

Kunstgeschichte

Mitteilungen des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker

aktuell

Zur Dekonstruktion kolonialer Weltbilder Eine transkulturelle Kunstgeschichte des Kontakts

Im Interview mit Kunstgeschichte aktuell spricht Christian Kravagna, Professor für Postcolonial Studies an der Akademie der bildenden Künste in Wien, über seine Forschungsschwerpunkte und kuratorischen Projekte.

Kunstgeschichte aktuell: Sie sind nun seit 10 Jahren Professor für Postcolonial Studies an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Es ist österreichweit wohl die einzige kunstwissenschaftliche Professur mit diesem spezifischen Profil. Das macht neugierig: Was hat Sie als Kunsthistoriker zur Beschäftigung mit postkolonialen Theorien geführt? Welche Schnittstellen gibt es zwischen Kunstgeschichte und Postkolonialismus?

Christian Kravagna: Im Rückblick stellt sich meine Hinwendung zu den Postcolonial Studies als eine notwendige Verknüpfung von zwei Feldern dar, in denen ich mich Mitte der 1990er-Jahre bewegt hatte. Da war auf der einen Seite der Fokus auf Blicktheorien im Spannungsfeld von Subjektkonstitution, visueller Kultur und Macht (mein 1997 herausgegebenes Buch *Privileg Blick: Kritik der visuellen Kultur*), stark von feministischen und

Filmtheorien geprägt. Zugleich beschäftigten mich angesichts des Aufstiegs der Neuen Rechten und der verschärften Debatten um Migration und Identität Fragen des Rassismus und der Konstruktion von Eigenem und Fremden, die damals auch in der zeitgenössischen Kunst, mit der ich als Kritiker eng verbunden war, eine wichtige Stellung einnahmen. Schließlich waren die letztgenannten politischen Probleme nicht zu verstehen, ohne sie mit Blickstrukturen und der Geschichte der Repräsentation von ethnischer/kultureller Differenz zu verbinden – damit kommt man an einer Beschäftigung mit den Kulturen des Kolonialismus nicht mehr vorbei. Die scheinbare Widersprüchlichkeit der politischen Xenophobie und des gleichzeitigen Interesses an „anderen Kulturen“ im Ausstellungsbetrieb der 1990er-Jahre konnte nur über die koloniale Geschichte von Orientalismus und Exotismus begriffen werden, wie sie ja in der Kunstgeschichte von Delacroix über Gauguin bis zum deutschen Expressionismus ablesbar ist. Herausforderungen an postkoloniale Kunstgeschichte sind in manchen Aspekten mit jenen



Christian Kravagna, Foto: Lisa Rastl

Editorial

Liebe Leserinnen, liebe Leser,

der Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, kurz VÖKK, hat ein neues Logo, das nun nicht nur einen deutlicheren Zusammenhang zwischen Verbandsnamen und dem grafischen Erscheinungsbild herstellt, sondern dem Verband auch ein frisches Auftreten verleiht. Am Entscheidungsprozess für dieses Logo waren viele Menschen beteiligt, denen wir gerne danken möchten. Zu allererst den 23 Einreicher_innen, die einen Entwurf eingesandt haben, unserem Verbandsmitglied Anna Attems, die die Anonymität bewahrt hat, und ganz besonders allen Mitgliedern, die sich an der Abstimmung beteiligt und für ihr Lieblingslogo gestimmt haben. Die Grafikerin des Siegerentwurfs, Verena Blöchl, stellen wir Ihnen im aktuellen Heft vor. Die große Anzahl an interessierten und freundlichen Rückmeldungen bestätigt

und motiviert uns Vorstandsmitglieder in unserer Arbeit.

Unsere nächste Herausforderung wird es nun sein, die Website des Verbandes neu zu gestalten, so dass unsere angebotenen Services und Informationen leichter für Sie im Internet zugänglich sein werden. Wir werden Sie über den Verlauf unseres Vorhabens – auch die Finanzierung betreffend – auf dem Laufenden halten.

Für den Herbst haben wir wieder ein breit gefächertes kulturelles Programm für unsere Mitglieder zusammengestellt. Wir würden uns freuen Sie bald wieder bei einer der Veranstaltungen begrüßen zu dürfen!

Wir wünschen Ihnen eine gute Lesezeit mit dem aktuellen Heft!

Ihre
Julia Rüdiger und Ihr
Manuel Kreiner, für den Vorstand

der feministischen Kunstgeschichte in den 1970er-Jahren vergleichbar, etwa die Dekonstruktion des Kanons, die Analyse von Ausschlussprinzipien und die Kritik des Othering in der Kunst des Westens. Im Speziellen müssen die Beziehungen zwischen den europäischen und den außereuropäischen Künsten im Licht von Sklaverei, kolonialer Gewalt und den dekolonialen Befreiungsbewegungen neu betrachtet werden.

Und weiterführend die Frage: Wurden seitens der Disziplin Kunstgeschichte – bleiben wir in institutioneller Hinsicht zunächst in Österreich – die vielzitierten cultural turns wie etwa der postcolonial turn zu Beginn der 1980er Jahre verabsäumt? Wie schätzen Sie die Situation im Jahr 2016 ein? Ihre Frage spielt auf einen wichtigen Aufsatz von Viktoria Schmidt-Linsenhoff aus dem Jahr 2002 an: „Warum hat die kritische Kunstgeschichte in Deutschland den *postcolonial turn* ausgelassen?“ Die Kunstgeschichte in Deutschland hat allerdings seit dem Erscheinen dieses Aufsatzes – nicht zuletzt durch die Arbeiten von Schmidt-Linsenhoff, Monica Juneja, Susanne Leeb oder Marion von Osten – stark aufgeholt. In Österreich kommen wichtige Beiträge zu einem postkolonialen Verständnis von Kultur und Geschichte bislang stärker aus anderen Disziplinen wie den Film- und Medienwissenschaften und Gender Studies. Offen gesagt stehe ich aber der Rede von den „turns“, die ja meist erst aus einigem Abstand

so benannt werden, skeptisch gegenüber. Ein kritisches und emanzipatorisches Erkenntnisinteresse in der Forschung scheint mir wichtiger als die Konkordanz mit bestimmten „turns“.

Was waren die wichtigen biographischen Stationen im Verlauf Ihrer Karriere?

Ich habe in den 1990er-Jahren freiberuflich als Kunstkritiker für Zeitschriften wie Kunstforum, Artforum, Texte zur Kunst und Springerin gearbeitet und zahlreiche Texte für Kataloge und Sammelbände geschrieben sowie Bücher herausgegeben (*Agenda: Perspektiven kritischer Kunst*, 2000; *Das Museum als Arena*, 2001), ehe ich über Lehraufträge und Gastprofessuren an der Angewandten, der Kunstuni Linz und am Kunstgeschichte-Institut der Uni Wien den langsamen Wiedereinstieg ins akademische Feld vollzogen habe. Neben meinem Job an der Akademie der bildenden Künste haben mir Gastprofessuren an den Universitäten Lüneburg und Zürich andere Lehr- und Lernkulturen näher gebracht.

Welche weiteren Arbeitsschwerpunkte verfolgen Sie in Lehre und Forschung? Vielleicht können Sie diesbezüglich auch kurz das Studienangebot des Instituts für Kunst- und Kulturwissenschaften (IKW) der Akademie skizzieren?

Zuletzt habe ich zwei Seminare zu Bildern der Flucht in den Medien durchgeführt. Studierende haben in Gruppen aktuelle Bildpo-

litiken in Printmedien analysiert und einzelne Bilder mit Bezug auf bildwissenschaftliche Ansätze von Panofsky über Barthes bis Susan Sontag auch in ein Verhältnis zu Motiven und Darstellungskonventionen der europäischen Kunstgeschichte gesetzt. Einige meiner Schwerpunkte sind afrikanischer Film und Dekolonisation, österreichische Kolonialismen und Kolonialkulturen sowie die Institution des (ethnologischen, naturhistorischen, aber auch Kunst-) Museums in seiner Funktion als Bewahrer bzw. Kritiker kolonialer Weltbilder.

Neben Kunstgeschichte und Gegenwartskunst bietet das IKW u.a. Kunstsoziologie, Gender Studies, ästhetische Theorie und Medientheorie für Studierende der bildenden Kunst, des künstlerischen Lehramts und des Studiengangs Kulturwissenschaften an. Recht neu ist der Master of Critical Studies, ein künstlerisch-wissenschaftliches Studium.

Ein von Ihnen mehrfach thematisierter und sehr spannender Ansatz ist jener der Transmoderne und der damit verbundene Anspruch, die Kunstgeschichte transkulturell und unter dem Gesichtspunkt des Kontaktes bzw. wechselseitiger Austauschprozesse zu betrachten. Was kann man sich darunter vorstellen?

Der Begriff der Transmoderne ist der lateinamerikanischen Philosophie der Befreiung entlehnt. Im Zusammenhang meiner Forschungen bezieht er sich sowohl auf eine postkoloniale Kritik von westlichen Moderne- und Postmoderne-Konzepten als auch auf die translokalen und transkulturellen Kontakte und Austauschbeziehungen von Protagonist_innen der Moderne in der kolonisierten Welt, aber auch in den westlichen Metropolen. Es scheint mir wichtig, die historischen Bedingungen eines Phänomens zu rekonstruieren, das heute gerne Global Art (History) genannt wird. Mein Ansatz besteht in der Situierung von künstlerischen Gegen-Modernen in ihren politischen Kontexten der antikolonialen Befreiungsbewegungen des frühen und mittleren 20. Jahrhunderts. Da zeigt sich, dass sich diese asiatischen, afrikanischen und amerikanischen Modernismen sehr häufig in transdisziplinären Milieus formierten, in denen auch frühe Manifestationen transkultureller Theo-

riebildung zu finden sind. Letztere ist ja die historische Antwort auf das koloniale Denken der Differenz und den europäischen Universalismus und verdankt sich dem Versuch, den kolonialen Kontakt als Produktion eines Dritten zu verstehen. In der Kunst manifestiert sich das oft in ästhetischen Synkretismen und ermächtigenden Aneignungen westlicher Stile oder Motive, die aus eurozentrischer Arroganz bis vor Kurzem als bloße Derivate betrachtet wurden, während sie in Wirklichkeit – lange vor der Postmoderne – die Werteordnung von Original und Kopie unterwandert haben.

Sie sind nicht nur als Kunsthistoriker, sondern auch als Kritiker und Kurator tätig. Von 2005 bis 2014 kuratierten Sie gemeinsam mit Hedwig Saxenhuber Ausstellungen im Kunstraum Lakeside in Klagenfurt. Welche Konzepte verfolgen Sie in kuratorischen Projekten und wie entwickeln Sie Ihre Ideen?

Die kuratorische Arbeit mit Hedwig Saxenhuber war ein außergewöhnliches Projekt, das über neun Jahre ging. Da der Kunstraum Lakeside in einem Technologiepark direkt neben der Universität angesiedelt ist, haben wir unser künstlerisches und diskursives Programm auf politische Dimensionen von Ökonomie, Arbeit, Bildung und Wissensproduktion fokussiert. Im Unterschied zu den sehr ausdifferenzierten Diskurs-Szenen einer Großstadt hatten wir es in Klagenfurt, wo es nur eine sehr kleine kritische Kunstszene gibt, mit einem heterogenen Publikum aus Wirtschaft, Wissenschaft, Kunst und alternativen Szenen zu tun. Man diskutiert in solchen Settings anders, vielleicht auch freier von bestimmten Jargons und scheinbaren Selbstverständlichkeiten.

