

<b>Editorial</b>			
3	Dr. Reinhold Mitterlehner		
4	Eva Blimlinger Andrea B. Braidt Karin Riegler		
8	<b>Kimberly Bradley</b> <i>Traumakademie</i>	36	<b>Andreas Nierhaus</b> <i>Otto Wagner und die Akademie der bildenden Künste</i>
	<b>Institut für das künstlerische Lehramt (IKL)</b>		<b>Institut für bildende Kunst (IBK)</b>
14	Kunst und Bildung	42	Abstrakte Malerei
15	Kontextuelle Gestaltung	43	Erweiterter malerischer Raum
16	Moden und Styles	44	Gegenständliche Malerei
17	Kunst und Kulturpädagogik	45	Grafik und druckgrafische Techniken
18	<b>Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften (IKW)</b>	46	Kontextuelle Malerei
		47	Konzeptuelle Kunst
		48	Kunst im öffentlichen Raum
		49	Kunst mit erweiterter malerischer Raum-Aktion/Skulptur/Installation im öffentlichen Raum
20	<b>Sarah Pichlkastner</b> <i>Postpest, Posttürkenbelagerung und inmitten der barocken Entfaltung: Wien um das Jahr 1692</i>	50	Kunst und digitale Medien
		51	Kunst und Film
		52	Kunst und Forschung
		53	Kunst und Fotografie
		54	Objekt-Bildhauerei
26	<b>Institut für Konservierung – Restaurierung (IKR)</b>	55	Performative Kunst
		56	Performative Kunst und Bildhauerei
		57	Textuelle Bildhauerei
		58	Video und Videoinstallation
28	<b>Monika Knofler</b> <i>1688, 1692, 1726, 1772. Die ersten 100 wechselvollen Gründungsjahre der Akademie der bildenden Künste Wien</i>	59	Werkstätten/Labore
		64	<b>Christian Bauer</b> <i>„Meine rohen Lehrer waren mir stets Feinde“ – Egon Schiele an der Wiener Akademie</i>
		72	<b>Kamila Staudigl-Ciechowicz</b> <i>325 Jahre Akademie der bildenden Künste Wien – ein rechts-historischer Abriss</i>
		79	<b>Institut für Kunst und Architektur (IKA)</b>
		80	ADP Analoge Digitale Produktion
		81	CMT Tragkonstruktion Material Technologie
		82	ESC Ökologie Nachhaltigkeit Kulturelles Erbe
		83	HTC Geschichte Theorie Kritik
		84	GLC Geographie Landschaften Städte
		85	Bühnengestaltung
		86	<b>Paula Crabtree</b> <i>Kunstschaffende, Lehrende, Studierende und Forschende: künstlerische Forschung an europäischen Kunstuniversitäten</i>
		92	<b>Bibliothek</b>
		93	<b>Gemäldegalerie</b>
		94	<b>Kupferstichkabinett</b>
		95	<b>Institut für Naturwissenschaften und Technologie in der Kunst (INTK)</b>
		96	<b>Manisha Jothady</b> <i>Studieren an der Akademie der bildenden Künste Wien aus der Sicht von Student_innen</i>
		104	<b>Impressum</b>



**AKADEMIE DER  
BILDENDEN  
KÜNSTE WIEN –  
325-JÄHRIGES  
GRÜNDUNGS-  
JUBILÄUM 2017**

Die Akademie der bildenden Künste ist aus dem universitären und kulturellen Leben unseres Landes nicht wegzu-denken. Gegründet Ende des 17. Jahrhunderts, ist die lange Geschichte der Akademie untrennbar mit der Geschichte Österreichs verflochten.

Große Namen wie etwa der Maler Paul Troger als Rektor und Joseph von Sonnenfels als Sekretär und Präsident der Akademie sind mit der Gründungszeit, mit dem österreichischen Barock und mit der Aufklärung verbunden. Sie haben die kulturelle Landschaft nachhaltig geprägt. Darüber hinaus finden sich zahlreiche bedeutende Künstler auf der historischen Liste der Lehrenden und Studierenden: Otto Wagner, Roland Rainer oder Ernst Fuchs, um nur einige zu nennen.

Die Akademie hat sich jedoch nicht nur ihrer blühenden Vergangenheit, sondern auf Initiative von Rektorin Eva Blimlinger ebenso der Aufarbeitung der jüngeren Vergangenheit gestellt: Das Ergebnis ist eine fundierte wissenschaftliche Studie zu den Studierenden, Lehrenden und dem Verwaltungspersonal, die im Nationalsozialismus tätig waren oder durch dessen Unrechtsregime geschädigt wurden.

Wir blicken heute auf die Akademie als eine moderne Kunstuniversität, welche die Entwicklung der künstlerischen Forschung als methodisch eigenständige Erkenntnisform vorantreibt und im internationalen Zusammenhang mitentwickelt. Aktuell betreut die Akademie mit rund 1.400 Studierenden so viele Menschen in ihrer künstlerischen Bildung wie nie zuvor. Darunter sind 40 Prozent internationale Studierende, die das Leben dieser traditionellen und zugleich in die Zukunft gerichteten Universität entscheidend mitprägen. Zudem verfolgt die Akademie eine konsequente Gleichstellungspolitik und hat sehr konkret an der Umsetzung von Maßnahmen der Frauenförderung gearbeitet und sich zu Österreichs Universität mit den höchsten Gleichstellungswerten entwickelt.

In baulicher Hinsicht ist das Jubiläumsjahr 2017 auch Anlass für den Start der Generalsanierung des klassizistischen Prunkbaues am Schillerplatz. Für dieses und alle weiteren Vorhaben wünsche ich viel Erfolg und gratuliere der Akademie der bildenden Künste herzlich zu ihrem Jubiläum!

**Dr. Reinhold Mitterlehner**  
Vizekanzler und Bundesminister für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft

**ACADEMY OF FINE  
ARTS VIENNA –  
325TH ANNIVERSARY  
IN 2017**

The Academy of Fine Arts is inextricably connected with the academic and cultural life of our country. Founded at the end of the 17th century, the Academy looks back on a long history that is closely intertwined with that of Austria.

Great names such as Paul Troger, a painter who served as Academy rector, and Joseph von Sonnenfels, Academy secretary and president, are associated with the founding years, with the Austrian Baroque period, and the Enlightenment. They left a lasting mark on Austria's cultural landscape. The names of many seminal artists can also be found in the historic roster of lecturers and students: Otto Wagner, Roland Rainer, and Ernst Fuchs, just to name a few.

Far from dwelling on its halcyon days, however, the Academy has, on the initiative of rector Eva Blimlinger, also set out to grapple with its more recent past: The result is a thorough academic study on the students, teachers, and administrative staff active during the Nazi era, along with those who were harmed by its unjust regime.

Today, we regard the Academy as a modern arts university at the forefront of artistic research viewed as an independent methodology for acquiring knowledge that also plays a leading role in the international context. With some 1,400 students currently, the Academy is providing an arts education to more people than ever before. No less than 40 percent of them are international students who are decisively shaping the life of this traditional and yet future-oriented university. The Academy in addition pursues a consistent policy of gender equality and has worked in a targeted manner to promote women's careers, resulting in its status as the university with the greatest gender equality in all of Austria.

In structural terms, the jubilee year 2017 also marks the launch of general renovations of the magnificent classical building on Schillerplatz. I wish the Academy of Fine Arts the best of success in this and all its other projects, and offer my sincere congratulations on this milestone anniversary!

**Dr. Reinhold Mitterlehner**  
Vice Chancellor of Austria and Federal Minister of Science, Research and Economy

LIEBE LESER\_INNEN,

wir freuen uns, Ihnen diese Sonderausgabe der Akademiezeitung *derdiedas bildende* präsentieren zu können. Die Doppelnummer widmet sich dem 325-jährigen Jubiläum der Akademie der bildenden Künste Wien.

Bereits 1688 eröffnete Peter Strudel, geboren um 1660 in Cles (Trentino), gestorben 1714 in Wien, eine private Akademie. Gemeinsam mit seinem Bruder Paul kam er an den Hof in Wien, und beide erhielten dort unter Kaiser Leopold I. eine Anstellung als kaiserliche Hof- und Kammermaler. Um das Jahr 1690 erwarb Peter Strudel in der Vorstadt, auf dem „Rücken der Schottenpoint“, ein Grundstück vom „gewesten kayserlichen Hatschieren-Rottmeister“ Romanus Bernhard Tschagon und dessen Frau Marie Polixena. Dort ließ er den Strudelhof erbauen, und dort findet sich heute die durch den Roman von Heimito von Doderer bekannt gewordene Stiege. 1692 – und dies wird als Gründungsdatum der Akademie der bildenden Künste Wien gesehen – kam es erstmals zu finanziellen Zuwendungen des Hofes und damit zur ersten urkundlichen Erwähnung der Akademie, die dann ab 1705 als „Kayserliche Academie“ geführt wurde. Strudels Tod 1714 führte zur Schließung der Akademie, die 1726 durch Jacob van Schuppen als „Kayl: Mahler, und Bildhauer Academie“ neu gegründet wurde. Somit zählt die Akademie der bildenden Künste Wien zu den ältesten Kunstakademien Mitteleuropas.

Diese Jubiläumsausgabe von *derdiedas bildende* wirft Schlaglichter auf die wechselvolle Geschichte der Akademie der bildenden Künste Wien. Wie war das Leben in und rund um Wien Ende des 17. Jahrhunderts, dort, wo außerhalb der Stadtmauern eine Kunstakademie gegründet wurde, die erstmals eine Ausbildung für künstlerische Berufe außerhalb der Zunftordnungen anbot? Und wie war die rechtliche Entwicklung dieser privat gegründeten Akademie, die eine kaiserliche wurde, hin zu einer Universität, die bis heute den Namen Akademie führt? Und wer waren die Menschen, die an der Akademie lehrten oder eben nicht lehrten, weil ihnen die Berufung zum Professor beziehungsweise zur Professorin verweigert wurde? Es sollte bis 1967 dauern, bis die an der Akademie lehrende Gerda Matejka-Felden zur ordentlichen Hochschulprofessorin berufen wurde. Heute sind wir stolz darauf, dass wir als einzige österreichische Universität über 50 Prozent Professorinnen beschäftigen.

Ja, wir sind auf allerhand stolz: international renommierte Lehrende, anspruchsvolle und nachgefragte Studienprogramme, Studierende aus der ganzen Welt, den jährlichen Rundgang, die zahlreichen Ausstellungen, Präsentationen, Publikationen und Veranstaltungen für das Publikum, die gesellschaftspolitische Positionierung in aktuellen politischen Diskursen wie zum Beispiel im Bereich der Flüchtlingspolitik und den LGBTQI-Diskussionen, die Gemäldegalerie mit ihrem Meisterwerk von Hieronymus Bosch, das Kupferstichkabinett und die Glyptothek, den Ausstellungsraum exhibit, die ausgezeichnete Verwaltung ... ja, der Platz reicht nicht aus, um alles aufzuzählen.

Wir feiern dieses Jubiläum mit dem *Academy Album*, 52 filmischen Miniaturen von Amina Handke (zu sehen auf [www.akbild.ac.at](http://www.akbild.ac.at)), zahlreichen Veranstaltungen, Vorträgen und Ausstellungen sowie einer Party am 21. Juni 2017 ab 16 Uhr an der Akademie am Schillerplatz. Und wenn Sie so wollen, ein Jubiläumsgeschenk haben wir schon bekommen. Das von Theophil Hansen zwischen 1872 und 1877 errichtete Gebäude am Schillerplatz wird saniert und um einen Studiensaal für das Kupferstichkabinett erweitert, damit auch künftig ein zeitgemäßer Universitätsbetrieb garantiert werden kann.

Wir wünschen Ihnen eine anregende Lektüre und laden Sie ein, mit uns gemeinsam die ersten 325 Jahre der Akademie der bildenden Künste Wien zu feiern!

**Eva Blimlinger**  
Rektorin

**Andrea B. Braidt**  
Vizerektorin Kunst |  
Forschung

**Karin Riegler**  
Vizerektorin Lehre |  
Nachwuchsförderung

**DEAR READERS,**

We are pleased to present to you a special edition of the Academy magazine *derdiedas bildende*. This double issue is devoted to the 325th anniversary of the Academy of Fine Arts Vienna.

A private academy for art was already opened in Vienna in 1688 by Peter Strudel, who was born around 1660 in Cles (Trentino) and died in Vienna in 1714. He came to the Viennese court with his brother Paul, and both were appointed by Emperor Leopold I as imperial court painters. Around the year 1690, Peter Strudel purchased from the former corporal of the imperial cavalry Romanus Bernhard Tschagon and his wife, Marie Polixena, a piece of terrain “at the ridge of the Schottenpoint.” There he built the Strudelhof mansion, where one still finds today the staircase made famous by Heimito von Doderer’s novel. In 1692, the date that is regarded as the founding year of the Academy of Fine Arts Vienna, its existence was documented for the first time and the imperial court contributed the first funds to what would be known from 1705 on as the “Kaiserliche Academie.” Strudel’s death in 1714 then led to the closure of the Academy, which was re-established in 1726 by Jacob van Schuppen as the “Kayl: Mahler, und Bildhauer Academie” (Imperial Court Academy of Painters, Sculptors). The Academy of Fine Arts Vienna is thus one of the oldest art academies in Central Europe.

This anniversary issue of *derdiedas bildende* highlights key moments in the turbulent history of the Academy of Fine Arts Vienna. What was life like at the end of the 17th century in and around Vienna, where an art academy was founded outside the city walls that for the first time offered training for artistic professions outside the guilds? And what was the legal development of this privately funded academy, which became an imperial institution and then a university, and which still today carries the title “academy”? Who were the people who taught at the Academy, or did not teach there because they were denied an appointment as professor? It would take until 1967 for the first woman to be named a full professor at the Academy – the honor going to Gerda Matejka-Felden. Today, we are proud to be the only Austrian university to employ over 50 percent female professors.

Yes, we are indeed proud of many things: internationally renowned teachers; challenging and sought-after study programs; students from all over the world; the annual Open Days; the numerous exhibitions, presentations, publications, and events for the public; our sociopolitical positioning in current political discourses such as those on refugee policy and LGBTQI issues; the Paintings Gallery with its masterpiece by Hieronymus Bosch; the Graphic Collection and the Collection of Plaster Casts; the exhibit showroom; excellent administration ... there is simply not enough space here to list it all.

We are celebrating our anniversary with the *Academy Album*, 52 film miniatures by Amina Handke (on view at [www.akbild.ac.at](http://www.akbild.ac.at)), with numerous events, lectures, and exhibitions, and with a party on June 21, 2017, at 4 p.m. at the main Academy building on Schillerplatz. And, if you will, we have already received an anniversary gift. The building on Schillerplatz, designed by Theophil Hansen and constructed between 1872 and 1877, is to be restored and a study room for the Graphic Collection added, so that we can continue to ensure up-to-date university facilities in the future as well.

We wish you stimulating reading and invite you to celebrate the first 325 years of the Academy of Fine Arts Vienna with us!

**Eva Blimlinger**  
Rector

**Andrea B. Braidt**  
Vice Rector for Art |  
Research

**Karin Riegler**  
Vice Rector for Teaching |  
Promotion of Early Stage  
Artists/Researchers

*Der Jahrestag der Akademie der bildenden Künste Wien ist ein wahrer Festtag für die Stadt. Wie kaum eine andere Institution signalisiert sie die künstlerische Vitalität und globale Relevanz Wiens. Das liegt einerseits an den vielen großen Persönlichkeiten, die die Akademie als Lehrende über viele Jahrzehnte geprägt haben. Andererseits – und vielleicht sogar noch wichtiger – sind es die Student\_innen, die an die Akademie kommen, um die Künste für sich zu entdecken und zu revolutionieren. Dass diese Student\_innenschaft immer transnationaler wird, ist eines der großen Verdienste der Akademie und einer der wichtigsten Motoren für die wunderbare Internationalisierung Wiens.*

*The anniversary of the Academy of Fine Arts Vienna is a genuine day of celebration for the city. Like hardly any other institution, the Academy stands for Vienna's ongoing artistic vitality and global relevance. This can be attributed on the one hand to the many prominent personalities whose teaching has shaped the Academy over many decades. But perhaps even more important are the students who come here to discover the arts for themselves and then end up revolutionizing them. The increasingly transnational profile of the student body is one of the Academy's great merits and at the same time a prime driver for the welcome internationalization of Vienna.*

**Matti Bunzl**  
Direktor / Director  
Wien Museum

*In den 325 Jahren ihres Bestehens hat die Akademie der bildenden Künste Wien viele angehende Künstler\_innen betreut und mit akademischem Rüstzeug für ihre Karriere ausgestattet. Ein prominenter Absolvent, Otto Wagner, beteiligte sich im Jahr 1909 sogar an der „Ideen-Konkurrenz“ zum Bau des Technischen Museums für Industrie und Gewerbe. Doch nicht nur dies verbindet die Akademie und das Technische Museum Wien: Seit vielen Jahren finden sich immer wieder Anknüpfungspunkte zwischen den bildenden Künsten und der Technik, wie zum Beispiel die Zusammenarbeit bei Ausstellungsprojekten des TMW. 2004 konnte Prof. Elke Krasny für die Ausstellung Welt ausstellen – Schauplatz Wien 1873 gewonnen werden, und 2012 bereicherte der Lehrbeauftragte Harun Farocki die Ausstellung At Your Service mit einer Videoinstallation. Die intensive Zusammenarbeit unserer beiden Häuser manifestiert sich auch in der seit Jahren durchgeführten Provenienzforschung sowie im gemeinsamen Interesse an Themen wie Mobilität und Migration.*

*In diesem Sinne wünsche ich der ältesten Kunstakademie Mitteleuropas noch viele erfolgreiche Jahrhunderte und freue mich auf weitere gemeinsame Projekte.*

*In the 325 years of its existence, the Academy of Fine Arts Vienna has fostered many a budding artist and equipped them with the academic tools they need to embark upon a successful career. A prominent graduate, Otto Wagner, even participated in 1909 in the “ideas competition” for the building of the Technisches Museum für Industrie und Gewerbe, today known as the Technisches Museum Wien. But that's not all that connects the Academy and our museum: over the past several years many joint projects have been undertaken that bring together fine arts and technology, for example the collaborative exhibitions at the TMW. In 2004, Prof. Elke Krasny contributed her expertise to the exhibition Welt ausstellen – Schauplatz Wien 1873, and in 2012 lecturer Harun Farocki enhanced the exhibition At Your Service with a video installation. The intensive collaboration between our two institutions also includes many years of provenance research, as well as our common interest in issues such as mobility and migration.*

*In this sense, I wish Central Europe's oldest art academy many more successful centuries and am looking forward to joining forces for further projects in the future.*

**Dr.<sup>in</sup> Gabriele Zuna-Kratky**  
Direktorin / Director  
Technisches Museum Wien



*Nach 325 Jahren ist die Akademie der bildenden Künste Wien nicht zuletzt ein Denkmal. Das gilt für das Gebäude, aber auch für die Sammlungen der Gemäldegalerie, des Kupferstichkabinetts, der Glyptothek, der Bibliothek und des Archivs. Seit der Zwischenkriegszeit setzte sich das Bundesdenkmalamt für die denkmalgerechte Erhaltung und Pflege der baulichen Substanz und der dort aufbewahrten Sammlungen ein. Nach dem Zweiten Weltkrieg bemühte man sich um den Wiederaufbau des schwer getroffenen Gebäudes und begleitete die Erhaltungsmaßnahmen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ab 2017 steht der Akademie der bildenden Künste Wien eine Generalsanierung im wahrsten Sinn des Wortes ins Haus. Umfangreiche restaurierungswissenschaftliche Voruntersuchungen schufen ein sicheres Fundament für die erfolgreiche Abwicklung eines der größten Bauvorhaben in der Geschichte der Universität. Das Bundesdenkmalamt gratuliert der Akademie zum Jubiläum und freut sich auf die künftige Zusammenarbeit.*

*After 325 years, the Academy of Fine Arts Vienna is nothing less than a monument. This is true of course for the building but also for the Paintings Gallery, Graphic Collection, Collection of Plaster Casts, Library, and Archive. Ever since the interwar period, the Bundesdenkmalamt (Federal Monuments Office) has taken charge of the proper maintenance and preservation of the building and the collections housed therein. After the Second World War, no effort was spared to reconstruct the badly damaged building, and subsequent conservation measures were undertaken in the second half of the 20th century. Starting in 2017, the Academy of Fine Arts Vienna is due for a complete refurbishment in the truest sense of the word. Extensive preliminary inspections by restoration experts have laid a sound foundation for the successful carrying out of one of the largest construction projects in the history of the university. The Bundesdenkmalamt would like to congratulate the Academy on its anniversary and is looking forward to continuing to work with it in the future.*

**Dr.<sup>in</sup> Barbara Neubauer**  
Präsidentin / President  
Bundesdenkmalamt

*Als das ehrwürdige Gebäude am Schillerplatz 1877 eröffnet wurde, waren die Mauern des ganz in der Nähe geplanten kunsthistorischen Hofmuseums noch nicht einmal bis zur Dachgleiche hochgezogen – als die private Akademie Peter Strudels 1692 vom habsburgischen Hof anerkannt wurde, waren die kunsthistorischen Sammlungen noch in halb Europa verstreut. Ich gratuliere der Akademie herzlich zum 325-jährigen Bestehen – bravo! Es ist mir zudem eine Ehre, die grandiose Gemäldesammlung während des Umbaus der Akademie im Theatermuseum beherbergen zu dürfen. Für diesen Zeitraum etwas näher in die Innere Stadt gerückt, erwarte ich, dass Bosch, Rubens & Co immer wieder lustvoll in Erinnerung gerufen werden. Auch Wientourist\_innen, hiesige Kunstfreund\_innen und Vertreter\_innen der Creative Industries werden die Galerie als stete Inspirationsquelle erleben!*

*When the venerable building on Schillerplatz opened its doors in 1877, the walls of the imperial court's museum of art history going up nearby had not even reached roof level – and when the private academy founded by Peter Strudel was recognized by the Habsburg court in 1692, that court's fine arts collections were still scattered across half of Europe. I would like to warmly congratulate the Academy on its 325th anniversary – bravo! I also have the great honor of hosting the magnificent collection of paintings at the Theatermuseum during the Academy's renovation work. Now that Bosch, Rubens et al. have temporarily moved closer to the city center, I expect that they will serve as a constant source of inspiration for tourists, art lovers, and representatives of the creative industries frequenting the gallery!*

**Dr.<sup>in</sup> Sabine Haag**  
Generaldirektorin / General Director  
Kunsthistorisches Museum Wien

# TRAUMAKADEMIE

## DREAM ACADEMY

### **Nichts ändert sich von Generation zu Generation außer dem gesehenen Ding, und das macht eine Komposition.**

Gertrude Stein

#### I

Als ich zum ersten Mal meinen Fuß in die Akademie der bildenden Künste in Wien in ihrem Hauptgebäude am Schillerplatz setzte, hatte ich den Eindruck, eine Zeitkapsel zu betreten. Verwirrt ging ich durch die fast leeren Gewölbegänge mit all ihren dekorierten Decken. Ich kam an der Aula vorbei, die ich aus amerikanischen Filmen kannte und die mich immer an ein römisches Forum erinnert. Vereinzelt kamen Studierende oder Profs vorbei und verschwanden durch irgendwelche massiven Holztüren in Räume, die ich (noch) nicht kannte und die all das Wissen und die Kreativität beherbergen. Ich stellte mir vor, wie dieses imposante Gebäude wohl 1877, als hier der erste Unterricht stattfand, ausgesehen haben mochte.

Seither habe ich die Akademie auch anders gesehen – brechend voll mit Studierenden, die für soziale Anliegen demonstrieren, voller Publikum, das wie jeden Jänner den Rundgang durch die Ateliers besucht, und in großer Aufregung während der Diplomwoche. Ich habe sie auch als Journalistin besucht, um mit ihren hervorragenden Mitarbeiter\_innen zu sprechen und endlich die mysteriösen Zimmer hinter den schweren Türen, die geräumigen Ateliers mit mehr oder weniger fertigen und experimentellen Kunstwerken zu betreten, die gedämpfte und peinlich hellhörige Konservierungswerkstätte, die großartige, abgedimmte Bibliothek aus dem 19. Jahrhundert voller aktueller Kunstzeitschriften und alter Bücher ... sogar das große, aber gemütliche Eckbüro von Rektorin Eva Blimlinger, ebenfalls voller Bücher und Kunst, mit einem großen Tisch, an dem sie Gäste und Fragesteller\_innen wie mich begrüßt.

Frappant ist hier wie auch in den anderen drei Gebäuden der Akademie die Rücksicht auf die Geschichte einer Institution, die älter ist als mein Heimatland (die Akademie wurde bekanntermaßen 1688 gegründet, die Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten 1776 unterzeichnet). Zugleich ist man hier – mit Lehrveranstaltungen an sechs Instituten und in 17 Kunstdisziplinen einschließlich neuer Medien, Performance, öffentlicher Kunst und Fotografie – fest einem fortschrittlichen Denken verpflichtet. Auch Transparenz wird respektiert. So akzeptiert die Akademie keinerlei Firmensponsoren, die gegen ihre politische Ausrichtung verstoßen, was man als geradlinig progressiv bezeichnen könnte. Es handelt sich zudem um die einzige Kunstakademie weltweit, die von drei Frauen geleitet wird, und die einzige Universität in Österreich, die sämtliche Studiengebühren an ihre Studierenden rückerstattet.

