

## Colville

gen des Artemision in Ephesos zutage gekommenen C. c. gehören 2 verschiedenen Zeitepochen an. Die älteren waren von Kroisos gegen 550 v. u. Z. gestiftet und sind inschriftl. benannt, die späteren entstammen dem Neubau nach dem Brand des Tempels um 356 v. u. Z. Die Funde gelangten ins British Mus. London.

H. Weidhaas, *Der bit hilāni* (Zs. f. Assyriologie 1939); W. B. Dinsmoor, *The Architecture of Ancient Greece*, Lo. 1950.

**Colville**, Alex, kanad. Maler, \* 1920 Toronto, lebt das. 1938–42 Kunststud. Mount Allison Univ./Sackville, 1946–63 Doz. ebd., 1967/68 Gastlehrkraft Univ. of California in Santa Cruz, 1971 Aufenthalt in Berlin-W. C. steht als Maler in der Tradition nordamerikan. gegenständl. Kunst der 30–40er Jahre, bes. der kühlen und sachl. Malerei der sog. Regionalisten. Wie sie schildert er alltägl. Szenen in einer eigentüml. distanzierten, wie gefroren wirkenden Form, die geometr. Kompositionsschemata bewußt nutzt; zusammen mit einer irrealen Licht- und Farbgebung erhalten die Bilder oft den Ausdruck von Einsamkeit (Mein Vater und sein Hund, 1968). Nach eigener Aussage sind seine «Wirklichkeitsszenen» nach der Erinnerung geschaffen: «Um ein guter Realist zu sein, muß ich alles erfinden» (1971). Auf Landschaften sind stets Menschen oder Tiere einbezogen (Auffahrt, 1962; Achtung Kühe, 1967).

A.C., Kat., Ho. 1969; H.J. Dow, *The Art of A.C.*, Toronto 1972; A.C., Kat., Dü., Lo. 1977; Als guter Realist muß ich alles erfinden, Kat., Hg. 1979.

**Comasken** (ital. magistri comacini), Baumeister und Steinmetzen, deren Name meist von Como als dem Ort ihrer Herkunft abgeleitet wird, aber auch schon als eine Verstümmelung des Hinweises darauf, daß sie «cum machinis» arbeiteten, gedeutet wurde. Von den C., die nicht selten dt. Namen trugen, ist bereits 643 in dem Gesetzbuch des Langobardenkönigs Rotharis und des weiteren im «Memoratorium de mercedibus Commacinorum» König Liutprands (1. H. 8. Jh.) die Rede. Die ältesten Zeugnisse der Bautätigkeit der C., welche an die spätrom. Tradition anknüpften, befinden sich in Lomello (Baptisterium, 7. Jh.) und Brescia (Teil von S. Salvatore, M.8. Jh.). Seit dem 12. Jh. dehnte sich die Wirksamkeit der C. über Oberitalien und nördl. der Alpen aus; die Steinmetzen, die bes. Bedeutung für die roman. Bildhauerei der Toskana erlangten, waren in ganz Europa angesehen (z. B. am Dom zu Speyer und in Schweden tätig). Hervorragende Meister sind im 12. Jh. Gruamonte (u. a. Abendmahl des Portals von S. Giovanni Fuorcivitas, Pistoia), im 13. Jh. Guido Biagarelli (Reliefs der Kanzel von S. Bartolomeo in Pantano, das.) und der Schöpfer des hl. Martin am Dom zu Lucca. Namhafte Architekten und Bildhauer des 16./17. Jh. entstammen noch der Linie der C. (D. Fontana, F. Borromini, C. Maderno). – Die C. werden manchmal mit den vom 12.–14. Jh. anzutreffenden → Campionesen gleichgesetzt bzw. jene als Gruppe der C. angesehen.

G. T. Rivoira, *Le origini della architettura Lombarda*, Mi. 1908; U. Donati, *Breve storia di artisti ticinesi*, Bellinzona 1936; G. de Francovich, *La corrente comasca nella scultura romanica europea* (Rivista del R. Istituto di Archeologia, 1937), E. Guldan, *Die Tätigkeit des Maestri Comacini in Italien u. Europa* (Arte Lombarda 6, 1960, H. 1).

**Combarelles**, Les [kō:bə'rel], im Jahre 1901 von D. Peyrony im Dorf Tayac nahe Les → Eyzies im Dép. Dordogne, Frankreich, entdeckte Felsbilderhöhle in Gestalt einer 237 m langen räuml. engen Galerie mit über 300 Felsgravierungen und Kritzeleien. Sie gliedert sich in mehrere Abschnitte: in eine sog. rückwärtige Galerie mit Darstellungen von Raubtieren, Hirschen, männl. Figuren und Zeichen an deren Eingang, mit paarweise gravierten Tieren, wie Bison, Wildpferd und Mammut, in der Mitte und mit Bildern von Wildkatzen, Zeichennpaaren und einer männl. Figur am Ende. In der mittleren Ga-

lerie sind an deren Abschluß Nashorn, Wildkatze, Bär, Ren, Hirsch, Steinbock und Handabb. sowie tectiforme Zeichnungen, ferner einige Malereien angebracht. Die große Dichtheit der Gravierungen macht einen verwirrenden Eindruck. Statist. Untersuchungen haben ergeben, daß die Gruppierungen und die Anordnung der Bilder nicht zufällig, sondern bewußt nach Themen erfolgt ist. In Les C. gibt es eine zweite Höhle, «Grotte à Menthoune» gen., entdeckt von E. Rivière. Sie birgt nur 17 Felsgravierungen, u. a. von Bisons und Pferden. Die Gravierungen und Malereien wie auch die gefundenen materiellen Hinterlassenschaften in beiden Höhlen stammen aus dem → Magdalénien.

L. Capitain, H. Breuil, D. Peyrony, *Les C. aux Les Eyzies (Dordogne)*, Pa. 1924; D. Peyrony, *Gravures pariétales de la Galerie du droite de la Grotte des C.* (Bull. de la Société Préhistorique Française, 1937); H. Kühn, *Eiszeitmalerei*, Mü. 1956; A. Leroi-Gourhan, *Prähist. Kunst. Die Ursprünge der Kunst in Europa*, Freiburg i. Br., Ba., Wi. 1973<sup>2</sup>.

**Combine Painting** → Assemblage, → Objekte, → Rauchschenberg.

**Comic strips, Comix** → Bildgeschichte.

**Commedia dell'Arte** → Theater.

**Como**, Hauptstadt der ital. Prov. C., am Comer See (Lombardie). Zu den bedeutendsten Denkmälern der Stadt, nach welcher aus dieser Gegend stammende Architekten und Steinmetzen ihren Namen erhielten (→ Comasken), gehören S. Abbondio, der Dom sowie das Rathaus. S. Abbondio um (1063–96) zeigt den Einfluß von Cluny. Unitalienisch sind die O-Türme der fünfschiffigen, querschifflosen Basilika. Die reiche plast. Umrahmung der Chorfenster wurde von der nord. Baukunst aufgegriffen; es lassen sich Beziehungen zur Ornamentik der Quedlinburger Stiftskirche und des Speyrer Doms nachweisen. Der Dom, eine fünfschiffige roman. Pfeilerbasilika, wurde 1396 nach Plänen von L. Spazi im got. Stil umgebaut. Der Innenraum des Langhauses ist got. empfunden, während die Fassade (1457–87) bereits zur Frührenaissance überleitet. Im entwickelten Renaissance-Stil wurden ab 1513 das Querschiff, der Chor und die Außenseiten des Langhauses unter der Leitung T. Rodaris errichtet; ab 1731 entstand die Kuppel, ausgeführt von F. Juvara. Der Broletto, das nach 1200 erb. Rathaus, besitzt nicht den wehrhaften Charakter anderer mittelalterl. Kommunalpaläste Italiens. Die mit Marmor inkrustierte Fassade öffnet sich im Erdgeschoß in einer Reihe von Arkaden.

F. Frigerio, *Il Duomo di C. e il Broletto*, Como 1950; L. Marchetti, C. Bevilacqua, *Dome u. Kathedralen Italiens*, Novara 1955.

**Compluvium** → Haus.

**Computerkunst**, in erster Linie eine künstler. Technik, deren Objekte meist mit programmgesteuerten Rechenautomaten (Computer) entworfen und produziert werden. Dabei erfolgen alle Schritte bis zur Präsentation (einschließlich manueller Eingriffe über das Graphik-Tablett oder mit dem Lichtstift auf dem Bildschirm) durch computergesteuerte Technologien. Computergraphik und -plastik sind Sonderfälle der C. Sie unterscheidet sich insgesamt durch dieses Verfahren von computergestützter Kunst, die sich nur auf die Konzeptionsphase bezieht. Die Konzeption und Erfundung des Kunstwerks erfolgt durch den Künstler. Seine künstler. Idee und Wirkungsabsicht sind Ausgangspunkte für die Entscheidung des Künstlers, ob und in welchem Maße er den Computer mit welchem Peripheriegrad (Printer, Plotter, Monitor usw.) einsetzt. Für einige Gestaltungsverfahren (v. a. konstruktivist.) und für den Umgang mit Computern der älteren Generation ist charakterist., daß eine klare Formulierung der Probleme erforderlich ist, ebenso Ausarbeitung detaillierter Arbeitspläne und exakt beschriebener Realisationsschritte. Bei entsprechender Soft- und Hardware kann mittlerweile aber mit entwickelteren Computern dieser als «black box» be-

handelt werden. Das sog. Graphik-Tablett erlaubt auch spontanen motor. Ausdruck des Künstlers. In jedem Fall aber verlangt C. ein großes Maß an Konzentration, Blickkontakt mit dem Monitor anstatt mit stiftführender Hand bei der Arbeit mit dem Graphik-Tablett u. ä.

Auf der Grundlage einer künstler. Idee/Ideenskizze wird für den Computer ein Programm erstellt. War zunächst weitestgehend die Mitwirkung eines Programmierers erforderlich, so verändert sich dies, indem entweder bei komplizierten Programmen sowieso «Teamwork» als Tendenz sich abzeichnet oder der mit C. beschäftigte Künstler ohnehin das Programmieren erlernen kann (auch angesichts vereinfachter Handhabung von Computern). In Zukunft kann wohl auch der Computer selbst Programme aufstellen. Mit diesem Graphik-Software-Paket entsteht dann v. a. über ein durch den Rechner steuerbares Zeichengerät die entsprechende Computergraphik oder -plastik. Dabei gibt es eine zunehmende Variantenzahl von Zusatzgeräten, wie Printern und Plottern. Folgenreicher für die bild. Kunst noch ist der Bildschirm selbst als neues Medium, der über eigene visuell-ästh. Wahrnehmungsqualitäten verfügt. Er ist zugleich die Voraussetzung für die Visualisierung von dynam. Bildern (Computerfilme). Dabei sind mit steigender Qualität der Auflösung (internat. Spitze z. Zt.  $4096 \times 4096$  Bildpunkte) und der Farbdifferenzierung (16,7 Millionen Farbtöne z. Zt.) fortschreitende Bereicherungen zu erwarten, wobei fließende Farbübergänge schon heute möglich sind. Ohne Rückkoppelung/Dialog ist heute kaum noch sinnvolle Arbeit mit dem Computer machbar, noch folgenreicher ist die Nutzung sog. Zufallsgeneratorn. Ebenso begünstigen Graphik-Tablett und die Arbeit mit der Maus/Lupe/Stift oder auch nur Finger und die Handhabung des Lichtstiftes die bereits erwähnten motor. Aktivitäten. Eine computerspezif. Gestaltungsweise bildet sich mit dem sog. «Picture Processing» heraus.

Mit dem Aufkommen der Computer Anf. 60er Jahre entstanden ästhet. Gebilde als Nebenprodukte der Arbeit von Technikern und Programmierern. 1963 (Preisausschreiben durch die Zeitschrift «Computers and Automation», heute «Computers and People») wurden die Arbeiten erstmals publik. Sie waren stark mathemat. ausgerichtet: Beginn der konstruktivist. Richtung. Als Pioniere wirkten die Programmierer aus der BRD G. Nees und F. Nake und aus den USA M. Noll. 1967 (im gleichen Wettbewerb) entstand ein erstes figuratives Bild durch Ch. Csuri und Programmierer J. Schaffer: Beginn der figurativ-gegenständl. Richtung. Durch die Entwicklung des «Picture-Processing»-Verfahrens in dieser Zeit kam es auch zur verbesserten Darstellung photograph. Vorlagen, Pioniere v. a. K. C. Knowlton (USA) und M. R. Schroeder (BRD). 1968 wurde (in der Londoner Ausst. «Cybernetic Serendipity») erstmalig Musik, Film und Lyrik aus dem Computer vorgeführt, zugleich Beginn der theoret. Diskussion. 1969 folgte die Aufführung einer Multi-Media-Show von A. Sutcliffe in London (Tonband, Farbdias, Soloklavier und Gedichte). 1970 wurde erste C. bei der Biennale in Venedig gezeigt. Inzwischen hat der Computer Eingang gefunden im Film (J. Whitney), in den angew. Bereichen künstler. Schaffens (Architektur, Design), in Musik, Dichtung, Choreographie und in der bild. Kunst. Bes. Bedeutung für die Entwicklung der C. erlangten u. a. aus der BRD G. Zwing, H. W. Franke, M. Mohr, aus den USA S. und Ch. J. Bangert, S. Casy (Textilmuster, Video-Film), J. Roy aus Jugoslawien T. Mikulić, V. Bonačić (Dynam. Objekte), aus der ČSSR Z. Sykora, aus Kanada J. Palumbo, aus Frankreich P. L. Dahan, L. Phac und die Gruppe Art et Informatique de Vincennes (mit Farbbildern, meist Serigraphien, die an den Pointillismus anschließen) und die Belford-Gruppe (Design, Raumgestaltung), aus Spanien J. L. Alexano (Plastik) oder aus der DDR H. Bartnig.

