

Österreichischer Kunstpreis 2011

Mit dem Österreichischen Kunstpreis ehrt die Republik Persönlichkeiten, die sich in hervorragender Weise in ihrem jeweiligen künstlerischen Feld ausgezeichnet haben. Und gerade in einem Land, das sich traditionell in einem hohen Maße über seine kulturellen Leistungen definiert, kommt daher einer solchen Auszeichnung eine besondere Bedeutung zu.

Gleichzeitig stellt der Österreichische Kunstpreis auch ein Bekenntnis zur zeitgenössischen Kunst dar und macht deutlich, dass nicht nur die Pflege des kulturellen Erbes ein berechtigtes Anliegen ist, sondern ebenso die Forderung des Neuen. In besonderer Weise stehen hier Themen wie Bildung und der kritische Beitrag der Kunst für die Entwicklung unserer Gesellschaft im Vordergrund. Aus der Überzeugung, dass Kunst weit mehr als eine willkommene Abwechslung von den Strapazen des Alltags ist, erwächst auch eine Verantwortung gegenüber Beiträgen, die dabei helfen, ausgefahrene Bahnen zu verlassen, neue Denkweisen auszuprobieren und mit Neugierde und Offenheit an die Gestaltung der Zukunft zu gehen.

Ich freue mich, die Österreichischen Kunstpreise zum zweiten Mal gemeinsam mit Bundesministerin Dr. Claudia Schmied überreichen zu können und gratuliere allen Preisträgerinnen und Preisträgern sehr herzlich.

Dr. Heinz Fischer

Bundespräsident der Republik Österreich

Wer sich heutzutage mit der Kunst der Gegenwart beschäftigt, ist mit zwei einander widersprechenden Phänomenen konfrontiert: Zum einen wird die Kunstproduktion, unwesentlich welche Sparte es betrifft, immer unübersichtlicher. Zum anderen ist das Interesse des Publikums und die mediale Aufmerksamkeit trotz der Vielzahl produzierender KünstlerInnen, trotz des reichen Angebots an Werken und trotz der Gleichzeitigkeit von unterschiedlichen Stilen auf einige wenige Kunstschaffende gerichtet. Ein Preis wie der Österreichische Kunstpreis, der ohne jedes Blinzeln nach medialer Prominenz oder dem gerade Aktuellen und ohne jegliche Marktinteressen von unabhängigen Fachleuten juriiert und vom Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur vergeben wird, kann dem interessierten Publikum Hinweise dazu liefern, wo es Neues, Interessantes, Spannendes und Aufregendes zu entdecken gibt.

2011 wurden sechs besondere Künstlerinnen und Künstler für ihr außergewöhnliches Schaffen mit diesem Preis ausgezeichnet. Gemeinsamkeiten zwischen unseren PreisträgerInnen, die in den Bereichen Video- und Medienkunst, Bildende Kunst, Fotografie, Film, Literatur und Musik arbeiten, drängen sich auf den ersten Blick zwar nicht auf. Zu verschieden sind ihre Themen, zu unterschiedlich ihre künstlerischen Mittel und Methoden. Sie alle aber pflegen einen spielerisch-kreativen Umgang mit künstlerischen Formen, kennen ihre VorgängerInnen ganz genau und wissen, wie sie sich zur Tradition und Geschichte ihrer Kunstform verhalten, wo sie anknüpfen, was sie verwerfen und welche Grenzen sie ausloten und überschreiten wollen. Ihre Kunst ist komplex und vielschichtig, eigenwillig und eigensinnig im besten Sinne des Wortes und erfordert die Geistesgegenwart, Neugierde und Empathie der LeserInnen, BetrachterInnen und HörerInnen.

Ob wir in der von Robert Adrian modellierten Welt der modernen Technologien und Kommunikationsmittel soziale Räume erforschen, mit den Essays von Franz Schuh über die Haupt- und Nebensachen des Lebens nachdenken, Michaela Moscovou bei ihren fotografischen Reflexionen über Körper und die Formen der Selbstpräsentation begleiten, uns in den Bild- und Farbräumen von Walter Vopava verlieren, durch die großflächigen Klanglandschaften Gerd Kührs spazieren oder mit Barbara Reumüller die andere Seite des Kinos entdecken: Wer offen ist für Neues und sich in die Hände dieser KünstlerInnen begibt, wird ungewohnte und ungewöhnliche Erfahrungen machen und die Welt, wie sie/er sie bisher kannte, fortan mit etwas anderen Augen sehen.

Die vorliegende Festschrift gibt Auskunft über diese KünstlerInnen. Sie bietet neben persönlich gehaltenen Portraits auch wissenschaftlich erläuternde Artikel und literarische Essays zu ihrem Schaffen. Sie zeichnet ihre künstlerische Entwicklung nach, führt in ihre Themen, Motive und Gestaltungsweisen ein und erläutert ihre Absichten. Kurz gesagt, sie präsentiert wichtige und prägende Positionen der Gegenwartskunst und will zu deren Verständnis beitragen. Vor allem aber will sie eines: neugierig machen auf bedeutende zeitgenössische Kunst aus Österreich.

Dr. Claudia Schmied

Bundesministerin für Unterricht, Kunst und Kultur

Vom Realismus wegstreben

Abstract des Festvortrags

Denke ich an die österreichische Literatur, fahren gleich ein paar Namen wie die Leuchtkerzen in den Himmel – Heimito von Doderer, Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Christine Lavant, Thomas Bernhard, Gert Jonke, Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, Peter Handke. Die deutsche Nachkriegsliteratur erschien mir immer öde, ein trockener Knochen, an dem es nichts Ordentliches zu nagen gab. Dagegen die Österreicher! Hier wurden Experimente gewagt, da wurde übertrieben, daß sich die Balken bogen, da wurden Witze gerissen (auch schlechte), manchmal sogar dem Schönheitssinn auf intrikate Weise gehuldigt – wie etwa in den Büchern Peter Handkes. Kurzum: geht es um Literatur, bin ich Wahl-Österreicherin, entschieden nicht-deutsch, schon gar nicht dem deutschen Beton-Realismus verpflichtet, der sich keine drastischen Abschwünge leistet und erst recht keine hochfliegenden Aufschwünge. Obwohl – die Deutschen ziehen nach, einige von ihnen sind den Österreichern inzwischen dicht auf den Fersen. Brigitte Kronauer, Felicitas Hoppe, Martin Mosebach, Jan Peter Bremer, das sind Schriftsteller, die es, was den Eigenwillen anlangt und die ästhetische Herrschaft, durchaus mit meinen geliebten Österreichern aufnehmen können. Schauen wir mal, was noch draus wird.

Sibylle Lewitscharoff

Sibylle Lewitscharoff, 1954 in Stuttgart geboren, studierte Religionswissenschaften in Berlin, wo sie, nach längeren Aufenthalten in Buenos Aires und Paris, heute lebt. Nach dem Studium arbeitete sie zunächst als Buchhalterin in einer Werbeagentur. Sie veröffentlichte Radiofeatures, Hörspiele und Essays. Für *Pong* erhielt sie 1998 den Ingeborg-Bachmann-Preis, der Roman *Apostoloff* wurde 2009 mit dem Preis der Leipziger Buchmesse ausgezeichnet. Zuletzt erschien *Blumenberg* (2011), der auf der Shortlist für den Deutschen Buchpreis stand. 2009 gestaltete die Autorin eine Ausstellung im Deutschen Literaturarchiv Marbach zum Thema *Der Dichter als Kind*. In ihren Papiertheater-Arbeiten befasst sie sich mit Clemens Brentano, Johann Wolfgang Goethe, Gottfried Keller, Karl Philipp Moritz und Friedrich Schiller. Sibylle Lewitscharoff ist Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung sowie der Berliner Akademie der Künste.

Publikationen (Auswahl)

Blumenberg, Suhrkamp 2011

Apostoloff, Suhrkamp 2009

Consummatus, DVA 2006

Montgomery, DVA 2003

Der höfliche Harald, Berlin Verlag 1999

Pong, Berlin Verlag 1998

36 Gerechte, C. Steinrötter 1994

Preise (Auswahl)

2011 Kleist-Preis; Ricarda-Huch-Preis; Wilhelm-Raabe-Literaturpreis

2010 Berliner Literaturpreis

2009 Preis der Leipziger Buchmesse

2008 Marie-Luise-Kaschnitz-Preis

2006 Kranichsteiner Literaturpreis

1998 Ingeborg-Bachmann-Preis

Der Österreichische Kunstpreis

Der Österreichische Kunstpreis wird etablierten Künstlerinnen und Künstlern für ihr Gesamtwerk zuerkannt und jährlich vom Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur vergeben. Die Auswahl der Preisträgerinnen und Preisträger erfolgt durch unabhängige Expertenjurys; eine Bewerbung ist nicht möglich.

Im Jahr 2011 wurde der Österreichische Kunstpreis in sechs Sparten verliehen:

Österreichischer Kunstpreis – Bildende Kunst

Walter Vopava

Jury: Mag. Iris Andraschek, Univ.-Prof. Mag. Constanze Ruhm, Mag. Florian Steininger

Österreichischer Kunstpreis – Film

Barbara Reumüller

Jury: Mag. Barbara Pichler, Arash T. Riahi, Ralph Wieser

Österreichischer Kunstpreis – Künstlerische Fotografie

Michaela Moscouw

Jury: Michael Mauracher, Prof. Gabriele Rothemann, Martin Vesely

Österreichischer Kunstpreis – Literatur

Franz Schuh

Jury: Univ.-Prof. Dr. Konstanze Fliedl, Dr. Jochen Jung, Mag. Erika Kronabitter

Österreichischer Kunstpreis – Musik

Gerd Kühn

Jury: Prof. Dr. h. c. KS Brigitte Fassbaender, Mag. Johannes Kretz,
Mag. Hanne Muthspiel-Payer, Nikolaus Pont, Mag. Ines Reiger

Österreichischer Kunstpreis – Video- und Medienkunst

Robert Adrian

Jury: Mag. Reinhard Braun, Dr. Margarete Jahrmann, Prof. Dr. Christa Sommerer

Österreichischer Kunstpreis 2011 – Bildende Kunst

WALTER VOPAVAL

Geboren 1948 in Wien, lebt und arbeitet in Wien und Berlin, Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien (Prof. Max Melcher).

Einzelausstellungen (Auswahl)

- 2011** Kunsthalle Krems; Walter Vopava/Michael Kienzer, Galerie 422, Gmunden
- 2010** Barockschlössl, Kunstverein Mistelbach
- 2009** Walter Vopava. Neue Arbeiten, Galerie Amer Abbas, Wien
- 2007** Franz Graf/Walter Vopava, Galerie 422, Gmunden
- 2005** Arthur Salner/Walter Vopava, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck
- 2004** Galerie im Schloss Porcia, Spittal an der Drau; Galerie 422, Gmunden
- 2003** Black Dragon Society, Salzburg
- 2002** apero, Kunstverein Kärnten, Künstlerhaus Klagenfurt; Factory/Kunsthalle Krems; Black Dragon Society, Wien
- 2000** Galerie Menotti, Baden bei Wien
- 1999** Tone Fink/Walter Vopava, Museum Moderner Kunst, Stiftung Wörlen, Passau
- 1998** Künstlerhaus Klagenfurt; Galerie der Stadt Wels
- 1997** Galerie an der Brücke, Lienz
- 1996** Galerie Eugen Lendl, Graz
- 1995** Galerie Menotti, Baden bei Wien
- 1994** Galerie Fortlaan 17, Gent; Wiener Secession
- 1992** Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz; Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt
- 1991** Galerie Fortlaan 17, Gent; Galerie Hubert Winter, Wien (mit Herwig Kempinger)
- 1990** Galerie Stadtpark, Krems; Walter Vopava. Strukturen der Sensibilität, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz
- 1989** Galerie Steinek, Wien; Galleria Torbandena, Triest; Niederösterreichische Gesellschaft für Kunst und Kultur, Frauenbad, Baden bei Wien; Galerie Fortlaan 17, Gent
- 1987** Galerie Steinek, Wien; Galerie Eugen Lendl, Graz
- 1985** Galerie Steinek, Wien
- 1983** Galerie Steinek, Wien
- 1982** Galerie Lang, Wien; Centro La Cappella, Triest
- 1981** Galerie Maerz, Linz



Walter Vopava © Galerie 422/Otto Johannes Adler



Acryl auf Leinwand, 2006, 190x148 cm

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 2011** Die 80er: Neue Malerei – Collected #1, Bank Austria Kunstforum, Wien;
Realität und Abstraktion I. Figurative und expressive Konzepte von 1980 bis
heute, Museum Liaunig, Neuhaus
- 2010** Gallerist's Choice, Wiener Art Foundation; Malerei: Prozess und Expansion.
Von den 1950er Jahren bis heute, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig
Wien
- 2009** best of lentos, Lentos Kunstmuseum Linz
- 2008** Monet – Kandinsky – Rothko und die Folgen. Wege der abstrakten Malerei,
Bank Austria Kunstforum, Wien; Langs 80er, Galerie Lang, Wien

- 2007** 30, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck; ... und immer fehlt mir was, und das quält mich, Werkstatt Graz
- 2006** Abstract Papers, Bank Austria Kunstforum, Wien; genuine happiness, Galerie Amer Abbas, Wien
- 2005** Freiraum Malerei. Österreichische Positionen, Schloss Ulmerfeld, Amstetten; China retour. Erwin Bohatsch, Herbert Brandl, Gunter Damisch, Hubert Scheibl, Walter Vopava, Otto Zitko, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien; Neue abstrakte Malerei aus Österreich, Shanghai Art Museum; National Art Museum of China, Peking; Shaanxi Art Museum, Xian und Guangdong Museum of Art, Guangzhou
- 2004** Neue Wilde. Eine Entwicklung, Sammlung Essl, Klosterneuburg
- 2003** 30 Jahre Galerie im Traklhaus, Teil I. 1973–1982, Salzburg
- 2002** Papers, Galerie Eugen Lendl, Graz
- 2001** Paper, Galerie Fortlaan 17, Gent
- 2000** pictura austriacae. Positionen aus Österreich II/III, Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck und Kunstforum beim Rathaus, Hallein
- 1998** Walter Vopava. Austria, 7th International Cairo Biennale, Kairo
- 1996** Österreichische Blickpunkte, Galerie Fortlaan 17, Gent; Malerei nach 1980, Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art, Dublin; Kunst aus Österreich 1896–1996, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn
- 1995** Maler in der Nivea-Halle, München; „On peut bien sûr tout changer“. Art autrichien 1960–1995, Ecole d'architecture de Normandie, Rouen
- 1994** Galerie Fortlaan 17, Gent; Galerie Pfefferle, München
- 1991** Sensualité, Sensibilité, Purisme. Aspects de l'art autrichien depuis 1980, Couvent des Cordeliers, Paris
- 1990** Kunst der 80er Jahre aus der Sammlung der Neuen Galerie, Graz; Vision Wien, Galerie van Esch, Eindhoven
- 1989** Wien–Wien 1960–1990, Museum moderner Kunst, Bozen; Aus Grazer Sammlungen, Grazer Kunstverein; Kunst der letzten zehn Jahre, Museum moderner Kunst, Wien; Aus dem Zusammenhang, Nationalmuseum, Belgrad; Museum moderner Kunst, Skopje und Moderna galerija, Ljubljana
- 1988** Frauenbad, Baden bei Wien; Neue Galerie der Stadt Linz
- 1987** MAERZ, Wiener Secession
- 1986** Fészek Galéria, Budapest; Wiener Künstler in Zürich, Strauhof, Zürich
- 1985** Austria Ferix, Galleria Torbandena, Triest

Preise (Auswahl)

- 2011** Österreichischer Kunstpreis, Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur
- 1999** Preis der Stadt Wien für Bildende Kunst; Würdigungspreis für Bildende Kunst des Landes Niederösterreich



Acryl auf Leinwand, 2010, 300x200 cm



Acryl auf Leinwand, 2010, 300x200 cm

Walter Vopava

Massive Stille

Walter Vopava zählt zu den führenden abstrakten Künstlern Österreichs, die in den 1980er Jahren die Malerei geprägt haben. Seit 2000 lebt und arbeitet Vopava sowohl in Wien als auch in Berlin. Von Beginn an hat sich der Künstler einer mehr stillen und existenziellen Seite der Bilder zugewandt, abseits des damals vorherrschenden figurativen Neoexpressionismus.

Zu dieser Zeit verabschiedete sich Walter Vopava vom Gegenstand, ohne ihn jedoch zur Gänze auszublenden. Reste der anthropomorphen Struktur und Köpfe sind noch vorhanden, jedoch zugunsten von Prozessualität und der Freiheit der Malerei aufgelöst. Das Farbspektrum ist meist im Gedämpften angesiedelt, die Textur ist pastos krustig, so als würde der Künstler aus dem schlammigen Erdreich etwas entstehen lassen. Das Bild zeigt sich als Metamorphose, als offenes System der Malmittel. Der Gegenstand im Sinne der Abbildung, Illustration und Erzählung hat keine Bedeutung mehr. Der scheinbar gestische Duktus legt aber auch keine expressionistische Spur einer persönlichen Empfindung. Die tendenziell abstrakte Bildsprache ermöglicht Vopava mehr Handlungsspielraum für das Wesen des Mediums selbst. Der Maler verteilt gleichmäßig die informellen Formenkomplexe auf die Leinwand und umgeht dadurch ein hierarchisches Bildzentrum. Das Bild wird zum Feld. Dieser Feldcharakter ist auch in den folgenden Werkphasen zu erkennen.

Ab den späten 1980er Jahren werden jegliche figurativen Rudimente zugunsten der reinen Abstraktion aufgegeben. Bildvorstellungen von Prozessualität, Hell – Dunkel, Fläche – Raum, Massivität und Leere treten verstärkt in den Vordergrund. Der Pinselstrich ist nun nicht mehr an rudimentäre Formen gebunden, sondern generiert einfach Malerei. Seine Fahrte ist Zeuge des Arbeitsvorgangs. Meist treten flirrend weiße Pinselstrichbahnen aus dem tiefen Dunkel des Bildgrundes. Die Bilder werden in Format und Wirkung monumentaler; so misst das weiß-schwarze Gemälde von 1991 aus dem Museum Moderner Kunst Wien über fünf Meter in der Breite. Die horizontal verlaufenden Pinselspuren intensivieren zusätzlich die Ausdehnung des Bildes. Man fühlt sich ein wenig an die Zeit des Abstrakten Expressionismus erinnert, an die Hochblüte der ungegenständlichen Malerei im großen Stil. Pulsierende Farbräume, heftige Pinselstriche von Rothko, de Kooning, Kline, Motherwell, Louis. Vopava sieht sich jener Auffassung von Abstraktion am nächsten. 2008 war ein großes Werk im Rahmen der Abstraktions-Ausstellung *Monet – Kandinsky – Rothko und die Folgen* im Bank Austria Kunstforum vertreten und hing in einem Raum mit Arbeiten von Mark Rothko und Morris Louis sowie Maria Lassnig und Erwin Bohatsch.

