

1. März – 29. April 2007
österreichisches Museum
für Volkskunde



brücken:schlag

Die »Czernowitzer Austria« – politische Symbole und neue Identitäten in Europa

»Czernowitzer Austria« gefunden

Wie Dr. Sergij Osatschuk aus Czernowitz berichtet, wurde am 8. Mai 2003 bei Bauarbeiten im Hof des ehemaligen Landes- und Gewerbemuseums an der Ecke Liliengasse und Mickiewiczgasse der Torso der Austria-Statue ausgegraben, die bis zum Ende des Ersten Weltkriegs auf dem Austriaplatz stand und seither verschwunden war.

Die 1875 anlässlich der 100-Jahres-Feier der Besitzergreifung der Bukowina durch Österreich nach einem Entwurf von Prof. Karl Pekary errichtete Statue wurde ohne Kopf, ansonsten aber in gutem Zustand, gefunden. Eine sofort eingesetzte Kommission aus Historikern und Magistratsbeamten soll nun über das weitere Schicksal der Austria entschieden.

Helmut Kusdat, Wien



Abbé Libansky
Bernadette Huber
Róza El-Hassan
János Sugár
Ilona Neméth
Gruppe XYZ
Karolina Kowalska
Janek Simon
Anna Sidorenko
Bronislav Tutelman
Hilde Fuchs



Ein Torso stellt Fragen zur Funktion, Wirkungsweise und Rezeption politischer Symbole

Eigentlich fing alles vor mittlerweile vier Jahren an, als wir eine kurze Nachricht erhielten, dass die Czernowitzer »Austria«-Statue wieder gefunden worden sei, ohne Kopf und Arme, aber sonst in einem guten Zustand. Wir fanden das Thema insbesondere im Rahmen unserer langjährigen Aktivitäten im zentral- und osteuropäischen Raum an sich sehr interessant, ließen aber Ideen und Gedanken dazu ruhen – vor allem deswegen, weil uns eigentlich niemand wirklich Näheres über »die Austria« sagen konnte. Und Enzyklopädien über österreichische Symbole, die wir befragten, gaben uns einheitlich die Auskunft: »Austria – siehe Fußballclub Austria Wien«

Im Zuge der Orangen Revolution im Dezember 2004 nahmen wir die Gedankenfäden wieder auf. Unserer Meinung nach sind in Zeiten derartig starker politischer Veränderungen positive Signale von außen dringend notwendig. Gespräche über die weitere Öffnung der Ukraine in Richtung Europa sind wichtig und hilfreich, aber diese Gespräche werden meist in schön restaurierten Räumen geführt – weit weg von den Menschen, die es eigentlich betrifft – weit weg von den Menschen, mit denen wir in Kontakt treten wollten.

Das Projekt selbst handelt von politischen Symbolen, Zeichen und Metaphern und unserem Umgang mit ihnen in öffentlichen Räumen. Die Statue der »Austria« erachten wir als eine Basis für die künstlerische Auseinandersetzung mit diesem Thema. Für uns war die Statue deswegen so interessant, weil sie einst ein Symbol für (nationale) Identität und Macht war und nach 1918 einfach völlig verschwand. Denn damit stellt sich hier exemplarisch auch die Frage, was eigentlich übrig bleibt vom ganzen mächtigen Aufbau und System, wenn das Symbol selbst verschwindet!

Wir nahmen die Allegorie der »Austria« also als Beispiel für politische Symbole in öffentlichen Räumen im Allgemeinen und luden zehn KünstlerInnen ein, jeweils einen Torso der »Austria« in Originalgröße (in Form eines Gipsabgusses) auf der Basis dieser Ideen zu interpretieren. Die Hauptfragen waren dabei: »Was bedeuten/sind Zugehörigkeit und Identität? Lässt sich Identität mittels Symbolen verordnen? Wie wird Identität konstruiert? Welche Symbole haben Zukunft?«

Jedem/r KünstlerIn standen abgesehen von dieser »Vorgabe« alle Möglichkeiten des Umgangs mit der Skulptur und der Umsetzung des Themas offen. Natürlich birgt ein derartiger Zugang gewisse Risiken – zehn KünstlerInnen aus fünf verschiedenen Ländern, jede/r mit anderen Hintergründen und Zugängen, Männer und Frauen, zwei Altersgruppen, ein zusätzliches projektbegleitendes Performance-Projekt ...: würde dabei etwas herauskommen, das den Konzeptansatz in Form eines in sich zusammenhängenden Projekts noch zu erkennen gibt?

Das Projekt selbst stieß rasch auf eine Menge an positivem Feedback – mehr, als wir auch nur gehofft hatten – und es geriet

dadurch auch um vieles umfangreicher als wir es ursprünglich geplant hatten. Statt im Herbst 2006 bereits abgeschlossen zu sein, läuft es nun mit Erweiterungen wie zusätzlichen Ausstellungen, einem Symposium und Publikationen zum Thema bis Mitte 2008.

Wir möchten uns bei allen Freunden, Partnern, Förderern und auch den vielen im vorliegenden Katalog nicht namentlich aufgelisteten Menschen bedanken, die mittlerweile an diesem Projekt mitwirkten, weiterhin mitarbeiten und es uns tragen helfen – Statuen können manchmal sehr schwer sein! Besonderer Dank gilt unseren KünstlerInnen und KuratorInnen, die sich nicht zuletzt auch mit viel emotionalem Engagement an diesem Projekt beteiligen.

Institut für kulturreisistente Güter
Barbara Zeidler + Abbé J. Libansky
Wien, Februar 2007



Vorwort

Das Begleitbuch zu einer Ausstellung auf der Schallaburg im Jahr 2000 unter dem Titel »Spurensuche – Czernowitz und die Bukowina« verzeichnete zur Erläuterung einer Postkarte, die das Austria-Denkmal in Czernowitz zeigte: »Das Denkmal verschwand in rumänischer Zeit; über seinen Verbleib ist nichts bekannt« (S. 112). Drei Jahre später, im Mai 2003, kam die Marmorstatue bei Bauarbeiten im Hof eines Bankgebäudes (des früheren Gewerbemuseums) überraschend wieder zum Vorschein, als Torso, ohne Kopf, ohne Arme, doch immerhin. Laut einer Meldung vom Juli 2006 soll bei einem Altwarenhändler in Czernowitz nun auch der Kopf der Statue wieder aufgetaucht sein.

Ein derartiger Fund wirft Fragen auf: nach der Geschichte dieser Skulptur, nach ihrer symbolischen Funktion, nach den Umständen ihres Verschwindens und – einmal wieder aufgefunden – nach einem adäquaten Umgang damit in der Gegenwart. Barbara Zeidler, Abbé Libansky und die Kuratoren Maria Anna Potocka und Lucas Gehrmann veranlasste der Fund zu einem internationalen Kunst- und Kulturprojekt. Künstler aus Ungarn, der Slowakei, Polen, der Ukraine und Österreich beschäftigten sich mit der Neuinterpretation jeweils eines originalgetreuen Abgusses der Statue, um deren symbolische Bedeutungen freizulegen.

Ein Teil des Gesamtprojekts besteht in einer Tour der zehn Statuen durch mehrere Länder, deren Geschichte mehr oder weniger lang mit »Austria« eng verbunden war. Die Spielorte sind Zufall und Programm zugleich. Symbolisierte in Krakau (19. 5. 06 – 2. 7. 06) eine angesehene Institution den formellen Kunstaspekt des Projekts, so spiegelte der Budapester Schauplatz »Tüszraktér« (17. 8. 06 – 16. 9. 06) eher den subversiven Charakter kritisch-politischer Kunstansätze wider. In Bratislava (7.– 28. 2. 07) fanden sich die neuen Austria-Skulpturen in einem feudalen Bankgebäude der Gründerzeit, dem heutigen Kulturministerium, fast deplaziert platziert. Dasselbe könnte man, oberflächlich betrachtet, vom Österreichischen Museum für Volkskunde im ehemaligen Gartenpalais Schönborn in Wien meinen, wo die Ausstellung vom 1. März bis 29. April 2007 zu vielfältigen Auseinandersetzungen mit dem spannenden Thema der politischen Symbole und neuen Identitäten in Europa anregen wird.

Mit dieser Behauptung läge man jedoch gründlich falsch, denn in Wien wäre kein Ort für den »Brücken:Schlag« passender als das Volkskundemuseum in der Laudongasse. Der Umgang mit (u.a. politischen) Symbolen und ihre Bedeutung für Gegenwart und Zukunft im neuen Europa ist ein wichtiges Thema der aktuellen Volkskunde/Europäischen Ethnologie. Wie sich Identität symbolisch verorten lässt, und wie und wodurch sie sich konstruiert, war für den Vielvölkerstaat Österreich-Ungarn so bedeutsam wie für das heutige multikulturelle Zentraleuropa. Genau diesem Ansatz, der Präsentation und Repräsentation der Völker der Monarchie, verdankt das Wiener Volkskundemuseum, konzipiert als »Völkermuseum« des Kaiserstaates, seine Existenz. Und diesem Konzept

verdankt das Haus auch seine vielfältigen europäischen Sammlungen, unter denen nun jene aus der Bukowina durch das Auftauchen der Czernowitzer Austria wieder in den Blick rücken.

Franz Grieshofer hat in der oben erwähnten Bukowina-Publikation über diese Sammlungen berichtet (S. 76–80). Sie entstanden durch ein Netzwerk von Wiener und Czernowitzer Forschern, deren ethnographischer Blick das Exotische der zeitgenössischen, photographisch festgehaltenen Bilder genauso erfasste wie die Anmutung der durch die Einflüsse der Moderne verschwindenden Sachkulturgüter des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Zu diesem Netzwerk von Sammlern – in den Inventaren und Publikationen des Museums verzeichnet – gehörten u.a. der Direktor der Staatsgewerbeschule in Czernowitz, Carl Adolf Romstorfer (1854–1917), der Mittelschullehrer und spätere Professor für österreichische Geschichte an der Universität Czernowitz, Raimund Friedrich Kaindl (1866–1930) und der Leiter der anthropologisch-prähistorischen Sammlung des Naturhistorischen Museums in Wien, Josef Szombathy (1853–1943), die alle mit dem Gründer des Wiener Volkskundemuseums, Michael Haberlandt (1860–1940), in Kontakt standen und in der einen oder anderen Form die Bestände des 1895 gegründeten Museums für österreichische Volkskunde bereicherten.



Unter den ersten hundert Inventarnummern der Photosammlung des Museums befinden sich daher eine Reihe von Aufnahmen von Czernowitz. Szombathy hatte sie von seinen im Auftrag der Anthropologischen Gesellschaft in Wien in den Jahren 1893, 1894 und 1896 durchgeführten »Recognoscirungsreisen« mitgebracht und etliche Abzüge dem Museum gewidmet. Der »Austriaplatz« ist mehrfach abgelichtet. »Huzulen«, »Rutheninnen« und »deutsche Marktwiber« eilen über den Platz. Doch nicht die marmorne Repräsentationsfigur war Ziel des Kameraauges, sondern das sogenannte »Volk« beim »Petermarkt auf dem Austriaplatze«, das auf den Stufen um das Fundament der Austria-Statue lagert. Der Ansatz des Reliefs über dem steinernen Fundament ist noch zu sehen, die eigentliche Statue bleibt dem photographischen Blick

und damit auch jenem des Betrachters entzogen. Man erinnert sich an Robert Musil: »Ein Denkmal ist gegen die Aufmerksamkeit imprägniert, also unsichtbar.«

In der Wiener Version der Schau werden die künstlerischen Interpretationen der Austria-Repliken mit Repräsentationen des originalen Standorts der originalen Austria-Statue in Dialog treten. Repräsentationen, in denen »Austria«, obgleich damals bereits knapp zwanzig Jahre allegorisch präsent, doch irgendwie offenbar auch nicht präsent war, oder zumindest nicht als wichtig für den Bildinhalt wahrgenommen wurde. Anders gefragt: Wer sah die Statue, wer übersah sie, wer nahm sie gar nicht wahr? Für wen war sie überhaupt von Bedeutung? Der künstlerischen Dimension des »Brücken:Schlag«-Projekts gesellt sich im Österreichischen Museum für Volkskunde jedenfalls ein sowohl historisch konnotierter als auch gegenwärtig bedeutsamer kultureller Austausch-Faktor hinzu.

Austria traf und trifft hier (auf) Europa.

Margot Schindler
Österreichisches Museum für Volkskunde



»Brücken:Schläge« zwischen Geschichte und Gegenwart

Wortlos brachte das Boulevardblatt »France Soir« die Gefühlslage der Franzosen nach der Fußball-WM-06-Niederlage gegen Italien auf den Punkt: Eine vor Wut und Enttäuschung schreiende »Marianne« – das weibliche Nationalsymbol Frankreichs – zierte dessen Titelseite. Ob Österreichs Boulevard auf die Idee kommen wird, triumphierende bzw. lamentierende Austrias während oder nach der kommenden Fußball-EM 08 zu tituln, ist eher unwahrscheinlich. Österreichs allegorische Personifizierung hat nach dem Ende der Monarchie weder ein »Lifting« noch ein neues Gewand erhalten – sehen wir einmal (besser) ab von einer 1939 von Wilhelm



Frass gehauenen männlich(!)-heroischen »Ostmark«-Statue im NS-Stil. Andere und also ältere überlieferte Austria-Allegorien berufen sich ikonografisch auf die Tradition der Habsburger als immer wieder aufstehende römisch-deutsche Könige und Kaiser, nicht also wie etwa Frankreichs Marianne auf politische Innovationen (Revolution), Deutschlands Germania und die Schweizer Helvetia auf Alte Geschichte (Widerstand gegen die Römer) oder Italiens Italia auf die jüngere Gründungsgeschichte einer Nation.

