GZ 02Z032871 M P.b.b. Postamt 1010 Wien Jahrgang XXVI 2/09

Kunstgeschichte aktuell
Mitteilungen des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker

Das forschende Auge

Zum 100. Geburtstag von Sir Ernst H. Gombrich

Am 7. September 1983 wurde das Doktordiplom Ernst Gombrichs an der Universität Wien erneuert. Mir ist damals die ehrenvolle Aufgabe zugefallen, die Laudatio auf den Jubilar zu halten. Die Feier fand im Dekanat der philosophischen Fakultät im Rahmen eines kleinen Kreises von Freunden und Verehrern Gombrichs statt. Anwesend waren u. a. Sir Karl Popper, Eduard Sekler, Graf Bethusy-Huc.

Heute bedaure ich noch, dass ich im letzten Moment eine Passage über Otto Kurz, den so bedeutenden Freund Gombrichs, aus Zeitgründen gestrichen habe, umso mehr als Gombrich in seiner Antwort auf meine Laudatio, so als hätte ich Kurz erwähnt, auf ihn zu sprechen kam. Ich erwähne dies deshalb, weil ich sicher bin, dass es im Sinn Gombrichs wäre, auch anlässlich seines 100. Geburtstags an seinen Freund aus Wiener Studientagen zu erinnern, der ihm auch in London so nahe gestanden ist. Gombrich hat ihm einen wunderbaren Nachruf in seinen „Tributes" gewidmet.

Den Vortrag, auf den ich in der Laudatio verweise, hat Gombrich am Tag davor unter dem Titel „Kunstwissenschaft und Psychologie vor fünfzig Jahren" im Rahmen des XXV. Internationalen Kunsthistorikerkongresses in Wien gehalten (veröffentlicht in Bd. I der Akten dieses Kongresses, Wien 1984). So viel ich weiß, war dieser Kongress der Anlass für den ersten Wien-Besuch Gombrichs nach mehr als 45 Jahren. Obwohl er seine Sommerfrische stets in Kitzbühl verbrachte, hat er Wien lange Zeit gemieden. Aber mit diesem Wien-Besuch war der Bann gebrochen. Gombrich ist seither des öfteren für Vorträge und ähnliche Anlässe nach Wien zurückgekommen.

Artur Rosenauer
Em. Prof., Institut für Kunstgeschichte
Universität Wien

Ernst H. Gombrich, Foto: Warburg Institute

Laudatio anlässlich der Erneuerung des Doktordiploms für Prof. Sir Ernst Gombrich, September 1983

Im Grunde dürfte es nicht allzu schwer fallen, eine Laudatio auf Sir Ernst Gombrich zu halten. Man könnte auf die Stationen seines Lebens hinweisen, auf seine Stellung als Direktor des weltberühmten Warburg Instituts, auf seine Gastprofessuren in Oxford, Cambridge, Harvard und vielen anderen Universitäten, auf die wohlverdienten Ehrungen und Auszeichnungen und auf die ehrenvollen Mitgliedschaften von gelehrten Gesellschaften. Und schließlich wäre noch die reichhaltige und imponierende Liste seiner Schriften anzuführen. Und damit hätte man eigentlich deutlich genug die Gründe genannt, welche die Alma Mater Rudolphina veranlasst haben, das Doktordiplom ihres so illustren Absolventen nach 50 Jahren zu erneuern. Aber ich möchte doch noch ein paar Worte mehr sagen und dabei an den beeindruckenden Vortrag anknüpfen, den Sir Ernst Gombrich gestern am Internationalen Kunsthistorikerkongress gehalten hat, wo er an die Anregungen erinnert hat, die er während seines Studiums in Wien durch seine Lehrer Julius von Schlosser, Emanuel Löwy und Karl Bühler empfangen hat. Die Freundschaft mit dem älteren Ernst Kris hat ihn mit der Psychoanalyse Sigmund Freuds in Berührung gebracht und in seinem vor zwölf Jahren erschienenen Aufsatz „Plea for Pluralism" zählt Sir Ernst Gombrich auf, welche weiteren Persönlichkeiten ihn im Lauf seines Lebens noch beeinflusst haben: den Mittelschüler der späte, der „geistesgeschichtliche" Max Dvořák, den Dissertanten die Strukturanalyse wie sie Hans Sedlmayr in seiner Borromini-Monographie vorexerziert hat, später die am Warburg Institut betriebene Ikonologie, die Philosophie seines Freundes

Editorial

Grüne Gärten und heilige Hallen

Österreichs Kunst- und Museumslandschaft ist eine der vitalsten Europas. Man fragt sich allerdings wie das möglich ist, denn Kultur- und Kunstpolitik ist gerade „in der Schule". Es fehlt eine kulturpolitsche Vision Österreichs, sich im internationalen Kunst- und Kulturwettbewerb mit Themen zu positionieren und zu etablieren; vor allem die ideale Lage in Mitteleuropa und die – historisch und gegenwärtig – besten Verbindungen zu Osteuropa sprächen dafür.

DirektorInnen und KuratorInnen lancieren dennoch ein engagiertes Projekt nach dem anderen, vermitteln Waldmüller in den Louvre, zeigen Reizvolles und neu zu Entdeckendes wie Cy Twombly, füllen leere Hallen mit internationaler klassischer Moderne, bemühen sich um das zeitgenössische Kunstschaffen und kompensieren vieles durch ihre Kreativität. Auch die GaleristInnen promoten Österreichs Künstlerinnen auf den internationalen Messen –und dies mit großem Verkaufserfolg. Aber die dringend erforderlichen finanziellen Maßnahmen, etwa für die Sanierung der Kunstkammer und des 20er Hauses oder s owie die Erweiterung des Museums Moderner Kunst, fehlen.

Dass es auch anders geht, beweisen die Landesmuseen in Vorarlberg, Oberösterreich und der Steiermark, die neu bauen. Das Salzburg Museum, 2007 nach dem Konzept von Dieter Bogner museologisch und didaktisch komplett umgekrempelt, erhielt gerade den European Museum of the Year Award 2009. Und auch das engagiert arbeitende Wien Museum unter Direktor Wolfgang Kos erwartet eine dringend notwendige Erweiterung. Hier lässt die Stadt Wien aber noch mit einem Museumskonzept auf sich warten.

Gerade jetzt sollte es heißen: Bauen und Sanieren! Konjunkturpakete zur Ankurbelung der Wirtschaft schaffen Arbeitsplätze. Vor allem eine Forcierung der Denkmalpflege wäre in dieser Hinsicht erfolgversprechend. Allerdings lässt die von der Ministerin angekündigte Reform wie auch die Neubesetzung der Gartendenkmalpflege auf sich warten. Wie erfolgreich sich historische Gärten auch wirtschaftlich auswirken können, hat die Tagung „Historische Gärten und Marketing" in Baden (siehe dazu den Beitrag auf Seite 6 dieser Ausgabe) vorgeführt.

Wir wünschen allen Kolleginnen und Kollegen einen schönen Sommer!

Peter Bogner
Vorsitzender

Sir Karl Popper. Bescheidenerweise sagt er aber nicht, was er alles aus diesen Anregungen gemacht hat. Und auch wenn uns Sir Ernst Gombrich noch weitere Anregungen nennen würde, so bleiben alle Arbeiten dennoch unverkennbar seine Werke.

Aber ich möchte doch noch einmal auf seine in Wien empfangenen Eindrücke zurückkommen, und da denke ich jetzt nicht so sehr an die Universität, sondern die Stadt, die Sammlungen, ja das ganze Leben hier. Ich glaube, dass Sir Ernst Gombrich noch immer eine große Vorliebe für die Schätze der Wiener Sammlungen hat, in seinen Arbeiten scheinen immer wieder Wiener Stücke auf. In dem gerade genannten Aufsatz weist er auf die verheerenden Auswirkungen einer akademischen Industrie hin und berichtet von Studenten, die, nur um einen akademischen Grad zu erlangen, ganz unbekümmert um die Eigenheit ihrer Forschungsaufgabe, ein gerade aktuelles, aber für die spezielle Aufgabe letztlich ungeeignetes theoretisches Modell heranziehen; er erinnert zur Illustration dieses Sachverhaltes der in der Österreichischen Judikatur vorgesehenen Milderungsgründe: „Versuch mit untauglichen Mitteln" bzw. „Versuch am untauglichen Objekt".

Und darf man nicht auch vermuten, dass es nur jemand durch Wien Geschädigter sein konnte, der den „Sense of Order", diese umfassende Abhandlung über das Ornament geschrieben hat? Jemand, der an den Straßen Wiens auf Schritt und Tritt mit einem Überreichtum an architektonischer Dekoration konfrontiert war, dem das Wort von Adolf Loos über Ornament und Verbrechen im Ohr klingen musste und der im Seminar von Schlosser Riegls Stilfragen gelesen hat?

Was an allen Schriften Gombrichs so fasziniert, ist die Klarheit und Einfachheit der Sprache, auch dann, besonders dann, wenn es darum geht, schwierigste Sachverhalte darzustellen. Man stelle sich vor, ein Kunsthistoriker würde vor die Aufgabe gestellt, eine Kunstgeschichte von knapp 500 Seiten, mit etwa 400 Abbildungen, zu schreiben, die obendrein noch gut lesbar sein soll – die wenigsten würden sich der Aufgabe gewachsen fühlen und noch weniger wären ihr gewachsen. Ernst Gombrich hat das Kunststück zustande gebracht. Seine „Story of Art" ist eine Kunstgeschichte, die man mit bestem Gewissen einem Mittelschüler in die Hand drücken kann und die auch dem Fachmann Anregungen geben kann, so klar und treffend sind die einzelnen Probleme dargestellt. 1950 zum ersten Mal erschienen – mittlerweile liegen viele Auflagen und Übersetzungen vor – erscheint das Buch vom Text her undatiert. Es ist die klassische Kunstgeschichte unserer Zeit.

Die Weite des Horizonts und die Vertrautheit mit einer Reihe von Disziplinen – ich nenne nur Psychologie, Gestaltphilosophie, Sprachpsychologie, Informationstheorie, die er immer wieder für Kunstgeschichte fruchtbar zu machen versteht, lassen die Bücher und Aufsätze von Sir Ernst Gombrich weit aus der großen Zahl der kunsthistorischen Literatur herausragen. Jede Neuerscheinung von ihm ist ein Ereignis. Dabei ist aber entscheidend, dass sich Gombrich durch einen klaren und skeptischen Verstand stets des Sinnes und der Grenzen des Heranziehens dieser Nachbardisziplinen bewusst bleibt. Ein Beispiel soll genügen: Als Einleitung einer Aufsatzsammlung, in deren Beiträgen es vor allem um ikonographische und ikonologische Deutung geht, schreibt der Direktor des Warburg Instituts, das immerhin als die Hochburg der ikonologischen Forschung angesehen wird, einen Aufsatz mit dem Titel „Aims and Limits of Iconology"!

Immer wieder überrascht der Autor seine Leser durch neue Einsichten und ungewohnte Gegenüberstellungen, ob er nun auf Parallelen zwischen Beobachtungen Leonardos und Sung Ti's, eines chinesischen Malerphilosophen aus dem XI. Jahrhundert, hinweist, oder ob er Raphaels „Madonna della Sedia" die Reklame für einen elektrischen Rasierapparat gegenüberstellt. Was zunächst wie ein Sakrileg anmutet, ist in Wirklichkeit eine Warnung davor, große Kunstwerke allzu schematisch durch einen Raster geometrischer Konfigurationen zu sehen. Letztlich steht aber hinter allen Äußerungen von Sir Ernst Gombrich eine große Begeisterung und die Ehrfurcht vor dem Kunstwerk.

Obwohl ich mir bewusst bin, vieles, was zu sagen wäre, nicht gesagt zu haben, denke ich, dass ich schließen sollte. Sie haben sich in den vergangenen Tagen viele Vorträge anhören müssen und heute und morgen wird es Ihnen nicht anders gehen. Ich bitte Sie daher, das Gesagte als Arbeitshypothese für eine Laudatio aufzufassen. Was ich skizziert habe, ist eine Landkarte, die noch viele weiße Flecken aufweist. Dem erfahrenen Gombrich-Leser sollte es aber nicht schwer fallen, diese auszufüllen.

Aufgrund des außerordentlichen Rangs von Sir Ernst Gombrich und der Bedeutung seiner Schriften für die Kunstgeschichte hat die geisteswissenschaftliche Fakultät der Alma Mater Rudolphina den einstimmigen Beschluss gefasst, sein Doktordiplom zu erneuern. Mildernde Umstände, wie etwa der, dass er sich mit untauglichen Mitteln an der Kunstgeschichte versucht hätte, konnten nicht geltend gemacht werden, und so hat man beschlossen, ihm die Ehrung in ihrer verschärften Form zuteil werden zu lassen, nämlich als feierliche Überreichung das Diploms im Rahmen einer akademischen Feier. Freundlicherweise haben Sie diesem Vorschlag zugestimmt und so haben wir die Freude und Ehre, Ihnen heute Ihr erneutes Doktordiplom hier in Wien im Kreise Ihrer Freunde und Verehrer zu überreichen.

Artur Rosenauer

Ambiguität in der Kunst: Paradigma, Stereotyp, Qualitätsmerkmal?

Ein Gespräch mit Verena Krieger, Leiterin der Abteilung für Kunstgeschichte an der „Angewandten"

Verena Krieger
Foto: Universität für angewandte Kunst

Verena Krieger, seit dem Wintersemester 2008/09 Leiterin der Abteilung für Kunstgeschichte an der Universität für angewandte Kunst Wien, organisierte Anfang März dieses Jahres gemeinsam mit Rachel Mader (Zürich) das Symposium „Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines anhaltend aktuellen Topos". Elisabeth Fritz und Katharina Steidl sprachen für Kunstgeschichte aktuell mit ihr über ihren eigenen Zugang zum Ambiguitätsbegriff sowie über dessen Aspekte und Chancen in der Kunst und kunsthistorischen Forschung.

Katharina Steidl (KS): Wie definieren Sie Ambiguität allgemein?

Verena Krieger: Ambiguität ist eigentlich ein zeichentheoretischer Begriff beziehungsweise ein Begriff aus der Sprachwissenschaft; er benennt die Mehrdeutigkeit eines Zeichens. Im allgemeinen Sprachgebrauch umschließt er außerdem das Bedeutungsfeld Vagheit, Uneindeutigkeit, Bedeutungsoffenheit. Auch das englische „ambiguity" ist in beiden Richtungen ins Deutsche übersetzbar. Ich benutze den Begriff in diesem Doppelsinn und also ganz allgemein, da er sehr viele wesensverwandte Phänomene in sich einschließt, denen die semantische Uneindeutigkeit gemeinsam ist, etwa Paradoxie, Ambivalenz, Sinnoffenheit, Aporie, Polyvalenz oder das Vexierbild. Sowohl ältere als auch aktuelle Diskurse können unter diesen Metabegriff gefasst werden, was ihn meines Erachtens sehr brauchbar macht.

KS: Seit wann arbeiten Sie zu dieser Thematik beziehungsweise wie ist Ihr eigener Zugang dazu?

Vor etwa drei Jahren begann mich das Phänomen zu beschäftigen, dass in Analysen zeitgenössischer Kunst fast immer davon die Rede ist, dass es sich um „sperrige" Werke ohne fixierbare Bedeutung handle, die in ihrer Aussage ambivalent seien. Mir fiel auf, dass die meisten Autoren davon auszugehen scheinen, dass es ausreicht dies zu konstatieren, anstatt ihre Analyse an diesem Punkt erst wirklich beginnen zu lassen. Offenbar handelt es sich um ein unhinterfragbares Qualitätskriterium, das keines weiteren Nachdenkens bedarf und beim Leser auf selbstverständliche Zustimmung rechnen kann. Genau das hat mich gereizt, den Ursprung und die Hintergründe dieses omnipräsenten Kriteriums zu hinterfragen. Mit meinem Beitrag „Ambiguität" für die „Kritischen Berichte" konnte ich die Basis einer solchen Analyse anhand kunsttheoretischer Literatur legen.[1] Ein Symposium zu Ehren meines Doktorvaters Beat Wyss nutzte ich dann als Gelegenheit, eine erste Chronologie der visuellen Ambiguität in der Kunst vorzutragen, also das Phänomen zu historisieren. An den interessierten Reaktionen der Kolleginnen und Kollegen merkte ich, dass dieses Thema eine enorme Aktualität und großen Facettenreichtum besitzt.

Elisabeth Fritz (EF): Abgeleitet von „ambos" deutet Ambiguität ja auf eine bipolare Disposition oder Zweideutigkeit hin. Handelt es sich gerade bei der zeitgenössischen Kunst nicht mehr um Polyvalenzen? Und wo sehen Sie Zusammenhänge zum Begriff der Hybridität?

Ich habe mich aufgrund der zeichentheoretischen Dimension für den Ambiguitätsbegriff entschieden. Die Semiotik ist ja eine Art Metawissenschaft geworden, die wir in den verschiedenen Wissenschaften nutzen können. Polyvalenz ist mir zu eng, weil sie zwar die Mehrdeutigkeit präziser benennt, dafür aber den Aspekt der Unbestimmtheit nicht enthält. Hybridität hat, denke ich, eine noch spezifischere Bedeutung, weil sie die Vermischung zweier Systeme bezeichnet, die als relativ fix vorausgesetzt werden, während Ambiguität vom Zeichen als einem materiellen Träger ausgeht, der mit unterschiedlichen Bedeutungen gefüllt sein kann.