Walter Vopava arbeitet seit Mitte der 1990er Jahren mit mächtigen, schweren schwarzen Formen, die die Bildsituation bestimmen. Der prozessuale Pinselduktus in Bahnen verschwindet zugunsten einer harmonisch pulsierenden Farbfeldmalerei. Zum einen sprengen die massiven schwebenden Formen die Bildgrenzen, zum anderen stehen sie auf der Bildfläche in wohl komponierter Relation zueinander. Die abstrakten Formen überschneiden sich oder verhalten sich gestaffelt und geschichtet in rhythmischer Spannung zueinander. Die Massivität und das Dunkel von Schwarz relativiert der Künstler

durch einen offenen Farbauftrag im moderaten Gestus, der dem Bild Atmosphäre und Tiefe verleiht.

Während die Konturen der gemalten Formen in den 1990er Jahren noch wolzig, offen waren, tritt seit ein paar Jahren eine bestimmte Strenge ein – es entstehen kantige Übergänge zwischen Hell und Dunkel, Form und Grund. Dieser konstruktiven Ebene arbeitet Vopava mit einem sensiblen Duktus entgegen, der sich in schillernden Flächensegmenten definiert. Balkenstrukturen schweben im Raum, manchmal driften sie ab, sind lediglich an den äußersten Grenzen des Bildes sichtbar. Eine deutliche Aufhellung tritt hierbei ein, das Dunkle weicht dem Hellen. Die Lichtkonstante wird manchmal dermaßen gesteigert, dass ein gleißendes Weiß in den Vordergrund drängt. Atmosphäre kommt besonders in den rauchigen Farbtönen in Lila, Schwefelgelb und Grün auf, die seine aktuellen Bilder prägen.

Diese konstruktive Strenge der Formen leitet der Künstler auch von den atmosphärischen Begebenheiten in Berlin ab, wo Vopava seit 2000 auch regelmäßig lebt und arbeitet: *„Jeder Boden bringt natürlich eine gewisse Atmosphäre mit sich. Das Deutsche steht generell für Klarheit und Präzision, also weniger emotional und mehr rational. Das sieht man ja auch in der Sprache. Jedoch ist beides wichtig: Rationalität, genauer, konzentrierter zu sein in der Vorgangsweise, aber auch die emotionale Intuition einfließen zu lassen. Letztlich ist der neue Standort eine Art Klausur, ein Ort der Konzentration, auf das Malen selbst.“* Somit hat sich der Maler etwas von einer romantischen Bildidee gelöst, die bis dahin vorherrschend war. Romantisch, nicht im Sinne der Romantischen Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert, sondern mehr als Empfindung, als Sentiment, als mächtige Erbauung, ausgelöst durch die kolossalen Nebelformen im weiten Raum. Es ist eine abstrakte Romantik, die für sich selbst steht. Rothkos pulsierende Farbfelder lösen ebensolche Emotionen aus. Die sachlich geometrisierende Note und das Formale treten in den Vordergrund; aber dennoch bleibt es organisch atmosphärisch, auf großer Distanz zu rein geometrischen Kompositionen. Man denke etwa an Franz Klines oder Pierre Soulages Balken-Bilder, die trotz der tektonischen Struktur diesen emotional intuitiven Charakter ausstrahlen. Die Handschrift bleibt als Spur auf der Leinwand. Romantik ist also nicht Thema, motivbezogener Parameter, sondern Ausdruck eines konkreten malerischen Handelns. Dazu der Künstler: *„Es gibt eine romantische Erscheinung in meinen Bildern, die jedoch nicht mein primäres Anliegen ist. Dort, wo die Malerei interessant ist, ist sie nicht deshalb interessant, weil etwa Turner die Idee des Atmosphärischen hatte, sondern weil er über das Atmosphärische hinaus zu einer hochqualitativen malerischen Lösung gekommen ist. Letztendlich ist alles nur ein Hilfsmittel, um zu Lösungen zu kommen.“* Also per se keine Naturromantik sondern eine Romantik aus einem abstrakten Beweggrund. Schlussendlich geht es Vopava primär um eine Konstruktion des piktorialen Raumes, vor allem in den konstruktiveren Bildern ab 2000. Zugleich aber steuert der Maler einer allzu homogenen Dreidimensionalität entgegen, um das Bild an seine faktische zweidimensionale Natur zu binden. In diesem oszillierenden Wechselspiel sind die Werke zu verstehen.

Vopavas Abstraktionsbegriff ist ausschließlich, jeglicher Gegenstandsbezug würde den Fokus auf die reine Malerei verfälschen. Natürlich ist man geneigt, Landschaftsräume und atmosphärische Zustände von Natur zu assoziieren, in der Tradi-

tion der romantischen Gemälde von William Turner. Vopavas Absicht entspricht diesem „Naturbild“ nicht, die Malerei ist selbst ihre eigene Natur. Die Romantiker abstrahierten Ausschnitte der Realität und setzten die freie Malerei für naturbezogene Stimmung, das Sonnenlicht und den landschaftlichen Raum ein. Die Gemälde des Österreichers sind aber keine Abstraktionen von einer real empfundenen Situation. Der Künstler meidet das Querformat, um nicht dem Landschaftshorizont anheim zu fallen. Das aufstrebende Hochformat ist bestimmend, durch dessen kolossale Ausmaße der Betrachter regelrecht in das Bildgeschehen eingebunden ist. Dadurch entsteht ein intensiver optisch-körperlicher Austausch – ein Eins-zu-Eins-Erlebnis. In der klassischen Malerei hingegen führt uns der Künstler in eine dokumentierte, verkleinerte Welt, die mittels Rahmen von der unsrigen separiert ist, vergleichbar mit dem Wesen der Fotografie. Vopavas Malerei ist jedoch im Hier und Jetzt verankert, sie ist ihre eigene Wirklichkeit und keine übersetzte Bildsprache. Für den mächtigen Hauptraum in der Kremser Kunsthalle hat Vopava mächtige Leinwände konzipiert, die sich als monumentale Farbfelder voller Stille behaupten. Sie erweitern den Raum durch ihre gebrochen vibrierenden Tiefenzonen und atmen reine Malerei aus.

Im Grunde genommen arbeitet Vopava stets an einem Bild; er ist kein Bilderproduzent, der seinen Stil, seine Marke vertreibt, sondern begibt sich auf den viel verzweigten Weg des Bildermalens – eine bestimmte Idee im Fokus, mit der Gewissheit, jedes Mal aufs Neue diesen absoluten Punkt nie erreichen zu können. Im Scheitern liegt die Triebfeder des Malens und nicht in der perfektionierten Routine des Handwerks oder der Reproduktion einer Idee mit Formelcharakter.

Florian Steininger

Florian Steininger, geboren 1974, lebt und arbeitet in Wien. 1993–1999 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien, Diplom bei Professor Dr. Peter Haiko über die neue malerische Abstraktion in Österreich. Seit 2001 im Bank Austria Kunstforum Wien als Kurator tätig. Zahlreiche Essays und kuratorische Projekte zur modernen und zeitgenössischen Kunst, wie etwa Karel Appel, Roy Lichtenstein, Willem de Kooning, Superstars, Markus Lüpertz, Eros, *Monet – Kandinsky – Rothko und die Folgen. Wege der abstrakten Malerei*, Frida Kahlo.



Acryl auf Leinwand, 2011, 80x65 cm

Österreichischer Kunstpreis 2011 – Film

BARBARA REUMÜLLER

Geboren 1964 in Innsbruck, lebt und arbeitet in Wien, Studium der Anglistik/ Amerikanistik und Italianistik an der Universität Innsbruck, Abschluss 1988. Universitätslehrgang Kulturmanagement, Universität Linz, Abschluss 1995; 20 Jahre Erfahrung im Filmbereich in verschiedenen Kontexten (Kinderfilmfestival, Österreichisches Filmmuseum, Viennale), Beratung und Organisationsentwicklung sowie publizistische Arbeit, Vorträge, Moderationen und (inter)nationale Jurytätigkeit, zahlreiche Veranstaltungen, Filmreihen, Premieren u. v. m., Schwerpunkt Gender, Identitätsentwürfe und Queer Cinema; Gründerin und Leiterin des Queer Film Festivals *identities* in Wien sowie des dazugehörigen Filmverleihs und -vertriebs.

Im Jahr 1994 gegründet, hat sich *identities* mittlerweile mit vier Festivalkinos als der zweitgrößte internationale Film-Event in Wien positioniert. Gleichzeitig ist es das einzige Queer Film Festival Österreichs, (inter)national bestens bekannt und für sein avanciertes Filmprogramm geschätzt. Das Festival zeichnet sich durch ein qualitativ herausragendes Programm aus, bringt weltweit gefeiertes und ausgezeichnetes Queer Cinema nach Österreich und ergänzt es mit außergewöhnlichen Spezialprogrammen und Tributes.

Preise

2011 Österreichischer Kunstpreis, Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur



Barbara Reumüller © Daschner



verliebt, verzopft, verwegen, A 2009 © Katharina Lampert, Cordula Thym

Quelle. Emil. Emil. Richard.

Barbara Reumüllers Arbeit am Kino

Proudly assertive, stolz entschlossen, um nicht ein stärkeres, „tirolerischeres“ Adjektiv zu verwenden, nannte der legendäre Filmkritiker der *Village Voice*, James Hoberman, das New Queer Cinema, das Anfang der 1990er Jahre eine emanzipative Neudefinition des lesbischswulen Kinos vorschlug. Proudly assertive würde auch die Spur ganz gut bezeichnen, die Barbara Reumüller beständig durch die österreichische Filmlandschaft gezogen hat – mit einer Insistenz, die sich der Zuneigung zum Kino genauso verdankt wie dem Bestehen auf dessen Potential, durch Bilder die Verhältnisse in Bewegung zu bringen.

Als Reumüller, frisch graduierte Anglistin und Romanistin 1990 nach einem kurzen Intermezzo als Lehrerin (von dem ein pädagogischer Enthusiasmus erhalten blieb, der bis heute ihre legendär leidenschaftliche Vermittlungsarbeit prägt) aus Innsbruck nach Wien kam, um bei einem kleinen Programmkinoverleih zu arbeiten und erste Expertisen in der Festival- und Veranstaltungsorganisation zu erwerben, gab es tatsächlich viel zu bewegen. Wenn sich auch Anfang der 1990er Jahre die queere Szene (zumindest) in der Bundeshauptstadt auffächerte und ausdifferenzierte, wenn auch „*Lesben immer und überall*“ waren (so der gewagte Titel einer 1988 von der Gewista verbotenen Kampagne – festzuhalten ist, es gab damals jedenfalls mehr deklarierte Orte und Medien als heute), wenn Rechtskomitees, Parteigruppen oder Clubs gebildet wurden, der Life Ball gegründet oder die Buchhandlung Löwenherz eröffnet wurde (die mittlerweile geschlossene Frauenbuchhandlung Frauenzimmer gab es bereits seit 1977), dann blieb das filmische Feld bis dahin „*homokulturell düftig*“, wie es eine *Chronologie der lesbischswulen-transgender Emanzipation* formuliert (Stonewall in Wien, 2009).

Und das zu einem Zeitpunkt als das Kino international „homokulturell“ gleichsam explodierte: Anfang der 1990er Jahre begann sich in einer Vielzahl von Arbeiten aus der vorwiegend US-amerikanischen Independentszene eine filmische Movidä (um mit Almodóvar zu sprechen) zu artikulieren, die von der Filmwissenschaftlerin und -kritikerin B. Ruby Rich als Bewegung des New Queer Cinema titulierte und kanonisiert wurde, was

sie rückblickend als strategische Setzung beschreibt: „*New Queer Cinema* fungierte in seinen Anfängen weniger als Ausdruck einer Bewegung, sondern vielmehr als Beschreibung eines erfolgreichen Augenblicks. Es ging darum einen Impuls festzuhalten, der sich in einer neuen, aufmüpfigen, innovativen, erotischen, waghalsigen und rechtfertigungs-freien Form von Film- und Videoproduktionen manifestierte“. (zitiert in Vina Yun: *Are you still burning*, malmoe, 2007)

Inspiziert von der zeitgleich etwa von Judith Butler formulierten Queer Theory, die fundamentale Gewissheiten über die Geschlechter ins Wanken brachte, radikalisiert durch den aktivistischen Kampf gegen die ausgrenzende AIDS-Politik, entstand ein selbstbewusstes und selbstreflexives Kino, das sich der oft braven Identitäts- und Integrationspolitik eines schwul-lesbischen Aufklärungskinos widersetzte. Proudly assertive. Barbara Reumüller, deren politische und ästhetische, feministische und filmische Sozialisation in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren mit diesen wichtigen Etappen einer queeren Geschichte korrespondierte, erkannte das Produktive dieses (film-)historischen Moments – und gründete Ende 1993 mit DV8-Film (sprich *de-vi-ate*) den Trägerverein für ein Filmfestival, das von der kinematografischen Heteronormativität auf verschiedensten Ebenen programmatisch *ab-wei-chen* wollte. Nachdem sie neben ihrer Arbeit gerade einen Universitätslehrgang für Kulturmanagement absolvierte, war das noch imaginäre Festival nicht nur inhaltlich, sondern auch organisatorisch genauestens durchgeplant (darin zeigte sich bereits eine für ihre professionelle Aktivitäten insgesamt kennzeichnende und keinesfalls selbstverständliche Begabung und Begeisterung für das Manageriale wie das Konzeptuelle gleichermaßen, die sich in einer großen Aufmerksamkeit für *alle* Rädchen und Schräubchen der Festivalmaschinerie äußert, die sie auch alle kennt und zu bedienen weiß).

1994 wurde das erste Festival Realität: *trans-X. Eine filmische Identity Tour* mit einem avancierten Programm, das versuchte, „*neue Möglichkeiten von sex and gender-Bildern, Rollen-Mustern anhand von Filmen über Androgynität, cross-dressing, Transvestismus und Transsexualität zu thematisieren.*“ (Einleitung, Katalog *trans-X*, 1994). Widmete sich diese Filmschau auch dem „*Happy Gender Switching*“, dann ging es davon ausgehend und darüber hinaus doch um eine Auseinandersetzung mit „*der ganz realen Infragestellung gesellschaftlicher Konventionen, Privilegien und Positionen samt deren Autorität und Macht.*“ (ebd)

Wie alle Festivals danach bewegte sich *trans-X* schon virtuos zwischen den Genres von Avantgardefilm bis Werbespot (gezeigt wurden etwa queere Werbefilme zu *Traum Küche* des späteren Oskar-Preisträgers Stefan Ruzowitzky), zwischen experimentellem und populärem Film (so war Hans Scheirls queere Avantgarde neben Neil Jordans *The Crying Game* zu sehen), zwischen aktuellen und historischen Positionen (Ernst Lubitschs leichtherzige Komödie *Ich möchte kein Mann sein* von 1918 lief genauso wie das drastische Melodram *Bara no Soretsu* von Toshio Matsumoto von 1969 sowie der emblematische Dokumentarfilm des New Queer Cinema, Jennie Livingstons *Paris is Burning*, 1990).

Programmatisch und strategisch unbekümmert um die durchaus machtvolle Distinktion von U und E, High und Low, Mainstream und Underground stellte *trans-X* eine exemplarische Genealogie des queeren Kinos vor, die fortan durch jede neue

Ausgabe von *identities* und auch die kontinuierlichen *Queer Film Nights* ergänzt und erweitert werden sollte.

Die Motivation für die Festivalgründung beschreibt Reumüller retrospektiv so: „*Ein Kulturangebot zu haben, das der Größe der Stadt und der vielzitierten Definition als Kulturmetropole entspricht, das die Lebensrealität von Queers im Mittelpunkt hat, sie widerspiegelt, ergänzt, erweitert, bereichert, erleichtert, Schwellen abbaut, Integration und Vielfalt forciert, Sichtbarkeit und Selbstverständnis von Anderen und Anderem unterstützt; ein Kulturangebot, das sich (Frei)Räume, Inhalte, Themen, Öffentlichkeit aneignet, Geschlechterdefinition und Rollenzuweisungen in der Gesellschaft hinterfragt, Grenzen und Vorurteile in Frage stellt, gesellschaftliche und strukturelle Zusammenhänge deutlich macht und vor allem Widersprüche, Differenzen, Vielfalt zulässt.*“ (Interview mit *malmoe*, 2006)

1996 fand sich mit *identities. Queer Film Festival* ein neuer, bleibender Name für das Festival und mit der Viennale, damals von Alexander Horwath geleitet, ein neues temporäres Gegenüber. Bis 2001 fand *identities* als Viennale Special statt, inhaltlich und organisatorisch unabhängig. 2003 wurde *identities* auch finanziell autonom und zum zweitgrößten internationalen Filmereignis in Wien, das, wie eine von unzähligen zu jeder Edition im Briefkasten des Festivalbüros eintrudelnden Fanbotschaften formuliert, „*jedes Mal noch mehr die Welt für die Dauer der Veranstaltung, zumindest in Wien, verzaubert*“. (Publikumsreaktionen *identities* 2009)

„*In der Verbreitung der Bedeutung von ‚queer‘ musste Grundlagenarbeit geleistet werden, um so manche Verwechslung mit ‚quer‘ aufzuklären. Temporäre Unsicherheiten in der Schreibung und Aussprache gibt es auch aktuell noch...*“, beschreibt Reumüller selber den auch nach 15 Jahren noch unaufhörlich zu leistenden Aufklärungs- und Überzeugungsbedarf in einer Gesellschaft, die über Jahrhunderte kaum etwas so gut eingeübt hat, wie sich blöd zu stellen oder blind zu bleiben. Unermüdlich gibt das alle zwei Jahre aufs Neue zusammengestellte kleine Festivalteam aber nicht auf, den Hintertupfinger Nachrichten wie dem transnationalen Konzern „*Quelle. Emil. Emil. Richard*“ zu buchstabieren – und dabei auch lesbisch, trans, schwul und so fort beim Namen zu nennen. Was mitunter nach wie vor zu indigniertem Schweigen oder exaltierter Empörung führt, aber auch zu großer Neugier und unerwarteter Bereitschaft zur Auseinandersetzung, wie etwa der mittlerweile foliantenartige Pressespiegel zu den Festivals beweist.

