

KÜNSTLERHAUS VEREINIGUNG
KÜNSTLERHAUS



DISPOSSESSION

KÜNSTLERHAUS VEREINIGUNG
K Ü N S T L E R H A U S

DISPOSSESSION

„Das Dasein“, schreibt Walter Benjamin in seinem Essay zur *Krisis des Romans*, „ist im Sinne der Epik ein Meer.“ Und: „Man kann sich natürlich zum Meer sehr verschieden verhalten. Zum Beispiel an den Strand legen, der Brandung zuhören und die Muscheln, die sie anspült, sammeln.“ Das wäre für ihn, der Logik des Aufsatzes folgend, die Haltung des Epikers, desjenigen, der an einer fortlaufenden Geschichte teilhat. „Man kann das Meer auch befahren. Zu vielen Zwecken und zwecklos. Man kann eine Meerfahrt machen und dann dort draußen, ringsum kein Landstrich, Meer und Himmel, kreuzen. Das tut der Romancier. Er ist der wirklich Einsame, Stumme. [...] Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch aussprechen kann, selbst unberaten ist und keinem Rat geben kann.“

INHALT

- 6** **Einleitung**
Ariane Müller
- 8** **Vorwort**
Peter Zawrel
- 10** **Dispossession**
Workshop, 23.3.2021
Wolfgang Brauneis, Nikolaus Domes, Helmut Draxler,
Veronika Floch, Stephan Janitzky, Sophie Lillie,
Ariane Müller, Tim Voss, Peter Zawrel, Luisa Ziaja
- 36** **Ein Spaziergang**
- 38 Einführung
- 42 Paul Herschel
- 48 Sofie Korner
- 54 Gerda Matejka-Felden
- 58 Die Exlibris-Sammlung von Marco Birnholz
- 64 Lederer & Nessényi
- 67 Ein Spaziergang, Teil zwei
- 69 Epilog
- 76** **Linda Bilda**
- 88** **Stephan Janitzky**
- 97** **Anita Leisz**
- 102** **Sophie Lillie und Arye Wachsmuth**
- 103** **Im Schatten der Verdrängung**
Sophie Lillie, Arye Wachsmuth
- 116** **Henrik Olesen**
- 126** **Impressum**

EINLEITUNG

Ariane Müller

Dieser Katalog wie auch die Ausstellung, zu der er entstanden ist, verfolgen eine Methodik, so wie jedes Unterfangen dieser Art. Das Wort *Dispossession*, das auch zum Titel der Ausstellung geworden ist, beschreibt diese Methodik. *Dispossession* wird im Deutschen mit *Enteignung* übersetzt. Im englischen Wort sind allerdings noch mehr Bedeutungen gefasst. Zum einen knüpft der Titel an eine Reihe zeitgenössischer Diskurse an, wie die der „Black Lives Matter“-Bewegung, oder an die wirtschaftshistorische Analyse *Caliban und die Hexe* von Silvia Federici, die Gedanken formuliert haben, die für diese Ausstellung wichtig waren. Vor allem aber liegt im deutschen Wort Enteignung zwar die Eignung und das etwas Eignen, aber es umfasst nicht das Besitzen und damit auch nicht das Besessensein, wie es in *possession* und *possessed* mitschwingt. Gerade aber das Spannungsfeld zwischen Enteignung und dem Von-etwas-Besessensein (der Definition von Rasse, Klasse, Geschlecht) steht im Zentrum der Ausstellungskonzeption. Sie folgt dem afroamerikanischen Schriftsteller Fred Moten, wenn er sagt: „Niemand besitzt Frau-Sein oder Schwarz-sein.“ Diese Definitionen waren historisch – und sind damit von Grund auf – Zuschreibungen, die von denen gemacht wurden, die damit nicht sich selbst meinten, sondern die anderen, denen man auf Basis dieser Definition etwas wegnehmen wollte.

Die Ausstellung *Dispossession* untersucht die Geschichte des Wiener Künstlerhauses vor, während und nach der nationalsozialistischen Herrschaft in Wien und damit eine Geschichte der Enteignung wie auch der Aneignung. Auch ein nur oberflächlicher Blick sieht die große Anzahl der um ihre Karriere und damit auch um ihr Wirken gebrachten, enteigneten Personen und demgegenüber die große Anzahl derer, die mit angemaßter Autorität den geschichtlichen Ablauf zu verantworten haben und davon als Künstler weit über die Zeit des Nationalsozialismus hinaus profitierten. Von ihnen ist im Künstlerhaus-Archiv bis heute weitaus mehr zu finden als von den Mitgliedern, die man 1938 entfernt hatte.

Die Ausstellung will aber eine Sichtweise vorschlagen, die die Abwesenheit und das Fehlen nicht nur in den Biografien der Beteiligten beschreibt – als würden sie zu ihnen und ihren Biografien gehören. Sie zeigt diese vielmehr als etwas, das den uns umgebenden Raum bis heute ausmacht. Genauso bestimmt die autoritäre Struktur des damals Etablierten diesen Raum bis heute – wer ihn besitzt, wie er aufgeteilt ist, wie er repräsentiert wird und in welche Haltung er uns zwingt.

Ich wollte in dieser Ausstellung aber auch auf Künstler*innen hinweisen, die auf die eine oder andere Art mit dem Künstlerhaus zu jener Zeit zu tun hatten, die aber entweder nie als Mitglieder zugelassen oder aber wieder ausgeschlossen worden sind. Arbeiten von ihnen sind schwer zu finden. Es ist uns aber gelungen, Bilder und Briefe von Richard Apflauer, Theodor Bruckner, Jehudo Epstein, Otto Herschel, Sofie Korner, Gerda Matejka-Felden, Teresa Feodorowna Ries, Friedrich Schön und Anni Schulz sowie

aus der (Exlibris-)Sammlung von Marco Birnholz für die Ausstellung zu bekommen. Bei der Recherche nach diesen Arbeiten eröffnet sich ein weiteres Feld; das der Beschlagnahme, der Zerstörung, des Versuchs der Künstler*innen, die Arbeiten zurückzuhalten, der Restitution (oder ihres Ausbleibens) und manchmal auch einfach der gelungenen Rettung aus Österreich. Hier gilt unser Dank allen Leihgeber*innen, auch denen, die gerne die in ihrem Besitz befindlichen Arbeiten zur Verfügung gestellt hätten, deren Transport allein aber schon die finanziellen Möglichkeiten dieser Ausstellung überstiegen hätte.

Der Katalog beginnt mit dem Transkript eines Workshops, der in der Vorbereitung der Ausstellung durchgeführt wurde und zu dem Historiker*innen, Kunsthistoriker*innen, Mitarbeiter des Künstlerhauses und Künstler*innen eingeladen wurden. Eine der wichtigsten Fragen, die diesen Workshop begleiteten, war, ob die Aufarbeitung der eigenen Geschichte innerhalb einer Institution überhaupt durchführbar ist, die ja durch deren Verarbeitung oder eben auch das Ausbleiben davon ausdifferenziert wurde. Haben sich nicht in der langen Zeit, in der man keine Revision vornahm, Strukturen verfestigt, die die Bedingungen für eine solche Untersuchung nun so bestimmen – zum Beispiel allein dadurch, dass sich von den Enteigneten kaum Arbeiten mehr finden lassen –, dass sie auf jeden Fall scheitern muss? Scheitern allein dadurch, dass sie nur ein weiteres Kapitel in der Geschichte der Institution wird, konsumierbar, „abnickbar“, ohne das Selbstverständnis der Institution und des sie umgebenden Raums, das diese Geschichte ja miteinschließt, von Grund auf infrage zu stellen?

Der zweite Teil des Katalogs besteht aus von den eingeladenen Künstler*innen gestalteten Seiten, also aus den Beiträgen von Linda Bilda, Stephan Janitzky, Anita Leisz, Henrik Olesen und dem gemeinsamen Beitrag von Sophie Lillie und Arye Wachsmuth.

Die Positionen dieser Künstler*innen waren der zentrale Ausgangspunkt dieser Ausstellung. Sie wurden nicht eingeladen, geschichtliche Hintergründe zu bearbeiten, zu beleuchten oder zu enthüllen, sondern ihre Arbeiten zeigen, ähnlich dem Titel, die Methodik und damit die Möglichkeit, sich diesem Thema zu nähern. Es handelt sich bei ihren Arbeiten vielleicht um so etwas wie die Sprachen, in der diese Untersuchung der „Dispossession“ stattfinden kann, für die diese Ausstellung nur ein Baustein ist. Sie weisen darauf hin, dass es andere Ordnungssysteme und Logiken gibt als die, die wir aus den Dokumenten beziehen, die ja immer auch Teil dessen sind, worüber sie inhaltlich sprechen.

DISPOSSESSION EIN PARADIGMENWECHSEL

Peter Zawrel

Generalsekretär des Künstlerhauses 2013–2021

Das Künstlerhaus ist jener Ort in Wien, wo sich seit nunmehr 153 Jahren die Verflechtungen zwischen Kunst, Kultur, Politik und Gesellschaft deutlicher artikulieren als sonst wo. Errichtet von einem Verein, heute „Gesellschaft bildender Künstlerinnen und Künstler Österreichs“, im Auftrag des Staates als letzter Kulturbau der Ringstraßenzeit und erstes festes Haus der lebendigen Kunst, wuchs das Gebäude direkt proportional zur Stadtbevölkerung – so lange, bis es seinem Eigentümer mehr als 100 Jahre später unter anderen Rahmenbedingungen schließlich über den Kopf gewachsen war. Den staatlichen Gründungen des 19. war es im 20. Jahrhundert nicht anders ergangen, aber von der zeitgenössischen Kunst hielt der Staat sich – scheinbar – lieber fern, überließ den Betroffenen ihre Selbstregulierung und vertraute deren Empfehlungen, wenn es um begehrte Aufträge ging.

Lange haben Kunsthistoriker*innen nur die künstlerischen Ergebnisse dieser Mechanismen beschrieben, ein vordergründig apolitischer, ästhetischer Diskurs, wenn auch hin und wieder gesellschaftskritisch durchsetzt, der aber keine neue Kunst hervorbrachte. Es kommt einem Paradigmenwechsel gleich – der sich auch künstlerisch zu artikulieren vermag –, die Geschichte einer Künstlervereinigung nun erstmals und radikal als Wechselspiel von Aneignung und Enteignung zu verstehen. Die eine ist mit der anderen ursächlich verbunden. Es geht um das Einnehmen von Positionen, die Steigerung des Marktwertes, das Erringen öffentlicher Aufmerksamkeit, Hand in Hand mit der Verdrängung anderer. Es geht um Abgrenzung und Ausgrenzung, die zu Einweisung und Ausweisung werden können, und plötzlich geht es um Leben und Tod – aber keiner hat was bemerkt?

Dem Nationalsozialismus gegenüber verhielt man sich im Künstlerhaus nicht willfähriger als anderswo, nur verharrte man(n) nach 1945 in einer verschlampt-verträumten Prolongation der für Österreich so typischen gemäßigten Moderne, die niemandem wehtun wollte, denn Schmerz meinte man in der Gesellschaft, die im Künstlerhaus zugange war, zur Genüge verspürt zu haben, auch wenn es für manche nur ein Phantomschmerz gewesen war. Vom Schmerz jener, die das Künstlerhaus noch wenige Jahre zuvor zu einem guten Teil als Freunde, Förderer und Mäzene mitfinanziert hatten, wollte man nichts wissen. Das Verschwinden der jüdischen Mitbürgerinnen und Mitbürger schien auch nach dem Verstummen der NS-Propaganda so wenig aufzufallen wie die unzeitgemäße Randexistenz von Frauen als Begleiterinnen statt als Akteurinnen. Die ersten weiblichen ordentlichen Mitglieder wurden erst 1961 aufgenommen.

Anlässlich des 150-jährigen Bestehens des Vereins hat man sich 2011 erstmals systematisch der eigenen Geschichte zugewendet, ist aber nur punktuell über eine kritische Empirie hinaus den Fragen, die *Dispossession* stellt, nähergekommen.

Es blieb dem Blick von außen des ersten künstlerischen Leiters vorbehalten, den man sich 2017 gesucht hatte, die Verwerfungen zu erspüren, die im Verein subkutan, wie ein fernes Erdbeben, bis in die Gegenwart nachwirken, etwa wenn das Selbstverständliche als etwas Besonderes dargestellt wird. Tim Voss hat sein Gastspiel vorzeitig beendet, nachdem die Maloche getan war. Nach seiner Wiedereröffnungsausstellung im sanierten Gebäude *Alles war klar* – deren schwebender Titel sich erst im Rückblick erschließt – setzt Ariane Müller nun *Dispossession* ins rechte Licht; 2022 wird Ana Hoffner die Trilogie abschließen.

Der Verein hat damit begonnen, die richtigen Fragen an sich stellen zu lassen. Es wird nicht leicht sein, der Versuchung zu widerstehen, Antworten geben zu wollen.

DISPOSSESSION

Workshop, 23.3.2021

*Zur Vorbereitung der Ausstellung Dispossession fand im März 2021 ein Workshop statt, der helfen sollte, Fragestellungen in Bezug auf die Geschichte des Künstlerhauses während der Zeit des Nationalsozialismus wie auch ihre Aufarbeitung durch eine Ausstellung zu klären. Geladen waren Historiker*innen, Kunsthistoriker*innen und Künstler*innen, die sich in anderen Zusammenhängen mit diesen Fragen der Historisierung und Aktualisierung und ganz allgemein mit einer möglichen Diskursivierung von Geschichte als Agentin des Bestehenden auseinandergesetzt hatten. Dieses Gespräch wurde für den Katalog von den Beteiligten nochmals überarbeitet. Es sprechen, in der Reihenfolge ihrer Beiträge, der Historiker Wolfgang Brauneis, die Kunsthistorikerin und Kuratorin Luisa Ziaja, die Historikerin Veronika Floch, der Künstler Stephan Janitzky, die Historikerin Sophie Lillie, der Kunstphilosoph Helmut Draxler, Peter Zawrel, Geschäftsführer des Künstlerhauses, und der Historiker und Archivar des Künstlerhauses Nikolaus Domes, mit dem Initiator und ehemaligen künstlerischen Direktor des Künstlerhauses Tim Voss und Ariane Müller, der Kuratorin der Ausstellung.*

Tim Voss: Ich bin 2018, in der Zeit der türkis-blauen Regierung nach Wien gekommen, um meine Stelle als künstlerischer Leiter des Künstlerhauses anzutreten. Gerade in diesem politischen Kontext erschien mir eine Befragung der Zeit des Künstlerhauses unter dem Nationalsozialismus dringend gegeben. Es gibt eine vom damaligen Direktor Peter Bogner zusammen mit Richard Kurdiovsky und Johannes Stoll herausgegebene Festschrift zum 150-jährigen Jubiläum 2018, die aber nie veröffentlicht wurde. Es erschien daher zwingend, anlässlich der Wiedereröffnung des Künstlerhauses am Karlsplatz diesem Thema auch eine Ausstellung zu widmen. Ich entschied mich, dafür mit der Künstlerin und Kuratorin Ariane Müller zusammenzuarbeiten, die aus Wien kommt, seit Mitte der 1990er-Jahre aber hauptsächlich in Berlin wohnt. Es war immer mein Anliegen, dass es bei dieser Ausstellung nicht ausdrücklich um das Künstlerhaus geht, sondern dass man das Künstlerhaus vielmehr als ein exemplarisches Beispiel für Kulturinstitutionen unter dem Nationalsozialismus betrachtet. Es war auch klar, dass diese Ausstellung in keiner Weise eine historische Aufbereitung dieses Themas leisten kann, sondern vielmehr eine Grundlage zur Befragung der eigenen Geschichte und ihrer Kontinuität in den Strukturen für ein Hier und Jetzt sein soll. Ein wichtiges Anliegen der Konzeption war auch von vornherein, dass die Kunst unter dem Nationalsozialismus immer gerne als Gegenmodell zur Moderne begriffen wird und nicht als ein Teil von ihr, die auch auf Kontinuitäten davor und danach verweist.

Ariane Müller: Wir sind in der Mitte eines Prozesses. Ich will zunächst darüber sprechen, wie es mir selbst gegangen ist. Zunächst habe ich mich gefreut. Das hatte damit zu tun, dass die Ausstellung in Wien stattfindet. Eine Stadt, die ich 1995 verlassen habe, als das erste Mal die FPÖ bei der Wahl mit über 20 Prozent einen sehr hohen Anteil hatte. Ich hatte, eigentlich gleich am Tag nach der Wahl, den Eindruck, dass sich diese Stadt vor meinen Augen anders zusammensetzt, dass der Platz plötzlich anders verteilt war. Es gab also die Freude, das jetzt in Wien zu machen, und zwiespältige Gefühle, die natürlich auch mit der Schwere des Themas zu tun haben.

Ein Teil dieses Zwiespalts war ein Gefühl, das vielleicht in dem Buch von Virginia Woolf *Three Guineas* gut beschrieben ist. Nämlich, dass man jetzt gefragt wird, sich zu etwas zu äußern, einen Kommentar abzugeben oder vielleicht auch zu antworten, vielleicht sogar eine Lösung anzubieten, wo man doch auch weiß, dass die Fragesteller so lange Zeit gut ohne einen auskommen konnten. Das Wiener Künstlerhaus hat ja bis 1961 darauf verzichtet, weibliche Mitglieder aufzunehmen. Und hatte damit 100 Jahre Zeit, sich zwar in der Diskussion um Frauen als Künstlerinnen zu entwickeln, aber ohne dass sie diese Diskussion mitführen hätten können.

Das Künstlerhaus hat sich auch während meiner Zeit in Wien als eine Institution präsentiert, in der ich etwas wahrgenommen habe, mit dem man häufig konfrontiert wird und das ich vielleicht die zynische Indifferenz der Institution nennen möchte. Das heißt, eine Institution, die eigentlich nur dazu da ist, etwas zu fördern, ist in Wirklichkeit primär auf ihren Selbsterhalt bedacht und verliert ihr eigentliches Ziel völlig aus den Augen. Die Einladung und diese Überlegungen haben dann zu dem Thema geführt, das ich mit dem Titel *Dispossession* gefasst habe. Enteignung. Das hat sich zunächst stark an Silvia Federicis Buch *Caliban und die Hexe* angelehnt, in dem in einer wirtschaftshistorischen Untersuchung dargelegt wird, wie es gelingen konnte, eine große Gruppe der Bevölkerung zu enteignen, in dem Fall vor allem Frauen. Welche Mechanismen hat es gebraucht, um ihnen sozusagen die Geschäftsfähigkeit abzusprechen, um sie zum Schluss sogar des Besitzes ihres eigenen Lebens zu enteignen, sie umzubringen, was geschichtlich mit dem Begriff Hexenverbrennungen bezeichnet wird. Sie zeichnet in diesem Buch sehr genau nach, wie es notwendig war,

sie zu diffamieren und ihnen das Recht abzusprechen, für sich selbst zu sprechen, durch verschiedenste Arten von Zuschreibungen – dem, was man „Othering“ nennt. Sie beschreibt, wie solche Strukturen aufgebaut sind, die dann zu dem eigentlichen Ziel führen, nämlich dem der wirtschaftlichen Enteignung.

Hier kann man fragen, was in diesem Fall das Künstlerhaus tun könnte. Was kann es überhaupt enteignen? Natürlich geht es bei der Künstlergenossenschaft darum, Privilegien zu verschaffen, Künstlern Möglichkeiten zu geben, von ihrer Kunst in einem privilegierteren Sinn zu leben. Das Künstlerhaus war dafür zuständig, große Staatsaufträge abzuwickeln, auch diese Verbindlichkeit über eine Klubsituation zwischen Sammlern und Künstlern herzustellen und in Kommissionen zu agieren, Preise zu verleihen und Professorentitel vorzuschlagen. Diese Privilegien konnte man letztlich auch wieder entziehen, oder man hat jemanden gar nicht erst zugelassen.

Dabei geht es dann in dieser Annäherung an Silvia Federici nicht darum, Opfergruppen darzustellen – obwohl letztlich natürlich diese späte Aufnahme von Frauen 1961 an sich schon ein Skandal ist –, sondern zu untersuchen, inwieweit überhaupt erst durch das Aberkennen eine Subjektivierung eintritt.

Der Begriff „Dispossession“, den ich für die Ausstellung als Titel gewählt hatte, hatte vor zwei Jahren auch noch einen anderen Klang. Er hat sich einstweilen, vor allem durch die „Black Lives Matter“-Diskussion, geändert. Und ist vielleicht sogar etwas, das sich weiterführend aus dieser Ausstellung entwickeln kann. Das sind Überlegungen wie zum Beispiel von Fred Moten, dem afroamerikanischen Dichter und Theoretiker, und seinem Satz „to live among one's own in dispossession“. Das hieße, alle diese Zuschreibungen, die über jemanden gemacht werden, nicht als etwas zu sehen, was man hat, als „possession“ – man hat nicht „Schwarz-Sein“ oder eben „Frau-Sein“ –, sondern als das, womit man enteignet wird. Während man selbst all dies nicht hat und damit auch nicht „possessed“ ist. Nicht besessen von dieser Art der Definition – man eignet sie selbst nicht, sondern ist jemand, der etwas werden kann, vielleicht. Und man kann sich in diesem „Nicht-possessed-Sein“ treffen.

Wir haben aber auch gedacht, dass wir die Geschichte des Künstlerhauses zu untersuchen nicht aus den Augen verlieren wollen. Es ist eine historische Gelegenheit, die vielleicht nicht so schnell wiederkommt. Es hat sich dann herausgestellt, dass es schon Material gibt, frühere Aufarbeitungen, von denen wir mit der Zeit erfahren haben. Worauf wir uns geeinigt haben, ist, dass, auch wenn wir natürlich keine historische Untersuchung liefern können, es uns natürlich gestattet ist, wie jedem und jeder anderen, Fragen an das Künstlerhaus zu stellen. Wir tun das auf der Basis von dem, was uns das Künstlerhaus selbst an Material anbietet. Und das ist vor allem natürlich das Archiv und der Archivar Nikolaus Domes.

Was uns aufgefallen ist, ist, dass die, die nicht repräsentiert werden, eben auch nicht repräsentiert sind. Das heißt, es ist auch bei einer einfachen Suche im Internet weitaus mehr von Künstlern zu finden, die im Nationalsozialismus profitiert haben. Zu vielen Leuten, die wir zu recherchieren versucht haben, um sie wieder einzuladen, ist erstaunlich wenig, nein überhaupt nichts übrig geblieben.

Letztlich bleibt auch hier die Frage, ob man Leute jetzt wieder einladen soll, die eben strukturell herausgefallen sind. Ich denke mir, diese Struktur hatte so lange Zeit, einen Kanon zu bilden, in dem diese nicht vorkommen, weder persönlich noch inhaltlich noch formal, dass sie darin jetzt auch deplatziert, linkisch und falsch wirken könnten. Als müssten sie jetzt etwas leisten, das ihren Einschluss in den Kanon rechtfertigt, ohne dass sie Gelegenheit gehabt hätten, diesen zu gestalten. Wie geht man damit um?

Wolfgang Brauneis: Ich bin eingeladen worden, etwas über die Ausstellung *Die Liste der „Gottbegnadeten“* im Deutschen Historischen Museum (DHM) zu sagen. Ich begann im Januar letzten Jahres damit, diese Ausstellung vorzubereiten. Sie wird nun am 26. August eröffnet. Im letzten Frühjahr kamen meine zwei Kolleginnen dazu, Ambra Frank, eine Kunsthistorikerin aus München, die über die erste Ausstellung zum Thema NS-Kunst promoviert, die 1974 in Frankfurt im Kunstverein stattfand, und Swantje Greve, eine Historikerin, die schon einige Ausstellungen in der Topographie des Terrors organisiert hat.

Die Ausstellung findet eigentlich nur dank Raphael Gross, dem Präsidenten des Deutschen Historischen Museums, statt. Vermittelt hat das Ganze Julia Friedrich vom Museum Ludwig in Köln, die sich in den letzten Jahren oft mit mir über meine Forschungen zu diesem Thema unterhalten hat. Sie kam auf die Idee, dass man daraus eine Ausstellung machen sollte, aber sie hatte nachvollziehbarerweise keine Lust, das im Museum Ludwig, also in einem Kunstmuseum zu machen. Bei Raphael Gross stieß das 2017 auch deshalb auf offene Ohren, weil er eine historisch-kritische Ausstellung über die politische Geschichte der *documenta* organisieren wollte. Die zwei Ausstellungen sind größtenteils parallel zu sehen und so war das auch seine Absicht. Interessant ist, dass sich unser ursprünglicher Gedanke, dass diese beiden Ausstellungen die zwei Seiten einer Medaille abbilden, eigentlich schon längst ob der vielen Schnittmengen und Überschneidungen aufgelöst hat.

Die Ausstellung selbst ist in vier Kapitel eingeteilt. Es geht tatsächlich größtenteils um die Zeit nach 1945. Es gab bisher noch keine Ausstellung oder Überblickspublikation zu diesem Thema. So gut wie alle Künstler außer Arno Breker und Josef Thorak sind relativ unbekannt, obwohl sie zum Teil in den 1950er- und 60er-Jahren sehr viele Aufträge hatten, recht renommiert waren, aber eben aus der kanonisierten Kunstgeschichte herausgehalten wurden. Vielleicht aus nachvollziehbaren Gründen. Das wäre eben zu diskutieren. Deshalb ist es wichtig, im ersten Kapitel noch einmal über den NS-Kunstbetrieb zu sprechen, beginnend mit dieser ominösen „Gottbegnadeten-Liste“, die ich tatsächlich auch aus pragmatischen Gründen als Ausgangspunkt gewählt habe. Einfach weil es sich um eine im wahrsten Sinne des Wortes amtliche Übersicht über die renommiertesten Protagonisten des NS-Kunstbetriebs handelt. Die Liste ist nicht bis ins letzte Detail schlüssig, wie auch vieles im NS-Kunstbetrieb oder in der NS-Kunsttheorie, wenn man das so nennen will, nicht schlüssig ist. Aber man kann tatsächlich sagen, dass die Leute darauf auch tatsächlich die renommiertesten Vertreter der NS-Kunst waren. Es gibt ein paar Ausnahmen – bei manchen wundert man sich regelrecht. Das hat dann oftmals persönliche Gründe. Willy Kriegel, der mit Goebbels befreundet war, ist eines dieser Beispiele. Andere sehr wichtige NS-Künstler finden sich wiederum nicht. Auch wegen persönlicher Verwerfungen. Insgesamt aber ist es schon legitim, die Liste als Ausgangspunkt zu nehmen. Die Liste wurde 1944 zusammengestellt, in der Endphase des Kriegs, aber wir konnten herausfinden, dass sie eigentlich auf einer schon zu Kriegsbeginn 1939, Anfang 1940 zusammengestellten sogenannten Führerliste basiert. Das heißt, es ging schon damals darum, eine künstlerische Elite zu fixieren.

Es wird uns aber auch darum gehen, nicht nur die Genese dieser Liste, sondern auch des Begriffs „Gottbegnadete“ aufzuarbeiten. Der Begriff spielt in Hitler-Reden oder NS-Publikationen nicht so eine präzise Rolle wie der der „entarteten Kunst“. Er ist aber deshalb interessant, weil wir dann den Link zu den 1960er-, 70er-Jahren herstellen und schauen können, wie weit dieses Konzept des Gottbegnadeten weitergeführt wird – auch wenn das nicht mehr so genannt wird. Dennoch, alles, was eben damit zu tun hat: der ganze antisemitische, antimoderne Furor; die Idee des

genialischen deutschen Künstlers. Wie das vor allem in der zum Teil wirklich in sehr hohen Auflagen publizierten antimodernen Kunstgeschichte wieder auftaucht.

Es gab ja sehr viele Ausstellungen in den 2010er-Jahren zum Thema NS-Kunst, aber der NS-Kunstabetrieb wurde eigentlich immer recht stiefmütterlich behandelt. Ich denke, es ist wichtig, nochmal aufzubereiten, wie „modern“ dieser Betrieb auf gewisse Art war, was das Merchandising betrifft, was die Zeitschriftenproduktion betrifft, auch was die Anzahl der Ausstellungen betrifft, aber auch die Präsenz dieser Künstler, denen auch in Modemagazinen, Frauenzeitschriften usw. Platz eingeräumt wurde, um nachvollziehen zu können, wie bekannt sie Ende der 1940er-, Anfang der 1950er-Jahre waren. Man wusste, im Gegensatz zu heute, wer Werner Peiner ist. Und die Leute hatten die bekanntesten Bilder von Paul Mathias Padua auf dem Schirm.

Wir werden im zweiten Kapitel zwölf Biografien vorstellen. Auch um die unterschiedliche Altersstruktur der Player nochmal ein bisschen mehr in den Fokus zu rücken. Es gab eben einerseits diese sogenannten Künstler des Übergangs, die so in den 1880er-Jahren geboren sind und dann im Nationalsozialismus als diejenigen propagiert wurden, die der Moderne der Systemzeit standhielten. Und dann natürlich die jüngeren Künstler, also die um 1900 geborenen. Da kommen Rudolf Hermann Eisenmenger ins Spiel, Arno Breker, Hermann Kaspar, der erwähnte Werner Peiner. Also Künstler, die in den 1950er-, 60er- und 70er-Jahren noch aktiv waren.

Ich habe bereits diese erste Ausstellung zur NS-Kunst 1974 erwähnt. Mir wurde klar, dass einige von diesen Künstlern zu diesem Zeitpunkt noch gelebt haben. Sie wurden aber in dieser Ausstellung so behandelt, wie man das mit Künstlern der Renaissance tut. Als ob sie 1945 aufgehört hätten, zu existieren und zu wirken. Im Zuge dieser mehrjährigen Recherche, bei der man tatsächlich sehr viel und sehr tief graben muss, findet man dann aber doch einiges. Um eine Zahl zu nennen: Auf dieser ominösen „Gottbegnadeten-Liste“ mit knapp 400 Menschen stehen ziemlich genau 100 Maler und Bildhauer, durchweg männlich. Etwa 50 haben zumindest die 1950er-, den Anfang der 1960er-Jahre noch erlebt, und man kann mit großer Wahrscheinlichkeit konstatieren, dass wirklich alle hauptberuflich, bis auf zwei, drei Ausnahmen, weiter als bildende Künstler gearbeitet haben. Wir werden bestimmt heute noch öfter über Rudolf Hermann Eisenmenger sprechen und über die einfach unfassbare Anzahl an Großaufträgen, die Eisenmenger in den Nachkriegsjahrzehnten hatte. In München wäre beispielsweise Hermann Kaspar ein ähnlicher Fall. Aber auch Arno Breker hatte extrem viele Aufträge. Und es gibt immer wieder bizarre Einzelphänomene, wie den im Nationalsozialismus renommierten Adolf Wamper, der dann Professor an der Essener Folkwangschule wurde. Oder den nicht minder renommierten Bildhauer Willy Meller, der 1962 vor dem ersten NS-Dokumentationszentrum in der BRD, das in Oberhausen eröffnet wurde, eine vier Meter hohe trauernde Mutter, also ein klassisches Kriegsmotiv hinstellen durfte. Ich könnte jetzt wohl noch zwei Stunden weitersprechen, was diese Beispiele betrifft.

Im vierten Kapitel wird es um Ausstellungen und Sammlungen gehen, um die schon erwähnte Rezeption. Ausstellungen deshalb, weil es tatsächlich seit Anfang der 1950er-Jahre einige Ausstellungen mit Künstlern gab, die eben auch schon zwischen 1937 und 1944 zu sehen waren – im Haus der Kunst zum Beispiel nach wie vor die jährlichen Gruppenausstellungen. Es wird dann auch wichtig sein, dies bis in die 1970er-Jahre nachzuvollziehen. In den 1970er-Jahren gibt es dann tatsächlich eine andere Form von Öffentlichkeit, die durch Sammlungen geprägt ist, das Haus Beda in Bitburg beispielsweise. Das funktioniert eigentlich nach einer ähnlichen Struktur wie das Museum Ludwig. Es wurde von dem Gründer und Chef der Bitburger Brauerei als Stiftung ins Leben gerufen. Es hat eine feste Sammlung, veranstaltet Wechselausstellungen, nur war im

Unterschied zum Museum Ludwig in der festen Sammlung eine der größten Ausstellungen von Künstlern des Nationalsozialismus zu sehen.

Es ist auch interessant, dass einige Kunstkritiker und Kunsthistoriker versuchten, sich neu zu erfinden, zum Beispiel als *documenta*-Anhänger, andere hingegen ihren Jargon weiter pflegten. Und das, ich habe es schon angedeutet, vor allem in kunsttheoretischen Büchern, ich denke da in erster Linie an Richard Eichler und dessen Hetzschrift *Könnner, Künstler, Scharlatane*, die tatsächlich nicht von Hitler-Reden zu unterscheiden ist, wenn man das nebeneinander legt. Der also dieses Konzept von „artreiner“ und „entarteter“ Kunst fortschreibt und damit das wahrscheinlich erfolgreichste kunsthistorische Buch der Bundesrepublik der Nachkriegszeit publiziert hat. Es wurde über 40 000-mal, glaube ich, verkauft.

Helmut Draxler: Mich würde interessieren, ob im Rahmen Ihrer Überlegungen auch die Frage aufgetaucht ist, wie man den Begriff der „gottbegnadeten Künstler“ in dieser Mischung aus Genialität und Deutschsein oder Deutschtum – oder wie immer man das nennen soll – historisch platzieren könnte. Das sind ja beides Kategorien, die wahrscheinlich aus dem 18. Jahrhundert stammen und die seither durchaus auch jenseits dieser konservativen Linie eine bestimmte Faszination ausübten, und ob man damit auch Künstler wie Beuys oder generell bestimmte Formen der Rezeption, die sich weit in das sozusagen progressive Spektrum hineinschreiben, erfassen könnte. Wurde in irgendeiner Form in Ihrem Projekt darüber diskutiert, wie sich diese Denkmuster auch in einer bestimmten progressiven Kultur der Nachkriegszeit reproduzieren?

Wolfgang Brauneis: Das ist ein absolut zentraler Punkt. Ich weiß nicht, inwieweit wir es schaffen werden, das in der Ausstellung unterzubringen, außer natürlich punktuell, wo man das auch über personelle Kontinuitäten, beispielsweise Beuys als Schüler des „Gottbegnadeten“ Joseph Ensling, andeuten kann. Ich glaube, man muss sich auch vor Augen halten, dass man vor diesem Hintergrund auch noch sehr viel über Kunstkritik in Deutschland lernen könnte. Dass man sich beispielsweise die Frage stellen könnte, warum es diese ganzen Malerfürsten in den 1970er-Jahren gab. Also Lüpertz, Baselitz, diese Michael-Werner-Gang. Oder die Rezeption von Joseph Beuys oder auch Gerhard Richter. Ich befürchte, dass wir das tatsächlich nur in Andeutungen unterbringen können, und es wäre natürlich ein Traum, wenn jemand dann den Stab genau an der Stelle aufnimmt und sich die deutsche Kunstkritik der 1960er-, 70er-, 80er-Jahre eben jenseits dieser Trennung ansieht.

Luisa Ziaja: Ich freue mich sehr, in dieser Runde zu sein, weil geschichtspolitische Kontexte eigentlich immer zentral für meine Arbeit im Feld des Kuratorischen waren. Ich möchte zunächst die Position, von der aus ich spreche, darlegen und dann kurz in ein Projekt einführen, das schon einige Jahre zurückliegt, die Ausstellung *Recollecting. Raub und Restitution*, in die im Übrigen auch Veronika Floch und Sophie Lillie involviert waren.

Inzwischen arbeite ich als Kuratorin für zeitgenössische Kunst im Belvedere, und ganz grundsätzlich ist mir der Ansatz eines „sitierten Kuratierens“ wichtig. Also ein Kuratieren, das sich klar in den institutionellen, ökonomischen, strukturellen, kulturpolitischen Rahmenbedingungen verortet, in denen es agiert. Das Thema der Kontinuitäten nach 1945 interessiert mich insbesondere in Hinblick auf ein geplantes Forschungsprojekt zur Sammlung des Belvedere: Welche Spuren haben die Zeit des Austrofaschismus und des Nationalsozialismus im Sammlungsbestand hinterlassen, wie wirken diese nach, welche Widersprüche ergeben sich im Umgang mit ihnen? Wie

lässt sich zum Beispiel die Koinzidenz der Ausstellung *Die uns verließen: Österreichische Maler und Bildhauer der Emigration und Verfolgung 1980* im Belvedere mit dem Ankauf eines Reliefs von Josef Thorak im selben Jahr deuten?

Doch nun zu meinem Projektbeispiel: Die Ausstellung *Recollecting. Raub und Restitution* wurde 2008/2009 im Museum für angewandte Kunst (MAK) hier in Wien gezeigt. Alexandra Reininghaus und ich haben sie als externe Kuratorinnen konzipiert, das heißt, es handelte sich nicht um ein genuines Projekt des Museums, sondern dieses fungierte als austragende Institution.