EF: Ein anderer Forschungsschwerpunkt von Ihnen ist ja die Frage nach der Zeitgenossenschaft in der Kunst.[2] Hängt damit das Ambiguitätsthema auch zusammen?

KS: Und auch die Künstlerrolle ist ein Arbeitsgebiet von Ihnen.[3] Ist die aktuelle Diskussion um die Rolle des/der Künstlers/-in als Wissenschaftler/in mit der Tendenz der Ambiguität vergleichbar?

Ich sehe durchaus Berührungspunkte zwischen diesen Forschungsthemen und denke, dass das gut zeigt, wie universell Ambiguität ist, ohne dass meine Forschungsschwerpunkte zwangsläufig eng zusammenhängen müssten. Die Figur des Künstlers ist die ambigue Figur schlechthin, weil sie eine unglaubliche Widersprüchlichkeit in sich aufweist, eine paradoxe Struktur, was die Selbsteinschätzung, aber auch die Erwartungen seitens des Publikums angeht. Die Zeitgenossenschaft der Kunstgeschichte wiederum ist eine ambivalente Situation, weil wir ja als KunsthistorikerInnen in unserem Verhältnis zur Gegenwartskunst einerseits Teil dieser Gegenwart sind und diese andererseits auch von einer Reflexionsposition aus betrachten, wobei die Reflexion selbst ja, dialektisch betrachtet, das Moment der Teilung als die ambigue Situation schlechthin darstellt.

EF: Beim Ambiguitätssymposium im März lag der Schwerpunkt eher auf zweidimensionalen Medien. Was könnte der Ambiguitätsbegriff für Gattungen wie Skulptur, Installation, Performance oder Architektur bedeuten?

Eine solche gattungsspezifische Diskussion wäre ein mögliches Programm für ein neues Symposium über Ambiguität. Das finde ich einen interessanten Gedanken, wobei ich vermute, dass es strukturell keine wirklich großen Unterschiede gibt. Denn die Ambiguität der Kunst beginnt ja schon bei der Tatsache, dass jedes Kunstwerk eine wie auch immer geartete Materialität und gleichzeitig eine immaterielle und symbolische Dimension hat. Gattungsspezifische Varianten wären wiederum in ihren historischen Zusammenhängen zu prüfen, zum Beispiel bei der Minimal Art oder der manieristischen Architektur.

KS: Gibt es Ambiguität nur in konkreten historischen Ausformungen mit jeweils unterschiedlichen Tendenzen oder verstehen Sie diese als universales Paradigma von Kunst?

Ich glaube, dass beides zutrifft. Es gibt mit Sicherheit eine Historizität der Ambiguität, diese haben wir bei unserem Symposium betont, um von dieser ständigen stereotypen Feststellung der Ambiguität wegzukommen. Verschiedene Kulturen der Ambiguität können aber auch parallel existieren, auf der Grundlage spezifischer historischer Kontexte oder differenter künstlerischer Positionen. In dem Symposium versuchten wir zunächst einmal, ein möglichst breites Spektrum von Varianten der Ambiguität aufzuzeigen. Es gibt sicherlich so etwas wie eine Universalität der Ambiguität, das ist gewissermaßen die prinzipielle Ambiguität des Zeichens. Auch die Ambiguität, die wir implizit oder explizit voraussetzen, wenn wir ein Kunstwerk als interessant und bedeutend bewerten, ist eine universelle Kategorie. Nun ist aber auch dieses als universell gesetzte Qualitätskriterium seinerseits historisch, insofern es erst in den letzten Jahrhunderten entstanden ist – im Grunde besteht also eine dialektische Wechselbewegung zwischen der universellen und der historischen Dimension des Ambiguen. Ziel des Symposiums war es, zunächst einmal die unterschiedlichen historischen Kulturen der Ambiguität zu beleuchten und auch die verschiedenen Ebenen dieses Paradigmas zumindest anzudeuten, wie die Rezeptions- und Produktionsebene, die kunsttheoretische und die kunstwissenschaftliche Ebene.

EF: Der Ambiguitätsansatz als semiotischer Zugang steht ja auch eng mit Umberto Ecos „offenem Kunstwerk" in Zusammenhang. Eco formuliert seine Theorie aus der Perspektive der Moderne. Handelt es sich bei Ambiguität somit um ein Spezifikum der Moderne?

Ich glaube, dass wir hier ziemlich genau differenzieren müssen, und dass auch noch Forschungsbedarf besteht. Als ein bewusst erzeugtes Phänomen taucht Ambiguität bereits in der Kunst im 16. Jahrhundert auf. Zum Paradigma wird sie aber erst in der Zeit um 1800 und in der weiteren Entwicklung umformuliert und radikalisiert. Einen Höhepunkt stellt zweifellos Ecos „offenes Kunstwerk" dar. Insofern würde ich sagen: Es ist ein modernes Phänomen im Sinne einer intentionalen und kunsttheoretisch begründeten Kategorie. Und es ist ein neuzeitliches Phänomen, insofern es in enger Beziehung zur Autonomisierung und Ästhetisierung der Kunst steht. Ungeachtet dessen bin ich überzeugt davon, dass es selbstverständlich ambigue Momente in vormoderner Kunst gibt, und wahrscheinlich schon in der Höhlenmalerei, oder etwa in der byzantinischen Ikone, die ja eine magische Kraft verkörpert und zugleich materielles Artefakt ist. Nur wenn wir den Begriff differenziert verwenden – sowohl in seiner universellen wie in seiner historischen Dimension –, verleiht er uns eine spezifische Perspektive, unter der wir auch große epochale Zusammenhänge noch mal anders beleuchten können.

KS: Gerade in der zeitgenössischen Kunst kann man von einer regelrechten Ambiguitätserwartung sprechen. Ist Ambiguität ein Garant für „gute" Kunst beziehungsweise bedeutet Eindeutigkeit daher „schlechte" Kunst? Kann man daher anhand des Merkmals Ambiguität eine Unterscheidung von „Kunst" und „Nichtkunst" treffen?

Ich sehe meine Aufgabe grundsätzlich nicht darin, eine normative Position einzunehmen und zu definieren, was Kunst ist. Tatsache ist aber, dass Ambiguität seit dem 16. Jahrhundert zunehmend zu einer versteckten normativen Kategorie und daher explizit oder implizit zum Qualitätsmerkmal geworden ist. Im 20. Jahrhundert hat sich das so sehr gesteigert, dass es schon zu einem Stereotyp geworden ist. Dadurch wird diese Norm schon wieder fragwürdig. Deswegen glaube ich, dass es kein Zufall ist, dass wir gerade jetzt diese Frage nach der Ambiguität stellen.

EF: Zeigen nicht auch Diskussionen um den politischen Anspruch von Kunst, dass viele Strategien zu rhetorischen Formeln gerinnen können? Es wurde im Symposium ja auch eine „Ethik" der Ambiguität, die aus dieser Offenheit und „Toleranz" heraus formuliert wird, angesprochen.

Ist ambigue Kunst „besser" als eindeutige politische Kunst? Gibt es überhaupt eindeutige politische Kunst? Selbst solche Kunst, die intentional propagandistisch gemacht ist, ließe sich auch im Hinblick auf ambigue Momente analysieren, so wie umgekehrt auch dezidiert Ambiguität einsetzende politische Kunst durchaus entschlüsselbar sein kann. Denken wir etwa an John Heartfield oder Barbara Kruger – letztlich sind beide trotz ihres unterschiedlichen „Ambiguitätsgrades" sehr eindeutig auf eine Aussage hin festlegbar. Bei Barbara Kruger wird diese nur komplexer – eben ambigue – vorgetragen, was wiederum besonderen Reiz für unsere Rezeptionsgewohnheiten hat, weil wir es interessant erleben, solche „Nüsse" zu knacken.

EF: Ist Ambiguität aus semiotischer Sicht nicht nur auf der Produktionsebene, sondern vor allem auf der Rezeptionsebene, dem Lesen, Decodieren und Enträtseln von Bedeutung?

Ambiguität existiert nicht ohne den Rezipienten, der sie ja erst realisiert. Daher geht auch das Aufkommen der Rezeptionsästhetik seit den 1960er Jahren damit einher, dass Ambiguität in dieser Zeit an Bedeutung gewann.

KS: Annegret Jürgens-Kirchhoff spricht in ihrem Text zur Ausstellung „Das offene Bild" davon, dass „Offenheit" nicht nur positiv, im Sinne von Zugänglichkeit und Toleranz verstanden werden kann, sondern auch gegenteilig als Unvollständigkeit und Unzugänglichkeit.[4] *Wie sehen Sie dieses „Sich-Entziehen" des Werkes im Begriff der Offenheit im Gegensatz zur Ambiguität?*

Offenheit und Hermetik sind zwei Seiten derselben Medaille. Den Begriff der Offenheit würde ich im Sinne von Bedeutungsoffenheit als eine Variante von Ambiguität ansehen. Wenn die Anzahl der möglichen Bedeutungen potenziell unendlich wird, wird es zur Frage der individuellen Bereitschaft, diese Unendlichkeit als etwas Positives zu erleben. An dieser Stelle kommt der Begriff der Ambiguitätstoleranz als psychologische Kategorie ins Spiel. In der Pädagogik gilt der Besitz dieser Fähigkeit als notwendig, um mit der Komplexität der modernen Gesellschaft zurechtzukommen; damit erhält moderne – ambigue – Kunst gewissermaßen eine psychohygienische und didaktische Funktion.

KS: Wie sehen Sie das Verhältnis einer Eindeutigkeit als unumstößliche Theorie im Gegensatz zur Ambiguität als Sinnoffenheit in der kunsthistorischen Forschung selbst?

Seit Warburg und Panofsky spielt in der Kunstgeschichte die Frage nach Bedeutung eine zentrale Rolle. Dabei ging man lange davon aus, dass der Bedeutungsgehalt eines Werkes mehr oder weniger fixierbar sei. Am schärfsten vertrat Sedlmayr die Auffassung, es gäbe nur eine einzige „richtige Interpretation". Inzwischen hat sich das geändert: Immer weniger wird um Deutungen gestritten, stattdessen herrscht die Meinung vor, dass verschiedene Deutungen „alle irgendwie zutreffend" seien oder dass ohnehin jede Zeit nur das in einem Werk erkenne, was sie selbst dort hineinprojiziert. Dies zeigt, dass Ambiguität zum unausgesprochenen Paradigma auch der Kunstwissenschaft geworden ist. Ich halte es für notwendig, dies methodologisch zu reflektieren. Wir sollten vor der Realität des Ambiguen nicht einfach kapitulieren, indem wir uns darauf beschränken, ihm zu huldigen, sondern die Komplexität von Bedeutungen, die Polyvalenz, die Sinnoffenheit von Werken selbst wiederum zum Gegenstand hermeneutischer Forschung machen.

EF: Welche Projekte planen Sie noch zum Thema Ambiguität? Oder gibt es andere Forschungsschwerpunkte, die Sie hier an der Universität für angewandte Kunst in nächster Zeit vorstellen werden?

Anfang März 2010 wird es ein internationales Symposium zum Thema „Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung" geben. Was die Ambiguität betrifft, arbeiten wir gerade daran, den Tagungsband zum Symposium noch in diesem Jahr zu publizieren, um den Diskussionsstand zu dokumentieren und darauf aufbauen zu können. Die nächste Tagung wird in der Schweiz von meiner Kollegin Rachel Mader vorbereitet und sich speziell mit Ambivalenz in der Gegenwartskunst unter politischen Gesichtspunkten befassen. Auch hier in Wien wird es mit Sicherheit eine Fortsetzung der Arbeit an diesem Thema geben.

Elisabeth Fritz,
Dissertantin am Doktoratskolleg „Kategorien und Typologien in den Kulturwissenschaften" der Karl-Franzens-Universität Graz, Kunsthistorikerin und Soziologin, Wien/Graz.

Katharina Steidl,
Dissertantin an der Akademie der bildenden Künste Wien, DOC-Stipendiatin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Kunsthistorikerin, Wien.

Charlotte Martinz-Turek 1970 – 2009

Charlotte Martinz-Turek hat sich in ihrem Leben vielen schwierigen Aufgaben mit Mut, Konsequenz und manchmal auch mit Ironie gestellt.

Charlotte Martinz-Turek ist am 12. Mai 2009 an den Folgen einer schweren Kopfverletzung verstorben.

Charlotte Martinz-Turek leitete als Mitglied des Vereins schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis den laufenden sowie den vergangenen Jahrgang 2006 – 2008 des ecm-Lehrgangs. Darüber hinaus war sie als Lektorin am Institut für Geschichte der Universität Wien, an der Fachhochschule Wien am Studiengang Personal- und Wissensmanagement sowie an der Wiener Kunstschule tätig.

Als Vermittlerin war sie maßgeblicher Teil von Büro trafo.K und setzte in diesem Zusammenhang Forschungs- und Vermittlungsprojekte an der Schnittstelle von Bildung und Wissensproduktion um.

Als (Co-)Kuratorin konzipierte und realisierte Charlotte Martinz-Turek Ausstellungen zu kulturgeschichtlichen Themen, zu Technikgeschichte bis hin zu zeitgenössischer Kunst, wie „denk-mal weiblich. Eine plein-air Ausstellung über versteinerte Geschlechterverhältnisse"; „Phonorama. Eine Ausstellung zur Kulturgeschichte der Stimme als Medium" (ZKM, 2004); „Airworld. Vom Reisen in der Luft" (Technisches Museum Wien, 2006); und zuletzt die Ausstellung „Have The Cake And Eat It, Too. Institutionskritik als instituierende Praxis" (Kunsthalle Exnergasse Wien, 2008).

Charlotte Martinz-Turek war Mitherausgeberin mehrerer Fachpublikationen, darunter „Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen" (2005), „Storyline. Narrationen im Museum" (2009) und „Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien" (2009).

Charlotte Martinz-Tureks Engagement für einen kritischen Kunst-, Kultur- und Museumsbegriff war unübersehbar.

schnittpunkt, trafo.K

1 Verena Krieger, Ambiguität, in: Kritische Berichte Bd. 35/Heft 3, 2007, S. 79-82. Online verfügbar unter: http://www.angewandtekunstgeschichte.net/sites/default/files/aufsatz_krieger_ambiguitaet_0.pdf (Zugriff: 22.06.2009)

2 Vgl. Verena Krieger, Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft (Herausgeberschaft mit eigenen Beiträgen), Köln/Weimar/Wien 2008; Dieselbe, Zeitgenossenschaft als Herausforderung für die Kunstgeschichte, in: Ebenda, S. 5-25.

3 Verena Krieger, Sieben Arten, an der Überwindung des Künstlersubjekts zu scheitern. Kritische Anmerkungen zum Mythos vom verschwundenen Autor, in: Martin Hellmold et al. (Hg.), Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, München 2003, S. 117-148; Verena Krieger, Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen, Köln 2007.

4 Vgl. Annegret Jürgens-Kirchhoff, Das „offene" Bild – Überlegungen zu einer ästhetischen Kategorie, in: Zeitenspiegelung: Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft. Festschrift für Konrad Hoffmann, hg. von Peter K. Klein und Regine Prange, Berlin 1998, S. 347-361.

Von Lustschlössern, Tempeln und Ruinen

© Deutsche Verlags-Anstalt

Caroline Holmes, Nic Barlow: Von Lustschlössern, Tempeln und Ruinen. Architekturspielereien und Blickpunkte in europäischen Parkanlagen. Mit einer Einführung von Tim Knox. Deutsche Verlags-Anstalt. München 2009. 256 Seiten, 288 Farbabbildungen. 25 x 29 cm, gebunden. ISBN 978-3-421-03706-0.

Das vorliegende Buch entführt in das Reich der westeuropäischen Gartenstaffagen. Die Landschaftsarchitektin und Gartenhistorikerin Caroline Holmes und der Fotograf Nic Barlow stellen in Summe 55 Anlagen vor, die durch Architekturspielereien und Gartenstaffagen („follies" im Sinne von Narrheit, Exzentrik und Extravaganz) geprägt sind. Die pointierte Einleitung in das Thema der „stummen Zeugen des Zeitgeschmacks und Intellekts ihrer Gönner, deren Leidenschaften und Eigenheiten" verfasste der Architekturhistoriker Tim Knox. Er betont, dass diese Bauten – nicht nur im englischen Landschaftsgarten – vielfach Teil eines hoch assoziativen Programms waren, das sich in Anspielungen erging; sei es auf die klassische Mythologie, Literatur, Moralauffassungen oder auf die aktuelle Politik.

Der Titel des Buches „Von Lustschlössern, Tempeln und Ruinen" deckt nicht den gesamten Bereich der vorgestellten „follies" ab: Die Bandbreite an Gebautem im Garten und Park ist viel größer, wie schon ein flüchtiger Blick in das Buch bestätigt: Grotten, Pagoden, Türme, Festungen in Miniaturgröße, Wasserspiele, Gebäude für Tiere und Grabmonumente ergänzen die unvollständige Liste. Allen gemeinsam ist ihre Funktion als Blickfang, egal ob sie zum Amüsement, zur Zerstreuung oder als Wohnsitz dienten und dienen. Die 55 Beispiele aus Großbritannien, Frankreich, Italien, Deutschland, Portugal, Spanien, Irland, Österreich (Hellbrunn, Hundertwasserhotel Bad Blumau, Swarovski Kristallwelten), Niederlande und Belgien umfassen sowohl Altbekanntes (wie Stourhead, Stowe oder Parc Güell) als auch weniger Bekanntes (wie Westonbury Gardens oder Kasteel Rosendael). Die Zeitspanne umfasst die Zeit der Renaissance bis zum Jahr 2004, vom Château de la Bastie d`Urfe (Frankreich) zum El Teatro der Villa Padierna (Spanien). Die Liste von Staffagebauten, die in das Buch aufgenommen gehörten, ließe sich selbstverständlich noch ergänzen: Die Villa Stibbert in Florenz oder die Römische Ruine im Schlosspark von Schönbunn sind als Beispiele zu nennen.

