



**WALTER KÖSTENBAUER**

**PROFANE ANIMALISMEN**  
und andere Viechereien



**WALTER KÖSTENBAUER**

PROFANE ANIMALISMEN  
und andere Viechereien

Verlag edition keiper



## INHALTSVERZEICHNIS

Vorworte		
Wolfgang Pail		5
Peter Peer		7
Textbeiträge		
Roman Grabner:	Walter Köstenbauer, Profane Animalismen und andere Viechereien	9
Marlies Schöck:	Venus und Schnecke – Das Wandbild als Sinnesrausch	15
Thomas Mark:	13 Fragen an Walter Köstenbauer	19
Andrea Sailer:	Mit Liebe betrachtet, mit Kunst bewahrt	27
Wenzel Mraček:	Auszüge aus der Rede zu Köstenbauers Ausstellungsserie „Trilogie“	147
Wilhelm Hengstler:	Ein Besuch im Atelier Köstenbauer	149
Bildteil		
	Errettung des Tafelbildes	31
	Profane Animalismen	61
	Viechereien	135
Biografie		156
Autorinnen und Autoren		162
Impressum		163



## PETER PEER

In einem Mehrspartenmuseum wie dem Universalmuseum Joanneum bieten sich interdisziplinäre Kooperationen zwischen verschiedenen Sammlungen geradezu an – im konkreten Fall zwischen dem Naturkundemuseum und der Neuen Galerie Graz. Diese Zusammenarbeit liegt nicht zuletzt deshalb nahe, weil die Kunst ihre Themen per se aus den unterschiedlichen, vielfältigen Lebensbereichen schöpft und auch immer schon unsere Vorstellung und das Verhältnis des Menschen zur Natur behandelt hat.

Natur und Kunst gehen auch im Werk von Walter Köstenbauer eine Partnerschaft ein. Die Basis dafür bilden Schautafeln mit Pflanzen- und Tierdarstellungen aus dem 19. Jahrhundert, deren an sich ernsthafter, wissenschaftlich-didaktischer Kontext durch gemalte und collagierte Interventionen von Köstenbauer mit assoziativ gewählten Fotos aus den Medien und vor allem Zitaten aus der Kunstgeschichte durch sich auf diese Weise ergebende, nunmehr überraschende Konstellationen eine ironische Brechung erfährt. Daraus ergeben sich mehr oder weniger humorvoll unterlegte Betrachtungsweisen des Künstlers in Bezug auf dieses botanische und zoologische Lehr- und Anschauungsmaterial. Allerdings sollte man nicht dem Irrtum anheimfallen, dass es hier um eine subjektive Interpretation naturwissenschaftlicher Erkenntnisse ginge. Denn nicht so sehr die Natur steht hier im Mittelpunkt, sondern der Mensch selbst mit all seinen (guten wie schlech-

ten) Gedanken und Träumen, seinen Stärken und Schwächen, seinen Licht- und Schattenseiten, wobei der Erzählstrang entlang eines unüberschaubar wimmelnden Panoptikums der Tiere verläuft. Und das nicht ohne Grund, denn der Mensch ist ein soziales Wesen und zugleich ein Geschöpf der Natur. So blitzt in Köstenbauers Collagen auch das sprichwörtliche „Tier im Menschen“ permanent hervor.

Mein Dank gilt Wolfgang Paill, dem Leiter der Abteilung Naturkunde am Universalmuseum Joanneum, für die Bereitschaft, dieses Projekt in den Räumen des Naturkundemuseums zu ermöglichen. Weiters danke ich Michael C. Niki Knopp, ebenfalls Naturkundemuseum, sowie Roman Grabner von der Neuen Galerie Graz, welche dieses Projekt kuratorisch und organisatorisch begleitet haben. Weiters sei allen Kolleg\*innen an den unterschiedlichsten Stellen des Universalmuseums Joanneum für ihre Mitarbeit gedankt. Herzlicher Dank gebührt Walter Köstenbauer für die gute Zusammenarbeit und die Freude, die er uns mit seinen „Viechereien“, die im würdigen Ambiente unseres Naturkundemuseums präsentiert werden, bereitet.



## ROMAN GRABNER

### Walter Köstenbauer, Profane Animalismen und andere Viechereien

„Dann warhaftig steckt die kunst inn der natur / wer die herauß kann  
reysen der hat sie.“

Albrecht Dürer

Seit 1994 hat der steirische Künstler Walter Köstenbauer historische Wandtafeln und naturwissenschaftliche Lithografien aus Lehrbüchern des 19. Jahrhunderts überarbeitet. Er hat die Lehrmittel zur Vermittlung naturwissenschaftlicher Kenntnisse mit Zitaten aus der Kunstgeschichte und assoziativ gewählten Fotos aus den Medien collagiert und sich teils kritisch, teils humorvoll mit den Darstellungen der jeweiligen Tableaus auseinandergesetzt. Bevor jedoch über die eigentlichen Arbeiten von Köstenbauer gesprochen werden kann, muss zunächst der Kontext seiner historischen Vorlagen geklärt werden. Von wem, für wen, mit welchem Zweck und wie konkret wurden diese Lithografien eingesetzt?

### Orbis pictus

Belehrende Sachbilderbücher tauchten erstmals im 17. Jahrhundert auf. In dieser Zeit entstand ausgehend von Neuerungen der Pädagogik und der Didaktik auch eine eigene wissensvermittelnde Kinder- und Jugendliteratur.<sup>1</sup> Es ist die Zeit, in der die Realienpädagogik die sprachorientierte humanistische Bildung ablöste. „Sachen statt

Worte!“ lautete die neue didaktische Devise, wie sie von Johann Amos Comenius formuliert wurde. Comenius' Anliegen war im Wesentlichen ein Erkennen der Dinge und ihrer Zusammenhänge, um damit ein besseres Verständnis über die Welt zu erlangen. Sein stilprägendes Lehrwerk *Orbis sensualium pictus*, das 1658 erschien und lateinisch-deutsch abgefasst war, wirkte bis ins 19. Jahrhundert hinein.<sup>2</sup> Der *Orbis pictus* verband erstmals abstrakte Lernsysteme mit Anschauungsmaterial und vermittelte Kindern und Jugendlichen in Bild und Text zentrales Wissen über naturhistorische Themen auf Grundlage der Systematik der Zeit. Die Visualisierungen erfolgten anfangs durch Holzschnitte, später durch Kupferstiche.

