

# Kunstgeschichte

Mitteilungen des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker

*aktuell*

## Motivation statt Resignation

**Anna Zizlsperger zog als Deutsche vor fünf Jahren von London nach Istanbul, wo Sie *exhibist* gründete. Anlässlich der aktuellen politischen Entwicklungen in der Türkei und der darauf bezugnehmenden internationalen Berichterstattung über die türkische Kunstszene baten wir Anna in einem Interview um ihre Einschätzungen zum lokalen Kunstgeschehen und dessen internationaler Wahrnehmung.**

**Kunstgeschichte aktuell:** Was war deine Hauptmotivation, als du 2012 *exhibist* gegründet hast? Was reizt dich an der Kunstszene Istanbul? Was genau sind die Aktivitäten und Schwerpunkte von *exhibist*?

**Anna Zizlsperger:** Die Hauptmotivation für die Gründung von *exhibist* – einem unabhängigen Kunstmagazin auf Englisch mit einem Fokus auf zeitgenössische Kunst in und aus der Türkei – war der Wunsch, Einsichten in die türkische Kunstszene auf internationaler Ebene zu bieten, die nicht von außen kommen, sondern aus der Türkei selbst. Es wird sehr wenig über die tür-

kische Kunstszene auf Englisch geschrieben. Das war meine erste Beobachtung, als ich 2009 zum ersten Mal Istanbul besuchte. Ich dachte zunächst, „wenn keiner über die Szene hier schreibt, dann gibt es auch nicht viel zu sehen.“ Über „Nischen-Kunstszene“, wie die türkische eine ist, wird in internationalen Medien nur selten berichtet und wenn, dann meist eher oberflächlich. Gründe hierfür sind mangelnde sprachliche Kompetenzen auf beiden Seiten, sowie kulturelle Unterschiede, die eine tiefgehende Auseinandersetzung erfordern, um eine umfassende Recherche möglich zu machen. Als ich mich dann eingehend mit der Szene hier beschäftigte, Künstler\_innen, Kurator\_innen und Kunstkritiker\_innen traf und mit ihnen sprach, war ich fasziniert davon, wie viel Interessantes hier passierte und überrascht, wie wenig davon international wahrgenommen wurde. Teil des Problems ist auch ein Mangel an Dokumentation und Archivierung im Bereich des Kunstbetriebs. Erst in den letzten zehn bis zwanzig Jahren wurde langsam damit begonnen und Vasif Kortun hat sich das zum Beispiel mit SALT



Anna Zizlsperger, Foto: *exhibist*

### Editorial

Liebe Leserinnen, liebe Leser,

ein Jahr unserer Vorstandsperiode ist vergangen, so ist der operative Vorstandsvorsitz nun, wie in der Hauptversammlung im November 2015 beschlossen, von Julia Rüdiger auf Manuel Kreiner übergegangen. Wir werden in gewohnter Weise gemeinsam und mit den Vertreter\_innen aller Kurien die Aufgaben und Geschicke des Verbandes leiten.

Für das kommende Jahr haben wir uns noch viel vorgenommen: Die Website wird erneuert, so dass sie technisch, inhaltlich und äußerlich den Ansprüchen des Verbandes und seiner Mitglieder Genüge leistet. Die Zeitschrift wird in der nächsten Ausgabe neu gestaltet sein. Und das erste Zeichen unserer – in allen unseren Medien koordinierten – Umsetzung des neuen Logos werden Sie mit dem neu gestalteten Mitgliedsausweis erhalten. Denken Sie also daran, Ihren Mitgliedsbeitrag zeitgerecht einzuzahlen, um gleich zu Beginn des Kalenderjahrs

den neuen Mitgliedsausweis per Post zu erhalten.

Auch für die kommende Hauptversammlung und Tagung des Verbandes laufen bereits die Vorbereitungen. Wir konnten die Katholische Privat-Universität Linz als Veranstaltungsort gewinnen und wir bitten Sie, die Tage zwischen 19. und 22. Oktober 2017 für den Verband zu reservieren. Das Thema der Tagung, den genauen Termin und den Call for Papers werden wir in der nächsten Ausgabe und per Mail bekannt geben.

Für diese Ausgabe der Zeitung haben wir den Schwerpunkt auf Interviews gelegt, um Ihnen eine Reihe an Persönlichkeiten ganz unmittelbar vorstellen zu können.

Wir wünschen Ihnen erholsame Feiertage und einen guten Start ins Neue Jahr!

*Ihr Manuel Kreiner und Ihre Julia Rüdiger*

zur Aufgabe gemacht. Ich finde es spannend, einen Beitrag zu dieser positiven Entwicklung leisten zu können und den Künstler\_innen hier eine weitere internationale Stimme zu geben.

Die Grundidee des Magazins ist es, die lokale Kunstszene für internationale Kunstinteressierte zu erschließen, eine Plattform und ein Archiv für Künstler\_innen und Kunstakteure aus der Türkei zu sein, sowie die lokale Kunstszene in globale Diskurse einzubinden. Wir bieten den Leser\_innen also aktuelle universal relevante Themen im Bereich der zeitgenössischen Kunst unter Einbeziehung der Türkei. Wir hatten z.B. im Januar eine Ausgabe über ‚Artist Residency‘ Programme. Darin gibt es ein Interview mit Aaron Cezar, dem Direktor der Delfina Foundation in London sowie Interviews mit vier lokalen Programmen und Essays rund um das Thema. Auch Teil dieser Ausgabe war eine Übersicht für Künstler\_innen, in der wir zusammen mit Julie Upmeyer, einer Spezialistin auf dem Gebiet, die viele Jahre für ResArtis gearbeitet hat, verschiedene Programme weltweit vorgestellt haben.

Mittlerweile haben wir unsere zehnte Ausgabe herausgebracht und verkaufen das Magazin in mehr als 25 Buchläden in Europa, Nordamerika und Asien. Wir nehmen an internationalen Messen wie der Art Basel, LISTE, Art Dubai, Art Paris, fiac und der Frieze in London und New York teil

und bekommen überall sehr positives Feedback bezüglich Design und Inhalt. Unsere Publikation ist sehr aufwändig gestaltet und ein großer Teil der Produktion wird von Hand gemacht – es ist quasi ein eigenes Kunstobjekt. Das besondere Design, an dem ich in jeder Ausgabe zusammen mit meinem Ehemann und Partner, dem Architekten Erhan Patat arbeite, weckt erstes Interesse am Magazin und ist meiner Meinung nach ein essenzieller Faktor für den Erfolg von *exhibist*.

*Seit den Ereignissen im Sommer kam es in der Türkei zur Absage von mehreren großen und etablierten Kunstveranstaltungen: zum einen der Çanakkale Biennale<sup>1</sup>, zum anderen der Kunstmesse Art International. Was bedeutet das in deinen Augen für die Türkei als nationalen wie internationalen Kunststandort?*

Istanbuls geographischer Standort und Funktion als Brücke zwischen Orient und Okzident ist zugleich spannend als auch problematisch. Es ist nicht zu leugnen, dass die Türkei sowohl innerhalb des Landes vielfältigen kulturellen Konflikten ausgesetzt ist und auch umgeben ist von sehr konfliktreichen Ländern wie Syrien und dem Irak. Das ist aber auch nicht neu. Die Türkei ist ein Land mit sehr komplexer und problematischer Geschichte. Die Absage der Art International hatte nichts mit dem Putschversuch im Sommer zu tun. Die Messe wurde bereits im Frühling abgesagt, nach dem IS-Anschlag

auf den Istanbul Flughafen. Es ist natürlich schwer, hochrangige internationale Galerien zu überzeugen, an einer Kunstmesse in Istanbul teilzunehmen, nachdem es mehrere Terroranschläge im Land gab. Auch wenn der Terror überall zuschlagen kann, ist Istanbul einfach nicht Paris. Die Menschen haben das Gefühl, dass die Türkei weniger berechenbar und „gefährlicher“ ist. Dazu kommt auch, dass die Art International noch recht jung war – es gab sie erst seit drei Jahren. Die elfte Contemporary Istanbul fand dieses Jahr allerdings auch mit der Teilnahme einiger internationaler Galerien sehr erfolgreich statt. Natürlich schadet es der Kunstszene, wenn große Events abgesagt werden. Ich finde es aber schade, wenn derartige Nachrichten dazu führen, dass noch mehr Projekte abgesagt werden. Das Schüren von Angst führt nur zu noch mehr Angst. Glücklicherweise gibt es immer noch einige internationale Kulturschaffende, die weiterhin Ausstellungen in Istanbul organisieren und kuratieren. Die 3. Istanbul Design Biennale fand zum Beispiel gerade sehr erfolgreich statt und sprach sehr wichtige, universale und zeitgemäße Themen an. Es gibt weitreichende globale Probleme, denen wir uns überall auf der Welt stellen müssen. Ich finde es sehr schade, dass der Fokus in Bezug auf die türkische Kunstszene in den Medien hauptsächlich auf schlechten Nachrichten liegt. Aber gute Nachrichten verkaufen sich eben weniger gut.

*Ist generell innerhalb von türkischen Kunstschaffenden und Kurator\_innen eine Stimmung der Resignation spürbar? Wenn ja, wie äußert sich diese?*

Ich spüre im Moment eher eine große Motivation und keine Resignation. Man hört von allen Seiten, dass wir gerade jetzt weiter machen sollten. Die Off-Space Szene in Istanbul ist so aktiv wie schon lange nicht mehr. Es gibt zahlreiche neue Ausstellungsorte, sowohl Galerien wie Blok Art Space, Krank und The Pill, als auch kleinere Projekte wie Yer, Toz, REM Art Space oder Space Debris, die in den letzten ein-zwei Jahren eröffnet haben. Vor einigen Monaten hat auch eine große neue Kunstinstitution hier eröffnet – Alt Art Space: Ein riesiger Ausstellungsraum in einem alten Brauereigebäude. Darüber wurde leider kaum berichtet. In unserer Maiausgabe hatten wir einen Fokus auf die Entwicklung der Istanbul Kunstszene, da ich das Gefühl hatte, dass in der allgemeinen internationalen Wahrnehmung die Szene hier „dem Untergang geweiht ist“ und „alles schließt.“

Ich wollte ein Gegengewicht herstellen, da dies momentan überhaupt nicht der Realität entspricht. Galerien für zeitgenössische Kunst sind selten ein rentables Geschäft, das ist hier nicht anders als in Europa. Diese Tatsache führt natürlicherweise immer wieder dazu, dass Galerien geschlossen werden.



*exhibist Magazin auf der LISTE Art Fair in Basel, Juni 2016, Foto: exhibist*

In diesem Jahr habe ich aber noch von keiner Schließung gehört. Man sollte auch nicht vergessen, dass die türkische Kunstszene vergleichsweise noch sehr jung ist und sich eine Sammlerkultur hier mit der Zeit erst noch etablieren muss.