Legt – und liest – man alle Bände der immer sorgfältig edierten Kataloge des Festivals zusammen, ergibt sich ein Kaleidoskop queerer Positionen, das eine dezidierte kuratorische Perspektive zu erkennen gibt, die sich an aktuellen filmischen, theoretischen und ganz klar auch gesellschaftspolitischen Auseinandersetzungen orientiert und zu denen Barbara Reumüller auch im öffentlichen Diskurs immer auch deutlich Stellung bezog, als mit allen Wassern gewaschene und in allen Medien gewandte Kommunikatorin, die ihre selbst behauptete Scheu jedenfalls aufs Charmanteste und Professionellste zu verbergen vermag. Mit klaren Statements zur politischen Lage in Österreich, das auf der gesetzlichen Ebene die ewigen Schlusslichter der EU mittlerweile überholt haben mag, das aber immer noch ein Land ist, in dem kaum jemand eine nicht-heterosexuelle NachbarIn haben möchte (siehe eine aktuelle EU-Studie 2011).



identities

QUEER FILM FESTIVAL unterstützt von Falter

4.-12. Juni 2009

Als Statement für sich kann auch die Wahl der seit einigen Jahren im ausgebuchten Gartenbaukino gezeigten Eröffnungsfilme verstanden werden, die eine – undogmatische – Präferenz für Arbeiten von Regisseurinnen erkennen lässt, was nicht weiter erwähnenswert wäre, wären Dramaturgien von Festivalgalas ansonsten nicht so bemerkenswert monoton: nach der Rede eines Politikers stellt der Direktor den Regisseur des Eröffnungsfilms vor. Dass die Künstlerin VALIE EXPORT *identities* als eines der wenigen *feministischen Geflechte* anerkennt, nach denen man sonst in Österreich (mittlerweile) vergeblich suche, ist ein Echo dieser Politik, die – das zeigen nicht zuletzt die imposanten BesucherInnenzahlen – durchaus mehrheitsfähig ist.

Bei allem leidenschaftlichen politischen Engagement: Ausgangspunkt für die kuratorische Arbeit der Festivalmacherin ist aber immer das Bild, nicht die Botschaft, das Kino, nicht die Politik, wie sie formuliert: „*Das erste Kriterium ist immer der Film selbst. Du siehst etwas und stellst fest, auf verschiedenen Ebenen funktioniert das und tut was für dich. Kino und Festivalmachen ist für mich ein pluralistisches, offenes, interessantes, Augen öffnendes Sehen der Welt. Eine leidenschaftliche, schöne Jagd. Ein Netz stilistischer, historischer, politischer, inhaltlicher Querverbindungen und sich verändernder Geschlechterverhältnisse. [...] Du entwirfst ein kleines Panorama für eine Woche, wo sich dein Publikum mit dir unter ganz stiller Anleitung auf diese Erlebnisreisen und Entdeckungsreisen begibt. Von Avantgarde bis Mainstream, von Kurzfilm bis Spielfilm. Die Formate sind für mich vollkommen gleichberechtigt, da seh ich keinen Unterschied. Wenn ein Kurzfilm die ganze Welt in 4 Minuten entwirft, dann ist er gleich spannend und gleich relevant wie ein großer Spielfilm von einem wahnsinnig bekannten Regisseur oder einer Regisseurin.*“ (Interview mit *malmoe*, 2007)

Wenn ein Kurzfilm die ganze Welt enthält, dann kann eine *Queer Film Night* ein ganzes Festival enthalten – diesem Motto gemäß erweiterte sich zusehends das Portfolio von *identities* bzw. DV8-Film, das seit einigen Jahren auch die Organisation von Filmveranstaltungen zwischen den Festivals und auch einen assoziierten Filmverleih und -vertrieb umfasst, der exzeptionelle Arbeiten wie letzthin die total unterdotierte und trotzdem erfreulich erfolgreiche Doku *verliebt, verzopft, verwegen. Geschichten lesbischer*

(Un-)Sichtbarkeit im Wien der 50er und 60er Jahre (Katharina Lampert und Cordula Thym, 2009) begleitet. Daneben, ohne dass dafür jemals geheimnisvolle Geldkoffer die Grenzen gewechselt hätten (leider auch keinerlei öffentliche Subventionen), hat sich Reumüller zu einer veritablen Lobbyistin entwickelt, einer Lobbyistin in Sachen Queer Cinema, die unermüdlich in den unterschiedlichsten Zusammenhängen ihre Expertise unter Beweis und zur Verfügung stellt.

Ein Anliegen, das alle Aktivitäten Barbara Reumüllers verbindet, ist der Versuch, durch das Medium Film Räume herzustellen, die Austausch und Horizonterweiterung für alle ermöglichen und dabei ganz selbstverständlich nicht heteronormativ definiert sind, ohne sich Etiketten und Beschränkungen von andersrum zu unterwerfen. Also eine „kritische Interventionsöffentlichkeit“ zu schaffen, die politisierte Filmfestivals sein können, wie Skadi Loist beschreibt: *„Queere Filmfestivals bilden mit ihrem Angebot einen Ort des Austausches. Verschiedenste Community-Mitglieder treffen sich einmal im Jahr, jenseits von sonst getrennten Sphären und Grenzen entlang Gender, Ethnie, Klasse etc. Die Community hat die Möglichkeit, direkt mit FilmemacherInnen, ProduzentInnen, Festivalleuten in Kontakt zu treten. Hier entsteht ein besonderer Raum, ein ‚safe space‘, in dem die homophobe Außenwahrnehmung außer Kraft gesetzt ist und eine ganz eigene Rezeptionshaltung und Diskussionskultur möglich wird. In dieser alternativen Öffentlichkeit kann die eigene und kollektive Identität verhandelt werden. Dies ermöglicht potenziell Interventionen innerhalb der Community und auch nach außen. Solange es also ein Festival schafft, eine offene Atmosphäre und ein diverses Programm anzubieten, das verschiedene Teile der größeren Community anspricht und den Austausch zwischen allen Personen ermöglicht, so lange birgt es auch das Potenzial einer alternativen oder kritischen Interventionsöffentlichkeit.“* (Interview Vina Yun mit der Medienwissenschaftlerin Skadi Loist, *malmoe*, 2009)

Dazu besteht Reumüller, die durch ihre Arbeit immer auch Räume für theoretische Auseinandersetzungen geboten hat, auf einer Politik der Sichtbarkeit. Einer Politik, die angesichts einer unersättlichen kapitalistischen Verwertungsmaschinerie, die längst auch das Queere entdeckt hat, vielfach für obsolet erklärt wird: *„Wer heute noch dem Primat*



Sujet *identities* 2011 © DV8-Film

der Sichtbarkeit anhängt wie einst Rosa von Praunheim, übersieht etwas Wesentliches: Die Bedingungen der Sichtbarkeit haben sich geändert. War es früher ein Fortschritt, darauf hinzuweisen, dass das Private eine politische Facette hat, so hat man es heute mit der umgekehrten Situation zu tun: Das Politische teilt sich vornehmlich als Privates mit. Wo sich die Medienlandschaft im Brustvergrößerungs- und Super-Nanny-TV gefällt, hilft der alte, in den siebziger Jahren so wichtige Hinweis, dass private Verhältnisse strukturell begründet seien, nicht weiter. Und weshalb sollte man mitspielen, wenn eine Talkshow zum Thema Lesbischsein schon im Titel fragt: „Warum seht ihr Lesben immer so hässlich aus?“ (Cristina Nord, taz, 2004)

Die heute nahezu unterhintergehbare Kritik an identitärer Politik und den damit verbundenen Strategien der Sichtbarmachung sollte es sich jedoch nicht zu einfach machen. Solange die Macht, auch die der Repräsentation, in der Gesellschaft noch so ungleich und ungerecht verteilt ist, bleibt es wichtig, auf das Zeigen und Sehen zu bestehen, die angedeuteten „Ambivalenzen der Sichtbarkeit“ (Johanna Schaffer) mitbedenkend: „Solange queer films und gender films nicht selbstverständlich in einem großen Rahmen in anderen Kontexten vorkommen – sei das jetzt bei der Viennale oder im Kino – hat ein Special-Interest-Festival wie identities die Aufgabe, genau das zu tun und zu sagen: Das gibt es, in allen Formen, Genres, auf der ganzen Welt, schaut’s euch das an! Das hat die Gesellschaften dort verändert, und die Gesellschaften dort spiegeln das visuell wider.“

Die Gesellschaftsveränderung, von der Queer Cinema erzählt, findet in den seltensten Fällen im Bett statt. Und genau das macht, wie Michel Foucault analysiert, das eigentlich Gefährliche nicht-heterosexueller Beziehungen aus: dass ausgehend von einem anders gerichteten sexuellen Begehren andere soziale Verbindungen und Verhältnisse denkbar und lebbar werden, die über das einzige Modell hinausführen, zu dem die Fantasie jedenfalls der okzidentalen Moderne ausgereicht hat: die bürgerliche Kleinfamilie. Dass die Wirklichkeiten, auch die heterosexuellen, diese dürftige offizielle Version schon immer und immer mehr überboten haben, wusste und zeigte das Queer Cinema schon lange. Und dass die Verschiebung von vermeintlichen Gewissheiten wie geschlechtlicher oder sexueller Identität auch ganz andere Normen in Bewegung bringt.

Genau an diesem zutiefst politischen und emanzipatorischen Punkt setzt identities an und versucht, „die Relevanz von ‚Queer Issues‘ für eine moderne, plurale Gesellschaft, vulgo für alle, nachvollziehbar zu machen. Wer und was ist heute Familie? Die ‚Kernfamilie‘ mit Mama, Papa und zwei Kindern und ‚Zurück an den Herd‘-Philosophien feiern in konservativen Think Tanks und jüngst publizierten Musizier- und Gartenbüchern fröhliche Wiederauferstehung, obwohl die gesellschaftliche Realität mit AlleinerzieherInnen, Singles, Geschiedenen, Patch Work Familien ganz andere Rollenmodelle und auch Fragestellungen längst aufzeigt. Was bedeutet Identität – sexuelle, religiöse, nationale – in sich stark verändernden, zunehmend migrantisch dominierten Gesellschaften? Welche Rechte haben Individuen, Minderheiten, Mehrheiten. Oder haben nur bestimmte Rechte, andere Pflichten? Und wer legt das fest?“

Seit 1994 hören Barbara Reumüller und identities mit einer selten anzutreffenden Beharrlichkeit und Beständigkeit nicht auf, diese für eine plurale Gesellschaft und ihre

Zukunft so unbequemen wie unerlässlichen Fragen zu stellen. Und träumen davon, irgendwann damit aufhören zu können: „*Unser ultimatives Ziel ist es, dass wir identities irgendwann nicht mehr machen müssen. Weil die Gesellschaft so offen, so divers, so permitting geworden ist, dass verschiedene Geschlechtsentwürfe gleichberechtigt nebeneinander existieren können, ohne Diskriminierung, ohne Abschottung, ohne Vorurteile. Die Utopie ist die Auflösung des Festivals. Irgendwann.*“

Das Besondere der Kino-Utopie von Barbara Reumüller liegt vielleicht in dieser paradoxen Kombination aus Bescheidenheit und Maßlosigkeit, durch Film und Festival auf die Veränderung hinzuarbeiten wie auf das Verschwinden. Wie die Filmkritikerin Cristina Nord vermerkt, liegt der Horizont des Verschwindens noch fern, wie *identities* am besten selber beweist: „*Und gerade diese Reichhaltigkeit ist der beste Beleg dafür, dass auch in Zeiten, in denen Ang Lees schwule Cowboys mit großer Selbstverständlichkeit durch die Arthouse-Kinos reiten, noch Bedarf an einem eigenen Ort für queere Filme herrscht. Denn ein Festival wie identities kann das große Terrain zwischen Coming-Out-Komödie und Experimentalfilm in einem Maße abstecken, wie man es von anderen Filmfestivals nicht kennt. Der Wunsch der Veranstalter nach dem Obsoletwerden des Festivals bedarf also einer Ergänzung. Erst wenn die Kinoleinwände ganz selbstverständlich jener Vielfalt gerecht werden, die sich vom Feel-Good-Movie über den anspruchsvollen Autorenfilm, vom experimentellen Kino über die thematisch bedeutsame Dokumentation bis hin zum Klassiker erstreckt, erst dann ist identities überflüssig.*“ (Cristina Nord, *Der Standard*, 2009)

Es sieht also ganz so aus, als müssten Barbara Reumüller und *identities* noch länger, proudly assertive, auf dieses Irgendwann hinarbeiten.

Catrin Seefranz

Catrin Seefranz arbeitet seit vielen Jahren im kulturellen, filmischen und künstlerischen Feld, u. a. als Leiterin der Kommunikation für Viennale und documenta. Sie konzentriert sich nun auf künstlerische Forschung mit Fokus auf Lateinamerika, wobei sie feministische, queere und vor allem dekoloniale Perspektiven zu verbinden versucht. Sie arbeitet derzeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institute for Art Education der Zürcher Hochschule der Künste sowie an einer Recherche zur künstlerischen Erforschung Brasiliens. Mit *identities* ist sie seit 1998 beständig verschiedentlich, vor allem schreibend, verbunden.

Österreichischer Kunstpreis 2011 – Künstlerische Fotografie

MICHAELA MOSCOUW

Geboren 1961 in Wien, lebt und arbeitet in Wien, 1976–1981 Ausbildung an der Grafischen Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt, Mitbegründerin und Mitarbeiterin (1983–1993) der Fotogalerie Wien, seit 1983 freie Fotografin, seit 2007 Videofilme.

Ausstellungen (Auswahl)

- 2012** Michaela Moscouw, Ve.Sch, Wien
- 2011** 30 Jahre Fotogalerie Wien, Fotogalerie Wien
- 2010** The Poetics of Life, Galerie Dana Charkasi, Wien; In den Straßen... Performatives/Sound/Aktion, Ve.Sch, Wien
- 2009** Performance I, Identität und Inszenierungsstrategien, Fotogalerie Wien
- 2008** MATRIX. Geschlechter | Verhältnisse | Revisionen, MUSA Museum auf Abruf, Wien
- 2007** 21 Positions, Austrian Cultural Forum, New York
- 2006** Österreichische Kunst am oberen Tassenrand, IKOB – Museum für zeitgenössische Kunst Eupen
- 2005** Simultan. Zwei Sammlungen österreichischer Fotografie, Art Club, Wien/Museum der Moderne, Salzburg; Der soziographische Blick 11. Michaela Moscouw, Kunstraum Innsbruck
- 2004** Gegen-Positionen. Künstlerinnen in Österreich 1960–2000, Museum Moderner Kunst – Stiftung Wörlen, Passau
- 2003** Mimosen-Rosen-Herbstzeitlosen. Künstlerinnen. Positionen 1945 bis heute, Kunsthalle Krems; Selbst und Andere. Das Bildnis in der Kunst nach 1960, Museum der Moderne Salzburg Rupertinum
- 2001** Der ephemere Körper, Kunstraum Palais Porcia, Wien
- 2000** Körper I – Fotografie und Video, Fotogalerie Wien
- 1999** Fotogene. Ein Rohstoffprojekt, Kunsthalle.tmpSteyr; Iconomanie – Rencontres Internationales de la Photographie, Arles
- 1998** Close Echoes, Kunsthalle Krems; Offene Grenzen, Künstlerwerkstatt Lothringerstraße, München/Galerie Fotohof, Salzburg
- 1997** Ich ist ein Anderer. Körper – Identität – Gesellschaft, steirischer herbst 97, Kulturhaus der Stadt Graz; Una Visión real. Eine reale Vision, Galleria Sagittaria, Pordenone/Centro de la Imagen, Ciudad de México/Künstlerhaus Wien; Austauschausstellung: Fotogalerie Wien – Galerie Fotomania Rotterdam, Teil II, Fotogalerie Wien
- 1996** Fotografien zur österreichischen Geschichte, Forum Schloss Wolkersdorf; Antagonismes. 30 Ans de Photographie Autrichienne 1960-1990, Centre National d'Art Contemporain Grenoble
- 1995** Michaela Moscouw. Modern Classics, Galerie bois, Wien; Fisch und Fleisch, Kunsthalle Krems



Größe M.M., 2011, Seitenansicht, 40x25 cm

1993 Michaela Moscouw, Galerie Fotohof, Salzburg

1989 Michaela Moscouw, Wiener Secession

1988 Questioning Europe, Fotobiennale Rotterdam

1987 Fotografie in Österreich, Museum Folkwang, Essen

Preise (Auswahl)

2011 Österreichischer Kunstpreis, Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur

1997 Förderungspreis für Künstlerische Fotografie, Bundeskanzleramt

Filme

MOSCOUW, Regie: Joerg Burger, 2001, 35 mm (1:1,66); 20min

Michaela Moscouw

Über die Frau mit der Kamera (und dem Fahrrad)

Am Anfang war das Fahrrad. Es komme ihr fast so vor, dass sie Rad fahren konnte, bevor sie noch zu gehen begann. Das Fahrrad nimmt eine zentrale Position in Moscouws Kunstschaffen, in ihrem Leben und in ihren Erzählungen über ihren Kunstilltag ein, denn es lässt sie zu den Orten ihrer Kunst aufbrechen, hält sie und damit auch ihre künstlerische Arbeit in Bewegung. Als Art Transport-Klammer verbindet es die Schauplätze ihrer Kunst, ihre Wohnung, die Orte im Freien und am Land, die Flohmärkte, die sie am Wochenende auf der Suche nach Utensilien und Requisiten besucht.

Das Fahrrad zu Beginn dieser Laudatio steht symbolisch für die stetige Dynamik, die Michaela Moscouws fotografisches Werk prägt, und für die unerhörte Konsequenz, mit der sie jeden Tag ihres Lebens das Rad und ihre Kunst in Bewegung setzt. Es sei kein schönes Wort, Konsequenz, so Moscouw, denn dasselbe Wort wird häufig auch für Diktatoren und ihr Handeln verwendet. Nur schwerlich findet sich aber ein treffenderes Wort für die Konsequenz, mit der Moscouw sich seit drei Jahrzehnten ihrer künstlerischen Arbeit widmet. Vielleicht könnte man es auch als Beharrlichkeit bezeichnen, die sie vorantreibt im täglichen Ausloten der Grenzen ihres künstlerischen Mediums, im niemals Stillstehen oder -sitzen, im permanenten Machen, im konstanten Aufbrechen zu neuen künstlerischen Ufern. Die Fotografie ist bei Moscouw nie nur Foto, nie nur Abbild, sondern geht immer über ihre konventionelle Form hinaus.