Die Diskussion um die C. ist noch nicht abgeschlossen, sie entwickelt sich im Gegenteil mit dem Computer selbst. Sie hat zu berücksichtigen a) die visuellen Wirkungen der Resultate, b) als weiten Bewertungsgegenstand das Programm/die Software. Diese ist als materielles Produkt neuer Qualität Information und liegt in einem bestimmten materiellen Zustand vor, der unmittelbar wirksam wird durch die Steuerung der Visualisierungsgeräte. Es wäre also auch das Programm selbst zu untersuchen, das ein Rückverfolgen der einzelnen Arbeitsschritte des Künstlers erlaubt. Zu erwägen ist dazu auch ein Vergleich zu Notationsverfahren, wie sie die Partitur in der Musik oder die Notation in der Choreographie darstellen. In jedem Fall aber ist der Computer ein weiteres bildkünstler. Medium wie Lasertechnik (→ Holographie). Der Computer kann für viele und unterschiedl. künstler. Absichten und Ausdrucksweisen genutzt werden, die konstruktive oder konstruktiv-serielle Tendenz erscheint als eine, wenngleich z. Zt. noch bes. augenfällige. Mit fortschreitender Entwicklung der Technik ergeben sich zweifellos neue Möglichkeiten. Durch die Computer werden allerdings neuartig mathemat. Gesetzmäßigkeiten visuell wahrnehmbar und durch ihre Vielfalt an opt. Wirkungen erlebbar. Mit dem Computer ist eine spezif. Wiedervereinigung von Kunst, Naturwissenschaft und Technik möglich. Es entwickelt sich ein Verhältnis bes. Qualität zwischen diesen Bereichen. Über die gen. Anwendungen hinaus leistet die Arbeit mit dem Computer experimentelle Beiträge zur ästhet. Forschung.

A. A. Moles, *Über die Verwendung von Rechenanlagen in der Kunst* (Exakte Ästhetik 5, St. 1967); O. Bihalji-Merin, *Ende der Kunst im Zeitalter der Wiss.*, St. 1969; G. Nees, *Generative Computergraphik*, Be., Mü. 1969; J. Reichardt (Hg.), *Cybernetic Serendipity. The computer and the arts*, N. Y. 1969; Dies., *The Computer in art*, Lo. 1971; H. W. Franke, *Computergraphik*, C., Mü. 1971; A. A. Moles, *Kunst u. Computer*, Kö. 1973; H. W. Franke, G. Jäger, *Apparative Kunst. Vom Kaleidoskop zum Computer*, Kö. 1973; J. L. Encarnacao, *Computer-Graphics: Programmierung u. Anwendung von graph. Systemen*, Mü. 1975; F. Nake, *Ästhetik als Informationsverarbeitung. Grundlagen der Informatik im Bereich ästhet. Produktion u. Kritik*, Wi., N. Y. 1974; H. W. Franke, *Computergrafik-Gal. (Angew. Informatik*, Kö. 1977, H. 8ff.); *Elektron. Kunst, kybernet. Objekte*, Kat., Brs. 1977; C., hg. v. IBM Deutschland GmbH, St. 1978; H. W. Franke, *Kunst kontra Technik?*, Ffm. 1978; L. Limbeck, R. Schneeberger, *Computer-Grafik*, Mü. 1979 (mit Bibliogr.); O. Beckmann, C. u. Plastiken aus Fundobjekten, Kat., Wi. 1979; M. Fischer, M. Grabow, *Computergrafik* (Spektrum, Jg. 1981, H. 9); G. Ziller, *Computer – Mittler eigenwilliger Kunst* (ebd.); I. G. Bieseile, *Graphic design education in Computergraphik*, Zü. 1981; *Chip-Spezial* 3, 1981 – Sonderh. v. «*Chip-Computer-Graphik*»; M. Fischer, M. Grabow, *Mathematik – Computergrafik – Informatik* (alpha 16, 1982, H. 2); H. W. Franke, *Computer-Grafik-Gal. Bilder nach Programm*, Kö. 1984; J. Dekken, *Computerbilder: Kreativität u. Technik*, Ba., St. 1984; L. Sucharewicz, *Computer revolutionieren das graf. Atelier* (Graphik: visuelles marketing 9, Mü. 1985); *Computer Graphics in Japan*, Tō. 1985; H. W. Franke, *Computergraphik*, C., Be.-W, Hei. 1985<sup>2</sup>; W. Narbut-Lieven, *Mit Basic-Programmen zu Meisterbildern: Computer-Foto-Grafik*, Wi. 1985; J. Claus, *ChippypKunst. Computer, Holographie, Kybernetik, Laser*, Ffm., Be.-W 1985; M. L. Prueitt, C., Hg., N. Y. u. a. 1985; *Prints & Plots*, Kat., Gladbeck 1986; W. Müller, *Kunstwerk, Kunstgesch. u. Computer*, Mü. 1987; Zs. *IEEE computergraphics and applications*; H. Völz, *Computer u. Kunst*, Lei., Jena, Be. 1988; H. W. Franke, H. Helbig, *Die Welt der Mathematik: Computergrafik zwischen Wissenschaft und Kunst*, Dü. 1988.

Concept Art [kən'sept a:t], *konzeptionelle Kunst*, entstand ab M. 60er Jahre in Fortsetzung von → Minimal Art, bes. angelegt durch Sol Le Witt, vorbereitet u. a. durch Arbeiten von J. Kossuth (Objekt «One and Three Chairs»: Kombination

## Cončeva

eines realen und eines photographierten Stuhles mit der Lexikonefinition desselben). C. A. ersetzt das materialisierte Kunstwerk durch die öffentl. gemachte Idee, die eine Art Denk- oder Handlungsanweisung für den Betrachter bildet, auf den fiktiv die Realisierung übertragen wird. Konzepte können verbale Anleitungen, Photographien, Videoaufzeichnungen, Skizzen, Pläne, Modelle und andere Belege oder Dokumente sein. Meist verweisen sie auf Prozesse, daher sind die Übergänge zur → Prozeßkunst fließend, aber auch auf herstellbare Objekte. Ziel ist stets, Phantasie zu bewegen und ästhet. Handlungen anzuregen. Teilweise spiegelt sich in C.A. ein Mißtrauen gegenüber dem Bild, ausgelöst u. a. durch die Bilderflut der kapitalist. Medien (J. Gerz: Trau keinem Bild). In einigen Fällen wird das widersprüchl. Verhältnis von Wirklichkeit, ihrer Bezeichnung und der «Wirklichkeit» des künstler. Zeichens thematisiert. Auf eine Weise ist damit auch die Krise des Kunstverständnisses in der spätbürgerl. Gesellschaft sichtbar gemacht. Vertreter von C. A. sind ferner R. Barry, L. Weiner, F. E. Walther, mit einigen Werken auch W. de Maria, D. Buren u. a. – In das Umfeld von C.A. gehören auch die gesellschaftskrit. Schrifttafeln von H. Haacke.

R. Wedewer, K. Fischer (Hg.), *Konzeption-Conception, Leverkusen 1969; When Attitudes Become Form, Cat., Bern 1969; K. Honnep, C. A., Kö. 1971; K. Hoffmann, *Kunst im Kopf ...*, Kö. 1972; P. Maenz, G. de Vries, *Art and Language: Texte zum Phänomen Kunst u. Sprache*, Kö. 1972; L. Lippard, *Six Years. The Dematerialisation of the Art Object from 1966–72*, N. Y. 1973; G. Battcock (Hg.), *Idea Art*, N. Y. 1973; Kat. documenta 6, Kassel 1977; H. Engelhardt, *Studien zur Problematik der C. A.*; Diss., Lei. 1986.*

**Cončeva** (Цончева), Mara Vasileva, bulgar. Malerin, Kunsthistorikerin, \* 24. 8. 1906 Sofia; absolvierte 1931 die Akad. der Künste in Sofia, Schülerin von N. Marinov; von 1935–46 als Zeichenlehrerin in Burgas, Karnobat, Plovdiv und Sofia tätig, 1948 Dozentin für Kunstgeschichte an der Theaterhochschule in Sofia, 1953 Prof. und 1959 Leiterin des Bereiches für Kunsthistorische Wissenschaft an der Akad. der Künste in Sofia. C., deren künstler. Weg als Malerin in den 30er Jahren, in einer Zeit scharfer Klassenkämpfe und stürm. ideolog. Auseinandersetzungen begann, bewies bereits mit ihren ersten Werken engagierte Anteilnahme am proletar.-revolutiönen Erneuerungsprozeß in Kultur und Kunst, wurde Mitglied der Künstlergruppe → Novi chudožnici. Ihren Themenkreis prägte der graue Arbeitsalltag in seiner Prosaik: von der Arbeit gebeugte Schauerleute (Im Hafen, 1938, Sofia, Nat. Gal.), der Fischmarkt, Streikende (Streik im Hafen von Burgas, 1937; Hafenstreik, 1938, beide im Besitz der Maleerin). C. registriert nicht einfach passiv, sondern analysiert und wertet die gesellschaftl. Erscheinungen und Vorgänge. In ihren Bildern, die «Fragmente der Wirklichkeit» darstellen, versucht C. die innere Struktur und Logik der von ihr präzis ausgewählten Objekte aufzudecken. Sie konstruiert rein maler. die von allem Zufälligen befreiten Formen in straffen und stabilen Kompositionen. Auch in ihren Stillleben und Porträts blieb sie ihren ästhet. Prinzipien treu (plast. Synthese und konstruktive Ordnung), die im Porträt mit einer tiefen Psychologisierung der Modellcharakteristik gekoppelt sind. In den 60er und 70er Jahren bemühte sie sich um eine typolog. Verallgemeinerung des bulgar. nat. Typus (Die Mädchen einer Brigade, 1967), wirkt dabei aber stark idealisierend und zeitlos. Das Thema «Jugend» gestaltet C. unter Akzentuierung lyr.-romant. Stimmungen und des Gefühls eines neuen sozialen Optimismus (Jugend, 1969). – Größere kunstwissen-schaftl. Arbeiten C.s: J. Vešin, 1955; C. Lavrenov, 1957; I. E. Repin, 1957; A. Žendov, 1959; Die bulgar. nat. Wiedergeburt, 1962; Das thrak. Kunsterbe in Bulgarien, 1971, u. a. Д. Остоич, Из борбата за социалистически реализъм в българското изобразително изкуство, Со. 1967; Д. Арамов,

M. Ц., Со. 1970; И. Михалчева, Портретът в българската живопис, том 2, Со. 1971; Е. Лъвова, Искусство Болгарии, Mo. 1971.

**Concha, Conche** → Apsis.

**Conder**, Josiah, engl. Architekt, \* 28. 9. 1852 London, † 1920 Tōkyō; Stud. u. a. am Royal Institute of British Architects und bei W. Burges; bildete an der neuerrichteten Techn. Hochschule in Tōkyō, an die er 1877 als Dozent berufen worden war, die erste Generation japan. Architekten in den Methoden der europ. Baukunst aus; auch Prof. an der Kaiserl. Universität in Tōkyō und später beratender Ingenieur des japan. Innenministeriums. Er entwarf bzw. beaufsichtigte über 60 Bauten in Tōkyō, u. a. Parlamentsgebäude, Kaiserpalast, Ueno-Mus. (1882), Marineministerium, Rokumeikan Social Center, griech.-orthodoxe Nicolai-Kathedrale (1891, auf russ. Originalpläne zurückgehend) und Marunouchi-Geschäftsviertel (mit T. Sone, seit 1890). C. war maßgeblich an der Verbreitung europ.-amerikan. Technologie (Stein- und Ziegelbauweise) und Architekturform (Historismus, v. a. Neubarock) in Japan beteiligt. 1885 stellte er in der Royal Academy in London die Ansicht eines japan. Tempels aus. Er publizierte Schriften über japan. Kunst («Floral Art of Japan», «Notes on Japanese Architecture»). Zu seinen japan. Schülern gehörten u. a. die Architekten T. Sone (1852–1937), T. Katayama (1853–1917), K. Tatsuno (1854–1919) und S. Hirai. Art Journal 1912; Ch. Yoshizawa u. a., Japan. Kunst, hg. v. J. Berndt, Bd. 2, Lei. 1975; S. Noma, N. Tani (Hg.), Nihon Bijutsu Jiten (Lex. der japan. Kunst), Tō. 1976<sup>32</sup>; Sh. Araki (Nihon Bijutsu Kojiten = Kadokawa 15, Tō. 1978); H. Hammitzsch, Japan-Hdb., Wb. 1981.

**Condorhuasi** → Kuntur Huasi.

**Condottiere** (ital.), Söldnerführer des 14./15. Jh., die wechselnd im Dienst ital. Städte, Parteien und Herrscher standen und mitunter selbst Dynastien gründeten (z. B. Familie Sforza in Mailand). Ausdruck der bes. Rolle des Individuums in der Renaissance, wurden sie in der ital. Malerei und Plastik des 15. Jh. häufig verherrlicht. Zu den bekanntesten C.-Darstellungen zählen die Gemälde und Fresken von Uccello (J. Hawkwood) und Castagno (N. de Tolentino und P. Spano) sowie die Bronzestandbilder des Gattamelata von Donatello und des Colleoni von Verrocchio.

**Conev** (Цонев), Kiril, bulgar. Maler, Kunstkritiker und Pädagoge, \* 14. 1. 1896 Kjustendil, † 5. 4. 1961 Sofia, studierte 1914/15 und 1918/19 an der Hochschule für Bild. Kunst Sofia (C. Todorov), anschließend an der Wiener (K. Sterrer) und 1921–24 an der Münchener Kunstakad. (H. v. Habermann, K. Caspar), 1924–29 freischaffender Künstler in München. Mitglied der Juryfreien, gleichzeitig Studienreisen, 1930–32 nach Mexiko (Zusammenarbeit mit D. Rivera), USA, S-Amerika. Nach der Rückkehr nach Deutschland 1933 Ausweisung und Übersiedlung nach Bulgarien. 1934/35 Präsident des von der bulgar. KP unterstützten Künstlergruppe → Novi chudožnici, 1943–50 Dozent und Prof. für Maltechnik an der Sofioter Kunstakad. In der 1. Schaffensperiode (1924–30) vertrat C. die Neue Sachlichkeit, dabei Vorliebe zu Monumentalität und sozialer Thematik mit stark individuellem Gepräge (Obdachlose, 1929); äußerst vereinfachte und synthet. Formen monochromer Porträtmalerei mit psycholog. Durchdringung seiner Modelle (W. von Molo, 1929; Prof. J. Hüttner, 1929). Nach der Amerikareise gewann die Malerei C.s an Expressivität, die Farbigkeit seiner Gemälde dominiert, ohne jedoch die spezif. architekton. Logik des Aufbaus einzubüßen (Mädchen von Santa Klara, 1932; Kakteen und Vulkane, 1931; Allee im trop. Park, 1932; Wald, 1946). C. arbeitete auch als Restaurator an den Wandmalereien von Bojana. Er hinterließ eine Reihe von Studien über Leonardo da Vinci, Velázquez, Rubens, D. Rivera u. a., Essays und Kritiken sowie Lehrbücher für die Technik der Malerei.