Im Jahr 1996 war das MAK Austragungsort der sogenannten Mauerbach-Auktion² gewesen – ich nehme an, Sophie Lillie wird in Zusammenhang mit ihren Recherchen noch näher darauf eingehen. Vor diesem Hintergrund erschien uns das Museum als passender Ort für eine Ausstellung, die sich kritisch dem Thema der Entziehung, der sogenannten Arierisierung von jüdischem Eigentum wie auch der sehr späten Restitution widmet. Der Titel *Recollecting* verweist dabei gleichermaßen auf die Aspekte des Erinnerns, des Sammelns wie auch des Wiederezusammentragens.

Ein zentraler Ausgangspunkt war, zu zeigen, dass der Entzug von Eigentum durch die Nazis nicht nur wertvolle Kunstwerke betraf, sondern eigentlich alle Ebenen des materiellen Lebens umfasste: Einrichtungsgegenstände, Hausrat, Kleidung, Bücher, Musikinstrumente, Fahrzeuge. Die Ausstellung war in fünf thematische Bereiche gegliedert: Organisation des Raubes, Restitution und Erinnerung, Reste einer Sammlung, österreichische Restitutionspolitik nach 1945 sowie Provenienzforschung und Kunstrückgabe. Es ging uns also darum, die perfide detaillierte Planung, die Bürokratie dieses Raubes zu zeigen, gleichzeitig aber auch auf individuelle, persönliche Aspekte der Erinnerung und deren Weitergabe durch Objekte einzugehen, den zögerlichen Umgang der Behörden mit Rückgaben nach 1945 nachzuzeichnen ebenso wie die Aufarbeitung seit 1998. Diese Themen wurden anhand von 17 konkreten Fallgeschichten visualisiert, die individuelle Schicksale und mit diesen verbundene Entziehungen von Objekten sichtbar machten. Zudem eröffneten 14 künstlerische Projekte, die größtenteils speziell für die Ausstellung entstanden sind, jeweils eigene Perspektiven auf die genannten Themen, beteiligte Menschen oder bestimmte Exponate und damit auch neue Ebenen der Vermittlung dieser komplexen Inhalte.

Obwohl es bei dem Projekt *Recollecting. Raub und Restitution* keinen direkten Konnex zum Künstlerhaus gibt, erscheint mir das kuratorische Vorgehen einer Verschränkung von (kultur-)historischer Recherche mit künstlerischen Strategien im gegebenen Kontext relevant. Im Zusammenhang mit meinen Recherchen zur Sammlung des Belvedere tauchen das Künstlerhaus und seine Mitglieder aber natürlich vielfach auf.

Am Rande sei auch noch erwähnt, dass ich gemeinsam mit Monika Sommer, inzwischen Leiterin des Hauses der Geschichte Österreichs, für den Jubiläumsband des Künstlerhauses einen Beitrag über die beiden wesentlichen kulturhistorischen Großausstellungen der 1980er-Jahre verfasst habe, *Die Türken vor Wien – Europa und die Entscheidung an der Donau 1683* von 1983 und *Traum und Wirklichkeit – Wien 1870–1930* von 1985. Geschichtspolitisch bezeichnend ist die Periodisierung von *Traum und Wirklichkeit* bis 1930, also unter Aussparung des Austrofaschismus und des nationalsozialistischen sogenannten Anschlusses 1938. Dass die Übernahme der Ausstellung 1986 am Centre Pompidou in Paris unter dem Titel *Vienne 1880–1938. L'Apocalypse Joyeuse* durch die bewusste Verschiebung des zeitlichen Fokus die Wiener Jahrhundertwende sehr wohl mit dem Austrofaschismus, dem Nationalsozialismus und dem Holocaust verschränkte, verdeutlicht diese Problematik nachdrücklich.

Peter Zawrel: Ich wollte nur anmerken, dass diese Ausstellungen, über die Frau Ziaja gerade gesprochen hat, Ausstellungen des Wien Museums gewesen sind, die lediglich im Künstlerhaus stattgefunden haben. Das ist, glaube ich, nicht unwichtig.

Luisa Ziaja: Ja, das ist eine wichtige Anmerkung und Korrektur, dennoch bin ich überzeugt, dass dieses Nichtthematisieren des Austrofaschismus und des Nationalsozialismus symptomatisch für ein gesamtgesellschaftliches geschichtspolitisches Klima war.

Helmut Draxler: Mich würde interessieren, wie ihr das Ausstellungsdesign konzipiert habt bzw. welche Lösungen ihr für das Problem gefunden habt, ein Objekt gleichzeitig als Kunstwerk und als historisches Dokument auszustellen. Oder wie das Verhältnis zwischen den künstlerischen Installationen und dem historischen Material ausgesehen hat. Wie hat das funktioniert, wenn man durch die Ausstellung gegangen ist?

Luisa Ziaja: Bei *Recollecting* wurden die miteinander verschränkten Themen und Fallgeschichten an spezifischen Stationen präsentiert. Das waren frei stehende Zusammenstellungen von Regalen im Raum, die ermöglichten, Alltagsobjekte oder Kunstwerke in Kombination mit dokumentarischem Material und Archivalien zu zeigen. Die künstlerischen Arbeiten hatten meist installativen Charakter und wurden in räumlicher Nähe der zugehörigen thematischen Station positioniert. Sie verfolgten dabei aber eine jeweils individuelle Materialästhetik. Eine solche Depotästhetik ruft unterschiedliche, auch durchaus problematische Assoziationen hervor, die uns natürlich bewusst waren. So wurden ja all die Dinge, die die Nazis geraubt hatten, in Depots gestapelt und aufbewahrt. Wir haben diese Ästhetik aber ganz und gar nicht bruchlos eingesetzt.

Veronika Floch: Ich habe mich mit Rudolf Eisenmenger im Rahmen meiner Diplomarbeit intensiv auseinandergesetzt. Im Folgenden möchte ich über einen Teil meiner Forschungsergebnisse berichten, wobei es sicherlich noch einige Forschungslücken in der Biografie Eisenmengers gibt, die es wert wären, bearbeitet zu werden.

Rudolf Eisenmenger war seit 1930 Mitglied des Künstlerhauses und Präsident dieser Institution von 1939 bis 1945. Er hat sehr lange gelebt, 1902 geboren, 1994 gestorben, hat er in unterschiedlichen politischen Systemen gearbeitet und war fast durchgehend erfolgreich, sowohl im Ständestaat als auch in der NS-Zeit und dann noch in der Zweiten Republik.

Ich versuche hier vor allem auch darzustellen, dass das Künstlerhaus sehr wichtig für seine Karriere war, ihm auch nach 1945 sehr geholfen und ihn maßgeblich darin unterstützt hat, wieder Fuß zu fassen. Eisenmenger hatte in den 1920er-Jahren an der Akademie der bildenden Künste in Wien studiert. Er war ein konservativer, akademischer Maler und hat sich sicherlich auch aus diesem Grund das Künstlerhaus ausgesucht. Das Künstlerhaus war im Vergleich zu anderen Vereinigungen, wie Secession oder Hagenbund, konservativ und sehr traditionell. 1939 wurde Eisenmenger Präsident des Wiener Künstlerhauses. Er war 37 Jahre alt und zu diesem Zeitpunkt in Bezug auf den Nationalsozialismus absolut kein unbeschriebenes Blatt. Er hatte sich schon in den 1930er-Jahren stark in den nationalsozialistischen Kreisen engagiert. Seit Februar 1933 war er Mitglied der NSDAP. Das war in Österreich zu diesem Zeitpunkt noch legal. Er blieb allerdings auch Mitglied, nachdem die NSDAP im Juni 1933 in Österreich verboten wurde. Eisenmenger war 1936 Gründungsmitglied im Bund deutscher Maler Österreichs. Das war zu dem Zeitpunkt legal, aber es war ganz klar eine NSDAP-nahe Organisation, die propagandistisch agierte. Ich möchte noch ein anderes Gründungsmitglied dieser

Organisation erwähnen, Leopold Blauensteiner, Künstler, Mitglied des Künstlerhauses, ganz wichtig für Eisenmenger in einer Art Mentorfunktion. Er war Präsident des Künstlerhauses vor Eisenmenger und von 1939 bis 1945 Landesleiter der Reichskammer der bildenden Künste in Wien.

1936 hat Eisenmenger an der Kunstolympiade der Olympischen Sommerspiele in Berlin teilgenommen. Das Künstlerhaus hatte die Jury für die österreichischen Teilnehmer zusammengestellt, um die Künstler auszuwählen, die nach Berlin geschickt werden sollten. 1937 hat Eisenmenger dann an der *Großen Deutschen Kunstausstellung* teilgenommen, das war die Propagandaexposition, die parallel zur Ausstellung *Entartete Kunst* in München stattfand. Interessant dabei ist, dass insgesamt 560 Künstler*innen teilnahmen, darunter nur 28 österreichische Künstler. Eisenmenger hat allerdings nicht nur an der Ausstellung teilgenommen, vielmehr, und das ist bemerkenswert und aussagekräftig, war er eines der nur sieben Jurymitglieder, die die Arbeiten für die *Große Deutsche Kunstausstellung* ausgesucht haben.

Die Machtübernahme der Nationalsozialisten stellte für ihn eigentlich keine Zäsur dar, für das Künstlerhaus hingegen schon. Wir wissen, dass die Mitgliederzahl durch die Gesetze der Reichskulturkammer und die Ausschlüsse von 508 auf 330 Personen reduziert wurde. Eisenmenger wurde im Dezember 1938 zunächst Vizepräsident des Künstlerhauses. Leopold Blauensteiner bot ihm dann an, die Präsidentschaft zu übernehmen, Eisenmenger hat dies zunächst zweimal abgelehnt. Im Nachhinein, nach 1945, wurde oft behauptet, dass man sich Eisenmenger als Präsident gewünscht hätte, um einen wirklich nationalsozialistisch gesinnten Vorstand zu verhindern. Es gibt aber einen Brief von Blauensteiner von 1939, in dem dieser versuchte, Eisenmenger zu überreden. Blauensteiner schrieb, ich zitiere: „Insbesondere entspreche ich aber einem Wunsch Berlins, wenn ich diese Angelegenheit nochmals aufrolle.“

1939 wurde Eisenmenger dann Präsident, und er blieb bis zum Kriegsende in dieser Funktion. Er hat während der NS-Zeit an zahlreichen Ausstellungen teilgenommen. Zweimal hat er den deutschen Pavillon auf der Biennale in Venedig mitbespielt. Und er hat, wie erwähnt, von 1937 an an den *Großen Deutschen Kunstausstellungen* teilgenommen. Er hat zahlreiche großformatige wandgebundene Arbeiten vor allem für den öffentlichen Raum angefertigt. In der NS-Zeit ist zum Beispiel die Arbeit für das Reichspropagandaministerium in Berlin entstanden. Anfang 1945 hat er dann den Auftrag bekommen, für Hitler ein Geburtstagsgeschenk anzufertigen. Einen Gobelin, den er noch Anfang 1945 entworfen hat. 1943 hatte er den Professorentitel erhalten. Das war eine Auszeichnung, die von Hitler genehmigt werden musste. Er wurde in die Liste der Künstler im Kriegseinsatz aufgenommen. Und die NS-Elite, darunter Joseph Goebbels, hat Arbeiten von ihm erworben.

1945 bedeutete eigentlich nicht das Ende für seine Produktion großer Werke, im Gegenteil, er hat sich nach 1945 weiterhin darauf spezialisiert. Aus kunsthistorischer Sicht ist es interessant, dass er im Grunde seine ikonografischen Lösungen und seinen Stil beibehalten hat. 1945 bekam er zwei Jahre Berufsverbot, konnte dann aber 1947 wieder arbeiten. Es gibt im Künstlerhaus-Archiv Protokolle der Sitzungen aus diesen zwei Jahren, Beratungen, wen man denn wann und wie wieder aufnehmen sollte. Eisenmenger wurde 1947 wieder aufgenommen. Er war damit durch das Künstlerhaus rehabilitiert. Und das Künstlerhaus hat ihm dann auch noch seinen ersten Auftrag gegeben, und das war wirklich gleich ein großer Auftrag. Das war – gemeinsam mit anderen Künstlerhauskünstlern – die Ausgestaltung des Künstlerhauskinos, das nach dem Krieg gebaut wurde. Meines Wissens hängen diese Arbeiten noch immer dort.

Der nächste große Auftrag war sehr prestigereich, im Jahr 1949 für die Wiener Staatsoper. Die Staatsoper wurde ja 1955 glanzvoll wiedereröffnet; im Gustav-

Mahler-Saal, dem Pausensaal, hängen 13 großformatige Gobelins, die Eisenmenger angefertigt hat. Übrigens in derselben Wiener Gobelinmanufaktur, die nur vier Jahre zuvor den bereits erwähnten Gobelin Eisenmengers für Adolf Hitler hergestellt hatte.

Und ich möchte noch auf zwei große Aufträge und auch Wettbewerbe eingehen, um zu zeigen, wie erfolgreich Eisenmenger trotz seiner Biografie nach 1945 war. Das war 1951 der Wettbewerb für die künstlerische Ausgestaltung des Wiener Westbahnhofs, ein großer Wettbewerb, initiiert auch vom Künstlerhaus. Eisenmenger hatte diesen gewonnen. Die Arbeit wurde allerdings nie ausgeführt. Es gab allerdings in den Medien hitzige Debatten, denn den Leuten und den Medien war durchaus bewusst, wie sich Eisenmenger in der NS-Zeit positioniert hatte. Auf jeden Fall hat sich das Künstlerhaus auch hier sehr für Eisenmenger engagiert. Karl Maria May, der damalige Präsident, hat sich in einem öffentlichen Brief in der Presse für Eisenmenger eingesetzt. Er schrieb auch einen Brief an den Generaldirektor der Österreichischen Bundesbahn, der gleichzeitig ein Jurymitglied war, und legte ihm Eisenmenger ans Herz.

Das Hauptwerk von Eisenmenger in der Zweiten Republik ist der eiserne Vorhang in der Wiener Staatsoper. 170 m² groß, trennt er als Brandschutz den Zuschauerraum von der Bühne. Und auch da gab es einen geladenen Wettbewerb, der absolut intransparent war. Die Entscheidungsträger kamen aus dem Bundesministerium für Handel und Wiederaufbau. Es gibt die Protokolle dieses Wettbewerbs im Künstlerhaus-Archiv und auch im Staatsarchiv. Ich kann hier zeitlich nicht ins Detail gehen, aber es wird ersichtlich, dass Eisenmenger von Anfang an der Favorit und der ganze Wettbewerb eigentlich eine Farce war. Auch hier wurde in der Presse noch kritisch berichtet. An dem Wettbewerb nahmen unter anderen auch Fritz Wotruba, Wolfgang Hutter, Max Weiler und Herbert Boeckl teil.

Als Eisenmenger schon gewonnen hatte, schrieb Karl Maria May dem Bundesminister für Handel und Wiederaufbau einen Brief, der ebenfalls im Archiv des Künstlerhauses liegt, darin dankt er für die glückliche Auftragserteilung, und ich zitiere hier eine Passage, auch um zu zeigen, was für eine Haltung das Künstlerhaus 1955 hatte: „Diese Arbeit Eisenmengers interessiert mich umso mehr, als bereits durch Monate hindurch in den Zeitungen herabsetzende Kritiken zu lesen sind. Die Furche meinte, nur zwei Künstler wären dazu berufen gewesen, diesen Vorhang zu gestalten. Kokoschka, ein ehemaliger Österreicher, der, als seine Heimat in Not war, in englische Staatsbürgerschaft untergeschlüpft ist, und Chagall, ein nationalisraelischer Künstler russischer Herkunft. Ich will Ihnen, sehr verehrter Herr Minister, nur mitteilen, dass ich beim Anblick dieses österreichischen Kunstwerkes edelster Prägung tief ergriffen war. [...] Eisenmenger hat sich mit diesem Werk ein Denkmal gesetzt. Ebenso seinen Auftraggebern, aber auch dem Kunstwillen des gesamten österreichischen Volkes.“

In den 1950er- und 60er-Jahren hat Eisenmenger viele Aufträge für öffentliche Gebäude bekommen. Ich zähle nur ein paar seiner Auftraggeber auf: das Wiener Parlament, die Sparkasse in Linz, die Kammer der gewerblichen Wirtschaft, die Wiener Städtische Versicherung, der Ringturm, der Flughafen Schwechat, die Bundeskammer der gewerblichen Wirtschaft, die Wiener Arbeiterkammer; und am Stephansdom ist bis heute an der Westfassade eine Glasmalerei, nämlich eine Uhr, von ihm zu sehen.

Eisenmenger erhielt dann auch, trotz seiner Biografie, 1959 eine ordentliche Professur an der Technischen Universität Wien. Und er erhielt Auszeichnungen vom Land Österreich. 1956 bekam er das Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst erster Klasse und 1973 das Große Silberne Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich. Ich möchte zum Schluss noch zu der Frage kommen, wie sich Eisenmenger selbst zu seiner Biografie oder zu seinem Handeln während der NS-Zeit geäußert hat. Er hat, soweit aus den Quellen ersichtlich ist, nie öffentlich dazu Stellung genommen.

Es ist aber ein Brief von ihm erhalten, in dem er, und zwar im Zusammenhang mit der *Antifaschistischen Ausstellung: Niemals vergessen!*, die 1946 im Künstlerhaus gezeigt wurde, dazu etwas schreibt. Eisenmenger wurde als Teilnehmer für das Rahmenprogramm eingeladen, in dem er über seine Position während der NS-Zeit sprechen sollte. Er willigte zunächst ein, überlegte es sich dann aber doch anders. In diesem Brief begründete er seine Absage mit den Worten, er sei zu politischer Tätigkeit weder befähigt noch berufen, die Wunden der Vergangenheit seien noch nicht verheilt, es sei für ihn trotz früher Einsicht und Umkehr nicht möglich, festzustellen, wo die Grenze zwischen wirklicher Schuld und tragischem Irrtum liegt.

Tim Voss: Ich habe noch eine Frage zur Tagung, die 2011 im Künstlerhaus stattfand, auf der Sie Ihre Forschungen präsentiert haben. Wie war die Atmosphäre, die Resonanz auf Ihren Beitrag?

Veronika Floch: Zu meinem Vortrag gab es recht hitzige Diskussionen, womit ich nicht gerechnet hatte. Es gab den Wunsch, Eisenmenger als Künstler von seiner Tätigkeit während des Nationalsozialismus zu trennen. Als wäre die Beschreibung bereits Diffamierung. Aber ich hatte auch das Gefühl, dass man diese Tagung als Beginn gesehen hat, um etwas zu starten, um sich intensiver mit der Geschichte des Nationalsozialismus und des Künstlerhauses auseinanderzusetzen.

Peter Zawrel: Ich habe mich mit sehr vielen Einzelfällen befasst und im Archiv des Künstlerhauses ganz erstaunliche Dinge gefunden. 2013, als ich hier angefangen habe, hat mich ein Restitutionsfall beschäftigt, der mich sehr weit in die Geschichte des Künstlerhauses geführt hat. Wenn man das überhaupt so sagen kann, das Künstlerhaus – es sind immer Einzelpersonen gewesen, die da zusammen etwas bilden.

Karl Maria May hat im Jahr 1954 innerhalb von wenigen Wochen zwei Dinge gemacht: Er hat Eisenmenger so gut gefördert, wie er konnte. Fast gleichzeitig hat er dafür gesorgt, dass eine Plastik von Alfons Riedel, die *Danae*, die damals im Stadtpark ausgestellt gewesen und dort beschmiert worden war, vor dem Künstlerhaus aufgestellt wurde. Etliche Kunstwerke wurden im Stadtpark beschädigt. Ich war sehr erstaunt, als ich im Künstlerhaus Archiv dazu die Zeitungsdokumente gefunden habe. Im Jahr 1954 wurde in Wiener Zeitungen von „entarteter Kunst“ geschrieben, die die Stadt Wien im Stadtpark ausstelle.

Mir ist das Künstlerhaus immer eher als eine männerbündlerische Angelegenheit erschienen, die sich vor allem durch eines auszeichnete: Männerbündelei heißt nichts anderes als, wenn man so will, absolute Solidarität untereinander, egal, was passiert. Es gibt Protokolle von Vorstandssitzungen, Leitungsausschuss hat das früher geheißt, da kommt man aus dem Staunen nicht heraus. Zum Beispiel das Künstlerhauskino. Es ist die Erfindung eines Mannes namens Leopold Hauer gewesen, der sich unter anderem dadurch ausgezeichnet hat, dass er während der NS-Zeit eineinhalb Jahre einen Kommunisten in seiner Wohnung in der Bräunerstraße versteckt hat. Wahrscheinlich kam er über seinen Freund Christian Broda dazu, ihn zu verstecken. Derselbe kommt dann in die Situation, dass er Eisenmenger im Künstlerhauskino hängen hat. Aus diesem männerbündlerischen Denken heraus, wir helfen einander, ist das aber alles kein Widerspruch.

Zu diesem Aspekt der Männerbündelei passt auch hervorragend das Verhältnis des Künstlerhauses zu Frauen. Man hat ihnen Ausstellungen im Künstlerhaus ermöglicht, man wollte sie nur nicht aufnehmen, damit sie nicht mitreden dürfen. Denn sonst hätten sie wählen können. Das wollte man nicht. Ich finde, dass das ein Aspekt ist, der

in der Beschäftigung mit dem Künstlerhaus immer ein wenig zu kurz gekommen ist. Diese unglaubliche Abschließung nach außen, ein Männerbund, der von niemandem gestört werden will, der anders ist. Man muss sich anschauen, woher die Mitglieder bei der Gründung kamen. Es ist nicht das gesamte österreichische Staatsgebilde der damaligen Zeit repräsentiert.

Das kann man dann weiterverfolgen, dieses Abschließen. Und gleichzeitig sich immer dem Staat anbieten, egal, wie dieser Staat aussieht. Nur nicht unangenehm auffallen. Das zieht sich durch. Es war ja auch eine staatliche Gründung; also dieser Mythos, da schließen sich jetzt die Künstler zusammen, ist falsch. Das ist eine staatliche Gründung gewesen, die in das städtebauliche Entwicklungskonzept der späten Ringstraße hineingepasst hat, und der Staat hat sich jemanden gesucht, der das macht. Finanziert zu mehr als 50 Prozent vom jüdischen Großbürgertum. Und bis in die 1930er-Jahre wesentlich unterstützt von Mäzenen, von denen der Großteil Juden waren. Aber dann: nur nicht unangenehm auffallen. Immer konform verhalten, nirgendwo anecken. Eine wichtige Voraussetzung, um weiterhin unter sich bleiben zu können, nicht gestört zu werden.

Stephan Janitzky: Mein Beitrag kommt jetzt eher aus einer Situation des Handgemenges: Ich habe lange im Haus der Kunst in München gearbeitet, im Buchladen, und bin dort mit verschiedenen Rezeptionsideen aus verschiedensten Richtungen, bezogen auf diesen Arbeitsplatz, das Haus der Kunst, konfrontiert gewesen. Im Buchladen war man ja ein bisschen außen vor, hatte aber gleichzeitig Kontakt zu allen. Da man nicht in diesen Hierarchien der Institution steckt, bekommt man den ganzen Gossip mit, der so läuft. Die Besucher kommen meist noch im Shop vorbei, und wenn man dann ein Buch abkassiert, kommt man vielleicht ein bisschen ins Gespräch – und eben oft nicht nur über die jeweils laufende Ausstellung, sondern auch über die Architektur und die damit verbundene Geschichte des Hauses. Mit wem man so ins Gespräch kommt, reicht von einem Kulturpublikum, für das der Kontext des Hauses manchmal gar keine Rolle spielt, über Leute, die mitreflektieren, wo sie da gerade sind, bis hin zu einem elaboriert vortragenden „Ich-geh-damit-kritisch-Um“ oder auch einem besonderen fachlichen Interesse, aber es gibt eben auch dieses konservative bis stramm rechte touristische Publikum. Wenn es einen Zeitungsartikel in der Tagespresse gibt, hat der immer einen Einstieg oder einen Kommentar zur Architektur. Gerne auch mit den entsprechenden Vokabeln, dass das so eine Schwere hat, was da in den Gewölben stattfindet. Da ist immer so ein Raunen dabei, bei jeglicher Rezeption dieses Hauses.

Es gab ja hintereinander Skandale rund um das Haus der Kunst, zum Beispiel die Scientology-Geschichten, auch deswegen gab es dann nochmal mehr Artikel und nochmal mehr Gossip auf den Gängen. Auch aus dieser Situation heraus haben Laura Ziegler, ebenfalls Künstlerin, die auch lange im Haus der Kunst gearbeitet hat, und ich dieses kleine Büchlein herausgebracht: *Haus der Kunst. Texte und Noten*. Vom historischen Glaspalast in der Nähe des Hauptbahnhofs zieht sich die Erzählung durch das Architekturensemble des Hofgartens bis ins Haus der Kunst der gegenwärtigen Zeit, führt dann hinein in die Architektur und wird dann durchmischt mit verschiedenen aktuellen Konflikten, die im Museum bestehen. Das war eben die Zeit 2018/2019, wo das ganze Haus im Umbruch war. Es wurden verschiedene Ausstellungen abgesagt, gleichzeitig sollten alle Aufsichten entlassen und durch einen Zeitarbeit-Dienstleister ersetzt werden. Der Glaspalast wurde auch deshalb als Ausgangspunkt gewählt, weil sich, als er 1931 abgebrannt war, eben drei Künstlerorganisationen – die Münchener Künstlergenossenschaft, die Münchener Secession und die Münchener Neue Secession – zusammengeschlossen haben mit dem Plan, 1933, ein Künstlerhaus zu

errichten an der Stelle, wo jetzt das Haus der Kunst steht. Die Nazis haben sich also dann diesen Plan gecatcht und das Haus der Deutschen Kunst dort errichtet, das dann 1937 auch als erster Monumentalbau der Nationalsozialisten eröffnet worden ist.

Nun gibt es einen Plan vom Architekturbüro Chipperfield, einen kritischen Rückbau zu performen. Christoph Vitali, einer der ehemaligen Direktoren am Haus der Kunst, hatte, 1993 glaube ich, ja noch den Slogan von der „Unschuld der Mauern“ ausgegeben. Dass die Architektur an sich keine Schuld in sich trage, sprich, wenn überhaupt, neutral zu betrachten sei. Erst später bei Chris Dercon wurde das abgelegt und es wurde zu diesem „kritischen Rückbau“. Da wurde zum Beispiel im Inneren die vormalige Ehrenhalle in die Halle der Freunde ummodelliert. Aber eine gewisse Idee von einem neutralen Umgang mit der Architektur hat sich dann doch bis in die Direktion von Okwui Enwezor weitergetragen.

Das war natürlich interessant, wenn man im Buchladen steht und dann beim unmittelbaren Kontakt mit den Besuchern feststellt, dass es verschiedene Informationsgrade und Motivationslagen gibt, unter denen so ein Gebäude wahrgenommen wird. Es kommen auch Leute aus der klaren Motivation, einen Nazibau besuchen zu wollen. Und das wird auch relativ klar gesagt. Es gibt so etwas wie ein Pilgertum, etwas Esoterisches, die wollen dann irgendwie diese Energie spüren. Das wird so wortwörtlich gesagt.

Ein weiteres häufiges Missverständnis, das immer wieder aufkommt, ist, dass die *Entartete-Kunst*-Ausstellung im Haus der Deutschen Kunst stattgefunden hätte. Viele Leute kommen und wollen den dazugehörigen „Katalog“, dieses historische Propagandaheftchen, haben. Es wurden uns auch mehrmals selbst nachgedruckte Exemplare, teils in hoher Stückzahl, angeboten – auch Nazidevotionalien, Geschirr mit Hakenkreuzen etc. wurde uns zum Verkauf angeboten. Das clasht natürlich schnell komplett mit Ideen, man könnte in dieser Architektur irgendwie befreit oder neutral agieren. Dass sich das Haus selbst mit der Geschichte auseinandergesetzt hat, ist erst 2014 nach außen hin für Besucher*innen rezipierbar passiert, als die Archiv Galerie im Haus der Kunst dauerhaft eingerichtet worden ist, in der dann viele Wechselausstellungen zur Geschichte des Hauses gemacht worden sind. Und Laura Ziegler und ich wurden von Sabine Brantl, der Kuratorin der Archiv Galerie, dann eingeladen, unser kleines Büchlein *Haus der Kunst. Texte und Noten* dort zu präsentieren.

Um zu unserer Situation hier zurückzukommen bzw. warum ich das hier beibringe und ausführe: Vom Haus der Kunst sind wir natürlich dezidiert nicht als am Haus Arbeitende eingeladen worden, sondern in der Rolle als Künstler und Künstlerin. Die Frage, die für mich daran hängt, ist, welchen Motivationen, oder wem nützen in welchen Konstellationen die Auseinandersetzungen mit politischen Inhalten im Kunstbereich, gerade wenn diese Auseinandersetzungen dezidiert auf die eigene Geschichte einer Institution bezogen sind? Inwieweit ist das für einen selbstverständlich, was man da noch tut, und wo liegt dann die Autonomie des Produzenten, der Produzentin? Das sind jetzt eher so Fragestellungen, die vielleicht auch nochmal eine Rolle spielen könnten in der Diskussion.

Luisa Ziaja: Ich hätte noch eine kurze Rückfrage bezüglich der Architektur des Haus der Kunst und konkreten Interventionen. Ich würde schon einen Unterschied im Umgang mit der Architektur zwischen den Leitungsperioden von Chris Dercon und von Okwui Enwezor ausmachen. So erinnere ich mich an eine Installation von Mel Bochner, den Fries an der Fassade mit dem Titel *The Joys of Yiddish*. Das war für mich eine sehr klare Botschaft, die diesen Ort, diese faschistische Architektur, bewusst zu stören versuchte.

Stephan Janitzky: Zur Zeit gibt es gerade diese Erzählung, dass das Haus fast schon Zitat ist. Es ist jetzt auf einmal „das Spaceship“. Also etwas, das zum Abheben gebracht werden muss. Und vor 30 Jahren war es noch die „Unschuld der Mauern“ und dann war es der „kritische Rückbau“. Welches Vokabular verwendet wird, ist immer in der Zeit zu sehen. Aber irgendwie muss sich jeder damit auseinandersetzen, und das ist meiner Meinung nach nicht immer sehr glücklich, wie das dann passiert.

Helmut Draxler: Ich würde sagen, dass es nicht nur die „Unschuld der Mauern“ war. Vitali hatte sich ja damals – ich glaube, es war seine erste Pressekonferenz – hingestellt und gesagt: Dies ist ein schönes Haus. Das kam auch nicht von ungefähr. Seit den 1980er-Jahren, mit der Staatskanzlei gegenüber, auch mit dem Umbau des Kunstvereins und den Karrieren von Münchner Künstlern wie Gerhard Merz oder Ulrich Horn-dash, gab es einen ganz aktiven Aneignungsprozess einer bestimmten Nazi-Ästhetik. Man war ja total fasziniert von allem, was es da so an Design der 1930er-Jahre gegeben hat. Das war nicht nur eine neutrale Position – gewissermaßen „Wir müssen halt damit umgehen und benutzen diese Räume“ –, sondern das hatte etwas Aktives. Und das wäre schon interessant zu sehen, wie das bei Chipperfield heute eigentlich funktioniert. Dass da so Ambivalenzen drin sind, kann man ja vielleicht auch gar nicht vermeiden. Aber in welches Verhältnis setzt man sich dazu? Und wie kann man überhaupt mit dieser Tradition, die da in München so stark ist oder war, umgehen? Das ist Teil des Gegenwärtigen, das war mal Gegenwartskunst, und auf der *documenta* 1987 zum Beispiel ganz groß zu sehen. Vor allem diese Karriere von Gerhard Merz und seine Funktion in der Stadt finde ich nach wie vor sehr, sehr spannend. Wie das eigentlich funktionieren konnte. Hast du darauf eine Antwort?

Stephan Janitzky: Ich bin vor allem von diesen sich über Jahre wiederholenden Rhetoriken verblüfft. Welche Konstanten sich ausbilden, aber dann natürlich auch, wie das eben genau nicht aus einem Guss ist, sondern mit den unterschiedlichen Programmen, was für Ausstellungen da gezeigt werden, entweder korrespondiert oder diesen entgegenläuft. Es gab ja immer wieder verschiedene Bezüge auf dieses Haus, nicht nur auf die Geschichte, sondern explizit auch auf die Architektur – zum Beispiel eben von Gerhard Merz mit seiner Ausstellung 1987 nebenan im Kunstverein. Oder aber auch 1999 Gustav Metzgers Intervention in die Architektur, als der Eingangsbereich zugeteert worden ist, die dann auch 2016 nochmal reenacted worden ist. Und da interessieren mich schon die jeweiligen Motivationen der Leute, die so etwas programmieren. Warum, in welcher Zeit, welches Kunstwerk interessant ist. Mel Bochner zum Beispiel wurde ja gerade schon erwähnt, das war dort, dann ist das vor zwei, drei Jahren abgebaut worden und jetzt ist es nochmal aufgebaut worden – auf der Rückseite des Hauses. Und das ist für das Haus der Kunst eigentlich ziemlich selten, es war eines der wenigen Kunstwerke, die im Haus der Kunst noch gelagert waren. Vielleicht ist es eher ein Zufall, dass dieses Kunstwerk noch dageblieben ist?

Oder ein anderes, banaleres Beispiel und eine ewige Diskussion: die Bäume vor dem Haus, die die freie Sicht auf die Architektur stören bzw. die Aussicht in den Englischen Garten. Alle Direktoren wollten die eigentlich immer abholzen lassen. Dabei gab es nie eine klare Argumentationslinie, in der jemand sagen würde, diese Bäume müssen dableiben, um dieses Haus zu verdecken. Obwohl das auch Politik war, in München, an anderen Orten, das zuwachsen zu lassen. Aber natürlich gibt es auch diese andere Fraktion, die der Meinung ist, dass man die Bäume unbedingt dort behalten muss, weil Bäume fallen per se böse sei. Das sind so ganz seltsame Verschränkungen

von Motivationen, warum etwas gewollt wird. Und es steht halt einfach da. Es ist massiv und ist dieser Klotz, und es gab ja auch schon Ideen, das Gebäude komplett abzutragen, nur das Fundament zu lassen. Dann wäre dort jetzt ein Aussichtsplateau, um in den Englischen Garten zu schauen – vielleicht wäre das auch ganz gut ...

Ariane Müller: Mir fällt ein, dass sie den Palast der Republik in Berlin schon abgetragen haben. Also, es wird schon ab und zu etwas abgetragen.

Tim Voss: Das ist richtig, ja. Und als Schloss neu aufgebaut.

Sophie Lillie: Ich bin Kunst- und Zeithistorikerin mit Forschungsschwerpunkt privates Sammeln und Mäzenatentum vor 1938, mit besonderem Augenmerk auf Sammlerinnen der Moderne bzw. weibliches Mäzenatentum vor 1938. Ein Nebenprodukt ist mein starker Fokus auf das Thema Restitution und Provenienzforschung. Hier arbeite ich hauptsächlich mit Privatpersonen, also Nachkommen von aus Wien vertriebenen Familien, im Versuch, ihre Sammlungen zu dokumentieren, entzogene Kunstwerke zu identifizieren und deren Standort zu finden. In beiden Kontexten habe ich über die Jahre im Künstlerhaus-Archiv geforscht. Ich unterscheide mich von den anderen Redner*innen dadurch, dass ich mich im Wesentlichen mit Förder*innen, Sammler*innen beschäftige und weniger mit den Künstlern und Mitgliedern des Künstlerhauses. Dennoch gibt es immer wieder Biografien, die mich beschäftigen – sei es von ausgeschlossenen Mitgliedern und vertriebenen Künstlern oder auch von den verschiedenen Playern, die wesentlich in die Enteignungspolitik der Nationalsozialisten eingebunden waren. Verkannt wird etwa, inwiefern jemand wie Künstlerhauspräsident Leopold Blauensteiner – um nur ein Beispiel zu nennen – aktiv in die Enteignung und Zerstörung von privaten Kunstsammlungen involviert war.

Ich habe auf der Tagung anlässlich des 150-jährigen Jubiläums des Künstlerhauses einen Vortrag zu der Gustav-Klimt-Retrospektive gehalten, die 1943 unter der Schirmherrschaft von Reichsleiter Baldur von Schirach stattfand. Es ist ein Missverständnis, wenn man Gustav Klimt unter die verfemten Künstler reiht. Das war er absolut nicht. Die Nationalsozialisten widmeten Klimt eine seiner wesentlichsten groß angelegten Retrospektiven, die aufgrund des Zusammenschlusses von Künstlerhaus und Secession unter der Leitung des Künstlerhauses, aber räumlich in der Secession stattgefunden hat. Sie war im Wesentlichen eine Ausstellung enteigneter Kunst. Das Ende der Ära der Privatsammlungen lässt sich gut am Beispiel dieser Ausstellung nachvollziehen. Die Ausstellung von 1943 ist wie eine Art Reenactment der großen *Klimt-Gedächtnis-Ausstellung* von 1928. Die Kunstwerke sind dieselben, aber wo 1928 noch über 90 Prozent der Objekte aus Privatsammlungen kommen, fungieren 1943 vor allem öffentliche Institutionen als Leihgeber: die Wiener Städtischen Sammlungen, das Belvedere und schließlich eine neue Sammlergeneration von NS-Profiteuren wie etwa der Filmregisseur Gustav Ucicky.