*Oder siehst du im Gegenteil auch eine Chance für künstlerische Arbeiten im Sinne von Kunst als Medium eines Ausdrucks von Widerstand?*

Sehr häufig kommen spannende künstlerische Werke aus Gegenden dieser Welt, in denen nicht alles einfach und bequem ist. Das muss nicht immer heißen, dass diese Arbeiten direkt politisch Stellung nehmen. Durch sie verarbeiten Künstler\_innen aktuelle Konflikte und Fragen – die Aussagen können sozialer Kommentar, Gesellschaftskritik oder Protest gegen den Status quo sein. Allerdings „hat die Türkei kein Monopol auf den Umstand des Desasters“, wie es Mark Wigley, einer der Kuratoren der 3. Istanbul Design Biennale, in einem Interview mit mir kürzlich ausdrückte. Es gibt mittlerweile immer weniger „bequeme“ Orte auf dieser Welt. Ich denke, das ist ein Zustand, an den wir uns gewöhnen müssen. Besonders im Moment ist es wichtiger denn je durch künstlerischen Ausdruck Widerstand zu leisten und Menschen zum Denken zu bewegen – auch wenn das

manchmal nicht so bequem ist. Die Istanbul Design Biennale stellte zum Beispiel gerade viele kritische Fragen, die sehr politisch und global relevant sind. Der Titel der Ausstellung, die Frage „Are We Human?“ steht im Zentrum des kuratorischen Konzepts. Wie würdest Du diese Frage beantworten? Steuert die Menschheit in die richtige Richtung? Und wenn nicht, welche Technologien und Ideen wären notwendig, um diese Richtung zu ändern? Ich denke gerade in schwierigen Zeiten, im Angesicht eines sich immer weiter ausbreitenden weltweiten Pessimismus, sind kultureller Diskurs und ein gewisser Optimismus, ja sogar Idealismus essenziell für das Überleben unserer Spezies. Ich glaube das ist vielleicht etwas, was man von Kunst- und Kulturschaffenden aus der Türkei lernen kann – trotz allem immer weiter zu machen und nicht aufzugeben. Dieses Land hat schon so vieles durchgemacht, dass hier keiner so schnell aufgibt.

*Die etablierten Institutionen und Ausstellungsorte für zeitgenössische Kunst in der Türkei sind nicht staatlich, sondern privat.<sup>2</sup> Wie bewertest du diese Abwesenheit staatlicher Kunstförderung - ein System, das sich sehr stark von den Finanzierungsmodellen bspw. der österreichischen musealen Landschaft unterscheidet?*

Staatliche Kunstförderung ist nicht überall eine Selbstverständlichkeit. In den USA zum Beispiel gibt es wenig staatliche Kunstförderung. Auch viele europäische Länder haben nicht die staatlichen Mittel wie Deutschland oder Österreich. Daraus resultiert natürlich ein anderer Kunstbetrieb. Beide Finanzierungssysteme haben Vor- und Nachteile. Durch staatliche Finanzierung entsteht mehr Bürokratie. Kulturelle Projekte in großem Umfang staatlich zu finanzieren ist ein Luxus, der wirtschaftlich gut aufgestellten Ländern vorbehalten ist. Man kann die Kulturlandschaft der Türkei nicht mit jener Österreichs vergleichen. Wir dürfen nicht vergessen, dass die Türkei immer noch ein Schwellenland ist. Man muss in einem Land, in dem noch viele Menschen unter einfachsten Bedingungen leben, erst einmal erklären, warum man ihre Steuergelder für Museen und Opernhäuser oder sogar experimentelle zeitgenössische Kunstprojekte ausgeben sollte. Allerdings gibt es in der Türkei viele private Förderer\_innen, die diese Lücke sehr erfolgreich füllen. SAHA ist beispielsweise eine Organisation privater Geldgeber\_innen und Kunstmäzen\_innen, die hauptsächlich internationale Ausstellungen und Projekte türkischer Künstler\_innen

in großem Rahmen unterstützen und finanzieren. Auch die Zahl der Sammler\_innen steigt mit dem wachsenden Wohlstand jährlich. Natürlich bringt eine rein private Kunstförderung auch einen Mangel an Objektivität mit sich. In einem Land wie der Türkei bedeutet ein rein privat finanzierter Kulturbetrieb jedoch auch eine größere Freiheit des Ausdrucks – ohne staatliche Gelder auch keine staatliche Zensur.

*Betrifft das rigorose Vorgehen bei der staatlichen Schließung von Nachrichtenkanälen des TV/Internets und von Zeitungen auch die Kunstpresse? Nimmst du persönlich in der Betreuung deines Blogs und des Magazins irgendwelche Restriktionen oder Selbstzensur wahr?*

Im Moment kann ich das nicht beobachten. Die Kunstszene hier ist ja recht klein und kunstkritische Texte auf Englisch in geringer Auflage sind wohl nicht auf der Leseliste der Regierung. Die sehr hohe Auflage und Reichweite von Tageszeitungen führt unweigerlich dazu, dass diese Medien von Zensur betroffen sind, wenn sie klare politische Aussagen gegen das Vorgehen der Regierung treffen. Unser Magazin ist aber auch kein politisches Medium. Es gibt subtile Wege, Stellung zu nehmen, ohne direkte politische Aussagen zu machen. Das ist ja auch der Vorteil von künstlerischem Ausdruck – er muss nicht immer direkt sein wie ein Schlag ins Gesicht. Häufig sind es die poetischen Arbeiten, die einen am meisten berühren und zum Denken anregen.

*Das Interview für Kunstgeschichte aktuell führten Christina Bartosch und Franziska Niemann am 21. November 2016*

<sup>1</sup> Die Çanakkale Biennale wurde am 5. September 2016 abgesagt. Im offiziellen Statement schreibt die CABININ – Çanakkale Biennial Initiative: “In recent years, our region has experienced an atmosphere of war and conflict, and the recent tragic events which the country has gone through has deeply upset us. (...) Çanakkale Biennial (...) would focus on the issue of “migration”, one of the most urgent questions for our region and our city, (...) has always been unique in its active involvement with public, private and civil formations and in its dialogue with all segments of society. (...) However, in these circumstances where art is eclipsed by the developments that exclude it, and also due to the sensitising atmosphere caused by the realities that surround us today, we have lost our ability and enthusiasm to carry out the biennale in line with our most vital values.” (<http://canakkalebiennial.com/en/the-5th-edition-of-canakkale-biennial-is-cancelled/>)

<sup>2</sup> Das Istanbul Modern wurde gegründet von der Eczacıbaşı Group, das Pera Museum von der Suna and nan Kiraç Foundation, Arter von der Vehbi Koç Foundation, hinter dem Salt steht finanziell die Garanti Bank. Auch die Biennale wird nicht durch staatliche Gelder sondern hauptsächlich von der Eczacıbaşı Group finanziert.

## Ausstellung zum 150. Geburtstag von Julius von Schlosser am Institut für Kunstgeschichte

Der 150. Geburtstag von Julius v. Schlosser am 23. September 2016 bot die Gelegenheit für eine internationale Tagung vom 6.-7. Oktober, die vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien gemeinsam mit dem Kunsthistorischen Museum unter der Federführung von Univ.-Prof. Dr. Sebastian Schütze sowie Dr. Franz Kirchweber veranstaltet wurde. Denn der bedeutende Kunsthistoriker wirkte von 1901 an als Direktor der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe am Museum und war dort u.a. für die Einrichtung der Schatzkammer und der Musikinstrumentensammlung verantwortlich. Nachdem Schlosser schon seit seiner Habilitation 1892 auch unterrichtet hatte, übernahm er 1923 den Lehrstuhl von Univ.-Prof. Dr. Max Dvořák am „II. Kunsthistorischen Institut“ der Universität. Die Doppelfunktion als Museumskurator und Dozent

bildete den Ausgangspunkt der für das Wiener Institut bis heute typischen „Übungen vor Originalen“.

Vom 6. bis zum 25. Oktober war in der Aula des Instituts die vom Institutsarchivar Dr. Friedrich Polleroß gestaltete kleine Ausstellung zu sehen, die in Kooperation mit der Schweizer Kollegin Mag. Agatha Rihs vorbereitet worden war. Das Wiener Archiv besitzt nämlich einen Teil des schriftlichen Nachlasses und die älteren Bibliothekskataloge des Gelehrten, während etwa 350 seiner Bücher an die Universität Bern gelangten. Dort finden sich auch ein weiterer Teil des wissenschaftlichen Nachlasses von Prof. Schlosser sowie der Bildnachlass der Studienreisen, die dieser mit seinem Schweizer Schüler Hans R. Hahnloser 1923-35 unternommen hat. In Vorbereitung der Schau wurde der Wiener Schlosser-Nachlass neu

geordnet sowie inventarisiert und in moderne säurefreie Kartons transferiert. Dabei ist auch die Idee entstanden, die Schlosser-Nachlässe in Wien und Bern durch Einspeisung in die von beiden Instituten genutzte Datenbank „easydb“ virtuell zu vereinen und zugänglich zu machen.

Die Durchsicht des Wiener Bestandes erbrachte zwar keine grundlegenden Neufunde zur wissenschaftlichen Biographie, aber die Ausstellung konnte doch Schaustücke zu einigen Hauptwerken des Gelehrten zeigen. Erwähnenswert sind ein früher Text zur Bedeutung der „Quellschriften“ für die Kunstgeschichte aus dem Jahre 1892 und die korrigierten Fahnen des Handbuchs „Die Kunstliteratur“ aus dem Jahre 1924 sowie mehrere systematisierte Verzeichnisse der eigenen Sammlung von meist italienischen Quellschriften, die ja den Ausgangspunkt

von Schlossers Forschungen bildeten. Die nicht nach Bern gelangten Bücher – 1.515 Stück der „Kunstabibliothek“, 763 Werke der „Musikbibliothek“ und 568 aus den Bereichen „Geographie, Geschichte, Literatur, Philosophie etc.“ – wurden 1961/62 in Wien verkauft. Erwähnenswert sind auch ein Manuskript zur „Wiener Schule“, mit dessen Publikation von 1934 ja das einseitige „Narrativ“ der „Wiener Schule der Kunstgeschichte“ geschaffen wurde. Angesichts der Überlieferung von den verfeindeten Instituten wirkt es erstaunlich, dass sich im Hahnloser-Archiv auch einige Fotos erhalten haben, die Schlossers „Kronprinz“ beim Kostümball des gegnerischen „I. Kunsthistorischen Institutes“ unter Univ.-Prof. Dr. Josef Strzygowski zeigen. Ebenso bemerkenswert scheint es, dass Schlosser parallel zur *Damatio Memoriae* des wissenschaftlichen



Rivalen Schemata zeichnete und Tabellen anlegte, auf denen ähnlich wie bei Strzygowskis ‚Weltkunstgeschichte‘ die Einflüsse des Orients auf Europa und die Beziehungen zwischen nord- und südeuropäischer Kunst beleuchtet werden. In Schlossers 1937 publiziertem Aufsatz ‚Magistra Latinitas und Magistra Barbaritas‘ ging es ausdrücklich um ‚antikes Erbgut‘ und ‚Germanisches Blut‘ in Italien!

Die Einladungsliste zum 70. Geburtstag von Schlosser, auf der auch die Direktoren der Londoner Warburg-Bibliothek, Fritz Saxl und Ernst Gombrich, aufscheinen, sowie Exzerpte aus Werken von Erwin Panofsky, vermitteln den Eindruck, dass die später vorherrschende Skepsis des Wiener Instituts gegen die ikonologische Methode der Emi-

granten damals noch nicht ausgeprägt war. Natürlich haben sich im Schlosser-Nachlass auch zahlreiche Texte und zwei Postkarten erhalten, die die engen Beziehungen des Wiener Kunsthistorikers zum italienischen Gelehrten und Politiker Benedetto Croce aufzeigen – von ersten Exzerpten im Jahre 1903, über mehrere Übersetzungen seiner Werke bis zur Laudatio und Widmung des Ghiberti-Buches zum 70. Geburtstag des Philosophen im Jahre 1936.

