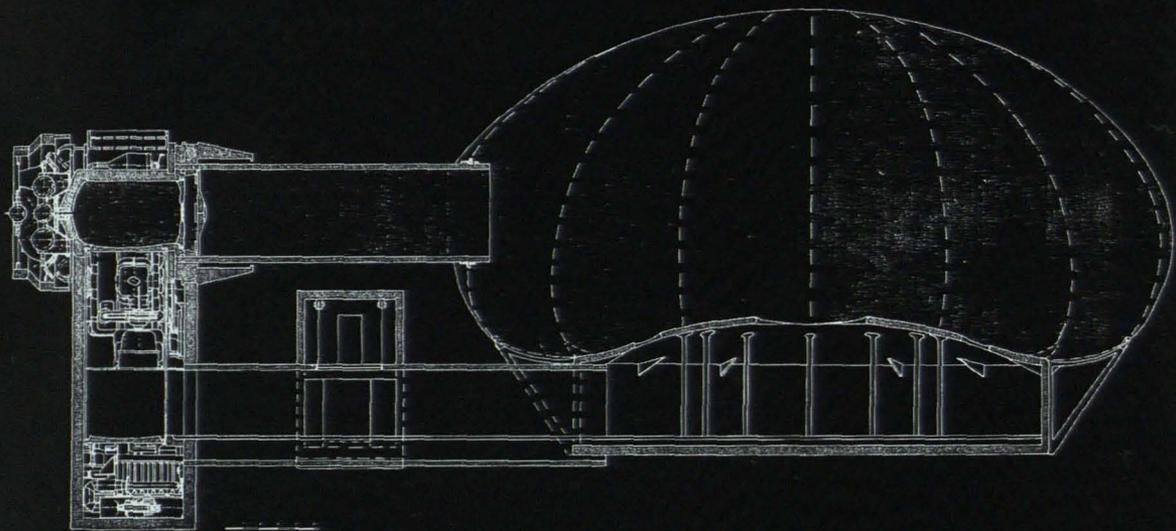
1981, als das Verhältnis Studierende/AZ-Plätzen noch mindestens mehr als doppelt so gut war, erscheint der Ausstellungskatalog „Architektur aus Graz“. Nach den Ausführungen Friedrich Achleitners, der damals die heroische Phase der Grazer Architektur noch nicht abgeschlossen sah, deren Wurzeln er zu einem beträchtlichen Teil in den AZ der Grazer TU ortete („die Grazer Architektur [scheint] [...] ihre Fundamente [...] auf akademischem Boden, genaugenommen in den Zeichensälen der Technischen Universität [geschaffen zu haben.]“), und der gar von einer „Architektur der Zeichensäle“ spricht, findet man auf der folgenden Doppelseite ein zweiteiliges Manifest: links handsigniert mit Namen (Sokratis Dimitriou), rechts signiert in Schreibmaschinenlettern: ein Professor.

IM ANFANG WAREN DIE ZEICHENSÄLE	—	IM ANFANG WAREN DIE PROFESSOREN
DIE ZEICHENSÄLE SIND STUDENTISCHE FREIHEITSRÄUME	—	DIE ZEICHENSÄLE SIND BRUTSTÄTTEN DER ANARCHIE
IN DEN ZEICHENSÄLEN ERFÄHRT MAN, WAS IN DER ARCHITEKTUR	—	IN DEN ZEICHENSÄLEN HERRSCHT MEINUNGSTERROR
GUT UND WAS SCHLECHT IST		
IN DEN ZEICHENSÄLEN WIRD ARCHITEKTURPOLITIK GEMACHT	—	VON DEN PROFESSOREN WIRD HOCHSCHULPOLITIK GEMACHT
OHNE ZEICHENSÄLE GIBT ES KEINE ARCHITEKTUR AUS GRAZ	—	OHNE ZEICHENSÄLE GIBT ES KEINE ARCHITEKTUR AUS GRAZ
sokratis dimitriou	—	ein professor

Abgesehen von der intelligenten Inszenierung einer reizvollen Schizophrenie zeigen diese Ausführungen die damalige Präsenz der Zeichensäle: Professoren fühlten sich angegriffen, irritiert, entmachtet, ange-regt... Diese Präsenz wird im Katalog noch einmal unterstrichen, indem die einzigen dort publizierten Arbeiten, die Studierende verfaßt haben, zwei Projekte der Zeichensäle AZ 1 und AZ 3 sind.

AUTONOMIE UND OUTPUT - DIE ANFÄNGE

Wesentlich für die Eigenständigkeit und „Aktivierung“ der Säle war die erstaunlich früh erlangte Autonomie. Unterstanden in den 50er Jahren die Säle einem Institut (ab 1952 dem Institut für Baukunst unter Prof. Zotter, dessen Assistent Walter Laggner als Zeichensaalbeauftragter die Vergabe der Plätze bereits mit den AZ-Insassen absprach), so lag schon Anfang(!) der 60er Jahre die Verwaltung und Aufsicht der AZ voll und ganz bei den AZ-StudentInnen. Die Kontakte zum Lehrkörper waren in jenen Jahren außerordentlich: sämtliche Korrekturen wurden in den Sälen abgehalten. Nachdem bereits in den 40er und 50er Jahren Prof. Friedrich Zotter durch seine Abkehr von der Tradition die Schule mit dem Willen zum Neuen infiziert hatte und in der Folge die „Zeichensäle zur eigentlichen Brutstätte der Architektur in Graz“ (Dimitriou) machte, wurden die in den 60er Jahren einsetzenden, an internationale Tendenzen anknüpfenden radikal experimentellen Entwürfe trotz Ratlosigkeit und Kopfschütteln der Professoren von diesen dennoch akzeptiert und angenommen: Archigram, strukturalistische Netzwerke, metabolistische Strukturen, die autogerechte Stadt...



Puff
Schnitt

SCHNELLER/HEFTIGER/BEDINGUNGSLOSER

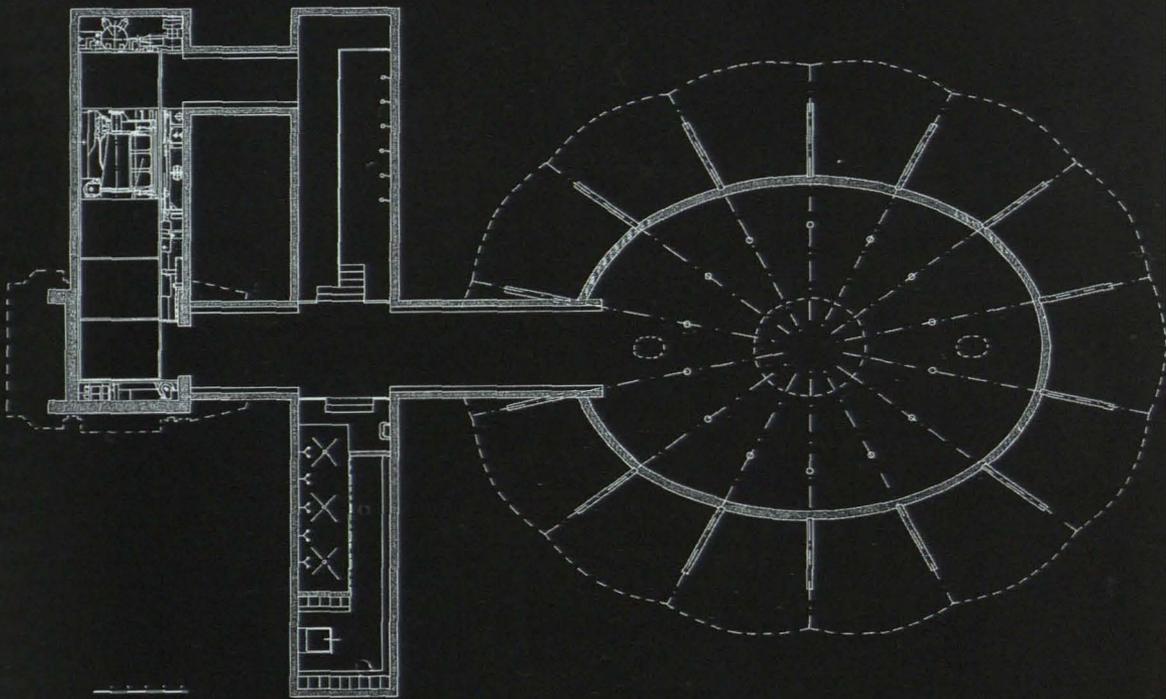
In Graz konnten infolge des fehlenden Bewußtseins für zeitliche Kontinuität („wie Kinder, die weder Wagner, Loos, noch Frank fürchteten“ (Dimitriou)) vor allem die experimentellen Strömungen schneller Fuß fassen. Die Freude am Provokant-Anarchistischen wurde angespornt durch das Erzherzog-Johann-Syndrom, jener aufrührerischen, individualistischen Absetzbewegung vom konservativen Akademismus der Bundeshauptstadt Wien (schließlich eindrucksvoll manifestiert und den Wienern vor die Nase gesetzt mit dem Bankgebäude der „Z“ in Wien/Favoriten von G. Domenig 1975). Vortragsreihen internationaler Vor- und Querdenker (Friedman, Förderer, Hunziker, L. Burckhardt u.a.) wurden teilweise unter Beteiligung der StudentInnen nach Graz geholt und vermittelten neue Aspekte und Konzepte, die sofort in den hiesigen Diskurs Eingang fanden. In den AZ wurde schließlich (um 68) der Zeichensaalstift beiseitegelegt und Architektur als Manifestation eines Lebenszusammenhanges breitest diskutiert („plötzlich war die Zeichnung verpönt, es wurde geplaudert“ (M. Szyszkowitz)). Politisch waren die Professoren, unglaublich kooperativ und extrem tolerant, auf Seite der StudentInnen, „die Zeichensäle legten fest, welchen Professor sie bei der Tür hereinließen“ (Stadtrat Strobl) und erst im letzten Moment scheiterte das damals weltweit diskutierte Modell „one man, one vote“, das den Studierenden als zahlenmäßig stärkste Fraktion wahrscheinlich die absolute Macht über die wichtigsten fakultätsinternen Entscheidungen (Personalbesetzungen) eingeräumt hätte (wobei lt. Strobl die Professoren bereits ihren Sanktus dazu gegeben hatten). Jedenfalls hockten „Architekten Literaten und Jazzer“ (Strobl) u.a. im Forum Stadtpark zusammen und kommunizierten bzw. produzierten kräftig. 1981 schreibt Achleitner zusammenfassend über die 70er, die Grazer Architektur habe, in einer Reihe mit dem Forum Stadtpark und dem steirischen Herbst, das vermittelt, was unter Regionalismus in seiner besten Form zu verstehen sei: die regionale Rezeption internationaler Entwicklungen, das Grazer Verhältnis zur internationalen Welt (und nicht der Versuch, tradierte Elemente einer regionalen Kultur zu konservieren). Diverse Extrempositionen der internationalen Avantgarde unterstützten die Absichten heimischer Revoluzzer, die Provokation durch das Unverhältnismäßige zu schüren, mit der man an zwei Fronten – gegen die heimischen, reaktionären Platzhirsche sowie die Kulturbiedermänner Wiens – zu kämpfen bereit war.

BOER - BEHEIMATUNG DES UNHEIMLICHEN

Es passierte das Unvermeidliche, schrecklich und wunderbar zugleich: wollte man eben noch das Provokante als dasjenige, das „gerade noch“ die Chance hatte, Veränderungen zu bewirken, hatte sich auf einmal alles verändert: die Landes- und Stadtpolitik war plötzlich mit ein paar architekturverständigen Beamten ausgestattet, und den Landeshauptmann persönlich überkam die Idee, die Grazer Architektur zur höfischen Kunst zu stilisieren und mit „seinen Architekten“ Aufgeschlossenheit und Mut zum Experiment zu suggerieren. Obwohl immer noch viel zu viele Baumeister und viel zu wenige Architektinnen bauten, nahm diese Umarmung der Architektur vielen Projekten die Spritzigkeit ihrer ursprünglichen oppositionellen Position. Dietmar Steiner erkennt in den oft manieristischen Attitüden der Formenwucherungen einen fehlgeleiteten Einsatz der Mittel jenseits grundlegender konzeptueller Fragestellungen und konstatiert eine „Ressourcenverschleuderung“, die inhaltliche Fragen in formalen Kraftakten umgeht.

VERMARKTUNG - DAS KOMPLEXE ALS UNTERHALTUNGSWERT - TENDENZEN/GEGENTENDENZEN

Mitte der 80er Jahre, der Slogan „Pluralismus“ boomt. Finanzielle Potenzen und Konjunkturtischen die Mär von der Vielfalt ohne Schattenseiten ästhetisch und geschmacklerisch astrein auf und verblasen die letzten Residuen eines politischen Bewußtseins. Der enorm gestiegene Andrang der StudentInnen (an



Puff
Grundriß

die 2000) geht einher mit einer unverhältnismäßig hohen Praxisbezogenheit: marktorientiert, nachfragebewußt, schnell. In dieser Zeit entstand aber auch eine Tendenz, die den zunehmenden Auswüchsen eines lokalen Post-Bastlerszenarios und dem internationalen Eklektizismus der Postmoderne konzeptuell reduziertere Entwürfe (Kada, Giencke, Riegler/Riewe u.a.) gegenüberstellte. Die Zeichensäle zogen mit. Außerhalb der Säle wurden diejenigen unter den mittlerweile 1900(!), die Engagement und Feuer aufbrachten, durch die in Effizienz und Präsenz gestiegenen Medien bzw. durch die Arbeit in guten Büros mit aktuellen Informationen und Ideologien versorgt. „Neurotische Fixierungen“ (Achleitner) zwischen Graz und Wien scheinen sich in den Bemühungen um eine substantiellere Architekturdebatte erübrigt zu haben und einzelne StudentInnen etablieren sich unabhängig von den quantitativ abgedrängten Zeichensälen.

DIE 90ER - VERSCHIEBUNGEN

Die 1993 publizierte Fakultätsbroschüre sowie der im gleichen Jahr erschienene Band zur Ausstellung „Architektur als Engagement“ zeigen, daß nunmehr Qualitäten in einem sehr unterschiedlichen formalen Vokabular umgesetzt werden. Auch die Position der AZ ist „verrückt“: präsentierte 1981 der Katalog Architektur aus Graz 2 AZ-Projekte als einzige StudentInnenarbeiten, so finden sich in „Architektur als Engagement“ nicht nur zahlreiche StudentInnenprojekte, sondern auch ebenso Arbeiten von Studierenden außerhalb der AZ. Nachdem die Architekturdebatte aufgrund der Rezession der frühen 90er fast selbstverständlich verstärkt politische, soziale und strukturelle Fragen aufwirft, ist in der Steiermark eine Verschärfung der Lage durch unglückliche politische Verschiebungen eingetreten (LBR Schmid von den Freiheitlichen und sein Jünger Hans Kolb), deren Diktum der Selbstverständlichkeit und regionalen Bedingtheit, die als Wahrheit akklamiert werden, das Niveau regionaler Architekturdebatten wieder auf einen Tiefstand zwingt. Reaktionär getarnt als „Zurück zur Substanz“ wird die faule, fatale Ideologie eines riesengroßen ästhetischen(!) Coups verschleiert: Blut und Boden des Örtlichen (aus unsagbarer Höflichkeit vermeide ich, hier den Begriff Heimat zu setzen).