Dieses Anliegen einer systematischen Vermittlung von Wissen über Natur im Allgemeinen und Tiere im Speziellen wurde durch die philanthropische Bewegung um Johann Bernhard Basedow im 18. Jahrhundert weitergeführt. In Basedows *Elementarwerk* werden nicht nur die Grundfragen der Erziehung des Menschen behandelt, sondern es wird auch anschaulich über die Kenntnis der Tiere, ihre Anatomie und ihr Leben auf verschiedenen Kontinenten der Erde berichtet. Beiden Lehrwerken, dem *Orbis pictus* sowie dem *Elementarwerk*, ging es aber auch ausdrücklich darum, über die modellhafte Veranschaulichung der Tierwelt, „die göttliche Wohleingerichtetheit der Welt zu demonstrieren“.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Vgl. Bernhard Fassbind-Eigenheer/Ruth Fassbind-Eigenheer, Was sagt der Text – was zeigt das Bild? Vom *Orbis pictus* zum Photobilderbuch: Text und Bild in der historischen Entwicklung des Sachbilderbuchs. In: *Librarium. Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft*, Jg. 31 (1988), H. 3, S. 156–210.

<sup>2</sup> Vgl. Sebastian Schmideler, Die Dynamisierung des Bildes und die Anfänge der Sachliteratur für Kinder und Jugendliche. Visuelle Wissensvermittlung in Christoph Weigels *Orbis terrarum in nuce* (1676/98–1730). In: *Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung* 2017, S. 36–55.

<sup>3</sup> Sebastian Schmideler, *Naturgeschichte(n) – ästhetische Repräsentationen von Tieren in der Kinder- und Jugendliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts*. In: *kids + media. Zeitschrift für Kinder- und Jugendforschung* 1/16 (2016), S. 2–25, 4f.

Im 18. Jahrhundert erscheinen zahlreiche Enzyklopädien für Kinder und Jugendliche, die umfangreich bebildert oder mit eigenen Tafelbänden mit illuminierten Kupferstichen ausgestattet sind. Die altersspezifische Vermittlung in Wort und Bild erfüllt die Aufgabe der Teilhabe der Kinder und Jugendlichen an den wissenschaftlichen Erkenntnissen der Naturkunde ihrer Zeit zu gewährleisten.<sup>4</sup> Im Sinne der Anschauungspädagogik gelangen neben den Lehrbüchern auch Wandtafeln und Karten zur Wissensvermittlung von Tieren zum Einsatz. Die Erwachsenen wurden parallel dazu durch die vierundvierzigbändige Ausgabe der *Histoire naturelle* (1749–1804) des Comte de Buffon mit den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen der Zeit vertraut gemacht. Im 19. Jahrhundert wird dieser didaktisch-methodologische Ansatz durch Pädagogen wie Johann Heinrich Pestalozzi elaboriert und popularisiert. In Bezug auf die Ordnungen des Wissens und die Narrative der Wissensvermittlung lässt sich in dieser Zeit eine Tendenz beobachten, die Tierdarstellung aus dem strengen Korsett der taxonomischen Belehrung zu befreien und zu mehr Unterhaltung hin zu öffnen, doch spätestens in der postdarwinistischen Phase nehmen die systematischen naturkundlichen Darstellungen wieder zu. Zu erwähnen sind in dieser Zeit die naturgeschichtlichen Lehrwerke des Esslinger Verlags Jakob Ferdinand Schreiber, die seit den 1840er-Jahren erscheinen.<sup>5</sup> Der Verlag machte sich auf besonders erfolgreiche Weise die von Aloys Senefelder entwickelte Technik der Lithografie zunutze, die durch die Belastbarkeit des Steins im Druckprozess hohe Auflagenzahlen zuließ, was die Bücher preiswerter und dementsprechend populärer machte. In dieser Zeit der Konjunktur der Anschauungspädagogik in der Breitenbildung werden naturwissenschaftliche Gegenstände wie Biologie, Physik und Chemie in den Schulunterricht eingeführt. Den Kindern und Jugendlichen werden in der Schule auf breiter Basis die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse vermittelt, wobei man sich neben den Lehrbüchern auch der Visualisierungsstrategien eigener Wandbilder bedient. Der Schreiber-Verlag arrangierte hierzu seine

typischen farbig lithografierten Doppelfoliotafeln, die gleichsam in Buchformat projizierte Schulwandbilder für die heimische Stube und die Privaterziehung repräsentierten.<sup>6</sup>

Einer der erfolgreichsten Titel des Verlags war die Naturgeschichte des Tierreichs für Schule und Haus, die in drei Einzelbänden zu Säugetieren, Vögeln, Fischen und Amphibien erschien, und zu denen der im 19. Jahrhundert sehr bekannte Naturwissenschaftler Gotthilf Heinrich von Schubert die Einführung schrieb. Der Erfolg der Publikation mag wohl auch an den vielfältigen Darstellungen gelegen haben, die die Naturgeschichte als gedruckte Menagerie zwischen zwei Buchdeckeln erschienen ließ. Die Tiere wurden in ihrer geografisch korrekten und exakt wiedergegebenen natürlichen Umgebung dargestellt und in subtilen Bezugnahmen arrangiert.