Vielleicht bemerkenswerter als die wissenschaftlichen Texte sind jedoch einige privatere Quellen im Institutsarchiv, die ein Licht auf die Persönlichkeit des Ordinarius werfen. Genannt seien ein Tagebuch und Gedichte des Sohnes Hans aus der Zeit des I. Weltkriegs sowie eine Übersetzung einer

bulgarischen Oper durch Schlossers zweite Gattin, die bulgarische Geigerin Neda Fritscheff. Die Musik spielte lebenslang eine große Rolle für Schlosser – beginnend mit einem Schülertagebuch von Julius mit der Widmung an einen Freund, dem er eine Karriere als Hofkapellmeister wünscht, über die Einrichtung der Musikinstrumentensammlung, für die er u.a. mit dem Soloflötisten der Wiener Staatsoper Ary van Leeuwen korrespondierte, bis zu den Hauskonzerten des Cellisten mit seinem Assistenten Hahnloser um 1930.

Anlässlich eines Besuches in der Ausstellung widmete der Münchner Schlosser-Forscher Dr. Thomas Lersch dem Institutsarchiv auch zwei dort bisher nicht vorhandene Druckschriften: den oben genannten Aufsatz

der Bayerischen Akademie der Wissenschaften von 1937 sowie den Verkaufskatalog der allgemeinen Bibliothek von 1962. Dafür sei ihm im Namen des Instituts ebenso herzlich gedankt wie der Druckerei Holzhausen für die kostenlose Herstellung der Ausstellungsplakate und Kataloghefte. Dieser Katalog wird in Zukunft gemeinsam mit dem Inventar der Schlosseriana im Institutsarchiv auf der Homepage des Archives zu finden sein: <http://kunstgeschichte.univie.ac.at/ueberuns/institutsarchiv/schlosser-julius-von/>

Dr. Friedrich Polleroß,  
Institut für Kunstgeschichte,  
Universität Wien

## Buchneuerscheinung ZeichenSetzung | BildWahrnehmung. Toba Khedoori: Gezeichnete Malerei.

**Susanne Winder im Gespräch mit Professorin Monika Leisch-Kiesel (KU Linz) über ihr neu erschienenes Buch.**

Monika, du bist Professorin für Kunsttheorie und Ästhetik an der Katholischen Privat-Universität Linz und hast dort den Fachbereich Kunstwissenschaft in Nachfolge von Prof. Günter Rombold auf- und ausgebaut. In deiner neuesten Publikation – einem inhaltlich dichten sowie sorgfältig gesetzten und bebilderten Buch – untersuchst du die reduzierten, zeichnerisch anmutenden Werke der Künstlerin Toba Khedoori. Aber nicht nur. Du analysierst anhand und entlang dieser Werke spezifische Qualitäten der Zeichnung der 1990er und 2000er Jahre und dich treibt die Frage um, wie Bilder, speziell Zeichnungen, „Bedeutung“ gewinnen. „Bedeutung“, so schreibst du in der Einleitung, willst du in diesem Zusammenhang im Sinne von „Wirkung und Relevanz“, nicht als zu fixierenden Inhalt verstanden wissen. Bei dieser Befragung bewegst du dich zwischen semiotischen und phänomenologischen Theoremen, kunstwissenschaftlichen und philosophischen Ansätzen. Wichtige Bezugspunkte in dieser Auseinandersetzung sind Gottfried Boehm, Sigrid Schade, Gilles Deleuze und Jacques Derrida. Was verstehst du unter dem Begriff „ZeichenSetzung“ und warum hast du diesen Titel für deine Fragestellungen gewählt?

Im Zuge meiner Tätigkeit als Professorin treibt mich schon lange die Frage um, wie man das Gewinnen von Bedeutung von Kunst in einem individuellen und gesellschaftlichen Sinne am besten theoretisch fasst. Zum einen bieten sich da semiotische und zum anderen phänomenologische Theoreme an. Ich habe in meiner Beschäftigung mit diesen Feldern den Eindruck gewonnen, dass dies zwei Lager sind, die ein tiefer Graben trennt, gleichzeitig aber gemerkt, dass mein Herz für beide Seiten schlägt. So habe ich einen Weg gesucht, diese beiden Lager zu verknüpfen und ich meine, dass mir dies im Begriff der „ZeichenSetzung“ gelungen ist.

Wieso bilden gerade die Werke Khedooris die Basis für deine Analysen?

Ich hatte die Vermutung, dass das Medium der Zeichnung einen lohnenden Bezugspunkt bildet, um bildwissenschaftliche Theoreme zu entwickeln und dass es Brückenschläge zwischen einem kunstwissenschaftlichen und einem philosophischen Fragen zuwege bringt. Medium ist hier im doppelten Sinne gemeint, als künstlerische Technik, aber auch als eine Form des Kommunizierens und Agierens. Auf Khedoori bin ich im Schaulager Basel ge-

stoßen und ich wollte der eigentümlichen Wirkung dieser großformatigen Arbeiten nachgehen. In der Analyse der Bilder hat sich gezeigt, dass es mit den Werken Khedooris sehr gut gelingt, sowohl semiotischen als auch phänomenologischen Fragen nachzugehen.

Eine Frage zum Zeichen: Du diskutierst verschiedene semiotische Ansätze und entwickelst im Anschluss an Gilles Deleuzes Schrift „Proust und die Zeichen“, aber auch in Absetzung zu diesem einen „appellativen Zeichenbegriff“, den du für die Reflexion von Kunst als lohnend erachtest. Könntest du grob umreißen, was du darunter verstehst?

In der Entwicklung meiner Argumentation bewege ich mich entlang wie mir scheint lohnender semiotischer Theoreme, wie jenen von Peirce und Lacan. Im Zuge dessen bin ich auf Gilles Deleuzes Schrift „Proust und die Zeichen“ gestoßen: Damit gelang es die Stränge der Zeichen- und Bildtheorien und die Qualitäten von Khedooris Zeichnungen miteinander zu verknüpfen. Deleuze sieht im Nachbuchstabieren von Proust „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ die ganze Wirklichkeit durch Zeichen strukturiert und steht damit dem semiotischen Denken sehr nahe. Er denkt also die Welt im Zeichen, setzt dann aber stärker auf die Wirkung der Zeichen: Ein Zeichen wird zu einem Zeichen, wenn es als solches erkannt wird – das ist es, was ich den appellativen Zeichenbegriff nenne. Mit einem Augenmerk auf die Wirkung der Zeichen kommt unversehens der/die Rezipient\_in ins Spiel. Mit dem/der Rezipient\_in kann ich dem Wahrnehmen argumentativ einen zentralen Stellenwert einräumen und bin stärker bei phänomenologischen Theoremen. Ich würde meinen, das argumentative Scharnier liegt dort, wo es heißt: „Wir müssen Ägyptologen werden.“

Im 7. Kapitel, das du mit „Im Gespräch mit Jacques Derrida“ überschreibst, konfrontierst du Zeichnung, genauer gesagt spezifische Qualitäten der Zeichnung und konkret die Werke Khedooris mit dem Denken von Jacques Derrida. Was haben die beiden einander zu sagen?

Ich suchte einen Weg, um meine Argumentation – zwischen Semiotik und Phänomenologie – hinsichtlich der Rolle von Bildern, wie sie Bedeutung und Relevanz gewinnen, noch einmal philosophisch zu beleuchten. Aus meiner Kenntnis der philosophischen Tradition schätze ich das Denken Derridas als sehr ergiebig dafür ein und sehe eine mögliche Verbindung im Prozess



Monika Leisch-Kiesel, ZeichenSetzung | BildWahrnehmung. Toba Khedoori: Gezeichnete Malerei, Verlag für Moderne Kunst, Wien 2016

der différance. Derrida, so meine Lektüre, entwickelt mit der différance eine Form der Bedeutungsgenerierung, die nirgendwo herkommt, in dem Sinne, dass sich der Ursprung nicht benennen lässt, und die letztlich unabschließbar ist. Diese Bewegung der différance ist dem sehr nahe, wie ich Zeichnung verstehe und an Khedooris Werken beschrieben habe: Zeichnung ist jenes Medium, dessen Genese am schwierigsten fassbar ist: Wo und wie beginnt sie? Wo und warum endet sie? Sie ist auch jenes Medium, das dem/der Betrachter\_in am meisten Raum lässt und das reflektierende Wahrnehmen herausfordert. Ich habe einen Begriff Derridas stärker konturiert, nämlich den der Brisur. Man findet ihn in der Grammatologie. Es ist ein ganz kurzes Zitat, in dem er Laporte sprechen lässt, und das recht isoliert im Zusammenhang seiner Frage nach dem „Ursprung von Sinn“ zu stehen kommt. Die Brisur bezeichnet so etwas wie ein Scharnier. Ich denke die Brisur, dieses Scharnier bzw. diese Spalte, ist die Stelle, wo im Modus der Wahrnehmung von Kunst Bedeutung entfaltet wird.

Leider bleibt keine Zeit mehr, um die Frage zu erörtern, warum du Katharina Hinsbergs Oeuvre an das Ende deiner Ausführungen stellst. Ich möchte aber noch die erste Abbildung nennen, die du in deinem Buch zu sehen gibst: „Sixteen Miles of String“ von Marcel Duchamp – ich meine, damit ist auch deine Konzeption des Buches hervorragend charakterisiert.

Das Interview für Kunstgeschichte aktuell führte Susanne Winder, Universitätsassistentin am Fachbereich Kunstwissenschaft an der Katholischen Privat-Universität Linz, am 08. November 2016.

Buchpräsentation:  
31.01.17 Galerie STAMPA,  
Basel, 18:00 Uhr  
Frühjahr 2017, Albertina, Wien

Leisch-Kiesel, Monika,  
ZeichenSetzung | BildWahrnehmung.  
Toba Khedoori: Gezeichnete Malerei,  
Verlag für Moderne Kunst, Wien  
2016, 348 S, zahlr. Abb., EUR [A]  
48,00, ISBN: 978-3-903131-29-3.

# ...to create meaningful, deep experiences rather than providing knowledge and learning

**Nathaniel Prottas has been working in the education department of the Wien Museum for a year. In a conversation<sup>1</sup> with *Kunstgeschichte aktuell* he shared his experiences as well as his take on art and museum education.**

***Kunstgeschichte aktuell:*** You studied art history in the U.S., your native country. Was becoming a museum educator your goal from the beginning or did that only become clear over time?

**Nathaniel Prottas:** Before beginning my PhD at the University of Pennsylvania I worked at the Cloisters as an educator, but I entered my graduate program without considering education as a career. In America, PhD programs' focus remains on academic and curatorial careers, so discussions about other career options are quite limited. I was lucky enough to continue working at the Cloisters and also at the Philadelphia Museum of Art as an educator while in grad school, which kept me involved in the field. As I wrote my dissertation I realized that while I loved art history, academia was too hermetically sealed for me, and that I wanted to work in a more public forum. A pre-doctoral fellowship in museum education at the Frick Collection gave me a chance to work professionally in the field before I defended. After graduate school I was the Director of Education at the Museum of Biblical Art, which sadly closed due to budgetary issues in 2015.