Ich habe für meine theoretische Arbeit immer stark von Künstler_innen gelernt und arbeite gerne mit ihnen zusammen. Wenn ich eine Ausstellung entwickle, ist meist die halbe Künstler_innen-Liste bereits im Kopf, weil das Konzept auch auf der Wertschätzung für bestimmte Künstler_innen basiert, die wichtige Probleme vielleicht früher erkannten als ich und vor allem andere Formen entwickelt haben, diese zu adressieren. Mit Ausstellungen wie *Routes. Imaging Travel and Migration* (2002 in Graz), *Planetary*

Consciousness (2008 in Lüneburg) oder *Ghosts of the Civil Dead* (2016 in Bratislava) wollte ich gesellschaftlich relevante Themen über die visuelle Argumentation von künstlerischen Ansätzen behandeln. Dabei ist mir immer wichtig, aus den Kunstwerken neue und andere Sichtweisen auf Fragen zu gewinnen, die politische oder theoretische Diskurse nicht anbieten.

2015 haben Sie ein Forschungsemester in den USA verbracht. Im Zuge Ihres Vortrages im Rahmen der Ringvorlesung „Global Art History“ an der KU Linz im Jänner 2016 haben Sie anklagen lassen, dass Sie sich u.a. mit der afroamerikanischen Moderne im Kontext der Harlem Renaissance im Nordamerika der 1920er Jahre beschäftigt haben. Können Sie uns Details bzw. Forschungsergebnisse verraten? Ist dazu auch eine Publikation geplant?

Während meines Sabbaticals habe ich vor dem Hintergrund der aktuellen Debatten über Rassismus in den USA die Darstellung von Sklaverei, Segregation und Civil Rights Movement in US-amerikanischen Museen, v.a. in den Südstaaten, untersucht. Die Arbeiten zur Harlem Renaissance stehen dagegen im Kontext meiner Kunstgeschichte des Kontakts. Hier geht es mir um die transdisziplinären Milieus zwischen Anthropologie, Literatur und Kunst, die in der Zwischenkriegszeit das Verständnis von Race neu definierten und Konzepte der Transkulturalität entwickelten, nicht-stereotype Darstellungen von Afroamerikaner_innen und Schwarzer Kultur erarbeiteten und über die Grenzen von High- und Folk Cultures stritten. Einige Texte dazu werden in meinem Buch zur Transmoderne erscheinen, u.a. zur Rolle des deutschen Malers Winold Reiss als Illustrator des berühmten Sammelbandes *The New Negro* (1925) und Lehrer von Aaron Douglas, der als Vater der afroamerikanischen modernen Kunst gilt. Eine der spannendsten Fragen in Bezug auf die Verbindungen von weißer und afroamerikanischer Moderne ist das Verhältnis von Schwarzen Künstler_innen zum „Universalismus“ der Abstraktion, die sich in den 1940er-Jahren mit Clement Greenberg und der New York School durchsetzt. Wie kann sich ein_e Schwarze_r Künstler_in in einer rassistischen Gesellschaft

zu Dogmen wie „purity of art“ oder „pure opticality“ verhalten? Müssen künstlerische Arbeit und politisches Engagement unter den Vorgaben der Abstraktion getrennt werden, oder kann die Malerei zugleich abstrakt und Ausdruck der Erfahrung einer diskriminierten Gruppe sein?

Zuletzt noch eine Frage zu einem ganz aktuellen Projekt: Gemeinsam mit Cornelia Kogoj leiten Sie das sogenannte „Fluchtkino“, ein Filmprogramm, das an mehreren Orten in Kärnten gezeigt wird. Ist diese Initiative im Zusammenhang mit der allgemeinen „Flüchtlingskrise“ und Asylpolitik zu betrachten? Welche Filme werden vorgeführt und besteht die Chance, dass das Fluchtkino auch in andere Bundesländer wandert?

Ja, natürlich haben wir dieses Wanderkino als Beitrag zur aktuellen Debatte konzipiert. Es war uns wichtig, in verschiedenen Dörfern und Kleinstädten Geflüchtete und Einheimische zu einem gemeinsamen Kinoabend zusammenzubringen, um über Flucht und ihre mediale Darstellung zu diskutieren, eine spannende und durchaus herausfordernde Aufgabe, schon allein aufgrund der Diversität der Sprachen und Erfahrungshintergründe. Nach einem lustig-kritischen Video des syrischen Berliners Zukar war der Film „Logbook Serbistan“ (2015) von Željimir Žilnik der Hauptprogramm-punkt. Das Dokudrama zur Flucht-Situation in Serbien 2014 berichtet aus der Sicht von Flüchtenden, die quasi ihre eigenen Rollen spielen, über Erfahrungen mit Behörden und Begegnungen mit Einheimischen auf der Route. Er analysiert Ursachen der Migration und kommentiert kritisch, aber auch unterhaltsam, ökonomische und politische Widersprüche in Europa. Ein großartiger Film, über den viel und kontrovers diskutiert wurde und in dem anwesende Geflüchtete einzelne Orte ihrer Reise oder auch mitreisende Menschen wiedererkannten. Ja, tatsächlich überlegen wir ein Weiterwandern des Fluchtkinos für den nächsten Sommer.

Das Interview für Kunstgeschichte aktuell führte Julia Allerstorfer, Ass.-Prof. KU Linz, im August 2016

Über Berge, Propheten und Flüchtlingsunterkünfte

Die Architekturbiennale 2016 firmiert noch bis 27. November 2016 unter dem Generalthema „Reporting from the front“. Der österreichische und der deutsche Beitrag berichten von einer architektonischen Konfliktlinie unserer Zeit: der Flüchtlingsunterkunft.

Wer in diesem Jahr die Ausstellung im österreichischen Pavillon in den Giardini in Venedig besucht, muss sich seinen Weg durch die Sedimente der letzten Jahre graben: Heimo Zobernigs massiver Einbau der letztjährigen Kunstbiennale ist noch vorhanden, auch die Gartengestaltung von Auböck+Karasz, ein Erbstück der Architekturbiennale 2014, gedeiht noch immer. Durchaus aktualisiert – und den Herausforderungen der Gegenwart begegnend – ist das Thema, das Kommissarin Elke Delugan-Meissl mit ihrem Co-Kurator_innen-Team wählte: „Orte für Menschen“. Im Rahmen des Projekts wurden insgesamt drei Architektur- und Designbüros (Caramel Architekten, the next ENTERprise – architects und EOOS) beauftragt, die Lebensbedingungen für Asyl-

werber_innen in temporären Unterkünften in Wien zu verbessern. Die teilnehmenden Büros setzten an drei Standorten gemeinsam mit den betreuenden NGOs und den Bewohner_innen konkrete, pragmatische und auf die vorgefundenen Bedingungen angepasste Lösungen um. Caramel Architekten entwickelten mit „Home Made“ eine kostengünstige Möglichkeit, mithilfe von Sonnenschirmen schlichte, mobile Rückzugsorte für Notquartiere in zwischengenutzten Gebäuden zu schaffen; EOOS gestaltete eine Möbel-Kollektion aus Doka-Platten, „Social Furniture“, die insbesondere für Räume mit gemeinschaftlicher Nutzung konzipiert wurde. The next ENTERprise entwarf Raummodule für Wohnprojekte, die sowohl von Studierenden, als auch von Geflüchteten verwendet werden sollen. Architektur und Design werden also zweifelsohne als soziale Gestaltungsdisziplinen verstanden.

Wer spricht?

In der Thematisierung des akuten Problems der Notunterkünfte ist es legitim, die Frage nach der Rolle und der Verantwortung der



Ausstellungsansicht „Orte für Menschen“, österreichischer Pavillon, Foto: © Paul Kranzler

Architektur- und Designschaftenden aufzuwerfen. Die kuratorische Sprechposition der Ausstellung scheint sich in folgenden Fragen zu sammeln: Wie können wir, die Architekt_innen, unsere gesellschaftliche Verantwortung, unsere Gestaltungsmacht ernst neh-

men? Wie können wir auf die brennenden Fragen unserer Zeit reagieren? So weit, so postkolonial informiert: Wir sprechen nicht über die Betroffenen, wir machen sie nicht zum Objekt unserer gestalterischen Eingriffe. Einen fahlen Beigeschmack bekommt das

Projekt allerdings durch die Gestaltung des Ausstellungsdisplays. Die Herausforderung der Ausstellungsgestaltung in Venedig liegt in der Sichtbarmachung der Lücke, in der Dokumentation von prozessorientierten Projekten, die in Wien durchgeführt wurden. Durch die Vermischung von unterschiedlichen Formen der Dokumentation – Videos, Prototypen, Text- und Bildmaterial – auf einer langen Tafel, die beide Annexe des Pavillons verbindet, bleibt nach dem Besuch der Ausstellung kein schlüssiges Bild. Für all jene, die emotional affiziert den Ausstellungsraum verlassen wollen, wird im Hauptraum ein Fotoessay von Paul Kranzler gezeigt, der die Teilprojekte fotografisch begleitet. Kranzlers Bilder können in Form von Postern mit nach Hause genommen werden, was die intendierte Vermeidung

der Objektifizierung der Geflüchteten wiederum zunichtemacht.

Making Heimat

Der deutsche Beitrag zur Architekturbiennale 2016 zeigt, wie man das Thema anders angehen kann. Unter dem Titel „Making Heimat. Germany, Arrival Country“ präsentiert das Deutsche Architekturmuseum unter Generalkommissar Oliver Elser acht Thesen zur „Arrival City“; zu jenen Stadtteilen, die gemeinhin als Ghettos bezeichnet werden: die Orte, die für Neuankömmlinge Netzwerke bereitstellen, günstigen Wohnraum, Arbeit und informelle Strukturen bieten. Die Leistung des deutschen Pavillons ist ebenjener Perspektivwechsel, der den Betroffenen, den Menschen mit Fluchtbiogra-

phien, Handlungsmacht zuspricht: Welche Strukturen, welche Netzwerke müssen wir zulassen oder gar ermöglichen, damit Neuankömmlinge auch tatsächlich ankommen können? Besonders gelungen ist nicht nur das sehr konsequente und klare Display des deutschen Pavillons, dessen roter Faden sich aus der thesenhaften Struktur ergibt, sondern auch die temporären Öffnungen, die aus den Wänden des Pavillons gebrochen wurden. Insgesamt wurden für die Ausstellung fast 50 Tonnen Ziegelsteine vorübergehend entfernt, um ein ästhetisches und politisches Statement zu setzen. Solch radikale Eingriffe in die Architektur des 1939 neugestalteten deutschen Pavillons haben mittlerweile ihre eigene Geschichte, dennoch ist es eine Leistung des deutschen Beitrags, eine so

trefflichere Verkettung von politischem und ästhetischem Argument zu erreichen: Der deutsche Pavillon ist offen.

Sowohl der österreichische als auch der deutsche Beitrag sind relevant und zeugen von einem erweiterten Architekturverständnis, das zeitgemäß auf Alejandro Aravenas Generalthema antwortet. Eine gewisse Klarheit des Displays vermisst der österreichische Beitrag sichtlich, was auch als gewollte Betonung der Prozesshaftigkeit und der Arbeit an den Pilotprojekten in Wien zu verstehen ist. Dennoch: Etwas weniger Take-Away-Emotion bei den Fotopostern hätte nicht geschadet.

Katharina Brandl,
eikones NFS Bildkritik, Graduate School,
Basel

EXPLOSIVE FORTUNES

Eine Ausstellung der Künstlerin Esin Turan an der KU Linz



Ausstellungsansicht, Esin Turan, Emigrant Suitcase, Foto: Esin Turan

Im Rahmen der Ausstellungsreihe „Im Vorbeigehen“ werden im Wintersemester 2016/17 Arbeiten der Künstlerin Esin Turan an der Katholischen Privat-Universität Linz gezeigt. Ein Bericht von Kuratorin Julia Allerstorfer mit einem Kurzinterview.