Die Lithografien, die Köstenbauer überarbeitet hat, sind jedoch nicht dieser stilprägenden Bildenzyklopädie entnommen, sondern aus der Publikation *Naturgeschichte des Tierreichs: ein Anschauungs-Unterricht für Schule und Haus* von Christian F. A. Kolb, die in der ersten Auflage 1868 im Emil Hänselmann Verlag in Stuttgart erschien. Dieser Bilderatlas orientiert sich in Aufbau und Aufmachung genau an jener dreibändigen *Naturgeschichte*, die G. H. Schubert für den Verlag Jakob Ferdinand Schreiber in Esslingen herausgebracht hat. Beide werben auf dem Titelblatt mit Texten von „namhaften Gelehrten“ und Tierzeichnungen von „hervorragendsten Künstlern“ und konkurrieren lediglich in der Zahl der Seiten und Abbildungen. Diese Naturkunden mit dem einmal derart festgelegten Konzept erschienen in zahlreichen unterschiedlichen Ausgaben, wobei die zu Beginn noch hand- und schablonenkolorierten Lithografien in späteren Jahren durch Chromolithografien ersetzt wurden.

Die Lithografien für Kolbs *Naturgeschichte* sind handkoloriert und wurden von Georg Michael Kirn (1810–1882) angefertigt, über den nicht viel in Erfahrung zu bringen ist. Er wurde in Nagold in Baden-Württemberg geboren und ist seit den 1830er-Jahren als Lithograf in Stuttgart nachweisbar. Er dürfte in der bekannten „Lithografischen

Anstalt“ von Emil Hochdanz (1816–1885) in Stuttgart gearbeitet haben und ganz auf die Illustration von wissenschaftlichen Publikationen spezialisiert gewesen sein.

### **Picta imago**

Nachdem die Herkunft und der Kontext der künstlerischen „Unterlagen“ von Köstenbauers „Viechereien“ geklärt sind, gilt es den kunsthistorischen Wurzeln dieser Darstellungen nachzugehen. Die in vorangegangenen Jahrhunderten und auch heute noch verwendeten Abbildungen in naturkundlichen Publikationen folgen nicht den „flachen“ Schemata der Antike, wie beispielsweise dem „Herbarium des Dioskurides“ aus der Österreichischen Nationalbibliothek, noch denn Heilpflanzenabbildungen des europäischen Mittelalters. Die Vorbilder für die wissenschaftlichen Visualisierungen liegen durch die im 15. Jahrhundert entwickelte Zentralperspektive in den räumlich wirkenden Darstellungen der Renaissance und des Barock.<sup>7</sup> Der Vorbildcharakter von Dürers Naturstudien wie dem Großen Rasenstück oder dem Feldhasen wirkt nicht nur bis in die Gegenwart, sondern hat unsere Vorstellung sowohl von Kunst als auch von Naturdarstellungen geprägt. Dürer konnte zu seiner Zeit jedoch noch nicht auf naturhistorische Sammlungen zurückgreifen und hat sich daher bereits in frühen Jahren ein Konvolut an Skizzen und Bildvorlagen zugelegt, das er ein Leben lang erweiterte und auf das er stets zurückgriff.<sup>8</sup> Seine Druckgrafiken hingegen wurden für viele nachfolgende Künstler\*innen zu wichtigen Vorlagen. Es ist daher nur konsequent, dass Köstenbauer die berühmte, naturalistische Darstellung einer toten Blauracke in seinen Überarbeitungen zitiert.

Wissenschaft und Kunst waren um 1500 noch eng miteinander verwoben, was sich eben nicht nur in den Naturstudien der Renaissance, sondern auch in den naturalistischen Stilleben des Barock zeigt, obgleich der Blick auf die naturkundlichen Artefakte noch ein subjektiver war. Ohne nun die gesamte Geschichte der Naturdarstellungen bemühen zu wollen, sei zumindest die Naturforscherin und Künstlerin

Maria Sibylla Merian (1647–1717) erwähnt, die in ihren Bildern bereits einen Schritt weiter ging und die sachliche Dokumentation über die individuell-künstlerische Komposition stellte. Eine wissenschaftliche Nüchternheit hält in der Darstellung Einzug, doch die Genauigkeit und Detailverliebtheit der bildenden Kunst bleiben in der gebrauchsbewussten Form der grafischen Darstellung erhalten. Aus dieser Traditionslinie gehen im 17. und 18. Jahrhundert die zahlreichen Lehrwerke hervor, die Kindern und Jugendlichen in Bild und Text einen exemplarischen Wissensvorrat über die Tiere der Erde anhand der jeweiligen naturhistorischen Systematik vermittelten.

Künstler\*innen haben sich im Laufe der Jahrhunderte mit unterschiedlichen Prämissen und Intentionen der Natur zugewandt und sich ihrem Bildgegenstand mitunter wie Naturforschende genähert. Sie haben auf der Grundlage von Wahrnehmung, Beobachtung, Erkenntnisinteresse und Genauigkeit Bilder nach der Natur erschaffen, die von erheblichem Wert für die Wissenschaft waren und mitunter noch sind.<sup>9</sup> Das Interesse der Kunst an der Naturwissenschaft und von Künstlern wie Köstenbauer an naturkundlicher Forschung fokussiert sich im Allgemeinen am Bild als Mittel der Visualisierung von Erkenntnis. Kunst und Wissenschaft teilen hier schon wie in ihrer gemeinsamen Vergangenheit die Gemeinsamkeit, dass es sich bei Bildern um Formen des Wissens handelt, die dem Verständnis und der Erklärung von Welt dienen.

Der Objektivitätsanspruch der Wissenschaft hatte beispielsweise bis ins 19. Jahrhundert hinein zur Folge, dass nicht individuelle Exemplare einer Spezies dargestellt wurden, sondern ein idealisiertes Musterbeispiel. Der stilisierende Eingriff der Kunst in der Bildherstellung wich erst mit der Erfindung der Fotografie, von der man sich eine objektive Genauigkeit versprach. Im Gegenzug entband dies die Kunst vom Anspruch einer der Mimesis verpflichtenden Naturgenauigkeit. Sie emanzipierte sich in der Folge von ihrer dokumentarischen Abbildungsfunktion und änderte ihre Bildstrategie: weg von der Wiedergabe der Wirklichkeit, hin zur Darstellung einer möglichen

<sup>4</sup> Ebda., S. 6.