Zu dem Projekt *Dispossession*, über das wir heute sprechen, bin ich aber weniger in der Rolle als Kunsthistorikerin gekommen als vielmehr aufgrund von Gemeinschaftsarbeiten der letzten Jahre mit Arye Wachsmuth. Eine davon ist *Retracing the Tears*, eine Arbeit, die 2008 erstmals im MAK ausgestellt wurde, im Rahmen der von Luisa Ziaja vorgestellten Ausstellung *Recollecting*, und die nun seit 2018 in veränderter Form im Haus der Geschichte zu sehen ist.

Tim Voss: Vielleicht können Sie etwas dazu sagen, wie damals, 1943, die Klimt-Retrospektive aufgenommen wurde.

Sophie Lillie: Die Presse war gleichgeschaltet, somit gab es keinerlei kritische Berichterstattung zwischen 1938 und 1945. Gustav Klimt wurde als großer deutscher Maler stilisiert. Man erkennt grundsätzlich die Ambivalenz der Kulturpolitik Baldur von Schirachs, der immer wieder, ergänzend zum Deutschnationalen, das Thema der österreichischen Kunst einfließen ließ. So gab es etwa 1943 nicht nur die Gustav-Klimt-Retrospektive, sondern auch eine große Ferdinand-Georg-Waldmüller-Ausstellung.

Man muss sich vor Augen führen: Februar 1943 war der Höhepunkt des „totalen Krieges“ – die Schlacht von Stalingrad war geschlagen. In einer geradezu absurden Situation feierte man in Wien Gustav Klimt. Man inszenierte lokale Identität und Hoffnung. Es sollte ein geradezu sakraler Moment für eine kriegsgebeutelte Bevölkerung geschaffen werden. Eine Huldigungsausstellung diesem, wie er dargestellt wurde, Großmeister der deutschen Kunst. Was aber bei Klimt nicht irrelevant ist, ist die Auswahl der Kunstwerke – es ist ja bekannt, dass Klimt der große Porträtist der Ehefrauen und Töchter seine Mäzene war. Das waren in nicht unwesentlichem Maß Mitglieder des jüdischen Großbürgertums – sei es die Familie Bloch-Bauer oder die Familie Lederer. Diese Bilder waren ausgestellt, aber sie wurden anonymisiert. Es hieß nicht *Porträt Adele Bloch-Blauer*, sondern es stand da *Dame in Gold*, die *Alte Frau* war Charlotte Pulitzer usw. Woher die Sachen kamen, war natürlich klar. Es handelte sich nicht um das eine oder andere Exponat aus jüdischem Besitz, sondern um nicht weniger als zwei Drittel aller ausgestellten Kunstwerke. Man bemächtigte sich letztlich auch Gustav Klimts, der ja selbst aus dem Künstlerhaus ausgetreten war. Bei jenen Arbeiten, die sich noch in Privatbesitz befanden, wurde ganz massiv versucht, diese Objekte für staatliche Institutionen zu sichern. Im Fall des *Beethovenfrieses* etwa oder auch der Fakultätsbilder *Jurisprudenz* und *Philosophie*, die alle dort ausgestellt waren, setzte das Büro Baldur von Schirachs dezidierte Ankaufsversuche.

Peter Zawrel: Wenn ich das sagen darf, der Veranstalter war der Reichsstatthalter, also Baldur von Schirach. Und die Ausstellung war ja in der Secession, und um so erstaunlicher ist es, dass in der kleinen Secession in fünf Wochen 24 000 Menschen die Ausstellung gesehen haben. Und das im Februar und März 1943. Das ist eigentlich eine gewaltige Besucherzahl, muss man sagen.

Tim Voss: Es gab ja einen in Auszügen protokollierten Streit im damaligen Vorstand um die Besucherzahlen bezüglich der 1939 vom Künstlerhaus produzierten Ausstellung *Berge und Menschen der Ostmark* gegenüber der wenig später ebenfalls im Künstlerhaus gezeigten Ausstellung *Entartete Kunst*. Das ist ja in den Protokollen ganz amüsant zu lesen, wie man sich darüber ärgert, dass die *Entartete-Kunst*-Ausstellung ein Vielfaches an Zuschauern hat.

Ich habe eine Frage an Sophie Lillie zu *Retracing the Tears*, der gemeinsamen Arbeit mit Arye Wachsmuth zum Mauerbach-Skandal im Rahmen der Ausstellung *Recollecting: Raub und Restitution* im MAK. Wie war der kuratorische Zugang dort und waren Sie zufrieden, wie das dann präsentiert wurde?

Sophie Lillie: Mit der Präsentation im Museum für angewandte Kunst waren wir sehr zufrieden, weil es einerseits der richtige Ort war und wir andererseits den Luxus von viel Raum hatten. Dieser Raum ist im Haus der Geschichte, wo diese Arbeit jetzt zu sehen ist, nicht gegeben.

Ich war 1995 Werkstudentin, die in der Israelitischen Kultusgemeinde (IKG) stundenweise ausgeholfen hat; ich habe im Wesentlichen Sekretariatsarbeit im Vorfeld der Mauerbach-Benefizauktion gemacht. Es klingt jetzt manchmal so, als hätte

ich die Rolle der IKG untersucht. Das ist und war nie die Absicht von *Retracing the Tears*. Uns ging es darum, aufzuzeigen, dass es in den österreichischen Archiven Unterlagen gab, die auf die Herkunft dieser Objekte hingewiesen haben. Bis zum Jahr 2000 war dieses Archivmaterial im Bundesdenkmalamt bzw. in den verschiedenen österreichischen Archiven nicht öffentlich zugänglich. Das Bundesdenkmalamt besaß umfangreiche eigene Unterlagen, die Informationen darüber enthielten, aus welchem Besitz die Sachen stammten, von wem und wo sie enteignet worden waren. Weil es ja auch die Behörde war, die sowohl Entzug wie Restitution administrierte und die Sachen treuhändig verwaltete, fotografierte und dokumentierte. Der wesentliche Punkt ist, dass man sich auf die sture Verwaltung beschränkte und sich niemals um eine aktive Auseinandersetzung mit der Herkunft dieser Sachen bemühte.

Was heute interessant ist, ist, dass diese Arbeit das Narrativ um Mauerbach völlig verändert hat. Jetzt gibt es wiederum eine Version der Geschichte, die lautet: Es war allen alles völlig klar. Es wäre ein Leichtes gewesen, alle Besitzer zu finden. Aber so war es auch nicht. Es gibt nicht den einen Archivkasten Mauerbach, den man nur aufmachen muss und alles ergibt sich. Ich behaupte aber, dass es konkrete Hinweise gab, wo die Sachen hergekommen sind, die man zusammentragen hätte können. Das Ausmaß der Dokumentation ist überwältigend. Der Vorwurf geht also an die österreichischen Behörden, die es passiv umgangen haben, sich mit diesem Erbe auseinanderzusetzen. Dass die eigentlichen Rechercheergebnisse stimmen, dem hat niemand widersprochen. Das Bundesdenkmalamt besitzt ungefähr 5 000 Fotos von sichergestellten Kunstwerken aus der Zeit zwischen 1938 und 1945. In der Version im Haus der Geschichte sieht man im Zeitraffer Beispiele dieser Fotodokumentation. Viele davon sind noch alte Fotoplatten, die beschriftet sind und somit klare Evidenz liefern. Da ist das Foto, hier die Pergaminschleifen mit dem Namen der ehemaligen Besitzer. Man hat schlichtweg nicht nachgeschaut.

Helmut Draxler: Die Frage, die ich mir gestellt habe – denn ich habe hier keine historische Expertise, weder auf das Künstlerhaus noch auf die NS-Kunstgeschichte im Allgemeinen bezogen –, betrifft das Problem, wie diese sicherlich notwendige und wichtige Aufarbeitung der Geschichte des Künstlerhauses zur Zeit des Nationalsozialismus in der Gegenwart platziert werden kann. Besonders interessiert mich hierbei, in welchen kritischen Diskurs eine solche Aufarbeitung eingeschrieben wird bzw. eingeschrieben werden kann. Der Diskurs, wie er in der Einladung zu diesem Workshop formuliert wird, situiert die kritische Dimension dieses Unterfangens in den Begriffen von Enteignung, Antidiskriminierung oder generell gegen Vorstellungen von Privileg oder Kanon gerichtet. Hiermit wird ein weites Spektrum an Problemen anvisiert, das uns alle in unseren jeweiligen institutionellen Situationen ständig beschäftigt.

Für mich läge der interessante Punkt weniger darin, einen solchen kritischen Diskurs in Stellung zu bringen, als zu versuchen, ihn sich in seiner je eigenen Widersprüchlichkeit oder Ambivalenz anzusehen, um letztlich genau damit einen Umgang zu finden. Denn die Theoriearbeit besteht nicht darin, Lösungen vorzuschlagen, sondern zu eruieren, wo sich eigentlich die Probleme verbergen, und zu fragen, wie diese adressiert werden können. Ich kann vielleicht kurz drei Fragen zitieren, die mir an der Einladung in dieser Hinsicht aufgefallen sind. Zum Beispiel: „Können wir uns innerhalb einer Institution, die auf dieser Geschichte basiert, zu dieser Geschichte äußern oder benötigt es einen größeren Bruch, eine stärkere Auseinandersetzung, als es bisher geschehen ist?“ Aber wie könnten wir uns einen solchen Bruch vorstellen und welche Art von Geschichtsverständnis impliziert diese Idee? Heißt das etwa, dass es davor, sozusagen bis zu unserem Treffen hier und jetzt, eine Kontinuität aus der NS-Zeit

heraus gab und jetzt nicht mehr? Wie ist das überhaupt konzipierbar? Welches historische Narrativ steckt in dieser Frage und würde dieses selbst nicht wiederum eine weitere Verdrängung nach sich ziehen? Oder die zweite Frage: „Ist eine Geschichte der enteigneten Positionen in den bestehenden Kanon einfach so einschreibbar oder bedingt sie nicht, die gesamte Systematik, die mit und durch den Ausschluss entstanden ist, grundsätzlich zu verwerfen?“ Diese Formulierung evoziert eine ähnliche Dynamik wie diejenige des Bruchs, gewissermaßen eine totale Verwerfung der Geschichte. In meinem aktuellen kunstkritischen Umfeld begegnet mir eine solche Vorstellung, verstanden als Konsequenz einer radikalen Dekolonialisierung, immer wieder. Aber wie wäre überhaupt ein Modell von Selbstabschaffung denkbar, bei dem der Gestus der Selbstabschaffung nicht zuallererst als ein Gestus der Selbstbehauptung auftritt? Wir haben es hier mit einem strukturell-formalen Problem – wie lässt sich eine Subjektposition beziehen, die auf deren Aufhebung zielt – ebenso wie mit einem inhaltlichen zu tun, denn über den Kolonialismus sind wir in komplexe historische Konstellationen verwickelt, die sich nur schwer an einer klaren „Die Nazis und wir“-Distinktion aufgreifen lassen. Und die letzte Frage: „Wie lässt sich über die Architekturen und Strukturen des Ausschlusses hinausdenken?“ Kann dieses Projekt und die Diskussion, die wir hier gerade führen, dies leisten? Oder ist der Ausschluss nicht etwas, das auf eine sehr grundsätzliche Art und Weise immer zu jedem Einschluss gehört? Wir sind ja zweifellos auch hier eine ziemlich selektive Gruppe. Ich würde daher auf die Frage, ob man über den Ausschluss hinausdenken kann, sagen: Ja, allerdings nur, solange man anerkennt, dass jeder Einschluss auf bestimmten Ausschlüssen basiert und die eigentliche Herausforderung darin besteht, wie wir das jeweilige Verhältnis von Einschluss und Ausschluss handhaben wollen. Die Eindeutigkeit in der Positionierung gegen jeden Ausschluss wird meist vorausgesetzt, wodurch die strukturelle Ambivalenz solcher Aussagen, ihre akute Abgrenzung als Sprachakt von anderen Positionen, leicht übersehen wird. Ich habe vor zwei Jahren einen Text unter dem Titel „Die Kunst der Diskriminierung“ publiziert, dessen Hauptargument – das kann man auf einen Satz reduzieren – lautet: Man kann nicht nicht diskriminieren. Das ist auch das, was ich eben beschreiben wollte. Weil jeder Einschluss, jede noch so kritische Behauptung unweigerlich auch bestimmte Formen des Ausschlusses nach sich zieht. Interessant wäre, von hier aus danach zu fragen, was eine solche strukturelle Diagnose für die Situation einer Aufarbeitung der NS-Geschichte bedeuten könnte. Wie wirken solche grundsätzlichen und ganz elementaren Strukturen der Kultur in die aktuellen Positionierungen hinein? Was bedeutet es für unser Selbstverständnis als geschichtliche Wesen, diese Geschichte nationalsozialistischer Verstrickung aufzunehmen und sie somit immer auch fortzuschreiben, gerade dort, wo wir sie überwinden wollen? Und lassen sich diese Verstrickungen in einer Terminologie von Diskriminierung, Enteignung und letztlich Pluralisierung zielführend diskutieren? Hierbei handelt es sich ja um Kriterien, die nicht NS-spezifisch sind – im Gegensatz zur historischen Einmaligkeit oder Exzeptionalität des Holocaust. Dieser setzte natürlich Diskriminierung voraus, dennoch haben wir Diskriminierung auf ganz vielen sozialen Ebenen, ohne dass sie für gewöhnlich in systematischer Auslöschung endet. Das heißt, weder kann der Holocaust hinreichend in einer Logik der Diskriminierung verstanden werden noch Diskriminierung ausschließlich aus der Erfahrung des Holocaust. Diskriminierung ist ja nicht historisch spezifisch und muss auf die jeweiligen Umstände, aber auch auf die Kriterien bezogen werden können, nach denen sie gemessen wird. Und das ist – wie man an den aktuellen Diskussion um *diversity* sehen kann – alles andere als leicht, weil der universelle Anspruch sich ständig an den nationalstaatlichen Bedingungen dieses Anspruchs selbst reibt. Auch die Kanonfrage lässt sich dahingehend verkomplizieren,

dass die Abschaffung jedes Kanons und das Ideal rein diverser Pluralität die Voraussetzungen unseres eigenen Sprechens unterminiert. Denn wir sprechen hier ja im Rahmen eines Ausstellungsprojekts. Und ein solches Projekt ist ohne eine bestimmte Behauptung, ohne einen Einschluss, der andere ausschließt, nicht zu haben. Kanonkritik reicht also nicht, um den Kanon dieser Kritik selbst zu erfassen: Was wird das für eine Ausstellung, an der wir hier teilnehmen? In welcher Form haben wir daran teil oder eben auch nicht? Worin besteht letztlich die behauptende Seite in dieser Form von Kritik?

Tim Voss: Herr Zawrel, wie würden sie die Erwartungshaltung an diese Ausstellung innerhalb der Künstlerorganisation beschreiben?

Peter Zawrel: Wie weit es da eine Erwartungshaltung gibt, weiß ich nicht. Man war erfreut über Ihren Vorschlag, weil es eine neue Art der Auseinandersetzung zu werden verspricht. Ich würde sagen, die Erwartungshaltung ist, dass es eine sehr gute Ausstellung wird und dass möglichst viele Besucher kommen, sie anzusehen. Und da bin ich genau bei dem Punkt. Wenn man sich die Ausstellungen anschaut, die im Künstlerhaus in den Jahren 1955 bis 1958 stattgefunden haben, dann muss man vielleicht den Eindruck bekommen, das war hier ein Ableger der KPÖ. Hier hat zum Beispiel jährlich die Ausstellung des Globus-Verlags stattgefunden, mit den Büchern aus den Verlagen der DDR und so weiter. Gestaltet von Heinrich Sussmann, der übrigens Künstlerhaus-Mitglied war. Gleich darauf hat es dann eine Ausstellung der Naturfreunde gegeben. Unmittelbar aufeinanderfolgend. Und so geht das dahin. Ausstellungen der Arbeiterkammer, darauf eine Ausstellung des Verbandes der österreichischen Hausfrauen, eine Drogistenausstellung usw. Das ist ja genau das, was das Künstlerhaus prägt. Man macht alles. Und das ist dem Künstlerhaus ja auch irgendwann einmal total auf den Kopf gefallen. Weil es nicht mehr erkennbar war, was eigentlich das Profil dieses Hauses ist. Und es ist vollkommen egal, ob ich in die 1930er-Jahre schaue, in die 1940er, die Zeit des Nationalsozialismus oder auf die *Niemals-vergessen!*-Ausstellung. Die erste große Kokoschka-Ausstellung nach dem Krieg, die Ausstellung der École de Paris in Österreich, und daneben dann halt alles andere. Von den Ofensetzern bis hin zur internationalen Zuckerbäckerausstellung. Und das bildet alles ein Konglomerat, in dem einfach nichts mehr erkennbar wurde. Da kann man keine Haltung mehr ausmachen. Karl Maria May, von dem wir heute schon einiges gehört haben, hat die Grabrede beim Begräbnis von Jehudo Epstein am 18. Oktober 1949 gehalten. Und hat dort gesagt: „Dass er als Jude trotz allem in der Nähe seiner Freunde und seines Künstlerhauses beerdigt werden wollte, spricht für uns und gibt dem kameradschaftlichen Geist in unserem Hause das beste Zeugnis.“ Wenn ich so etwas lese, habe ich ein Problem. Der Begriff Kameradschaft und Kameraden ist für mich ein bisschen anders konnotiert. Aber das ist genau das, worauf man immer wieder stößt. Der kameradschaftliche Geist, diese Art Burschenschaftsideologie, dieses Männerbündlerische. Und gleichzeitig verknüpft mit „Wir machen alles, was man an uns heranträgt, wir verdienen Geld damit.“ Man darf auch nicht vergessen, dass das Künstlerhaus im Jahr 1999 zum ersten Mal in seiner Geschichte vom Staat gefördert wurde. Das war sehr stolz darauf, quasi unabhängig zu sein und zwei-, dreimal im Jahr machen zu können, was es wollte, nämlich die Mitgliederausstellung. Dafür hat man halt alles andere gemacht. Es gibt ja auch keine Gründungsideologie, im Gegensatz zur Secession. Man hat den Auftrag des Staates entgegengenommen: „Da habt ihr ein Grundstück, da bauts ein Haus, ihr müsst euch das selber finanzieren und dann wird der Staat hier jährlich Ausstellungen machen.“ Das hat er ja auch getan. Dazwischen konnte man tun, was man selbst will. Das ist für

mich ein wichtiger Zugang zum Verständnis, wie dieser Verein funktioniert und wie sich diese Widersprüche, auf die man da immer wieder stößt, erklären lassen. Da sind wir wieder beim Thema der Ausstellung *Dispossession*. Ich habe von Anfang an diesen Titel sehr gut gefunden, weil er auf das anspielt, was hier wesentlich ist. Jede und jeden, den ich nicht reinlasse, denen enthalte ich etwas vor. Die kriegen etwas nicht. Und es ging im Künstlerhaus vor allem immer darum. Wenn man es positiv formulieren will, dann spricht man von Solidarität. Das spiegelt sich auch im Mission Statement wider, das wir vor ein paar Jahren neu geschrieben haben. Aber das wäre ja in der Zuckerbäckerinnung ähnlich. Das hat noch nichts mit Kunst zu tun.

Ariane Müller: Ich versuche, kurz auf beides zu antworten. Es gibt bestimmte Instanzen, kommt mir vor, die sind etwas anderes als der Selbstlauf dieser Institution. Die bestimmen diesen Diskurs oder die sind markanter für ihn als andere Sachen. Und in der Beschäftigung mit dem Künstlerhaus hatte ich jetzt manchmal den Eindruck, dass es viel stärker einen Marker darstellt als etwas, was sozusagen nur auf einer Welle mitschwimmt. Weil nämlich gerade das, was sie angesprochen haben, Herr Zawrel, nämlich diese Kameradschaftlichkeit, dieser Clubgedanke, der eben zwischen diesem Innen und Außen unterscheidet, dort jedes Mal wieder neu aufgeführt werden musste. Bei jeder dieser Sitzungen, die doch sehr häufig stattfinden, bemüht sich jemand um die Aufnahme, sehr häufig Frauen. Bei jeder wird ein Grund gefunden, warum das nicht geht: Weil es uns nur Unannehmlichkeiten machen würde, weil es Hoffnungen bei anderen Frauen wecken würde. Es geht da nie um Kunst, es geht immer darum, dass man keine Teilhabe will. Die Ausschlüsse wiederum, 1938, werden sehr früh vorgenommen. Da ist überhaupt keine Kameradschaftlichkeit. Da sieht man überhaupt keine Trauer, da gibt es keinen Brief von irgendjemandem, der sich da äußert. Dazu muss man sagen, dass in der Künstlerinnenvereinigung (VBKÖ), die wirklich auch, wenn man so möchte, ein Nazihaufen war, es zumindest noch einen Brief der ehemaligen Präsidentin gibt, die da hingeschrieben hat und für die Solidarität dankt. Jedoch bereits am 1. April, bevor dies vorgeschrieben ist, lädt das Künstlerhaus nur noch arische Mitglieder ein. Also, das hat diese zynische Indifferenz der Institution auf eine Art größer gemacht, die immer wieder gelebt wurde. Und es gibt nach dem Krieg kein Wort der Trauer, sondern nur Versuche, Unheil von sich abzuwenden. Die große *Antifaschistische Ausstellung* hatten sich die Künstler ja nicht ausgedacht, sie hatten mit Händen und Füßen versucht, sie zu verhindern. Es gab zu diesem Zeitpunkt nur wenige beispielbare Häuser in Wien, und eines davon war das Künstlerhaus. Es war sozusagen requiriert. Sie konnten nichts dagegen machen. Sie sahen, wir müssen die jetzt machen, weil sie, und das steht da im Protokoll, „ohnehin schon als Nazibude“ gelten.

Um vielleicht nochmal auf Helmut Draxler einzugehen und auf diese Vorstellung davon, was das mit dem Kanon zu tun hat. Die Frage ist ja, wie oft wollen wir ihn noch mal nachvollziehen? Also, was vollziehen wir zum Beispiel in einer Ausstellung nach, in der wir bestimmte Täter oder Opportunisten wieder abbilden? Es ist sozusagen da, es war häufig genug abgebildet, alles andere war ja vielleicht eben nicht abgebildet. Eine ähnliche Frage natürlich auch zu den Dokumenten, wenn wir sie noch mal reinstellen, haben wir da nicht diese Logik wieder nachvollzogen? Die Logik dieser Listen, die Effizienz dieser Enteignung. Diese Frage ist für mich wichtig. Und wichtig ist eben auch, aber damit haben Sie sich ja auch im Belvedere beschäftigt: Wie werden die dargestellt, die eigentlich immer da waren und dennoch fehlen? Weil die Vorstellung, dass diese Frauen nicht ausgestellt hätten, ist ja falsch. Sie waren nur nicht repräsentiert. Mitgemacht haben sie immer. Aber dann wurden sie nicht in die großen Sammlungen übernommen, wurden nicht in das große Narrativ des Malerfürsten

übernommen, weil ihre Praxis sich möglicherweise doch entfernt hat, weil es da doch einen *shift* gibt. Zum Beispiel hat das Künstlerhaus ja behauptet, dass Frauen in der Bildhauerei-Abteilung nicht ausstellen können, weil sie aus körperlichen Gründen nicht Monumentalbildhauerei machen können. Dann schwenkte aber das Künstlerhaus selbst zur Kleinplastik. Daraufhin hat man sich ein anderes Argument ausgedacht. Das heißt, die Kunst hat sich schöne Regelsysteme ausgedacht, wie ein Ausschluss begründbar ist. Sie hat sich Definitionen ausgedacht für die, die sie dann aufgrund dieser selbsterdachten Definitionen nicht akzeptiert haben.

Ich denke nun, umso mehr Multivokalität, umso mehr Stimmen. Und jede Stimme macht ja den Bruch. Also warum nicht den Bruch. Aber ich hatte den Eindruck, früher, wenn ich das Haus betreten habe, gab es da einen gewissen Bruch. Das Gebäude hatte die Geschichte der Institution in die künstlerische Bedeutungslosigkeit mitvollzogen, und das hat sich im Zustand des Baus manifestiert. Jetzt ist es wieder hergerichtet, und damit kommen wir ja auch zur Fragestellung von Stephan Janitzky: Ist das in der Architektur? Ist das auch in dieser Renovierung? Wird das hochgehalten, die weißen Wände, die Repräsentation in einem möglichst neutralen Raum? Etwas, das, wie wir eigentlich in der Geschichte gesehen haben, in die völlig falsche Richtung laufen konnte, was diese Vorstellung von Malerfürsten, von „Gottbegnadeten“ repräsentieren konnte. Und diese Architektur wird jetzt sozusagen wieder aufgeführt, indem es wieder zu diesen prächtigen Räumen kommt und diesen Fluchten, wo man an der Kunst vorbeischiebt.

Und die Frage, die wir vielleicht an alle stellen: Kommt denn da aus Ihrer Arbeit eine Forderung? Oder ist dieses Arbeiten immer eine Beschreibung? Beschreiben Sie mit dem Archiv oder stellen Sie Forderungen aus dem Archiv?

Nikolaus Domes: Ich bin jetzt eigentlich erst seit November 2020 im Archiv. Die meisten unter Ihnen, die im Archiv waren, waren bei meinem Vorgänger, Paul Rachler, der 10 Jahre das Archiv geleitet hat. Vielleicht einen ganz kurzen Überblick über die Geschichte des Archivs. Es ist ein natürlich gewachsenes Archiv. Entstanden schon aus den Resten der Vorgängerorganisation. Das Künstlerhaus ist ja aus dem Verein der Eintracht und dem Albrecht-Dürer-Verein entstanden. Und diese Dokumente bilden dann den Ursprung des Archivs. Das ist über die Jahrzehnte gewachsen, war verteilt im gesamten Haus und ist dann eigentlich erst 1978 ins Wiener Stadt- und Landesarchiv gezogen. Und seit 2002 ist es jetzt im Gasometer untergebracht. Vielleicht ein paar Worte zur Philosophie des Archivs. Ich denke, das ist ganz entscheidend, auch wenn wir beim Thema Bruch sind. Einen Bruch zum Archiv, das jetzt eigentlich Jahrzehnte von Vladimir Aichelburg geführt wurde, als klassisches Archiv, das von einem Historiker geleitet wurde, das eher die Aufgabe hatte, für diesen einen Historiker Material zur Verfügung zu stellen – das sehe ich es jetzt als Bruch, eigentlich auch schon unter meinem Vorgänger, dass man dieses Archiv öffnet, dass man dieses Archiv verstärkt der Forschung zugänglich macht.

In einem modernen Archiv, und das ist auch das, was sich in den letzten Jahrzehnten generell in der Archivlandschaft gebildet hat, ist man als Archivar nicht primär als Historiker tätig. Man ist in erster Linie Archivar und ist Dienstleister. Wenn man sich die Aufarbeitung der Geschichte von Vladimir Aichelburg anschaut, die in Stellen vielleicht nicht so reflektiert ist, wie sie sein sollte, liegt das sicher auch daran, dass er 40 Jahre lang Archivar und mit dieser Institution verwachsen war und ja, dass er sich quasi apologetisch hier eine Geschichte geschrieben hat. Ich denke, dass ein externer Blick auf dieses Haus sicherlich vernünftig wäre. Dass der Archivar

gleichzeitig auch derjenige ist, der die Geschichte dieses Haus schreibt, halte ich für nicht so vernünftig.

Stephan Janitzky: Ich fand interessant, dass man sich in München, als das NS-Dokumentenzentrum wiedereröffnet hat, von Anfang an entschieden hat, keine Originale zu zeigen. Sie hatten ja das Material, Tagebuch von XY, und haben von vornherein vorgegeben, dass überhaupt keine Originale gezeigt werden. Auch alles, was jetzt tatsächlich so handschriftlich ist, und sogar Fotos sind immer Reproduktionen, die aber auch nicht als Objekt vorkommen, sondern eingelassen sind in Displays. Da war natürlich die Argumentation, dass man eben genau nicht diese Pilgerstätten einrichten wollte. Man will praktisch steuern, aus welchen Gründen, mit welcher Motivation wir uns etwas ansehen. Das ist natürlich auch deswegen möglich, weil es ein Neubau ist. Es ist aber wahrscheinlich etwas anderes, ob historische Dokumente oder ein Kunstwerk oder Architektur. Ich kann, also einfach vom Volumen her, ein Tagebuch reproduzieren, aber bei Architektur, wie zum Beispiel dem Haus der Kunst, wird es ja ein bisschen wahnsinnig, wenn man das analog übertragen wollen würde. Was die Reproduktion eigentlich ist. Sowohl materiell als auch, was da noch dahintersteckt.

Wolfgang Brauneis: Also ich würde bei dem Stichwort Bruch tatsächlich an die kanonisierte Kunstgeschichtsschreibung denken. Dass da eben Brüche vollzogen wurden und wirklich ganze Felder aus dem Kanon rausgehalten wurden. Die Kunstgeschichte hat es sich einfach unfassbar leicht gemacht in den letzten Jahrzehnten. Das ist natürlich auch der große Unterschied zwischen Kunstgeschichtsschreibung und Geschichtsschreibung. Es wäre natürlich eine völlig absurde Vorstellung, dass die Geschichtsschreibung beispielsweise Karrieren nationalsozialistischer Funktionäre nach 1945 außen vor lassen würde, nur weil es ein unangenehmes Thema ist. Bei der Kunstgeschichtsschreibung ist das das Normalste der Welt. Man beschäftigt sich eben nicht mit dem Unangenehmen. Letztlich ist es wirklich ein wichtiger Punkt, dass unsere Ausstellung parallel zu der *documenta*-Ausstellung stattfindet und damit auch irgendwie dieser haftmannschen Doktrin folgt, der ja davon sprach, dass die NS-Kunst über Nacht gekommen und nach 1945 spurlos verschwunden sei. Wir haben ja vorhin nur einen ganz kleinen Auszug aus dem Werk von Eisenmenger nach 1945 gesehen. Das hat natürlich mit spurlos nichts zu tun. Und das trifft letztlich auf so gut wie alle Arbeiten zu, die wir zeigen werden. Es ist auch nicht so, dass etwas ewig Wiedergekäutes dann nochmal präsentiert wird, sondern das sind zu 90 Prozent Dinge, die tatsächlich noch nie jemand gesehen hat und dafür hat eben die Kunstgeschichtsschreibung gesorgt. Und deshalb denke ich, ist es sehr wichtig, das erst einmal herinzuholen, um dann erst diese Brüche und Konturen der Kanonbildung sichtbar und diskutierbar machen zu können.

Helmut Draxler: Das scheint auch mir ein wichtiger Punkt zu sein, um dieses Verhältnis von Kontinuität und Bruch zu präzisieren. Denn auf der einen Seite muss man eben einen Bruch vollziehen, etwa mit der sehr spezifischen Situation einer höchst ideologischen Kunstgeschichtsschreibung, auf der anderen Seite lässt sich ein solcher Bruch stets nur im Namen einer anderen Art von Kontinuität behaupten. Man schreibt etwas in einen möglichen neuen Kanon ein oder in eine neue Auffassung von Geschichte, wie immer wir das verstehen wollen. Kontinuität und Bruch sind Begriffe, die aus der modernen Geschichte und der Avantgardegeschichte heraus so aufgeladen sind, dass wir sie ständig als reine Gegensätze in Stellung bringen. Dabei übersehen wir jedoch leicht die konkreten, situativen Kontexte, in denen beide Begriffe höchst

unterschiedliche Bedeutungen annehmen können. In den 1950er-Jahren gibt es etwa den Diskurs über ein „Neubeginnen“, wie ihn Hannah Arendt prägnant zugespitzt hat, oder den Begriff eines „Nullpunkts der Literatur“ und ähnliche Formulierungen. Allerdings bedeutet das „Neubeginnen“ für jemanden wie Hannah Arendt etwas ganz anderes als für jene Leute, über die ich in erster Linie moderne Kunst oder Philosophie gelernt habe, wie Werner Haftmann oder Hugo Friedrich, der die *Struktur der modernen Lyrik* verfasst hatte, Wolfgang Schadewaldt oder Hans Robert Jauß und so weiter. Lauter große Nazis, die alle auch „neu begonnen“ haben. Das heißt, das „Neubeginnen“, das den reinen Bruch zu verkörpern scheint, ist selbst ein symbolisches Konstrukt, das unterschiedlichste Formen der Kontinuität mit implizieren kann, die wir jeweils historisch spezifizieren oder konkretisieren müssen. Ein Bruch kann also Kontinuitäten verdecken oder er kann andere Kontinuitäten hervorbringen. Auf diese Unterscheidung kommt es an.

Und der zweite Punkt wäre, wenn wir uns an den „gottbegnadeten“ Künstlern abarbeiten, heißt das nicht unbedingt, dass wir in einem reinen Pluralismus landen sollten. Wir brauchen ja irgendeine Idee oder Vorstellung von Kunst. Ohne eine Unterscheidung hinsichtlich dessen, was gute oder schlechte oder zumindest bessere oder schlechtere Kunst ausmacht, würden wir uns direkt in einen Diskurs der Selbstab-schaffung begeben. Und die Gesellschaft würde uns möglicherweise nicht allzu lange finanzieren, wenn wir alle unsere Kriterien und Unterscheidungen aufgäben. Auch hier müssen wir mit einer bestimmten Dialektik arbeiten. Ich denke, Pluralismus ist heute eher das Problem als die Lösung. Pluralismus stellt ja nichts anderes da als die vollkommene Unverbindlichkeit und *in the long run* natürlich auch eine konsequente Ent-historisierung. Deshalb muss man darauf bestehen, dass Entscheidungen getroffen werden. Und genau das ist es ja, was das Künstlerhaus in seiner langen Geschichte so mühsam gemacht hat. Wie wir vorhin gehört haben, hat es genau an diesen Ent-scheidungen gefehlt. Da wurde eben in der vermeintlichen Kameradschaft, also im Männerbund, einfach ausgehandelt, wer die nächste Ausstellung macht – ohne jede kuratorische, inhaltliche oder ästhetische Positionierung. Man muss, denke ich, in der kritischen Rekonstruktion aufpassen, dass man nicht von dem einen Idealbild der Gottbegnadeten in ein anderes fällt, bei dem überhaupt keine Kriterien mehr gelten. Denn der Sinn des kritischen Diskurses kann letztlich nur darin bestehen, mitzudefinieren, was wir uns unter Kunst vorstellen können und wie sich diese Vorstellungen gesellschaftlich positionieren lassen. Es geht also darum, wie wir Kriterien entfalten und entwickeln können, die hier Unterscheidungen möglich machen.

Sophie Lillie: Ich will drei Wörter aufgreifen, die im Laufe dieser Diskussion gefallen sind und denen ich doch widersprechen muss. Zum einen geht es um das Thema institutionelle Indifferenz. Diese wird wohl am besten durch die Plakette, die am Künstlerhaus angebracht ist, widergespiegelt, auf der man den vertriebenen Künstlern und den im Krieg gefallenen Künstlern im gleichen Atemzug gedenkt. Das zweite ist das Thema des Bruchs. Ich sehe keinen imaginären Bruch, sondern einen ganz konkreten Bruch in den Biografien aller vertriebenen und ausgeschlossenen Mitglieder. Das kann man nicht unter dem Aspekt „Kanon“ subsumieren. Damit komme ich schon zum dritten Punkt, nämlich zum Thema Solidarität. Die Solidarität des Künstlerhauses hat nur gewisse Leute inkludiert. Es ist leicht, sich mit dem toten Juden Epstein beim Begräbnis solidarisch zu zeigen. Die Frage ist, was hat man 1938 für Jehudo Epstein gemacht, als sein Atelier ausgeräumt wurde? Was hat man für Heinrich Sussmann gemacht, der im KZ war und dessen Kind in Auschwitz umgebracht wurde? Was hat man für Josef Heu gemacht, der 1938 händeringend einen Ort suchte, wo er seine Plastiken

unterbringen konnte, weil es ihm unmöglich war, diese außer Landes zu bringen? Mag sein, dass sich das Künstlerhaus solidarisch und männerbündlerisch gab. Aber genau das hatte doch ganz konkrete und brutale Auswirkungen für jene, für die in dieser Vorstellung von Gemeinschaft kein Platz vorgesehen war.

Peter Zawrel: Darauf könnte ich jetzt eine ganz konkrete Antwort geben. Was man 1938 für Jehudo Epstein gemacht hat, ist nämlich eine sehr interessante Geschichte. Nur ganz kurz: Das gesamte Atelier von Epstein war bei Bernhard Altmann in der Siebenbrunnengasse. Und ein einziges Werk hat die Gestapo dort nicht abgeholt. Das war jenes Werk, das auf ein Schreiben von Epstein an das Künstlerhaus hin vom Künstlerhaus schon vorher dort abgeholt worden war. Epstein hatte das Künstlerhaus gebeten, das Werk nach Ungarn zu verkaufen. Der ganze Briefwechsel zwischen dem Künstlerhaus und dem interessierten Käufer in Budapest läuft bis 1939. Dann ist es doch nicht gelungen, es zu verkaufen. Das war der Grund, warum dieses Werk dann auch im Künstlerhaus im Keller geblieben ist. Ein monumentales Gemälde, das 1950 dem Heeresgeschichtlichen Museum als Leihgabe gegeben wurde, damit der dortige Direktor sich das in seinem Büro aufhängen kann, weil sein Vorfahre auf dem Gemälde zu sehen ist. Ich habe es dann vor ein paar Jahren aus dem Heeresgeschichtlichen Museum geholt, wir haben es restituiert. Jetzt versucht man, alle diese Widersprüche zusammenzubringen, und es geht einfach nicht.