Positiv hervorzuheben sind die exzellent fotografierten und gedruckten Bilder von Nic Barlow, der über viele Jahre hinweg die einzelnen Anlagen besucht hat. Dass nach seinem Besuch Gartenstaffagen renoviert wurden, demonstriert das Beispiel des Chinesischen Teehauses in Sanssouci. Im Buch zeigen sich die vergoldeten Sandsteinfiguren rund um das Haus noch abgeblättert; 1993 wurden sie fertig restauriert und erstrahlen seither in sattem Gold.

Im Text haben sich kleine Fehler eingeschlichen. Der Park von Schönbrunn war nie „königlich" (S. 8), sondern erzherzoglich bzw. kaiserlich. Ein Bild zeigt nicht, wie im Text angegeben, das Schloss Sanssouci, sondern die Orangerie (S. 100). Beim vorgestellten Großen Garten Herrenhausen wird mit keiner Silbe auf die starken Veränderungen, nämlich die komplette Erneuerung in den 1930er Jahren, eingegangen. Und der Erbauer der Pagode de Chanteloup war Außenminister unter Ludwig XV., und nicht unter Ludwig XIV. (S. 124).

Das Buch bietet den Leserinnen und Lesern eine visuelle „Grand Tour" zu bekannten und unbekannten „follies", die in Europa heute noch zu bewundern sind und zum großen Teil auch besichtigt werden können. Eines lässt sich sagen: Die Kuriositätensammlung in Buchform lebt von den Fotografien; der Text ist für Menschen, die sich noch nicht in die Geschichte der Architektur und Gartenkunst einlesen konnten, mit großer Wahrscheinlichkeit schwer verständlich.

Das Buch soll und darf als eine Anregung verstanden werden, die „follies" in Österreich näher zu betrachten und über ihren Stellenwert in der Gartenkunstgeschichte nachzudenken. Mit den künstlichen Ruinen in Schönbrunn, Dehnepark und Alt-Erlaa, dem „Haus der Laune" in Laxenburg – um nur einige zu nennen – haben wir bedeutende Gartenstaffagen in unserem Land, denen wir unsere Aufmerksamkeit schenken sollten.

Christian Hlavac
Landschaftsplaner, Vorstandsmitglied der Österreichischen Gesellschaft für historische Gärten

Stiefkind Barock im barocken Belvedere

Vor einem Jahr wurde die neuaufgestellte Barocksammlung im Oberen Belvedere dem Publikum präsentiert. Die österreichische Presse reagierte wohlwollend, hatte doch eine Pressevertreterin sogar bei der Hängung tatkräftig mitgewirkt. Kritische Stimmen vernahm man nur in der *FAZ* und in der *Presse*, wo man sich von der extremen Reduktion der Ausstellungsstücke und ihrer Präsentation nach Themen befremdet zeigte.[1]

Jeder, der den Bestand österreichischer Barockkunst aus dem noch immer aktuellen zweibändigen Katalog von Elfriede Baum (1980) kennt,[2] weiß, welche Schätze hier verwahrt werden. Von den 582 angeführten Objekten sind derzeit nur 120 zu sehen.

Der Grundstock an Bildern und plastischen Werken des 17. und 18. Jahrhunderts stammt aus den kaiserlichen Sammlungen und der eng damit verbundenen kaiserlichen Akademie. Seit Beginn der wissenschaftlichen Ordnung der Sammlungen in josefinischer Zeit spielte die Wertschätzung der „vaterländischen Kunst", das heißt der in den habsburgischen Ländern entstandenen Werke eine wichtige Rolle für ein aufkeimendes Nationalbewusstsein. Nach der Gründung des Kaisertums Österreich wurde die Kunst der jüngsten Vergangenheit verstärkt wahrgenommen (J.P. Krafft) und bewirkte die Erhaltung der Schlösser und Gärten des Prinzen Eugen im barocken Geist.[3] Bei der ersten wissenschaftlichen Aufarbeitung der österreichischen, speziell Wiener Barockkunst im späten 19. Jahrhundert (Albert Ilg) und nach Ende der Monarchie im Rahmen der Neuordnung der kaiserlichen Sammlungen (Hans Tietze und Erica Tietze-Conrat) galt die expressive Formensprache eines Franz Anton Maulbertsch und die klassizierende Bleiplastik Georg Raphael Donners und seiner Nachfolger als Ausdruck spezifisch österreichischen Wesens. Die Österreichische Galerie sollte also Kunst aus Österreich und den Ländern der ehemaligen Habsburgermonarchie vom Mittelalter bis in die Moderne ausstellen. Direktor Franz Martin Haberditzl, Verfasser der ersten Maulbertsch-Monografie und Erweiterer des Bestandes, präsentierte die barocke Sammlung 1923 entsprechend prominent. Intendiert war, das international wenig bekannte Spezifikum der im kulturellen Schmelztiegel der Habsburgermonarchie entstandenen Barockkunst in seinem länderübergreifenden Kontext darzustellen – zwischen den Polen eleganter Klassizität, verkörpert durch Donner, und farbensprühender, figurenzertrümmernder Expressivität, verkörpert durch Maulbertsch. Die Identifikation mit der lokalen Kunstproduktion der Vergangenheit hatte nichts Negatives, sondern erwies sich als fruchtbar. Die persönliche Verbundenheit der Direktoren mit der zeitgenössischen Kunstszene wirkte sich auch befruchtend auf das Schaffen von österreichischen Künstlern der Moderne, wie Kokoschka oder Schiele aus.[4] Agnes Husslein sieht hingegen in der „traditionellen Hervorhebung des Barock" eine „latente, manchmal sogar bis heute spürbare Skepsis der österreichischen Gesellschaft gegenüber der Moderne".[5] Bezeichnenderweise hat sie den Begriff des „Österreichischen" aus dem Titel der Sammlungen gestrichen.

Marmorsaal im Unteren Belvedere, © Belvedere, Foto: MargheritaSpiluttini

Sie ließ die Barocksammlung aus den Räumen des Unteren Belvedere entfernen und die ehemaligen Orangerieflügel in unverantwortlicher Eile, ohne Rücksicht auf die barocke Substanz und den späteren Zustand entkernen, um in den zu „white cubes" umgestalteten Räumen Wechselausstellungen zur Moderne präsentieren zu können.

Zurück blieben – zum Leidwesen der Direktorin – die monumentalen Bleifiguren des Mehlmarktbrunnens von Georg Raphael Donner. Seit ihrer Entstehung 1737/39 als Meisterwerke bewundert und studiert, bereiteten sie schon bald nach ihrer Entstehung ihrem Besitzer, der Stadt Wien, wegen der heiklen Oberfläche Probleme und wurden schließlich 1873 durch Bronzekopien ersetzt. Alle Versuche, die Figuren museal zu präsentieren – gedacht war unter anderem an das Neue Rathaus und an eine Einbindung in das Konzept für die städtischen Sammlungen durch Otto Wagner – scheiterten. Auch das Wien Museum am Karlsplatz sah für die raumgreifenden und tonnenschweren Skulpturen keinen Platz vor und so blieben sie im Marmorsaal des Unteren Belvedere. 1921 waren sie als Leihgabe der Stadt Wien für 99 Jahre der Österreichischen Galerie überlassen worden.

Durch die Möglichkeit der Nahsicht und Umrundung durch den Betrachter können sie hier in ihrer Komplexität wahrgenommen werden. 1993 wurde um sie herum eine wissenschaftlich fundierte Ausstellung komponiert, welche die Bedeutung der von Donner favorisierten ungefassten Bleiplastik für die Entwicklung der Wiener Plastik bis ins 19. Jahrhundert sichtbar machte. Im Zuge der

danach von Michael Krapf vorgenommenen Neuaufstellung wurden vertraute Stücke ins Depot verbannt. Viele malerische und plastische Skizzen, die in der Gegenüberstellung mit dem fertigen Werk nicht nur den Entstehungsprozess sichtbar machen, sondern als Virtuosenstücke den Kenner einst und jetzt erfreuten, fielen der Vorliebe des Kurators für das ausgeführte Werk zum Opfer. Das Publikumsinteresse ließ nach.

Es ist verständlich, dass bei der Neuübernahme der Direktion mit diesen Räumen und mit diesem Sammlungsbestand etwas geschehen musste. In ihren ersten Interviews bekannte sich Agnes Husslein zu dem barocken Erbe und versprach pfleglichen Umgang. Doch es fehlte ein Konzept, das allen Sammlungen gleichermaßen gerecht wurde. Es lag an dem Geschick der Sammlungsleiter und -leiterinnen, wie sie sich gegen Vizedirektor Alfred Weidinger behaupteten und wie viel Raum ihnen zugestanden wurde. Und so kam es, dass das Untere Belvedere zur Wechselausstellungshalle umgebaut und der original erhaltene Drentwett-Groteskenraum zu einem geschmacklos-grotesken Shop degradiert wurde. Die Marmorgalerie, in der sich die Zeremonialstatuen Maria Theresias und Franz Stephans von Franz Xaver Messerschmidt sowie die Porträtbüste Fürst Wenzels von Liechtenstein von Balthasar Ferdinand Moll würdig im Raum entfalten konnten, wurde ausgeräumt, um geldbringenden Banketten dienen zu können. Balthasar Permosers Prinz Eugen-Statue wurde ungeschützt in das Seitenkabinett neben dem Marmorsaal abgestellt. Die Figuren des Mehlmarktbrunnens werden von den Verantwortlichen völlig ignoriert: Kein Hinweis auf den Autor, den ursprünglichen Standort, die Geschichte des Brunnens und seine Bedeutung für die Wiener Plastik des 18. Jahrhunderts hilft dem unkundigen Museumsbesucher, der auch über die Ausstattung des Marmorsaales durch Martino Altomonte im Unklaren gelassen wird. Hingegen sind zwei Ständer mit Videoinstallationen angebracht, die für die diversen Sammlungen des Belvedere werben. Ein Besucher, der die Barocksammlung von früher kannte, vermisst hier die vertrauten Objekte, zum Beispiel die Sakristeibrunnenreliefs und die Apotheose Kaiser Karls VI. von Donner, die klassische Terrakottagruppe der Heiligen Sippe von Lorenzo Mattielli, der auf der Homepage des Museums L. Matinelli (!) genannt wird. Man vermisst auch die Modelli Giulianis und markante Stücke der alpenländischen Schnitzplastik wie die Mater Dolorosa von Michael Zürn d. J.

Michael Krapf wurden für die Neuaufstellung der Sammlung im Oberen Belvedere sechs Räume und ein schmaler Verbindungsgang im einstigen Küchen- und Kavalierstrakt zugewiesen. Die Beleuchtung erfolgt ausschließlich über Kunstlicht, die geschlossenen Fensterläden erlauben keinen Blick in den Garten mehr. Die aus der Zeit Prinz Eugens erhaltene Kapelle im südlichen Pavillon mit der Ausstattung von Francesco Solimena und Carlo Innocenzo Carlone, die einen Zutritt durch das Erdgeschoss ermöglicht hätte, wurde nicht in den Rundgang einbezogen. Die Öffnung hätte die Internationalität der Barockkunst in Österreich deutlich gemacht, die in den wenigen – tatsächlich auf deutschsprachige Künstler konzentrierten – Ausstellungsstücken nicht zum Ausdruck kommt.

Die beiden Räume auf der Gartenseite sind eingespannt zwischen dem Café und dem Bookshop. Die ausgewählten großformatigen Bilder sind zu tief gehängt. Je ein großes Gemälde von Michael Rottmayr, Martino Altomonte, Paul Troger, Maulbertsch, Josef Ignaz Mildorfer und dem Kremser Schmidt sollen die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten religiöser Malerei veranschaulichen. Um mythologische Themen unterzubringen, wurden vier Reliefs von Donner und seinem Kreis an der gegenüberliegenden Wand angebracht. Wie die strengen Zeremonialstatuen des Herrscherpaares von Messerschmidt, die (entgegen den Wünschen des Kurators) in ein vertrauliches Zueinander gedreht sind, thematisch in diesen Raum passen, bleibt rätselhaft. Leitmotiv ist nämlich die Aufstellung nach Themen. Der Rundgang beginnt im Porträtsaal, wo höfisches (Jacob van Schuppen, Martin van Meytens) und bürgerliches Porträt (Jan Kupezky, Christian Seybold) einander gegenübergestellt sind. Das plastische Porträt ist durch die Mesmer-Büste von Messerschmidt vertreten, die mit den rokokohaften Porträtreliefs von Joseph II. und Isabella von Parma desselben Künstlers konfrontiert wird. Die unterschiedliche Gestaltungsweise, die paradigmatisch einen Stilbruch bedeutet, wird aber nicht kommentiert. Man erfährt nichts über die „Personen und Persönlichkeiten", weder über die Maler, noch über die Porträtierten. Nur Barockspezialisten wissen, dass Jacob van Schuppen der Neubegründer der Wiener Kunstakademie war. Besorgt man sich für vier Euro den seit kurzem verfügbaren Audio Guide, so erhält man zwar eine allgemeine Einführung zum Begriff und zur Epoche des Barock, aber keine Information zu dem spezifischen Bestand der Wiener Sammlung.

Der nächste Raum ist „dem stillen und dem lauten Leben", der übernächste dem Tierstück gewidmet. Hier hätte sich eine barocke wandfüllende Hängung angeboten, um Platz für weitere Ausstellungsstücke zu gewinnen. So interessant einzelne Stücke wie die schlichten „arte povera"-Stilleben der Anna Maria Punz oder die bis jetzt im Depot verbliebenen „Geier" Philipp Ferdinand de Hamiltons aus dem Besitz des Prinzen Eugen sind, sie wirken verloren an den hohen Wänden.

Wichtigstes Anliegen war für Krapf wohl die Ausstellung der sogenannten Charakterköpfe von Messerschmidt, die im letzten Raum der Enfilade aufgestellt sind. Zweifellos gehören sie zu den Objekten der Barocksammlung, die am meisten Publikum anziehen. Die Verwendung der unterschiedlich hohen runden Sockel, auf denen einzelne Köpfe nach nicht erkennbaren Kriterien zusammengestellt wurden, entstammen der Ausstellung Messerschmidt/Tony Cragg und wurden dem Kurator vorgeschrieben. Hier wäre Raum gewesen, das Phänomen Messerschmidt im Kontext der Skulptur der Wiener Akademie zu zeigen.

Besonders stiefmütterlich behandelt wurden die ausgewählten Ölskizzen, die in dem Verbindungsgang zur Gartenseite aneinandergereiht sind. Der Hinweis, die Ölskizzen seien durchwegs „eigenhändig", stellt eine längst widerlegte Simplifizierung dar, dienten sie doch als Studien, Ricordi und Sammlerstücke. Am meisten vermisst man aber Hinweise darauf, mit welcher monumentalen Dekoration die Ölskizze in Verbindung steht.

Neuaufstellung der Sammlung Barock, © Belvedere, Foto: Ludwig Seidl

Als Ersatz für die vielen nicht ausgestellten Werke wird dem an österreichischer Barockkunst interessierten Besucher ein Buch angeboten, das in farbigen Abbildungen die Stücke wiedergibt, die Michael Krapf gerne ausgestellt hätte. Es wurde im Schnellverfahren mit einer Gruppe von MitarbeiterInnen hergestellt, die nur teilweise mit der österreichischen Barockkunst und dem aktuellen Forschungsstand vertraut sind, was in den begleitenden Artikeln zu den alphabetisch aufgelisteten Künstlern deutlich zum Ausdruck kommt. So wird das Buch tatsächlich zum „Coffeetable-book", wie es sein Herausgeber im Gespräch selbst bezeichnet hat. Als Kunsthistorikerin und Barockforscherin würde ich mir eine Neubearbeitung des Kataloges von Elfriede Baum und eine Studiensammlung wünschen, wie sie für die Mittelaltersammlung im Prunkstall gelungen ist. Aber wo? Vielleicht sollte man an eine Expositur denken, etwa in den Prinz Eugen-Schlössern Hof und Niederweiden, wo das ungeliebte Kind Barocksammlung adäquat aufgestellt werden könnte. Erst vor kurzem ist die Einrichtung eines Museums für den Böhmischen Barock im Palais Schwarzenberg am Prager Hradschin gelungen, und auch die anfänglich mit Skepsis betrachtete Präsentation der Bestände der Alten Galerie des Joanneums in Schloss Eggenberg hat inzwischen Anerkennung gefunden.

Ingeborg Schemper-Sparholz
Professorin am Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien

1 A. Kilb, FAZ, 8.7.08 – A. Wagner, Die Presse, Gastkommentar von A. Wagner, 22.5.08.

2 E. Baum, Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere, 2 Bd., Wien 1980.

3 G. Aurenhammer, Geschichte des Belvedere nach dem Tod des Prinzen Eugen, in: Mitt. D. Öst. Galerie, 1969 S.41ff.

4 Eva Michel, Inventing Tradition. Die Rezeption der Alten Meister und das „Barocke" in der österreichischen Malerei des 20. Jahrhunderts. Topos und künstlerische Strategie, Diss. Wien 2009.