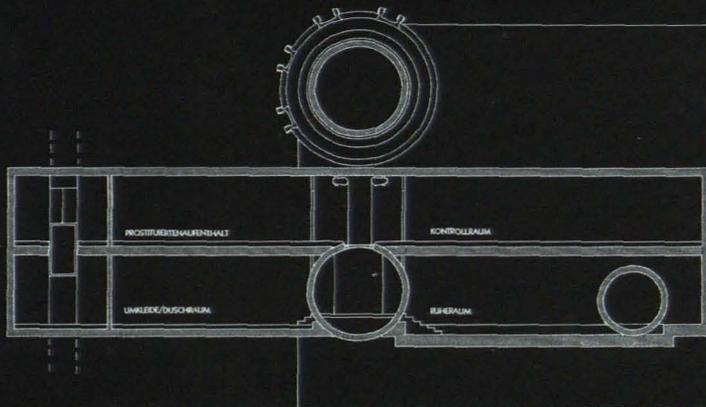
1993: Professor Breitling, dessen Berufung eine Intrige jener war, die ihn in München loswerden wollten, und welcher Intrige dann die StudentInnen (großer Schmerz angesichts dieser Niederlage!) aufgrund bewußter Fehlinformationen auf den Leim gegangen sind, emeritiert: die Lehrstelle am Institut für Städtebau, Umweltgestaltung und Denkmalpflege wird neu ausgeschrieben.

ZeichensaalstudentInnen organisieren zusammen mit der Fak.Arch. die Vortragsreihe „Stadt im Arsch“ für Mai 1993, die internationale städtebauliche Problemstellungen und Lösungskonzepte transparent und diskutierbar machen soll.

INITIATIVEN

Das quantitative Desaster durch Schaffung neuer Plätze zu reduzieren, bleibt das dringlichste Anliegen. Das erfordert aber – sowohl als Initiative der Fakultät, als auch als Privataktion – Engagement, Intelligenz und strategische List: Der Fall AZ 0: im April des Vorjahres konnte ein sechster Zeichensaal, AZ 0, durch eine spontan in Angriff genommene Besetzung von Räumlichkeiten (Ass.Heusgen) in der Schölgasse 9, die durch rechtliche Querelen plötzlich brach lagen, installiert werden, was 20 neue Plätze bedeutet(e). Derzeit sind dort nach immer noch nicht ausgestandenen Mietrechtsproblemen interne Diskussionen um eine Mehrfachnutzung für die an den AZ 0 angegliederten Räumlichkeiten (im Moment punktuelle Nutzung durch Grundlagen der Gestaltung und Seminarraum Städtebau) im Gange, die nicht nur weitere, temporär verfügbare Arbeitsbereiche sondern auch Rahmen für Diskussionen und Foren sein könnten.

Was auf Fakultätsebene über das „Hausbesetzertum“ zustandekommt, das entsteht anderorts vor allem durch ausdauerndes Engagement: neben den Zeichensälen haben sich inzwischen



Puff
Schnitt

Arbeitsgemeinschaften formiert, die aufgrund der Unvereinbarkeit zwischen einer engagierten Nachfrage und einem quantitativ und qualitativ inferioren Angebot entstanden sind und in manchen Fällen beachtliche öffentliche Präsenz (z.B.: „Splitterwerk“) und Professionalität (z.B.: die Computerfreaks von X-Ray) erreichen konnten. Splitterwerk entstanden 1988, X-Ray vor ? Jahren und das Loft, das eine zeichensaalähnliche Einrichtung darstellt, die sich jedoch selbst finanziert (lediglich 2 Erasmusplätze sponsort das HdA), gibt es seit Jänner 1994.

Hier nun kommentarlos die von den Gruppen verfaßten Selbstportraits, denen ein kurzer Selbstverständnistext der Zeichensäle folgt:

▶ LOFT

Körösstraße 48, 8010 Graz

An der TU-Graz gibt es zuwenig Zeichensaalplätze. Deshalb mieteten sich 20 ArchitekturstudentInnen im Herbst 93 den „LOFT“, einen ehemaligen Lagerraum. Schon im Jahr davor wurde dieser Raum auf Initiative von Markus Kovac für diverse Veranstaltungen verwendet.

Seit Jänner 94 nützen wir den „LOFT“ als Zeichensaal und versuchen darüber hinaus gemeinsame Projekte zu organisieren. Wir halten diese Form des Arbeitens für unbedingt notwendig - den „LOFT“ daher für eine mögliche Alternative zu den Zeichensälen.

Wir erhalten keinerlei Mittel aus öffentlicher Hand und waren bisher auf Eigenfinanzierung und private Sponsoren angewiesen.

Nun wäre die Universität aufgerufen, solche Initiativen zu fördern und finanziell zu unterstützen.

Die Arbeitsgemeinschaft im „LOFT“ ist um ständigen Austausch und ständige Zusammenarbeit mit anderen StudentInnen und Zeichensälen bemüht.

▶ SPLITTERWERK

Mandellstraße 33, A-8010 Graz, Tel.: 0043/316/810598

1987: WB Bahnhofsvorplatz Salzburg, Sommer AZ fast leer, einen Tisch für ein paar Stunden? zuerst nicht möglich, dann doch, eigenartige Stimmung // 1988: Stb1, Teil1: Blaschitz / Kargl / Roschitz / Zinterl in einer 36m²-Garconniere von Hemmrich / Blaschitz: Lieben; Bla/KaB/Ro/Zi: Essen / Arbeiten - untragbar! Suche nach einem gemeinsamen Arbeitsraum beginnt // Produktdesign für die Sommerakademie Graz unter dem Gruppennamen SPLITTERWERK: Mark Blaschitz (Architektur) / Peter Heitzinger (Fotographie) / E.A.K. Hemmrich (Malerei) / Bernhard Kargl (Architektur) / Josef Roschitz (Architektur) / Thomas Zinterl (Architektur) // 1. Atelier am Mehplatz, Blick auf den Schloßberg, 35m², Untermiete bei Frau Gnuschke, gemeinsames Klo, sehr billig! Zu dieser Zeit: WB Trigonmuseum (Bla/KaB/Ro); STB 1, 2. Teil (Bla/KaB/Ro/Zi), Ausstellungen (Bla/Hei/EAK), Performances (Bla/EAK/Ro); mit der Gruppe arbeiten zu dieser Zeit auch Sabiene Krampfl und Wolfgang Ebner (beide Architektur), Wolfgang Schörkhuber (Maschinenbau), Georg Friebe (Geologie), Finanzierung durch erste kleine Auftragsarbeiten im Werk, aber auch durch Jobs als freie Mitarbeiter in verschiedenen Architekturbüros; verstanden uns damals nicht als Architekturzeichensaal, sondern als Interessensgemeinschaft für experimentelle Kunst und Forschung, als eine Art freie Gruppierung; Arbeitsraum war Mittel zum Zweck, nicht um Traditionen zu brechen, oder anders zu sein, zu tun, (es ist zu dieser Zeit noch nicht in Mode gekommen ..) // 1989: Verlust des Arbeitsraumes, Bla/EAK/Kab/Ro neuerdings auf Suche // Euromediterranes Jugendzentrum auf Kreta, Seminar, (Leitung: Schreibmayer), lernen dort Hans Grabner, Gernot Ritter, Markus Zechner kennen // 2. (Keller)Atelier in der Mandellstraße 33, 50m², Bla/Gra/KaB/Ri/Ro/MMZ zusammen mit Bernhard NEZ Walchhofer // Bei gemeinsamen Arbeiten (z.B. Wettbewerbe) wird seither ausschließlich als Verfasser

SPLITTERWERK angegeben // Mobile Halle, ein Festspielhaus für den Steirischen Herbst; gemeinsame Wettbewerbsbeteiligung ohne Befugnisnachweis, Sonderpreis // keine freie Mitarbeit in Arch. Büros, nur mehr für Arch. Büros im Werk // 1990-91: Es folgen weitere Wettbewerbserfolge u.a.: Tor zum HdA, Stahlbaupreis, Hauptplatz Graz (aberkannt wegen fehlender Befugnis) // Eigene Aufträge wie Aufmaße, Entwürfe und Planungen; Um- und Ausbau einer Bar (fertiggestellt 1991); Recorder Studios für Opus (fertiggestellt 1992), nebenbei Studium // 1992: 3.Atelier, „Aufstieg“ in das EG, Mandellstraße 33, 70m2 // 1992-94 Bürobau Duswald Wohnanlage Hödlwald (in Bau) // 1994: 3/6 Studienabschluß, verstehen uns als Forschungs-Werkstätte für Architektur, Kunst und Urbanistik // 1995 Ziel: experimentieren, forschen, planen, bauen und davon leben können (dem wirtschaftlichen Druck standhalten), ohne Adler, ohne Architekturbüro jobben, ohne Angestellten, ohne Kompromisse.

X-RAY

Es gibt Dinge, die sind und Dinge, die sein sollten. X-RAY ist.

X-RAY entstand aus einem evolutionierten Spieltrieb dreier Architekturstudenten, der in eine lose Arbeits- und Gerätegemeinschaft mündete. Durch das zunehmende Interesse an digitalen Medien, vergrößerte sich die X-RAY-Mannschaft binnen kurzer Zeit auf den derzeitigen Stand von sieben Mann. In dieser Zeit gelang es auch, durch gesteigerte Professionalität sowohl in Arbeitsweise als auch Ausrüstung ein breites Spektrum von Anforderungsprofilen des Architektur-, Design- und Baugewerbes abzudecken.

X-RAY ist der Traum, der Alptraum verknöcherter und verstaubter Spiegelbilder einer unflexiblen, trägen, starsinnigen Arbeits- und Sichtweise hinsichtlich jeglicher visueller Darstellung in den oben genannten Bereichen.

X-RAY ist in der Rechbauerstraße 38 zu finden und konstituiert sich aus Martin Fekonja, Klaus Lakata, Stefan Pichler, Martin Steinthaler, Martin Steinwender, Martin Taurer, Erik Wüster.

AZO AZ1 AZ2 AZ3 AZ4 AZ5

Die Architekturzeichensäle sind Räumlichkeiten, die Studierenden für Arbeiten im Zuge ihres Studiums zu Verfügung stehen.

Sie befinden sich im Mittelgang der Alten Technik, 2. Stock bzw. darüber (AZ 1-4), im Neubau Lessingstraße, letzter Stock (AZ 5), sowie im 2. Stock, Schlöglgasse 9 (AZ0).

Aufgrund akuten Raummangels ist die Anzahl der Arbeitsplätze begrenzt. Es gibt ungefähr 120 Plätze, die jeweils einem Studierenden zugeordnet sind.

Initiative, Interesse und Engagement sind maßgebende Faktoren bei der Vergabe der Arbeitsplätze, über deren Neubesetzung alle diejenigen demokratisch entscheiden, die zum Zeitpunkt der Entscheidung im betreffenden Zeichensaal einen Platz innehaben. Die Besetzung der Zeichensäle ist folglich einer permanenten Fluktuation unterworfen - nicht zuletzt auch durch den Umstand, daß jeder Zeichensaal ein Kontingent für Erasmusstudierende bereithält.

Die Zeichensäle sind prinzipiell offen und stellen jedem/r Studierenden ihr fachspezifisches sowie ihr durch aktives Mitgestalten des Fakultätsgeschehens erworbenes Informationspotential zur Verfügung.

Da zur Zeit leider nur ein Bruchteil aller bedürftigen Studierenden mit einem Arbeitsplatz versorgt werden kann, rufen wir alle KollegInnen auf, uns konsequent in unserer Forderung nach weiteren Zeichensälen zu unterstützen.

JETZT - AUFBRUCH, UMBRUCH...

Noch einmal: über 2500 Studierende, etwa 120 AZ-Plätze - nicht nur, daß wir so viele Studierende wie nie zuvor haben, wir haben jetzt auch so viele Fragen und Chancen wie nie zuvor:

Das Institut für Städtebau ist bereits qualifiziert(!) nachbesetzt - Professor Meuwissen kommt hoffentlich im WS 95 -, die Lehrstühle für Baukunst und Künstlerisches Gestalten werden demnächst ausgeschrieben. Im Hinblick darauf, daß das neue UOG auch die Neugestaltung der Art und Anzahl der bisherigen Institute betrifft, steht die Fakultät vor einer ungeheuren Chance, sich zu erneuern. Diese Erneuerung darf sich aber nicht in der Berufung international renommierter ArchitektInnen und KünstlerInnen erschöpfen, sondern muß auch die personale und inhaltliche Essenz der einzelnen Institute selbst miteinbeziehen.

Die hierzu brisanten Fragen, die seit der Podiumsdiskussion „Aufbruch, Umbruch“ (Feb. 95) im Raum stehen und an anderer Stelle dieser Ausgabe behandelt werden, sollten genügen, um euch zu kratzen, zu wecken und vor allem jenes Maß an Unruhe zu erzeugen, das Diskussionen und Kooperativen nach sich zieht.

KONTAKTE

Im „Spiegel“ war zu erfahren, daß einer der ganz großen Stararchitekten von heute seine Lehrjahre unter anderem damit verbracht hatte, Porno-Drehbücher für Russ Meyer („Vixen“) zu schreiben - vielleicht löscht ein Überangebot an Möglichkeiten jegliche klare Vorstellung von Zweck, Ziel und Strukturierung der Ausbildung aus. Die Umkehr vom Informationsmangel zum Informationsüberfluß erfordert neue Arbeitsweisen. Nicht der blickt durch, der Information hat, sondern der, der sie möglichst genial selektieren und verwerten kann.

Dieser Umstand bewirkt eine vielleicht unerwartete, aber logische Renaissance des direkten Gesprächs, der Diskussion und des Disputs, welche - und das gilt zumindest noch einige Jahre - physisch, also bei direkter Anwesenheit, immer noch am komplexesten und subtilsten funktionieren. Die heute zum Kraftakt gewordene Meinungsbildung bzw. Positionierung läßt sich in Isolation kaum mehr bewältigen, eher schon wirkt das horizontale Hochgeschwindigkeitssurfen demotivierend in bezug auf das Einnehmen von Standpunkten, demotivierend zugunsten einer Ästhetik des Verschwindens (Virilio): Geschwindigkeit entfernt, entmacht.