Luisa Ziaja: Ich möchte noch einmal den Begriff der Widersprüche aufgreifen, weil ich glaube, dass er den bereits zentral gesetzten Begriff der Brüche in wichtigen Aspekten ergänzt.

Zur Frage, wie problematische Kunstwerke, kontaminierte Bestände, überhaupt ausstellbar sind, etwa Werke von Künstler*innen, die sich auf der „Gottbegnadeten-Liste“ befinden: Natürlich kann man sie weder kommentarlos ausstellen noch in einen kunsthistorischen Kanon integrieren, aber man kann sie auch nicht einfach ausblenden, ihre Existenz leugnen. Eine Ausstellungsstrategie könnte sein, ihre ideologische Eindeutigkeit und ihren Entstehungskontext zu thematisieren, gleichzeitig aber auch das widersprüchliche (institutionelle) Umgehen mit ihnen bis heute nachzuzeichnen. Ein multivokaler Zugang könnte die unterschiedlichen Bedeutungsschichten durch die Zeit aufzuzeigen versuchen. Es wurden diesem Workshop ja einige wichtige Fragestellungen vorangestellt, an die ich erinnern möchte, wie etwa: „Ergibt sich aus dieser Auseinandersetzung eine Handlungsaufforderung für Gegenwart und Zukunft?“ Daran knüpfen sich aus meiner Sicht insbesondere strukturelle Aspekte. Etwa danach, ob diese Auseinandersetzung Folgen für die Institution selbst hat? Inwieweit sind die derzeitigen Mitglieder involviert in den Erarbeitungsprozess dieser Ausstellung? Ich kann also weniger Antworten anbieten als vielmehr weitere Fragen aufwerfen.

Veronika Floch: Ich wollte noch etwas zu den Widersprüchlichkeiten sagen. Auch wenn es diese Widersprüchlichkeiten gibt, gibt es einen Aspekt, der für mich sehr wichtig ist. Er ist an Personen wie Eisenmenger, wie Blauensteiner festzumachen. Das sind keine Widersprüche, die haben sich vor 1938 schon sehr klar positioniert. Sie waren bei der NSDAP, sie waren im illegalen Kulturamt. Sie haben sich im Kampfbund für deutsche Kultur betätigt. Da ist eigentlich alles klar, bereits in dieser Zeit vor 1938, und da gibt es auch die klare Aussage und Position.

Ariane Müller: Trotzdem will man natürlich, wenn man die Dokumente anschaut, in jede dieser Mitgliederversammlungen hineingehen und sagen, stopp, halt, ihr habt

keine Ahnung. Weil die sind ja mitten drinnen in dieser Geschichte. Wir sehen sie nun vom Ende her. Sie sind aber nicht aufzuhalten und sie tun, was sie anscheinend glauben, tun zu sollen, um diese Institution und sich selbst da durchzukriegen. Und die anderen sind halt die anderen.

Tim Voss: Vielen Dank allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern für ihre Beiträge.

- 1 *Die Liste der „Gottbegnadeten“. Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik*, Deutsches Historisches Museum, Berlin, 27.8.–5.12.2021.

- 2 Am 29. und 30. Oktober 1996 organisierte das Auktionshaus Christie's im Wiener MAK die Versteigerung von jenem „Restbestand“ an in der NS-Zeit enteigneten Kunst- und Kulturgütern, die trotz der beiden Kunst- und Kulturgutbereinigungsgesetze von 1969 und 1985 in den Depots des Bundesdenkmalamtes verblieben waren. Nach 1945 hatte Österreich diese vom Central Art Collecting Point in München mit der Verpflichtung, sie an die rechtmäßigen Eigentümer*innen zurückzustellen, übernommen. Seit dem Jahr 1966 waren die als „herrenlos“ geltenden Bestände in den Räumen des ehemaligen Kartäuserklosters Mauerbach bei Wien gelagert worden. Simon Wiesenthal hatte sie bereits 1969 als „Galerie der Tränen“ bezeichnet und die Publikation von Listen verlangt. Eine systematische Recherche der rechtmäßigen Eigentümer*innen und aktive Rückstellung durch die zuständigen Behörden unterblieb.

EIN SPAZIERGANG

Ariane Müller

Man geht die Straße hinunter, denkt so weit an nichts, hat aber doch die Augen auf dem Trottoir, damit man nicht über einen weggeworfenen Kaffeebecher stolpert. Man sinniert vielleicht ein wenig über das Wort stolpern und sieht ein goldfarbened Viereck, eingelassen zwischen anderen Pflastersteinen. Stolpersteine heißen diese Steine in Berlin. Wobei, man wird nicht über sie stolpern. Es sind die Augen, nicht die Füße, die hängenbleiben. Man geht näher, fängt an zu lesen, liest: „Hier wohnte“, liest einen Namen, liest ein Geburtsdatum, ein Sterbedatum und einen Sterbeort, und man ist plötzlich weit weg, in einer grauen matschigen Hölle aus Gebrüll, Elend und Tod. In unserer Vergangenheit.

Mein Spaziergang hatte bis dahin keine Richtung, hatte kein Ziel. Nun hat er aber eine Richtung. Er ist nun Teil eines Zeitpfeils, der hier im Früher angefangen hat und nun ins Jetzt führt. Ich sehe mir das Haus an, auf das sich der Stolperstein bezieht. Auch dieses Haus hat eine Richtung. Nun steht es mit seiner Geschichte hier im Jetzt.

Wir alle sind in diesem Jahr viel spazieren gegangen. Ich ging durch Berlin. Ausgehend von dem Haus, in dem ich wohne, kann ich aus sieben Straßen eine wählen. Ich gehe Richtung Wasser, Richtung Spree. Ich biege um eine Straßenecke, und hier hängt eine Tafel. Dies also ist der Speicher, erfahre ich, in dem nach der Ausstellung mit dem Titel *Entartete Kunst* die entwendeten Bilder und Skulpturen bis zu ihrem Verkauf oder zu ihrer Vernichtung eingelagert waren. *Entartete Kunst* war eine Ausstellungsreihe, sie tourte zunächst durch Deutschland, dann auch durch Österreich. In Wien war sie im Künstlerhaus zu sehen.

Ich nehme eine andere Straße und komme an der Stoschek Collection vorbei. Die Fenster sind verhangen, der Ausstellungsraum geschlossen, man wünscht, uns dann irgendwann wiederzusehen. Da bin ich mir nicht ganz sicher. Ich kenne diesen Namen vor allem dadurch, dass eine der reichsten Familien Deutschlands jahrzehntelang (und 2015 dann erfolgreich) gegen die Stadt Coburg dafür kämpfte, eine der Straßen der Stadt umzubenennen: nach Julia Stoscheks Urgroßvater, der von dem Historiker Andreas Dornheim in der *Süddeutschen Zeitung* als „Hilfsorgan der Gestapo“⁴¹ beschrieben wurde. Ein Unternehmer und Wehrwirtschaftsführer, der seinen Reichtum erwiesenermaßen der Zwangsarbeit verdankt. Auf der Zeitachse des Spaziergangs besteht die Eigentümlichkeit nun darin, dass mit dem damals erwirtschafteten Vermögen und den langen Linien dieses und ähnlicher Vermögen nach dem Krieg heute eine meiner Arbeiten gekauft werden könnte, um dann möglicherweise unter dem Namen von jemandem ausgestellt zu werden, die das dafür gezahlte Geld fraglos als ihres sieht. Ich bezweifle, ob hier ein legal einwandfreier Kauf getätigt werden würde.

Eine andere Straße, die Fontanepromenade, eine repräsentative Parkstraße, die „Schikanepromenade“ genannt wurde. Hier war das „Arbeitsamt“, in dem sich die Berliner*innen, die von den Nationalsozialist*innen zu „Juden oder Jüdinnen“ gemacht wurden, zu den Zwangsarbeitseinsätzen zu melden hatten. Während es ihnen sonst verboten war, Parkbänke zu benutzen, gab es hier zwei, auf denen sie wiederum warten *mussten*. So waren sie auch beschriftet. Eine Tafel vor dem pavillonartigen Haus des ehemaligen „Arbeitsamtes“, das einstmals für die Berliner Feuerwehrdirektion errichtet worden war und seit Neuestem ein ausgesprochen gehobenes Wohnhaus im Eigentum ist, zeigt eine Frau auf einer dieser Bänke sitzen, die versucht, ihr Gesicht mit ihrer Handtasche vor dem Fotografen zu verdecken.

Das sind drei der Straßen, die ich ging, während ich über diese Ausstellung nachdachte.

EINFÜHRUNG

Vor nun fast schon zwei Jahren fragte mich der damalige künstlerische Leiter des Wiener Künstlerhauses, Tim Voss, ob ich mir vorstellen könnte, eine Ausstellung zu kuratieren, die sich mit der Geschichte des Hauses und der Künstlervereinigung während der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft in Österreich auseinandersetzen sollte. Ich kann mir vorstellen, dass ich ihm in den Sinn kam, weil wir uns mehrfach, in der Vorbereitung seines Umzugs hierher, über Wien unterhalten hatten, über diese Stadt, in die er eben übersiedelte, in der ich geboren bin und von der ich wegging. Wie viele Wiener Familien kommt auch meine aus den verschiedensten Teilen Europas, wie in vielen finden sich in ihr jüdische Biografien wie auch die illegaler Nationalsozialisten. Wie viele deutschsprachige Menschen – glaubt man jedenfalls Untersuchungen zu diesem Thema – beziehe auch ich mich mehr auf die Biografien der einen als auf die der anderen. Ich versuche mir damit mein Positioniertsein in dieser Gesellschaft zu erklären, mag sein, es soll einfacher werden, aber einfach wird es nie, den Blick auf unsere unmittelbare Geschichte zu richten.

Mir ist klar, dass von einer Institution, die von öffentlicher Hand gefördert wird, von dieser Öffentlichkeit auch jederzeit Rechenschaft über die eigene Geschichte gefordert werden kann. In Bezug auf die Zeit nationalsozialistischer Herrschaft in Österreich, in der die Künstlergenossenschaft als einzige Wiener Künstlervereinigung weitergeführt wurde,² wurde dies vom Künstlerhaus selbst im Rahmen einer Historiker*innenenquête im Jahr 2011 versucht. Die Beiträge dieser Tagung sind noch nicht publiziert. Sie lagen uns aber vor, sodass ich nun für die Darstellung der historischen Fakten dieser Zeit aus ihnen zitieren kann.

Der Historiker Oliver Rathkolb schreibt in seinem Beitrag zur Festschrift des Künstlerhauses anlässlich seines 150-jährigen Jubiläums unter dem Titel „Der kulturpolitische Kontext 1930–1960: Brüche, Kontinuitäten und Transformationen“:

Schon 1933 wurde im Künstlerhaus als *54. Jahresausstellung* auf Initiative des italienischen Faschistischen Syndikats der Schönen Künste *Moderne italienische Kunst* präsentiert, gefolgt 1935 von *Italienischer Plastik der Gegenwart* in der Secession. Während auf der Pariser Weltausstellung 1937 progressive zeitgenössische Kunst dominierte, die von der Künstlervereinigung in Wien kritisiert wurde, beherrschten die Wettbewerbsausstellung im Künstlerhaus für die XI. Olympischen Spiele in Berlin Künstler, die auch dem NS-Regime bzw. zu seinem konservativ-rassistischen Kunstverständnis passten – übrigens Künstler, die in weiterer Folge auch eine politische Nähe zum Nationalsozialismus hatten wie Ferdinand Andri, Wilhelm Frass oder Rudolf Hermann Eisenmenger. Insgesamt blieb die Kulturpolitik eher heterogen – teilweise von punktueller Resistenz gegen politische Vorgaben bei Preisverleihungen geprägt. Doch schon Ende 1937 sollte sich auch im Künstlerhaus die NS-Fraktion durch die Wahl Leopold Blauensteiners zum Präsidenten des Hauses durchsetzen. So wundert es nicht, dass bereits im April 1938 15 Prozent (30 Personen) der rund 200 ordentlichen Mitglieder angaben, Mitglied der NSDAP zu sein, d. h. in der „Verbotszeit“ trotz Strafandrohung der NSDAP angehört zu haben.

Schon am 29. März 1938, wenige Tage nach dem „Anschluss“, wurden die rassistischen NS-Kriterien für die *Frühjahrsausstellung* umgesetzt, ohne

dass die entsprechenden reichsdeutschen Vorschriften überhaupt schon eingeführt gewesen wären. Die politische Aussage war unmissverständlich, als zur außerordentlichen Hauptversammlung das „pünktliche Erscheinen aller in Wien befindlichen arischen Mitglieder“ festgehalten wurde. Die Künstlerhaus-Mitteilungen nahmen überdies am 1. April die rassistischen Regelungen der Reichskulturkammer-Gesetzgebung vorweg. Über die endgültige Mitgliedschaft entschied aber erst die Zwangsmitgliedschaft bei der Reichskunstakademie, die dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda von Joseph Goebbels unterstellt war: Juden und Jüdinnen, aber auch manchmal Nicht-Juden, die mit jüdischen Frauen verheiratet waren, wurden nicht aufgenommen und erhielten Arbeitsverbot. Die Einführung der Reichskulturkammer-Gesetzgebung, die ausschließlich eine rassistische und kontrollierende Funktion hatte, erfolgte in der „Ostmark“ am 11. Juni 1938. Alle im Kulturbereich Tätigen mussten ihre nicht-jüdische Herkunft nachweisen.

Auch unter den Mitgliedern des Künstlerhauses sollte es zahlreiche Opfer geben, die ausgegrenzt, beraubt, verfolgt und ins Exil getrieben wurden – insgesamt waren 125 Personen von dieser rassistischen Politik betroffen, 79 der 188 Teilnehmer, 12 der 23 Förderer und 8 der Freunde. Die betroffenen Künstler wurden in jenem Tätigkeitsbericht nicht angegeben, aber über eine Umwegrechnung könnten 26 zu diesem Zeitpunkt ausgeschlossen worden sein, sodass der Stand 189 ordentliche und 30 außerordentliche Mitglieder umfasste. Auf der Basis der dokumentarischen Recherchen von Wladimir Aichelburg konnten vorerst 42 Künstlerhaus-Mitglieder eruiert werden, die ins Exil getrieben oder verfolgt wurden, darunter fünf Holocaust-Opfer und ein Toter nach Gefängnishaft. Auch Angehörige – eine ermordete Witwe und eine Tochter – waren vom NS-Terror betroffen. Diese Opferstatistik ist aber sicherlich noch nicht komplett und wird bei weiteren Forschungen nach oben gehen und nicht bei rund 19 Prozent der Künstler stehen bleiben. Vier weitere Streichungen konnten nicht geklärt werden.³

Oliver Rathkolb zitiert hier aus zwei wichtigen Quellen, auf die jede historische Untersuchung der Künstlervereinigung stoßen wird. Das ist zum einen das Archiv des Künstlerhauses, zum anderen die Arbeit des langjährigen Archivars Wladimir Aichelburg, der zum Künstlerhaus eine Website betreibt.⁴ Das Künstlerhaus-Archiv, das es seit dem Bestehen des Künstlerhauses gibt, ist seit einigen Jahren dem Wiener Stadt- und Landesarchiv angeschlossen. Es beschäftigt weiterhin einen eigenen Archivar. Es ist eine der wichtigsten Quellen zur österreichischen Kunstpolitik, vor allem für die ersten 100 Jahre des Hauses nach seiner Gründung 1861. Dieses Archiv verwahrt die Protokolle aller Sitzungen des Vereins, der sich über diese verschiedenen Vereinssitzungen ja gestaltete. Es verfügt über die Korrespondenz mit den Mitgliedern, Teilnehmern, Förderern und Freunden – das sind die Kategorien der Mitgliedschaft, die es im Künstlerhaus gab. Und es besitzt die sogenannten Einlaufbücher: Listen, in denen alle Kunstwerke verzeichnet sind, die in das Haus geliefert wurden und es wieder verließen, samt der Nennung ihrer jeweiligen Besitzer*innen. Dies ist ein umso wichtigerer historischer Apparat, als dass im Künstlerhaus auch Ausstellungen der anderen Wiener Künstlervereinigungen, wie der Vereinigung bildender Künstlerinnen und des Hagenbunds, stattfanden sowie unzählige weitere Ausstellungen, da die Räume des Künstlerhauses

zu mieten waren. Auch bei den Großen Österreichischen Kunstschauen⁵, die jährlich stattfanden, stellten weitaus mehr Künstler*innen im Künstlerhaus aus und sind damit auch im Archiv dokumentiert, als dies die reine Mitgliederliste annehmen ließe. Das Künstlerhaus-Archiv mit seinen durchgängig geführten Einlaufbüchern stellt so auch eine wichtige Quelle für die Provenienzforschung dar.

So wie die Künstlervereinigung und das Künstlerhaus älter sind, als der hier zitierte Ausschnitt aus der historischen Betrachtung Rathkolbs markiert, ist auch ihre politische Geschichte von längerer Dauer. Aus frühen Gesprächen erhielten wir⁶ den wertvollen Hinweis von Paul Rachler, Historiker und ebenfalls ehemaliger Archivar des Künstlerhauses, dass das Selbstverständnis der Gruppierungen, die sich zur Gründung der Künstlergenossenschaft nach der bürgerlichen Revolution 1848 zusammenfanden, bei einer historischen Untersuchung mit zu bedenken sei. Es waren ja nicht alle Künstlergruppen bei der Gründung dabei. Man hatte das Grundstück, auf dem dann das Künstlerhaus gebaut wurde, in Aussicht, und es war die Finanzierung einer jährlichen repräsentativen Ausstellung zugesagt. Es gab also etwas zu teilen. Aber wen dabei zuzulassen, wen zu repräsentieren trat denn eigentlich diese Wiener Künstlervereinigung an?

Worauf uns wiederum Peter Zawrel, zu dieser Zeit Geschäftsführer des Künstlerhauses, aufmerksam machte, war, dass entsprechend der Dezemberverfassung von 1867, die bürgerliche Vereine zuließ und somit die Künstlervereinigung (wie auch den Musikverein) erst ermöglichte, Frauen auch in den Künstlerhausstatuten nicht ausgeschlossen waren. Was wir lernten, war, dass dieser Ausschluss von Sitzung zu Sitzung bis ins Jahr 1961, also an die 100 Jahre, vom männlichen Präsidium argumentiert und durchgesetzt werden musste – und wurde. Über all die Jahre suchten teilweise monatlich Frauen um ihre Aufnahme an, die ja eine vor allem finanziell lukrative Inklusion in eine Profession darstellte. Nur, um jeweils abgewiesen zu werden.

Diese Verweigerung der Teilhabe bis 1961 ist auch im konservativen Österreich ein auffälliges Unrecht und gab uns den ersten Hinweis darauf, dass mit der Künstlerhaus Vereinigung eine gesellschaftspolitische Agenda verbunden war, die mit konservativ nur notdürftig umschrieben wäre und die man durchaus reaktionär nennen kann. In diesem Text trifft er sich mit der Wahrnehmung von Oliver Rathkolb, wenn er schreibt, dass „die rassistischen NS-Kriterien für die *Frühjahrsausstellung* umgesetzt [wurden], ohne dass die entsprechenden reichsdeutschen Vorschriften überhaupt schon eingeführt gewesen wären.“

Ich nähere mich dieser Geschichte nicht als Historikerin, sondern als Künstlerin, im Versuch einer Begrifflichmachung durch Erzählungen, Dokumente, durch bauliche Evidenz und durch so etwas wie ein sinnliches Begreifen der Ordnung der Dinge. Diese verschiedenen Hinweise können für mich nur Fragen aufwerfen. Historiker*innen mögen zur Klärung dieser Fragen beitragen. In Bezug auf die Durchsetzungskraft und Nachhaltigkeit eigentlich mehrfach gescheiterter, aber umso untoter Chauvinismen bietet das Archiv des Künstlerhauses eine Menge Dokumente. Uns, die wir keine Historiker*innen sind, war aber bei unserer Arbeit im Archiv von Anfang an klar, dass wir eine weitere Geschichte des Künstlerhauses nicht schreiben würden können. Fragen zu stellen ist dennoch das, was jedem Laien offensteht.

Manchmal wurden sie mit einer anderen Frage beantwortet, die lautete: Nach was suchen Sie denn überhaupt? Wieso denken Sie, dass Sie hier im Haus etwas finden können, das Sie in ganz Wien nicht werden finden können? Nämlich Widerspruch, Solidarität mit den Enteigneten, Hilfe.

Ja, wir suchten zunächst danach und dann auch nicht. Ich muss zugeben, diese Worte/Werte sind auch bis zu einem gewissen Grad Teil meines Kunstbildes,

denn die, mit denen wir uns beschäftigen, sind ja die, die in verschiedenen Rollen sich um dieses eigenartige Welt Darstellungsmoment Kunst bekümmert haben, das die, die wirklich nach Macht streben, zwar ins Wohnzimmer lassen, nicht aber in die Lebensplanung.

PAUL HERSCHEL

Personenbezogene Dokumente, Korrespondenz, zuordenbare Zeitungsausschnitte und Fotos werden im Künstlerhaus-Archiv unter dem Namen der Mitglieder oder Teilnehmer in Foldern geordnet. Es sind zwei Dokumente, die der Folder mit dem Namen Paul Herschel enthält. Eines dieser zwei Schreiben ist sein Aufnahmegesuch. Das andere ist die Anzeige seines Austritts von Dezember 1937. Am 9. März 1921 sucht er in einem offiziellen Formular um seine Aufnahme als Teilnehmer an. Teilnehmer war jene Kategorie innerhalb der Künstlergenossenschaft, die für Personen vorgesehen war, die als Nichtkünstler der Genossenschaft beitreten wollten. Aufgenommene Künstler waren Mitglieder. Die Teilnehmergebühr verschaffte eine Art Clubstatus. Man hatte freien Eintritt ins Künstlerhaus, konnte an den Festen und gesellschaftlichen Anlässen teilnehmen und durfte das Casino, die Bar des Künstlerhauses, auch ohne explizite Einladung betreten. Ich nehme an, jene Teilnehmer verstanden sich ähnlich den Mitgliedern englischer Clubs als eine exklusive Gemeinschaft, als kunstsinnige Bürgerschaft, die oft auch in anderen Vereinen – wie dem benachbarten Musikverein – aktiv war. Als Teilnehmer der Künstlerhaus Vereinigung musste man von drei Künstlern empfohlen werden. Paul Herschel empfahlen Otto Herschel, Rudolf Konopa und Otto Hofner.

War Paul Herschel mit dem Maler Otto Herschel verwandt? Sie stammten beide aus Teplice, aber es gab in Wien viele Herschels. Wahrscheinlich waren sie es nicht, denn im sechsten Restitutionsbericht der Stadt Wien „betreffend den Erwerb von Kunstobjekten aus der Sammlung Otto Herschel“ war für die Restitution der enteigneten Sammlung im Jahr 2005 zunächst kein Erbe gefunden worden.⁷ Paul Herschel, den der Maler empfohlen hatte, hatte Erben.⁸

Otto Herschel war, wie es auch im Restitutionsbericht steht, Künstlerhaus-Mitglied seit 1908 und akademischer Maler. Der Bericht hält eingangs fest, dass Herschel 1936 den städtischen Sammlungen Teile seiner Sammlung anbietet, vor allem Mode und, wie es genannt wird, Modebeiwerte aus der Zeit des Wiener Biedermeier. In der Beschreibung der Utensilien und Kleidungsstücke entsteht das Bild eines Fin-de Siècle-Ateliers mit seinem Fundus an Mode, Einrichtungsgegenständen und Gerätschaften, die zur Herstellung von Historienbildern notwendig waren und die man wirklich auf Otto Herschels Bildern wiederfindet. 1936 zeigen sich die städtischen Sammlungen interessiert, verhandeln aber über den Preis.

Im Mai/Juni 1938 erklärte sich Otto Herschel bereit, den Preis für ungefähr 40 Stück auf die Hälfte zu reduzieren [...]. Nun zögerte Direktor Katann mit dem Ankauf, „da der ak. Maler Otto Herschel Jude ist“, und Herschel antwortete Katann auf die „Frage, was geschehen würde, wenn höhererorts der Betrag für die von Ihnen für das Museum ausgesuchten Gegenstände nicht aufgebracht werden könnte...: In diesem Falle würde ich die mit viel Fleiß und Liebe in meiner Jugend von kleinen Ersparnissen gesammelten Gegenstände dem Museum der Stadt Wien stiftungsweise schenken, da es immer mein innigster Wunsch war, die Sachen dort geborgen – aber nicht zerstreut verzettelt oder durch Unverstand zerstört zu wissen.“ Herschel fügte als Grund für seine Antwort hinzu, dass er „bald nicht mehr den Platz für Aufbewahrung haben dürfte“, und schrieb Dr. Wagner am 27. April 1939: „Da ich mich in einer gekündigten und in Auflösung befindlichen Wohnung befinde, würde ich es begrüßen, wenn die Sachen bald abgeholt werden würden ...“

GENOSSENSCHAFT DER BILDENDEN
KÜNSTLER WIENS

Präsident, Dr. 40
L. N. 30

WIEN, 9./3./1921

An den löbl. Ausschuß

der

Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens

(I, Karlsplatz 5).

Der Unterzeichnete stellt das Ansuchen um Aufnahme als Teilnehmer (Teilnehmerin) in die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens unter Bezugnahme auf die einschlägigen Bestimmungen des § 14 der Statuten und der Genossenschaftsbeschlüsse vom 15. Dezember 1883 und 13. Juni 1918.

Name:

Paul Herschel

Charakter:

Fabrikant

Wohnung:

VII Mariahilferstr. 62

Eigenhändige Fertigung:

Paul Herschel

Vorstehende Kandidatur unterstützen durch eigenhändige Fertigung die Genossenschaftsmitglieder*):

Hofner

Kowzan

Moheresch

*): Jedes Genossenschaftsmitglied, welches dieses Ansuchen durch seine beigefügte Unterschrift unterstützt, muß in der Lage sein, auf Wunsch nähere Aufschlüsse über die zur Annahme vorgeschlagene Persönlichkeit zu geben.

Israel Otto Herschel.“ Laut Inventarbuch des Historischen Museums verkaufte Otto Herschel den Städtischen Sammlungen am 25. Mai 1939 zwei Ölgemälde, Spielzeug, sieben präparierte Vögel, eine Vitrine und ungefähr 55 Stück Altwiener Mode um RM 450.--, aber bei den Akten des Historischen Museums findet sich kein Hinweis darauf, dass dieser Betrag tatsächlich für Otto Herschel angewiesen worden wäre.⁹

Am 21. März 1938 schreibt Otto Herschel den letzten seiner zahlreichen Briefe an das Künstlerhaus. Er schreibt: „Auf Ihre Anfrage vom 19.III.38 teile Ihnen ergebenst mit daß ich dem Arierparagraphen nicht entspreche“¹⁰, und bittet um die Retournerung seiner Bilder für die *Frühjahrsausstellung*.¹¹

Damit endet jedoch der Künstlerhausfolder zu Otto Herschel noch nicht. Im Dezember 1960 beginnt Clara Herschel, die Frau Otto Herschels, die mit ihm gemeinsam in die USA ausgewandert konnte, nach der Sammlung aus dem Atelier ihres Mannes zu forschen und bittet um Unterstützung, da sie verarmt und krank in einem Sanatorium lebe. Otto Herschel war 1956 gestorben. Sie brauchte Zeugen, da sie von der Finanzdirektion Wien aufgefordert worden war, zu beweisen, dass Otto Herschel solche Gegenstände besessen hatte. Der Generalsekretär schrieb am 7. Mai 1962 an die Behörde: „Herr Herschel war ein sehr zurückgezogener Herr, der wenig Kontakt zu seinen Kollegen pflegte und seine Zeitgenossen können sich auch nicht erinnern, einmal bei ihm im Atelier gewesen zu sein.“¹²

Man dürfte nicht sehr intensiv nach Beweisen gesucht haben. In seinem voluminösen Korrespondenzordner – allein 1937 schreibt er über 30 Briefe (= wenig Kontakt?) – finden sich zumindest zwei Schreiben, die dieser Aussage widersprechen. Für den 6. Oktober 1936 avisiert ihm der leitende Ausschuss einen Atelierbesuch für halb zwei Uhr nachmittags und schreibt am folgenden Tag, dass er „[a]uf Grund der vorgenommenen Atelierbesichtigung“ nun seine Bilder zur Gesamtjury einsenden könne. Vor allem aber wurde Otto Herschel auch mehrfach bei der Künstlerhaus Vereinigung wegen seiner Sammlung vorstellig. So schrieb er am 31. Januar 1938: „Ich möchte mir nun erlauben vorzuschlagen, ein oder 2 Zimmer mit ‚Kleinkunst‘ zu füllen retrospektives [sic] Kunstgewerbe – nämlich mit Kostümen, Seidenkrinolinen, Tüchern, allerhand künstlerischen [sic] Tand aus der Biedermeierperiode und angrenzenden Zeiten. Zu diesem Zwecke biete ich Ihnen meine Costümsammlung an.“ Auch hier antwortet das Künstlerhaus (abschlägig). Es war im Künstlerhaus bekannt, dass Otto Herschel bereits seit den frühen 1930er-Jahren sehr prekär lebte. Es gibt viele Briefe von Mitgliedern, die ihm dies – wahrscheinlich für Förderstellen – attestierten. Seine vielen Vorschläge, die er in den Briefen der 1930er-Jahre unterbreitet, zielen immer auf neue Aufgabengebiete und Verkaufsmöglichkeiten. Schließlich war er, und hier kommt wieder Paul Herschel ins Spiel, sehr aktiv im Anwerben potenzieller Unterstützer und eben auch interessiert, sie am Künstlerhaus zu halten. Dass Paul Herschel blieb, war – wie er ebenfalls dem Künstlerhaus mitteilte – das Ergebnis eines Gesprächs zwischen den beiden. Hätte man aber 1962 in den Briefen nachgesehen, für die es ja einen eigens angestellten Archivar gab, hätte man auch Clara Herschel helfen können. Als die Sammlung schließlich 2005 restituiert werden soll, finden sich, wie man im Restitutionsbericht nachlesen kann, keine Erben mehr.¹³

Der österreichische Maler Rudolf Konopa, der zweite, der Paul Herschel empfiehlt, starb 1936, der dritte, der Bildhauer Otto Hofner, 1946. Seine Todesanzeige im *Neuen Österreich*, die als Todesursache Herzschlag angibt, listet auch seine wichtigsten Werke im öffentlichen Raum.¹⁴ Wikipedia führt eine Auswahl bis heute erhaltener:



Der Sämann, Bronzeskulptur, Karl-Marx-Hof, Wien (1920)
5 Fassadenfiguren und 2 Arbeitergiganten, Arbeiterkammer, Klagenfurt (1923)
Städtebauer, TerrakottarelieF, Wohnhausanlage Kennergasse 10, Wien (1924)
Grabdenkmal Franz Klein, Wiener Zentralfriedhof, Wien (1926)
Jüngling mit dem Hammer, Bronzeskulptur, Berufsschule, Hütteldorfer Straße 7-17, Wien (1927)
Denkmal für Alexander Girardi, Girardipark, Wien (1929)
Tänzerin, Bronzeskulptur, Rabenhof, Wien (1930)¹⁵

Zu seinem Tod hielt der damalige Präsident der Künstlergenossenschaft während der Vereinssitzung eine kurze Ansprache, die in den Protokollen wörtlich notiert ist, was unüblich für diese Dokumente ist. Es spricht über

Bildhauer Otto Hofner, der mit seinen Standbildern viel zur Verschönerung unseres Stadtbilds beigetragen hat. [...] Ich habe auch an zuständiger Stelle gesagt, man kann von einem kleinen Nazi nicht mehr verlangen, als dass er mit dem Leben bezahlt. – Das ist natürlich alles Glückssache, je nachdem man einer Clique angehört. Da ist es dann auch möglich, dass man als Nazi trotz allem zum Michelangelo von Österreich gemacht wird und ein anderer unter den Fahnen der Alliierten, die zu Ehren des ersteren gehisst sind, Kuliarbeiten verrichten geht.¹⁶

In der geschichtlichen Distanz klingt dieser Nachruf wie ein grollendes Geraune unter Verschwörern. Wer ist, fragt sich die Außenstehende, mit dem Nazi gemeint, der von den Alliierten „zum Michelangelo von Österreich gemacht“ wurde? Jeder scheint die Anspielung zu verstehen, aber offen wird nichts angesprochen. Und der Anspruch, als Sühne für eine Gesinnung mit dem Leben zu bezahlen, steht auch in einer eigenartigen Kontinuität. Man hätte, statt Hofners Tod zu einer solchen Sühne umzudeuten, sich ja auch kritisch mit seinen vielen öffentlichen Skulpturen aus der NS-Zeit auseinandersetzen können. Eine solche Aufarbeitung erschiene mir als ein fruchtbarer Weg für den Umgang mit einem „kleinen Nazi“ und würde eventuell auch zu einem besseren Verständnis seiner Skulptur *Der Sämann* im Karl-Marx-Hof führen.

Paul Herschel, denn es ist sein schmaler Akt, der hier im Zentrum steht, schreibt in seinem Eintrittsansuchen, er sei Fabrikant, auf seiner Austrittsanzeige firmiert seine Fabrik im Briefkopf als „Kartonnagen- [sic] und Holzstoffkistenfabrik“ im 6. Bezirk. Es war keine besonders große Fabrik. Sie beschäftigte 35 Arbeiter, wie der Band 10.2 *Ökonomie der Arisierung* der Österreichischen Historikerkommission¹⁷ darlegt. Es gab in Wien auch große Papierkonzerne, wie der Konzern Bunzl und Biach, deren einer Teilhaber Emil Bunzl ebenfalls Teilnehmer in der Wiener Künstlerhausgesellschaft war. Aichelburg schreibt in seinen Mitgliederbiografien, er sei im Juli 1938 ohne Angabe von Gründen ausgetreten. Unerwähnt bleibt, was ich hier dem „AK Gedenkspariergang“ und seiner Schrift *Niemals vergessen* zum Novemberpogrom 1938 entnehme:

Die Eigentümer der Bunzl-Holding AG waren sechs Brüder, die mitsamt ihren Familien nach dem „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich 1938 als Juden und Jüdinnen verfolgt wurden. Während des beginnenden „Arisierungsverfahrens“ 1938 waren mehrere Mitglieder der Familie Bunzl in Dachau inhaftiert. Da die Nationalsozialisten von den guten internationalen Geschäftsbeziehungen der Brüder Bunzl profitieren wollten, wurde nach einer Konstruktion gesucht, die „bei kleinstmögliche[m] Gegenwert die

Brüder Bunzl für eine notwendig erscheinende längere Zeit zur Mitarbeit im Interesse der Aufrechterhaltung des Devisenaufkommens veranlassen konnte“. Max Bunzl wurde zur Durchführung der „Arisierung“ auf Anlass des Staatskommissars für die Privatwirtschaft wieder aus Dachau entlassen, Hans Bunzl (Sohn von Emil Bunzl) wurde jedoch in diesem KZ ermordet.¹⁸

Viele biografische Daten Paul Herschels finden sich in den Wiener Tageszeitungen und damit in ANNO, der großartigen Suchmaschine der Österreichischen Nationalbibliothek. Ehrungen, Festkomitees, Kuraufenthalte mit „Frl. Tochter Erna“¹⁹.

Bezüglich des zweiten Dokuments, der Anzeige seines Austritts 1937, schreibt Aichelburg, man habe ihm diesen noch ausreden können. Er sei dann 1938 gestrichen worden, da er die „Ariererklärung“ nicht eingeschickt hatte.²⁰

Was aber passierte 1937, das Paul Herschel bewog, seinen Austritt anzuzeigen? Es muss in Verbindung mit dem Künstlerhaus stehen, denn er lebte weiterhin in Wien, wo er im Jänner 1938 vom österreichischen Präsidenten das Ritterkreuz entgegennahm. In der Künstlerhaus Vereinigung hatte sich 1937 allerdings der Vorstand geändert. Der Maler Leopold Blauensteiner war Präsident geworden. Er überstand als einziger des Präsidiums den „Anschluss“, lud in den Tagen danach persönlich 100 Personen der Schutzstaffel (SS) ein, im Künstlerhaus Quartier zu beziehen, und avancierte von seiner Position im Künstlerhaus zum Leiter der Reichskammer der bildenden Künste in Wien. Hier trat er persönlich bei der Beschlagnahmung von Briefen Rudolf von Alts (an denen Adolf Hitler interessiert war) beim Kunstkritiker Arthur Roessler in Erscheinung.²¹ 1937 war er bereits Obmann des Bundes deutscher Maler Österreichs, dessen Zweck, der

Zusammenschluß aller deutschstämmigen Maler Österreichs [war], die befähigt und gewillt sind, durch ihr Schaffen, frei von modischen oder wesensfremden Einflüssen, am Aufbau und der Erhaltung unserer arteigenen deutschen Kunst im Sinne der österreichischen Tradition mitzuwirken.²²

Blauensteiner starb 1947. Seine Witwe – und hier erinnert man sich vielleicht nochmals an die Witwe von Otto Herschel – wurde vom Künstlerhaus noch lange finanziell unterstützt.²³ Paul Herschels Mitgliedschaft endet also nicht mit seinem Austrittsgesuch, sondern erst dadurch, dass er die „Ariererklärung“ nicht einschickt. Im März 1938 muss Paul Herschel seinen Kartonagenbetrieb an Viktor Höfer verkaufen. Höfer war eben erst in die Innung aufgenommen worden, im Zuge der Auswechslung des gesamten Vorstands, dem auch Paul Herschel angehört hatte. Höfers Bruder war Mitglied der Arisierungskommission für das Papiergewerbe. Den Namen der Fabrik Herschel & Sohn änderte er erst 1940 in Kartonagenfabrik Viktor Höfer.²⁴ Diese gab es auch 1947 noch. Weiter habe ich ihre Geschichte nicht verfolgt.