Egal, wie lange ich als Amerikanerin in Europa lebe (und das ist nun schon eine ganze Weile), manchmal kann ich kaum glauben, dass es einen Ort wie diesen hier gibt. Aber es gibt ihn.

#### II

Welchen Zweck hat eine Kunstakademie heute – im Jahr 2017? Das Erlernen technischer Fertigkeiten? Konzeptuelles Denken? Berufliche Ausbildung? Netzwerken? Oder soll die Kunstakademie das Gewissen der Kunstwelt sein, wie der Künstler und Lehrende Ernesto Pujol in seinem Aufsatz „On the Ground“<sup>1</sup> schreibt? Damit meint er, dass die Verbindungen der Bildungsinstitutionen zur äußeren Kunstwelt und ihrer dominanten Marktstruktur zwar nicht ignoriert, aber ausbalanciert und geerdet werden sollen. Und was ist mit der Globalisierung?

Es gibt eine Anekdote über Martin Guttmann, der als Professor den Fachbereich Kunst und Fotografie im Atelierhaus Lehárgasse leitet, das etwa zur gleichen Zeit wie das Haupt-

gebäude errichtet wurde und dessen Räume sogar noch höher sind. Offenbar teilte er einmal seinen Erstsemestrigen lautstark mit, ihre schicken Websites zu stanzen und stattdessen an die Arbeit zu gehen – die Werbung zu vergessen, bevor man noch irgendeine *Kunst* gemacht hat. Dabei musste ich an meine Studierenden in Amerika denken.<sup>2</sup> Auch sie sind ernst, clever und arbeitssam, sorgen sich aber oft mehr darum, ihre Marke zu profilieren als, ihre Kunst zu pflegen und reifen zu lassen.

Guttmann erzählte mir später, dass er an der Akademie den Studierenden ausreichend Zeit und Raum geben *dürfte*, sich zu entwickeln. „Es ist eine sehr offene Akademie, eine der offensten, die ich kenne. In den Akademien im angloamerikanischen Raum lehrt man Effektivität, Schnelligkeit und auf dem Laufenden zu bleiben, lässt die Studierenden aber nicht ihr eigenes Denken und ihre eigene Kunst entwickeln, das heißt langsam ihre poetische Richtung finden.“

Bei Guttmann, aber auch in den anderen Fachbereichen fördert die Akademie augenfällig diese poetische Richtungsfindung, aber auch eine Art Entschleunigung und Tiefe, jene Mischung aus Kreativität und Denken, die jede Künstlerin und jeder Künstler für sich entdecken muss, insbesondere heute unter den spätkapitalistischen Bedingungen, die Kunst zur Ware machen. Besonders seit der Studienplanreform in den frühen 1990er-Jahren hat sich die Akademie scharf vom Klischee des Geniekünstlers abgewandt. Sie stellt stattdessen ein multidisziplinäres und flexibles Umfeld zur Verfügung, mit dem sie als erste Kunsthochschule im deutschsprachigen Raum das übliche Meisterklassenprinzip hinter sich ließ und man nun ganze Semester andere Medien und Ansätze erproben kann.

„Wir haben dafür gekämpft, das Diplomstudium beizubehalten und nicht auf das Bachelor-Master-System überzugehen“, sagt Dorit Margreiter,



selbst bekannte Künstlerin und Professorin für Video und Videoinstallation. Wie Guttman hat auch sie schon an berühmten Kunstakademien weltweit unterrichtet, zum Beispiel am CalArts. „Die künstlerische Tätigkeit erfordert, obwohl es von außen vielleicht nicht so aussieht, viel Zeit.

Zeit und Flexibilität unterscheiden diese Kunstakademie daher von anderen“, meint sie weiter. Die Studierenden stellen ihre Ideen den Professor\_innen – und nicht umgekehrt – oft in einer sehr demokratischen Situation vor. Etwa 1.500 Studierende aus 50 Ländern (neben vielen Gästen aus 100 Partnerinstitutionen) lernen hier, sich neuen Herausforderungen zu stellen, globale Überlegungen nicht nur zu diskutieren, sondern auch in der Student\_innenschaft zu leben.

### III

Die Akademie fürchtet sich also nicht vor Veränderung. Das ist vielleicht einer der Gründe, warum sie dramatische Umwälzungen durch 325 Jahre überstanden hat, und zwar nicht nur, was die Betreuung der Studierenden, sondern auch was den Zeitgeist und die Themen der jeweiligen Epoche betrifft. „Wir bauen auf das auf, was hinter uns liegt, und auf das Wissen daraus. So kann man Kunst weiterentwickeln und sogar verbessern“, erklärt Heimo Zobernig, als ich ihn in seinem Atelier mit der hohen Decke im Mezzanin des 108 Jahre alten Bildhauereigebäudes in der Nähe des Wurstelpraters bat, mir seine Unterrichtsmethoden zu erläutern.

Zobernig ist nur einer von etwa 300 Lehrenden, von denen viele bekannte Persönlichkeiten der österreichischen und internationalen Kunstwelt sind. Die meisten sind selbst aktiv und daher in permanentem Kontakt mit der Welt außerhalb des Elfenbeinturms. Guttman kommt aus Israel via USA, Monica Bonvicini ist eine in Berlin lebende Italienerin, der Maler Daniel Richter sowie die Theoretiker\_innen Sabeth Buchmann und Diederich Diederichsen sind Deutsche. Und neben vielen anderen sind da noch wichtige Österreicher\_innen wie Erwin Bohatsch, Elke Krasny, Dorit Margreiter oder Wolfgang Tschapeller.

Laufend kommen neue Schwerpunkte hinzu. In den letzten fünf Jahren wurden mehrere finanzierte Pro-

gramme in künstlerischer Forschung auf den Weg gebracht (selbige, ob man mag oder nicht, derzeit ein großer Trend in der Kunstwelt). Partnerschaften mit Wiener Institutionen wie dem mumok ermöglichen öffentliche Diskussionen spezieller Themen.

„Institutionell geht es in dieser Schule um die Gegenwart“, sagt Diederichsen, der vor fünf Jahren den Master in Critical Studies mitgegründet hat. Es handle sich um eine der wenigen Akademien in Europa, die wirklich wüssten, was zeitgenössisch bedeute, fügt er noch hinzu.<sup>3</sup>

### IV

Doch je mehr sich verändert, desto wichtiger wird die Fundierung bestimmter Aspekte der Akademie (das Motto von Gertrude Stein ist vielleicht ein Beleg dafür). Seit der Entmaterialisierung der Kunst, die in den späten 1960er-Jahren begann, hat sich das Kunststudium schubweise verändert. In den USA ist es meist digitaler und konzeptueller geworden, um die Studierenden auf Laufbahnen in einem schnell wachsenden Kunstfeld vorzubereiten, in dem mehr Konkurrenz herrscht als je zuvor, oder aber es blieb völlig traditionell und ignorierte die Beschleunigung, die die Kunstwelt erfasst und erschüttert hat. Die Akademie in Wien verbindet diese beiden Pole scheinbar mühelos. Um nur ein Beispiel zu nennen: In der Bildhauerei werden jahrtausendealte Fertigkeiten wie Steinmetzarbeiten unterrichtet, während man im Tonstudio mit aktuellstem Computerequipment zu Werke geht.

Gewiss sind die Gebäude der Akademie geschichtsträchtig, doch hinter der historischen Fassade verbergen sich einige geheime Juwelen wie die Gemäldegalerie, ein kleines Museum im Hauptgebäude, zu dessen Sammlung Werke alter Meister wie das Weltgerichtstriptychon von Hieronymus Bosch gehören, oder das Kupferstichkabinett, einer der Grafikschatze der K.-u.-k.-Monarchie und eine Art lebendes Gedächtnis oder Archiv der Institution. Apropos Gedächtnis. Den Geist der Vorfahren kann man hier nicht leugnen. In den Annalen der Akademie finden sich weltberühmte Absolventen und Lehrende aus Österreich wie Gustav Klimt, Egon Schiele oder der Architekt Otto Wagner (und natürlich weiß auch ich als amerikanischer Kunstfan, dass ein ehrgeizi-

ger junger Maler namens Adolf Hitler hier zweimal, nämlich 1907 und 1908, vergeblich um Aufnahme ansuchte, was für die lange Geschichte strenger Aufnahmekriterien an dieser Hochschule spricht. Hitlers Gemälde waren, mit Verlaub, Schrott).

Dann gibt es noch den Abendakt, eine Anomalie nicht nur in seiner Schlichtheit, sondern auch wegen seiner Langsamkeit. Dieser Zeichenkurs findet ohne reguläre Anmeldung jeden Tag eine ruhige Stunde lang statt und bietet allen Studierenden die Möglichkeit, die Verbindung von Hand, Auge und Gehirn zu trainieren. Da sitzen sie wie in einem gedämpften Amphitheater und zeichnen unter der Anleitung eines geduldigen Lehrers ihre Aktmodelle. Eine Meditation inmitten der hektischen Welt. „Es gab einen riesigen Run aufs Aktzeichnen, wahrscheinlich weil eine neue Generation zu studieren begonnen hat“, sagt Eva Blimlinger. „Für sie ist die digitale Welt bereits Alltag und das Zeichnen etwas Neues.“ Für mich indes bedeutete der Abendakt die Erkenntnis, dass bestimmte kognitive Tätigkeiten, zum Beispiel wie wir sehen, niemals von Bildschirmen ersetzt werden können.

### V

Ich habe anderswo festgehalten, dass man die Akademie als Mikrokosmos der sie umgebenden Stadt verstehen könnte. Für jemanden aus der Neuen Welt ist Wien verwirrend. Wien ist freigeistig und schockierend konservativ zugleich (je nachdem mit wem man wo spricht). Wien blickt nach vorne (Stadtplaner\_innen betreiben Feldforschung hier, und die Stadt hat gegenüber anderen viele Vorteile, weswegen sie auch auf den jährlichen Lebensqualitätshitparaden immer weit oben landet) und verirrt sich dennoch öfters im engmaschigen Netz seiner Vergangenheit. Und seit der Kaiserzeit ist die Stadt ein Schmelztiegel der Kulturen – wie die Akademie auch.

Diese Melange an Einflüssen führt zu einer gewissen Reibung, die bisweilen verwirrend sein kann. Doch Reibung erzeugt Wärme, die ihrerseits zu Veränderungen führt. Und in Wien hat die Reibung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft immer schon zu Paradigmenwechseln Anlass gegeben. (Ich denke nur daran, dass Kaiser Franz Joseph so wütend auf Adolf Loos' klare Linien auf dem 1911

erbauten Looshaus war, dass er auf der anderen Seite des Michaelerplatzes sein Fenster schließen musste, um sich die kühne Moderne zu ersparen. Ich vermute allerdings, dass er tief in seinem Inneren wusste, dass man den Fortschritt nicht aufhalten konnte und seine Tage gezählt waren.) Die meisten Wiener\_innen, besonders jene, die im Kultursektor arbeiten, tolerieren nicht nur intellektuelle und ästhetische Widersprüche, sondern bestärken sie sogar. Aus Widersprüchen und Reibung entstehen Innovation und Fortschritt.

Laut Akademie ist „Kunst eine spezifische Erkenntnisform“ – namentlich eine, die hier mit immer seltener werdenden Abstraktionen von Zeit, Raum und Förderung gepflegt wird. Diese Institution weiß, dass Kunst mehr ist als Handwerk und historischer Kanon. Denn das Gesehene Ding ändert sich immer – um auf das Zitat von Gertrude Stein zurückzukommen. Doch das, was sich von Generation zu Generation nicht ändert, könnte der couragierte Akt sein, sich dem zu stellen, was Kunst ist und immer sein wird – angstlos und dem und den Anderen und Unerforschten gegenüber aufgeschlossen.

Immer noch wandle ich manchmal an stillen Tagen durch die Akademie und ergötze mich an ihrer Atmosphäre. Allerdings erscheint sie mir nicht mehr als Zeitkapsel, sondern als zeitloses Refugium, als sicherer und stützender Raum für Gedanken und freies Schaffen ... während beide sich entwickeln. In welche Richtung? Das wissen wir nicht. Ich paraphasiere einen Satz, den das indische Raqs Media Collective einmal schrieb: Eine Schule ist eine Voraussetzung, um zu lernen, und der Künstler oder die Künstlerin lernt nie aus. Die Schule geht also nie zu Ende.

***Nothing changes from generation to generation except the thing seen and that makes a composition.***

Gertrude Stein

I

The first time I set foot in the Academy of Fine Arts, in the main building on Vienna's Schillerplatz, I felt like I'd stepped into a time warp. I walked, bemused, through the nearly empty corridors under vaulted, decorated ceilings. I passed the Aula, which I knew from American films and still reminds me of a Roman forum. The odd

student or prof walked past, disappearing through massive wooden doors into rooms I couldn't (yet) see but knew harbored knowledge and creativity. I imagined what this imposing building might have been like in 1877, when the first classes were held in these spaces.

I've since witnessed the Academy in many other states – packed with students demonstrating for social causes, jammed with locals viewing the Open Days student exhibitions each January, prickling with stress during Diplom week. I've visited even as a journalist, speaking to the institution's illustrious staff, finally entering the mysterious rooms behind the heavy doors and seeing the workshops, cavernous studios with artwork in various states of completion or experimentation, the hushed, meticulously sensitive conservation lab, a stunning low-lit 19th-century library filled with current art journals and ancient volumes ... even director Eva Blimlinger's large but cozy corner office, filled with books, art, and a big table where she greets guests and questioners like me.

What remains striking, here and in the Academy's three other buildings, is the respect for an institutional history that's quite a bit older than my country (the Academy was famously founded in 1688; the United States Declaration of Independence was signed in 1776), combined with a simultaneous and resolute commitment to forward thinking – with courses in six institutes and 17 artistic disciplines, including new media, performance, public art, and photography. Transparency, too, is respected: the Academy takes no corporate sponsorships that might go against its political bent, which is unapologetically progressive. It's the only art academy in the world run by three women, and the only university in Austria that refunds its entire tuition fee to students.

No matter how long I've lived in Europe (and by now, it's been a while), as an American, it's sometimes hard for me to believe a place like this can exist. But it does.

II

What is the purpose of an art school, right now, in 2017? Skill-building? Conceptual thinking? Career training? Connections? Should the art school be the conscience of the art world, as artist

and art instructor Ernesto Pujol puts it in his essay “On the Ground,”<sup>1</sup> meaning that the ties to the real art world and its dominant market structures should be acknowledged but also counter-balanced and grounded by educational institutions? What about globalism?

I was once relayed a story about Academy professor Martin Guttman, who teaches Art and Photography in the Atelierhaus (a studio building whose ceilings soar even higher than in the main building) around the corner from the main building and built around the same time. Apparently, he vociferously told his first-year students to scrap their slick websites and get to work; to forget marketing before they've made any *art*. I got to thinking about my own American students<sup>2</sup> – earnest, smart, hardworking young people, but often worried more about creating personal brands than percolating and maturing their practices.

Guttman later told me how the Academy *allows* him to give students ample time and space to develop. “It's very open, one of the most open academies I know. In Anglo-Saxon schools, you teach [students] to be effective and fast and au courant, but you don't teach them to develop their own line of thinking and practice, and to slowly build their poetic direction.”

Here and in other departments, the Academy palpably fosters this poetic direction, as well as a kind of deceleration and depth, a combination of creation and thought that every artist has to decide to pursue, especially now in our state of late capitalism and art as product. Especially since its curricular reform in the early 1990s, the Academy has moved sharply away from the tired artist-as-genius trope towards a more multidisciplinary and fluid environment – and led the way in the German-speaking world by allowing students to go beyond the usual master-apprentice structure and spend semesters exploring other mediums and approaches. “We fought to keep the degree earned a Diplom (diploma), and not go to the bachelor-master system,” says Dorit Margreiter, a well-known artist and professor of video art and video installation. Like Guttman, she's taught at high-profile art schools around the world, such as Cal Arts. “Artistic activity – which might not always look like much from the outside – needs a lot of time. Time and flexibility are

what differentiates this art school from others,” she says. Students here often present ideas to their profs (not only the other way around) in a highly democratic environment. About 1,500 students from 50 countries (along with lots of guests from the Academy’s 100 partner institutions) learn to challenge themselves here, allowing global considerations to not only be discussed but lived through the student body.

### III

The Academy is thus unafraid of change, perhaps one reason why it has weathered the dramatic shifts of 325 years – not only in terms of the care and feeding of artists and ideas, but in terms of zeitgeist, the issues of our times. “We build on what’s behind us, and the knowledge that’s within it. That makes it possible to have art develop and make it even better,” sculpture professor Heimo Zobernig told me when I asked him to explain his teaching methods. His classes are held in a high-ceilinged, mezzanined studio in the 108-year-old building dedicated to sculpture instruction, across town near the Prater amusement park.

Zobernig is just one professor among 300-odd lecturers, many of them well-known art-world players from Austria and beyond, the majority active practitioners of what they teach and thus in constant contact with the world beyond the ivory tower. Guttmann comes from Israel via the United States; there’s Berlin-based Italian Monica Bonvicini, Germans Daniel Richter, a painter, theoreticians like Sabeth Buchmann or Diedrich Diederichsen, and many many more, including important Austrian natives like Erwin Bohatsch, Elke Krasny, Dorit Margreiter, and Wolfgang Tschapeller.

New focuses are continually added – in the past five years, several financed programs in artistic research have gotten underway (AR is a big trend in the art world at the moment, whether one likes it or not). Partnerships with city institutions like the mumok allow discussion of topical issues in a real-world context. “Institutionally, this academy is about the present,” says Diederichsen, who cofounded the Academy’s Masters in Critical Studies program five years ago, adding that it’s one of the few academies in Europe that has a true hold on what contemporary means.<sup>3</sup>

### IV

Yet, the more things change, the more important it is that some aspects of the Academy stay firmly grounded. (The Gertrude Stein quote above is perhaps a testament to this.) Since the dematerialization of art starting in the late 1960s, art education has moved in fits and starts – in the US often becoming more digital, conceptual, about preparing students for careers in a rapidly expanding art field that’s more competitive than ever – or stayed completely traditional, ignoring the rapid accelerations currently shaking up the art world. The Academy combines these two poles rather seamlessly. Just one example: the sculpture department teaches millennia-old skills like stonemasonry while a sound studio works with state-of-the-art digital equipment.

The Academy’s physical buildings of course ooze history, but behind the obvious are a few secrets, like the Pictures Gallery, a mini-museum within the main building holding Old Masters works like Hieronymus Bosch’s *Last Judgement Triptych*, as well as the Graphic Collection, one of the Austrian empire’s treasure troves of works on paper and a kind of living memory or archive of the institution. As to memory, the spirit of those who came before cannot be ignored – the Academy annals list big-name historical Austrian alumni and former faculty like Gustav Klimt, Egon Schiele, and architect Otto Wagner. (And of course – as an American art buff – even I know that an emerging painter named Adolf Hitler applied here twice, and was twice rejected, in 1907 and 1908, a testament to the long legacy of the Academy’s rigorous entrance requirements. His paintings were, ahem, crap.)

Then there’s the Nude Drawing Evening Class, an anomaly not only in its simplicity but in its temporal quality. The course is a quiet hour running every day with no regular enrollment, just the chance for students to anchor a connection between hand, eye, and brain. They sit in a hushed amphitheater-like room drawing nude models under the guidance of a patient professor. It’s meditation in a frenzied world. “There has been a huge run on the drawing class, probably because a new generation is coming in. For them the digital world is everyday, drawing is innovation,” says Blimlinger. For me, it’s

a recognition that some cognitive activities – like how to see – can never be replaced by the screen.

### V

I’ve written elsewhere that the Academy might be a microcosm of its city. For someone from the new world, Vienna is confusing – it’s libertine yet can be shockingly conservative (depending on whom you’re talking to and where you are). It’s forward-looking (urbanists have a field day here because the city has many advantages others don’t, which places it high on annual quality-of-life lists) yet is often caught in the complex web of its own past. And since the imperial era, the city has been a melting pot of cultures – as is the Academy.

The mélange of influences results in a certain friction – one that’s bewildering at times. But friction creates heat, which leads to change and transformation. In Vienna, friction between the past, present, and impending future has always led to paradigm shifts. (I only think of Austria’s last emperor, Franz Josef, so angry at architect Adolf Loos’s clean lines on his Looshaus, completed in 1911, that he had to shut his window at the Hofburg across the square, to simply not look at the audacious modernism. But I’m guessing deep down he knew progress was unstoppable, and his days were numbered.) Most Viennese, especially those in the city’s cultural fields, not only tolerate but encourage intellectual and aesthetic collisions. From collisions and friction come innovation and progress.

According to the Academy, “art is a specific form of insight” – one that, here, is fostered with the ever-rarer abstractions of time, space, and support. This institution knows that art transcends skill and historical canonization. To again take up the Stein quote above, the things seen will indeed always change. But the “nothing that changes from generation to generation” might be the courageous act of facing what art is and will be, unafraid and welcoming of the Other(s) and the unexplored.

I still sometimes walk through the Academy on quiet days and bask in its atmosphere, but for me the institution has gone from being a time warp to being a timeless refuge, a safe, supportive space for thought and independent

creation ... as both evolve. To where?  
We don't yet know. To paraphrase  
something the Indian artist group Raqs  
Media Collective once wrote: A school  
is a condition of learning, and ... an  
artist's education is never finished.  
School is never out.

- 1 Ernesto Pujol, „On the Ground“,  
in: *Art School (Propositions for  
the 21st Century)*, hg. v. Steven  
Henry Madoff, Cambridge/MA  
2009, S. 1–15.
- 2 Ich unterrichte am Berliner Zweig  
der New York University über  
zeitgenössische Kunst und den  
Kunstbetrieb.
- 3 Obwohl sich Hal Foster oder sogar  
Autoren-Künstler wie Liam Gillick  
nicht immer auf den Begriff „zeitge-  
nössisch“, ja nicht einmal über seine  
Sinnhaftigkeit einigen können. Vgl.  
*What is Contemporary Art?*, hg. v.  
Julieta Aranda, Brian Kuan Wood,  
Anton Vidokle, Berlin 2010.

- 1 Ernesto Pujol, „On the Ground,“  
in: *Art School (Propositions for the  
21st Century)*. Edited by Steven  
Henry Madoff, (Cambridge, MA,  
2009), pp. 1–15.
- 2 I teach a course on contemporary  
art and the contemporary art world  
at New York University's Berlin  
branch.
- 3 That is, even if scholars like Hal  
Foster or writer-artists like Liam  
Gillick can't always agree on the  
concept, or even the term “con-  
temporary's” viability. See: *What  
is Contemporary Art?*, edited by  
Julieta Aranda, Brian Kuan Wood,  
and Anton Vidokle (Berlin, 2010).

- A Einblick in ein Maleriatelier  
am Schillerplatz, Foto © Daniel  
Gebhart de Koekkoek
- B Auf der Galerie im Atelierhaus,  
Lehargasse, Foto © Daniel Gebhart  
de Koekkoek
- C Abendakt, Foto © Daniel Gebhart  
de Koekkoek
- D Einblick in die Bildhauerateliers,  
Kurzbauergasse, Foto © Daniel  
Gebhart de Koekkoek
- E Hauptgebäude der Akademie der  
bildenden Künste Wien am Schiller-  
platz, Foto © Daniel Gebhart  
de Koekkoek
- F Rektorin Eva Blimlinger, Foto  
© Daniel Gebhart de Koekkoek



A

**Kimberly Bradley** ist eine amerikanische Kunstkritikerin und Kulturjournalistin, deren Texte in *ArtReview*, *Frieze*, *Monocle*, *The New York Times* und vielen anderen Publikationen erschienen sind. Sie gibt Monografien heraus und lehrt am Berliner Zweig der New York University. Bradley lebt und arbeitet in Berlin und Wien.

**Kimberly Bradley** is an American art critic and culture journalist whose work has appeared in *ArtReview*, *Frieze*, *Monocle*, *The New York Times*, and many other publications. She also edits monographs and teaches at New York University's Berlin branch. She lives and works in Berlin and Vienna.





B



E



C/D



F

# KUNST UND BILDUNG

Das Lehramtsstudium Kunst und Bildung für das schulische Unterrichtsfach Bildnerische Erziehung beruht auf der engen Verbindung von künstlerischer Praxis, Kunstvermittlung und theoriegeleiteter Analyse von Kunst und Kunstvermittlung. Kunst wird als kritische und öffentlich involvierte Teilhabe an den komplexen Transformationsprozessen zeitgenössischer Gesellschaftlichkeit begriffen. Das Studium fördert die Zusammenarbeit mit lokalen Akteur\_innen aus Kunst-, Kultur-, Bildungs- und Zivilgesellschaftskontexten. Der internationale Austausch wird durch Symposien und Workshops intensiviert. Zentral sind Fragen von Globalisierung, Migrationsgesellschaft, Geschlechterverhältnissen und Geschichtspolitik.