Die Zeichensäule kontern mit Schnittstellenpolitik: StudentInnenausstellungen (Banale), Vortragsreihen (Stadt im Arsch), Podiumsdiskussionen, Gastvorträge, Professoren/StudentInnenforum Dez. 94 im AZ3, die Zeitung, die du gerade liest und nicht zuletzt die Feste, legendär schon seit den 50er Jahren und - nach mehrmaligem Verweisen und Verbannungen wegen „unkonventioneller Handlungsweisen“ - immer noch abgehalten in den Räumlichkeiten der Alten Technik.

Der quantitative Skandal bleibt dennoch bestehen, ein effektives und effizientes Reservat einer persönlichen/direkten Kommunikationskultur scheint keineswegs gesichert.

Wenn Hoke äußert, er wünsche sich, daß die Studierenden aus sich heraus in Gemeinschaft arbeiten wollen, um ihr schöpferisches Potential in Bewegung zu setzen und wirksam zu werden, dann wünsche ich mir eine Situation, in der diese Arbeitsgemeinschaften und der Lehrkörper in quantitativer und qualitativer Hinsicht funktionieren als vierte, sublimierte Variante der drei am Beginn dieses Berichtes erwähnten Möglichkeiten für die Studierenden.

Hokes Wunsch formuliert zudem eine politische Strategie: die Chance auf neue Plätze steigt vor allem dann, wenn sich konkrete Gruppen formieren und organisieren, weil diese eben konkrete Forderungen stellen können.

1981, als vielleicht das zutraf, was Hoke kürzlich mit: „der fruchtbarste Boden dieser Hochschule sind die Zeichensäle“ formulierte, zeigt, vielleicht prophetisch, die im Ausstellungskatalog „Architektur aus Graz“ publizierte Arbeit des AZ 3 folgendes: neun Namen, ein anthropomorpher Abdruck im Schnee/Sand, in verschiedenen Zuständen photographisch dokumentiert und somit verzeitlicht als Abdruck, der im Verschwinden begriffen ist. Eine singuläre Handlung, die durch die Patina des Allgemeinen, dem sie eine Sprache abringen konnte, allmählich getilgt wird.

Wir können wählen: Die Indifferenz des endlosen Breis oder die Beharrlichkeit der Differenz als ein sich wiederholendes Abringen von Bedeutung aus dem Tableau der Vereinheitlichungen.



Thomas Trummer

LEARNING FROM PULP FICTION – ZUR GESCHICHTE DER MEDIA-MADES

Der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts hat uns die Avantgarde als eine Bewegung geschildert, die einen aufrechten aber provokativ geführten Kampf gegen das Unverständnis zu führen hatte, um die angestrebte Autonomie zu verwirklichen. Wie eine kurze Analyse der Entwicklung von Duchamps über die Kubisten und die Pop Art aber zeigt, ist dies nur ein Aspekt. Die Kunst der Moderne ließ neben der Aggression ebenso oft eine Tendenz erkennen, in der sie sich Alltags- und Massenphänomenen zuwandte, die sich ja bekanntlich hoher Akzeptanz erfreuen dürfen. Die minderbewerteten Phänomene modernen Lebens, Amusement, Trivialität, Medien und Werbung sind insofern immer schon ein konstitutiver Bestandteil der Kunst gewesen. Am deutlichsten kann dies an der Gegenwartskunst der Neunziger veranschaulicht werden. Sie kulminiert die Hinwendung zum Banalen in der Erfindung der Media-Mades, die unsere medial produzierte Schweinwirklichkeit imitatorisch übersteigern.

Die Kunst des 20. Jahrhunderts ist von vielen Einschnitten gekennzeichnet, an denen neue, innovative Gestaltweisen alte und überlieferte abgelöst haben. Nun am Ende dieses Jahrhunderts ist es für die Kunstgeschichte an der Zeit, Bilanz zu ziehen. Blickt man zurück auf die nun schon zahlreichen Schriften, die ein Bild der Moderne nachzeichnen, so läßt sich feststellen, daß die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert sehr oft als Geschichte des Widerstreits gegen Diskriminierung und Nichtakzeptanz geschrieben wurde. Die Etablierung der Moderne wurde als stetiger Kampf der Gerechten interpretiert, die gegen andauerndes Miß- oder Unverständnis anzutreten hatten. In der Tat führte das Streben der Avantgarde nach Emanzipation und Befreiung, ihr Drang nach Abstraktion, Kritik und Autonomie sogar bei Menschen, die an Kunst interessiert sind, zu Skepsis und Verständnislosigkeit. Doch die Ablehnung von Seiten des Publikums forderte bei den Künstlern nicht nur Aggression und Provokation heraus. Nichtsdestoweniger hat sich dieser Blickwinkel zum gängigen Muster etablieren können. Es ist auffallend, daß jene, die die Kunst als durchwegs Abgelehnte und Ablehnende gekennzeichnet haben, ihrer Meinung zu einem Monopol in der Kunstgeschichtsschreibung und in der allgemeinen Auffassung verhelfen konnten. Die Gründe dafür mögen individuell sehr verschieden sein, sie dürften sich aber doch auf einen einfachen Nenner bringen lassen. Den Resumés fehlt etwas. Im Grunde scheint gegenwärtig dasselbe Gesetz wirksam zu sein, das seinerzeit schon die sogenannten „klassischen“ Verfechter der historischen Avantgarde gequält hatte. Die gegenwärtige Kunst, die Kunst von heute, wird am Maßstab der alten gemessen, wobei festgestellte Änderungen, Abweichungen vom Gewohnten fast stets ausschließlich als Verlust empfunden werden. Unsere Kunst der Gegenwart, die Kunst der 90iger, – beurteilt nach den Kriterien der Avantgarde – muß daher notgedrungen mißverstanden werden. Es ist deshalb nur recht und billig, neue Kriterien zu fordern, die der Gegenwartskunst mehr angemessen sind, als die überkommenen Formeln alter Modernismen. Die Kriterien sollen natürlich primär den Werken selbst entnommen werden. Und in der Praxis wird das auch getan. Man kann sie aber auch in der Geschichte suchen. Denn auch das ist ein avantgardistisches Vorurteil, welches wir allzuoft verinnerlicht haben, daß wir nicht beachten dürfen, was hinter uns liegt. Wir glauben, weil wir die Maximen der Aufklärung gelernt haben, daß jede Neuerung sich unbedingt jenseits jeder Überlieferung abspielen muß, daß dann und nur dann von Innovation gesprochen werden darf, wenn nie Dagewesenes gefordert und eingelöst wird. Nur blickt man auf die gegenwärtige Kunst, so muß man unumwunden bekennen,

daß die Maximen der unbedingten Innovation, der Utopien, des Widerstreits, der Provokation und der Aufklärung kaum wo anzutreffen sind. Trotz dieses Umstands, daß sozusagen viele überkommene Kategorien mittlerweile offenbar anachronistisch geworden sind, darf man nicht vergessen, daß es viele Aspekte der historischen Avantgarde gibt, die durchaus der heutigen Kunst eigen sind. D.h. man kann eine Brücke schlagen von historischen, modernen Gestaltungsweisen zu zeitgenössischen. Defacto gibt es einige nennenswerte Erscheinungen und Ideen, die von der Avantgarde vorbereitet wurden, jedoch im Interesse eines einheitlichen Bildes der Kunstgeschichtsschreibung stets verschwiegen wurden. Und eben diese sollten uns interessieren.

DIE KUBISTEN DUCHAMPS, PICASSO UND BRAQUE

Die Kunst der Moderne war wie gesagt durch tiefgreifende Zäsuren gekennzeichnet. Eine dieser markanten Einschnitte war das Ready-Made. Der Franzose Marcel Duchamps hatte maschinell produzierte Gegenstände ins Museum plaziert und damit der Kunst des Schönen und des schönen Scheins, der Netzhautkunst, wie er zu sagen pflegte, eine heftige Absage erteilt. Was ihn dazu angeregt hat, wissen wir nicht genau, und es gibt viele Möglichkeiten, eine Erklärung zu finden. Die häufigste, die man sogar schon in den Schulbüchern finden kann, ist jedoch sicherlich falsch. Duchamps habe seine Zeitgenossen provoziert und herausgefordert. Er habe einen Gebrauchsgegenstand zum Kunstobjekt umfunktioniert, indem er diesen einfach ins Museum stellte, um ihn anschließend zum Kunstwerk zu erklären. Die bloßen Fakten sind zweifelsfrei zutreffend, doch über Duchamps eigentliche Intentionen wissen wir wenig Bescheid. Und das wenige, das wir wissen, müßte uns sagen, daß Duchamps gar kein Kunstobjekt machen wollte.

Vielmehr hat er mehrmals ausdrücklich davon gesprochen, daß die Ready-Mades aus dem Versuch hervorgingen, keine Kunst zu machen, was nicht dasselbe ist, sondern das Gegenteil davon. Man kann dies nun natürlich auch als einen Akt der Provokation deuten, aber es gibt andere Hinweise, die nahelegen, daß Duchamps nicht nur provozieren,



sondern auch spielen und sich amüsieren wollte. Man müßte sich also fragen, ob die Ready-Mades nicht möglicherweise unter anderem auch aus einer anderen Auffassung heraus entstanden sein könnten, als wir gewöhnt sind, es auszulegen.

Diese zweite Seite könnte uns eventuell einen Schlüssel für heutige Verständnisprobleme bieten. Zuerst sei daran erinnert, daß Duchamps anfangs kubistische Bilder gemalt hat. Eines von seinen

Manfred Erjautz/Michael Kienzer:
Korsage/Patchwork, steirischer herbst
'94, Courtesy steirischer herbst



Manfred Erjautz/Michael Kienzer:
Korsage/Patchwork, steirischer Herbst '94,
Courtesy steirischer Herbst

als die Politik.(1) Duchamps war also populär geworden. Zweitens mußte Duchamps feststellen, daß die amerikanischen Besucher mit dieser Art, die Dinge zu sehen, ein-

fach nicht vertraut gewesen waren. Interessanterweise stellten sie das Bild nicht in einen Kontext der Kunst oder der Malerei, – sie sahen darin keine Landschaft, keine Allegorie, keine mythische Erzählung oder geheimnisvolle Symbole. Sondern sie glaubten mehrheitlich, etwas darin zu sehen, was sozusagen aus ihrem „modernen“ Leben gegriffen war; – wie etwa eine Explosion in einer Ziegelfabrik oder einen Haufen Golfschläger. Sie setzten das Gemälde Duchamps völlig untypisch mit den Bildern und Fotos aus Zeitungen in Beziehung oder brachten es mit ihren einfachen, persönlichen Erfahrungen in Verbindung. Ihr Kontext der Interpretation war jener der täglichen, billigen Bilderwelt und nicht jener der geadelten Museen.

Während Duchamps Treppenbild zwischen den amerikanischen Hochhausmetropolen New York, Chicago und Boston unterwegs war, begannen indessen die Kubisten, von denen Duchamps das Handwerk gelernt hatte, in Paris ein neues Experiment. Picasso und Braque klebten Papier- und Zeitungsfragmente in ihre Bilder. Angeregt durch einen Zeitungsboom, der Frankreich seit der Aufhebung der Zensur und der neuen Methode der Finanzierung durch Werbeanzeigen beflügelte, brachten sie die sogenannten „papiers collés“ erstmals als Fragmente der alltäglichen, „unseriösen“ Umwelt ein. In ihren zusammengestückelten Bildern finden sich Ausschnitte aus Annoncen, Überschriften, Reklamen und Werbeslogans, kurz Dinge, die als minderwertig und banal angesehen wurden und zum Teil heute noch werden. Picasso und Braque hegten aber eine Vorliebe für diese Erscheinungen des Massendesign. Die Reklametypografie schien ihnen ein hervorragendes Experimentierfeld für ihre eigenen künstlerischen Versuche. Sie montierten die Ausschnitte zumeist dergestalt, daß sie gerade noch lesbare Wortfetzen ergaben, die durch Kürzung und Variation reiche Assoziationen herausforderten. Manchmal neigten sie

Bildern ist besonders berühmt geworden ist. Es hat ihn sogar so berühmt gemacht, daß er weit über den elitären Zirkel der Kunst hinaus bekannt wurde. Dieses Bild hieß „Nu descendant un Escalier No 2“. Man sieht eine in kubische Flächen aufgefächerte Figur eine Treppe hinuntersteigen. Das ockerfarbigen Bild war für die „Armory Show“ ausgewählt worden, ein Ausstellungs-Mega-Event, das im Zeughaus („armory“) des 69. Regiments in New York stattfand und etwa 1500 Arbeiten von amerikanischen und europäischen Künstlern zeigte. Duchamps Gemälde schockierte das unvorbereitete Publikum. Die vielen Besucher waren aufgebracht. Das Bild wurde zum Anlaß zahlloser empörter Entgegnungen und erregter Verrisse. Berücksichtigt man dies, so muß man den Geschichtsschreibern, die von der Diskriminierung erzählen, Recht geben. Doch hatte diese öffentliche Erregung nicht nur negative Aspekte. Duchamps machte seltsame und sehr wichtige Beobachtungen. Folgendes war geschehen. Duchamps Skandalerfolg wurde erstens nicht nur unter Kunstexperten, sondern, wie schon erwähnt, auch von der breiten Öffentlichkeit eifrig besprochen. Dies war neu und im Vergleich zu europäischen Verhältnissen untypisch. Das Ereignis wurde medial in noch nicht gekannter Weise vermarktet. Die elitäre Modezeitschrift „Vanity Fair“ berichtete damals euphorisch über das Bild. Es hätte mehr Reaktionen ausgelöst

zu spitzbübischen Späßen oder zu jugendlich derben Anspielungen, wie sie in Frankreich üblich sind. Der amerikanische Kunsthistoriker Rosenblum zeigte, wie die Kubisten mit dem einfachen Wort „JOURNAL“ spielten. Sie nahmen speziell den Namenskopf der Tageszeitung „Le Journal“ und zerlegten ihn in mehrere Variationen. So entstand aus dem französischen Wort für Zeitung die Begriffe „JOUR“ („Tag“), „URNAL“ (zusammengezogen „Urinal“), sowie „JOU“ (entweder „jouer“ für „spielen“ oder „jouir“ für „Genuß erleben“). Wörter auf Laute oder Wortpartikel zu zerlegen, war für sie trotzdem kein Ulk, sondern entsprach dem Ziel, sich mit den Grundlagen der Kommunikation auseinanderzusetzen. Zudem erkennt man in diesen Experimenten teilweise programmatische Anspielungen. Die verschiedenen Konnotationen geben uns beredten Aufschluß über den Versuch, wie man spielerisch, leicht und ungezwungen zu achtbaren und ernstern Ergebnissen gelangen kann, ohne unbedingt tiefe Worte dafür strapazieren zu müssen. Man darf sicher sein, daß auch Marcel Duchamps, der wie Picasso und Braque ebenfalls zu dieser Zeit in Paris lebte, die spielerischen Experimente der Kubisten aufmerksam verfolgt hat. Wahrscheinlich hat er auch die Tendenz bemerkt, die sich darin bereits ankündigt. Wenn die Kunst beginnt, in den Alltag zu drängen und Phänomene der Medien und Vergnügungsindustrie bildwürdig zu machen, dann ist damit nicht nur sehr wahrscheinlich ein spielerischer Zugang verbunden, dann folgt daraus noch weit Essentielleres. Gesetzt, die Kunst zitiert Fragmente der „realen und medialen Außenwelt“, wie dies die Kubisten taten, bleibt bei diesem bloßen Zitieren aber nicht stehen, sondern treibt das Anverwandeln der wirklichen und vermittelten Dingwelt weiter, dann müßte sie notgedrungen an einen Punkt gelangen, der eine Unterscheidbarkeit zwischen Vorbild und Abbild, zwischen Kunst und Nicht-Kunst schwierig macht. Je perfekter die Nachahmung sein würde, desto eher würde die Kunst diesen Punkt erreichen. Am Endpunkt dieses Prozesses einer stetigen Anverwandlung und Imitation würde sie mit der Wirklichkeit fast identisch werden. An diesem Punkt der perfekten Kopie läßt sich dann nicht mit Sicherheit entscheiden, was falsch und echt, was fiktiv oder wirklich ist. Kunst wird dann selbst quasi zur Realität und vice versa. Dieses Spiel mit der Identität, die Doppelrolle und Ambivalenz würde ihr einen völlig neuen Status verleihen.(2) Diese Doppelidentität gewinnt sie allerdings nicht über eine zunehmende Autonomisierung, sondern umgekehrt, über eine zunehmende Öffnung dem Alltäglichen gegenüber.