<sup>5</sup> Vgl. Sebastian Schmideler, *Die Bilderfabrik – Der Verlag J. F. Schreiber in Esslingen*. In: Jattie Enklar, Hans Ester und Evelyne Tax (Hg.): *Studien zur Kinder- und Jugendliteratur im europäischen Austausch von 1800 bis heute*. Würzburg 2016, S. 285–303.

<sup>6</sup> Schmideler, *Naturgeschichte(n)*. 2016, S. 12.

<sup>7</sup> Vgl. Annette Richter, *Paradise Lost: Naturkundliche Sammlung als Spiegel menschlicher Weltensicht. Vom vollständigen Haben und exakten Abbilden*. In: Annerose Keßler/Isabelle Schwarz (Hg.), *Objektivität und Imagination. Naturgeschichte in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts*. Bielefeld 2018, S. 89–120.

<sup>8</sup> Vgl. Colin Eisler, *Dürers Arche Noah. Tiere und Fabelwesen im Werk von Albrecht Dürer*. München 1996, S. 341–348.

<sup>9</sup> Vgl. Bettina Gockel (Hg.), *Vom Objekt zum Bild. Piktoriale Prozesse in Kunst und Wissenschaft. 1600–2000*. Berlin 2011.



HANSI UND DIE KUNST DER TARNUNG – feat. Alighiero Boetti and myself; 2002, 127 x 153 cm



WAS BLIEB VON DER TITANIC – feat. Teddys 100. Geburtstag; 2002, 70 x 105 cm, Privatbesitz



KLEIN, ABER OHO! – SUCHBILD-DIPTYCHON – feat. Albrecht Dürer; 2002cm, je 59 x 90 cm



SITTING BULL – STEHEND – feat. Ornamentik der Lakota-Sioux; 2002, 71 x 100 cm





80.

AM BUSEN DER NATUR

- |         |   |  |  |  |  |   |  |
|---------|---|--|--|--|--|---|--|
| Nester. | 1 Goldhähnchen.<br><i>Sylvia troglodytes.</i> | 2 Alpenflöhlerche.<br><i>Accentor alpinus.</i> | 3 Grauer Sänger.<br><i>Sylvia hortensis.</i> | 4 Nachtigallfänger.<br><i>Sylvia luscinia.</i> | 5 Seggenfänger.<br><i>Sylvia curvirostris.</i> | 6 Katzeile.<br><i>Parus hibernicus.</i> | 7 Baumpieper.<br><i>Anthus arboreus.</i> |
| Eier.   | 8 Uhu.<br><i>Strix bubo.</i>                  | 9 Fischweber.<br><i>Ardea cinerea.</i>         | 10 Wasserralle.<br><i>Rallus aquaticus.</i>  | 11 Böhle.<br><i>Corvus cornix.</i>             | 12 Sperber.<br><i>Falco tinnunculus.</i>       | 13 Pfeifente.<br><i>Anas penelope.</i>  | 14 Kuckuhn.<br><i>Tetrao frogallus.</i>  |



41.

DAS UNGLEICHE PAAR

- |  |   |  |   |  |   |  |
|--|---|--|---|--|---|--|
| 1. Brillenschlange.<br><i>Naja tripudians. Merr.</i>   | 2. Drache.<br><i>Draco sumelatus. Linn.</i> | 3. Kriechschlange.<br><i>Chelys fimbriata. Gmel.</i> | 4. Gern. Kröte.<br><i>Bufo cinereus. Scop.</i>          | 5. Erdmolech.<br><i>Salamandra maculata. Linn.</i> | 6. Wandfisch.<br><i>Cepola rubescens. Linn.</i> | 7. Scepterfisch.<br><i>Hippocampus brevisirostris. Linn.</i> |
| 8. Pfeifenschlange.<br><i>Coluber taeniatus. Linn.</i> | 9. Fuchs.<br><i>Salmus salar. Linn.</i>     | 10. Steinfliegenlarve.<br><i>Stenonema. Linn.</i>    | 11. Große Muräne.<br><i>Corisopterus nasutus. Linn.</i> |  |   |  |



