



Heinz Tesar. Zeichnungen / Drawings

With an essay by Matthias Boeckl. 188 p. with ca. 200 ill. in b & w and colour. 242 x 297,5 mm, hard-cover, German/English
ISBN 3-932565-31-2
Euro 68.00, sfr 98.00, £ 46.00, US \$ 68.00, \$A 128.00

Heinz Tesar's drawings and water-colours show the well-known Viennese architect, whose designs include the building for the Essl Collection in Klosterneuburg (Opus 38) and the »Christus Hoffnung der Welt« church in the Donau City in Vienna (Opus 42), and is now working on the refurbishment of the Bode-Museum on the Museum Island in Berlin, to be a sensitive, knowledgeable and thoughtful artist. Reduced to a few organoid forms made up of pencil lines and a single water-colour tone, floating in a kind of »primeval condition« on the sheet, these works are a considerable distance from architectural history. They are reminiscent of early sheets by Joseph Beuys and the expressive modes of 1950s abstraction, which were further developed as individual figures with a graphical and structural framework. Their objective range extends from the autonomous creation of form to abstract notes on familiar buildings. Usually they represent thoughts about basic phenomena of the physical world, condensed into a reduced and three-dimensional form, then processed in this creative laboratory from the note stage until they are transformed into works in their own right. Often they remain as drawings, but quite frequently the findings from these touching sheets are further developed into sculptures or buildings.

This book presents a selection from all Tesar's creative periods and an essay introduces the background to this art and its current positioning, which not least raises theoretical questions about the relationship between pictorial art and architecture. Tesar's drawings are presented as a project that turns a vision of Modernism into reality within a manageable personal sphere. The vision conjures up, as modern creative work is condemned to becoming increasingly specialized, an alternative »art as a life practice«, but – and this is the present level of perception – one that can ultimately be realized only in individual art projects.

Matthias Boeckl is professor of history and theory of architecture at the Universität für angewandte Kunst in Vienna. He has produced numerous exhibitions, essays and books about contemporary art and architecture, and since 1999 has been editor-in-chief of the magazine *architektur aktuell*.

www.buchkatalog.de/kod-bin/isuche.exe?&PU=Menges

Distributors

Brockhaus Commission
Kreidlerstraße 9
D-70806 Kornwestheim
Germany
tel. +49-7154-1327-33
fax +49-7154-1327-13

Lavis Marketing
71 Lime Walk
Headington
Oxford OX3 7AD
United Kingdom
tel. +44-1865-76 75 75
fax +44-1865-75 00 79

National Book Network
4720 Boston Way
Lanham, MD 20706
USA
tel. +1-800-462 6420
tel. +1-301-459 3366
fax +1-301-459 2118

books@manic
POB 8
Carlton North, VIC 3054
Australia
tel. +61-3-9384 1437
fax +61-3-9384 1422

Heinz Tesar's drawings and water-colours show the well-known Viennese architect, whose designs include the building for the Esal Collection in Klosterneuburg and the «Christus Heiligung der Welt» church in the Donau City in Vienna, and is now working on the refurbishment of the Bode-Museum on the Museum Island in Berlin, to be a sensitive, knowledgeable and thoughtful artist. Reduced to a few organic forms made up of pencil lines and a single water-colour tone, floating in a kind of «primordial conditions» on the sheet, these works are a considerable distance from architectural history. They are reminiscent of early sheets by Joseph Beuys and the expressive modes of 1960s abstraction, which were further developed as individual figures with a graphical and structural framework. Their objective range extends from the autonomous creation of form to abstract notes on familiar buildings. Usually they represent thoughts about basic phenomena of the physical world, condensed into a reduced and three-dimensional form, then processed in this creative laboratory, from the note stage until they are transformed into works in their own right. Often they remain as drawings, but quite frequently the findings from these touching sheets are further developed into sculptures or buildings.

This book presents a selection from all Tesar's creative periods and an essay introduces the background to this art and its current positioning, which not least raises theoretical questions about the relationship between pictorial art and architecture. Tesar's drawings are presented as a project that turns a vision of Modernism into reality within a manageable personal sphere. The vision conjures up, as modern creative work is condemned to becoming increasingly specialized, an alternative sort as a life practice, but - and this is the present level of perception - one that can ultimately be realized only in individual art projects.

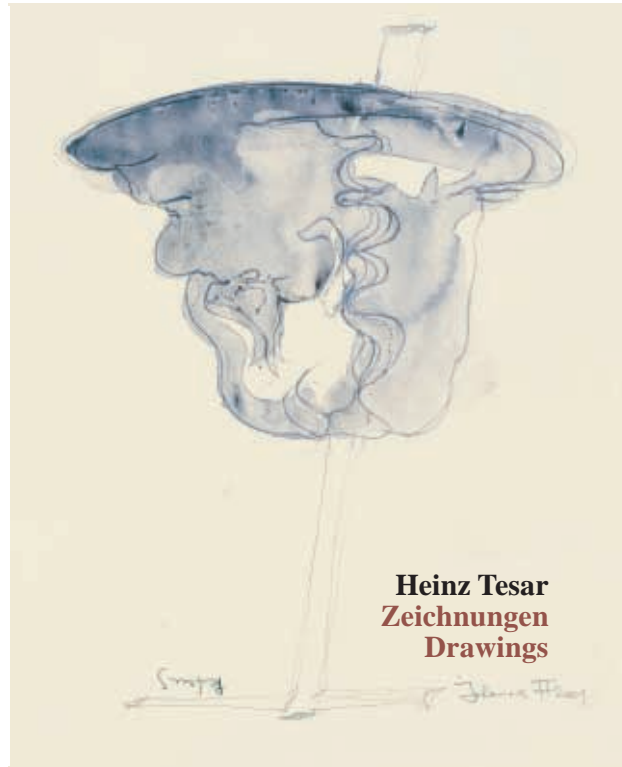
Matthias Boeckl is professor of history and theory of architecture at the Universität für angewandte Kunst in Vienna. He has produced numerous exhibitions, essays and books about contemporary art and architecture, and since 1999 has been editor-in-chief of the magazine *architektur aktuell*.

098 00 Euro ISBN 3-937563-33-2
 110 00 Gp
 046 00 £
 060 00 US\$
 128 00 SA



Heinz Tesar
 Zeichnungen/Drawings

Mengess



Heinz Tesar
 Zeichnungen
 Drawings

Heinz Tesar's Zeichnungen und Aquarelle zeigen den bekannten Wiener Architekten, der u. a. das Gebäude der Sammlung Esal in Klosterneuburg und die Kirche «Christus Heiligung der Welt» in der Wiener Donau City entwarf und im Augenblick an der Neugestaltung das Bode-Museum auf der Berliner Museumsinsel arbeitet, als sensiblen, kenntnisreichen und nachdenklichen Künstler. Reduziert auf wenige organische Formen aus Bleistiftstrichen und einem Aquarellton, schwebend in einer Art «Urzustand» auf dem Zeichenblatt, reihen sich diese Arbeiten in einen anderen Zusammenhang ein als jenen der Architekturgeschichte. Sie erinnern an frühe Blätter von Joseph Beuys und die Ausdrucksweisen des Informel der 1950er Jahre, die zur individuellen Chiffre mit graphisch-konstruktivem Gestus weiterentwickelt wurden. Ihr Gegenstandsspektrum reicht von der autonomen Formschöpfung bis zu abstrakten Notizen bekannter Bauwerke. Meist sind es zur reduziert-plastischen Form gesonnene Gedanken über Grundphänomene der körperlichen Welt, die in diesem Schöpfungslabor vom Notat über die Transformation zum autonomen Werk verarbeitet werden. Oft bleibt es bei der Zeichnung, nicht selten aber werden die Findungen in diesen sensiblen Blättern später auch zu Plastiken oder Bauten weiterentwickelt.