Von Paul Herschel habe ich im Internet und in den Archiven nichts mehr gefunden. In den 1970er-Jahren jedoch schreibt sein Sohn einen Brief an eine Kartonagenfabrik im 16. Bezirk, die Kartonagenfabrik meiner Familie. Er will sich für die Hilfe bedanken, die er und sein Vater bei ihrer Auswanderung erhalten hatten. Von da an kommt er oft zu Besuch nach Wien. Und so wird mir erzählt, dass er zunächst nach England, später nach Argentinien flüchten und seinen Vater Paul Herschel nachholen konnte. Beide waren, wie mir weiter erzählt wurde, immer sehr kunstsinnige Menschen, sprachen viel über Musik und interessierten sich für bildende Kunst. Eine Rückkehr nach Wien, schrieb Paul Herschels Sohn einmal, war seinen Kindern nicht zuzumuten, denen er bei einem gemeinsamen Besuch in Wien nicht vermitteln konnte, dass man nicht über den Rasen der Parks laufen dürfe.

„Es ist nur ein dünner Akt“, schreibt Nikolaus Domes, der heutige Archivar des Künstlerhaus-Archivs, zur Anfrage bezüglich Sofie Korner. „Ich kann ihn Ihnen abfotografieren.“ In einem Archiv, in dem man dem Gedanken Jacob Grimms nachsinnen kann, den er an den Anfang seines berühmten Wörterbuchs der deutschen Sprache stellte, dass er manchmal den Eindruck gehabt habe, dass während der Arbeit am Wörterbuch die Wörter – wie hier im Archiv die Namen – wie Schneeflocken auf ihn und seinen Bruder hinabrieseln würden, um sie schlussendlich völlig einzudecken, ist das fast eine Erleichterung.

Die Leben von langjährigen Mitgliedern der Künstlerhausgenossenschaft sind gut nachzeichnenbar, wie das des Malers Albert Janesch, der der einzige war, gegen dessen Wiedereintritt sich die Vereinigung im Zuge der Anfrage 1947 ausgesprochen hatte. Damals ging es um die Wiederaufnahme der ehemaligen Mitglieder, die bereits illegale Nationalsozialisten gewesen waren. Eine Wiederaufnahme ins Künstlerhaus hätte auch das Ende des Berufsverbots für belastete Nationalsozialisten bedeutet, das, 1945 ausgesprochen, 1947 erstmals revidiert wurde. 1950 wurden dann alle wieder als Mitglieder begrüßt. Auch bei Albert Janesch reicht die Korrespondenz bis zu seinem Tod 1973. Man findet von ihm in den 1950er-Jahren Urlaubsgrüße aus Marbella, wohin er finanziert vom österreichischen Bildungsministerium reiste, und Ansuchen um Unterstützung von Kuraufhalten seiner Frau, denen entsprochen wurde. Man findet auch Beschwerdebriefe über sein Verhalten, wie den des Künstlers Hauer von 1936 in Zusammenhang mit seiner Haltung gegenüber dem Kunstsammler Schleyen (langjähriger Teilnehmer des Künstlerhauses, Sammler, in der NS-Lehre als jüdisch definiert, 1938 in Dachau getötet), den Briefwechsel von 1961 bezüglich der Darstellung seines Auftritts als Liquidator des Hagenbunds (mit Schäferhund) 1938 in der *Weltpresse*, die Reitpeitschenaffäre, die in den Schriften nur angedeutet wird, das Ansuchen um das Goldene Verdienstkreuz, das ihm 1957 gewährt wird. Alles ist leicht nachzuvollziehen und macht entsetzlich müde in Hinsicht auf ein österreichisches Gesellschaftsbild. Noch erschöpfender ist die Suche nach seinem Œuvre. Der Bildschirm füllt sich bei einer einfachen Internetrecherche (Galerie Thule!) Reihe um Reihe mit Abbildungen. Auch von ihm geschriebene Briefe werden zum Verkauf angeboten.

Von Sofie Korner wird man nur wenige Bilder im Internet finden. Die Dokumente aus dem Künstlerhaus-Archiv stellen neben einem weiteren Briefwechsel, der im Bauhaus-Archiv aufbewahrt wird, möglicherweise die einzigen handschriftlichen Zeugnisse von ihr dar. Im Bauhaus-Archiv ist dokumentiert, dass Sofie Korner, die Johannes Itten von Wien ans Bauhaus gefolgt war, als eine von nur zwei Künstlerinnen neben Kandinsky, Albers, Itten und anderen berühmten Vertretern des Bauhauses an der ersten internationalen Ausstellung der Institution teilnahm, die auf Einladung des indischen Künstlers und späteren Literaturnobelpreisträgers Rabindranath Tagore erstaunlicherweise in Kolkata stattfand. Die Ausstellung *bauhaus imaginista* hat diese Begegnung nachgezeichnet.²⁵ Die Werke aller beteiligten Künstler*innen sind auf den Ausfuhrlisten mit Preisen versehen. Verkauft wurde jedoch nur ein einziges, nämlich eine der Arbeiten von Sofie Korner, und zwar direkt an den Gastgeber der Ausstellung, Tagore.

Die erhaltene Korrespondenz zwischen ihr und dem Bauhaus bezieht sich auf ihren Versuch, an das dafür aus Kolkata überwiesene Geld zu kommen. Laut der Korrespondenz war es aber im Bauhaus-Sekretariat trotz des Belegs der Überweisung an Johannes Itten nicht auffindbar. Ähnlich wenig Glück hatte sie mit dem Künstlerhaus.

an das Sekretariat des Künstlerhauses,

I. Karolplatz

Ihre Karte in der Anmeldung von Verkäuflicher
nicht angegeben, nur ich, falls die Arbeiten
angenommen werden, persönlich bei Ihnen
sammeln werde. Soeben bringt man mir
noch das schlecht geratene Bild, als
"Gasse in Weier" angemeldet, das ich jetzt
nicht mitzubringen kann, u. nochmals
sammeln lassen muss.

Mit Hochachtung
Sofie Körner

I. Meresplatz 6

Im Rahmen ihrer Ausstellungsteilnahme verkaufte auch die Vereinigung mehrfach Arbeiten von ihr, und um die Probleme rund um diese Verkäufe geht es in den erhaltenen Dokumenten.

Der erste Hinweis zu Sofie Korner jedoch kam von der Historikerin Tamara Loitfellner. Sie hat zu dem Verhältnis zwischen Künstlerinnen und der Künstlerhausgenossenschaft geforscht. Auch ihr Beitrag ist in der „150 Jahre Künstlerhaus“-Festschrift enthalten. Im Folgenden zitiere ich das Kapitel „Von den ‚Malweibern‘ bis zu den ‚Entarteten‘. Das Unverständnis für die Kunst von Frauen in Künstlerhaus-Ausstellungen der I. Republik“ aus ihrem Aufsatz:

Die 1879 geborene Wienerin Sofie Korner präsentierte sich [...] als eine der Moderne bedingungslos aufgeschlossene, unkonventionelle Künstlerin des 20. Jahrhunderts. Sie war von 1902 bis 1904 Schülerin an der Kunstgewerbeschule am Stubenring bei Felician von Myrbach und Erich Mallina. Anschließend Studienreisen nach Paris und zu Bernhard Pankok nach Stuttgart sind verbürgt. Ihr Aquarell *Siena*, vermutlich eine relativ naturalistisch gehaltene Landschaftsdarstellung, wurde in der Jahresausstellung 1909 als Nummer 439 geführt und ist der Forschung nicht überliefert, die beiden anderen von ihr eingereichten Werke wurden von der Jury abgelehnt.

Die Jahresausstellung von 1909 sollte die einzige Ausstellung bleiben, in der eine Arbeit Korners von der Jury der Genossenschaft der bildenden Künstler angenommen wurde. Einen Monat später – im Dezember 1909 – trat sie in der für Wiener Verhältnisse geradezu revolutionären *Neukunstgruppe* unter der Führung Egon Schieles im Salon Pisko auf. Nach ihrem stilistisch prägenden Aufenthalt in der Künstlerkolonie Nagybánya (rumän. Baia Mare bzw. dt. Neustadt in Siebenbürgen/Rumänien) 1912, dem Entstehungsort der ungarischen Moderne, sowie ihrem Wirken am Bauhaus bei Johannes Itten von 1919 bis 1923 konnte Korner nur noch im Verbund jener für die Moderne aufgeschlossenen Künstlervereinigungen ausstellen, denen fallweise das Gastrecht im ersten Stock des Künstlerhauses für die Dauer einer Ausstellung eingeräumt wurde. Wie fortschrittlich und experimentell Sofie Korners künstlerische Arbeit war, zeigt auch ihr Engagement im *Bund der geistig Tätigen*, der im Rahmen der am 19. April eröffneten *Jahresausstellung 1919* erstmals im Künstlerhaus an die Öffentlichkeit trat, den Anschluss an die internationale Moderne suchte und Einflüsse aus Expressionismus, Kubismus, Futurismus und der abstrakten Kunst verarbeitete. Das in der Kunstpresse vorherrschende Entsetzen offenbarte das misogynne Potential, das mit Unverständnis und Ignoranz gegenüber den zeitgenössischen Kunstströmungen einherging. Das traditionelle, konservativ eingestellte Stammpublikum des Künstlerhauses jedenfalls war überfordert: „Das Künstlerhaus ist ein Lazarett von geistig Abnormalen geworden! Schon die Saalediener belehren das Publikum: ‚Wenn’s lachen wollen, gehn’s nur hinauf!‘ [...] Wir wollen den gesunden Menschenverstand bewundern, nicht aber geistig Kranke bemitleiden. [...] Und diese Entarteten nennen sich ‚Bund der geistig Tätigen‘, allen voran *Frauen*. Die grauenerregendsten Machwerke haben Frauen geleistet. Was soll man heute von diesen ‚Malweibern‘, wie die Münchner sie nennen, halten? Wie kann eine Frau den Begriff ‚Mutter‘ so entstellen? Ich habe eine Dame, die

vor einem Bild der Lourié stand, ausrufen hören: ‚Das ist eine Gemeinheit.‘ [...] Und so ein Aergernis läßt eine Jury zu? Ist es nicht besser, wenn die Jury von Soldatenräten zusammengestellt würde? Diese Männer, die den Kriegsgreuel durchgemacht haben, müssen vor dem intimsten heiligsten Schmerz einer gebärenden Mutter mehr Achtung haben, als so ein Malweib und so eine Jury von Mitgliedern der Künstlergenossenschaft.“

Im Erdgeschoß, wo die Hausherrn selbst ihre TeilnehmerInnen ausstellten, waren Frauen gerade einmal mit 4,1 Prozent vertreten, während der *Bund der geistig Tätigen* mit weiteren Vertretern wie Robin Christian Andersen, Johannes Itten, Georg Merkel, Grete Wolf u. a. einen Künstlerinnenanteil von mehr als 39 Prozent aufwies. Erwartungsgemäß war wieder keine einzige Frau unter den Gewinnern eines Kunstförderungspreises, denn die von der Genossenschaft der bildenden Künstler ausgewählten Künstlerinnen wurden immer noch vorwiegend als ehrgeizige Dilettantinnen gesehen, die entweder recht „talentierte Arbeiten“ zeigten wie im Falle Katharina Wallners oder eine „schöne Leistung“ vollbrachten wie Marie von Leitner.

Sofie Korner sollte sich dennoch im ersten Stock des Wiener Künstlerhauses nur wenige Monate später in der Winterausstellung 1919 sogar in einem eigenen Raum präsentieren - und das mit ihrer umfangreichsten Ausstellung hierzulande. Der Grund dafür lag in einem Fehler seitens des Kunstrates, woraufhin die VBKÖ ab 6. Dezember 1919 den oberen Stock des Künstlerhauses im Rahmen der Winterausstellung zugestanden bekam. Obwohl den Vertretern des Künstlerhauses vertraglich ein Vetorecht hinsichtlich des Arrangements der Ausstellung eingeräumt wurde, schienen sie davon in der Jurysitzung kaum Gebrauch zu machen - anders als im Jahre 1925, als im Rahmen der vom modernen Flügel der VBKÖ veranstalteten Ausstellung *Deutsche Frauenkunst* expressive und progressive Künstlerinnen wie etwa Sofie Korner oder Helene Funke abgewiesen wurden. Sogar der Abbildungsteil des Katalogs zeigt keinerlei Trennung von Künstlergenossenschaft und VBKÖ, die - 1919 bereits in zwei ideologische Lager gespalten - eine moderne und eine ältere Gruppe gemeinsam präsentierte. Besondere Aufmerksamkeit dürften die als Großformate zur Schau gestellten Ölgemälde *Netzflickerinnen* (Kat. Nr. 24) von Helene Stein, das einen weiblichen und männlichen Akt (mit Badehose!) vorführende Bild *Adam und Eva* (Kat. Nr. 224) von Sofie Korner oder deren Gemälde *Mutter und Kind* (Kat. Nr. 232), dessen Komposition die gemeinsamen Wurzeln mit Egon Schiele verrät, hervorgerufen haben. Marie Pecival-Chalupeks rätselvoll-dämonisches Gemälde *Die Hexe* (Kat. Nr. 28,) führte ein den männlichen Vorstellungen von Weiblichkeit wenig entsprechendes Frauenbild vor und erinnerte an die bereits 1896 mit viel Aufsehen im Künstlerhaus ausgestellte gleichnamige Marmorfigur von Therese Ries.

Damit wurde nach der posthumen Retrospektive von Tina Blau im Jahr 1917 das erste Mal eine größere Kollektion verschiedensten weiblichen Kunstschaffens im Künstlerhaus präsentiert. In den Berichten zur Ausstellung wurde über die 1919 für das Künstlerhaus mitunter neuen, auch spezifisch weiblichen Bildsujets hinweggesehen, die schwierigen Bedingungen weiblicher Kunstproduktion und -präsentation nicht mitbedacht. Vielmehr sollte eine teleologische Eingliederung der „Frauenkunst“ in die

Kunstgeschichte - vom Mittelalter bis zum zeitgenössischen psychologischen „Seelenaufschlitzer“ Oskar Kokoschka - den Werken der Künstlerinnen ihre Existenzberechtigung innerhalb der Kunstgeschichte verleihen. So als wären Frauen des Selbsta Ausdruckes erst gar nicht fähig. Der Künstlerinnenanteil in den Räumen, die die Genossenschaft der bildenden Künstler im Erdgeschoß selbst beanspruchte, sank in jener Winterausstellung 1919 - quasi als Ausgleich zur weiblichen „Überrepräsentanz“ unter den Gästen - auf weniger als 1 Prozent. Sobald KünstlerInnengruppen zu Gast waren, die in der Mehrzahl oder ausschließlich Werke von Künstlerinnen ausstellten, wurden Künstlerinnen aus den der Genossenschaft selbst vorbehaltenen Räumen fast oder gänzlich ausgeschlossen. Ein großer Teil der Künstlerinnen war ohnehin zur VBKÖ gewechselt.

Anzumerken sei, dass ein hoher Anteil jener wenigen Künstlerinnen, die von der Jury des Künstlerhauses - zumindest in den hier vorgestellten Ausstellungen - akzeptiert wurden, später in der NS-Zeit ihre künstlerische Karriere fortsetzen konnte. Die jüdischen und fortschrittlichen Künstlerinnen wurden vom Künstlerhaus eher ausgegrenzt. Die Genossenschaft der bildenden Künstler akzeptierte nur wenige Künstlerinnen als regelmäßige Ausstellerinnen, und dann auch nur jene, die einen naturalistischen, leicht verständlichen Stil mit traditionellen Bildthemen wie Landschaft, Stilleben und Porträt vorführten und sich in unpolitischen Nischen bewegten. Als Beispiel seien hier Therese Schachner, Therese Mor, Lilly Charlemont oder Norbertine Bresslern-Roth zu nennen. Es erleichterte den Künstlerinnen zudem den Zutritt zum Künstlerhaus, wenn sie mit einem Künstlerhaus-Mitglied verheiratet waren. Das Credo der Genossenschaft war eine traditionsbewusste, der akademischen Schule verpflichtete Malerei sowie die Bewahrung der althergebrachten künstlerischen Strukturen.

Die Unnachgiebigkeit gegenüber Künstlerinnen zeigte sich im Beschluss vom 21. Juni 1921: Obwohl im Frühling 1921 die VBKÖ wiederholt als Gast im ersten Stock des Künstlerhauses ausstellte, 1920 Frauen endlich Zugang zu den österreichischen Kunstakademien erhielten, also die Existenz weiblichen Kunstschaffens nicht mehr zu verdrängen war, stimmte die Ausstellungskommission über eine Aufnahme von Künstlerinnen ins Künstlerhaus mit „Nein“ ab.²⁶

Im Nachsatz zu ihrem Text von 2011 schreibt Tamara Loitfellner: „Am 5. Juni 1942 wurde Sofie Korner ins Durchgangslager Izbica (Polen) deportiert und ermordet.“²⁷ Sie war mit ihrem Vater, der Wien nicht verlassen wollte, in Wien geblieben. Es sind auch die Recherchen von Tamara Loitfellner, die nun zum Auffinden von einigen wenigen Bildern geführt haben, die sich zumeist im Besitz der Familie befinden, von deren Mitgliedern einige aus Wien flüchten konnten und nun in den USA leben.

GERDA MATEJKA-FELDEN

Auf den Namen Gerda Matejka-Felden stieß ich bei Durchsicht der Protokolle der Künstlerhaus Vereinigung. Üblicherweise sind die Ablehnungen der ansuchenden Künstlerinnen recht knapp gefasst. In der Tagesordnung findet sich jeweils der Punkt Aufnahmegesuch und dann der Name des ansuchenden Künstlers. Falls es eine Künstlerin ist, findet sich unter dem entsprechenden Tagesordnungspunkt im Protokoll der Vermerk „abgelehnt“. Bei Matejka-Felden war dies ein wenig anders. Es gibt allerdings noch eine weitere abweichende Formulierung aus dem Jahr 1946, die es verdient, zitiert zu werden. Zum Hintergrund: 1945 mangelte es dem Künstlerhaus an Künstlern. Ungefähr 19 Prozent der Mitglieder waren 1938 gestrichen worden. 36 Mitglieder waren nach § 8 des Verbotsgesetzes vom 31. Juli 1945 ausgeschlossen worden (anscheinend als illegale Nationalsozialisten),²⁸ von ihnen Albert Janesch, Berthold Löffler, Erwin Ilz, Marcell Kammerer, Heinrich Revy und Oskar Thiede bereits am 10. Juli 1945. Das Künstlerhaus ist in den Jahren 1946/47 also auf Mitgliedersuche. Am 18. Juli 1946 verzeichnet das Protokoll eine Wortmeldung des Präsidenten auf der Vorstandssitzung:

Verehrte Herren! Wir hatten in den letzten zwei Jahren unerhörte Verluste an Mitgliedern. Zuerst einmal der Ausschluss der Illegalen. Es wird noch einige Jahre dauern, bis man sie – ohne Gefahr zu laufen, angepöfien zu werden – in einer Ausstellung zeigen können; und dann der Abgang durch Todesfälle. Um nicht zu verkalken müssen wir unserem Haus neues Blut zuführen. Wir brauchen Ersatz für diese Abgänge.

Ich bin ununterbrochen auf Suche nach neuen Talenten und tue alles, um solche an unser Haus zu fesseln und wäre dankbar, wenn Sie mir Namen nennen würden, um mit den Genannten in Verbindung treten zu können.²⁹

Ungefähr zur selben Zeit gibt es nun ein weiteres Protokoll, ein Statement der Ausstellungskommission anlässlich einer Anfrage (oder mehrerer, das wird daraus nicht klar). Es lautet:

2.) Frauen können ja als Gast ausstellen.

Gegen die Aufnahme spricht folgendes: früher gab es eine Frauenakademie. Die Akademie besuchten nur Männer. Heute studieren Frauen und Männer auf der Kunstakademie und ausserdem gibt es eine Frauenakademie.

Das Herausschälen einiger besonders talentierter Frauen würde alle anderen animieren, sich um die Mitgliedschaft zu bewerben, was mit großen Unannehmlichkeiten verbunden wäre.³⁰

Der augenfällige Widerspruch zwischen diesen zwei Texten weist darauf hin, dass es nicht primär um eine Verweigerung von Teilhabe an sich geht. Man ist ja bereit, zu teilen, und so, wie es in einem eigenartig vampiristischen Bild formuliert wird, das Blut aufzufrischen. Unangenehm scheint vielmehr der Gedanke an eine mögliche Diskussion und Revision des Besitzstandes und daran, die Kontrolle über die eigenen Privilegien zu verlieren. Die Ahnung, dass dies unangenehm werden könnte, weist darauf hin, dass man weiß, dass hier etwas Unrechtes passiert ist. Künstlerische Kriterien,

AKADEMIE DER BILDENDEN KUNSTE - WIEN I, SCHILLERPLATZ 3

o. Prof. G. MATEJKA-FELDEN

PRIVAT
WIEN VI THEOLOGENGASSE 14/16 Tel. 57 82 71 / 57 75 40

DIENTLICH
WIEN I SCHILLERPLATZ 3 Tel. 57 85 18



Wien, 7. Mai 1962

EINGESCHRIEBEN !

An die
Gesellschaft bildender Künstler Wiens
zu Hd. des Vorstandes
V i u s I. s.
Karlsplatz 9

Sehr geehrte Mitglieder des Vorstandes der Gesellschaft
bildender Künstler Wiens!

Vor nun bald einseinhalb Jahren habe ich bei Ihnen ein Gesuch eingereicht, das sich mit meiner Aufnahme in die Gesellschaft bildender Künstler Wiens beschäftigte. Ich habe mich bisher zurückgehalten, in dieser Sache mein Ersuchen zu wiederholen, obwohl doch schon jetzt einige Zeit seit meiner Einreichung vergangen ist. Mittlerweise wurden ja sicherlich auch bei Ihnen neue Mitglieder aufgenommen, wodaß ich nicht annehmen kann, daß bei Ihnen irgend eine Mitgliederperre besteht.

Jedenfalls erlaube ich mir, mein altes Ansuchen bei Ihnen in Erinnerung zu bringen, und ich glaube wohl hoffen zu dürfen, daß Sie sich nun doch recht bald mit meinem Ansuchen beschäftigen. Ich danke Ihnen schon jetzt für Ihre Bemühung und verbleibe mit dem Ausdruck der

vorzüglichen Hochachtung

(o. Prof. G. Matejka-Felden)

10	
11	
12	
13	
14	
15	
16	
17	
18	
19	
20	

mit denen ja immer argumentiert wurde, sind es, das weiß man – und weiß man wahrscheinlich schon lange –, jedenfalls nicht.

1961 trifft nun das Aufnahmegesuch von Gerda Matejka-Felden auf eine ähnlich geäußerte Befindlichkeit. Im Protokoll einer Sitzung von 1961 wird festgehalten:

4) Ansuchen von Prof. Matejka-Felden wegen Aufnahme als ordentliches Mitglied

Der Vorsitzende berichtet über diese heikle Angelegenheit. Es wird beschlossen, um Zeit zu gewinnen, sich in dieser Sache als nicht beschlussfähig zu erklären und den Punkt auf die nächste Tagesordnung zu setzen. Eine Probeabstimmung ergibt eine eindeutige Ablehnung. Es wird weiters festgelegt, eine Beschlussfassung nur in Abstimmung mit dem leitenden Ausschuss vorzunehmen.³¹

Warum „heikel“, fragt man sich, während man das liest. Warum windet sich der Ausschuss so, der doch sonst souverän Frauen ablehnte?

Gerda Matejka-Felden war mir schon zuvor aufgefallen. Bereits 1937 befasst sich ein Protokoll mit ihr.

4.) Verlesung der Zuschrift der ständigen Delegation, wonach die Ausstellungen der Frau Matejka-Felden in der Volkshochschule von Genossenschaftsmitgliedern nicht beschickt werden sollen.³²

Dieses schroffe Dekret der Delegation an die Künstler-Mitglieder lässt einen im Lesen innehalten. Was sind das für Ausstellungen?

Gerda Matejka-Felden ist in Wien wahrscheinlich vielen bekannt. Ich war allerdings vor der Lektüre der Protokolle der Künstlerhaus Vereinigung nie auf sie aufmerksam gemacht worden. Tatsächlich war sie die Gründerin der künstlerischen Volks- und Erwachsenenbildung in Wien. Zunächst in der Volkshochschule am Ludo-Hartmann-Platz im 16. Bezirk, hatte sie in der Zwischenkriegszeit die Fachgruppe *Zeichnen und Malen für Arbeitslose und Ausgesteuerte* initiiert, dann wurden ihr der Hof und das Gebäude, die unmittelbar an die VHS angrenzen, dafür zur Verfügung gestellt, die sie mit den dort Unterrichteten in eine Art Kunst-Campus umbaute. Für ihre Zeichen- und Malschüler*innen organisierte sie Ausstellungen, zu denen sie auch Künstler des Künstlerhauses hinzuzuziehen suchte. Aus diesen Kunstkursen gingen Künstlerpersönlichkeiten wie Richard Apflauer hervor, ein, wie seine Einreichung für die Jahresausstellung 1937 zeigt, arbeitsloser Stickereiarbeiter, der sich 1938 als Maler ins Lehmann'sche Adressverzeichnis eintragen lässt und noch als Soldat in Russland die Verbrechen an der russischen Zivilbevölkerung zeichnet.³³ Auch in diesen Kunstkursen war Hilda Goldwag, die nach der Kunstschule noch die Graphische Lehr- und Versuchsanstalt absolvieren konnte, über das englische Hausangestelltenprogramm nach Schottland flüchtete, als Illustratorin arbeitete und erst 2008 starb – ohne Wien jemals wiedersehen zu wollen, von wo aus ihre gesamte Familie in Konzentrationslager verschleppt und ermordet worden war. Die Kunstkurse von Gerda Matejka-Felden wurden im März 1938 verboten.

Im Künstlerhaus-Archiv findet sich ein recht umfangreicher Folder, der den Namen Matejka-Felden trägt. Eine Recherche nach ihr stößt auf ein Projekt der Künstlerinnen Valerie Bosse, Hannah Menne und Agnes Peschta während der Wienwoche 2019, das den Titel *Wer hat Angst vor GFM?* trägt. Das künstlerische Projekt ist an der

Akademie der bildenden Künste Wien entstanden. Das ist kein Zufall. Gerda Matejka-Felden war zwischen 1947 und 1972 die erste Professorin der Akademie.

Als ihr 1946 der Lehrstuhl angeboten wurde, machte sie zur Bedingung, dass im Keller der Akademie die Kunstkurse für Arbeitslose wieder aufgenommen würden. Wie das angesprochene Projekt gut nachzeichnet, sorgte ihre Berufung unter den Professoren der Akademie, aber auch unter den Studierenden für Beunruhigung, wenn nicht sogar, worauf der Titel des Projekts anspielt, für blanke Angst. Matejka-Felden fühlte sich gezwungen, nachdem ihr dies umgekehrt mehrfach angedroht worden war, ein Disziplinarverfahren gegen die Akademie zu führen.³⁴ In diese Kontroverse griff das Künstlerhaus auf Bitte der Akademie ein und bestätigte, dass es sich bei Gerda Matejka-Felden um keine wichtige künstlerische Position handelt. Die Akademie schrieb einen Dankesbrief.

Matejka-Felden blieb allerdings Professorin, da ihr partout nichts vorzuwerfen war, und gründete dann zunächst die Künstlerische Volkshochschule und die Kunstschule. Ihre Biografin Karin Nusko schreibt: „1963 übersiedelt die Künstlerische Volkshochschule endgültig in die Lazarettgasse 27 und der Schillerplatz wird wieder menschenleer und elitenrein.“³⁵

Ihren Ausschluss und in weiterer Folge auch den Ausschluss ihrer Schüler*innen – denen man, wie man in einem weiteren Protokoll nachlesen kann, keinen freien Eintritt ins Künstlerhaus³⁶ und auch nicht die Möglichkeit der Anmietung von Räumen für die Jahresausstellungen gewährte (beides Ansuchen von vor 1938) – sowie das zunächst jahrelange Verschleppen und die schließliche Ablehnung ihres Aufnahmegesuchs um 1961 hat sie selbst gegenüber dem Künstlerhaus immer wieder ironisch kommentiert. Dass es *sie* war, die man nicht wollte, wusste sie, denn Akademieprofessoren wurden, wenn sie nicht ohnedies aus den Reihen des Künstlerhauses stammten, immer aufgenommen, wenn sie darum ansuchten.

Angesichts der Ehrungen und Ausstellungen, die sie ab den 1960er-Jahren von vielen Seiten erhält, knickt das Künstlerhaus nach all der Verhinderungspolitik schließlich doch ein. Darum gebeten, schlägt man Kräfte aus den eigenen Reihen für die Lehrstühle der Kunstschule vor und veranstaltet schließlich, auch nachdem dann doch die ersten Frauen ins Künstlerhaus aufgenommen worden waren, zwei Ausstellungen. Eine Aufnahme hat man ihr dennoch nicht angetragen.

DIE EXLIBRIS-SAMMLUNG VON MARCO BIRNHOLZ

Auf der Internetseite von Wladimir Aichelburg, dem langjährigen Archivar des Künstlerhauses, sind alle Ausstellungen gelistet, die im Künstlerhaus stattgefunden haben.³⁷ Folgt man der Auflistung durch das erste Jahrhundert, lassen sich die politischen Verschiebungen aus den Ausstellungsthemen lesen, von der Monarchie über die Republik und Diktatur bis ins Nachkriegsösterreich. Sieht man genauer, sieht man aber auch durchgehend die politischen Vorstellungen einer autoritären und reaktionären Gesellschaftsschicht und ihre Behauptungsversuche gegen die Moderne. Man sieht den Aufstieg eines autoritären und dann faschistischen Kunstbegriffs aus dem Akademismus der 1890er-Jahre, gefasst in – und das ist eine sehr verkürzte Zusammenfassung – der Kriegsbilderausstellung³⁸, der olympischen Ausstellung 1936³⁹ oder den Ausstellungen, die den Künstlern des faschistischen Italiens gewidmet waren. Man sieht den „Anschluss“ in den Namen der Teilnehmer*innen der *Frühjahrsausstellung*, die im März 1938 stattfinden sollte und dann unter Ausschluss der nicht mehr erwünschten Mitglieder im April 1938 eröffnet wurde. Man sieht die Ausstellungen, die nach dem „Anschluss“ ins Künstlerhaus übernommen wurden, wie die *Entartete-Kunst-Ausstellung*. Man sieht die Resultate der im Protokoll dokumentierten Analyse dieser Ausstellung, getrieben von dem Wunsch, an den Publikumserfolg anzuschließen.⁴⁰ Man sieht die Klimt-Retrospektive 1943 mit den nun schon enteigneten und anonymisierten Bildern, die Forcierung eines Alt-Wien-Bilds in der Politik des Reichsstatthalters Baldur von Schirach und dann, 1946, die große *Antifaschistische Ausstellung: Niemals vergessen!*, die vom damaligen Stadtrat Viktor Matejka im Künstlerhaus durchgeführt wurde und gegen die sich der Vorstand des Künstlerhauses zu wehren versucht hatte, und schließlich die Ausstellungen der seit 1947 wiederaufgenommenen sogenannten „illegalen“, der nationalsozialistischen Künstler der Vorkriegszeit, die das eigene Ausstellungswesen des Künstlerhauses bis in die 1960er-Jahre dominierten.

Man sieht aber auch bis 1938 eine Reihe von Ausstellungen der Zwischenkriegszeit, die eine andere Kunstgeschichte propagieren und an die zu erinnern die Nachkriegsgeschichte des Künstlerhauses vermissen lässt. Vieles davon geht auf Förderer zurück, in deren Aufnahmeansuchen sich als Zeuge immer wieder der Künstler Jehudo Epstein finden lässt. Es scheint, dass es vor allem seinem Engagement zu verdanken war, dass sich ein großer Teil des Wiener Bürgertums als Teilnehmer im Künstlerhaus heimisch fühlte. Man kann auch einen zaghaften Versuch erkennen, dem jüdischen Leben in Wien ebenfalls zur Repräsentation zu verhelfen. Maler wie Isidor Kaufmann oder Jehudo Epstein, beide Mitglieder des Künstlerhauses, werden auch in der jüdischen Tagespresse mit großer Neugierde verfolgt. Nicht nur Kirchtürme in Alpentälern, auch die Synagogen Wiens und Szenen aus dem jüdischen Alltagsleben tauchen auf den Bildern der großen Kunstschau auf. Die 1929 durchgeführte Max-Liebermann-Ausstellung und ihre Förderer zeigen die gesellschaftliche Bandbreite an Menschen, die sich für die Unterstützung der Kunst einsetzten. 1938 findet man dann noch einige Briefe in den Dokumenten, in denen einige dieser Förderer schreiben, dass sie wohl zur Annahme berechtigt seien, nicht mehr als Teilnehmer des Künstlerhauses geführt zu werden. Aichelburg hat in seinen Teilnehmer- und Mitgliederbiografien die Formulierung „gestrichen, hat die Ariererklärung nicht eingeschickt“ gewählt. Antworten oder Bedauern von Seiten des Vorstands haben wir im Archiv nicht gefunden. Wie Oliver Rathkolb schreibt, ist die Zahl ausgeschlossener Menschen unter den Förder*innen weitaus höher als unter den Künstlern.⁴¹ Ihren Schicksalen zu folgen, bedeutet auch, den Schnitt in der österreichischen Industrie- und Wissenschaftsgeschichte

nachzuvollziehen. Wie wenig man im Künstlerhaus daran erinnert werden wollte, zeigt die unwirsche Antwort, die Gusti Epstein, die Witwe Jehudo Epsteins, 1961 auf ihren Brief erhielt, in dem sie sich erkundigte, wieso ihr Mann, der das Künstlerhaus doch über 40 Jahre mitgeprägt habe (sie zählt die Preise, die er dort erhalten hat, auf) und nach Südafrika emigrieren konnte, nicht zu der großen *100-Jahre-Künstlerhaus-*Ausstellung eingeladen worden sei. Die vom Künstlerhaus eingesetzte Ausstellungskommission setzte sich aus Personen zusammen, die wir 1947 noch auf der Liste der Illegalen finden.

Ein Beispiel für dieses fördernde jüdische Bürgertum ist die Ausstellung der Österreichischen Exlibris-Gesellschaft im Rahmen der *56. Jahresausstellung* 1935 im Künstlerhaus. In der Zeitschrift *Österreichische Kunst* ist diese Ausstellung besprochen,⁴² und ein eigener Aufsatz von Else Hofmann, die später viel für die *Austrian American Tribune*, das österreichische Exilblatt in New York, schreiben wird, ist dem Exlibris-Sammler Marco Birnholz gewidmet.⁴³

In einem Gespräch mit der Kuratorin der Exlibris-Sammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Claudia Karolyi, erfahren wir im Zuge der Recherche viel über dieses Format, das wir hier als Beispiel gewählt hatten für jenes zivilgesellschaftliche Engagement rund um die Kunst, für das das Künstlerhaus auch stand. Schließlich traf es sich durchaus mit jenem konservativen Kunstgeschmack der meisten privaten und öffentlichen Kunstsammler*innen Wiens. Die Nationalbibliothek war zunächst Besitzerin der enteigneten Exlibris-Sammlung von Marco Birnholz geworden. Er betrieb von New York aus die Restitution noch persönlich. Die Nationalbibliothek hofft, diese nun endgültig abgeschlossen zu haben. Was im Gespräch aber deutlich wurde, ist ein Misstrauen zwischen der Institution und den Erb*innen, das durchaus bezeichnend ist für den nie aktiv betriebenen Schritt auf die Enteigneten zu.⁴⁴

Der Sammler Apotheker Marco Birnholz

Eigenblätter

Die mitschöpferische Bedeutung, die der echte Kunstliebhaber bei dem Werden so vieler Kunstwerke für sich beanspruchen darf, ist wohl kaum irgendwo so deutlich ausgesprochen, so unentbehrlich wie bei dem Eigenblatt, dem Exlibris, das in seinem tiefinnigen oder humorvollen Beziehungsreichtum eine Art seelischen und geistigen Porträts des Bestellers und Eigners bedeutet, ja, das ganz aus dem Ich des Kunst- und Bücherfreundes von dem Künstler gewissermaßen hergescholt wird.