Einen klassisch-chronologisch aufgebauten Würdigungstext über Moscouw zu schreiben ist nahezu unmöglich und würde dem herausragenden Werk der Künstlerin auch nicht gerecht werden. Jahreszahlen und Institutionen treten in der Narration ihres künstlerischen Schaffens in den Hintergrund; ganze Werkserien sind für KunsthistorikerInnen und ihre Analysen unzugänglich, denn sie existieren nicht mehr. Eine Rekonstruktion der Chronologie der Kunst Moscouws baut zu großen Teilen auf der Erinnerung der Künstlerin auf, also auf jener Akteurin, die sie schuf und später teilweise zerstörte. Die Erzählung der Laudatorin über das Leben und Wirken Moscouws distanziert sich vom Pathos jener Künstlerviten, die mit der Intention, ein Künstlergenie zu kanonisieren, das Leben und Wirken als untrennbare Einheit beschreiben. Dennoch, auch wenn von dieser normativen, oft auch patriarchalen Form der Kunstgeschichtsschreibung und Klischees über den genialischen Künstler deutlich Abstand genommen wird, kann die Erzählung über das Leben und Wirken Moscouws nicht den Verweis auf die Grenzenlosigkeit ihres künstlerischen Tuns unterschlagen. Die Kamera ist immer und überall dabei, denn jeder



Größe M., T-Shirt, 70x 100 cm

Tag bietet neue Möglichkeiten des künstlerischen Experiments. Als Mittel zur Vergegenwärtigung setzt Moscouw die Fotografie als primären künstlerischen Träger ein, wie in ihren großformatigen Bildserien. Die bildgebenden Medien dienen ihr aber auch als Vorrichtung zur Dokumentation ihrer Handlungen, ihres Produzierens, wie in ihren Videoarbeiten der vergangenen Jahre sowie in den hunderten Fotografien, die im Archiv der Künstlerin gesammelt werden.

Genau so wie das Fahrrad, das scheinbar schon immer in ihrem Leben existierte, tat es auch die Kunst. Malerin wollte sie als Kind werden – die Aufnahme an die Höhere Graphische Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt in Wien mit 14 Jahren gelang ihr zielstrebig ohne die Unterstützung von Erwachsenen. Auf der Graphischen kam sie auch erstmals in Berührung mit der Fotografie, deren Techniken und Ausarbeitung sie sich aber selbst beibrachte. Das Dunkelkammer-Equipment bekam sie später von einem Bekannten – noch heute arbeitet sie ihre großformatigen Fotografien in der eigenen Wohnung aus. Nach dem Schulabschluss war Moscouw jahrelang als Grafikerin tätig, zunächst für die



Originalgröße, 1998, Fotogramm, 150x120 cm

Niederösterreichischen Landesausstellungen und später für die Zeitschrift des überparteilichen, von Maria Rauch-Kallat gegründeten Frauenclubs *Alpha. Frauen für die Zukunft*. Anfang der 1980er Jahre lernte sie Josef Wais kennen, der 1981 die Fotogalerie Wien im WUK gründete. Michaela Moscouw gehörte zu den Gründungsmitgliedern und arbeitete von 1983 bis 1993 im KünstlerInnen-Kollektiv, das mit der Fotogalerie einen der ersten Ausstellungsorte in Wien etablierte, der sich ausschließlich der damals noch marginalisierten Kunstgattung Fotografie in ihren vielfältigen Formen widmete. Neben den Tätigkeiten als Grafikerin und in der Fotogalerie arbeitete Moscouw an ihren eigenen fotografischen Projekten. Von Beginn an stand sie selbst als Akteurin vor und hinter der Kamera, wobei sie im Gegensatz zu ihren Serien aus den späten 1980er und 1990er Jahren in tableauartigen Arrangements auch noch andere Personen integrierte, die aber selten erkennbar sind. Rund um das Jahr 1990 entschied Michaela Moscouw, sich zukünftig ausschließlich ihrer künstlerischen Arbeit zu widmen, auch wenn dies mit einer großen ökonomischen Prekarität verbunden ist. Diesen Schritt habe

sie nie bereut, so Moscouw, und wem je die Freude zuteil wird, sich mit der Künstlerin über ihre Kunst und ihr Leben zu unterhalten, wird von der Leidenschaft und Energie angesteckt, mit der sich Moscouw tagein, tagaus ihrer Kunst verschreibt.

Im Jahr 1993 widmete der Fotohof Salzburg Michaela Moscouws großformatigen Fotografien eine Ausstellung und ein Fotobuch. Die darin präsentierten Fotografien wie *Der Besuch der Taube*, *Gute Nachricht* und *Für Verwöhnte* zeigen Moscouw vor der Kamera, in affirmativer und subversiver Aneignung von weiblich konnotierten Handlungen (Mutterschaft) und Kleidungen (Netzstrumpfhose, Unterkleid). Weitere Fotografien wie *Kleine Übungen* und *Gusswerk* fokussieren auf das nackte Geschlecht, das durch Muscheln oder ein schnabelartiges Objekt phallisch verdeckt ist. Es sind diese Arbeiten, die von zahlreichen AutorInnen und KuratorInnen aus der Perspektive feministischer Theorie als Selbstinszenierungen interpretiert wurden. Derartige Interpretationen bieten sich angesichts der Bildsujets an – Bedeutung entsteht bekanntlich im Akt der Rezeption. Da hier aber der Fokus auf der Künstlerin liegt, sollen in Hinblick auf Moscouws künstlerischen Zugang drei Aspekte dieser Werkserien kurz näher betrachtet werden.

Moscouw versteht sich selbst nicht als feministische Künstlerin. Ihre Intention ist nie eine Subversion von normativen Geschlechterrollen gewesen. Ohne sich in der Rezeption von der Intention der Künstlerin beeinflussen zu lassen, kann doch behauptet werden, dass sich das Werk Moscouws der Einteilung in eindeutige, starre Kategorisierungen entzieht. Zu vielschichtig und facettenreich sind ihre Arbeiten, als dass sie sich einer bestimmten künstlerischen oder theoretischen Schule zuschreiben ließen. Ein weiterer Aspekt der Werkserien ist jener des Selbst. Als Zusammenfall von Subjekt und Objekt werden Selbstinszenierungen häufig auch als Verhandlungen des eigenen Ich und seiner gesellschaftlichen Konditionierung interpretiert. Das Selbst in den Bildern Moscouws ist jedoch kein Selbst, das seine Psyche durch die Fotografie seziert oder widerspiegeln möchte, sondern eine Notwendigkeit. Sie möchte ihre Experimente mit der Kamera, ihre visuellen Versuchsanordnungen keinen anderen AkteurInnen zumuten. Zwangsläufig bleibt ihr so nur das Selbst. Sie kämpfe für nichts durch ihre und in ihrer Kunst. Den einzigen Kampf, den sie täglich in ihrer Kunst ausfechte, ist jener, wer stärker sei, „*ich oder ich oder das Medium oder ich*“. Der dritte Aspekt ist jener der Inszenierung. Im Vergleich zu anderen KünstlerInnen wie etwas Cindy Sherman – mit der sie im Jahr 1989 in einer Gruppenausstellung in der Wiener Secession vertreten war – inszeniert Moscouw ihre Bilder nicht auf ein visuelles, ästhetisches oder politisches Ziel hin. Ihre Arbeit entsteht aus einer Ausgangsidee während des Aktes des Ausprobierens, im Experimentieren, im Ausreizen der technischen Möglichkeiten des verwendeten Mediums.

Ab Ende der 1990er Jahre schuf Moscouw eine Reihe großformatiger Fotogramme, in der sie mit verschiedenen Belichtungszeiten, Vergrößerungen und Doppelbelichtungen arbeitete. Auch hier war ihr Körper das Werkzeug ihrer Wahl – neben überdimensionalen Körperdetails wie *Hand* und *Fuß* (beide 1998) hinterließ auch ihr ganzer Körper Spuren, wie in *Originalgröße* (1997) oder *40&40* (1999), die durch Manipulation teils wie schemenhafte Geisterbilder wirken. Eine weitere Fotogrammserie entstand durch Tagesbelichtung. Vermeintlich wurde auf dem Fotopapier gelesen,



3 Stunden lesen, 2000, 150x 120 cm



14 Stunden lesen, 2000, 150x120 cm

3 Stunden lesen, 4 Stunden lesen oder 14 Stunden lesen (alle 2000), wie die hellen Figuren-Umriss auf dem blassbraun, beige Fotopapier vorgeben. Vielleicht aber war Moscouw auch während der Belichtung schon längst wieder unterwegs zu ihren nächsten Erkundungen auf dem Fahrrad, zu einer neuen Kunstaktion, und stellvertretende Kleidungsstücke vollführten in ihrer Wohnung den indexikalischen Trick.

Körper und Raum – diese Faktoren ziehen sich bei aller Pluralität der künstlerischen Umsetzungen über die Jahrzehnte durch Moscouws Arbeiten. Sie fängt den Körper in seiner Positionierung im Raum ein, in sehr spezifischen Räumen, die gleichzeitig aber durch ihre neutralen Flächen die Aufmerksamkeit ganz auf den Körper, seine Positionen und Handlungen zurückwerfen. Als Innenräume dienen beinahe ausschließlich Moscouws eigene Wohnung und der Keller. Für die Großformat-Serie *Gegenstände aus einer Wohnung* (1999) etwa wickelte sie das Mobiliar und Raumteile ihrer Wohnung aufwendig in lichtempfindliches Papier ein, ähnlich Paketen. Nach der Tagesbelichtung wurden diese Pakete entfaltet – zurück bleibt ein Bild, das gleichzeitig Abbild und physische Spur ist. Das kaschierte Papier ist Fotogramm und Objekt zugleich, ein eigenständiger Körper, in dem, wie sonst selten in ihren Arbeiten, Moscouws Körper nicht sichtbar, sondern nur durch seine Handlungsschritte erahnbar ist.

Im Jahr 2009 wurden in einer Gruppenausstellung in der Fotogalerie Wien erstmals Videoarbeiten von Michaela Moscouw gezeigt. Die Videos erscheinen als logische Konsequenz in Moscouws serieller Arbeitsweise. Indem sie eine Videokamera anstelle einer Fotokamera während ihrer künstlerischen Handlungen auf sich richtet, geraten die Bilder ins Fließen. Erstmals können die BetrachterInnen teilhaben an den Handlungen, die Moscouw ohne BeobachterInnen – außer der Kamera – durchführt. In den drei Videos *Candy*, *store storage starten* und *tülfüle* beobachten die BetrachterInnen die Künstlerin dabei, wie sie eine Waschmaschine aus Karton nachbaut, am Boden eines eisigen Flussufers aus Tüll und Erde eine Art Fotogramm anfertigt und ein Fotogramm unter Proklamation eines Monologs zerstört. Durch die Videos werden für die BetrachterInnen auch die Hauptschauplätze von Moscouws künstlerischen Handlungen einsichtig: die Natur außerhalb der Stadt, unter freiem Himmel, am Fluss, im Wald, unter Bäumen. Und ein weiterer Hauptaspekt wird neben dem Umgebungsraum erfahrbar – der Zeitraum der Kunst. Die Zeit zeigt sich in Form des Durchhaltens der Künstlerin, wenn sie z. B. auf dem vereisten Boden während der Bearbeitung des Bildträgers ihre Füße blutig tritt, aber auch in Form des Durchhaltens der Beobachtung durch die BetrachterInnen. Die Videokamera harrt während den Handlungen Moscouws aus, hier ist nichts geschnitten, nichts beschleunigt. Nur manchmal zeigen sich Spuren des Kampfs Moscouws gegen das Medium – wenn sie etwas die Videokamera immer wieder ins Wasser wirft, um herauszufinden, welche Bilder die Kamera dann noch produziert.

Trotz der Vielfalt der künstlerischen Arbeiten bleibt das Thema der Auslassung dominierend, wenn man versucht, Moscouws Werk zusammenzufassen. Fast alle Arbeiten, die sich nicht in öffentlichen oder privaten Sammlungen befinden, sind heute physisch nicht mehr existent. Wiederholt zerstörte Moscouw ganze Werkserien, meist auch als Einschnitt vor Neuem. Von den BetrachterInnen entzogen, existieren sie dennoch in Moscouws Erzählungen fort und bleiben damit vielleicht nicht weniger wirklich als die sichtbare Fotografie, deren Realitätsanspruch ja stets trügerisch ist.

Aktuell arbeitet Moscouw unter dem Motto *Schwanenhals und Fledermaus* an einem Ausstellungsprojekt, das im März 2012 im Wiener Ve.Sch zu sehen sein wird und in dem „*alles vereint ist*“. Moscouw produziert dafür Textilobjekte, Fotogramme und Fotografien, vielleicht auch Videos. Hier nun finden die verschiedenen Medien und Formen Moscouws zusammen.

Noch unsichtbar ist hingegen eine weitere Serie, an der Moscouw gerade arbeitet. Für *Blättern in den Bäumen* ist sie wahrscheinlich gerade irgendwo da draußen unterwegs, mit ihrem Fahrrad mitten im Wald und umkleidet Baumstämme mit Textilien, die sie so lange mit Pflanzen und Erde behandelt, bis die Verkleidung kaum mehr als solche erkennbar ist. Sie vollzieht diese Handlungen, ob wir sie nun sehen oder nicht. Wenn wir aber irgendwann in die Bilder des *Blätterns in den Bäumen* eintauchen werden können, dann wird Michaela Moscouw uns aufs Neue zum Staunen bringen und mitreißen in ihrem Enthusiasmus für das, was sie täglich durch die Kunst entdeckt.

Astrid Peterle

Astrid Peterle, geboren 1981 in Klagenfurt, Autorin und Kuratorin; seit Juli 2010 Assistentin der künstlerischen Leitung des Jüdischen Museums der Stadt Wien. Studium der Geschichte und Kunstgeschichte in Wien und Berlin. 2005–2008 DOC-Team-Dissertationsstipendium der ÖAW. 2006 Gastkollegiatin an der FU Berlin, 2007 Visiting Scholar an der Tisch School of the Arts/New York University. Texte zu Performance Kunst, Fotografie, feministischer Theorie und zeitgenössischem Tanz unter anderem für *Women & Performance*, *Frakcija*, *n.paradoxa*, *CORPUS*, *nowiswere*, *Tanzjournal*, *malmoe*. Mitglied des kuratorischen Kollektivs der Fotogalerie Wien. Lektorin an den Universitäten Wien, Graz und Salzburg.

Österreichischer Kunstpreis 2011 – Literatur

FRANZ SCHUH

Geboren 1947 in Wien, lebt und arbeitet in Wien, Studium der Philosophie, Geschichte und Germanistik, 1976–1980 Generalsekretär der Grazer Autorenversammlung, bis 1993 Redakteur der Zeitschrift *Wespennest*, derzeit Lehrbeauftragter an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien und Kolumnist für Zeitschriften und Rundfunkstationen.

Publikationen (Auswahl)

Der Krückenkaktus. Erinnerungen an die Liebe, die Kunst und den Tod, Paul Zsolnay Verlag 2011

Memoiren. Ein Interview gegen mich selbst, Paul Zsolnay Verlag 2008

Hilfe! Ein Versuch zur Güte, Styria Premium 2007

Schwere Vorwürfe, schmutzige Wäsche, Paul Zsolnay Verlag 2006

Schreibkräfte. Über Literatur, Glück und Unglück, DuMont Verlag 2000

Der Stadtrat. Eine Idylle, Ritter Verlag 1995

Das phantasierte Exil. Essays, Ritter Verlag 1991

Liebe, Macht und Heiterkeit. Essays, Ritter Verlag 1985

Preise (Auswahl)

2011 Österreichischer Kunstpreis, Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur

2009 Tractatus – Essay-Preis des Philosophicum Lech

2006 Preis der Leipziger Buchmesse; Medienpreis Davos

2000 Jean-Améry-Preis

1987 Preis der Stadt Wien für Publizistik

1985 Österreichischer Staatspreis für Kulturpublizistik, Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport



Franz Schuh © Heribert Corn

Schreibkräfte und Triebsätze Mutmaßungen über Franz Schuh

„Gerade habe ich das Radio aufgedreht. Ich hörte Musik – bis sie von einer Stimme unterbrochen wurde, die mir sagte: „Sie haben sicher gehört, unsere Tonbandmaschine lief in der falschen Geschwindigkeit...“ (Franz Schuh, *Schwere Vorwürfe, schmutzige Wäsche*, Zsolnay 2006)

Massaker der Illusionen: In Giacomo Leopardis „moralischen Werklein“, den *Operette Morali* (1834), kommt schleppend ein Gespräch zwischen einem Kalenderverkäufer und einem Passanten in Gang. Die Zeiten sind schlecht, der Wiener Kongress hat das Land zerrissen, Grenzstreitigkeiten schwelen, man kämpft mit wirtschaftlichen Problemen und gesellschaftlich läuft es auch nicht rund. „*Es ist aber ein schönes Leben?*“, fragt der gut betuchte und etwas arrogante Passant. „*Ja, das wissen wir*“, antwortet der Kalenderverkäufer. Die Frage, ob man sein Dasein, falls man die Wahl hätte, noch einmal genau so fristen möchte, wie es war, verneinen in Leopardis Dialog zwischen einem Kalenderverkäufer und einem Passanten beide, auch der Reiche. Daran sehe man eben, so der Spaziergänger, der sich nebenbei den teuersten Kalender kauft, dass das schöne Leben nie das vergangene, sondern immer nur das künftige sei. Es ist eine grandiose Erinnerungs- und Sehnsuchts-Sackgasse, in die Leopardi seine beiden Protagonisten auf nur wenigen Seiten führt, um einmal mehr eine der zentralen Fragen seines Werks aufzuwerfen: Wie können Menschen und Gesellschaften das „*Massaker der Illusionen*“ überleben?