Das Buch präsentiert eine Auswahl aus allen Schaffensperioden Tesars und führt in einem Essay in die Hintergründe und aktuelle Positionierung dieser Kunst ein, die nicht zuletzt auch theoretische Fragen zum Verhältnis von Bild und Baukunst aufwirft. Tesar's Zeichnungen werden als Projekt dargestellt, das im übersichtlichen persönlichen Bereich eine Vision der Moderne Wirklichkeit werden läßt. Sie eröffnen, da modernes Schaffen zur Spezialisierung verurteilt ist, eine alternative «Kunst als Lebenspraxis», die jedoch - das ist der heutige Erkenntnisstand - letztlich nur in individuellen Kunstprojekten realisiert werden kann.

Matthias Boeckl ist Professor für Geschichte und Theorie der Architektur an der Universität für angewandte Kunst in Wien. Von ihm stammen zahlreiche Ausstellungen, Essays und Bücher über zeitgenössische Kunst und Architektur, seit 1999 ist er Chefredakteur der Zeitschrift *architektur aktuell*.

Heinz Tesar
Zeichnungen/
Drawings

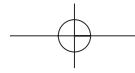
Menges

Heinz Tesar
Zeichnungen
Drawings

Heinz Tesar
Zeichnungen / Drawings

Essay
Matthias Boeckl

Edition Axel Menges



Inhalt	
8	Matthias Boeckl: Vor der Architektur – Über die Zeichnungen von Heinz Tesar
14	Tafelteil
172	Verzeichnis der abgebildeten Werke
177	Biographie
	Ausstellungsbeteiligungen
	Lehrfähigkeit
	Ehrungen
	Werke im öffentlichen Besitz
	Schriften von Heinz Tesar
178	Bücher und Kataloge

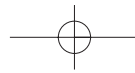
Contents	
11	Matthias Boeckl: Before architecture – Heinz Tesar's drawings
14	Plates
180	List of the works shown in the book
185	Biography
	Contributions to exhibitions
	Teaching
	Honours
	Works in public ownership
	Writings by Heinz Tesar
186	Books and catalogues

© 2003 Edition Axel Menges, Stuttgart/London
ISBN 3-932565-31-2

All rights reserved, especially those of translation into other languages.
Alle Rechte vorbehalten, besonders die der Übersetzung in andere Sprachen.

Reproductions / Reproduktionen: Bild und Text Joachim Baun, Fellbach
Printing / Druck: Druckhaus Münster GmbH, Kornwestheim
Binding / Bindearbeiten: Großbuchbinderei Fikentscher GmbH, Seeheim-Jugenheim

Translation into English / Übersetzung ins Englische:
Michael Robinson
Design: Heinz Tesar



Matthias Boeckl

Vor der Architektur – Über die Zeichnungen von Heinz Tesar

Heinz Tesars Zugang zur Kunst und zum Bauen ist gleichermaßen fundamentaler Art. Die zwischen diesen Bereichen mit fließenden Grenzen gelagerte Disziplin der Architektur bildet zwar kaum jemals das primäre Thema seiner Arbeit, meist aber ihr (inzwischen international weithin bekanntes) Ergebnis. Sie entsteht gleichsam als »weitere Anwendung« jener Überlegungen, die am klarsten in seinen Zeichnungen und Aquarellen ablesbar sind. Hier geht es um die grundlegende Physiognomie von Objekten, die sowohl Bau als auch Plastik sein können und sich oft auf eine Art Urbild mitunter mythologischen oder religiösen Ursprungs beziehen, dem Tesar in diesen Arbeiten nachspürt und den er abstrahierend in Körper faßt. Das Bauen hingegen kennt Tesar aus der Basisperspektive der Konstruktion, die er durch seine Ausbildung und seine Arbeit als Ingenieur bereits in frühen Jahren intensiviert hat.

Schon oft wurde beobachtet, daß die Architekturzeichnung mit der Postmoderne eine Hochkonjunktur erlebte, so daß ihr heute wieder eine ge wisse Aufmerksamkeit sicher ist. Auch die Inflation der computergenerierten »Zeichnung« und der »renderings« hat das von Hand Gemachte im Grunde nur aufgewertet. Sowohl den meisten Übungen der Postmoderne als auch den aktuellen Computerprodukten ist nämlich ein kommerzieller Aspekt bereits eingeschrieben. Von dieser Überredungs- und Verkaufsfunktion, die auf Reproduktion abzielt, sind Heinz Tesars graphische Überlegungen zu plastischen und architektonischen Vorstellungen weit entfernt. Sie sind vielmehr eines von mehreren künstlerischen Handlungsfeldern dieses Architekten, der auch schreibt, Objekte baut – und eben zeichnet. Die hier präsentierten Arbeiten sind autonome Kunstwerke, die im Stil mitunter – das hat 1982 bereits Ulrike Jehle-Schulte-Strathaus anlässlich einer Ausstellung von Zeichnungen Tesars in Basel festgestellt – an den frühen Joseph Beuys erinnern. Doch es ist nicht nur der Stil der spärlichen Striche, die von Wasserfarben akzentuiert, manchmal sogar überschwemmt werden, der Tesars und Beuys' Arbeiten auf Papier vergleichbar macht. Auch die Stellung im jeweiligen Gesamt-œuvre verleiht diesen Blättern ihre eigenartige Spannung; bei Beuys ist es die zunächst noch moderne, dann die soziale Plastik, die hier eine vertiefende Dimension erfährt, bei Tesar eben die Architektur, die mitschwingt, aber nie allein das denkende Zeichen bestimmt. Und letztlich ist es auch eine bestimmte morphologische Vorstellung, welche die beiden Künstler miteinander verbindet. Denn Tesar betrachtet Formen als einen besonderen Organisationszustand eigentlich fließender Materie. Das Fließen und Verflüssigen ist Grundprinzip seiner Formenlehre, nur »durch Aufweichen der Geometrie, nicht aber durch Addition oder Destruktion kann man neue Formen finden«, so Tesar. Den wässerigen Elementen seiner Zeichenkunst entspricht das Interesse an den Zwischenformen, die sich im Bauprozess ergeben, sich unter Tesars forschendem Blick des öfteren zu gültigen Bildern konstituieren und auch so festgehalten werden.