5 A. Husslein (Hrsg.), Meisterwerke des Barock im Belvedere, Vorwort, Wien 2008.

CALL FOR PAPERS

KÜNSTLERHAUS

150 Jahre Gesellschaft bildender Künstlerinnen und Künstler Österreichs Künstlerhaus

Das Künstlerhaus – die Gesellschaft bildender Künstlerinnen und Künstler Österreichs – feiert 2011 das 150-jährige Bestehen.

Anlässlich dieses Jubiläums wird ein call for papers ausgeschrieben und KünstlerInnen, KuratorInnen, SammlerInnen und WissenschaftlerInnen eingeladen, Projekte einzureichen.

1861 wurde der Verein gegründet und konnte bereits 1868 sein eigenes Kommunikationszentrum und Ausstellungshaus „das Künstlerhaus" am Karlsplatz in Wien beziehen.

Die Stellung der KünstlerInnen in der damaligen und heutigen Gesellschaft im Spannungsfeld zwischen freiem künstlerischem Schaffen und ökonomischem Überleben sollen im Mittelpunkt des Jubiläumsjahrs stehen.
Wie definieren sich heute Positionen des Künstlerseins, welchen Status haben Kunst/KünstlerInnen heute? Ausgehend vom eigentlichen Status des Künstlerseins heute, eröffnen sich im besonderen Themen, Aspekte und Perspektiven, die aus der Institution des Künstlerhauses, aus der Rolle des Vereins, der Mitglieder, der Architektur und der Lage am Kunstplatz Karlsplatz entstehen sollen, wie etwa die Metamorphosen der Ausstellungsräume, Mitglieder und Gesellschaft (u. a. Aufarbeitung der NS-Zeit) und gender studies.

Im Künstlerhaus wird 2011 eine umfangreiche Ausstellungsreihe zum aktuellen künstlerischen Leben stattfinden. Die Bandbreite der Projekte soll von jungen KuratorInnen und KünstlerInnen bis zu arrivierten Positionen einen Einblick in künstlerische und gesellschaftliche Entwicklungen geben und die Rolle des Künstlerhauses umfassend reflektieren: Seine geschichtliche Bedeutung, die heutige Identität, bis hin zu möglichen zukünftigen Aufgaben. Ausstellungsvorschläge sollen die interdisziplinäre Struktur des Künstlerhauses thematisieren und potenziell zur Weiterentwicklung dieser Institution beitragen.

Besonderes Augenmerk soll auf die soziale, gesellschaftliche Rolle gelegt werden, die KünstlerInnen wahrnehmen. Die Bedeutung des Künstlerberufs, der künstlerischen Berufung im Alltag zwischen Realität und Ideal soll ebenso thematisiert werden, wie die Bedeutung des Kunstmarktes, der Galerien, der Museen, die Präsenz in Ausstellungen, Medien etc.

Eine intensive Zusammenarbeit mit anderen europäischen Kunstinstitutionen und Interessensvertretungen wird angestrebt.

Einreichungen bis zum 20. Juli 2009 an:

Künstlerhaus
Peter Bogner, Direktor
Karlsplatz 5
1010 Wien
T:0043/1 587 96 63
F:0043/1 587 87 36
www.k-haus.at
office@k-haus.at

Historische Gärten und Marketing

Internationaler Kongress, 5.-7. Juni 2009, Baden bei Wien. Ein Bericht

Von der Österreichischen Gesellschaft für historische Gärten, insbesonders von deren Generalsekretär Géza Hajós in die Wege geleitet und konzipiert, von der Aktion „Natur im Garten" des Landes Niederösterreich und der Stadtgemeinde Baden im Congress Casino Baden veranstaltet und finanziell unterstützt, fand Anfang Juni 2009 an drei Tagen die internationale Tagung „Historische Gärten und Marketing" in Baden bei Wien statt. Die gerade in den letzten Jahren verstärkt in den Blickpunkt gerückte Vielfalt an Aktivitäten in und an historischen Gärten und Parks bot sich als Thema einer der in zwei- bis dreijährigem Abstand von der Österreichischen Gesellschaft für historische Gärten initiierten international besetzten Tagungen an: Grundfragen wie das Bewahren der Authentizität der historischen Substanz, der Umgang mit einst bedeutenden, in den Zeitläuften veränderten oder verlorenen Gartenteilen – zu verweisen ist etwa auf in Österreich kaum erhaltene barocke Parterreanlagen und deren Wiederaufführung –, die Finanzierung der ständig nötigen Pflege historischer Gärten und die Möglichkeiten, durch Marketing die Gärten gewinnbringend zu führen, wurden in 16 Referaten gestellt.

Im von Géza Hajós und von Joachim Brocks gehaltenen Einführungsreferat mit dem Titel „Historische Gärten und Marketing. Synergie oder Widerspruch" erläuterte Géza Hajós die aktuelle Situation der Gartendenkmalpflege in Österreich, die missliche rechtliche Lage historischer Gärten und das oft mangelnde Verständnis für diese sehr spezielle Kunstgattung. Der Biologe Joachim Brocks als Leiter der Aktion „Natur im Garten" der Niederösterreichischen Landesregierung bezeichnete die Probleme der Veranstaltungen und Aktivitäten in historischen Gärten als „Paradebeispiel für eine Nachhaltigkeits-Diskussion". Der Gartendirektor der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Michael Rohde, erläuterte das Konzept „Preußisch Grün" zur Vermarktung der ihm anvertrauten preußischen Hofgärten, welches Vermittlung, denkmalgerechte Nutzung und Einnahmepolitik zum Inhalt hat. Brigitte Mang, Direktorin der Österreichischen Bundesgärten, stellte das Marketing der Bundesgärten, das die „Vielfalt ihrer Gartendenkmale, Tourismusmagnete, Grünräume und Botanischen Sammlungen" zu kommunizieren hat, vor. Alan Roe, lange Jahre im Vorstand der Royal Horticultural Society tätig, gründete 2005 ARA Associates Limited, ein Projektabwicklungsbüro speziell an historischen Orten; er nannte als Überbegriff seiner Aktivitäten das „Totalerlebnis", das den Besuchern und Besucherinnen historischer Orte geboten werden sollte. „Nachhaltiges Marketing für Schlösser und Gärten" beleuchtete der Wirtschaftswissenschaftler und Leiter der Abteilung Regionalwirtschaft der Norddeutschen Landesbank, Arno Brandt. Der Gartendirektor der Stadt Baden, Gerhard Weber, stellte die reiche Tradition des Badener Kurparks und des Doblhoffparks als größtes Rosarium Österreichs auch und gerade als touristischen Anziehungspunkt vor. Die Geschichte und die Zukunft eines der bedeutendsten Landschaftsparks in Europa, des Schlossparks Laxenburg, behandelte der Bürgermeister von Laxenburg, Robert Dienst. Christian Hlavac, Landschaftsplaner und Inhaber sowie Geschäftsführer des Zentrums für Garten, Landschaft und Tourismus Galatour erläuterte anhand guter und schlechter Beispiele das Thema Information und Besucherlenkung in historischen Gärten. Gärten, Parks und Kulturlandschaften als Wirtschaftsfaktor zur Stärkung regionaler Konjunktur betrachtete Christa Ringkamp als Leiterin des einschlägigen Büros Hortec mit Sitz in Berlin und Wörlitz. Heike Glatzel, tätig im Büro Futour (Umwelt-, Tourismus- und Regionalberatung, Zentrale in München) beleuchtete die Formen des Gartentourismus in Einzelanlagen, in Garteninitiativen und als Gartenreiseangebote in Deutschland, Österreich und in internationalem Rahmen. „Der Garten – ein Museum? Vom Selbstverständnis im Umgang mit historischen Gärten" – mit diesem Beitrag stellte der Leiter der Abteilung Gärten der Zentrale der Staatlichen Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen, Roland Puppe, eine dem historischen Erbe als Kunstgut adäquate Vermittlungsmöglichkeit vor. „Was bleiben will, muss sich verändern" – unter diesem Leitsatz führte Pater Martin Rotheneder, Stiftsmitglied des Benediktinerordens in Melk, seine über zwanzig Jahre andauernde Leidenschaft für den Stiftsgarten und die erfolgten Revitalisierungsschritte vor. Die „Wiedergeburt der barocken Gartenwelt von Schloß Hof" und das Marketing für das „Festschloß" präsentierte der Direktor der Marchfeldschlösser Revitalisierungs- und Betriebsgesellschaft, Kurt Farasin. Dietmar Damzog, tätig in der Stiftung Fürst Pückler-Park Bad Muskau, schilderte das Tourismus- und Eventmarketing des bedeutenden, als UNESCO-Welterbestätte auf deutschem und polnischem Boden sich erstreckenden Landschaftsparks. Das Europa-Rosarium Sangerhausen als weltweit größte Rosensammlung wurde von der langjährigen Leiterin Hella Brumme als „lebendes Museum" dargestellt. Der Touristiker und Geschäftsführer der Gartenplattform Niederösterreich („Die Gärten Niederösterreichs") der Niederösterreichischen Landesregierung formulierte in seinem Beitrag „Tourismus und Denkmalschutz – synergetisches Miteinander oder Widerspruch" die Besonderheiten und Gemeinsamkeiten aus Sicht des Praktikers.

Beide Vortragsrunden wurden mit je einer Diskussion abgeschlossen, die von János Kárász und am Folgetag von Jochen Martz geleitet wurden und genug Zeit boten, um die durchaus kontroversiellen Beiträge und die verschiedenen Zugangsweisen der Vermittlung dieses Kulturgutes zu hinterfragen. Unter der Leitung des Stadtgartendirektors von Baden, Gerhard Weber, wurden an zwei Nachmittagen das Badener Rosarium im Doblhoffgarten, die Reste der einstigen Gärten der Weilburg im Helenental sowie der Badener Kurpark besichtigt, als Abschluss der Veranstaltung führte Bettina Nezval durch unbekannte, private, sonst nicht zugängliche Villengärten in Baden.

Einmal mehr machte diese Veranstaltung deutlich, dass gerade in Österreich ein im internationalen Vergleich großartiges Erbe an Zeugnissen der Gartenkunst und Gartenkultur vorhanden ist, das jedoch zum Großteil unbeachtet, oftmals vernachlässigt und in seinem Bestand gefährdet ist. Es bleibt zu hoffen, dass das Engagement in einigen österreichischen Großanlagen – wobei manche der Aktivitäten auch durchaus kritisch zu sehen sind – auch Beispielwirkung für Initiativen in Gärten und Parks von lokalem und regionalem Interesse hat.

Eva Berger
Institut für Lanschaftsplanung und Gartenkunst, TU Wien

Beleuchten oder Kratzen?

Linz und die Brückenkopfgebäude

Die heftige Kritik der Stadt Linz an der vom Bundesdenkmalamt geplanten bescheidmäßigen Unterschutzstellung der Brückenkopfgebäude hat zu einer breiten medialen Diskussion geführt. Diese wurde aufgrund der divergierenden Vorstellungen und Interessen (geplante Aufstockung durch dem Bau aufgesetzte Glaskuben) zum Teil stark polarisiert geführt. Wenn Konflikte medial ausgetragen werden, führt das oft zu einer oberflächlichen und einseitigen Betrachtung der Dinge, weshalb man sich vor dem Einstieg in die Diskussion die Geschichte und Lage des Objekts des Anstoßes – der Brückenkopfgebäude – zumindest kurz vergegenwärtigen sollte.

Zum Neubau der sogenannten Nibelungenbrücke musste das Niveau des Hauptplatzes angehoben werden. Dies bedingte den Abbruch einiger historischer Bauten. An deren Stelle errichtete Roderich Fick nach Entwurf von Anton Estermann ab 1938 die sowohl den Hauptplatz im Norden als auch den Blick auf Linz von Urfahr aus dominierenden monumentalen Baublöcke der Brückenkopfgebäude. Der Bau wurde nach weitgehender Vollendung der Fassaden 1944 kriegsbedingt eingestellt und ab 1947 durch Karl Tobisch vollendet. Es handelt sich um einen der wenigen zur Verwirklichung gelangten monumentalen Repräsentationsbauten der gigantomanischen Bauprojekte für die sogenannte Führerstadt Linz, auch wenn erste Planungen bereits aus der Zwischenkriegszeit stammen. Stilistisch stehen die Brückenkopfgebäude in der Tradition des trockenen, schweren Münchner Klassizismus in Verbindung mit der für Linz typischen Riesenlisenengliederung, unter Verwendung barockisierender Elemente. Die Überwindung des Niveauunterschieds vom Hauptplatz zur Brücke in Form der Brückenkopfgebäude wurde übrigens von niemand geringerem als Friedrich Achleitner als akzeptable städtebauliche Leistung gewürdigt.

Da ein Eigentümerwechsel von der Republik Österreich zur Bundesimmobiliengesellschaft stattfand, musste der vorher „ex lege" bestehende Denkmalschutz durch eine bescheidmäßige Unterschutzstellung gesichert werden. Der den Denkmalschutz unter künstlerischen, kulturellen und historischen Gesichtspunkten ausführlich untermauernde Bescheid wurde von einigen fälschlicherweise so interpretiert, als wolle man das Bauwerk nur unter Schutz stellen, weil Hitler persönlich in die Planungen eingegriffen habe. Diese Polemik versucht den Denkmalschutz quasi apotropäisch mit dem „Hitlerbild" abzuwenden, dies vor allem aus zwei Gründen. Erstens hat man Angst, eine Pilgerstätte für Neonazis zu schaffen, und zweitens will man den geplanten Dachgeschoßaufbau durch Adolf Krischanitz problemlos durchbringen.

Die große Empörung über den Bescheid des Denkmalamts erweckt beinahe den Eindruck, als sollte die Entstehungszeit der Gebäude und damit der Bezug zum Dritten Reich nicht publik gemacht werden, als hätte das Denkmalamt einen Tabubruch begangen, indem es dem Gebäude gleichsam den Schleier vom Gesicht gerissen und eine fürchterliche Fratze freigelegt hätte.

Während die Aufarbeitung der Zeit des Nationalsozialismus in Linz auf wissenschaftlicher Ebene weit fortgeschritten ist, macht sich im Umgang mit den in der Öffentlichkeit sichtbaren Bauten dieser Zeit eine gewisse

Brückenkopfgebäude in Linz, ©BDA

Unbeholfenheit bemerkbar. Für das Denkmalamt steht fest, dass auch negativ besetzte Denkmale wie Urkunden zu behandeln und damit zu erhalten sind, um auch späteren Generationen die Möglichkeit der Auseinandersetzung mit diesem schweren Erbe zu geben. Wie aber gehen wir mit diesem Erbe tatsächlich um? Primitivste Auseinandersetzung ist leider immer noch die Zerstörung. Erst vor etwa einem Jahr wurde an einem Bau auf dem Gelände der Voestalpine das Logo der ehemaligen Reichswerke Hermann Göring entfernt. Eine ähnliche Strategie wird durch das Zum-Verschwinden-Bringen erzielt. Kürzlich etwa ließ man die Aphroditestatue aus dem kleinen Tempel am Bauernberg entfernen, da sie sich als Geschenk Adolf Hitlers erwies.

Manchmal geht die Zerstörung schleichender vor sich, wie etwa bei den gescheiterten Versuchen, die Wohnqualität der weitläufigen Wohnsiedlungen der NS-Zeit durch Dachgeschoßausbauten, Wärmeisolierung, Lift- und Balkoneinbauten zu heben. Hier fehlt jegliche Bezugnahme auf die Geschichte der Bauten. Ganz in diesem Sinne werden die Brückenkopfgebäude abends beleuchtet. In Zukunft werden auf ihnen möglicherweise zusätzlich Glaskuben stehen – hell erstrahlend wie das Lentos. Diese geplante gefällige modernistische Glasarchitektur, die dem Bauwerk gleichsam aufgesetzt wird, lässt jegliche historisch kritische Auseinandersetzung mit den Brückenkopfgebäuden vermissen. Da bedarf es schon einer Berliner Künstlerin, Hito Steyerl, um uns zu zeigen, wie man sich kritisch mit den Brückenkopfgebäuden auseinandersetzen kann. Ihre Mauerabkratzungen lassen die Bauten nicht im Glanz erstrahlen, ganz im Gegenteil. Sie legen frei, was sich unter der Fassade befindet.

Paul Mahringer
Bundesdenkmalamt, Abteilung Denkmalverzeichnis

Die Kinderfreibäder Wiens

Über den Verlust eines vielfach unbeachteten Baujuwels

Der Sommer naht, die Wiener Freibäder und vor allem die Kinderfreibäder werden wieder in Schwung gebracht. Doch aus aktuellem Anlass wird eines dieser „Baujuwele" des Roten Wien in der Saison 2009 nicht in gewohnter Form seine Pforten öffnen können.