Mit diesem Massaker, dem „*Härtetest des Lebens*“ (Franz Schuh, *Schreibkräfte*, DuMont 2000) und dem permanenten Handgemeine mit der Realität, in das uns der Alltag verwickelt, hat sich der 1947 geborene Franz Schuh in vielen Texten befasst. Seine Gedichte, Prosatexte, Kritiken und Essays handeln von Macht und Heiterkeit, von sozialen Partnerschaften, schweren Vorwürfen, schmutziger Wäsche, von Triebkräften und Triebätzen, vom Widersetzlichen in der Literatur, vom Einzelnen und dem Ganzen, vom Individuum und dem Kollektiv, sie handeln aber auch von Glück – und immer wieder von der Liebe. Das ist viel auf einmal, dazu kommt, dass Schuh durchaus imstande ist, mehrere, wenn nicht alle erwähnten Motive in einem Text abzuhandeln. Auch in

Essays, definitionsgemäß einer zwischen wissenschaftlicher Abhandlung und individualistischem Feuilleton angesiedelten Textform, die sich um „*Genauigkeit im Ungenauen*“ (Musil) bemüht und meist gängige (Vor)Urteile kritisiert. Ein Urteil, postuliert Schuh in *Der Krückenkaktus. Erinnerungen an die Liebe, die Kunst und den Tod* (Zsolnay 2011), hat streitbar zu sein, das heißt, es hat sich mit anderen Urteilen zu konfrontieren – wobei sich, so Schuh, vor allem auch der Schreibende immer wieder selbst hinterfragen und vor sich selbst streitbar bleiben muss. Oder anders, mit Thomas Glavinic gesagt: „*Man soll nicht immer alles glauben, was man denkt*“ (*Wie man leben soll*, dtv 2004). Schuhs Essays stehen im deutschsprachigen Raum nicht nur ihrer Vielschichtigkeit und ihres geschmeidigen Stils wegen so singular da, es gibt auch kaum einen Autor, der sich selbst trotz aller Zurückhaltung (laut Schuh der einzig möglichen Haltung) so sehr „mitdenkt“ und die Kriterien seiner Wertungen offen legt. Schuh behauptet nicht, er verknüpft, nimmt wieder zurück, denkt abermals zusammen und zeigt, was heute gern vergessen wird, nämlich dass Meinung ein profundes Wissen voraussetzt – auch über die Komplexität des Lebens. Kurz: Um das Finden und um Antworten geht es Schuh nicht, er will aber wenigstens gesucht und gefragt haben. Ob er sich mit dem „Theoriekönig“ Niklas Luhmann auseinandersetzt, am Beispiel Thomas Manns über den „Großschriftsteller“ nachdenkt, oder – ausgiebig Fach- und schöne Literatur zitierend – die Strukturen der Macht im Literaturbetrieb und in zwischenmenschlichen Beziehungen offen legt, immer geht Schuh vom „Selberdenken“, nicht von der „Autorität“ aus.

Nützen und Erfreuen ist sein Ansinnen, es ist elegantes, leichtfüßiges Spiel auf höchstem Niveau und – trotz stets präsenten Humors – von bitterem Ernst, zu dem Schuh den Leser bittet. Diese angedeutete Vielschichtigkeit macht es nicht leicht, über diesen Autor zu schreiben, ihn zu loben auch nicht. Denn erschwerend kommt hinzu, dass Schuh nicht nur streitbar ist, sondern auch lobresistent. Das ist eine relativ seltene Mischung: „[...] *ich leide an umgekehrtem Narzissmus, also daran, dass ich jeden Schimpf wie nichts aushalte, während ich die Thematisierungen meiner Person, die bei lobenden Erwähnungen unweigerlich passieren, unerträglich finde. Das ist sicher auch etwas Wienerisches: in Wien wirst du hart darauf konditioniert, dass du ein Nichts bist, [...]. Aber es hat noch andere Hintergründe, über die ich, ohne Genaueres zu wissen, die fixe Psychologenmaxime ausbreite: Es kann nur an der Kindheit liegen.*“ (Memoiren. Ein Interview gegen mich selbst, Zsolnay 2008)

Der Vater: „*Aber du lässt dir nichts sagen*“, „*Du musst dich entscheiden!*“, Vatersätze sind es, die durch Schuhs viertes Buch *Schreibkräfte* hallen. Auch in späteren Texten – „*Huach amoi zua!*“ – wird der Vater auftauchen. Er war Polizist und Ringer, wobei er dieser Sportart, wie es in *Schwere Vorwürfe, schmutzige Wäsche* heißt, bevorzugt beim sonntäglichen Frühschoppen im Gasthaus Maderl nachging, meist mit zufällig anwesenden Gästen und in Beisein des Sohnes. In einem erzählenden Text im *Krückenkaktus* wird der Sohn nicht nur den großen Autor Wolfgang Koeppen treffen, sondern auch die persönlichen Gegenstände des verstorbenen Vaters im Wilhelminenspital abholen.

Die Mutter: „*Das ist das Leben!*“, sagt die Oberschwester dem am Bett der leidenden Mutter weinenden Sohn in *Schwere Vorwürfe, schmutzige Wäsche*. Im selben Band widmet Schuh der Mutter ein Gedicht – und 1981, in seiner allerersten Essaysamm-

x oder sonst'g' in wegfah
und was sie unter wegs sehen könnten.

das leicht krankhafte

solche Fahrer, die sich gar nicht auskennen, die
die Realität ^{der Stadt} gar nicht kennen, die aber, wenn sie
wenigstens den Namen des Zielorts richtig in die
Maschine ^{eingibt} ~~geben~~, volle Selbstbewußtsein
ihren Wagen starten. Erkennt man, ~~was~~ was jetzt
wahr geworden ist: Nicht ^{wichtig} diese ganzen Orte, diese
freche Kenner von Zielpunkten, wichtig ist die Karte,
das virtuelle dynamische Verzeichnis der Straßen
und Plätze ^{das immaterielle} - und schon fahren Tag und Nacht
Autos, deren Lenker nicht einmal mit den Augen
~~in~~ ^{kontaktieren} müssen, wohin sie fahren; sie können wegdrücken,
wenn sie angekommen sind, nachdem ihr Blick
den Bildschirm fixiert hat und die Augen zur ^{nur} begleitenden
Kontrolle über den ~~Verkehr~~ ^{gegänger} Verkehr sind
immer ~~in~~ ⁱⁿ ~~der~~ ^{der} ~~Wahrheit~~ ^{Wahrheit} fremd gesteuert - und
natürlich bin ich dabei - am Rücksitz ^{bleib}, aber
hellwach zu allen möglichen -tag- und -Nachtzeiten. Glauben
Sie nicht, daß mir das ~~die~~ Krankhafte meiner
Umkle verborgen geblieben wäre, aber glauben Sie bitte
auch nicht, daß ~~ich~~ ^{man} ~~da~~ ^{da} hinten am Rücksitz

lung *Das Widersetzliche der Literatur* (Sonderausgabe der Zeitschrift *Podium*, 2000 im Libro-Verlag wieder aufgelegt), schreibt er: „In der Erinnerung erscheint nun strahlend ein Glas Soda-Himbeer, bezahlt von der Mutter und eingenommen beim Zuckerbäcker [...]. Es ist die Metaphysik des Genusses, mit der mich das finanzielle Opfer der Mutter bekannt gemacht hat. Das ärmliche Kind hat Talent zum ozeanischen Gefühl. Jeder Schluck aus dem Glase ist die Erneuerung einer Bekanntschaft mit dem Umgreifenden. ‚Trink, Kind!‘, sagt die Mutter.“

Das Kind: „Blitzlichtgewitter meines Gedächtnisses“ (Memoiren. Ein Interview gegen mich selbst): Das graue Haus, der Gemeindebau im 15. Wiener Bezirk, das von Mauern umgebene Rechteck unweit der zerfallenden Bunkeranlagen, in dem man Fußball spielte: „Wo heute die Stadthalle steht, waren früher Gärten, ich sah sie von meinem Fenster aus, im vierten Stock der Reuenthalgasse, ich überblickte sie. Damit ich nicht runterfiel, war das Fenster mit Gitterstäben versehen, ich hielt mich an ihnen fest; ich war klein, aber sicher.“ (Liebe, Macht und Heiterkeit, Ritter 1985). „Ich bin ein Kind der Wiener Vorstadt, [...]. Ich gehöre immer noch dorthin, und alles Bürgerliche ist für mich ein Exotismus“, schreibt Schuh im Krückenkaktus. Die „vornehmeren Töne im Kulturbetrieb“ sind Schuhs Sache nicht, sie sind es nie gewesen.

Die Schule: Auf Aus-Bildung, nicht auf Bildung ist die Anstalt angelegt, der Beruf, nicht die Berufung stehen im Vordergrund der Zurichtung auf den „gesellschaftlichen Überlebenskampf“ (*Das Widersetzliche der Literatur*). Die Gegenwelt, die in der Schulzeit ein freies Leben verspricht, heißt Literatur. Eine Welt, ganz anders als die, „die Kinder in Schulbänke zwingt, um sie dem unerhörten Geschwätz der staatlichen Erziehungsberechtigten auszuliefern“ (ebenda). Schuh wird dieser sekundären Welt treu bleiben. Bücher, gelesene, selbst geschriebene sowieso, sind Gehhilfen, heißt es im Krückenkaktus.

Die Stadt: „Nicht du bist in dem Ort, der Ort, der ist in dir“ (Alfred Polgar, *Kleine Schriften*, Hg. Marcel Reich-Ranicki, Ulrich Weinzierl, Band 4, Rowohlt 1984). Schuh ist ein Stadtmensch, er mag – trotz aller Probleme, die sich daraus ergeben – die Vielfalt und Vielschichtigkeit der urbanen Lokomotiven, die Georg Simmel in seinem Aufsatz *Die Großstädte und das Geistesleben* (<http://socio.ch/sim/verschiedenes/1903/grossstaedte.htm>) umreißt. Schuh hat auf diesen Text bei vielen Gelegenheiten hingewiesen.

Schuhs Stadt ist Wien, das auch die Folie bildet, vor der sich sein bisher einziger Roman *Der Stadtrat. Eine Idylle* (Ritter Verlag 1995) entwickelt. Obwohl es an Gelegenheiten wegzugehen nicht gemangelt hätte, ist Schuh hier geblieben, trotz der unfreundlichen Kellner und trotz der „Ausländer-raus-Falle“, in die diese Stadt immer wieder tappt. Schuh weiß, was Horaz schon ahnte, man wird die innere nicht in einer äußeren Fremdheit los, man nimmt sich selber immer mit.

Die Sprache: Für seine Essays hat sie Schuh an den „Autoritäten der ‚Gegenmacht‘“, Musil, Karl Kraus, Brecht und Walter Benjamin geschärft, das Ziel: „Ich versuche eine Sprache zu finden, die von der journalistischen und von der akademischen gleich weit entfernt ist“ (*Das Widersetzliche in der Literatur*). Die Vielschichtigkeit und Vielfältigkeit seiner Essays prägen auch Schuhs übriges literarisches Schaffen, seine Prosatexte, seine Gedichte, nicht zu vergessen die zahlreiche Reden, Vorlesungen und geschriebenen und gesprochenen Texte in Print- oder elektronischen Medien. „Schrei-

ben ist Hochleistungssport“, sagt Schuh, „Schreiben ist Bergwandern im Kopf“, sagte Werner Kofler, auf den Schuh einst eine Laudatio hielt. Gustave Flauberts Worte „Was mir schön erscheint und was ich machen möchte, ist ein Buch über nichts“, denn: „die schönsten Werke sind jene, die die wenigste Materie enthalten; je mehr der Ausdruck sich dem Gedanken nähert, je enger das Wort daran haftet und verschwindet, um so schöner ist es“, zitiert Schuh in seinen *Schreibkräften*. Es ist kein Zufall, dass nicht nur die Romantiker, sondern alle großen Autoren den Traum von einem Buch über nichts, also den Traum eines Buches reiner Literatur oder reinsten Gefühls schon einmal träumten. Dieses Unterfangen – unmöglich, weil Wörter immer auch etwas bedeuten – bleibt die größte Herausforderung der Literatur. „Ich habe ein Werk in der Mangel, mein Hauptwerk, das aus lauter Nebensachen besteht“, schreibt Schuh im Vorwort zu *Schwere Vorwürfe, schmutzige Wäsche*, einem Buch, in dem er (wie im *Krückenkaktus*) Gedichte, Essays und Prosatexte zu einem weit über seine Einzelteile hinausreichenden Ganzen komponiert. Seither haftet dem Autor unseligerweise in einigen Feuilletons der Ruf an, einer zu sein, der nur über Nebensachen schreibe. Schuh wird's zwar egal sein. Vermutlich schreibt er eher Bücher im Flaubertschen Sinn. Werke, deren wahrer „Inhalt“ sich von selbst einstellt, gleichsam als Nebenprodukt des Geschriebenen.

Und was ist denn dieser „Inhalt“? Die Hauptsache natürlich! Die Sache, um die es Schuh geht, ist die Sache aller. In der Begegnung mit sich selbst sucht er das Allgemeine. Deshalb befassen sich Schuhs Texten neben Kunst (auch der des Lebens), Sehnsucht, Tod, Gesellschaft und Macht, Politik und sinnentleerter Hochkultur, immer wieder mit Krimis, Fernseh-Trash, den Simpsons und anderen Oberflächenphänomenen. Im Zentrum dieser Außen- und Innenuniversen steht jedoch der Alltag, den es zu bestehen gilt. Lebenswege sind meist Umwege, darum wird in Schuhs Büchern viel gegangen. Ins Beisl zum Beispiel, oft unfreiwillig in Spitälern (die Zwischenreiche der Genesungshoffnung, wo Schuh auch den *Krückenkaktus* sah), aber auch nach Palermo, Madrid, Berlin, Brasilien und ins schreckliche Linz. Oder einer Burenwurst im „Hier und Jetzt“ entgegen, zu der die Unruhe das erzählende Ich im meisterhaften Text *Der Tag, als ich Wolfgang Koeppen traf* im *Krückenkaktus* drängt. Die Anfahrt im Taxi von der Wohnhöhle zum Lieblingswürstelstand wird natürlich zu einer inneren und äußeren Odyssee, die über Erinnerungen an die Bundesheerzeit, Reflexionen über Sein und Schein, einen Auto-unfall und die Feststellung, dass jeglicher Reichtum vieler Armer bedarf, zu Wolfgang Koeppen führt, dem 1996 verstorbenen Autor „der nicht resignativen Melancholie“. Koeppen, der die Öffentlichkeit und den Suhrkamp-Verleger jahrelang mit einem Roman auf Trab hielt, den er nie schreiben wird, stand, so Schuh, „für die Armseligen, für alle, denen die Lächerlichkeit, es geschafft zu haben, erspart geblieben ist. [...] Koeppen war von den Erfahrungen des Relativen durchdrungen, von der alles beherrschenden Zerbrechlichkeit des Glücks, das es sicher nicht gibt, was aber der geringste Grund wäre, es nicht zu suchen.“

Schuhs Texte sind Glücks-Suchbewegungen – und Expeditionen ins eigene Ich. Seine Bücher sind zudem viel humorvoller als es dieser Text scheinen lässt – und sinnlicher. Was ist also mit der Liebe? Ihr, der bedingten und unbedingten, der erfüllten und unerfüllbaren, hat Schuh in seinem Werk wunderbare Passagen gewidmet, etwa, wenn er im *Krückenkaktus* den Briefwechsel Simone de Beauvoirs mit Sartre liest, in dem es

um die komplizierte Liebesgeschichte der beiden geht. „Ja, hinter allem“, so Schuh, „steht eine Liebesgeschichte oder ein Machtproblem oder beides“. Dazu zitiert er de Beauvoir: „Das kann man nicht sagen, das kann man nicht schreiben, das kann man nicht denken, das lebt man, das ist alles.“

Ja, es ist kompliziert das Leben – und schön. Nicht zuletzt durch die Bücher Franz Schuhs, die es hier zu loben gilt, auch wenn er das nicht gern hört. Also ein Zitat, ein letztes noch. In *Schwere Vorwürfe, schmutzige Wäsche* sitzt Schuh am Ufer eines Flusses und schaut den Enten zu: „Es kommt mir vor, als bewegten sich diese Wasserwesen nur der Eleganz wegen – im Dienste einer Grazie, die die Tiere wohl spüren, von der sie aber nicht wissen können.“ Und er denkt, während er gleichzeitig den Flug zweier Schwäne, die eigentlich „aerodynamisch ungünstig gebaut“ sind, betrachtet: „Sollte ich [...] nicht wenigstens diese Enten mit meinen Wahrnehmungen verschonen“. Nein! Nicht, wenn er nachher ein Gedicht wie das im *Krückenaktus mit Naturerscheinung* betitelte schreibt. „Vier Schwäne fliegen / über den Fluss / gegen den Strom. / Sie halten sich streng an eine Geometrie, / die daher rührt, / dass sie Abstand voneinander / wahren müssen. // Im Auge des Betrachters / kommt noch die Spur / der Schönheit hinzu: / das Graziöse / eines durch Bewegung / erreichten Ebenmaßes. // Die Hälse haben sie ausgestreckt / in die Flugrichtung. Die Ankunft / nehmen sie sicher vorweg. / Ihre selbstverständlichen Flügelschläge / dröhnen mir im Ohr.“

Österreichischer Kunstpreis 2011 – Musik

GERD KÜHR

Geboren 1952 in Maria Luggau/Kärnten, Akkordeonunterricht ab 1960, erste Kompositionsversuche bereits im Volksschulalter, ab 1964 Klavierunterricht, 1968–1972 Studium Klavier und Musiktheorie am Landeskonservatorium Klagenfurt, ab 1972 Geschichtsstudium an der Universität Salzburg und Studium der Musikpädagogik an der Musikhochschule Mozarteum. Hinzu kamen 1974–1978 Dirigieren bei Gerhard Wimberger und 1976–1979 Komposition bei Josef Friedrich Doppelbauer sowie Dirigierkurse bei Hans Swarowsky. Nach Abschluss seiner Studien als Magister phil. 1978 in Musikerziehung und für das Lehramt Geschichte übersiedelte er 1979 nach Köln und wirkte an Musikschulen in Rheinbach/Bonn und Dormagen als Chor- und Orchesterleiter sowie als Musikdozent an der Kölner Fachschule für Sozialpädagogik. 1980–1983 Kompositionsstudium bei Hans Werner Henze an der Kölner Musikhochschule. 1981–1984 arbeitete er als Korrepetitor am Kölner, 1984–1986 am Grazer Opernhaus. Eine freundschaftliche Verbindung mit Henze setzte sich in regelmäßiger Zusammenarbeit fort (Mürztaler Musikwerkstatt 1981–1983, gemeinsame Arbeit an der Filmmusik zu Volker Schlöndorffs Proust-Adaption *Eine Liebe von Swann* 1983, Jugendmusikfest Deutschlandsberg 1984–1986, Wiener Fassung von Henzes *Orpheus*-Ballett 1986). Künstlerische und persönliche Wertschätzung verbindet Kühr auch mit Sergiu Celibidache, bei dem er Dirigierkurse in Trier und München absolvierte. 1985–1994 Lehrbeauftragter an der Musikhochschule Graz für Gehörbildung und Musiktheorie. 1988–1990 Lehrbeauftragter für Tonsatz am Institut für Musikwissenschaft der Universität Graz, 1992–1994 Gastprofessor für Komposition an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Mozarteum in Salzburg. Seit 1994 unterrichtet Gerd Kühr Komposition und Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, seit 1995 als ordentlicher Universitätsprofessor.