Heinz Tesar wurde 1939 als Sohn eines Ingenieurs geboren, der im Werk Schafftenau bei Kufstein des deutschen Chemiekonzerns Schering beschäftigt war. Dort wuchs er in einem Haus auf, das Lois Welzenbacher, einer der Pioniere der Moderne in Tirol, errichtet hatte. Architektur, so berichtet Tesar heute, habe er damals (und bis heute, möchte man hinzufügen) nur als »Landschaft« erlebt, in der jugendlichen Bewegung durch einen kontinuierlichen Raum, der von Wäldern, Teichen, Bergen, Burgen und auch Häusern strukturiert war. Seine kunstsinntige Großmutter stimulierte erste einschlägige Erlebnisse: Rilkes Gedichte zu Rodin und die österreichische Kunst mit einem Kontakt zum berühmten Salzburger Maler Anton Faistauer waren etwa solche Anregungen. Bald folgten dem Tesars eigene, »existentieller« gelagerte Interessen: Rembrandt in der Kunst, Hölderlin, Rimbaud und Villon in der Dichtung.

Im Jahr 1953 trat Tesar in die Innsbrucker Gewerbeschule ein. Einer der Lehrer dort unterstützte sein Kunstinteresse, und die Ausstellungen des französischen Kulturinstituts in Innsbruck sowie die kleine Szene moderner Kunst (Egger-Lienz im Landesmuseum, Max-Weiler-Fresken auf der Hungerburg, Kunstauslagen bei Unterberger) gaben weitere Anregungen. Durchaus außergewöhnlich für die durchschnittliche Biographie eines österreichischen Jugendlichen der Nachkriegszeit, lernte Tesar damals durch Zufall in dem deutschen Reiseschriftsteller Fritz Gordan, der mit seiner italienischen Frau in der Nähe Roms lebte, einen Führer und Mentor bei der Erkundung der klassischen Kunst kennen, der ihn durch die wichtigsten Kunstdenkmäler der Antike Mittelitaliens führte und ihm so lebenslang wirksame, tiefe Eindrücke verschaffte.

Die ersten Zeichnungen in diesem Buch stammen aus dem Jahr 1959. Der Zwanzigjährige betrachtet sich selbst im klassisch nachdenklichen Künstlerselbstporträt – typisch selbstreflexive Gehversuche einer freieren künstlerischen Praxis, die zu dieser Zeit jedoch bereits begonnen hat. Denn in Arbeiten wie *Ortlos* findet sich hier schon Tesars typische Ikonographie mit plastisch-baulichen Gebilden, die in wenigen, an die Maltechniken des Informel erinnernden Pinselstrichen hingeworfen werden, die Motive auf ihre Struktur reduzieren und eher symbolische und stimmungsträchtige als tektonische Aussagen vermitteln. »Meine ersten Architektur-erlebnisse waren Sackgassen, Dunkelheit«, berichtet Tesar, und exakt dieses Erlebnis wird in *Ortlos* fixiert. Die nach dem Schulabschluß aufgenommene Arbeit in einem Hamburger Ingenieurbüro (1959–61) schärfte gemeinsam mit dem Erlebnis der Sammlung in der dortigen Kunsthalle Tesars Blick für die Moderne. Unter anderem war die Arbeit des englischen Bildhauers Henry Moore ein wichtiger Eindruck, der überhaupt viele österreichische Künstler dieser Generation, etwa auch den Plastiker Roland Goeschl, der deshalb in London studierte, stark beeinflusste.

Nach seiner Zeit als Bauingenieur in Hamburg ging Tesar an die Wiener Akademie der bildenden Künste, um dort in der Meisterklasse von Roland Rainer Architektur zu studieren. Rainers spätfunktionalistische Position, die zudem noch auf den Typus des Flachbaus kapriziert war, konnte die künstlerischen Interessen Tesars kaum befriedigen. Seine Wiener Studienzeit (1961–65) war jedoch außerhalb der

Akademie eine Zeit des Aufbruchs und der Rebellion. Der erste bescheidene Wohlstand nach dem Zweiten Weltkrieg produzierte nebenbei auch eine äußerst vitale Kunstszene, die durch die Aktivitäten der Wiener (Literaten-)Gruppe, der Malergemeinschaft St. Stephan, der Wiener Aktionisten und den ersten Regungen des postmodernen Architekturerwartungsgegenens »Bauwirtschaftsfunktionalismus« der Nachkriegszeit zunächst – da so gut wie alle offiziellen Institutionen noch von Persönlichkeiten des teilweise wiederhergestellten Kulturbetriebs des autoritären Ständestaats (1934–38) besetzt waren – im Underground eine demokratische moderne Kunst der Zukunft entwarf.

Heinz Tesars künstlerische Praxis neben dem Architekturstudium bestand – abgesehen vom Umgang in der beschriebenen Szene – in einer intensiven Arbeit als Plastiker und Zeichner. Sein Informationsbedarf an zeitgenössischer Architektur war damals – Tesar bezeichnet sich selbst als »Zeitschriftenverweigerer« – bereits einigermaßen selektiv. Mit Studienfreunden unternahm er Bildungsreisen, die seine künstlerischen und architektonischen Interessen verbinden sollten, zum Beispiel 1962 über Basel, wo man das Goetheanum aufsuchte, nach Rom zum Wallfahrtsort der Kirche von Le Corbusier. Auf dieser Reise begleiteten ihn die Architekten Helmut Grimmer, Gerd Kaster und Biruta Kreßling. Tesars graphische Umsetzung des Erlebnisses der freien Formen Le Corbusiers: ein Dutzend ebenso freie, dicke Pinselstriche, die in einer geradezu chinesisch-kalligraphischen Chiffre die Hauptelemente des Baus abstrahierend beschreiben.

Architekturexperimente gab es im Österreich der frühen 1960er Jahre – neben kleinen Privatbauten – eigentlich nur im Sakral- und Schulbau (Arbeitsgruppe 4, Ottokar Uhl, Viktor Hufnagl u. a.). Abseits der realen Bauszene fanden aber damals – als Reaktion auf den doktrinär reduzierten »Funktionalismus« der Wiederaufbauzeit – bereits erste avantgardistische Experimente mit Mythos, Ritual, Magie und Technizismus statt, die – parallel zum Neuen Realismus und zur Pop Art – in der Architektur die Wende brachten, allerdings in eine andere als die von Tesar noch favorisierte expressiv-informelle Richtung.

Tesar lernte 1963 in der vom Wiener Domprediger Otto Mauer geleiteten Galerie nächst St. Stephan die einschlägigen Experimente von Walter Pichler und Hans Hollein kennen; dennoch kultivierte er weiterhin seine informelle Zeichensprache. In Blättern wie dem *Kopf* zeigte sich bald, in welche Richtung Tesar seinen eigenwilligen künstlerischen Weg zwischen den Hauptströmungen der zeitgenössischen Kunst- und Architekturentwicklung setzen wollte. Hier ist einerseits noch die Chiffre, die hingeworfene Geste von Tachismus und Informel spürbar, andererseits beobachten wir aber auch eine starke Tendenz zur kompakten Zusammenballung, wie sie schon für die frühe informelle Malerei von Maria Lassnig um 1950 typisch war. Während die Malerei in den 1960er Jahren in Wien vom Informel zu dessen expressionistischer Variante, dem Aktionismus, und zum Phantastischen und Neuen Realismus fortschritt, während die Architektur in Österreich in den 1960er Jahren eine konstruktive, von Konrad Wachsmann wesentlich beeinflusste Zwischenphase durchmachte, riß Tesar das Ruder zu einer Art »Reformel« herum, das wieder zurück in die sinnstiften-

den Tiefen des Seins führen sollte. Diese Position schöpft aus einer subjektiven Authentizität und ist anders gelagert als die desakralisierende Funktionalisierung des Sakralen, welche die Postmoderne später demonstrierte.