Nach 1918 ist die Allegorie Österreichs jedenfalls weniger wieder-
aufstanden als – zumindest im Falle des Czernowitzer Denkmals
auch real – gestürzt worden. Als ikonographisch ausgewiesene
Habsburgerin hat sie nicht allein den Krieg verloren, sondern ihre
Identität insgesamt – ihr Name allein genügte nicht, um sie auf das
neue (Deutsch-)Österreich mit seiner jetzt demokratischen Ver-
fassung übertragen zu können. Die Austria-Allegorie ist damit ein
Beispiel für ein (politisches) Sinnbild, das mit dem Abdanken eines
Staatsoberhauptes seinen Sinn verloren hat, und, im Vergleich mit
etlichen anderen staatlich konnotierten Symbolen wie z.B. Haken-
kreuzen und Sowjetsternen, auch seine »Magie«. Sie ist »reine Ge-
schichte« geworden, ihre Symbolik ist zu »persönlich« (oder auch
zu diffus?), um als Vehikel einer Ideologie der Monarchie im
Allgemeinen benützt werden zu können. Dementsprechend schwer
übrigens fällt uns heute die Dechiffrierung sowohl vieler einzelner
Zeichen, mit denen die Austria vom Sockel bis zum Scheitel ausge-
stattet war, als auch die ihrer Summe. »Lesbar« ist sie kaum noch
ohne die Konsultierung spezialisierter Hilfswissenschaften der
Geschichts- und Kunstgeschichtsforschung. Was übrigens zugleich

auch verwundern mag, bedienen sich ihre (programmatischen) Gestalter doch durchaus auch einer ganzen Reihe von Zeichen und Symbolen, die über Jahrhunderte, ja z.T. Jahrtausende hinweg tradiert wurden und sozusagen »bis vor Kurzem« zum Vokabular nicht allein einer abgehobenen Bildungsschicht gehörten.

Abbé Libansky und Barbara Zeidler waren sich dieser und noch anderer expliziter Besonderheiten dieser Statue laut eigenen Aussagen nicht voll bewusst, als sie den Entschluss fassten, deren Torso zum Gegenstand eines »künstlerischen Forschungsprojekts« zu machen. Umso glücklicher erscheint mir ihr Griff nach gerade dieser Gestalt mit all ihren interpretativen und eigentlich »poetischen« Dimensionen. So stand bereits am Beginn dieses Projektes ein künstlerisch zu nennender Akt.

Den Künstlerinnen und Künstlern, die in der Folge an diesem Projekt teilnahmen, stand ihrerseits kaum mehr Information zur Verfügung als die Kopie des Torsos selbst und die knappe Geschichte seines Originals. Wie ihre Projektbeschreibungen zeigen, sind sie an das Thema mit sehr unterschiedlichen Hintergründen herangegangen, von persönlich-emotionalen Empfindungen über bereits vorangegangene Beschäftigungen mit dem Generalthema bis zur Erstellung theoretisch argumentierter Konzepte. Versammeln sich die »Austrias« auf ihrer Tour durch Teile des »neuen Europa« in Ausstellungsräumen, lassen sich außer den gegebenen formalen Verwandtschaften da und dort allerdings auch inhaltliche Parallelen erkennen. Grob vereinfacht dominieren Auseinandersetzungen mit der Frage einer Transformierbarkeit eines »Symbols« nach dessen Entfunktionalisierung bzw. Verschwinden (János Sugár, Abbé Libansky, Anna Sidorenko, Ilona Németh, Róza El-Hassan) sowie Beiträge, die sich dem Thema eines (nationalen) Zeichens als potenzielle »Projektionsfläche« von (sich ändernden) Interessensfraktionen widmen, d.h. auch der (heutigen) Vermarktung identitätsstiftender Zeichen und Symbole (Karolina Kowalska, Janek Simon, Bronislav Tutelman, Gruppe XYZ, Bernadette Huber, Hilde Fuchs).

Häufig finden sich auch beide Hauptaspekte in einem Beitrag vereint, nicht selten noch unter Berücksichtigung der Frage der Reproduktion bzw. Reproduzierbarkeit solcher »Zeichen«. So berücksichtigt Anna Sidorenko beispielsweise den Aspekt der Antikentradition angesichts des auf griechische (genauer wohl: späthellenistische) Vorbilder rekurrierenden Gewand- und Falten-typus' der Czernowitzer Austria ebenso wie den menschenverachtenden Missbrauch »klassischer Ikonen« durch das NS-Regime. Bernadette Huber wiederum kombiniert in ihrer multimedialen Rauminstallation den Aspekt der Projektionsfläche eines Symbols mit unserem Hang zu dessen kritikloser Akzeptanz, selbst wenn es ganz offensichtlich längst zum reinen Klischee verkommen ist. Gleichzeitig wird hier auch die Schere zwischen der ganz primär von Männern betriebenen oder bestimmten Realpolitik und der Instrumentalisierung weiblich formulierter »Allegorien« bzw. »Ideale« durch eben diese Politiker thematisiert. Hilde Fuchs schließlich geht bei ihrer Reihe von Performances von der Frage nach einem (heutigen) »Label« Austrias/Österreich aus und bedient

sich dabei jeweils regionalspezifischer Bild-Vokabeln der volkstümlichen Kleidersprache.

So wie diese Performances sich von Ausstellungsort zu Ausstellungsort verändern und auch jede Aufstellung der zehn plastischen Austria-Figuren in jeweils anderem Ambiente unterschiedliche Perspektiven der Interpretation mit sich bringt, hat auch das gesamte Projekt »Brücken:Schlag« einen durchwegs prozesshaften Charakter. Die Beschäftigung mit dem Thema, insbesondere auch mit der Geschichte und Rezeption der Czernowitzer Austria, gewinnt zusehends an Tiefe, was wiederum die Wahrnehmungsweise verändert. »Prozesshaft« verläuft nicht selten auch die Planung und Durchführung der einzelnen Ausstellungen, da sie nicht zuletzt vermeintlich äußeren Einflüssen ausgesetzt sind, die von politischen Veränderungen in einzelnen Ländern bis zu bürokratischen Hürden reichen, die sich plötzlich aus dem Nichts aufzurichten scheinen und die nicht zuletzt deutlich machen, dass auch offiziell gefallene Grenzen ein langes »virtuelles« Nachleben haben können. »Brücken:Schläge« sind demnach weiterhin angesagt, im Falle dieses Projektes führten und führen sie sicherlich noch zur Relativierung zahlreicher vorgeprägter Vorstellungen und Klischees, denen hier wie dort – wie wir durchaus auch selbstkritisch bemerken müssen – nur allzu gerne aufgesessen wird.

Lucas Gehrman







»Symbole« gestern – heute – morgen

Schon in vorgeschichtlicher Zeit verstand es der Mensch, bestimmte Botschaften durch Symbole auszudrücken. Ob für kriegerische oder kultische, für praktische oder ästhetische Zwecke – der Mensch hat von Beginn seines Menschseins an ein Instrumentarium der Kommunikation entwickelt, das möglicherweise schon vor der ausgeprägten Sprache, jedenfalls aber vor der Entwicklung der Schrift zum Einsatz kam: die Sprache der Zeichen und Symbole. Ernst Cassirer hat den Menschen deshalb einmal als »animal symbolicum« bezeichnet, weil er die Fähigkeit zur unbeschränkten Zeichenverwendung besitzt.

Der Begriff »Symbol« leitet sich vom griechischen *symbollein* ab, das soviel wie zusammenwerfen, zusammenfügen bedeutet. *Symbolon* ist daher das »Zusammengefügte«: unter Gast- und Geschäftsfreunden war es üblich, ein Erkennungszeichen zu vereinbaren, das man durch das Auseinanderbrechen eines Gegenstandes – z. B. eines Ringes – gewann. Jeder der beiden Partner behielt eine Hälfte, deren Bruchlinien genau in jene des anderen passten. So konnte sich etwa ein Bote authentisch ausweisen oder die Echtheit eines Vertrages nachgewiesen werden.

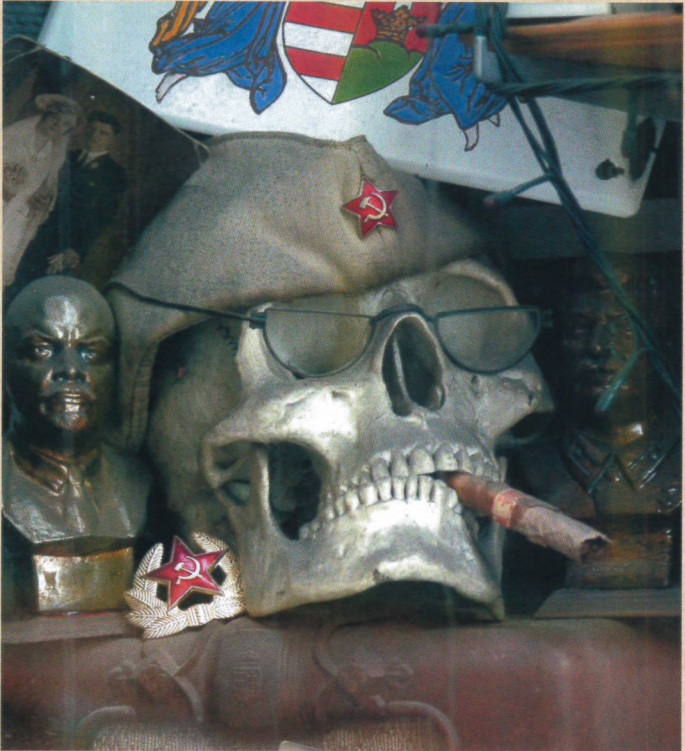
Symbole waren und sind integrierende Bestandteile aller Religionen. Auch das Christentum bedient sich ihrer in reichem Maße, seit das erste Fischzeichen in den Katakomben auftrat.

In der Politik sind Symbole spätestens seit den alten Ägyptern (z. B. die Sonnensymbole Echnatons) und den Römern (z. B. der Legionsadler) nachweisbar. Besondere Bedeutung erlangten die politischen Symbole seit dem 12. Jahrhundert, als die Heraldik aufkam – ein komplexes System von Regeln, das die Grundlage für die Verwendung von Flaggen, Fahnen und Wappen bis in unsere Tage bildet.

In der modernen Zeit wird das Wort *Symbol* in verschiedenster Bedeutung gebraucht. Vom mathematischen oder chemischen *Symbol* über international verständliche Abkürzungen bis in den Bereich der Tiefenpsychologie reicht die Palette. Die Werbung wäre heute ohne Symbole nicht denkbar, da es in einer stark auf bildliche Reize ausgerichteten Zeit sehr darauf ankommt, optisch präsent zu sein. So wird die *Corporate Identity*, d.h. der Ausdruck der generellen Philosophie eines Unternehmens, in ein »Logo« – eine konzise Bild- und/oder Schriftkombination mit genau festgelegter Form- und Farbgebung – gepresst und so oft wie möglich kommuniziert. Von großer Wichtigkeit für die Wirkung eines Symbols ist dabei die sekundenschnelle Dechiffrierbarkeit seitens des Betrachters.

Was die Bedeutung der Sinnbilder großer politischer Bewegungen betrifft, so hat die Geschichte des 20. Jahrhunderts zu einem radikalen Bewusstseinswandel geführt. Nach Sarajevo und Verdun, den Gulags des Stalinismus, nach Auschwitz, Hiroshima und Vietnam werden politische Symbole insbesondere von sensiblen Künstlern mit tiefer Skepsis beurteilt. Sind doch allein 1,2 Millionen Österreicher aus allen Teilen der Monarchie unter den schwarzgelben

Fahnen mit dem Doppeladler in den Tod geschickt worden. Zwischen 1918 und 1953 verloren an die 20 Millionen Menschen ihr Leben in den Todeslagern unter Hammer und Sichel. Der Zweite Weltkrieg, unter dem Zeichen des Hakenkreuzes losgetreten, forderte insgesamt rund 50 Millionen Tote.



Und auch das Sternenbanner hat der Welt bislang keinen dauerhaften Frieden bringen können. So ist es nicht verwunderlich, wenn die Aufgabenstellung, Kopien der wieder aufgefundenen »Austria« neu zu gestalten, bei KünstlerInnen aus Ländern, die einst zur Donaumonarchie gehörten, zu oft kritischen Überlegungen und Resultaten führte. Diese Arbeiten führen uns auch zu der Frage nach der Zukunft Europas und vor allem nach der Zukunft der Menschen in Mitteleuropa und im Donauraum. Bleibt sie so prekär, wie sie der Ukrainer Juri Andruchowytch in seinem Buch »Sarmatische Landschaften« sieht? Er schreibt:

»Mitteleuropäer zu sein bedeutet: Zwischen dem Osten, der nie existierte, und dem Westen, der all zu sehr existierte, zu leben. Das bedeutet, ›in der Mitte‹ zu leben, wenn diese Mitte eigentlich das einzige reale Land ist. Nur dass dieses Land nicht fest ist. Es gleicht eher einer Insel, vielleicht sogar einer schwimmenden. Ja, vielleicht sogar einem Schiff, das den Strömungen und Winden East-, West und retour ausgesetzt ist. Die Richtungen der Welt grenzen, wie die

Elemente, an die Symbole, die Allegorien, das fatale Konkrete. Auf dieser Insel oder auf diesem Schiff zu leben bedeutet, unablässig dem Wechsel des Wetters zuzusehen, die Insel von einem Ufer zum anderen abzuschreiten oder von einer Seite des Schiffes zur anderen zu gehen. Und wie bei einer Seereise nur an das Jetzt und an die Zukunft zu denken, weil uns die Vergangenheit nur rationale Warnungen von der Art ›Wir wären besser zu Hause geblieben‹ liefert.«

Oder wird sie so friedvoll, angenehm und sicher, wie sie jene jungen Leute aus Bratislava empfinden, die zu IKEA nach Wien fahren, weil die Möbel dort nachweislich billiger sind als zu Hause? Blau und Gold sind – aus heraldischer Sicht – die Farben des Logos dieses Umsatzriesen, dessen Gründer Ingvar Kamprad mit Microsoft-Chef Bill Gates Nase an Nase um die Position des reichsten Mannes der Welt kämpft.

Blau und Gold sind auch die Farben Europas. Die amtliche Erläuterung des Europarats beschreibt die Flagge wie folgt: »Gegen den blauen Himmel der westlichen Welt stellen die Sterne die Völker Europas in einem Kreis, dem Zeichen der Einheit, dar. Die Zahl der Sterne ist unveränderlich auf zwölf festgesetzt, diese Zahl versinnbildlicht die Vollkommenheit oder Vollständigkeit ...«.

Möge sie uns in eine gute Zukunft führen.