G. Pavlov, K. Ц. 1962; A. Božko Щтрихи към 1967); Д. Бож 1969; Д. Абра 4/5, 1971); И. нус, Bd. II, Co куства, Со. 19 Confessio artige Kamme des Altars. Sie fernung über telbaren Sich der Grabkam dem Hohlraum verschließbar wird bei der Öffnung bzw möglich. Zu → Bema gele tet, führen Ti Türen versch lich, mit Star das Grab he Krypta ist d Am bekannte des Petrusgra G. L. Bernini, die Wende v lassen sich v desheim, Kö RAC 2; F. Wi dres, Die neue (Ders., Beitr. burg, hg. von Frankenreich, Krypta in der Köln, Kö. 19 der Stiftskirc W. Schubert, Martyrion, M Kastenaltar i bischofs Lup Gesch. des B Cong, alt im Gegensa viereckiges dringt und Ecken die deutet. C. w in Jade, spä Feddersen; u Fuhao mu, Čöng Sö čä (= Stud Gras), Nam Kjöm-no († 10. Monat Gelehrten war selbst Akad. «Toh terscheiden durch eine Einfluß de Künstlers V bar. Hier er beeinflußte wichtigen K

## Onyx

*Cat., N. D. 1971; B. O., Nigeria. Paintings, prints, Cat., Lo. 1971; B. O., African Art (Interlink 7, 1971); J. Kennedy, B. O. (African Arts, Vol. V, Nr. 2, Los Angeles 1972); M. W. Mount, African Art. The years since 1920, Bloomington 1973; D. Bowen (Hg.), Oshogbo and West Nigerian Artists, Cat., Lo. 1974; M. Wahlman, Contemporary African Arts, Chicago 1974; African Contemporary Art, Cat., Wa. 1977; Best of Africa, Cat., Toronto 1977; Moderne Kunst aus Afrika. Horizonte '79, Kat., Be. 1979 (mit Bibliogr.); U. Beier, Neue Kunst in Afrika, Be. 1980; Nigerian. Kunst der Gegenwart, Kat., Be. 1982; V. Klíma, V. Kubica, A. Wokoun, Safari za Africkou Kulturou, Pr. 1983; B. O., Symbols of Ancestral Graves, Vorwort v. T. A. Fasuyi, Einf. v. B. Lalwal, Lagos 1985; F. Willett, African Art, Lo., N. Y. 1986 (Repr.); H.E. Григорович, Современное искусство тропической Африки, Mo. 1988; J. Ströter-Bender, Zeitgenöss. Kunst der «Dritten Welt», Kö. 1991.*

**Onyx** (griech.), ein Quarzmineral kryptokristalliner Art, schwarzweiß gefärbt, im Altertum oft für Gemmen verarbeitet.

**Onyxglas**, ein dunkles Glas verschiedenfarbiger, meist jedoch weißer Äderung, hergestellt durch Ineinandergießen verschiedener Glasschmelzen.

**Oostsanen**, Jacob Cornelisz van, niederländ. Maler, Graphiker und Entwerfer für Glasmalerei, \* um 1472 Oostsanen (Oostzaan, nach K. van Mander), † 1533 Amsterdam; das. 1500 nachgewiesen (Kauf eines Hauses), muß dort zu den angesehenen Künstlern gehört haben, erste dat. Werke erst ab 1507 (*Noli me tangere*, Kassel, Gem. Gal.; Holzschnittfolge zum Marienleben). Ob er auch in Antwerpen tätig gewesen ist, wo in der Lukasbruderschaft ein «Jacob van Amsterdam» erscheint, ist eher zweifelhaft. 1512 war J. Scorel sein Schüler, auch sein Sohn Dirck lernte bei ihm. Durch Signatur und Stilkritik sind etwa 27 Gemälde und über 200 Holzschnitte für O. gesichert, darunter Buchillustrationen, deren holländ. Tradition er weiterführte, bei ikonograph. und stilist. Einflüssen Dürers. O. begann in der spätgot. Tradition der Altarmalerei, angeregt bes. durch Geertgen tot Sint Jans und die Haarlemer Schule. Im reifen Werk zeigen sich bereits die neuen humanist. und renaissancist. Orientierungen (*Salome mit dem Haupt des Täufers*, 1524; *Saul und die Hexe von Endor*, 1526, beide Amsterdam, Rijksmus.). Die Ikonographie einer Reihe von Werken ist äußerst anspruchsvoll, offensichtlich für das gebildete Amsterdamer Patriziat. K. Steinbart, *Die Tafelgemälde des J. C. van Amsterdam*, Str. 1922; Ders., *Nachlese im Werk des J. C. van Amsterdam* (Marburger Jb. f. Kunsthiss. 6, 1931); Friedländer XII; *Middleeuwsche Kunst der Norderlijke Nederlanden*, Kat., Am. 1958; G. de Moor, A. van Roon en D. P. Spangert, *schenkers van de drieluikje ...* (Bull. van het Rijksmus. 28, 1981); *Kunst voor de beeldenstorm*, Kat., 2 Bde., Am. 1986; J. L. Carroll, *The Paintings of J. C. van O.*, Diss., Chapel Hill (im Druck).

**Opakglas** (franz. opaque «undurchsichtig») → Bauglas.

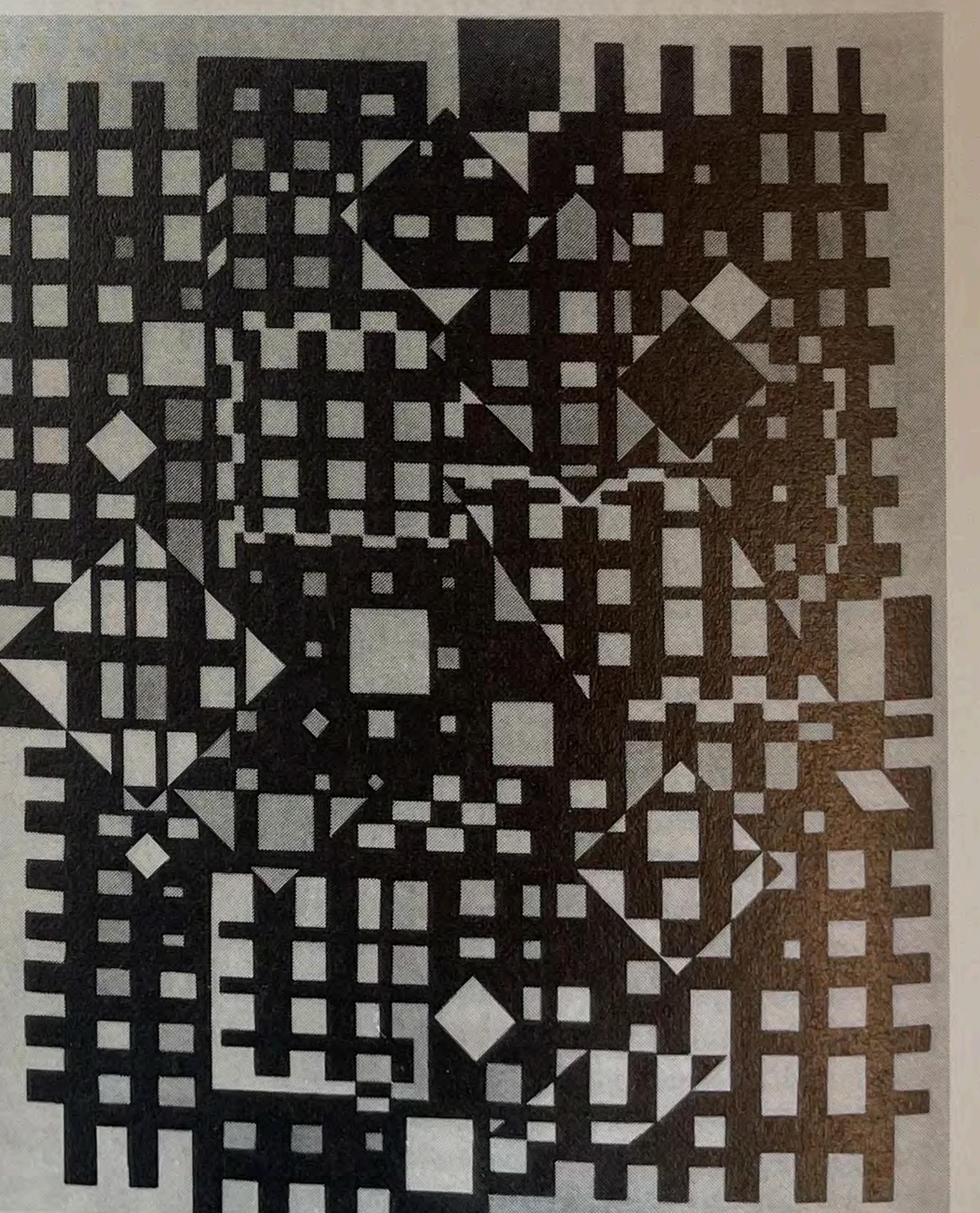
**Opal**, Edelstein, eine kolloidale Substanz: festgewordenes Kieselsäuregel, das noch einen gewissen Wassergehalt besitzt. Der Edelo. ist meist durchscheinend bis halbdurchsichtig und durch lebhafte Reflexe der Regenbogenfarben auf milchiger Grundmasse gekennzeichnet. Die Farbwirkung wird von der Eigenfarbe, der O.essenz und dem Irisieren (Opalisieren) bestimmt, letzteres erzeugt das bunte, für den O. typ. Farbenspiel. Der Feuero. hat eine hellbräunlich gelb bis braunrote Eigenfarbe, am schönsten sind die topasähn. gelben und die hyazinthähn. braunen. Die Nuancen des Farbspiels sind nicht so vielfältig wie beim Edelo., es kann auch, bes. bei den dunkleren Steinen, fehlen. Der Feuero. wurde durch A. von Humboldt bekannt, der ihn zuerst aus Mexiko nach Europa brachte. Ungarn soll dort O. gewonnen worden sein. Heute sind Australien und Mexiko die Hauptlieferanten. Eine austral. Besonderheit ist der wertvolle schwarze O. Der Edelo. wird mugelig geschliffen, der Feuero. ohne Farbspiel meist im Facettenschliff. Schöne und

große Steine sind selten, berühmte Steine sind der «Waise» der dt. Kaiserkrone, der schon von Walther von der Vogelweide besungen wurde, jedoch verloren ging, und der «Brand von Troja» der Kaiserin Josephine.

Lit. → Edelsteine.

**Opalglass** → Trübglass.

**Op Art** (engl. optical art «opt. Kunst»), entstand als Strömung der neo-avantgardist. Kunst nahezu gleichzeitig mit der → Kinematik; beider Wurzeln sind v. a. im → Konstruktivismus und z. T. in der Dada-Bewegung (M. Duchamp). Der Begriff tauchte erstmals 1964 auf. O. A. stellt auf der Fläche oder im (auch bemalten) Relief, geschaffen aus verschiedensten Materialien, (geometr.) abstrakte Farb-Licht-Beziehungen dar, die – als «wirkendes Bild» (M. Imdahl) konzipiert – mit dem sich bewegenden Betrachter rechnen, dem sich das Ineinandergleiten der oft auf wenige Farben begrenzten Farbnuancen (einschließlich von Schwarz und Weiß), ihr Wechselspiel und Spiegeln (die Oberflächen sind bes. bei Metallgründen glänzend und glatt, auch die gemalten O.-A.-Werke sind vertrieben gemalt) im Vorüberschreiten erschließt. Damit wird versucht, Bewegung, Vibration der Farben und Veränderlichkeit in das abstrakte Bild (oder Relief; bis hin zu den Lichtkörpern u. a. von A. Luther) hineinzunehmen als eine «virtuelle Bewegung», die auf der Variation von Reihungen u. a. beruht, jedoch so, daß die Statik und rahmenmäßige Begrenzung des Bildes im Prinzip nicht aufgehoben wird. Wichtig ist oft ein die Fläche ordnendes Raster- oder Gitterwerk (in Anlehnung etwa an die konstruktivist. Malerei P. Mondrians). Diese opt. Illusion wird bewirkt durch das gleichzeitige Sichnähern und -entfernen der Gründe der dynamisch aufgefaßten Bildfläche, die durch entsprechende Farb- und Licht-Konfigurationen organisiert ist. Zweifellos reflektieren sich auf diese Weise in O. A. urbane, industrielle Wirklichkeitserfahrungen, die mit künstler. Mitteln gesteigert werden sollen. Auch die Auseinandersetzung mit neuen Materialien hat Einfluß. Auf konstruktiv-geometr. und rationaler Basis geht es



Op Art. Victor Vasarely: Cintra. 1955/56

in O. A. in hohem Maße um wahrnehmungstheoret. Reflexion, um bildner. Untersuchungen im Spannungsfeld zwischen «Ornament» und «Irritation von Wahrnehmung» als verweigertes geordnetes Sehen. Dabei ist zu beachten, daß die Tradition geometr. Musterbildung bis in die Antike zurückreicht. Eigentümlich ist eine Tendenz zur seriellen Fertigung, was den dekorativen Charakter von O. A. noch unterstreicht. In einigen Fällen spielen Vorstellungen vom Gebrauchscharakter der O. A., ihrer Einbindung in die menschl. Umwelt als baugebundene und angew. Kunst und Element neuer Ornamentik eine Rolle, bei V. Vasarely z. B. in Anlehnung an sozial-utop. Vorstellungen des Konstruktivismus; generell die Untersuchung serieller Ordnungen in der «konkreten Kunst» (→ Art concret). Vorstufen der O. A. finden sich seit den 1930–40er Jahren, bedeutenden Anteil an ihrer Herausbildung hatten V. Vasarely und J. Albers (beide direkt bzw. indirekt vom Bauhaus-Konstruktivismus um L. Moholy-Nagy angeregt, der als einer der ersten bewegte opt. Elemente untersucht hatte). Allerdings lassen sich die Impulse von Albers hinsichtlich der «Interaktion der Farben» nicht auf O. A. reduzieren, von der sich Albers selbst distanzierte. Ihren Aufschwung nahm O. A. M. 1960er Jahre (erste große O. A.-Ausst. 1964/65 in New York), zuerst v. a. in den USA (J. R. Soto, M. Martin, D. Sedgley u. a.) und durch die Engländerin B. Riley. In W-Europa gehören dazu neben den Arbeiten von Vasarely und seinem Sohn J.-P. Yvaral Experimente der dt. Gruppe «Zero» (Lichtreliefs von H. Mack, z. T. schon um 1960), ferner der ital. «Gruppe N» und einzelner Künstler bzw. Gruppen anderer Länder, die gelegentlich oder dauernd O. A. schufen (R. Anuszkiewicz, G. Fruhtrunk, P. Dorazio, A. Mavignier, K. Noland u. a.). s. *Farbtaf.*