Tesars Antwort auf die gängigen ethnologischen Interessen der Avantgarde jener Zeit ist aus einer Reihe von Zeichnungen aus dem Jahr 1966 abzulesen, die den vielsagenden Titel *Praearchitektur* tragen. Zu sehen sind hier – in der mittlerweile typischen Handschrift mit kompakt ineinander verflochtenen, weit gezogenen roten Strichen aus Aquarellfarben, denen mit Bleistift noch ein konstruktives Gerüst verliehen wird – vegetabile und zoomorphe Formen. Typisch für diese Vorformen der Architektur ist, daß sie eindeutige Zuordnungen zu Pflanzenstrukturen oder sonstwie bekannten Lebewesen verweigern. Sie bleiben kompakte Symbolform, in der sich das gleiche Körpergefühl materialisiert, welches das Raumpfinden und die Entwurfsfähigkeit von Architekten erst ermöglicht. Körper »fühlen« und daraus essentielle Kunstformen gewinnen, das ist die Strategie, die hinter diesen Arbeiten steht und die selbstverständlich jederzeit auch baubare architektonische Formen generieren kann.

Tesar arbeitete zu dieser Zeit im Atelier von Wilhelm Holzbauer, der aus einem ähnlichen kulturellen Hintergrund mit Vorbildung in der Salzburger Gewerbeschule und nachfolgender Meisterschule bei Clemens Holzmeister kommt. Um 1970 plante Holzbauer an seinem international bekanntesten Projekt, der Oper und dem Rathaus von Amsterdam. Gleichzeitig entwickelte Tesar künstlerische Vorstellungen von »Embryonen« (in Zeichnungen) und »Homotypen« (in Plastiken), die jeweils Körper im Urzustand symbolisieren. Für Tesar standen bei seinen »Homotypen«, also Objekten des Typus Mensch oder seiner Körperteile, zunächst noch architektonische Aspekte im Vordergrund: »Ich habe immer gedacht, sie seien Architektur, während sie für andere reine Kunst waren und nicht Architektur.« Dieser ambivalente Charakter der Wiener Avantgarde-Plastik der 1960er Jahre zwischen Architektur und Skulptur ist indes nicht nur für Tesar typisch – auch die (ähnlich zoomorphen) Objekte des von Tesar sehr geschätzten Bruno Gironcoli sind als monumentale Form vorstellbar. Und umgekehrt ist die aus Surrealismus und Spätinformel schöpfende plastische Formenwelt der Architekten Friedrich Kiesler und Hans Hollein durchaus auch als rein figurale Kunst lesbar. In typologischer Hinsicht lagen die »Homotypen« also sozusagen in der Luft, während ihr Stil und Inhalt jedoch unverwechselbar blieben. Immer wieder stößt man auf nahezu realistische Körperfragmente, die einen archaischen Gegenpol zur gleichzeitigen internationalen Objektkunst liefern.

In der Mitte der 1970er Jahre intensivierte sich die Bau-praxis des seit 1973 selbständigen Architekten Tesar. Viele der bisher in Plastik und Zeichnung erprobten Körperstrategien wurden nun auch auf den Architekturentwurf angewandt. Das Milieu war jenes, das in Österreich schon immer den architektonischen Fortschritt getragen hatte: Für Kirche, Künstler und Intellektuelle entwarf Tesar vorwiegend Um- und Zubauten, die mitunter auch zu Auseinandersetzungen mit Traditionalisten führten – zehn Jahre lang, von 1977 bis 1986, hatte Tesar etwa, zwischendurch von Clemens Holzmeister als Gutachter kritisch begleitet, an Kirche und Fried-

hof von Kleinarl gearbeitet. In dieser Zeit entstanden auch zahlreiche Idealprojekte, vor allem für Museen, die Tesar später auch baulich beschäftigen sollten. Nach einer Phase der kontinuierlichen Etablierung in der österreichischen und internationalen Architekturszene begann zehn Jahre später, mit der Firmenzentrale für die Baustoffhandlung Schömer/Baumax in Klosterneuburg bei Wien, eine Werkperiode mit einer Reihe von großen Projekten in Österreich und Deutschland, die Tesar seine inzwischen internationale Reputation als einer der profiliertesten Kirchen- und Museumsbauer verschafft haben.

In dieser Periode gelangt aber auch das zeichnerische Œuvre zu größerer Komplexität, vor allem in inhaltlicher Hinsicht. Das seit den »Homotypen« erarbeitete Set an Urformen wandert durch verschiedenste symbolische und funktionale Zusammenhänge. Die spiralenartige Eindrehung einer Langform zu einem tropfenförmigen Gebilde etwa ist solch eine mehrdeutige Grundform. Einmal dient sie als Metapher der Energiekonzentration im Projekt eines Naturkundemuseums in Berlin, ein andermal, beim Bilderzyklus für die Kirche in der Wiener Donau City, als Kürzel für die vierte Kreuzwegstation. Und eines der spannendsten Projekte der gegenwärtigen europäischen Architekturoentwicklung, ein Servicegebäude für das Stift Klosterneuburg bei Wien in einem künstlichen Hügel (Baubeginn 2002), auf den ein Kreuzweg führen wird, variiert ein altes Kalvarienberg-Idealprojekt Tesars, das seinerseits wieder auf den Spiralenzyklus zurückgeht. Die Analogien und Typenwanderungen funktionieren also auf mehreren Ebenen. So stellen sich unversehens auch Beziehungen zwischen einer zeichnerischen Überlegung zur Konstruktion einer Kuppel, einem Kopf, der auch als Hohlraum les- und denkbar ist, und einem (eiförmigen) Entwurf für einen Pavillon in einem Stadtpark ein. Auf der Seite des gebauten Œuvres von Tesar gäbe es gerade zu dieser Formidee eine lange Ahnenkette und viele Entsprechungen. So bildet etwa die evangelische Kirche in Klosterneuburg, Tesars »erstes gebautes Embryobild«, eine Kombination aus einer spiralförmigen Grundrißform und einer von Lichtöffnungen durchbrochenen Schale.