Sein internationaler Durchbruch war die Uraufführung der Oper *Stallerhof* (Libretto von Franz Xaver Kroetz) 1988 bei der 1. Münchener Biennale (weitere Inszenierungen in Deutschland, Österreich und in der Schweiz). 1992 präsentierte Wien Modern mehrere seiner Werke im Rahmen des Programmteils *Vertreter der jungen Generation*. Im Jahr 1999 folgte die Oper *Tod und Teufel* (Libretto von Peter Turrini) am Opernhaus Graz. Weitere Höhepunkte seines musikalischen Schaffens waren zwei Porträtkonzerte in der Reihe *Next Generation* bei den Salzburger Festspielen 2000, sein Wirken als Composer in Residence beim Wiener Concert-Verein (Kammerorchester der Wiener Symphoniker) 2001/2002, eine Personale beim Festival styriarte 2003 und das Gerd Kühr-Projekt (Eröffnungskonzert im Programmteil musikprotokoll/steirischer herbst) 2005. Weitere Uraufführungen u.a. 2006 im Wiener Musikverein *Movimenti* für Violine und Orchester, *Stop the Piano* bei den Salzburger Festspielen, 2008 *Magnificat*-Vertonung in München, 2009 im Wiener Konzerthaus *reihenweise* – ein Kompositionsauftrag des Ensembles die reihe, 2010 *Laute(r) Röhren* (Auftragswerk des kunsthause muerz) in Mürzzuschlag und 2011 *Música Pura* (Auftragswerk der Sammlung Essl für



Gerd Kühr © Peter Strobl

Wien Modern 2011). Überdies schuf Gerd Kühr Auftragswerke (für Orchester, Ensemble, Kammermusik, Chor), die u.a. bei Wien Modern, dem Almeida Festival, dem Huddersfield Festival, dem steirischen herbst, bei musica viva und den Bregenzer Festspielen aufgeführt wurden. Künstlerische Zusammenarbeit mit zahlreichen namhaften internationalen Ensembles und Solisten wie z. B. mit Ensemble Modern, ensemble xx. Jahrhundert, Klangforum Wien, RSO Frankfurt, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, RSO Wien, Arnold Schoenberg Chor, Ulf Schirmer, Bertrand de Billy, HK Gruber, Dennis Russell Davis, Friedrich Cerha, Lothar Zagrosek, Arturo Tamayo, Heinrich Schiff, Florian Kitt und Markus Hinterhäuser. Auch als Dirigent hat Gerd Kühr sowohl in Österreich als auch im Ausland zahlreiche Konzerte geleitet.

Preise (Auswahl)

2011 Österreichischer Kunstpreis, Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur

2004 Ernst-Krenek-Preis der Stadt Wien

1996 Würdigungspreis des Landes Kärnten

1995 Förderpreis der Ernst von Siemens Stiftung München

1990 Förderungspreis für Musik, Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport

1979 Förderungspreis für Musik des Landes Kärnten

Klänge einer verlorenen Welt

Gerd Kühr und seine Musik

Tempelruinen, vereinzelte Steine, Trümmer, moosüberwuchert. Tikal, die große Stadt der Mayas, darin ein Ausgrabungsbezirk, den Archäologen mit einem resignierten Lächeln *Mundo perdido* getauft haben. Wer diesen Bezirk durchschreitet, die Steine fühlt, die Sonne auf der Haut, den Tieren lauschend, wer dann die Augen schließt und sich in die „verlorene Welt“ hineinträumt, für den mag die alte Stadt wieder auferstehen, schemenhaft zwar, nur in der Fantasie, aber doch lebendig.

Mundo perdido heißt eine zwanzigminütige Komposition, die der Österreicher Gerd Kühr, Jahrgang 1952, im Alter von 40 Jahren geschrieben hat. Als ich die Uraufführung im Wiener Konzerthaus hörte, am 4. November 1992, beim Festival Wien Modern, war ich hingerissen von dieser Musik. Zwanzig Jahre später sind die Erinnerungen an das Werk, das mir damals als paradigmatisch für die Neue Musik erschien, verblasst. Andere Werke Kührs, zu dem ich nie den Kontakt verlor, beanspruchten meine Aufmerksamkeit, außerdem verlor ich mit meinem Weggang aus Wien die enge Tuchfühlung zur Neuen Musik, wenn auch nie die Leidenschaft für sie.

Zwanzig Jahre später erhält Gerd Kühr den Österreichischen Kunstpreis. Dies ist keine Nachwuchsförderung. Man erhält eine solche Auszeichnung nicht für ein neues Streichquartett, sondern für ein Gesamtwerk mit Opern, Kammermusik und Orchesterwerken, für Engagement an einer Hochschule, für seine Kunst, mit der der Ausgezeichnete zum Rang der österreichischen Kultur beiträgt.

Zwanzig Jahre sind eine Generation. Damals gehörte Gerd Kühr zu den jungen, vielversprechenden Komponisten, neben Beat Furrer, Karlheinz Essl, Gerhard E. Winkler und Georg Friedrich Haas. Das Etikett „junger Komponist“ blieb lange an ihm haften, erst mit dem Österreichischen Kunstpreis darf es als vollständig abgerissen gelten.

Was ist geblieben vom Aufbruch der 90er Jahre? Wie klingt *Mundo perdido* heute?

Der Anfang ist typisch für die Musik nach 1945. Ein Schlag des ganzen Orchesters, ein auskomponiertes ‚Psst‘: Bitte Ruhe, die Komposition beginnt. Das Klavier klappert einen ständig wiederholten Ton wie in Wolfgang Rihms ‚Chiffre‘-Zyklus aus den 80er Jahren, Flöte und Kontrabässe markieren den verfügbaren Tonumfang; ein höchster und ein tiefster Ton übereinander, so klingt Ligeti in vielen seiner Werke aus den 70ern. Erneut wechseln sich das volle Orchester und einsame Instrumente ab – ein Ensemble beherbergt ein Kollektiv ebenso wie lauter Individualisten. An der Grenze zur Jahrtausendwende hat Kühr ein Werk namens ‚stop and go and black and white (and sometimes blue)‘ geschrieben, das spielerischer, leichter daherkommt als ‚Mundo perdido‘ und auch so gemeint ist. Aber der Grundstein dafür ist 1992 gelegt.

Natürlich spielte bei der Uraufführung von *Mundo perdido* das Klangforum Wien, unter Kührs eigener Leitung, damals noch im kleinsten der drei Konzerthaus-Säle, dem Schubert-Saal. Das Klangforum Wien, 1985 gegründet von Beat Furrer und in den 90ern, als Peter Oswald die Geschäftsführung innehatte, zu einem der führenden Spezialistenensembles Europas gereift, spielte nicht einfach nur die Partituren, die junge, vielversprechende Komponisten auf das Pult legten – es ermöglichte sie. Die besten Kompo-

sitionen jener Jahre entstanden für das Klangforum; neben *Mundo perdido* gehört auch Furrers *à un moment de terre perdu* dazu. Österreichs Neue-Musik-Szene barst damals vor schöpferischer Energie. Ein oder zwei Jahre später, und der Schubert-Saal wäre für *Mundo perdido* zu klein gewesen. Kühr, aus dem ländlichen Kärnten stammend, war zwar weniger eng mit den Wiener Ensembles verbunden, seine Reputation in Österreich wuchs trotzdem. Da seine Partituren den traditionellen Spielweisen der Musiker stärker verhaftet waren als die der genannten Kollegen, erfreute er sich der Wertschätzung seitens des ORF, der ihm Sendezeit einräumte und ihn mit Aufträgen förderte. Zur Jahrhundertwende bat ihn Opernchef Gerhard Brunner um die repräsentative Uraufführung am Grazer Opernhaus (*Tod und Teufel*), wenige Monate später porträtierten ihn die Salzburger Festspiele als Vertreter der *Next Generation* (noch war das Etikett des „jungen Komponisten“ lesbar), 2003 folgte eine Personale bei der styriarte, 2005 beim musikprotokoll in Graz. Warum Kühr bei so viel heimatlicher Anerkennung in Österreich nicht verlegt wurde, blieb ein Rätsel; als aber seine Partituren in der Edition Durand erschienen und der Komponist in Paris mit vorbildlicher Aufmerksamkeit behandelt wurde, nahmen das viele österreichische Kollegen neidvoll zur Kenntnis.

Zwei markante Vokabeln: einerseits eine Pendelbewegung zwischen zwei benachbarten Tönen, die sich zum Triller verschnellern, andererseits kurze eng absteigende Figuren, die einander umschwirren wie Insekten. Das Schlagzeug überführt die sich aufstauende Energie in eine Action-Szene. Zurück bleibt das klappernde Klavier.

Die Sprachlichkeit von Gerd Kührs Musik fußt auf Vokabeln, die in der Tradition westeuropäischer Musik gewachsen sind. Schon in *Stallerhof*, jener Oper nach einem Libretto von Franz Xaver Kroetz, deren Uraufführung 1988 bei der 1. Münchner Biennale den internationalen Durchbruch des Komponisten besiegelte, symbolisiert das Pendeln zwischen zwei benachbarten Tönen „das Fließen der Zeit, die Natur, den Makrokosmos, wenn man so will“ (Kühr). Der absteigende Halbtonschritt, in der Sprache der Musiker: die nach unten steigende Chromatik, hat sich nicht nur im Barock als Klagemotiv durchgesetzt; auch in der gesprochenen Sprache weist die Stimme beim Seufzen nach unten. Wer an einer solchen Konnotation festhält, glaubt nicht nur an die musikalische Tradition, sondern auch an Rhetorik, ja an Kommunikation überhaupt. Kühr widersteht der Sprachlosigkeit, die Teile der zeitgenössischen Kunst regiert. Gegenüber der postmodernen These, dass die Hierarchie zwischen Zeichen und Bezeichnetem ihre Berechtigung eingebüßt habe, dass alles geht, ohne Rücksicht darauf, was es meint, beharrt Kühr auf den Grundregeln einer durch Inhalte begründeten Kommunikation. Deshalb will er dem Hörer mittels einer verstehbaren Sprache (freilich nicht per se verständlichen) Musikalisches und Außermusikalisches mitteilen. In den 90er Jahren durfte man sich mit einer solchen Haltung ein wenig einsam fühlen.

Der absteigende Tonschritt bleibt die bestimmende Vokabel. Sie wird zum Ausgangspunkt eines Gesangs im Altsaxofon, dessen aus dem Jazz geborgte Physis aus dem Ensemble von ‚Mundo perdido‘ heraussticht. Das Saxofon kreist kurz in engen Tonschritten, lodert auf und mündet in einen Triller. Ein grauer Bläsersatz erhebt sich über pochendem Klavier, das bald die Holzbläser mitreißt, bald das ganze Ensemble. Das Cello will auch eine Kantilene beisteuern, traut sich aber über seinen ersten Ton nicht hinaus.

22

Fl. *ten.* *pp poss.* *pp legatissimo* *pp poss.* (ord.)

Pos.

Vi. *pp poss.* *quasi legatissimo* *pp (legatissimo)* *pp poss. (quasi legatiss.)* *alla punta* (ord.) *alla punta*

Vla.

Vc.

25

Fl. (ord.) *an die Violine legato übergeben* *ppp dolciss. non legato* *legatissimo*

Kl. *ppp dolciss. non legato* *legatissimo* (ord.)

Pos. (con sord.) *pp poss.* *pp* *ppp (legato poss.)*

Vi. *ten.* (ord.) *pp poss.* *an die Posaune legato übergeben*

Vla.

Vc. *sp3* *pp*

29

Fl. *un poco vibrato* *pp dolcissimo* *ppp* *pp poss.* *senza vibr.*

Kl. *un poco vibrato* *pp dolcissimo* *p* *pp* *pp poss.* *senza vibr.*

Pos. *Mit etwas Luftgeräusch* *p* *pp*

Röhrengl. (Schiz. II) *Mit Triangelstäben* *pp poss.*

Vi. *pizz.* *pp dolciss.* *pizz. ord.*

Vla. *pp dolciss.* (i. v.)

68 ca. 3'' ca. 5'' ca. 4'' ca. 3'' Fast nur Luft
pp poss. e secco

Ob. ca. 3'' ca. 5'' ca. 4'' ca. 3'' Fast nur Luft
pp poss. e secco

Kl. ca. 3'' ca. 5'' ca. 4'' ca. 3'' Fast nur Luft
pp poss. e secco

Altsax. ca. 3'' ca. 5'' ca. 4'' ca. 3'' Mit viel Luftgeräusch
ppp e secco poss.

Hn. ca. 3'' ca. 5'' (senza sord.) ca. 4'' ca. 3'' Mit viel Luftgeräusch
ppp e secco poss.

Pos. ca. 3'' ca. 5'' (senza sord.) ca. 4'' ca. 3'' Mit viel Luftgeräusch
ppp e secco poss.

Vibr. (Schlz. I) Mit Jazzbesen ca. 3'' ca. 5'' ca. 4'' ca. 3''
p (l. v.)

Röhrengl. (Schlz. II) Mit Jazzbesen ca. 3'' ca. 5'' ca. 4'' ca. 3''
p (l. v.)

Mar. (Schlz. III) Mit Jazzbesen ca. 3'' ca. 5'' ca. 4'' ca. 3''
p (l. v.)

Akk. ca. 3'' ca. 5'' ca. 4'' ca. 3''
pp secco poss. Nur Luft *pp* poss. ten. senza dim.

Ei. Org. ca. 3'' ca. 5'' ca. 4'' ca. 3''
pp secco poss.

Vi. ca. 3'' ca. 5'' sp3 ca. 4'' ca. 3''
ppp secco poss.

Vla. ca. 3'' ca. 5'' sp3 ca. 4'' ca. 3''
ppp secco poss.

Vc. ca. 3'' ca. 5'' sp3 ca. 4'' ca. 3''
ppp secco poss.

Die ruhige Gesanglichkeit von *Mundo perdido* erinnert an Henze, den wichtigsten Lehrmeister in der Entwicklung Kührs. Kühr hatte am Kärntner Landeskonservatorium (bis 1972) und am Salzburger Mozarteum gelernt. Am Ende sprach dann der Kirchenmusiker Josef Friedrich Doppelbauer jenen folgenschweren Satz, der Kühr nach dem Diplom 1979 nach Köln treiben sollte: „Jetzt müssten Sie noch mal zwei, drei Jahre zu einem wirklich gestandenen Komponisten!“ In Köln traf Kühr auf Hans Werner Henze, dessen Kompositionsunterricht er von 1980 bis 1983 besuchte und dessen politisches Engagement in ihm die Leidenschaft für Pädagogik entfachte. Er profilierte sich in Graz als Lehrbeauftragter an der Musikhochschule, später auch an der Universität, außerdem mit Komponierwerkstätten im steirischen Deutschlandsberg und an der Münchner Volkshochschule. Von 1992 bis 1994 folgte eine Gastprofessur am Salzburger Mozarteum, 1995 dann die Professur an der Musikhochschule in Graz.

Es ist wohl nicht nur eine Temperaments-, sondern auch eine Generationenfrage, dass Kühr im Vergleich zu Henze mehr humanistischen als politischen Idealen anhängt. Beider Anliegen setzt indes jenes Vertrauen auf die Sprachlichkeit von Musik voraus, das Henze 1972 in einem Gespräch mit Hans-Klaus Jungheinrich auf den Punkt brachte: „Meine Musik ist ‚impura‘, wie Neruda von seinen Gedichten sagt. Sie will nicht abstrakt sein, sie will nicht sauber sein, sie ist ‚befleckt‘: mit Schwächen, Nachteilen und Unvollkommenheiten. [...] Was ich möchte, ist, zu erreichen, dass Musik Sprache wird und nicht dieser Klangraum bleibt, in dem sich das Gefühl unkontrolliert und ‚entleert‘ spiegeln kann; Musik müsste verstanden werden wie Sprache.“ Die „Befleckung“ der Musik erhoffte Henze sich durch außermusikalische Assoziationen, durch „sprechende“ musikalische Gestik. Dass Kühr ihm darin folgt, erklärt die kommunikative Stärke seiner Musik.

Ironie klingt also durch, wenn Kühr eine seiner neuesten Kompositionen, entstanden 2010/11 für das Schömer-Haus in Klosterneuburg, *Música Pura* nennt. Das Bedürfnis nach dem „reinen Klangraum“ mag zuweilen unwiderstehlich sein, vielleicht auch das Bedürfnis nach einer Entleerung, die die Sinne für das Geräuschhafte und das Leise in diesen fünf Stücken schärft. Wer sich ständig mitteilt, wird sich auch einmal abwenden dürfen.

Auf halber Strecke kommt ‚Mundo perdido‘ zum Erliegen. Die Pauke verkündet großspurig einen Neuanfang, Streicherakkorde raunen dazu, Terzen nehmen jene Hörer in den Arm, die sich heimlich nach Brahms sehnen. Wieder die Paukenschläge, wieder eine Generalpause, schon ist der Abschnitt beendet. Es folgt das Scherzo: tänzerische Munterkeit, die Musik wirkt überdreht, fast grell. Schlaginstrumente und Holzbläser übernehmen das Ruder, plötzlich erkennt man die Materialien, aus denen die Instrumente gemacht sind. ‚Mundo perdido‘ besitzt auch eine Klangfarben-Dramaturgie, die sich dem Hörer mitteilt.