*Op u. die neue Geometrie, Kat., Ffm. 1966; M. Imdahl, Probleme der o. a. (Wallraf-Richartz-Jb. 29, 1967); M. Compton, Optical and Kinetic Art, Cat., Lo., N. Y. 1967; R. Parola, O. A. Theory and Practise, N. Y. 1969; O. A., Kat., Wuppertal 1969; V. Vasarely, Kat., Bp. 1969; C. Barrett, O. A., Lo. 1970 (dt. Kö. 1974); Seit 45. Die Kunst unserer Zeit, Bd. 1, Brx. 1970; W. Rotzler, Konstruktive Konzepte. Eine Gesch. der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute, Zü. 1977; J. Roh (Hg.), Dt. Kunst seit 1960, Tl. I: Malerei, Collage, O.-A., Graphik, Mü. 1980; Als Bewegung in die Kunst kam, Kat., Krefeld 1984; Contrasts of Form. Geometric Abstract Art 1910–80, Cat., N. Y. 1985; K. Türr, O. A. Stil, Ornament oder Experiment, Be. 1986 (mit Lit.).*

**Opatów** [ɔ'pátuv], poln. Stadt in der Wojewodschaft Kielce, an einem wichtigen Handelsweg von Rußland über Sandomierz nach Groß-Polen gelegen. Bedeutendstes Denkmal ist die roman. Kollegiatkirche St. Martin: etwa M. 12. Jh.; durch Anbauten v. a. des 15./16. und 18. Jh. verändert; Basilika mit Querschiff und 2 O-Apsiden, geradem Chorschluß und 2 W-Türmen; der Plan der Kirche verweist auf Einflüsse der Zisterzienserarchitektur. Der Innenraum enthält Malereien aus dem 15. Jh. sowie zahlreiche Spätrenaissance- und Barock-Epitaphien (16.–18. Jh.), u. a. das des Großkronkanzlers Krzysztof Szydłowiecki (1536–41), Gemeinschaftswerk der Bildhauer G. Cini und B. Zanobi de Gianotis, eine Bronzeplatte mit der Darstellung der Trauerszene um den Tod des Kanzlers (sog. «Totenklage von O.»). Erh. sind Reste der Stadtmauern mit dem Wrocławer Tor (1520–30), Ruinen der Synagoge aus dem 17. Jh., die Bernhardinerkirche (1751–65; Rokokoinnenausstattung).

Z. Świechowski, Kościelec. Kościół p. w.św. Wojciecha. O. Kolegiata p. w.św. Marcina, Ws. 1954; Kat. zabytków sztuki w Polsce, T. III, H. 7, Ws. 1959; W. Tomkiewicz, «Lament» opatowski (Biuletyn Historii Sztuki XXII, 1960); Z. Świechowski, Budownictwo romańskie w Polsce, Kat. zabytków, Wrocław, Ws., Kraków 1963; L. Z. Łoziński, Pomniki sztuki w Polsce, T. 1: Małopolska, Ws. 1985; O., Materiały z Sesji 700 lecia miasta, Sandomierz 1985 (u. a. Beitr. v. Z. Świechowski u. E. Jeżewska).

**Opekušin** (Опекушин), Alexander Michajlovič, russ. Bildhauer, \* 28. 11. 1838 oder 1841 Svečkino (Gouv. Jaroslavl'),

## Opferstock

† 4. 3. 1923 Rybnica; seit 1851 in St. Petersburg, wo er an der Zeichenschule der Gesellschaft zur Förderung der Künste Unterricht nahm. O. trat in ein Modellierer-Artel ein und studierte in der von D. Jensen gegr. Bildhauerwerkstatt. Er arbeitete an der Ausführung mehrerer Denkmalsaufträge von M. Mikešin mit (u. a. 9 Statuen für das Denkmal Katharinas II. in St. Petersburg, 1862–73; Statue Peters I. für das Denkmal «Tausend Jahre Rußland» in Novgorod, 1859–62). 1873 erhielt O. für eine Statue Peters I. den Akademiker-Titel und unterrichtete seit 1893 als Prof. an der reformierten Akad. der Künste in St. Petersburg. Seine bedeutendste selbständige Leistung ist das Puškin-Denkmal in Moskau (1880, Bronze), das zu den gelungensten Denkmälern in Rußland in der 2. H. 19. Jh. gehört. Seit 1860 geplant, 1872 und 1874 zu Wettbewerben ausgeschrieben, ursprünglich am Ende des Tverskoj-Boulevards aufgestellt (heute auf dem Puškin-Platz), bietet es eine gelungene Synthese zwischen angemessener Repräsentation und intim-verhaltener Lebendigkeit, die der künstler. und geistigen Dimension des Dichters gerecht wird (die Petersburger Variante von 1884 auf der dortigen Puškin-Straße ist nicht so qualitätvoll). Weniger Wertschätzung genossen andere Denkmäler O.s: das K.-Behrend-Denkmal in Tartu (1886), das Lermontov-Denkmal in Pjatigorsk (1889), das Denkmal für N. Murav'ev-Amurskij in Chabarowsk (1891).

L. Варшавский, А.М.О., М.-Л. 1947; Н. Беляев, А.М.О., Ярославль 1949; Н. Беляев, И. Шмидт, А.М.О., Mo. 1954; И. Шмидт, Русская скульптура второй половины XIX–начала XX века, Mo. 1989.

**Opera del duomo** (ital., wörtlich «Werk, Werkstatt des Domes»), 1. ital. Bezeichnung ursprünglich für einen Dombau, seit 12. Jh. für das Dombauamt, das damals bereits eine städt. Einrichtung mit gewählter Leitung war. Ihre Akten bieten ein eingehendes Bild der Baugeschichte bis hin zur techn.-sinnverwandten und finanziellen Detailfrage, der Konkurrenz der Architekten und Künstler sowie der Einflußnahme der Bauherren. 2. Mus., die Slg. des Dombauamtes meist in unmittelbarer Nachbarschaft des Baues.

W. Braunfels, Mittelalterl. Stadtbaukunst in der Toskana, Be. 1953; A. Grote, Studien zur Gesch. der Opera di Sta. Reparata zu Florenz, Mü. 1959; Ders., Das Dombauamt in Florenz 1285–1370, Mü. 1962; L. Becherucci, G. Brunetti, Il Mus. dell'O. d. D., 2 Bde., Mi. um 1970.

Opernhaus → Theaterbau.

**Opferblutschale** (aztek. quauhxicalli: quauitl «Holz», xicalli «Schale»); der aztek. Name zeigt, daß die O. möglicherweise ursprünglich aus Holz war. Später hauptsächlich aus Stein gefertigt, erfuhr sie eine Umdeutung zu «Adlerschale» (quauhtli «Adler»). Typisch für die Ornamentik der O.n sind umlaufende Kränze aus Adlerfedern, ferner Menschenherzen, Sonnen- und Erdsymbole. Die O.n dienten dazu, Herz und Blut von der Sonne geopferten Personen aufzunehmen. Die Größe der Schalen wechselt zwischen tragbaren Gefäßen und fest stehenden, schweren Monolithen. E. Seler hat die Ansicht vertreten, daß auch der berühmte sog. «Kalenderstein» der Azteken (eigentlich ein Bild der Weltzeitalter), der «Stein des Tizoc» (angefertigt unter diesem Aztekenherrscher, 1481–86) und der 2,75 m lange Jaguar aus Lavagestein, die sich alle im Nat. Mus. zu Mexiko-Stadt befinden, quauhxicalli gewesen seien. → Chac Mool. E. Seler, Quauhxicalli. Die O. der Mexikaner (Gesammelte Abh. zur Amerikan. Sprach- u. Altertumskunde, Bd. 2, Be. 1904); Ders., Ein anderes Quauhxicalli (ebd.); Ders., Die Ausgrabungen am Orte des Haupttempels in México (ebd.).

**Opferstock**, hochformatiger, stelenartiger Stein oder hölzerner Block oder auch Baumstamm mit einem oberen Behälterteil, seit dem ausgehenden MA in den Kirchen zum Einlegen von Opfergaben aufgestellt. Bei dem O. in der Form eines Würfelkapitells (um 1280, Würzburg, St. Burkhard mit Noli me tangere-Szene) dürfte es sich wohl um eine umgearbeitete Spolie

Literatur: W. Bernt, Die niederländischen Maler des 17. Jh., Bd. 2, München 1980.

**Koninck, Jacob II**, \*um 1648 in Den Haag, †16. 7. 1724 in Kopenhagen; holländischer Maler, Sohn von Jacob I. und Vater von Johann Hermann Koninck, war möglicherweise Schüler von Adriaen van de Velde. Spätestens ab 1690 war er in Kopenhagen ansässig, wo er 1698 auch zum Hofmaler ernannt wurde. Koninck malte vor allem Landschaften und Bildnisse, darunter viele Prospekte von Festungen und Städten in Norwegen, das er im Auftrag des dänischen Königs mehrmals besucht hatte (*Kristiania, von Osten aus gesehen*, 1699, Oslo, Nasjonalgalleriet).

**Koninck, Philips**, \*15. 11. 1619 in Amsterdam, †(begraben) 6. 10. 1688 in Amsterdam; holländischer Landschaftsmaler der Rembrandtzeit, Bruder von Jacob I Koninck, bekam seine erste Ausbildung um 1637 bei seinem Bruder in Rotterdam und wurde zu Lebzeiten besonders als Porträt- und Historienmaler geschätzt, während heute vor allem seine weiten Panoramalandschaften bewundert werden. In seinen frühesten Gemälden, die ab 1647 erhalten sind, wird der Einfluß von Herkules Seghers und Rembrandt deutlich, von dem er sich jedoch bald zu lösen begann. Seine 1654–64 entstandenen Werke gehören zu den bedeutendsten Schöpfungen der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jh. (*Flußlandschaft in Geldern*, 1655, Lugano, Sammlung Thyssen-Bornemisza; *Flußlandschaft mit Sandhügel*, 1664, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen): Diagonal schlängeln sich in ihnen Wege oder Flüsse in den Mittelgrund, von dem sich dann der Tiefenraum in hellen und beschatteten Zonen bis zum Horizont ausdehnt. Die Wolkenbildung unterstützt diese intensive Raumwirkung, zu der auch die Leuchtkraft der pastos verwendeten Farben beiträgt. Um 1661 trat ein neuer Landschaftstypus hinzu, der entsprechend dem Zeitgeschmack einen idyllischen Charakter besaß: ein Waldrand in einer Parklandschaft, in der

Philips Koninck, *Landschaft mit Hütten am Wegrand*, 1655.  
Öl auf Leinwand, 133 × 167,5 cm.  
Amsterdam, Rijksmuseum.

sich herrschaftliche Häuser und elegante Spaziergänger befinden und den Aufbau des Bildes bestimmen.

Literatur: W. Stechow, Dutch landscape painting of the 17th century, London 1966. – P. J. J. van Thiel, P. K.s Vergezicht met hutten aan de weg, in: Bulletin van het Rijksmuseum, 15, 4, 1967, S. 109–115. – H. Gerson, P. K. Ein Beitrag zur Erforschung der holländischen Malerei des XVII. Jh., Berlin 1980.

**Koninck, Salomon**, \*1609 in Amsterdam, †(begraben) 8. 8. 1656 in Amsterdam; holländischer Historien- und Genremaler, Bruder von Philips und Jacob I Koninck. Er malte vor allem Bildnisse, Halbfiguren bäriger Greise und biblische Historienbilder in getreuer Rembrandt-Nachahmung mit reichen Phantasiekostümen, harmonischem Kolorit und ausdrucksvollem Helldunkel, z.B. *Der Astronom* (Dresden, Gemäldegalerie) und die Allegorie *Das Gleichen vom Weinberg* (Leningrad, Eremitage).

Literatur: W. Bernt, Die niederländischen Maler des 17. Jh., Bd. 2, München 1980.

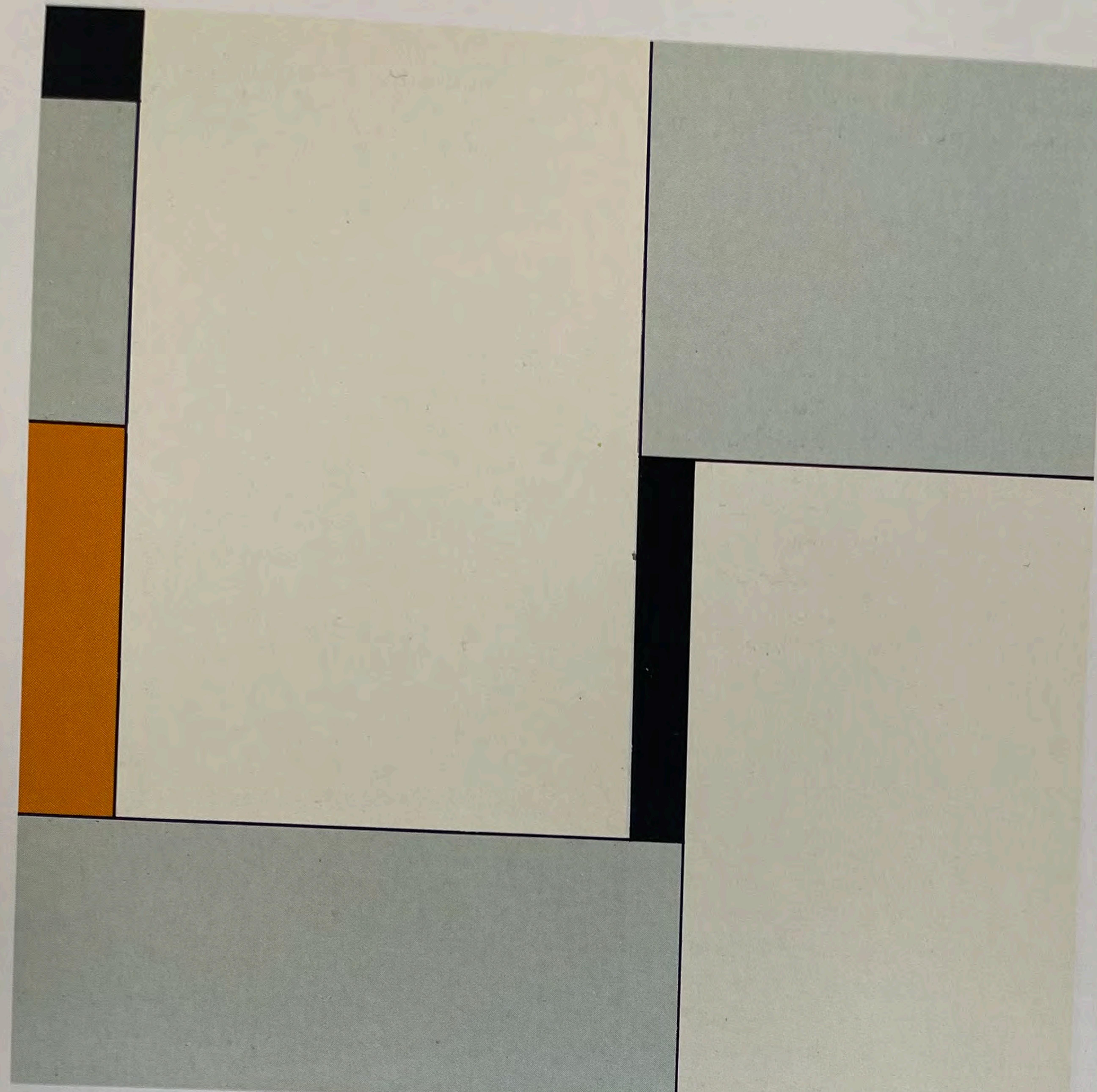
**Konj, Fëdor Savelevič**, tätig in der 2. Hälfte des 16. Jh.; russischer Baumeister, wurde als Festungsbaumeister bekannt. Seine Hauptleistungen waren 1585–93 der Bau der Türme und Mauern der »Weißen Stadt« in Moskau (abgetragen im 18. Jh.) und 1595–1602 die Errichtung der Befesti-

gungsanlagen in Smolensk; weiter werden ihm die Festung Borusov (1599) und andere Monumentalanlagen zugeschrieben, die charakteristisch für die alte russische Stadt wurden und sich durch Klarheit und ausgewogene Konstruktion in Einklang mit dem vorhandenen Bodenrelief auszeichneten.