BIEDERMEIERLICHE BEGEGNUNG DER BESONDEREN ART – feat. Carl Schindler; 2015



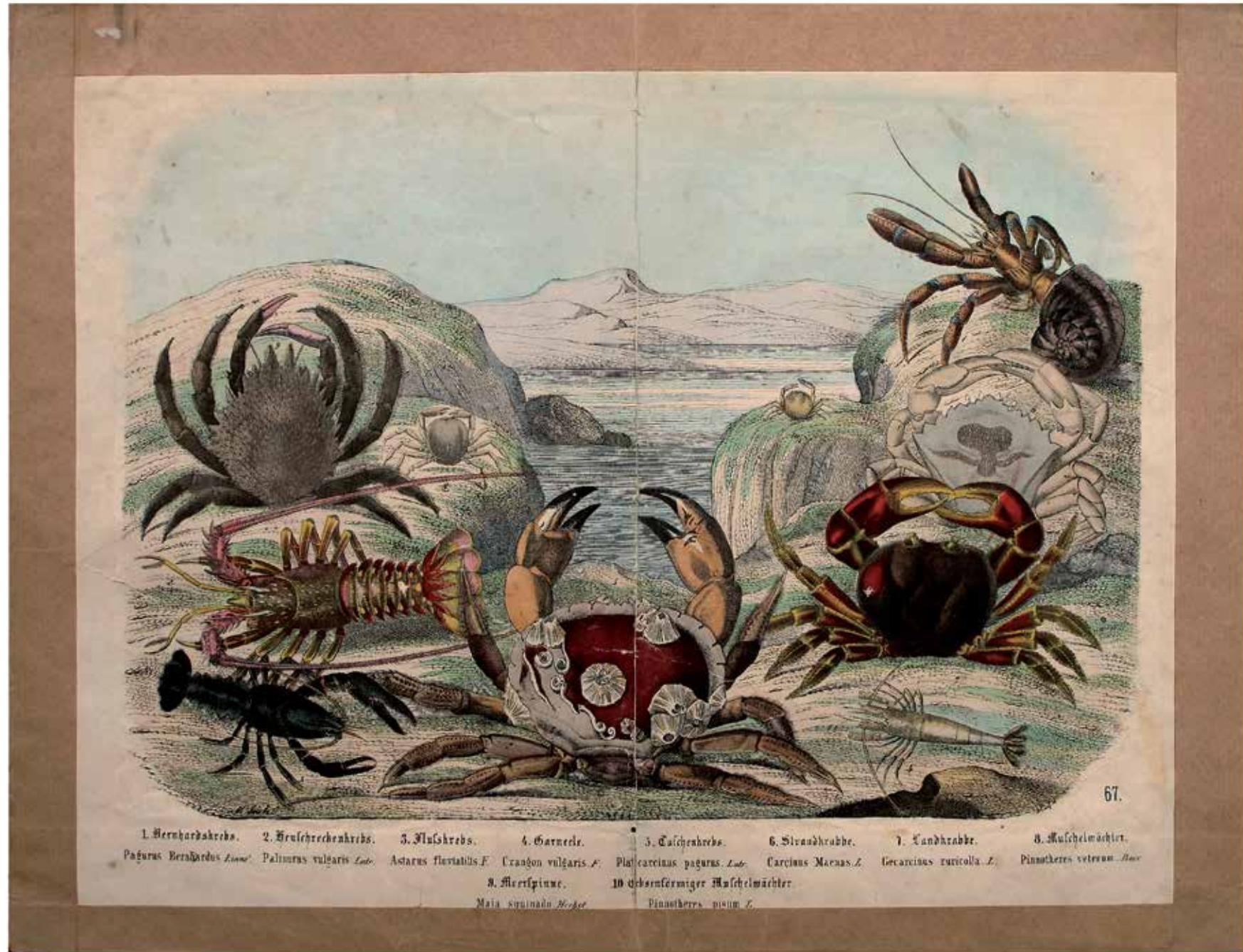
EIN FLÜGEL ALLEIN? DAS KANN NICHT SEIN – feat. Dürers Blaurackenflügel; 2015, Privatbesitz



DES KAISERS NEUE KLEIDER – feat. Raffaels „Killer-Putto“; 2015, Kunstsammlung der Stadtgemeinde Leibnitz



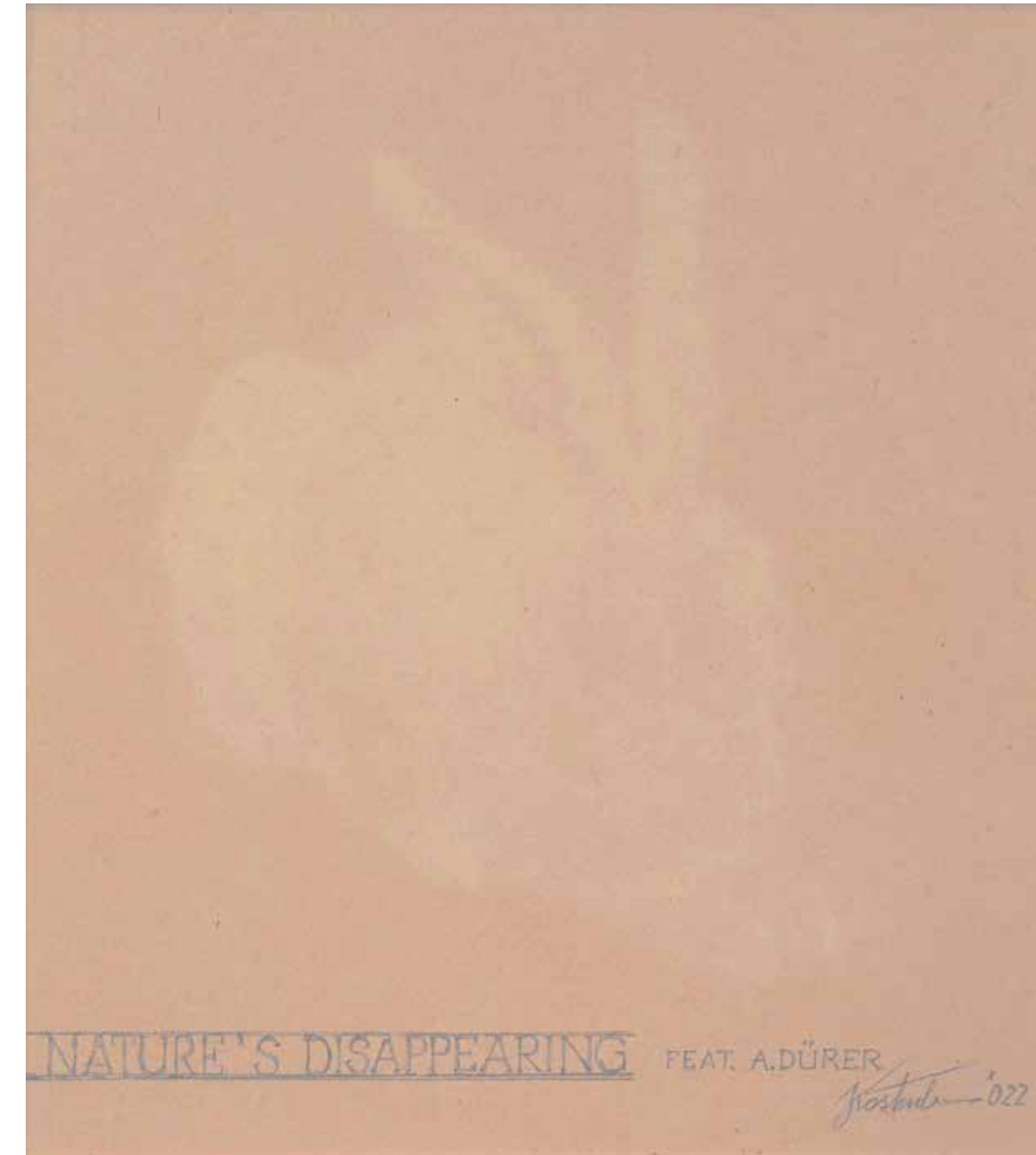
ARTENVIELFALT NR. 1 – feat. Kurt Schwitters; 2015



