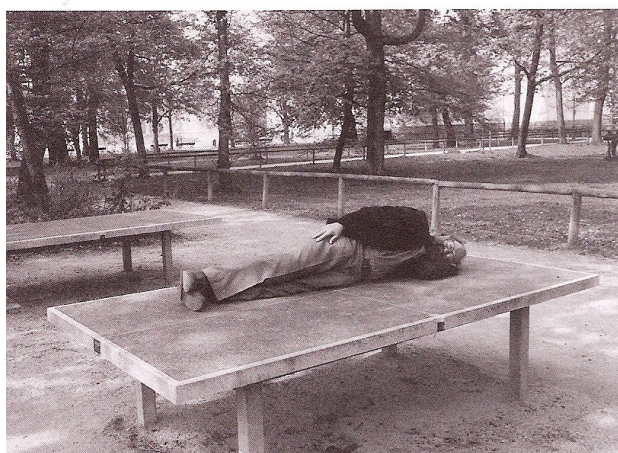




## Július Koller, 1939–2007

Mit Július Koller verliert die Gegenwartskunst einen ihrer großen Kosmologen, Skeptiker – und Spieler



**Július Koller**  
Brüsseler kulturelle Situation 2 (U.F.O.), 1991, Foto: Kvetoslava Fulierova

Text: Georg Schöllhammer

Ich sehe Július Koller vor mir, wie er sich selbst mit der senkrecht von der Mitte seines Gesichtes gegen den Zenit erhobenen Rechten einrichtet in ein Koordinatensystem, dem die Unendlichkeit der Kanten eines Möbiusbandes und dessen aufgebrochene Form, das Fragezeichen als Bodenmarken dienen. Und wie er von dort aus den Raum performativ durchmisst: Seltsamer Druide, der er auch war. Dann zieht er mit einem Markierwagen eine Kreidelinie in den Kunstraum oder spannt ein Tennisnetz auf oder spielt Pingpong. Parataxen auf sein Konzept der kulturellen Arbeit sind das, auch Allegorien und metaphorische Akte, doch dahinter wirkt seine Strategie, die reale Welt, den Alltag als vorgegebenes Programm für eine automatische ästhetische und unendliche Operation zu verwenden – ein ästhetisches Displacement, das der Ästhetik ein Ende setzen will, jedoch gleichzeitig eine allgemeine Ästhetisierung der Welt ermöglicht: Ethik und Ästhetik sind ihm, nach dem berühmten Diktum Wittgensteins, immer eins gewesen.

Als im August die Nachricht von seinem gänzlich unerwarteten Tod öffentlich wird, trifft das doppelt. Hatte doch gerade in den letzten Jahren eine erstaunliche Wiederentdeckung und Neubewertung das Werk des zeitlebenden in Bratislava und im Windschatten des Kunstbetriebs Arbeitenden stattgefunden und ihn an zentrale Orte der internationalen Museums- und Sammlungswelt gebracht. Hatte Július auch von jungen KünstlerInnen jene Anerkennung für ein Werk erhalten, die ihm bis dahin in diesem Ausmaß versagt geblieben war.

Dabei war Július nie wirklich »vergessen«. Seine Arbeiten tauchten selbst während der bleiernen Jahre zwischen 1972 und 1989 in Gruppenausstellungen sowohl in Osteuropa als auch im Westen immer wieder auf. In ganz unterschiedlichen Konstellationen dienten sie als Beleg für die Existenz postdadaistischer Praxen hinter dem Eisernen Vorhang ebenso wie als Beweis für die Präsenz neoavantgardistischer Malerei, ließen sich als verschlüsselte Performances im Feld individueller Mythologien genauso interpretieren wie als streng konzeptuelle Verfahren. Und sie hatten ihre InterpretInnen und Herolde: Tomáš Štraus, dann Aurel Hrabušický, später Jana und Jiří Ševčík, und zuletzt, als der große internationale Durchbruch kam, waren es KünstlerInnen der jungen Generation, welche die Potenziale dieses antizyklischen und einzigartigen Vorhabens erkannten und bewundernd unterstützten: Roman Ondák vor allen und Boris Ondreicka sowie KuratorInnen wie Vít Havránek, Maria Hlavajova, Kartrín Rhomberg und Hedwig Saxenhuber.

Von den Mächtigen im Gegenkulturbetrieb Bratislavas selbst wurde die kommentierende Distanz von Július Koller zum jeweils herrschenden Kunstparadigma jedoch immer auch als selbstverweigernder Eskapismus gelesen und im besten Fall mit der Zuweisung ins Rollenbild des widerständigen Außen-seiters kommentiert – eine Verdrängung, die gegen den internationalen Erfolg der letzten Jahre bis heute anhält und am ehesten in Július' Haltung begründet lag, immer allen Möglichkeiten eigener künstlerischer Handlungsfelder gegenüber skeptisch offen und allen modischen Formalismen gegenüber indolent zu sein.