*You have been in the education department of the Wien Museum for a year now, what brought you here?*

I am in the Wien Museum through a post-doctoral fellowship underwritten by the American Council of Learned Societies and the Mellon Foundation.

*Looking at your work in the U.S., what methods and which people have influenced you the most?*

I was fortunate to work in several wonderful departments in the States. I worked for 10 years at the Cloisters under Dr. Nancy Wu, whose program of tours is unparalleled in the States. She hires only grad students, professors, and curators to work as educators, ensuring an outstandingly high quality of offerings. I also spent a year at the Frick Collection as the Samuel H Kress Interpretive Fellow, where I had the pleasure of working with Rika Burnham, perhaps the most famous museum educator in America. There I first experienced and worked with her theory of museum education, dialogical teaching, which aims to create meaningful, deep experiences rather than providing knowledge and learning as the goal. As a theory of museum education, dialogical teaching emphasizes long, close attention to paintings; while information plays a vital role in the programs, it is used to support and expand (and sometimes correct) the group's observations and thoughts. In this way, it shifts the focus away from traditional "learning outcomes" to a more experience-based approach while also honoring art historical information and research. It is, it should be noted, quite distinct from Visual Thinking Strategies, which allows no space for information. I am quite firmly a believer in the dialogical theory of museum education, which importantly is not a method but rather a critical and conceptual

frame for thinking about our goals and aims in museum teaching.

*We noticed that you are also publishing texts. What are you writing about?*

My current research complements the work I do within the museum, often growing directly out of the programs and pedagogies I use in the galleries. I focus on the intellectual and theoretical underpinnings of how museums engage audiences. While museum education has a varied and rich literature, it rarely addresses its own methodologies in relation to research, instead focusing entirely on pedagogy. My work attempts to correct this oversight. In particular, I investigate the relationship of art history—its methodologies, theories, and objects of study—to museum education's own methodologies and philosophies. In this work I bring into dialogue two closely related but distinct fields and in so doing upend the traditional narrative that museum education merely synthesizes and regurgitates art historical research done by curators and professors.<sup>2</sup>

*In your opinion, are there big differences between museum education in the U.S. and in Austria? What is particularly well received where?*

In the United States museum education covers a broader set of programs and goals than in the German speaking lands, where the primary focus is on school groups and children. At the Met, for example, education runs all concerts, lectures, study days, school and kids programs, youth clubs, seminars, courses, internships, and fellowships. Events that are organized here by marketing departments, such as Kunstschatzi at the KHM would probably fall under education in America (although such events are still controversial in American education departments and are sometimes run by the events departments). I would also say that American education has in recent years questioned the traditional tour format, shifting more towards interactive, discussion-based programs, often focusing on far fewer objects. The Frick's Art Dialogues, or the Met's Observant Eye are two very famous programs in this vein. This is not to say that the traditional tour is no longer offered—it is, but increasingly there is a consensus that that format is not ideal. Also, while here the atelier is a central part of education programs, many (but by no means all) departments in America offer kids and school programs with no art-making component, focusing instead on more in-gallery looking. I think one of the central questions being asked in America is what the goal of education is—is it one-time visits, long-term relationships, education, or something more spiritual and emotional? We see that debate in the re-naming of departments, as many shift from „education departments“ to „learning“ or „experience“. I would also say diversity remains a central goal of most education departments in America, given the disjunction between the diverse nature of our popular but the relatively homogenous nature of the museum-visiting public. Museum education as social activism, including work with the #BlackLivesMatter movement and other socially progressive groups is also an increasingly important part of the work of some departments.



Nathaniel Prottas, Foto: Armin Bergmeier

*Over the past few years we have observed an increased professionalization of museum education. While for a long time students saw this as an opportunity to get them through their studies financially, more and more people make it their career aspiration. There are more employment opportunities in that area in museums (even if not on a full-time scale yet), and higher-education programs are being discussed. Uncertainty however resides in what requirements an art or museum educator has to meet and if an artistic, art historical or pedagogical background is necessary. How do you assess the situation—nationally and internationally?*

This is a large question in America right now, namely if one should get a degree in museum education. Many such programs exist. I tend to think art historical education is more important, at least for adult programming, as we are able to engage deeply with the art historical and curatorial questions around work; at a place like the Frick, where most visitors are very well educated, such a deep involvement is expected and necessary. But certainly there are advantages to other backgrounds, including artists who see art from a different perspective. My only inflexible criteria is that we focus on the art itself, and it lead our programming. One of the great challenges in America is that many programs are now run by volunteers, who can be wonderful and engaging educators. But the argument for professionalization is harder to make on a purely pragmatic level when much of the work is being done by non-professionals.

*Several museum educators also curate exhibitions or demand to participate when exhibitions are curated in museums. How do you understand the relationship between curating and educating?*

This question reflects a long held tension in the museum between the museum as a space for learning and the public and as a "temple of art", one that goes back well into the 19<sup>th</sup> century, perhaps earlier. I am fortunate that at the Wien Museum we as educators are part of the exhibition teams from very early on, working with the curators to ensure that the public has a central part in our thinking about exhibitions. This means not only pragmatic concerns, such as texts that can be understood (and seen), space for groups etc. but also more fundamental issues, such as setting up "learning goals" for exhibitions that are distinct from the academic thesis of the show. I think the hierarchy of curators over educators is troubling and deeply undermines the collaborative, public work of a museum. With that said, I do think that museums need to avoid becoming "community centers", because what makes a museum special is its collection of objects. We need to focus our attention on various points of entry for art for diverse audiences, but just having them in the museum is not enough. I see the value of the museum as

a space free from the world of consumption, where people can be without a need to buy something. But I think we do ourselves a disservice if we aim to become hang out centers.

*Last year an article by Wolfgang Ullrich entitled "Stoppt die Banalisierung" and published in the German weekly magazine DIE ZEIT led to much discussion about the value, limits and possibilities of museum education. Ullrich calls for a museum education for the educated middle-class. According to him, missionary museum educators who prepare content for the large public to understand are completely wrong. In fact, museums develop more and more offers that address new target groups such as people with sight or cognitive disabilities, migration background or dementia. What do you think about that? To whom belongs the art? Are there common limits to museum education?*

I think it is both necessary and incumbent upon museums to create programming for wide audiences, and to make them spaces for all people. While I agree that museum education should be object-based, and use art history, to suggest that we not tailor our programs to various audiences is antithetical to what I think education is and should be in the museum. In America issues around diversity and community outreach, as well as inviting people into the museum who may not feel as comfortable there as others, is central. Museums strive (and sometimes succeed) to create long-term engagement programs with varied community. I am convinced this work is even more essential given the recent political events in the States, as museums become places of refuge and contemplation.

*On January 12, 2017 members of the VöKK will be able to meet you personally within the course of an Art Dialogue at the Kunsthistorisches Museum. What can we expect from that?*

We will spend an hour to an hour and a half looking together at a single work in the collection. I will run the program in the manner we did at the Frick, which is to say I will not lecture but instead invite the participants to look closely, share their observations, and explore the work. I will summarize comments, make connections between various comments the group has made, suggest possible alternative solutions, and share art historical and historical information (but only in response to the group's observations). As leader I will have no set agenda or information that I wish to convey, rather I will seek to help the group have a meaningful and deep experience with the work.

*The interview for Kunstgeschichte aktuell was led by Julia Häußler and Manuel Kreiner on November 11<sup>th</sup>, 2016.*

<sup>1</sup> Nathaniel is remarkably fluent in spoken German.

<sup>2</sup> Forthcoming articles in *Journal of Aesthetic Education* and *Journal of Museum Education*



# Sharing Moments – mit den Menschen in Beziehung treten

**Anna Attems, Mitglied des VÖKK, betreut seit einem Jahr den Instagram-Account des Kunsthistorischen Museums Wien. Im Interview mit Kunstgeschichte aktuell spricht sie über Chancen und Grenzen des neuen Mediums im Kontext der Museumsarbeit.**

**Kunstgeschichte aktuell:** Ein großes Bundesmuseum leistet sich eine externe Spezialistin für das neue Medium Instagram. Wie kam es dazu?

**Anna Attems:** Als ich mich mit der Idee, einen Instagram Account für das Kunsthistorische Museum zu starten, an das Kommunikations-Team des Museums wandte, war das sozusagen im richtigen Moment. Ein Instagram-Account war geplant, aber mit internen Ressourcen nicht in der Form realisierbar, wie das Team es sich wünschte. Ich kam damals direkt aus der Kommunikationsbranche, in der ich mich mehr als zehn Jahre lang mit Mediaplanung beschäftigte und hatte mein Kunstgeschichte-Studium begonnen. Daher habe ich viel Zeit im Kunsthistorischen Museum verbracht und vieles entdeckt. So entstand die Idee, Instagram für das Museum einzusetzen. Ich sehe auch im Bereich Social Media generell eine Riesenchance für den Kulturbereich, der ja auf hohes Interesse bei der Zielgruppe stößt. Da werden eigene Media Kanäle kreiert und konsumiert, man spart schlussendlich viel Werbegeld. Aber zurück zu eurer Frage: meine Herangehensweise hat – wohl durch diese Kombination aus Know How und Begeisterung für die Sache – gut in das Kommunikationskonzept des KHM gepasst. Nach wohlüberlegter Vorbereitung haben wir dann den Account mit 1. Jänner 2016 gestartet. Seitdem betreue ich den Account in enger, fast täglicher Abstimmung mit dem Kommunikations-Team des KHM.

**Die Zahlen ansehend:** Das KHM hat knapp 60.000 Facebook-Fans, auf Instagram sind es ungefähr 10.000 Abonnent\_innen. Wozu Instagram, wenn es schon Facebook gibt? Welche Vorteile erwartet sich das Museum vom jeweiligen Medium?

Da spricht ihr einen sehr wichtigen Punkt an. Man könnte ja meinen, wozu eigens Instagram aktivieren, wenn Facebook so gut funktioniert. Beziehungsweise könnte man doch Facebook Inhalte auf Instagram teilen. Aber das wäre ein Trugschluss. Die Menschen hinter den Facebook-Fans und Instagram-Abonnent\_innen sind zum größten Teil komplett unterschiedlich. Mit Instagram sprechen wir also eine ganz andere Zielgruppe an als mit Facebook. Wenn man sich die beiden Medien ansieht, werden die Unterschiede schnell klar: Bei Instagram geht es vor allem um Bilder. Es geht um „Sharing Moments“ und das, wie die Worte schon sagen, im internationalen Kontext. Während auf Facebook viel diskutiert wird, Links geteilt und Events geplant werden, kann man auf Instagram gar nicht verlinken, und auch das Sharen ist nur über Umwege (Stichwort Repost App) möglich. Daher ergibt sich eine ganz andere Nutzung. Der vorherrschende Kommunikationsstil ist ebenfalls ganz anders. Ich würde Instagram im Gegensatz zu Facebook als „heilere Welt“ definieren, geprägt von Ästhetik, schönen Momenten des Alltags. Instagram besteht aus Momentaufnahmen der ganzen Welt, die sich über Interessen verbinden. Für Museen ist Facebook ein zentrales

Medium, um mit der lokalen Zielgruppe zu kommunizieren, über Neuigkeiten, Events auf dem Laufenden zu halten. Natürlich wird auch auf Instagram Aktuelles kommuniziert, aber viel stärker ist das tägliche Teilen von Museumsmomenten mit interessierten Menschen auf der ganzen Welt. Das ist auch die Kernidee von Instagram: „Sharing Moments“. Besonders spannend ist es, sich die Anfänge von Instagram anzusehen. Denn es war damals auch ein Kunstgeschichtestudent, der Instagram ins Leben



Anna Attems vor dem Kunsthistorischen Museum, Foto: Anna Attems

gerufen hat. Seine technische Errungenschaft waren die Instagram Filter, mit denen User\_innen ihre Schnappschüsse – sozusagen „instantly“ – in künstlerische Fotos verwandeln können. Dieses Feature, das immer noch stark genutzt wird, ist sicher ein Mitgrund, warum kunstaffine Menschen das Medium so stark nutzen. Womit wir wieder im musealen Bereich wären, für den Instagram so spannend ist.