DIE VERGESSENE KUNSTGESCHICHTE DER MODERNE

Aber auch in der Kunstgeschichtsschreibung tat sich zu dieser Zeit einiges, was heute kaum mehr Beachtung findet. Das erste Buch, welches in Amerika über den Kubismus erschien und natürlich auch Duchamps „Nu descendant“ ausführlich erwähnte, widmete sich einer völlig anderen Zugangsweise, als das in Europa, speziell in Frankreich üblich gewesen war. Der Autor, Arthur Jerome Eddy, erzählte nicht die Geschichte vom Unverständnis und der Diskriminierung der streitenden und immer mißverstandenen Avantgarde. Nein, er schien von europäischen Konventionen unbetroffen und traf unverblümt seine persönliche, lebensbejahende Meinung zur Schau.(3) Eddy führte enthusiastisch eine Art der pragmatischen Gebrauchsanweisung für kubistische Bilder vor. Wie auch immer, jedenfalls entsprach Eddys Stil nicht dem poetisch und intellektuell verfeinerten Bild von der Kunst eines Guillaume Apollinaire, sondern war geradezu das Gegenteil davon. Wir würden heute seinen Stil am ehesten als journalistisch bezeichnen. Deswegen ist Eddys Buch, das in Amerika erfolgreich war, in Frankreich kaum bekannt geworden und es finden sich auch heute nur noch wenige Exemplare in Europa. Obwohl dieser Dandy der Kunstgeschichte auch heute noch naserümpfend und als Beispiel, wie man es nicht machen soll, zitiert wird, lohnt es sich, einige seiner – zugegebenermaßen – ausgefallenen Ideen in Erinnerung zu rufen. Eddy kritisiert vor allem die Sprache, mit der man der Kunst hierorts begegnet. Der „Kunstjargon“, der offiziellen (gemeint ist natürlich





G.R.A.M.: Courtesy G.R.A.M.,
Kunsthalle Exnergasse Wien 1994

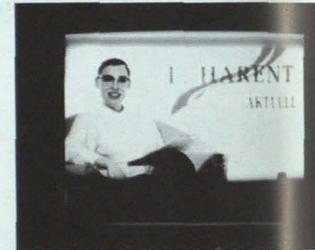
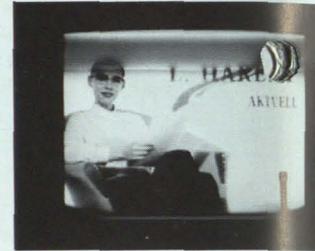
Duchamps ein auf die flache Seite gelegtes Urinbecken dem New Yorker Publikum vor. Wie immer gibt es auch bei diesem Werk eine Unzahl an Verknüpfungen und

Anspielungen, die hier nicht alle analysiert werden können. Es sei aber nicht unterschlagen, daß das Urinbecken („Urinal“) selbstverständlich an die Wortspiele der Kubisten erinnert. Wir erinnern uns an deren despektierliche Abkürzung des Wortes JOURNAL. Duchamps signierte das Becken mit dem Pseudonym R. (ichard) Mutt. „Mutt“ war ein Anspielung auf die damals bekannten Comicfiguren „Mutt and Jeff“ und auf das Kaufhaus, „J.L. Mott Ironworks N.Y.“, wo Duchamps das merkwürdige Objekt zuvor erstanden hatte. Bezeichnenderweise war diese Firma für ihre snobistischen Annoncen in „Vanity Fair“ bekannt, die zuvor so hymnisch über Duchamps Armory-Erfolge berichtet hatte. Es gibt also gute Gründe zur Vermutung, daß Duchamps die Idee, eine „Fontäne“ zu zeigen, aus „Vanity Fair“ entnommen hat. Beweisen kann man es jedoch nicht. In allen diesen Anspielungen lenkt Duchamps unsere

hauptsächlich der europäischen) Kritik sei „sterbenslangweilig“. Die dort gepflegten Redeweisen seien „weder lebendig noch interessant, sondern einfach einschläfernd“. Dagegen empfiehlt Eddy den „Jargon eines Baseball-Reporters“, dieser sei „sehr lebendig und amüsant“. (4) Doch nicht genug der Dreistigkeiten. Eddy redet vom Zusammenhang von Kunst und Kommerz, von Künstler und Businessman; von Hochkultur und Unterhaltung, von High and Low, von Kreativität und Amusement; – für Bildungsbürger als auch für eingefleischte Avantgardisten, allesamt verbotene Liaisonen. „Der Mann“, fährt Eddy fort, „der über ein kubistisches Bild lacht, mag ein Kubist sein – das heißt ein Innovator sein – in seinem Beruf oder Geschäft.“ (5) So fremd und überspitzt dieses Lachen auch für unsere in Hochkultur gebildeten Ohren klingen mag, so ist es doch bedenkenswert. Dies zumal, da schon Duchamps wahrscheinlich in Eddys Buch nicht nur freche Skrupellosigkeit gesehen hat. Schließlich ist die Idee, die Kunst mit der Konsumwelt in Verbindung zu bringen, von Eddy gefordert. Er hat sie aber nicht nur rhetorisch verlangt, sondern angeblich auch gelebt. Eddy war nicht nur ein Kunstkritiker besonderer Art. Die Begeisterung für alles neue, was das Leben vernügender macht, soll er auch praktiziert haben. Eddy soll der erste gewesen sein, der in Chicago ein Fahrrad besessen und benutzt hat. Das erste Kunstwerk, welches man heute als „Ready-Made“ bezeichnet, ist – zufällig oder nicht – ein Teil eines Fahrrades, auf einen weißen Schemel geschraubt. Duchamps hatte die Gabel eines Fahrrad-Vorderrades ohne Reifen auf diesen „alltäglichen“ Sockel angebracht.

Das bekannteste Ready-Made, die Fontäne, entstand dann bereits in den USA. 1917 stellte

Aufmerksamkeit weg vom Kontext der Kunst in einen Kontext täglicher Erfahrung. Der Betrachter von damals vervollständigte das Werk, indem er dessen Zeichen mit dem Bestand seines eigenen, alltäglichen und (von ihm selbst mindergeschätzten) Wissens verknüpfte. Die Assoziationen führten dabei stets in den „low“-Bereich.(6) Dies mag auch der Grund dafür sein, warum uns alle Verweisketten Duchamps ein wenig schmunzeln lassen. Sie erscheinen uns nicht in der Art und Weise seriös, wie wir es von künstlerischen Botschaften gewöhnt sind. Und es ist fraglos nicht unpäblich, zu schmunzeln. „It’s always the idea of amusement which causes me to do things“, (7) meinte Duchamps selbst dazu. Bezeichnenderweise verwendete er immer das Wort „amusement“, um die Hintergründe seiner Ready-Mades zu beschreiben. Wenn er über kommerzielle Produkte sprach, fand er diese hingegen bloß spaßig, „funny“. Zweifellos eine gemilderte Variante von Eddys seltsamen Lachen des Typs: Business-Kubist. In der Tat war es nicht Duchamps Ziel, nur zu provozieren, Kritik zu üben und seine Betrachter vor den Kopf zu stoßen. Er hat seine Ready-Mades bewußt als Quasi-Mischlinge von Konsumartikeln und Kunstobjekten präsentiert. Sie entstanden aus der Kopie der Realwelt. Duchamps Vorstellung zufolge, ist die Idee des „niedereren“ Alltagsgegenstandes ebenso problematisch wie jene der „hohen“ Kunst. In der Tat sind die Ready-Mades der erste ernsthafte Versuch, Produkte und Codes trivialer und alltäglicher Kultur im Hinblick auf Wert und Bedeutung differenziert und gewissenhaft zu beurteilen. Die Voraussetzungen dafür waren aber weder Kritik, noch Provokation, sondern die charakteristische, knifflige Doppel- und Mehrdeutigkeit der Anspielungen, die Pluralität der alltäglichen Verständniszugänge, die gegenseitige Annäherung und spielerische Fusionierung von Kunst und Kommerz. Zu nennen ist darüber hinaus noch die Auflösung des herkömmlichen Begriffs des Autors, der durch die Entscheidung, ein Massenprodukt gesondert im Museum zu präsentieren durch ein anonymes Kollektiv ersetzt wurde.



„L. Harent“ – Kundenservice Programm
 „L.Harent aktuell“ ist ein Produkt der L.Harent Ges.m.b.H., Europas größter Supermarktkette seit 1993. © Brueckl/Schmoll, 1994

DIE COMMERCIAL-MADES

Später, in den Sechziger Jahren hat die Pop Art diese Motive Duchamps wieder aufgenommen. Während der Franzose meist kleine, schlichte und absichtsvoll ungefällige Gegenstände zu Ready-Mades gemacht



hatte, übersteigerten die amerikanischen Pop-Künstler die Ready-Mades zu einer Flut von Kunst-Konsumartikeln. Die Kubisten hatten sich auf einzelne Partikel aus Printmedien, Duchamps auf erhältliche Waren beschränkt. Die Pop Art verschränkte nun beide Adaptionen zu einem neuem Universum der kommerziellen Bilder. Die großstädtische Lebenswelt, die Ikonografie von Werbung, Kino und Fernsehen und nicht zuletzt der euphorische Zugang zu allem Dinglichen wurden zu ihren Markenzeichen. Sie haben sich dem „fun“ verschrieben, das hieß der Verbreitung der Warenwelt als solcher. Ihnen ging es weniger um den versteckten Witz, sondern um die Frage, wie weit ein Kunstwerk sich an die Glücksversprechungen der Werbung und des Kommerzes annähern kann. Damit wurde das Programm der Ready-Mades fortgesetzt, aber unter etwas anderen Vorzeichen. Die Angleichung der Kunst an die Konsumartikel war durch letztere vollzogen worden. Was geschieht aber, wenn man nicht primär die Produkte nachahmt, sondern die Werbung, die sie präsentiert. Die Pop Art betrieb folglich die Imitation des Advertising. Ihr Ziel war also ein Ready-Made der zweiten Stufe, eine Ready-Made der Werbung zu schaffen. Roy Lichtenstein hat das präzise zusammengefaßt: „The subject matter, of course, is commercialism and commercial art“.(8)

Die Commercial-Mades der Pop Künstler sind künstlerische Adaptionen von gegebenen Vorlagen, die versuchten nicht die Produkte selbst, sondern die Strategien der sie präsentierenden Medien nachzuahmen. Diese Tendenz wurde zuweilen bis an die Grenze der Ununterscheidbarkeit getrieben, – an jene Grenze, an der Kunst und Realität identisch werden.

Andy Warhol selbst hat nicht nur Reklamen von Campell Suppendosen auf zahlreichen Leinwänden aufgedruckt, er hat auch „echte“ signiert. Robert Venturi, Architekturkritiker der damaligen Zeit, hat ebenfalls darauf aufmerksam gemacht, daß die Überflutung durch Zeichen der Werbung und des Konsums eine Chance bedeuten kann. „Learning from Las Vegas“ (9) ging davon aus, daß engagierte Architektur das Vorgefundene, die zu kommerziellen Zwecken dienstbar gemachten Bauten und ihre Aufmachung, durch raffinierte Fort-Erfindung genutzt werden sollte.

Die Strategien von Werbung und Kommerz können das Vokabular der Architektur beleben, ihre Sprache und Zeichenhaftigkeit die glatten Fassaden ablösen. Venturi argumentierte, indem er sich für die Anverwandlung der Werbecodes einsetzte, gewissermaßen für die Idee der Commercial-Mades im Bereich der Architektur. Gleichzeitig warnte er davor, der Skepsis der damals schon überlebten funktionalistischen Moderne zu unterliegen. Die Entfremdung, die uns nach Adorno und Greenberg droht, ist nicht eine der Massenhaftigkeit selbst, sondern die Gefahr, unfähig zu sein, deren Symbole und Ikonografie entziffern und gestalten zu können.

Wir würden uns schließlich in dem Urwald der Zeichenhaftigkeit verlieren. Obwohl Venturi wegen seiner vermeintlichen Anbiederung immer wieder, auch später von Charles Jencks, kritisiert wurde, bemühte er neue Kriterien. Es waren dies Pluralität, Formvielfalt, Mischung der Medien und die „Verführung“, allesamt spätere Leitbegriffe der etablierten Postmoderne.

DIE MEDIATISIERUNG

Der vermeintliche Standpunkt der Avantgarde, die Trivialkultur sei parasitär und ziehe die innovative Kunst unweigerlich hinunter ins Banale, wird von der gegenwärtigen Kunst korrigiert und neu geprüft.