Literatur: N. I. Brunov, Mastera drevnerusskogo zodchestva, Moskau 1953. – V. V. Kosstickin, Gosudarev master Fjodr K., Moskau 1964.

**Konkrete Kunst**, zunächst von Theo van Doesburg erstmals 1924 verwendeter und 1930 im Manifest der im selben Jahr gegründeten Gruppe → Art concret näher erläuterter Zentralbegriff einer antifigurativen Ästhetik, die die geometrisch-strukturellen Zielsetzungen der frühen geometrisch-abstrakten Kunst (Frank Kupka u.a.), des → Konstruktivismus, der Gruppe De → Stijl, des → Bauhauses (László Moholy-Nagy, Josef Albers), der Gruppe → Cercle et Carré usw. als Ausdruck eines neuen Kunstwollens theoretisch begründete. Danach wurde der Begriff »abstrakt« für die geometrisch-strukturelle Kunst abgelehnt, bei der nach van Doesburg die Bildkonstruktion ebenso wie die Elemente, die sie bestimmen, »einfach und visuell kontrollierbar sein sollen«. Konkrete Kunst





Konkrete Kunst: Georges Vantongerloo, *Komposition mit Orange Nr. 58*, 1929. Öl auf Leinwand, 60,5 × 61 cm. New York, Solomon R. Guggenheim Museum.

wird als »exakt, antiimpressionistisch« definiert, ein konkretes Werk soll »vollständig im Bewußtsein konzipiert und vorgeformt sein«; damit ist der Herstellungsprozeß als rationaler Vorgang beschrieben, die Bildkonstruktion erfolgt mit den konkreten Mitteln von Linie, Farbe, geometrischer Form: für die konkreten Künstler also kein abstrahierendes Vorgehen etwa im Sinne einer expressionistischen »Verformung« von Natureindrücken o. ä., nicht »das vom Dinglichen gelöste, das Unwillkürliche« (Max Bill), sondern rationales Umgehen mit konkreten, in ihrer Grundstruktur nicht beliebig veränderbaren Bildelementen.

So gesehen, gilt der Begriff konkrete Kunst nicht grundsätzlich für jede Art der geometrischen Abstraktion, sondern er kennzeichnet die Verbindung mathematisch-exakter Denkvorgänge

mit geometrischen Elementen und der Erforschung der physikalischen Gesetze der Farbe: streng wissenschaftliches – also abstraktes – Denken soll im Bild sichtbar – also konkret – gemacht werden. Hier besteht auch eine gewisse Abgrenzung zum oftmals nicht so eindeutig definierten Vorgehen der reinen Konstruktivisten.

Die Konzeption der Konkreten Kunst geht vor allem zurück auf Bilder von Wassily Kandinsky, der Mitglieder der Gruppe De Stijl (→ Stijl, De) (u. a. van Doesburg, Piet Mondrian, Georges Vantongerloo) sowie auf die russischen Konstruktivisten Vladimir Tatlin, Aleksandr Rodčenko, El Lissitzky, Antoine Pevsner u. a.

Vantongerloo schuf bereits vor 1920 als einer der ersten den Prototyp der technischen Skulptur mit in den Raum ausgreifenden asymmetrischen Volumenbildungen; die Ideen der Konkreten Kunst wurden in der 1931 gegründeten internationalen Künstlervereinigung → Abstraction-Création (1931 bis 1936) weiterverfolgt.

Der Zweite Weltkrieg brach zunächst

die internationalen Beziehungen innerhalb der avantgardistischen Kunstszene ab. Im Paris der Nachkriegszeit fand die Konkrete Kunst in den neu gegründeten »Salon des Réalités Nouvelles« und »Salon de Mai« ihr Forum. In Italien setzten die Maler Atanasio Solari, Alberto Magnelli und Giuseppe Capogrossi in der bis dahin dort vernachlässigten Konkreten Kunst neue Impulse. 1948 wurde das Movimento Arte Concreta gegründet, 1951 fand in der Nationalgalerie in Rom eine Ausstellung mit dem Titel »Arte astratta e concreta« statt, an der über siebzig Künstler teilnahmen. In der Schweiz entwickelte sich damals besonders in Zürich eine konstruktive Richtung weiter, vertreten vor allem durch Camille Louis Graeser, Verena Loewensberg, Richard Paul Lohse, Fritz Glarner, Friedrich Vordemberge-Gildewart und Max Bill, der zum Wortführer der Konkreten Kunst wurde. 1944 organisierte Bill in Basel die internationale Ausstellung »Konkrete Kunst« und gründete die Zeitschrift »abstrakt/konkret«. 1960 bot er mit der von ihm veranstalteten Ausstellung »konkrete Kunst – 50 Jahre Entwicklung« in Zürich einen umfassenden Rückblick dieser Kunstbewegung. Wiederholte wehrte sich Max Bill gegen eine Einengung des Begriffs der Konkreten Kunst auf die Geometrie, obwohl auch er in seiner bildnerischen Arbeit einer genauen mathematischen Denkweise folgt und sein Text »Über die mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit« zu den Grundsatzklärungen der Bewegung zählt. Beeinflußt von der Konkreten Kunst wurden auch die Amerikaner Ad Reinhardt, Mark Rothko, Barnett Newman, dessen monumentale monochrome Flächen nur durch vereinzelte Senkrechte in rhythmische Intervalle gegliedert sind, Clifford Still und viele andere. In England fand der Maler Ben Nicholson zu einer umfassenden Synthese von Kubismus, Purismus, »De-Stijl«-Ästhetik und Konstruktivismus, die zu einer undogmatischen, eigenständigen »Art concrète« führte. In Deutschland sind u. a. Josef Albers und Rupprecht Geiger zu nennen. Die Konkrete Kunst wirkt bis in die jüngste Zeit, auch auf Bewegungen wie → Hard Edge und → Op Art.

Literatur: T. van Doesburg, *Le Mouvement nouveau dans la peinture, Delft 1917.* – J. Hé

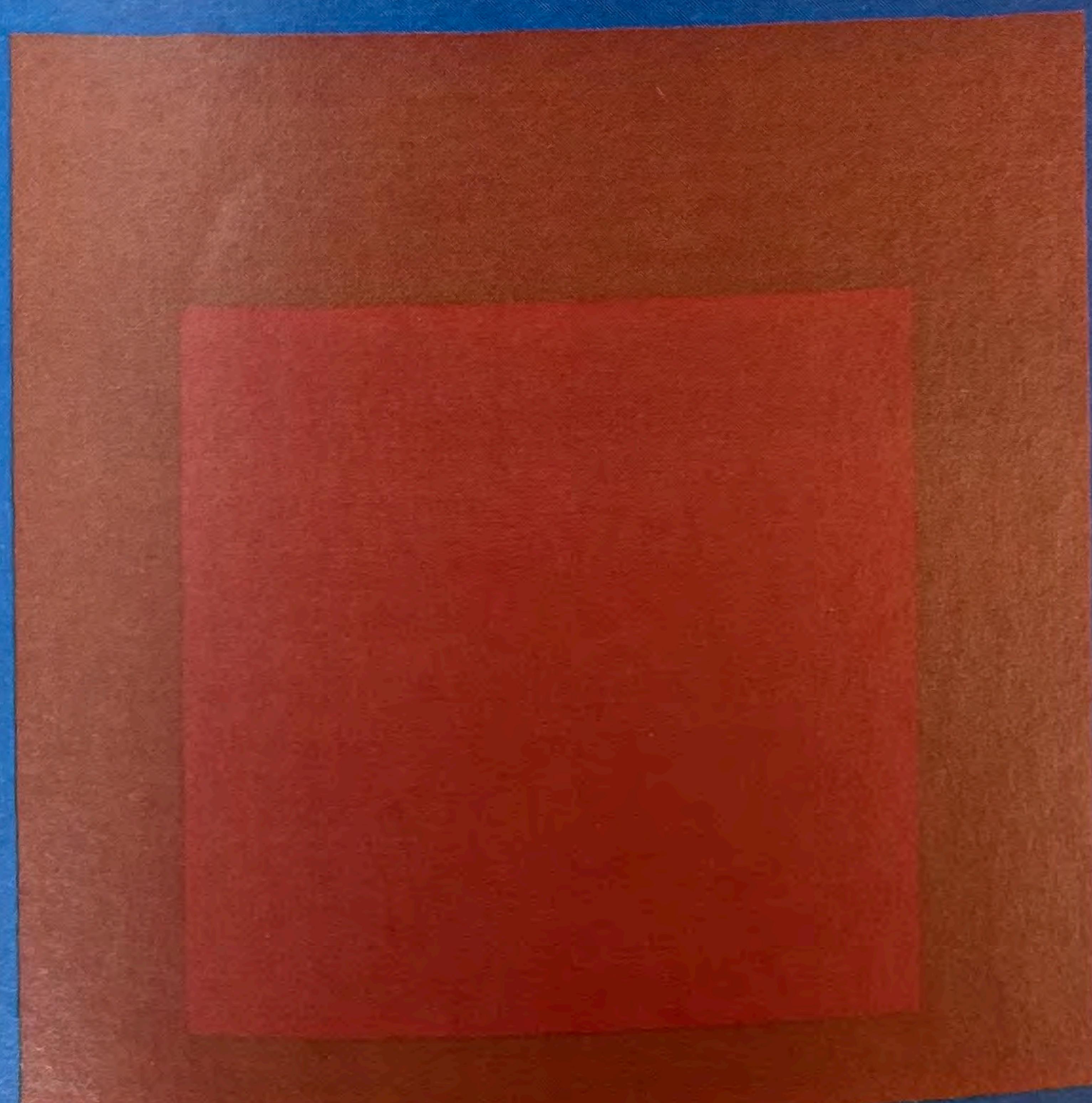
lion u. A. Herbin (Hg.), *Abstraction création, Art non figuratif*, 5 Bde., Paris 1931 – 36. – H. L. C. Jaffé, *De Stijl 1917 – 31*, Amsterdam 1956. – J. P. Hodin, Ben Nicholson, London 1957. – M. Staber, Max Bill, London 1964. – M. Staber, Georges Vantongerloo, Winterthur

1967. – C. Blok, *Geschichte der abstrakten Kunst 1900 – 1960*, Köln 1975.

**Konkrete Poesie**, 1955 von Eugen Gomringer in Anlehnung an die → Konkrete Kunst geprägte Bezeich-

### KONKRETE KUNST: JOSEF ALBERS, BEHAUPTEND

*Behauptend* ist ein Beispiel aus Albers' Gemälde- und Grafikfolgen »Homage to the Square«, in denen er jeweils drei oder vier Quadrate mit vertikaler Symmetriearchse ineinander- (oder aufeinander-)schachtelte. Mit diesen wegweisenden Beispielen serieller Kunst wollte er vor allem die Autonomie der Farben veranschaulichen, die für ihn wegen ihrer unterschiedlichen Wahrnehmbarkeit das »relativste Mittel der Kunst« waren. Dabei wurden die Farben unvermischt aus der Tube auf weiße Grundierung aufgetragen und Farbbezeichnung sowie Herstellerfirma akribisch auf der Bildrückseite notiert. Mit mathematischer Exaktheit setzte Albers Farbe und geometrische Formen in eine regelmäßige Beziehung zueinander, eine persönliche Form der »Huldigung an das Quadrat«, das in seiner Wiederholung auch eine innerstrukturelle Wiederholung der äußeren Bildform ist. Das an sich flächige Bild ist hier ins Räumliche erweitert: Die Quadrate staffeln sich je nach Sichtweise nach vorn oder nach hinten. Albers' Werk ist insofern konkret, als es nichts repräsentiert, sondern etwas präsentiert. Im Spiel der Formen und Farben verwirklicht sich jedoch auch ein Weltbegreifen, dessen Vermittlung von Strukturen und Gesetzen in eine meditative, reflexive Geisteshaltung überführen will – anders als manch rationalistisches Werk des Konstruktivismus oder der mitunter emotionale, unmittelbare Bezug des Color Field Painting.