Peter Diem





Die Allegorie der Austria als Personifizierung der vom »Haus Österreich« geführten Doppelmonarchie hat eine über mehrere Jahrhunderte zurückgehende Vorgeschichte. So finden sich Darstellungen der Austria auf einem 1571 vom Wiener Dom- und Stadtbaumeister Hans Saphoy gestalteten Marmorportal in der Vorhalle des 1586 fertig gestellten Niederösterreichischen Landhauses in der Wiener Herrengasse sowie in einem 1710 von Antonio Beduzzi geschaffenen Deckenfresko im dortigen großen Sitzungssaal. Es folgten der »Austriabrunnen« von Ludwig Schwanthaler auf der Wiener Freyung (1846) sowie steinerne Austria-Statuen im Verfassungsgerichtshof (1848) und an der Nordfassade des Arsenal (1853). Auch bei der Wiener Weltausstellung von 1873 trat die »Austria« mehrfach auf, z.B. gemeinsam mit einer »Hungaria« aus der Hand des Bildhauers Eduard v. Hellmer. Unmittelbar nach Czernowitz entstanden eindrucksvolle Skulpturen dieser »mutterländischen« Personifikation im Heeresgeschichtlichen Museum (1876, von Johannes Benk), am Wiener Justizpalast (1881) und im Vestibül der ehemaligen Länderbank in der Hohenstaufengasse (1883). Die jüngsten »Damen« in dieser Funktion stehen im Grazer Stadtpark (1891) und am Wiener Michaelerplatz (»Die Macht zur See«, 1885).

Das Austria-Denkmal von Czernowitz wurde 1918 von den rumänischen Besatzern entfernt und schien für alle Zeiten verschwunden. Der Torso der Statue tauchte jedoch im Mai 2003 bei Kanalarbeiten unter dem Betonboden im Hof eines Bankgebäudes (früher Gewerbemuseum) wieder auf.

Seit 2006 tourt ihre in Gips gegossene stattliche Form als multiples zeitgenössisches Kunstwerk im Rahmen des Projektes »Brücken: Schlag« durch Länder, mit denen Austria einst aufs Engste verbunden war.

Neue Freie Presse, 2. Oktober 1875:

... Die Stadt Czernowitz, ihrer Anlage und Bauart nach eine der weitläufigsten und unregelmäßigsten Europas, besaß vor kurzem und besitzt im Grunde auch heute nur noch einen einzigen vollständig regulierten und ausgebauten Platz, den Ringplatz. Er allein ist von hübschen Häusern eingefasst und macht durch seine Größe, Regelmäßigkeit und Umgebung einen großstädtischen Eindruck. Er liegt überdies im Zentrum der Stadt, und hier erhebt sich auch das städtische Rathaus. Hier, im Zentrum allen Verkehrs, war der einzig richtige Platz für das Denkmal. Wird doch die Austria-Statue der einzige wertvolle künstlerische Schmuck der jungen Stadt sein und voraussichtlich für lange Zeit hinaus bleiben. Und seinem Schmuck, seinem Stolz und seiner Zierde pflegt man doch sonst den besten Platz anzuweisen und ihn an jene Stelle zu setzen, wo er am meisten gesehen werden kann ...

Leider war die Majorität der Stadtväter – allerdings eine Majorität, welche die Minorität nur um eine Stimme überwog – anderer Ansicht. Geht man anderwärts von dem Grundsatz aus, ein Denkmal dahin zu stellen, wo die Umgebung seiner architektonisch würdig ist, so rückte man diesmal unser Denkmal als einen Vorkämpfer des Schönen in eine wüste Umgebung, damit diese hierdurch um so rascher schön werde. Außer dem Ringplatz besitzt Czernowitz nämlich noch einige unregulierte Plätze. Der größte unter ihnen ist der Criminalplatz, so genannt von dem düstern Gebäude der Strafjustiz, welches sich da erhebt. Der größte, aber auch der abgelegendste und bis vor wenigen Jahren auch der wüsteste. In letzter Zeit ward freilich einiges dafür getan. So ward dort das prächtige und stilvolle Regierungsgebäude gebaut, welches freilich mit seinen Nachbarn, elenden Hütten und Häuschen, in überaus schroffer Weise kontrastiert. Nun erhebt sich dort ein noch grellerer Kontrast gegen die armseligen Baracken, das Austria-Denkmal. Der Criminalplatz wurde reguliert und in Austriaplatz umgetauft. Das erstere hat ihn wenig, das letztere gar nicht verschönert. Hoffentlich haben jene Herren mindestens richtig kalkuliert, und die Besitzer der Baracken gehen in sich und bauen an deren Stelle europäische Häuser hin. Hoffentlich!

Das Austria-Denkmal würde wenigstens diese Verschönerung seiner Umgebung redlich verdienen. Denn es ist ein schönes und wenn auch nicht geradezu meisterhaftes, so doch sehr gelungenes Werk. Das Erstlingswerk eines vielversprechenden Talents. Der Meister, Karl Peckary, Professor an der hiesigen, nebenbei bemerkt, ganz trefflichen Gewerbeschule, ist ein sehr junger Mann. Er ist 1848 in Wien geboren.

Das Monument, welches sich in der Mitte des Platzes erhebt und so gestellt ist, dass die Austria auf die Stadt, welche zu ihren Füßen den Bergabhang bedeckt, herabblickt, hat eine Gesamthöhe von etwa 26 Fuß (8,2 m). Es besteht aus einem Postamente, einem Basrelief und der Hauptfigur. Das Postament ist aus Bukowiner Schleifstein, einem genügend widerstandsfähigen Gestein, welches, anfangs grau, später unter dem Einfluss der Temperatur

einen satten grünen Farbenton anzunehmen pflegt. Das Basrelief ist aus Bronze, die Hauptfigur aus trefflichem, feinkörnigen Carrara-Marmor. Diese Verschiedenheit des Materials und darum auch der Färbung lässt das Werk ganz eigenartig, aber durchaus nicht buntscheckig, sondern ernst und würdig wirken. Die Farben einen sich glücklich und harmonisch.

Die Hauptfigur, etwa 7 Fuß (2,37 m) hoch und aus einem prächtigen, 184 Zentner (9,2 t) schweren Marmorblock herausgehauen, ist eine Arbeit, welche volles und fast uneingeschränktes Lob verdient. Peckary hat die Austria als eine edle, schlanke, jugendliche Frauengestalt gefasst – schlanker und jugendlicher, als man die Figur gewöhnlich zu zeichnen und zu malen pflegt. Das Antlitz ist mehr lieblich als schön und hat den Ausdruck eines milden, hoheitsvollen Ernstes, der dabei fern von aller Dürsterkeit bleibt. Die Züge sind durchgeistigt und schön belebt – in dieser Richtung unterscheidet sich das Werk des jugendlichen Meisters sehr glücklich von anderen Erzeugnissen moderner Bildhauerkunst. Die Gestalt steht schön und frei aufrecht und blickt sinnend vor sich hinab. Die Linke ruht, ganz leicht aufgestützt, auf dem Schild, auf welchem der Reichsadler prangt. In derselben Hand ruht das lorbeerumrankte Schwert. Die Rechte hält die Friedenspalme segnend über die Stadt gebreitet. Wie das Antlitz, so ist auch die Figur bei aller monumentalen Würde leicht und ungezwungen belebt.

Die Figur steht auf einem runden Sockel, um den sich ein Basrelief schlingt. Samt Deckgesims und Fuß aus Bronze ist das Basrelief etwa vier und einen halben Fuß hoch (1,42 m). Zehn, teils historische, teils symbolische Figuren, etwa drei Fuß (95 cm) hoch, sind darauf dargestellt. Das Basrelief, welches den Anschluss der Bukowina an Österreich behandelt, ist vortrefflich. Der Künstler hat jenes historische Ereignis durch folgende Figuren und in folgender Gruppierung vorgetragen: Maria Theresia, auf dem Throne sitzend, eine stattliche Frauengestalt mit majestätischen, porträttreuen Zügen, stellt die Bukowina (durch eine liebeliche Kindergestalt verbildlicht) unter den Schutz der Austria, einer ernsten, anmutigen Gestalt, welche liebevoll auf das Kind herabblickt. Am Throne der Kaiserin steht eine schlanke, stolze Mannesgestalt, Joseph II., als Mitregent, mit jugendlichen, gleichfalls ziemlich porträttreuen Zügen. Dies die Hauptgruppe. Daran schließen sich (im Gefolge der Austria) jene Gewalten, denen die Erwerbung gelungen: die geistige Gewalt (ernste Frauengestalt, der ein Stern über dem Haupte glänzt) und die materielle Gewalt (ein sehr, vielleicht etwas zu kräftiger Herkules mit der Keule), ferner die Figuren der Gerechtigkeit und der Geschichte, Themis und Klio, endlich jene der Kunst und Wissenschaft. Sie sind paarweise zu einander in Beziehung gebracht und schreiten, wie erwähnt, gleichsam im Gefolge der Austria einher.

Auf der Hauptfront des Denkmals steht auf der großen Schriftplatte in deutscher Sprache: »Der Vereinigung der Bukowina mit Oesterreich.« In den kleinen Platten sind die Jahreszahlen der

Erwerbung und des Jubiläums eingefügt: 1775, 1875. Dieselbe Inschrift wiederholt sich auf der rechten und linken Seitenfront in ruthenischer und rumänischer Sprache. Auf der vierten Seite steht die Jahreszahl und der Name des Meisters: Professor Karl Peckary fecit.

Die Gerechtigkeit erfordert es, auch derjenigen zu gedenken, welche ihm als Hilfsarbeiter zur Seite gestanden. Die Hauptfigur wurde nach dem halb naturgroßen Hilfsmodelle von Peckary selbst in Marmor punktiert und ausgeführt von dem Bildhauer Carl Worak aus Wien. Architekt Carl Hofer übernahm nach einer Zeichnung des Meisters die architektonische Gliederung des Postaments, welches von dem Steinmetz Carl Hoffmann sauber ausgeführt wurde. Das Basrelief wurde nach einem naturgroßen Modell in der Gießerei von Carl Turbain zu Wien trefflich gegossen und ziseliert.

Aus: Neue Freie Presse, Wien, 2. Oktober 1875
(neue Rechtschreibung von Peter Diem)



Heldenplätze

In zahlreichen europäischen Städten, vor allem in Hauptstädten, gibt es einen großen Platz, auf dem sich zumeist für die nationale Erinnerung bedeutsame (Helden-)Denkmäler befinden. Häufig liegen diese Plätze im Zentrum der Stadt in unmittelbarer Nähe wichtiger politischer und/oder kultureller Institutionen, zumeist führt eine breite Aufmarschstraße auf sie zu. Diese Plätze kann man in gewissem Sinn als die »Hauptplätze« des Staates definieren, sie sind nicht nur Denkmallandschaften von herausragender Bedeutung für das nationale Kollektiv, sondern zumeist auch jene Flächen des öffentlichen Raumes, auf denen politische Öffentlichkeit in mehr oder weniger organisierter Form stattfindet: Sei es, dass staatliche, militärische oder fallweise religiöse Akte auf ihnen stattfinden, sei es, dass sich eine »Gegenöffentlichkeit« in Form von Demonstrationen und Protestkundgebungen auf ihnen formiert. Es geht dabei also auch um die sichtbare temporäre »Besetzung« von öffentlichen Räumen, die innerhalb der Gesellschaft als politische Orte wahrgenommen werden.

Der Wiener Heldenplatz ist ein typisches Beispiel dafür: In unmittelbarer Nähe des Kanzleramtes, der Präsidentschaftskanzlei und des Parlaments, aber auch der Nationalbibliothek, des Burgtheaters und des Kunst- und Naturhistorischen Museums gelegen, ist er der zentrale Schauplatz öffentlicher Inszenierungen auf staatlicher Ebene: Bundespräsidenten werden hier ebenso angelobt wie Präsenzdiener, am Nationalfeiertag finden Kranzniederlegungen für die soldatischen Opfer der beiden Weltkriege und die Opfer des Nationalsozialismus vor der »Österreichischen Heldengedenkstätte« im Inneren des Burgtores statt. Aber auch verschiedene »Gegenöffentlichkeiten« haben im Lauf der Zeit immer wieder diesen Platz als Bühne zur Präsentation ihrer Anliegen genützt. So konzentrierten sich beispielsweise die Kundgebungen gegen die Bildung der ÖVP-FPÖ-Regierung im Jahr 2000 auf dieses städtische Areal, was von den Teilnehmern der Kundgebungen als besonders wichtig angesehen wurde. Bis heute stellt allerdings auch die Jubelkundgebung vom 15. März 1938, im Zuge derer Adolf Hitler einer auf dem Heldenplatz feiernden Menschenmenge vom Balkon der Neuen Hofburg aus den Anschluss »der Ostmark« an das Dritte Reich verkündete, den zentralen historischen Bezugspunkt dar. Der Heldenplatz, ursprünglich als Teil eines viel größer geplant gewesen imperialen habsburgischen »Kaiserforums« konzipiert, ist seither sichtbarer Ausdruck der politischen wie moralischen Kapitulation Österreichs und der Österreicher vor dem monströsen Unrechtsregime des Nationalsozialismus, und jede Aktion auf diesem Platz – sei es eine temporäre Kundgebung, seien es Ideen für eine gestalterische Veränderung des Platzes – muss sich, ob sie es will oder nicht, mit dieser symbolischen Aufladung des Platzes auseinandersetzen.

Die konkreten Gestaltungselemente der »nationalen Hauptplätze« folgen den klassischen Vorbildern von repräsentativer Herrschaftsarchitektur. Das typische Beispiel des Übergangs von traditioneller Herrschaftsarchitektur zur nationalen Weihestätte stellt der Bereich Unter den Linden–Pariser Platz–Brandenburger Tor in Berlin dar. Ursprünglich als Verherrlichung des Hauses Hohenzollern errichtet,

wurde das Brandenburger Tor im Jahr 1791 der Öffentlichkeit ohne jede Festlichkeit im Zug eines simplen Verwaltungsakts übergeben. Die Verschleppung der das Tor krönenden Schadow'schen Quadriga durch die napoleonischen Truppen im Jahr 1806 wurde aber ersichtlich bereits als nationale Demütigung aller Deutschen aufgefasst – die Rückkehr der Figurengruppe nach der Schlacht von Leipzig 1813 markierte den Anfang der Uminterpretation des hohenzollerschen Herrschaftsdenkmals zu einem national-deutschen Monument. Zahlreiche wichtige Ereignisse der deutschen Geschichte fanden ihren symbolischen Ausdruck durch Ereignisse auf genau diesem Areal: 1933 wurde hier die Machtübernahme der Nationalsozialisten gefeiert, ab 1961 symbolisierte das »vermauerte« Tor die gewaltsam vollzogene Teilung des Landes, und die Bilder der vor der Kulisse des Brandenburger Tores auf der Berliner Mauer tanzenden Menschen vom November 1989 verkörpert sinnfällig wie sonst nichts den Anfang der Überwindung dieser Teilung (die allerdings in gewissem Sinn bis heute noch nicht gänzlich abgeschlossen ist).