Reisekoffer, auf deren Frontseite Begriffe wie Erinnerung, Sprachlosigkeit oder Wurzeln ablesbar sind. Holzkisten, die mit „9-11“ und Ländernamen des Nahen und Mittleren Ostens beschriftet und mit Glückskekzen oder Handgranaten gefüllt sind. Eine Textilinstallation in Form eines 5 Meter langen Kleides, auf dem Porträtfotografien namenloser Frauen aufgedruckt sind. Ein Mahnmal, das an die Novemberpogrome im Jahr 1938 erinnert. Und nicht zuletzt Fotografien von Männern mit verbundenen Augen und einer verschleierte Frau mit einer Handgranatenkette um den Hals.

Es handelt sich hier um eine Auswahl an Arbeiten der Künstlerin Esin Turan, die unter dem Titel „Explosive Fortunes“ im Wintersemester 2016/17 in den Räumlichkeiten der Katholischen Privat-Universität Linz ausgestellt sind. Das Kunstprojekt, das sich „Im Vorbeigehen“ nennt, wurde durch die Initiative von Monika Leisch-Kiesl und Johanna Schwanberg im Jahr 2000 ins Leben gerufen. Jedes Semester wird ein_e Künstler_in dazu eingeladen, visuelle Spuren an selbst gewählten Orten des Hauses zu hinterlassen. Die Ausstellungsreihe verfolgt das Konzept, Gegenwartskunst als Diskussionspartner in den alltäglichen Umgang an einer Universität zu integrieren, um auf diese Weise, zusätzlich zum theoretischen Angebot des Hauses, eine weitere und unmittel-

bare Reflexions- und Erfahrungsebene zu schaffen.¹

Mit Oktoberbeginn 2016 werden im Rahmen von „Im Vorbeigehen“ erstmals Werke von Esin Turan in Linz präsentiert. Die Künstlerin wurde 1970 in der türkischen Stadt Konya geboren und absolvierte ein Bildhauereinstudium an der Hacettepe Üniversitesi in Ankara. Ab 1992 studierte sie an der Akademie der bildenden Künste Wien und schloss hier 1997 ein zweites Studium bei Bruno Gironcoli ab. Seitdem lebt und arbeitet die Künstlerin hauptsächlich in Wien. Sie ist in mehrere durch die Stadt Wien und die EU geförderte Integrationsprojekte involviert und beteiligt sich an zahlreichen nationalen und internationalen Ausstellungen²; ihre Arbeiten wurden vom österreichischen Bundesministerium für Bildung und der Stadt Wien angekauft.

Es sind die unterschiedlichen Lebenswelten in Österreich und der Türkei, Ideen und Vorstellungen von „Orient“ und „Okzident“, Selbst- und Fremdbilder des Islams, der Impetus des Feminismus auf Gesellschaften und deren politische Systeme, die Esin Turans künstlerisches Schaffen seit jeher prägen. Diese Vielfalt der Interessen und thematischen Anknüpfungspunkte spiegelt sich in der Bandbreite ihrer medialen Ausdrucksformen: Turans Œuvre umfasst Objektkunst und Rauminstallationen, Aquarelle, Collagen, Fotografien, Zeichnungen und Textilarbeiten. Kunst und Leben in inter- und transkulturellen Kontexten vermittelt die Künstlerin in der kreativen Arbeit mit jugendlichen Migrant_innen bei „Interface Wien“ und im Rahmen weiterer Integrationsinitiativen. Ein vielbeachtetes Projekt gegen Alltagsrassismen, in dem sich künstleri-

sche Produktion, soziales und gesellschaftliches Engagement verbinden, ist Turans 2015 auf Facebook veröffentlichte Fotokampagne *Gegen Vorurteile*.

Die Ausstellung EXPLOSIVE FORTUNES an der KU Linz versammelt – wie eingangs in aller Kürze skizziert – Rauminstallationen, Fotografien und eine Textilarbeit der Künstlerin. Der Titel ist einer Installation entlehnt, deren Konzept auf das Jahr 2001 zurückgeht – 16 Holzkisten, gefüllt mit chinesischen Glückskekzen und goldenen Handgranatenattrappen, beschriftet mit „9-11“ und Ländernamen des Nahen und Mittleren Ostens, bilden ein provokantes künstlerisches Statement. Doch es geht Esin Turan nicht nur darum, mit politisch aufgeladenen und brisanten Sujets zu provozieren: Ein zentrales Motiv in ihrem Werk ist es, medial konstruierte Stereotypen und Feindbilder einer kritischen künstlerischen Reflexion zu unterziehen. Mit den bei „Im Vorbeigehen“ gezeigten Arbeiten greift Turan Themen wie globale Migration, Diskussionen um den islamischen Schleier, religiöse Fundamentalismen, feministische Interventionen und die dunkelsten Kapitel unserer Geschichte auf und führt in die Mitte gesellschaftlicher und politischer Problemfelder und Konflikte.

Julia Allerstorfer: *Es ist schwer möglich, dein so heterogenes künstlerisches Schaffen mit nur wenigen Worten zu charakterisieren. Wie findest du deine Themen, was inspiriert dich?*

Esin Turan: Es sind zum einen aktuelle gesellschaftliche und politische Geschehnisse, die mich bewegen und zu künstlerischen Arbeiten anregen. Zum anderen ist die Auseinandersetzung mit Geschichte und Literatur eine wichtige Inspirationsquelle. Immer wieder geht es mir auch um frauenspezifische Inhalte oder aber auch um ganz persönliche Lebensphasen, die ich künstlerisch verarbeite. Eine Rolle spielt darüber hinaus meine Arbeit mit jugendlichen Migrant_innen bei „Interface Wien“, im Zuge derer u.a. das Foto-Projekt gegen Vorurteile entstanden ist.

Viele deiner Arbeiten behandeln aktuelle und nicht unproblematische politische Inhalte – ich denke beispielsweise an die neu aufgeflamten Diskussionen um die Vollverschleierung, wie sie gerade auch in Österreich geführt werden. Fotografien aus deinem Fotozyklus „This is not a Veil“ sind derzeit im Wien Museum zu sehen. Kannst du etwas über diese Arbeit sagen?

Wenn wir über den islamischen Schleier sprechen, handelt es sich um ein politisch massiv aufgeladenes Sujet, das stereotypisiert medial verbreitet falsche Bilder generiert. Zudem lenkt das Stück Stoff von den eigentlich wesentlichen Problemen ab, wie etwa den

fehlenden Frauenrechten in vielen Ländern. Am Schleier interessiert mich in erster Linie dessen Grundfunktion: Das Verhüllen, Verstecken und Verbergen – eben das, was „unsichtbar“ gemacht wird. Dies ist auch einer der Hauptaspekte in meinem Fotozyklus „This is not a Veil“ – eine Anspielung auf Rene Magritte und auf die Frage, ist es wirklich das, was wir zu sehen und visuell zu rezipieren glauben?

Könntest du abschließend noch ein paar Gedanken zu deiner aktuellen Ausstellung an der KU Linz formulieren? An welchen Projekten arbeitest du gerade?

Ich freue mich natürlich sehr, das erste Mal in Linz auszustellen. Die KU Linz bietet jungen Studierenden und Lehrpersonal als Publikum die Möglichkeit, sich ein ganzes Semester lang mit meinen Arbeiten auseinanderzusetzen. Was mich außerdem fasziniert, ist die Offenheit der Universität für meine hochexplosiven Themen. Außerdem ist es spannend, meine Installationen gesammelt in einem Gebäude auszustellen, das eigentlich nicht als klassischer Ausstellungsraum konzipiert ist – das architektonische Setting war hier eine gewisse Herausforderung, die ich gerne angenommen habe. Derzeit arbeite ich an der Open-Space-Installation „Angekommen“, die sich um Bootsflüchtlinge dreht und an dem „Rom-Tiber-Projekt“, ein Konzept mit anderen Künstler_innen, das Fotografien, Zeichnungen und Texte umfasst.

Das Interview für Kunstgeschichte aktuell führte Julia Allerstorfer am 12. September 2016

IM VORBEIGEHEHEN II/11,
Wintersemester 2016/17:
ESIN TURAN
EXPLOSIVE FORTUNES

Katholische Privat-Universität Linz
Bethlehemstraße 20, 4020 Linz

Kunstgespräch zur Mittagszeit
6. Dezember 2016, 12:00 Uhr
Werkpräsentation und Diskussion im
Rahmen der „Sozialplattform Migration“
16. Jänner 2017, 18:30 Uhr

¹ Vgl. dazu auch den Text auf der Homepage der KU Linz, in dem das Konzept der Ausstellungsreihe „Im Vorbeigehen“ erläutert wird. Darüber hinaus findet sich hier außerdem eine Übersicht aller bisher realisierten Ausstellungen: <http://ku-linz.at/kunstwissenschaft/ausstellungen/> [Abrufdatum: 09.09.2016].

² Für weitere Informationen siehe: <http://www.esinturan.net> [Abrufdatum: 09.09.2016].

Sicherheit und Ruhe vermitteln

Als Gründungsmitglied, ehem. Vorstandsvorsitzender und langjähriges Verbandsmitglied des VöKK möchten wir Dieter Bogner herzlich zu seiner Bestellung als interimistischer kaufmännischer Leiter des Belvedere gratulieren! Wir hatten die Gelegenheit und nutzten sie, ihm dazu ein paar Fragen zu stellen.

Kunstgeschichte aktuell: Ihre Rolle am Belvedere ist de facto neu, welche konkreten Aufgaben fallen Ihnen jetzt noch bis Jahresende zu?

Dieter Bogner: Die Funktion des/der wirtschaftlichen Geschäftsführer_in ist im Bundesmuseumsgesetz als möglich aber nicht als zwingend vorgesehen. In den letzten Jahren wurde jeweils bei einer Neubestellung des/der wissenschaftlichen Geschäftsführer_in auch dieser Posten ausgeschrieben. Dies war bei der Neuausschreibung der Geschäftsführung des Belvedere auch der Fall. Da der ursprünglich aus einer ersten Ausschreibung hervorgegangene Kandidat – der inzwischen abgesagt hat – erst Anfang des nächsten Jahres seinen Dienst hätte antreten können, wurde mir die Rolle eines interimistischen wirtschaftlichen Geschäftsführers zugeordnet. Sie endet automatisch mit dem

Dienstantritt des/der neuen Geschäftsführer_in. Meine Aufgaben umfassen alle kaufmännischen Agenden sowie Personal, IT, Bau, Sicherheit etc.

Haben Sie sich das Haus betreffend ein bestimmtes Ziel gesetzt, das Sie in dieser Zeit bis Jahresende erreichen wollen bzw. gibt es einen Aspekt, den Sie in dieser Institution besonders vermissen? Oder anders gefragt: Wodurch unterscheidet sich das Belvedere von anderen ähnlichen Institutionen in Wien/Österreich/weltweit?

Ich habe nicht die Absicht, und es ist auch nicht mein Auftrag, die konzeptionellen Zielsetzungen, mit welchen die neuen Geschäftsführer_innen antreten werden, zu präjudizieren. Meine Aufgabe besteht darin, in dieser für alle Beteiligten nicht leichten Übergangszeit die durch die neue Doppelspitze notwendigen Veränderungen in der Betriebsorganisation zu initiieren. Dazu gehören die Neugestaltung des Organigramms, die Bestimmung und Abgrenzung der Zuständigkeiten, die Art der Zusammenarbeit sowie die Gestaltung der Arbeits- und Entscheidungsprozesse etc. Diese Veränderungen sollen so angelegt werden, dass die Nachfolger_innen sie ihren Vorstellungen entsprechend adap-

tieren können. Eine weitere Aufgabe besteht darin, dem großen Team des Belvedere in dieser bewegten Übergangszeit Sicherheit und Ruhe zu vermitteln.

Als VöKK sind wir – wie Sie als Mitglied wissen – auf die transparente Vorgehensweise in Verbandsfragen bedacht und wünschen uns eine solche Praxis natürlich auch von anderen kulturellen Institutionen. Daher die Frage: Wie kam es zu Ihrer Nominierung? Ist Herr Minister Drozda an Sie herangetreten, oder Sie an ihn? Wie kann man sich ein solches Prozedere vorstellen?