So tritt uns bei betrachtendem Verweilen vor den Schauvitruen der Exlibris-Ausstellung des Künstlerhauses fast aus jedem Glaskästchen das „Geistesbildnis“ eines Kunstliebhabers entgegen, der tatsächlich für Österreichs Exlibrischafften mitschöpferische Bedeutung besitzt; Magister Marco Birnholz, Apotheker in Wien, und Vorstandsmitglied der österreichischen Exlibris-Gesellschaft, Magister Birnholz, der seit seinen Knabenjahren Exlibris sammelt, hat eine international bekannte umfangreiche Kollektion dieser feinen, kleinen Kunstwerke zusammengebracht, die aus freunden und Eigenblättern besteht. Die Eigenblätter spielen allerdings eine besondere Rolle.

Voll schöpferischer Liebe beauftragt Mr. Birnholz immer wieder die Künstler des Stichels, der Nadel und des Holzscheidemessers, neue Exlibris auf seinen Namen zu gestalten. Nichts kann nun reizvoller sein, als mit vergleichendem Auge aufzuspuhen, wie das Motiv „Magister Birnholz“ von so vielen Künstlerhänden abgewandelt wird.

Mit zartem und sicherem Stichel auf edler Kupferplatte beherrscht Meister A. Cossmann und



Hans Frank

Exlibris

seine Schule diese Aufgabe. In den festgefügtten Kreis komponiert Meister Cossmann die Initialen des Namens M. B., die vom Davidstern umfallt sind. Köstliche kleine Lärchen der medikamentenschluckenden Patienten sind in die Zacken des Sternes gestellt; die geheimnisvollen Zeichen der

H. Ranzoni d. J.

Exlibris



B. Herrmann

Exlibris



A. Cossmann

Exlibris



Schinck
Exlibris

Elemente und Chemikalien umgeben sie mit magischen Kreisen, „Arkanum“, das Geheimnis, ist in feinen Lettern dazwischen gesetzt. Und die zierliche Handleioste mit dem fein gestochenen Namen des Mr. Ph. Marco Birnholz umgibt das ganze kleine Gebilde, das in seiner Klarheit der Flächen- und Hellschwarz-Wirkung klassisch genannt werden muß.

Von reiner Poesie und tiefem Empfinden sind die feinnervigen Naturgestaltungen des subtilen Stechers Hans Frank erfüllt. Blume und Schmetterling vibrieren in besessenen Naturgefühl und edler geschlossener Form.

Auch Hans Ranzoni d. J., Hubert Woyty-



Klimbacher
Exlibris



Teubel
Exlibris

Wimmer, Teubel, Schinck, Taussig, Sascha Kronburg, F. Lorber und die anderen Glieder der edlen Stechergemeinschaft der Cossmann-Schule wissen tiefen Sinn und feingewogene Form zu Exlibris und Signeten besonderer Prägung zu verbinden. Auch Künstler wie Robert Herrmann, Bröckl, Köhl, Uriel Birnbaum, Haselböck, Lehrer, Kissinger und viele andere ausgezeichnete Graphiker, mit denen Mag. Birnholz in freundschaftlicher Zusammenarbeit für die Kleingraphik wirkt, sind in seiner Liste vortreten.



Taussig
Exlibris



A. Pannzen
Exlibris

Neben dem Tiefsinn wird auch der Humor des Exlibris von den Künstlern eifrig und glücklich gepflegt. Prachtvoll ist Swibert Lobisser mit der volkstümlichen Frische seiner Holzschnitte, unwüchsig heiter Rose Reinhold, lebenswürdig A. Pannzen. Auch ein von Magister Birnholz



Haselböck
Exlibris

neuentdecktes Talent, die junge Holzschnideurin Klimbacher, zeigt hübsche Arbeiten. So ist die Exlibris-Sammlung Magister Marco Birnholz, aus der wir hier einige ausgewählte Proben vorlegen, ein lebensvoller Organismus, der wächst und wird, in Nähe und Ferne belebend und anregend wirkt und Wege zur Kunst weist.

Dr. Else Hofmann



Rose Reinhold

Exlibris



S. Lobisser

Exlibris

Was bedeutete die Repräsentation, die man als Künstler im Künstlerhaus erwarten konnte? Was war das, was denen verwehrt blieb, die nicht aufgenommen wurden, und was war das, was man letztlich auch durch eine Streichung aus der Mitgliederliste verlor?

Sucht man in den Dokumenten des Künstlerhauses nach den Privilegien, die eine Mitgliedschaft im Künstlerhaus mit sich bringen, weist die Aufarbeitung dieser Dokumente durch den Archivar Wladimir Aichelburg auf die Preise und Ehrungen hin, die die Gesellschaft verwalten und vergeben konnte. Genauso gewährte sie Unterstützungen für in Not geratene Künstler. All dies war über verschiedene Stiftungs- und Fondsstrukturen geregelt. Ich fing an, mich dafür zu interessieren, weil in den Protokollen immer wieder die Höhe der Unterstützungszahlungen an die Hinterbliebenen von Künstlern festgehalten ist.

Auffällig war zunächst, dass die Unterstützungszahlungen, die in den 30 Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg ausgezahlt wurden, zu einem überwältigenden Anteil an Hinterbliebene von klar als Nationalsozialisten positionierte Künstler gezahlt wurden, wie, unter anderen, Verwandten von Leopold Blauensteiner, dem Landesleiter der Reichskulturkammer, und Oskar Thiede, der bis zu seinem Tod im Jahre 1961 Aufträge für Skulpturen im öffentlichen Raum ausführte. Es war seit der Gründung Teil des Selbstverständnisses des Künstlerhauses, Witwen und Hinterbliebene zu unterstützen. Hatte man aber unter den Mitgliedern, die 1938 ausgeschlossen wurden, niemand Unterstützenswerten gefunden? Fiel es nicht auf, dass gerade jene unterstützt wurden, die sich wie Josef Franz Riedl nicht gescheut hatten, Hitlerbüsten anzufertigen? Dass durchaus auch jene gefördert wurden, die auch in der Nachkriegszeit große Ateliers betrieben und Ehrungen erhielten? In ihren Biografien ist für mich weder vor noch nach dem Krieg ein wirtschaftlicher Einbruch erkennbar. In den Biografien der Ausgeschlossenen, die laut Aichelburg nach dem Krieg einfach wieder eingereiht worden waren, unter deren Namen sich aber keine unterstützten Witwen finden, ist die persönliche Enteignung, die zum kollektiven Bild wird, dagegen deutlich lesbar.

Die Angehörigen wurden aus der Künstlerförderungs- und Wohlfahrtstiftung der Gesellschaft bildender Künstler Wiens, Künstlerhaus, und davor der Künstlerförderung-Stiftung gezahlt. Auf diese Stiftung stößt man auch in Aichelburgs Rubrik Preise. Sie speist sich aus mehreren Fonds, darunter auch die Künstler-Förderung-Stiftung, entstanden 1944 „durch die Zusammenlegung alter Fonds mit geringem Kapital: Carl Otto Lederer Stiftung von 13 689,36 RM, Nikolaus Dumba Stiftung 348,15, Ferdinand Frhr. Buschmann Stiftung 387,97 und Architekten Stiftung 491,48.“⁴⁴⁵ Hier fällt die Diskrepanz zwischen den verschiedenen „alten Fonds mit geringem Kapital“ auf. Die Carl Otto Lederer Stiftung unterscheidet sich in ihrer Fondsausstattung doch deutlich.⁴⁶

Carl Otto Lederer, als Gründer des Künstlerhauses geführt, widmete den Erlös des Verkaufs seiner Kunstsammlung nach seinem Tod 1922 der Gesellschaft. „Die Zinsen sollten als Stipendien an nachweisbar talentierte, bedürftige, würdige und strebsame Künstler [...] ausbezahlt werden.“⁴⁴⁷

Das Künstlerhaus hatte bis 1938 vier Förderer, die den Namen Lederer trugen. Darunter Alfred Lederer, Anwalt, verheiratet mit Friederike Przibram, selbst Juristin und Schwester von Hans Przibram, Zoologe und Begründer der Experimentalbiologie in Österreich, der 1944 in Theresienstadt starb. Hans Przibram hatte bei Berthold Hatschek studiert. Der berühmte Zoologe war seit 1901 Teilnehmer des Künstlerhauses.

Er wurde 1938 von der Teilnehmerliste gestrichen („da er die Ariererklärung nicht einschickte“ – was bei Aichelburg immer wie eine Bringschuld klingt). Berthold Hatschek war mit Marie Rosenthal-Hatschek verheiratet, die im Künstlerhaus als Teilnehmerin geführt war und oft dort ausstellte. Sie war durch Jehudo Epstein vorgeschlagen worden. Das Ehepaar Hatschek wurde aus seiner Wohnung in Wien deportiert. Während Berthold Hatschek in dem ihm zugewiesenen Pensionszimmer starb, konnte Marie Rosenthal-Hatschek mit einigen ihrer Arbeiten und dem Archiv ihres Mannes nach Belgrad flüchten, bis auch dorthin die Nationalsozialisten kamen. Sie wurde am 11. August 1942, wahrscheinlich im Zuge einer Massenerschießung, ermordet. Bilder von ihr sind sehr schwer zu finden. Die meisten wurden aktiv von den Nationalsozialisten zerstört, zum Beispiel in Soldatenunterkünften gehängt. Berthold Hatscheks Nachlass wurde für eines der ominösen Bildungsprojekte der Nationalsozialisten geraubt und befand sich später über Jahre am ehemaligen zoologischen Institut der Universität Wien, ohne dass nach rechtmäßigen Erben gesucht wurde.⁴⁸

Jehudo Epstein, Isidor Kaufmann, es sind diese Namen, die als Unterstützer des Antrags auch von Fritz Lederer, Gottlieb Lederer und James Lederer jr. auftauchen. Von 1938 an (z. B. „gestrichen, weil sie die Ariererklärung nicht einbrachten“) finden sich von allen im Archiv keine Unterlagen mehr.

Carl Otto Lederer, der Stifter des späteren Unterstützungsfonds, wird von Aichelburg im Namen seiner Firma Lederer & Nessényi in der Liste der Freunde, Förderer und Teilnehmer geführt. Zu dieser ehemals sehr bekannten Firma, die Lederer in Floridsdorf aufgebaut hatte, gibt es einen Wikipedia-Eintrag. Ich zitiere daraus:

Das Unternehmen wurde im Jahre 1870 von Carl Otto Lederer und seinem Schwager Hans Nessényi in Floridsdorf bei Wien gegründet und produzierte bis zur Auflösung nach dem gewaltsamen Anschluss Österreichs durch die Nationalsozialisten am 12. März 1938; 1938 gab es noch eine Zweigniederlassung im Bezirk Krems. Die Firma wurde durch den Nationalsozialisten Othmar Graf Aichelburg übernommen, ging 1946 in Konkurs und wurde noch einige Jahre von Vladimir Slechta weitergeführt [...].⁴⁹

Nun ist Aichelburg und Graf Aichelburg derselbe Familienname, und es ist erstaunlich, wie wenig sich der Archivar hier für die eigene Familie interessiert. Im Zusammenhang mit einer anderen Nennung des Namens ist er auskunftsfreudiger. So schreibt er:

Emperger Edler von, Fritz, Oberbaurat. *Beraun / Beroun, Böhmen, 11.1.1862, † Wien 7.2.1942, = Zentralfriedhof 12.2.1942. Als Teilnehmer am 26.4.1911 aufgenommen; vorgeschlagen durch Rudolf Weyr, Hans Müller und Franz Freiherr von Krauss. Pionier des Eisenbetonbaus, tätig auch in den USA, Betonbrücken. Seine einzige Tochter Elga, Kriegswitwe nach Ferri Freiherr von und zu Aichelburg, gab bis zu ihrem Tod bemerkenswerte Salons.⁵⁰

Aber auch dies zu bemerken, wirkt so generisch, dass es ermüdet. Dennoch verdient es einen Hinweis, denn, wie ganz zu Anfang geschrieben, jede Recherche zum Künstlerhaus wird sich zunächst und durchgehend auf die Arbeit Vladimir Aichelburgs stützen und jenes generische Wesen der Information schließt, wie man an diesem Beispiel – eines von vielen – sehen kann, auch ihn ein.

Die Künstler-Förderung-Stiftung, in die sich die Lederer Stiftung 1944 auflöst, wurde bis 1965 fortgeführt, ohne je wieder den Namen des ehemaligen Stifters Carl

Otto Lederer zu erwähnen. „Am 8. Oktober 1965 wurde die Stiftung vom Bundesministerium für Unterricht aufgelöst und das Kapital in die ‚Künstlerförderungs- und Wohlfahrtstiftung‘ übertragen.“⁵¹ Aus ihr speisen sich bis in die 1970er-Jahre die Unterstützungen der Angehörigen der ehemaligen Nationalsozialisten, darunter die der Witwen von Blauensteiner, Thiede, Riedl und vielen weiteren.

EIN SPAZIERGANG, TEIL ZWEI

Wie die vielen Straßen, die ich bei meinen Spaziergängen durch Berlin einschlagen kann, um immer wieder auf eine weitere Geschichte zu stoßen, die über ein Individuum genauso erzählt wie über eine Struktur, könnten nun weitere Namen auftauchen, weitere Personen, die dem Künstlerhaus nahegestanden haben oder ihm eben nie nahestehen durften.⁵²

Aber wäre nicht das Schlimmste, das passieren könnte, wenn hier an diesem Punkt des Textes, wie auch der Ausstellung, eine Ermüdung einträte ob des – das Wort fiel schon – generischen Charakters der biografischen Information, der ja letztlich jenen Listen geschuldet ist, die das Archiv strukturieren, und die – wie eingangs bereits gesagt – in ihrer Sprache und Form direktes Produkt der Art der Aufarbeitung sind. Denn jenseits dieser Listen von Namen besteht diese Geschichte aus einer Suche nach Dokumenten, die es nicht gibt, nach Bildern, die man nicht mehr findet, und Personen, von denen kaum etwas bekannt ist. „Das Nichts nichtet“, schrieb der deutsche Philosoph Martin Heidegger, und man ahnt, dass dieses Verschwinden von Personen ins Nichts ja auch das Ziel dieser Ausschlüsse war. Übrig bleibt der labile Status eines Namens. Und es fällt auf: So wie die einen an ihren Namen kleben, sodass sie sie jetzt auf Straßenschildern sehen wollen, nahm man, worauf Sophie Lillie im Workshop hingewiesen hat, den unerwünschten Menschen auf ihren eigenen Porträts sogar die Namen weg, und aus Adele Bloch-Bauer wurde – und blieb über lange Jahre nach dem Krieg – die „Dame in Gold“.

Wie eng ist das Künstlerhausgebahren mit dieser Politik der Großspurigkeit und Grausamkeit vermischt. Wie sicher folgt es immer den Falschen. Nur ein Beispiel:

Die einzige Zeitschrift, mit der das Künstlerhaus jemals zusammenarbeitete und die auch ihre Redaktion im Künstlerhaus hatte, wurde 1949 gegründet. Die Rolle dieser Zeitschrift, in Weiterführung der nationalsozialistischen Propagandaschrift *Kunst dem Volk*, hat Christina Schedlmayer in ihrer Dissertation untersucht. Sie zitiert eine Postkarte zur Abonnentenwerbung 1961:

Diese Zeitschrift dient der deutschen Kunst. Sie bekämpft daher

- die entartete Kunst in allen ihren Erscheinungsformen
- den Kunstjournalismus, der für die entartete Kunst wirbt
- den Kunst-Snob, der die entartete Kunst fördert
- den avantgardistischen Kunsterzieher, der durch sein Eintreten für die entartete Kunst das gesunde Empfinden unserer Jugend vergiftet
- das offizielle Kunstmanagertum, das seit Jahren Millionenbeträge aus öffentlichen Mitteln in die entartete Kunst investiert.⁵³

Es lohnt sich, bei Aichelburg die Geschichte dieser Zeitschrift nachzulesen und sie mit dem Text von Schedlmayer zu vergleichen.⁵⁴

Ich habe mir die Protokolle der Künstlerhaus Vereinigung nur bis ungefähr 1950 angesehen, über dieses Jahr hinaus nur auszugsweise. Die darin beschriebene Geschichte erinnerte mich an die Analyse des deutschen Schriftstellers Franz Jung der deutschen Siedler in Russland nach der russischen Revolution, die beschlossen hatten, lieber zu verhungern, als etwas an sich zu überdenken oder zu ändern. Der kindische Trotz, ja sogar die Durchhalteparolen sind im Künstlerhaus die gleichen, nur dass niemand verhungern musste. Die Künstlerschaft war in der allgemeinen österreichischen Nachkriegsbefindlichkeit so fest verankert, dass sich kaum eine

Kirche, ein Amtshaus, eine Siedlung oder ein Staatsopernvorhang der Nachkriegszeit finden wird, wo nicht eine der eigentlich ideologisch völlig verrannten Positionen des Künstlerhauses hinzugegestellt wurde. Der deutsche Historiker Wolfgang Brauneis hat die Nachkriegskarrieren für eine kleine Auswahl an Künstlern erstmalig im deutschsprachigen Raum für eine von ihm kuratierte und ebenfalls 2021 eröffnete Ausstellung untersucht.⁵⁵ Für die Künstler des Künstlerhauses steht dies noch aus, und ihr Kunstbegriff bestimmt so weiterhin, ohne dass wir darüber viel wissen, unsere Kunsterfahrung im öffentlichen Raum. Auf diese Art und Weise wurde uns auch die Kunst an sich enteignet. Nicht nur entstand im aufkommenden Nationalsozialismus von ideologischen Parteigängern eine Unzahl an Kunstwerken im öffentlichen Raum, nicht nur wurden ab 1934 viele der emanzipativen Kunstwerke der Zwischenkriegszeit von den jeweiligen Regierungen entfernt und eingeschmolzen. Auch wurde ab 1945 von Menschen, die weder ihre Ideologie offen darstellen konnten noch über ein anderes Formenrepertoire als den heldischen Mann, die nackte Frau, die sorgende Mutter, den deutschen Bauern und seine ihn begleitende Frau verfügten, eine zwar in ihren Augen ideologiefreie, tatsächlich aber in zutiefst reaktionärem Gedanken- gut entwickelte Kunst in den öffentlichen Raum gestellt. Die Selbstverständlichkeit, die ein solches Kunstwerk im täglichen Leben darstellt, ist für eine nichtanalytische Betrachtung eine Falle. Es wird darin eine künstlerische Normalität behauptet, die, da sich die Kunstbetrachtung daran täglich schult, zum Maß für Kunst an sich wird. Wer wie über wen Kunst macht, wird auf diese Weise faktische Wirklichkeit. In diesem Fall lässt sich sehen, in welcher verklemmter, sich selbst verheimlichender und letztlich verlogener Form dies geschehen ist. Das war wohl der Grund, warum in der Nachkriegszeit und bis heute die meisten Menschen, die Kunst nur über diese Zeichen im öffentlichen Raum erlebten, von dieser Kunst und ihrer einem formal dem Realismus, inhaltlich der verdunkelnden Harmlosigkeit verpflichteten Anmutung so sehr gelangweilt waren, dass wir uns heute von den Menschen gar keine Auseinandersetzung mit Kunst legitim mehr erwarten dürften.

So zeigt sich auch an der Geschichte des Künstlerhauses, dass ein struktureller und dadurch eben ständig vollzogener Ausschluss zu einer Art von Selbst-Einschließen führt, das letztlich den eigenen Ausschluss aus jeder lebendigen Auseinandersetzung darstellt.

Wie ich bereits zu Anfang schrieb, kann von einer Institution zu jedem Zeitpunkt eine Selbstreflexion erwartet werden, und so auch vom Künstlerhaus. In dieser Hinsicht markiert diese Ausstellung einen Ausgangspunkt. Nur geschieht diese Aufarbeitung ja von Externen, nicht von den Mitgliedern des Künstlerhauses selbst. Ist aber eine Reflexion von eben jenen Leuten zu erwarten, die in dieser Geschichte von der Problemstellung der Frage strukturell ausgeschlossen waren? Sollen die, die bei der Konzeption der Problematik – denn die Aufteilung unseres Raums in Besitzstände, in Besizende, Besessene und Besitzlose konstituiert eine geschichtlich fortdauernde Problematik – gar nicht gefragt wurden, über die vielmehr bestimmt wurde, sich nun an Erklärungen für dieses Geordnetsein abarbeiten?

Ich denke, einem Gedanken von Virginia Woolf folgend, den sie in ihrem Buch *Three Guineas* formuliert: Nein, das lässt sich nun nicht delegieren, vor allem nicht, wenn man doch eigentlich die Oberhoheit über das Gelingen behalten möchte, also darüber, sich wohlwollend oder abfällig zu äußern. Das wäre bloß das andere Ende derselben Geschichte. Was ich aber vorschlage und was diese Ausstellung will, ist den Methoden zu folgen, die sich aus diesem Status des Nicht-Besitzenden und Nicht-Besessenen ergeben haben.

In der Ausstellung *Dispossession* wurden die eingeladenen Künstler*innen von mir nicht gefragt, sich mit der Geschichte des Künstlerhauses zu beschäftigen, an der sie ja nie hätten Anteil haben können, sondern sie wurde eingeladen, weil sie in der Kunst andere Sprachen entwickelt haben, um über diesen Zustand der Enteignung zu reflektieren. Ein Ziel der Ausstellung wäre, dass man aus diesen Beschreibungsweisen möglicherweise einen Weg findet, andere Konzepte für die Verteilung der Welt zu entwickeln.

EPILOG

Eine frühe Selbstreflexion des Künstlerhauses findet sich im ersten Dokument, das mir bei unserer Recherche aufgefallen war. Es ist das Protokoll der Sitzung, die sich mit der Wiederaufnahme der illegalen Nationalsozialisten 1947 befasst. Daran schließen sich noch zwei weitere Protokolle an, in denen die Besprechung dieses Themas, das nach einem Entschluss verlangt, fortgesetzt wird. Es ist ein relativ ungewöhnliches Dokument. In den meisten Protokollen, die kursorische Zusammenfassungen von sicherlich längeren Diskussionen sind, kann man einzelne Stimmen nicht mehr hören. In diesem aber werden Personen angeführt und die Sprechbeiträge sind ihnen zugeordnet. Es entsteht dadurch eine Art Bewegtbild einer Diskussion. Vieles in diesem Text bereits Angesprochene findet sich darin. Wir befinden uns unter lauter Professoren – Titel, deren Verleihung das Künstlerhaus selbst vorschlagen konnte. Immer wieder kommt jener volatile Begriff hinein: Kunst. Immer wieder kommt dieser Begriff den Sprechenden durcheinander und verliert sich irgendwo zwischen Männerbündelei, Besitzstandswahrung und Beleidigtsein. Was auffällt, ist, dass kein einziges Wort, keine einzige Frage, den ausgeschlossenen Mitgliedern von 1938 gilt.

Protokoll

Über die am 14. Oktober 1947 abgehaltene Außerordentliche Generalversammlung.

Beginn: 17 Uhr.

Anwesend: 76 Mitglieder laut Liste

Tagesordnung:

- 1.) Konstatierung der Beschlußfähigkeit und Begrüßung der erschienen Mitglieder sowie der neuen Mitglieder Maler Leopold Rothaug;
Sodann eröffnet Präsident May die Außerordentliche Generalversammlung und behandelt sämtliche Punkte der Tagesordnung laut Einladung.
- Bei Punkt 5) „Besprechung wegen Wiederaufnahme der nach § 17 des Verbotsgesetzes seinerzeit ausgeschiedenen illegalen“ wurden folgende Einwände und Ansichten dargelegt:

Prof. Knoll: Alle Nationalsozialisten sollen sofort wieder aufgenommen werden. Abgesehen von jenen, die kameradechaftlich untragbar sind. Er lehnt eine Preisverteilung bei Ausstellungen ab wenn ein Teil der Aussteller wegen politischer Belastung von der Auswahl ausscheiden.

Endstorfer: 7 Jahre konnten einige ihren Beruf nicht ausüben und waren sonstigen Repressalien ausgesetzt. Dem Nazi ist eigentlich noch nichts geschehen. Daher können einige Kollegen, die sich politisch besonders hervorgetan haben, ruhig noch 5 Jahre warten.

Bassel Günther: ist Endstorfers Meinung, daß die Nazi auch heute noch ganz gut verdienen. Schließlich konnten die unbelasteten Mitglieder des Hauses ausstellen.

Prof. May: Zwei Drittel der Mitglieder sind Nazi. Ein Drittel war nicht bei der Partei. Trotz Großzügigkeit ist es im Interesse der unbelasteten Kollegen gelegen, nicht alle Nazi in einem Zuge aufzunehmen.

Bassel: Einflußreiche Persönlichkeiten nennen das Künstlerhaus noch immer: „Nazibude“.

Prof. Knoll: bleibt doch bei seiner Meinung, daß zweieinhalb Jahre Ausschuß aus dem Haus genügen, um nun die seinerzeit ausgeschlossenen Mitglieder wieder reeitel aufzunehmen.

Hauer: hätte einen Preis niemals anerkannt, wenn er nicht vom rein künstlerischen Standpunkt vergeben wurde.

Prof. Braung: Das Politikum kann man nicht ausschlagen.

Legler: Das Leitmotiv soll für unser Haus sein: Qualitativ gute Künstler zu seinen Mitgliedern zu wählen.

Prof. May: Unter den Nazi, welche seinerzeit ausgeschlossen wurden, befinden sich einige, mit welchen die Mitglieder nicht arbeiten wollen, deshalb sein Vorschlag: Alle Illegalen, deren Mitgliedschaft aus künstlerischen Gründen wünschenswert ist, sollen aufgenommen werden. Einige können ruhig noch 2 - 3 Jahre warten.

Prof. Wodnansky: Jedes Mitglied, welches aus kollegialen Gründen einen Einspruch erheben kann, soll dies entweder gleich oder einer Kommission vorlegen.

Ransoni: Nicht aufgenommen sollen nur jene Künstler werden, die sich kameradschaftlich und menschlich gegen ihre Kollegen vergangen haben.

Hierauf wurde die Liste der neu aufzunehmenden Mitglieder verlesen.

Prof. Knoll erhebt Einspruch gegen Janesch.

Prof. Seibold wendet ein, dass es möglich wäre, daß das Künstlerhaus einen Nazi ablehnt und derselbe durch die Exekution aufgenommen wird.

Ransoni: Oslberger und Janesch sind im Interesse des Hauses nicht tragbar. Es soll sofort für die Aufnahme jedes illegalen Mitgliedes in der Versammlung abgestimmt werden.

Fuchs Robert: Die Kommission könnte zu wichtig sein.

Baszeli: Für die Wraufnahme kommt jeder Künstler in Frage, der ein anständiger Mensch war und ist.

Endsterfer: Jeder Nazi, der kameradschaftlich war.

Gurschner: Wünscht eine strengere Beurteilung.

Prof. Hofmann meint, es wäre doch am Besten, alle Nazi gleich zu behandeln.

Prof. Gorgon: Für die Beurteilung eines Illegalen, ob er seinen Beruf ausüben darf, soll nur ein Vergehen gegen das Gesetz Geltung haben.

Prof. May: Die Ablehnung eines Mitgliedes muss in jedem einzelnen Falle näher begründet werden.

Prof. Gorgon: In allen Berufsweigen werden Kommissionen gebildet, die mit der Klärung der N.S. Angelegenheiten ihrer ehemaligen Mitglieder betraut sind. Die polit. Behörde verlangt die Vorschläge von der Berufsvereinigung.

Prof. May: Galberger hat ein Attent gebracht, dass er niemals Nazi war. Die Frage bleibt offen, ob er als Künstlerhaus-Mitglied aufgenommen wird.

Prof. Knoll: Die schriftlichen Eingaben der Mitglieder gegen illegale sollen bei der nächsten Außerordentlichen Generalversammlung verlesen werden.

Fuchs Robert: schlägt vor, die Einwände sofort persönlich vorzubringen.

Hierüber Abstimmung. Nur 2 Stimmen waren dafür, somit abgelehnt.

Prof. Gorgon: Kunst hat die Aufgabe, die Menschen zu veredeln und Kunst soll die Menschen untereinander verechnen. Überlegen sie sich daher bitte, ob der illegale ein Mensch und als Künstler für das Haus tragbar ist.

A b s t i m m u n g: Nazikommission einstimmig angenommen.

Nazikommission: Prof. Gurschner, Prof. May, Endsterfer, Hoyty-Wimmer, Seischläger, Schilhab.

Dieser Text entstand durch die gemeinsame Archivarbeit und die Diskussionen mit Tim Voss und Jasmin Trabichler, die Hilfe im Archiv durch den Archivar Nikolaus Domes und durch die Gespräche mit den im Text erwähnten Personen: Tamara Loitfellner, Peter Zawrel, Paul Rachler, Wolfgang Brauneis, Wolfgang Pollak und Claudia Karolyi sowie durch die editorische Betreuung und die Hinweise von Sebastian Lütgert und Eva Luise Kühn.

- 1 „Hilfsorgan der Gestapo“, Andreas Dornheim im Interview mit Katja Auer“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 19.5.2015.
- 2 Der Name wurde von Künstlergenossenschaft in Künstlervereinigung geändert.
- 3 Oliver Rathkolb, „Der kulturpolitische Kontext 1930–1960: Brüche, Kontinuitäten und Transformationen“, in: Peter Bogner, Richard Kurdiovsky, Johannes Stoll (Hg.), *Das Wiener Künstlerhaus. Kunst und Institution*, Wien: Lehner Verlag 2015, S. 135–149, hier S. 136–138.
- 4 Wladimir Aichelburg, *150 Jahre Künstlerhaus Wien 1861–2011*, <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/> (5.6.2021).
- 5 Gemeint sind die wiederkehrenden Jahresausstellungen des Künstlerhauses (Anm. d. Hg.).
- 6 Die Recherche zu diesem Text wurde von Tim Voss und Jasmin Trabichler unterstützt, viele Gespräche fanden gemeinsam statt. Das „Wir“ in diesem Text bezieht sich auf diese Teile der Arbeit.
- 7 Vgl. *Sechster Bericht des amtsführenden Stadtrates für Kultur und Wissenschaft über die gemäß dem Gemeinderatsbeschluss vom 29. April 1999 erfolgte Übereignung von Kunst- und Kulturgegenständen aus den Sammlungen der Museen der Stadt Wien sowie der Wiener Stadt- und Landesbibliothek vom 15. November 2005*, S. 159 ff. Online unter: <https://www.wienbibliothek.at/sites/default/files/files/wien-restitutionsbericht-2005.pdf>.
- 8 Während dieser Text in der Korrekturschleife war, fand ich einen Hinweis im Korrespondenzfolder von Otto Herschel, in dem er schreibt, sie seien Vettern (Anm. der Autorin).
- 9 *Sechster Bericht des amtsführenden Stadtrates für Kultur und Wissenschaft*, S. 159.
- 10 Künstlerhaus-Archiv, Brief gezeichnet Otto Herschel, 21.3.1938.
- 11 Das war jene *Frühjahrsausstellung*, die für Mitte März 1938 geplant war, einen Monat später stattfand und für die es zwei gedruckte Kataloge gibt. Aus dem zweiten Katalog geht hervor, dass ungefähr ein Drittel der Ausstellenden entfernt wurden.
- 12 Künstlerhaus-Archiv, Brief gezeichnet Dr. Wolfgang Gruedl, Generalsekretär, 24.1.1962.
- 13 Künstlerhaus-Archiv, alle Nachweise im Folder Otto Herschel.
- 14 Vgl. *Neues Österreich*, 17.3.1946, S. 2.
- 15 Otto Hofner (Bildhauer), in: Wikipedia, 23.11.2018, [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Otto_Hofner_\(Bildhauer\)&oldid=182998571](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Otto_Hofner_(Bildhauer)&oldid=182998571) (3.8.2021)
- 16 Künstlerhaus-Archiv, Vereinsprotokolle, Plenarversammlung vom 18.7.1946.
- 17 Ulrike Felber u. a., *Ökonomie der Arisierung. Teil 2: Wirtschaftssektoren, Branchen, Falldarstellungen. Zwangsverkauf, Liquidierung und Restitution von Unternehmen in Österreich 1938 bis 1962*. Wien: Oldenbourg 2004. (Veröffentlichungen der Österreichischen Historikerkommission. Vermögensentzug während der NS-Zeit sowie Rückstellungen und Entschädigungen seit 1945 in Österreich, Bd.10/2), S. 307. Online unter: <https://hiko.univie.ac.at/pdf/10-2.pdf>.
- 18 *Niemals vergessen*, Broschüre zum antifaschistischen Gedenkrundgang am 10.11.2016, Wien, 3. Bezirk, Landstraße, S. 12, online unter: www.rundgang.blogspot.de/images/BroschuereNovember2016.pdf.
- 19 Kur-Liste von Teplitz-Schönau. Ausgegeben am 3. August 1915, Nr. 44, 14. Jg. 1915, Beilage zur Kur-Zeitung Nr. 23.
- 20 Vgl. <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/mitglieder/verzeichnisse/freunde-und-mitarbeiter/#h>.
- 21 Vgl. *Fünfter Bericht des amtsführenden Stadtrates für Kultur und Wissenschaft über die gemäß dem Gemeinderatsbeschluss vom 29. April 1999 erfolgte Übereignung von Kunst- und Kulturgegenständen aus den Sammlungen der Museen der Stadt Wien*

- sowie der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, 22.11.2004, S. 29, online unter: https://www.wienmuseum.at/fileadmin/user_upload/PDFs/Restitutionsbericht_2004.pdf.
- 22 Alexandra Vasak, *Kulturpolitik im Austrofaschismus hinsichtlich der bildenden Künste: Architektur – Bildhauerei – Malerei*, Dipl.-Arb. Univ. Wien, 1996, S. 46. Hier zitiert nach Leonara Skala, *Die Darstellung von Weiblichkeit in der Kunst des Austrofaschismus*, Dipl.-Arb. Univ. Wien, 2010, S. 29, DOI: 10.25365/thesis.11872.
 - 23 Übrigens aus dem Carl Otto Lederer Fonds, s. Aichelburg.
 - 24 Vgl. Felber u. a., *Ökonomie der Arisierung. Teil 2*, S. 281.
 - 25 *bauhaus imaginista*, Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin, 15.3.–10.6.2019. Online-Journal dieses Projektes unter: <http://www.bauhaus-imaginista.org/>.
 - 26 Tamara Loitfellner, „Zum Frauenausschluss im Künstlerhaus. Annäherung an ein unerforschtes Thema“, in: Bogner, Kurdiovsky, Stoll (Hg.), *Das Wiener Künstlerhaus*, S. 117–125, hier S. 119–122.
 - 27 Ebd., S. 124.
 - 28 Vgl. Künstlerhaus-Archiv, Vereinsprotokolle, Außerordentliche Generalversammlung vom 14.10.1947 (Rede von Karl M. May).
 - 29 Künstlerhaus-Archiv, Vereinsprotokolle, Plenarversammlung vom 18.07.1946.
 - 30 Künstlerhaus-Archiv, Protokoll der Ausstellungskommission vom 18.4.1946.
 - 31 Künstlerhaus-Archiv, Protokoll der Sitzung der Ausstellungskommission vom 26.6.1961.
 - 32 Künstlerhaus-Archiv, Protokoll der Monatsversammlung, 16.12.1937.
 - 33 Er stirbt 1943 in Russland durch einen Kopfschuss. Seine Zeichnungen kaufte Viktor Matejka nach dem Krieg der Familie ab, um sie zu unterstützen, und schenkte sie dem Ottakringer Bezirksmuseum.
 - 34 In diesem Verfahren ging es auch, in einer frühen Verhandlung erst in letzter Zeit angesprochener Probleme, um sexuelle Übergriffe der Professoren auf weibliche Studierende.
 - 35 Karin Nusko, „Matejka-Felden Gerda. Malerin und Kunstpädagogin“, in: *biografiA. Biografische Datenbank und Lexikon österreichischer Frauen*, online unter: <https://www.univie.ac.at/biografiA/daten/text/bio/matejka-felden.htm> (3.7.2021).
 - 36 Der Vereinigung bodenständiger Künstler jedoch gewährt man freien Eintritt, s. Künstlerhaus-Archiv, Protokoll 18.1.1938.
 - 37 Vgl. Wladimir Aichelburg, Verzeichnis der Ausstellungen 1868 bis 2010, <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/ausstellungen/verzeichnis>.
 - 38 *Österreichische Kriegsbilderausstellung 1914–1918*, 6.9.1934–28.10.1934 (Anm. d. Hg.)
 - 39 *Ausstellung der für den Kunstwettbewerb der XI. Olympischen Spiele in Berlin bestimmten Kunstwerke Österreichs*, 9.5.1936–17.5.1936 (Anm. d. Hg.)
 - 40 Künstlerhaus-Archiv, Protokoll vom 7.6.1938, Rudolf Eisenmenger: „Bevor ich meinen Bericht schließe, will ich nicht versäumen, über die Lehre, die sich aus der großen Besucherzahl der Ausstellung Entartete Kunst ergibt, einiges zu sprechen. Für mich ist es klar, dass diese Ausstellung bewiesen hat, dass, wenn auch im negativen Sinn, für Kunst eigentlich ein unerhörtes Interesse besteht. Wenn ich in Gedanken jene Zahl der Besucher aus der Gesamtbesucherzahl abstreiche, die offensichtlich nur aus Sensationslust und wegen der eingestreuten pornographischen Darstellungen gekommen sind, bleibt immer noch eine für unsere Begriffe enorme Besucherzahl übrig, die gewiss auch hier die ernste, oder sagen wir gesunde Kunstaussstellung besuchen würde, wenn – und jetzt seien Sie mir bitte nicht böse – wenn diese interessanter wäre! Wir selber sind schuld, wenn das Interesse an Kunst in der breiten Öffentlichkeit erlahmt und wenn wir mit unseren langweiligen Erzeugnissen das Publikum einfach verjagen.“
 - 41 Vgl. Rathkolb, „Der kulturpolitische Kontext 1930–1960“, S. 138.
 - 42 Vgl. „Zur Exlibris-Ausstellung im Künstlerhaus“, in: *Österreichische Kunst* 6 (1935), H. 6, S. 6–7.
 - 43 Else Hofmann, „Der Sammler Apotheker Marco Birnholz“, in: Ebd., S. 8–10. Eine kurze Biografie dieser wichtigen österreichischen Kunsthistorikerin findet man unter https://www.univie.ac.at/geschichte/gesichtet/e_hofmann.html. Auch Else Hofmann ist nie nach Wien zurückgekehrt.
 - 44 Angerissen wird dies in einem Trailer zu einem Film, den Marco Birnholz' Enkelin Melissa Hacker, die in New York als Filmemacherin lebt, derzeit konzipiert. Der Trailer ist unter www.exlibrismovie.com zu sehen.
 - 45 Wladimir Aichelburg, Alphabetische Übersicht der im Künstlerhaus verliehenen Preise, Medaillen und Stipendien, Eintrag „Künstlerförderungsstiftung“, <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/preise-und-ehrungen> (14.6.2021).

