

# SUSSUDIO

## PARALLELFIGUREN – DOPPELIDENTITÄTEN GERLINDE WURTH / JUNG AN TAGEN

von Roland Schöny

Dass hier die Dimension des Musikalischen im Sinne des Zusammenspiels von Klang, Intervall und Rhythmus eine bestimmende Rolle einnimmt, wird in diesem Ausstellungsprojekt nicht allein durch das ausgewählte Konzentrat der künstlerischen Arbeiten von Gerlinde Wurth evident. Wurths Werke mit stellenweise durchaus spielerischen Einschlägen basieren oft auf sequentiellen Folgen ähnlicher visueller Grundelemente, worin sie dem Prinzip der Phrasierung und der Anordnung von zueinander abgestuften Tönen in der Musik nahe kommen. Sofort wird dies etwa in ihrer Wandinstallation »Zeichen« (1982/83) aus einzelnen Elementen mit der Anmutung einer Klaviatur deutlich, deren Tasten soeben zum Tanz anzusetzen scheinen.

Generell lassen sich Gerlinde Wurths konkret-konstruktivistische Arbeiten der letzten Jahrzehnte mit Tusche auf Papier im Kontext der Minimal Art und der oft mathematischen Regeln folgenden Werke der ungarischen Avant Gardistin Dóra Maurer lesen. Sie befinden in einem verwandten Koordinatensystem mit den in repetitiv wiederkehrende Elemente strukturierten Blättern der Hanne Darboven und weisen Ähnlichkeiten mit den metrischen Reihen im Werk des französisch-polnischen Künstlers Roman Opalka auf. Wie bei On Kawara enthalten sie jeweils Datumsangaben, welche auf den Fortlauf der Zeit hindeuten.

Beinahe unauffällig, aber dennoch in präziser Setzung stehen die Arbeiten von Gerlinde Wurth hier außerdem in einem Dialog mit einer per Transposition geschichteten Komposition des Musikers Stefan Juster alias Jung An Tagen. Formal beeinflusst durch das Prinzip der Montage im Experimentalfilm der österreichischen Nachkriegsavantgarde operiert Jung An Tagen an der Schnittstelle von elektronischem Sound und digitalen Bildstrukturen. Ganz im Gegensatz zu seiner ephemeren Komposition für diese Ausstellung spielt er bei seinen Konzertauftritten mitunter laut und ohne Beleuchtung. Noch mehr als dies für die meisten Musikstücke grundsätzlich gelten kann, manifestiert sich das von ihm eingebrachte Werk »CANON« als unsichtbar und aus einer fernen immateriellen Sphäre kommend. Als interaktive multi-channel Soundkomposition konzipiert wird das Stück im Kunstraum nämlich erst in der akustischen Interaktion der in zufälliger Anordnung befindlichen Smartphones des Publikums spatial hörbar. Wer die Ausstellung besucht ist per Hinweistafel an der Wand über betont prägnant formulierte Anweisungen des Komponisten dazu eingeladen, das Stück per W-Lan abzurufen. In auditiver Kommunikation mit den übrigen Anwesenden – jeweils in Abstufung von fünf Sekunden zu den Sounds aus dem mobilen Gerät einer benachbarten Person – erfolgen, je nach Reaktionsverhalten zeitlich versetzt, die jeweiligen Vorgänge des performativen Abspielens. Die Gesamtlänge und vor allem der akustische Eindruck der Ausbreitung in dem durch starke Echowirkung gekennzeichneten Ausstellungsraum ergeben sich aus Anzahl und Dichte der sich temporär überlagernden Momente des Abrufens der elektronischen Komposition aus ihrem digitalen Speicher.

Mit Jung An Tagen und Gerlinde Wurth begegnen einander also zwei künstlerische Positionen in zueinander komplementären Bewegungen. Visuelles und Akustisches zweier unterschiedlicher Protagonisten aus verschiedenen Generationen, deren Zugänge und Arbeitsweisen sich nicht zuletzt alters- und technologisch bedingt elementar unterscheiden, treffen aufeinander. Auf einer Ebene synästhetischen Zusammenwirkens mehrerer künstlerischer Prozesse überschneiden sich medial unterschiedliche Ausdrucksformen in einem gemeinsamen Interferenzfeld: die aus der Hand heraus umgesetzten fein nuancierten Materialcollagen und grafischen Blätter der Gerlinde Wurth und die algorithmische Herangehensweise am Computer von Jung an Tagen. Zueinander verschoben –und

dennoch innerhalb eines Bezugssystems in ein gemeinsames Wahrnehmungsspektrum eingetreten – laden sich das Auditive und das Visuelle gegenseitig auf. Oder: Die beiden Komponenten verbleiben als Parallelfikturen im Schwingungszustand eines produktiven Nebeneinander.

