



1982 – 1992



Eigensinn zwischen Dekor und Widerstand Zum frühen Werk von Josef Danner

Peter Pakesch

Ja, wie war das denn überhaupt? Anfang der 1980er Jahre in Wien. Die Lokale hießen *Blitz*, *Schoko* oder *U4*, nach einer frisch eröffneten U-Bahn-Linie. Die Musikgruppen *monoton*, *Wirr* oder *Molto Brutto*. *Molto Brutto* hatte einen Trommler, der Josef hieß wie Josef Danner und mit diesem Künstler meines Wissens nach ident ist. Die Frage nach dieser Identität ist von Bedeutung, und ich werde später darauf zurückkommen. Die Frage nach dem Künstler stellen wir uns hier, auch wenn sich der Trommler nie ganz verleugnen lässt. So wie damals viele von denen, die als Künstler, vornehmlich als Maler, beginnen wollten, bereits als Musiker, nicht alle als Trommler, auch als Gitarristen, Sänger oder anderes, im Geschäft der Wiener Bands tätig waren, so spielten mit Josef, der von den meisten kurz Sepp genannt wurde, Gerwald an der Gitarre, Gunter am Elektro-Bass, Fritz oder 'Blihal' am Saxophon, Andreas am Synthesizer. Eine muntere Truppe, allgemein *Molto Brutto* genannt, die mir vor allem mit dem Lied *Die Fotografin Anna Blau* in allerbesten Erinnerung ist. Diese Truppe zog es aber vermehrt zur Kunst. Die Karriere mit der Musik wurde schnöde links liegen gelassen und die Welt der Ateliers, der Galerien und der Museen zielgerichtet angesteuert. Einige waren ohne den Umweg über die Musik bereits wie immer, Generation für Generation, dahin unterwegs.

Wien zu Beginn der 1980er Jahre war ein eigenartiges hotbed junger Talente. Die Entsprechung einer neuen Jugend, wie sie simultan von Kalifornien bis weit hinter den Eisernen Vorhang aktiv war, und doch war sie in Wien etwas anders, vielleicht, weil sie so nahe dran war an diesem Vorhang, der dann ziemlich unerwartet ein knappes Jahrzehnt später aufgehen sollte. Wien war, zwischen Zentralfriedhof und Heurigen, so etwas wie eine Ankündigungsparty. Da hatte es in den Jahrzehnten zuvor die Wiener Gruppe und die Wiener Aktionisten gegeben, die, eher geschmäht als anerkannt, mehr jenseits des Landes Furore machten und an anderen Orten besser rezipiert wurden. Nur in Wien wurde *Der dritte Mann* Kult, dieser lokale und zugleich internationale Film der Nachkriegszeit schlechthin. Hier war das tiefe 19. Jahrhundert an allen Ecken und Enden zum Greifen ganz nah.

In dieser Stadt waren die Maler natürlich an anderem interessiert als in den schnöden und kalten, so modernen deutschen Städten wie Köln oder Hamburg. Eine Moderne, die sich nicht so weit nach Osten bis in diese moderne Stadt durchgesprochen hatte, obwohl an eben jenem Ort 80 Jahre zuvor genau dieser Begriff mit größter Radikalität und, durchaus bildlich gesprochen, tief und buchstabiert wurde. Doch, das waren andere Zeiten. Nun waren die Künstler jung und am Anfang mit ihren Ambitionen. Manche hatten eine akademische Ausbildung genossen, die sie, bei allem Widerstand, auch prägte, an der Akademie oder an der Angewandten, manche waren dieser fern. Die Haltungen, die daraus resultierten, mussten untereinander oszillieren und im Weiteren die Wege der Protagonisten prägen.