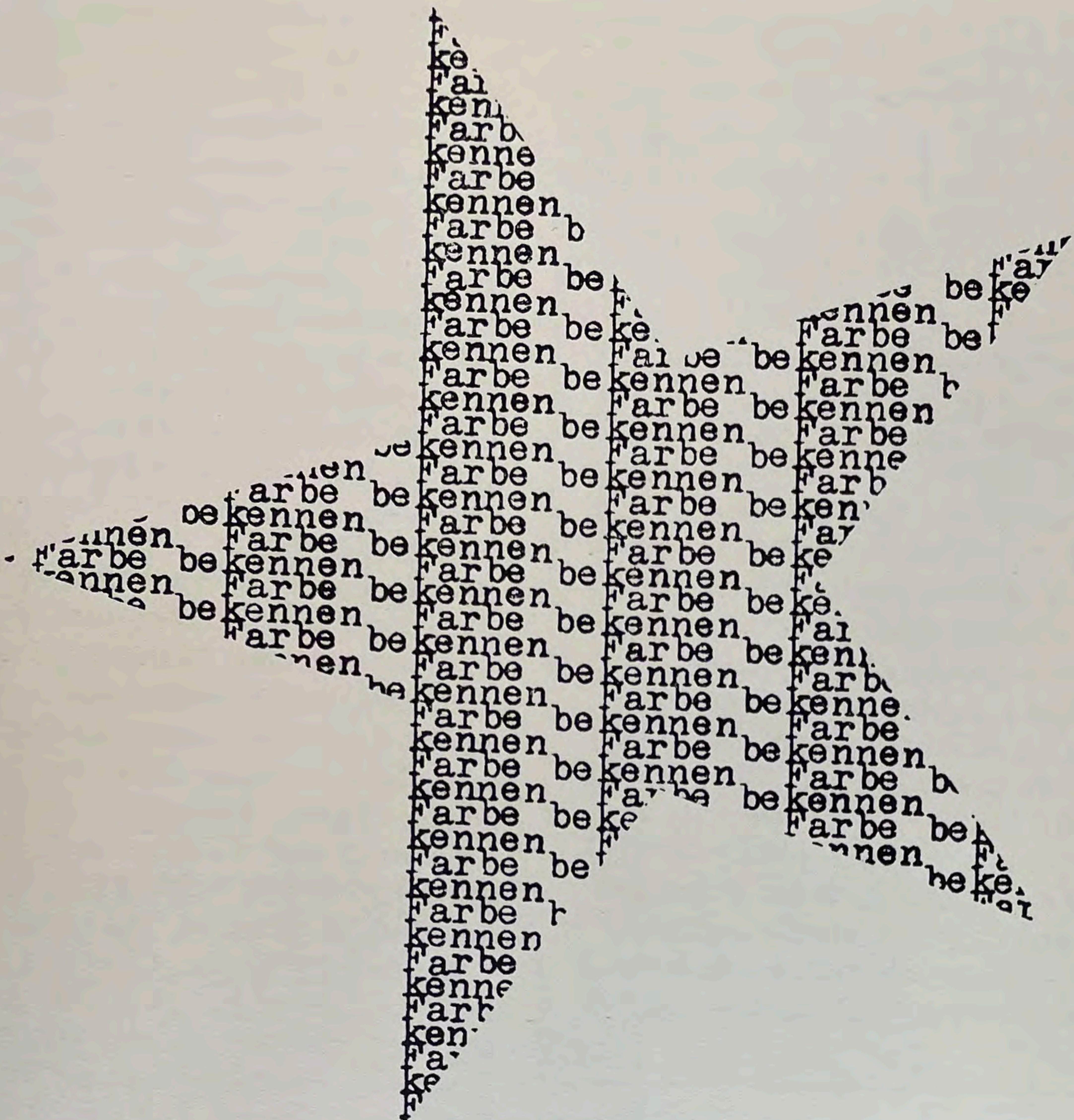
nung für eine Dichtungsform, bei der in Ablehnung traditioneller Gedichtformen aus sprachlichem Material (Buchstaben, Wörtern, Sätzen, Satzzeichen u. a.) semantisch weitgehend entleerte Gedichte geschaffen werden. »Es geht [...] nicht um die literarische Abbildung außersprachlicher Wirklichkeit, sondern [...] um Präsentation von Sprache und Sprachelementen, deren Repräsentationscharakter deshalb methodisch abgebaut werden muß« (T. Kopfermann). Sprache wird hier unter Betonung der grafischen Gestaltung der Textfläche, der Textstruktur und der Typografie als künstlerisches Medium thematisiert, aber auch als bedeutungstragendes Mittel problematisiert und annäherungsweise negiert. Bei der Konkreten Poesie, die eine Mittelstellung zwischen Literatur und bildender Kunst einnimmt (vgl. u. a. Lettrismus und Künstlerbuch), erhält die begleitende theoretische, oft sprachphilosophische Aussage große Bedeutung (→ Concept Art).

Neben Gomringer gehörten in den fünfziger Jahren vor allem Helmut Heissenbüttel, Franz Mon und die Künstler der sog. Wiener Gruppe (Gerhard Rühm, Ernst Jandl, H. C. Artmann und Friedrich Achleitner) zur ersten Generation der Konkreten Poeten. Wichtig sind u. a. auch Max Bense, Heinz Gappmayr und Reinhard Döhl (alle besonders als Theoretiker) sowie Claus Bremer, Jochen Gerz, Ferdinand Kriwet, Dieter Roth und Tim Ulrichs, die auch in anderen Gattungen der bildenden Kunst arbeiten.

In den fünfziger Jahren traten außerdem der Brasilianer D. Pignatari, der sich mit Gomringer bei Max Bill auf der Ulmer Hochschule für Gestaltung traf, und seine Gruppe »noigandres« in Erscheinung; Konkrete Poesie spielt vor allem auch in Frankreich, Japan, den USA und Osteuropa (u. a. Jiří Kolář) eine Rolle.

Neben der optischen kommt besonders auch der akustischen Dimension der Texte Bedeutung zu, was in den Lautgedichten Christian Morgensterns (»Das große Lalula«, 1905) und des → Dadaismus (z. B. Raoul Haus-

Konkrete Kunst: Josef Albers, *Behauptend*. Aus der Serie »Homage to the Square«, 1958. Öl auf Leinwand, 80 × 80 cm. Privatsammlung.



### KONKRETE POESIE: CLAUS BREMER, BILDGEDICHT

Bremers Bildgedicht negiert alle Formkriterien eines traditionellen Gedichts bis auf die (horizontale) Zeile. Der Text setzt sich aus den alternierend aufeinanderfolgenden Wörtern »Farbe« und »bekennen« zusammen, die in syntaktisch sinnvoller Verknüpfung als der idiomatische Ausdruck »Farbe bekennen«, aber auch umgekehrt gelesen werden können. Indem die Worte und Buchstaben partiell unvollständig bleiben, entsteht die Illusion einer Schnittlinie bzw. eines ausgeschnittenen Sterns. Der Bezug zum roten Stern, dem Symbol der russischen Revolution sowie des Kommunismus überhaupt, ist offensichtlich; trotzdem legt sich das (schwarz-weiße) Gedicht nicht fest, spielt nur mit dem Phänomen der politischen Couleurs und fordert (den »Leser«) imperativisch anscheinend zur weltanschaulichen Offenbarung oder sogar zur Aktivität auf.

Bremer spielt jedoch nicht nur mit der Semantik, sondern experimentiert mit der Struktur des Schreibmaschinentextes nach Art der informellen Malerei. Durch das versetzte Untereinanderschreiben seiner identisch fortlaufenden Textzeilen schafft er eine »dichte« vertikale Textbahn aus fünf Buchstaben und ein »lockeres« vertikales, treppenartiges Muster aus dem Schluß-»n« und dem Präfix »be« jeweils des Wortes »bekennen«. Es bleibt dem Leser/Betrachter überlassen, das bildliche Angebot in weiteren An schlüssen und Kombinationen fortzuführen.

In der Herausstellung der Textstrukturen und der Formung des Sterns präsentiert sich Bremers Gedicht »konkret«, während der ins Auge springende Bezug des Inhalts (Farbe bekennen) zur Form (Stern) auf erlernte Sprachauf fassungen und Bildungsinhalte zurückgreift: Einer bildlich konkreten Ebene steht spannungsreich eine semantisch verweisende Ebene gegenüber.

manns) sowie der »Ur-Sonate« Kurt Schwitters' Vorbilder findet und sich z.B. in als solchen konzipierten Vor lesetexten äußert.

Die Konkrete Poesie beruft sich auf eine lange literarische Tradition, die u.a. von Stéphane Mallarmé (»Un coup de dés«, 1897), Arno Holz und Guillaume Apollinaire (»Calligrammes«) bestimmt wurde. Eine herausragende Stellung kommt dabei auch den Lyrikern um die Zeitschrift »Der Sturm« (→ Sturm, Der) in Berlin zu, die in der Nachfolge des Futuristen F. T. Marinetti und August Stramms nach einer von jedem semantischen Bezug befreiten sog. absoluten Dichtung strebten, so u.a. Otto Nebel, Rudolf Blümner (»Ango laïna«, 1921) und mit »konstruktivistischer« Tendenz Frank Richard Behrens (»B = C, Der Roman der Lyrik«, 1921). Vorläufer Konkreter Poesie schufen auch die Dadaisten (z.B. Hugo Balls Bildgedicht »Karawane«) und Schwitters u.a. mit den »Trantexten« und der Programmatik der »Konsequenter Dichtung« (1923).

**Literatur:** G. Rühm (Hg.), Die Wiener Gruppe, Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktio nen, Reinbek 1967. – E. Williams (Hg.), An Anthology of concrete poetry, New York 1967. – K. P., text + kritik, 25, 1970. – K. P., II, text + kritik, 30, 1971. – S. J. Schmidt, Beiträge zu einer Theorie der nicht-mimetischen Kunst und Literatur, Köln u. Berlin 1971. – S. J. Schmidt (Hg.), konkrete dichtung, texte und theorien, München 1972. – E. Gomringer (Hg.), k. p., deutsche autoren, Stuttgart 1972. – T. Kopfermann, Theoretische Positionen zur K. P., Tübingen 1974 (mit Bibliografie). – S. J. Schmidt, Das Experiment in Literatur u. Kunst, München 1978. – T. Kopfermann, K. P., Fundamentalpoetik und Textpraxis einer Neo-Avantgarde, Frankfurt am Main u.a. 1981.

**Konrad von Einbeck** → Conrad von Einbeck

**Konrad von Soest**, \*um 1370 vermutlich in Dortmund, †kurz nach 1422 in Dortmund; deutscher Maler, schuf im Stil der → Internationalen Gotik vor allem den mehrmals von ihm signierten Niederwildunger Passionsaltar in der Stadtpfarrkirche von Bad Wildungen, um den sich alle weiteren Zu schreibungen gruppieren. Dieser ver dient als einer der ältesten gemalten Flügelaltäre der altdeutschen Kunst besondere Beachtung wegen der Fülle der einzelnen Bildtafeln, die mit zwölf Szenen aus dem Leben und der Passion Christi das zentrale große Mittelbild

Literatur: G. de Francovich, La corrente comasca nella scultura romanica Europea, in: *Rivista dell'Istituto di Archeologia e storia dell'Arte*, 5, 1935 u. 6, 1937. – E. Morpurgo, Das Phänomen der Künstlergemeinschaften in den südlichen Alpentälern, in: *Ostbairische Grenzmarken*, Bd. 11, 1969, S. 98–101.

**Combine Painting** (engl., kombinierte Malerei), lose Verbindung von zweidimensionalen Bildern und dreidimensionalen Materialien; mit diesem Begriff kennzeichnete der amerikanische Maler Robert Rauschenberg eine Anzahl von Werken, die er 1953–60 schuf und die im Prinzip auf die dadaistische Collage zurückgehen. Aber im Gegensatz zu Materialien, die direkt in das flächige Bild integriert wurden (Papier, Karton, Holz, Stoff, Metall, Gummi), handelte es sich hier, ähnlich der Assemblage, um voluminöse Objekte, die der Malerei angegliedert wurden, z.B. Rauschenbergs *Black Market* von 1961 (Köln, Museum Ludwig), bei dem ein collagiertes Gemälde und ein Holzkoffer in Verbindung mit einer Schnur ein Ensemble bilden. In dem soziologisch-künstlerischen Umfeld der sechziger Jahre erfüllte das Combine Painting eine doppelte Funktion: Es zerstörte die Unterscheidung zwischen Malerei und Skulptur und überbrückte den Abstand zwischen der Alltäglichkeit und der Kunst. Dieser zweite Gesichtspunkt verbindet das Combine Painting mit dem gleichzeitig entstandenen Happening und dem umweltbezogenen Environment.

Literatur: W. C. Seitz, *The Art of Assemblage*, Museum of Modern Art, New York 1961. – A. Solomon, *Robert Rauschenberg*, New York 1963. – H. Ohff, *Pop und die Folgen*, Düsseldorf 1969. – H. Thomas, *Bis Heute, Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jh.*, Köln 1975.

**Commodité**, ein in Frankreich geprägter architekturtheoretischer Terminus, der die Funktion des bequemen Wohnens im Schloß- und Hôtelbau (→ Hôtel) über die Repräsentationsaufgabe stellt, was sich bei der Grundrissgestaltung der Gebäude in der sinnvollen Zuordnung von Haupt- und Nebenräumen äußert. Schon im Barock vorhanden, wurden entsprechende Vorstellungen vor allem aber in der Baukunst des Rokoko wirksam.