- 46 Der Grund der Zusammenlegung und Umbenennung dürfte der Wunsch gewesen sein, den Namen loszuwerden, denn 1944 schreibt die Witwe von Hugo Lederer, dass sie der Zeitung entnommen habe, es sei ein Lederer-Preis vergeben worden. Falls es sich um die Hugo-Lederer-Unterstützung handle, solle man doch auch seinen Vornamen nennen. Das Künstlerhaus schreibt zurück, dass der Preis aus der Carl-Otto-Lederer-Stiftung stamme, nicht die eines Künstlers, sondern eines Industriellen. Näheres könne man nicht mitteilen, würde aber darauf achten, dass es zu keiner Verwechslung mehr komme.
- 47 Wladimir Aichelburg, Alphabetische Übersicht der im Künstlerhaus verliehenen Preise, Medaillen und Stipendien, Eintrag „Lederer Fond“ (14.6.2021).
- 48 Vgl. Manfred G. Walzl, Monika Schreiber, „Neues aus der Vergangenheit: Die persönlichen Dokumente von Professor Berthold Hatschek (1854 –1941) und seiner Familie am ehemaligen zoologischen Institut der Universität Wien“, in: *Schriften des Vereins zur Verbreitung naturwissenschaftlicher Kenntnisse* 154 (2018), S. 17–42.
- 49 Lederer & Nessényi, in: Wikipedia, 21.10.2019, https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Lederer_%26_Ness%C3%A9nyi&oldid=193328556 (3.08.2021).
- 50 <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/mitglieder/verzeichnisse/mitglieder-gesamtverzeichnis/#e>
- 51 Wladimir Aichelburg, Alphabetische Übersicht der im Künstlerhaus verliehenen Preise, Medaillen und Stipendien, Eintrag „Künstlerförderungsstiftung“.
- 52 Theodor Bruckner wäre einer dieser Namen. Es ist der Name eines Künstlers, von dem ich viel zu wenig weiß und viel zu wenige Arbeiten kenne. Nicht viel mehr als dieses eine Bild, das wir in Wien gefunden haben. Von seiner Biografie lässt sich bei einer einfachen Internetsuche kaum mehr finden als das Künstlerhaus-Archiv birgt. Die Formulierungen, die Handschrift seines Austrittschreibens, sind zutiefst bewegend. Er wurde in der berühmten Tötungsanstalt Hartheim umgebracht.
- 53 Christina Schedlmayer, *Die Zeitschrift ‚Kunst dem Volk‘. Populärwissenschaftliche Kunstliteratur im Nationalsozialismus und ihre Parallelen in der akademischen Kunstgeschichtsschreibung*, Univ.-Diss. Wien 2010, S. 41, online unter, in: https://othes.univie.ac.at/9958/1/2010-05-10_9425524.pdf (10.6.2021).
- 54 Vgl. Wladimir Aichelburg, Zeitschrift, <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/historische-beitraege/publikationen/zeitschrift/>.
- 55 *Die Liste der „Gottbegnadeten“. Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik*, Deutsches Historisches Museum, Berlin, 27.8.–5.12.2021.

LINDA BILDA

Wenn Linda Bilda Insekten zu den Protagonisten ihrer Comics macht, klingt dabei immer die Gleichsetzung der politischen Rechten von Ungeziefer und Menschen an. Der NS-Staat verwendete das Wort Volksschädlinge, die Neonazis verwenden das Wort Zecken für ihre Gegner. In dem gewünschten Effekt, sich somit vor ihnen zu ekeln, liegt auch gleich die Aufforderung, sich ihrer zu entledigen und dabei keine für Menschen vorbehaltene Rücksicht walten zu lassen. Im Status dieses Nicht-Besitzens des Menschlichen in den Augen ihrer Gegner gibt Linda Bilda diesen metaphorischen Insekten menschliche Stimmen und lässt sie handeln. Sie macht sie nicht zu Übermenschen – wie das zum Beispiel Spiderman ist –, sondern zu witzigen, irrenden und mutigen Individuen, die die Geschichte der Selbstermächtigung gegen eine bornierte Reaktion auf vielen Ebenen immer wieder ausfechten müssen – als Frauen, als Besitzlose, als Indigene oder als Klassenlose. *Die Macht der Spinne wird brechen* erschien 1998 als zweites Heft der Reihe *No Comix*, die von Linda Bilda herausgegeben wurde. Comics waren für sie ein Medium, um mit ihren Zeichnungen Geschichten zu erzählen, in einem Genre, das sich seit der Nachkriegszeit einen festen Platz im Herzen und in den Lesegewohnheiten vieler Menschen erobert hat und das auch die Welt der allerdings viel älteren Erzählung der menschlich agierenden Tiere ist.

Wir zeigen in der Ausstellung Skizzen und Originalzeichnungen zu *No Comix No. 2*, die Linda Bilda selbst 1998 in einer Ausstellung präsentierte, die im –Laden stattfand, einer Galerie in Berlin, die von dem Künstler Gunter Reski geführt wurde.



DIE MACHT DER SPINNE

WIRD BRECHEN

ICH
WURDE AN EINEM SCHÖNEN TAG IM
JAHR IN EINER KLEINEN ERDHÖHLE
UNTER SCHMERZEN GEBOREN

ICH

MEINE
MUTTER WAR
EINE SEHR AKTIVE
FRAU UND ICH WAR
STOLZ AUF SIE UND
LIEBTE SIE
DAFÜR

DER
KLEINE KÄFER HAT
MICH WIEDER
VOLLKOMMEN GESCHAFFT..
HECHEL, HECHEL

JAPS!!!



SIEH AN, WER IST DENN DA GANZ ALLEIN?

GLEICH HABE ICH SIE, HÄHÄ! SO EIN FETTER BRATEN...

Zu HILFE !!!

DOCH SIE ENDETE WIE DIE MEISTEN VON UNS : SCHRECKLICH

DENN OBWOHL WIR IN DER MEHRZAHL SIND, HABEN DIE TOTENGESICHTER DIE MACHT UND DIE WAFFEN UND VON DEN KARGEN ERTRÄGEN, DIE DIE FELDER ABWERFEN, NEHMEN SIE DEN GRÖSSTEN ANTEIL . ARMUT IST ÜBERALL UND DIE MEISTEN VON UNS KÄFERN STERBEN FRÜH



AUCH DIE GEFÄNGNISSE WAREN IMMERVOLL

ALLE WAREN SCHON EINMAL IN DEN POLIZEIZENTREN GEWESEN, SIE SIND DORT GEPOLTERT, ERPRESST UND ERNIEDRIGT WORDEN

EINES TAGES KAM EINE KLEINE GRUPPE IN DEN URWALD. SIE WAR GUT ORGANISIERT UND HATTE EINE EXAKTE VORSTELLUNG VON PRAXIS UND THEORIE DES WIDERSTANDES UND DES GUERILLAKAMPFS. IHREN VORSTELLUNGEN ENTSPRECHEND HATTEN SICH DIESE MÄNNER UND FRAUEN EINEN ORT AM RAND DER GESELLSCHAFT GESUCHT. SIE WOLLTEN DIE GEWALTHERRSCHAFT BRECHEN !!!

IHR IDEOLOGISCHER APPARAT BEGANN SICH ZU ENTFALTEN --



DER IMPERIALISMUS, DIE SOZIALE KRISE, BLA, BLA

WAS SAGT ER!

ICH VERSTEHE NUR BADNIPP

ABER MAN VERSTAND IHN NICHT ...



VIELLEICHT WENN SIE IHRE SITUATION SELBST ANALYSIEREN...

HM, ICH GLAUBE, WIR SOLLTEN IHRE SPRACHEN LERNEN...

SIE WERDEN UNS TÖTEN

STATT DEM GELD FÜR DIE TRAUERIGEN RÄUSCHE AM SONNTAG KÖNNTEN WIR WAFFEN KAUFEN

WIR STERBEN SOWIESO AN KRANKHEITEN UND HUNGER

WIR WERDEN DIE GEWALTFRAGE STELLEN

EINE KOLLEKTIVE KONSPIRATION BEGANN

**AUCH DIE FRAUEN, DIE BIHER IN DIESER GESellschaft GAR NICHT VORKAMEN,
TRETEN AUS IHRER AUSGRENZUNG HERAUS UND WERDEN GLEICHBERECHTIGTE
KÄMPFERINNEN !!!**

HÜBSCH WÜRDEST DU
AUSSEHEN MARIA MIT EINEM
MASCHINGEWEHR IN DER
HAND

ICH
HABE GEHÖRT,
DASS WIR UNS
DEN EHEMANN JETZT
SELBST WÄHLEN
KÖNNEN,
KICHER ...

DU
AUCH
CONCHITA,
DU AUCH !!



**ARBEIT, KINDER,
SCHMUTZ, KINDER,
DAS IST SONST IHR
TÄGLICHER EINTOPF**

**WENN SIE IN DIE STÄDTE
GEHEN, ZWINGT MAN SIE,
UNTER DEN HÄRTESTEN
BEDINGUNGEN ZU ARBEITEN.**



**AUCH DAS RECHT AUF
FREIE PARTNERWAHL IST NICHT
SELBSTVESTÄNDLICH**

WIR BEGANNEN UNS ZU
SAMMELN UND HOFFTEN,
MIT UNSERER REVOLTE
AUCH EIN ZEICHEN FÜR
ANDERES UNGEZIEFER,
WIE SIE UNS NENNEN
ZU SETZEN

DIE
TOTENGESICHTER AHNTEN NICHTS,
SIE VERMUTETEN KEINEN WIDERSTAND VON
DENEN, DIE SIE SO LANGE QUÄLTEN



BETRUNKEN
LAGEN SIE IN IHRER
KOTZE HERUM, SIE HAT-
TEN SICH SELBST
AUSGESCHALTET.
AN DIESEM TAG SOLLTEN
SIE EIN BÖSES
ERWACHEN HABEN...

AM 1. JANUAR KAMEN WIR ALS **ARMEE** AUS DEM URWALD.
DER TAG WAR **KLUG** GEWÄHLT ES WAR DER 1. TAG DES NEUEN
JAHRES, DIE TOTENGESICHTER HATTEN DEN JAHRESWECHSEL
AUSGIEBIG **GEFEIERT**

DER
CHARAKTERI-
STISCHE, SEHR
BEWEGLICHE
SCHWANZ ENDET IN
EINER VERDICKTEN
GIFTLASE ODER
BIERDOSE



ZUERST WURDEN DIE
TÄLÄFONLEITUNGEN

GEKAPPT



DAS RADHAUS DER HAUPTSTADT FAN RAGNO

VON UNS

BESETZT...
TITZ...
TITZ...



DIE BOLIZEI

STATION



GESTÜÜRMT !!!



DIE GEFANGENEN AUS
IHREN NETZEN BEFREIT

**DIE
ANTWORT
DER REGIERUNG IST EIN
MASSAKER**



**ALLES WIRD VERSUCHT,
UM DIESEN
GESELLSCHAFTLICHEN
PROZESS ZU ERSTICKEN**



**WIR TRATEN MIT
EINER REGIERUNG IN
VERHANDLUNG, DIE
UNS JAHRELANG
IGNORIERT HATTE,
DIE UNS VERHUNGERN
LIESS, UNS KEINE
KRANKENHÄUSER UND
UNSEREN KINDERN
KEINE AUSBILDUNG
GAB**



**ARMEEHUBSCHRAUBER
KONTROLLIEREN**

**GANZE
GEBIETE**



**JA,
WIR WERDEN
WAHLEN
ABHALTEN, BLABA, WIR
SIND EIN DEMOKRATISCHES
LAND, BLA, BLA,
BEI UNS HAT JEDER
BÜRGER BLA**



**DOCH DIE FRIEDENSVERHANDLUNGEN
WERDEN UNTER SCHEINHEILIGSTEN
GRÜNDEN ABGEBROCHEN...**

**DER KAMPF GEGEN DIE REGIERUNGSTRUPPEN
VERLANGT VON DEN GUERILLEROS GROSSE OPFER**



SZENEN WIE DIESE - WIR KAMEN IN EIN DORF
- EIN GUERILLERO WURDE SCHON ERWARTET --



IN DER NACHT ...





NACH EIN PAAR STUNDEN



ÜBERGRIFFE UND

IN DER INSEKTENSPRACHE GIBT ES KEIN WORT

VERGELTUNGS

FÜR "SICH ERGEBEN"
SIE SAGEN " NICHT MEHR KÄMPFEN"
UND DAS WERDEN...IE NICHT

SCHLÄGE

DIE

ZIVILBEVÖLKERUNG
NEHMEN ZU

LIEBER SPRINGE
ICH !!!



WIR SIND
ZAHLREICH !

WIE
WIRD ES WEITERGEHEN? WIRD ES
DEN KÄMPFERN UND KÄMPFERINNEN IM
LAKONISCHEN URWALD GELINGEN, SICH ZU
VERTEIDIGEN?
WERDEN SIE IHRE FREIHEIT UND IHR
RECHT BEKOMMEN?



FORTSETZUNG FOLGT

STEPHAN JANITZKY

Stephan Janitzky ist ein Künstler, der seine Methoden und Materialien dort findet, wo er auch seine Themen findet. Lesend und herumgehend, auf der Suche nach nicht offensichtlichen künstlerischen Bewegungen, findet er die mittelalterliche Vagantenlyrik und das Arbeitertheater der Neuzeit, schreibt daraus und darüber Theaterstücke und führt sie mit Freund*innen auf. Auf der Suche nach Überlebensstrategien von Künstler*innen, die aus dem konventionellen Galerie-/Kunstbetrieb herausfallen, findet er deren Hinwendung zum Kunsthandwerk, wie das Weben und Knüpfen von Teppichen. Er stellt diese Tätigkeiten in Parallele zu anderen sich wiederholenden Handlungen und untersucht sie als Ausdruck der Selbstreduktion hin zur Askese oder eigentlich hin zu deren öffentlicher Aufführung in der Figur des Schmuckeremiten. Dieser bezahlte Darsteller des Sich-selbst-Kasteiens übernimmt als moralisches Schaustück den gesellschaftlich erwünschten Hinweis auf zufriedene Bescheidenheit. In dieser Ausstellung weist darauf ein Teppich von Anni Albers hin, die als Frau an der Bauhaus Akademie das „Werken“ als kleine Form zugeschoben bekommen hatte.

Da er, wie er sagt, bei der Untersuchung der Logik der Labyrinth zu dem Schluss gekommen sei, dass jede Linie zum Labyrinth werden könne, untersucht er nun die Umwege, das Innehalten und die Pausen. Und malt darüber Bilder.









ell

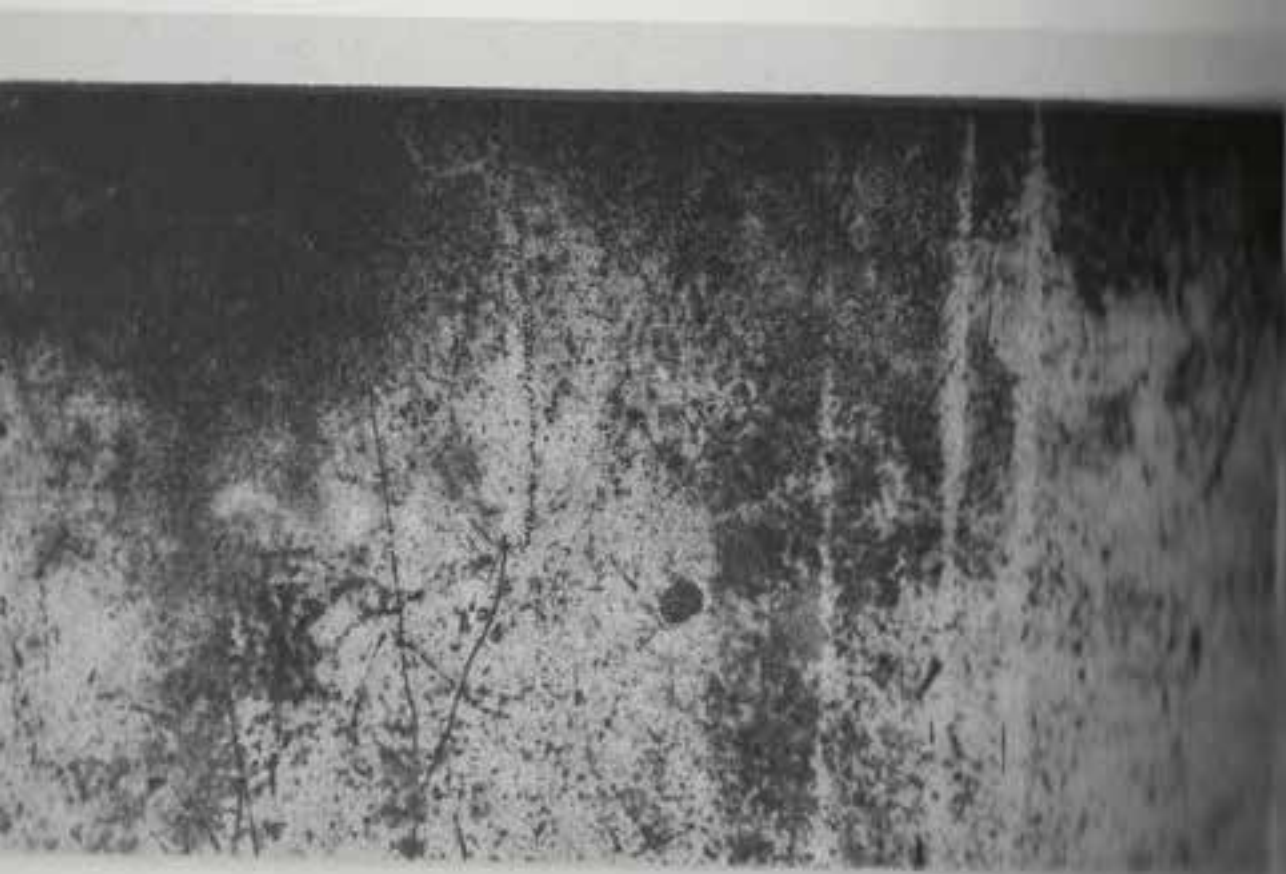






ANITA LEISZ

In der Zusammenstellung dieser Ausstellung war mir die Arbeit von Anita Leisz wichtig, weil ich in ihr eine Präsenz spürte, die sich den jeweiligen Ausstellungsräumen, in denen ich sie sah, immer in einer Art stummer Resistenz entgegenstellte. Es ist, als würden ihre Arbeiten nicht argumentieren, sondern, um es in einem Sprachbild des deutschen Philosophen Walter Benjamin zu fassen, selbst unberaten und ohne einen Rat geben zu können, sich über ihre wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch aussprechen können. Daraus entsteht eine körperliche Präsenz im Raum, etwas von Gewicht. Aber das tut es nur vermittelt eines visuellen Eindrucks. Man muss da auch gar nichts auf sich wirken lassen. Es ist in diesem Raum vor uns, mit uns und nach uns. Ihre Skulptur trägt ihre Auseinandersetzung auf einer nichtsprachlichen Ebene aus und erinnert uns daran, dass wir all diese Sprachen ebenfalls verstehen und dass sie gegen uns verwendet werden können.









SOPHIE LILLIE UND ARYE WACHSMUTH

Sophie Lillie ist Historikerin, Arye Wachsmuth Künstler. Sie haben für diese Ausstellung zusammengearbeitet, wie bereits einige Male zuvor. Aus den zwei unterschiedlichen Ansätzen ergibt sich aber keine Trennung zwischen Inhalt und formaler Umsetzung, sondern eine gemeinsame Untersuchung von verschiedenen Ebenen der Geschichtsschreibung. Was passiert mit der Sprache, wenn ein Buch über enteignete und ermordete Menschen den Titel *Die uns verließen* trägt? Was passiert mit einer Fotografie von Sigmund Freud neben seiner Tochter im Zug auf dem Weg ins Exil, wenn Tochter und Zug weggeschnitten werden? Wie viel Geschichte liegt in einem abstrakten Zeichen wie der Farbe Gelb? Eine weitere Ebene ist auch die jeweils eigene Biografie, und so weist ihre Arbeit für diese Ausstellung auch en passant darauf hin, dass jede Geschichtsschreibung und jede Interpretation in die Person des Erzählers oder der Erzählerin gebettet ist.

In dieser Arbeit zeichnen sie die Biografien zweier österreichischer Künstler nach. Die des Malers Heinrich Sussmann, der während des Kriegs in der französischen Résistance aktiv war, wo er sein künstlerisches Talent für das Fälschen von Ausweisdokumenten einsetzen musste, von denen eines in der Ausstellung zu sehen ist. Und die des Künstlers Willy Verkauf, der sich den Namen André Verlon gab.

Als Künstlerhaus-Mitglied war er der Initiator einer Erinnerungstafel, die an die 1938 ausgeschlossenen Mitglieder erinnern sollte. Sie steht in der Folge einer „Heldentafel“, die für die 100-Jahre-Ausstellung des Künstlerhauses 1961 in einem eigenen Saal angebracht wurde. Der Unwillen, der dem Unterfangen entgegenschlug, findet sich in der Formulierung der Tafel wieder. Als Zeichen an der Außenwand des Hauses und damit auch als erster Kontakt mit einer Geschichte des Hauses steht sie auch am Beginn der Recherche.

Die untersuchte Geschichte beginnt in Marseille und zieht sich durch die österreichische Nachkriegszeit. Sie entfaltet sich wie ein Suchbild. Man muss den oberflächlichen Inhalt eines Textes, eines Bildes dekonstruieren, um den „Fehler“, die eigentliche Nachricht, zu erhalten.



Arye Wachsmuth, Sophie Lillie
Die Gedenktafel von 1988, 2021
Dokumentar fotografie

IM SCHATTEN DER VERDRÄNGUNG

SOPHIE LILLIE, ARYE WACHSMUTH

SOLDATENGEDENKEN, 1961

1961 feierte das Künstlerhaus sein 100-jähriges Bestehen mit einer Jubiläumsausstellung, in deren Zentrum man einen Gedenkraum für die Gefallenen des Zweiten Weltkriegs platzierte.¹ Ein Protokoll des leitenden Ausschusses legt nahe, dass dort als einziges Exponat eine „Heldentafel“ ausgestellt war.² Mit deren Entwurf beauftragte man den Grafiker Otto Hurm; die Ausführung übernahm die kunstgewerbliche Werkstätte Josef Hammer.³

Mit Otto Hurm hatte man sich einen Experten für ornamentale Schrift und Heraldik an Bord geholt.⁴ Der Professor an der Technischen Hochschule und Dozent an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt sowie an der Akademie der bildenden Künste in Wien war an mehreren Vorzeigeprojekten des Austrofaschismus und der NS-Zeit beteiligt gewesen. Er lieferte 1934 den Schriftschmuck für die Ehrenhalle des Heldendenkmals am äußeren Burgtor;⁵ 1937 gestaltete er die Urkunde anlässlich der Grundsteinlegung des Hauses der Vaterländischen Front am Ballhausplatz.⁶ Ähnlich prestigeträchtige Aufträge nach 1938 waren Hurms Entwurf des Siegels von Reichskommissar Josef Bürckel sowie die Abstimmungsurkunden jener österreichischen Gemeinden, die mit hundert Prozent für den „Anschluss“ votiert hatten. Grafisch wie inhaltlich huldigte Hurm dem großdeutschen, Tausendjährigen Reich und beschwor dessen Gültigkeit „über den Tag hinaus“.⁷

Hurms Annäherung an das Künstlerhaus fiel ebenfalls in das „Anschluss“-Jahr. Im Herbst 1938 hielt der „Vorkämpfer der deutschen Schrift“ hier einen Festvortrag über die nationalen Qualitäten deutscher Schriftkultur.⁸ Nach seiner Aufnahme Anfang Juli 1942 gestaltete Hurm Plakate für die Künstlergesellschaft, so etwa für die *Gustav Klimt-Ausstellung* von 1943. Nach Kriegsende 1945 wurde Hurm aufgrund seiner NSDAP-Mitgliedschaft vorerst vom Dienst enthoben, konnte aber als sogenannter „Minderbelasteter“ seine Lehrtätigkeit bald wieder aufnehmen.⁹

In der umfangreichen Dokumentation der Jubiläumsausstellung von 1961 ist Otto Hurms Tafelentwurf nicht überliefert.¹⁰ Nur die Eckdaten ließen sich anhand einer Künstlerhaus-Festschrift von 2003 rekonstruieren, wo von einer 100 mal 60 cm großen, aus Kupfer getriebenen Tafel mit der Inschrift „Unseren Opfern des Zweiten Weltkrieges“ die Rede ist.¹¹ Eine Fotografie oder gar die Tafel selbst blieben trotz erheblichen Rechercheaufwands lange unauffindbar. Einen möglichen Anhaltspunkt für die künstlerische Ausgestaltung bot alleine das 1940 von Hurm kalligrafierte Werk von Josef Weinheber, *Den Gefallenen*.¹² Hurm, der aus nationalem Elternhaus stammte¹³ und im Ersten Weltkrieg als Leutnant gedient hatte, hatte zweifellos einen persönlichen Bezug zum Thema – so viel war jedenfalls klar.

Erst als die Tafel schließlich im August 2021 aufgefunden wurde, sollte sich herausstellen, dass die Geschichtsschreibung ein wesentliches Detail unterschlagen

hatte. Die Tafel gedachte nicht namensloser Kriegsoffer, sie beklagte den Tod dreier Wehrmachtssoldaten. Zum einen handelte es sich um den Bildhauer Otto Fenzl, der nicht gefallen, aber 1945 in französischer Kriegsgefangenschaft verstorben war;¹⁴ zum anderen um den 1945 in sowjetischer Kriegsgefangenschaft verstorbenen Maler Ernst Müller.¹⁵ Als Dritten verewigte man Werner Theiss, Sohn des bekannten Architekten Siegfried Theiss, der im April 1945 im Abwehrkampf gegen die Rote Armee nördlich von Wien gefallen war.¹⁶

Abseits der Heldentafel fand die nationalsozialistische Ära in der Jubiläumsausstellung keinerlei Erwähnung. Die im Begleitkatalog publizierte Chronik des Hauses aus Anlass seines 100-jährigen Bestehens setzte originellerweise im Jahr 1952 ein. Verfolgung und Ermordung wurden völlig ausgeblendet. Einzelne Werke von vertriebenen Künstlern wie Wilhelm Viktor Krausz und Josef Heu mischte man unter die zeitlich weitläufig gefassten Abteilungen *Malerei und Plastik 1918–1945*. Eine Anerkennung seiner ermordeten Mitglieder – wie etwa des 1942 in Theresienstadt ums Leben gekommenen Malers Heinrich Rauchinger – sparte das Künstlerhaus aus. An ihre Stelle traten Künstler, deren Karrieren ungebrochen geblieben waren, wie Gustinus Ambrosi, Edwin Griener oder auch Rudolf Hermann Eisenmenger, der dem Künstlerhaus von 1939 bis 1945 als Präsident vorgestanden war, und nun, 1961, die Hundertjahrfeier als Mitglied des Arbeitsausschusses mitgestalten durfte.

Ob das Soldatengedenken von 1961 öffentliches Aufsehen erregte, ist nicht bekannt, aber letztlich unwahrscheinlich. In den Ausstellungsrezensionen der sozialdemokratischen *Arbeiter-Zeitung*¹⁷ und der kommunistischen *Volksstimme*¹⁸ fand der Gedenkraum keine Erwähnung. Auch in den erhaltenen ORF-Fernsehberichten zur Ausstellung findet sich dazu nichts. Die Nivellierung von Opfern und Tätern, die Banalisierung von Verfolgung und Entrechtung als „Kriegsfolge“ – all das war symptomatisch für Österreichs Umgang mit seiner NS-Vergangenheit. In der Mehrheitsbevölkerung galt Österreich als erstes Opfer des Nationalsozialismus, das für dessen Verbrechen nicht zur Verantwortung gezogen werden konnte. Opfer auf Kriegsoffer zu beschränken, entsprach somit dem gesellschaftlichen Grundkonsens.

NIEIMALS VERGESSEN, 1946

Einer ganz anderen Haltung verpflichtet war die *Antifaschistische Ausstellung: Niemals vergessen!*, die 1946 auf Initiative des Wiener Kulturstadtrats Viktor Matejka (KPÖ) im Künstlerhaus stattfand. Das Großprojekt unter der Federführung von Victor Theodor Slama war in seiner Aussage unmissverständlich. Die Ausstellung stellte mittels Fotos, Dokumenten sowie moderner Bild- und Textcollagen die Verbrechen der Nationalsozialisten eindringlich dar, klärte auf über Entstehung, Wachstum und Zusammenbruch des Regimes und skizzierte schließlich einen Weg aus der Not in eine friedvolle Zukunft. Ein Weiheraum setzte dem antifaschistischen Widerstand ein würdevolles Denkmal und unterstrich Österreichs Dankesschuld gegenüber den Kämpfer*innen für Freiheit und Demokratie: „Euer Opfer war nicht vergeblich.“

Slamas Einband für den Ausstellungskatalog zeigt eine triumphierende Figur, die ein Hakenkreuz und Rutenbündel mit dem Hammer zerschlägt.¹⁹ Ein Plakatsujet des kommunistischen Widerstandskämpfers Heinrich Sussmann²⁰ stellte einen befreiten politischen KZ-Häftling in den Mittelpunkt. Die Ausstellung, deren Besuch für Minderbelastete verpflichtend war, bediente sich nicht nur einer radikalen Bildsprache, sie unternahm auch eine erste namentliche Erfassung österreichischer NS-Opfer. Eine Sonderbriefmarkenserie war Teil des volksbildnerischen Auftrags, die Ausstellung in die Öffentlichkeit zu tragen.²¹

Die Darstellung des antifaschistischen Widerstands war unbequem, da er alternative Handlungsspielräume aufzeigte und Anklage gegenüber jenen erhob, die sich – ob aufgrund ideologischer Überzeugung oder Opportunismus – dem Nationalsozialismus angeschlossen bzw. diesen geduldet hatten. Doch vor dem Hintergrund des aufkommenden Kalten Krieges und der Ressentiments gegen die sowjetische Besatzungsmacht wurde der kommunistische Widerstand bald an den Rand gedrängt, die *Antifaschistische Ausstellung* als kommunistische Propaganda abgetan. Um sich selbst als Opfer stilisieren zu können, mussten die wahren Opfer des Nationalsozialismus ausgeblendet werden. Die Rehabilitation ehemaliger NSDAP-Parteimitglieder, deren Wiedererlangen des Wahlrechts 1947/48 und schließlich die Amnestierung von Kriegsverbrechern im Vorfeld des Staatsvertrages ebneten die Rückkehr zum Alltag. Der Mahnruf „Niemals vergessen!“ war schnell verhallt.

Das Künstlerhaus hatte es mit der Amnestie besonders eilig: Bereits 1946 plädierte Präsident Karl Maria May für die rasche Aufhebung des Berufsverbots ehemaliger Illegaler, da deren Ausschluss einen „unerhörten Verlust“ für das Haus darstelle.²² Prominentes Beispiel ist Leopold Blauensteiner, der als ehemaliger Landesleiter der Reichskulturkammer 1945 in Haft genommen worden war.²³ Der Volksgerichtshof sprach den „Alten Kämpfer“ aber vom Vorwurf nationalsozialistischer Betätigung frei. Blauensteiners auf den Juli 1932 zurückgehende Mitgliedschaften in der NSDAP sowie der Vorfelddorganisation Deutscher Klub blieben ebenso unerheblich wie sein Mitwirken an der Enteignung privater Kunstsammlungen.²⁴ Sein Sohn, der Kunsthistoriker Kurt Blauensteiner, war als Wehrmacht-Leutnant 1943 an der Ostfront gefallen;²⁵ ein zweiter Sohn, der HNO-Arzt und SS-Untersturmführer Klaus Blauensteiner, fiel 1944 in Bosnien.²⁶ Seine Witwe Frieda – auch sie Parteigenossin der ersten Stunde²⁷ – wurde nach Blauensteiners Tod 1947 über Jahre hinweg vom Künstlerhaus finanziell unterstützt.

Auch Ex-Präsident Rudolf Hermann Eisenmenger wurde bald rehabilitiert.²⁸ Einen Eindruck von Eisenmengers künstlerischem Schaffen in der NS-Zeit geben die Monumentalwerke *Läufer vor dem Ziel* (Kunstolympiade, 1936), die Wandgestaltung des Bahnhofs Wels (1938–1940), *Heimkehr der Ostmark I* und *II* (1941) und sein noch 1945 für die Reichskanzlei ausgeführter Gobelin *Du bist Deutschland*. Auch im Hause Eisenmenger war die nationalsozialistische Gesinnung Familiensache. Seine Frau Sigilde, sein Vater, der Arzt Rudolf Eisenmenger, und seine Schwester Grete rühmten sich einer Parteimitgliedschaft,²⁹ sein Bruder Richard Eisenmenger hatte es gar zum Gauamtsleiter des Volksgesundheitswesens in Niederdonau, im Dienstrang eines Abschnittleiters der NSDAP, gebracht und war an Euthanasie-Aktionen in Gugging und Mauer beteiligt.³⁰

Das Künstlerhaus reihte Eisenmenger Ende 1947, nach kurzem Berufsverbot, wieder als Mitglied ein. 1948, als das Künstlerhaus zum wiederholten Mal sein 80-jähriges Bestehen feierte, kam dem Ex-Präsidenten die ehrenvolle Aufgabe zu, das Jubiläumsplakat zu entwerfen.³¹ Eisenmengers endgültiges Comeback aber markierte 1949 die Gestaltung des neuen Künstlerhauskinos, 1951 erhielt er eine Professur an der Technischen Hochschule. Im Rahmen des Wiederaufbaus der Wiener Staatsoper betraute man den Gobelin-Spezialisten mit der Ausstattung des Gustav-Mahler-Saals (1950) und der Gestaltung des Eisernen Vorhangs (1955). Anlässlich seiner Pensionierung 1972 wurde Eisenmenger schließlich zum Ehrenmitglied des Künstlerhauses ernannt.³² Noch 2003 heißt es in einer Künstlerhaus-Festschrift, Eisenmenger könne außer seiner Parteizugehörigkeit „nichts Nachteiliges“ nachgewiesen werden.³³ Ähnliche Ehrungen erfuhr auch Otto Hurm, unter dessen Nachkriegsarbeiten sich eine Vielzahl an öffentlichen Aufträgen befanden. Für Josef Weinheber und Max Mell schuf Hurm namens der Josef-Weinheber Gesellschaft, deren Ehrenmitglied er war, Gedenktafeln.³⁴ Glanzvoller Höhepunkt von Hurms Karriere aber war 1963 die



Endsieger sind dennoch wir

Arye Wachsmuth, Sophie Lillie

Endsieger sind dennoch wir (Für Heinrich Sussman), 2021

Entwurf für eine Neoninstallation. Nach der Handschrift von Jacqueline Lillie, geb. Marseille 1941

Gestaltung eines acht Meter hohen Glasfensters für die Eligiuskapelle des Wiener Stephansdoms.³⁵

Derartig bruchlose Karrieren blieben NS-verfolgten Künstlern verwehrt. Für den Kommunisten und Juden Heinrich Sussmann bedeutete die wiederholte Flucht – 1933 aus Berlin, 1940 aus Paris – nicht nur den Verlust seines halben Lebenswerks. Im Grunde genommen hätten ihm die Nationalsozialisten Jahre seines Lebens gestohlen, resümierte Sussmann 1985.³⁶ Im Kampf gegen den Nazismus sei an sein künstlerisches Schaffen nicht zu denken gewesen. Nach Kriegsausbruch in den Lagern Stade de Colombe und Meslay-du-Maine vorerst interniert, flüchtete Sussmann nach der Okkupation Frankreichs nach Marseille, wo er und seine Frau Anni³⁷ sich der Résistance anschlossen. Sein künstlerisches Talent setzte Sussmann im Untergrund für das Fälschen von Ausweispapieren ein, mittels Verfahren, die er mit dem ebenfalls aus Wien stammenden Chemiker Leo Zimmermann entwickelte.³⁸ Gesuchten österreichischen und französischen Widerstandskämpfer*innen verhalf Sussmann dadurch zu einer neuen, überlebenswichtigen Identität.