**Betrachtet man Instagram-Auftritte anderer Museen, so fällt auf, dass der Louvre, der Prado oder auch das Leopold Museum in der Regel nur Bilder ohne jegliche Kommentare posten und damit sehr erfolgreich sind. Also, reine Imagepflege und Marketinggag? Auch im Account des Kunsthistorischen Museums kommen glatte menschenleere Architekturfotos besonders gut an. Ist Instagram mit Blick auf die Vermittlungsarbeit eines Museums, in der Inhalte eine zentrale Rolle spielen, nicht kontraproduktiv? Sollten Museen nicht besser die Finger davon lassen?**

Ich verweise da gerne auf das Metropolitan Museum in New York. Deren Account war der erste große, ist mittlerweile preisgekrönt und für mich persönlich der erfolgreichste Instagram Account eines Museums im internationalen Vergleich. Auch hier funktionieren „Bestseller“ wie „Flowers in the Great Hall“ auf den ersten Blick am besten. Aber dennoch postet das Metropolitan Museum viele Beiträge mit Texten, verweist auf weiterführende Videos, in denen dann beispielsweise zeitgenössische Künstler\_innen über ein Werk sprechen. Damit differenziert sich das Metropolitan Museum sehr gegenüber anderen, beispielsweise dem Louvre, der auf die Bestseller setzt. Ein Like wird schnell vergeben, aber es geht uns ja darum, mit den Menschen in Beziehung zu treten. Das viele Wissen, das riesige Angebot auch aus der Kunstvermittlung weltweit möglichst vielen Menschen zuteil werden zu lassen. Wir ha-

ben Abonnent\_innen aus weit entfernten Teilen der Erde, die sich bedanken für die Inhalte, die wir teilen, da sie nicht selbst hier sein können. Sie träumen davon, (wieder) ins Kunsthistorische Museum zu kommen. Über Instagram können sie täglich einen Blick hineinwerfen. Ich glaube das ist ein ganz wesentlicher Punkt. Auch für mich persönlich liegt der Reiz in dieser Mischung aus atemberaubenden Aufnahmen und dem Angebot, mehr zu erfahren: Geschichten hinter den Bildern, Interessantes aus dem Museumsall-

tag. Für mein Kunstgeschichtestudium verbringe ich manchmal viel Zeit vor einem Gemälde. Dabei entdecke ich dann ein Detail, das besonders spannend ist und das ich gerne unseren Abonnent\_innen zeigen möchte. Es mischen sich also auch persönliche Momente unter die Beiträge. In einer solchen Kombination von eigenem Interesse, Leidenschaft und dem Wunsch, diese Schätze vielen Menschen zuteil werden zu lassen, liegt wahrscheinlich auch der Erfolg bei einer solchen Tätigkeit.

Sehr spannend sind auch die Instameets: reale, also nicht virtuelle Treffen im Museum, bei denen Instagrammer\_innen eine spezielle Führung bekommen oder einfach die Gemäldegalerie außerhalb der Öffnungszeiten für sich allein haben. Das ist dann ein ganz eigener Reiz. Man nennt das „empty museum“ bzw. #emptykhm im konkreten Fall. Ich habe das Gefühl, es wird über Instagram viel erlebbar gemacht, das sonst brachliegen würde.

**In welche Abteilung eines Museums gehören deiner Meinung nach die sozialen Medien? Marketing, Kunstvermittlung, Presse? Gibt es, oder sollte es eine Redaktion für Postings geben?**

Die Redaktion gibt es und ist aus meiner Sicht auch unabdingbar. Natürlich machen wir auch manchmal spontane Beiträge, aber niemals im Alleingang ohne vorherige Absprache. Man darf nicht vergessen, dass man als Museum kommuniziert, das muss man als Social Media Akteur\_in immer vor Augen haben. Ich sehe Social Media und auch Instagram im Bereich der Kommunikationsabteilung. Ganz zentral, vor allem wenn es um Inhalte, erklärende Texte, und besondere Blicke auf Objekte geht, ist allerdings die Abstimmung mit der Kunstvermittlung. Für das Kunsthistorische Museum haben wir gerade einen Kunstvermittlungsschwerpunkt auf Instagram. Dieser ist in der

ersten Woche dem Thema „Barrierefreie Kunstvermittlung“ gewidmet. Da gibt es unglaublich tolle Angebote, von Führungen für Sehbeeinträchtigte bis Workshops für Menschen mit Demenz. Ich habe mir diese Angebote zum Teil persönlich angesehen und war sehr begeistert. Wir wollten das über Instagram mit der Community teilen und erklären. In der zweiten Woche wird das Kunstvermittlungs-Team des Kunsthistorischen Museums selbst den Account übernehmen und aus ihrem Alltag berichten. Der Takeover endet mit dem großen Kunstvermittlungstag „Gemma Museum“, einen Tag vor dem 125. Geburtstag des Museums. Ich freue mich sehr darüber, da wir hier intensiv mit der Kunstvermittlung zusammenarbeiten. Wir hatten auch vorher schon Beiträge und Fotos, die von der Kunstvermittlung kamen. Ich denke darin liegt auch der Erfolg eines Instagram Accounts: Je mehr Mitarbeiter\_innen im Museum Instagram mitdenken, desto authentischer wird der Account. Das Museum dahinter wird spürbar. In der Hinsicht ist es ein großer Vorteil, externe Beraterin zu sein, abteilungsübergreifend tätig mit neutralem Blick von außen die Bereiche zu verbinden.

**Beobachtest du im Bereich Instagram und Museum eine zunehmende Professionalisierung? Sind die Instagram-Betreuer\_innen im musealen Bereich vernetzt?**

Das kann ich derzeit noch schwer einschätzen. Ich weiß, dass einige große Museen Instagram intern betreuen, oft innerhalb des Social Media Teams. Es gibt aber auch noch viele, die Instagram zwar haben, aber sehr selten einsetzen, eher wenn es gerade passt. Und manche haben auch noch gar keinen Account. Ich denke, da wird sich im nächsten Jahr noch viel tun. Ich beschäftige mich jetzt seit über einem Jahr intensiv mit Instagram im musealen Bereich und verfolge auch international alle verfügbaren Daten, wie Abonnent\_innen und Likes nach Beiträgen. Es ist unglaublich, wie stark sich der Markt entwickelt hat. Demzufolge werden sich die Expert\_innen im musealen Bereich auch immer mehr vernetzen.

**Werfen wir einen Blick in die Zukunft und an Instagram vorbei: Taucht schon ein neues Kommunikationstool am Horizont auf?**

Diese neuen Tools tauchen interessanterweise kaum mehr am Horizont auf, sondern sind wenn dann so plötzlich da wie ein sommerlicher Platzregen. Das war beispielsweise im letzten Sommer so, als vollkommen unangekündigt die Instagram Stories gestartet wurden. Daher kann man das nie ganz ausschließen. Snapchat wird vielleicht für manche eine Rolle spielen, aber eher zur Kommunikation von tagesaktuellen Inhalten, da die Inhalte nach 24h wieder weg sind. In wie weit das als eigener Kanal dann notwendig ist, richtet sich stark nach dem Kommunikationskonzept und der Zielgruppe. Instagram Stories bietet in dem Bereich ja eine perfekte Ergänzung, ohne neue Abonnent\_innen aufzubauen. Aber, wie gesagt, Prognosen sind in dem Bereich sehr schwierig. Was vielleicht hilft, ist die Tatsache, dass neue Trends in Österreich nicht unbedingt schnell aufgenommen werden. Nachdem Instagram nun auch mit Verzögerung angekommen ist, wird es meiner Einschätzung nach in den nächsten Jahren bestimmt weiterhin wachsen und im musealen Bereich eine wichtige Rolle spielen.

*Das Interview für Kunstgeschichte aktuell führten Julia Häußler und Manuel Kreiner am 6. Oktober 2016.*



# Asiatische Kunstgeschichte – Die Begeisterung ist da



Lukas Nickel, Foto: Geraldine Ramphal

**Im September 2016 trat Lukas Nickel die Professur für Asiatische Kunstgeschichte am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien an und folgt damit Deborah Klimburg-Salter nach. Seine Forschungsschwerpunkte umfassen die Kunst Chinas der Frühzeit und des Mittelalters inklusive buddhistischer Kunst sowie die Erforschung von Interaktionen asiatischer Kulturen entlang der Seidenstraße. Internationale Bekanntheit erlangte er unter anderem mit seinen wissenschaftlichen Thesen zu den Tonskulpturen der „Terrakotta Armee“ des ersten chinesischen Kaisers Qin Shi Huangdi. Die in der weitläufigen Grabanlage freigelegten sog. Artisten-Figuren sind in ihrer naturalistischen Körperdarstellung für ihn eindeutig Zeugnis des engen Kontakts zwischen der chinesischen und der hellenistischen Welt.**

**Kunstgeschichte aktuell:** Können Sie kurz Ihren bisherigen Lebensweg mit den wichtigsten beruflichen Stationen und Schwerpunkten skizzieren?

**Lukas Nickel:** Ich habe vom alten deutschen Universitätssystem, in dem man sein Studium breit und ohne inhaltliche Beschränkung anlegen konnte, profitiert. Ich hatte zuerst moderne und klassische Sinologie an der Humboldt-Universität in Ostberlin, dann Orientarchäologie in Halle und schließlich ostasiatische Kunstgeschichte in Heidelberg studiert. Heute bin ich sehr froh darüber, mich nicht nur auf ein Fach konzentriert zu haben und die Werkzeuge der Kunstgeschichte, der Archäologie und Sprachwissenschaften zusammen benutzen zu können.

Ich war danach Kurator am Museum für Ostasiatische Kunst in Köln, bevor ich eine Assistenz an der Universität Zürich annahm.

Ein wichtiger beruflicher Schritt war 2001 die Mitarbeit an der großen Ausstellung „Die Rückkehr des Buddha“ am Museum Rietberg, wo ich unter anderem für den Katalog zuständig war. Während den Vorarbeiten stellte ich fest, dass wir kaum einen archäologischen Hintergrund zu den ausgestellten Objekten hatten. Die Figuren, die aus einem Aufsehen erregenden Tempelfund aus Qingzhou in der ostchinesischen Provinz Shandong stammten, wurden zwar viel diskutiert, aber die Diskussion war sehr beschränkt auf Stil und die Beziehungen zu Indien, und wenig tiefgreifend, da kaum archäologische Informationen verfügbar waren.

Daher habe ich gleich nach der Ausstel-

lung eine gemeinsame Ausgrabung mit Beteiligung von Schweizer und chinesischen Archäologen organisiert. Dabei wurde ein zweiter Tempel, nahe des ersten und ebenfalls aus dem 6. Jahrhundert stammend, ausgegraben. Zumindest in Ostchina war das der erste Buddhistische Tempel, der umfassend archäologisch untersucht wurde. Den Bericht haben wir gerade publiziert.