Die Kunst von heute ist reich an Zitaten und an Bezugnahmen zur alltäglichen Lebenswelt. Sie zeigt eine unverkennbare Hinwendung zum Terrain der U-Kultur, zur Werbung, den Medien und allen massenhaft verehrten Fetischen. Die Welt der billigen Vergnügungen erscheint aus ihrem Blickwinkel deshalb nicht länger ausschließlich als Übel, sondern als geeignetes Territorium für angeregtes Experimentieren. Ein Gutteil der Gegenwartskunst widerspricht deshalb der Vorstellung, daß die Triviale Kultur in der zeitgenössischen Gesellschaft einen genau definierten Sonderbereich mit minderwertigen Charakter markiert. Und sie widersetzt sich dem Glauben, daß dieser Charakter dem Geist der hohen Kultur rettungslos untergeordnet und schädlich für ihn sei. Im Gegenteil, die Kunst von heute steht den oberflächlichen Phänomenen der Unterhaltungs- und Konsumwelt durchaus offen gegenüber. Es ist möglich, daß diese Faszination für das Banale, Alltägliche und Vergnügliche viele befremden wird. Jene befürchten zurecht die undifferenzierten Verpackungen, die hemmungslose Verflachung und die mundgerecht aufbereitete Nahrung vieler Medien-Schwachsinnigkeiten. Die Gefahr der Entmündigung besteht tatsächlich. Doch muß hier unterschieden werden. Der Geist der Avantgarde, sich subversiv aufzulehnen, und aus einer Position moralischer Überlegenheit heraus, die Gegner zu verunglimpfen, hat nicht zum erhofften Ergebnis geführt. Apokalyptische Menetekel, Verachtung und Kritik waren ideologische Waffen, die der Expansion der Populärphänomene nicht effektiv Einhalt gebieten konnten. Vielmehr haben sie zu einem Auseinanderdriften von Hoch- und Triviale Kultur geführt hat, das letztendlich die Lager in zwei kompromißlose Teile gespalten hat. Zudem hat sich die Avantgarde selbst, zurückgezogen in den White Cube, von den Realverhältnissen mehr und mehr entfremdet. Wirklich enttäuscht werden daher nur jene sein, die von der Gegenwartskunst den überkommenen Habitus des ewig streitenden Avantgardisten erwarten und sich zugleich blind gegenüber den heutigen, subtilen Ideen verhalten. Es sind dies dieselben, die übersehen, daß jene provozierende und oppositionelle Haltung in Wahrheit nur eine Seite der vielgestaltigen Bemühungen der Moderne war.

Warum sich die junge Kunst für diese neue Art des Engagements entschieden hat, ist nicht leicht zu beurteilen. Jedoch darf man sicher gehen, daß sich seit Picassos, Venturis und Lichtensteins Zeiten die Zahl der Zeichen wesentlich vermehrt hat. Waren die Plakatwände in Paris der 10er und die Signets in Las Vegas der 60iger Jahre nicht mehr zu übersehen, so liegt die Gefahr der kommerziellen Zeichen von heute darin, daß man immer weniger von ihnen wahrnimmt. Wir werden heute überschwemmt mit Nachrichten, Bildern, Logos und Texten aus allen elektronischen Verarbeitungsmedien, die sich nicht als solche zu erkennen geben. Die „Immaterialien“ (Lyotard) durchsetzen unsere Wirklichkeit von Tag zu Tag mehr. Nichts ist mehr in seiner ursprünglichen Existenzform. Alles ist gefiltert und ersetzt in einer Welt universeller Mediatisierung, in der es keine res extensae mehr zu geben scheint. Das Reale, das uns vermeintlich umgibt und welches wir durch unsere Sinne glauben wahrnehmen zu können, existiert nicht mehr. Es ist verflüssigt, aufgelöst und verschwunden in der Vielzahl seiner zeichenhaften Stellvertreter. Besonders die visuellen Bilder scheinen die tatsächliche, ausgedehnte Realität substituiert zu haben, sodaß wir nicht mehr sicher gehen können, ob wir einen direkten Zugriff auf die Wirklichkeit haben oder bloß im illusionären Raum einer Bildwelt hantieren.

DIE MEDIA-MADES

Die Media-Mades der Gegenwart sind die Antwort. Sie reagieren sowohl auf die Unterwanderung der Realität als auch auf das hemmungslose Entertaining der Medien. Media-Mades sind bewußt gewählte, artifizielle Regenbogen-Produkte, die aus der Nachahmung der mediatisierten Bilder entstehen. Dennoch sind sie keine gewöhnlichen Nachahmungen. Sie zeichnet eine besondere Art und Weise der Nachahmung aus. Es ist dies die Täuschung, das Trompe l'oeil von etwas zu sein, das selbst als Existenzform in Frage steht. Media-Mades geben sich den Anschein als kämen sie direkt vom Bildschirm. Sie sind die brillante Imitation der medialen Realitäten. Man könnte auch sagen: die perfekte Täuschungen der Täuschung. Sie agieren „als ob“ sie (falsche) Echtheiten des Monitors wären. In

Wahrheit sind sie schlaue Verdoppelungen von scheinhafter Existenz. Die Ready-Mades waren Anverwandlungen der kommerziellen Produktwelt. Sie waren als Warenartikel ausgedehnte Körper und lernten von ihren Vorbildern. Die Commercial-Mades waren nicht primär Anverwandlungen von Körpern, sondern Imitationen ihrer medialen Stellvertreter, der Werbung, und wollten von dieser lernen. Die Media-Mades gehen aus der Einsicht hervor, daß nicht nur Produkte, sondern die gesamte Alltagswelt durch die Mediatisierung verstellt wird. In dem sie diese imitieren, wollen sie von ihr lernen. In diesem kreativen Lernprozeß betreiben sie das, was Baudrillard einmal und Venturi lange vor ihm die „Verführung“ genannt haben. Es ist dies die Anverwandlung medienimmanenter Erscheinung. „Verführung“ heißt über eine perfektionierte Mimikry eine Situation zu schaffen, die es ermöglicht, kreative und auch amüsante Spielbeziehungen zu entwerfen. Diese Spielbeziehungen ermöglichen es ihrerseits, daß Zeichen und Erscheinungen hervorgebracht werden können, die es erlauben, die Mediatisierung auf die Spitze zu treiben und ihr so zu entgehen. Insofern Media-Mades sowohl den Werbestrategien entlaufen als sich auch an ihnen spielerisch orientieren, sind sie Picassos Leitformeln von „JOUER und JOUIR“ durchaus verwandt. Wie ihre Vorfahren Ready- und Commercial-Mades sind die Media-Mades zugleich Kunst als auch Nicht-Kunst. Über dieses Spiel der Doppelidentität gelingt die amüsante und zugleich notwendige indifferente Haltung. Die Media-Mades verhalten sich wie ihre Ahnen neutral gegenüber dem, was sie nachahmen. Sie schweben ständig zwischen Ernst und Persiflage, zwischen Verweigern und Anbiedern, zwischen Kritik und Affirmation. Sie geben sich gleich stupid wie Beavis Et Butthead, ebenso schal wie ein Quaterpound, gleich teuer wie Billa, gleich spannend wie die Ö 3 Wettershow, gleich sportlich wie adidas, gleich attraktiv wie Naomi C., gleich schnell wie Whorp 7, gleich utopisch wie Ikea, und gleich real wie Homer oder O.J. Simpson.

LEARNING FROM PULP FICTION

Quentin Tarantino hat kürzlich mit seinem Film „Pulp Fiction“ dieses junge Selbstverständnis auf die Leinwand gebracht. Sein Film setzt sich aus Mustern zusammen, die er frei aus Musik, Bühne, Kommerz und Kunst auswählt. „Pulp Fiction“ spielt mit diesen massenhaft reproduzierten Dispositiven. Sein Film ist ein Media-Made, nicht weil er sich des cinematografischen Verfahrens bedient, sondern weil er die täuschende Angleichung an Phänomene der Vergnügungsindustrie sucht. Für den Titel ließ sich Tarantino von den populären Krimi-Heften der dreißiger und vierziger Jahre inspirieren, die auf weichem, schäbigem Papier – „pulp“ genannt – gedruckt waren. Der Film ist trotzdem keine Parodie auf die Schundheftideologie. Media-Mades sind niemals Parodien, weil sie sich in der Ungewißheit des Indifferenten verstecken. Manchmal halten wir sie für gewieft Persiflagen oder aberwitzige Karikaturen, manchmal aber für stupiden Ulk oder inferiore Machwerke. In Wahrheit sind sie aber stets ambivalent, – kritisch und anbietend zugleich. Sie verhalten sich wie Raubkopien, die man – um sie unentdeckt zu halten – unter die Lizenzen mischen muß. „Mir gefällt die Idee, mit Regeln zu spielen“



2 Honey-Pie. Dieser elastische Netz-String-Body sorgt für große Auftritte. Verschwendensich schöne Spitzen-Rüschen am Dekolleté und Beinausschnitt. Schwarz. 100% Polyamid. 450,-
36-40 | 42-46
815 055 5 | 815 055 6

3 Klapperschlange. Hier entscheidet frau allein, wer einen Blick riskieren darf. Dieses raffinierte Bikini-Set hat am BH und Slip Klappen zum Öffnen. Schwarz/ Rot. 100% Polyamid. 349,-
S | M | L | XL
814 036 1 | 814 036 2 | 814 036 3 | 814 036 4

4 Wilde Träume. Ein Hauch von Nichts umschmeichelt den Körper. Unverschäm glänzender Kimono. Mit Gürtel. Schwarz-transparent. 100% Polyamid. 645,-
36-42 | 44-48
815 056 5 | 815 056 6

5 Spiel ohne Grenzen. Schwarz-roter Teddy ouvert mit Glitzereffekt und verschwenderischer Spitze. Raffinie und unwiderstehlich, denn BH-Teil und Schritt sind offen. 100% Polyamid. 545,-
36-42 | 44-48
815 058 5 | 815 058 6

6 Intimfalle. Komm, nimm mich! De elastischem Material und besticht durch eine äußerst pikante Schnittführung. Schwarz. 97% Polyamid, 3% Elasthan. Größe: 36-42. Nr. 814 213 7 499

7 Rivolta. Heißes Verhängnis: der feuerrote halterlose Strumpf vereinigt sich innig mit tiefschwarzer Spitze. 100% Polyamid. 165,-
I | II | III
812 351 1 | 812 351 2 | 812 351 3

8 Geile Pfeile. Herren-Strings im 3er-Pack. Schwarz/ Rot. 100% Polyamid. Größe: S-L. Nr. 814 032 7 299

sagt Tarantino. Sein Spiel ist die Nachahmung der Regeln der anderen. „Die Idee hinter Pulp Fiction war, traditionelle Situationen aufzugreifen, wie man sie millionenfach gesehen hat“. Alle Szenen, Partien und Details ergeben sich aus der Synthese vorfabrizierter Klischees. Die Verführung ist nun, das eigene Spiel zu unterlaufen bzw. die Regeln der Regelimitation stets zu verändern. Tarantino verwirrt seine Seher durch die unterschwellige Regellosigkeit, d.h. es werden doppelsinnige Erwartungshaltungen produziert, die befriedigt und enttäuscht zugleich werden. Von einem gealterten Boxer (B.Willis als Buutch Coolidge) wird erwartet, daß er einen Kampf verlieren soll. Er gewinnt aber. Von einem beschränkten Gangster (J.Travolta als Vincent Vega) wird erwartet, daß er die Frau (U.Thurman als Mia Wallace) seines Bosses ausführen und anschließend verführen wird. Eher verführt sie ihn, aber auch das gelingt nicht. Die beiden machen bei einem Tanzwettbewerb mit. Es wird erwartet, daß sie gewinnen. Sie gewinnen tatsächlich, aber die Musik von Chuck Berry („You never can tell“) ist seicht und unaufregend. Sogar die Hoffnung auf eine spektakuläre Einlage muß angesichts der plumpen und gewöhnlichen Tanzgebärden begraben werden. Der Held aus „Grease“ spielt eine Nachahmung von sich selbst, brillant zwischen Parodie und Ernst oszillierend. Doch jenes Moment, welches jeden Besucher dieses Films am stärksten beeindruckt und scheinbar alle subtil konstruierten Erzählstrukturen und -details überdeckt, ist seine schier ungebremste Brutalität. Pulp Fiction ist ein harter Film. Er ist dennoch kein gewaltverherrlichender Film, aber auch keiner, der Gewalt anprangert. Gewalt passiert, als ob Alltägliches passieren würde. Jene bezeichnende Indifferenz, die Verweigerung einer moralischen Haltung und nachprüfbarer ideologischen Position, garantiert zugleich auch, daß trotz des massiven Einsatzes an horribler Gewalt, auch ein amüsanter Nachgeschmack bleibt. Die Imitation birgt stets einen spielerischen Impetus, der Anti-Seriöses enthält, seien es die imitierten Lacher und schlechten Witze, die den Vergnügungsprodukten entnommen sind, sei es der knifflige Humor, der durch die Kopie erst entsteht. Tarantino bedient sich beider Seiten, weil ein Media-Made eben zugleich ein Kunstwerk und ein Nicht-Kunstwerk ist. „Ich bin oft daran, meine Arbeiten als Komödien zu bezeichnen“, sagte Tarantino, doch so lustig es auch sein mag, es gibt einfach Dinge, über die man nicht lachen sollte: (...) Aber wenn ich ein Drehbuch schreibe, höre ich Lacher, wenn ich Regie führe, wird gelacht, und wenn ich schneide, ziehe ich ganz bewußt auf Lacher ab.“⁽¹⁰⁾ Das Lachen ist das Amusement des Kopierenden. Es ist das Vergnügen jener, die sich wie Media-Mades unter das Dickicht der Mediatisierung mischen und sich ihr dennoch nicht überlegen fühlen. Es ist das Vergnügen jener, die gegen die verstellte Welt eine eigen-schöpferische Verstellung aufbauen, um sich an der Reibung der beiden Fiktionen zu erfreuen.

1 Anonym: Marcel Duchamps visits New York, in: Vanity Fair, Vol. 5, Iss. 1, New York, Sept. 1915, p. 57.

2 Daß man ihre Kunstwerke mit der Wirklichkeit verwechseln könnte, war allerdings noch kein Problem von Picasso und Braque und auch nicht ihrer Zeit. Es sollte erst später virulent werden. Die beiden haben sich zeitlebens auf die Wirksamkeit des Tafelbildes verlassen. Ihre Gemälde hatten wie alle einen Rahmen, der genau markiert, was innen (Kunst) und außen (Nicht-Kunst) ist. Duchamps dagegen begann dieser Grad, diese Schnittstelle zur Dingwelt immer mehr zu interessieren.