Im Jahr 1941 ist die Meisterschule für Kunsterziehung, aus der das heutige Institut für das künstlerische Lehramt hervorging, durch das NS-Regime gegründet worden. Dies war der Anlass für die Ausstellung *Unheimliche Materialien. Gründungsmomente der Kunsterziehung*. Die umfassende historische Aufarbeitung der Institutionalisierung der Kunsterziehung an der Akademie ging der Ausstellung, die 2016 im xhibit stattfand, voraus.

*Unheimliche Materialien. Gründungsmomente der Kunsterziehung*, Ausstellung im xhibit, 2016, Archivinstallation von Elke Krasny und Barbara Mahlkecht, Foto © Lisa Rastl

Die Meisterschule für Kunsterziehung und Ausbildung der Kunsterzieher an höheren Schulen, gegründet unter Rektor Alexander Popp, illegaler Nationalsozialist seit 1935, und geleitet von August Ernst Mandelsloh, NSDAP-Mitglied seit 1932, orientierte die Lehrer\_innenausbildung an den ideologischen Grundlagen des Nationalsozialismus. In Zusammenarbeit mit den Historiker\_innen Ina Markova, Rosemarie Burgstaller und Sophie Bitter-Smirnov sowie den Künstler\_innen Anna Artaker, Ramesch Daha, Zsuzsi Flohr/Benja Fox-Rosen/Eduard Freudmann/Eva Reinold/Luisa Ziaja, Lena Rosa Händle, Minna L. Henriksson, Hansel Sato, Sekretariat für Geister, Archivpolitiken und Lücken (Nina Höchtl und Julia Wieger) und Imayna Caceres/Pêdra Costa/Verena Melgarejo Weinandt von „Wer hat Angst vor dem Museum?“ verband das Projekt die Aufarbeitung des Archivs mit zeitgenössischen transnationalen und migrantisch situierten künstlerischen Positionen zu Geschichtspolitik und Erinnerungsarbeit.

Eine seit 2015 aktive Gruppe von Dissertant\_innen forscht zu feministischer und queerfeministischer Kunst und Architektur, urbanen Transformationsprozessen, kritischer Ausstellungsgeschichte sowie performativen Strategien in Bildungsprozessen.



The **Art and Education** program brings together artistic practice, art mediation, and the theoretical analysis of art and art mediation. Art is understood as the critical and publicly involved participation in the complex processes of transformation shaping contemporary society. The program promotes cooperation with local stakeholders from the contexts of art, culture, education, and civil society. International exchanges are intensified through symposia and workshops. Central issues addressed are globalization, the migration society, gender relations, and the politics of history and remembrance.

The master school for art education, which laid the cornerstone for today's Institute for Education in the Arts, was established in 1941 under the Nazi regime. This period was addressed in the exhibition *Uncanny Materials: Founding Moments of Art Education*. Preceding the exhibition, which took place at xhibit in 2016, was an extensive historical reappraisal of the institutionalization of art education at the Academy.

At the master school for art education and the training of secondary school art teachers founded under Rector Alexander Popp, an illegal Nazi since 1935, and directed by August Ernst Mandelsloh, a member of the Nazi Party since 1932, teacher training was based on the ideological principles of National Socialism. In cooperation with the historians Ina Markova, Rosemarie Burgstaller, and Sophie Bitter-Smirnov, and the artists Anna Artaker, Ramesch Daha, Zsuzsi Flohr/Benja Fox-Rosen/Eduard Freudmann/Eva Reinold/Luisa Ziaja, Lena Rosa Händle, Minna L. Henriksson, Hansel Sato, Sekretariat für Geister, Archivpolitiken und Lücken (Nina Höchtl and Julia Wieger), and Imayna Caceres/Pêdra Costa/Verena Melgarejo Weinandt from “Wer hat Angst vor dem Museum?”, the project linked the re-examination of the archive with contemporary transnational and migrant artistic positions on the politics of history and remembrance.

A group of doctoral candidates active since 2015 is conducting research on feminist and queer feminist art and architecture, urban transformation processes, critical exhibition history, as well as performative strategies in educational processes.



# KONTEXTUELLE GESTALTUNG



Das Lehramtsstudium Kontextuelle Gestaltung – Unterrichtsfach Technisches Werken verhandelt das Verhältnis von Menschen und Dingen. Gestaltung wird dabei als eine zweckgebundene Praxis der Entwicklung, Herstellung und Verwendung von Gegenständen, Architekturen und Räumen in einem gesellschaftlichen Zusammenhang verstanden. Ein Leitmotiv des Studiums ist die wechselseitige Bedingtheit von Gestaltung und Kontext. Die Gegenstandswelt und der Umgang mit dieser stehen in einem Wechselspiel mit technologischen, ökonomischen, politischen und sozialen Faktoren; diese verändern Gestaltungsprozesse, und gestaltete Dinge beeinflussen wiederum diese Faktoren. Sich rapide verändernde Produktionsstrukturen, neue Arbeitsverhältnisse, ökologische Herausforderungen und gesellschaftspolitische Veränderungen ordnen nicht nur das Mensch-Ding-Verhältnis ständig neu, sondern auch die Gestaltungsprozesse, die aus diesem Verhältnis resultieren.

Vor diesem Hintergrund verknüpft das Lehramtsstudium Kontextuelle Gestaltung – Unterrichtsfach Technisches Werken entwerfungsbedingte und fertigungstechnische Anforderungen von Gestaltungsprozessen mit Analysen, Methoden und Wissen aus dem Bereich der Design und Architekturtheorie, der Material Cultural Studies, Technikkritik, Globalisierungstheorien, Gendertheorien und der Postcolonial Studies. Eine besondere Relevanz kommt diesen Theorieansätzen an den Schnittstellen von fachwissenschaftlichen, fachdidaktischen, schulpraktischen und pädagogischen Aspekten des Studiums zu. Didaktische und schulpraktische Aspekte des Studiums werden in enger Anbindung an die gestalterische Ausbildung in den drei fachinhaltlichen Kernbereichen des Studiums (Technik/Produkt | Design/Architektur | Stadt/Raum) vermittelt, um dadurch ein Feld zu eröffnen, das ein Zusammendenken von materiellen mit sozialen Gestaltungsprozessen erlaubt.

The **Design and Context** program negotiates the relationship between people and things. In the framework of the program, design signifies the function-oriented practice of developing, producing, and using objects, architectures, and spaces in a social environment. A leitmotif of the program is the mutual interdependence of design and context. The object world and how we deal with it influence and are at the same time influenced by technological, economic, political, and social factors; these alter the design processes while the designed things in turn have an impact on all of these factors. Rapidly changing production structures, new working conditions, environmental challenges, and sociopolitical changes are not only constantly rearranging the relationship between humans and things but also the design processes resulting from this relationship.

Against this backdrop, the Design and Context program links the procedural requirements of design and production with analyses, methods, and knowledge from the fields of design and architectural theory, Material Cultural Studies, critique of technology, theories of globalization, gender theories, and Postcolonial Studies. These theoretical approaches take on special relevance at the intersections between the academic, didactic, practical school-based, and pedagogical aspects of the program. Didactic and school-based aspects of the program are taught in close association with design teaching in the three core subject areas (Technology/Product, Design/Architecture, City/Space), thus opening up possibilities for an integrated understanding of material and social design processes.

Studierende und Lehrende beim Bau einer Schanigartenterrasse im Hof des Institutsgebäudes, 2015, Foto © Anna Weiß

[www.akbild.ac.at/  
kontextuelle-gestaltung](http://www.akbild.ac.at/kontextuelle-gestaltung)

# MODEN UND STYLES

Am Fachbereich startet 2017 das Austrian Center for Fashion Research, ein vier-jähriges, HRSM-gefördertes Forschungsprojekt. Um Grundlagen kritischer praxisbasierter Modeforschung zu erarbeiten, Nachwuchs zu fördern und längerfristig einen nationalen Sonderforschungsbereich aufzubauen, vernetzt es gemeinsam mit der Kunstuni Linz (Fashion & Technology) modeaffine Theoretiker\_innen, Designer\_innen, Künstler\_innen und Kurator\_innen österreichischer (Kunst-)Universitäten und Museen.

Als Diplomstudium für das Unterrichtsfach Textiles Gestalten 2009 neu eingerichtet, unterliegt jedoch das Curriculum Moden und Styles – wie alle künstlerischen Lehramtsstudien – den Gesetzen schulischer Lehr- und Ausbildungspläne. Zukünftig sehen diese nur noch ein fusioniertes Schulfach aus/für Technisches und Textiles Werken vor. Als dessen kunstuniversitäres Pendant wurde Gestaltung im Kontext mit Start im Wintersemester 2017/18 an der Akademie verabschiedet. Mit dem Fachbereich Kontextuelle Gestaltung geht es fortan um das Verhältnis von Menschen und Dingen, welches mittels handwerklicher Grundlagen, gestalterischer, wissenschaftlicher und didaktisch-schulpraktischer Zugänge verhandelt wird.

Doch soll eine Kunstuniversität ein (Lehramts) Studium zu den Schnittstellen von Mode, Kunst und Alltagskultur, zur Vermittlung künstlerisch-gestalterischen Arbeitens mit Moden, Textilien und Genderidentitäten und zur Reflexion der Politiken von Körper- und Modeindustrie zum Auslaufmodell erklären, weil die Pädagog\_innenbildung neu dies forciert? Viele Gründe sprechen dagegen: die künstlerische und wissenschaftliche Qualität einer breit gefächerten Lehramtsausbildung im Kontext von Schulautonomie und berufsbildenden Schulen genauso wie Nachwuchsförderung an einem für Österreich einzigartigen Fachbereich. Dies sind gute Argumente, ein künstlerisch-wissenschaftlich wie vermittelnd ausgerichtetes MA-Studium Moden und Styles auch zukünftig an der Akademie zu belassen. Im Herbst 2015 ist ein solches Curriculum mit Schwerpunkten auf Moden und Kunst sowie Fashion und Textile Studies bereits in Kraft getreten. Auch existiert eine aktive Dissertant\_innengruppe im Fach, die von der Geschichte der österreichischen Textilkultur und des alternativen Designs bis hin zu Modedesignprozessen unter Einfluss medialer Darstellungsmöglichkeiten forscht. Unter dem Dach der „Aesthetic Politics in Fashion“ beheimatet sie Projekte zu Postcolonial Fashion Studies, Migration, Critical Crafting, Schönheitsnormen und Celebrity Culture.

In 2017, this Studio will inaugurate the Austrian Center for Fashion Research, a four-year research project funded under the University Structural Funds Ordinance (HRSM). The goal of the Center is to develop the principles of critical, practice-based fashion research, to promote young talent, and in the longer term to build a national specialized research center, by working in conjunction with the University of Art and Design Linz (Fashion & Technology) to bring together theorists, designers, artists, and curators with an interest in fashion at Austrian (art) universities and museums.

Newly established in 2009 as a diploma program, the curriculum of **Fashions and Styles** – like all art teacher training programs – is subject to the statutory school teaching and training plans. These provide in the future only for a merged school subject for Technical and Textile Design. As its art university counterpart, Design in Context was adopted by the Academy as a study program to be launched in the winter semester 2017/18. The new study program will henceforward deal with the relationship between people and things, negotiated by means of crafts skills and artistic, scholarly as well as practical didactic teaching approaches.

But should an art university declare as outdated an (arts education) study program at the intersections of fashion, art and everyday culture, geared toward teaching artistic and creative work with fashion, textiles, and gender identities and toward reflecting on the politics of the body and fashion industry, just because the government guidelines for educating teachers force it to do so? Many reasons speak against this decision: the artistic and academic quality of broad-based teacher education in the context of the autonomy of schools and vocational schools, as well as the promotion of young talent in a subject area that is unique in all of Austria. These are good arguments for maintaining at the Academy an artistic and academic MA in Fashions and Styles that is also geared to mediation. In the autumn of 2015, a curriculum of this kind with a focus on fashion and art as well as Fashion and Textile Studies was already instituted at the Academy. There is also an active group of doctoral candidates in this Studio doing research on topics ranging from the history of Austrian textile culture and of alternative design all the way to processes in fashion design under the influence of today's possibilities for media representation. Under the umbrella category of “Aesthetic Politics in Fashion,” the program is home to projects on Postcolonial Fashion Studies, migration, critical crafting, beauty standards, and celebrity culture.

# KUNST- UND KULTURPÄDAGOGIK

Der Fachbereich widmet sich in Lehre und Forschung den allgemeinen bildungswissenschaftlichen Grundlagen für die künstlerisch-gestalterischen Studienfächer am Institut für das künstlerische Lehramt. Dabei wird die Lehre sowohl in Auseinandersetzung mit dem bildungswissenschaftlichen Diskursstand als auch in enger Anbindung an die Forschungstätigkeit des Fachbereichs durchgeführt, reflektiert und weiterentwickelt.<sup>1</sup>

Die Lehre des von Elisabeth Sattler geleiteten Fachbereichs fokussiert das Verhältnis von Bildung, Kultur und Gesellschaft aus bildungswissenschaftlicher und pädagogischer Perspektive. Dies ermöglicht Studierenden, die Spannungsfelder von Institutionen wie Schule ebenso zu erschließen wie die Handlungsspielräume von Lehrer\_innen: Die Beschäftigung mit Grundbegriffen, Theorien und Forschungen fließt in die Beobachtung und Analyse pädagogischer Situationen ein und bildet mit dem Erproben pädagogischen Handelns und dem Einüben eines reflexiven Verhältnisses zum eigenen Erleben und Agieren die Basis für die Entwicklung eines professionellen Selbstverständnisses.

Ein Schwerpunkt der Forschungstätigkeit der Kunst- und Kulturpädagogik liegt auf partizipativ-transdisziplinären Forschungszugängen, in denen (Bildungs-)Wissenschaftler\_innen, Künstler\_innen, Schüler\_innen, Studierende und Lehrer\_innen gemeinsam forschen.<sup>2</sup> Aktuelle Forschungsprojekte widmen sich Fragen pädagogischer Professionalisierung mit Fokus auf die Unterrichts-

prinzipien Sexualpädagogik sowie Medienerziehung. Diese werden hinsichtlich ihrer Möglichkeitsräume für eine kritische Auseinandersetzung von Schüler\_innen mit eigenen Lebensbedingungen und gesellschaftlichen Verhältnissen im künstlerisch-gestalterischen Unterricht ausgelotet.<sup>3</sup>

Mit der Etablierung dieses Fachbereichs der Kunst- und Kulturpädagogik unter besonderer Berücksichtigung der Allgemeinen Erziehungswissenschaft im Jahr 2008 (unter der damaligen Leitung von Agnieszka Czejkowska) wurde erstmals in Österreich eine institutionalisierte Verbindung von bildungswissenschaftlicher mit künstlerisch-gestalterischer, fachdidaktischer und schulpraktischer (Aus-)Bildung im künstlerischen Lehramtsstudium geschaffen, die die inter- und transdisziplinäre Zusammenarbeit von Lehrenden und eine Verschränkung von zentralen Studieninhalten in Achtung ihrer Differenzen ermöglicht.

- 1 Vgl. Sattler, E., Tschida, S. (Hg.), *Pädagogisches Lehren? Einsätze und Einsprüche universitärer Lehre*, Wien 2015. Egermann, E., Pritz, A. (Hg.), *school works. Beiträge zu vermittelnder, künstlerischer und forschende Praxis*, Wien 2009.
- 2 Vgl. <http://www.facingthedifferences.at/>
- 3 Vgl. Thuswald, M., Sattler, E., *teaching desires. Möglichkeitsräume sexueller Bildung im künstlerisch-gestalterischen Unterricht*, Wien 2016.

This study area devotes its teaching and research activities to the fundamentals of general educational science as they affect the fields of study in arts and design at the Institute for Education in the Arts. Students engage with the current discourse on educational science in close connection with the research activity in this study area.<sup>1</sup>

Led by Elisabeth Sattler, this program focuses on the relationship between education, culture, and society from the viewpoint of educational science and pedagogy. This enables students to examine the tensions inherent in institutions such as schools as well as opportunities for teachers to shape the scope of action there: an engagement with basic concepts, theories, and research culminates in the observation and analysis of pedagogical situations and forms the basis for students to be able to try out various pedagogical approaches and react reflexively to their own experience and actions as the basis for developing their own professional educational approach.

One emphasis of the research activity in the area of Pedagogy, Arts and Culture is on participatory and transdisciplinary research projects in which (education) scholars, artists, pupils, students, and teachers conduct research together.<sup>2</sup>

Current research projects are devoted to issues of pedagogical professionalism with a focus on teaching principles applied in sexual education and media education. These are assessed in terms of possibilities for pupils to critically examine their own living conditions and social relations within the framework of art- and design-oriented instruction.<sup>3</sup>

The establishment in 2008 of the study area **Pedagogy, Arts and Culture** with a special focus on general educational science (at the time under the direction of Agnieszka Czejkowska) marks the first time in Austria that an institutionalized link in the Art and Education study program was created between education studies and art and design, didactic methodology and teaching practice, enabling interdisciplinary and transdisciplinary cooperation between instructors and an intertwining of central curriculum contents while respecting their differences.

- 1 Cf. E. Sattler, S. Tschida, (eds.), *Pädagogisches Lehren? Einsätze und Einsprüche universitärer Lehre*, Vienna 2015. E. Egermann, A. Pritz (eds.), *school works. Beiträge zu vermittelnder, künstlerischer und forschende Praxis*, Vienna 2009.
- 2 Cf. <http://www.facingthedifferences.at/>
- 3 Cf. M. Thuswald, E. Sattler, *teaching desires. Möglichkeitsräume sexueller Bildung im künstlerisch-gestalterischen Unterricht*, Vienna 2016.



# KUNST- UND KULTURWISSENSCHAFTEN



Cathrin-Pichler-Archiv  
Foto © Manfred Krenn

Mit Blick auf die Feierlichkeiten im Jahr 1992, die noch dem 300-jährigen Bestehen der Akademie gewidmet waren, fällt auf, dass es das Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften damals noch gar nicht gab; was es bereits gab, waren einerseits ein Institut für Gegenwartskunst, das einer Verknüpfung zeitgenössischer kunsttheoretischer und künstlerischer Entwicklungen verbunden war, und andererseits einzelne Professuren mit wissenschaftlicher Venia, die anderen Instituten zugerechnet waren oder frei flottierend einem interessierten Publikum verpflichtet waren, das sich nicht unbedingt, ja eher selten aus den Studierenden am Hause zusammensetzte.

Zu den Lehrveranstaltungen kamen Interessierte, die niemals an der Akademie studierten oder erst dann, wenn sie ihr Studium bereits abgeschlossen und keine Angst mehr hatten, sich den umstrittenen Einflüssen der „Theorie“ (im generalisierenden Singular) auf die postulierte Unmittelbarkeit der künstlerischen Praxis auszusetzen. Im Horizont der Freiwilligkeit des Besuchs von Lehrveranstaltungen hatte das so gewonnene Publikum jeden Tag aufs Neue den Charme einer kontingenten Größe: Lehrende wussten nie, wer kommt ... ob überhaupt jemand kommt ... oder warum plötzlich so viele da waren, die dann über Jahr(zehnt)e verstreut doch irgendwie regelmäßig als Gäste teilnahmen.

Entsprechend variabel war die Form der Lehrveranstaltungen, die zwar einen offiziellen Beginn cum tempore aufweisen konnten, aber selten ein Ende fanden und oft unmittelbar anschließend an einem Ort außerhalb der Akademie weitergeführt wurden, an dem sich die Rollen von Lehrenden oder Lernenden je nach Thema abwechselten oder ineinander übergingen. Was sich auf diese Weise gewissermaßen zusammenbraute, war eine Art von Inter- und Transdisziplinarität *avant la lettre*, die sich im Zuge der „Akademisierung der Akademie“ durch die veränderten gesetzlichen Rahmenbedingungen (KUOG) und die staatlich zuerkannte Universitätsreife des Kunstbegriffs (UG 2002) neu zu organisieren hatte: als Organisationseinheit, die sich auf nie aufeinander abgestimmten Disziplinen, Kompetenzen und Studienplanzuordnungen ein- und umstellen musste. Die buchstäbliche Heterogenität der Disziplinen am so entstandenen Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften galt es nun neu zu definieren und zu bewerten – die Rolle der Theorien und Wissenschaften im Rahmen einer Kunstuniversität genauso wie die Fächer selbst.

Der für das Institut charakteristische methodenkritische Diskurs und dessen Inter- und Transdisziplinarität sind in dieser Hinsicht mit der nicht mal 25-jährigen Geschichte des IKW verbunden und skizzieren zugleich dessen Aufgaben für eine strukturell postdisziplinäre Gesellschaft, deren Herausforderungen mit homogenisierenden Regulativen nicht mehr beschrieben werden können.

Looking back at the festivities in 1992 for the 300th anniversary of the Academy, it must be noted that the **Institute for Art Theory and Cultural Studies** did not even exist at the time. What did exist was an Institute for Contemporary Art devoted to linking contemporary art theory and artistic developments as well as individual professorships held by scholars, rather than artists, associated with other institutes or dedicated in a free-floating manner to an interested public that was not necessarily, and in fact rarely, composed of students at the Academy.

Courses were attended by interested members of the public who had never studied at the Academy or who came when they had already completed their studies and were not afraid anymore to expose themselves to the controversial influences of the “theory” (in the generalizing singular) on the postulated immediacy of artistic practice. In view of the voluntary attendance at these courses, the resulting audience displayed day after day the charm of a contingent size: Teachers never knew who was coming ... if anyone at all ... or why there were suddenly so many who, scattered across the years (or decades) somehow regularly participated as guest auditors.

The form taken by the courses was accordingly variable: although they could demonstrate an official beginning at the academic quarter, they rarely came to an end and were often immediately afterwards continued at a location outside the Academy in which the roles of teacher and learner alternated depending on the subject or were virtually indistinguishable. What was in a sense concocted in this way was a kind of interdisciplinarity and transdisciplinarity *avant la lettre*, which in the course of the “academization of the Academy” brought about by the altered legal framework (the Art Universities Organization Act) and the recognition by the state that art school degrees are equivalent to university degrees (the Universities Act of 2002) had to reorganize itself: as a collection of disciplines, competencies, and curriculum categories that had never before been coordinated with each other as an organizational unit. The literal heterogeneity of the disciplines at the resulting Institute for Art Theory and Cultural Studies now had to be redefined and evaluated – both the role of theory and scholarship within the framework of an art university as well as the subjects themselves.

The method-critical discourse characteristic for the Institute and its inter- and transdisciplinarity can thus be traced to the not-even-25-year history of the IKW and at the same time delineate the tasks it faces in a structurally post-disciplinary society, whose challenges can no longer be described by homogenizing regulations.

# POSTPEST, POSTTÜRKENBELAGERUNG UND INMITTEN DER BAROCKEN ENTFALTUNG: WIEN UM DAS JAHR 1692

POST-PLAGUE, POST-TURKISH SIEGE,  
AND AMID BAROQUE EXUBERANCE:  
VIENNA CIRCA 1692

Wien 1692, das war vor allem Wien 13 Jahre nach der verheerenden Pest von 1679 sowie neun Jahre nach der Zweiten Osmanischen Belagerung von 1683. Nach der Belagerung begann der bis 1699 dauernde sogenannte Große Türkenkrieg, in dessen Zug ein Großteil des bis dahin unter osmanischer Herrschaft stehenden Königreichs Ungarn für das Haus Habsburg unter dem damaligen Kaiser Leopold I. (1640–1705) erobert werden konnte. Peter Strudel, der Begründer der Akademie der bildenden Künste, nahm nach eigenen Angaben 1686 – vermutlich mit seinem Bruder Dominik – an der erfolgreichen Belagerung der Stadt Ofen (Buda) teil. Durch den Frieden von Karlowitz 1699 rückte die bis dahin nahe Grenze zum Osmanischen Reich für die Stadt Wien in weitere Ferne. Anders als die Osmanen kam die Pest jedoch noch einmal nach Wien zurück: Nachdem ein Ausbruch 1691 eingedämmt werden konnte, forderte sie schließlich im Jahr 1713 ein letztes Mal zahlreiche Todesopfer. Das Haus von Peter Strudel, das in der „Währingergasse“ unweit verschiedener Pest- und Quarantäneeinrichtungen (Pestlazarett, Kontumazhaus, Bäckenhäusel) gelegen war, wurde in diesem Jahr in die „Lazarett-Klausur“ (Sperrgebiet) miteinbezogen und diente zur Unterbringung von „gewöhnlichen“, aber trotzdem verdächtigen Kranken.