Breiten Raum nimmt in der graphischen Arbeit Tesars auch die Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte ein. Der Künstler bereiste die historischen Stätten nicht nur, um Skizzen für seine Nachführlbarkeit anzufertigen, sondern auch, um nach der Rückkehr ins Atelier an Transformationen und Weiterentwicklungen zu arbeiten. Das zeigen exemplarisch die Zeichnungen zu einem ägyptischen Taltempel, dessen innere Raumstruktur von einer Aushöhlung zu einem raumverdrängenden, abgerundeten Figurenobjekt invertiert. Bilder von Rembrandt, antike Motive aus Delos und Heraklion, Mies van der Rohe's Pavillon in Barcelona, Jerusalem und die Via Appia sind nur einige der klassischen Anziehungspunkte für Tesars morphologisches Interesse. Und dieses Interesse bezieht sich natürlich auch auf den evolutionären Ausgangspunkt aller Kultur, die Natur. Klassische Naturstudien, Aktstudien und sogar das Verarbeiten von natürlichen Fundstücken – Blumen, Farne und Kleeblätter, die, mit Notizen versehen, in das Skizzenbuch geklebt werden – zeigen eine beeindruckende Bandbreite der Forminteressen Tesars.

Zwei Zeichnungen geben repräsentative Auskunft über Tesars Auffassung zum Verhältnis von Natur und Kunst. Das Skizzenblatt *Naturalität* konfrontiert eine geometrische mit einer organoiden Form. Eine komplex gefaltete innere Höhlung steht diagonal in einer Quadratform und bildet eine reich undulierende interne Wellenform aus. Das bedeutet, daß Tesar als Grundprinzip des Naturhaften die dauernd sich ändernde, weiche Form ansieht, in der sich organische Materie ständig neu organisiert. Im Blatt *Biomorph I* kann man die weitere Transformation solcher Vorstellungen verfolgen. Eine Naturform, ein Schlangentorso, geht hier sukzessive in eine geschwungene, aber erstarrte, gebaute Form über. Sie ist Teil eines größeren Körpers, der neben der Schwungform noch aus einem Würfel und der hakenförmigen Eindrehung eines Fortsatzes des Würfels besteht. Alles ist zu einer untrennbaren Einheit verschmolzen, ein Körper entsteht, der die oben beschriebene Dynamik der ständigen organischen Neuorganisation in permanente, erstarrte Bauformen einsetzt. Auch das Blatt *Tierarchitekton* zeigt diesen Prozeß eindringlich. Es ist klar, daß eine solche Strategie jedem Funktionalismus diametral gegenübersteht. Tesar bringt das auf den Satz »Architektur ist weder Verwendung noch Anwendung, sondern Suche des Lebens«. Die heikle Balance zwischen organisch und anorganisch, zwischen Fluß und Erstarrung macht jene Spannung aus, die auch in allen Objekten und Bauten von Tesar spürbar ist und die auch klar zutage tretende spirituelle Wurzeln hat.

Trotz der Bedeutung all der essentiellen Kunstelemente, der morphologischen und mythologischen Ebenen in der Zeichenkunst Tesars, ist dieser religiöse Aspekt kaum aus der Wahrnehmung seiner Arbeiten auszublenden. Denn er ist auch ein verbindender Strang zwischen den verschiedenen Interessen des Künstlers, ein gemeinsames Streben aller Kulturen, mit denen er sich beschäftigt. Diese Gewißheit, ja Selbstverständlichkeit gibt Tesar auch die Legitimation beispielsweise zur Verbindung natürlicher Strukturen mit Motiven der Passio Christi. In seinen Zeichnungen weist er nach, daß es Energien und Grundgedanken gibt, die unabhängig von ihrem Kontext vergleichbare formale Manifestationen entwickeln. Die Spirale tritt im Muschelgehäuse ebenso auf wie in der vierten Kreuzwegstation (Begegnung Jesu mit seiner Mutter Maria) und als Chiffre der Energien im Projekt für ein Naturmuseum in Berlin. Tesars transparente Zeichenkunst bringt es aber zustande, solche Analogien ohne sektiererische Kryptographie von den gegebenen Formen der Schöpfung her sichtbar zu machen. Naturwissenschaftliches, künstlerisches, spirituelles und kulturelles Interesse können – das ist die Lehre aus diesen Blättern – auch heute noch als Einheit gedacht werden.

Matthias Boeckl

Before architecture – Heinz Tesar's drawings

Heinz Tesar's relationship with art and with building is equally fundamental in each case. The discipline of architecture, which falls between these two fields with fluid boundaries, is scarcely ever the primary theme of his work but usually the result of it (as is now well known internationally). It comes into being as an »additional application« of the ideas that can be seen most clearly in his drawings and water colours. Here he is dealing with the basic physiognomy of objects that can be buildings or sculpture. They often relate to a kind of primeval image that can sometimes be mythological or religious in origin, and that Tesar then tracks down in these works, capturing it in the form of abstract bodies. But Tesar is aware of building from the base perspective of construction, which he pursued through his training and through his work as an engineer from a very early stage.

It has often been observed that architectural drawing enjoyed a boom during the Postmodern period, which means that it can be certain of attracting attention today. And the inflated status of the computer-generated »drawing« and the »renderings« has in fact only enhanced the value of work done by hand. A commercial aspect is inevitably built into most Postmodern exercises and current computer products as well. Heinz Tesar's graphic reflections on sculptural and architectural ideas are a long way from this persuasion- and selling-related function, whose aim is simply to reproduce. They are much more akin to one of several artistic activities by this architect, who also writes, constructs objects – and draws. The drawings presented here are works of art in their own right, sometimes reminiscent in their style of the early Joseph Beuys – as Ulrike Jehle-Schulte-Strathaus pointed out as early as 1982 on the occasion of an exhibition of Tesar's drawings in Basel. But it is not just the style of the economical lines, which are accentuated, indeed sometimes even flooded, with water colour that makes Tesar's and Beuys's works on paper comparable. Their position in the oeuvre as a whole also makes these sheets strangely exciting; in Beuys's case it is first of all modern, then social sculpture that acquires a deeper dimension here, and in Tesar's case it is architecture, which is always in the air, but never the only thing that drives this thoughtful drawing. Flow and making things fluid is the basic principle of his formal theory. Tesar says it is »only by softening geometry, not by addition or destruction that new forms can be found«. The watery aspects of his drawing are a response to his interest in the intermediate forms that emerge in the construction process, often coming together as valid images under Tesar's exploratory gaze, and often captured as such.

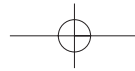
Heinz Tesar was born in 1939, the son of an engineer who was employed in the Schaftebau factory near Kufstein, a part of the Schering chemical group. He grew up there in a house built by Lois Welzenbacher, one of the pioneers of Modernism in the Tyrol. Tesar says that he only experienced architecture as a »landscape« at the time, in his youthful movements through a continuous space, structured by

woods, ponds, mountains and buildings as well. His art-minded grandmother triggered his first pertinent experiences: Rilke's Rodin poems and Austrian art, including contact with the famous Salzburg painter Anton Faistauer were stimuli of this kind. They were soon followed by Tesar's own »more existentially« based interests: Rembrandt in art, Hölderlin, Rimbaud and Villon in poetry.