Im Gegensatz dazu waren die Place d'Étoile (seit 1970 offiziell Place Charles de Gaulle) mit dem Triumphbogen in Paris sowie der Trafalgar-Square in London bereits von Anfang an als nationale bzw. imperiale Kultstätten geplant. Der in den frühen 1840er-Jahren gestaltete Trafalgar-Square war als »Emblem of Empire« konzipiert, was durch die Gruppierung der Verwaltungszentren der britischen Kolonien rund um das zentrale Denkmal des britischen Seehelden Lord Horatio Nelson zum Ausdruck gebracht wurde. Der Bereich um den 1806 – also unter der Herrschaft Napoleons – geplanten, aber erst dreißig Jahre später fertig gestellten Pariser Arc de Triomphe stellt bis heute den »Hauptplatz« des offiziellen Frankreich dar. Allerdings ist gerade Paris ein Beispiel dafür, dass sich die unterschiedlichen politischen Funktionen auf mehrere Plätze verteilen können, die dann jeweils für ein Teilsegment der Gesellschaft zentrale Bezugspunkte darstellen. Die politische Landschaft von Paris weist eine klar getrennte Struktur auf: Alle Denkmäler der Revolution und der Republik befinden sich im Osten, alle Monumente der Nation und der Armee im Westen der Stadt; dementsprechend stellt der Bereich um den Étoile mit den Champs-Élysées die Bühne für staatliche und militärische Akte dar, während das Areal von der Place de la Bastille bis zur Place de la République der klassische Ort für oppositionelle Kundgebungen ist.

Ob es sich um den Wenzelsplatz in Prag oder den Hősök ter (= Heldenplatz) in Budapest handelt, ob um den Roten Platz in Moskau oder die Piazza della Vittoria in Bozen: Als politisch und emotionell aufgeladene Flächen im öffentlichen Raum stellen diese Plätze – im positiven wie im negativen, im konsensualen wie im vielfältig umstrittenen Sinn – zentrale Brennpunkte des politischen Lebens dar.

Peter Stachel



Zwischen Identität und Integration*

Die Frage nach der Identität ist immer ein wenig beklemmend. Denn sie dokumentiert entweder eine Verspätung oder den Wunsch nach Differenz. Und meistens beides zugleich.

Das »Ich« der Nationen ist eine besonders heikle Ware. Auf dem Marktplatz des Weltdorfes von heute kaum noch absetzbar. Dabei geht es um Identitäten innerhalb der Gesamtmuster der Identifikation. Denn was anderes ist Integration als eben ein Integral zu finden, einen gemeinsamen Nenner, der allen nutzt?

Kein leichtes Soll, in den Jagdgründen der Selbstheit. Das europäische »Ich« ist doch kein nationales im Sinne der klassischen Herstellung der »Wir«-Verwirrnisse. Es ist eher dadurch zu beschreiben, dass es mit dem neuzeitlichen Identitätsbegriff eigentlich im Widerspruch steht. [...]

Die klassische Methode der Europäer, eine Union zu bilden, lautete noch bis vor gar nicht so langer Zeit: unilateral, imperial heroisch, als historische Aufgabe erfasst, die eine sich selbst erwählende Nation zu meistern hat. Alle Ethnien unseres Kontinents, die größeren am meisten, haben diese Methode angewandt. Alle waren dabei, die feinste Idee unseres Kontinents, die der Menschenrechte, doch noch zu vergrößern. Sie mutierte in den Begriff der Nation, des völkischen oder des arbeitenden Volkes. Sie war zuerst napoleonisiert, dann bismarckisiert und wilhelminisiert, lenino-stalinisiert und zum Schluss verschickelgrubert.

Noch vor sechzig Jahren haben wir die Menschenrechte kontinental abgeschafft. Auf Exklusionsritualen bestanden. Die Identität war für uns ein Streit des ewigen und unmessbaren Vorrangs – ein »Ritualfuturum«. Erst dann und nur westwärts waren wir fähig, uns auf den Marktplatz des Präsens zu konzentrieren, auf das Messbare, Vergleichbare. Also auf ein Europa aller Europäer. Dieses erste nicht tribalnationale Lebenskonzept setzte nicht mehr auf das Heil der Träger eines wahren Seins. Es vertagte die Sinn-Frage unseres zeitlichen Herumplagens in das Private – und nannte sich nicht »Euangelion«, sondern schlicht und praktisch EU. Sein Erfolg war erstaunlich. Ein Europa endlich integrativ.

Erst als Verlierer waren Europäer Sieger. Erst als Nicht-Heroiker und multilaterale Mitspielende wären sie unikat. Erst die »Abkehr« von der Geschichte machte sie zur Story. Und sie haben sogar die restlichen Mauern der Zoo-Paradiese zu Fall gebracht. Dieses Ende der bipolaren Valenz hat jedoch auch paradoxe Züge. Und bedeutet etwas wie den »Nullpunkt«, typisch für eine Stille vor dem Sturm.

Die Erweiterung integriert auch diejenigen, die das EU-Integrativ nicht immer erkennen, geschweige denn mögen. Sie denken sich schon Siege im alten Kampfgerüst. Dieses wirkt zwar komisch, doch nur äußerlich, drinnen, in den Köpfen, ist es ziemlich monströs. Sie reden über die Kleinen, die von den Großen gefressen werden könnten, als wäre die EU gleichsam kannibalisch und die kleinen Möpfe automatisch schmackhaft. Und die Erweiterung verführt auch so manche, die das Integrativ eigentlich schon gut übten – doch die sich jetzt wieder größer fühlen. Sie üben die »Grandezza« und vergrämen alle. So kommt die Maxime in Verruf, die so viel Schöpferisches nach sich zog: jeder von uns ist nur »anders«

Puzzle, dessen Muster weiterführt und andere Varianten zulässt. So, dass die große Einheit kontextuell bleibt.

Einheit – also Union, wenn Sie wollen – die aber der klassischen Identitätsfalle trotzt. Wir erinnern uns an den klugen Franzosen mit seiner Theorie: dass eben ein jedes »Selbst« dazu neigt, dasselbe zu wollen. Dass das »Idem« zu einem »Totem« wird – und totalitär handelt. Ein wahres Wort.

Totalitäre Regime leben Identitäten. Die Sprache als Tautologie (also »Ich bin ich« und »Wir sind wir«). Doch unsere Sprache darf nicht tautologisch werden. Sie muss sich immer für eine neue Metapher parat halten. Wir müssen hin – in die Polyglotie! Und da landen wir bei einer weiteren Komponente unseres »Selbst«. Es ist nicht ohne ein EU-Bildungssystem zu denken – einer Art internationaler Universität, deren Merkmal Trilingualität sein sollte (also die Herkunftssprache, eine Nachbarsprache und eine Hauptkommunikationssprache). Nur so können wir dem bereits internationalen Desperanto unserer Populisten trotzen.

Und wirtschaftlich: den EURO haben wir – im bisherigen Bereich des Machbaren ist er der erste Reim in unserem Gedicht. Und sicherheitspolitisch sollte abschließend eine gemeinsame euroatlantische Sicherheitspartnerschaft stehen.

Ich weiß, manche denken mehr an die EU-Identität – hier ganz speziell. Ich nicht. Und ich betone es hier ganz besonders: Da wir unsere Werte mit den Amerikanern gemeinsam aus diesem Europa ableiten, können wir sie auch nicht separat verteidigen, falls wir nicht eine Differenz wollen, die alte Merkmale trägt. Und vielleicht bringen wir den Amis unsere Erfahrung zurück – mit dem unilateral heroischen Gehabe.

Die Entdeckungen im Bereich der Genetik, Nanotechnologie und der intellektuellen Robotik geben heute den Ton an. Der genetische Umbau, molekulare Maschinen und »lebendige« Roboter sind eine greifbare, ja mathematisch begründbare Perspektive. Die Beschleunigung der Innovationen setzt sich dabei geometrisch, nicht arithmetisch fort. Die Biosphäre, in der wir als Wesen zu Hause waren, wird zur Neo-Sphäre, in der wir uns erst zu Hause fühlen müssen ... sollen ... wollen? Die Identitätsfrage ist keine »klassische« mehr.

Und dennoch geben wir immer noch Antworten, als lebten wir in einer Art vorkopernikanischen Weltbild. Die Einfachheit, mit der wir unsere kollektivistische Einzigartigkeit behaupten, erinnert an den geozentrischen Stolz unserer Ahnen. Auch dieser war eigentlich bequemer und »verständlicher«. Nichtsdestotrotz ganz falsch.

Was die Identität angeht, so werden wir früher oder später die Welt der Monomanie verlassen müssen. Wir werden weniger einzigartig, aber nicht weniger wertvoll. Unsere Identität als kleiner Planet – kein Gott, keine Sonne mehr. Kann man damit leben? Man wird es lernen müssen!

Vereinfacht gesagt: Natürlich war jene Aussage vor der »Klon-Ära« getätigt worden, doch nichtsdestotrotz trifft sie auf logische und philosophische Zielsetzungen zu – und auf Unternehmensstrategien bzw. speziell auf diese. Wenn wir keine der totalitären Tautologien wollen, sollten wir versuchen (welche Schuld!), unsere Komplexität

klein. Wir hören also wieder prophetische Parolen und vergessen langsam, dass unser neues Jetzt auch technologisch agiert. Und eine Herausforderung bedeutet, über die »Nützlichkeit« der neuesten Entdeckungen zu entscheiden. Die vielleicht radikalsten seit der Zeit der Pyramiden.

Die Gefahr einer futuristischen Utopie, die

a) archaische Reduktion betreibt oder

b) der totalen Machbarkeit der seienden Dinge verfällt,

ist nicht zu übersehen. Euphorie und Horrorszenarios sind so dicht aneinander geraten, dass wir uns das erste Mal eine ganz technisch-radikale Frage stellen müssen: Was ist der Mensch eigentlich?

Umso schneller sollte nun die EU ihre Lage klären. Die »Nullpunkte« sind nämlich auch »Sprungpunkte«. Wenn dies stimmt, so würde das bedeuten, dass die so typische Formel der Selbstsuche »Wir sind eben wir« geändert werden müsste. Unser Satz müsste nämlich lauten: »Wir sind eben nicht wir«.

Unlängst hat man in Wien im genetischen Bereich das Rätsel der stabilen Weitergabe von Zellinformationen entdeckt – als Ketten, die die Spezialisierung garantieren. Wenn Sie wollen, geht es hier um eine Art der Verpackung, die man schon im weiten Kosmos findet. Man könnte also Identität fassen als einen klugen Knoten in einem guten Netz. Identität integer und intelligent. Sind wir Europäer aber »verpackbar«? Nun, mit den alten Methoden gewiss nicht. Unsere Identität ist aber – partiell und insgesamt – als erkannte und erfasste Komplexität zu haben.

Das »Soll« kann man bei dieser Aufgabe als minutiöse Beschreibung des »Haben« definieren. Also umgekehrt als üblich. Praktisch bedeutet dies: Eine Verfassung, die aber den rechtlichen Kredit zusammenfasst und wirksam macht. Die Inklusion als Haupttechnik der politischen Teilnahme.

Da wir keine Nation namens »Europäer« haben, soll die nationale Differenz als systemöffnende Dynamik angewandt werden. Unsere Identität wird somit eher eine politische als eine machtpolitische Leistung sein. Eine Union ohne »Nation« als Hauptbegriff ist nicht a-national oder antinational. Sie ist nur rational.

Diejenigen, die meinen, hier trockene Anbotskonzepte bekommen zu haben, eine aufklärerische Spätlese oder Ähnliches, übersehen die Tatsache, dass auch die Vernunft als Gesamtheit letztendlich emotional entscheidet. Und eben das Gefühl für das Richtige ist. Für das ähnlich Verknotete.

Was aber ist mit den nationalen Interessen?, fragen die Skeptiker sofort: im Modell sind diese ebenfalls entscheidend. Die EU, nur anders einer Rangordnung unterworfen. Na und?, möchte man sagen. Erstens wäre das keine feudale Hackordnung, sondern eine Tanzordnung ohne festgeschriebenen Partner, mit der Chance, einmal komparatistisch einen Walzer abzuliefern.

Differenz und Präferenz hängen nicht nur etymologisch zusammen. Da wir bei unserem Identitätskonzept mit keiner göttlichen Präferenz im Voraus für den einen oder anderen von uns rechnen können, entstehen Differenzen als ein doch noch zusammensetzbares

zu leben. Jene, die sich nicht von der Vergangenheit belasten lassen und unbeirrbar in die rezeptfreie Zukunft gehen, begegnen ihrer Identität in Form einer Metapher der gegenwärtigen kreativen Freiheit.

Nur sie integriert ohne Zwang und Muss, denn wir befinden uns nicht irgendwo zwischen Identität und Integration – und haben nur eine kleine Chance, uns endlich mit der neuen Komplexität zu identifizieren. Es gibt nämlich so etwas wie Identität der Integration.

Jiří Gruša

* Gekürzte Fassung einer Rede des Autors aus dem Jahr 2004.
Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung des Autors.







BRÜCKEN:SCHLAG

Die »Czernowitzer Austria« – Symbole und Identitäten in einem neuen Europa.

Ein europäisches Kunst- und Kulturprojekt

Die 2003 wiederentdeckte Statue der »Czernowitzer Austria« dient als Beispiel und Ausgangsbasis für eine künstlerische und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit politischen Symbolen und der Frage nach einer europäischen Identität.