**Wie läuft die Zusammenarbeit mit China?**

Es ist vieles ganz anders, als man von Kooperationen in Europa oder Amerika gewohnt ist. China ist eine andere Kultur mit sehr stolzen Menschen, die ihre eigene lange Forschungstradition haben. Aufgrund unterschiedlicher Methoden ist es nicht immer ganz einfach, alle Ideen auch zu einem gemeinsamen Projekt mit einer gemeinsamen Publikation zusammenzuschneiden.

Wir hatten aber ein kleines, sehr vernünftiges Team, das seit 2003 gemeinsam an der Ausgrabungsstätte in Shandong arbeitete. Ich bin jeden Sommer dorthin gefahren und habe am langen Prozess der Sicherung, Sichtung und Dokumentation der Funde teilgenommen.

Die nun erschienene Publikation ist meines Wissens nach der erste wirklich zweisprachige, nämlich englisch-chinesische, Grabungsbericht aus China, und ich hoffe, dass unsere Initiative die religiöse Archäologie dort stärken wird. Denn obwohl Archäologie in China prinzipiell sehr hoch entwickelt ist, steckt die Ausgrabung buddhistischer Stätten in diesem Land noch in den Kinderschuhen.

**Was kam nach Zürich?**

Von Zürich ging es 2004 nach London, wo ich je eine Halbeinstelle für chinesisches Kulturerbe und Archäologie am UCL bzw. am SOAS bekam. Es war sehr spannend, diese beiden renommierten, aber sehr unterschiedlichen Institutionen kennenzulernen. 2011 wurde ich dann auf eine volle Stelle als Reader ans SOAS berufen und nahm in meinen Freisemestern Gastdozenturen in Heidelberg, Peking und Xian wahr. Seit Anfang September bin ich nun hier in Wien.

**Wie werden Sie das sehr breite Fach der asiatischen Kunstgeschichte anlegen? Sehen Sie Vernetzungsmöglichkeiten mit anderen Instituten?**

Man kann als Einzelner nicht das gesamte Gebiet der Kunstgeschichte Asiens in seiner Vielfalt und Breite abbilden. China ist für mich aber ein integraler Teil von Asien und die Einbettung Chinas in einen größeren Kontext ist auch ein Schwerpunkt meiner Arbeit. Ich bin zwar auf die Frühzeit fokussiert – auf ein Gebiet, zu dem ich lange geforscht habe und mit der notwendigen Autorität sprechen und vergleichen kann. Aber die Interaktion Chinas mit anderen Kulturen zieht sich durch alle Epochen. China hat eine über 2.000-jährige Geschichte des kulturellen und religiösen Austauschs mit Indien, über das man als Geburtsstätte des Buddhismus natürlich nicht hinwegsehen kann. Es ist eine altmodische Idee, dass China eine abgeschlossene Kultur gewesen sei. An dieser Vorstellung wird immer mehr und durchaus auch von chinesischer Seite gerüttelt. Es ist natürlich ein langer Prozess, grundsätzliche Vorstellungen ändern sich nur langsam. Vor allem in China war bisher die kunsthistorische Ausbildung eher auf die

Erforschung des eigenen Landes beschränkt, aber auch das ändert sich mit der Errichtung neuer Lehrstühle für nicht-chinesische Kunstgeschichte.

Auf universitärer Ebene sind Kooperationen mit den Ostasienwissenschaften schon allein wegen der Sprachausbildung sinnvoll. Ab einem gewissen Level kann man die Kunst Chinas und Japans nur vernünftig studieren, wenn man auch den in der jeweiligen Landessprache geführten Diskurs kennt. Auch mit dem Institut für Archäologie sind gemeinsame Projekte angedacht. Schnittpunkte finden sich vor allem in der Diskussion mit den Kollegen der europäischen Kunstgeschichte, denn letztlich beschäftigen uns doch vergleichbare Probleme und Fragen.

**Wie können Studierende für das Fach der asiatischen Kunstgeschichte begeistert werden und wie sehen Sie deren zukünftige Chancen am Arbeitsmarkt?**

Wie der überfüllte Hörsaal während meiner Vorlesung und meine ausgebuchten Seminare zeigen, muss man das Interesse bei den Studierenden nicht erst wecken – die Begeisterung ist bereits da.

Das Studium ostasiatischer Kunst ist natürlich nicht Mainstream und die Anzahl der Stellen in Europa sind geringer als jene mit einem Schwerpunkt in europäischer Kunst. Wenn man sich aber in ein Studium, ganz gleich welcher Art, hineinkniet und Arbeit und Energie investiert, tun sich immer Möglichkeiten auf. Denn gerade wenn man sich auf eine fremde Kultur einlässt, zwingt man sich auch zur Reflexion über die eigene Kultur. Es kann ein wichtiger Weg sein, sich selber zu relativieren, seinen eigenen Kontext aus einer anderen Perspektive zu betrachten und einen objektiveren Blick zu entwickeln.

**Josef Strzygowski war einer der ersten Professoren in Wien, der auch Abschlussarbeiten zu chinesischer Kunst betreute. Eine seiner Studentinnen gründete damals den Verein der Freunde asiatischer Kunst und Kultur, der bis 1937 in Wien einer der aktivsten war. Sehen Sie Möglichkeiten der Weiterführung dieser Tradition bzw. Anknüpfungspunkte an die Wiener Schule der Kunstgeschichte?**

Strzygowski wirkte in einer Periode, in der man sich in ganz Europa bewusst wurde, dass mit der chinesischen Kultur eine sehr lange Kunsttradition verknüpft ist. Andere Kulturen waren eher für die Völkerkunde interessant. Bei China und Japan waren Gelehrte aber durchaus bereit, die Kunst nicht nur als Handwerk zu verstehen. Das führte dazu, dass in Köln und Berlin Museen für ostasiatische Kunst gegründet wurden. In Wien haben Strzygowski und Alois Riegl einen ganz wichtigen Beitrag geleistet und nicht-europäische Kulturen in den Lehrplan integriert. Ich persönlich profitiere stark von Strzygowski, da er für die Institutsbibliothek viele entscheidende Publikationen bis 1930 anschaffte, die heute vergriffen wären. Auch die chinesische Forschung beginnt sich verstärkt für den Beginn der chinesischen Kunstgeschichte in Europa zu interessieren. Wir bekommen bereits Besuch von Delegationen aus China, die das Institutsarchiv konsultieren.

**In London, wo Sie lange gelebt haben, fand gerade die „Asian Art Week“, an der jährlich 60 Galerien und Auktionshäuser teilnehmen, statt.**

**Es gibt das British Museum und das V&A mit großen Abteilungen zur Kunst Asiens. Als Forscher und Kunsthistoriker, der ja Objekte im Original studieren möchte, wie bewerten Sie da die Möglichkeiten in Österreich?**

Österreich ist natürlich kein Brachland, was die Kunst Ostasiens betrifft. Da gibt es das MAK in Wien, das einerseits sehr hochwertige Stücke mit einem Fokus eher auf das spätere China, andererseits auch eine umfangreiche Sammlung zu Japan besitzt. Es wäre mir ein Anliegen, in Österreich eine Sonderausstellung mit studentischer Beteiligung zu organisieren. Ich selbst habe sehr davon profitiert, während meines Studiums in Heidelberg bei der Gestaltung von Ausstellungen mitwirken zu dürfen.

Ein weiteres Projekt, das ich im Auge habe und gemeinsam mit Studierenden in den nächsten Jahren umsetzen möchte, ist eine Art Survey der in Österreich vorhandenen ostasiatischen Kunstobjekte. Es gibt nicht wenig asiatische Kunst, sie ist nur sehr verteilt in verschiedenen Museen und Sammlungen. Es wäre ein gutes Trainingsprogramm für die Studierenden, diese zu erfassen, zu beschreiben und zu analysieren und sie vielleicht digital zusammenzuführen.

**Im Hinblick auf Ihre kuratorischen Tätigkeiten und die beiden gerade ausgestrahlten Dokumentationen „The Greatest Tomb on Earth: Secrets of Ancient China“ (BBC) und „China's Megatomb Revealed“ (National Geographic), die auf Ihren Thesen basieren und in denen Sie auch zu Wort kommen: Wie wichtig ist die öffentliche Wahrnehmung für die Forschung in den Geisteswissenschaften?**

Ich habe in keinem der Fälle diese Publicity angestrebt. Als Kurator einer Ausstellung kann ich die Vermittlung der Inhalte natürlich besser steuern, als in einem von der BBC produzierten Film, der in erster Linie ein breites Publikum ansprechen soll. Aber es ist sehr spannend, auch einmal in nicht-universitären Bereichen arbeiten zu dürfen.

Prinzipiell ist es eine Kunst, die man unbedingt erlernen sollte, komplexe Themen und Inhalte verständlich zu kommunizieren. Ich kenne Kollegen, die die Tonskalen von antiken chinesischen Klangsteinen so anschaulich beschrieben haben, dass sie von jedermann leicht les- und erfahrbar waren. Ich möchte als Wissenschaftler versuchen, Inhalte allgemeinverständlich aufzubereiten und weiterzugeben.

**Ein zukünftiges Projekt?**

Ich plane für 2018 eine Konferenz mit dem Thema „Skulptur“, die sich mit der Frage beschäftigt, warum so viele frühe asiatische Kulturen das Medium Skulptur nicht angewandt haben. Aus unserer europäischen Perspektive war der öffentliche Raum immer auch durch die Verwendung von Skulptur geprägt, wie zum Beispiel bei den Ägyptern und Griechen. In Indien hingegen kann man vor Ashoka (3. Jh. v. Chr.) nur mit Mühe Skulptur finden. In China und Japan kam Skulptur außerhalb des religiösen Kontextes kaum vor. Es wäre interessant, das Phänomen der Ablehnung von Skulptur kulturübergreifend aus verschiedenen Blickwinkeln zu diskutieren.

*Das Interview für Kunstgeschichte aktuell führte Verena Widom, Western Himalaya Archive Vienna, Universität Wien*

# „Das Digitale und die Denkmalpflege“, eine Tagung in Weimar – gegen Horst Bredekamps Traum von der „kämpferischen Reproduktion“

Vom 28. September bis 1. Oktober 2016 fand in Weimar eine Tagung zum Thema „Das Digitale und die Denkmalpflege“ statt. Die als Jahrestagung des Arbeitskreises Theorie und Lehre der Denkmalpflege e. V. geführte Veranstaltung mit an die 20 Vorträge präsentierte am Beispiel zahlreicher Projekte die digitalen Möglichkeiten im Bereich der Archäologie, Bauforschung und Denkmalpflege im weitesten Sinne. Datenbankbasierte Großprojekte, wie die Inventarisierung des Jüdischen Friedhofs Weißensee in Berlin, wurden ebenso vorgestellt, wie die Möglichkeit des 3D-Scans und die digitalen Möglichkeiten der Darstellung historischen Kartenmaterials sowie Bauforschungs- und Grabungspläne in Verbindung mit Geoinformationssystemen und der daraus resultierende Erkenntnisgewinn für die Stadtforschung. Es wurde auch das „Syrian Heritage Archive Project“ des Deutschen Archäologischen Institut in Kooperation mit dem Museum für Islamische Kunst im Pergamonmuseum ausführlich geschildert. Die unzähligen vorhandenen historischen Fotografien, die in diesem Projekt digital archiviert und katalogisiert werden, könnten so etwa als Grundlage zur Rekonstruktion, aber auch zur Schadenskartierung sowie ganz allgemein zu Forschungszwecken bis hin zur Präsentation an eine interessierte Öffentlichkeit genutzt werden.