Bundeminister Drozda hat mich an einem Freitag während einer Jurysitzung für das Kindermuseum des Jüdischen Museum in Berlin mit der Frage konfrontiert, ob ich sofort, d. h. am darauffolgenden Montag, die interimistische wirtschaftliche Geschäftsführung des Belvedere übernehmen würde. Es war offensichtlich, dass eine Person gesucht wurde, die nicht im Verdacht stand, sich auf diesem Posten längerfristig einrichten zu wollen. In der äußerst kurzen Entscheidungsphase habe ich keine schlagenden Gründe für eine Ablehnung dieser spannenden Aufgabe gefunden.

P.S.: Meine Arbeitsverpflichtung beträgt 75 % und vertraglich ist die Weiterführung meiner laufenden Museumsprojekte vereinbart. Es handelt sich um vier Neubauprojekte in Deutschland, der



Dieter Bogner

Schweiz und in Österreich. Nur ein Projekt habe ich zurückgelegt, da es zu einem Interessenskonflikt hätte kommen können. Mit der Leitung meines Unternehmens habe ich Katharina Knoll, meine langjährige Mitgeschäftsführerin, betraut.

Das Interview für Kunstgeschichte aktuell führte Christina Bartosch, freiberufliche Kunsthistorikerin, Wien, am 22. August 2016

Die Reliefe an der Fassade der Oesterreichischen Nationalbank



Relief über dem Haupteingang der OeNB, Foto: Dimitrios Boulasikis, Bau- und Bodendenkmalpflege, Mödling

Die Oesterreichische Nationalbank feiert heuer ihr 200-jähriges Bestehen. Nach den Anfängen im Stadtbancogebäude, in Gebäuden der Herrngasse und im Palais Ferstel entschloss man sich 1910 zu einem Neubau auf dem Grund der ehemaligen Alser Kaserne. Der Architekt Leopold Bauer plante ein großes Bankpalais für die Österreichisch-ungarische Bank mit Turm und Brücke zum dahinterliegenden Druckereigebäude. Wegen des Ausbruchs des 1. Weltkrieges konnte nur das Druckereigebäude errichtet werden, das Anfang der 1920er Jahre zum Hauptsitz der Oesterreichischen Nationalbank adaptiert wurde.

Leopold Bauer schuf einen kubischen, massiven Baublock im neoklassizistischen Stil, gegliedert durch eine Riesenordnung glatter Lisenen. Die hervorkragende Gesimszone ist markant, aber nicht Träger großen bauplastischen Schmucks. Sie ist nur durch kleinteilige Bauornamentik akzentuiert. Trotzdem findet man – für ein Druckereigebäude – erstaunlich viel Bauskulptur an allen vier Fassaden. Es handelt sich um zwanzig überaus

interessante Reliefe sowie ein großes Relief über dem Haupteingang, die bis heute noch nie näher untersucht wurden.

Der Architekt holte sich drei Bildhauer, um sie beim Bauplatz wie in einer mittelalterlichen Bauhütte entwerfen und arbeiten zu lassen. Der älteste und erfahrenste war Othmar Schimkowitz (1864–1947), der zuvor schon beim Secessionsgebäude und mit Otto Wagner bei der Postsparkasse und der Kirche am Steinhof zusammengearbeitet hatte. Beim Gebäude der Oesterreichischen Nationalbank schuf er das große Relief über dem Haupteingang. Seine jüngeren Kollegen waren Josef Obeth (1874–1961) aus Schlesien und Heinrich Zita (1882–1951) aus Mähren, ein ehemaliger Lehrling von Othmar Schimkowitz.

Relief über dem Haupteingang mit allegorischen Figuren

Das Relief über dem Haupteingang wurde 1915 fertiggestellt und zeigt sieben allegorische Figuren, die unter anderem die wich-

tigsten Erwerbszweige des Staates symbolisieren. In der Mitte steht eine Frau mit gegürtetem Peplos und antikem Kopfschmuck. Sie blickt geradeaus nach vorne und hält ein Füllhorn in den Händen: Göttin Fortuna, die römische Glücks- und Schicksalsgöttin. Die Frau neben ihr trägt ebenfalls einen gegürteten Peplos. Im linken Arm hält sie einen Olivenzweig, Symbol des Friedens und des Sieges. Die rechte Hand stützt sich auf einen Hammer, der auf einem Zahnrad ruht: Attribute der Industrie. Dem/der Betrachter_in wird vermittelt, dass der Industrie ein siegreicher Weg beschieden ist. Neben der Industrie ist ein junger nackter Mann zu sehen, der ein Tuch über den Schultern trägt. Mit der linken Hand rafft er das Tuch, in der rechten Hand hält er einen Palmzweig, Symbol für Frieden, Freude und Sieg. Er steht für den Frieden, der die wichtigste Voraussetzung für einen funktionierenden Staat ist. Der bärtige Mann neben ihm trägt eine kurze Tunika, die das Reiten und Kämpfen ermöglicht. In der linken Hand hält er einen Schild, in der rechten eine Lanze, neben ihm liegt am Boden ein Helm. Er symbolisiert das Militär, das durch seine Stärke für Frieden sorgen soll. Links neben Fortuna steht ein nackter Mann mit einem Umhang, der einen geflügelten Hut trägt. In der rechten Hand hält er einen Heroldstab mit Schlangen. Es handelt sich zweifellos um Gott Merkur, Allegorie des Handels. Weiter links steht ein nackter Mann, der auf der linken Schulter ein Ährenbündel trägt und in der rechten Hand eine Weinkaraffe hält: die Personifikation der Landwirtschaft. Der alte Mann mit langem Bart ganz links trägt eine Tunika mit übergeworfener Toga sowie Sandalen, und hält in der linken Hand eine Schriftrolle. Er ist Gelehrter und steht für die Wissenschaft.

Das ikonografische Programm des Reliefs soll zeigen, dass sich der Wohlstand eines Staates, gefördert durch die Notenbank, aus-

breitet. Dies wird unterstützt von Wissenschaft, Landwirtschaft, Handel, Industrie, Frieden und Militär. Ein starkes Militär garantiert Frieden, der wiederum Voraussetzung für florierenden Handel, wachsende Industrie, ertragreiche Landwirtschaft und bedeutende Wissenschaft ist.

Die Reliefe an den vier Fassadenseiten

An den vier Fassaden des Gebäudes befinden sich noch zwanzig weitere Reliefe, die alle im Zeitraum von 1913–1917 entstanden. Sie haben jeweils eine Fläche von rund 7m². 12 Reliefe zeigen unterschiedliche Darstellungen von Putti mit Girlanden, sie sind rein dekorativ. Acht Reliefe verfügen über eine ausgefallene Ikonografie, die sich mehrheitlich mit dem Thema Geld befasst und somit Bezug auf die ursprüngliche Funktion des Gebäudes (Banknoten-Druckerei) nimmt. Beispielsweise wird dargestellt, wie ein Mann mit vollen Geldsäcken der personifizierten Industrie eine Münze reicht: Die Industrie wird durch das Geld, das in dem Haus gedruckt wird, gefördert. Bei einem anderen Relief bewegen sich Schlangen um eine Frau und einen Mann, zwischen ihnen liegt ein Berg von Münzen. Schlangen sind in ihrer Bedeutung sowohl positiv als auch negativ behaftet. Einerseits gelten sie als Sinnbild der Weisheit, aber auch als teuflische Verführerinnen. Hier könnte es sich um eine Warnung handeln, dass Geld Menschen verführen kann, und dass man weise damit umgehen soll.

Die Reliefe werden seit zwei Jahren nach den letzten Erkenntnissen der Denkmalpflege schonend gereinigt und restauriert. Es ist ein Desiderat, diese künstlerisch hochwertigen Arbeiten genauer zu untersuchen, die Hände der Künstler zu scheiden und noch ungelöste Fragen der Ikonografie zu erforschen.

Elisabeth Dutz, freie Kunsthistorikerin, Wien

Neues Logo für den VöKK – Erläuterungen der Grafikerin Verena Blöchl



Siegerentwurf von Verena Blöchl

Ich freue mich sehr, dass im Rahmen der Wettbewerbsausschreibung für ein neues Logo die Entscheidung auf meinen Entwurf gefallen ist. Anders als bisher sollte der Verband der österreichischen Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in eine verbale und schriftliche Kurzform gebracht werden, die „VöKK“ lautet. Hinter meinem Logoentwurf steckt die Idee, ein zentrales Element aus der Kunstgeschichte aufzugreifen. Meine Wahl fiel auf das Thema „Künstler-signatur“ im Wandel der Zeit und ihre Stellung innerhalb der Kunsttheorie.

Angefangen bei Handnegativen neben Höhlenmalereien, über Exlibris-Zeichen bis hin zu grafisch anmutenden Künstlersignaturen (Klimt, Schiele) gibt es viele Darstellungsformen dieses Zeichens der Autorenschaft. Die Signatur vereint zwei Komponenten: individuelles Corporate Design und künstlerischen Ausdruck.

Die Bandbreite an historischen Künstlersignaturen fand ich sehr inspirierend und wollte an diese Tradition anknüpfen. Das Logo sollte dieses kunsthistorische Element zitieren. Daraufhin galt es – wie bei jeder Annäherung an eine Corporate Identity – Inspirationsquellen zu filtern und eine eigene, zeitgemäße visuelle Sprache zu finden. Mit dem neuen Logo für den VöKK ist eine Art Monogramm entstanden, das die Unverkennbarkeit des Verbandes stärken soll. Aufgrund des kompakteren Formats und der Kombinierbarkeit mit anderen Elementen bekommt das neue Logo eine funktionalere Eigenschaft als das bisherige.

Alles drehte sich um die Überlegung, ein Logo zu schaffen, das nicht nur für sich steht, sondern in verschiedensten Anwendungen denkbar ist. So lautete die Frage bei der Kreation eben auch: „Wie macht sich das Logo als Türschild?“, „Wie könnte es am besten in einer Newsletter-Aussendung integriert werden?“ oder „Eignet sich das Logo für eine Stempelvorla-

ge?“ Aus der Summe dieser zusätzlichen, relativ kleinen Einsatzfelder ergibt sich die Identität des Verbandes und kommt der Merkfähigkeit zugute. In der Einreichung meines Logos habe ich bereits einen möglichen Einsatz u.a. für die Zeitung *Kunstgeschichte aktuell* und einen Geschäftsbrief als eine Art „Fallbeispiel“ angedeutet. Das Ergebnis ist also vor dem Hintergrund bestehender und möglicher zukünftiger Anwendungsfelder zu betrachten. Bei der Schriftwahl entschied ich mich für eine Font-Familie, die sich im Design an klassische Schriften (wie „Neuzeit“, „Franklin Gothic“ oder „Johnston“) orientiert, aber trotzdem genug Modernität und Eigenständigkeit mit sich bringt. Sie stammt vom Büro „Colophon Foundry“ das in London und New York ansässig ist.

Über dies hinaus standen das Thema Web und Social Media-Gebrauch im Zentrum. Als Abonnentin der Facebook-Seite des VöKK war ich positiv überrascht zu sehen, dass es rege Aktivitäten auf diesem Kanal gibt. Postings kommen in regelmäßigen Abständen und geben durch die Wahl der Inhalte das Gefühl, „über den Tellerrand“ der Kunstgeschichte hinauszublicken. Nun gilt es aus meiner Sicht, diesen Content stärker mit dem Absender VöKK zu verknüpfen. Ein sogenanntes „Favicon“, ebenso nutzbar als Profilbild, ist eine reduzierte Version des Logos, die den Verband in Form eines unterstrichenen „V“ heraushebt. Der Einsatz der Farbe Rot ist eine Referenz an das bestehende Erscheinungsbild des VöKK.