Auch wenn Musik und Sound, ebenso wie das abstrakte Bild sich lediglich durch Annäherungswerte und metaphorisch auf eine verbale Ebene, wo stets ein Drittes erzeugt wird, übersetzen lassen, bleibt zumindest bemerkenswert, dass die Soundströme aus dem Computer von Jung An Tagen gelegentlich als »molekulare Klangbewegungen« umschrieben werden, während frühe Werkgruppen der Gerlinde Wurth als »Zellenbilder«<sup>1</sup> zusammengefasst werden. Dieser Spur weiter folgend wird der auf dem Bildschirm komponierten Musik von Jung An Tagen »analytische Schärfe« beigemessen und in dessen Sound-Stücken Phasen poetischen Erzählens entdeckt.<sup>2</sup> Genauso aber finden sich im Zusammenhang mit den Bildobjekten und Materialcollagen von Gerlinde Wurth Zuschreibungen, in denen von Poetischem und damit von »sensibler Differenzierung« die Rede ist. Bezug nehmend auf ihre Arbeiten mit grafischem Charakter wird im Vergleich mit Wassily Kandinsky und dessen Analyse von Form und Komposition im Bild ein »Streben nach Objektivität und geometrischen Strukturen«<sup>3</sup> hervor gestrichen.

Dennoch lassen sich von dem in diesem Ausstellungsprojekt intendierten kommunikativen Verhältnis zwischen Sound und Bild in der Begegnung der Künstlerin Gerlinde Wurth mit einer Komposition nach Prinzipien der Site Specific Art von Jung An Tagen nur assoziativ skizzierte Linien zwischen den beiden Polen zeichnen. Im Resonanzfeld der Signifikanten vermag der Perspektivwechsel von einem zum anderen Ende der Parabel allerdings die Aufmerksamkeit für das jeweils andere zu steigern, ohne dabei fern voneinander Liegendes allzu streng miteinander zu verschalten.

Jung An Tagen, der sich mit experimentellem Film beschäftigte, auf Techno-Clubbing und Raves Visuals gestaltete sowie eine Reihe, vornehmlich abstrakter Videos konzipierte und am Computer produzierte, lässt hier die bildnerisch gestaltende Arbeit hinter sich und ist mit einer vom Publikum durch Standort und Häufung im Raum beeinflussten Soundkomposition präsent, deren aleatorische Aufführungspraxis zu einem unvorhersehbaren und auch nicht wiederholbaren Ergebnis führt. Würde man in dessen Entwicklung eine Bewegung vom Bild hin zum Ton oder Sound zeichnen, so müsste die Bewegung für die Arbeitsweise von Gerlinde Wurth umgekehrt beschrieben werden.

Sowohl biografisch wie auch als Inspiration auf der Ebene des akustisch Vernehmbaren dynamisieren Klänge an sich und dann vermehrt die Kompositionsweisen der Moderne des 20. Jahrhunderts von Klassikern der Avantgarde wie Giacinto Scelsi, Luciano Berio oder Karlheinz Stockhausen die künstlerische Arbeit der Gerlinde Wurth. Insbesondere ihre späteren, zum Seriellen und mitunter fast Grafischen hin tendierenden Werkblöcke sind maßgeblich von ihren musikalischen Hörerfahrungen beeinflusst. Würde man des weiteren noch Morton Feldman oder gar Dieter Schnebel anführen und sich deren Art der Notation ansehen, so wäre man vielleicht geneigt, Parallelen zwischen Gerlinde Wurths formaler Sprache im Visuellen und deren Art der Notation heraus zu destillieren. Nur allzu schnell aber würde dies in einer steifen Konstruktion münden. Die Künstlerin bezieht aus der Sphäre der Klänge und der Auseinandersetzung mit kompositorischer Musik in erster Linie Anregungen, ohne jedoch direkte Übersetzungen ihrer Musik-Erfahrungen in Bilder anzustreben.

Genauso wie Gerlinde Wurth im kulturellen Leerraum der unmittelbaren Nachkriegszeit zunächst an der künstlerischen Volkshochschule, dann in Auseinandersetzung mit Abbildungsformen aus der Mikrobiologie und später im Zuge ihres Schweden-Aufenthalts nahe Stockholm in freier Natur neugierig nach Möglichkeiten suchte, ihr Repertoire an Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern und zu präzisieren, entwickelte sie sich allmählich zu einer kompetenten Hörerin mit fundiertem Wissen über aktuelle Musikformen. Ihr Einstieg, wie auch die folgende Begegnung mit den Kompositionen der musikalischen Avant Garde, war also durch die Würfel des Schicksals vom Zufall bestimmt oder eben aleatorisch, wie man in der Diktion von John Cage, Pierre Boulez oder Stockhausen sagen könnte. Als

---

<sup>1</sup> Gabriele Baumgartner. Zu Leben und Werk von Gerlinde Wurth. In: Gerlinde Wurth. Auf den Punkt gekommen. Ausstellungskatalog. hg. v. Galerie Kopriva. Krems. S 6

<sup>2</sup> Heinrich Deisl: Hyperreale Sound-Sphären. Jung an Tagen im Zeit-Ton Porträt. Sendungsankündigung. 1. 3. 2018.