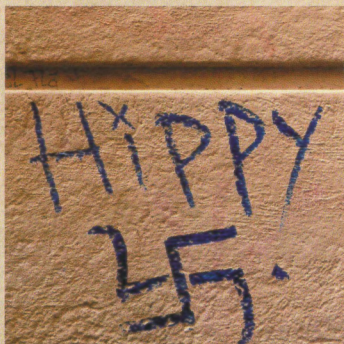
Das Wiener Institut für kulturresistente Güter ließ die symbolische Relevanz der »Austria«-Statue zunächst künstlerisch untersuchen: Auf Basis umfangreicher Recherchen und Dokumentationen wurden in Bratislava zehn Repliken des Torsos der Statue in ihrem jetzigen Zustand (Maße: 220 x 80 x 75 cm) hergestellt. International renommierte KuratorInnen wählten je zwei KünstlerInnen aus Österreich, Ungarn, der Slowakischen Republik, Polen und der Ukraine ein, jeweils einen Torso gemäß ihrer künstlerischen Ausdrucksform neu zu bearbeiten bzw. zu gestalten. Die Palette reicht von klassischer Bildhauerei bis zu neuen elektronischen Medien. Um jeden monarchienostalgischen Geschmack zu vermeiden, sollen die Arbeiten keinerlei restaurativen oder wiederherstellenden Anspruch erheben. Die Arbeiten liefern verschiedene Interpretationen über den Umgang mit politischen Symbolen und Identitäten in Europa.

Über die intensive künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema entstanden nicht nur zehn neue Kunstwerke, sondern sie bilden gemeinsam auch eine großformatige Rauminstallation. Dieses neue Skulpturenensemble ist als künstlerisch-symbolische Geste ein Geschenk an die Republik Ukraine. Vor der offiziellen Übergabe in Kiew tourt dieses Ensemble durch Ausstellungsorte in Wien, Bratislava, Budapest, Kraków, Lwiv und Chernivtsi. Die Reise der neuen Austria-Skulpturen durch das »Neue Europa« symbolisiert nicht zuletzt auch dessen unterschiedliche Visionen, Blickwinkel und Entwürfe, die im Herzen der Bukowina zusammengeführt werden.

In wissenschaftlichen Beiträgen sowie in einem abschließenden mehrtägigen internationalen Symposium werden sich WissenschaftlerInnen und KünstlerInnen aus ganz Europa im Frühsommer 2008 in Czernowitz mit dem Umgang mit politischen Symbolen und ihrer Relevanz für Gegenwart und Zukunft im neuen Europa mit folgenden Fragen auseinander setzen: Was ist Zugehörigkeit und Identität? Lässt sich Identität mittels Symbolen verordnen? Wie wird Identität konstruiert? Welche Symbole haben Zukunft?

Das Kunstprojekt wird detailliert dokumentiert und anschließend als zweiteilige Buchpublikation inklusive Portraits der KünstlerInnen, Ergebnissen des Symposiums sowie mit Texten von Historikern und Kunsttheoretikern veröffentlicht. Ein zusätzliches Filmprojekt mit internationalen Partnern beschäftigt sich mit der Suche nach dem »homo europaeus«.

Eine detailliertere und aktualisierte Projektbeschreibung ist auf der Homepage des Instituts unter www.kulturresistent.net zu finden.



ABBÉ LIBANSKY

Symbole (nicht nur) im öffentlichen Raum

Man sieht sie überall – die Symbole der Macht oder des Systems, Symbole des Reichtums oder des Personenkultes, oder einfach nur Symbole der Eitelkeit.

Nimmt man sie überhaupt wahr?

Muss man Symbole erklären oder machen sie sich selbst verständlich?

Was symbolisieren sie: für wen und wie lang?

Und vor allem: was passiert, wenn sie irgendwann verschwinden?

Lassen sich Symbole nur durch Symbole auflösen?

Ist Widerstand gegen Symbole ein symbolischer Widerstand?

Verschwinden nun die physischen Symbole, verschwindet auch die Ideologie, verschwindet das System, ist die nationale Identität oder historische Kontinuität gebrochen – was verschwindet und was bleibt?

Und was bleibt nach 100 oder nach 1000 Jahren?

Installation:

Die leere Gussform der »Czernowitzer Austria« steht im Raum.

Eine mächtige Konstruktion – einst Symbol für eine mächtige Monarchie.

Monumental, schwer und aufwändig. Gips, Metall, Holz und Stein. Kaputt, verstaubt und verrostet.

Und leer.

Was Inhalt war, muss man wissen. Oder errahnen. Oder Eigenes selbst hineininterpretieren.

Abbé Libansky, Wien, Dezember 2005





BERNADETTE HUBER

Czernowitzer Austria

Eine »Videointervention« und Interaktion mit »Austria«

Eine weibliche allegorische Figur, die einst zum Jubiläum der Besitzergreifung in der Hauptstadt eines okkupierten Landes aufgestellt wurde, ist »Projektionsfläche«. Projiziert wird mit unterschiedlichen Mitteln, in verschiedenen Ebenen und Richtungen. Die Hauptachse geht von innen nach außen, von unten nach oben – Köpfe männlicher Vertreter der Macht werden aus dem durch den Verlauf der Geschichte kopflos gewordenen Körper der nationalen Personifikation (Austria) auf den Plafond projiziert.



Diese Köpfe sind Versuche, den verlorenen Kopf zu ersetzen und zeigen in der Beliebigkeit ihrer Auswahl die Auswechselbarkeit von Machthabern und -symbolen. Mittels Morphings (gleichförmige Transformation eines gegebenen Quell-Bildes in ein gegebenes Ziel-Bild) verwandeln sich die Köpfe nahezu unmerklich und gehen fließend ineinander über.

Die Position des männlichen Kopfes über dem weiblichen Körper thematisiert Rollenbilder und Machtpositionen. Diese Grundthematik bestimmt das gesamte, vielschichtige Projekt.

Außer dem Video »Köpfe der Macht«, das aus der Figur auf die Decke des Ausstellungsraums projiziert wird, kommt dieses Medium noch mehrmals vor, um auf den unterschiedlichen Geschlechtsbezug in der gesellschaftlichen Rollenverteilung anzuspielen. So erscheinen die nackten Brüste einer Frau über den »bekleideten« Brüsten der Figur, eine weibliche Hand in hausfraulicher Tätigkeit (z.B. Schneidetätigkeit) ergänzt die fehlende linke Hand, und auch das Video »Die Geburt Österreichs« am unteren Teil der Statue beschäftigt sich mit einem Frauenthema.

Eine Interaktion soll das Publikum in das symbolträchtige Geschehen miteinbeziehen. Die BetrachterInnen werden eingeladen, sich vor der Austria auf einem rot-weiß-rot gehaltenen Kissen mit dem mehrsprachigen Aufdruck »bitte hier knien« niederzuknien – und lösen dadurch folgende Kettenreaktion aus: innerhalb einer rot-weiß-roten Polizeiabsperrung dreht sich eine kleine Austriafigur auf Rädern zur Melodie des Donauwalzers im Kreis.

Die Interaktion mit der Austria steht jeder und jedem frei und beschränkt sich zeitlich auf die Dauer des Kniens. Die Teilnahme von außen am Geschehen ermöglicht die (vermeintliche) Teilhabe an einem geschlossenen (politischen) System. Die Eingriffsmöglichkeiten sind begrenzt, der Bewegungsablauf ist vorgegeben, die Bewegung kann jedoch durch das Knien/Aufstehen jederzeit gestartet bzw. gestoppt werden.

Gleichzeitig filmt eine Überwachungskamera die/den Kniende/n und zeigt sie/ihn auf einem Monitor (dieser Monitor kann sich, wenn räumlich möglich, in einem anderen Raum befinden, bzw. ist der Monitor im Raum so positioniert, dass er für den/die Knieende/n nicht sofort als Überwachungsmonitor erkennbar und einsehbar ist).

Bernadette Huber, Steyr, Dezember 2006



Besonderer Dank an:

Christian und Anita Ponder; Michael Hubner; Anita; David Koblick; Tassilo Blittersdorff; Stadt Steyr; Heidi Harsieber, Kammerorchester Waidhofen; Ennskraft; Firma Stöllnberger

RÓZA EL-HASSAN + ANNA CSÖRGÖ

(Keine) Heile-Welt-Konzeption

Eigentlich war ich aller Identitätsdiskurse müde, als mich Barbara und Abbé zum ersten Mal in Budapest besucht haben. Ich suchte gerade neue Wege, um diese Fragen, die wir seit Jahren Identitätsproblem nannten, endlich durch etwas anderes in der Kunst abzulösen. In einem gewissen Sinne habe ich seit Jahren meine Identität und mein Privatleben ausgebeutet, um Kunst zu schaffen. In Deutschland aufgewachsen und halb syrischer, halb ungarischer Herkunft schien das Multiple meiner nationalen Identitäten und Zwiespältigkeiten eine hervorragende Basis für Kunstprojekte zu sein, die zu öffentlichen politischen Debatten beitragen konnten. Ob in Projekten, in denen es um persönliche und sehr unmittelbare Ängste und Depressionen ging, die der Krieg im Nahen Osten auslöste, oder in Ausstellungen, in denen der Ost-West-Konflikt in Europa nach dem Fall der Mauer analysiert wurde – immer war die Verantwortung gegeben, sich künstlerisch-sprachlich präzise und radikal auszudrücken, so wie es öffentliche VerantwortungsträgerInnen (auf ihre Weise) auch tun.

Beim Austria-Projekt dachte ich zuerst: nein, schon wieder ein Projekt, bei der »political correctness« demonstriert, soziale Ungerechtigkeit durch Kunst sichtbar gemacht oder gar durch Kunst ausgeglichen werden soll – Letzteres ist eine besonders fadenscheinige Strategie vieler politischer und radikal-aktivistischer Projekte der jüngeren Zeit.

In den letzten Monaten ist die »Czernowitzer Austria« allerdings zu einem meiner Lieblingsprojekte geworden. Auch hat mich das Engagement von János Sugár angesteckt, der auf eine sehr individuelle Weise seine Obsession zeigte, als er uns von den Skizzen zu seiner »Austria« erzählte und den Ausstellungsort (das Budapester alternative Kulturzentrum Tüszraktér, Anm. d. Red.) in Ungarn fand – und natürlich haben Barbara und Abbé dazu beigetragen, die immer wieder nach Budapest gereist sind, um sich mit mir und meiner Tochter zu unterhalten, ohne sich von diversen Problemen, meinem Misstrauen und einer gewissen Schwerfälligkeit abschrecken zu lassen.

Meine Tochter Anna und ich stellen die Austria-Skulptur gemeinsam her. Anna ist zwölf Jahre alt, zeichnet gerne viele Mangas und findet Ausflüge nach Wien super. Den Kuratoren und auch Anna sei versichert, dass der Anteil an »Kinderarbeit« nicht übertrieben wird und dass auch der politisch-kritische Aspekt nicht durch das Bild einer »heilen Welt« abgelöst werden soll. Vielmehr hilft mir Anna dabei, spielerische Elemente in die Kunst zu bringen.

Das Wissen um die Probleme krasser sozialer Gefälle zwischen Czernowitz und Wien und Budapest sowie um postkolonialistische Strukturen der Überheblichkeit ist nie zu verleugnen. Gleichzeitig aber lässt sich das Potenzial der Kunst und Musik nützen, nicht in Kategorien zu denken –, um so z.B. eine postkoloniale Inquisitorin

mit dem unmöglichen Namen »Austria« und ihrem steifen weißen Leib in ein riesiges Musikcafé wie das Tüzkaktér zu stellen, schöne rot-weiße Knöpfe für ihren Haarschmuck zu kaufen und mit Annas leicht japanisch geprägter Bilderwelt zu ergänzen

Róza El-Hassan, Budapest, April 2006



JÁNOS SUGÁR

Monument of No Erase / Ein unauslöschbares Denkmal

Die klassische Bildhauerei ist eine der kostspieligsten Kunstgattungen, die darin vielleicht nur von der Land-Art oder von Hollywood überboten wird. Grundsätzlich ist sie deshalb so teuer, weil ihr Wesen in der Dauerhaftigkeit liegt. Da unsere dauerhaften Materialien teuer sind, kann sich nur die Macht den Luxus finanzieren, das Denkmal ihres Selbstbildes aufzustellen.

Wenn eine im öffentlichen Raum aufgestellte Skulptur irgendeinen Ort oder ein Geschehen zu kennzeichnen hat, wird die Besessenheit der Macht zur Selbstrepräsentation durch einen bestimmten gesellschaftlichen Kontext mittels einer symbolischen Bedeutung des Denkmals aufgeladen. Ein Denkmal überlebt sich so wie seinen eigenen Kontext physisch, wenn sich die vorherrschende Ideologie verändert. Ereignet sich eine politische Wende, dann gestalten sich die mit der Vergangenheit zusammenhängenden Referenzpunkte um und versetzen das, was irgendwann aus irgendeinem Grund als ewig Währendes beabsichtigt war, in Bewegung. Im besten Fall wandeln sich die Denkmäler um, doch ohne ihren ursprünglichen Kontext bleiben sie nur stehende, manchmal sitzende menschliche Figuren. In anderen Fällen beginnen sie sich zu bewegen, sie werden versetzt, in bestimmten Situationen stieß man sie ins Museum; im schlechtesten Fall enden die einmal aus wertvollen und dauerhaften Materialien hergestellten Werke auf der Deponie.

Wie ist es möglich, ein Zeichen, das seine Bedeutung verloren hat, das fast zugrunde gegangen ist und zum Müll degradiert wurde, in ein neues Zeichen zu verwandeln?

Das Monument der Reichsmuse wandelt sich um und wird zum »Denkmal« einer Bagatelle. Aus einem einst das Reich symbolisierenden Austria-Monument, aus einem Makro-Zeichen, entsteht jetzt das Denkmal eines Mikro-Geschehens, in dem zwei wertlos gewordene Produkte zusammentreffen: das Sekret, die Folge der gesunden Darmfunktion – der organische Müll – und der Zigarettensammel als Paradebeispiel des anorganischen Mülls der Zivilisation. Die recycelte Austria steht für den nächsten Kontextverlust bereit.