Lithografie, um 1880, Originalzustand



SCHIFF AHOI! – feat. Vincent van Gogh; 2015, Privatsammlung/Graz



NATURE'S DISAPPEARING – feat. Albrecht Dürer und John Mayell, 2022; Lichtzeichnung auf Holzdeckelkarton, 25,1 x 22,6 cm



## WENZEL MRAČEK

### Auszüge aus der Rede zu Köstenbauers Ausstellungsserie „Trilogie“ (Graz, Weiz und Gleisdorf, 2016)

1997, zu einer Zeit, als man versuchte, die Malerei als überholt und ausgereizt zu beschreiben, als immer wieder die – in der Rückschau sich als unberechtigtes Menetekel erwiesene – Floskel vom „Ende der Malerei“ strapaziert wurde, besuchte Walter Köstenbauer die Documenta X in Kassel. Von der Kuratorin Catherine David zwar unter dem Aspekt einer Retrospektive auf die Kunst des 20. Jahrhunderts angelegt, erwies sich die Malerei – gegenüber etwa Fotografie, Video und Installationen – als unterrepräsentiert.

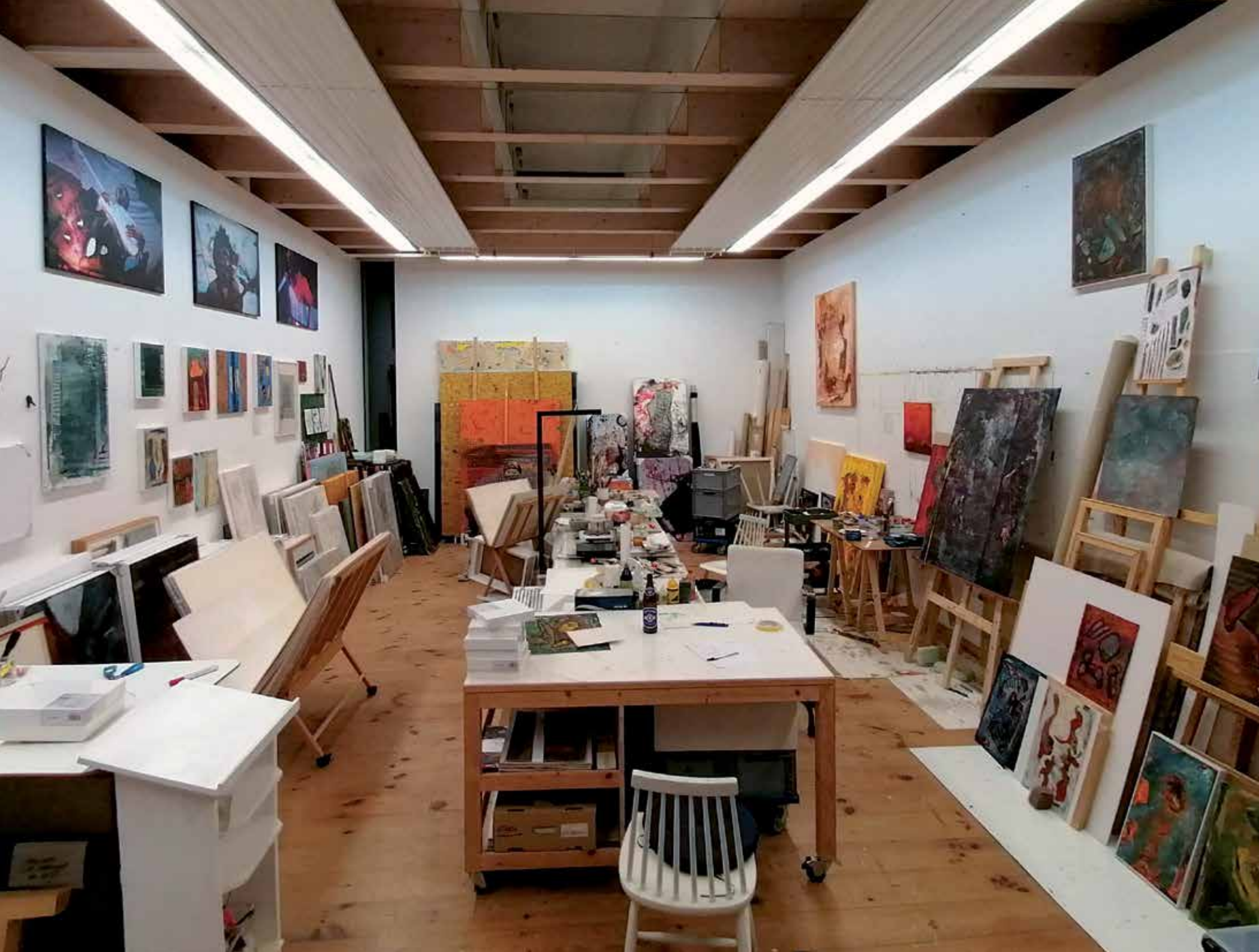
Nach diesem Besuch hat Walter Köstenbauer einen Text verfasst, sein „Bekenntnis zur Malerei“, nämlich aus dem persönlichen Erfahren eines Mankos, das er beschreibt als ein Sich-Verzehren „nach der Materialität der Malerei“. Köstenbauer schreibt: „Ein Pinsel, ein Schaber, ein nach Terpentin ‚stinkender‘ Fetzen, pastose Farbe aus halbzerquetschten Tuben, der Geruch von Leinöl ... wie sehr habe ich das in Kassel vermisst!“ Und er fährt fort: „All meine Zweifel sind behoben. Seit der Documenta X bin ich mit Leib und Seel‘ Maler.“

Kennt man einigermaßen den künstlerischen Werdegang von Walter Köstenbauer, mag man auch bei diesem Erlebnis während oder infolge der Documenta an ein initiales, ein auslösendes denken, zudem erinnert es offenbar auch nicht zufällig an jenes von Paul Klee während seines Aufenthalts im tunesischen Kairouan 1914, als Klee empha-

tisch konstatierte: „Die Farbe hat mich ... Sie hat mich für immer. Ich bin Maler.“

Grundsätzlich bei der Malerei bleibend, wechselt Köstenbauer aber auch das Medium. Von Hand bearbeitet er alte Dias und lässt davon Digitaldrucke in limitierter Auflage herstellen (Projekt „buenos.dias“). Auch verwendet er mitunter Camouflage-Stoffe für politik- und gesellschaftskritische Objekte und Installationen (Projekt „ent.tarnung.mensch“).