<sup>3</sup> Elisabeth Voggeneder: Von der Zelle zum Punkt. Oder: Die sprechende Stille. Gedanken zum Werk von Gerlinde Wurth. In: Vernissage 342. 04-06 2019. Jg. 38. S5 – 11. S10.

Auszubildende und dann Buchhalterin in der Klaviermanufaktur Hoffman & Czerny in Wien befand sich ihr Arbeitsplatz direkt unter jenem Bereich im Gebäude, wo die fertig gestellten Flügel gestimmt worden sind. Während andere das unentwegte und vor allem nicht endende Anschlagen der einzelnen Tasten und Erklängen einzelner Töne in nur minimalen Variationen mit zunehmender Dauer vielleicht als Störung empfunden hätten, liebte Gerlinde Wurth diese spezielle Art der Gleichförmigkeit und die fortdauernde Rekapitulation des Ähnlichen bis hin zum Auffinden des jeweils richtigen Tons. Erst später zeigte sich, wie Einfluss gebend dies in der Verbindung zwischen Ohr und Hand, zwischen akustisch wahrgenommener Komposition und künstlerischer Arbeit wirkte.

Zwar enthält bereits die expressiv wirkende, farbige Malerei, die Gerlinde Wurth während ihres Aufenthalts in Schweden ab 1960 zu entwickeln begann, immer wieder kehrende und formal signifikante Zellstrukturen. Doch erweist sich erst später, aus oft auf mikroskopischen und sich wiederholenden Grundelementen heraus aufbauenden Werkserien, welche Bedeutung Momente wie Abstand und Intervall, Wiederkehr, Auslassung oder Wiederholung für die Künstlerin erlangt haben. Was sich in der Musik innerhalb der Dynamik aus Thema und Variation im Fortlauf harmonischer Abänderungen ereignet, entfaltet Gerlinde Wurth in ihrem Œuvre auf dem Terrain des Visuellen.

Freilich könnte die mittlerweile entstandene Sensibilisierung gegenüber algorithmisch basierten Wahrnehmungsweisen die Assoziation aufkommen lassen, dahinter stünden Aufschreibesysteme auf Grundlage einer digitalen Datenmatrix. Insbesondere bei Durchsicht der Werkblöcke aus den letzten Jahren und den in feinen Strichen ausgearbeiteten minimalistischen Tuschezeichnungen würde sich die Formulierung einer solchen Hypothese anbieten. Als All-Over Zeichnungen, die jeweils bis an die Ränder der Blätter reichen, wirken diese formal seriellen Arbeiten jedoch eher wie Landschaften mit inneren Falten, gekrümmten Bahnen und unregelmäßig auftretenden Wölbungen.

Visuell melodisch und zugleich repetitiv auf der Fortsetzung gleichförmiger Strukturen wie etwa auf Strichen von wechselnder Stärke, auf organisch anmutenden Kästchen oder gereihten Setzungen von Punkten aufbauend entwickeln diese Werke in ihrem Hang zur Abstraktion eine »Systematik des Minimalen«, wie die Kunsthistorikerin Elisabeth Voggeneder konstatiert und dabei Vergleiche zu Vorläufern der Minimal Music wie Morton Feldman und John Cage zieht. Tatsächlich erwiesen sich insbesondere die seriell aufgebauten strukturellen Arbeiten von Gerlinde Wurth als musikalisch inspirierend, wenn etwa der um eine Generation jüngere Komponist und Cellist Jörg Ulrich Krah davon spricht, wie ihn ausgewählte grafische Arbeiten für seine Komposition »Strukturen für Streichquartett« (2017) insbesondere im Moment der sukzessiven Verschiebung von Raum und Zeit inspiriert hätten<sup>4</sup>.