János Sugár, Budapest, März 2006

ILONA NÉMETH

Die Gipsstatue wurde mit einer Chromschicht überzogen, die eine reflektierende Oberfläche bildet. Diese Oberfläche unterbricht die Kompaktheit der Statue; der Wechsel in der Beleuchtung (Illumination/Illuminierung/Ausleuchtung) kriert neue Statuen, versteckt das Original. Die Oberfläche reflektiert ihre Umgebung – folglich verändert sich die Statue bei jeder Ausstellung, in jedem Land, funktioniert als »ortsspezifisches« Objekt. Diese Metamorphose und – gemäß meinem Vorhaben – das Verschwinden des Original-Torsos verweisen auf die kulturelle, politische, nationale etc. Vielfarbigkeit, die dieses Gebiet jetzt aufweist bzw. in der Zeit der Monarchie aufwies.

Eine andere Frage, die angesprochen wird, ist: Was blieb von der Bedeutung der Statue heute? Ist eine Bedeutung bis heute übrig geblieben oder haben sich diese Botschaften (Mitteilungen/Nachrichten) vollständig verflüchtigt?

Die Chrom-Oberfläche der Statue intendiert eine Veränderung ihrer Kommunikationswege – und sie zeitgemäßer zu machen.

Ilona Németh, Bratislava, April 2006







XYZ (MATEJ GAVULA, MILAN TITTEL)

Czernowitzer Austria

Unser Konzept behandelt zwei Aspekte, mit denen jede politisch mehr oder weniger bedeutende Skulptur konfrontiert ist, wenn sie aus verschiedenen Gründen von dem Ort, an dem sie ursprünglich aufgestellt war, entfernt worden ist. Bereits unmittelbar nach seiner Demontage gerät ein solches Denkmal in eine prekäre »existenzielle« Situation: es kann zerstört werden oder es »überlebt« seine definitive Zerstörung aus verschiedenen Gründen in einem Versteck – im Boden vergraben oder an einen verborgenen Ort verbracht, der nur einer kleinen Gruppe von Eingeweihten bekannt ist, und dies auch oft nur für die Dauer der Lebenszeit seiner Zeugen.

Was uns für unseren Beitrag in erster Linie inspiriert hat, ist die Wiederentdeckung der Austria-Skulptur bzw. ihres Torsos verbunden mit den Problemen, die eine Rückkehr aus der Vergessenheit in die Realität der Gegenwart mit sich bringen. Das ursprüngliche Streben, etwas zu präsentieren, es zu platzieren und daran zu partizipieren, hat längst keine Relevanz mehr. Die Archäologie eines Denkmals allein garantiert meistens noch keinen Platz für seine Wiederaufstellung, und doch findet sich zuletzt oft noch ein Ort, an dem es wieder in Erscheinung tritt – und sei dieser auch nur ein Provisorium. Häufig kämpft dafür ein einzelner Beamter recht ratlos, bis sich dann doch noch eine Lösung findet ...

Unser Beitrag thematisiert die Lokalisierung der Austria-Skulptur in einen sie ursprünglich nicht umgebenden Kontext – in den Rahmen von Ausstellungsinstitutionen als Orte, wohin die Skulptur nie gehörte, die also ganz außerhalb ihres ursprünglichen Wirkungs- und Funktionsbereiches liegen. Dieser Zugang setzt eine Analyse der Architektur der einzelnen Ausstellungsorte sowie die Suche nach den am wenigstens erwarteten, möglicherweise unangenehm überraschenden Positionierungen der Aufstellung der »Austria« voraus.

Wir suchen daher einerseits nach einem Aufstellungsort des uns gelieferten Abgusses der Skulptur, der seiner Repräsentation im Rahmen einer solchen Ausstellung möglichst wenig entspricht – positionieren sie also im Abseits, an einen für das Publikum kaum zugänglichen oder zumindest erst zu erkundenden Ort. Damit möchten wir die Frage thematisieren, inwieweit der originäre Standort der Skulptur im öffentlichen Raum die Wahrnehmung derselben durch die Öffentlichkeit beeinflusst (hat) und was davon bleibt, wenn dieser Standort verloren geht.

Andererseits stellen wir uns die Frage: Was bleibt übrig vom Original, wenn es als beliebige Reproduktion an jedem beliebigen Ort in Erscheinung treten kann – sei es in verkleinerter Form oder als Kopie in einem Museumsshop? Wir stellen für diesen Zweck kleinformatige Modelle her (H=20 cm), die als Souvenirs zum Verkauf angeboten werden sollen.

Indem wir uns mit dem Aspekt des Denkmals beschäftigten, erschienen uns zwei Aspekte als besonders wichtig: Seine Positionierung am Ort sowie seine reine Größendimension. Wir konzen-

trierten uns daher primär auf skulpturale Fragen und dachten zugleich an zahlreiche politische Monumente in Bratislava und in der Slowakei im Allgemeinen, die eine gleiche Funktion hatten wie der einst die »Austria«.

Matej Gavula, Milan Tittel (xyz), Bratislava, April 2006



KAROLINA KOWALSKA

Die Konvention der Allegorie

Nach dem WorldNet-Wörterbuch ist »Allegorie« ein Ausdrucksmittel, das fiktive Charaktere und Ereignisse verwendet, um einen Gegenstand durch inhaltsreiche oder mehrdeutige Metaphern zu beschreiben. Gut, aber was repräsentiert nun eine »Miss Wet-T-Shirt«? Ist sie ein Symbol der Fruchtbarkeit? Würde die Czernowitzer Allegorie der Austria mit ihrem eng an den Körper gelegten Gewand – sofern wir dessen Antikenrezeption nicht mehr erkennen bzw. verstehen – die Gefühle von manchen verletzen, wäre sie heutzutage an einem öffentlichen Platz aufgestellt?

Jedes Denkmal hat als nationales Symbol die Kraft der Repräsentation. Nationen produzieren ihre Allegorien für politische Zwecke, die sich letztlich in nationale Marionetten verwandeln – man denke auch an die nationalen »Maskottchen« bei großen Sportveranstaltungen.

Die Austria-Skulptur stand in gewisser Hinsicht für den Status der Monarchie – als eine »Werbung« für Österreich: Sie symbolisierte das Potenzial der kulturellen Entwicklung Galiziens. Das Interesse an Kunst und Kultur rangiert üblicherweise nicht an erster Stelle einer Gesellschaft; wenn es in den Vordergrund tritt, signalisiert es zumeist, dass ihre lebensnotwendigen Bedürfnisse bereits gestillt sind. Dementsprechend können wir in geringer entwickelten Gesellschaften nur nach Volkskunst und Handwerk suchen.

Das Indiz für den Anteil kulturellen Engagements einer Gemeinde wird auf öffentlichen Plätzen sichtbar. Werbeplakate für Kultur werden auf die verschiedensten Flächen geheftet. In Krakau verwendet man für diese Werbung bestimmte (Litfass-)Säulen. Ich werde die »Austria-Allegorie« in eine dieser Werbeflächen verwandeln. Ich werde sie mit Schichten und Schichten von Postern und Plakaten bekleben (lassen), um die Statue in eine Art Litfass-Säule zu verwandeln. Sie wird u.a. in den beiden größten Städten des ehemaligen Galiziens ausgestellt und soll an öffentlich gut zugänglichen Orten nahe der Ausstellungsräumlichkeiten aufgestellt werden und dazu einladen, Poster und Plakate aufgeklebt zu bekommen, um die Öffentlichkeit an Kulturveranstaltungen zu erinnern.

Karolina Kowalska, Krakow, Dezember 2005



00.0



JANEK SIMON

Meine Ausgangspunkte für das Projekt waren folgende:

1.) Ich habe mich mit der Idee der »Nation« schon in einigen früheren Werken auseinander gesetzt und über dieses Thema bereits viel nachgedacht, wenn auch mit meist negativem Ergebnis: Über die Nation als eine Idee, die von Politikern kreiert wird, um Hass in und Kontrolle über Menschen zu erzeugen. Der Begriff kann bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgt werden, als die Idee der Nation zum ersten Mal in dem Sinne, wie wir sie heute kennen, verwendet wurde. Der Begriff »Nation« bedeutet grundsätzlich etwas Negatives für mich. Dies betrifft auch mein persönliches Empfinden und meine persönliche Erfahrung: ich fühle mich nicht wirklich an Polen gebunden. Ich könnte ebenso gut in einer komplett anderen kosmopolitischen Umgebung leben. Nach einem halben Jahr in London war das einzige, was mir fehlte (meine Eltern und Freunde nicht eingerechnet), das polnische Essen – und das ist wahrscheinlich auch das einzig Positive, woran ich denke, wenn es um eine Verbindung mit dem Begriff »Nation« geht. Ich denke zum Beispiel, dass das Gefühl des »Stolz-Seins«, wenn es um »nationale« (z.B. polnische) Errungenschaften und Ähnliches geht, etwas sehr Gefährliches ist – etwas, das Politiker schaffen, um uns zu kontrollieren und zu benutzen (etwa im Sinne von: »arbeite für dein Land«, »stirb für dein Land« ...). Man soll sich mit seiner Nachbarschaft, mit seinen Freunden, mit seiner eigenen ideologischen Position identifizieren, aber niemals mit etwas derart Großem und Politischen wie einer Nation.

Die meisten meiner ersten Ideen in Bezug auf die Austria-Statue kreisten daher auch in verschiedener Art und Weise um ihre Zerstörung. Ich wusste, dass sich meine Antwort zu diesem Thema damit beschäftigen würde, ohne auf weitere Hintergründe wie die Ukraine oder die österreichisch-ungarische Monarchie einzugehen.

2.) Ich komme aus einer sehr konservativen Familie mit einer starken Nostalgie für die österreichisch-ungarische Monarchie (mein Urgroßvater war ein hoher Beamter in deren Administration in Galizien). Zu einem bestimmten Zeitpunkt lehnte ich die Werte meiner Familie auf sehr radikale Art und Weise ab.

Ich wollte auf diese Bereiche des Projekthintergrunds nicht weiter eingehen (Österreich-Ungarn als Mythos, kleine Heimatländer usw.), da diese Teile bei mir sehr stark negativ besetzt sind.

3.) Ich bin weder Historiker noch denke ich, dass Geschichte (als solche) wichtig ist. Sie sollte (und tut es wahrscheinlich für eine Zeit lang) eine Funktion für die Gegenwart haben, nicht umgekehrt. Daher wollte ich mich in meinem Projekt auf die Gegenwart konzentrieren – auf die Frage, was eine Nation heute im Allgemeinen ist bzw. wie sie sich im Speziellen nach der Errichtung dieses Denkmals verändert hat.

In diesem Zusammenhang besuchte ich auch eine sehr interessante und inspirierende Vorlesung von Albrecht Göschl – einem deutschen »Urbanisten«. Das Hauptthema der Vorlesung war eine Darstellung verschiedener Strategien, die Städte anwenden, um gegeneinander zu konkurrieren. Die meisten dieser Strategien beinhalten demnach die Entwicklung einer bestimmten zusammenhängenden Identität, auch wenn diese nicht auf reinen Fakten aufbaut

bzw. basiert. Dabei gibt es wiederum verschiedene Strategien, um diese Identität herzustellen (von der Betonung der historisch-traditionellen Dimension der Stadt bis zu dynamisch-alternativen Modellen ihrer Zukunft ...). Es stellt sich heraus, dass Städte, die solche Strategien ganz offen verwenden, im genannten Wettbewerb durchaus erfolgreich sind. Offensichtlich können diese Strategien auch auf Nationen angewendet werden. Wir können die Werbung einer Nation auf CNN oder auf den Straßen sehen. Meist ist diese Werbung auf den Tourismus fokussiert, aber das ist nicht der einzige Punkt. Heutzutage sehen Nationen einander als Marken: Eine »coole« Marke aus einer Nation zu machen, ist für den Erfolg im globalen Wettbewerb essenziell.

Daher kommentiert mein Projekt auf ironische Art und Weise vor allem jenen Aspekt, wie Nationen dazu tendieren, in ihrem Medienauftritt immer »cooler« zu werden – so wie Nike-Sportschuhe oder Luxusautos: »Meine« Austria wird einer plastischen Schönheitsoperation unterzogen – mit dem Versuch, ihr Äußeres einem neuen simulierten/virtuellen Schönheitsideal der Frau möglichst nahe anzupassen: an das der Lara Croft.

Janek Simon, Krakow, Dezember 2005



ANNA SIDORENKO

Seifenoper

Was, wozu, warum?

Entzückt schaue ich auf die mir gelieferte Statue: »antik«, eine echte Antike. So etwas birgt man bei mir zu Hause am Grunde des Schwarzen Meeres.

Nur das da – das ist doch Gips. Eine von zehn Gipskopien.

Diejenige, welche einst in süßer Wonne auf der Agora stand, erschien 1875 als fernes Echo in der Gestalt der »Austria« auf dem Platz Österreichs in Czernowitz. Geschaffen von einem gewissen Karl(o) Peckary, er zwar kein Pheidias, sie aber immerhin in Marmor.

Das darauf folgende Echo: zehn Gipsabgüsse aus dem Jahr 2005. Ein Echo des Echos, die Kopie der Kopie. Der Urheber ist nicht angegeben, reine Technologie.

Körperlosigkeit des antiken Prototyps – Marmor 1875 – Gips 2005.

Pheidias – Peckary – Kopierfertigungstechnologie.

Ich fasse einen erbarmungslosen Entschluss: meine Kopie der Kopie der Kopie mache ich: aus Seife. Ich schaffe die Form und mache ihren Abdruck in Seife.

Was ist das Schicksal all der Athenen, Aphroditen, Austrias heute? Sie werden zu Marken. Zu irgendeiner Kosmetikseife, zur besseren Vermarktung.

Körperlosigkeit – Marmor – Gips – Seife – Pheidias – Peckary – Technologie des Kopierens – der Logik folgend koche und forme ich die Seife selbst.

Viel »Seife« wird es da geben – sie ist ja schließlich Ware. Ich stelle sie wie im Geschäft in Regalen aus, die an einer weißen Wand befestigt sind.

Was ist das Schicksal der Seife?: Sie wäscht sich weg.

Auf die Seife, die weiße Wand, auf die daneben stehende »Austria« gieße ich Ströme von Wasser (Video) – des Wassers der Zeit. Nicht ich habe mir das ausgedacht, das gab es schon seit eben diesen Griechen, seit Heraklit & Co.