In 1953 Tesar entered the technical school in Innsbruck. One of the teachers there encouraged his interest in art, and exhibitions at the French institute of culture in Innsbruck provided further stimuli, along with the small modern art scene (Egger-Lienz in the Landesmuseum, Max Weiler frescoes on the Hungerburg, art displays at Unterberger's). Quite extraordinarily for the average biography of an Austrian youth in the post-war period, Tesar happened to meet the German travel writer Fritz Gordan, who lived near Rome with his Italian wife. He was Tesar's guide and mentor in the field of classical art, introducing him to the major artistic ancient monuments in central Italy, leaving him with profound impressions that affected him throughout his lifetime.

The first drawings in this book date from 1959. The twenty-year-old is looking at himself in the classical thoughtful self-portrait – typically self-reflexive first attempts at walking within the freer and more open artistic practice that had already started at this time. In works like *Ortlos* (Unlocated) we can already see Tesar's typical iconography using sculptural and constructive forms, swiftly put on paper in a few brush-strokes reminiscent of abstract expressionist painting techniques. Motifs are reduced to their structure, and make statements that are symbolic and powerfully atmospheric rather than tectonic. »My first experiences of architecture were culs-de-sac, darkness«, Tesar reports, and it is precisely this experience that is fixed in *Ortlos*. After finishing school, Tesar went to work for an engineering firm in Hamburg (1959–61), and his eye for Modernism was refined by his experience of the collection in the Kunsthalle there. One of the most important impressions was made by the work of the English sculptor Henry Moore, who was a major influence on many Austrian sculptors of this generation, like Roland Goeschl, for example, who studied in London for that reason.

After his period as an engineer in Hamburg, Tesar went to the Akademie der bildenden Künste in Vienna, to study architecture in Roland Rainer's master-class. Rainer's late-functional position, which was also utterly committed to low-rise building, was not able to satisfy Tesar's artistic interests. But his time as a student in Vienna (1961–65) was a period of awakenings and rebellion outside the academy. The first modest prosperity after the Second World War also produced an extremely lively art scene. The Wiener (writers') Gruppe, the St. Stephan group of painters, the Viennese »Actionists« and the first stirrings of the Postmodern architectural resistance to the »construction-industry functionalism« of the post-war period – since as good as all official institutions were still staffed by personalities from the partially restored culture of the authoritarian corporative state (1934–38) – were operating »underground« to shape a democratic modern art of the future.



Heinz Tesar's artistic activities alongside his architectural studies – apart from involvement in the above-mentioned scene – consisted of intensive work as a sculptor and as a draughtsman. His need for information about contemporary architecture was already somewhat selective at that time – Tesar identifies himself as a »magazine refusnik«. With student friends he went on educational trips, which were intended to combine his artistic and architectural interests, for example in 1962 via Basel, where he visited the Goetheanum, to Ronchamp for Le Corbusier's pilgrimage church. He was accompanied on this journey by the architects Helmut Grimmer, Gerd Kaster and Biruta Krefling. Tesar's graphic response to experiencing Le Corbusier's free forms were a dozen equally free brushstrokes that defined the principal elements of the structure in a figure reminiscent of Chinese calligraphy.

The only experimental architecture in Austria in the early 1960s – apart from small private buildings – was in the field of ecclesiastical and school building (Arbeitsgruppe 4, Otokar Uhl, Viktor Hufnagl et al.). But the first avant-garde experiments with myth, ritual, magic and technicism were beginning aside from the real building scene, as a reaction to the doctrinaire reduced »functionalism« of the rebuilding period. These brought about a crucial change in architecture – at the same time as New Realism and Pop Art – though they were moving in a direction that was different from the abstract expressive one still favoured by Tesar.

In 1963 Tesar got to know the experiments by Walter Pichler and Hans Hollein in the Galerie nächst St. Stephan, run by the cathedral preacher Otto Mauer. He still stuck to his informal drawing language, however. Sheets like *Kopf* (Head) soon showed the direction that Tesar intended to take on his highly individual pathway between main development tendencies in art and architecture. The chiffre, the quickly sketched, tachist, abstract gesture is still discernible, but we can also observe a strong inclination towards compact concentration, of the kind typified by Maria Lassnig's early abstract painting around 1950. While 1960s painting in Vienna progressed from abstraction to its more expressionist variant, Actionism, then to Fantastic and New Realism, and while 1960s architecture in Austria was going through an intermediate constructive phase fundamentally influenced by Konrad Wachsmann, Tesar swung the rudder round to a kind of »Reformel« intended to go back to the depths of being able to endow with meaning. This position draws on subjective authenticity and is quite different from the functionalization of religion, which removes its religious quality, as later demonstrated by Postmodernism.

We can see Tesar's response to the current ethnological interest shown by the avant-garde at the time in a series of drawings dating from 1966. They carry the eloquent title *Praearchitektur*. They show vegetable and zoomorphic forms – in the now typical handwriting involving broad strokes of red water-colour, compactly intertwined, and provided with a structural framework in pencil. A typical feature of these pre-forms of architecture is that they refuse any clear allocation to plant structures or other known life-forms. They remain compact symbolic forms, in which the same physical feeling materializes that gives architects their

sense of space and ability to design. »Feeling« bodies and gaining essential artistic forms from them is the strategy behind these works, which can of course generate buildable architectural forms at any time.

At this time, Tesar was working in the studio of Wilhelm Holzbauer, who came from a similar cultural background, having first trained at the technical school in Salzburg before doing his master's under Clemens Holzmeister. In about 1970, Holzbauer was working on the plans for his internationally best-known project, Amsterdam's opera house and town hall. At the same time, Tesar was developing artistic ideas about »embryos« (in drawings) and »homotypes« (in sculptures). For Tesar, there were still architectural aspects in the foreground at first for his »homotypes«, in other words objects of the human being type, or their body parts: »I have always thought that they were architecture, while for others they were pure art, and not architecture.« But this ambivalent character of avant-garde Viennese sculpture in the 1960s, falling somewhere between architecture and sculpture, is not typical only of Tesar – the (similarly zoomorphic) objects created by Bruno Gironcoli, whom Tesar much admired, can also be imagined as monumental form. And conversely, the sculptural formal world of the architects Friedrich Kiesler and Hans Hollein, drawing on Surrealism and late Abstract Expressionism, can also be read a purely figural art. And so from a typological point of view the »Homotypes« were in the air, but their style and content remain unmistakable. We are constantly coming across almost realist body fragments that provide an artistic opposite pole to the simultaneous international object art movement.

In the mid 1970s Tesar, who had been a self-employed architect since 1973, started to practise more intensively. Many of the body strategies that he had previously tried out in sculpture and drawing were now applied to architectural design. The milieu was the one that had always meant architectural progress in Austria: Tesar designed mainly conversions and extensions for the church, artists and intellectuals, and sometimes this led to disputes with traditionalists – for example, Tesar worked for ten years, from 1977 to 1986, on the Kleinarl church and cemetery, accompanied from time to time by expert advice from Clemens Holzmeister. This period also produced numerous ideal projects, mainly for museums, which were later to provide building commissions for Tesar as well. After a phase of continuously establishing himself on the Austrian and international architectural scene, ten years later a period of work that included a series of major projects in Austria and Germany started with the company headquarters for the Schömer / Baumax building-materials company. These projects established Tesar's reputation, internationally by now, as one of the most distinguished church and museum architects.