Das heutige Familienbad – ehemals „Kinderfreibad Herderpark" – im 11. Wiener Gemeindebezirk wurde wenige Tage nach Jahreswechsel ein Raub der Flammen. Zu sehen sind vom einst prächtigen rot-weiß gestreiften, sofort ins Auge stechenden Gebäude heute nur noch die Fundamente. Dieses unter Denkmalschutz stehende, 1929 in Riegelwandbauweise errichtete Bad war eines der letzten weitgehend original erhaltenen Kinderfreibäder des Roten Wien. Laut Auskunft der MA 44 soll das Gebäude „originalgetreu" aufgebaut und zu Beginn der Schulferien im Sommer 2009 wiedereröffnet werden.[1]

Ein Wiederaufbau nach alten Plänen ist eine aus denkmalschützerischen Gesichtspunkten wünschenswerte Angelegenheit, bei der eventuell die Gelegenheit bestünde, die einstige, bereits seit vielen Jahren nicht mehr bestehende, etwa 11 Meter lange Holzpergola wiederzuerrichten. Doch dieser Punkt bleibt angesichts der Budgetknappheit und der relativ neuen freistehenden Brausen an dieser Stelle wohl nur ein Wunschgedanke. Da das Gebäude bis auf das Fundament zerstört ist, stellt sich hier auf der anderen Seite aber die Frage, ob sich dadurch vielleicht eine Chance für eine Lösung des 21. Jahrhunderts böte: ein Bad nach modernsten Gesichtspunkten, wie sich das Kinderfreibad Herderpark auch im Jahr seiner Eröffnung 1929 präsentierte.

Auf jeden Fall ist dieser Wiederaufbau ein willkommener Anlass, um an die Wiener Einrichtung des Kinderfreibades mit seiner ganz speziellen Architektur zu erinnern. Der Beginn dieser Institution war 1913 mit den Anfragen von Bezirkspolitikern bezüglich einer offiziellen Badeerlaubnis für Kinder im Wienfluss und der Veröffentlichung dieses Wunsches in einigen Zeitungen getan. 1917 endlich wurde den Anträgen stattgegeben und das erste „Bad" errichtet, wodurch das gefährliche Wildbaden an diesem Ort ein Ende hatte. Hierfür staute man einen Nebenarm des Wienflusses nächst der Eisenbahnstation „Hütteldorf Bad" im Retentionsbecken auf, ein Becken wurde betoniert, mobile Umkleidestellen wurden am Damm aufgestellt. Aufgrund des großen Erfolges dieses Bades setzte die Gemeinde die Erschließung des Stadtgebietes mit Badeeinrichtungen für Kinder mit demontierbaren Umkleidehütten nach dem Prinzip der Neunutzung bereits vorhandener (vor allem künstlicher) Gewässer fort. Es entstanden ab 1919 die nächsten Bäder – vorzugsweise an den nun neu genutzten Zierteichen wie im Schönbrunner Vorpark und dem Schweizergarten. Das für die Architekturgeschichte entscheidende Jahr aber war 1926: Damals trat das Kinderfreibad erstmals als eigenständiger Bautyp auf. Mit der Eröffnung des Bades im Türkenschanzpark – übrigens das letzte unter Verwendung eines Zierteichs als Bassin – sowie den Kinderfreibädern Arenbergpark und Margaretengürtel[2] wurden die ersten fix montierten und damit ganzjährig aufgestellten Umkleidegebäude samt Sanitäranlagen errichtet.

Diese ebenso markanten wie einfachen Holzgebäude mit dem charakteristischen quaderförmigen Wasserbehälter auf dem Dach und einem zumindest in den Anfangsjahren übergiebelten Portikus sollten noch viele Jahrzehnte das Wiener Stadtbild prägen. Die kleinen Gebäude mit einer ursprünglichen Umkleidekapazität für etwa 500 Kinder waren vor allem über die dicht besiedelten Gebiete der Stadt verteilt und sollten neben dem kostenlosen Freizeitvergnügen vor allem zur Gesundheit der Kinder beitragen. Die Besonderheit dieser nur für die „Kleinen" – im Alter zwischen sechs und vierzehn Jahren – benutzbaren Sommer(plansch)bäder lag in der außergewöhnlichen inneren Organisation derselben sowie in den nach Jahrgängen formal unterschiedlich ausgebildeten Gebäudetypen. Internationale Anerkennung erfuhr der hiesige Bautyp bereits im Jahr 1927 auf der „Tagung für Spielplatzbau" in Berlin, wo die Wiener Kinderfreibäder als Vorzeigemodell gewürdigt wurden. Dies, obwohl in Deutschland bereits vor dem Ersten Weltkrieg Kinderplanschbecken bestanden und dieses Land damit selbst mit zu den Pionieren auf diesem Gebiet gehörte.

Eines der ältesten Kinderfreibäder Wiens wurde 1986 (auf Anfrage der ehemaligen MA 26) vom Bundesdenkmalamt als nicht denkmalwürdig und auch nicht von kulturhistorischer Bedeutung eingestuft und daher zum Abbruch freigegeben. Der damalige Spruch lautete: „Eine nennenswerte geschichtliche, künstlerische oder sonstige kulturelle Bedeutung im Sinne des § 1 (1) Denkmalschutzgesetz kommt dem Objekt nicht zu."[3] Wir alle wissen, dass sich die Einstellung und Wahrnehmung in den letzten zwei Jahrzehnten geändert hat – so wurde das erst vor wenigen Jahren sanierte Kinderfreibad im Herderpark bereits 1992 als schützenswert erachtet.

Doch sollte an dieser Stelle noch an ein beinahe vergessenes, aber historisch einmaliges Bad erinnert werden: Das Kinderfreibad im Türkenschanzpark, dessen von dichter Vegetation umgebenes ehemaliges Umkleidegebäude heute ein architektonisches Schattendasein fristet.

Wider Erwarten ist dieser Bau, auch wenn heute anderweitig genutzt, noch weitgehend unversehrt erhalten. Er dient derzeit als „Betriebsgebäude" für den Lehrteich Türkenschanzpark, einen ehemaligen Zierteich, der von 1926 bis zur Schließung des Kinderfreibades und der Übergabe an die MA 45 im Jahr 1991 als Bassin genutzt wurde. Die besondere Bedeutung, die diesem Gebäude aus 1926 – dem ersten Jahrgang der in die Geschichte eingegangenen Wiener Kinderfreibäder – zukommt, beruht nicht zuletzt auf der großteils erhaltenen Inneneinrichtung, welche mir auf die beiden nicht mehr existenten Bäder des gleichen Jahres, jene im Arenbergpark und am Margaretengürtel, übertragbar scheint. Somit ist hier das letzte weitgehend original erhaltene, noch stehende Exemplar der in Holzständerbauweise errichteten Kinderfreibäder des Roten Wien zu sehen.

Christoph Freyer, Kunsthistoriker, Wien

1 Telefonische Auskunft von Hr. Kotinsky (Presseabteilung MA 44) am 4.5.2009

2 Das Kinderfreibad Margaretengürtel befand sich nicht wie häufig behauptet im Haydn-Park, sondern zwischen Margareten- und Gaudenzdorfergürtel gegenüber dem nunmehrigen Bruno-Kreisky-Park.

3 Bescheid des Bundesdenkmalamtes anlässlich der Abbruchabsichten – Kinderfreibad Margaretengürtel (Gaudenzdorfer Gürtel) vom 5. Mai 1986, Zl. 1263/1/86.

Kinderfreibad „Arenbergpark", aus: Helfried Seemann, Christian Lunzer [Hrsg]: Wiener Bäder 1870 – 1970 Album, Wien 2004, Bild 7, Archiv MA 44 (Foto: Fritz Sauer)

Ehemaliges Kinderfreibad „Türkenschanzpark", Zustand 2009: Foto:∂© Christoph Freyer

EINLADUNG AVISO

Liebe Kolleginnen und Kollegen,

wir laden alle Interessierten ein, an unserer kommenden Tagung im Künstlerhaus Wien teilzunehmen. Die Anmeldung und das ausführliche Tagungsprogramm werden in den kommenden Wochen verschickt.

15. TAGUNG DES VERBANDES ÖSTERREICHISCHER KUNSTHISTORIKERINNEN UND KUNSTHISTORIKER

PARADIGMENWECHSEL

OST- UND MITTELEUROPA IM 20. JAHRHUNDERT

KUNSTGESCHICHTE IM WANDEL DER POLITISCHEN VERHÄLTNISSE

5. – 8. November 2009 in Wien

Dient die Beschäftigung mit der Geschichte letztlich immer einer Neubewertung der Gegenwart, so entwirft umgekehrt auch jede Gegenwart ihre Geschichte immer wieder neu. Zwanzig Jahre nach Fall des „Eisernen Vorhangs" zu fragen, ob und wie dieses und frühere Ereignisse auch den historischen und kunsthistorischen Blick berühren und berührten, lädt daher zu Reflexionen über die Geschichte ebenso ein wie zum Nachdenken über die wechselnden methodischen und politischen Voraussetzungen der Kunstgeschichte.

Vor diesem Hintergrund lässt ein Blick auf die jüngere Kulturgeschichte Mittel- und Osteuropas Auskünfte über den Status der Kunstgeschichte und die Forderungen an das Fach gewinnen: Hatte die österreichisch-ungarische Monarchie versucht, große Teile dieser Länder zu einem Kulturraum zu vereinheitlichen, wurden die Regionen im 20. Jahrhundert durch die gravierenden politischen Umbrüche immer wieder neu und anders aufgeteilt, um nun, am Beginn des 21. Jahrhunderts, wiederum in das größere Ganze der Europäischen Union einzugehen. Da diese einander überlagernden Prozesse der Partikularisierung und der Vereinheitlichung in hohem Maße von Bildproduktionen ebenso wie von Bilddestruktionen begleitet und befördert wurden, werden die Vorträge ihr Augenmerk konkret auf Bruchstellen und Blickwechsel innerhalb dieses langen 20. Jahrhunderts richten und dabei das jeweilige Geschichtsbewusstsein sichtbar machen.

Barrierefrei – 75. Kunsthistorischer Studierendenkongress in Wien*

Vom 4. bis 7. Dezember 2008 fand in Wien – zum ersten Mal in Österreich – der 75. Kunsthistorische Studierendenkongress (KSK) in Kooperation mit dem Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker zum Thema „barrierefrei" statt. Der KSK mit einer bis 1969 zurückreichenden Tradition ist eine studentische Organisationsform, die Kunstgeschichte-Studierenden die Möglichkeit bietet, ihre Forschungsergebnisse bereits vor Studienabschluss öffentlich zu präsentieren. Schriftliche Kurzfassungen einiger Vorträge sind auf den folgenden Seiten abgedruckt.

Der Begriff „barrierefrei" soll nicht die Auflösung aller Grenzen bedeuten – er ist von der inneren Dialektik bestimmt, dass jede forcierte Überwindung einer Grenze Gefahr läuft, neue Grenzen entstehen zu lassen. Der Kongresstitel mag aber gerade als Mittel genommen werden, die ihm inhärente Problematik näher zu umreißen.

„Barriere" stammt vom französischen „barrière", einem Kollektivum zu „barre", „Stange",[1] ein Hindernis, das zwei räumliche Bereiche voneinander trennt. In kriegstechnischer Verwendung tritt es in einer äußerlichen und begrifflich etwas abgeänderten Form, der Barrikade auf. Diese ist oft in der Kunst zu finden – sie kann dabei die Bedeutung des Auflehnens gegen Herrschaft annehmen: Im Juli 1830 ging die Pariser Bevölkerung auf die Barrikaden, um sich gegen die restaurativen Akte des Königs zu erheben, was Eugène Delacroix in seinem Werk *Die Freiheit führt das Volk* (1830) festhielt.

Zu Beginn der französischen Revolution 1789 kam es zu tätlichen Angriffen auf die von Claude-Nicolas Ledoux entworfenen Zollschranken, Zeichen ausgeweiteter Staatsgewalt. Sie gefielen den Parisern gar nicht – viele der Bauten wurden Opfer der Revolution. Andere Grenzwälle wurden später durch ein militärtechnisch vorteilhaftes Wegesystem ersetzt: In Wien wurden Mitte der 1860er Jahre die Stadtmauern zur Ringstraße geschliffen. 1989 wurde die Öffnung der Berliner Mauer in Deutschland als Ende des Eisernen Vorhangs und des Kalten Krieges bejubelt.

Nach der französischen Revolution konsolidierte sich der Wunsch nach einer Freiheit von Barrieren als postrevolutionäre Ideologie: die zum Einsatz kommende Telegrafie wurde als Mittel angesehen, die Beteiligung aller Bürger an Entscheidungen zu ermöglichen. Ein Telegraf wurde auf das Dach des Louvre montiert, der Institution, die 1793 als öffentliche Kunstsammlung für alle Bürger die Pforten öffnete.[2] Im Bereich ästhetischer Theorie können die in Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) und Friedrich Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) entwickelten Gedankengänge als Versuche angesehen werden, die Prinzipien von Freiheit und Gleichheit in der Sphäre des Sinnlichen, der ästhetischen Erfahrung, der Kunst zu verwirklichen.[3] Die skizzierten Universalprojekte entgingen aber nicht dem Problem, verunklärt zu werden: Die Telegrafie wurde vornehmlich nicht zu einer hierarchiefreien Kommunikation der Bürger, sondern zu militärischen Zwecken verwendet; Museen und der gesamte Bereich der Kunst werden vom Soziologen Pierre Bourdieu zu wichtigen Agenten im differentiellen Spiel kultureller Unterschiede und sozialer Distinktionsmechanismen gezählt.

Dem unerschütterlichen Fortschrittsglauben der Aufklärung folgten im 19. Jahrhundert weitere Grenzüberschreitungen: erste Eisenbahnreisen mit einer bis dato unbekannten Art von Geschwindigkeit, die Verlegung des Transatlantikkabels in den 1860er Jahren, der Abschluss des stetigen Vortreibens der Grenze – der „frontier line" – von Osten nach Westen in den USA 1880.[4] Im 20. Jahrhundert setzte sich der Drang des Menschen, immer neue Grenzen zu überwinden, im Weltraum fort. Wie etwa die Sperranlagen im Westjordanland zeigen, wäre es aber vermessen zu glauben, dass sich mit der Erschließung der Welt gleichzeitig alle Barrieren aufgelöst hätten.

Es wurde angedeutet, dass Kunst durch die Geschichte hindurch mit dem Gegenstand Barriere in direkten Kontakt gekommen ist. Man könnte auch den Gedanken hegen, dass das Thema der Grenze der Kunst grundsätzlich inhärent ist: Das Kunstwerk widersteht physisch dem Fluss der Zeit und überwindet Epochengrenzen, sammelt verschiedene zeitabhängige Interpretationsmuster um sich und liefert so ein Panorama des menschlichen Geistes. Maler an den Höfen haben oftmals Ländergrenzen überschritten und so zu einem kulturellen Austausch einen wichtigen Beitrag geleistet.[5] In der modernen Kunst wurde die Auflösung der Gattungsgrenzen immer weiter vorangetrieben. Der sich seit Ende der 60er, Anfang der 70er herausbildende Methodenpluralismus und die Öffnung von Fachgrenzen haben die Kunstgeschichte nicht unberührt gelassen.

Rezente Themen wie die EU-Osterweiterung, wirtschaftliche wie kulturelle Öffnungen, die damit verbunden sein können, Fragen von künstlerischer Zusammenarbeit, kulturellem Austausch über Programme wie Erasmus und Kooperation in der Forschung über nationale Grenzen hinweg wurden bei den drei Round Tables auf dem KSK in Wien ausführlich besprochen. Der KSK kann dazu beitragen, Forschungsbarrieren abzubauen, indem man gemeinsam an etwas arbeitet, worüber sich die Teilnehmer definieren und das man Kunstgeschichte heißt.

Gabriel Hubmann

* Dieser Text basiert auf dem Einführungsvortrag, den ich am 5. 12. 08. auf dem Wiener KSK gehalten habe. Ich danke allen, die zu dessen Fassung beigetragen haben.

1 Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin/New York 2002, S. 93.

2 Dieter Daniels, Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet, München 2002, S. 16-32.

3 Jacques Rancière, Ist Kunst widerständig?, Berlin 2008, S. 20-22.

4 Aleida Assmann, Grenze und Horizont. Mythen des Transzendierens bei Emerson, Tennyson und Turner, in: Inka Mülder-Bach/Gerhard Neumann, Räume der Romantik, Würzburg 2007, S. 65-81.

5 Karl Schütz, Europa ohne Grenzen. Der Beitrag reisender Künstler zur Entstehung der künstlerischen Vielfalt Europas, in: Wilfried Seipel (Hg.), Europa ohne Grenzen. Beispiele zur Entstehung der künstlerischen Vielfalt Europas, Wien 2006, S. 19f.