Neben den vielen Einzelbeiträgen war allerdings im Nachhinein betrachtet ein Thema wohl nicht nur das politisch brisanteste: die Frage nach der digitalen Reproduktion von Denkmälern. Dies wurde besonders bei dem ersten Block der theoretischen Einführung in das Tagesthema deutlich, spielte dann aber auch immer wieder unterschwellig bei den Fachbeiträgen mit. Diesmal waren, plakativ gesagt, aus Sicht der Denkmalpflege erfreulicherweise endlich einmal wieder die „Rekonstruktionsgegner\_innen“ am Wort.<sup>1</sup>

Bereits in der Einführung sprach Hans Rudolf Meier, Professor für Denkmalpflege an der Bauhausuniversität Weimar und bisheriger Vorsitzender des Arbeitskreises, nicht nur von den „großartigen Möglichkeiten“ des Digitalen, sondern ging auch auf „Grundsatzkritik“ und damit auf Horst Bredekamps Äußerungen zu Palmyra ein. Bredekamp sprach sich kürzlich, in einem sonst durchaus sehr lesenswerten Artikel, für eine „kämpferische Reproduktion“ und damit eine Rekonstruktion des zerstörten

Palmyra aus.<sup>2</sup> Diese wies Meier als unreflektiert zurück. Er sollte mit dieser Meinung nicht alleine dastehen. Sein Nachredner, Gerhard Vinken, Professor für Denkmalpflege an der Otto-Friedrich-Universität in Bamberg und Nachfolger als Vorsitzender des Arbeitskreises, kam in seiner Einführung in das Tagesthema ebenfalls auf das dringend notwendige Grundsätzliche zu sprechen und so ging er ebenfalls auf Palmyra ein. Er schilderte das Event bei dem in London auf dem Trafalgar-Square, in Anwesenheit von Boris Johnson, ein 3D-Druck des Triumphbogens von Palmyra aufgestellt wurde, um so Werbung für eine Rekonstruktion zu machen. Die rund um dieses Ereignis herrschende Sprache charakterisierte Vinken als „digital“ und „kriegerisch“. Es sei von „löschen“ und „restore“ die Rede, aber auch der Ausdruck „bewaffnet mit 3D-Druckern“ käme vor. Dadurch würde suggeriert werden, dass alles so wieder hergestellt werden könne, ohne jegliche Verluste und wenn es notwendig sei, auch öfters. Interessanterweise stecken die Komponenten des Digitalen und Kriegerischen auch in Bredekamps Begriff der „kämpferischen Reproduktion“. Mit Walter Benjamin stellte Vinken schließlich die „Aura-Frage“, nach dem Verhältnis zwischen Original und Reproduktion, dem Objekt und dem Datensatz, mit der bewusst provokanten, aber in der IT-Fachwelt durchaus gängigen Auffassung, das Digitale sei das eigentliche Original.

Dieser Gedankengang wurde anschließend von der Kunsthistorikerin Johanna Blocker zum Thema „Die Denkmalpflege und das Digitale“ weitergeführt. Das Digitale sei kein Ersatz für das Reale bzw. das Objekt. Zwischen der Rekonstruktion und dem Tatsächlichen tue sich eine Lücke auf. Die Denkmalpflege müsse eine gesunde Skepsis praktizieren und lehren und sich ihrer moralischen Verpflichtung bewusst sein und zwar gegen die „Pornografie des Visuellen“ (Bernhard Serexhe)<sup>3</sup>, ein Ausdruck, der auf Grund seiner brisanten Zuspitzung bei der Tagung öfters aufgegriffen wurde. Das Objekt mit seiner sperrigen Materialität würde sich eben gegen das Digitale sperren und gerade in diesem Sinne müsse die Denkmalpflege eine alternative Realität anbieten, die Chance be- und ergreifen. Mit Baudrillard gesprochen müsse sich die Magie des Konzepts dem Charme des Realen bedie-

nen und so zu einer positiven Wechselwirkung führen.

Die Bauforscherin Ulrike Wulf-Rheidt warnte schließlich davor, dass eine Rekonstruktion von zerstörten archäologischen Stätten nicht alleine auf Grund von Fotos geschehen könne. Dabei würden notwendige Informationen und Fragen zur Konstruktion und zu den Materialien nicht zuletzt jenen, die unter der Oberfläche verborgen seien, völlig ausgeklammert werden. Der Verlust des Originals sei nun einmal unwiederbringlich und auch durch High-Tech nicht zu retten. Der angebliche Wiederaufbau von Palmyra sei ein politischer Akt als Botschaft an all jene, die vor der Zerstörung des Weltkulturerbes nicht zurückschreckten, dass man eben immer wieder aufbauen werde. Horst Bredekamp gehe es dabei eben nicht um die Schließung einer schmerzlichen Lücke. Seine „kämpferische Reproduktion“ sei eine „zynische Rettung“, die die noch übrigen Spuren beseitigen würde, um dann eine Kopie hinzustellen, die wie Wulf-Rheidt an einem einfachen Bildvergleich darlegte, im Detail nicht einmal annähernd dem Original entspreche, abgesehen davon, dass sie nicht mit syrischen sondern ägyptischen Marmor hergestellt sei, kopiert in Shanghai und ausgedruckt in Italien. Es fiel auch vermehrt der Ausdruck „Postkolonialismus“. In der Diskussion meldete sich Gabi Dolf Bonekämper, Professorin für Denkmalpflege an der TU-Berlin, zu Wort und attestierte Bredekamp, bei aller gebotenen Wertschätzung einer Schülerin, in der Causa Palmyra ein „mangelndes Akteursbewusstsein“.

Dass Rekonstruktion derzeit nicht nur ein politisch brisantes Thema in Bezug auf Syrien ist, sondern in Deutschland nach 1989 eine wesentliche Rolle spielt, rief Franziska Haas am Beispiel von Dresden

ins Gedächtnis, wobei sicherlich vieles (etwa die Begehrlichkeiten der Bevölkerung) von der Faszination der virtuellen Visualisierung abhängen. Mit diesem sowie einem abschließenden Beitrag von Silke Langenberg, Denkmalpflegeprofessorin in München, war der Bogen in gewisser Weise zurück zu Palmyra gespannt. Langenberg skizzierte den Stand der Digitalisierung und der Robotik beim Entstehungsprozess neuer Architektur und stellte sich die Frage, wie die Denkmalpflege künftig mit digital entworfenen und 3D gedruckter Architektur umgehen werde.

Einhellig entnahm man dem Symposium die Warnung vor einer überschwänglichen Begeisterung für das „Digitale“ sowie dessen spielerische, aber leider eben auch kriegerische Komponente. Es wäre zu wünschen, dass diese Kritik auch Eingang in diverse Arbeitskreise findet, die Gefahr laufen, sich dem postkolonialen Traum des Palmyra-3D-Drucks auszuliefern. Man kann sich hier ruhig im Sinne von Alois Riegl der Meinung von Andreas Schmidt-Colinet anschließen: „Eine Ruine muss die Gelegenheit haben zu sterben.“<sup>4</sup>

Paul Mahringer, Stv. Leiter der Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung, Bundesdenkmalamt.

<sup>1</sup> Vgl. Adrian von Buttlar (Hg.), *Denkmalpflege statt Attrappenkult. Gegen die Rekonstruktion von Baudenkmalen. Eine Anthropologie*, Basel 2011.

<sup>2</sup> Nachzulesen bei: Horst Bredekamp, „Vom Untergang Palmyras zur kämpferischen Reproduktion“, in: *Palmyra: Was bleibt? Louis-François Cassas und seine Reise in den Orient*, hg. von Thomas Ketelsen, Köln 2016 bzw. online auf: [http://www.wallraf.museum/fileadmin/user\\_upload/content/Ausstellungen/2016/2016-02-26-Palmyra/Sonstiges/WALLRAF\\_PALMYRA\\_EINLEGER\\_RZ.PDF](http://www.wallraf.museum/fileadmin/user_upload/content/Ausstellungen/2016/2016-02-26-Palmyra/Sonstiges/WALLRAF_PALMYRA_EINLEGER_RZ.PDF), 20.10. 2016.

<sup>3</sup> Bernhard Serexhe, *Neue Medien - kurzes Gedächtnis? Anmerkungen zum Systemwechsel des kulturellen Gedächtnisses*, Romainmôtier 2009, siehe: [http://www.digitalbrainstorming.ch/db\\_data/eve/digikult/text04.pdf](http://www.digitalbrainstorming.ch/db_data/eve/digikult/text04.pdf), 20. 10. 2016.

<sup>4</sup> Salzburger Nachrichten, Magazin, 9. April 2016, S. 4.

## Sehr geehrtes VÖKK-Mitglied,

**der Vorstand des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker würde sich freuen, Sie auch im Kalenderjahr 2017 zu seinen Mitgliedern zählen zu dürfen.**

**Wir werden uns bemühen, Ihnen im Laufe dieses Jahres durch unsere Zeitung und durch ein vielfältiges und für unsere Mitglieder exklusives kulturelles Programm, durch freie und ermäßigte Eintritte in Museen sowie nicht zuletzt durch das nächste Kunstgeschichte-Festival (4.-7. Mai 2017), ein attraktives Verbandsleben zu ermöglichen.**

**Als nicht basisfinanzierter Verein sind wir auf Ihren Mitgliedsbeitrag angewiesen, um diese Angebote finanzieren zu können. Je mehr Mitglieder der Verband hat, desto besser kann das Genannte umgesetzt werden; desto mehr Gewicht bekommen auch Stellungnahmen und Forderungen.**

**Wir hoffen daher, Sie im Kalenderjahr 2017 weiterhin zu den Mitgliedern des Verbandes zählen zu dürfen! Zur Verlängerung Ihrer Mitgliedschaft möchten wir Sie im Namen des Vorstandes bitten, Ihren Mitgliedsbeitrag für das Kalenderjahr 2017 auf folgendes Konto einzuzahlen:**

**Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker  
Bawag PSK  
BIC: OPSKATWW  
IBAN: AT34600000007612972  
Verwendungszweck: MB 2017 +Ihr Name**

**Der Jahresbeitrag für ordentliche sowie außerordentliche Mitglieder beträgt EUR 50,00, der ermäßigte Tarif für Studierende und Doktorand\_innen (mit Inskriptionsnachweis) EUR 20,00. Sobald wir den Betrag verbuchen können, wird Ihnen der neue Ausweis sowie das 2017 gültige Passwort für den Mitgliederbereich unserer Webseite zugesandt. Vielen herzlichen Dank im Voraus! Der Vorstand**

## Sehr geehrte Leserinnen und Leser, sehr geehrte Abonnementbezieherinnen und -bezieher,

mit 1. Jänner 2017 wird unser Abonnement-Wesen rund um unsere Zeitung überarbeitet und präsentiert sich mit aktualisierten Preisen:

Inkl. Versand innerhalb Österreichs	EUR 18,00 / Kalenderjahr
Inkl. Versand innerhalb der EU	EUR 24,00 / Kalenderjahr
Inkl. Versand außerhalb der EU	EUR 32,00 / Kalenderjahr

Einzelausgabe: EUR 2,50 pro Ausgabe (plus Versandkosten EUR 2/4/6)

Sollten Sie Interesse an einem Abonnement oder Fragen dazu haben, schreiben Sie uns bitte eine E-Mail an [abo@kunsthistoriker-in.at](mailto:abo@kunsthistoriker-in.at).