Der Gedanke sowie die Aufgabe, auf dem Gebiet „Kunst & Wissenschaft“ gestalterisch tätig zu sein, gefallen mir. Im Fall des Wettbewerbs war der Spielraum im Designprozess offen genug, um etwas für den VöKK in Form zu bringen, so wie ich diesen sehe: stark, verbindend, gegenwartsnah. Nun gilt es, das Logo in einen größeren Kontext des Corporate Designs zu stellen.

Als Studentin an der Universität für angewandte Kunst am Institut Design im Diplomandenjahr habe ich in meiner Ausbildung als Kommunikationsdesignerin meine Begeisterung für die Typografie entdeckt und widme mich am liebsten dem Grafikdesign. Die visuelle Umsetzung von Identitäten wird im Konzeptionsunterricht stark forciert. Kommunikationsideen aller Art werden (meist im Team) erarbeitet. Diese orientieren sich teilweise an realen und teilweise an fiktiven Auftraggebern. Dieser Mischung ist es zu verdanken, einerseits ein gutes Gefühl für Relevanz und „Wirklichkeitstauglichkeit“ zu bekommen und andererseits Grenzen im freien Spiel mit der Kreativität auszuloten. Neben meinem Designstudium absolvierte ich das Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien mit einer Diplomarbeit zum Thema „Filmtitelgestaltung“.

Mehr zu meinen Arbeiten unter:
www.ver-des.com

Verena Blöchl, Wien

Die Österreichische Gesellschaft für historische Gärten – seit 25 Jahren aktiv

1991 wurde die Österreichische Gesellschaft für historische Gärten gegründet (ÖGHG). Entstanden ist diese Vereinigung aus dem ab 1979 bestehenden Komitee für historische Gärten des Vereines *Pro Austria Nostra*. Im Jahr 1980 waren 12 Fachleute Mitglieder dieses Komitees, 1989 zählte es 31 Personen. Géza Hajós, ebenfalls Mitglied des Komitees und Leiter des 1986 im Bundesdenkmalamt neu eingerichteten Referates für historische Gartenanlagen, schlug dem Komitee vor, einen eigenständigen Verein zu gründen, dem nun wesentlich mehr Personen beitreten konnten: Fachleute, Gartenbesitzer_innen, Gartenliebhaber_innen sollten darin aktiv werden. Mit Hilfe der Mitgliedsbeiträge und mit der Möglichkeit, Subventionen für Veranstaltungen und Veröffentlichungen erhalten zu können, sollten die Aktivitäten breiter als bisher gestaltet werden. Leider erlebte die treibende Kraft des von ihr ins Leben gerufenen Komitees für historische Gärten den Gründungstag der ÖGHG am 6. September 1991 nicht mehr: Die Kunsthistorikerin und erste Gartenhistorikerin in Österreich, Erika Neubauer, verstarb am 17. Dezember 1990. Präsidenten der ÖGHG waren bisher immer Kunsthistoriker: Univ.-Prof. Gerhard Schmidt (1991–1996, verstorben 2010), em. Univ.-Prof. Götz Pochat (1996–2001) und seit dem Jahr 2001 Dr. Karl Schütz, langjähriger Leiter der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums.

Die ÖGHG setzt sich für die Hebung der historischen Gärten im öffentlichen Bewusstsein ein. Diese Aufgabe dient der fachlichen Unterstützung der Gartendenkmalpflege und dem Eintreten für den

gesetzlichen Schutz historischer Gärten sowie der Information und dem Austausch von Meinungen und Erfahrungen von in historischen Gärten tätigen Fachkräften. Vermittelt werden diese Anliegen durch Veröffentlichungen in Buch- und Zeitschriftenform sowie durch das Abhalten von Vorträgen, Tagungen, Diskussionen und Arbeitstreffen, durch Studienreisen im In- und Ausland sowie durch Ausstellungen.

Vor allem die von der ÖGHG veranstalteten Tagungen dienen der Verbreitung von Wissen um die historischen Gärten Österreichs und setzen das jeweilige Thema in den europäischen Kontext. Seit der Gründung im Jahr 1991 fanden bereits elf internationale Symposien statt, deren Themen auf die Mannigfaltigkeit der Gartenkunst hinweisen: Epochen der Gartenkunst, historische Gärten und Naturschutz, Klimawandel, Denkmalschutz, Tourismus, Marketing u.a. wurden diskutiert und mit Exkursionen begleitet. Dem Thema Klostersgärten und Gartenkultur der Klöster wird am 9. und 10. Juni 2017 im Stift Kremsmünster die nächste Tagung gewidmet sein.

Für geladene Fachleute und für Mitglieder finden Arbeitsgespräche zu speziellen Anliegen statt. So wurden solche Veranstaltungen etwa zum denkmalpflegerischen Umgang mit den Heckenwänden des Großen Parterres in Schönbrunn, zur Frage der steuerlichen Situation von Besitzern privater Gärten und Parks oder zuletzt im Oktober 2015 zur Problematik des Umganges mit der durch Schädlinge und Pilze bedrohten Gehölzart Buchsbaum abgehalten.

Die zweimal jährlich als Generalver-

sammlung im Frühling und als vorweihnachtliches Jahresabschlusstreffen angebotenen Vereinstermine bieten Vorträge und den Rahmen für fachlichen Austausch der Mitglieder.

Bereits seit 1992 gab der langjährige Generalsekretär der ÖGHG, Géza Hajós, ein Mitteilungsblatt heraus, um mit den Mitgliedern Kontakt zu halten und sie über Veranstaltungen u.a. zu informieren. Ab 1995 erschien dann die bis heute bestehende Zeitschrift *Historische Gärten* in zwei Ausgaben pro Jahr mit Fachbeiträgen, Berichten, Rezensionen und Informationen. Im Herbst 2016 erscheint das von Géza Hajós als sein Geschenk anlässlich des fünfundzwanzigjährigen Bestehens der ÖGHG erarbeitete Gesamtregister der Zeitschrift ab 1995 bis 2015 mit Namens- und Ortsregistern, mit dem Register der wissenschaftlichen Beiträge und mit dem Verzeichnis der internationalen Tagungen sowie der Exkursionen im In- und Ausland.

Für von Mitgliedern der ÖGHG verfasste Bücher werden die Druckkosten gefördert, so konnten Veröffentlichungen zu den historischen Gärten in Österreich, zu den Schlossparks in Laxenburg und in Eisenstadt, zu den Stadtparks in der österreichischen Monarchie, zu den Gärten der Habsburger und zu österreichischen Barockgärten unterstützt werden. Als zweiter Band der 2012 gegründeten Schriftenreihe der ÖGHG erscheint im Herbst 2016 wiederum im Böhlau-Verlag das Buch *Viel herrlich und schöne Gärten. 600 Jahre Wiener Gartenkunst*.

Die Vermittlung gartenhistorischen Wissens ist wohl am schönsten möglich, wenn historische Gärten besucht und fach-

kundig geführt werden. So fanden bisher seit 1992 45 mehrtägige Fachreisen ins In- und Ausland statt. Weiters besuchte die ÖGHG in zahlreichen Tagesexkursionen Gärten und Parks in Wien, Niederösterreich und im Burgenland.

Im Jahr 2006 initiierte Christian Hlavac das Stipendium „Forschung zu historischen Gärten in Österreich“, das alle zwei bis drei Jahre ausgeschrieben wird. Damit soll eine materielle Unterstützung der Forschungen von Absolvent_innen der österreichischen Hochschulen und der Höheren Bundeslehr- und Forschungsanstalt für Gartenbau Schönbrunn angeboten werden.

Als wissenschaftlich orientierter Verein ist die ÖGHG auch Mitglied im Verband Wissenschaftlicher Gesellschaften Österreichs und unterstützt ihre Mitglieder durch die Vergabe, Unterstützung und Förderung von Forschungsvorhaben.

Im Internet stellt sich die ÖGHG unter www.oeghg.at dar. Neben den Informationen zur Gesellschaft, den Zielen und Aktivitäten sowie zur Mitgliedschaft gibt es einige spezielle Angebote: Derzeit im Aufbau sind die Seiten „Historische Gärten unter Schutz“, in denen die bisher unter Denkmalschutz gestellten Gärten und Parks kurz in Wort und Bild enthalten sind. Darüber hinaus wird auf die wichtigsten Veröffentlichungen zur österreichischen Gartengeschichte und auf die Zeitschrift *Historische Gärten* hingewiesen. Derzeit umfasst die ÖGHG etwa 450 Mitglieder; der Jahresbeitrag beträgt ab 2017 46 Euro (Anschlussmitglieder an derselben Wohnadresse und Studierende: 15 Euro).

Eva Berger,
Kunsthistorikerin, TU Wien,
Fachbereich Landschaftsplanung
und Gartenkunst

Biennale Archiv Austria

Ein Projektbericht

Jedes zweite Jahr beginnt der Hype um die venezianische Kunst-Biennale von neuem. Egal, ob es um die Nominierungen von Kommissär_innen, Kurator_innen oder Künstler_innen geht, die internationale Kunstwelt wird wieder von der Neugier gepackt – so auch Österreich, das seit der Gründung 1895 an der traditionsreichsten und ältesten Veranstaltung dieser Art teilnimmt. Anlässlich des österreichischen Beitrags 2013 hat sich der damalige Kommissär Jasper Sharp zu Beginn seiner Nominierung dazu entschieden, nebst der Pavillon-Schau ein großes Rechercheprojekt zu Österreichs Geschichte auf der Biennale zu realisieren (*Kunstgeschichte aktuell* berichtete in Ausgabe 3-4/2012). Die USA und Großbritannien zum Beispiel hatten zum damaligen Zeitpunkt bereits ähnliche Bücher publiziert und das österreichische sollte diesen in keinem Punkt nachstehen – im Gegenteil, die Größe und Komplexität des Werks stellt so einige Vorgänger in seinen Schatten. Nach der erfolgreichen Präsentation der massiven und dennoch besonders eleganten über 500-Seiten und 600-Illustrationen starken Publikation *Österreich und die Biennale Venedig 1895-2013*, konnte der Kommissär die zu diesem Zeitpunkt amtierende Kulturministerin Claudia Schmied davon überzeugen, das überbordende, für das Buch erfasste Material in Form eines öffentlich zugänglichen Archivs langfristig sicherzustellen. Von den zusammengetragenen Daten konnten nämlich lediglich um die 10% darin veröffent-

licht werden.

Mit dem Projekt vom Bund betraut wurden die Kunsthistorikerinnen, die bereits für die gesamte Publikation recherchiert hatten und somit mit den Quellen und Inhalten bestens vertraut waren. Diese entwickelten ein Projektkonzept, das in den Digital Humanities angesiedelt war. Das Material, das in ganz Österreich und auch über dessen Grenzen hinaus – in erster Linie in Venedig, aber z.B. auch in der Schweiz und Deutschland – verstreut liegt, wurde nun im Rahmen des Projekts „Biennale Archiv Austria“ digitalisiert, in einer internetbasierten Datenbank gesammelt und mit den wichtigsten Metadaten versehen. Die (noch unveröffentlichte) Datenbank enthielt mit Ende Jänner 2016 – zum Zeitpunkt der Übergabe des Archivs an den Bund – über 3.000 Datensätze; diese stellen sich maßgeblich aus Scans von Korrespondenzen, Fotografien, Dias, Kontaktabzügen, Zeitungsartikeln und architektonischen Plänen zusammen. Zwei grundlegende Aspekte, die während der Realisierung des Projekts beachtet werden mussten, waren zum einen die Auswahl eines adäquaten Datenbanksystems, das die langfristige Archivierung der Materialien und gleichzeitig einen flexiblen Umgang mit dessen Inhalten gewährleistet. Letzterer war insbesondere ausschlaggebend und hatte einen entscheidenden Einfluss auf die Darstellung unterschiedlicher rechtlicher Sachverhalte, der zweite wichtige Aspekt, da die juristische Lage eines solchen Vorha-

bens besonders komplex ist. Sowohl der/die Urheber_in, der/die nicht immer eindeutig auszumachen ist,¹ als auch zusätzliche Rechteinhaber_innen und Besitzer_innen des Materials wurden daher identifiziert und deren aller Einverständnis zur Nutzung und Veröffentlichung eingeholt – bei vielen Dokumenten bei bis zu vier Personen. Wurden von den verschiedenen Urheber_innen unterschiedliche Arten der Nutzung erlaubt, gilt die einschränkendste und die Datenbank macht die Dokumente dementsprechend (online) sichtbar.