3 Arthur Jerome Eddy: Cubists and Post-Impressionism, Chicago 1914.

4 Eddy, Cubists, a.a.O., p. 10. (Übers. Dieter Daniels)

5 Eddy, Cubists, a.a.O., p. 62. (Übers. Dieter Daniels)

6 50 Jahre später als alle „Originale“ der Ready-Mades abhanden gekommen waren und die Museumsleute drängten, ihre Sammlungen mit diesen Ikonen der Moderne zu bestücken, nahmen einige von ihnen Kontakt mit dem gealterten Meister auf. Dieser aber „stellte“ ihnen kein Duplikat des ursprünglichen Ready-Mades her, sondern übermittelte den Interessenten schlicht die Adresse des Geschäftes, wo das gute Stück umstandslos erhältlich war.

7 Pierre Cabanne: Dialogues with Marcel Duchamps. Trans. Ron Padgett, New York: Viking Press 1971, p. 89.

8 Roy Lichtenstein: Lecture to the College Art Association, in: Ellen H. Johnson: American Artists on Art from 1940-1980, New York 1982, pp. 102-104.

9 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour: Learning from Las Vegas, The Massachusetts Institute of Technology 1978, dt. Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt, Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg 1979. (= Bauwelt-Fundamente, 53)

10 Quentin Tarantino: Produktionsskizzen, in: ders., Pulp Fiction. Das Buch zum Film, Hamburg: Rowohlt 1994, S. 122.

Dieter Spath/Martin Kramer

BILLA BAUT

Fotobeispiele von Billa-Märkten aus ganz Österreich dokumentieren die Bemühungen um Architektur als Träger von Corporate Identity. Verschandelt das maßstabslose Mutieren regionaler Bauformen, der vehemente Einsatz von Applikationsarchitektur unseren Lebensraum? Oder erfüllt die Billa-AG eine wichtige Funktion durch Aufhebung der Anonymität der Supermärkte, ist gar mutiger Wegbereiter für die Akzeptanz zeitgenössischer Architekturauffassungen?



Das architektonische Erscheinungsbild der Verkaufsstätten der Billa-Supermarktkette hat sich in das Landschaftsbild Österreichs eingepägt. Über 700 Filialen im ganzen Bundesgebiet besitzt dieser österreichische Konzern, dem auch noch die Verkaufsstätten von Merkur, Bipa, Libro, Mondo und Emma gehören. Einen **BILLigL**aden gibt es schon fast in jeder kleinen Stadt Österreichs und er ist dort bald signifikanter als das Rathaus und bunter als die Kirche.

Den größten Anteil von Billafilialen haben die Landeshauptstädte; Wien besitzt fast ein Drittel der gesamten Märkte Österreichs. Die Billas sind dort meist in die Erdgeschoßzonen der städtischen Blöcke integriert und behaupten architektonisch beim Eintreten nicht mehr als der Inhalt der Einkaufswagen beim Verlassen des Billas einem verspricht.

Anders verhält es sich allerdings, wenn Billa vor der Aufgabe stand einen Neubau einer Verkaufsstätte in ein kleinstädtisches Gefüge oder in ein Landschaftsbild einzufügen. Dann wurde mit allem architektonischem Gestaltungswillen ans Werk gegangen und laut Firmenidiologie individuell, sensibel und kundenorientiert gezeigt, wie man aus einem Standardsupermarkt auch Kirchen, Burgen oder Bauernhöfe zaubern kann. Die Auffälligkeit und das architektonische Bemühen, sowie die rapid wachsende Präsenz und Vorbildwirkung der Billabauten im urbanen Raum waren Ausgangspunkt, sich mit dieser Art von Alltagsarchitektur auseinanderzusetzen. Ziel dieser Arbeit war es eine Anzahl ausgewählter Billafilialen photographisch zu dokumentieren, um sie im Herbst 1994 im Forum Stadtpark Graz einer Öffentlichkeit konzentriert präsentieren zu können. Weiters wurden die Billabauten als Phänomen in ihrer architektonischen Gestalt und ihrer Auswirkung einem Podium aus Medientheoretikern, Kunst- und Architekturkritikern und einem Verantwortlichen von Billa als Diskussionsthema gestellt. Die Fotobeispiele aus eigener Hand stammen von mehreren Reisen durch Österreich lediglich ausgestattet mit Basisinformation über Standort der Filialen und mit prinzipieller Zustimmung von der Billa-AG. Das Hauptaugenmerk bei den Reisen galt den Neubauten bzw. den als Billamärkte umgebauten bestehenden

Gebäuden. Zusammen mit der architektonischen Dokumentation entstand auch ein O-Tonmitschnitt der Stimmung in den Märkten, der als akustisches Dokument der Innenräume ein oft besseres Zeugnis der Individualität der Standorte abgab als die so gewollte Architektur. Es ergab sich ein Bild, daß der konzeptionelle Einsatz von Architektur als Träger von Corporate-Identity bei Billa vor ca. 8 Jahren eingesetzt hat. Damals wurde ein Standardgrundriß entwickelt, an dem verschiedene Architekten und Baumeister zeigen durften, wie angeblich sensibel sie formal auf regionale Baustile reagieren konnten oder welche Art von falsch verstandenem Volksgeschmack man benutzen muß, um die Leute zu ködern. Der Beginn dieses Anspruches zu einer Zeit als die Postmoderne blühte und andere Supermärkte aber gerade erst den

Charme der Waschbetonplatte für sich entdeckt hatten. Nach Westen Österreichs nimmt sowohl die Dichte der Billa-Märkte als auch deren architektonischer Einfallsreichtum ab. Somit dokumentierten wir ca. 40 Beispiele aus Kärnten, der Steiermark, Burgenland, Ober- und Niederösterreich von denen die meisten in den letzten 5 Jahren entstanden sind. An die Tristesse des typischen Supermarkts oder Einkaufszentrums, meistens als nackte Kiste an einer Ausfahrtsstraße mit vorgelagerter Parkplatzfläche situiert, haben wir uns scheinbar schon gewöhnt, den Vorteil, seinen wöchentlichen Einkauf bequem mit dem Auto erledigen zu können, als sinnvoll akzeptiert.

Nun greift man auf die Mittel der Architektur zurück, um behübschend auf diese wirtschaftliche Entwicklung zu reagieren.

Über die Relation der architektonischen Hülle und Verkaufsstrategie wurde wenig nachgedacht, die Hülle war unwichtig im Vergleich zum manipulativ inszenierten Weg durch das Innere eines Supermarktes. Die Einfallslosigkeit und Nacktheit der äußeren Erscheinung verstärkte aber gerade die Sogwirkung der Waren und die gewünschte Beeinflussung durch die Vielfalt und Künstlichkeit der Farben im Inneren. Billa erhebt aber nun Anspruch auf die Hülle und damit auf architektonische Präsenz im Außenraum. Billarot und gelb sind nicht mehr Zeichen genug, die Fassade wird selbst zum Megazeichen dessen Behauptung eine ganz andere wird als die eines Supermarktes. Die Grundrisse sind immer die gleichen und die Diktion der Gleichartigkeit des Innenraums für das gewünschte Funktionieren der Einkaufsmaschine zwingend. Die Fundamente stehen bereits, wenn die Billaarchitekten sich unter Zeitdruck aus den regionalen Gegebenheiten noch ein paar Gestaltungsideen holen. Man kann sich keine langen Diskussionen mit den Bürgermeistern erlauben, besser man bevormundet und beruhigt sie gleich



© Billa Austria 1998



© Billa Austria 1998



© Billa Austria 1998



CHIFFREN UND ZIFERN



CHIFFREN UND ZIFERN



CHIFFREN UND ZIFERN



CHIFFREN UND ZIFERN

mit sinnentleertem Regionalismus. Billabauten sollen aber auch nicht billig aussehen, und sie sind es sicher nicht, man soll doch merken, daß man qualitativ billig einkauft. In kleineren Städten wird einem jeder den Weg zum Billa zielsicher beschreiben können, Billas haben Identifikationscharakter, sie verlassen die Anonymität der sonstigen Supermärkte, wenn aber die Waren auch keine regionale Identifikation mehr möglich machen, so will Billa doch zumindest so vertrauensvoll wie der Greißler von nebenan wirken. Der Kunde aus Neusiedl am See wird damit geködert, daß sein Billa wie ein burgenländisches Landhaus aussieht, mit echtem Schilf gedeckt. Billa will Traditionsbilder erhalten oder neue erzeugen. Diese Kulissen können aber nicht mehr als scheinen, und womit man sich in Venturis Las Vegas gern täuschen läßt, weil es sich dort wirklich um Bühnenarchitektur handelt, manifestiert sich bei Billa in Beton und Ziegel. Riesige Lufträume werden gebaut, um dann im Inneren wieder die Decke abzuhängen und die Wirkung der Schleuse nicht zu determinieren. Vielleicht aber erreicht Billa mit dieser Applikationsarchitektur aber genau das Gegenteil einer Konzentration auf die Waren. Man wird als Kunde angesaugt von der äußeren Erscheinung, umso trostloser und härter ist aber der Bruch, in den ewig gleichen Innenraum einzutreten.

Die Bauten der Billa AG sind aber auch nur beispielhaft für das Benutzen von Architektur als Werbemittel. Es läßt sich anhand der Billamärkte in ihrer Dichte und Konsequenz auch eine generelle Entwicklung von Dienstleistungs- und Gewerbebetrieben aufzeigen. Nicht nur, daß Spar nervös mit aufregender Architektur seine Kunden zu beglücken beginnt, oder daß Hofer seine Waschbetonplatten gegen Satteldächer und Eckapplikationen eintauscht, es wird Architektur generell als Mittel im Wettbewerb der Konzerne mißbraucht. Gewerbebetriebe und Warenhäuser kämpfen mittels aberwitzig individualistischer Formalismen gegeneinander und bringen Gebäude zustande, die in keiner Relation zu einer angemessenen zeitgemäßen Architektur stehen, diesen Anspruch aber einfordern und den Boden einer zurückhaltend anony-



© 1994 Billa AG



© 1994 Billa AG

men Architektur längst verlassen haben. Schöne Beispiele moderner Gewerbearchitektur von Coop Himmelblau, Günter Domenig, Ortner+Ortner u.v.a. haben Plagiate mit sich gezogen, die fragwürdig unsere urbanen Räume mit Blüten reißerisch auffälliger Architektur übersät haben. Eine seltsame formale Narrenfreiheit mittelmäßiger Architektur hat sich auf dem Boden größerer öffentlicher Akzeptanz für zeitgenössische Architektur breitgemacht gestärkt von Profilierungs-gelüsten kurzsichtiger Bauinstanzen.

Der Billa-Konzern bekam 1994 für einen Merkurmarkt in Deutsch-Wagram/NÖ, entworfen von der jungen Architektengruppe „The Office“, den Bauherrenpreis. Diese Verkaufsstätte besticht durch ihre formale Klarheit mit der sie auf ihre Füllung, die eines Verbrauchermarktes reagiert. Sie biedert sich an keine Formen der Umgebung an und könnte in ihrer kalten Wellblechummantelung als Prototyp 100-fach kopiert werden. Diese Architektur entspricht der Anonymität der Waren, die millionenfach produziert werden an Orten zu denen der Konsument keine Relation mehr aufbauen kann. Dieser Bau zeichnet sich weiters durch

seine Beziehung von Innen- und Außenraum aus. Beim Durchwandern des Marktes stößt man plötzlich auf Ausblicke, auf Fenster in die Landschaft und bekommt so für kurze Momente einen Bezug zum Umraum, einen fotografischen Ausschnitt des Marchfeldes und einen anderen Reiz als den der Waren. Auf städtebaulicher Ebene betrachtet, ist dieser Markt aber auch nur eine gut gestylte Kiste, die sich inhaltlich nicht von den Billa-Schlössern unterscheidet, es zeigt sich nur deutlicher die funktionale städtebauliche Anonymität dieser Bauten.

Supermärkte sind als eine Art öffentlicher Gebäude die meist frequentierten und somit Orte hohen kommunikativen Potentials. Es gibt kein Zurück zum persönlichen Ambiente des Greißlers und auch der Anspruch auf individuelle Betreuung wie z.B. des Meinl-Konzerns bleibt bloße Werbestrategie. Die individuelle Anonymität ist für den Kunden nicht störend, aber der Supermarkt als Phänomen kommuniziert nicht mit seinem Stadtraum, er verschließt sich hinter seinen Zeichen und schluckt urbanes Potential der Umgebung.

Als positives Beispiel gelten da prinzipiell die Supermärkte Großbritanniens, die mehr als nur formale Präsenz im urbanen Raum haben. Vollverglaste leere Fassaden lassen den Blick bis tief in den Innenraum zu und ermöglichen somit visuelle Kommunikation mit dem Außenraum. In der Nacht werden sie zu transparenten Stadtkörpern, die von innen leuchtend ihre Vorbereiche zu potentiellen Treffpunkten werden lassen. Die Supermärkte in den Regionen sind fast ausschließlich als Malls konzipiert. Sie funktionieren in ihrer Ereignisdichte wie kleine Städte in kleinen Städten. Die unterschiedlichen Lebensmittelmärkte und Verbrauchermärkte nutzen die Möglichkeit, sich zu einem Komplex zusammenzuschließen und sind als solche entworfen und damit kontrollierbar. Sie sind als Inseln mit eigener Identität und Kitschigkeit Orte der Kommunikation.

Wo in Österreich Malls möglich waren, hat sich ein Markt neben den anderen gestellt und formal kon-

kurriert. Mit dieser Haltung entstehen städtische Wüsten, wo die Dichte des Warenangebotes zwar stimmt, aber sonst nur Raum verbraucht wird. Keine Kiste reagiert auf die andere, auch der Wettbewerb unter den Konzernen wird äußerst langweilig inszeniert, dabei könnten urbane Qualitäten entstehen, die über die Monofunktionalität der Nutzung hinaus gehen. Vielleicht böte sich sogar eine Mischung funktionell unterschiedlicher und ergänzender Nutzungen besser an.

Die architektonisch formalen Bemühungen Billas zeigen nur eine Hilflosigkeit, mit modernen Marktstrukturen umzugehen, nur eine inhaltliche Auseinandersetzung mit diesen kann ergeben, daß diese Konzerne ein wichtiges Potential für Urbanität haben und die Verantwortung dieses zu entwickeln.



Ausstellung im Forum Stadtpark, Nov. 1994

Das Grazer „Haus der Architektur“ ist 1988 aus dem Bedürfnis nach einem Forum entstanden, in dem sich Architekten und Städteplaner, Studenten, Politiker, öffentliche und private Bauherren und Vertreter anderer künstlerischer Disziplinen treffen können, um ihre Anliegen zur Sprache zu bringen und so einen Beitrag zur zeitgenössischen Architektur zu leisten. Das „Haus der Architektur“ hat sich in den Jahren seines Bestehens zu einem Fixpunkt in der Auseinandersetzung mit Ideen und Projekten aus dem In- und Ausland entwickelt (lt. Eigendefinition).