But his drawings also became much more complex in this period, especially in terms of content. The set of primeval forms devised since the »homotypes« passes through a whole variety of symbolic and functional contexts. For example, a long form twisting in like a spiral to form a drop-like structure is an ambiguous basic form of this kind. Once it serves as a metaphor for concentrated

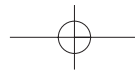
energy in a project for a natural-history museum in Berlin, then on another occasion, in a cycle of pictures for the church in the Donau City in Vienna it becomes a shorthand symbol for the fourth station of the cross. And one of the most exciting projects in contemporary European architectural development, a service building for the Stift Klosterneuburg near Vienna (building started 2002) in the form of an artificial hill with stations of the Cross, offers variations of an old ideal project of Tesar's for a Calvary hill that goes back to the spiral type in its turn. So the analogies and variations in type function on several levels. Connections could suddenly emerge between drawings trying out ideas for the construction of a dome, a head that can also be read and thought of as a cavity and an (ovoid) design for a pavilion in a municipal park. A long chain of predecessors and many correspondences could be found within Tesar's built oeuvre for this formal idea. Thus for example the Protestant church in Klosterneuburg, Tesar's »first built embryo image«, is a combination of a spiral ground plan and a shell pierced with light apertures.

Tesar also addresses art history in broad terms in his graphic work. The artist did not just travel to historic sites to make sketches for his empathetic work, but also so that he could produce transformations and further developments after returning to his studio. A clear example of this is given by the drawings for an Egyptian temple in a valley whose spatial structure inverts from a cavity to form a rounded, voluminous figure-object. Pictures by Rembrandt, ancient motifs from Delos and Heraklion, Mies van der Rohe's pavilion in Barcelona, Jerusalem and the Appian Way are just some of the classical items that have attracted Tesar's morphological interest. And of course this interest also extends to the evolutionary starting point of all culture, nature. Classical nature studies, nude studies and even work on natural found objects – trees, ferns and clover leaves that are stuck in a sketch-book, with notes appended – all these show the impressive bandwidth of Tesar's interest in form.

Two drawings give exemplary information about Tesar's view of the relationship between nature and art. The sketch sheet called *Naturalität* confronts a geometrical form with an organic one. An inner hollow with complex folding is placed diagonally in a square form and establishes a richly undulating ensemble of internal waves. This means that Tesar sees the basic principle of the natural as a constantly changing, soft form in which organic material is constantly reorganized. The further transformation of such ideas can be pursued in the sheet *Biomorph I*. A natural form, a snake's torso is steadily transformed here into a curved but rigid built form. It is part of a larger body made up of the curved form, and also a cube and the in-turned hook shape of a continuation of the cube. Everything has fused to form an inseparable unit, a body is produced that translates the dynamics of constant organic reorganization, as described above, into permanent, rigid construction forms. The sheet *Tierarchitekton* (Animal Architecton) also shows this process impressively. It is clear that a strategy of this kind is diametrically opposed to any kind of functionalism. Tesar sums this up in the sentence: »Architecture is neither use

nor application, but a search for life.« The delicate balance between organic and inorganic, between flow and paralysis, creates the tension that can also be detected in all Tesar's objects and buildings, and that also has spiritual roots that are revealed very clearly.

Despite the meaning of all the essential art elements, of all the morphological and mythological levels in Tesar's drawn art, this religious aspect can scarcely be eliminated from the way we perceive his works. In fact there is also a connecting strand between Tesar's various interests, a common aspiration of all the cultures that he concerns himself with. This certainty, indeed this sense of taking for granted, also legitimizes Tesar to combine natural structures with motifs from the passion of Christ. Tesar shows in his drawings that there are energies and basic ideas that develop comparable formal manifestations independently of their context. Spirals occur in shells in just the same way as in the fourth station of the Cross (Jesus's encounter with his mother Mary) and as a symbol of energy in the project for a museum of nature in Berlin. But Tesar's transparent drawing manages to reveal such analogies of the given forms of creation without sectarian cryptography. Scientific, artistic, spiritual and cultural interest can – this is what we learn from these sheets – also be seen as being one today.





Flugfragment Mauerzeile K., 1984

100

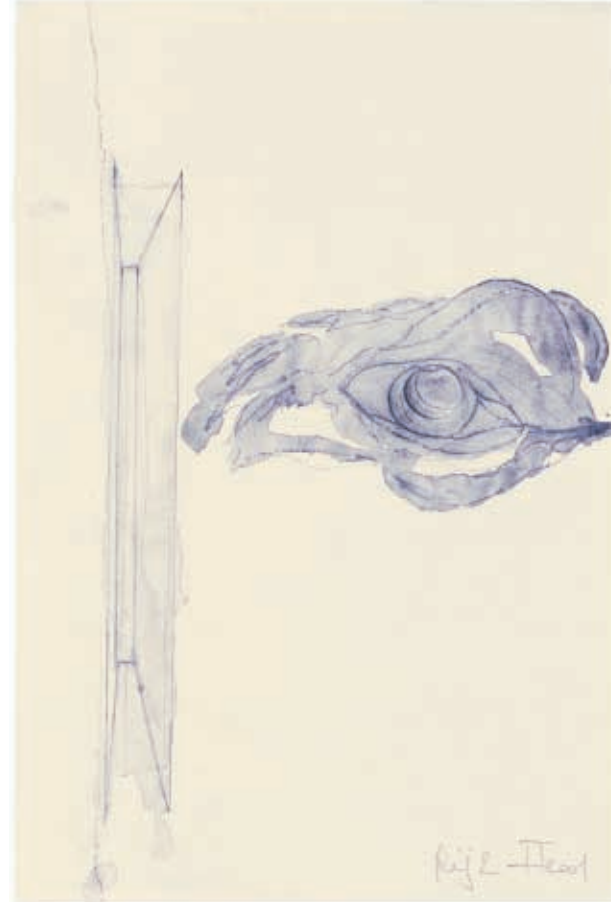


Eipavillon I, Leopoldsparkpavillon, 1992

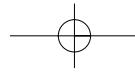
101



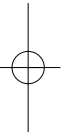
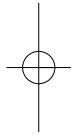
Eipavillon II, 1992