Damit ist aber auch schon ausgedrückt, dass der Komponist assoziativ Anregungen aufnahm, indem er die Auseinandersetzung mit den Arbeiten Gerlinde Wurths in seine eigene musikalische Ideenwelt übersetzte. Jene Bewegung hingegen, die als Sprung von einem Medium zum anderen führt, vom konzeptuell hörbaren Musikalischen ins Visuelle ereignet sich bei Gerlinde Wurth umgekehrt. Am Beginn steht oft eine Notation im Sinne einer Handlungsgrundlage für Orchester zur wiederholbaren Aufführung verdichteter Ideen im Zusammenspiel von Metrum und Tonhöhe. Aus der Transmission des Aufgeschriebenen oder Notierten in Musik ergibt sich schließlich die Möglichkeit zur prozessualen Umcodierung durch die Künstlerin als kompetente Hörerin in ihre eigene visuelle Sprache. Wenn auch formal auf einem anderen Terrain bewegt sich Gerlinde Wurth hier in der Nähe von Kandinsky oder Paul Klee, die beide – stilistisch jeweils auf ihre Weise – unter dem Eindruck zeitgenössischer Musik malten und einzelne Werke mit Verweis auf diese Interaktivität auch dementsprechend benannten. Eine solche Praxis lässt sich auch bei Gerlinde Wurth finden, indem sie etwa über die Betitelung neuester Rasterbilder (2019) ihren Kosmos zwischen Luciano Berio, György Ligeti, Morton Feldmann oder Beethoven als klassischen Eckpfeiler aufspannt.

Von ihrer ästhetischen Konzeption her sind die durch einen sukzessiven Hang zum Minimalismus gekennzeichneten Werke von Gerlinde Wurth der letzten Jahrzehnte in der Nähe einer Agnes Martin oder Hanne Darboven angesiedelt.

Allerdings ist es nicht unbedingt notwendig, den Radius derart auszudehnen, viel plausibler scheint es daran zu erinnern, wie schmal die Wege in Richtung Öffentlichkeit in der kulturellen Postwar-Situation Österreichs bis in die frühen 1970er Jahre hinein waren. Während Gerlinde Wurth

---

<sup>4</sup> Jörg Ulrich Krah. Statement auf Soundcloud zu »Strukturen für Streichquartett« (2017).  
<https://soundcloud.com/joerg-ulrich-krah/strukturen-fur-streichquartett.201909>

die Entscheidung getroffen hatte, ihre Tätigkeit als Buchhalterin nicht aufzugeben und somit eine Doppelsexistenz zwischen Kunst und Erwerbsleben zu führen, war an den wenigen Orten für zeitgenössische Kunst viel Alkohol und waren nicht zuletzt zahlreiche, offensiv eingesetzte Ellbogen männlicher Kollegen im Spiel, um die heute in die Kulturgeschichte zentral eingeschriebenen Strömungen zwischen Informel, Aktionismus, Neuen Wilden und phantastischem Realismus durchzusetzen. Viel größerer Anstrengung bedurfte es in dem vom Reformkatholizismus geprägten Land, unter dessen Decke die lange nicht aufgearbeitete Geschichte des Nationalsozialismus schwelte, die etwas weniger überschwängliche konzeptuelle und konkrete Kunst analytisch und diskursiv zu beleuchten. Obwohl breite Teile des Werks von Gerlinde Wurth, das auch in der Albertina, im Museum Moderner Kunst und der Sammlung der Stadt Wien vertreten ist, im Kontext von Marc Adrian, František Lesák, H+H Joos und nicht zuletzt von Friedrich Achleitner zu sehen wären, unterblieben solche Leseweisen bis dato weitgehend. Sie würden auch die kulturelle Anstrengung an jenen Knotenpunkten Wiens hervorheben, wo an Stelle eines damals noch fehlenden Museums Moderner Kunst, aktuelle Debatten zur Gegenwartskunst initiiert wurden. Solche über Subventionen öffentlich geförderten Projekte in Galerien hießen »Informationsausstellungen«, um deren nicht kommerziellen Aspekt und Bildungszweck hervor zu streichen. Einer für die gegenwärtige Kulturgeschichte der Stadt relevanten Orte, war die Modern Art Galerie mit Grita Insam. Unter anderem hat sie Galerieräume in der Wipplingerstraße und der Köllnerhofgasse geführt und mehrmals Werke von Gerlinde Wurth gezeigt. Aus der Sicht des 21. Jahrhunderts und einer mit Kunstorten reichhaltig ausgestatteten Metropole verblasen solche Brennpunkte der Avant Garde in der Erinnerung allmählich. In der Nahaufnahme jedoch zeigt sich deren Bedeutung. Von hier aus drangen sehr früh transdisziplinäre Konzepte zwischen bildender Kunst und Sound an die Öffentlichkeit. Zugleich versuchte die Galerie Marksteine für die Diskussion eines Österreichischen Konstruktivismus als konzeptuellen Kontrapunkt zu den in den 1970er Jahren allzu präsenten emotional-expressiven Tendenzen zu setzen. Wahrscheinlich ließen sich von hier aus Ansatzpunkte finden, die Auseinandersetzung mit Gerlinde Wurth im Umfeld der musikalischen Moderne weiter zu intensivieren.

Wien, Oktober 2019