In den Sommerworkshops wird StudentInnen jedes Jahr im Sommer die Möglichkeit geboten, mit arri-
vierten ArchitektInnen Projekte zu bestimmten Themen zu erarbeiten. Günther Domenig, Peter Zumthor,
Klaus Kada, Enric Miralles, Jan Gezelius, Konrad Frey, Volker Giencke, Leonardo Ricci, Zaha Hadid,
Rüdiger Lainer, Jose Llinàs Carmona konnten in den letzten Jahren als Workshopleiter verpflichtet wer-
den. Im letzten Jahr wurde der Workshop von Kees Christiaansen und Wolfgang Tschapeller unter dem
Titel „Die Angemessenheit der Mittel“ durchgeführt. Die entstandenen StudentInnenarbeiten wurden in
einer abschließenden Ausstellung gezeigt und veröffentlicht.

Der diesjährige Workshop wird von Manfred Wolff-Plottegg und voraussichtlich einem amerikanischem
Architekten geleitet werden. Es sollen die Auswirkungen des Computers auf die Architektur untersucht,
und am Computer beziehungsweise im „Netz“ gearbeitet werden. Der Workshop wird im August statt-
finden, Informationen sind über das Haus der Architektur zu beziehen.

Weiters erstreckt sich die Arbeit im Haus der Architektur auf die Durchführung von Wettbewerben,
Vorträgen und Ausstellungen und der Herausgabe der Architekturzeitschrift „Dokumente zur
Architektur“. Seit Herbst steht das HdA auch unter einer neuen Leitung und es wird daran gearbeitet,
alte Strukturen aufzubrechen und Fehler der Vergangenheit auszubessern, so wird auch an einem neuen
Organisationsmodell gearbeitet. Obwohl aus nicht ganz einsichtigen Gründen das Haus der Architektur
und somit dessen Angebot sowohl von manchen StudentInnen, als auch Assistenten und Professoren oft
nicht genützt wird, und die Möglichkeiten, sich auf der TU künstlerisch zu betätigen, den Austausch von
Informationen (Vorträge, Seminare, Ausstellungen, etc.) zu pflegen recht schwierig sind, bietet sich das

Haus der Architektur mit seinen zahlreichen
Aktivitäten als Ort an, zu produzieren, sich
zu informieren, mitzuarbeiten oder zumin-
dest die Veranstaltungen zu besuchen. Eine

Martin Krammer HAUS DER ARCHITEKTUR

Beschäftigung mit zeitgenössischer Architektur findet im Rahmen des Studiums recht selten statt, da
viele Institute auf dem Stand prähistorischen Architekturverständnisses eingefroren scheinen.

Abgesehen davon, daß das Architekturstudium in seiner jetzigen Form dringend reformbedürftig ist, will
und kann das Haus der Architektur die Universität nicht ersetzen, sondern es ist in seinen Aktivitäten
als Ergänzung zum Studium zu sehen.

Das HdA ist durch seine Organisationsstruktur (alle Vorstandsmitglieder arbeiten ehrenamtlich) immer
wieder auf die Mitarbeit und Ideen anderer, hier vor allem der StudentInnen angewiesen und lädt so zur
Beteiligung ein. So wird es 1995 zu einer Kooperation mit dem „steirischen herbst“ kommen. Unter dem
(Arbeits-) Titel „Die Kunst ist aus /Das Spiel geht weiter“, werden bereits, unter starker Mitbestimmung
von StudentInnen, Konzepte erarbeitet, um einen Beitrag zum Architekturschwerpunkt des diesjährigen
Festivals zu leisten.

Das Haus der Architektur befindet zwischen der Technischen Universität und der Karl-Franzens-
Universität, ist zu Fuß, mit dem Fahrrad oder mit der Straßenbahn (Linie 1 und 7, Haltestelle
Reiterkaserne) leicht erreichbar. Es beherbergt eine öffentlich zugängliche Zeitschriftenbibliothek und
ein Ton- und Bildarchiv.

Martin Krammer, Studentenvertreter im Vorstand des Hauses der Architektur
Haus der Architektur, Engalgasse 3-5, 8010 Graz, Tel.: 0316/323 500

Wie ein Komet ist die Künstlergemeinschaft FOND am Grazer Kulturhimmel aufgestiegen. Die samstäglichen Shows erfreuten das Publikum und verwirrten die Kunstszene.

Die knalligen Siebziger-Jahr-Tapeten sind mit Sternen aus Licht bedeckt. Unter der schimmernden Discokugel spricht der Moderator zu seinem Publikum. Worte quellen aus seinem Mund wie das Brusthaar aus seinem weit geöffneten Hemd. So billig wie die Zurschaustellung der männlichen Körperbehaarung ist auch die verbale Ausdrucksform; keine der gängigen Platitüden und Emphasen wird ausgelassen. Dennoch befindet sich der Zuschauer nicht im Bierzelt oder am Jahrmarkt, sondern im Haus des FOND.

„Die junge Szene denkt ja nur daran, sich zu amüsieren“, jammern die Protagonisten des etablierten

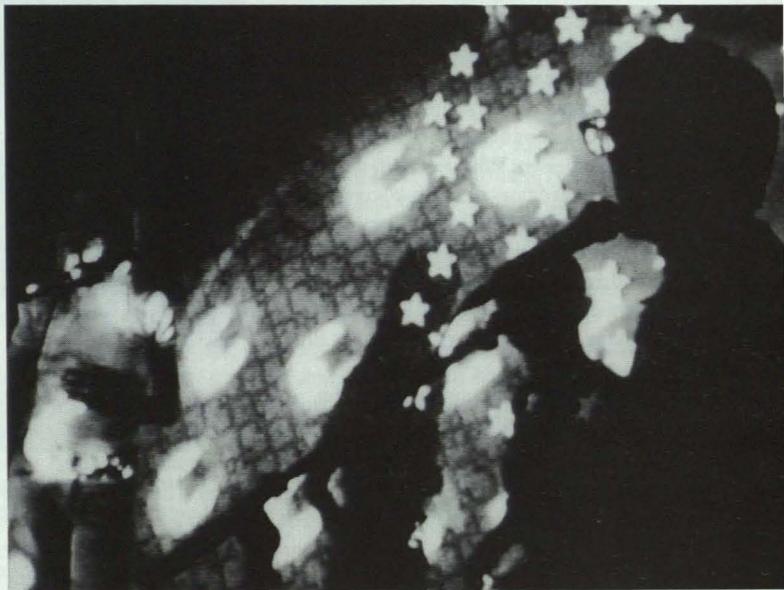
Michael Kraßnitzer **PETER RAPP FÜR SCHIZOPHRENE**

Kunstbetriebes und denken dabei an den FOND. Da können sich Peter Weibel und Horst Gerhard Haberl noch so sehr in den Haaren liegen, in diesem Urteil stimmen sie überein. Und sie haben recht: Der FOND verweigert sich bewußt der Ernsthaftigkeit, die im Kunstghetto zelebriert wird und setzt auf den Spaß. Mit der trivialen Kommunikationsform der Show grenzt sich der FOND von einem Kunstbetrieb ab, der als geschlossenes System weitab vom menschlichen Leben seine Kreise zieht.

TUPPERWARE UND FEMINISMUS

Mit „Peter Rapp für Schizophrene“ hat Tausendsassa Orhan Kipcak, Lehrbeauftragter an der TU Graz und selbst an den Shows beteiligt, die Veranstaltungen umschrieben. Der formale Rahmen der Show, gepaart mit Witz und Ablehnung jeglicher Ideologie, garantieren einen einzigartigen Zugang zum

jeweiligen Thema der Veranstaltung. Dann gerät etwa die Show unter dem Motto „Frauen“ zu einem bunten Panoptikum, in dem sich Verschiedenstes in grotesker Weise nebeneinander findet: Während in einem Raum echte Feministinnen über die Rechte der Frau diskutieren, findet in einem anderen Raum eine ebenso echte Tupperware-Party statt. Nachdem aus dem FONDstudio frauenfeindliche Witze eingespielt wurden, wird dem eloquenten Showmoderator Karl Grünling ein Preis für besondere



Frauenfreundlichkeit verliehen – von niemandem anderen als der Paredefeministin Eva Ursprung. Gerade in der heutigen Zeit müsse der Künstler klar politisch Stellung beziehen. Der FOND jedoch entziehe sich dieser Verantwortung, stattdessen fröne er dem Vergnügen und bediene sich des Repertoires jener, denen man sich entgegenzustellen habe. Diesen Vorwurf erhoben Künstler und Kulturfunktionäre auch im FOND-Clubgespräch bei der Show zum Thema „Frauen“. Statt Anleihen am Bierzelt und der Mehrzweckhalle zu nehmen, solle man sich von diesen Stätten distanzieren, denn dort seien die antidemokratischen Kräfte zu Hause. Nach dieser Diskussion fand im Bühnenraum das Finale eines Armdrückwettbewerbes statt.

IDEOLOGISCHE VERKRAMPFUNGEN

Seit den 60er Jahren werden in der Kunst gesellschaftliche Verhältnisse exzessiv thematisiert. Auch innerhalb des FOND toben bisweilen harte kunsttheoretische und (kunst-)politische Debatten, doch nach außen hin erhebt sich weder der penetrante Zeigefinger, noch wird eine heuchlerische „politische Korrektheit“ zelebriert. Die spielerische Übernahme populärer Inhalte und Strukturen ist eine zeitgemäße Form der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Welt. Der echte Bierzelt- und Musikantenstadelbesucher würde sich in der FONDsamstagabendSCHAU ohnehin fehl am Platz fühlen; dazu bedarf es keines speziellen Hinweises.

Der FOND transportiert Inhalte auf subtilere Weise als mit dem verbalen Holzhammer: Werden in einer Show Feminismus und Tupperware, Armdrücken und Diskussionen über Kunst nebeneinandergestellt werden, ist dies natürlich als Lächerlichmachung der ideologischen Verkrampfungen von Künstlern oder Feministinnen zu betrachten. Überdies ergeben sich aus dem bizarren Nebeneinander neue Sichtweisen: Wird Kunst in den Rahmen einer Show gestellt, kommt ihre Trivialität zum Vorschein und der Kunstbetrieb erweist sich als Showbusineß der anderen Art. Die „Kunst“-Show begann bezeichnenderweise mit der Karikatur einer Vernissage, deren einziges Objekt das Buffet war.

Und es ist die Freude und der Spaß am Leben, die den FOND wohltuend von anderen Kunstinstitutionen abhebt. Wenn Nena-Imitatoren auftreten, oder die Quandos deutsche Schlager zum besten geben, wenn nach der Show zu Disco, Schlager oder Fünfzigerjahr-Heulern getanzt werden kann, dann haben schon so manche Herzen zusammengefunden.

In der jüngsten Silvesternacht fand die letzte, fulminante Show im FONDstammhaus am Volksgarten statt. Schon im Dezember war die FONDsamstagabendSCHAU zu Gast in den neuen Räumen des Grazer Kunstvereins. Für April ist eine Drei-Tages-Veranstaltung in den heiligen Hallen des Forum Stadtpark geplant. Mutter Kunst nimmt ihr ungeliebtes Kind also doch noch an die Brust.

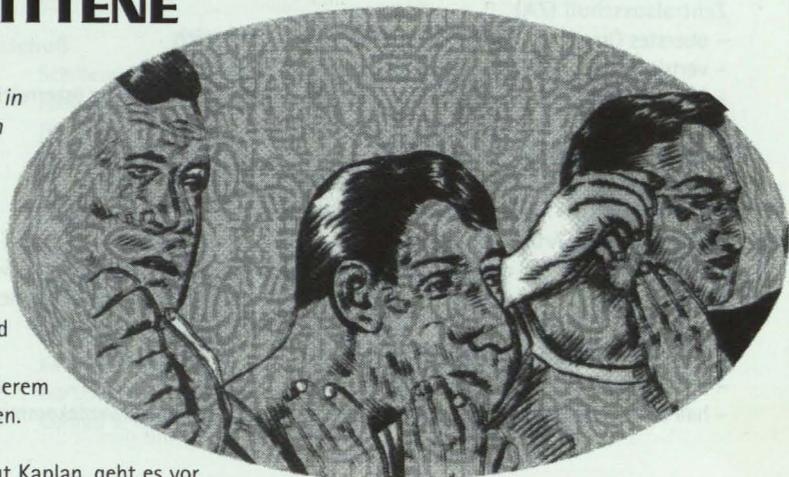


Michael Kraßnitzer FAHRSTUHLMUSIK FÜR FORTGESCHRITTENE

Musik der unkonventionellen Art hat in Österreich einen schweren Stand. Ein neugegründetes Label könnte hier Abhilfe leisten.

TONTO heißt das Label, unter dem in loser Regelmäßigkeit Musik an die Öffentlichkeit getragen werden soll. Bisher sind eine CD und zwei Kassetten erschienen, auf denen unter anderem liebenau und Curd Duca erklingen. Weitere Produkte sollen folgen.

Dem Initiator von TONTO, Helmut Kaplan, geht es vor allem um die Prozesse, die bei der Kombination unterschiedlichster Gruppen und Musiker zu neuen und unvorhersehbaren Ergebnissen führen. Dennoch wird sich nicht vermeiden lassen, daß dieses Label Bands und einzelnen Musikern als Plattform für ihre eigene Musik dient. Mit „cai 'savio revisited“ hat die Garage-Rockband liebenau ihre erste CD bei TONTO vorgelegt. Obwohl sie selbst ihre Einflüsse im Gitarrenpop der späten 70er und 80er Jahre orten, etwa bei Blondie oder den Cramps, bringen die drei Grazer nur selten den Mut zur Gefälligkeit auf. Oftmalige Rhythmuswechsel und das reduzierte, schnörkellose Spiel der völlig gleichberechtigten Instrumente lassen nur wenig Platz für zärtliche Nummern wie etwa „don't you want me baby“, veredelt durch die Stimme von Matta Wagnest. Curd Duca, unermüdlicher Pendler zwischen Österreich und den USA, hat TONTO einige Stücke seiner jüngsten CD „easy listening 3“ zur Verfügung gestellt. Swingende Samples und minimalistischer Trance fügen sich bei ihm zu einem kompakten Ganzen. „Man muß nicht einmal Musik mögen“, um seine Musik zu goutieren, behauptet Duca. Diese sei „oberflächlich“, „anspruchslos“, nicht einmal Kaufhausmusik, sondern „Fahrstuhlmusik“. Doch dazu fällt ihm sofort der „Fahrstuhl zum Schafott“ ein, womit er seiner Musik insgeheim doch so etwas wie Tiefe zugesteht. In „manson chainsaw“ etwa werden Abgründe ausgelotet, die sich zwischen den ersten Tönen einer Beach-Boys-Nummer auf tun. Helmut Kaplan selbst nutzt sein Label auch als Medium für sein neuestes musikalisches Projekt. Mit Hilfe von analogem und digitalem Sampling werden kleine musikalische Partikel zu Flächen vergrößert und in unrythmischen Schleifen miteinander verwoben. Auch die eher dem Rock zuzurechnende Gruppe Plazma mit ihren fahigen Verzerrungen und atmosphärischen Samples und die bizarr-anachronistische Cyber-Punk-Formation Intergalactic Sense Network haben bei TONTO ihren Platz gefunden. Ebenso das legendäre und mittlerweile aufgelöste Grazer Instrumentaltrio Fleischpost, das sich allenfalls mit Victims Family vergleichen läßt. Die Musik beschränkt sich bei Fleischpost auf eine rein formale Struktur, der Botschaften oder Emotionen fremd sind. Die Abwesenheit der Stimme, für gewöhnlich Träger von Inhalten, ist eine geradezu logische Konsequenz daraus. Die verzwickte, aber präzise Syntax der Fleischpost'schen Klänge ist geprägt durch eine ausgeprägte Polyrythmik und die Verweigerung herkömmlicher Harmonien.