Sowohl die Pest als auch die Belagerung bildeten für die kaiserliche Reichshaupt- und Residenzstadt einschneidende Ereignisse. Dies gilt in topogra-

fischer, aber auch in gesellschaftlicher und demografischer Hinsicht. Erst nachdem die osmanische Gefahr gebannt schien, konnten sich die Vorstädte wirklich entfalten. Die bis dahin noch vielfach von Weingärten, Äckern und Wiesen geprägten Räume um die Stadt erfuhren insbesondere nach 1683 große Veränderungen. Zum einen entstanden zahlreiche barocke Palais und Kirchen sowie auch Garten- und Klosteranlagen. Der kaiserliche Hof- und Kammermaler Peter Strudel erwarb beispielsweise in der sogenannten Schottenpoint vor dem Schottentor mehrere Weingärten, auf denen Anfang 1690 bereits das oben erwähnte Haus samt Garten errichtet war („Strudelhof“). Zum anderen breiteten sich die teilweise auf das Mittelalter zurückgehenden Vorstadtsiedlungen rasant aus, da sie einer zunehmenden Anzahl an Angehörigen der städtischen Mittel- und Unterschichten Wohn- und Lebensraum bieten mussten. Dies hing einerseits mit der allgemeinen Bevölkerungszunahme, andererseits mit der fortschreitenden Verdrängung der nichtadeligen Bewohner\_innen Wiens von der Stadt in die Vorstädte zusammen. Zählte die Stadt Wien mit den Vorstädten um die Mitte des 17. Jahrhunderts noch circa 50.000 Einwohner\_innen, hatte sich die Zahl bis um 1700 verdoppelt, wobei nun der Bevölkerungsschwerpunkt anders als zuvor in den Vorstädten lag.

Als Haupt- und Residenzstadt bildete Wien einen großen Anziehungspunkt sowohl für höhere als auch niedrigere

Bevölkerungsschichten aus nah und fern. Adelige, Gebildete und auch Künstler wie Peter Strudel und seine Brüder erhofften sich von der Nähe zum Kaiserhof Beschäftigungs- und Aufstiegsmöglichkeiten, ärmere Personen in der Stadt Arbeits- oder auch Bettelmöglichkeiten. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verfügte ein beträchtlicher Teil der in Wien ansässigen Bevölkerung, arm und reich, über einen „Migrationshintergrund“ und stammte aus anderen Gebieten als der Stadt und dem umliegenden Land unter der Enns, dessen Hauptstadt Wien damals war.

Das Betteln war in der Stadt seit spätestens 1443 offiziell nur mehr mit obrigkeitlicher Bettelerlaubnis in Form eines an der Kleidung anzubringenden Bettelzeichens erlaubt. Im 17. Jahrhundert wurde das Zeichen als „Stadtzeichen“ und die Träger\_innen als „Stadtzeichner“ bezeichnet – mit der Akademie von Strudel hatte diese Bezeichnung somit nichts zu tun. 1692 wurde schließlich der Beschluss gefasst, Betteln in der Stadt vollkommen zu verbieten und die bis dahin dazu berechtigten Personen unterzubringen und zu versorgen. Im Jahr darauf eröffnete das Großarmenhaus in der Alser Straße (ab 1784 Allgemeines Krankenhaus, heute Altes AKH). Rigoros durchgesetzt werden konnte die Bettelbeschränkung beziehungsweise in der Folge das Bettelverbot nicht, sodass unerlaubt Bettelnde in der Stadt und den Vorstädten zum städtischen Alltagsbild gehörten.



Neben bettelnden und auf Armenfürsorge in verschiedenen Formen angewiesenen Personen gab es in der Stadt Wien Ende des 17. Jahrhunderts auch viele andere Unterschichtenangehörige in oft prekären Arbeitsverhältnissen (Tagwerker\_innen, niedrige Dienstbot\_innen und so weiter). Gleichzeitig war Wien auch eine Stadt der Handwerker, die – grob gesprochen – gemeinsam mit Händlern, Besitzbürgern und gehobenen Bediensteten einen großen Teil der städtischen Mittelschicht ausmachten. Die Residenzstadt als Konsumptionsstadt bot hier unter anderem auch im Bereich des Luxusgewerbes Betätigungsmöglichkeiten. Über das Bürgerrecht, das für eine aktive Beteiligung an der Stadtverwaltung (Bürgermeister und Rat, höhere Stadtämter) Voraussetzung war, verfügte nur ein sehr kleiner Teil der männlichen Bevölkerung, circa 2.000 Personen. Als weitere „besondere“ Bewohner\_innen der Stadt lassen sich neben Bürgern und Adeligen vor allem Geistliche sowie Hofstaats- und Universitätsangehörige ausmachen, die ebenfalls über einen eigenen Gerichtsstand verfügten. Als politisches, administratives und repräsentatives Zentrum des Landes unter der Enns sowie auch des Heiligen Römischen Reichs bot Wien viele „Jobs“ im Bereich der Regierung und Verwaltung sowie der Hofhaltung. Die höheren Ämter blieben dabei in der Regel Adeligen vorbehalten. Die verschiedenen gesellschaftlichen Schichten waren in Bezug auf ihr Äußeres durch die jeweils leistbaren und auch durch Kleider- und Luxusordnungen gebotenen Kleidungs- und Schmuckstücke sowie durch besondere funktionspezifische Merkmale, wie sie die erwähnten Bettelzeichen darstellten, differenziert.

Wien war nach der erfolgreichen Gegenreformation zumindest offiziell eine katholische Stadt. Die Barockfrömmigkeit war von prächtigen und pompösen Inszenierungen (Prozessionen, Wallfahrten und so weiter) sowie unter anderem von einer Ausweitung der Marien- und Eucharistieverehrung und neuen populären Heiligen wie dem heiligen Leopold oder (dem damals noch nicht heiliggesprochenen) Johannes Nepomuk geprägt. Es erfolgte etwa eine Zuschreibung des erfolgreichen Entsatzes der Stadt 1683 an die Jungfrau Maria. Getragen wurden die Aktivitäten unter anderem von einer zunehmenden Anzahl an religiösen Bruderschaften. Dem protestan-

tischen Glauben gehörten in der Regel nach den 1620er-Jahren nur mehr in Wien tätige ausländische Diplomaten sowie einige Großhändler an. Auch eine jüdische Bevölkerung gab es in Wien 1692 nicht mehr, da sie bereits 1669/1670 zum zweiten Mal nach 1420/1421 vertrieben worden war. Nur einige wenige finanzstarke Juden mit speziellen Privilegien wurden danach noch in der Stadt geduldet.

Die Stadt und die Vorstädte waren im Vergleich zu heute um vieles „dreckiger“ und damit verbunden auch sehr „geruchsintensiv“. Mit verschiedenen Maßnahmen versuchten die Verantwortlichen die Situation zu verbessern (Straßenpflasterung, Regulierung der Tierhaltung und so weiter). Viele Menschen auf engem Raum bedeuteten auch eine erhöhte Ansteckungs- und Verbreitungsgefahr von Krankheiten. Während der Belagerung 1683 hatte beispielsweise die Ruhr viele Opfer, darunter auch den Bürgermeister, gefordert. Zur stationären Krankenversorgung stand in Wien das im 13. Jahrhundert gegründete Bürgerspital innerhalb der Stadtmauern samt seinen damaligen Filialen in und vor der Stadt zur Verfügung (Pestlazarett und Bäckenhäusel in der Währinger Straße, Parzmayerisches Haus im Tiefen Graben). Auf die Behandlung von Syphilis („Franzosenkrankheit“) spezialisiert war das ebenfalls auf das Mittelalter zurückgehende Spital St. Marx. Für Männer gab es zudem seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts das Spital der Barmherzigen Brüder. Wenn möglich, ließen sich die Menschen jedoch zu Hause von handwerklich ausgebildeten („Wundarzt“, „Bader“) und studierten Ärzten („Medikus“, „Physikus“) sowie von den – wie die Wundärzte – von der Universität geprüften Hebammen versorgen. Mehrere Apotheken sicherten die Arzneiversorgung.

Neben Krankheiten und Kriegen war die Stadt auch von anderen „Elementarereignissen“ in Form von Naturkatastrophen betroffen. Die sich damals in viele Arme verzweigende Donau mit ihren zahlreichen Inseln und auch der Wienfluss bildeten eine ständige Gefahr, wobei Überschwemmungen sowohl durch zu viel Wasser als auch durch den Eisstoß, das Aufstauen von Eisschollen, verursacht werden konnten. Das letzte Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts stellte innerhalb der frühneuzeitlichen „Kleinen Eiszeit“

für Wien und seine Umgebung eine besonders kalte Periode dar. Es kam zu Missernten und in der Folge zu Lebensmittelknappheit und -teuerung sowie auch zu Hungersnöten.

Als Grundnahrungsmittel galt damals in der Zeit vor der Etablierung der Kartoffel vor allem Getreide, wobei als Brotgetreide insbesondere Roggen diente. Neben der Unterkunft und der Kleidung spiegelten sich gesellschaftliche Unterschiede auch in der Ernährung wider. Während diese bei ärmeren Bevölkerungsschichten besonders von Getreidespeisen, den sprichwörtlichen „Kraut und Rüben“, Hülsenfrüchten und geringem Fleischkonsum geprägt war, stand den oberen Schichten eine reichhaltige Auswahl an Nahrungs- und Genussmitteln zur Verfügung. Mehlspeisen bildeten quer durch die verschiedenen Schichten in unterschiedlichen Qualitätsausformungen eine „Nahrungsinnovation“ und besonders für ärmere Schichten eine wichtige Fleisch- und Fischkompensation. Apropos Mehlspeisen: Kurz vor 1692, nämlich im Jahr 1685, wurde in Wien das erste Privileg zum Kaffeeauschank vergeben, was jedoch nur der Legende nach in direkten Zusammenhang mit der Osmanischen Belagerung gebracht wird. Bezüglich der alkoholischen Getränke war das Bier Ende des 17. Jahrhunderts gerade dabei, dem Wein ernsthaft Konkurrenz zu machen.

*Vienna in 1692: 13 years after the devastating plague of 1679 and nine years after the second Ottoman siege in 1683. On the heels of the siege followed the so-called Great Turkish War, which dragged on until 1699. In the course of the battles, the House of Habsburg under Emperor Leopold I (1640–1705) was able to seize a large part of the Kingdom of Hungary, which had previously been under Ottoman rule. By his own account, Peter Strudel, founder of the Academy of Fine Arts, took part in the successful siege of the city of Ofen (Buda) in 1686 – probably accompanied by his brother Dominik. The border between the Austrian and Ottoman Empires, once in close proximity to the city of Vienna, was then shifted far away with the Treaty of Karlowitz in 1699. Unlike the Ottoman soldiers, the plague would return one more time to Vienna: after a 1691 outbreak had been successfully contained, the disease claimed numerous lives one last time in 1713. Peter Strudel's house, located on*

Währinger Straße near the Pestlazarett (plague hospital) and the quarantine facilities set up in the Kontumazhaus and Bäckenhäusel, was thus included that year in the quarantined area and was used to accommodate “ordinary” patients who were nonetheless suspected to be contagious.

Both the plague and the siege would have far-reaching consequences for the imperial capital and residence city. The after-effects were of a topographical as well as social and demographic nature. Only after the Ottoman threat seemed to have been averted could the suburbs really develop. The outskirts of the city, still dominated by vineyards, fields, and meadows, thus underwent major changes especially after 1683. Numerous Baroque mansions and churches were built, along with gardens and monastery complexes. The imperial court and chamber painter Peter Strudel acquired several vineyards in the so-called Schottenpoint area outside the Schottentor (city gate), on which he already built in early 1690 the aforementioned house and gardens (“Strudelhof”). During the same period, suburban settlements that dated in some cases to the Middle Ages grew rapidly to provide housing and infrastructure for a growing number of members of the urban middle and lower classes. This growth was prompted both by a general boom in the population and by the progressive displacement of non-aristocratic Vienna residents from the inner city out to the suburbs. While the city of Vienna complete with suburbs had a population of around 50,000 in the mid-17th century, the number of inhabitants had doubled by circa 1700, although now the suburbs were more heavily populated than the city center.

As capital of the empire and residence city of the Emperor, Vienna exerted an irresistible pull on both higher and lower strata of society from near and far. Nobles, the educated elite, and also artists such as Peter Strudel and his brothers hoped that proximity to the Imperial Court would bring them employment and advancement opportunities, while poorer people came to the city seeking work or promising prospects for begging. In the second half of the 17th century, a considerable portion of Vienna’s population, whether rich or poor, had a “migration background” and came from areas other than the city itself or the surrounding province

of Austria below the Enns, of which Vienna was still the capital at that time.

At the latest since 1443, begging had only been permitted to those who had obtained an official license in the form of a begging badge, which was to be worn on the clothing at all times. In the 17th century, this emblem was referred to as the *Stadtzeichen*, or “city badge,” and its wearers as *Stadtzeichner* – although the German word *Zeichner* also means “draftsman,” this label had nothing to do with Strudel’s Academy. In 1692, a resolution was then passed to completely ban begging in the city and to henceforward accommodate and provide for those individuals who had obtained an official license. The *Großarmenhaus* (poorhouse) opened on Alser Straße the next year (known from 1784 as the *Allgemeines Krankenhaus* [general hospital] and today as the *Altes AKH*). It proved impossible, however, to rigorously enforce the restrictions and subsequent ban on begging, so that illegal beggars continued to be an everyday sight in the city and its suburbs.

In addition to beggars and those dependent on various forms of relief for the poor, there were also many members of the lower classes in the city of Vienna at the end of the 17th century who had to make their living under precarious working conditions (day laborers, the lower ranks of domestic workers, and so on). Vienna was also a town of craftsmen, who – roughly speaking – together with merchants, property-holding citizens, and higher officials, accounted for a large part of the urban middle class. With all of these potential consumers among its inhabitants, the imperial residence city thus offered plenty of jobs, including in the luxury sector. Only a very small share of the male population, approximately 2,000 persons, had citizens’ rights, which were a condition for active participation in the municipal administration (mayor and council, higher town offices). Besides those with citizens’ rights and the nobility, other “special” residents of the city were members of the clergy and of the Court and university, who likewise had their own jurisdiction. As the political, administrative, and representative center of Austria below the Enns, and also of the Holy Roman Empire, Vienna offered a range of jobs in the area of government and administration, as well as in the royal household. The higher offices

were as a rule reserved for the nobility. With regard to appearance, the various social classes could be distinguished by the type of clothing they could afford, and also by special garments and jewelry decreed by official clothing and luxury regulations, as well as by a few functional specifications, such as the aforementioned beggar’s badge.

Following the success of the Counter-Reformation, Vienna was, officially at least, a Catholic city. The era of Baroque piety was marked by magnificent and grandiose productions (processions, pilgrimages, and so forth), as well as by phenomena such as an extension of the cult of the Virgin Mary and the veneration of the Eucharist to include new and popular saints such as St. Leopold and Johannes Nepomuk (who had not yet been canonized). The Virgin Mary was credited, for example, with lifting the siege in 1683. Offering support for these devotional activities were, among others, a growing number of religious brotherhoods. As a rule, the Protestant faith was professed after the 1620s only by foreign diplomats working in Vienna, as well as some international merchants. Nor did Vienna any longer have a Jewish population in 1692, as Jews had been expelled in 1669/1670 for the second time after the first pogroms in 1420/1421. Only a few wealthy Jews with special privileges were still tolerated in the city.

In the 17th century, the city and the suburbs were much “dirtier” than today, and thus also pervaded by strong odors. Those in charge tried to remedy the situation by undertaking diverse measures (paving the roads, regulating livestock, etc.). So many people living in a confined area also meant an increased risk of proliferation of contagious diseases. During the siege of 1683, for example, dysentery claimed many victims, including the mayor. In-patient care for the sick was available at the *Bürgerspital* (civic hospital) founded in the 13th century within the city walls, and at its various branches both within and outside the city (the Pestlazarett and Bäckenhäusel on Währinger Straße, and the *Parzmayerisches Haus* on Tiefer Graben). The *Spital St. Marx* (hospital of St. Marx), which likewise dated back to the Middle Ages, specialized in the treatment of syphilis (the “French disease”), while the *Spital der Barmherzigen Brüder* (Brothers of Mercy hospital) had also been open

for men since the early 17th century. If possible, however, people preferred to be treated at home by artisanal healers and surgeons (*Wundarzt, Bader*) or academically educated doctors (*Medikus, Physikus*), as well as by midwives, who, like the *Wundärzte*, could obtain certification from the university. Several pharmacies supplied medicines.

In addition to diseases and wars, the city was also affected by other “elementary forces” in the form of natural disasters. The Danube River, which at the time had many arms that formed numerous islands, as well as the Vienna River, posed a constant threat, with floods caused both by too much water and by the damming of ice floes. The final decade of the 17th century witnessed, within a longer period known as the early modern “Little Ice Age,” an extremely cold period for Vienna and its environs. Crops failed, leading to food scarcity and driving up prices, which culminated in some cases in famine.

Before the importation of the potato, grain was the staple food in Europe, with rye flour usually used to make bread. Social disparities were reflected not only in housing and clothing, but also in people’s diets. While the poorer members of society lived mainly on grain dishes, the proverbial “cabbage and turnips,” legumes, and very little meat, a rich selection of food and beverages was available to the upper classes. Pastries in various types and qualities formed a real “food innovation” in Vienna across the various social strata, and provided especially for poorer people an important substitute for meat and fish. Speaking of pastries: Shortly before 1692, namely in 1685, the first permit was granted to open a coffee shop in Vienna, an event linked in legend only with the Ottoman siege. With regard to alcoholic beverages, at the end of the 17th century, beer was just starting to put up some serious competition for wine.

### Auswahlbibliografie

Peter Csendes, Ferdinand Opll, Anita Traninger, Karl Vocelka (Hg.), *Wien. Geschichte einer Stadt 2: Die frühneuzeitliche Residenz (16. bis 18. Jahrhundert)*, Wien, Köln, Weimar 2003.

Mark Hengerer, *Kaiserhof und Adel in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Eine Kommunikationsgeschichte der Macht in der Vormoderne* (Historische Kulturwissenschaft 3), Konstanz 2004.

Manfred Koller, *Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*, Innsbruck, Wien 1993. Sarah Pichlkastner, *Das Wiener Stadtzeichnerbuch 1678–1685. Ein Bettlerverzeichnis aus einer frühneuzeitlichen Stadt* (Quelleneditionen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 12), Wien, Köln, Weimar 2014.

Sarah Pichlkastner, „Das Ende der Wiener StadtzeichnerInnen. Die Einführung des generellen Bettelverbotes sowie der Beginn des Großarmenhauses 1692/93“, in: István Fazekas, Martin Scheutz, Csaba Szabó, Thomas Winkelbauer (Hg.), unter Mitarbeit von Sarah Pichlkastner, *Frühneuzeitforschung in der Habsburgermonarchie. Adel und Wiener Hof – Konfessionalisierung – Siebenbürgen* (Publikationen der Ungarischen Geschichtsforschung in Wien 7), Wien 2013, S. 451–471.

Johannes Sachslehner, *Wien anno 1683. Ein europäisches Schicksalsjahr*, Wien, Graz, Klagenfurt 2015.

Roman Sandgruber, *Anfänge der Konsumgesellschaft. Konsumgüterverbrauch, Lebensstandard und Alltagskultur in Österreich im 18. und 19. Jahrhundert* (Sozial- und wirtschaftshistorische Studien 15), Wien 1982.

Johann Werfring, *Europäische Pestlazarette und deren Personal. Mit besonderer Berücksichtigung der Wiener Verhältnisse*, Dissertation, Universität Wien, 1999.

**Mag. Sarah Pichlkastner**, MA, ist Doktorandin an der Universität Wien (Geschichte) und Projektmitarbeiterin am Institut für Österreichische Geschichtsforschung (Universität Wien) sowie am Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit (Krems, Universität Salzburg).

**Mag. Sarah Pichlkastner**, MA, is a doctoral student in history at the University of Vienna and a project team member at the Institute of Austrian Historical Research (University of Vienna) as well as at the Institute for Medieval and Early Modern Material Culture (Krems, University of Salzburg).





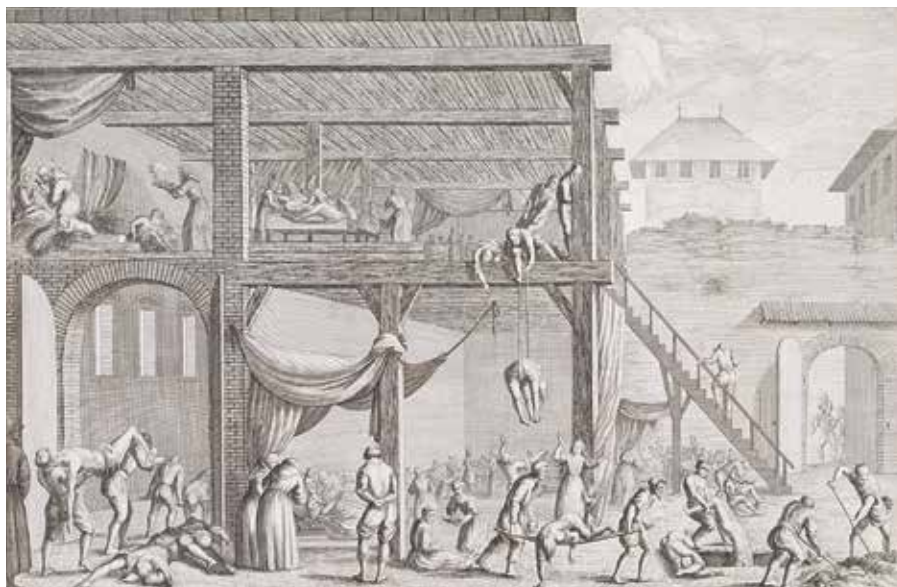
A



B

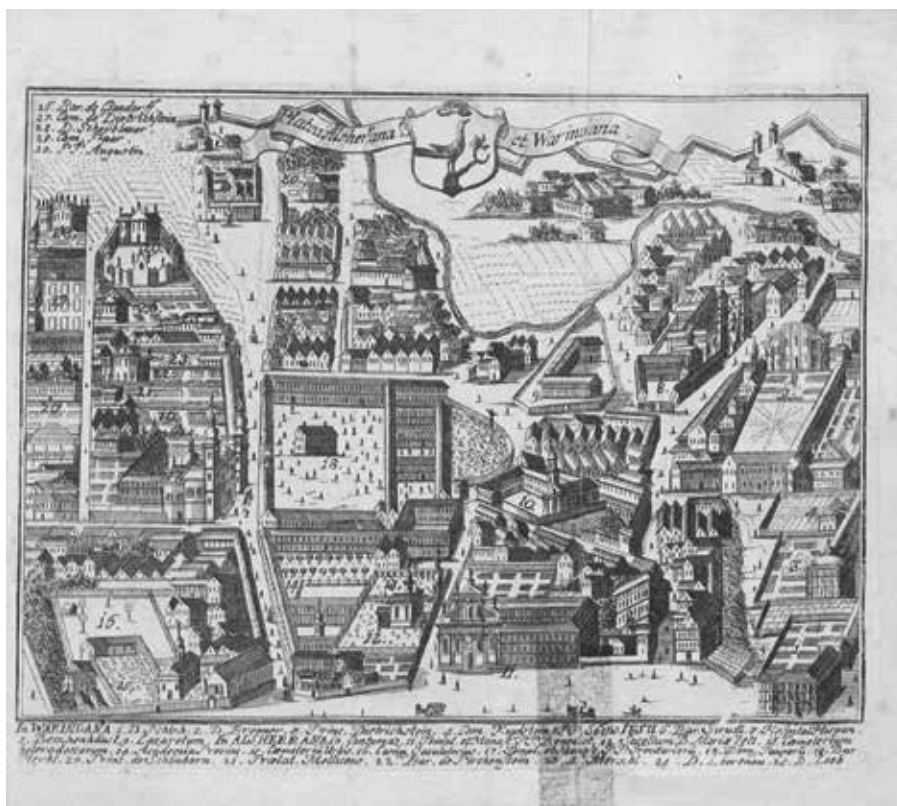
- A** Votive picture in commemoration of the plague of 1679 with a simplified depiction of the Pestlazarett, parish of St. Michael, photo © Peter Böttcher.
- B** View of Vienna by Folbert van Alten-Allen shortly before the second Ottoman siege in 1683. In the foreground, the terrain on Alser Straße can be seen, on which the Großarmenhaus (poorhouse) would be built starting in 1693. On the left, behind the Pestlazarett (plague hospital) with its church, vineyards mark the area at the rear of which Peter Strudel would soon build his house. Wiener Stadt- und Landesarchiv, Kartografische Sammlung, Sammelbestand, P1: 1856.

- A** Votive picture commemoration the plague of 1679 with a simplified depiction of the Pestlazarett (plague hospital), parish of St. Michael, photo © Peter Böttcher.
- B** View of Vienna by Folbert van Alten-Allen shortly before the second Ottoman siege in 1683. In the foreground, the terrain on Alser Straße can be seen on which the Großarmenhaus (poorhouse) would be built starting in 1693. On the left, behind the Pestlazarett (plague hospital) with its church, vineyards mark the area at the rear of which Peter Strudel would soon build his house. Municipal and Provincial Archives of Vienna – Cartographic Collection, collective holdings, P1: 1856.



**C** Stylized representation of the Pestlazarett (plague hospital) during the plague of 1679, copperplate engraving after a drawing by Lodovico Ottavio Burnacini, c. 1679, © Wien Museum.