Innerhalb der fruchtbaren Generation von Komponisten, die in den 90er Jahren die Neue Musik Österreichs prägten, war Kühr immer derjenige, der, ohne es ausdrücklich darauf anzulegen, sich am deutlichsten dem Publikum zuwandte. Dass ihm der Ruf des Konservatismus erspart blieb, liegt daran, dass ihm überragendes Handwerk, ernsthaftes Anliegen, pädagogischer Einsatz und menschliche Integrität Respekt bei Avantgarde und gemäßigter Moderne eintrugen. Das freundliche, nie auftrumpfende

Wesen des Komponisten und seiner Klangsprache zeichneten schon frühzeitig das Bild eines Musikers, der von der Egozentrik vieler seiner Kollegen meilenweit entfernt ist.

In aller Seelenruhe sammelt das Saxofon die melodischen Reste ein; es ist fast eine Kadenz, auch wenn von ausgesetzter Virtuosität keine Rede sein kann. Mit einem Triller übergibt das Saxofon an die anderen Holzbläser. Es beginnt der lange Abgesang von ‚Mundo perdido‘. Die Streicher bauen eine große Tremolofläche auf, das Klavier klappert, die Pauke rollt. Doch die Vorboten eines größeren Ausbruchs bleiben ungehört – das Gewitter zieht vorüber. Eine viertönige Drehfigur, die zwei Halbtonschritte enthält, bringt Bewegung ins Spiel, die Trommel schlägt den Puls, Blechbläser plustern sich auf, der Klang wird metallisch. Alles dies sind musikalische Gesten, deren Fortsetzung man glatt mitsingen könnte. Doch in ‚Mundo perdido‘ darf sich nichts so aussingen, wie es anhebt. Ein Akkord in den Streichern, ein paar Harfentupfer, die Rückkehr des Viertonmotivs, umrahmt (wie zu Beginn der Komposition) von höchstem und tiefstem Ton, ein Terzakkord. Dumpfe Trommelschläge. Schluss.

Gerd Kühr: „Das Stück wird dominiert durch die Intervallverhältnisse von kleiner Sekund und kleiner Terz, jeweils in engen und weiten Lagen. Findet die Sekund vor allem melodisch, also horizontal, Verwendung, so wird die Terz ‚räumlich‘ – nicht nur vertikal – eingesetzt. Es entstehen Umgrenzungen, Ton-Räume, Ton-Inseln.“

Mundo perdido ist ein Werk sanfter und ruhiger Musik, wie sie dem Charakter des Komponisten entspricht. Hier herrscht kein Auftrumpfen, aber auch kein Flüstern, wie es zur Entstehungszeit des Werkes in der Nachfolge des späten Nono en vogue war. Kühr malt mit kräftigen Farben, trägt sie aber sparsam auf. Die Gesten, die bleiben, sind nicht in sich geschlossen (wie bei Anton Webern), sondern markieren die Reste von großen Bögen, die einst intakt waren. Die Reste einer jahrhundertealten Musiktradition. Will man sie anrufen, zerbrechen sie unter den Fingern. Das ist der Grund, warum diese Musik so oft kurz vor dem Abbruch steht. Dies ist eine Form von Verweigerung, aber eine, die das Verweigerte immer wieder aufruft. Kühr zeigt auf die „verlorene Welt“, die der Titel des Werkes zitiert, aber er ist genügend Aufklärer, um sich nicht träumend in ihr zu verlieren. Die geheimnisvollen Reste erzählen genug. In allen Werken seines Gesamtchaffens beschwört Kühr das Übriggebliebene, die Spur, die Erinnerung.

Gerd Kühr steht für die Sprachfähigkeit von Musik zu einer Zeit, da nur noch wenige darauf gefasst sind. Das Zuhören und Verfolgen eines musikalischen Vokabulars verliert gegen die Faszination für großflächige Klanglandschaften. Doch in der Landschaft ist der Einzelne schnell allein. Die Musik von Kühr dagegen nimmt ihre Zuhörer an die Hand.

Christoph Becher

Christoph Becher, geboren 1963 in Nordhessen (D), studierte Musikwissenschaft in Gießen. Seine Frau lockte ihn 1989 nach Wien, wo er 1990 Dramaturg am Wiener Konzerthaus wurde. Hier zeichnete er für das Festival *Hörgänge* verantwortlich sowie für zwei Jahrgänge *Wien Modern*. 1998 ging er als Leitender Dramaturg an die Hamburgische Staatsoper, wo er eng zunächst mit Ingo Metzmacher, dann mit Simone Young zusammen arbeitete. Seit Januar 2007 ist er als Persönlicher Referent von Christoph Lieben-Seutter für die Elbphilharmonie Hamburg tätig. Er promovierte über die Variantentechnik bei Alexander Zemlinsky (Böhlau 1990) und unterrichtete von 2002 bis 2007 am Studiengang Musiktheaterregie (Hochschule für Musik und Theater Hamburg).

Österreichischer Kunstpreis 2011 – Video- und Medienkunst

ROBERT ADRIAN

Geboren 1935 in Toronto, lebt und arbeitet seit 1972 in Wien.

Mit seinen Installationen, Bildern, Skulpturen und Telekommunikationsprojekten war Robert Adrian bei der Biennale von Venedig (1980 und 1986), bei der Biennale von Sydney (1986) und zahlreichen anderen internationalen Ausstellungen vertreten. Mit der Theorie und Praxis der Kunst in neuen und alten Kommunikationstechnologien beschäftigt sich Robert Adrian seit 1979.

Einzelausstellungen (Auswahl)

- 2007** Galerie Grita Insam, Wien
- 2003** Farben, Fluss, Schloss Wolkersdorf
- 2001** Kunsthalle Wien
- 1990** Robert Adrian X. Picassos Auge, Generali Foundation, Wien
- 1988** Galerie René Blouin, Montréal
- 1985** 49th Parallel Gallery, New York
- 1984** Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz
- 1983** Centre Culturel Canadien, Paris
- 1982** Frankfurter Kunstverein, Frankfurt/Main
- 1980** Galerie Grita Insam, Wien; Galerie Krinzinger, Innsbruck

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 2010** Changing Channels – Kunst und Fernsehen 1963–1987, MUMOK, Wien
- 2009** Nam June Paik Art Center Prize, Ausstellung der Preisträger, Nam June Paik Art Center, Seoul
- 2006** Waves, Lettisches National Museum für Kunst, Riga und HMKV (Hardware MedienKunstVerein), Dortmund
- 2003** Wings of Art – Motiv Flugzeug, Kunsthalle Darmstadt und Ludwig Forum, Aachen
- 2002** Radiation – An Installation for Short Wave Radio, Technisches Museum, Zagreb
- 2001** ArtCité, Quand Montréal deviant Musée, Montréal
- 2000** Re-Play. Anfänge internationaler Medienkunst in Österreich, Generali Foundation, Wien

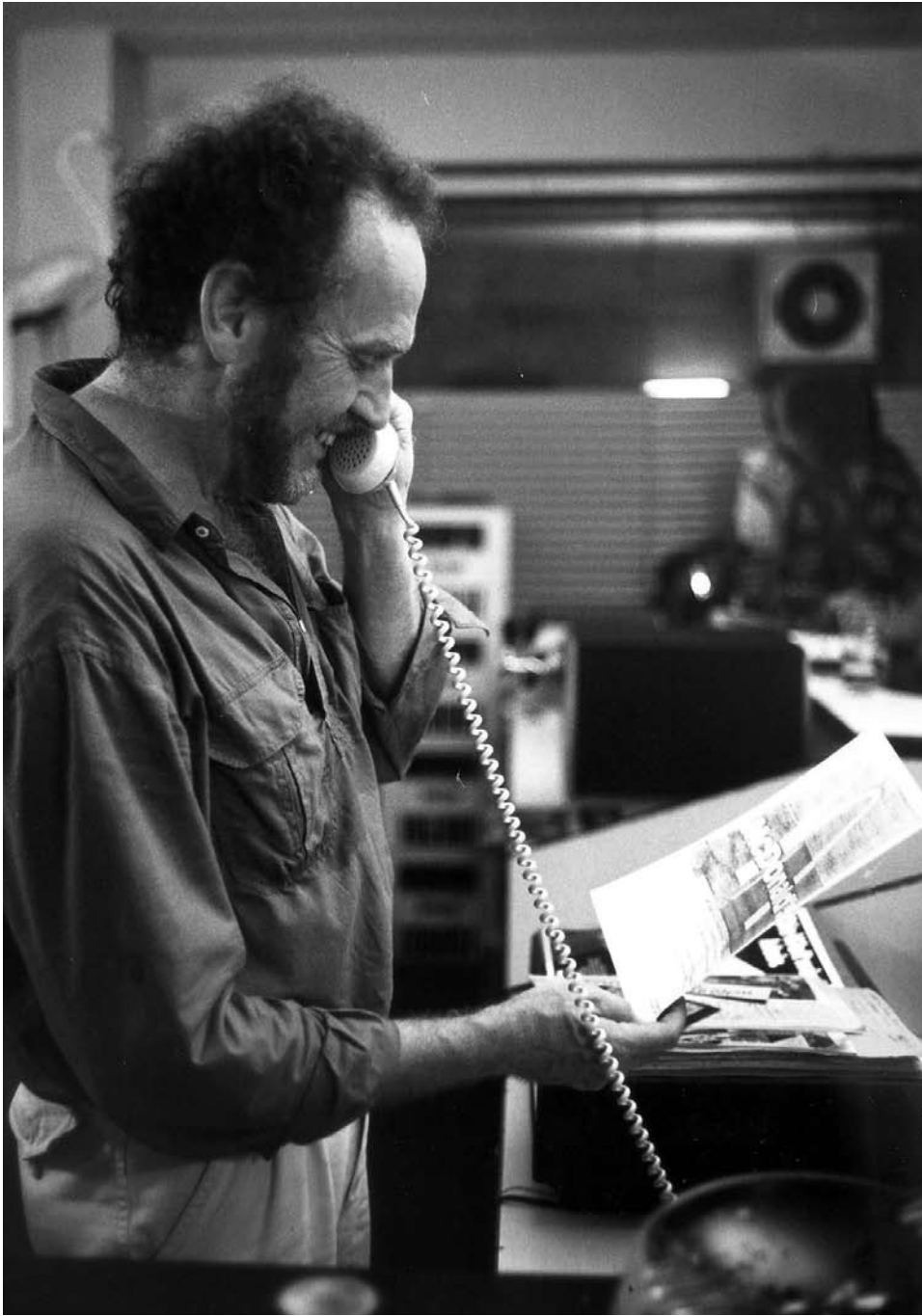


Robert Adrian

- 1999** El Espacio del Sonido, Koldo Mitxelena, San Sebastián
- 1994** Translucent Writings, Neuberger Museum of the Arts, Purchase, N.Y.
- 1989** Ressource Kunst, Künstlerhaus Bethanien, Berlin und Mücsarnok, Budapest
- 1987** Stations, Centre International d'Art Contemporain, Montréal
- 1986** Biennale di Venezia (Laboratorio Ubiqua); 8th Biennale of Sydney; Prospect '86, Schirn Kunsthalle, Frankfurt/Main; Lichtjahre, Künstlerhaus Wien
- 1985** Aurora Borealis, Centre International d'Art Contemporain, Montréal
- 1984** An International Survey of Recent Painting and Sculpture, Museum of Modern Art, New York
- 1981** Enciclopedia, Museo Civica, Modena
- 1980** Biennale di Venezia (Aperto 80)

Preise (Auswahl)

- 2011** Österreichischer Kunstpreis, Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur
- 2009** Nam June Paik Center Prize
- 1993** Preis der Stadt Wien – Projektkunst



vienna—amsterdam fax, 1980

A place you want to be

„Just having the hardware – and a telephone budget – doesn't get you wired to the net. To get on line it is necessary to perceive the network as a place you want to be, as a meeting place, information source or, more likely, as a source of conversational material for those important social occasions around the coffee machine at work on the morning after.“ (Robert Adrian, *Electronicism*, 1993, veröffentlicht im Katalog zur Ausstellung *Translucent Writings*, Neuberger Museum, New York, 1994 u. a.)

Mit einer Vielzahl von Projekten, zum Großteil vom Künstler mitinitiiert und konzipiert, hat Robert Adrian seit den 1970er Jahren ein Terrain künstlerischer Produktion erschlossen, das sich dann später u. a. „Medienkunst“, Kunst mit Neuen Technologien, „net.art“ oder „Communication Art“ nannte, ein Terrain, das von Beginn an durch die enge Kooperation mit Computer- und Netzwerktechnikern gekennzeichnet war und bald von MedienaktivistInnen, vom „Hactivism“, erobert wurde. Zu diesen Projekten zählen *Interplay* (1979), *Artists' Use of Telecommunications Conference* (20er Haus, Wien und San Francisco Museum of Modern Art, 1980), „Die Welt in 24 Stunden“ (ars electronica, 1982), *WIENCOUVER* (Kunstradio, Wien und Western Front Society, Vancouver, seit 1983), *Laboratorio Ubiqua* (Biennale von Venedig, 1986), *ZERO – The Art of Being Everywhere* (Steirische Kulturinitiative, 1992/93), *Horizontal Radio* (ars electronica, 1995), *Radiation* (seit 1998) – um nur einige zu nennen.

Doch geht es hier nicht primär darum, das antizipatorische Moment herauszustreichen, nicht darum, die Betonung darauf zu legen, wie früh und einflussreich Robert Adrian mit diesen Projekten Impulse für die Debatte um Kunst und Technologien geliefert hat. Dieser knappe Text über die umfangreiche und komplexe Arbeit des Künstlers möchte lediglich einen, wie dem Autor allerdings scheint, zentralen Aspekt dieser Arbeit erneut herauskehren¹, vor allem aus dem Grund, da dieser Aspekt für die weitere Arbeit des Autors, der den Künstler 1991 kennenlernte und die Möglichkeit erhielt, an der ersten Version des Projekts *Kunst & Politik* mitzuarbeiten, prägend werden sollte.

Das am Beginn dieses Textes platzierte Zitat rückt die Frage nach Netzwerken als zunächst technisches Projekt in die Nähe jener Netzwerke, die rund um die Kaffeemaschine entstehen. Es spricht von einem Treffpunkt, insbesondere vom Netz als einer

1. vgl. Reinhard Braun, „Robert Adrian. One has to slide off into some other territory“, in: *Robert Adrian*, Kunsthalle Wien, Wien 2001



WIENCOUVER 4, 1983

Quelle für Gesprächsgrundlagen für soziale Anlässe – wie eben jene, neben der Kaffeemaschine zu plaudern. Mit dieser Perspektive abstrahiert Robert Adrian Technologie, technische Medien nicht von den sozialen Kontexten ihres täglichen Gebrauchs, er sieht sie vielmehr an die spezifischen Semantiken des Alltags – die „social occasions“ – gekoppelt, zumindest in diese hinein verlängert. In dieser Betonung der Herstellung eines sozialen Zusammenhangs hat der Künstler von Beginn an den Fokus auf die soziale, kulturelle wie auch politische Dimension von Technologie gelegt. Denn wenn Politik, mit Jacques Rancière gesprochen², immer auch der Konflikt um die Frage ist, welche Gegenstände einem Raum der gemeinsamen Angelegenheiten angehören und welche nicht, welche Subjekte daran teilhaben und welche nicht, wer die Möglichkeit zu sprechen hat und wer nicht, dann ist die Frage nach der Konstruktion oder Rekonstruktion technischer Kommunikationsnetzwerke ganz wesentlich eine politische Frage.

Michel Foucault hat *In Verteidigung der Gesellschaft*³ davon geschrieben, gegen die hemmende Wirkung der totalitären Theorien oder in jedem Fall der umfassenden und globalen Theorien anzuarbeiten, dagegen den lokalen Charakter der Kritik ins Treffen zu führen und ein unzusammenhängendes, nicht legitimes Wissen sichtbar werden zu lassen, wie jenes Geplauder rund um die Kaffeemaschine, die die Online-Präsenz mit dem Alltag verknüpft, lokal, an konkrete soziale Orte gebunden, dezentral,

2. vgl. Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, b_books: Berlin 2006 [2000]

3. Michel Foucault, *In Verteidigung der Gesellschaft*, Suhrkamp: Frankfurt/M. 1999 [1996], 23



La Plissure du Texte, 1983

unzusammenhängend. Dann erscheint „das Netz“ nicht von der inhaltsleeren Idee „globaler Kommunikation“ als umfassende und ebenso globale „Theorie“, besser: Ideologie, vereinnahmt. Der gegenwärtige Zustand des „Netzes“, das heute euphemistisch durch sogenannte „soziale Netzwerke“ bzw. „Social Media“ bestimmt und also gerade von (ökonomistischen, konsumistischen, neo-konservativ identitätspolitischen) globalen Theorien vereinnahmt wird, erscheint unter dieser Perspektive nach wie vor als exemplarisches umstrittenes, heterogenes, zerstreutes Terrain für diese Fragen nach dem Verhältnis des Sozialen, des Ökonomischen, der Technologie und der Politik.