Das Biennale Archiv Austria, das an der Universität für angewandte Kunst Wien angesiedelt ist, soll dort langfristig verwahrt und verwaltet werden und Studierenden, Forschenden, Interessierten sowie zukünftigen Kommissär_innen und Künstler_innen zur Verfügung stehen. An einem Arbeitsplatz können, anders als bei der teilweise eingeschränkten Online-Version, sämtliche Dokumente in hochauflösender Qualität gesichtet werden. Des Weiteren befindet sich dort auch der physische Teil des Archivs, der aus einer Sammlung an Biennale-Katalogen besteht und sowohl allgemeine Ausstellungskataloge als auch jene des österreichischen Pavillons umfasst.

Die Fülle an Dokumentationsmaterial bezeugt die seit über 120 Jahren getätigten Vorgehensweisen, Entscheidungsfindungen – die selten transparenter vonstatten gingen als heutzutage – und unterschiedliche Rezeption der österreichischen Biennale-Teilnahmen. Darüber hinaus werden wissenschaftliche Auseinandersetzungen rund um das Phänomen Biennale sowie deren Rolle für die Identitätsbildung der österreichischen Kunst- und Kulturlandschaft

wesentlich erleichtert. Sowohl öffentliche als auch private Archive – wie zum Beispiel von Museen und Künstlervereinigungen einerseits und privaten Nachlässen von Kommissär_innen und Künstler_innen andererseits – bildeten die Quellen, anhand denen das Archiv aufgebaut wurde. Grundlegende Voraussetzung dafür war selbstverständlich die Kooperationsbereitschaft all dieser Institutionen und Privatpersonen.

Anhand der digitalen Natur des Archivs kann und sollte dieses laufend erweitert werden – durch zukünftige Beiträge in Venedig, zusätzliche historische Funde sowie idealerweise und der Vollständigkeit halber auch durch die Bestände des venezianischen Biennale Archivs ASAC (das ungefähr die Hälfte der existierenden Bestände aufweist) oder die österreichischen Beiträge zur Architektur Biennale und ähnliche andere Veranstaltungen weltweit. Darin liegt die Möglichkeit, die Teilnahme österreichischer Kunstschaffender an internationalen Ausstellungen zu kartographieren und deren Mitwirken am weltweiten Kunstgeschehen zu visualisieren und zu analysieren.

Nun gilt es, die offizielle Öffnung abzuwarten, um diese Ressource weltweit als Einblick in das Geschehen der österreichischen Kunstszene ab dem 20. Jahrhundert nutzen zu können.

Christina Bartosch, MA
freiberufliche Kunsthistorikerin, Wien

¹ Urheber und Besitzer einer Archivalie sind nicht zwingend, um nicht zu sagen selten, die gleiche Person. Darüber hinaus kann es z.B. für eine Fotografie mehrere Urheber geben: einerseits der Fotograf und andererseits der Künstler, dessen Werk auf der Fotografie abgebildet ist.

„... wissen, wovon die Rede ist ...“

In memoriam Werner Fenz (1944 – 2016)



Foto: Universalmuseum Joanneum

Eines war Werner Fenz mit Sicherheit nicht: Ein Bewohner des Elfenbeinturms! Bereits beim ersten großen Thema von Werner Fenz, dem Jugendstil-Künstler Kolo Moser, zeigte sich, dass es ihm bei kunsthistorischen und kunstkritischen Fragen auch immer um die gesellschaftliche Relevanz von Kunstwerken ging. Der Frage des Gesellschaftsbezugs beschränkte sich für Werner Fenz allerdings nicht nur auf Künstler und ihre Werke, sondern wesentlich auch auf die Tätigkeit von mehr oder weniger professionell mit Kunst befassten Personen, sei es in Schulen, Universitäten, Museen, Galerien, Medien und verwandten Arbeitsgebieten. Unmittelbar nach

Beginn seiner beruflichen Tätigkeit als Mitarbeiter der Neuen Galerie in Graz (1969) begann Werner Fenz auch seine Lehrtätigkeit, und zwar ab 1970 an der Kunstgewerbeschule in Graz, ab 1976 an der Pädagogischen Akademie der Diözese Graz-Seckau und ab 1979 am Institut für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität in Graz, wo er sich 1995 auch habilitierte und als Dozent für Neueste Kunstgeschichte lehrte und eine Reihe von Abschlussarbeiten betreute.

Neben und nach der langjährigen Tätigkeit in der Neuen Galerie, der Werner Fenz von 1993 bis 1997 auch als Direktor vorstand, war er vielfach als Ausstellungs- und Projektkurator aktiv (u. a. für die Österreichische Triennale zur Fotografie) und leitete von 2006 – 2009 das Künstlerhaus Graz und von 2006 – 2011 das Institut für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark.

Auch wenn es schwer fällt, die vielseitige und vielgestaltige Tätigkeit von Werner Fenz zu gewichten, lässt sich doch sagen, dass seine Arbeit in seinen ab 1988 verfolgten Kunstprojekten für den öffentlichen Raum kulminierte. Damit hat sich Werner Fenz markant in die Kulturgeschichte nicht nur unseres Landes eingeschrieben. Durch eine von Fenz (u. a.) herausgegebene Publikationsreihe konnten viele wesentliche Arbeiten aus diesem Bereich auch dokumentiert werden.

Des Weiteren hat Werner Fenz im Rahmen seiner Arbeiten innerhalb und außerhalb der genannten Institutionen ein

breites Spektrum von Themen und Fragestellungen bearbeitet. Dazu gehören – etwa bei den monografischen Texten – die Werke von Personen, die Werner Fenz künstlerisch und teilweise auch persönlich nahe standen (wie Richard Kriesche, Fedo Ertl, Peter Gerwin Hoffmann, Hartmut Skerbisch und Jochen Gerz) aber auch wichtige Künstlerinnen und Künstler der Nachkriegsmoderne, vornehmlich in der Steiermark (Josef Pillhofer, Mario Decleva, Elga Maly u. a.) sowie im Besonderen die Künstlerpaare Angelika Bader/Dietmar Tanterl und Horáková & Maurer.

Die Publikationen zu allgemeinen und methodischen Fragestellungen kreisen hauptsächlich um mediale Fragen und gesellschaftspolitische Bezüge. Auch bei den Veröffentlichungen zu fotografischen Themen stehen Aspekte des Mediums und das Verhältnis zu einer wie auch immer gearteten Öffentlichkeit im Vordergrund.

Entsprechend der breit gefächerten Tätigkeiten von Werner Fenz hat sein Wirken auch in unterschiedlichen Bereichen nachhaltige Spuren hinterlassen. Neben den genannten öffentlichen Wirkungsfeldern (Ausstellungen, Projekte, Veranstaltungen und Publikationen) konnten Studierende über Jahrzehnte von seiner Lehrtätigkeit profitieren. Ein Rückblick auf die abgehaltenen Lehrveranstaltungen ergibt ein erstaunlich weites Spektrum von Themenbereichen; freilich stand auch in der Lehre von Werner Fenz immer die gesellschaftliche Relevanz von künstlerischem Handeln und von kunstkritischer Tätigkeit im Mittelpunkt. Die Qualität der Lehre von Werner Fenz lag – neben seinem umfangreichen Fachwissen und seiner Fähigkeit, die Fachgrenzen mühelos zu überschreiten – darin, dass er (gele-

gentlich durchaus hartnäckig, wenn es sein musste) darauf bestand, genau hinzusehen und hinzuhören oder Texte genau zu lesen. Das, was gesagt und geschrieben wurde, musste Hand und Fuß haben. Ausflüchte und Ablenkungen ließ er nicht gelten. Auch wenn die Materie schwierig und der Diskurs komplex wurde, gab es für vage und unverbindliche Formulierungen sowie für aufgebaute, aber wenig aussagende Elaborate keine Toleranz. Es musste – möglichst allen Beteiligten – klar sein, „wovon die Rede ist“. Das war oft unbequem und forderte einiges ab. Wurde diese Anforderung einmal akzeptiert, war das Ergebnis aber meist überdurchschnittlich und die Studierenden konnten großen und bleibenden Nutzen aus der Unbeirrtheit und Konsequenz der Lehrpraxis von Werner Fenz ziehen. Darüber hinaus hat Werner Fenz über all die Jahre seiner Aktivität auch einer großen Zahl von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, sei es in den Institutionen oder bei diversen Projekten, die Möglichkeit gegeben, von ihm und mit ihm zu lernen. In der Zusammenarbeit war zu erfahren und erleben, dass die Tätigkeit in kulturellen Institutionen und Foren immer der Aufklärung, der Ermöglichung von Verständnis dienen sollte. Zumindest als Angebot. Natürlich konnte das nicht immer gelingen, aber ein potentes Scheitern durfte keine Ausrede sein, es nicht zu versuchen.

Eine Charakterisierung als Aufklärer im weitesten und durchaus altmodischen Sinn dürfte Werner Fenz wahrscheinlich gefallen haben. Wenn dabei – bei aller Ernsthaftigkeit – nicht sein feiner Humor und seine Vorliebe für ironische Anspielung übersehen wurde.

Josef Ploder,
Institut für Kunstgeschichte, Universität Graz

... wenn wir etwas brauchen, machen wir es.

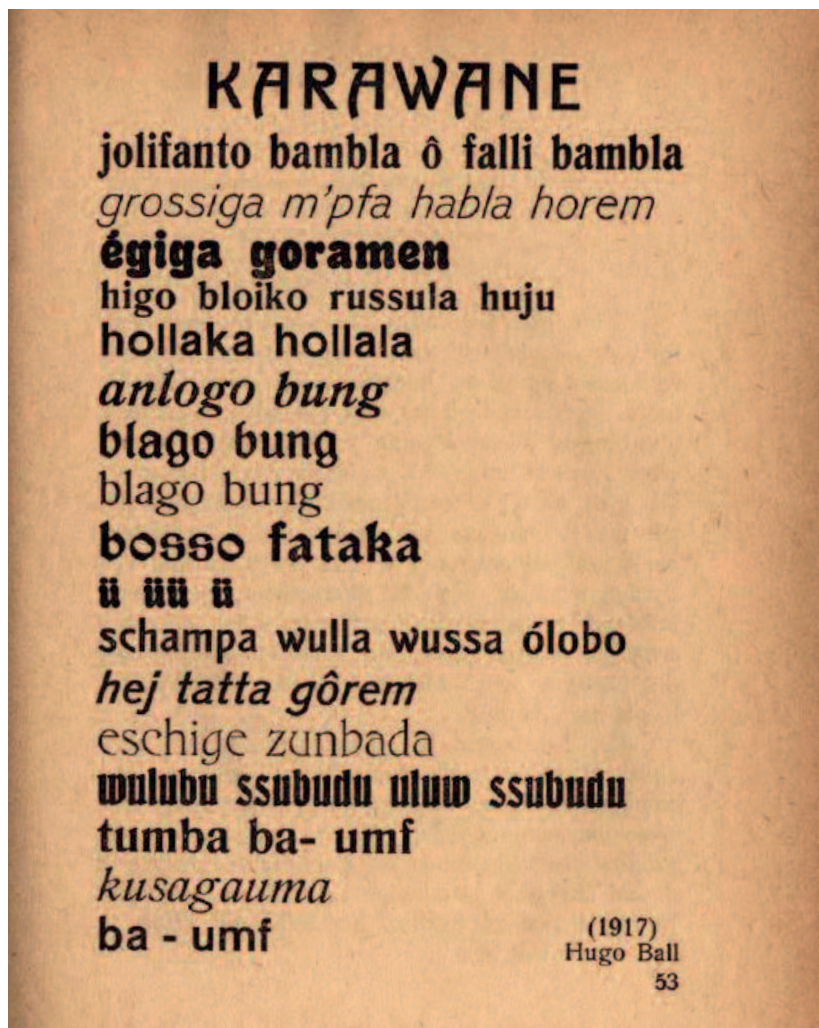
Anlässlich des Langen Tags der Flucht¹ konnte Kunstgeschichte aktuell den Geschäftsführer des Arnulf Rainer Museums in Baden, Mag. Rüdiger Andorfer, zum Gespräch treffen, um ihm Fragen zur Beteiligung von Museen in tagespolitischen Thematiken, seinem Werdegang, sowie dem Museumsstandort Baden zu stellen. Davon hier ein Auszug.