**D** View of Alser and Währinger streets circa 1733, from: Franciscus Dolfin, *Lustra decem coronae Viennensis: Seu suburbia Viennensis ab anno MDCLXXXIII ad annum MDCCXXXIII* (Vienna 1734). The Großarmenhaus (poorhouse) can be seen at the center (No. 18), followed on the right by the Pestlazarett (plague hospital) at No. 10, then the Bäckenhäusel (No. 8), and behind it the Peter Strudel's house and garden (No. 6). Digitized by the University of Vienna (Phaidra), Lizenz CC BY-NC 2.0 AT.



**C** Stylized representation of the Pestlazarett (plague hospital) during the plague of 1679, copperplate engraving after a drawing by Lodovico Ottavio Burnacini, c. 1679, © Wien Museum.

**D** View of Alser and Währinger streets circa 1733, from: Franciscus Dolfin, *Lustra decem coronae Viennensis: Seu suburbia Viennensis ab anno MDCLXXXIII ad annum MDCCXXXIII* (Vienna 1734). The Großarmenhaus (poorhouse) can be seen at the center (No. 18), followed on the right by the Pestlazarett (plague hospital) at No. 10, then the Bäckenhäusel (No. 8), and behind it the Peter Strudel's house and garden (No. 6). Digitized by the University of Vienna (Phaidra), licence no. CC BY-NC 2.0 AT.

C/D



# INSTITUT FÜR KONSERVIERUNG – RESTAURIERUNG (IKR)



A/B/C



D/E



- A** Wässern von Papieren, Foto © Julia Wikarski
- B** Aufbewahrungssystem für Papierfunde, Foto © IKR
- C** Verleimung einer Laute von R. Teschner, Wien, Anfang 20. Jh., Foto © IKR
- D** Restaurierung einer Deckenmalerei, Kirche am Hof, Wien, Foto © IKR
- E** Seminar zu Wandmalereitechniken, Foto © IKR
- F** Retuschieren von Fehlstellen, Schloss Ober St. Veit, Wien, Foto © IKR

**F**





G

G Kartierungsarbeiten im Schloss Ober St. Veit, Wien, Foto © IKR  
H Atelier für Gemälderestaurierung, Foto © IKR



H

The study program in conservation and restoration was established in 1934 and is regarded worldwide as one of the oldest of its kind. Under the direction of Wolfgang Baatz, the focus was then broadened to include the conservation and restoration of paintings/sculpture, objects/wood, paper/photograph/books/archival material, as well as mural painting/architectural surfaces. In 2005, the establishment of a focus in the conservation and restoration of modern and contemporary art under Gerda Kaltenbrunner represented another important milestone in the development of the Institute.

Students become acquainted with current theories and practices in conservation and restoration and learn how to responsibly handle originals. In practical study projects, approaches and strategies are taught that span the entire process of conservation and restoration. This includes research on the historical and artistic importance of an object, scientific material analyses, documentation, and interpretation, as well as detection and assessment of damage patterns.

Central educational content also includes drafting conservation concepts, their practical implementation, and evaluation of the measures carried out. Through practice and hands-on experience, manual skills are further developed and honed. The acquired skills are geared toward enabling students to care for and maintain collections and exhibitions, as well as take responsibility for their monitoring.

The mission of the **Institute for Conservation – Restoration** is to impart knowledge and skills that enable students to appreciate the significance of artefacts of art and cultural heritage and to properly preserve them for posterity. Due to the complex tasks involved, the IKR works at the interface of various scientific and artistic disciplines.

Die Studienrichtung Konservierung – Restaurierung wurde 1934 begründet und gilt weltweit als eine der ältesten. Unter der Leitung von Wolfgang Baatz wurde das Studienangebot auf die Schwerpunkte Konservierung – Restaurierung von Gemälden/Skulptur, Objekt/Holz, Papier/Foto/Buch/Archivmaterial sowie Wandmalerei/Architekturoberfläche erweitert. Die Einrichtung des Studienschwerpunkts Konservierung – Restaurierung moderner und zeitgenössischer Kunst unter Gerda Kaltenbrunner stellte 2005 einen weiteren wichtigen Meilenstein in der Entwicklung des Instituts dar.

Studierende werden mit aktuellen Theorien und Praktiken der Konservierung – Restaurierung vertraut gemacht und erlernen verantwortungsvolles Handeln anhand von Originalen. In praxisnahen Studienprojekten werden Herangehensweisen und Handlungsstrategien vermittelt, die den gesamten Prozess der Konservierung – Restaurierung umfassen. Dazu zählen Recherchen zur historischen und künstlerischen Bedeutung, materialwissenschaftlich-analytische Untersuchungen, Dokumentation und Interpretation sowie das Erkennen und Beurteilen von Schadensbildern.

Das Institut für Konservierung – Restaurierung definiert sich über die Vermittlung von Kenntnissen und Fertigkeiten, die dazu befähigen, Kunst- und Kulturgüter in angemessener Weise langfristig zu erhalten und in ihrer Bedeutung zu würdigen. Aufgrund der komplexen Aufgabenstellung agiert das IKR daher an der Schnittstelle verschiedener wissenschaftlicher und künstlerischer Disziplinen.

Das Erstellen von Konservierungskonzepten, deren praktische Umsetzung und die Evaluierung der Maßnahmen sind zentrale Ausbildungsinhalte. Durch Übung und Erfahrung werden manuelle Fertigkeiten weiterentwickelt und vertieft. Darüber hinaus sollen die erworbenen Kompetenzen Studierende zur Betreuung und Pflege von Sammlungen und Ausstellungen sowie Monitoring befähigen.

# 1688, 1692, 1726, 1772. DIE ERSTEN 100 WECHSELVOLLEN GRÜNDUNGSJAHRE DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE WIEN

1688, 1692, 1726, 1772.  
THE FIRST 100 EVENTFUL  
FOUNDING YEARS OF THE  
ACADEMY OF FINE ARTS VIENNA

Wann wurde die Akademie der bildenden Künste Wien nun wirklich gegründet? Am Gebäude steht 1692, auf der Homepage 1688 und dann noch die Neugründung von 1726. Das früheste Datum verdanken wir der Anzeige in den *Avvisi italiani* vom 13. November 1689. In dieser wird bemerkt, dass der aus Italien stammende kaiserliche Kammermaler Peter Strudel in diesem Herbst wie schon im vorigen Jahr seine *Zeichenakademie* nach dem Modell gratis weiterführt.

Das Datum 1692 gründet sich auf zwei Zahlungsbelege für Kosten der Akademie und für in Rom gekaufte Gipsabgüsse von Antiken und zeitgenössischen Skulpturen. In diesen wird zum ersten Mal der volle Titel der *Academia von der Mallerey, Bildthauer, Fortification, Prospectiv und Architectur-Khunst* genannt. Erst nach dem Tod Kaiser Leopolds am 5. Mai 1705 gewährte sein Nachfolger Joseph I. (1678–1711) eine jährliche Unterstützung, betonte den allgemeinen Nutzen der Künste und die Bedeutung für die Wirtschaft und ernannte Strudel zum *Super-Intendenten* der Akademie. Über den Unterricht ist nichts weiter bekannt, als dass dieser täglich außer am Sonntag von halb sechs am Morgen bis acht Uhr am Abend stattfand. Neben Peter Strudel und seinem Bruder, dem Bildhauer Paul, finden sich als Vizeprofessor

Johann Georg Schmidt, als *Gehilf* Martino Altomonte, der Stilllebenmaler Franz Werner Tamm und der Porträtmaler Johann Kupetzky.

Die 1712 ausgebrochene Pest beendete diese erste Phase, da das Haus Strudels, der Strudelhof, mitten in dem gesperren Gebiet lag. Peter Strudel starb am 31. Oktober 1714, und bereits zehn Tage danach suchte der Kammermaler und Kustos der kaiserlichen Gemäldegalerie Ignaz Heinitz von Haintzenthal (1657–1742) um die Weiterführung der Akademie an. Kaiser Karl VI. (1685–1740) soll sich zuerst selbst um einen Nachfolger gekümmert haben, lehnte aber 1716 eine Petition der Künstler für eine Weiterführung ab.

Erst 13 Jahre später kam es zur Neugründung. Am 21. August 1725 suchte der in Paris geborene Kammermaler Jacques van Schuppen (1670–1751) um die Fortführung der *Accademie in der Mahlerey und anderen freyen Künsten* an, was ihm am 20. Jänner 1726 genehmigt wurde. Dieses Mal kam der Impuls aus Frankreich. Der Statutenentwurf zeigt den Wandel von einer italienischen Studioakademie zu der 1648 gegründeten *Académie Royale* in Paris, deren Mitglied van Schuppen seit 1704 war. Diese Phase war geprägt von einer unsicheren politischen und finanziellen Situation aufgrund der zahlreichen Kriege, häufigen Übersied-

lungen und schwierigen Raumbedingungen.

Im ersten Quartier im *Günther-Sternegg'schen Haus*, Kupferschmiedgasse/Kärntner Straße Nr. 20, blieb man nur fünf Jahre, da für den Unterricht lediglich drei große Räume zur Verfügung standen. Aufgrund der erhaltenen Grundrisse und der noch heute vorhandenen Unterrichtsmittel kann man die bis Anfang des 19. Jahrhunderts an allen Akademien übliche Ausbildung nachvollziehen: Zeichnen nach Vorlagen für die Anfänger, Zeichnen nach Antiken oder Gipsabgüssen und Zeichnen nach dem Modell. Bereits 1731 wurde das sogenannte *Schönbrunner Haus* in den Tuchlauben Nr. 8 bezogen. Hier gab es nun sechs Räume für den Unterricht, einen Festsaal mit Vorraum und acht Nebenzimmer. Bereits im April 1733 zog man in das Haus des Protektors der Akademie und Generalbaudirektors Gundacker Graf Althan (1665–1747) in der Seilergasse Nr. 8/Spiegelgasse Nr. 7, das noch heute existiert. Nun waren auf drei Stockwerken zwölf Räume für den Unterricht, eine Kanzlei, drei Ausstellungsräume für die jährlichen Wettbewerbe, eine Bibliothek und eine Lehrmittelstelle vorhanden. Die Anzahl der Schüler variierte zwischen 70 und 287, wobei der Unterricht in abwechselnden Gruppen zwischen acht Uhr morgens bis sechs Uhr abends statt-

find. Neben der üblichen praktischen Ausbildung im Zeichnen führte van Schuppen 1731 nach dem Pariser Vorbild Diskurse ein. Ein bildliches Manifest der Akademie und der von van Schuppen in seinen Diskursen dargelegten theoretischen Fundamente stellen die Deckengemälde mit den Allegorien der Künste und Darstellungen des Unterrichts im Festsaal des ehemaligen Palais Althan, dem heutigen Eroicasaal des Palais Lobkowitz, dar.

1742 musste aus Kostengründen wieder übersiedelt werden, dieses Mal in die leer stehende Wohnung des Präfekten der Hofbibliothek. Nach der Ankunft von dessen Nachfolger Gerard van Swieten (1700–1772) wurde diese 1746 wieder geräumt, und der Lehrbetrieb blieb nun drei Jahre unterbrochen. Die Neueröffnung erfolgte im Spätherbst 1748 in den neuen Hofstallungen. Dort standen den Studenten lediglich sechs Räume zur Verfügung. Analysiert man die Schülerlisten, so kam der Großteil aus den Ländern der Monarchie, gefolgt von den deutschen Landen, Italien, der Schweiz, Frankreich, Spanien und den Niederlanden, doch finden sich auch vereinzelte Schüler aus Dänemark, der Türkei und einer aus Amerika.

Das nach dem Tod van Schuppens Ende Jänner 1751 verfasste Übergabeinventar stellt die erste Auflistung der Lehrmaterialien der Akademie dar. Zu diesem Zeitpunkt umfassten diese 415 Handzeichnungen, davon 276 sogenannte *Exemplaria* zum Kopieren. Das waren vor allem Vorlagen für den Grundunterricht im Zeichnen. Vorhanden waren auch noch die von Strudel angekauften sechs Gipsabgüsse und weitere 13 kleine Gipsfiguren, 63 Gipsköpfe und Bruchstücke. Die Zeichnungen wurden, ergänzt mit neuen Vorlagen späterer Professoren, bis Anfang des 19. Jahrhunderts verwendet und sind nach wie vor im Kupferstichkabinett vorhanden.

Und nun kommt es zu einer revolutionären Neuerung, einem vom Professorenkollegium gewählten Rektorat im Gegensatz zu einem vom Hof eingesetzten Direktor. Sowohl die Direktoren als auch alle Professoren und Assistenten wurden nun alle drei Jahre aus einem Dreivorschlag gewählt. Als Direktoren wechselten sich Michael Angelo Unterberger (1695–1758) und Paul Troger (1698–1762) ab. Aus künstlerischer Sicht war dies eine sehr erfolgreiche Zeit, in der ein eigener

antiklassischer Stil entwickelt wurde und deren Vertreter zu den heute bedeutendsten Künstlern des 18. Jahrhunderts zählen, wie Franz Anton Maulbertsch (1724–1796), Johann Bergl (1718–1789) und die Bildhauer Matthäus Donner (1704–1756), Balthasar Moll (1717–1785) und Jacob Schletterer (1699–1774).

Die neuerliche Übersiedlung in die *Neue Aula* der Universität am heutigen Dr.-Ignaz-Seipel-Platz erfolgte kurz vor der Amtseinstellung des neuen Direktors, des Hofmalers Martin van Meytens (1695–1770), Ende August 1759, womit das Experiment einer Rektoratsverfassung nach fast acht Jahren beendet wurde. Dass diese Änderung nicht widerstandslos hingenommen wurde, zeigt die Verfügung im September 1759, die vier früheren Lehrkräften das Betreten der Akademie verbot. Im Vergleich zu elf Professoren während des Rektorates waren in der Zeit van Meytens' zeitweise nur fünf beziehungsweise sieben Stellen besetzt.

Diese Situation erklärt sowohl die Unzufriedenheit der Studierenden als auch die Forderung nach Reformen. Initiator der Reorganisation und auch der Gründungen von Spezialschulen wie der Manufakturzeichenschule 1758, der Kupferstecherakademie 1766 und der Graveur- und Erzverschneiderschule 1767 war der spätere Protektor der Akademie, Fürst Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg (1711–1794). Dieser war während seiner Zeit als Botschafter in Paris mit den Strömungen der Aufklärung und auch den neuen Kunsttendenzen bekannt geworden. An erster Stelle standen aber ökonomische Interessen. Das Hauptaugenmerk wurde auf die Hebung der künstlerischen Qualität der Produkte des Handwerks und der Manufakturen gelegt, um im Sinne des Merkantilismus den Import dieser Waren einzuschränken und den Export zu fördern. Sowohl Florian Zeiss (1712–1780), der spätere Direktor der Manufakturzeichenschule, als auch Jakob Mathias Schmutzer (1733–1811) vervollständigten ihre Ausbildung in Paris. Finanziert wurden diese Aufenthalte teilweise vom Hof, bei Schmutzer vorrangig durch Kaunitz und ein frühes Crowdfunding durch die Ehrenmitglieder der Akademie. Daher erstaunt es auch nicht, dass er schon bald nach seiner Rückkehr aus Paris die Bewilligung zur Eröffnung einer Kupferstecherakademie erhielt und bereits am 25. Juli 1766 zu der

ersten Exkursion, zum Zeichnen in der Natur, aufbrach. Dies war für Wien ein Novum, das er in Paris bei dem *Graveur du Roi* Johann Georg Wille kennengelernt hatte. Die zweite Neuerung wurde ihm nicht bewilligt, die Verwendung von weiblichen Modellen. Diese bekleideten weiblichen Modelle sollten vor allem für die sogenannten Affekte im Sinne Charles Le Bruns (1619–1690) verwendet werden.

Im Gegensatz zur kaiserlichen Akademie waren an der Kupferstecherakademie zum täglichen freien Elementarzeichnenunterricht am Abend sowohl Männer als auch Frauen zugelassen. Dort findet sich im Aufnahmeprotokoll von 1768 als einzige weibliche Schülerin Katharina Heim aus Wien. Auch unter den wirklichen Kunstmitgliedern finden sich Frauen, wie die Frau von Conté, die kurpfälzische Hofmalerin Anna Dorothea Therbusch (1721–1782), die Pariser Kupferstecherin Anne Philibert Coulet (geb. 1736) und Gabrielle Beyer-Bertrand (1729–1802). Zur gleichen Zeit wurden an der kaiserlichen Akademie als Ehrenmitglieder die Töchter Maria Theresias, die Erzherzoginnen Maria Anna (1738–1789) und Maria Caroline (1752–1814), aufgenommen. Diese wurden seit 1764 von Gabriele Bertrand unterrichtet. Als weitere Ehrenmitglieder finden wir Gräfin Ernestine von Losymthal, die Tochter der Erzieherin, Vertrauten und späteren Obersthofmeisterin Maria Theresias, Karoline Gräfin Fuchs, die Fürstin Marie Anne von Lamberg und die Baronin Gertrude de Pélicy. Nach der Reorganisation der Akademie 1773 kam es erst wieder im 20. Jahrhundert zur Aufnahme von Künstlerinnen.

Der Erfolg der Kupferstecherakademie war enorm. Bereits 1770, vier Jahre nach ihrer Gründung, besuchten sie 219 Schüler. Im Gegensatz dazu war die Anzahl der Studenten der Akademie auf 69 gesunken. Zu diesem Zeitpunkt setzten sich Kaunitz und sein Kreis bereits mit Plänen der Reorganisation der Akademie auseinander. Ziel war die Vereinigung sämtlicher Kunstschulen und die gleichzeitige Errichtung einer Akademie der schönen Wissenschaften, die aber aus Kostengründen abgelehnt wurde. Interessant war der Gedanke des Direktors der k. k. Gemäldegalerie Joseph Rosa (1726–1805), der Anton Maron (1731–1809) als Direktor vorschlug. Dabei wies er auf den Vorteil hin, dass dessen Frau Theresia Concordia (1725–1806), die Schwester von

Anton Raphael Mengs (1728–1779), eine berühmte Miniaturmalerin und Mitglied der Accademia di San Luca in Rom sei. Dadurch könnten alle Bedürfnisse des Hofes abgedeckt werden, ohne einen weiteren Maler zu berufen. Damit wurde unausgesprochen gesagt, dass man für ein Gehalt zwei Künstler bekäme. Es ist trotzdem bemerkenswert, dass überhaupt an eine Frau als Künstlerin und vielleicht sogar als Professorin gedacht wurde.

Die offizielle Benachrichtigung der Direktoren und des Kommerzienrates über den Beschluss Maria Theresias zur Vereinigung der verschiedenen Schulen zur *k. k. Akademie der vereinigten bildenden Künste* erfolgte am 1. November 1772. Die neue Organisation unter dem Direktor Caspar Franz Sambach (1715–1795) wurde in vier Kunstschulen unter den bisherigen Direktoren gegliedert: die der Maler und Bildhauer, der Baukunst, der Kupferstecher und der Graveure.

Ab 1786 konnte der Unterricht der gesamten Akademie im ehemaligen St.-Anna-Kloster, Annagasse 4 a/ Johannesgasse 6, abgehalten werden. Nun wurden zum ersten Mal die Bibliothek mit einem Lesesaal, die Gemäldegalerie und die Glyptothek eingerichtet. Neben den Ateliers, den Werkstätten der Bildhauer und einer Druckwerkstätte waren eine eigene Gipsgießerei und ein eigener Raum für die Anatomiepräparate vorhanden. Zur Eröffnung am 2. Oktober 1786 fand in Anwesenheit von Kaiser Joseph II. eine große Ausstellung mit 173 Exponaten und einem Katalog statt. Über 90 Jahre blieb die Akademie im St.-Anna-Gebäude, bis am 3. April 1877 das heutige Gebäude am Schillerplatz feierlich eröffnet wurde.

When was the Academy of Fine Arts Vienna actually founded? On the building it says 1692, on the homepage 1688, and then there was the Academy's re-establishment in 1726. The earliest date can be traced to a notice in *Avvisi italiani* from November 13, 1689, announcing that the court painter Peter Strudel from Italy was once again offering that autumn, as in the previous year, his *Zeichenakademie* (drawing academy), where students could learn life drawing for free.

The date 1692 is based on two receipts for costs incurred by the Academy

and for plaster casts of ancient and contemporary sculptures purchased in Rome. The receipts note for the first time the full title of the *Accademia von der Mallerrey, Bildthauer, Fortification, Prospectiv und Architectur-Khunst* (Academy of Painting, Sculpture, Fortifications, Perspective and Architecture). It was only after the death of Emperor Leopold on May 5, 1705, however, that the Academy was granted an official annual stipend, demonstrating that his successor, Joseph I (1678–1711), recognized the general benefits offered by the arts and their importance for the economy. The new Emperor appointed Strudel as *Super-Intendent* of the Academy. Nothing is known about the curriculum there except that lessons took place every day except Sunday from five-thirty in the morning to eight o'clock at night. Working there alongside Peter Strudel and his brother, the sculptor Paul, was a Vice-Professor Johann Georg Schmidt, an assistant named Martino Altomonte, the still life painter Franz Werner Tamm, and the portrait painter Johann Kupetzky.

When the plague broke out in Vienna in 1712, this first phase came to an end, because the Strudels' house, Strudelhof, was located in the quarantined area. Peter Strudel died on October 31, 1714, and just ten days later, the court painter and curator of the imperial picture gallery Ignaz Heinitz von Haintzenthal (1657–1742) requested permission to continue running the Academy. Emperor Karl VI (1685–1740) apparently first looked for a successor on his own, but in 1716 rejected a petition by the artists for a continuation of the Academy.

The Academy would have to wait thirteen years before it re-opened. On August 21, 1725, the court painter Jacques van Schuppen (1670–1751) from Paris applied for the resumption of the *Accademie in der Mahlerey und anderen freyen Künsten* (Academy in Painting and Other Fine Arts), and his request was granted on January 20, 1726. This time, the impetus came from France. The draft statutes reveal the changes that had occurred between the establishment of the original Italian studio academy and the new institution modeled on the *Académie Royale* founded in Paris in 1648, of which van Schuppen had been a member since 1704. This phase was characterized by a precarious political and financial

situation due to numerous wars, frequent relocations, and difficult spatial conditions.

The Academy stayed at its first premises in the *Günther-Sternegg'sches Haus* at Kupferschmiedgasse/Kärntner Straße No. 20 for only five years, as only three large rooms were available for teaching. Thanks to the preserved floor plans and the still-existing teaching materials, we can trace the customary teaching activities at all the successive academies until the beginning of the 19th century: object drawing for the beginners, drawing antique sculptures or plaster casts, and life drawing. The Academy already moved into new quarters in the so-called *Schönbrunnerhaus* at Tuchlauben No. 8 in 1731. Now it had six classrooms at its disposal, plus a ballroom with anteroom and eight secondary rooms. The Academy relocated again in April 1733, to the house of its "Protector" and the city's general building director Count Gundacker von Althan (1665–1747) at Seilergasse No. 8/Spiegelgasse No. 7, which still exists today. The house offered twelve rooms on three floors for teaching, an office, three exhibition galleries for the annual competitions, a library, and a storage area for teaching aids. The number of students varied between 70 and 287, with classes held for alternating groups between eight o'clock in the morning and six in the evening. In addition to the usual practical training in drawing, van Schuppen introduced discourses based on the Paris model in 1731. The ceiling paintings in the ballroom of the former Palais Althan, today's Eroica Room in the Palais Lobkowitz, constitute a kind of pictorial manifesto of the Academy and provide an impression of the theoretical foundations van Schuppen presented in his discourses, showing allegories of the arts and scenes of art classes at work.

In 1742, cost pressure caused the Academy to move once again, this time to the vacant apartment of the prefect of the Court Library. When his successor, Gerard van Swieten (1700–1772), arrived, these premises were vacated again in 1746 and teaching was interrupted for three years. The Academy re-opened in late autumn of 1748 in the new court stables. Only six rooms were available to the students there. Analysis of the student lists shows that the majority came from the lands ruled by the Austrian monarchy, followed by the



German regions, Italy, Switzerland, France, Spain, and the Netherlands, with a few students from Denmark and Turkey and one from America.

The inventory taken after van Schuppen's death in late January 1751 represents the first stocktaking of the Academy's teaching materials. At the time, these included 415 drawings, 276 of them so-called *Exemplaria* for copying. These were used primarily as models for basic drawing instruction. Also listed in the inventory were six plaster casts that had been purchased by Strudel and a further 13 small plaster figures, 63 plaster heads, and some fragments. The drawings, supplemented with new templates by later professors, were used until the beginning of the 19th century and are still preserved in the Graphic Collection.

The Academy now saw a revolutionary innovation: a rector chosen by the professorial faculty rather than a director appointed by the Court. The rectors as well as all professors and assistants were now elected every three years from a shortlist of three candidates. In the years that followed, Michael Angelo Unterberger (1695–1758) and Paul Troger (1698–1762) took turns as rector. From an artistic point of view, this was a very successful era for the Academy in which it was able to develop a signature anti-classical style whose representatives count today among the most important artists of the 18th century, including Franz Anton Maulbertsch (1724–1796) and Johann Bergl (1718–1789), and the sculptors Matthäus Donner (1704–1756), Balthasar Moll (1717–1785), and Jacob Schletterer (1699–1774).