Im Rahmen der konspirativen *Travail allemand* beteiligten sich österreichische Antifaschist*innen unter Lebensgefahr an Spionage und Sabotage, der Herstellung und Streuung von Zeitungen und Druckblättern sowie dem Kampf mit der Waffe als Partisan*innen.³⁹ „Es war nicht wichtig, was wird aus mir, sondern was wird aus der Menschheit. Was tun wir dazu, dass wir in eine Zeit kommen, wo es nicht mehr Bestialität und Rohheit gibt?“, so Sussmann rückblickend.⁴⁰ Mitte 1944 wurden Heinrich Sussmann und seine schwangere Frau Anni verhaftet, im Militärgefängnis von Fresnes brutal gefoltert und im Juli 1944 – wenige Wochen vor der Befreiung von Paris – vom Durchgangslager Drancy in das KZ Auschwitz deportiert.⁴¹

Sussmann kehrte im Dezember 1945 nach Wien zurück, um sich dem politischen Wiederaufbau des Landes zu widmen, der auf der radikalen Abkehr vom Nationalsozialismus fußte. An seine Vorkriegskarriere anzuschließen, war unmöglich. Für ihn hieß es, mit über 40 Jahren bei null anzufangen. Sussmanns in Auschwitz geborenes Kind war ermordet worden. Beide Eltern waren tot; der Familienbesitz war enteignet.⁴² Von den ehemaligen Genoss*innen hatten nur wenige überlebt. Anders erging es den nicht verfolgten Künstlerkollegen, die im besten Fall über Wohnung und Atelier, ein intaktes Netzwerk von Verwandten und Freunden, einen Bestand verkäuflicher Arbeiten oder gar einen Lehrauftrag verfügten.

Der Aktivist Sussmann war nach seiner Rückkehr sichtlich bemüht, sich im Künstlerhaus sowohl persönlich als auch politisch zu positionieren. 1948 etwa organisierte er eine Plakatausstellung mit politischen Karikaturen, 1954 die Ausstellung *Kunst und Widerstand*.⁴³ Letztlich bestimmte die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus sein gesamtes Schaffen. Über die Jahre half Sussmann bei der Organisation von Ausstellungen von DDR-Verlagen im Künstlerhaus. Als man dort im Herbst 1959 die DDR-Fahne hisste, führte dies zum Eklat.⁴⁴ Zu handgreiflichen Auseinandersetzungen war es bereits im Sommer desselben Jahres gekommen, als man im Rahmen der kommunistischen Weltjugendfestspiele für die Ausstellung *Freiheit – Toleranz – Demokratie* das Künstlerhaus anmietete, das Künstlerhaus aber eine Gegenveranstaltung lancierte.⁴⁵

Es ist undenkbar, dass Sussmann sich über das Soldatengedenken von 1961 nicht empörte. Dazu kam, dass die Jubiläumsausstellung zeitlich mit dem Prozess gegen Adolf Eichmann zusammenfiel, der eine breite Öffentlichkeit erstmals mit der planmäßigen Vernichtung des europäischen Judentums und der Zeugenschaft der Überlebenden konfrontierte. Ein Wutanfall über den wiederaufkeimenden Nazismus war Auslöser für Sussmanns 1960/61 entstandenen Zyklus *Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*. In Hermann Langbeins Vorwort zu den als Bildband veröffentlichten



Arye Wachsmuth
38/08/18-I (Jude 250-VIENNA), 2018
 Ausstellungsansicht, »VORVORGESTERN« curated by_Franziska Lesák, Galerie Raum mit Licht, Wien



Arye Wachsmuth
38/08/18-I (Jude 250-VIENNA), 2018
 S/W-Fotografie, Fine Art Print, gerahmt, je 28 x 35 cm

Grafiken wiederholt der Mahnruf von 1946: dass vor allem die Jugend wissen müsse „wohin nationale Überheblichkeit, Herrenmenschentum und Rassenhaß führen.“⁴⁶

Das Künstlerhaus mag eigene Gründe gehabt haben, Sussmann gewähren zu lassen. Dennoch blieb er am Rande. Erst 1977 wurde Sussmann als ordentliches Mitglied aufgenommen; im selben Jahr widmete ihm das Künstlerhaus eine erste Personale.⁴⁷ Ähnlich lesen sich auch die Biografien seiner Wegbegleiter. So zum Beispiel Hans Escher, der Österreich bereits 1937 wegen antifaschistischer Betätigung hatte verlassen müssen.⁴⁸ Nach dem Studium an der Pariser École des Beaux-Arts wurde Escher 1940 in Frankreich, dann über zweieinhalb Jahre in Algerien interniert; ab 1943 diente er in Nordafrika in der britischen Armee als Korporal. Ein weiterer Gefährte war der bereits 1933 nach dem damaligen Palästina ausgewanderte Allroundkünstler Willy Verkauf, genannt André Verlon, der wie Escher 1946 nach Wien zurückkehrte und hier den KPÖ-eigenen Globus-Verlag und die Zeitschrift *Das Tagebuch* vorübergehend leitete.⁴⁹ Diese Lebenswege, deren Stationen von jenen der Mehrheitsgesellschaft so deutlich divergierten, fanden 1980 in der Belvedere-Kollektivausstellung *Die uns verließen* eine erste Anerkennung – wobei deren euphemistischer Titel fälschlich suggerierte, dass das Exil ein freiwilliges gewesen sei.⁵⁰

„JUDEN 1986“

In den 1980er-Jahren widmete man sich zunächst der Wiederentdeckung von Wien um 1900, unter Ausschluss der NS-Ära, die auf diese Hochblüte folgte. In den Kanon reihte man die Namen Arnold Schönberg und Gustav Mahler, ohne die Vertreibung derer Familien aus Wien zu thematisieren. Dies war – vor dem Hintergrund des Präsidentschaftswahlkampfes von Kurt Waldheim – um so bemerkenswerter, als dass die Frage österreichischer Täterschaft den öffentlichen Diskurs dominierte. Bezeichnenderweise behandelte die 1985 im Künstlerhaus gezeigte Ausstellung *Traum und Wirklichkeit* nur die Jahre 1870 bis 1930,⁵¹ wodurch man sowohl Nationalsozialismus als auch das Reizthema Austrofaschismus klar umschiffte. Nur auf Station in Paris weitete man die Schau auf das Jahr 1938 aus und thematisierte den sprichwörtlichen Tanz am Abgrund, der in der Katastrophe endete – *L'Apocalypse joyeuse*.⁵² Als Werbeträger der Künstlerhaus-Schau wählte man unter anderem Sigmund Freud, dessen Konterfei man peinlicherweise aus einem Foto von 1938, im Zug auf der Flucht aus Wien, herausgeschnitten hatte, und Gustav Klimts *Adele Bloch-Bauer*. Auch den Begleitkatalog des Historischen Museums der Stadt Wien schmückte mit Klimts *Ria Munk III* ein in der NS-Ära entzogenes Bild.

1986 wartete das Künstlerhaus anlässlich seines 125-jährigen Jubiläums erneut mit einer Festschrift auf.⁵³ Deren knappe Abhandlung der NS-Zeit ließ Willy Verkauf-Verlon auf Konfrontation gehen. Kurz zuvor hatte er der Künstlervereinigung noch die Zustimmung zur Stiftung einer Gedenktafel abgerungen; nun verlangte der streitbare Vorsitzende des Freundevereins ein entschiedeneres Zeichen gegen das Vergessen. Er reklamierte eine Liste der 1938 ausgeschlossenen, vertriebenen und ermordeten Mitglieder – was aber als überflüssig abgetan wurde. Auch Verkauf-Verlons Anregung, das Künstlerhaus möge eine Gedenkausstellung organisieren, stieß auf Missgunst. Die wenigen greifbaren Dokumente lassen nur die Konturen dieser Konfrontation ausmachen. Die Beschlagnahmung der Archiv-Mappe „Juden 1986“ lässt an deren Schärfe jedoch keinen Zweifel.⁵⁴

Offenkundig wertete man das Gedenken an die Opfer des Nationalsozialismus als Schuldeingeständnis, wählte gar eine Sonderstellung jüdischer Opfer auf Kosten von Kriegshelden und Bombenopfern.⁵⁵ „Das Künstlerhaus war keine Gestapo-Dienststelle“, heißt es in einer internen Rechtfertigung, und: „Das Künstlerhaus hat keine Transporte nach Auschwitz organisiert.“⁵⁶ Man wies jede Verantwortung energisch von



Arye Wachsmuth, Sophie Lillie
Marseille 1944, 2021
Found Footage, modifiziert, 24 x 14 cm

sich, wollte glauben machen, dass Kunst nur das Hehre und Schöne zum Inhalt habe und somit unpolitisch sei. Nicht erkannt wurde die institutionelle Verantwortung des Künstlerhauses im Kontext des Unrechtsstaates – sei es durch die Gleichschaltung der Reichskulturkammer und den Ausschluss „nicht arischer“ Künstler, sei es durch die Zurschaustellung von Kunstwerken aus enteignetem jüdischem Besitz oder durch die Beteiligung an Propaganda-Ausstellungen wie *Europas Schicksalskampf im Osten* (1938), *Berge und Menschen der Ostmark* (1939), *Entartete Kunst* (1939) oder *Krieg und Kunst* (1942).⁵⁷

Verkauf-Verlon wurde nicht müde, in den Sitzungen des Künstlerhausvorstandes die Gedenktafel zu monieren.⁵⁸ Schließlich kam es am 3. November 1988 zu deren Enthüllung anlässlich der posthumen Heinrich-Sussmann-Ausstellung *Endsieger blieb dennoch ich*. Dass die Enthüllung zeitlich in die Woche fiel, in der die Stadt Wien dem 50-jährigen Jahrestag des Novemberpogroms gedachte, kann zweifellos ebenfalls als Erfolg Verkauf-Verlons verbucht werden.

Nach langen Debatten hatte man sich auf einen Text geeinigt, der die aus rassistischen und politischen Gründen verfolgten und die im Zuge der Kriegereignisse ums Leben gekommenen Künstlerkollegen gleichermaßen würdigte. Um das Projekt zu realisieren, war dieser Kompromiss notwendig; für klarere Worte gab es keinen Konsens. Genau diese Ambivalenz aber ließ letztlich alle als Opfer erscheinen – den KZ-Häftling ebenso wie den Soldaten im Schützengraben, obwohl dieser für Hitler in den Krieg gezogen war. Im entkontextualisierten Leid konnten sich alle wiederfinden. Mehr noch: Die Nichtbenennung der Täter ließ die Jahre 1938 bis 1945 als nicht näher definierte „schlimme“ Zeit erscheinen, die schuldlos über Österreich hereingebrochen war. Die Platzierung der Tafel in die gegliederte Fassade aber rang dem Hauschronisten rückblickend ein Lob ab: Die Tafel passe sich der Hausarchitektur an und wirke nicht aufdringlich.⁵⁹

Unauffälligkeit erscheint heute kein zeitgemäßes Kriterium für die Erinnerung an den Nationalsozialismus, die im Gegenteil stören und verstören muss. In seiner jetzigen Form gibt das Denkmal zwar vor, an die Opfer zu erinnern; zugleich aber gibt es das zu Erinnernde der Vergessenheit preis.⁶⁰ Neuerdings wird die Gedenktafel zudem von einer Werbefläche des Künstlerhauses nicht nur überschattet, sondern nächstens überstrahlt – und so zum Sinnbild österreichischer Gedenkkultur im Jahr 2021.

- 1 *100 Jahre Künstlerhaus 1861–1961*, Künstlerhaus, Wien, 12.6.–15.8.1961, Raum XI.
- 2 Künstlerhaus-Archiv, Protokoll Leitender Ausschuss, 8.3.1961.
- 3 Künstlerhaus-Archiv, Gedenktafeln. Prof. Dr. Otto Hurm, Honorarnote, 8.5.1961; Fa. Josef Hammer, Rechnung, 3.7.1961.
- 4 Prof. Dr. Otto Hurm, Schriftkünstler, geb. 9.11.1898, Wien, verst. 30.3.1983, Wien.
- 5 Dr. E. H. [=Else Hofmann], „Das österreichische Heldendenkmal“, in: *Österreichische Kunst* 5 (1934), H. 9, S. 3–4; Anna Stuhlpfarrer, „Ein Denkmal des Dankes, der Ehre und der Treue: Der zweistufige Wettbewerb zur Errichtung des Österreichischen Heldendenkmals 1933/34“, in: (Hg.) Heidemarie Uhl u. a., *Gedächtnisort der Republik*, Wien: Böhlau 2021, S. 135–189.
- 6 Andreas Suttner, *Das schwarze Wien: Bautätigkeit im Ständestaat 1934–1938*, Wien: Böhlau 2017, S. 192.
- 7 Otto Hurm, „Offizielle Schriftgraphik der Ostmark“, in: *Die zeitgemäße Schrift*, 1939, H. 48, S. 31–36.
- 8 „Die künstlerische Schrift“, in: *Völkischer Beobachter*, 12.10.1938, S. 9; G., „Die künstlerische Schrift“, in: *Völkischer Beobachter*, 14.10.1938, S. 9.
- 9 NSDAP-Mitgliederkartei, Nr. 7.679.040, Aufnahme 1.6.1940. Vgl. Verena Pawlowsky, *Die Akademie der bildenden Künste Wien im Nationalsozialismus*, Wien: Böhlau 2015, S. 35, 67, 72, 80.
- 10 Künstlerhaus-Archiv, Ausstellungsakt, *100 Jahre Künstlerhaus*.
- 11 Wladimir Aichelburg, *Das Wiener Künstlerhaus 1861–2001*, Wien: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag 2003, S. 501.
- 12 Josef Weinheber, *Den Gefallenen*, Ebenhausen: Wilhelm Langewiesche-Brandt 1940.
- 13 Hans Ludwig Hurm, Versicherungsbeamter, geb. 23.8.1865, verst. 1.3.1933; Anna Hurm, geb. 24.6.1879, Wien. NSDAP-Mitgliederkartei, Nr. 787.777 und Nr. 784.778, Aufnahme 10.2.1932 (Austritt 19.6.1933 aufgrund des Verbots der NSDAP).
- 14 Otto Fenzl, Bildhauer, geb. 21.10.1898, Mährisch Schönberg (Šumperk), verst. 16.10.1945, Metz. Vgl. Rudolf Schmidt, *Das Wiener Künstlerhaus: Eine Chronik 1861–1951*, Wien: Gesellschaft Bildender Künstler Wiens 1951, S. 313.
- 15 Ernst Müller, Maler, geb. 2.1.1903, Wien, verst. 14.10.1945. Vgl. Schmidt, *Künstlerhaus Chronik*, S. 313 (hier fälschlich als gefallen).
- 16 Dr. Werner Theiss, Architekt, geb. 25.9.1909, Wien, verst. 16.4.1945, Herzogbirbaum. Vgl. Schmidt, *Künstlerhaus Chronik*, S. 313.
- 17 Hg., „Ein Stück Kulturgeschichte in Bildern“, in: *Arbeiter-Zeitung*, 13.6.1961, S. 6.
- 18 „Hundert Jahre Künstlerhaus“, in: *Volksstimme*, 13.6.1961, S. 7; *Volksstimme*, 16.6.1961, S. 4 (Abb.).
- 19 *Antifaschistische Ausstellung: Niemals vergessen!*, Ausst. Kat., Veranstalter: Gemeinde Wien, Künstlerhaus, September–November 1946 [verlängert bis Dezember 1946]; Gemeinde Wien (Hg.), *„Niemals vergessen!“ Ein Buch der Anklage, Mahnung und Verpflichtung*, Wien: Jugend und Volk 1946. Vgl. Heidrun-Ulrike Wenzel, *Vergessen? Niemals! Die antifaschistische Ausstellung im Wiener Künstlerhaus 1946*, Wien: Mandelbaum 2018.
- 20 Heinrich („Suss“) Sussmann, Künstler, Gebrauchsgrafiker, Bühnenbildner, geb. 20.11.1904, Tarnopol, verst. 12.12.1986, Wien. Magdalena Egger, *„Endsieger blieb dennoch ich“: Heinrich Sussmanns künstlerische Auseinandersetzung mit Auschwitz*, MA-Arb., Univ. Wien 2015.
- 21 Briefmarkensatz der Republik Österreich zur *Antifaschistischen Ausstellung: Niemals vergessen!*, ausgegeben im Herbst 1946. Entwurf: Alfred von Chmielowski, s. *Österreichische Postmarke* 1 (1946), Titelbild.
- 22 Künstlerhaus-Archiv, Jahresbericht 1945–1946.
- 23 Prof. Leopold Blauensteiner, akad. Maler, geb. 16.1.1880, Wien, verst. 18.2.1947, Wien.
- 24 NSDAP-Mitgliederkartei, Nr. 1.384.504, Aufnahme 1.7.1932. Vgl. Andreas Huber, Linda Erker und Klaus Taschwer, *Der Deutsche Klub: Austro-Nazis in der Hofburg*, Wien: Czernin 2020, S. 15–16.
- 25 Dr. phil. Kurt Maria Blauensteiner, Kunsthistoriker, Kustos an der Österreichischen Galerie, geb. 1907, verst. 18.2.1943, Miusfront nördlich von Taganrog. Nachruf, *Die Wiener Bühne* 21 (1945), H. 11, S. 11.
- 26 Dr. med. Hans Klaus Blauensteiner, Facharzt für Hals, Nasen, Ohren, verst. 24.12.1944, Bosnien. Todesanzeige, *Völkischer Beobachter*, 11.1.1945, S. 3; *Neues Wiener Tagblatt*, 18.1.1945, S. 4.
- 27 Frieda Blauensteiner, geb. 22.11.1879, Herzogenburg. NSDAP-Mitgliederkartei, Nr. 1.620.053, Aufnahme 1.5.1933.
- 28 Rudolf Hermann Eisenmenger, akad. Maler, geb. 7.8.1902, Simeria (Piskitelep), verst. 3.11.1994, Rodaun. NSDAP-Mitgliederkartei, Nr. 1.457.641, Aufnahme 28.2.1933.
- 29 Sigilde Eisenmenger, Lehrerin, geb. Ertl, 27.12.1905, Wien. NSDAP-Mitgliederkartei, Nr. 8.119.679, Aufnahme

- 1.7.1940. Dr. med. Rudolf Eisenmenger, Arzt, Erfinder der ersten eisernen Lunge, genannt „Biomotor“, geb. 12.9.1871, Karlsburg, verst. 27.6.1946, Wien. NSDAP-Mitgliederkartei, Nr. 8.449.007, Aufnahme 1.7.1940. Grete Eisenmenger, Modistin, geb. 29.11.1906, Broos (Szászsáros). NSDAP-Mitgliederkartei, Nr. 9.026.985, Aufnahme 1.1.1941.
- 30 Dr. med. Richard Eisenmenger, Gemeindefeuerarzt, geb. 4.11.1899, Simeria (Piskitelep). NSDAP-Mitgliederkartei, Nr. 1.208.932, Aufnahme 6.8.1932. Vgl. „Ernennungen in Niederdonau“, in: *Das kleine Volksblatt*, 26.4.1944, S. 4. Richard Eisenmenger wurde 1948 wegen der Verbrechen Hochverrat und bestellter Meuchelmord zu zehn Jahren verurteilt, s. Hellmut Butterweck, *Nationalsozialisten vor dem Volksgericht Wien*, Innsbruck: Studienverlag 2016, S. 498–503.
- 31 *80 Jahre Künstlerhaus 1868–1948*, Künstlerhaus, 14. Mai–1. August 1948. Vgl. *Jubiläumsausstellung aus Anlass des 80jährigen Bestehens*, 22.11.1941–22.3.1942, unter der Schirmherrschaft von Baldur von Schirach.
- 32 Veronika Floch, *Rudolf Hermann Eisenmenger (1902–1994): Mechanismen einer Künstlerkarriere*, Dipl.-Arb. Univ. Wien 2007; Peter Stachel, „Vom Leiter des Künstlerhauses in der NS-Zeit zum Gestalter des Eisernen Vorhangs der Wiener Staatsoper: Rudolf Hermann Eisenmenger“, in: Peter Bogner u. a. (Hg.), *Das Wiener Künstlerhaus: Kunst und Institution*, Wien: Lehner 2015, S. 151–157.
- 33 Aichelburg, *Das Wiener Künstlerhaus 1861–2001*, S. 115.
- 34 Josef Weinheber-Gedenktafel, Wien III., Rudolf-von-Alt-Platz 5; Max Mell-Gedenktafel, Wien XIII., Auhofstraße 244.
- 35 Richard Szerelmes, „Otto Hurm“, in: *Alte und Moderne Kunst* 24 (1979), H. 163, S. 36; Nachruf, *Alte und Moderne Kunst* 28 (1983), H. 189, S. 59.
- 36 ORF-Archiv. Heinrich Sussmann Interview, 14.5.1985.
- 37 Anna („Anni“) Sussmann, geb. Goldscheider, 8.10.1909, Wien, verst. 6.10.1985, Wien.
- 38 Dr. jur. Leo Zimmermann, geb. 2.9.1910, Stanislau, verst. 16. August 2008, Wien.
- 39 Interviews Anni und Heinrich Sussmann, s. „Geheime Préfecture“, S. 81–105, in: Franz Richard Reiter (Hg.), *Unser Kampf: In Frankreich für Österreich*, Wien: Böhlau 1984; „Macht’s den Mund auf und red’!“, in: *Man muß darüber reden: Schüler fragen KZ-Häftlinge*, Wien: Ephelant 1988, S. 130–182; Ingrid Strobl, „Fräulein, warum sprechen Sie so gut Deutsch?‘ Österreichische jüdische Exilantinnen in der Résistance“, in: Siglinde Bolbecher (Hg.), *Frauen in Exil*, Wien: Theodor Kramer Gesellschaft 2007, S. 118–137.
- 40 ORF-Archiv. Heinrich Sussmann Interview, 14.5.1985.
- 41 WStLA, MA 208, A36, Opferfürsorge.
- 42 WStLA, MA 119, A41, VEAV, Zl. 497, 3. Bezirk.
- 43 *Internationale Plakatausstellung 1948*, Künstlerhaus, 21.8.–19.9.1948; *Kunst und Widerstand: Malerei, Graphik, Plastik*, Veranstalter: Organisationskomitee des Treffens der Widerstandsbewegung, Künstlerhaus, 23.11.–5.12.1954.
- 44 *Bücher aus der Deutschen Demokratischen Republik*, Veranstalter: Globus Buchvertrieb, Künstlerhaus, 17.10.1959.
- 45 *Österreichs Jugend stellt vor*, Gegenaktion zu den Weltjugendfestspielen, Veranstalter: Österreichischer Bundesjugendring, Künstlerhaus, 18.7.–10.8.1959.
- 46 Hermann Langbein, Vorwort, in: Heinrich Sussmann, *Ich erinnere mich wieder an Auschwitz*, Wien: Europa-Verlag 1963, o. S.
- 47 *Heinrich Sussmann: Aquarell, Gouache, Bleistift, Tusche, Photomontage, Öl*, Künstlerhaus, 14.1.–6.2.1977.
- 48 Hans Escher, Maler, Grafiker, geb. 16.2.1918, Wien, verst. 23.12.1993, Wien, durch Suizid. WStLA, MA 208, A36, Opferfürsorge.
- 49 Willy Verkauf, dit André Verlon, Bildender Künstler, Schriftsteller, Verleger und Publizist, geb. 6.3.1917, Zürich, verst. 12.2.1994, Wien. Die Kunstfigur André Verlon, geb. 20.4.1927 auf der Seefahrt von Beirut nach Marseille. Willy Verkauf-Verlon, *Situationen: Eine autobiographische Wortcollage*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1983; ders., *Mit scharfer Optik*, Wien: Löcker 1989.
- 50 *Die uns verließen: österreichische Maler und Bildhauer der Emigration und Verfolgung*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, 28.5.–27.7.1980. Vgl. Österreichische Mediathek, *Mittagsjournal*, 28.5.1980.
- 51 *Traum und Wirklichkeit: Wien 1870–1930*, Historisches Museum der Stadt Wien und Künstlerhaus, 28.3.–6.10.1985.
- 52 *Vienne 1880–1938: L’Apocalypse joyeuse*, Centre Pompidou, Paris, April 1986.
- 53 Wladimir Aichelburg, *Das Wiener Künstlerhaus 1861–1986: 125 Jahre in Bilddokumenten*, Wien: Wolfrum 1986.
- 54 Künstlerhaus-Archiv, Gedenktafeln, Mappe „Juden 1986“.
- 55 Ebd., unbez. Typoskript, mit Annotationen [Verkauf-Verlon/Aichelburg 1986]. Vgl. Aichelburg, *Das Wiener Künstlerhaus 1861–2001*, S. 501.

- 56 Künstlerhaus-Archiv, Protokoll, 18.3.1986. Memorandum, „Punkt 8 der Tagesordnung: Die Verfolgten“.
- 57 *Europas Schicksalkampf im Osten*, Veranstalter: NSDAP, Künstlerhaus, 29.10.–4.12.1938; *Berge und Menschen der Ostmark*, Künstlerhaus, 5.3.–23.4.1939; *Entartete Kunst*, Veranstalter: Institut für deutsche Kultur- und Wirtschaftspropaganda, 7.5.–18.6. 1939; *Krieg und Kunst*, Veranstalter: Oberkommando der Wehrmacht, Künstlerhaus, 15.8.–11.10.1942.
- 58 Künstlerhaus-Archiv, Protokolle, Vorstand, 28.1.1986, 18.3.1986.
- 59 Aichelburg, *Das Wiener Künstlerhaus 1861–2001*, S. 501.
- 60 Vgl. Mario Erdheim, „I hab manchmal furchtbare Träume ... Man vergißts Gott sei Dank immer glei ...‘ (Herr Karl)“, in: Meinrad Ziegler, Waltraud Kannonier-Finster, *Österreichisches Gedächtnis: Über Erinnern und Vergessen der NS-Vergangenheit*, Wien: Böhlau 1993, S. 9–20.



Untitled 1, 2019, Glas, Kleber, Metallwinkel, 36.5 x 60 x 20 cm

As yet untitled 2, 2018, Glas, Kleber, Silikon, Metallwinkel, 45 x 61 x 17.5 cm

HENRIK OLESEN

Henrik Olesens Glaskästen sind psychologische Studien von Menschen, von denen ständig Auskunft über sich selbst verlangt wird, bis hin zur völligen Transparenz. Dabei geht es nicht nur um die Bürokratie der Meldezettel und Steuerbescheide, sondern genauso um die binäre Kategorisierung, die uns die Computerlogik auferlegt, sowie um die Auskünfte über uns und unser Leben, wie wir sie in den sozialen Netzwerken ständig selbst geben. Wie ist unsere Sexualität einzuordnen? Was sind unsere Vorlieben? Wo bist du gerade? – wie Facebook fragt.

Henrik Olesens Glaskästen greifen die Formensprache der Moderne auf, das Quadrat, die serielle Repetition, das Durchdeklinieren einer Form in Bezug zum Raum. Aber hier ist sie nicht klinisch sauber, sondern abgegriffen und gebraucht. So präsentieren sich diese Vitrinen prekär und zerbrechlich, nur gehalten von einem Stützsystem, das für die einzelne überdimensioniert wirkt. Ihre Verlorenheit weist auch auf eine Abwesenheit hin, auf etwas, das fehlt. Sie stehen diesem großen Raum gegenüber, der konzipiert wurde, um Kunst Bedeutung und Autorität zu verleihen, und der sie nun überformt.

Henrik Olesen hat diese Arbeit 2018 erstmals in einer Ausstellung in Paris gezeigt. Ergänzt wurde die Installation damals mit einem „Freund*innenraum“, ein Gedanke, der sich im „Freund*innenraum“ dieser Ausstellung wiederfinden lässt. Die hier gezeigten Arbeiten entstanden für die Künstlerhausausstellung.

COMPARISON: GAYTY AND THE WORLD

ADDRESSING
 The first step in the process of addressing a problem is to identify the problem. In this case, the problem is the lack of equality and rights for the LGBTQ+ community. This is a global issue that affects people in all countries and cultures.

CAUSES
 The causes of this problem are complex and multifaceted. They include religious beliefs, cultural traditions, and social norms that have led to discrimination and prejudice against LGBTQ+ individuals. These factors have created a hostile environment for many people, leading to mental health issues, violence, and even death.

SOLUTIONS
 There are several ways to address this problem. One is through education and awareness campaigns that aim to change public opinion and reduce prejudice. Another is through legal action to ensure that all people have equal rights and protections under the law. Finally, it is important to support and empower the LGBTQ+ community, so they can advocate for themselves and their needs.

CONCLUSION
 The fight for equality and rights for the LGBTQ+ community is a long and difficult one. It requires the support and action of all people, regardless of their sexual orientation or gender identity. We must work together to create a world where everyone is treated with respect and dignity.





Hysterical Men, 2013 (Detail)
Inkjet-Druck auf Zeitungspapier auf Leinwand, 204 x 585 cm

Linke Seite:
Homosexual Rights around the World, 2000
Broschüre, 16 Seiten, 29,7 x 21 cm





As yet untitled 7, 2018

Glas, Kleber, Silikon, Post-it, Edding, Metallwinkel, 45 x 60 x 20.5 cm

Rechte Seite:

How do I make myself a body?, 2008 (Detail)

19 Inkjet-Drucke auf Fotopapier, Filzstift, Kugelschreiber, Pappe, je 29,7 x 21 cm

Some Illustrations to the Life of Alan Turing, 2008 (Detail)

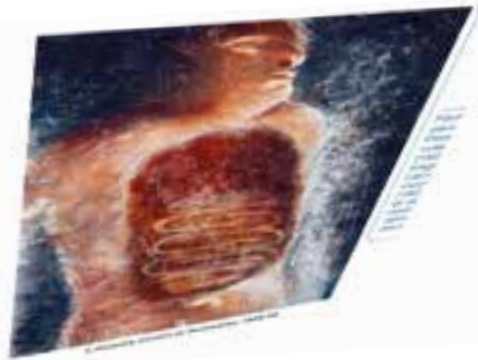
16 Inkjet-Drucke auf Zeitungspapier, je 32,9 x 48,3 cm

I AM
PLASTIC



THIS IS MY ORGANS





HOW DO I MAKE MYSELF A BODY?

Some Bodies To Choose From:

The masochist Body
The body of the servant
The body without organs
The drugged Body
The Alan Turing Machine
The Alan Turing Body
The cyborg Body
The paranoid Body
The Body of the family
The organized Body
The disorganized Body
The-hole-in-the-ass-Body
The body underneath the skin

ETC

How do I make myself a body?, 2008 (Detail)

19 Inkjet-Drucke auf Fotopapier, Filzstift, Kugelschreiber, Pappe, Glas, Nägel, je 29,7 x 21 cm

Linke Seite:

Head of a Hostage, 2021

Öl auf Leinwand auf Holzfaserplatte, Digitaldruck auf Papier, Klebeband, Acryl auf Metall, 40 x 32 cm

Organ, 2020

Öl und Mixed Media auf Leinwand, 49,5 x 40 x 2 cm, Steckdose, 131 x 12 x 14 cm

Blue Insides,

Öl und Mixed Media auf Leinwand, 40 x 50 x 2 cm, Steckdose, 132 x 40 x 32 cm

IMPRESSUM

DISPOSSESSION

Künstlerhaus
23.09.2021–16.01.2022

Konzipiert und kuratiert von Ariane Müller
Initiiert von Tim Voss

Künstler*innen und Autor*innen Linda Bilda, Stephan Janitzky, Anita Leisz, Sophie Lillie & Arye Wachsmuth, Henrik Olesen

Mit Arbeiten von Richard Apflauer, Theodor Bruckner, Jehudo Epstein, Otto Herschel, Sofie Korner, Gerda Matejka-Felden, Teresa Feodorowna Ries, Anni Schulz, Friedrich Schön und aus der Exlibris-Sammlung von Marco Birnholz

Teilnehmer*innen Workshop, 23.03.2021

Wolfgang Brauneis, Nikolaus Domes, Helmut Draxler, Veronika Floch, Stephan Janitzky, Sophie Lillie, Ariane Müller, Tim Voss, Peter Zawrel, Luisa Ziaja

Gestaltung Ariane Müller und Jasmin Trabichler

Organisation Peter Gmachl

Produktion Vinzent Cibulka, Rudolf Felder, Franz Zdradzil und Art Consulting & Production

Grafische Bildbearbeitung Anna Schwarz

Foto Kohlmarkt 2, Friedrich Schön Markus Krottendorfer

Transkription der Dokumente Bettina Müller

Kommunikation, Presse, Kunstvermittlung

Alexandra Gamrot, Julia Kornhäusl, Daliah Touré

Das Künstlerhaus und Ariane Müller danken den Leihgebern ARTCLUB Wien, Bezirksmuseum Ottakring, Kunsthandel Giese & Schweiger, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung Wolfgang Pollak, Wien Museum, Jüdisches Museum Wien, Wien Bibliothek, Wiener Stadt- und Landesarchiv, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Galerie Meyer Kainer, Wien, Galerie Buchholz, Berlin/Köln/New York sowie weiteren privaten Leihgeber*innen, die nicht genannt werden wollen.

Dank an Pia Abel, Nina Bauer, Wolfgang Brauneis, Dominik Castell, Nikolaus Domes, Thomas Dostal, Shoshana Duizend-Jensen, Martin Ebner, Elisabeth Fraller, Sonja Gruber, Deborah Haase, Claudia Karolyi, Stephan Klingen, Gabriele Kohlbauer-Fritz, Georg Kolm, Markus Krottendorfer, Jacqueline Lillie, Peter Lillie, Catherine Lillie, Lev Lillie-Wachsmuth, Tamara Loitfellner, Sebastian Lütgert, Sonja Menches, Jochen Müller, Elizabeth Otto, Agnes Peschta, Wolfgang Pollak, Franz Putz, Paul Rachler, Joana Radzyner, Gunter Reski, Peter Roehsler, Albert Saphir, Ingrid Schacherl, Luis Schaja, Georg Schrom, Georg Spitaler, Christian Stifter, Sibylle Summer, Klaus Taschwer, Octavian Trauttmandorff, Victoria Trauttmandorff, Heidrun-Ulrike Wenzel, Andrea Winklbauer, Felix Zabel und Peter Zawrel.

Herausgeber

Künstlerhaus,
Gesellschaft bildender Künstlerinnen
und Künstler Österreichs
Karlsplatz 5, 1010 Wien

T +43 1 587 96 63
office@k-haus.at
www.k-haus.at
facebook.com/kuenstlerhauswien
instagram.com/kuenstlerhauswien

© 2021 Künstlerhaus, Gesellschaft bildender
Künstlerinnen und Künstler Österreichs

ISBN-13 978-3-900354-74-9

Redaktion Ariane Müller

Autor*innen Linda Bilda, Stephan Janitzky,
Anita Leisz, Sophie Lillie & Arye Wachsmuth,
Ariane Müller, Henrik Olesen, Peter Zawrel
Linda Bilda, *Die Macht der Spinne wird brechen*
erschien erstmals in *No Comix für Erwachsene*
No. 2, Wien 1997

Beiträge aus dem Workshop am 23.3.2021

Wolfgang Brauneis, Nikolaus Domes, Helmut
Draxler, Veronika Floch, Stephan Janitzky,
Sophie Lillie, Ariane Müller, Tim Voss, Peter
Zawrel, Luisa Ziaja

Transkription Jasmin Trabichler

Editiert von Ariane Müller und den
Teilnehmer*innen

Lektorat Eva Luise Kühn

Grafik Leopold Šikoronja

nach einem Design von Christian Satek

Cover basierend auf Sofie Korner,
Das Bett (II), 1920, Courtesy: Albert Saphir

Druck Gerin

© **Text** bei den Autor*innen

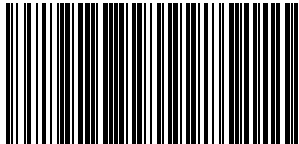
Wenn nicht anders vermerkt, sind die Texte
von Ariane Müller.

© **Abbildungen** bei den Künstler*innen und
Fotograf*innen außer

S. 60–62 ANNO/Österreichische
Nationalbibliothek

S. 43, 45, 49, 55, 70–72 Künstlerhaus Archiv

KÜNSTLERHAUS VEREINIGUNG
KÜNSTLERHAUS



Sofie Korner *Das Bett (II)*, 1920, Öl auf Leinwand, Courtesy: Albert Saphir