Und dazu (erklingt) natürlich: Mozart. In den Konzentrationslagern, wo man Juden, eigentlich die HaupteinwohnerInnen von Österreich-Ungarn, zu Seife verarbeitete, tönte aus den Lautsprechern Mozart. Ich bin eine Lemberger Künstlerin. Deshalb sei für eine subtilere Nachempfindung auf Mozart-Sohn verwiesen. Er komponierte 30 Jahre lang in unserem »Palästina«. Auch er ist nicht der Vater. Nur (s)ein Echo.

Und Sie sagen da: Österreich-Ungarn.

Die Kultur verkommt zu Seife!

Wenn sie ganz abgeseift ist, kommt vielleicht etwas Neues, Reines zum Vorschein.



BRONISLAV TUTELMAN

Austria (Europa) hat den Kopf verloren

Der Titel selbst und die Idee des Projektes sind ein weites Feld, das viele Möglichkeiten für den Selbstaussdruck und die Reflexion über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bietet. Kunst lehrt, regt zum Handeln an, klärt auf, wenngleich sie am Anfang auch unverständlich sein kann. Gerade die Kompliziertheit des Verständnisses stimuliert oft Neugier und innovatives Denken und führt zu Vertrauen und Toleranz. Indem wir bewusst das Wertvollste und Eigentümlichste in unseren Kulturen austauschen, können wir einander näher kommen. Dies gilt insbesondere dann, wenn die Auseinandersetzung im öffentlichen Raum stattfindet, wenn »die für unsere Zeit relevante kulturelle Konfrontation zwischen Islam und der weltlichen westlichen Gesellschaft, die mit ihren Wurzeln auf das Christentum und noch weiter auf das Judentum zurückgeht«, von Künstlern, Schriftstellern, Illustratoren, Übersetzern und Theaterleuten behandelt wird.

Die moderne weltliche Gesellschaft ist für einige Moslems inakzeptabel. Sie fordern einen Sonderstatus ein, wenn sie auf einer besonderen Aufmerksamkeit gegenüber ihren religiösen Gefühlen bestehen. Das ist mit der weltlichen Demokratie und der Freiheit des Selbstaussdrucks nicht vereinbar.

Ich bin fest davon überzeugt, dass Kunst als eine nichtelitäre Form des Austausches von rarer wie auch allgemeiner Information eine kolossale friedensstiftende Kraft in sich birgt, was uns hoffentlich zu einem gegenseitigen Verständnis zu Gunsten aller verhelfen kann.

Für die Umsetzung meines Projektes wählte ich ein traditionelles Ritual namens »Malanka« als Ausgangspunkt, das mit seinen Wurzeln tief in die Vergangenheit zurückreicht, durch das kommunistische Regime aber für lange Jahre unterbrochen wurde: Auf dem Soborna-Platz in Czernowitz, an der Stelle, wo einst die Austria-Statue stand, findet in der unabhängigen Ukraine jedes Jahr in der Weihnachtszeit ein Karneval statt.

Mittels Elementen der darstellenden Kunst, von Spiel und Unterhaltung, durch sakrale Handlungen, durch Nachahmung von Menschen, Tieren und sogar Naturerscheinungen in Gesten und Sprache das Gesehene und Gespürte wiederzugeben, all das ist einer Gesellschaft auf jeder ihrer Entwicklungsstufen zueigen. In der Ukraine (Bukowina, Galizien) sind theatralische Elemente in den Volksriten und -spielen, die auf Liedern und Tänzen beruhen, seit alten Zeiten enthalten. Indem verkleidete Menschen in Form von Karneval und Satyre Normen der Volksmoral zum Ausdruck brachten, erfüllten sie über diese Riten zugleich auch »pädagogische« Funktionen.

Ich möchte auf postmodernistische Weise auch das Austria-Denkmal zu einem vollwertigen Teilnehmer der theatralischen Aufführung der »Malanka« machen und die Atmosphäre einer öffentlichen Feier schaffen – in der Hoffnung darauf, dass Europa »seinen

Kopf«, den es einst verlor, wieder finden möge.
Ich bin glücklich, als einer der 250.000 »Besitzer« des Austria-
Denkmals an einem so unerwarteten und aktuellen Projekt teilnehmen zu können.

Bronislav Tutelman, Czernowitz, April 2006



HILDE FUCHS

»Austria«, das Label

Es gibt für mich bei der Statue »Austria« im Zusammenhang mit dem ursprünglichen Zweck ihrer Aufstellung und dem nun zu untersuchenden Thema Identität und Symbole eine markante Parallele zur Strategie der Werbepräsenz im öffentlichen Raum von international agierenden Marken wie z.B. Mac Donalds oder Nike.

Eine Auffälligkeit ist nämlich, dass die Statue der Habsburg-Monarchie das »Produkt Austria« proklamiert in Form einer anonymen Frauengestalt, und nicht ein Familienmitglied der Herrscherdynastie zeigt.

Der Vorteil dabei ist eine symbolische Werterepräsentanz einer institutionellen Selbstinszenierung ohne dem Risiko etwaiger persönlichkeitsbezogener Reputationsschwankungen.

Die Wirkung des Denkmals an der ursprünglichen Stelle am Austria-Platz in Czernowitz kommt quasi der heutigen Platzierung einer Produktmarke gleich: Hier wird ebenso das Ziel verfolgt, die Vorherrschaft über ein bestimmtes Einzugsgebiet zu signalisieren.

Ob nun Mac Donalds – fast kolonialistisch sich ausbreitend – ein großes »M« in die Landschaft stellt, oder Habsburg eine »Austria« in die in Besitz genommene Bukowina, ist für mich eine denkbare Parallele: Das jeweilige Produkt versucht einen Wiedererkennungsfaktor (=Identitätsfaktor) zu etablieren und der Führungsposition Nachdruck zu verleihen.

Mein Ansatz wäre daher, die »Austria« im heutigen Sinne als Symbol für ein »Label« zu verstehen.

Da die wieder gefundene Statue kopflos ist und vorwiegend aus den noch erhaltenen Faltenwürfen besteht, denke ich dabei an eine Serie von Kleiderobjekten unter dem »Label Austria«.

Die Herausforderung besteht für mich darin, einerseits eine Kollektion nach skulpturalen Gesichtspunkten zu erstellen (anhand von Farb- und Formgebung der Originalstatue) und andererseits eine Umsetzung mit jeweils nationalem »Wiedererkennungseffekt« zu verfolgen: mittels traditioneller Stoffe und Verarbeitungstechniken der beteiligten Länder.

Ein nicht unwesentliches Faktum ist ja auch, dass Markenkonzerne mit ihren Produktionsstätten in Billiglohnländern, wie z.B. auch in den ehemaligen Ostblockländern, ihre wirtschaftsimperialistischen Ziele verfolgen.

Zu den aus weißem Gips gemachten Multiples der »Austria« sei hier, im Sinne eines Symbols für das Label Austria, noch erwähnt, dass die Kampagne »Clean Clothes« weltweit ausbeuterische

Arbeitsbedingungen der Modebranche aufzeigt, um kritisches Kaufverhalten zu bewirken und damit wiederum die Konzerne unter Druck zu setzen.

Hilde Fuchs, Wien, April 2006





MAREK RUZINSKY
DANA MAZALOVÁ
PETER BARÉNYI
JAROSLAV VARGA
VIERA DEVECKOVÁ
MISA MAZALANOVÁ
KVETA KAZMUKOVÁ

StudentInnen des Studios „IN“, Kunstakademie Bratislava
Pädagogin: Ilona Németh, DLA
Assistenz: Lucia Tkáčová

Die StudentInnen haben sich im Sommersemester 2006/07 mit der Thematik der »Austria«-Statue im Rahmen einer Billboard-Semesterarbeit für die Ausstellung »Donaumonarchie« in der Billboard Galerie Bratislava auseinander gesetzt.

Diese Semesterarbeit half den Studenten, ihr Wissen über die Geschichte ihrer Region und ihres Landes im Kontext der neu entwickelten geopolitischen Kontexte zu vertiefen.



Abbé Libansky

Geboren 1952 in Prag, lebt und arbeitet in Wien. Arbeitet vor allem in den Bereichen der Installation, Kunst in öffentlichen Räumen und der Fotografie.

Ausstellungen (Auswahl):

Bis 1982 zahlreiche Ausstellungen im »Underground« in der kommunistischen Tschechoslowakei.

»Museum of Trivial Arts-part I.«, Galerie Van den Crommenacker, Arnhem/Belgien;

»RecyclingArt«, Galerie A16, Zürich

»Tschechoslowakische Fotografie im Exil«, Prag

»Borders in the Head/200 Köpfe gegen Populismus« – Installation an der österreichisch-tschechischen Grenze

»Billigarbeiter-Armada« – Installation an der österreichisch-tschechischen Grenze

»Bibliotheca« / I.– III. /, Installation Kuks/Cz

»Permanent Breakfast« – Intern. Kunstprojekt, u.a. in Österreich, Tschechische Republik, Ungarn, Slowakische Republik, Italien, USA, Israel, Niederlande

»My Underground«, Wien, Kraków, Tel Aviv, Jerusalem

»argumets for the elimination of television«, Art Filmfestival »cinemathek 01« Piestany

Seine Filme wurden unter anderem bei AVE Filmfestival Arnhem / Belgien und LATO Film Festival/Italien gezeigt

Bernadette Huber

Geboren 1962 in Linz, lebt und arbeitet in Steyr. 1997 Medienhochschule Köln, Gasthörerschaft Klasse Medienkunst (Valie Export)

1997–1999 diverse Auslandsstipendien (Köln, Krakau und Krumau); 1999 Österreichisches Staatsstipendium für Bildende Kunst; 2004 Auslandsstipendium für künstlerische Fotografie in London. 2006 Sussmann Stiftung – Förderungsstipendium.

Medienübergreifende Arbeiten (digitales Video, digital imaging, künstlerische Fotografie, Webprojekte, Installation, Objekt, Malerei, Kunst im öffentlichen Raum); zahlreiche Ausstellungen und Ausstellungsbeiträge; Teilnahme an internationalen Film- und Videofestivals. www.bernadettehuber.at

Róza El-Hassan

Geboren 1966, lebt und arbeitet in Budapest. 1990–1992 Studium der Bildhauerei an der Ungarischen Akademie der Bildenden Künste Budapest (Diplom). 1991 Arbeitsstipendium an der Städelschule in Frankfurt am Main. 1993 Artist in Residence-Stipendium in Wien. 1995 Artist in Residence an der Neuen Galerie, Graz.

Ausstellungen (Auswahl):

1993 Aperto/Biennale di Venezia, Venedig

1996 Manifesta I, Rotterdam

1997 Ungarn-Pavillon, Biennale di Venezia, Venedig

1999 Moderna Museet Stockholm; Galerie Knoll, Wien; Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien; Národní Galerie, Prag

2000 Wiener Secession; Fundació Joan Miró, Barcelona; John Hansard Gallery, Southampton; Ludwig Museum, Budapest; Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien; Southampton City Art Gallery, Southampton; Künstlerhaus Wien; Kunstmuseum Bonn; Galerie Eugen Lendl, Graz

2001 Steirischer Herbst, Graz; Knoll Galerie, Wien; Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal; magazin 4, Bregenz

2002 Steirischer Herbst, Graz; Austrian Cultural Forum, New York

2003 Ludwig Museum, Budapest

2004 Moderna Galerija Ljubljana; Lentos Museum, Linz; Atelier Augarten, Wien

2005 Biennale Sharjah; Kunsthalle Wien

2006 Bunkier Sztuki, Kraków; Tüzzraktér, Budapest

János Sugár

Geboren 1958, lebt und arbeitet in Budapest. 1979–84 Studium der Bildhauerei an der Ungarischen Akademie der Bildenden Künste Budapest. 1980–86 Gründungsmitglied der interdisziplinären Untergrundbewegung Indigo. 1988 und 1999 Mitglied der Experimental Intermedia Academy in New York.

Seit 1990 Dozent für Kunst- und Medientheorie an der Ungarischen Akademie der Bildenden Künste in Budapest. 1990–1995 Kuratoriumsmitglied des Béla Balázs Film

Studios, Budapest; Gründungsmitglied der Media Research Foundation. 1994, 1995 und 1996 Organisator der Konferenzreihe MetaForum (gemeinsam mit Geert Lovink und Diana McCarty). 1994 Artslink residency-Stipendium am Cleveland Institute of Art. Mitherausgeber von Bulldozer, einer Auswahl von medientheoretischen Texten in ungarischer Übersetzung; Herausgeber des Hypermedia Reader.

Ausstellungen in ganz Europa, u.a. 1992 documenta IX, Kassel; 1996 Manifesta I, Rotterdam.

Seine Filme wurden unter anderem 1998 bei Anthology Film Archives in New York gezeigt.

Gruppe XYZ

Die Gruppe XYZ wurde 1998 von Matej Gavula und Milan Tittel gegründet.

Matej Gavula

Geboren 1972, lebt und arbeitet in Bratislava. Studium an der Fakultät für Glaskunst an der Akademie für Bildende Künste und Design in Bratislava.

Milan Tittel

Geboren 1966, lebt und arbeitet in Bratislava und Senec. Studium an der SUPS und der VSVU in Bratislava. 1999 Teilnahme am 2. International sculpture symposium Triangel, Rusovce, SK; 2002 Teilnahme am International sculpture symposium Lúcky, SK

Zahlreiche Ausstellungen in der Slowakei, in Tschechien und Österreich.

Ilona Németh

Geboren 1963, lebt und arbeitet in Dunajska/Streda/Bratislava. 1986–1981 Studium an der Fakultät für Typografie und typografische Kunst, Hochschule für angewandte Kunst Ungarn; 1997/98 Artist in Residence, Kulturkontakt Austria, Wien; 2000–2003 Meisterklasse an der Ungarischen Akademie für Bildende Künste, Budapest.

2002–2003 Lehrauftrag an der Fakultät für Malerei der Akademie der Bildenden Künste Budapest; lehrt am Institut für Malerei an der Akademie für Bildende Künste und Design in Bratislava.