The Academy's latest relocation, to the *Neue Aula* (new auditorium) of the University, on what is today Dr. Ignaz Seipel Square, took place shortly before the inauguration of the new director, the court painter Martin van Meytens (1695–1770) at the end of August 1759, thus ending the experiment with a rectoral constitution after nearly eight years. That this change did not take place without some resistance is demonstrated by an injunction issued in September 1759 that banned access to the Academy for four former teachers. Compared to the eleven professors during the rectorate, in van Meytens's day only five or seven posts were occupied at certain times.

This situation explains both the student discontent and the demands for a reform. The initiator of the reorganization, and also the establishment of special schools such as *Manufakturzeichenschule* (Industrial Drawing School) in 1758, the *Kupferstecherakademie* (Engraving Academy) in 1766, and the *Graveur- und Erzverschneiderschule* (Engravers' and Ore Cutters' School) in 1767, was the future protector of the Academy, Prince Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg (1711–1794). During his tenure as Austrian Ambassador in Paris, Kaunitz had come into contact with Enlightenment currents and the new art trends there. Economic interests were of foremost importance in the Academy's realignment, however. The main focus was on upgrading the artistic quality of the products of artisans and manufacturers in order to boost exports while restricting the import of similar goods, in accordance with the rules of mercantilism. Both Florian Zeiss (1712–1780), the later director of the Industrial Drawing School, and Jakob Mathias Schmutzer (1733–1811) completed their studies in Paris. Their stays were financed in part by the Court, in Schmutzer's case primarily through Kaunitz and, in an early form of crowdfunding, by the honorary members of the Academy. It therefore comes as no surprise that Schmutzer received approval for opening an Engraving Academy soon after his return from Paris. He already set off on July 25, 1766, on his first excursion to draw outdoors from nature. This was a first for Vienna, something he had learned in Paris from the *Graveur du Roi* Johann Georg Wille. The second innovation he wanted to introduce was denied him: the use of female models. These clothed models were to be used above all to capture the expression of emotion popularized by Charles Le Brun (1619–1690).

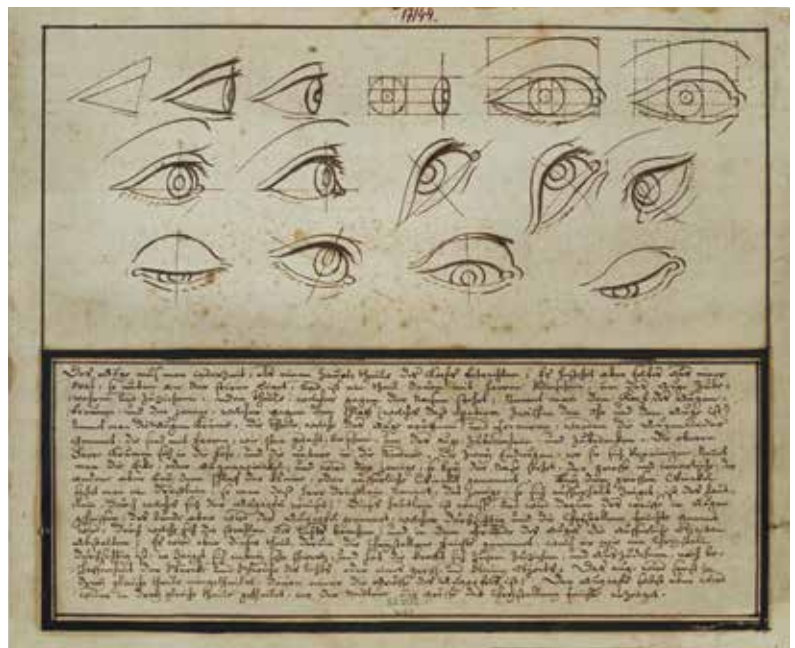
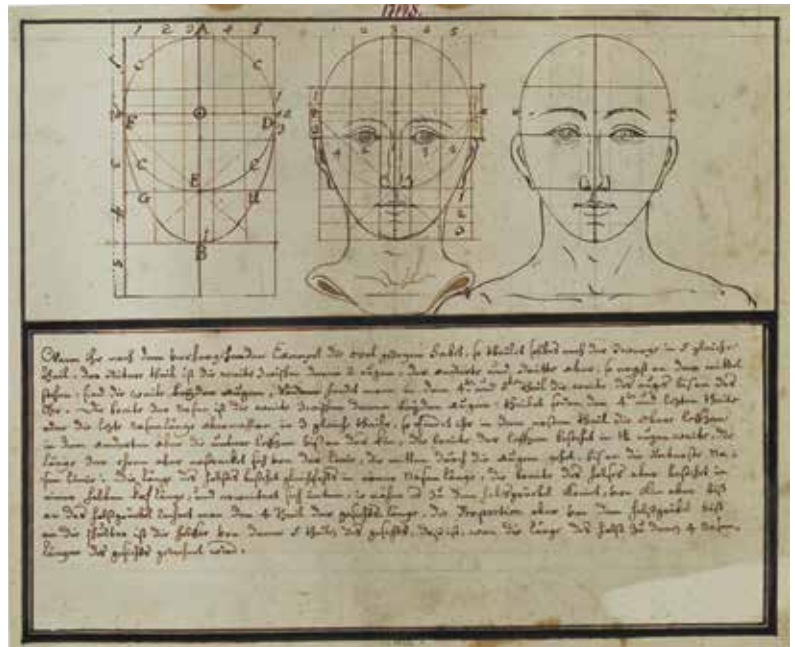
In contrast to the Court Academy, the Engraving Academy admitted women to the free elementary drawing lessons offered every evening. Katharina Heim from Vienna is listed in 1768 as the sole female student. The artist members of the Academy also included some women, however, among them Frau von Conté, the Palatine court painter Anna Dorothea Therbusch (1721–1782), the Parisian engraver Anne Philibert Coulet (b. 1736), and Gabrielle Beyer-Bertrand (1729–1802). Accepted as honorary members of the Court

Academy in the same era were the Archduchesses Maria Anna (1738–1789) and Maria Caroline (1752–1814), daughters of Maria Theresa. They were taught by Gabriele Bertrand beginning in 1764. Other honorary members were Countess Ernestine von Losymthal, the daughter of Countess Karoline Fuchs, the governess, confidante, and later lady chamberlain to Maria Theresa; Princess Marie Anne von Lamberg; and Baroness Gertrude de Pélichy. After the reorganization of the Academy in 1773, however, it would take until the 20th century before women artists were once again accepted.

The Engraving Academy was a tremendous success. As early as 1770, four years after its founding, it had 219 students enrolled. In contrast, the number of students at the Court Academy had fallen to 69. At this time, Kaunitz and his circle were already making plans to reorganize the old Academy. The aim was to bring together all the art schools while simultaneously establishing an Academy of the Humanities, but this plan was rejected as too costly. Of interest here is the suggestion made by the director of the Imperial and Royal Picture Gallery, Joseph Rosa (1726–1805), to appoint Anton Maron (1731–1809) as director. Rosa pointed out the advantage that Maron's wife, Theresia Concordia (1725–1806), the sister of Anton Raphael Mengs (1728–1779), was a famous painter of miniatures and a member of the Accademia di San Luca in Rome. These credentials would cover all of the Court's needs without having to appoint an additional painter. Implicit in this recommendation was that the Academy would be getting two artists for the price of one. It is remarkable that a woman would be considered at all in her capacity as an artist and perhaps even as a professor.

On November 1, 1772, the directors and the Commercial Council were officially notified of the decision by Maria Theresa to unite the various schools under the title *k. k. Akademie der vereinigten bildenden Künste* (Imperial and Royal Academy of United Fine Arts). The new institution, under director Caspar Franz Sambach (1715–1795), was divided into four art schools under their previous directors: a school for painters and sculptors, one for architects, one for copperplate engravers, and another for general engraving.

The entire Academy was housed starting in 1786 in the former Convent of St. Anna at Annagasse No. 4a/Johnnesgasse No. 6. For the first time, a library with reading room, a picture gallery, and a *Glyptothek*, or sculpture gallery, were set up at the Academy. In addition to artist studios, sculptors' workshops, and a printshop, the Academy also had its own replica workshop and a separate room for anatomy specimens. The opening on October 2, 1786, attended by Emperor Joseph II, was marked with a lavish exhibition of 173 works, accompanied by a catalogue. The Academy remained in the St. Anna building for over 90 years, until the current building on Schillerplatz was inaugurated with a festive ceremony on April 3, 1877.



A/B

**Monika Knofler** studierte Kunstgeschichte, Archäologie und Psychologie in Innsbruck und München, Dissertation *Clemens Holzmeister – Das architektonische Werk*, 1978–1982 Albertina, 1982–1995 Art Director von UNICEF in Genf/ New York, 1995–2012 Direktorin des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste Wien. Arbeitet an dessen Sammlungsgeschichte.

**Monika Knofler** studied art history, archeology, and psychology in Innsbruck and Munich, thesis on *Clemens Holzmeister – Das architektonische Werk*, worked at the Albertina from 1978 to 1982, art director for UNICEF in Geneva/New York from 1982 to 1995, director of the Graphic Collection of the Academy of Fine Arts Vienna from 1995 to 2012. Knofler is currently working on a history of the Graphic Collection.



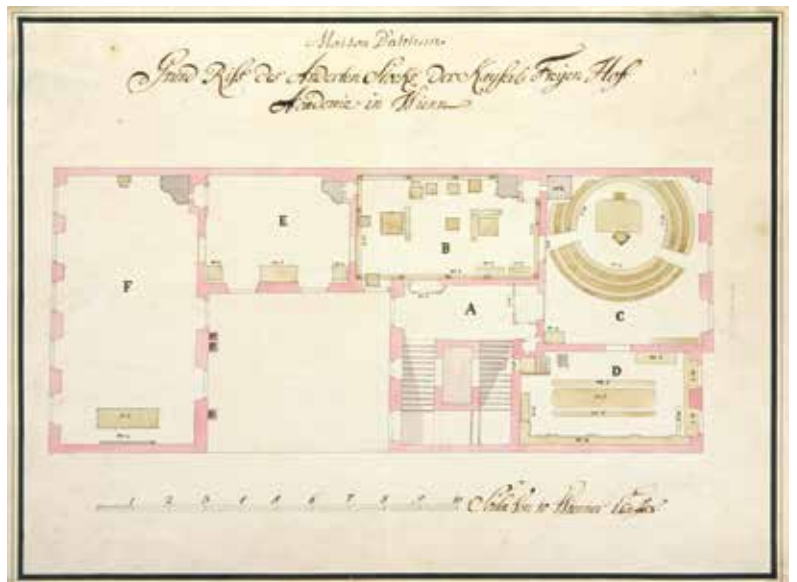
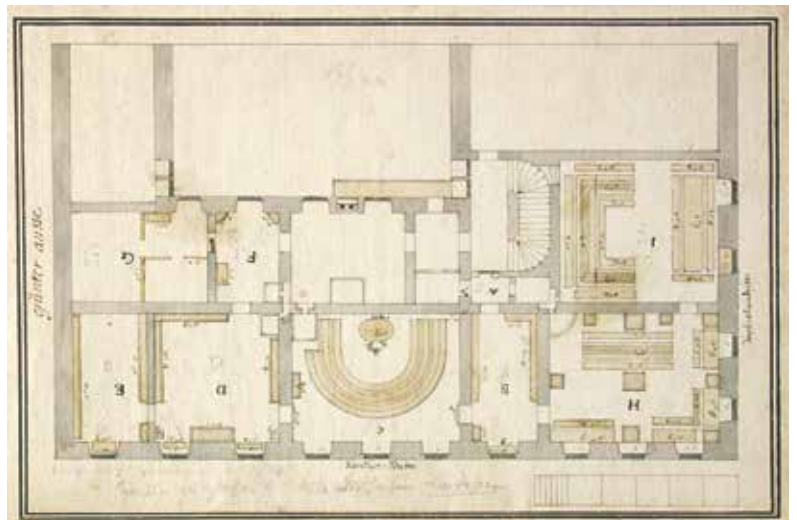


C



D

E/F



- A Jakob van Schuppen, Vorder- und Seitenansichten eines Kopfes, ca. 1726/1740, © Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien
- B Jakob van Schuppen, Augenstudie, ca. 1726/1740, © Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien
- C Jakob van Schuppen, Herkules Farnese, ca. 1726/1740, © Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien
- D Erzherzogin Maria Anna von Habsburg-Lothringen, Kopfstudie, um 1767, © Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien
- E Johann Adam Loscher, Günther-Sternegg'sches Haus, Kupferschmiedgasse/Kärntnerstraße, Möbliierungsplan, 1726–1731, © Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien
- F Johann Adam Loscher, Althan'sches Haus, Seilergasse 8/Spiegelgasse 7, Möbliierungsplan, 1733–1742, © Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien

Am Anfang war sie ganz einfach der Inbegriff des irdischen Paradieses: Dort wollte ich mich zum Maler adeln lassen. Später – nachdem die Illusion längst geplatzt und mir klar war, dass ich das Zeug zum Wissenschaftler, Historiker und Ästhetiker habe, aber nie und nimmer ein genuin schaffender Künstler werden würde –, später also wurde sie mir die liebste Gemäldegalerie Wiens: die Akademie am Schillerplatz. Auch dafür gab es allerdings einen Grund, der nicht zum Geringsten mit meiner mittlerweile gescheiterten Existenz als Maler zu tun hatte. Es war der im ganzen Haus allgegenwärtige Geruch des Terpentin, der mich gleich nach dem Öffnen der schweren Eichentüren berauscht und olfaktorisch auf die hinreißende Sammlung vorbereitet hat. Einige meiner absoluten Lieblingsbilder hängen bis heute in diesen längst neu eingerichteten und licht- wie climatechnisch modernisierten Räumen. Der Pieter de Hooch verzaubert mich wie eh und je. Vor Tarquinius und Lucretia kann ich immer noch stundenlang über die Frage der „Vollendung“ des späten Tizian diskutieren. Ich habe miterlebt, wie aus einem interessanten Werkstattbild des Meisters aus 's-Hertogenbosch nach der vorbildhaften Restaurierung ein Hauptwerk des Hieronymus Bosch wurde.

Die Akademie als eine der ältesten Kunsthochschulen und das Dorotheum als ältestes Auktionshaus sind seit Jahrhunderten miteinander verbunden. Der Akademie verdankt das Dorotheum auch einen Teil seiner Existenz. Viele Arbeiten von Künstler\_innen, die an der Akademie ausgebildet wurden und/oder auch unterrichtet haben, wurden durch unser Haus an österreichische und internationale Kunstsammler\_innen vermittelt. Die Liste der vom Dorotheum versteigerten Arbeiten von ehemaligen Rektoren, Lehrenden und Absolvent\_innen ist lang: Sie reicht von Waldmüller bis West, von Amerling bis Zobernig.

Herzliche Gratulation zum Jubiläum und auf weitere Jahrhunderte!

*The Academy, as one of the oldest art universities, and the Dorotheum, as the oldest auction house, have been affiliated with each other for centuries. The Dorotheum also owes part of its existence to the Academy. Many works by artists who were trained and/or taught at the Academy have found their way through our house into the hands of art collectors in Austria and all over the world. A long list of artworks by former rectors, lecturers, and graduates have been auctioned by the Dorotheum, ranging from Waldmüller to West, from Amerling to Zobernig.*

*Our sincere congratulations on this landmark anniversary and here's to many more centuries to come!*

Und ich habe den Wandel der Lehrerschaft am Haus miterlebt: die Transformation der Akademie. Selten wurde eine traditionsreiche und ehrwürdige Institution behutsamer und radikaler verändert. Es waren zuallererst die mutigen Berufungen – mehr als die Lehrplan- und organisatorischen Strukturveränderungen –, die die Wiener Akademie der bildenden Künste zu einer der führenden Ausbildungsstätten in Europa haben werden lassen.

Meine geradezu sentimentale Liebe zu den beiden wunderbaren Sammlungen, dem Kupferstichkabinett und der Gemäldegalerie, ist nicht geringer geworden. Aber meine stete Neugier am „künstlerischen Output“ der Akademie hat enorm zugenommen. Sie ist eine Instanz, an der studiert zu haben etwas bedeutet. Eigentlich schade, dass es für mich nicht gereicht hat, den „Schillerplatz“ in meinem Lebenslauf zu verankern!

**Martin Böhm**

Geschäftsführender Gesellschafter / Managing Proprietor  
Dorotheum

*At the beginning, the Academy was quite simply the epitome of earthly paradise: This is where I wanted to have myself ennobled as a painter. Later – after disillusionment had long set in and it had become clear to me that I had the makings of a scholar, historian, and aesthete but was never cut out to be a genuine creative artist – I came to value this place as my favorite paintings gallery in Vienna: the Academy on Schillerplatz. This, too, was based on a circumstance that had nothing at all to do with my failed career as a painter. It was the ubiquitous smell of turpentine all through the building that intoxicated me as soon as I opened the heavy oak doors and prepared me in olfactory fashion for the ravishing collection. Some of my absolute favorite paintings still hang today in these galleries, long since newly furnished and with the latest in lighting and climate control. The Pieter de Hooch still entralls me as it always has. And I can still stand before Tarquin and Lucretia for hours and discuss the question of what “completion” meant for the late Titian. I have also witnessed how an exemplary restoration served to transform an interesting workshop picture by the Master of’s-Hertogenbosch into a masterpiece by Hieronymus Bosch.*

*And I have experienced the changes in the teaching staff at the institution: the metamorphosis of the Academy. Rarely has such a tradition-steeped and venerable institution been transformed so radically and yet so cautiously. The courageous appointments – more than any changes in curriculum and organizational structure – are what have made the Academy of Fine Arts Vienna one of the leading training institutions in Europe.*

*My positively sentimental love for the two wonderful collections, the Graphic Collection and the Paintings Gallery, has not waned over the years. But my constant curiosity as regards the “artistic output” of the Academy has grown immensely. It really means something to have studied at this institution. What a pity then that my talent was not sufficient for me to add the “Schillerplatz” to my resume!*

**Prof. Dr. Klaus Albrecht Schröder**  
Direktor / Director  
Albertina

*In einer neuen Moderne, in der die Digitalisierung disruptiv in immer mehr Lebensbereiche eindringt und erfolgreiche Start-ups als die neuen Superstars gefeiert werden, wirken Einrichtungen, die auf eine lange Tradition zurückblicken, eher benachteiligt. Wenn es solchen Institutionen aber gelingt, Tradition und Innovation zu regem Austausch zu verbinden, sind sie unschlagbar und unersetzlich. Die Akademie der bildenden Künste Wien ist ein eindrucksvolles Beispiel dafür – auch in dem Sinn, dass sie über ihren Qualitätsanspruch bei Ausbildung, Forschung und Sammlung hinaus ihre allgemeine gesellschaftspolitische Relevanz mit Überzeugung „lebt“. Das MAK ist der Akademie in großer Wertschätzung verbunden und wünscht ihr für die kommenden, rasanten technologischen Fortschritt erfahrenden 75 Jahre bis zum 400. Geburtstag weiterhin Mut, Weitblick und unermüdeten Einsatz für die bildenden Künste.*

*In a new modern era in which digitalization is disrupting more and more areas of life and successful startups are hailed as the new superstars, institutions that look back on a long tradition are somewhat at a disadvantage. But when such institutions succeed at combining tradition and innovation in a lively exchange, they become invincible and irreplaceable. The Academy of Fine Arts Vienna is an impressive case in point – also in the sense that, beyond the quality standards it represents in education, research, and collecting, it “lives out” with striking conviction its general sociopolitical relevance. The MAK holds the Academy in great esteem and wishes it for the next 75 years of rapid technological change until its 400th anniversary continued courage, vision, and tireless efforts on behalf of the fine arts.*

**Christoph Thun-Hohenstein**  
Generaldirektor / General Director  
MAK – Österreichisches Museum  
für angewandte Kunst / Gegenwartskunst  
MAK – Austrian Museum  
of Applied Arts / Contemporary Art



# OTTO WAGNER UND DIE AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE

## OTTO WAGNER AND THE ACADEMY OF FINE ARTS

Am 15. Oktober 1894 hielt Otto Wagner (Abb. A) seine Antrittsrede an der Wiener Akademie der bildenden Künste. Das Professorenkollegium hatte sich im Vorfeld rasch über die Nachfolge des im Jänner überraschend verstorbenen Carl Hasenauer geeinigt, galt doch der 53-jährige Wagner als einer der vielseitigsten und zugleich vielversprechendsten Architekten Wiens, der es verstehe, „die Bedürfnisse des heutigen Lebens sowie die Verwendung moderner Baumaterialien und Konstruktionen mit den künstlerischen Erfordernissen in Einklang zu bringen“. Erst im Jahr zuvor hatte er den Sieg im Wettbewerb um den Generalregulierungsplan für Wien davongetragen, und kurz vor seiner Berufung war der Auftrag für eines der europaweit größten Bauprojekte jener Zeit an ihn ergangen, die Wiener Stadtbahn.

### BEDINGUNGSLOSE ZEITGENOSSENSCHAFT

Wer sich von Wagner jedoch eine bloße Erneuerung des unter starken Ermüdungserscheinungen leidenden Historismus erwartete, der wurde spätestens durch seine Antrittsrede eines Besseren belehrt. Aufmerksame Zuhörer\_innen konnten ahnen, dass eine Revolution bevorstand: Dem „Durchpeitschen aller Stilrichtungen“ erteilte Wagner eine Absage und forderte von den Künstler\_innen stattdessen bedingungslose Zeitgenossenschaft – „der Ausgangspunkt jedes künstlerischen Schaffens müssen [...] das Bedürfnis, das Können, die Mittel und die Errungenschaften *unserer* Zeit sein“. Seinen Wahlspruch „*Artis sola domina necessitas*“ (in Wagners eigener Übersetzung: „Die Kunst kennt nur einen Herrn – das Bedürfnis“) stellte er als Motto über seine Lehrtätigkeit, die darin bestand, seine Schüler „zu

Kindern unserer Zeit [...] heranzubilden“. Rhetorisch war der Historismus hier bereits an seinem Ende angekommen – die Architektur selbst benötigte noch ein paar Jahre, um sich von der jahrzehntelangen Vorherrschaft der Stile der Vergangenheit zu emanzipieren.

### WAFFEN AUS PAPIER

Anders als sein Vorgänger wählte Wagner jedes Jahr nur eine Handvoll Studenten aus der großen Zahl an Bewerbern aus. Als wichtigstes Kriterium galt ein überdurchschnittliches Zeichentalent. Im ersten Studienjahr mussten die Schüler ein Wiener Zinshaus entwerfen, im zweiten ein öffentliches Gebäude (Abb. F), im dritten und letzten Jahr ein Fantasieprojekt, das der abschließenden Beurteilung zugrunde gelegt wurde. So stand das Zeichnen ganz selbstverständlich im Mittelpunkt der Ausbildung, und schon früh kam aufgrund der Fixierung auf die grafisch perfekte Ausarbeitung der Blätter unter den Schülern Kritik auf. Dennoch waren die Zeichnungen, die umgehend in Zeitschriften und Büchern publiziert wurden, das wichtigste Medium zur Verbreitung der neuen Architektur, die Wagner „die Moderne“ nannte. Die Schüler starteten daher bereits früh eine eigene Publikationsreihe, um die Ergebnisse ihrer Experimente einem möglichst breiten Publikum zu vermitteln. Als wichtigstes Labor eines neuen, zeitgemäßen Bauens wurde die „Wagner-Schule“ international zum festen Begriff. Die Schüler verstanden sich als Kampftruppe gegen die verstockte künstlerische Konvention und bedienten sich einer bewusst martialischen Rhetorik. Von Wagner selbst ist die Aussage überliefert, seine Schule müsse „eine

Armee von modernen Architekten ausbilden“. Ihre Waffen waren freilich aus Papier: eindrucksvolle, visionäre Entwürfe für Friedenspaläste, Festspielhäuser oder Flughäfen, die Errungenschaften des 20. Jahrhunderts teilweise um Jahrzehnte vorwegnahmen und in Europa, aber auch in den USA rezipiert wurden. Dass die Wagner-Schule zugleich aber auch ein Hort des Antisemitismus gewesen sei, wie immer wieder kolportiert wird, lässt sich nach derzeitigem Wissensstand nicht belegen. Allerdings war die Zahl der jüdischen Studenten auffällig niedrig, und nicht wenige Schüler hatten nach 1938 ein Naheverhältnis zu den Nationalsozialisten.