2007 / 08 Die Liebe zu den Objekten Niederösterreichisches Landesmuseum St. Pölten

Die Kunst war Prozess und Ritual, gerade auch in Verbindung mit der Musik. Das Kunstwerk wurde zum Monument und Relikt, wie schon bei den aktionistischen Vorgängern, nur mit mehr Hang zum Monument. So war auch der Sound der Trommel von Sepp bei *Molto Brutto*, und ich war, nach all diesen Klängen, sehr gespannt auf seine ersten Bilder. Er hatte sich, ohne eine der Kunstschulen besucht zu haben, der Malerei zugewandt. Und er tat das, wie ich mich bald überzeugen konnte, mit größtem Ernst und Geschick. Schicht um Schicht, Struktur und Struktur trafen sich da mit ungeahnter Virtuosität. Ein souveräner Umgang mit der Farbe kam hinzu, die Bilder erschienen rundum ansprechend und fordernd. Bei der Ausstellung *Hacken im Eis*, die 1986 zuerst in der Kunsthalle Bern und dann im Wiener 20er Haus zu sehen war, stand dieses Werk im anspruchsvollen Kontext mit Arbeiten von Herbert Brandl, Otto Zitko, Gunter Damisch und Hubert Scheibl.

Eine weitere Generation österreichischer Künstler hatte ein internationales Parkett erreicht und wurde als durchaus bedeutender Beitrag zur Malerei der späten 1980er Jahre betrachtet. Josef Danners Bilder und seine Art zu malen lagen da gleichsam im Zentrum dessen, was diese Gruppe, wenn es denn eine solche war, auszeichnete.

Aber Josef Danner wäre nicht Josef Danner, hätte er sich damit zufrieden gegeben. Und da entdecken wir einen Kern seiner künstlerischen Identität: den Widerstand. Er widerstand der Verführung der schönen Malerei. Er nutzte sein gleichsam naives Geschick im Umgang mit der Farbe und den Formen, mit dem Sinn für die Balance zwischen dem Abstrakten und dem Konkreten, was seinen Bildern eine eigenwillige und spröde Eleganz verlieh, um als Außenseiter zu einer durchaus akademisch gebildeten Riege junger Künstler zu stoßen. Doch sein Anliegen schien bald ein anderes. War die Kunst der 1980er Jahre, bei all ihrer Ruppigkeit, doch eine Kunst, die sich mit den Konstellationen innerhalb des Systems Kunst auseinandersetzte und oft genug in Artificialität ausuferte. Das eben war Danners Sache nicht. Überlegungen dazu, wie im Kontext des Systems Kunst zu manövrieren sei, wie darin neue Akzente gesetzt werden könnten und wie mit Zitat und Appropriation umzugehen sei, das war es nicht. Ihm ging es um ein größeres Ganzes, und dieses größere Ganze war nicht mehr nur in Malerei zu fassen.

Da kam es zu einem großen Sprung, der genügend Unverständnis hinterließ und, für mich, der ich auch ein Unverständiger war, den Schlüssel zum Verständnis seines gesamten Werkes bildete.

Es war im Frühjahr 1988. Danner hatte sich in sein Atelier zurückgezogen, um die Galerieausstellung vorzubereiten. Sie sollte eine große Überraschung werden. Niemand bekam vorher etwas zu sehen. Und alle waren durchaus überrascht bis verwirrt. Einzig der Schriftsteller Ferdinand Schmatz fand gute Worte, er schien den Schritt besser als alle anderen verstanden zu haben. Wir unsererseits lächelten dazu, hielten seine Statements für opportunistisch gefärbt. Josef Danner hingegen ließ sich nicht mehr abbringen, seine Kunst eines immer umfassenderen Weltverstehensversuchs nach seiner ganzen eigenen Theorie der Paranoia (nach Dalí und Kippenberger) weiterzuspinnen. Was war das nun, wenn auf klobigen, zeichenhaften Metallkonstruktionen Texte wie *Jeder gegen Jeden*, *Alle gegen Alle*, *Falle für jeden*, *Falle für Alle* erschienen? Auf Metallkonstruktionen, die nicht nur Zeichen waren, sondern auch etwas von unnützen Maschinen hatten. Danner bearbeitete hier die zunehmenden Widersprüche des gesellschaftlichen Ichs mit der Rolle des Künstlers, und gleichzeitig war es seine Form der Auseinandersetzung mit den Kollegen, die ihre Rollen um so vieles leichter spielten, daraus wahrlich virtuose Sozialballette zu machen verstanden und eben jene Widersprüche ganz anders für sich nutzten. Franz Wests Beschäftigung mit Sprach- und Verhaltensspielen war damit gemeint, vor allem aber Martin Kippenbergers Auseinandersetzung mit der Lord Jim Loge und ihrem Motto *Keiner hilft Keinem*, wobei Danner sich sehr wohl gegen die so leichtfüßige wie unverblühte Ironie des deutschen Kollegen wandte. Danner war es ernst mit seiner Kritik der sozialen Macht und Hierarchie-Spiele, und das ist heute noch so. Witz und Ironie sind ihm nicht Selbstzweck, sondern sollen Löcher in die Festigkeit und scheinbare Stringenz des Wirklichen bohren und somit den "Möglichkeitssinn" vom "Wirklichkeitssinn" emanzipieren (nach Robert Musil). Die gängigen Standards in Gesellschaft, Wirtschaft und Kunst gelten ihm als vorläufig und gestaltbar. Dem angepassten "Realzynismus" als Überlebensstrategie stellt er entgegen, dass es doch noch einen Weg zu einer klareren Identität geben könnte, die es allen möglich machen wird, die ihnen entsprechende Rolle zu spielen.