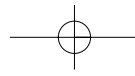
Rij 2, 2001

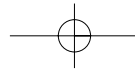


Eipavillon III, 1992

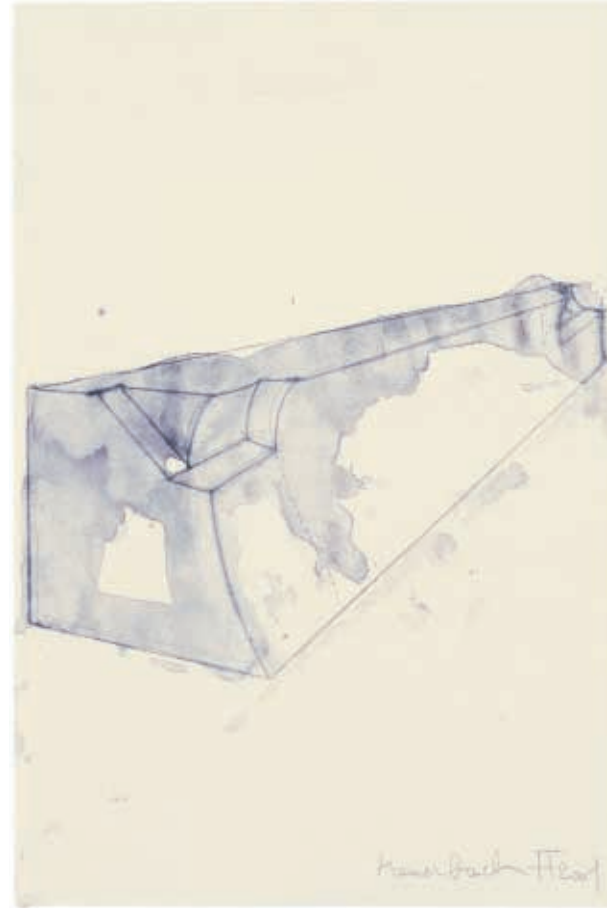


Bodenplatte Kopf, 1996

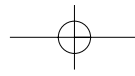


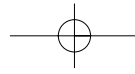


1, 618/1, 2002



Mauerbach, 2001

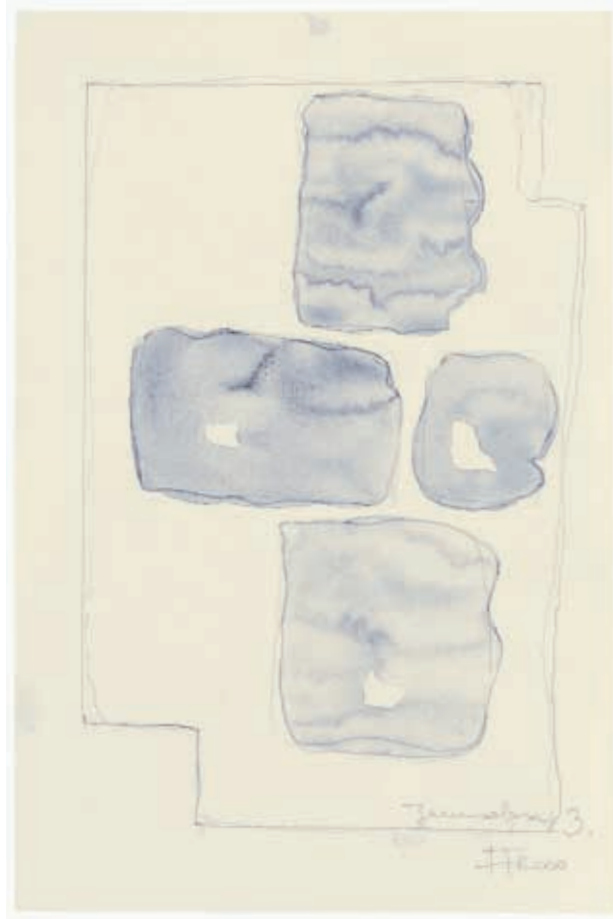
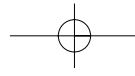




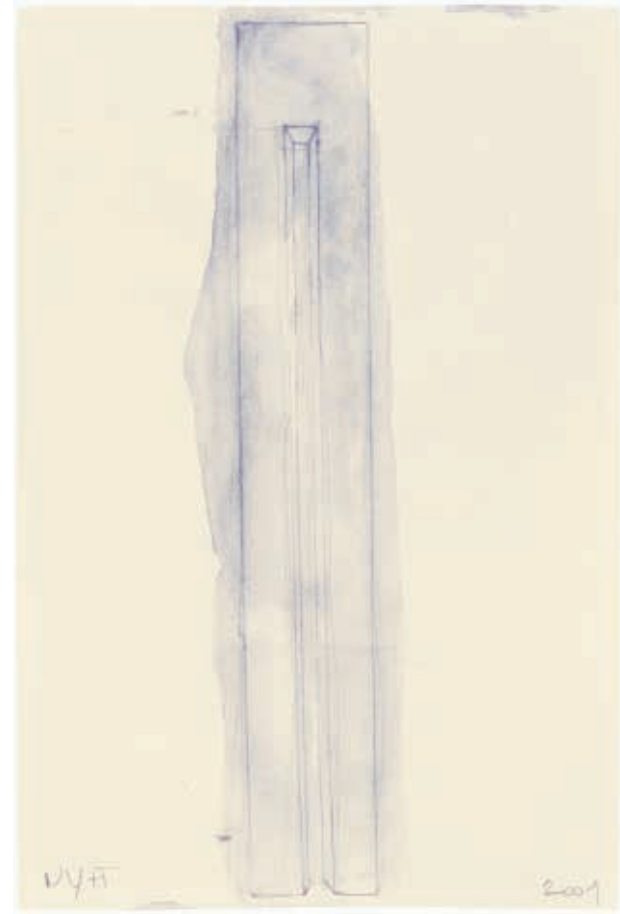
Beton DG Bank, 2000



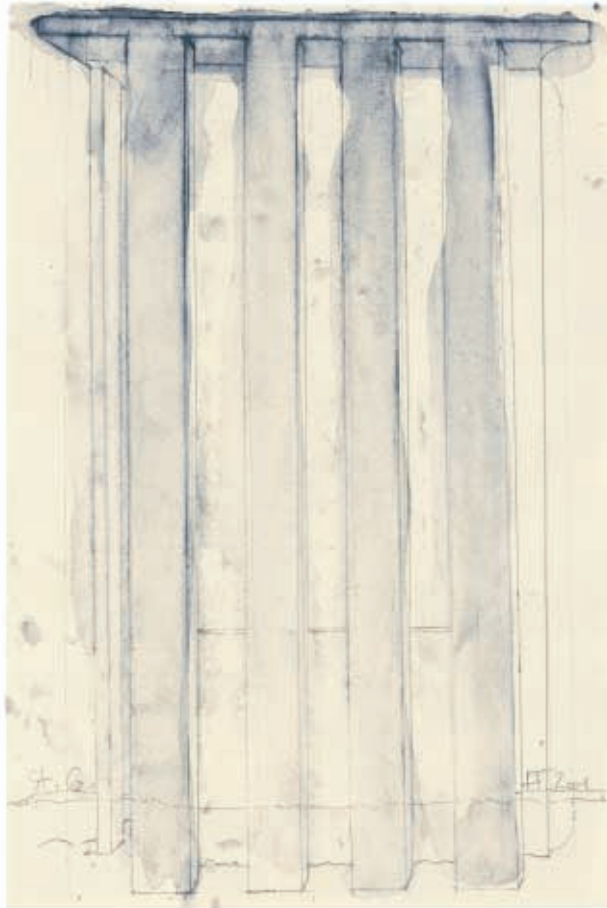
Johannes Petrus, 2001



Jerusalem 3., 2000



NYHT, 2001



St. G. Skelettales, 2001

112



44/22/2² Berliner Brand-Wand-Wasserkörper, 1997

113