1998 Slovak Visual Arts Prize/The Foundation for a Civil Society, Bratislava; Open Europe Prize, Foundation of Sándor Márai, Bratislava; The award of the Association of Hungarian Artists in Slovakia/Dunajská Streda; 2001 The Munkácsy Mihály Award; the Hungarian Ministry of Culture and Education, Budapest; 2003 Prize of the Ludwig Museum, Budapest

Ausstellungen und Projekte (Auswahl):

2000 Ludwig Múzeum, Budapest; »KunstRaumMitteleuropa«, Palais Harrach, Wien; Siemens artLAB, Wien; Fundació Miró, Barcelona; John Hansard Gallery, Southampton, UK; Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien; Southampton City Art Gallery, Southampton, UK

2002 »New« Slovak Art 1936–2001, Kunsthalle Exnergasse, Wien; Steirischer Herbst 02, Graz.

2003 »La Ciudad Ideal«, Bienal de Valencia; Moszkvatér/Gravitáció, Ludwig Múzeum, Budapest

Karolina Kowalska

Geboren 1978, lebt und arbeitet in Kraków. Studium am Grafik-Institut der Akademie für Bildende Künste in Kraków (2002 Diplom); 1999 Stipendium für Grafikanimation an der Hogeschool Gent in Belgien; 2003 Video-Workshop der Wiener Festwochen, Wien; 2006 Artist in Residence im Forum Stadtpark Graz.

Kooperationen mit 36.6 Foundation und GRZ_DA [women's art]. Mitglied der COMBO Association/Music und Film Events.

Ausstellungen (Auswahl):

2003 »Self-service«, Media Art Award, ZKM Karlsruhe; Pattern, Festival UNSOUND 03, Kraków; Festival Intimacy Beyond Media 03, Firenze

2004 Gallery Potocka, Kraków; Gallery Nova, Kraków; Gallery Bunkier Sztuki, Kraków; Zacheta National Art Gallery, Warszawa

2005 Employment Office, Kraków; Gallery Potocka, Kraków; 4th Biennale of Photography, Gallery Arsenal, Poznan; e-werk, Weimar

2006 Museum Folkwang/RWE-Turm, Essen; Bunkier Sztuki, Kraków; Zak Gallery, Berlin; Tüzzraktér, Budapest

Janek Simon

Geboren 1977, lebt und arbeitet in Kraków. 1997–2001 Studium an der Fakultät für Soziologie und der Fakultät für Psychologie der Jagiellonian University in Kraków; 2004 Stipendien und Artist in Residence, Foksal Galerie/Foundation; Stipendium für Kreativität Warsaw; Casino Luxembourg, Luxembourg.

Ausstellungen (Auswahl):

Shake Society, Casino Luxembourg/Luxembourg; Nova Polska 70-80; Maison Folie Wazzemes, Lille; Art Jeune - Concerne; Maison Folie Tres Moulins, Lille; Galerie für zeitgenössische Kunst Bunkier Sztuki, Kraków; 2020 Home Galerie Bucharest

Anna Sidorenko

Geboren 1958, lebt und arbeitet in Lwow/Lemberg. 1978–1982 Studium der Malerei an der Lugansk Kunstakademie; 1982–1987 Grafische Fakultät des Kharkov Art Industrial Institute (Diplom)

Seit 1998 Mitglied des nationalen Künstlerverbandes der Ukraine.

Ausstellungen, Projekte (Personalen):

1993 »Still things«, Galerie Broschwitz, Berlin

1994 3/3, Planetarium Kiev; Gun-Powder-Tower, Haus der Architektur, Lwow

1996 »Inner Movement«, Galerie 103, St. Petersburg; Videofilm Short story, Kiew

1998 »Action Homo Ludens, Headlands Centre for the Arts, Californien, USA; »Before The World Began«, Yara Arts Group, New York

Teilnahme an zahlreichen nationalen und internationalen Ausstellungen in Europa und USA.

Bronislav Tutelman

Geboren 1950, lebt und arbeitet in Czernowitz. Studium an der Fakultät für Malerei der staatlichen Kunsthochschule für Bildende Kunst Odessa.

Seit 1970 Teilnahme an zahlreichen regionalen, nationalen und internationalen Ausstellungen. Seine Werke finden sich in privaten und öffentlichen Sammlungen in Russland, der Ukraine, Polen, Österreich, Frankreich, Italien und den USA.

Hilde Fuchs

Geboren 1964, aufgewachsen auf einem Bauernhof in Niederösterreich. 1979–1984 Modeschule Hetzendorf, Wien. 1984–1990 Hochschule für angewandte Kunst, Wien (Ernst Caramelle). Seit 1987 Beschäftigung mit Theaterarbeit, speziell mit der J. Grotowski-Methode. Kostüm- und Bühnenbildnerin in Wien, Salzburg, Budapest und Lissabon. Arbeitsschwerpunkte: Raum-/Objektinstallationen, Video-/Foto/Tonprojekte, Kunst im öffentlichen Raum und Performance.

1993 1. Preis beim Internat. Holzdesign-Preis »Die Säule«. 1994 Auslandstipendium in Prag. 1997 Theodor-Körner-Preis. 1998 Auslandsstipendium in der Cité internationale des Arts, Paris. 1999 1. Platz beim Internat. Wettbewerb »Lichtungen – Kunst an wilden Orten«, Kassel. 2002 Karl-Hofer-Preis der Universität der Künste Berlin. 2003 Konzept & Kuratorin für »Sac de Plastique«, IG Bildende Kunst, Wien; Anerkennungspreis für bildende Kunst des Landes NÖ. 2004 Auslandstipendium im International Studio & Curatorial Program, New York.

Ausstellungen und Projekte (Auswahl):

»Drehmomente«, Secession Wien; »Jetzt bin ich eine begehbare Dichterplastik«, NÖ Landesmuseum, Wien; »Peep Show«, Kassel; »Reflektorzone«, Reinsberg/NÖ; »Kodierung«, Universität der Künste Berlin; »Deposit«, Open Studio Weekend At Iscp, New York; »Den Verschwiegenen«, MAK Nite, Museum für angewandte Kunst, Wien; »Be-Longing«, National Gallery, Tirana

KuratorInnen

Lucas Gehrman

Geboren 1955 in Heidelberg. Studium der Kunstgeschichte und Archäologie in Wien.

Seit 1984 kuratorische und redaktionelle Tätigkeiten, u.a. Forschungsprojekte zur Kunstpädagogik und zur Medienkunst in Österreich, Mitarbeit beim Bregenzer Kunstverein für die Ausstellungen Götter und Römer. Römische Geschichte im Spiegel der Kunst (1984/85) und Rudolf Wacker und Zeitgenossen (1993).

Autor zahlreicher Texte zur Kunst für Bücher, Kataloge und Zeitschriften.

1995 bis 2004 Verlags- und Programmleiter des Triton-Verlags, Wien. Edition und Verbreitung von insgesamt 260 Titeln zur zeitgenössischen und modernen Kunst, Literatur, Musik, zu Architektur und Film.

1996–2005 Kurator an der Kunsthalle Wien. Auswahl hier (ko-)kuratierter Ausstellungen (jeweils mit Katalog): Gottfried Bechtold (1996, mit Wolfgang Fetz und Gerald Matt), Lust und Leere. Japanische Fotografie der Gegenwart (1997, mit Peter Weiermair), Tracey Moffatt. A View from Australia (1998, mit Gerald Matt), Kuba. Landkarten der Sehnsucht (1999, mit E. Valdes Figueroa u. G. Matt), Robert Adrian X (2001), Kapital & Karma. Aktuelle Positionen indischer Kunst (2002, mit Angelika Fitz u. Michael Wörgötter), Crossing the Line. Human Trafficking (2003, mit Miriam Bestebreutje), Yinka Shonibare (2004, mit Jaap Guldemond), Lebt und arbeitet in Wien II (2005, mit Yuko Hasegawa, Trevor Smith u. Hanna Wróblewska).

Lebt und arbeitet seit 2006 als freier Kurator und Kunstvermittler in Wien.

Maria Anna Potocka

Geboren 1950, lebt und arbeitet als Kunstkritikerin und Kunsttheoretikerin in Krakow und Warszawa. Sie studierte Polnische Philologie und Kunstgeschichte. Zwischen 1972 und 1980 war sie Direktorin der PI Gallerie (der ersten privaten Galerie in Polen), zwischen 1974 und 1979 Direktorin der Pawilon Gallery, 1979–1981 Direktorin der Photo-Video Gallery, seit 1986 leitet sie die Potocka Gallery. Seit 1980 sammelt sie internationale zeitgenössische Kunst – ihre Sammlung umfasst bereits mehrer hundert Werke von über 70 internationalen KünstlerInnen.

Seit 1996 ist sie Direktorin des Modern Art Museums in Niepolomice (das erste Museum Polens, das nach dem Zweiten Weltkrieg entstand). In den Jahren 2001–2002 war sie Vizepräsidentin des Zamek Ujazdowski Center of Modern Art in Warsaw.

Im Herbst 2002 wurde sie Direktorin der Bunkier Sztuki Galerie. Seit 1981 ist sie Mitglied im internationalen Künstlergremium der AICA, seit 1989 ist sie Direktorin der Polnischen Sektion der Organisation.

In den Jahren 1990–1994 war sie Herausgeberin des Kunstmagazins TUMULT. Kuratorin zahlreicher Ausstellungen, unter anderem:

1981 16 polish artists, Molkereiwerkstat, Cologne;

1987 Musical score as a work of art, Royal Academy of Music, London;

1992 Listening to art, CSW Ujazdowski Castle, Warsaw;

1998 Transfer, Bunkier Sztuki;

1999 Marek Chlanda, Bunkier Sztuki, Cracow;

2000 New media and life; Center of New Media, Oldenburg.

Buchpublikationen: 1995 Painting, Cracow, 2002 Sculpture, Cracow, in Vorbereitung: Geschichte der Photographie (als ihre Doktorarbeit).

Sie publiziert regelmäßig in Odra, Dekada Literacka und anderen Magazinen, zahlreiche Kritiken, theoretische Abhandlungen und philosophische Texte wurden publiziert, sie nimmt regelmäßig an Konferenzen über Philosophie und Kunst teil.





WIRD
ABGEHOLT!



Das Institut für kulturresistente Güter wurde 2004 von Barbara Zeidler und Abbé Libansky gegründet und beschäftigt sich vor allem mit Projekten in Mittel- und Osteuropa. Das Tätigkeitsfeld des »Instituts für kulturresistente Güter« ist die wissenschaftliche und künstlerische Erforschung des Begriffs »Kultur« und seiner Interpretationen. Besonderes Augenmerk gilt der sogenannten Alltagskultur sowie der Kunst in ihren alltäglichen bzw. sich bewusst in soziale Prozesse involvierenden Ausdrucksformen. »Kulturresistent« ist in diesem Zusammenhang als eine durchaus ironische Anspielung auf die zwiespältige Stellung der Kultur im Alltagsleben zu verstehen.

Barbara Zeidler

Geboren 1974. Gründete 2004 zusammen mit Abbé Libansky das Institut für kulturresistente Güter. Sie arbeitete im Bereich der Erwachsenenbildung und des Projektmanagements unter anderem für die Universität für Bodenkultur, ORF, Microsoft Österreich, Tiergarten Schönbrunn, WIFI Wien.

Lebt und arbeitet derzeit als freiberufliche Trainerin, Fotografin und Projektmanagerin in Wien.

Kontakt:

Institut für kulturresistente Güter
Teschnergasse 41/26, 1180 Wien, Austria
institut@kulturresistent.net

www.kulturresistent.net

Projektpartner:

Österreichisches Bundesministerium für europäische und internationale Angelegenheiten, Österreichisches Bundeskanzleramt/Staatssekretariat für Kunst und Kultur, Ministerien für auswärtige Angelegenheiten der Republik Polen, der Slowakischen Republik, der Republik Ungarn und der Republik Ukraine sowie die jeweiligen Botschaften und Kulturinstitute, Kulturministerien der Republik Polen, der Republik Ungarn und der Republik Ukraine, Internationaler Visegrad Fund, IDM - Instituts für den Donauraum und Mitteleuropa, Kultur Kontakt Austria, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Österreich Kooperation, ÖIIP - Österreichisches Institut für Internationale Politik, Österreichisches Ost und Südosteuropa Institut, Land Kärnten im Rahmen der regionalen Zusammenarbeit Kärnten – Czernowitz, Gallery for Modern Art Krakow - Bunkier Sztuki, Galerie Dzyga – Lemberg, Galerie für Moderne Kunst Bratislava - Studena 12, International Art Center Tüzkaktar Budapest, International Culture Center Krakow, Wiener Krakower Kulturgesellschaft, WRO - Foundation Center for Media Art, Comenius Universität, Intermedia Department / Faculty of Fine Arts Budapest, Universität Ivanov Frankowsk / Chernivtsi, International Art Academy Lviv, Ukrainische Regionalverwaltung der Bukowina, Zentrum für internationale Beziehungen Czernowitz, Bukowina Institut Czernowitz, Internationales Art Film Festival, Prazsky Filosoficky Institut, Stadt Lemberg, Stadt Czernowitz, Telluride Institut / USA, Erste Bank, Austrian Airlines, Atelier R Bratislava, Österreichisches Museum für Volkskunde, Fondation Européenne de la Culture, Centre of Contemporary Art Kiev, Centre for the Future / Slavonice, Film 2000, Zentraleuropäische Plattform für Kunst, FESSL-GFK – Institut für Marktforschung

Mit Unterstützung von:

 **Bundesministerium**
für auswärtige Angelegenheiten

 **european cultural foundation**

BUNDESKANZLERAMT  **KUNST**

platform
culture central europe

ERSTE  **BANK**

austria kultur™

KULTUR
kontakt
AUSTRIA


MINISTRY OF CULTURAL HERITAGE



MSZ

KÄRNTEN


IDM

 **Visegrad Fund**


ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
Kommission für Kulturwissenschaften und Ethnologie

Film
2000




Polska
www.polska.gov.pl


UKRAINISCHES
KULTURINSTITUT

ATELIÉR


P **Polnisches Institut Wien**
Instytut Polski w Wiedniu

 **Slowakisches Institut**
SLOVENSKÝ INŠTITÚT

cinematography
we work it out

Austrian 

Mahringer Fond

Chernivtsi
National
University

Abbé Libansky (A)

Bernadette Huber (A)

Róza El-Hassan (H)

János Sugár (H)

Ilona Németh (SK)

Gruppe XYZ (SK)

Karolina Kowalska (PL)