Kunstgeschichte aktuell: Wie kommt es zur Beteiligung des Arnulf Rainer Museums an dem von UNHCR initiierten Langen Tag der Flucht?
Rüdiger Andorfer: Im Herbst 2015 hat das Arnulf Rainer Museum gemeinsam mit der Bühne Baden ein Benefizkonzert zur Unterstützung von Flüchtlingen veranstaltet. Die Einnahmen von rund 13.000 Euro kamen der Caritas und dem Verein menschen.leben² zugute. Dieser Verein betreut unter anderem im Haus der Frauen in Baden Flüchtlinge, darunter Frauen und Minderjährige. Mit der sehr konkreten Finanzierung der Einrichtung der Küche durch diese Einnahmen wurde ein Startpunkt gesetzt. Wir haben daraufhin dem Verein angeboten, unser Museumsatelier zu nützen. Bald war klar, dass Opfer des Krieges mit herzerreißenden Geschichten, von Verletzten, von Menschen die erblinden, also das sind Schicksale, nicht einfach von sich aus zum Malen ins Museum kommen werden. Kunstvermittlerinnen unseres Museums leiten daher seit dieser Zeit jeden Donnerstagnachmittag Interessentinnen aus dem Haus der Frauen an, sich mit Werken von Arnulf Rainer auseinanderzusetzen – Rainer ist immer der Ausgangspunkt aller unserer Programme – und

sich künstlerisch auszudrücken. Gerade Rainers informeller Stil bildet einen guten Anknüpfungspunkt. Weniger ein inhaltliches Thema ist dann vorgegeben, sondern verschiedene Techniken wie zum Beispiel die Frottage oder die Kohlezeichnung sollen eine Ausdrucksmöglichkeit bieten. In unserem Atelier muss auch nicht wie in vielen anderen Museen am Ende alles weggeräumt werden, sondern die Farbe kann herunterrinnen, man kann so richtig alles versauen. Ich selbst bin da nie dabei, denn die Frauen werden bewusst von Frauen betreut. Es sind nun im vergangenen Jahr tolle Werke entstanden und der Verein menschen.leben möchte am Langen Tag der Flucht eine Auswahl der Werke, die ich eben durchgesehen habe, zeigen und auch die Arbeit des Vereins sichtbar machen. So wird es am 30. September nicht nur eine Präsentation, sondern auch ein kleines interkulturelles Buffet, das in „unserer“ Küche im Haus der Frauen zubereitet wird, geben.

Der Ausgangspunkt war, dass Sie aktiv an den Verein menschen.leben herangetreten sind. Sehen sie es generell als eine Aufgabe von Museen, sich aktiv in tagespolitische Themen zu involvieren?
Ja, ich finde das ganz wichtig. Wir sind als Museen öffentlich gefördert, wir sind eine kulturelle Einrichtung. Wenn ich es nicht bin, der raus geht und diese Dinge in die Hand nimmt, wer soll das sonst tun? Wenn sich das Museum nicht bewegt, und ich habe viel mit Politiker_innen zu tun, passiert gar nichts. Und die Museen machen viel zu wenig. Wir sind ein Wohlfahrtsstaat, wir zahlen sehr viel Steuern, dafür dass alles funktioniert, aber die Ärmsten bekommen immer am wenigsten.

Anlässlich des 100. Geburtstages des Dadaismus, der heuer gefeiert wird, sei an dieser Stelle eine der wichtigsten Ausdrucksformen dieser künstlerischen und literarischen Bewegung zu sehen und lesen – ein Lautgedicht:



aus: Dada Almanach, im Auftrag des Zentralamts der Deutschen Dada-Bewegung, herausgegeben von Richard Huelsenbeck, Erich Reiß Verlag/Berlin W 62 1920, Seite 53.
Website-Tipp: www.dada100zuerich2016.ch

Ein Wort zur Vermittlung im Arnulf Rainer Museum ganz allgemein.

Sie sehen hier im Museum keine Labels, keine Texte an den Wänden. Das steht alles in den Büchern, die hier vor Ihnen liegen³. Wer wissen will, kann lesen. Und ähnlich machen wir das bei der Kunstvermittlung. Wir stimmen uns natürlich auf die Gruppen ab, oft geht es aber mehr um das Tun, um das Begeistern als um die kunsthistorischen Informationen. Dementsprechend haben wir im Vermittlungsteam (hier arbeiten bis auf eine alle als Freelancer mit unterschiedlichen Vertragssituationen) wenige klassische Kunsthistoriker_innen, gegen die natürlich nichts spricht, sondern viele, die einen künstlerischen oder pädagogischen Hintergrund haben. Das ist mir sehr wichtig.

Neben den Kunstvermittler_innen, dem Kassateam und einer Sekretärin gibt es im Museum eigentlich nur Sie?

Ja, sämtliche kuratorischen Angelegenheiten mache ich, bzw. laden wir externe Kurator_innen wie Rudi Fuchs (ehem. Direktor Stedelijk Museum Amsterdam) oder Helmut Friedel (ehem. Direktor Lenbachhaus München) ein. Arnulf Rainer wird heuer 87 Jahre alt, er hat zu Hause einen riesigen Fundus an Arbeiten, wir brauchen keine Leihgaben aus anderen Institutionen. Wir können bei ihm aus- und eingehen, das geht aber nur auf einer Basis großen Vertrauens. Wobei ich weniger kuratiere, sondern eher das Feld für die externen Kurator_innen bereite und schaue, dass alles funktioniert. Wir haben nur ein kleines Team, wenn wir etwas brauchen, machen wir es.

Sie waren in Ihrer Laufbahn an großen Häusern wie dem Belvedere und dem MAK beschäftigt, haben aber auch bei der Vienna Design Week mitgearbeitet und waren an vielen kleinen Projekten beteiligt. Würden Sie jemandem in Ausbildung, die/der später im kuratorischen Bereich arbeiten möchte, raten, an einem großen Haus Erfahrungen zu sammeln?
Große Häuser wie das MAK haben viele Sparten, haben Exposituren, sind riesige Konstrukte, die auch nicht leicht zu lenken sind. Die Arbeit ist spannend und die Möglichkeiten, Erfahrungen zu sammeln, sind vielfältig. Aber so viele große Museen gibt es nicht, und oft hat man nicht das Glück, dort unterzukommen. Eigeninitiativ Projekte ins Leben zu rufen, das ist oft aus der Not eine Tugend zu machen. Ich habe immer mit Praktika begonnen, schon im Studium. Ich wurde lange mit Katalogen bezahlt, bevor ich irgendetwas verdient habe, denn das waren andere Zeiten, damals gab es überhaupt kein Geld für Praktika (in den 90er Jahren). Diese Erfahrungen sind ganz wichtig, denn man weiß dann auch, wie die Förderinstitutionen funktionieren, wer sind die maßgeblichen Leute an den Schaltstellen, welche Räume gibt es, wie kann ich mir etwas organisieren. Vor allem für das Kennenlernen des Ablaufmanagements, wann muss ein Katalog fertig sein etc., sind die großen Institutionen wichtig. Sammlungsbetreuung, Inventarisierung, Digitalisierung, das lässt sich nicht in Vorlesungen lernen. Ich habe Konservierung und Restaurierung und Museologie an der Akademie und dann Kulturmanagement am IKM (Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft) studiert. Spannend, aber praktikabel ist etwas anderes.

Praktika – bezahlt oder unbezahlt?

Ich habe mich selbst ausgebeutet in jungen Jahren. Praktika gehören bezahlt. Die Kulturhonorare sind alle lächerlich. Wobei ich mich auch über diese Geschichten der Honorare der Museumsdirektor_innen ärgere, das ist in den Relationen nicht mehr richtig.

Mit der Hälfte eines solchen Gehalts könnte man vier andere Angestellte im Museum gut bezahlen. Jedenfalls gibt es bei uns im Arnulf Rainer Museum immer wieder Praktikant_innen und sie werden selbstverständlich bezahlt, aber es gibt nicht viel zu lernen. Bei den Ausstellungen und Publikationen kann ein_e Praktikant_in mitmachen. Nachdem die Ausstellung eröffnet ist, da fängt die eigentliche Museumsarbeit aber erst an: Das Vermitteln, die Leute ins Museum zu bringen, sie zu begeistern. Aber da sind Praktikant_innen bei uns dann tendenziell unterfordert.

Wie sieht es um den Museumsstandort Baden aus? Was hat es mit der Idee eines Frauenmuseums in Baden auf sich?

Nachdem ich aus der Museologie komme, ist mir bewusst, dass selbst das Arnulf Rainer Museum im klassischen Sinne kein Museum ist, sondern wir arbeiten viel mehr wie eine Ausstellungshalle. Wir haben zwar eine assoziierte Sammlung, die im Niederösterreichischen Landesmuseum angesiedelt ist, haben Bestände und Archivmaterialien im noch kleinen Umfang, aber mit dem Begriff Museum wird sehr leichtfertig umgegangen. Die klassischen Themen Bewahren – Forschen – Vermitteln, alles, was das Museum können sollen muss – da wird ein wenig vergessen, was das eigentlich heißt. Das ist auch das Problem eines Frauenmuseums. Wenn ich nichts habe, keine eigene Sammlung, keine Autografen von Feministinnen, wie das der Bestand des Frauenmuseums in Hittisau, Vorarlberg, vorzuweisen hat, sondern nur ein paar Namen von bekannten Frauen, die zufällig in Baden gewohnt haben, dann ist das noch kein Konzept für ein Museum. Wenn das ein Ort des Kolloquiums sein soll, wo man über diese wichtigen Dinge spricht, dann ist das auch noch kein Museum, sondern ein Zentrum, eine Plattform. In meinem Verständnis besteht ein Museum aus einer Sammlung. Oder man macht ein Museum, um es zu befüllen. Ich tue mir aber auch schwer mit den Privatmuseen, die kommen und gehen. Da bin ich sehr skeptisch. Die Museumslandschaft in Baden, die ist natürlich disparat. In Baden gab's immer wieder tolle Leute, aber Baden ist nicht unbedingt der Ort für zeitgenössische Kunst oder große sperrige Projekte. Das Publikum ist ein gesetzteres, ein großer Anteil von Baden-Besucher_innen sind Kurgäste, die von den Versicherern hergeschickt werden. Über die Leiterin der Museen der Stadt Baden, Dr. Scholda, eine Kunsthistorikerin, bin ich sehr froh, denn davor war das bei den Stadträten schwierig, da profiliert sich mal der eine, dann der andere. Jetzt habe ich in Frau Dr. Scholda ein Gegenüber, sodass wir Dinge gemeinsam durchführen können wie die Badener Museumstour (Besuch dreier Museen und ein Brunch). Das ging vorher nicht.