**Communs**, Bezeichnung der französischen Architekturtheorie für die Nebengebäude zu beiden Seiten des

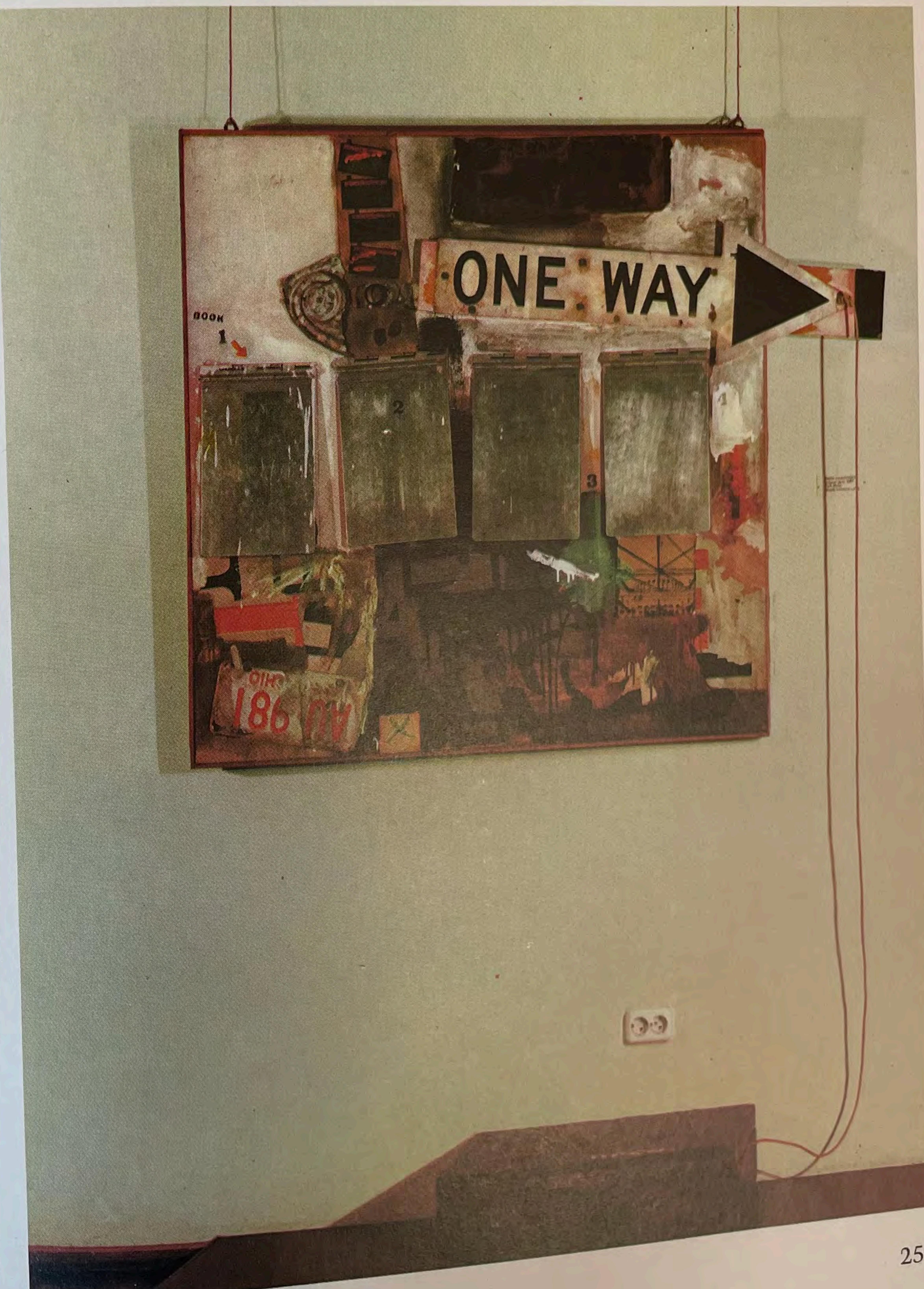
→ Cour d'honneur in französischen Landschlössern und Hôtels des Barock und Rokoko. Diese für wirtschaftliche Zwecke und zur Unterbringung der Dienerschaft bestimmten Komplexe waren in der Regel niedriger gehalten als das von ihnen flankierte Herrschaftsgebäude, das → Corps de logis.

**Compluvium**, Bezeichnung für die Öffnung im Dach, wie sie das → Atrium in den Häusern der römischen Antike aufwies.

**Computerkunst**, Sammelbezeichnung für künstlerische Produkte – von der Musik bis zur bildenden Kunst –, die teilweise oder ganz durch Computer

erzeugt worden sind. Es besteht ein breites Spektrum zwischen »reiner« Computerkunst und computergestützter Kunst. Computerkunst im engeren Sinne wird mit dem Rechner und seinen originären Ein- und Ausgabegeräten und entsprechenden, zunehmend vorgefertigten Programmen realisiert. Eine neue Entwicklung auf diesem Gebiet sind auf der Basis fraktaler Geometrie erzeugte Bilder von phantastischen Mustern (»Apfelmännchen«), die hochkomplexe mathematische Zu-

Combine Painting: Robert Rauschenberg, *Black Market*, 1961.  
Leinwand, Holz, Metall, Ölfarbe,  
152 × 127 cm. Köln, Museum Ludwig.



sammenhänge visualisieren. Die theoretischen Grundlagen von Benoît B. Mandelbaum beispielsweise wurden u.a. von Heinz-Otto Peitgen in künstlerischer Pionierarbeit ausgelotet. In der Computerkunst bahnt sich wieder eine Symbiose zwischen (Natur-)Wissenschaft und Kunst an, wie sie bei Albrecht Dürer oder Leonardo da Vinci gegeben gewesen war. Dagegen sind computergestützte Künste (z.B. Architekturzeichnungen) und deren multimediale Mischformen – etwa mit Video – im Kunstbetrieb bereits etabliert, in ihrer Bedeutung für das künstlerische Schaffen oft nicht erkannte Formen der Computerkunst. Mit dieser wird immer noch – ähnlich der Fotografie im 19. Jh. – eine seelen- und kostlose Maschinen(re)produktion, die im Dekorativen steckenbleiben muß, assoziiert. Die Problematik liegt dabei nicht nur in der Frage nach Qualitätskriterien für das neue Werkzeug und Medium der Künste, sondern auch in der nahezu unbegrenzten Vielfalt technischer Manipulationsmöglichkeiten.

Computerkunst: Janusz Hajduk,  
*Ite Missa Est.*  
Installation.

keiten, die kaum zu überblicken und zu beherrschen sind und die bisher umständlich über Programmierung gesteuert werden mußten. Der eigentliche Beginn der Computerkunst kann in die Mitte der sechziger Jahre datiert werden, als von einigen Programmierern (u.a. Georg Nees und A. Michael Noll) zum ersten Mal der Anspruch, Kunst und nicht nur formal interessante Grafikstrukturen zu produzieren, erhoben worden war. Die typischen abstrakten Formen, die zumeist kon-

struktivistischen Bildern (→ Konstruktivismus) oder denen der → Op-Art vergleichbar sind, wurden durch die Entwicklung figürlicher Darstellungen zunehmend ergänzt, nachdem die vor allem für technisch-ergonomische Konstruktionen entwickelten Gitterstruktur-Menschen (u.a. für Pilotenkanzelentwürfe von William A. Fetter) augenscheinlich auch ästhetische Möglichkeiten aufzuweisen hatten. Computerbilder können inzwischen auch mit hoher Auflösung in fast

### COMPUTERKUNST: JANUSZ HAJDUK, *ITE MISSA EST*

An einer langen Tafel thronen frontal – der Abendmahlsgesellschaft vergleichbar – 13 Personalcomputer, auf deren dunklen Bildschirmen sich Lichtkreise langsam und horizontal um ihre eigene Achse drehen, so daß sie zu nimbusartigen Ellipsen und dann zu Linien konvergieren. Nur der mittlere, höher gestellte Computer vollzieht die Kreisrotation vertikal. Für einen Moment erstehen so jeweils die Elemente des Kreuzes. Auf dem Tisch eine in der Mitte gebrochene Tablette auf einer Patene, davor, im Boden eingelassen, eine Schale mit Altöl, beides symptomatische Ingredienzen moderner Leistungsgesellschaften, Garanten ihrer Existenz, aber auch »heilsgeschichtliche« Symbole der Industriekultur. Das Licht, das sich zum Erlösungszeichen verdichtet, kommt aus den Computern, sie besetzen sakrale Positionen und repräsentieren göttliche Allwissenheit. Analog zum Alltag ist der Computer hier nicht nur funktionales Instrument, sondern mythisches Objekt in der Tradition christlichen Heilserwartungsdenkens.



unbegrenzten Farbschattierungen und drei Dimensionen unmittelbar durch den Computer, vergleichsweise einfach und zunehmend kostengünstiger, generiert und in Echtzeit animiert werden. Für die stagnierende Computerkunst existieren somit bessere Voraussetzungen, um über die Experimentalphase hinauszukommen.

*Literatur:* H. W. Franke, Computer-Grafik, Köln 1984. – M. L. Pruitt, Art and the Computer, New York 1984. – J. Deken, Computerbilder, Basel 1984. – H. W. Franke, Computergraphik – Computerkunst, Berlin 1985. – H.-O. Peitgen u. P. H. Richter, The Beauty of Fractals, New York 1986. – D. Galloway, artware, Düsseldorf 1987. *Ausstellungskatalog:* Bilder Digital, BBK (Bund Bildender Künstler), München, 1986.

**Concept Art**, Sammelbegriff für Tendenzen verschiedener Kunstgattungen (z.B. Objektkunst, Konkrete Poesie, Happening), die das Konzept eines Kunstwerks (und somit auch die Formdebatte) gegenüber seiner tatsächlichen Ausführung betonen. Bereits Duchamps → Ready-mades zeigen einen grundsätzlichen Wandel in der künstlerischen Aussage, eine Loslösung von der retinalen Ästhetik und eine Hinwendung zur totalen Verfügbarkeit aller vorhandenen Materialien und Medien unter der Prämisse eines erweiterten, auf die Komplexität der Wirklichkeit gerichteten Kunstbegriffs. Die verstärkt in den sechziger Jahren auftretende Concept Art verzichtete jedoch weitgehend auf die Materialisierung ihrer Konzeptionen und Theorien. Anstelle gemalter oder plastisch geformter Kunstwerke wurden Skizzen, schriftliche Entwürfe oder auch Anleitungstexte ausgestellt, die den Betrachter zum Handeln oder zumindest Nachdenken aktivieren sollten.

Als Namensgeber für die Concept Art gilt der amerikanische Künstler Sol LeWitt, der diese Bezeichnung ab 1966 verwendete, ursprünglich im Zusammenhang mit der → Minimal Art. Konzept und Idee erschienen ihm als die wichtigsten Aspekte des Kunstwerks, die Ausführung war lediglich untergeordnete mechanische Tätigkeit. Zu den bedeutendsten Vertretern der Concept Art zählen die amerikanischen Künstler im Umkreis der New Yorker Galerie Seth Siegelaub, wie Lawrence Weiner, Douglas Huebler und Joseph Kosuth. Das prägnanteste Beispiel einer Concept Art bleibt Ko-

suths *One and three chairs* von 1965, bei dem ein realer Stuhl neben einer Fotografie desselben Stuhls und einer Lexikoninformation zum »Phänomen Stuhl« steht. Die Idee »Stuhl« wird in einer Übertragungsreihe vorgeführt: Objekt, Abbild und lexikalische Definition. Als Konsequenz einer »Kunst-im-Kopf«-Auffassung wurden auch Verhaltens- und Aktionsmuster thematisiert (Renate Wehs »Einsiebungen« [1970], die Aktionen Klaus Rinckes, Dennis Oppenheims, Bazon Brocks und Timm Ulrichs', z.B. seine »Selbstausstellung« 1961). Im deutschen Sprachraum ist besonders Timm Ulrichs zu nennen, der seit Anfang der sechziger Jahre eine »Totalkunst« als Verschränkung der »poetischen, ästhetischen und dramatischen Phänomene« anstrebt. Während der interdisziplinäre Anspruch der Concept Art einer berechtigten Kritik unterzogen wurde (Pseudowissenschaftlichkeit), bleibt als Verdienst dieser Kunstrichtung die Aktivierung des Rezipienten zum Mitspieler, Mitautor, Mitdenker, bis hin zum eigentlichen Realisator der künstlerischen Arbeit.

*Literatur:* W. Hoffmann, Operationen, Ideen-Konzepte, Kassel 1969. – K. Honnef, Concept Art, in: Magazin Kunst, 38, 1970. – T. Ulrichs, Die Idee einer Ideenkunst als ihr erstes Beispiel, in: Konzepte einer neuen Kunst, Göttingen 1970. – T. Trini (Hg.), Concept and concept, An anthology on conceptual art, Mai-land 1971. – K. Honnef (Hg.), C. A., Köln 1971. – K. Groh (Hg.), If I had a mind ..., C. A., Project-Art, Köln 1971. – K. Hoffmann, Kunst-im-Kopf, Aspekte der Realkunst, Köln 1972. *Ausstellungskataloge:* Wenn Attitüden Form werden, Kunsthalle, Bern, 1969. – J. C. Ammann (Hg.), Visualisierte Denkprozesse, Kunstmuseum, Luzern, 1970.

**Concha** → Konche

**Conder, Charles Edward**, \* 24. 10. 1868 in London, † 9. 4. 1909 in Virginia Water (Berkshire); englischer Maler, begann mit 16 Jahren bei einem Aufenthalt in Australien zu skizzieren. Er studierte Malerei in Abendkursen in Sydney und Melbourne und verdiente seinen Unterhalt mit Zeitungsillustrationen. 1889 beteiligte er sich mit 46 Bildern an der »9in × 5in«-Ausstellung in Melbourne. 1890 kam er nach Paris und arbeitete im Atelier Cormons in der École des Beaux-Arts, doch wurde sein Stil vor allem von Louis Anquetin beeinflusst. 1894 kehrte Conder nach London zurück, illustrierte Zeitschriften und begann hier in Anlehnung an

Antoine Watteau perlmutterartig schillernde Aquarelle – arkadische Landschaften, Figurenstücke und »Fêtes galantes« – auf Seide zu malen.

*Literatur:* F. Gibson, C. C.: His Life and Work, London u. New York 1914. – U. Hoff, C. C., in: The Burlington Magazine, 96, 1954, S. 61. – G. Foster, The Art Gallery at Castlemaine-quest for a C., in: Art Bulletin of Victoria, 1968–69, S. 39.

**Condivi, Ascanio**, \* um 1525 in Ripatransone (Marche), † 10. 12. 1574 in Ripatransone; italienischer Maler, Bildhauer und möglicherweise auch Architekt. Schon als Jugendlicher kam er nach Rom, wo er Schüler Michelangelos wurde. Seit 1556 ist er wieder in Ripatransone nachweisbar, wo ihm in der Carmine-Kirche hypothetisch einige Fresken und in der Kirche S. Caterina eine Reihe sehr mittelmäßiger Tafelbilder zugeschrieben werden. Condivi, von dem auch einige Medaillen stammen, verdankt seine Berühmtheit jedoch der in erster Ausgabe 1553 bei Antonio Blado in Rom erschienenen Michelangelo-Biographie – zum Teil wohl von Michelangelo selbst diktiert.

*Eigene Schrift:* Das Leben des Michelangelo Buonarroti, geschrieben von seinem Schüler A. Condivi, Wien 1874.

**Condopoulos, Alecos**, \* 28. 3. 1905 in Lamia (Griechenland); griechischer Maler, lebt in Athen. Er besuchte die Athener Kunstakademie, war dann als Stipendiat an verschiedenen freien Akademien in Paris. 1949 gründete er die Gruppe der Extrémistes, deren Manifest er redigierte. Außerdem veröffentlichte er 1952 das Buch »La Peinture d'aujourd'hui«. Condopoulos gilt als wichtigster abstrakter Maler Griechenlands, stellte dort erstmals 1951 in Athen aus und beteiligte sich mehrmals an der Biennale von São Paulo.