Originality Between Ornament and Resistance – On the Early Work of Josef Danner

Peter Pakesch

Oh yes, what was it back then, beginning of the 1980s in Vienna? The clubs had names like Blitz, Schoko or U4, after a newly opened metro line. The bands were monoton, Wirr or Molto Brutto. Molto Brutto had a drummer named Josef, as in Josef Danner, who is one and the same as the artist, to my knowledge. The question of identity is important, and I will come back to it later. I inquire about the artist here, although the drummer can never be totally left behind. Like so many back then who wanted to find their start as artists—primarily painters—and who were already trained musicians involved in the Vienna music industry as guitarists, singers, or otherwise, so it was with Josef, nicknamed simply Sepp by most, playing together with Gerwald on guitar, Gunter on electric bass, Fritz or “Blihal” on saxophone, and Andreas on synthesizer. A lively group, generally called Molto Brutto, whose song “Die Fotografin Anna Blau” I have the best memory of. However, this band was increasingly drawn to art. The career in music was cast off and the group set its sights on the world of studios, galleries, and museums. Some had already been on their way without the detour through the field of music, just as generations before them.

Vienna at the beginning of the 1980s was a unique hotbed of young talent. The demands voiced by the new youth could be heard simultaneously from California to far behind the Iron Curtain, and yet there was something a bit different about Vienna, perhaps because it was so close to this Curtain, which then dissolved rather unexpectedly not even a decade later. Between the Zentralfriedhof and the Heuriger, Vienna presented something of an announcement party. After all, in previous decades the Vienna Group and the Viennese actionists were more often laughed at than taken seriously, yet in other places they were better received and excited more interest outside of the country. Only in Vienna would *The Third Man*, a local and at the same time international film, become a cult film epitomizing the post-war era. Here, in every nook and cranny there was an almost tangible presence of a profoundly nineteenth-century feeling.

In this city, painters were of course interested in different things compared with the snooty and cool, modern German cities such as Cologne or Hamburg. A modernism that did not reach as far east as it had been discussed in this modern city, although it was here that modernism had been profoundly

articulated, in a very visual—and in the most radical—way, just 80 years prior. Indeed, those were different times. Now the artists were young and ready to begin with their ambitions. Some had enjoyed an academic education at the Fine Arts Academy or at the Applied Arts University, where they also had an impact despite all resistance; some had no part in these. The attitudes resulting from this circumstance oscillated among the emerging protagonists and this greatly shaped their paths.

Art was a process and a ritual; this was especially true in connection with music. The work of art had become a monument and a relict, as it had been for the actionist predecessors, only now with more emphasis on monument. Such was also Sepp’s drum sound with Molto Brutto, and I was, after having heard all of these sounds, very excited to see his first paintings. Without having been to art school, he had dedicated himself to painting. And he did it, as I would soon be convinced, with the greatest degree of seriousness and talent. Layer for layer, structure for structure, there emerged an unforeseen virtuosity. A sovereign treatment of color was added to this; the paintings were all thoroughly appealing and convincing. In the exhibition “Hacken im Eis,” which opened in 1986 first at Kunsthalle Bern and then at the Museum of the 20th Century (Vienna’s “20er Haus”), the works shown stood in a compelling context of works by Herbert Brandl, Otto Zitko, Gunter Damisch, and Hubert Scheibl.