Kontakt: Helmut Kaplan, Jakominigürtel 3, 8010 Graz, Tel.: 0316 / 81 19 46

Strukturierung der Studierendenvertretung (ÖH)

Zentralausschuß (ZA)

- oberstes Organ der Studierendenvertretung in Österreich
- vertritt die Studierenden gegenüber dem Ministerium
- koordiniert die Tätigkeit der verschiedenen Hauptausschüsse aller österreichischen Unis

Hauptausschuß (HA)

- oberstes Organ der Studierendenvertretung in Österreich
- beschäftigt sich mit den Problemen der jeweiligen Uni
- koordiniert die Arbeit der verschiedenen Fakultätsvertretungen
- richtet Referate ein, die sich mit speziellen Problemkreisen befassen (z.B. Sozialreferat u.a.)
- führt Wirtschaftsbetriebe zur Bereitstellung von Skripten, Lehrmittel, Kopierern etc.

Akademischer Senat (1/5 Studierende)

- entscheidet über Fragen der jeweiligen Uni
- hat diverse Unterkommissionen (z.B. Raum-, Planungs-, Beschwerdekommision)

FAKARCH (Fakultätsvertretung Architektur an der TU Graz)

Fakultätsvertretung

- koordiniert die Arbeit der Fakultäts- und Institutsvertretungen
- beschäftigt sich mit den Problemen der Fakultät
- beschickt die Gremien: Fakultätskollegium, Studienkommission, Planungskommission und Institutsvertretungen

Fakultätskollegium (1/4 Studierende)

- entscheidet über von Instituten gemachte Vorschläge (z.B. Assistentenstellen, Budget)
- hat diverse Unterkommissionen (u.a. Planungskommission, Berufungskommission)

Studienkommission (STUKO) (1/3 Studierende)

- beschließt die Studienpläne
- entscheidet über Inhalt und Koordination von Lehrveranstaltungen
- entscheidet über die Bewilligung von Fächertauschansuchen

Planungskommission (PLAKO)

- entwirft Konzepte für die zukünftige Entwicklung der Fakultät

Berufungskommission

- wickelt die Besetzung der Professorenplanstellen ab

Institutskonferenzen (1/3 Studierende)

- Assistentenbestellungen werden besprochen
- Diskussionen über den Studienbetrieb
- Aufteilung des Institutsbudget
- InstitutsvertreterInnen können in diesem Rahmen Vorschläge der Studierenden einbringen

VertreterInnen in den einzelnen Gremien (Stand März 1995)

Gewählte MandatarInnen Hauptausschuß

Georg Kolmayr	Schillerplatz 3, 8010 Graz; Tel.: 847019 bzw AZ3
Ida Pirstinger	Hilmgasse 9/10, 8010 Graz, Tel.: 324169
Michael Grobbauer	Hilmgasse 9/10, 8010 Graz, Tel.: 324169
Michael Neubacher	Schöckelstraße 5, 8045 Graz, Tel.: 695396
Andreas Reiter	Grabenstraße 4, 8010 Graz; Tel.: 680050

VertreterInnen Fakultätskollegium

Georg Kolmayr	Schillerplatz 3, 8010 Graz; Tel.: 847019; bzw AZ3
Ida Pirstinger	Hilmgasse 9/10, 8010 Graz, Tel.: 324169
Michael Grobbauer	Hilmgasse 9/10, 8010 Graz, Tel.: 324169
Mario Brandtstätter	Kalvarienbergstraße 57, 8020 Graz; Tel.:681469 bzw. Loft
Dietmar Tomberger	Gartengasse 26, 8010 Graz; Tel.:358312
Elisabeth Schmelzer-Zieringer	Conrad v. Hötzendorfstraße 56/1; 8010 Graz; Tel.: 844593

VertreterInnen Studienkommission

Dietmar Tomberger	Gartengasse 26, 8010 Graz; Tel.: 358312 bzw. AZ Schlöglgasse
Gisela Hesser	Lendplatz 23, 8020 Graz; Tel.: 972422 bzw AZ3
Andreas Reiter	Grabenstraße 4, 8010 Graz; Tel.: 680050 bzw AZ 1

VertreterInnen Planungskommission

Michael Neubacher	Schöckelstraße 5, 8045 Graz, Tel.: 695396
Margot Obtresal	Ziegelstraße 11U, 8045 Graz, Tel.: 682440

VertreterInnen Institutskonferenzen

IK 140 Tragwerkslehre

Werner Kanduth	Schillerstraße 4/2, 8010 Graz; Tel.: 358063
Mario Brandtstätter	Kalvarienbergstraße 57, 8020 Graz; Tel.: 681469 bzw. Loft

IK 141 Baukunst

Andreas Ledl	Bergmannngasse 15, 8010 Graz; Tel.: 683622
Gisela Hesser	Lendplatz 23, 8020 Graz; Tel.: 972422 bzw AZ3

IK 143 Kunstgeschichte

Andreas Gratl	Schubertstraße 22, 8010 Graz; Tel.: 361819 bzw Loft
Roland Ritter	Kopernikusgasse 20, 8010 Graz; Tel.: 838602 bzw. AZ 5

IK 145 Städtebau, Umweltgestaltung und Denkmalpflege

Dieter Spath	Theodor Körner Straße 175/14, 8010 Graz; Tel.: 687260 bzw AZ3
Sven Willkomm	Konrad Deublergasse 4/28, 8010 Graz; Tel.: 844190
Ersatz:	
Ida Pirstinger	Hilmgasse 9/10, 8010 Graz, Tel.: 324169

IK 147 Gebäudelehre und Wohnbau

Georg Kolmayr
Matthias Ecker

Schillerplatz 3, 8010 Graz; Tel.: 847019 bzw AZ3
Raimundgasse 12, 8010 Graz; Tel.: 845314 bzw AZ3

IK 149 Hochbau für Architekten

Andreas Rumpfhuber
Susanne Baasel

Morellenfeldgasse 5/2, 8010 Graz; Tel.: 329613 bzw. AZ4
Kopernikusgasse 20, 8010 Graz; Tel.: 838602 bzw. AZ1

IK 151 Raumgestaltung

Berthold Henzler
Alexandra Schreiber

Heinrichstraße 13, 8010 Graz; Tel.: 383003 bzw. AZ3
Babenbergerstraße 32, 8020 Graz; Tel.: 974896 bzw. AZ1

IK 153 Landwirtschaftliches Bau- und Ländliches Siedlungswesen

Jakob Leb
Rainer Kasik

Schumanngasse 7, 8010 Graz; Tel.: 381953
Spabersbachgasse 36, 8010 Graz; Tel.: 816114 bzw AZ3

IK 155 Künstlerische Gestaltung

Clemens Luser
Elisabeth Kahlen

Schäffersfeldweg 5, 8010 Graz; Tel.: 386556
Billrothgasse 17, 8010 Graz; Tel.: 357663

Haus der Architektur

Martin Krammer

Schillerplatz 3, 8010 Graz; Tel.: 847019 bzw AZ3

FAKARCHOFFICE: Zahnzubau; Technikerstraße 4, 8010 Graz; Tel.: 873-6491 oder 834628; Fax (ÖH): 824013-9
Postadresse: Rechbauerstr. 12, 8010, z.Hd. FAKARCH
AZ 1-4: Rechbauerstraße 12, 2. +3. OG, AZ 5: Lessingstraße 25/4, Tel.: 833125
AZ Schlögelgasse: Schlögelgasse 9/2, Tel.: 873-6299
Loft: Korösisstraße 48, 8010 Graz; Tel.: 687583

ÖH-Wahl 16.-18. Mai 1995

Das Recht auf Wahl nicht wahrzunehmen, ist die freie Entscheidung jedes einzelnen, bei mangelnder Unterstützung aber eine effiziente Interessensvertretung zu erwarten, ist unverfören.
Die übliche Beteiligung an den ÖH-Wahlen läßt leider keinen Optimismus zu. Es steht eine Vielzahl an Themenbereichen wie selten zuvor zur Erarbeitung und Mitgestaltung an, einige davon werden die Architekturlehre der nächsten 20 Jahre an unserer Hochschule bestimmen. Die Student/inn/en können, sollen, müssen ihre Interessen wahrnehmen und diese Entscheidungen mitgestalten.
Eine neu zu schaffende Universitätsstruktur (neues Universitäts-Organisations-Gesetz), die Bestellung neuer Professoren, die rapide anwachsenden Studierendenzahl bei sinkender Ausbildungsqualität, die Verteilung von Geldern (neuer Tiefststand) sind Themen, die durch stiefmütterliche Behandlung der Architektur an der Technischen Universität, aber auch durch Interesselosigkeit und Frustration an der Fakultät Architektur selbst, nicht verschlafen werden dürfen. Wir brauchen jedoch nicht nur eure (passive) Unterstützung bei der kommenden ÖH-Wahl, sondern auch Leute, die sich aktiv am Mitgestaltungsprozeß beteiligen.
Die ÖH-Studierendenvertretung der Fakultät für Architektur trifft sich jeden ersten Mittwoch des Monats, Zahnzubau 1.Stock (Aufgang hinter der Alten Technik), um 20.00 Uhr!

Mai

Juni

Juli

Fakultät für Architektur, Graz

Institut für Kunstgeschichte: Architekturgespräche
Konrad Frey: 4. 5., 19 Uhr, HS L
Klaus Kada: 11. 5., 19 Uhr, HS L
Karla Kowalski/Michael Szyszkowitz: 18. 5., 19 Uhr, HS L

Diplomprüfungen: 30. + 31. 5., 1. 6.
Zeichensäle: „Banale 1995“, Ausstellung, 11. 5. - 25. 5.
ÖH-Wahlen: 16. - 18. 5.
Fakultätskollegium: 18. 5.

Institut für Kunstgeschichte: Architektengespräche
Volker Giencke: 1. 6., 19 Uhr, HS L
Hubert RieB: 8. 6., 19 Uhr, HS L
Hermann Eisenköck: 22. 6., 19 Uhr, HS L
Eilfried Huth: 29. 6., 19 Uhr, HS L

Fakultätskollegium: 22. 6.

Haus der Architektur

Ausstellung: Städtebaulich, künstlerischer
Wettbewerb zur Gestaltung des Lendplatzes in Graz
Ausstellung: Diplomarbeiten Prof. Klaus Kada,
Aachen, 8. 6.

Diskussionsabend: „Das letzte Haus“

Forum Stadtpark

Architekturreferat:
Jeder dritte Woche - Architekturmontag
3. Montag, 15. Mai

4. Montag

5. Montag

Grazer Kunstverein

Andrea Rosen Gallery, New York: 14. 6., 20 Uhr

Architektur- forum Tirol

Lichtinstallation: Brigitte Kowanz: 11. 5.
Vortrag: Bazon Brock, „Ein Kampf um CD-ROM“, 31. 5.
Ausstellung: ARTEC, 18. 5. - 2. 6.

Ausstellung: „Unsichtbare Lager“, 8. 6. - 2. 7.
Die nationalsozialistischen Konzentrations- und
Vernichtungslager nach 50 Jahren mit Vorträgen von:
Friedrich Achleitner, Werner Durth, Klaus Steiner, Otto
Kapfinger, Bruno Reichlin, Marco de Michelis

Symposium und Fotoausstellung:
„Zeit für Welzenbacher“, 6. 7. - 30. 7.
Architektur und Landschaft

TU-Wien

Wohnbau-Vorlese-Montage:
Ceska/Priesner: 8. 5. HS 7, 12 Uhr
Henke/Schreieck: 15. 5., HS 7, 12 Uhr
BKK 2-Johann Winter: 22. 5., HS 7, 12 Uhr
Architektur + Live Jazz:
Minimalausstellung, Inst. für Wohnbau
Lichtblau . Wagner: , 9. 5., 18 Uhr
Michael Zinganel: 23. 4., 18 Uhr

Architekturzentrum Wien

Ausstellung:
Jean Nouvel: bis 15. 5.

Ausstellung:
„Lina Bo Bardi“: 8. 6. - 16. 7.

WARUM NICHT: AUSSTELLEN!

Es gibt mehrere Motivationen um an der Banale teilzunehmen.

- um einige Projekte, jeglicher Art, der Öffentlichkeit vorzustellen!
- um mit seinem Beitrag zur Pluralität unsere Fakultät beizutragen!
- um außeruniversitäre Betätigungsfelder (sei es Video, Foto, Texte etc. zu zeigen!
- um Spaß zu haben!



IM SPEZIELLEN FALL: Man ist als StudentIn oft irritiert und nicht selten uninformiert über die Aktivitäten der Fakultät und anderer MitstudentInnen. Kaum einmal finden öffentliche Diskussionen oder Präsentationen statt.

Die Banale will als jährliche Ausstellung die Vielfalt des studentischen Schaffens zeigen, ohne Auswahlkriterien zu diktieren. Ein Forum ohne Zensur! Weiters ist heuer ein Katalog über die banale geplant.

Banale 1995. Macht mit und stellt aus!

ANMELDESCHLUSS: 5. Mai

VERNISSAGE: 11. Mai, mit Verlosung einer 4-Tages Reise nach London unter den TeilnehmerInnen!

AUSSTELLUNG: 11. Mai - 25. Mai

*Gespräche
an der Fakultät
für*

ARCHITEKTUR

*Technische Universität
Graz*

*Herausgegeben vom Institut für
Kunstgeschichte*

Erscheinungstermin Ende Mai 1995