Das Interview für Kunstgeschichte aktuell führten Manuel Kreiner und Christina Bartosch, am 12. September 2016

Hinweis: Am 30. September 2016 findet ab 17 Uhr im Arnulf Rainer Museum das Begegnungsfest im Museum im Rahmen des Langen Tags der Flucht statt. Es werden künstlerische Arbeiten von Flüchtlingen gezeigt, begleitet von einem interkulturellen Buffet.

¹ Mehr dazu unter <http://www.langertagderflucht.at/> [Abrufdatum: 12.09.2016]

² Website des Vereins unter www.menschen-leben.at aufrufbar

³ Anm. d. Red.: das Gespräch fand im Karolinenbad statt, das auch als Bibliothek genutzt wird in dem Besucher die Kataloge zu Arnulf Rainer vor Ort lesen und studieren können.

Hard to make hard things

The relevance of the portability of the artwork anticipates changes to its environment. Likewise, a floor-based installation can be seen as the natural consequence of refusing to create auxiliary structures, hangers, joints, mounts, brackets, attachments, clamps, etc.

The traditional image vs. art controversy seems to fall short in describing the intertwined mutual relationship between the objects I make and the imagery that reciprocally shapes their material existence. Images as representations comprise new works of art; thus representational material can achieve the value of an artwork when appointed as such. Yet an object with its history of making, its material complexity, and unspeakable oneness is forever changed as much as when the object is translated into an image as it is when it is described through a word. The semiotic threshold is a powerful trap over which I jump back and forth, alternately escaping and enjoying ambiguity.

It is rather hard for me to make hard things, solid, un-collapsible things that have not existed before. Making them worries me since I feel strange adding to the production line of uselessness. I cannot really think them. I could cry when trying to make a table. Instead I make a very small piece, an earring based on a pea. The piece satisfies me because it is so hideously small, as if it needed protection. Yet a pea is incredibly resistant, probably needing less care than the table that I cannot make.

Large things propose large processes—for example, a group of people to lift them, a big place to give them space, organization, technology, cranes. Likewise, big places sometimes tend to make things grow, like how aquarium sizes impact fish.

Martyn had a point when he said some things can just be scaled to size. I find my work can hardly be scaled because it almost always has a definitive size. If I scale the ob-

jects, they fall apart, becoming their own travesty.

Many of my works are soft, but I am not indecisive about shape at a certain point in time. Clothing and textiles attract my attention because of their collapsibility. I like to connect form and situation, and while that would not contradict a solid object per se, the capacity to mutation is also one of adaptation. Things that adapt to bodies, to floors, to rooms, to images have a value but also a danger. What makes them fit for a transient reality also makes them compliant. Yet again, it makes them resist certain parameters of commodification.

As I traveled to install a show, I had a work in my backpack; another time, I had work in my handbag.

These collapsible works produce new images each time wherever they go. They perform for the camera; they are unstable. I wonder if they lack integrity. While the solid object often scares me, it naturally also attracts me.

I dipped the silk in water, first because I needed to add some weight, even if temporarily. The textile became the host for the water and gave shape to something invisible. Then I wanted more, to make the liquid visible and to leave a permanent trace on the textile. Like an actual testimony to what had happened, to the situation, the action, I guess. Thinking about it, paint was never an option. I first tried sticky stuff, like sugar and starch, but that wasn't very nice. I thought about the difference between the wet and the dried-out state and the connecting timebased process. First wet then dry and ready to go back into my handbag, but I wasn't satisfied.

Wet and dry had me think of crusts, and crusts reminded me of lace. I thought of the mud cakes I made as a child. Mud itself is beautiful. It is not earth I am interested in. Mud is earth and clay. It is creamy, and when used right, it looks like chocolate. We would coat

leaves and all kinds of things with it. But also, mud is unavoidable. In April nobody escapes it. Dogs with half their bodies chocolate-colored run all around the city. In the city, mud is created by pedestrians and users of parks. Mud puddles appear because rain makes the lawns weak and we always walk the same paths. It becomes symbolic for groups of people, masses of bodies treading the ground at festivals and temporary refugee camps alike, bodies drenched in mud, splashes all over clothes.

As usual there is also a bright side. The mud pit for pigs. Watch a rhino or an elephant bathe in mud! Nothing is more satisfying to witness, while it is also protecting, cooling, and soothing skin exposed to sun and weather.

The mud coats work nicely now that the liquid became its own sculptural aspect next to the textile. Both impose on each other while I can still fold up the dried-up mud coat. The process has stained it permanently even when washed—the color has irrevocably changed to an earthy, coffee-tea-leaf tone.

Stains signify time best, the only clock I choose to read.

Then I dipped them in concrete. Funny how I end up with indexicality again. At the heart of a hard, dried-out concrete shell is still a once soft piece of fabric. The trace of the softness of the fabric produced the shape. I hang it from a line letting them dry hanging. But now I cannot go back.

I spend one day thinking about making a mold. I cry over the potential loss of the original, which bares in its core the trace, even though it doesn't expose it. Isn't it the shape that matters? If I had a mold, I could make many identical ones in many different colors and materials. I could stack them too, which is a nice capacity to have.

»an evolved product of concordance and compromise«

I am thinking of things as extended and solidified desires, signs of human suffering and wanting, signs of their dominion or domination, expressions of the illusions, of images imagined, and appearances. This is why they

arouse our love and hatred.

I have been wondering about this German word Zartgefühl for a few weeks. I like it, since there is no direct translation to English (or so I think). Spending time between two or more languages is a state of heightened senses in itself. Among other words when searching are: sensitivity / tenderness / delicacy / empathy (also discretion sometimes)

All of which is not what it is. There was one Google result that came closer, which was .tender emotion. I kind of liked it.

If I try to explain it:

Zart = tender / soft / lightly

The petal of a flower can be zart

In between fragile and fine

But a touch can be zart as well

Like, yes, I guess, .a tender touch.

Then Gefühl = feeling / emotion

But the beauty actually lies within the full meaning of Zartgefühl, at least in how I understand it as a German word. It is just as much the subjective fragile feeling of sensitivity, less high sensitivity than maybe a feeling for the small and fragile, the unobvious perhaps, the subtle, while at the same time it describes the capacity to perceive another being's subtle emotions and react accordingly. In that sense, it applies a capacity of caring and taking care, treating someone in respect of their delicate feelings delicately.

So while one owns the quality of Zartgefühl as a passive perceptive sensitivity, one can also actively act with Zartgefühl towards somebody.

Anna-Sophie Berger, Vienna

Anna-Sophie Berger is an artist living and working in Vienna, Austria. She was recently awarded the first *Kapsch Contemporary Art Prize* and is thus presented at the mumok – museum moderner kunst stiftung ludwig wien with a solo exhibition.

Anna-Sophie Berger

Places to fight and to make up

22. October 2016 – 29. January 2017
mumok, Wien

VERANSTALTUNGSKALENDER FÜR UNSERE MITGLIEDER

Liebe Mitglieder,
herzlich lädt Sie der VöKK nach Niederösterreich ein, wo wir Ihnen in zwei aufeinanderfolgenden Veranstaltungen in Baden die Möglichkeit bieten, sich einerseits mit tagespolitisch relevanten Themen im Rahmen der musealen Vermittlungsarbeit auseinanderzusetzen und andererseits Dr. Ulrike Scholda, die Leiterin der Abteilung Museen der Stadt Baden, im Rahmen einer Führung kennenzulernen. Lassen Sie sich dann in Wien die Gelegenheit einer Kuratorinnenführung durch die Ausstellung mit Werken Ai Weiwei nicht entgehen!

Ihr Manuel Kreiner

Saskia Sailer
Leitung Kunstvermittlung
Samstag, 01. Okt. 2016, um 10.30 Uhr
Führung und Gespräch mit der Betreuerin des Projekts „Erlebtes künstlerisch verarbeiten“ im Rahmen der Ausstellung zum *Langen Tag der Flucht*

Arnulf Rainer Museum Baden, Josefsplatz 5, 2500 Baden
Treffpunkt: 10.20 Uhr, Foyer des Museums
Anmeldung erforderlich – siehe unten, Eintritt und Führung für Verbandsmitglieder kostenfrei

Und im Anschluss:
Dr. Ulrike Scholda
Leitung Abteilung Museen der Stadt Baden
Samstag, 01. Okt. 2016, um 12.00 Uhr

Führung durch die Sonderausstellung „Die Gartenmanie der Habsburger – Kaiser Franz und seine Familie“
Kaiserhaus, Hauptplatz 17, 2500 Baden
Treffpunkt: 11.50 Uhr, vor dem Haupteingang des Kaiserhauses
Anmeldung erforderlich – siehe unten, Eintritt und Führung für Verbandsmitglieder kostenfrei

Dr. Arnika Schmidt
Co-Kuratorin der Ausstellung
Mittwoch, 05. Okt. 2016, um 17.30 Uhr
Kuratorinnenführung durch „Ai Weiwei. translocation – transformation“ (Belvedere Garten und 21er Haus)
Oberes Belvedere, Prinz Eugen-Straße 27, 1030 Wien
Treffpunkt: 17.20 Uhr vor dem Kassapavillon des Oberen Belvedere (!)

Anmeldung erforderlich – siehe unten, Eintritt und Führung für Verbandsmitglieder kostenfrei

Anschließend gibt es die Möglichkeit am Vortrag von Dr. Helmut Opletal „Ai Weiwei und sein China – Kunst, Gesellschaft und Provokation“ teilzunehmen.
Blickle Kino im 21er Haus, um 19:00 Uhr
Veranstaltungsbeitrag € 3,00
Anmeldung unter public@21erhaus.at

Anmeldung unter
manuel.kreiner@kunsthistoriker-in.at
oder Telefon +43 664 402 96 90
(Di bis Do 08:00-09:30 Uhr)

IMPRESSUM

Kunstgeschichte aktuell
früher u.T. Kunsthistoriker aktuell
Medieninhaber und Herausgeber:
Verband österreichischer
Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker -
Julia Rüdiger
c/o Institut für Kunstgeschichte
Universität Wien
Spitalgasse 2-4
Universitätscampus Hof 9
1090 Wien
www.kunsthistoriker-in.at

Redaktionsteam:
Julia Allerstorfer, Christina Bartosch,
Bettina Buchendorfer, Anna Frasca-Rath,
Franziska Geibinger, Lisa-Maria Gerstenbauer,
Anna Haas, Stefanie Hoffmann-Gudehus,
Manuel Kreiner, Florian Leitner,
Sandra Pummer, Flora Renhardt,
Julia Rüdiger, Anna Sauer, Markus Schmoll.

Chefredaktion:
Julia Allerstorfer
Christina Bartosch

Druckerei: Samson Druck GmbH
A-5581 St. Margarethen 171

Einsendungen an: redaktion@kunsthistoriker-in.at
Redaktionsschluss für die Ausgabe 4/2016:
18. November 2016
Die von Autor_innen gezeichneten Texte müssen nicht der Meinung der Redaktion entsprechen.

Dem VöKK ist die sprachliche Gleichbehandlung wichtig. Formal haben wir uns für den Gender Gap entschieden.

Preis der Nummer: 2,50 €
Abonnement: Jahrespreis: 30 €
(4 Ausgaben Kunstgeschichte aktuell pro Jahr inkl. 1 Kunstgeschichte Tagungspublikation alle zwei Jahre. Ausland plus Versandkosten.)
Für Mitglieder im Jahresbeitrag inkludiert.

Abonnementbestellung:
redaktion@kunsthistoriker-in.at
Auflage 1.500

Bankverbindung:
P.S.K., BLZ 60000, Kto.Nr. 7612972
BIC: OPSKATWW
IBAN: AT34 6000 0000 0761 2972

ISSN 1015-0129

VöKK-Mitgliedsbeitrag pro Jahr: 50 €
Ermäßigt für Studierende: 20 €