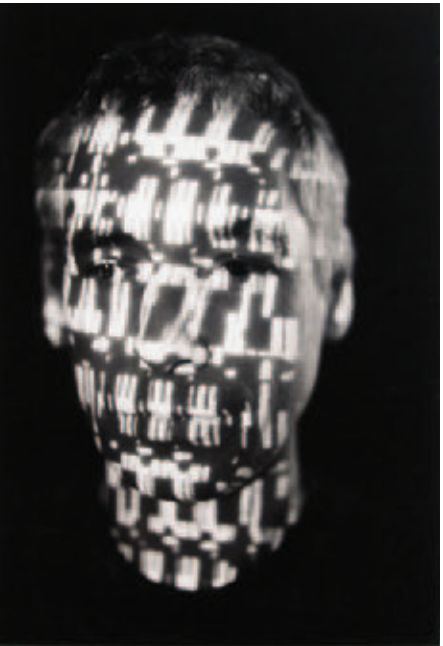
A further generation of Austrian artists had stepped onto the international floor and made significant contributions to painting in the late 1980s. Josef Danner’s paintings and method were at the same time in the center of that which defined this group, if it could be called that.

However, Josef Danner would not be Josef Danner if he had simply been satisfied with that. In this we discover the core of his artistic identity: resistance. He resisted the temptation of fine art. He used his quasi naïve talent in his treatment of color and forms, with a sense for the balance between the abstract and the concrete, which lent his paintings an original and fragile elegance, entering into the very academically educated ranks of young artists from the position of an outsider. However, his interest soon appeared to change. The art of the 1980s, in all its roughness, was still art that confronted the constellations from within the system of art and often enough ran

dry in a show of artificiality. That was certainly not what Danner wanted. It was not about ideas on how one should move within the context of the art system, how new accents could be created, and how one handles quotation and appropriation. He was concerned with a larger whole, and this larger whole could no longer be captured by painting alone.

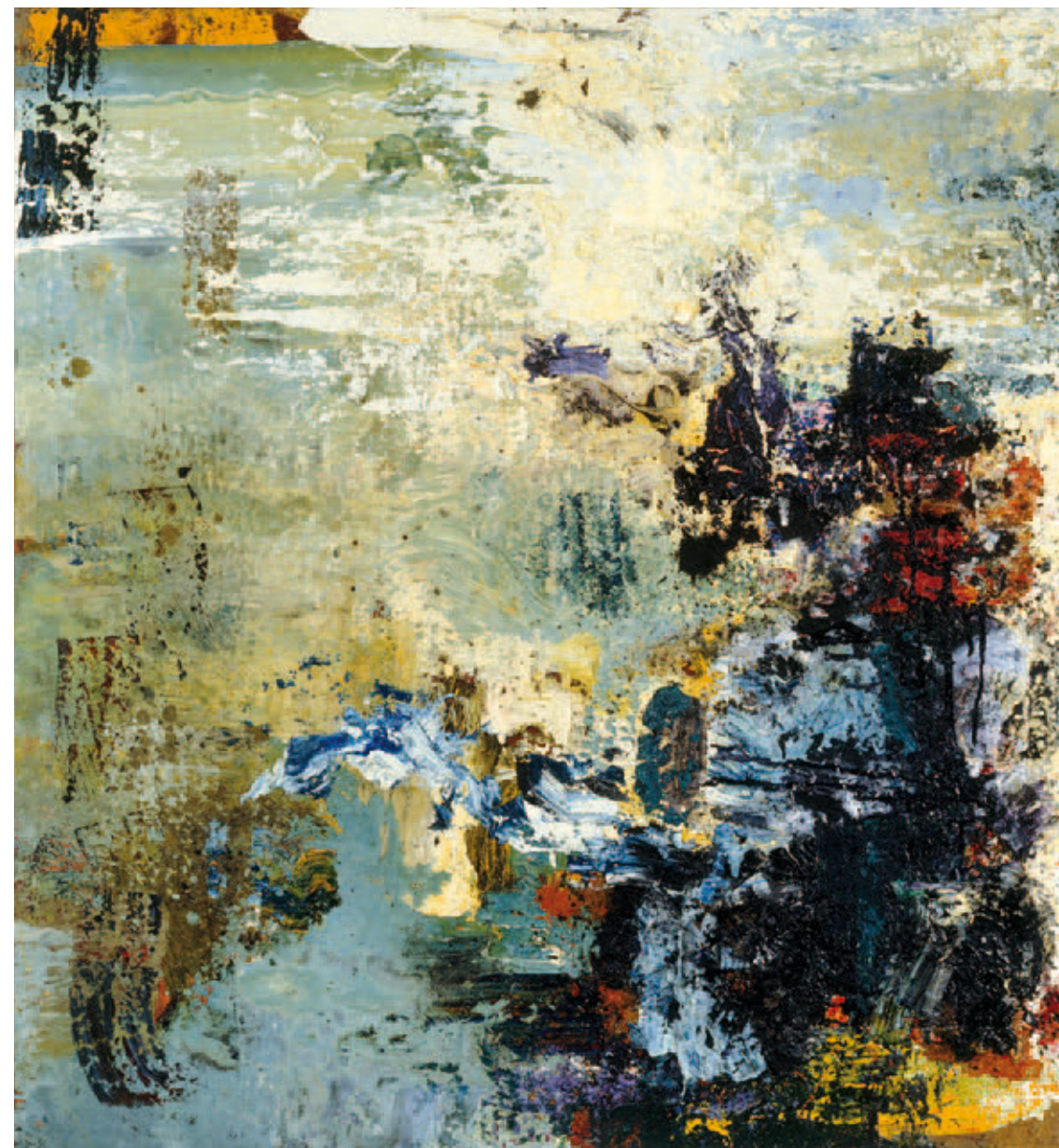
That’s when the great leap occurred, which left behind enough confusion and, for me—because I was also one of the confused—formed the key to understanding his oeuvre.