### MODERNE ARCHITEKTUR

Zwei Jahre nach dem Beginn seiner akademischen Tätigkeit veröffentlichte Wagner seine einflussreiche Schrift *Moderne Architektur*, die bis 1914 drei Neuauflagen erleben sollte und heute zu den Grundlagentexten der Architektur des 20. Jahrhunderts zählt. Sie war zunächst vor allem als „Führer“ für die Schüler gedacht, wobei sich Wagner der Brisanz seiner Worte bewusst war. Was er in der Antrittsrede 1894 angedeutet hatte, fand sich hier mit aller Wucht ausformuliert wieder: Der Historismus sei tot, die Stilarchitektur am Ende, ihre „Wahnsinnsgebäude“ müssten eingerissen werden: „Alle modernen Formen müssen dem neuen Material, den neuen Anforderungen unserer Zeit entsprechen, wenn sie zur modernen Menschheit passen sollen, sie müssen unser eigenes besseres, demokratisches, selbstbewusstes, ideales Wesen veranschaulichen und den technischen und wissenschaftlichen Erfolgen sowie dem durchgehenden praktischen Zuge der Mensch-

heit Rechnung tragen – das ist doch selbstverständlich!“ Bei den konservativen Architekten löste Wagners Schrift einen Sturm der Entrüstung aus, weil sie die Gefahr, die in seinen Worten lag, erkannten: Nicht mehr Stil und Geschichte waren die Basis der Kunst, sondern die nüchterne Trias von Zweck, Material, Konstruktion. Spätestens mit dem Austritt aus dem Künstlerhaus und dem Beitritt zur Secession 1899 wurde Wagner zunehmend angefeindet und verlor Freunde und Aufträge. Was blieb, war die Professur an der Akademie, die ihm höchste Autorität verschaffte und vor dem wachsenden kulturpolitischen Einfluss des Thronfolgers Erzherzog Franz Ferdinand schützte, der Wagners Architektur feindselig gegenüberstand und seine Bauprojekte torpedierte.

### NEUBAUPROJEKTE

Obwohl Wagner während seiner Zeit an der Akademie zwischen 1894 und 1912 eine ganze Reihe prominenter Bauten wie die Kirche am Steinhof oder die Postsparkasse realisieren konnte, blieb dennoch der Großteil der Projekte – allein in diesem Zeitraum waren es nicht weniger als 70 – Papier. Auch für die Akademie, deren Platzbedarf durch das Gebäude Theophil Hansens schon längst nicht mehr gestillt werden konnte, entwickelte Wagner mehrere Neubauprojekte. Keines davon wurde verwirklicht. Im Jahr 1896 entwarf er ein Museum für die Sammlung von Gipsabgüssen, das auf dem Grundstück des späteren Secessionsgebäudes errichtet werden sollte. Zwei Jahre später präsentierte Wagner auf der ersten Ausstellung der Secession im neuen Gebäude einen spektakulären Entwurf für einen Neubau der Akademie am westlichen Stadtrand. Die aufwendig gerahmte Vogelschau (Abb. C) zeigt im Vordergrund eine Ehrenhalle, die von Museums- und Verwaltungsgebäuden flankiert wird. In der Parkanlage dahinter sind die Künstlerateliers verteilt. An eine Verwirklichung dieser hochfliegenden Pläne war jedoch nicht zu denken. Erst im Jahr 1910, gegen Ende seiner akademischen Lehrtätigkeit, beschäftigte sich Wagner noch einmal mit dem Neubau der Akademie, die er nun auf die Schmelz verlegen wollte (Abb. E). Bemerkenswert ist hier – wie auch schon beim Entwurf von 1898 – der Kontrast zwischen den repräsentativen Museums- und Verwaltungsbauten und den strikt funktionalen „Glashäusern“ der Ateliers.

### KAISERHULDIGUNG

Während diese Entwürfe Papier blieben, konnte er im Rahmen seiner Lehrtätigkeit zumindest ein Projekt realisieren – auf Pergament. Es handelt sich um die „Huldigungsadresse“ der Akademie anlässlich des 50. Thronjubiläums Kaiser Franz Josephs, die unter Wagners künstlerischer Leitung zwischen 1896 und 1898 entstand. Das in der Art einer mittelalterlichen Prachthandschrift gestaltete Buch umfasste ganzseitige Kunstblätter der einzelnen Professoren sowie illuminierte Seiten mit einem Text, der dem Kaiser als Protektor der Künste huldigte. Wagner entwarf auch den Einband in Goldschmiedearbeit, der seinerseits in einem ledernen Etui lag (Abb. B). Mit diesem imperialen Buchprojekt hatte Wagner, der sich zu jener Zeit intensiv um Aufträge aus dem Kaiserhaus bemühte, die Möglichkeit, dem Herrscher persönlich und exklusiv sein Können vorzuführen – vergeblich, denn auch nach der Übergabe des luxuriösen Werkes war das Interesse des Hofes an seiner „modernen Architektur“ begrenzt.

### DAS ENDE DER WAGNER-SCHULE

Nachdem ihm noch ein außerordentliches „Ehrenjahr“ gewährt worden war, endete Wagners Lehrtätigkeit an der Akademie offiziell am 6. Juli 1912. Zum Nachfolger hatte das Professorenkollegium Wagners Schüler Josef Plečnik bestimmt, was jedoch auf Betreiben des Thronfolgers vom Ministerium verhindert wurde. Wagner übernahm also für ein weiteres Jahr den Unterricht. Am Ende seiner Lehrtätigkeit waren beinahe 200 Schüler von ihm ausgebildet worden. Da eine Berufung Plečniks aussichtslos war, entschied sich das Kollegium 1913 für Leopold Bauer als Kompromisskandidaten. Bauer, ebenfalls ein Schüler Wagners, der sich allerdings von den Zielen seines Lehrers distanziert hatte, schlug von Anfang an die Ablehnung der Studenten entgegen. 1919 musste Bauer schließlich unter dem Druck der Studenten von seinem Amt zurücktreten. Nach langwierigen Verhandlungen übernahm 1922 mit Peter Behrens wieder ein „Stararchitekt“ die Nachfolge, der mit den international vernetzten Aktivitäten rund um seine hochangesehene „Meisterschule“ an den berühmten Vorgänger anzuknüpfen versuchte.

### EIN DENKMAL FÜR OTTO WAGNER

Otto Wagner hatte an der Wiener Akademie die bedeutendste Architekturschule der frühen Moderne etabliert. Es waren entscheidende Jahre, in denen der akademische Historismus zahlreichen Widerständen zum Trotz durch eine strahlende „Zukunftsarchitektur“ abgelöst werden sollte. Wagners Bedeutung für die Architektur des 20. Jahrhunderts geriet im modernistischen Elan der 1920er-Jahre rasch in Vergessenheit. Um diesen Pionier des „neuen Bauens“ in Erinnerung zu rufen, ließ der Österreichische Werkbund 1930 auf dem Heldenplatz ein von Josef Hoffmann gestaltetes Denkmal errichten (Abb. D). Die Stele wurde 1939 abgetragen und erst 1959 unter Roland Rainer als Rektor an einem ungünstigen Standort vor der Seitenfassade der Akademie in der Makartgasse wieder errichtet. Der bevorstehende 100. Todestag im Jahr 2018 würde die Gelegenheit bieten, für das Denkmal einen neuen Platz zu finden, der der Bedeutung Wagners für Wien gerecht wird.

On 15 October 1894, Otto Wagner (fig. A) held his inaugural address at the Academy of Fine Arts Vienna. The faculty had rapidly agreed on his appointment as successor to the late Carl Hasenauer, who had passed away unexpectedly in January; after all, Wagner, 53 years old, was regarded as one of the most versatile and also most promising architects in Vienna. He knew just how to “reconcile the requirements of modern-day life, as well as the use of modern building materials and construction methods, with artistic imperatives.” Only a year before, he had won the competition for the master plan for Vienna, and shortly before his appointment to the Academy he had been commissioned with one of Europe’s largest construction projects at the time: the Vienna city railway.

### UNCONDITIONAL MODERNITY

Anyone who expected Wagner to do no more than update the time-worn historicist style was in for a surprise at the latest when he gave his speech. Attentive listeners might have even sensed that a revolution was in the making. Wagner rejected the contemporary

practice of “racing through every stylistic trend” and instead demanded of artists unconditional modernity – “the starting point of every artistic creation must be the need, ability, means and achievements of *our* time.” His motto “*Artis sola domina necessitas*” (which Wagner himself translated as: “Necessity is art’s only master”) was the principle behind his teaching, which was geared towards grooming his students to become “children of our time.” Even if these words announced the end of historicism, architectural practice would still need a few more years to emancipate itself from the decades-long dictate of imitating the styles of the past.

### WEAPONS MADE OF PAPER

Unlike his predecessor, Wagner selected only a handful of students each year from the large pool of applicants. He regarded above-average talent in drawing as the most important criterion. In the first year of their studies, students were asked to design a Viennese apartment house, and in the second year a public building (fig. F). The assignment for the third and final year was a fantasy project on which the final grade would be based. Drawing was therefore naturally the focus of training, and early criticism of Wagner’s teaching at the Academy lamented his fixation on graphically perfect renderings executed by the students. The drawings, which were promptly published in journals and books, nonetheless represented the most important medium for the dissemination of the new, “modern” architecture. Wagner’s students thus launched their own series of publications early on in order to communicate the results of their experiments to a broad audience. The “Wagner School” would become known internationally as the prime laboratory for a new approach to building that was in step with modern times. The students saw themselves as a strike force against entrenched artistic conventions and deliberately made use of martial rhetoric in their writings. Wagner himself is supposed to have said that his school had the task of “training an army of modern architects.” Their weapons were made only of paper, though: striking, visionary designs for peace palaces, festival halls, or airports that in some cases anticipated the achievements of the 20th century by decades and were well received not

only in Europe but also the USA. The notion that the Wagner School was also a hotbed of anti-Semitism, as is repeatedly rumored, is not borne out by our present state of knowledge. But the number of Jewish students was indeed conspicuously low, and quite a few of Wagner’s students had a close relationship to the National Socialists after 1938.

### MODERN ARCHITECTURE

Two years after taking up his post at the Academy, Wagner published his most influential book, *Modern Architecture*, which would go through four editions by 1914 and today represents one of the primary texts on the architecture of the 20th century. The book was initially designed as a “guide” for Wagner’s students, and he was fully aware of how provocative his words were at the time. What he had only hinted at in his address to the Academy in 1894 was forcefully articulated here: Historicism was dead and eclectic architecture imitating styles from the past must come to an end and its “edifices of lunacy” be torn down: “All modern creations must correspond to the new materials and demands of the present if they are to suit modern man; they must illustrate our own, better, democratic, self-confident, ideal nature and take into account man’s colossal technical and scientific achievements, as well as his thoroughly practical tendency – that is surely self-evident!” Wagner’s book provoked a storm of protest among conservative architects, who recognized the threat inherent in his words: Style and history would no longer be the basis for art but rather the sober triad of purpose, material, and structure. At the latest when he withdrew from the Künstlerhaus and joined the Secession in 1899, Wagner began making a growing number of enemies, while losing friends and commissions. What remained was his post as professor at the Academy, which gave him supreme authority and guarded him from the rising influence on cultural policy exercised by heir to the throne Archduke Franz Ferdinand, who was opposed to Wagner’s architecture and torpedoed his building projects.

### NEW-BUILD PROJECTS

Although Wagner was able to realize a host of prominent buildings during

his tenure at the Academy from 1894 to 1912, among them the Kirche am Steinhof and the Postsparkasse, the majority of the projects he envisioned – no less than 70 during this period alone – remained mere drafts on paper. Wagner also developed several new buildings for the Academy, which had long since outgrown the ensemble conceived by Theophil Hansen. But none of these projects came to fruition. In 1896, Wagner designed a museum for the Academy’s Collection of Plaster Casts, to be built on the site of the later Secession building. Two years later, he presented at the Secession’s inaugural exhibition in its new premises a spectacular design for a new Academy complex on the western outskirts of the city. The elaborately framed bird’s eye view (fig. C) shows in the foreground a hall of honor flanked by museum and administration buildings. The artist studios are dispersed throughout the grounds behind the complex. The realization of these lofty plans was however out of the question. Wagner would not revisit the idea of a new home for the Academy until 1910, at the end of his academic tenure. This time, the new complex was planned for the Schmelz, open land on the periphery of Vienna (fig. E). Remarkable here – as was already conspicuous in the 1898 design – is the contrast between the prestigious museum and administrative buildings and the strictly functional studios in the form of “glass houses.”

### TRIBUTE TO THE EMPEROR

Although his projects for a new Academy complex remained but drafts on paper, Wagner did accomplish at least one major undertaking while teaching – this time on parchment. That project was the so-called “Huldigungsadresse,” a lavish commemorative volume to be presented by the Academy to Emperor Franz Joseph on the occasion of his 50th anniversary on the throne. The volume was put together from 1896 to 1898 under Wagner’s artistic tutelage. Designed in the style of a deluxe medieval illuminated manuscript, the book included full-page artworks by the various professors, as well as illuminated pages with a text that paid homage to the Emperor as guardian of the arts. Wagner himself designed a cover embellished with gold and precious metals as well as a leather slipcase for the book (fig. B). This imperial book project gave Wagner – who



was trying hard to obtain commissions from the Imperial House – an opportunity to demonstrate his abilities to the sovereign, personally and exclusively. His efforts were in vain, however, because even after the splendid work had been handed to its recipient, the court demonstrated only a limited interest in his “modern architecture.”

### THE END OF THE WAGNER SCHOOL

After he had been granted an extra “honorary year,” Wagner’s professorship at the Academy officially ended on 6 July 1912. The faculty proposed Wagner’s student Josef Plečnik as his successor, but this choice was rejected by the ministry at the instigation of the heir to the throne. Wagner was thus kept on for an additional year. By the time he left the Academy, he had trained nearly 200 students. Since trying to get Plečnik appointed was futile, the faculty decided on Leopold Bauer in 1913 as a compromise candidate. Bauer, likewise a student of Wagner’s but one who had dissociated himself from his teacher’s objectives, was rejected by the students from the start. Finally, Bauer was forced to resign in 1919 under pressure from the student body. After prolonged negotiations, a “star architect” once again took up the post: Peter Behrens, whose highly acclaimed *Meisterschule* (master class) in architecture forged extensive international connections in an effort to take up where his famous predecessor had left off.

### A MONUMENT TO OTTO WAGNER

Otto Wagner succeeded in establishing at the Vienna Academy the most important school of early modern architecture. These were momentous years during which academic historicism was to be replaced, despite concerted resistance, by a radiant “architecture of the future.” Wagner’s signal role in ushering in the architecture of the 20th century was however quickly forgotten amidst the raging modernist spirit of the 1920s. In order to revive the memory of this trailblazer of a new functional architecture, the Österreichischer Werkbund erected a monument on Heldenplatz in 1930, designed by Josef Hoffmann (fig. D). The stele was then demolished in 1939 and not restored until 1959 under Academy rector Roland Rainer, in an

unfortunate location on Makartgasse, at the side of the Academy. The upcoming 100th anniversary of Otto Wagner’s death in 2018 would provide the perfect opportunity to find a better setting for the monument that would do justice to the architect’s importance for Vienna.

### Auswahlbibliografie

Walter Wagner, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien 1967.

Otto Antonia Graf, *Otto Wagner. Das Werk des Architekten*, 2 Bände, Wien, Köln, Graz 1985.

Andreas Nierhaus (Hg.), *Rudolf Weiß – Ein Schüler Otto Wagners* (Ausstellungskatalog Wien Museum), Wien 2016.

**Andreas Nierhaus**, Dr. phil., geboren 1978 in Graz. Studium der Kunstgeschichte und Geschichte an der Universität Wien. 2005–2008 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Seit 2008 Kurator für Architektur am Wien Museum. Forschungsschwerpunkte: Architektur und bildende Kunst im 19. und 20. Jahrhundert, Historismus und Moderne, Medien der Architektur, Architekturzeichnungen, Otto Wagner und seine Schule.

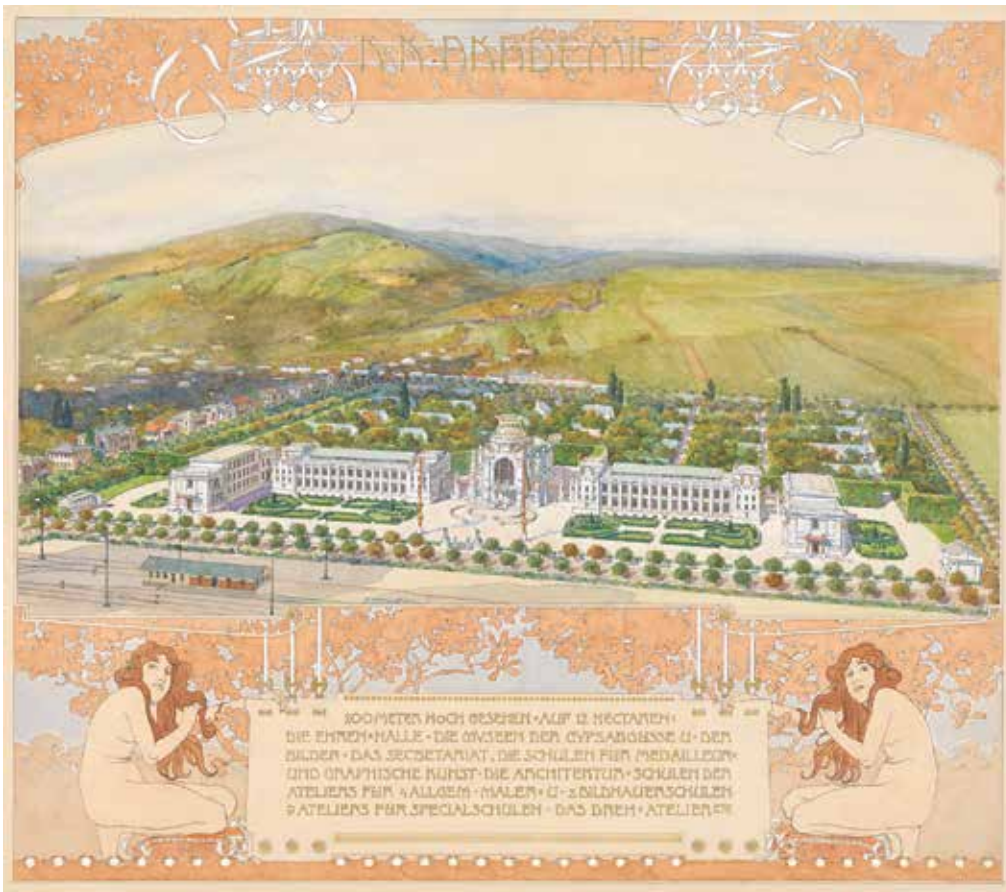
**Andreas Nierhaus**, PhD, born in 1978 in Graz, studied art history and history at the University of Vienna. He was a research associate at the Austrian Academy of Sciences from 2005 to 2008. Since 2008, Nierhaus has been curator of architecture at the Wien Museum. His research focuses on architecture and art in the 19th and 20th centuries, historicism and modernism, architectural media, architectural drawings, and Otto Wagner and his school.



A



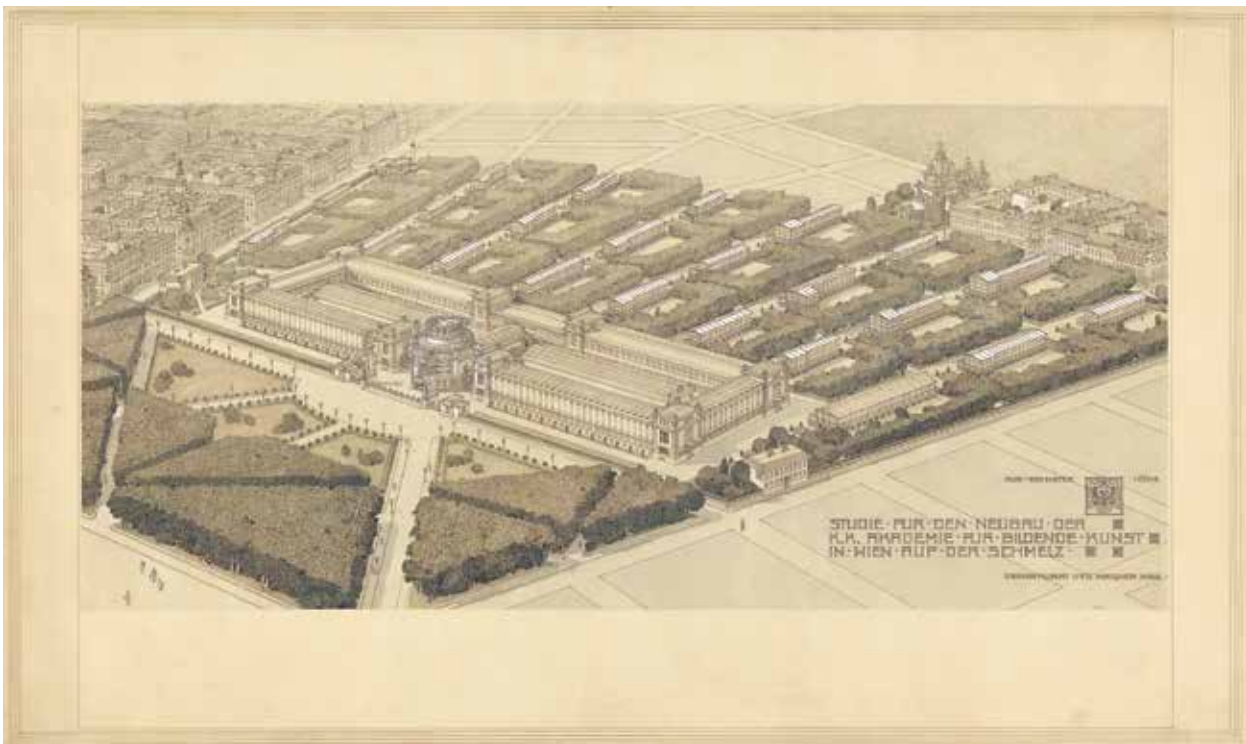
B



C



D



E

- A Otto Wagner, 1911, © Wien Museum
- B Otto Wagner, Entwurf zur Huldigungsadresse der Akademie der bildenden Künste, 1898, © Wien Museum
- C Otto Wagner, Akademie der bildenden Künste, 1898, © Wien Museum
- D Otto-Wagner-Denkmal auf dem Heldenplatz, Fotografie der Österreichischen Lichtbildstelle, nach 1930, © Wien Museum
- E Otto Wagner, Akademie der bildenden Künste, 1910, © Wien Museum
- F Rudolf Weiß, Hotel Wien, 1912, © Wien Museum



F



# ABSTRAKTE MALEREI



Über Malerei mit Gerlind Zeilner und Georg Frauenschuh, November 2016, Foto © Klemens Kohlweis

Der Fachbereich versteht sich als heterogenes Labor, in dem technische, formale und inhaltliche Parameter der Malerei in Bezug zu anderen Medien befragt werden. Eine sich stetig verändernde Kunstpraxis vor Augen, ist die Vermittlung eines zeitgemäßen Malereibegriffes unter Berücksichtigung neuer digitaler Bildsprachen eines unserer zentralen Anliegen. Den Studierenden wird das Verständnis für das Material, die Wahl der künstlerischen Mittel, die Bedingungen der Präsentation und die sich daraus ergebenden ästhetischen Folgen nahegebracht. Der Austausch zwischen Studierenden und Lehrenden findet neben Einzelgesprächen in wöchentlichen Treffen statt, die durch Präsentationen ausgewählter Studierender dazu anregen, über das individuelle künstlerische Tun zu reflektieren und zu lernen, formalästhetische Entscheidungen und inhaltliche Bezugnahmen zu verbalisieren.

Eine besondere Initiative unseres Fachbereichs stellt die Reihe *Über Malerei* dar. Unterschiedliche Malereipositionen werden eingeladen, eine Ausstellung zu konzipieren und anhand eines Vortrags oder im Gespräch Einblick in die eigene künstlerische Praxis zu geben. *Über Malerei* findet dreimal pro Semester statt, die einzelnen Beiträge werden in Publikationen dokumentiert.

The Studio for **Abstract Painting** sees itself as a heterogeneous laboratory where students investigate technical, formal, and thematic parameters of painting in relation to other media. In view of an art practice that is constantly changing, one of our central concerns is to teach a contemporary concept of painting that takes into account new digital pictorial idioms. Students gain an understanding of the material, learn how to choose artistic media and the conditions for presentation, and how to deal with the resulting aesthetic consequences. Exchanges between students and teachers take place in individual conversations as well as weekly meetings at which presentations by selected students stimulate reflection on individual artistic practice as students learn to verbalize formal aesthetic decisions and iconographic references.

A special initiative of our Studio is the series *About Painting*, which invites outside artists to conceive an exhibition and provide insights on their own artistic practice through talks or interviews. *About Painting* takes place three times per semester and the exhibitions are documented in publications.

[www.akbild.ac.at/abstrakte-malerei](http://www.akbild.ac.at/abstrakte-malerei)

# ERWEITERTER MALERISCHER RAUM



Daniel Richter

[www.akbild.ac.at/  
erweiterter-malerischer-raum](http://www.akbild.ac.at/erweiterter-malerischer-raum)

# GEGENSTÄNDLICHE MALEREI



Das Studium der Malerei erfreut sich nach wie vor großen, man darf sogar sagen: wachsenden Interesses. Wie erklärt sich aber nun die Attraktivität dieses Studiums? Denn das Erwerben von Wissen und Können in der Malerei wäre gerade heute auch auf anderen Wegen möglich. Eine wichtige Qualität des akademischen Studiums liegt wohl in jenem Teil der künstlerischen Lehre, der allerdings viel schwieriger zu beschreiben ist als die Vermittlung von Wissen und Können. Kunst kann man nicht lehren, aber auf vielseitige Art erlernen.