Die Entfremdung begann schon Mitte der 1960er Jahre, als er mit seinem ersten Manifest »Antihappening (System of Subjective Objectivity)« den eigenen Kontext still brüskierte. Im Gegensatz zum Happening, das ein »Weg ist, eine künstlerische Handlung in die Tat umzusetzen«, zielt das Antihappening auf eine »kulturelle Neuformierung des Subjektes, auf Bewusstheit, auf das Umfeld und die wirkliche Welt. Durch die Mittel der textuellen Bezeichnung (making known) wird die kulturelle Grenzziehung Teil des kulturellen Kontexts« heißt es in »Antihappening«. Gerichtet war das nicht nur an die FluxuskünstlerInnen des Westens, sondern vor allem an die Happsoc-Gruppe um Zita Kostrová, Stano Filko und Alexander Mlynárčik, die aus ihren Kontakten zum Pariser Nouveau Réalisme um Pierre Restany und Yves Klein (1964) eine lokal transformierte Form von Objekt-Happenings entwickelt hatte. Július verschickte Telegramme, auf denen »Ume nie« stand: »Keine Kunst«. Er produzierte Postkarten mit der Aufschrift »Anti Happening«. Sein dem Ästhetizismus der Neoavantgarden gegenüber skeptischer, weil aus dem Raum der Kunst hinaus auf eine kulturelle Praxis zielender größerer Entwurf hatte damit seinen Anfang, wie auch das Zuweisungsspiel in eine der Genrerollen, denen sich die Praxis von Július aber immer entzog. Seine Strategie bestand darin, reale



**Július Koller**  
 Realita, aus der Serie »Weiße Objekte«, Latex-Kügelchen, 1968  
 Courtesy Kontakt. Die Kunstsammlung der Erste Bank-Gruppe

U.F.O, Pappteller, 1972



Objekte und den Alltag als vorgegebenes Programm für eine ästhetische Operation zu verwenden: Ab 1965 in Textarbeiten gestempelt auf Papier im Denkraum des Antihappenings; dann ab 1967/1968 in Bildern, für die Július weiße Latexfarbe statt Ölfarbe verwendete und in denen auch erstmals das Fragezeichen auftaucht – das später in verschiedenen Medien und Aggregatzuständen immer wieder mutierte Symbol seiner Bezeichnungshaltungen wird. Diese Antibilder finden ab 1968/69 auch in einer besonderen Variation Form: als »Textextily«, Textbilder auf textilem Grund.

Die »Einladungskarten für eine Idee« – wie Július die Textarbeiten zu den Antihappenings nennt – und die Palimpseste sowie seriellen Anordnungen der Antibilder setzten sich nicht nur formal von den Akademismen der Spätmoderne ab. Er verzichtet in ihnen auch auf jede Form technischer Meisterschaft. Durch den amateurhaften Duktus sollen sie ihrer Aufgabe nachkommen, zu »engagieren statt zu arrangieren«.

1970, zwei Jahre nach der Zerschlagung der Träume von einem möglichen dritten Weg des Sozialismus in der ČSSR durch die Panzer des Warschauer Pakts, führt Koller in einem Manifest ein neues dreibuchstabiges Begriffsfeld in sein Werk ein: U.F.O. – »Universal-Cultural Futurological Operations«. In den folgenden über dreißig Jahren entsteht seine Hauptwerkgruppe gleichen Namens, er selbst wird als »Ufonaut« in jährlich fixierten Porträts zum Registrar dieser Tätigkeit und transformiert seine Praxis. Bis in die 1990er Jahre hinein arbeitet er als Lehrer in einem Klub für AmateurlünstlerInnen.

Bekannt wird Július später vor allem mit diesem als Kosmologie angelegten Kategoriensystem für das Reale. Gelabelt wird er als Konzept- und als Performancekünstler. Der große Maler Július Koller wartet dagegen noch immer auf seine Entdeckung im Westen. Das mag zusammenhängen – Aurel Hrabušický, der Koller seit den 1980er Jahren als Autor und Kritiker immer wieder begleitete, wies in seiner Trauerrede im Krematorium von Bratislava darauf hin – mit einer reduktiven Lektüre und ebensolchen Zurichtung Kollers Werk entlang der westlichen Avantgardekanons von Konzept und Postkonzeptualismus, die die Rezeption osteuropäischer Avantgarden seit so verdienstvollen Ausstellungen wie »Works and Words« im Amsterdamer de Appel 1979 begleitete. So notwendig diese gewesen sein mag, um überhaupt durch die schmalen Ritzen der festgemauerten Geschichtsschreibung konzeptueller Praxen in westlich dominierten Kanons schlüpfen zu können, so einengend und durchaus falsche Schlüsse und Generalisierungen provozierend ist sie bis heute für die Sicht auf das Gesamtwerk geblieben, das sich historisch eben unter anderen Koordinaten und mit gegenüber der Westkunst gänzlich verschobenen Referenzsystemen entwickelte. Eine angemessene Analyse und Würdigung dieser Parallelarbeit steht noch immer aus.

Július? Ist es wirklich wahr, dass wir nie mehr eines Deiner unverwechselbaren und in manifesthafter Handschrift geschriebenen Faxes erhalten werden? Keine Nachricht über eine neue Universelle Futurologische Operation? Keine scharfen Einmessungen des Realen in Dein Koordinatensystem? Wirklich?

Schlaf, Du Guter!