Von der Gegenwärtigkeit der Deutung Michelangelos Jüngstes Gericht

Als sogenanntes Meisterwerk umgibt Michelangelos Jüngstes Gericht (1536-1541, Vatikan, Sixtinische Kapelle) eine Aura interpretatorischer Unerreichbarkeit sowie unüberschaubarer Forschungsliteratur. Aufgrund eines scheinbar notwendigen hermeneutischen Scheiterns nun allein die funktionale Bestimmung im unmittelbaren historischen Kontext zu erörtern,[1] verkennt jedoch die gegenwärtige Brisanz des Freskos, die gerade in seiner unumgänglichen Herausforderung einer Deutung besteht. So erscheint 1997 eine Monografie, deren Vorwort abschließend Papst Johannes Paul II. zitiert: „Wenn wir vor dem Jüngsten Gericht vom Glanz und Staunen geblendet werden, wo wir auf der einen Seite die verklärten Leiber bewundern und auf der anderen jene, die zur ewigen Verdammung bestimmt sind, verstehen wir auch, daß das gesamte Bild von einem einzigen Licht und einer einzigen künstlerischen Logik durchdrungen ist: vom Licht und der Logik des Glaubens".[2] Dieses Einvernehmen der katholischen Kirche mit der monumentalen Gerichtsdarstellung in einer ihrer wichtigsten Institutionen ist im Hinblick auf die Rezeptionsgeschichte des Freskos nicht selbstverständlich. Vielmehr wurde es mit seiner Enthüllung am 31. Oktober 1541 zu einem paradigmatischen Bezugspunkt für die theologische, reformatorische und gegenreformatorische Auseinandersetzung mit der Aufgabe und Bedeutung von Sakralkunst.[3]

Werden methodisch problematische Bedeutungsableitungen aus den Personen der Auftraggeber oder der Biografie Michelangelos der Komplexität von Entstehungsgeschichte, Fresko und Künstlerpersönlichkeit nicht gerecht, gilt dies auch für Ansätze, deren Deutungen auf der Frage nach dem narrativen Moment der Darstellung basieren. So wurde das Jüngste Gericht in der Sixtinischen Kappelle bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts als ein „umfassende[s] Gemälde [von] Folgen und Voraussetzungen"[4] beschrieben. Dies verweist auf einen wirkungsästhetischen und weniger narrativ–chronologischen Charakter der Darstellung. Die Forschung hat die Schwierigkeit der Deutung dialektisch zu lösen versucht, sodass das Fresko weder allein die künstlerische Virtuosität demonstriere, noch eine orthodoxe katholische oder protestantische Überzeugung propagiere, sondern hier die Projektion einer kollektiven wie für den Künstler persönlichen ‚Zerrissenheit' zwischen dem ängstlichen Bewusstsein der eigenen Sündigkeit und dem hoffnungsvollen Vertrauen auf Gottes Gnade erfolge.[5] Statt jedoch das Jüngste Gericht in Bezug auf einzelne theologische Positionen oder Michelangelos eigene poetische Äußerungen als illustrativ zu werten, ist das Werk als autonome künstlerische wie spirituelle und für die BetrachterInnen reflexive Einheit aufzufassen.[6]

Somit spiegelt die Darstellung keine religiöse Krise, weder auf institutionell-politischer, noch auf theologischer oder persönlicher Ebene, sondern Michelangelo gestaltet seine Vision des Jüngsten Gerichts als künstlerische Stellungnahme zu den Glaubensfragen seiner Zeit: Es geht um das präsentische Sehen und nicht um eine präteriale Narration, da das Jüngste Gericht kein historisches Ereignis ist, demnach nicht (nach-)erzählt, sondern nur immer wieder neu imaginiert werden kann. Diese visionäre Stellungnahme erfolgt malerisch und nicht poetisch im literarischen Sinne, sodass das prekäre Potential des Freskos weniger in der Frage nach der Lesbarkeit als in der Sichtbarkeit und empirischen Qualität besteht. Das Problem der Sichtbarkeit bzw. Unsichtbarkeit im Zentrum theologischer Überlegungen kommt auch in der bereits zitierten Predigt Papst Johannes Paul II. zur Sprache, wenn er im Hinblick auf die in den Sixtinischen Deckenmalereien vermenschlichte Darstellung Gottes bemerkt: „Wir stehen hier vielleicht vor einem ungewöhnlichen Wagnis der Kunst, weil man dem unsichtbaren Gott nicht die dem Menschen eigene Sichtbarkeit auferlegen kann. Wäre das nicht eine Gotteslästerung?"[7] Dem gegenüber behauptet sich Michelangelos künstlerischer Anspruch, das göttliche Wirken am Tag des Jüngsten Gerichts sichtbar zu machen und dem Schöpfer dabei in seiner Kreativität gleichzukommen.[8] Auf diese Weise realisiert sich eine weniger programmatische als emphatische Aussage des Freskos, die über theologische Klassifizierungen und Begriffe wie „orthodox", „unorthodox" oder „heterodox" hinausgeht. Wenn dadurch der eingangs problematisierten Unerreichbarkeit des künstlerischen Gegenstandes schlussendlich doch zugesprochen wird, erfolgt hier keine Kapitulation vor einer unüberwindlichen Barriere. Vielmehr sei damit der Reflexionsraum anerkannt, den das Unerreichbare eröffnet und in dem der Umgang mit der Kunst produktiv bleibt.

Elisabeth Hofmann

1 Vgl. Frank Zöllner: Kat. M 6 Das Jüngste Gericht, in: Frank Zöllner/Christof Thoenes/Thomas Pöpper: Michelangelo. Das vollständige Werk, Hong Kong et al. 2007, S. 460-464, hier: S. 464.

2 Papst Johannes Paul II.: Predigt zum Abschluss der Restaurierungsarbeiten an den Fresken des Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle am 8. April 1994, http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/homilies/1994/ documents/hf_jp-ii_hom_19940408_restauri-sistina_ge.html (abgerufen am 27.11.2008), vgl.: Francesco Buranelli: Vorwort, in: The Last Judgment. A Glorious Restoration, New York 1997, S. 6-7, hier: S. 7.

3 Vgl. André Chastel: Chronik der italienischen Renaissancemalerei 1280-1580, Würzburg 1984, S. 188.

4 Wolfgang Kallab: Die Deutungen von Michelangelos Jüngstem Gericht, in: Beiträge zur Kunstgeschichte Franz Wickhoff gewidmet, Wien 1903, S. 138-153, hier: S. 139.

5 Pierluigi de Vecchi: Die Vision vom Jüngsten Gericht, in: André Chastel et al.: Die Sixtinische Kapelle, Zürich/Köln 1986, S. 176-207, hier: S. 205f.

6 Vgl. Charles de Tolnay: The Final Period. Last Judgement, Frescoes of the Pauline Chapel, Last Pietas, (Michelangelo, Bd. 5), Princeton 1960, S. 50.

7 Johannes Paul II. 1994

8 „Ein gutes Gemälde ist nämlich nichts anderes als ein Abglanz der Vollkommenheiten der Werke Gottes und eine Nachahmung seines Malens [...], die nur ein vornehmer Geist und auch dieser nur mit Anstrengung auszudenken vermag." Michelangelo nach den Aufzeichnungen von Francisco de Hollanda: Vier Gespräche über die Malerei geführt zu Rom 1538, hg. und übersetzt von Joaquim de Vasconcellos, Wien 1899, S. 30f.

Die Muschelschale am Strand

Kunstgeschichte und Psychoanalyse

Vor etwas mehr als hundert Jahren dachte Sigmund Freud darüber nach, ob Träume etwas bedeuten können. Freud ging von der Intuition aus, dass der Traum so etwas wie das funktionelle Äquivalent von etwas anderem sein könnte. Seine Vermutung war also: der Traum verweist auf etwas Zweites. Tatsächlich gelang es ihm zu beweisen, dass der Traum ein voll gültiges psychisches Phänomen und in den meisten Fällen eine Wunscherfüllung ist.

Der Kunsthistoriker und Psychoanalytiker Ernst Kris hat gesagt, Kunst und Psychoanalyse hätten nicht grundsätzlich etwas gemein, aber das gemeinsame Problem sei die Reaktion des Menschen auf symbolische Reize.

Kunstgeschichte und Psychoanalyse sind beide hermeneutische Wissenschaften. Sie wollen Sinnzusammenhänge beschreiben und erklären. Es kann für sie keinen Zufall geben, insofern, als dass bildnerische Formen hier und Assoziationen dort vielfach konnotiert und nicht willkürlich sind, sondern sich kausal erklären und zuschreiben lassen. In der Psychoanalyse heißt das „Überdeterminiertheit", in der Kunstgeschichte „Bedeutungsvielfalt".

Psychoanalyse untersucht das Verhältnis von biografischer Vergangenheit zu gelebter Gegenwart. Umgekehrt erforscht Kunstgeschichte immer auch die verschiedenen Formen kollektiver Erinnerungen. „Die Bildkünste", schrieb Aby Warburg, „bilden das Archiv der historischen Psychologie des menschlichen Ausdrucks, der Codierung der Gefühle, der Phantasie und Beziehungsformen."

Die Geschichtswissenschaft ganz allgemein ist in der Lage, das Wesen vergangener Geschehnisse festzustellen. „Die Ereignisse selber", darauf weist wiederum Ernst Kris hin, „haben jedoch mit menschlichem Verhalten zu tun und gehören jenem breiten, unzugänglich markierten Gebiet an, das sich von der Ethnologie bis zum Bereich der Medizin erstreckt – zu den Kultur- und Sozialwissenschaften. Sieht man sie in diesem Zusammenhang, dann ist das Studium der Kunst ein Teil der Kommunikationswissenschaft: Es gibt einen Sender, es gibt Empfänger, und es gibt eine Botschaft."

Die Kunstwissenschaft als Teil der Kommunikationswissenschaft zu betrachten, ist für manche vielleicht allzu barrierefrei gedacht. Doch was Ernst Kris, aber ebenso Aby Warburg mit seiner „Pathosformel" bezweckten, war eine Überwindung der „grenzpolizeilichen Befangenheit" und des „einflußreichen Grenzwächtertums in unserer heutigen Kunstgeschichtsschreibung" (Warburg). Für das Verhältnis von Kunstgeschichte und Psychoanalyse bedeutet dies mit den Worten Ernst Kris': „Wie auf anderen Forschungsgebieten kann der Versuch, die psychoanalytische Denkweise anzuwenden, auch in der Kunstkritik zu Auffassungen führen, die aus der Psychoanalyse stammen, aber die besonderen Anforderungen ihres eigenen Gebietes erfüllen sollen; dies ist ein wichtiger Schritt überall dort, wo interdisziplinärer Kontakt hergestellt wird."

Was tun, ist regelmäßig die Frage, wenn es dem Betrachter so ergeht wie Sigmund Freud beim Anblick des Moses in San Pietro in Vincoli? Das Rätsel, das Freud beschäftigte, war: Was stellen Kunstwerke vor? Wodurch erklärt sich die Ratlosigkeit unseres begreifenden Verstandes? Was Freud als ersten beschäftigte, war das Aufspüren unbewusster Konflikte und Phantasien in einem künstlerischen Werk. Seine kunsttheoretischen Arbeiten waren stets Deutung und Weiterentwicklung des psychoanalytischen Theoriegebäudes in einem. Sein Buch über den Leonardo von 1910 enthielt die Beschreibung einer bestimmten Form von Narzissmus und narzisstischer Objektwahl und illustriert eine Reihe von Aspekten der infantilen psychosexuellen Entwicklung. So gesehen stellte sich die Frage, was die Psychoanalyse für die Kunst leisten kann, von Anfang an auch umgekehrt: Was kann die Kunst für die Fortentwicklung der Psychoanalyse leisten?

Konservative Kunsthistoriker mögen dies kritisieren. Meines Erachtens will uns das Leitmotiv der Barrierefreiheit auch dazu anleiten, den Habitus einer stur arbeitsteiligen akademischen Wissenschaft zu überwinden. Freud, Warburg und Kris waren detaillierte Forschungspraktiker mit hochentwickeltem theoretischem Hintergrundbewusstsein; sie wussten, es gibt keine Theorie an sich, keinen Dogmatismus, sondern nur Einzelfälle.

Freud enthüllte, dass der Traum eine Kompromissbildung zwischen dem Drang nach halluzinatorischer Erfüllung unbewusster Wünsche einerseits und dem Schlafwunsch andererseits ist. Ernst Kris ergänzte: „Was im Traum als Kompromiß erscheint und sich durch Überdeterminierung erklärt, erscheint im Kunstwerk als Bedeutungsvielfalt, die am Publikum unterschiedliche Reaktionen hervorruft."

Die Relevanz psychoanalytischer Erkenntnismethoden für die Bildwissenschaft rührt daher, dass sich das Außen nicht vollständig vom Innen trennen lässt. So gesehen ergänzt die Psychoanalyse die Kunstgeschichte dort, wo bei der Interpretation eines Kunstwerks die unbewussten Konflikt- und Motivationszusammenhänge untersucht werden sollen, die sich zwischen Kunstwerk und Betrachter einstellen.

Michelangelo, Moses

Um dies besser zu verstehen, können wir uns eine Muschelschale am Strand vorstellen. Nachdem wir sie vom Sand befreit und Form, Farbe, Material und Herkunft bestimmt haben, nachdem wir die Muschel also umfassend erforscht haben, halten wir sie noch ans Ohr, um das Rauschen des Meeres zu hören und vergessen dabei, dass es in Wahrheit das Blut in unseren Adern ist, das da rauscht.

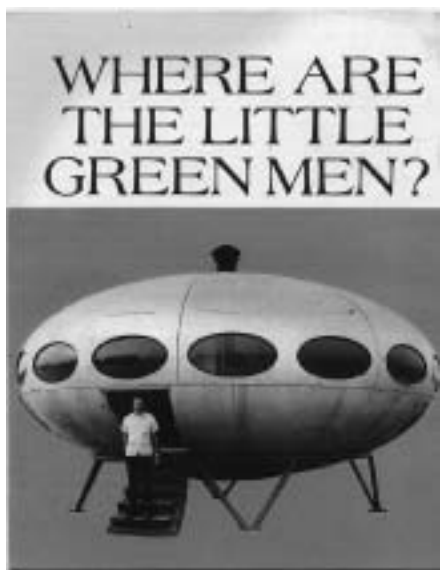
Moritz Senarclens de Grancy

Bauen im Space Age

Je realer die Raumfahrt, desto (astro)fantastischer die Architektur

Das so genannte Space Age war geprägt von optimistischem Fortschrittsglauben und dem Interesse für den Weltraum sowie für extraterrestrische Lebensformen. Dabei bezeichneten der erfolgreiche Start von Sputnik 1957, das Versprechen der Mondlandung durch John F. Kennedy 1961 und schließlich die ersten Schritte Neil Armstrongs auf dem Erdtrabanten im Juli 1969 die Höhepunkte dieses Zeitalters. In Radio, Fernsehen und Zeitschriften, im Kino, in Ausstellungen und bei Konsumartikeln manifestierten sich Bilder der Raumfahrt, die ihren Ursprung sowohl in der realen Raumfahrttechnik als auch im Bereich der Science-Fiction-Kultur haben. Diese Ikonografie hat sich nicht nur in architektonischen Utopien, sondern auch in ausgeführten Bauten Nordamerikas und Europas niedergeschlagen. Für letztere wird – in Ermangelung eines bereits fest geprägten Ausdrucks – der Begriff der „astrofantastischen" Architektur vorgeschlagen.

Mit Blick auf die Entwicklung der astrofantastischen Bauten im Verlauf der heißen Phase des Space Age kann festgestellt werden, dass diese in ihrer formalen Erscheinung immerzu fantastischer wurden, je mehr sich die Raumfahrt ihrer tatsächlichen Realisierung näherte. Mit anderen Worten heißt das, dass sich die astrofantastische Architektur in gewisser Hinsicht gegenläufig zur Realität der Technikgeschichte, aber auch zu deren Bild, entwickelte. Diese Entwicklung erscheint als umso paradoxer, wenn sie



Futuro von Matti Suuronen (1968), in: Futuro. Tomorrow's house from yesterday, hrsg. von Marko Home, Helsinki: Desura, 2003, S. 98.

mit jener des in der Öffentlichkeit vorherrschenden Bildes von Raumfahrt verglichen wird. Anhand einiger Beispiele wurde im Vortrag versucht, diesen Umstand aufzuzeigen, wobei als ikonografischer Bezugspunkt das epocheprägende Bild der fliegenden Untertasse genauer betrachtet wurde.

Das Space Age kann in zwei Phasen unterteilt werden. In den 1950er Jahren wurde die Raumfahrt, auch wenn sie – wie etwa in der Zeitschrift Collier's – durchaus wissenschaftlich vorgestellt wurde, als unwirkliche, fantastische Idee für die Zukunft verstanden. Vor diesem Hintergrund entstanden Bauten wie beispielsweise das House of the Future von Alison und Peter Smithson (1956). Hier lassen sich lediglich punktuelle Referenzen an Raumfahrttechnik und Science-Fiction erkennen. So wird etwa entsprechendes Bildmaterial gezeigt oder werden bei der Inneneinrichtung und in der Haustechnik Anleihen bei der Raumfahrt genommen, die auf relativ eindeutige Vorbilder zurückgeführt werden können. Die äußere Erscheinung des Baukörpers wird jedoch noch kaum von Raumfahrtfantasien beeinflusst.

Nach dem Sputnik-Schock und spätestens mit dem Start der Mondlandungsprogramme schließlich wurde das Vordringen ins All auch von einer breiten Öffentlichkeit als reale Möglichkeit eingeschätzt. In dieser zweiten Phase des Space Age waren die Entwicklung von Bildern der Raumfahrt und der Optimismus hinsichtlich des Fortschritts der Technik auf ihrem Höhepunkt angelangt. Nun griffen Architekten formale Aspekte dieser Imaginationen auf und setzten sie direkt bei der Konzeption ihrer Bauten um. Als Beispiel aus den frühen 1960er Jahren kann die für die Seattle World's Fair von John Graham errichtete Space Needle (1962) genannt werden. Sie steht an der Schnittstelle zwischen realer Technologie und Science-Fiction. Denn die Seattle World's Fair stand zwar ganz im Zeichen der beginnenden realen Raumfahrt, allerdings korrespondiert die Space Needle mit ihrer Flying-Saucer-Optik so gar nicht mit dieser.

Der Höhepunkt einer formalästhetischen Rezeption der fliegenden Untertasse wurde schließlich mit Bauten wie Orion/LaBulle six coques (1967) von Jean Maneval, Futuro von Matti Suuronen (1968) oder Rondo von Casoni & Casoni (1969) erreicht. 1969 konnte endlich der erste Mensch seinen Fuß auf den Mond setzten, womit die Fiktion zur (hochtechnologischen) Realität wurde. Gleichzeitig wurden mit den genannten Beispielen Bauten entworfen, die zwar von der Raumfahrt inspiriert waren und auch entsprechend rezipiert wurden, jedoch formal eine der Fantasie entsprungene Ikone des Space Age spiegelten.