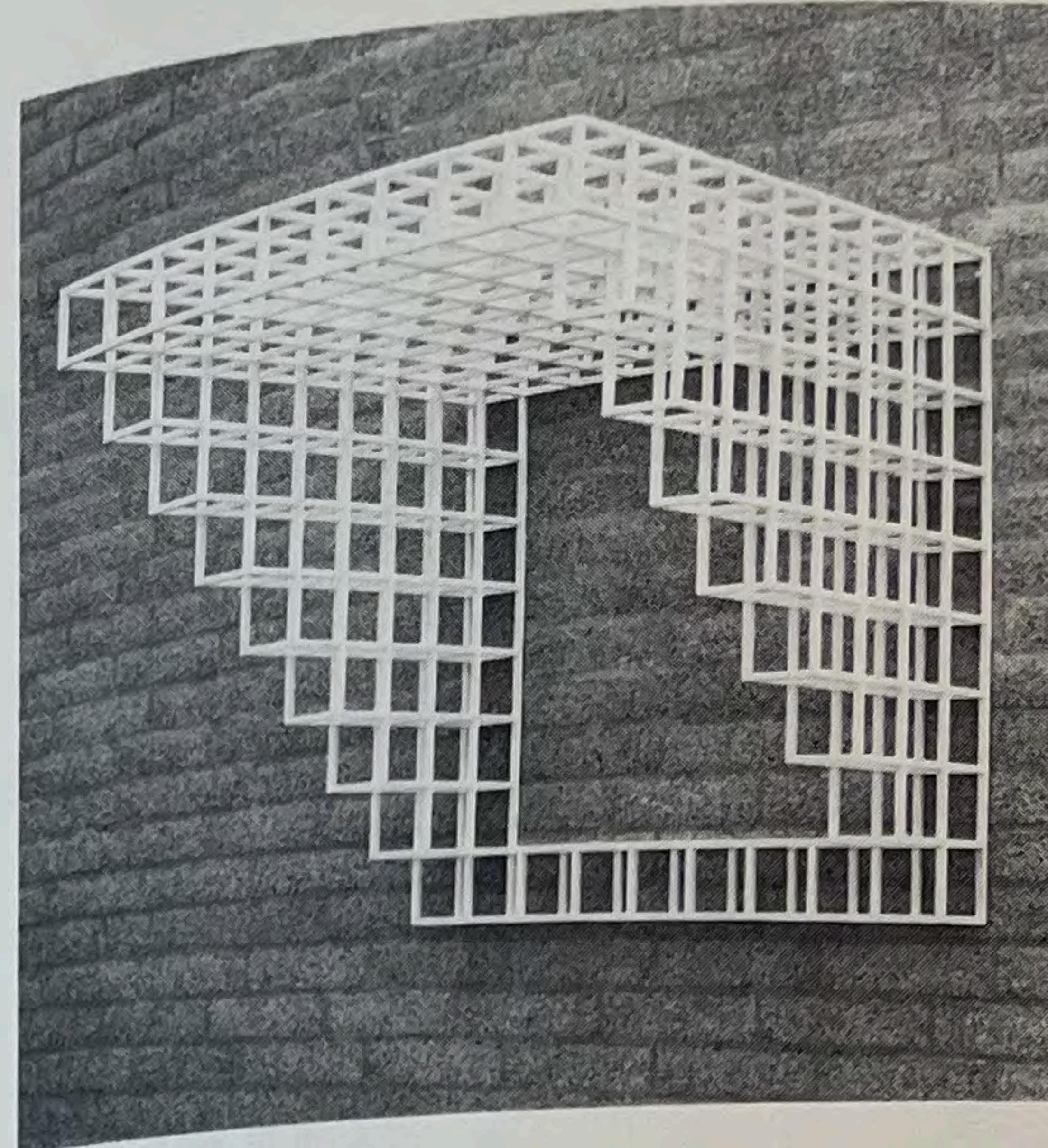
*Literatur:* M. Ragon u. M. Seuphor, L'art abstrait, Bd. 3, Paris 1973.

**Confessio** (lat.), in frühchristlicher Zeit vor allem in Italien und Nordafrika gebräuchliche Vorkammer eines unter dem Altar befindlichen Märtyrergrabs. Durch eine Öffnung mit diesem Grabraum verbunden, ermöglichte sie den Gläubigen den Kontakt mit den Reliquien; somit wird sie als Vorform der → Krypta verstanden. Die berühmteste Confessio stammt aus dem 4. Jh. und befindet sich unter dem Hochaltar von S. Peter in Rom.

seum); der liegende Faun ist in Anlehnung an hellenistische Vorbilder sehr lebendig und sinnlich gestaltet. 1779 kehrte Sergel, von König Gustav III. zum Nachfolger L'Archevêque am Hof berufen, nach Stockholm zurück. Seitdem erhielt er zahlreiche Aufträge, z.B. für die Porträtplastik Gustav III. (1790–1799, Stockholm), bei der er den König in der Pose des Apoll von Belvedere darstellte. Sergels Arbeiten sind sehr bewegt und gefühlsbetont, manchmal pathetisch. Seit 1780 lehrte er als Professor für Zeichnen an der Stockholmer Akademie. In der Spätzeit schuf er hauptsächlich Medaillen und Bildnisbüsten (*Selbstbildnis*, 1793, Stockholm, Nationalmuseum), aber auch eindrucksvolle Zeichnungen, die stilistisch an seinen Freund Johann Heinrich Füssli erinnern. In diesem Medium äußerte sich Sergel sehr vielseitig: wirklichkeitsnah, expressiv und – vor allem in den Porträts – karikaturenhalt.

*Literatur:* R. Josephsson, S.s Fantasi, Stockholm 1956. *Ausstellungskataloge:* J.-T. S. 1740–1814, Kunsthalle, Hamburg, ersch. München 1975. – P. Bjunström, J.-T. S., S. tecknar, Nationalmuseum, Stockholm, 1976.

**Serielle Kunst**, Bezeichnung für Tendenzen in der modernen Kunst seit 1960, in denen das Prinzip des Seriellen, der Reihung gleicher Teile, wesentliches Gestaltungsmittel ist. Die Serielle Kunst gilt als objektivierende Reaktion auf die subjektivistischen Strömungen der Nachkriegsmalerei (Informel, Tachismus, Abstrakter Expressionismus) und zielt darauf ab, die persönliche Handschrift, Affekt und Gestus auszuklammern. Ihre Ursprünge liegen in → Konstruktivismus und → Konkreter Kunst. Ihren gültigsten Ausdruck fand die Serielle Kunst in den Arbeiten der → Minimal Art, etwa den »Element Series« Carl Andres – aneinander gereihten Ziegeln oder Metallplatten –, den modularen Gitterstrukturen Sol Le Witts oder den weißen Bildtafeln Robert Ryman, in denen ein Grundkonzept in verschiedenen Dimensionen systematisch durchgespielt wird. Auch in den Arbeiten der Gruppe → Zero, in den kinetischen Arbeiten Julio Le Parc und Jesús Rafael Soto, in den Zahlenreihen und anderen Werken der → Concept Art (Roman Opalka, On Kawara) sowie in den Rauminstallationen aus gestreiften



Serielle Kunst:  
Sol Le Witt, *Wandobjekt*, 1976.  
Holz, weiß bemalt, 108 × 108 × 108 cm.  
Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.

Einstellwänden Daniel Buren ist das Prinzip des Seriellen tragender Bestandteil. Zur Seriellen Kunst gehören auch die beliebig multiplizierbaren Porträtsgraffiti Andy Warhols. Als strenger Vertreter Serieller Kunst gilt ferner Peter Roehr, der mit verschiedenen Mitteln, u.a. Notierungen mit Rechen- und Schreibmaschine, jede individuelle Gestik und Komposition vermeidet.

*Literatur:* J. Coplans (Hg.), *Serial Imagery*, New York 1968. – K. Sykora, *Das Phänomen des Seriellen in der Kunst*, Würzburg 1983. – K. Duschek, *System und Serie*, Leonberg 1983. *Ausstellungskatalog:* Serielle Formationen, Studio Galerie, Goethe-Universität, Frankfurt am Main, 1969.

**Serigrafie** (griech., etwa Seidenzeichnung), einerseits eine synonyme Bezeichnung für den → Siebdruck, andererseits die Bezeichnung für das im Siebdruck meist nach einer Folienzeichnung oder einer Originalvorlage des Künstlers hergestellte Einzelblatt bzw. die Auflage.

**Serlio, Sebastiano**, \* 6. 9. 1475 in Bologna, † 1554 in Fontainebleau; italienischer Architekt und Architekturtheoretiker, wurde zunächst in Bologna als Maler ausgebildet und ging 1514 nach Rom, wo er als Schüler und enger Mitarbeiter des Architekten und Malers Baldassare Peruzzi mit Stil und Theorie des Raffaelumkreises bekannt wurde. 1527 verließ Serlio anlässlich des Sacco di Roma (der Plünderung Roms durch die Söldner Kaiser Karls V.) Rom und ging nach Venedig. Hier erschie-

nen 1537 seine »Regole generali dell'architettura ... sopra le cinque ordini degli edifici«, eine der ersten Abhandlungen über Ordnungen. Seine nächste Veröffentlichung, das Buch über die antiken Denkmäler Roms (1540), widmete dem französischen König, der ihn 1541 an den Neubau des Schlosses Fontainebleau bestellt hatte. In seiner Stellung als königlicher Baumeister erlangte Serlio großen Erfolg; auf das Bauprojekt, bis zu seiner Fertigstellung 1547 durch Philibert de l'Orme, führte er lediglich zwei andere aus, ein Palais für den Kardinal Ferrara (bis auf das Eingangstor stört) und, ab 1546, das Schloss Le-Franc, eine typisch französische Vierflügelanlage mit Eckturnen und ungewöhnlich maßvoller Dekoration.

Nicht als praktischer Architekt, sondern durch seine theoretischen Holzschnitte illustrierten einflußreiche Serlio sowohl die italienische als auch die niederrheinische und englische Architektur des Manierismus. Gerade die Kombination von streng vitruianischer Klassizität und freien, unterschiedlichen Stilformen fiel auf. Serlios Abhandlungen des 17. Jhd. zu Musterbüchern und Kirchenbauten, Russische Gartenanlagen und Bühnen-



## Computerkunst / Digitale Kunst / Medienkunst

Unter ›C.‹ und ›D.K.‹ versteht man künstlerische Arbeiten, die auf digitaler Technologie basieren, während ›M.‹ allgemeiner zur Bezeichnung elektronischer →Kunst verwendet wird.

Mit der zunehmenden Verbreitung des Computers in den 1960er Jahren setzten →Künstler diesen zunächst v. a. als grafisches Werkzeug ein (→Grafik). Für ihre Computergrafiken und experimentellen Programmierungen prägten sie den Terminus ›C.‹, der bis heute als – oft historisierende – Bezeichnung für diese Art von Arbeiten verwendet wird. Als allgemeinerer Begriff für computergestützte Kunst setzte sich seit Ende der 1990er Jahre ›D.K.‹ durch. Dieser Begriff wird, auch wenn der Wortlaut es suggerieren mag, nicht nur zur Bezeichnung rein immaterieller, nur aus Code, Software oder Daten bestehender →Werke (etwa der Netzkunst) in Anspruch genommen, sondern auch für installative (→Installation) und performative Arbeiten, die digitale →Medien nutzen. Zudem wird er für Arbeiten verwendet, die digitale Technologie hauptsächlich im Rahmen der Herstellungstechnik einsetzen (etwa in bestimmten Formen der digitalen →Fotografie) und für Projekte, in denen die prozessualen Qualitäten der digitalen Technologie zentraler Werkbestandteil sind (etwa künstlerische Software oder interaktive Kunst).

In letzterem Fall werden die Projekte im Medium sowohl produziert und gespeichert als auch präsentiert. Da der Schwerpunkt dieser Arbeiten häufig auf ihrer Prozessualität bzw. einer Reflexion ihres medialen Charakters liegt, hat sich ›M.‹ (engl. *New Media Art*) als keineswegs unumstrittener, aber sehr beliebter Überbegriff nicht nur für digitale, sondern generell für elektronisch gestützte Kunst (oft einschließlich der →Videokunst) etabliert. ›M.‹ wird als technisch determinierter Gattungsbegriff und als diskursiv geprägte Genrebereichnung verwendet: Wird

›M.‹ als künstlerische →Gattung verstanden, also über technische bzw. formale Charakteristika definiert, so entzündet sich Kritik meist an der Tatsache, dass im weiteren Sinn jegliche Kunst M. ist, insofern sie einen Anspruch darauf erhebt, wahrgenommen zu werden und daher eine Botschaft – mithilfe eines wie auch immer gearteten Mediums – vermitteln will. Häufig wird ›M.‹ jedoch im Sinne eines Genres oder einer Kunstströmung verstanden, also über gemeinsame kulturelle oder künstlerische Zielvorstellungen definiert. Meist werden diese in der künstlerischen Gestaltung oder Reflexion der Informationsgesellschaft, bzw. in der Entwicklung von Alternativmodellen zu den kommerziellen Medien gesehen.

Besonders in den 1990er Jahren wurde mit dem Begriff ›M.‹ oft die Erwartung verbunden, die M. werde als neue Kunstform des Informationszeitalters die traditionellen Künste an den Rand drängen (Hans Peter Schwarz, *Medien-Kunst-Geschichte*, 1997). Heute wird häufig die gegenwärtige Position vertreten und ›M.‹ als gescheiterte oder zumindest überlebte Phase gehandelt. Verschiedentlich wird auch eine (Re-)Integration medienkünstlerischer Praktiken in das allgemeine Feld der zeitgenössischen Kunst propagiert. Dennoch erfreuen sich die Begriffe ›D.K.‹ und ›M.‹ zur Beschreibung von künstlerischen Projekten, in denen digitale Prozesse und / oder elektronische Medien eine wichtige Rolle spielen, nach wie vor einer großen Beliebtheit. Bekannte Vertreter der M. sind u. a. Nam June Paik, Roy Ascott, Jeffrey Shaw, Lynn Hershman Leeson, Stelarc, Rafael Lozano-Hemmer, Jodi, etoy und Blast Theory.

Katja Kwastek

Hans Ulrich Reck: *Mythos Medienkunst*. Köln 2002.

Christoph Klütsch: *Computergrafik. Die Anfänge der Computerkunst in den 1960er Jahren*. Wien / New York 2007.