Mit einer weiteren Werkserie „errettet“ Köstenbauer das „Tafelbild“. Hier spielt Malerei zwar eine Rolle, die Ambition, die Malerei schlechthin erretten zu wollen – nachdem die Malerei ja ihr prophezeites Ende nicht gefunden hat, demnach ohnehin nicht zu retten ist –, die Malerei also retten zu wollen, ist hier ironisches Konzept, vielleicht gar eine Ironie auf die konzeptuelle Kunst: Schautafeln, die einst im Schulunterricht für das Fach Naturkunde gebraucht wurden, haben ob neuer Anschauungsmedien ihren Dienst getan und verschwinden in Altwarendepots. Diese Tafeln, nicht die Malerei selbst, holt Köstenbauer hervor, greift auch selbst malerisch oder mit der Technik der Collage ins Bild ein und bringt das Sachkundematerial als Tafelbild in Ausstellungen für bildende Kunst.



## WILHELM HENGSTLER

### Ein Besuch im Atelier Köstenbauer

Walter Köstenbauer lebt in einem Haus nahe der Sigmund-Freud-Klinik, den Hochhäusern in der Kärntner Straße und der verquerten Autobahnauffahrt – eine mehr dynamische als stilsichere Umgebung. An das Haus des Künstlers und sein mithilfe des Architekten Giselbrecht 1999 errichtetes Atelier grenzen Nachbarhäuser von geradezu unbezähmbarem Gestaltungswillen; allesamt kaum klassisch-bürgerlich und noch nicht ländlich.

März 2008. Der Künstler in Jeans und sandfarbenen Schuhen ohne Schnürsenkel erinnert an Steve McQueen in Henry Hathaways Western Nevada Smith. Für einen Mann über fünfzig, der zu viel arbeitet, ist Walter Köstenbauer ziemlich gut in Form.

Als Künstler hat er nach Abschluss des Studiums bei Hollegha an der Akademie in Wien vier Jahre lang nicht gearbeitet. Den malerischen Ansatz Holleghas wollte er nie übernehmen. Er arbeitete sich hauptsächlich grafisch unter Verwendung des Cyklop-6B-Graphitstifts durchs Studium und entwickelte sich zum virtuosen Aktzeichner. Erst 1983 griff er wieder zur Farbe.

So sachlich der Arbeitsraum des Künstlers auf den ersten Blick auch erscheinen mag, stellt seine überbordende Kreativität die seiner Nachbarn doch bei Weitem in den Schatten. Selbst bei einem Maler, der über Jahrzehnte hin stets Ähnliches macht, verliert der Betrachter durch die unweigerlich entstehende Vielfalt den Überblick. Umso mehr angesichts des proteushaften Bilderkosmos von Walter Köstenbauer. Es fällt schwer, das Gleichbleibende auszumachen.

Walter Köstenbauers „Steinzeit“ begann Mitte der Achtzigerjahre, als ihm ein Freund „Steinplätze“ in der Mühlviertler Landschaft zeigte. Die damals entstandenen Bilder erinnern noch sehr an präzise gezeichnete, kolorierte Grafiken. Aber Köstenbauer „lernt“ sein Sujet. „Suchen ist schöner als finden“, wie er selbst sagt. In der Folge prägen Volumi-

na-Formen nachhaltig seine Arbeiten. Am Ende wird er die Charakteristika des Steines selbst umkehren; dieser wird von innen heraus aufgebrochen und beginnt beinahe, wie menschliches Fleisch zu bluten. Ein dreimonatiger Australienaufenthalt 1996 schlug sich, anders als seine Asienreisen, bedeutend im Werk Walter Köstenbauers nieder. Der Maler macht sich theoretisch und praktisch zum Experten. Er beschäftigt sich mit der Formensprache der Aborigines und variiert sie bis in die Abstraktion hinein. Nur der spezifisch warme Farbton wird bleiben und die Gewohnheit Köstenbauers, seine Bilder rückseitig und schräg zu signieren, um ein „Oben“ und „Unten“ des Bildes entsprechend der Aborigines-Tradition, nach der die Bilder aus der Vogelperspektive gedeutet werden, zu vermeiden.

Kunsthistorische Ironie zusammen mit dem Prinzip des *Objet trouvé* findet sich, parallel zur Malerei, ab 1994 in dem Langzeitprojekt „Errettung des Tafelbildes“. Es handelt sich um überarbeitete Schautafeln, die ursprünglich im Biologieunterricht verwendet worden sind: Eisbären in neuer Gesellschaft eines winzigen Teddys oder Strauße vor einem „Van-Gogh-Himmel“. Mit einer anderen kunsthistorischen Psephologie, der Variation über die „ewige Problematik“ der Magritte'schen Pfeifendarstellungen, gewinnt der Künstler 2006 den oststeirischen Skulpturen-Wettbewerb „Das Lachen in der Kunst“.

Später gehen wir ins Wohnhaus hinüber, wo er mir sein „altes“ Atelier im ersten Stock zeigt. Hier im Privatbereich hängen die schönsten Arbeiten des Künstlers. Großformatige, abstrakte Arbeiten in zarten, irisierenden Grün-, Grau-, Gelbtönen, deren rein malerische Qualität noch verstärkt wird durch die „raue“ Oberflächenstruktur, die dem Lichteinfall entsprechend changiert. Bilder von einer stillen Intensität.