Jasmine Wohlwend

Die Solarmetaphorik in der Kunst der Spätromantik

Die Urform, welche die ältesten Zeichen der antiken Kulturen den späteren Zeiten überliefern, ist in der Schrift dieser Kulturen sowohl im Kunstbild zu betrachten, wobei das Erscheinen und die Bedeutung des ursprünglichen Piktogramms die hinzukommenden Einflüsse der neuen Epochen aufnimmt: So entwickelten sich die den prähistorischen kultbezogenen Zeichnungen entsprossenen Symbole über die Zeichenschrift der neolithischen Keramik zu den Schriftzeichen der semitischen, phönizischen und der altgriechischen Sprachen. In dieser Wanderung über verschiedene Sprachsysteme entstanden Modifikationen eines und desselben Zeichens innerhalb des griechischen Alphabets. Doch bleibt im Grunde Theta das Solarsymbol, das schon acht Jahrhunderte vor Christus ins Altgriechische übernommen wurde. Eine solche Symbolwanderung – von der prähistorischen (Ur-)Quelle bis zum Element einer Metapher – ist auch im Kunstbild der Romantik nachzufolgen.

Der Anfang der spätromantischen Metaphorik liegt in der Kunst der frühen italienischen Renaissance, wobei die Werke Raffaels für die deutschen Romantiker exemplarisch waren. Als Musterbild galt sein programmatisches Gemälde *Disputa*[1]. Die Komposition dieses Bildes veranlasste die Kunstwissenschaftler, das Bild mit *Theologie*[2] zu betiteln, denn sie präsentiert die Welt in himmlische und irdische Sphären geteilt, die ihrerseits hierarchisch gegliedert sind. Die Vertikale der goldenen Ringe, nämlich Gloria, Aura, Nimbus des Spiritus Sanctus und Hostie, stellt eine zentrale Achse des Bildes dar. Die Inhalte sind auch von dieser Struktur regiert: So herrscht die zentrale sonnenbekleidete Figur Christi über die beiden Teile des Universums.

Die ikonografische Darstellung der Gottheit vor einer Sonnenscheibe ist nicht auf die Gestalt Christi begrenzt. Ein anderes Bild Raffaels, *Madonna di Foligno*[3], bietet die Darstellung der sonnenbekleideten Maria. Diese weitgreifende Funktion der goldenen Sonnenscheibe verleiht ihr den Wert eines Nimbus, der nicht nur einen Himmelskörper, sondern auch das heilige Licht präsentiert. Die Tradition der Madonna als Weib der Apokalypse und der Sonne als Heiligenschein reicht bis in das 19. Jahrhundert hinein. In Friedrich Overbecks *Triumph der Religion in den Künsten*[4] ist die Heilige Jungfrau in der Position wie Christus in *Disputa* zu sehen, auf den Wolken vor der Sonnenscheibe thronend. Dieses Werk wurde schon bei seiner Entstehung mit Raffaels Bild verglichen und ist eine der vielen Kompositionen Overbecks, die in einer direkten Anlehnung an Werke Raffaels entstanden sind. Die Gesamtkomposition des Bildes ist wie *Disputa* in zwei Hälften geteilt, in eine himmlische und eine irdische, welche durch einen Brunnen verbunden sind. Der Brunnen trägt eine komplexe Symbolik in sich: Er weist nicht nur auf die ins ewige Leben strebende Quelle aus dem Evangelium hin, sondern deutet durch seine doppelte Schale den sakralen und den profanen Teil der Kunst an. Overbeck bringt neue, der früheren Kunstgeschichte unbekannte Ideen in die Symbole ein, er überflutet sie mit neuen Bedeutungen. Das Gewebe der Metaphorik verkompliziert sich, wird zu „Hyeroglyphenschriften" (Wilhelm Wackenroder): Die Zusammenhänge der Objekte ergeben diverse Sinne, weil die einzelnen Symbole mehrere Bedeutungen besitzen.

Die Symbolik der Farbe bei Overbeck hat mehrere Sinnebenen, sowohl traditionelle, wie das Gold der Sonnenscheibe, als auch neue, wie das Weiß im Kleid der Muttergottes. Die Komposition des Bildes ist auf der Entgegensetzung der roten und weißen Massen aufgebaut, wobei die wichtigsten Elemente des Gemäldes weiß sind. Daraus folgt die Vermutung, dass Overbeck sich nicht auf die altchristliche Bedeutung des Weißen als Farbe der Unschuld beschränkt: Der Künstler betrachtet das Weiß als himmlisches Licht, wodurch es gleich dem Gold zur Bezeichnung der Göttlichkeit wird. Entsprechend erweitert die zum eigenen Symbol der Spätromantik gewordene weiße Farbe, die als heiliges Licht verstanden wird, die spätromantische Metaphorik.

Ihren Gipfel haben die spätromantischen Solarmetaphern im Werk von Caspar David Friedrich erreicht. Der Abklang der Raffaelschen Symbolik, die für die Spätromantik signifikant war, ist in den Landschaften Friedrichs zu finden. Eine Anspielung auf die Monstranz der *Disputa* stellt der Kranz in dessen Gemälde *Kreuz im Gebirge*[5] dar, der auf diverse Arten gedeutet wird. Die Hostie symbolisiert traditionell die Verkörperung Christi auf der Erde, in *Disputa* aber soll sie auch die Erde der malerischen Kosmologie Raffaels darstellen. Bei Friedrich zeichnet der Kranz auf dem Kreuz die Form der Hostie und zugleich der Theta, wodurch die christliche Bedeutung der Symbole ergänzt wird. Vaughan beschreibt Friedrichs Werk als „landscapes of meaning,"[6] die weit über den Kanon christlicher Ikonographie hinausgehen und eine neue sakrale Metaphorik vor dem alten mythologischen Hintergrund schaffen.

In dieser neu erworbenen Mythologie spielt das Licht eine zentrale Rolle. Das Gold im Werke Raffaels wird in der spätromantischen Kunst zum heiteren himmlischen Licht. Diese neue Lichtsymbolik des 19. Jahrhunderts ist in einem anderen Bild Friedrichs, *Frau in der Morgensonne*, sehr prägnant[7]. Die evangelische Suche nach dem Bild ohne Bild findet im Gemälde Friedrichs ihre exakte Entsprechung. In diesem Gemälde soll das Licht der aufgehenden Sonne für das Licht des Universums stehen. Das Bild erinnert an den Begriff des Ur-Phänomens, wie ihn Goethe verstand: als die Gemeinsamkeit verschiedener Arten in der Prägung Gottes. Die Goethesche Naturlehre war die Basis der spätromantischen Mentalität, deswegen soll die Naturerscheinung bei den Spätromantikern wie Friedrich als Zeichen Gottes verstanden werden, so wie die Repräsentation des Objektes im Bild ein Baustein der „Hyeroglyphenschrift" sein soll.

Natalia Bosko

1 La disputa del sacramento, 1509 - 1510; Stanza della Segnatura, Vatikan.

2 Samuel Y. Edgerton, The Heritage of Giotto's Geometry. London u. a. 1991, S. 194.

3 (Sacra Conversatione), 1512; Kirche Santa Maria in Ara Coeli.

4 1840; Städel, Frankfurt am Main.

5 1823; Schlossmuseum, Gotha.

6 William Vaughan, Romantic Art, London 1988, S. 82.

7 1818; Museum Folkwang, Essen

Ordnung und Totalität: Architektonischer Entwurf und das Ornament der Masse im Film Metropolis

Ein explosionsartiger Anstieg der Stadtbevölkerung und grundlegende Veränderungen in der urbanen Struktur als kapitalistische Folgeerscheinungen werden zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu unberechenbaren Faktoren in der Entwicklung der modernen Großstadt.

Die Stadt als architektonische und soziale Entität beginnt sukzessive und radikal ein neues Bild anzunehmen, von dem man jedoch noch nicht sagen kann, wie es am Ende des Tages aussehen wird.

Für Künstler, Architekten und Utopisten dient die Stadt als eine Projektionsfläche ihrer Ängste und Hoffnungen, als Laboratorium der Zukunftsvisionen. In diesem Beitrag versuche ich, den Film *Metropolis* (1927), den Urvater aller Science-Fiction-Filme und die aufwändigste deutsche Produktion aller Zeiten, als Auseinandersetzung mit der urbanen Kultur- und Gesellschaftsrevolution der 1910er und 1920er Jahre zu lesen. Der Regisseur und ausgebildete Architekt Fritz Lang inszeniert in dem Film *Metropolis* ein spannungsvolles Beziehungsverhältnis von klassenorientiertem Gesellschaftssystem, technischer Infrastruktur und futuristischer Stadtarchitektur. Besonders interessant ist dabei zu sehen, wie Lang für die unmenschlichen Lebensbedingungen und den folgenden Aufstand der Arbeiterklasse eine metaphorische Bildsprache findet. Langs opulenter Stil von Komposition, Bewegungsform und Kulisse visualisiert die Repression und Kontrolle der untersten Bevölkerungsschicht.

Die Arbeiterstadt ist ein Sinnbild der strukturellen Gewaltausübung auf die Masse und Beispiel des Erhalts sozialen Friedens mittels architektonischen Stadtentwurfs. Sie befindet sich unter der Erde, während sich über ihr das *Metropolis* der Reichen und Industriellen erhebt. Die totale Spaltung zwischen den beiden Klassen drückt sich in der räumlichen Trennung aus, die Hierarchie in ihrer Vertikalisierung. Die in Stein verwirklichte Symbolik zwischen oben und unten, reich und arm, frei und sklavisch ist gleichzeitig Garant für das faktische Fortbestehen dieser Grenzziehung: eine höchst reale Trennung, wie sie vom Herrscher und Bauherrn von *Metropolis*, Joh Fredersen, intendiert wurde. Auf die Frage seines Sohnes, wo denn die Hände seien, die diese Stadt erbaut haben, antwortet dieser: „Dort, wo sie hingehören."

Joh Fredersen verkörpert die Idee einer aus dem Stadtentwurf abgeleiteten Machtposition. Seine politische und architektonische Dominanz manifestiert sich in dem „Neuen Turm zu Babel", dem gewaltigsten Bauwerk und administrativen und nervalen Zentrum von *Metropolis*.

Die konzeptionelle Verbindung von Architektur/Stadtplanung und Macht besaß in den 20er Jahren historisch betrachtet bereits eine lange Tradition: Im vorrevolutionären Frankreich hatte Claude-Nicolas Ledoux in der Königlichen Saline in Arc-et-Senans seine Idee einer – durch gesamtplanerische Überlegungen geleiteten – ökonomisch optimierten Fabrikstadt in die Realität umgesetzt. Die geplante Stadt hat sich in der Neuzeit zu einem Machtinstrument entwickelt, der Architekt zu einem Potentaten. Ledoux pflegte von der Tätigkeit des Architekten zu sagen: „Alles fällt in seinen Bereich – Politik, Sittlichkeit, Gesetzgebung, Kultur und Regierung."

Als ein anderes Instrumentarium der politischen Macht, das anstatt durch topographische Strukturierung auf das System zu wirken, auf atomarer Ebene der Gesellschaft, dem Körper des Arbeiters, ansetzt, erweist sich das Verhältnis Mensch – Maschine. Der Film suggeriert einen direkten Zusammenhang zwischen der Funktionsweise der Maschinen, die lebenswichtig – ja überlebenswichtig, wie sich bei deren Zerstörung herausstellt – für den Organismus der Stadt sind, und der Repression der Arbeiter.

Die monströsen Gebilde mit Knöpfen und Hebeln werden nicht von Arbeitern bedient, sondern machen den Menschen zu einem Teil der Maschine, welcher Bewegungen ausführen muss, deren Reihenfolge die Maschine vorgibt. Den Arbeitern wird der Rhythmus der Maschinen aufgezwungen. Die Maschinen sind die Schnittstelle, an der das Verhältnis von Stadt und Mensch als ein einseitiges und gewaltsames beschrieben wird. Bei Schichtwechsel bewegen sich die Massen der Arbeiter im Gleichschritt in rechteckigen Blöcken durch Tunnelsysteme und Aufzüge aneinander vorbei. Der einzelne Mensch geht optisch in der Masse auf, das Individuum ist unbedeutend. Die visuelle und kinetische Rhythmisierung im Takt der Maschinen raubt ihm jede Menschlichkeit. Statt eines Namens identifiziert ihn nur noch ein Nummer auf seinem Gewand. Die Masse ist abstrakt und der hypnotisierende Reiz, der von ihr ausgeht, das Ornamenthafte (Siegfried Kracauer).

Die ästhetische Normierung spiegelt sich in den schlichten Formen, Rechtecken, Geraden des stilistischen Repertoires der Filmarchitektur. Ebenso konsequent sind die Menschen auf ihren kleinsten gemeinsamen visuellen Nenner, den schlichten Körper, der erst in der Verbindung mit anderen gleichartigen Körpern zu einem abstrakten Masseornament eine legitimierte Existenz erhält, reduziert. Architekturoberfläche und Massefigur weisen grundlegende strukturelle Ähnlichkeiten auf, die – so scheint es – den Arbeitern durch die Gestaltung ihres urbanen Lebensraum injiziert wurde. Der ästhetische Reiz einer Ordnung, die die denkbarste Unordnung einer Großstadt nach formalen Kriterien scheinbar löst, wird in *Metropolis* als leere, ja als menschenfeindliche Verlockung entlarvt.

Der bestimmende Rhythmus der Ordnung, wie er in *Metropolis* allgegenwärtig ist, wird zur gefährlichen Verheißung von systematischer Überschaubarkeit und Kontrolle auf Kosten von lebenssprühender Vielfalt. In der bildhaften Geometrisierung der Körper und in der Bewegung dieser Gebilde im Rhythmus des Gleichschritts findet Lang den stärksten Ausdruck dieser kultischen Anziehungskraft von homogenisierter Oberflächlichkeit.

Erst im Aufstand der Arbeiter bricht die starre Massefigur und wandelt sich in ihr Gegenteil: ein fließender Körper, der in Rage den Maschinendistrikt der Stadt überschwemmt und zerstört. Die restriktive Architektur bietet keine Barriere mehr, der Mob ignoriert die steinernen Grenzen. Im formalen Sinn prallen hier zwei ästhetische Prinzipien – totale Ordnung und absolutes Chaos – aufeinander. Beide werden in der Schlusseinstellung des Films wieder vereint, wenn die Arbeiter auf den Stufen der Kathedrale von *Metropolis* eine Dreiecksform annehmen und unter dem Wimperg des Portals Vorarbeiter Grot und Herrscher Joh Fredersen einander symbolisch die Hände reichen.

Martin M. Schwarz

Keine Barrieren – kein Hausarrest

Perspektiven zeitgenössischer afrikanischer (Tanz-)Performances im Kontext medialer Stereotypisierungen

„Einen eigenen Körper zu erobern, und zwar jenseits aller Postulate der Verwurzelung und Herkunft; ‚ich' sagen zu können, ohne zwangsläufig als ein ‚Vehikel des Kontinents' wahrgenommen zu werden – die Geschichte des zeitgenössischen afrikanischen Tanzes ist diese Suche, diese Konstruktion von Freiheit."[1]

Stereotype Afrikabilder scheinen sowohl die Produktion als auch die Rezeption zeitgenössischer afrikanischer (Tanz-)Performances[2] zu infiltrieren, so meine an die Kulturwissenschaften angelehnte Hypothese. Die Brisanz dieses Verdachts sollen drei zentrale Ansätze illustrieren.[3]

1

Für klischeehafte Zuschreibungen erweist sich der „black body" als gleichsam prädestiniert, avanciert doch der afrikanische Körper in Historie wie Gegenwart zu einer paradigmatischen Figur der Erotik und der Kontinent zu einem Ort exotistischer Sehnsucht. Nicht zuletzt soll der nonverbale Tanz – „dort" wie „hier" – eine universale Lesbarkeit implizieren. Diese multiplen Stereotypisierungen von Tanz, „black body" und Afrika als Sinnbilder (vermeintlicher) Authentizität und Ursprünglichkeit kulminieren im Kontext der Performancekunst in der simplifizierenden Floskel „Jeder Afrikaner tanzt".

2

In Afrika selbst gilt es, den Tanz als Schauplatz ideologisch motivierter – (post-)kolonialer, panafrikanischer oder auch nationaler – Identitätskonstruktionen zu analysieren. Während sich in Maurice Béjarts Tanzakademie der „moderne" Tanz und Leopold Senghors panafrikanisches Gedankengut wechselseitig befruchten sollten,[4] verwehrt sich die heutige, urban sozialisierte Generation afrikanischer PerformerInnen gegen den Bezug zu animistischen Riten.

Faustin Linyekulas, 2003 © Antoine Tempé

3

Der koloniale Blickwinkel einer (westlichen) medialen Rhetorik verführt noch heute dazu, eine eurozentrische Sprachpolitik zu zementieren, anstatt die Potentiale künstlerischer Inhalte zu prononcieren. Ein Fachmagazin stimmt in die entmündigenden Stigmatisierungen „spezifischer Afrikanität" ein und aktualisiert diese mit Schlagzeilen wie „Tanz aus Afrika ist eine Kategorie-A-Kunst: AIDS, Aggression, Armut, Analphabeten, Allah und Apartheid."[5]

Jenseits der skizzierten vielschichtigen Stereotypisierungen gilt es, wechselseitige differenzierte Blickachsen auf den heterogenen (Kunst-)Kontinent freizulegen und eine Gegenwart ohne Hausarrest anzudenken, die lustvolle Differenzen zu generieren vermag. Denn Afrikas Körperbilder konstituieren sich heterogen, ebenso wie zeitgenössische PerformerInnen als WeltbürgerInnen und AfrikanerInnen selbstbestimmt ihre künstlerische Position markieren – barrierefrei.