It was spring of 1988. Danner retreated into his studio to prepare for the gallery exhibition; this was to be a great surprise. No one was allowed to see it in advance, and everyone was completely surprised to the point of being confused. Only the writer Ferdinand Schmatz found good words to say; he seemed to understand the step better than all others had done. For our part, we smiled at this, finding his statements to be opportunistic. For his part, Josef Danner could no longer avoid spinning his art with an increasingly comprehensive understanding of the world based on his own theory of paranoia (after Dalí and Kippenberger). What was it when, on bulky, symbolic metal constructions, texts appeared such as “Jeder gegen Jeden” (everyone against everyone), “Alle gegen Alle” (all against all), “Falle für Jeden” (a trap for everyone), “Falle für Alle” (a trap for all)? These sayings were applied to metal constructions that were not merely symbols; they also held rather helpless machines. With this, Danner worked out the increasing contradiction of the social self and the role of artist and it was at the same time his form of confrontation with colleagues who played their roles much more easily, who knew how to truly dance a social ballet and to use precisely such contradictions in a completely different way, to their advantage. Franz West’s occupation with verbal and behavioral games applies here, and above all Martin Kippenberger’s confrontation with the Lord Jim Loge and its motto “Keiner hilft Keinem” (no one helps anyone). Danner certainly posed a contrast to such light-footed and forthright irony from his German colleague. Danner was serious about his critique of social power and heirarchical games, and that remains so today. Humor and irony are not ends in themselves, but are rather meant to drill holes in the cohesiveness and presumed rigour of reality and thus they liberate a “sense of possibility” from the “sense of reality” (Robert Musil). The common standards in society, business, and art are in his view temporary and subject to interpretation. He opposes the socially conform “real-cynicism” as a survival strategy, claiming, on the contrary, that there can be a path to a clear identity that will enable everyone to play the role that they define for themselves.





Untitled 07
1986
Oil on canvas 100 x 150 cm
Private collection



Untitled 11
1987
Oil on canvas 95 x 75 cm
Private collection



Untitled 06
 1987
 Oil on canvas 180 x 150 cm
 Private collection



Head 02
 1986
 Oil on canvas 90 x 80 cm
 Private collection



Untitled
1985
Photomontage 420 x 287 cm



Head 03
1985
Oil on canvas 160 x 150 cm
Private collection