Wir wünschen Ihnen weiterhin eine anregende Lektüre mit unseren Publikationen,  
Der Vorstand



## Ein neuer Dialog mit Kunstschaffenden

Für unsere Reihe von Interviews mit neuen Agenten der österreichischen Kunstwelt konnten wir diesmal Bundesminister Drozda, seit Mai 2016 Kanzleramtsminister und somit auch zuständig für Kunst- und Kulturangelegenheiten des Bundes, zum Gespräch bitten.

**Kunstgeschichte aktuell:** Welchen gesellschaftlichen Zweck sollten Museen Ihrer Meinung nach in der heutigen Zeit erfüllen? Mit welchen Maßnahmen ließe sich das Erreichen dieses Zwecks unterstützen? Welche Instanzen des kulturellen Lebens sehen Sie hierbei in der Pflicht?

**Thomas Drozda:** Der Leitsatz „Museum für Alle“ gilt nach wie vor. Museen sind gerade heute kulturelle Schlüsselorte, Foren des gesellschaftlichen Diskurses, die Werthaltungen vermitteln und unsere Realität einem kritischen Blick unterziehen. Die Öffnung für alle Menschen, auch unter Einsatz von modernsten Technologien, ist daher besonders wichtig.

Wie fügt sich das Haus der Geschichte Österreich (HGÖ) in dieses Gebilde und welche Funktion wird dieses in Ihren Augen übernehmen?

Im Mission Statement des Hauses der Geschichte Österreich heißt es ganz klar: Das HGÖ wird ein Ort der diskursiven Auseinandersetzung sein, wo aktuelle gesellschaftspolitische Themen im Kontext unserer jüngsten Vergangenheit debattiert werden. Was vielerorts schon state-of-the-art ist, nämlich eine breite Einbindung der Zivilgesellschaft und moderne Vermittlungsmethoden, wird im Haus der Geschichte von Anfang an mitgedacht. Deshalb erhoffe ich mir von diesem Haus auch Rückwirkungen auf die ganze Museumsszene.

Martin Fritz, neu ernannter Rektor der Kunstakademie Merz in Stuttgart und davor Kurator und Publizist in Wien, bedauert in einem Interview mit der Zeitung Der Standard vom 17. Oktober 2016, dass sich die österreichische Kulturpolitik „aus falsch verstandenem Respekt vor der Kunstfreiheit“ auf

das Kontrollieren von Zahlen zurückziehe. „Stattdessen sollten sich die Instanzen im Bundeskanzleramt fachlich verstärken - auch mit externen Experten - und die Eigentümerrolle deutlicher akzentuieren.“ Wie sehen Sie den Gestaltungsfreiraum von Kulturpolitiker\_innen in Österreich und sehen Sie die Notwendigkeit externer Berater\_innen?

Zunächst finde ich den Terminus „falsch verstandener Respekt vor der Kunstfreiheit“ seltsam. Die Geschichte unseres Landes ist vielfältig durch das Gegenteil – nämlich mangelnden Respekt – gekennzeichnet. Das gilt im Übrigen bis zur Gegenwart. Klar ist, und insofern hat Martin Fritz Recht, dass Kulturpolitik nicht das Hauptamt für statistische Angelegenheiten ist. Und er hat auch Recht, wenn er meint, dass es notwendig ist, sich mit externen Expert\_innen auszutauschen. Und das passiert laufend: aktuelles Beispiel dafür ist das von mir beauftragte „Weißbuch der Bundesmuseen“, das unter Einbindung eines Expert\_innengremiums erarbeitet wird. Und ich habe kurz nach meinem Amtsantritt das Kunst- und Kulturministerium geöffnet und eine breite Einladung zum Diskurs ausgesprochen. Mir geht es um einen neuen Dialog mit Kunst- und Kulturschaffenden, Filmemacher\_innen, Literat\_innen, usw. – wenn Sie so wollen, den interdisziplinären Austausch zu aktuellen und gesellschaftspolitischen Themen. Warum? Weil ich es als Aufgabe der Kulturpolitik sehe, die Auseinandersetzung mit aktuellen Themen zu ermöglichen. Es ist aber sicher nicht Aufgabe des Kulturpolitikers, sich konkrete Programme und Themensetzungen in den jeweiligen Einrichtungen zu wünschen. Dafür gibt es Berufene, nämlich die Direktor\_innen sowie ihre Teams, die das mit viel Know-how und Verve für die Sache machen. Um es am Beispiel des Belvederes festzumachen: Stella Röllig wurde bewusst aufgrund ihrer inhaltlichen Vorhaben für das Haus bestellt.

Das Thema der Neuordnung der Bundesmuseen beschäftigt die Kulturpolitik seit mindestens 100 Jahren (Stichwort: der Kunsthistoriker Hans Tietze 1919–1925) und wurde nicht zuletzt wieder durch den ehemaligen Direktor des KHM Hermann Fillitz aufgeworfen. Welchen Standpunkt



BM Thomas Drozda, Foto: BKA/Andy Wenzel

nehmen Sie in dieser Debatte ein? Wo sehen Sie Reformbedarf?

Wir sehen uns die Strukturen und Schnittstellen zwischen Ministerium, Kuratorium und Museum an, schließen gemeinsame Rahmen- und Zielvereinbarungen ab, sorgen für einheitliche Wirtschaftsprüfungen, loten die Verbesserungspotenziale in der Governance-Struktur aus, erhöhen die Transparenz – Stichwort 4-Augen-Prinzip, überprüfen die Aufsichtsgremien und vieles mehr. In der kurzen Zeit als Kulturminister ist mir relativ rasch klar geworden: Wir benötigen zeitgemäße und effiziente Rahmenbedingungen für die Bundesmuseen, damit diese sich wieder auf das konzentrieren können, was ihre Kernaufgabe ist, nämlich die Kunst.

Weder Studierende der Kunstgeschichte noch Kunststudent\_innen der staatlichen Universitäten haben in Bundesmuseen freien Eintritt, wie das zum Beispiel in Frankreich der Fall ist. Entspricht das Ihrer Vorstellung von guten Rahmenbedingungen für die (Aus-)Bildung in Österreich?

Alle Kinder und Jugendlichen bis 19 Jahre können in Österreich gratis die Bundesmuseen besuchen – diese Initiative ist sehr erfolgreich, da jährlich über 1 Mio. junge Menschen diese Initiative nutzen. Jahreskarten und vergünstigte Eintritte bzw. zahlreiche Sonderangebote ergänzen diesen kostenlosen Eintritt. Wenn es um Rahmenbedingungen für Studierende geht, denke ich, dass der zuständige Wissenschaftsminister für Vorschläge wie

diesen genauso offen ist wie ich.

Reizthema Depot: Circa 90% der Museums-sammlungen befinden sich im Depot. Wie ließen sich diese Werke der Öffentlichkeit zugänglich machen?

Das Asset der Bundesmuseen sind deren Sammlungen. Davon können Sie sich in den Dauer- wie auch Sonderausstellungen überzeugen. Natürlich kann nicht alles permanent gezeigt werden. Das hat einerseits restauratorische Gründe zur Schonung der Kunstwerke, andererseits zählen neben dem Ausstellen auch das Sammeln, Erforschen und Bewahren zu den Kernaufgaben moderner Ausstellungshäuser. Das heißt: die Sammlungsbestände werden permanent wissenschaftlich erforscht, es wird in den Häusern restauriert, aber auch digitalisiert.

Warum wird das Winterpalais ab 2018 nicht mehr als Ausstellungsfläche des Belvedere genutzt? Gibt es schon Pläne für dessen zukünftige Nutzung?

Das Finanzministerium wird als Gebäudeeigentümer künftig wieder selbst das Winterpalais nutzen. Für mich als Kulturminister ist es unerfreulich, wenn ein Kunststandort weg fällt. Nichts desto trotz hat mir der Finanzminister zugesichert, dass alle schon geplanten Ausstellungen stattfinden werden können.

Das Interview für Kunstgeschichte aktuell führten Julia Häußler, Manuel Kreiner und Julia Rüdiger am 21. November 2016

### KULTURELLES PROGRAMM FÜR UNSERE MITGLIEDER

Liebe Mitglieder,  
Nathaniel Prottas aus den U.S.A. und Jasper Sharp aus England, beide in der Wiener Museumslandschaft beheimatet, verleihen dem neuen Jahr einen Hauch von Internationalität. Mit einem Ausblick auf spannende Veranstaltungen im Jänner und der Bitte, für Ideen und Anregungen zu neuen Veranstaltungen bzw. für die Anmeldung zu angekündigten Veranstaltungen künftig die neue Mailadresse veranstaltungen@kunsthistoriker-in.at zu nutzen, wünsche ich Ihnen einen gelungenen Jahreswechsel,  
Ihr Manuel Kreiner

**Donnerstag, 12. Jänner 2017, 19:00 Uhr**  
**Dr. Nathaniel Prottas, Kunstvermittler (The Met Cloisters, Frick Collection, Wien Museum)**  
**Art Dialogue/Art in Focus zu einem Hauptwerk der Gemäldegalerie des KHM**  
Dauer ca. 90 Minuten (für nähere Infos siehe das Interview mit Nathaniel Prottas auf S. 4)  
Führung in englischer Sprache  
KHM, Maria-Theresien-Platz, 1010 Wien  
**Treffpunkt:** 18:50 Uhr, Eingangsbereich  
**Anmeldung erforderlich** – siehe unten, max. 25 Teilnehmer\_innen  
Ermäßigter Eintritt, Führung für Verbandsmitglieder kostenfrei

**Mittwoch, 18. Jänner 2017, 18:00 Uhr**  
**Reiner Riedler, WILL – The Lifesaving Machines**  
**Moritz Stipsicz, Kurator**  
**Führung durch die Ausstellung**  
Josephinum, Währingerstraße 25, 1090 Wien  
**Treffpunkt:** 17:50 Uhr, Kassabereich des Museums  
**Anmeldung erforderlich** – siehe unten, max. 20 Teilnehmer\_innen  
Eintritt individuell zu bezahlen, Führung für Verbandsmitglieder kostenfrei

**Freitag, 27. Jänner 2017, 16:00 Uhr**  
**Jasper Sharp, Kurator**  
**Finissage-Führung zur Ausstellung Edmund De Waal trifft Albrecht Dürer. During the Night**  
Führung in englischer Sprache  
KHM, Maria-Theresien-Platz, 1010 Wien  
**Treffpunkt:** 15:50 Uhr, Vestibül  
**Anmeldung erforderlich** – siehe unten, max. 25 Teilnehmer\_innen  
Eintritt individuell zu bezahlen, Führung für Verbandsmitglieder kostenfrei

**Anmeldung unter**  
**veranstaltungen@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, 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 1/2017:  
**03. Februar 2017**  
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: 18,00 €  
(4 Ausgaben pro Jahr; weitere Details im Kasten S.7)  
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 €  
Ermäßigter für Studierende: 20 €