Claudia Marion Stemberger
Studentin am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien

1 Mensah, Ayoko: Einen Körper erschaffen. Die neue Generation afrikanischer Performance-Künstler, in: The Third Body. Das Haus der Kulturen der Welt und die Performing Arts (Themenband), Berlin 2004, S. 34-39, hier S. 39.

2 Die Hilfsvokabel „zeitgenössische afrikanische (Tanz-)Performances" ist der Größe und Vielfalt Afrikas und damit der künstlerischen Heterogenität geschuldet, betrifft doch der instrumentalisierte Topos den gesamten (Kunst-)Kontinent. Der Begriff „Performance" wird aus der Sicht der darstellenden Kunst gesetzt, gleichwohl die bildende Kunst identische Themenfelder akzentuiert. Vgl. die Vorlesung von Prof. Dr. Lydia Haustein: „Von ‚Africa Shox' zu ‚Windowlicker' und die Stereotypisierung afrikanischer Kulturen", Vorlesungsreihe „Transkulturelle Perspektiven afrikanischer Kunst/Geschichte", Kunsthistorisches Institut der Freien Universität Berlin, 8. Juli 2008.

3 Ausgespart bleibt hier unter anderem das in meinem Vortrag angeführte künstlerische Beispiel. Wie zeitgenössische afrikanische Kunstproduktion zukunftsweisende Gedankenräume zu entfalten vermag, wurde anhand Faustin Linyekulas Performance „Radio Okapi" zur Diskussion gestellt.. Bei Interesse ist der ungekürzte Vortragstext online abrufbar: www.artandtheory.net

4 Vgl. Sieveking, Nadine: Abheben und Geerdet Sein. Afrikanisch Tanzen als transkultureller Erfahrungsraum, Münster 2006, S. 54f.

5 Wesemann, Arnd: Afrikas Moderne tickt anders, in: ballet–tanz, 7.05, Berlin 2005, S. 26-31, hier S. 27.

Budapest – Wien : Wien – Budapest

Exkursionsteilnehmer in Budapest, Foto: Alexandra Rotter

Ein einzigartiges Projekt führte das Wiener und das Budapester Kunstgeschichte-Institut näher zusammen. Im Mai hatten etwa 15 Wiener Kunstgeschichte-Studierende die Chance, Budapest von der kunsthistorischen Seite kennen zu lernen. Initiiert wurde die dreitägige Exkursion von der Kunsthistorikerin Maria Theisen, finanziert von der Stiftung Aktion Österreich – Ungarn.

Vor wenigen Wochen hatte ich das Glück, mit einer Gruppe von etwa 15 angehenden KunsthistorikerInnen und Maria Theisen, die diese außergewöhnliche und vorbildhafte Exkursion auf die Beine gestellt hat, drei Tage lang in der Hauptstadt Ungarns zu verbringen.

Obwohl ich Budapest bereits von einem privaten Städtetrip kannte, habe ich die Stadt jetzt von einer neuen, sozusagen von ihrer kunsthistorischen Seite kennen gelernt.

Das Programm, das von Maria Theisen und Kristóf Viola, einem Wiener Studenten mit ungarischen Wurzeln, der an der ELTE, der Budapester Uni, ein Erasmus-Jahr verbracht hat, zusammengestellt und organisiert wurde, war durchaus so angelegt, dass für die Studierenden ein Mehrwert gegenüber einem klassischen Städtebesuch entstand: Einer der Höhepunkte der Exkursion war etwa die Führung durch den Budaer Skulpturenfund im Historischen Museum der Stadt. Ernö Marosi führte uns durch die Sammlung der zum Teil noch sehr gut erhaltenen Skulpturen, denen Michael Viktor Schwarz seine Dissertation gewidmet hat. Marosi erläuterte unter anderem die Datierungsfrage; interessant auch deshalb, weil die beiden angesehenen Kunsthistoriker einander in diesem Punkt widersprechen. Auch eine ausführliche Führung durch die Kunstsammlung der Akademie der Wissenschaften mit Führung stand am Programm – mit Sicherheit nichts, was bei jedem Budapest-Besuch zum Pflichtprogramm gehört (um nur zwei Programmpunkte herauszugreifen).

Bei der Exkursion nach Budapest handelte es sich lediglich um eine Hälfte eines von Maria Theisen, Mitarbeiterin der österreichischen Akademie der Wissenschaften und Lektorin am Kunstgeschichte-Institut, initiierten Projektes, bei dem es um den verstärkten Austausch zwischen dem Wiener und dem Budapester Kunstgeschichte-Institut, aber auch generell zwischen KunsthistorikerInnen und Studierenden der beiden Städte geht. Im Oktober des vergangenen Jahres waren Studierende der ELTE in Wien zu Gast und genossen ein ebenso spannendes Programm mit Führungen durch KunsthistorikerInnen wie Walter Krause (Wiener Ringstraße) und Andreas Nierhaus (Wien Museum). Beide Teile wurden durch die Stiftung Aktion Österreich – Ungarn finanziert.

Was leider etwas zu kurz kam, war der persönliche Kontakt zwischen den Wiener und Budapester Studierenden. Obwohl dem Kunstgeschichte-Institut der ELTE ein Besuch abgestattet wurde, gab es weder genügend Zeit noch den nötigen Rahmen dafür, was nicht zuletzt daran lag, dass das Gastgeber-Institut gerade in einer intensiven Prüfungsphase steckte. Ein Gespräch mit zwei Vertretern der Professorenschaft hinterließ vor allem einen Eindruck: Man ist mit der Situation des kleinen Kunstgeschichte-Instituts nicht sehr zufrieden; vor allem der Bibliotheksbestand lässt zu wünschen übrig. Zu Bildmaterial kommen die Studierenden meist auf umständlichen Wegen – häufig über die Professoren. Es scheint, als würde schon allein durch diese Gegebenheiten eine gewisse Verbindung zwischen den beiden Instituten bestehen: Die Bibliothek des Wiener Instituts wird aus diesem Mangel heraus jedenfalls von den ungarischen ProfessorInnen regelmäßig genützt.

Als besonders angenehm empfanden es die Studierenden, Budapest einige Tage lang abseits vom Leistungsdruck, mit dem Exkursionen ansonsten verbunden sind, kennen zu lernen. Nicht zuletzt aus diesem Grund verdient die Initiative Aufmerksamkeit und Dank. Wann haben Studierende schon sonst die Möglichkeit, so ein spannendes Programm zu absolvieren, so viele – in diesem Fall – ungarische KunsthistorikerInnen kennenzulernen und einen so guten Über- und Einblick in die ungarische Kunstgeschichtsforschung, die Sammlungslage und auch in die Mentalität der Ungarn zu erhalten?

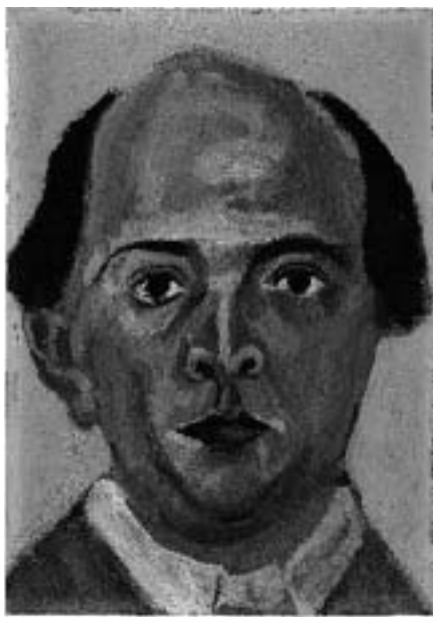
Im Herbst haben übrigens wieder einige Studierende die Möglichkeit zu einer solchen Studienreise: Ein Projekt mit der gleichen Ursprungsidee hat Maria Theisen nämlich auch gemeinsam mit der Prager Universität auf die Beine gestellt: Nachdem die Prager Studierenden bereits in Wien waren, dürfen die Wiener bald nach Prag reisen – und vielleicht klappt dann auch die Kontaktaufnahme zwischen den Studierenden schon besser.

In jedem Fall bedeutet die Annäherung, die auf diese Weise zwischen Wien und Budapest bzw. Wien und Prag entsteht, dass – vielleicht immer noch bestehende – Barrieren in den Köpfen der Wissenschafter und Studierenden abgebaut werden. Ganz konkret können Initiativen wie diese, die durch das Engagement Einzelner zustande kommen, im besten Fall dazu führen, dass werdende KunsthistorikerInnen in Zukunft über Staatsgrenzen hinweg an gemeinsamen Projekten arbeiten und einander in ihrer Arbeit unterstützen.

Alexandra Rotter
Kunsthistorikerin und freie Journalistin in Wien

Ferne Nähe

Zu zwei aktuellen Ausstellungen ungarischer Kunst im internationalen Kontext in Budapest



Arnold Schönberg, Selbstportrait, 1910, Öl/Leinwand, © Schönberg Center Wien

Budapest, die ungarische Metropole kaum drei Stunden Zugfahrt von Wien entfernt, hat sich in den letzten Jahren enorm verändert: Geld aus internationalen Fonds hat zumindest das Zentrum in Schuss gebracht und lässt Büroglaspaläste und Einkaufszentren sonder Zahl am Rand der Stadt entstehen – inklusive der bekannten Phänomene der Verödung großer Einkaufs- und Ringstraßen im Zentrum. Große Zonen der Vorstädte aus der Zeit des Vormärz wie etwa die Franzensstadt (Ferenczvaros) und Josefstadt (Józsefvaros) sind von Immobilienspekulationen bedroht, bieten aber derzeit gerade noch einer regen alternativen Kunst- und Lokalszene Unterschlupf. Der Denkmalschutz ist hier relativ machtlos. Dennoch gehört die Budapester Stadtanlage in ihrer gesamten Wirkung, im Besonderen entlang der Donau mit ihren Brücken und Prunkbauten des Historismus, zu den schönsten der Welt.

Die großen Kunst- und Museumsinstitutionen haben Anschluss an die Entwicklungen der internationalen Museumsszene gefunden. Die Nationalgalerie am Burgberg, das Museum der schönen Künste und die Kunsthalle sind von riesigen Ankündigungstransparenten verhüllt. Und die groß affichierten Ankündigungen halten im Innern stand.

Im Museum am Heldenplatz, das den schönen Künsten gewidmet ist, verfolgt Generaldirektor László Baán eine Ausstellungsprogrammatik mit populären Positionen, welche gewisse Ähnlichkeiten zur Wiener Albertina hat: Von Van Gogh bis zum Glanz der Medici und groß angelegte Präsentationen von einer breiten Öffentlichkeit eher unbekannten Namen wie Alfons Mucha, Gustave Moreau und Ferdinand Hodler. Die geplante Präsentation und Kooperation „Wien um 1900“ mit Wiener Institutionen wurde leider abgesagt.

Andere Kooperationen haben besser geklappt und waren wichtig für die weitere künstlerische Entwicklung in Österreich und Ungarn. In den Jahren von 1909 bis 1914 bestand in Budapest eine dem Wiener Künstlerhaus vergleichbare Künstlervereinigung gleichen Namens: Müvészház. Dieser Gruppierung ist bis Ende Juli eine Ausstellung in der Nationalgalerie in Buda gewidmet, die versucht, die Geschichte dieser bedeutenden Vereinigung zu rekonstruieren.

Während der sehr kurzen Zeit des Bestehens führte die Vereinigung eine Reihe von Ausstellungen durch, die zum ersten Mal neben den Mitgliedern wie József Rippl-Rónai und Károly Kernstok die Meister der ungarischen Moderne präsentierten und zeitgenössische internationale Tendenzen in Ungarn zeigten. Ebenso hatten junge Künstler erstmals die Chance, neben arrivierten auszustellen. Da die Jahresausstellungen ohne Jury durchgeführt wurden, kamen viele Künstler aus anderen Vereinigungen in das Müveszház. Zusätzlich wurde eine freie Kunstschule eingerichtet. Diese Vereinigung war in der kurzen Zeit ihres Bestehens nicht nur Ausgangspunkt vieler Künstlerkarrieren, sondern trug durch ihre Vernetzung mit den intellektuellen Kreisen maßgeblich zur Akzeptanz der Moderne in Ungarn bei.

Im Speziellen waren auch die Künstler der Wiener Werkstätte (zum Beispiel Klimt) und die Wiener Neukunstgruppe 1911 mit Schiele, Faistauer, Kokoschka, Schönberg und Gütersloh im Müveszház präsent. Im Gegenzug wurden im Künstlerhaus in Wien in der Jahresausstellung 1914 über hundert Arbeiten, unter anderem von Rippl-Rónai, Bela Kádár und Janos Vaszary gezeigt. Bei den in Wien ausgestellten Gemälden waren viele bereits im Besitz öffentlicher und privater Sammlungen, was viel über die Anerkennung der damals zeitgenössischen Kunst in Ungarn aussagt.

Der Bogen der Ausstellungen spannte sich in der damals neuen Sicht und Konzeption von folkloristischem Kunsthandwerk über Fotografie, Plakatkunst bis zu afrikanischer und asiatischer Kunst und Druckgrafik. Erstmals wurden die deutschen Impressionisten (1910) und Postimpressionisten (1913), die deutsche Galerie „der Sturm“ gezeigt, ebenso Picasso, Matisse, Cézanne und Van Gogh, sowie die Russen Kandinsky und Natalja Gontscharowa. Der Ausstellung in der Nationalgalerie ist es gelungen, diese bisher unbeachtete, für die Kunstgeschichte und künstlerische Entwicklung bedeutende Institution mit ihren unzähligen Ausstellungen und einem Großteil der noch existenten originalen Werke zu rekonstruieren. Der besondere Reiz der Präsentation ergibt sich aus der Möglichkeit, viele großartige Künstler der ungarischen Moderne kennen zu lernen und in unmittelbarer Gegenüberstellung gegenseitige Einflüsse und Anregungen der Zeitgenossen und deren weitere eigenständige Fortführungen in ihrem Werk erkennen zu können. Der Katalog dokumentiert dieses Projekt ausführlich.

Eine weitere für uns relativ unbeachtete Epoche wird in der privaten Kogart Stiftung präsentiert, die sich in einer Villa am Ende der Andrássy-Strasse in der Nähe des Heldenplatzes befindet. Die von der Kuratorin Anna Szinyei-Merse zusammengestellte Schau zeigt Einflüsse des Impressionismus und der Plein-Air-Malerei auf die ungarische Kunst zwischen 1830 und 1910. Die lichtdurchfluteten Werke der späten Biedermeiermaler Miklós Barabás und Károly Markó dem Älteren sind ebenso zu sehen wie die Hauptmeister der ungarischen Malerei Pál Szinyei-Merse, László Paál, Mihály Munkácsy und László Mednyánszky und deren Nachfolger der Schule von Szolnok und der Künstlerkolonie in Nagybánya sowie die ungarische Moderne mit József Rippl-Rónai, János Vaszary und István Csók. Nach Besichtigung der Ausstellung lässt sich das durchgehende Leitthema Licht beinahe als das Grundelement der magyarischen Malerei feststellen. Ausgehend von den Vorbildern des französischen Impressionismus vollführten die Maler - herausragend Szinyei-Merse und Rippl-Rónai - eine Entwicklung in ihren delikaten und zauberhaften Bild- und Farbfindungen, die weit über den Ahnherren stehen.

Pál Szinyei-Merse, Mutter mit Kindern I, 1868-69, Öl/Leinwand, © Kogart Budapest

Peter Bogner
INFOS:
http://www.kogart.hu
http://www.mng.hu

IMPRESSUM

Kunstgeschichte aktuell,
früher u. T. Kunsthistoriker aktuell

Medieninhaber und Herausgeber:
Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker
Peter Bogner
Künstlerhaus, Karlsplatz 5
A-1010 Wien
peter.bogner@kunsthistoriker.at
www.kunsthistoriker-in.at
P.S.K. BLZ 60000; KtoNr.: 7612972

Redaktionsteam:
Peter Bogner, Nora Fischer, Catharina Kahane, Markus Kristan, Monika Leisch-Kiesl, Veronika Pirker-Aurenhammer, Alexandra Rotter, Nina Schedlmayer, Sabine Weigl, Petra Weiss, Gorazd Živkovič

Chefredaktion und Layout:
Nora Fischer, Alexandra Rotter,
Nina Schedlmayer, Matthias Klos
REMAprint, Neulerchenfelder Straße 37,
A-1160 Wien

Einsendungen an:
Nora Fischer, Odeong. 9/13, A-1020 Wien
redaktion@kunsthistoriker.at

Redaktionsschluss für die Ausgabe 3/09:
15. August 2009
Die von AutorInnen gezeichneten Texte müssen nicht der Meinung der Redaktion von Kunstgeschichte aktuell entsprechen.

Preis der Nummer: 2,00 €
Abonnement: Jahrespreis 20,00 €
(4 Ausgaben Kunstgeschichte aktuell pro Jahr inkl. 1 Kunstgeschichte Tagungsband alle zwei Jahre. Ausland plus Versandkosten)

Abonnementbestellung bei:
Gorazd Živkovič,
gorazd.zivkovic@kunsthistoriker.at
ISSN 1015-0129