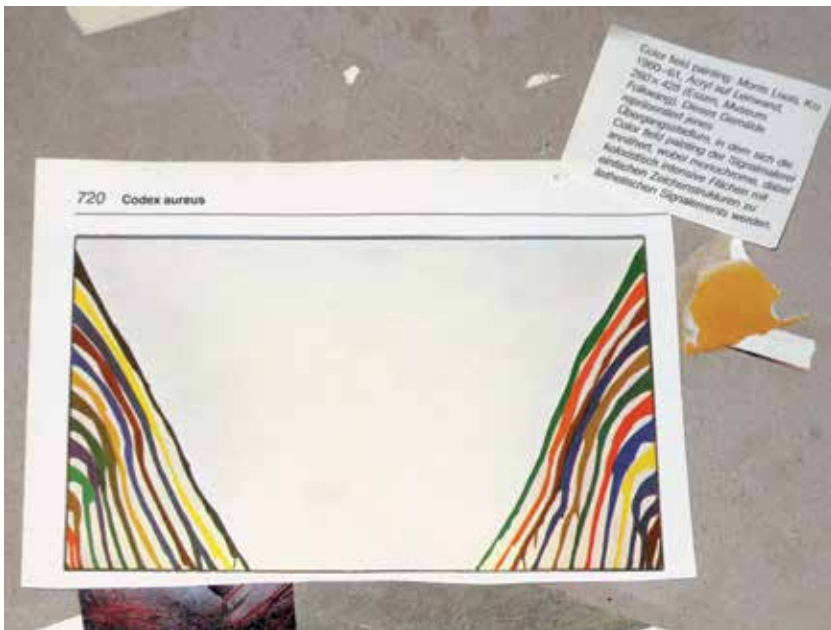
Lithografie, altkoloriert, um 1870



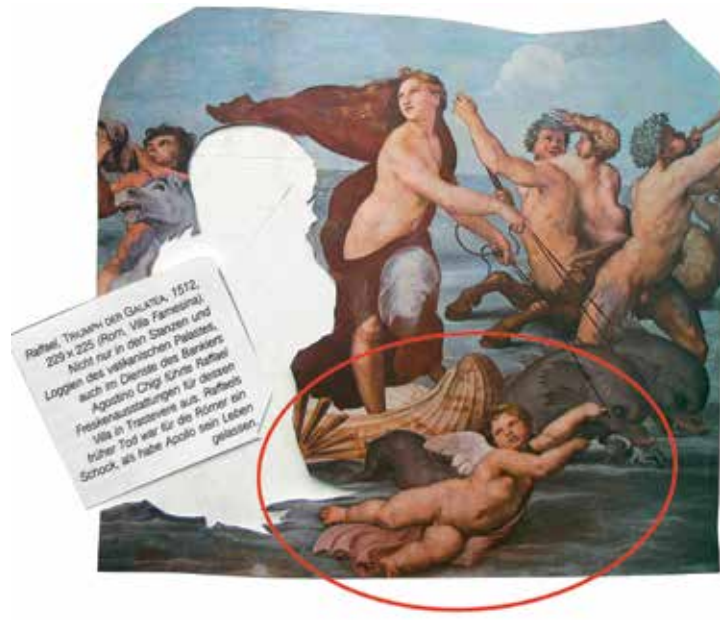
Lithografie, altkoloriert, um 1870



IN DER ZWICKMÜHLE – feat. Raffael und Morris Louis; 2015

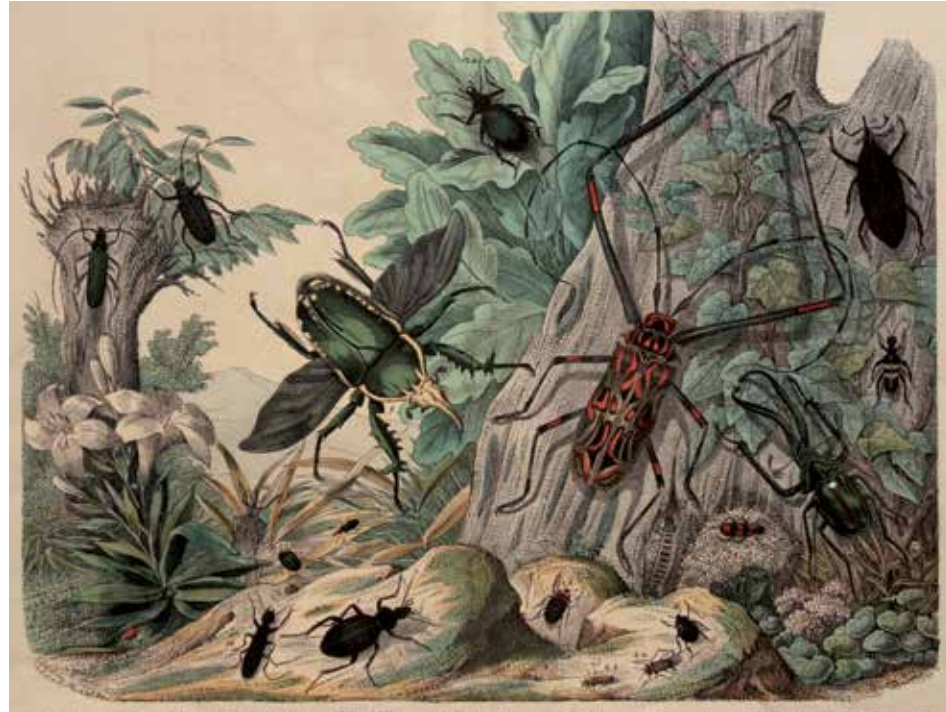


Morris Louis, „Ksi“, 1961



Raffael, „Triumph der Galatea“, 1512





Lithografie, um 1880



Jean-François Millet, „Die Ährenleserinnen“, 1857



DIE ATTACKE – feat. Jean-François Millet; 2015, Privatsammlung/Burgenland

ISBN 978-3-903322-96-7



9 783903 322967