„Denn je intensiver technische Dinge in einer Gesellschaft zirkulieren, je mehr Menschen sich mit ihnen einlassen (müssen), desto weniger ist eine irgendwie geartete deterministische Auffassung angebracht, desto weniger tritt ‚Technik‘ als vorgefertigte Substanz, als erstarrtes Ensemble von Annahmen, Strategien und Materialien, als eine auf Dauer gestellte ‚Vorschrift‘ auf – desto mehr machen Menschen etwas mit ihr und verwickeln sie durch ihre Herstellungs- und Gebrauchspraktiken in ihr soziales Leben.“⁴ Kollaboratives Schreiben wie in *La Plissure du Texte* (1983) oder kollaborative Projektentwicklung und kontinuierlicher Austausch wie mit ARTEX (Arists’ Exchange Network, 1979–1991) waren von Beginn an gegen Technik als vorgefertigte Substanz, als erstarrtes Ensemble von Annahmen, Strategien und Materialien konzipiert, auch gegen

4. Karl H. Hörnig, „Kulturelle Kollisionen. Die Soziologie vor neuen Aufgaben“, in: ders., Rainer Winter (Hg.), *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*, Suhrkamp: Frankfurt/M. 1999, 84-115, 107

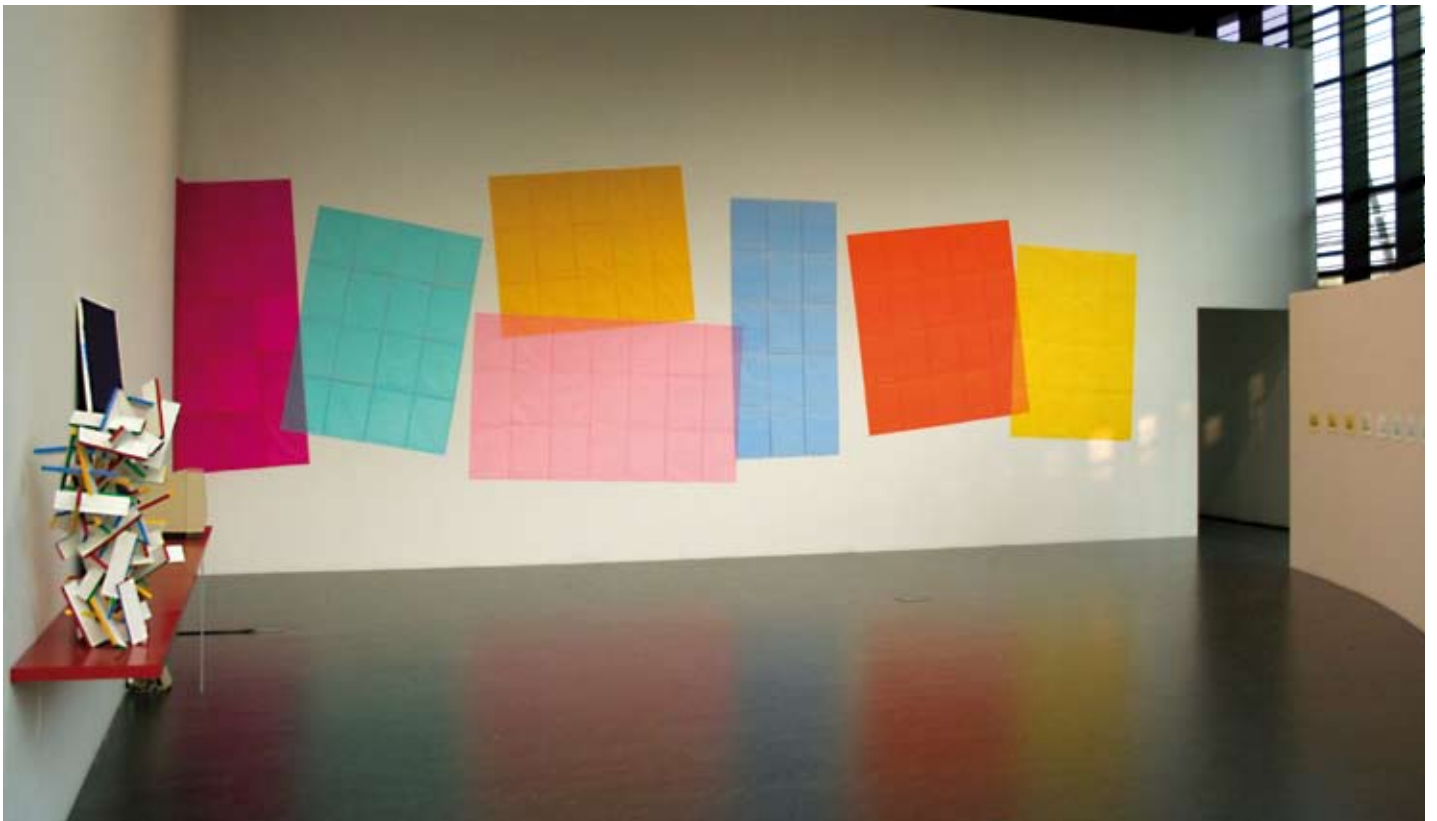


Robert Adrian, Nam June Paik Art Center Prize 2009, Ausstellung der Preisträger, Ausstellungsansicht, Nam June Paik Art Center, Seoul

die Vorstellung, Technik und Technologie bestünden allein aus Technik und Technologie. *„Eine Verkettung ist niemals technologisch, ganz im Gegenteil. Die Werkzeuge setzen stets eine Maschine voraus – und diese ist allemal primär eine Gesellschaftsmaschine und erst sekundär eine technische. Immer ist es die Gesellschaftsmaschine, die die zu verwendenden technischen Element auswählt und festlegt.“*⁵ In gewisser Weise kann man also die Arbeit von Robert Adrian zunächst als Arbeit an dieser Gesellschaftsmaschine verstehen, um Strategien zu entwickeln, neu zu verwendende technische Elemente auszuwählen, sie vor allem auch mit und durch einen spezifischen anderen Gebrauch festzulegen.

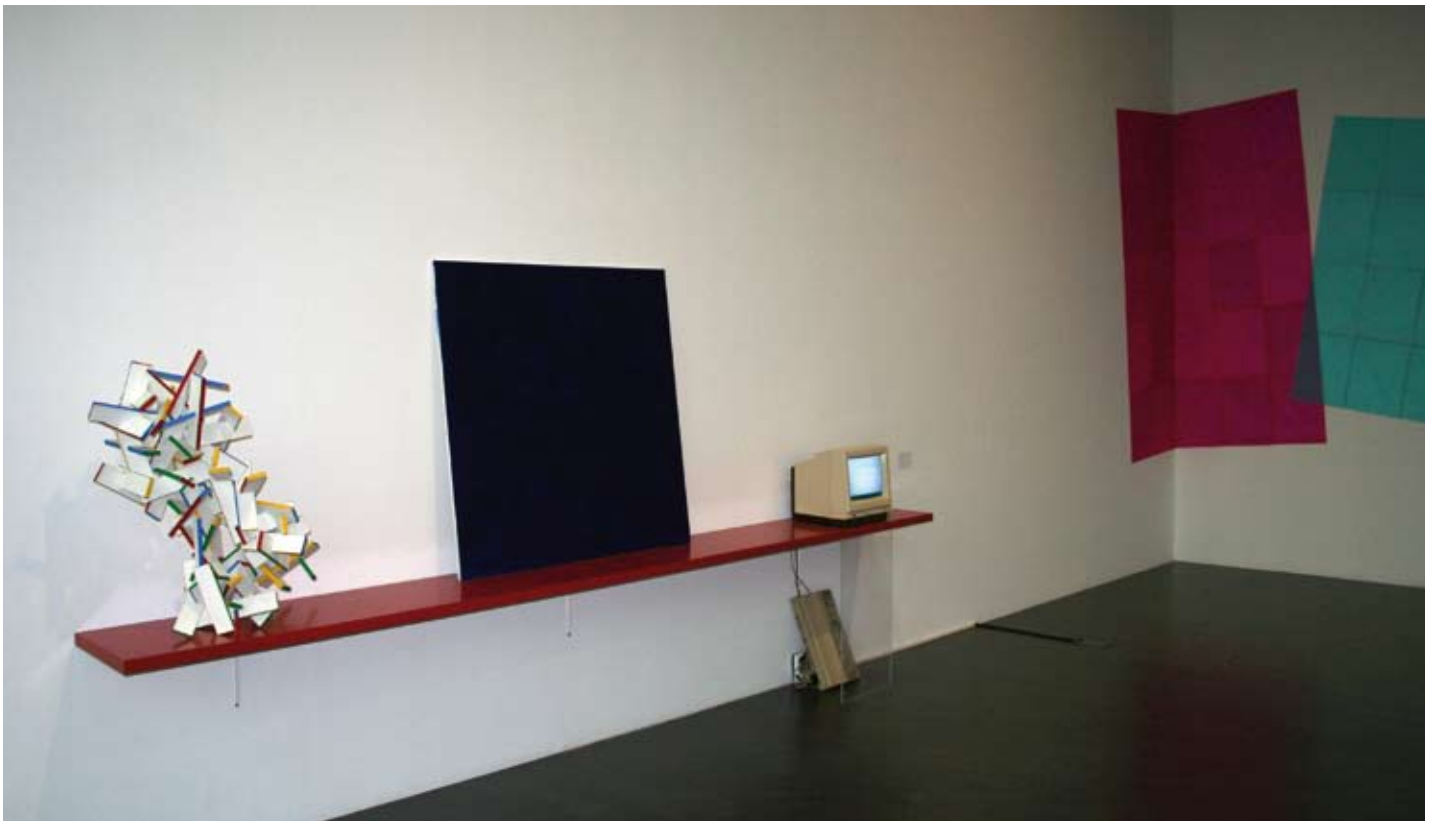
Dieser Gebrauch ist wiederum nicht bloß als praktische Handhabung oder als Versuch einer subversiven Intervention (Modifizieren, Reverse Engineering, Umprogrammieren oder Hacken) zu verstehen, sondern zunächst ein sozialer, kultureller (sicherlich auch ein künstlerischer) und damit auch politischer Gebrauch: Wozu sollen die Faxmaschinen, Modems, Tastaturen und Bildschirme gebraucht werden? Was kann mit ihrer Hilfe dargestellt, sichtbar gemacht werden? Welche Form der Partizipation und des

5. Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialoge*, Suhrkamp: Frankfurt 1980 [1977], 77



Ausstellungsansicht, Nam June Paik Art Center, Seoul

Austauschs ermöglichen sie oder könnten sie ermöglichen? Wie ist dieser merkwürdige Raum überhaupt zu verstehen, den sie eröffnen, indem sie Menschen und Maschinen verbinden? Welche Konsequenzen ergeben sich daraus für unsere Vorstellungen über kulturellen Austausch, kulturelle Identität und soziale Räume? Das alles sind keine technischen Fragen, es sind auch keine primär ästhetischen Fragen oder Probleme eines zu verbessernden Wissens über die (Bedienung der) Maschinen und Apparate selbst. Es sind zutiefst kulturelle und politische Fragen, deren Debatte überhaupt erst zu einer Annahme führen kann, ob daraus ein Raum werden kann, an dem wir sein möchten. Jedenfalls verschieben diese Fragen auch mögliche Annahmen aus dem Feld der totalitären und globalen Theorien – über Gesellschaft, die Moderne, die Technik, den Fortschritt – und verschieben sie in die unübersichtlichen Konfigurationen verschiedener Akteure (KünstlerInnen, TechnikerInnen, ExpertInnen verschiedener Gebiete) in jeweils unterschiedlichen Kollaborations- und Projektzusammenhängen. Und schließlich geht es auch nicht um die Rettung des Subjekts, des Sozialen und der Kultur aus den Fängen der Technologie – es geht um ihre gegenseitige Vermittlung, darum, Technologie als auch soziale Konstruktion zu begreifen und ihre instabilen Konstruktionen, kontingenten Gesetze, historisch sich wandelnden Interpretationen und politischen Definitionen zu



Ausstellungsansicht, Nam June Paik Art Center, Seoul

berücksichtigen.⁶ Gerade im Bereich wandelnder Interpretationen leisten künstlerische Strategien wie jene von Robert Adrian über die Jahre einen erheblichen Beitrag, auch, weil sich künstlerische Arbeit dabei als theoretische Reflexion etabliert, wofür die zahlreichen Textveröffentlichungen des Künstlers ein gutes Beispiel abgeben.

„There’s no product at the end. The whole thing is about communications, about exchange of ideas, about opening up a space, operating in it and then closing it again. [...] You can make statements but you can’t make meaningful arguments with traditional art. One has to slide off into some other territory“, sagte Adrian in einem Gespräch mit dem Autor im Jahr 2000. Abgesehen vom kritischen Seitenhieb auf konventionelle Formen künstlerischer Produktion und ihre gesellschaftliche Relevanz und dem neuerlichen Insistieren darauf, dass Mediennetzwerke vor allem über die Formen des Austauschs verstanden werden müssen, weist dieses Statement auf ein weiteres Verständnis künstlerischer Arbeit jenseits zentraler Parameter dieser Kunstproduktion: das Fehlen eines Produkts. Auch wenn per Fax übermittelte Dokumente zurückbleiben, Slow-Scan-TV-Bilder eine spezifische Übertragung belegen oder Ausdrücke das kollaborative

6. vgl. Sabeth Buchmann, „Kritik der Medientheorie“, in: Marius Babias (Hg.), *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, Verlag der Kunst: Dresden Basel 1995, 79–103, 97



Ausstellungsansicht, Nam June Paik Art Center, Seoul

Schreiben dokumentieren, kann man dabei doch nicht davon ausgehen, es handle sich um elaborierte Produktionsumgebungen neuartiger Kunstwerke. Diese Dokumente weisen vielmehr auf jene Produktionsumgebungen zurück, ohne sie zu repräsentieren oder quasi abzuschließen: spezifische Öffentlichkeiten, spezifische Konfigurationen von Datennetzwerken, Software, Texten, Kommunikation, performativen Aktionen, Aufnahmen, Archiven und Datenbanken etc., d. h. ein jeweils neu einzurichtendes Ensemble von Subjekten und Maschinen, die in verschiedensten Praktiken aufeinander bezogen werden, umeinander kreisen und in einen (kaum im Detail zu dokumentierenden) Austausch miteinander treten. Dabei entstehen Räume, in denen Vorstellungen über kulturelle Praktiken wie Handlung, Kooperation, Erfahrung, Kommunikation, Distribution usw. jeweils spezifisch ausgehandelt werden und in denen die Rolle der Technik jeweils neu bestimmt wird, ein Raum, in dem so etwas wie gemeinsame gesellschaftliche Zeit über temporäre und hypothetische Vereinbarungen hergestellt wird – es entstehen Handlungsfelder von kollaborierenden Individuen und „faitiches“, um einen Begriff aus der Netzwerktheorie von Bruno Latour⁷ zu entwenden: etwas, das zugleich fabriziert und

7. vgl. Bruno Latour, *Die Hoffnung der Pandora*, Suhrkamp: Frankfurt/M. 2000 [1999], 327f.

nicht-fabriziert ist, das also im vorliegenden Fall zugleich kulturell überformt und technologisch hervorgebracht ist.

„Our entire culture is wired and we all hang on the grid. Art and artists are no exception. An artist – or anyone – who believes that they can escape from dependence on the social-cultural-political omnipotence of the grid will find that, within our culture, everything is produced, processed, manufactured, inventoried, distributed, transported, marketed, re-cycled and finally, dumped, by something connected – directly or indirectly – to the grid. There is no ‚outside‘ to our networked reality – global communications systems have seen to it that every habitable location on the planet is within range of the ubiquitous transmitters.“ (Robert Adrian, *Electronicism*, 1993)

Bruno Latour war es auch, der von „*der seltsamen und hybriden Qualität der Materie*“ gesprochen hat, „*wie sie von der Industrie angeeignet und eingesetzt wird. Wir halten das Materielle für mechanisch und vergessen dabei, daß das Mechanische die eine Hälfte der modernen Definition von Gesellschaft ist.*“⁸ Und wenn Robert Adrian davon spricht, dass alles in unserer Kultur produziert, verarbeitet, industriell erzeugt und verbreitet, vermarktet, wiederverwertet und letztlich verramscht wird, und zwar innerhalb einer „networked reality“, gegenüber der es kein Außen mehr gibt, dann klingt das einerseits pessimistisch, zumindest in konventionellen Kategorien von Kritik. Zugleich eröffnet es aber einen anderen Horizont der Kritik, die das Mechanische, wie es Latour bezeichnet und wie es Adrian immer wieder als Netzwerk adressiert und bearbeitet hat, als kulturelle und soziale Realität ernst nimmt, als die eine Hälfte unserer modernen wie nach-modernen Gesellschaft – aber eben nur als die eine Hälfte. Auch, wenn kein Artefakt denkbar ist, dem keine sozialen Beziehungen einverleibt sind, sind schlichtweg keine Individuen mehr denkbar, die kein Verhältnis zu Medien oder bestimmten Technologien einnehmen. Dieses Verhältnis hat Robert Adrian seit jenen Momenten, in denen die ersten Computer und Modems verfügbar wurden, immer wieder überdacht, in neue Konfigurationen von Akteuren und Maschinen übersetzt und damit über den Bereich der Kunst hinaus Impulse dafür geliefert, die seltsame und hybride Qualität dessen zu verstehen, was sich nach der Moderne als Mediengesellschaft etabliert hat. You have to slide off into some other territory. Dieses andere Territorium hat der Künstler zugleich vermessen und verändert. Um möglicherweise zumindest vorübergehend etwas entstehen zu lassen: a place you want to be.

Reinhard Braun

Reinhard Braun, geboren 1964 in Linz, lebt und arbeitet als Autor und Kurator in Graz. Seit 1990 Veröffentlichungen, Vorträge, Forschungsaufträge zur Fotografie- und Mediengeschichte und -theorie, projektorientierte Zusammenarbeit mit Künstlern im Bereich Medien/Telekommunikation. 1992 Gründungsmitglied der Gruppe HILUS, 1999 Gründung von MiDiHy Productions/Medien. Theorie. Kunst. Kultur. 2003–2006 Kurator und Redakteur bei *Camera Austria*, seit 2011 Herausgeber der Zeitschrift *Camera Austria International* und leitender Kurator von *Camera Austria*.

8. ebda, 253



Surveillance 1 (Video), 1979

Die Überreichung der Österreichischen Kunstpreise 2011 findet am 24. Jänner 2012 im Zeremoniensaal der Wiener Hofburg statt.

Festvortrag

Sibylle Lewitscharoff

Moderation

Christian Ankwitsch

Musik

Agnes Heginger & Georg Breinschmid
Agnes Heginger (Vocals), Georg Breinschmid (Bass)

Federspiel

Frederic Alvarado-Dupuy (klar, voc), Philip Haas (trp, flgh, voc), Ayac Jimenez-Salvador (trp, flgh, voc), Robert Puhr (tb, git, voc), Matthias Werner (pos, voc), Thomas Winalek (pos, btrp, voc), Simon Zöchbauer (trp, flgh, voc, zit)

Streichquartett des Klangforum Wien

Annette Bik (Violine), Gunde Jäch-Micko (Violine), Dimitrios Polisoidis (Viola), Andreas Lindenbaum (Violoncello)

Lesung

Franz Schuh

Videos

Niki Griedl

Gestaltung

Thomas Gratzer

Technik

Fritz Kotrba

Impressum

Medieninhaber: Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur – Kunstsektion,
1014 Wien, Concordiaplatz 2

Telefon: +43 (0)1 531 20 DW 6860

E-Mail: charlotte.sucher@bmukk.gv.at

Redaktion: Charlotte Sucher, Sonja Bognar

Copyright der Texte und Abbildungen bei den AutorInnen, KünstlerInnen und beim Herausgeber.

Typografische Gestaltung: Peter Doppelreiter

Druck: Druckerei Bösmüller, Wien

Die Videodrehs erfolgten mit freundlicher Unterstützung des Hotel Imperial.