Der Fachbereich ist bestrebt, Strukturen zu schaffen, um allen wesentlichen Faktoren einer künstlerischen Entwicklung Raum zu geben. Die eigentlichen wertvollen Ergebnisse sind nämlich jene aus den visuellen und verbalen Interaktionen von Lehrenden und Studierenden. Das individuelle künstlerische Bestreben, die Motivation und Eigeninitiative der Einzelnen bewirken bei anderen einen vielschichtigen Rückkoppelungsprozess.

Auch die Lehrenden sind davon nicht ausgenommen. Die korrelative Wahrnehmung anderer bei ihrer künstlerischen Wegfindung ist eine Bereicherung und hält den Geist offen für künstlerische Interpretationsmöglichkeiten.

Eine undogmatische Grundeinstellung ermöglicht ein breites Spektrum von Inhalten und Darstellungsformen. Bei aller Freiheit ist es freilich das Ziel, das künstlerische Niveau auf allen Ebenen schrittweise anzuheben, also sowohl technische künstlerische Fähigkeiten als auch Kritikfähigkeit und Selbstreflexion zu entwickeln.

Das Spannungsfeld zwischen Experimentieren, dem unreglementierten Tun, das unerlässlich ist, und dem Beobachten, Entwickeln und Bewahren eines künstlerischen Qualitätsanspruches ist eine ständige Herausforderung für alle Angehörigen des Fachbereichs Gegenständliche Malerei.

There is still a big and even growing interest in studying painting at the Academy. How can this attractiveness be explained? After all, there are today various ways to gain knowledge and competence in painting. An important quality of academic studies is concentrated in those parts that are more difficult to describe than the methods for teaching pure knowledge or technical skills. Art cannot be taught but can be learned in versatile ways.

The Studio for **Figurative Painting** aims to create structures that provide space for the different essential parameters for artistic development. The most valuable results are namely those that unfold from the visual and verbal interactions between students and lecturers. Individual artistic effort, motivation, and initiative provoke a complex feedback process in the group. Lecturers are not excluded from this process.

To observe others trying to find their way in their artistic expression is an enrichment and keeps one's mind open for various possibilities of artistic interpretation.

An undogmatic basic attitude allows for a wide spectrum of contents and forms of representation. In spite of a great deal of freedom, the instruction should serve to raise the student's artistic level in all criteria: technical skills, openness to criticism, and the ability for self-criticism.

To deal with this tension between free experimentation, unregulated activity, which is essential, and the necessity to observe, preserve, and develop a certain standard of artistic quality poses a permanent challenge for the members of the Studio for Figurative Painting.

[www.akbild.ac.at/gegenstaendliche-malerei](http://www.akbild.ac.at/gegenstaendliche-malerei)

alle Fotos © Christoph Rodler



# GRAFIK UND DRUCK- GRAFISCHE TECHNIKEN



A/B/C

Der Fachbereich beschäftigt sich mit den Möglichkeiten grafischen Arbeitens, mit zeichnerischen Umsetzungen und Formulierungen im Kontext aktueller Kunstproduktionen. Methoden der Grafik und die Verwendung verschiedener technischer und inhaltlicher Ansätze werden erprobt, kombiniert und im Wechselspiel zwischen visueller Wahrnehmung und bildlicher Darstellung hinterfragt. Durch (auf)zeichnendes Denken als Ausgangspunkt entwickeln sich vielfältige Formen komplexer Wechselbeziehungen zwischen Wahrnehmung, Darstellung und Deutung.

Wahrnehmendes grafisches Denken, experimentelles Arbeiten, reflektiertes Miteinander werden hier unterstützt und sollen so zu selbstständigem künstlerischem Denken und Handeln führen.

Die Weiterentwicklung des Zeichnerisch-Grafischen in ein malerisches Arbeiten und die Ausdehnung zeichnerischer Ansätze in räumliches und skulpturales Agieren sind weitere Möglichkeiten, die durch den Fachbereich Grafik und druckgrafische Techniken erschlossen werden können.

Die Grafikwerkstätten bieten die technischen Grundlagen zur Erprobung künstlerisch-grafischer Drucktechniken, die ergänzend zur Zeichnung spezifische Verfahren des Einschreibens künstlerischer Sprachen in Speicher-materialien thematisieren. Hoch-, Tief- und Flachdruck sowie Siebdruck und computergestützte Verfahren sind hier zu erlernen und in ihrer Offenheit für heutige Interpretationen künstlerisch-druckgrafischer Produktion im Umfeld der reproduzierten und vervielfältigten Bilder zu verwenden.

The Studio for **Graphic Arts and Printmaking Techniques** deals with the possibilities offered by graphic work, drawing, and related methods in the context of current art production. Students are encouraged to try out and combine different graphic art techniques and various technical and content-based approaches and then to inquire into the relationship between visual perception and graphic representation. Starting with sketches to record emerging ideas, a wide range of complex interactions develop between perception, representation, and interpretation.

Students are assisted in honing their graphic perceptual capabilities through experimental working methods and group discussion, with the goal of developing an independent artistic point of view and practice.

The evolution of drawing skills and graphic abilities into a painting practice, as well as the extension of graphic approaches to spatial and sculptural work are further possibilities open to students in this Studio.

The graphic workshops provide all the technical equipment students require to explore artistic printmaking techniques that, in combination with drawing, focus on specific procedures for encoding artistic languages into storage materials. Students can try their hand at letterpress, intaglio, or flat-screen printing, as well as silk screen printing and computer-aided methods. They are then encouraged to put these techniques to use for contemporary interpretations of artistic printmaking in the context of reproduced and multiplied images.

[www.akbild.ac.at/  
grafik-und-druckgrafische-techniken](http://www.akbild.ac.at/grafik-und-druckgrafische-techniken)

- A Diplom 2016, Johannes Niesel
  - B Arbeiten von Karina Eybatova, Annamaria Tatu und Juli Augusta
  - C Arbeiten von Patrick Scherer und Frank Furtschegger
- alle Fotos © Veronika Dirnhofer

# KONTEXTUELLE MALEREI

Studierende sollen im Fachbereich zu gemeinschaftlichem Arbeiten motiviert werden. Im Interessenzentrum steht, Begehrensstrukturen, Körperlichkeiten, Machtverhältnisse von künstlerischen Praxisformen bewusst zu erfahren. Gefördert werden Trans-themen: Transmedia/-genre/-gender, Queerness, Postporn, Fragen zu Global South und Dekolonialisierung, Abhängigkeit von Ökonomie, Markt, Körperlichkeit in der digitalen Globalisierung. Durch konstruktives Feedback und Kollaborationen sollen eine kollegiale Arbeitsumgebung und Diversität ermöglicht werden.

In den letzten Jahren entstanden Projekte wie *Dildo Anus Macht: Queere Abstraktion*, Konferenz an der Akademie der bildenden Künste Wien, 2012; *Ins Blaue/Ins Graue*, Schikaneder, 2013/14; *Pink Labor on Golden Street – Queer Art Practices*, Erharter, Schwärzler, Sircar, Scheirl (Hg.), Sternberg Press, 2015; *Aufgerissenen Auges: Transmanneristische Reaktionen*, xhibit, 2015/16; *Open Context* im Rahmen von *Donnerstags in der Bibliothek*, 2016/17. Studierende und Alumni\_ae des Fachbereichs sind auch an Wiens lebhafter Performanceszene beteiligt: Burlesque Brutal, FMQueer, Hotel Butterfly, Klub Mutti, Gender Crash, Paradise Summer Splash, Squallscope, Crazy Bitch in a Cave.



A / B



The Studio for **Contextual Painting** motivates students to see their work in the context of the wider community. The focus is on helping them to consciously experience structures of desire, various types of corporeality, and the power relations inherent in specific forms of artistic practice. "Trans"-issues are promoted here: trans-media/-genre/-gender, queerness, post-porn, questions regarding the Global South and decolonization, and the dependence on economics, the market, and physicality in the world of digital globalization. Constructive feedback and collaborations are designed to create and a friendly and cooperative atmosphere with a large degree of diversity.

Projects in recent years included: *Dildo Anus Macht: Queer Abstraktion*, a conference at the Academy of Fine Arts Vienna in 2012; *Ins Blaue/Ins Graue*, Schikaneder, 2013/14; *Pink Labor on Golden Street – Queer Art Practices*, Erharter, Schwärzler, Sircar, Scheirl (eds.), Sternberg Press, 2015; *With Eyes Aghast: Transmannerist Reactions*, xhibit, 2015/16; and *Open Context* in the framework of *Donnerstags in der Bibliothek*, 2016/17. Students and alumni of the Studio are involved in Vienna's vibrant performance scene, including Burlesque Brutal, FMQueer, Hotel Butterfly, Klub Mutti, Gender Crash, Paradise Summer Splash, Squallscope, and Crazy Bitch in a Cave.

[www.akbild.ac.at/kontextuelle-malerei](http://www.akbild.ac.at/kontextuelle-malerei)



C / D / E

- A Rini Mitra, *Crazy too/2*, 2016
- B Florian Aschka und Larissa Kopp, *ohne Titel*, 2016
- C Parastu, *Observations on/with Manfraid*, Agnes Maybach, kuratiert von Alma Zevi, Köln, 2016
- D Pêdra Costa, *The Lady in White*, Ponta-Negra-Strand, Natal, Brasilien, 2015, Foto © Arthur Little
- E David Zeller, *mapping 7*, 2015, Foto © Ernst Herold

# KONZEPTUELLE KUNST



Aktivismus, Politik und Theorie sind von größter Bedeutung für den Zugang der PCAP (Post-Conceptual Art Practices), wenn wir an den Umgang mit Praktiken des Visuellen und der Politik von Repräsentation herangehen. „Theorie“ meint hier eine zeitgemäße theoretische, kritische Art zu denken, die den Studierenden hilft, Prozesse für die Konzeptualisierung der Künste und der Politiken der Welt zu entwickeln, die viele unterschiedliche Schichten aufweisen.

Zusammenfassend:  
Unsere Arbeit besteht aus ...  
– einer präzisen Analyse der zeitgenössischen Kunst und des globalen Kapitalismus. Es ist eine unserer Aufgaben, zeitgenössische Kunst durch eine ausdrücklich politische Agenda zu kontextualisieren, Demokratie westlicher Prägung und Imperialismus/Kolonialismus zu untersuchen. Daher haben künstlerische Praxen auch eine inhärente Verbindung mit anti-rassistischer Politik.  
– einer konsequenten Kritik des wachsenden Antisemitismus in europäischen Zusammenhängen und einer Redefinierung neuer faschistischer Bewegungen in Europa.  
– der Erarbeitung von trans-feministischen, transmigranten und queeren Positionen.  
– der Entwicklung von Projekten wie zum Beispiel Forschungsreisen und Plattformen für gemeinschaftsbasiertes Arbeiten sowie von Publikationsprojekten.

Aktivism, politics, and theory are of the utmost importance for the approach of PCAP (**Post-Conceptual Art Practices**) in terms of visual practices and the politics of representation. “Theory” refers here to a contemporary theoretical and critical way of thinking that helps students to develop multi-layered processes for the conceptualization of fine arts and the politics of the world.

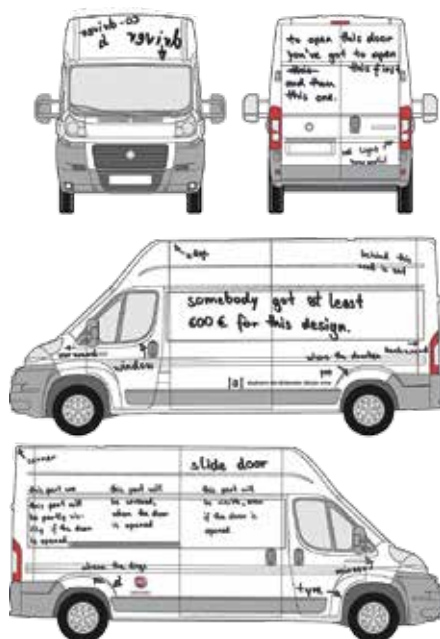
To summarize, our work consists in:  
– a precise analysis of contemporary art and global capitalism. One of our tasks is to contextualize contemporary art through an explicitly political agenda focusing on Western democracy and imperialism/colonialism. Artistic practices are thus inherently connected with an antiracist policy.  
– a consistent critique of rising anti-Semitism in the European context, and a redefinition of the new fascist movements throughout Europe.  
– developing artistic practices with trans-feminist, trans-migrant, and queer positions.  
– developing projects such as research trips and platforms for community-based works and publishing projects.

Performative Interventionen mit dem Titel *Veränderung und Fluktuation* der PCAP, *Radio Symposium LaPublika*, San Sebastián, Spanien, 28.10.2016, Foto © Luís Brunet

[www.akbild.ac.at/  
konzeptuelle-kunst](http://www.akbild.ac.at/konzeptuelle-kunst)



# KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM



Erik Norden, Entwurf  
Akademiebus (Wettbewerb),  
Fotos © Erik Norden

Kunst im öffentlichen Raum hat sich konsequent den wandelnden Vorstellungen des „öffentlichen Raums“ – seiner Definition, Aufgabe, Nutzung und Gestaltung ebenso wie der Frage der Verfügungsmacht über dieses rare Gut – zu stellen. Auf der Basis des in unterschiedlicher Reichweite errungenen Miteinanders von städtischen Verantwortlichen, Bauherr\_innen und Träger\_innen der Kunst muss es darum gehen, Kunst im Außenraum und außerhalb institutioneller Präsentation als Möglichkeit einer spezifischen gesellschaftlichen Anbindung an urbane Situationen und als Impuls für Denkprozesse zu verstehen.

Ziel des Fachbereichs ist es somit, auf die besondere Situation bildender Kunst in dem durch eine Vielzahl von konkurrierenden und teils divergierenden gesellschaftlichen, ökonomischen, politischen und partizipativen Ansprüchen bestimmten öffentlichen Raum vorzubereiten und zu eigenständigen künstlerischen Eingriffen in diesem Kontext zu befähigen. Die Auseinandersetzung mit Material und Form ist ebenso in der Definition des künstlerischen Arbeitens im öffentlichen Raum enthalten wie der gezielte Umgang mit verschiedenen Kommunikationsinstrumenten. Größter Wert wird auf interdisziplinäres Interesse an den gegenwärtigen Fragestellungen der Architektur, Raum- und Stadtplanung sowie Ökologie gelegt.

Art in the public space has constantly had to face shifting ideas of just what constitutes this “public space” – its definition, mission, use, and design, as well as the question of who possesses the power to dispose of this scarce commodity. On the basis of the common ground gained to varying extents between urban officials, building clients, and proponents of art, art in the outdoor space and outside the scope of institutional presentation must be understood as a specific opportunity for society to identify with urban situations, in turn triggering new processes of thought.

The Studio for **Art and Public Space** therefore tries to prepare students for the exceptional standing of fine arts in the public space, which is determined through a plethora of competing and often diverging social, economic, political, and participatory claims, and to enable them to carry out autonomous artistic interventions in this context. The definition of artistic work in the public space comprises not only an engagement with material and form but also a deft handling of various tools for communication. It is therefore of great importance that students cultivate an interdisciplinary interest in the current issues facing architecture, spatial and urban planning, and ecology.

[www.akbild.ac.at/  
kunst-im-oeffentlichen-raum](http://www.akbild.ac.at/kunst-im-oeffentlichen-raum)

# KUNST MIT ERWEITERTER MALERISCHER RAUM-AKTION/SKULPTUR/ INSTALLATION IM ÖFFENTLICHEN RAUM



Current tendencies toward conformity, constriction, and delimitation call for more comprehensive thought and perceptual processes. Extending the aesthetic concept of what constitutes art is just as important as broadening our perception of the media used in terms of both content and form. Students in the Studio for **Expanded Pictorial Space-Action/ Sculpture/Installation in Public Space** are encouraged to engage intensively and with passion with text, image, object, photography, performance, installation, sculpture, and the related media inter(re)actions of representations in space, as well as with the production of that space. Opportunities are also given for them to address their own life experiences in their work. Students are actively sensitized to the variations in context entailed by different forms of presentation and how the environment in which a work is shown also affects its material expression in relation to socio-cultural issues.

**Let's talk about freestyle in the contemporary art practice – it's needed!**

Aktuelle Tendenzen von Konformität, Einengung und Abgrenzung verlangen nach umfassenden Denk- und Wahrnehmungsprozessen. Eine Erweiterung des ästhetischen Kunstbegriffes ist ebenso von Bedeutung wie die Erweiterung der inhaltlichen und formalen medialen Wahrnehmung. Die Studierenden werden unterstützt in einer intensiven und lustvollen Auseinandersetzung mit Text, Bild, Objekt, Fotografie, Performance, Installation, Skulptur und den damit verbundenen medialen inter(re)agierenden Darstellungen im Raum sowie der Produktionen von Raum.

Ebenso wird der Thematisierung von Erfahrungen der eigenen Lebensrealitäten Raum gegeben. Eine Sensibilisierung in der Beschäftigung mit den Kontextvariationen der Präsentationsformen und dem Materialausdruck in unterschiedlichen Präsentationszusammenhängen wird aktiv in Beziehung zu soziokulturellen Fragestellungen gesetzt.

[www.akbild.ac.at/  
kunst-mit-erweiterter-malerischer-  
raum-aktion-skulptur-installation-  
im-oeffentlichen-raum](http://www.akbild.ac.at/kunst-mit-erweiterter-malerischer-raum-aktion-skulptur-installation-im-oeffentlichen-raum)

# KUNST UND DIGITALE MEDIEN

Im Rahmen des Studiums werden künstlerische Praktiken im Hinblick auf mediale Diskurse, zeitbasierte Produktionsformate zwischen Film, filmischer Installation, Video und digitalen Kulturen aus theoretischer und praktischer Perspektive und vor dem Hintergrund historischer und aktueller Kunstbegriffe erschlossen und vermittelt.

Im Zentrum steht die Entwicklung einer künstlerischen Methode, die aus den genannten unterschiedlichen Diskursen und Feldern hervorgeht und darauf abzielt, neue Formen des Narrativen, „new genres“, zu untersuchen und herzustellen. Dabei fungieren einerseits digitale Kulturen sowie zugleich der Rückgriff auf Filmgeschichte als auch auf aktuelle filmische Praktiken zwischen Kunst und Kino als zentrale Schnittstellen und Relais, um von dort aus zeitbasierte Medienkulturen anzuvisieren (Film/Video/„television cultures“; Performance; Sound-Art, reale und virtuelle „public spaces“; netzbasierte Technologien, beispielsweise „game cultures“, und Social Media), aus denen avancierte künstlerische Produktionen hervorgehen sollen.

Dabei wird nicht von einer Vorstellung von „Medienkunst“ im Sinne des inzwischen bereits als historisch aufzufassenden Begriffs, des damit in Zusammenhang stehenden Vokabulars und der daraus hervorgegangenen ästhetischen Formen ausgegangen, sondern eine von (digitalen) Medien und netzbasierten Technologien, aber auch von kinematografischen und performativen Produktionsformen informierte Kunstauffassung und Praxis erarbeitet. Diese Programmatik (Operating System und Interface gleichzeitig) kann als „mixing board“, als „Mischpult“, aufgefasst werden, welches Kunstpraxis durch die Syntax zeitbasierter, medialer Kulturen kanalisiert, um neue, zeitgenössische „Scripts“ zu erzeugen. Diese „Scripts“ erlauben die Entwicklung gegenwärtiger Narrative, welche aus der künstlerisch kritischen Reflexion technologisch vermittelter, politischer und sozialer Welten hervorgehen. Die Untersuchung und experimentelle Erarbeitung neuer Formen des Narrativen, welche disziplinäre und mediale Grenzen zu überschreiten vermögen, haben das Potenzial, den formatierenden und dennoch fragmentierenden Auswirkungen digitaler Technologien künstlerische Antworten entgegenzustellen.



The Studio for **Art and Digital Media** introduces students to artistic practices involving media discourses and time-based production formats including film, filmic installation, video, and digital cultures from both a theoretical and practical perspective and against the backdrop of historical and contemporary artistic concepts.

The focus is on developing an artistic method predicated on the various above-named discourses and fields while investigating and creating new narrative forms and new genres. Digital culture as well as a recourse to film history and current cinematic practices that conjoin art and cinema serve as central interfaces and relays propelling students to realize advanced artistic productions using time-based media (film/video/television cultures; performance; sound art; real and virtual public spaces; web-based technologies including game cultures; and social media).

The premise here is not “media art” in the sense of the historical term, along with the related vocabulary and resulting aesthetic forms, but rather a concept of art and practice informed by (digital) media and web-based technologies as well as cinematographic and performative forms of production. This agenda (serving as both operating system and interface) can be seen as a kind of “mixing board” channeling artistic practice through the syntax of time-based media cultures in order to create new, contemporary “scripts.” These scripts then allow for the development of current narratives that emerge from artistically critical reflection on technologically mediated political and social worlds. The investigation and experimental development of new forms of narrative with the ability to cross disciplinary and media borders offer the potential to propose artistic responses to the formatting power and yet fragmented impact of digital technologies.



# KUNST UND FILM



Foto ©  
Sarah Blaßkiewitz

## Notizen

... Der Fachbereich bietet Raum für freie Diskussion, wo alle ihre Meinung teilen dürfen, ohne verurteilt zu werden. Nicht ein einziger Film, den wir anschauen, bleibt in einem Stück. Du kannst sicher sein, dass die anderen deine Arbeit in ihre Kleinteile zerlegen. Aber dank der Atmosphäre während der Besprechungen würdest du das niemals persönlich nehmen ... (P. H.)

... Nicht das Einverständnis ist Ziel der Auseinandersetzung, sondern Verständnis, ein Bewusstsein für das, was mir nicht selbstverständlich ist. (H. E.)

Egal, welches Projekt, welche Idee, welches Thema ich für einen Dokumentarfilm anfasse, es überfordert mich. Es ist eine Unsicherheit, die mich dabei hindert, die es mir schwer macht, Dinge in Bezug auf Projekte einfach anzupacken und zu beginnen, ohne dabei den Gedanken an „das Fertige“ zu haben ... Was mich interessiert, ist: Wie leben Menschen gemeinsam? Wie gestalten sie ihren Alltag? Wie führen sie ihre Ehen oder Beziehungen? (V. H.)

... ein Raum ständiger Konflikte. Konflikte, an denen man wächst und an denen man scheitert. Konflikte, die eine\_n fordern, Anstrengung fordern, Wissen fordern, Denken fordern, Konflikte, die die eigenen Positionen hinterfragen und sie stärken, in der Verteidigung dieser. Dass ich im letzten Jahr überwiegend Romane zum antifaschistischen Widerstand, überleitend zum Leben im sowjetischen Raum beziehungsweise der DDR, gelesen habe, ist auch kein Zufall ... (L. M.)

... Es gibt nichts Schöneres, als sich ein Bild zu machen. Von dem, was ist. So, dass es sich zeigt. Das zwingt nicht nur zu immer wieder neuem, genauem Hinsehen, dem Durchdringen von Oberfläche, es zwingt eine\_n, das Allgemeine in Konkretes, den Menschen eines Namens als eben dieses Allgemeine in seiner Zeit zu fassen ... (T. H.)

... Das heißt, den Blick in die Welt auch durch Texte, Skizzen, Entwürfe, Versuche zu verdichten (und dadurch auch zu erweitern). Lust zu entwickeln, mit Unbekanntem sich bekannt zu machen. (Ch. K.)

## Notes

... The Studio for **Art and Film** provides space of free discussion where everybody is allowed to share her or his opinion without being judged. Not a single film we are watching stays in one piece. You can be sure that the others will smash your work to pieces. But thanks to the atmosphere of the sessions you won't ever take it personally ... (P. H.)

... The goal of confrontation is not approval but understanding, an awareness of what is not obvious to me. (H. E.)

No matter what project, what idea, what theme I take up for a documentary film, it overwhelms me. I have this feeling of insecurity that prevents me from, or makes it difficult to simply tackle the things required for a project and to launch into it without an idea of "the finished product" ... What interests me is: How do people live together? How do they go about their everyday lives? How do they conduct their marriages or relationships? (V. H.)

... a space of constant conflicts. Conflicts that make you grow and that let you fail. Conflicts that challenge you, require effort, demand knowledge, require thinking, conflicts that call into question your own position and strengthen it by making you defend it. The fact that over the last year I have mostly been reading novels on the anti-fascist resistance, and then on life in the Soviet Union or East Germany, is no coincidence ... (L. M.)

... There is nothing better than picturing something. Something that is there. So that it reveals itself. This not only forces you to take a closer look, again and again, to penetrate beneath the surface; it also forces you to grasp what is general in the particular, to understand a person by a certain name as this generality in his time ... (T. H.)

... It means focusing your view of the world through texts, sketches, designs, attempts (and thus also expanding it). Developing an urge to get to know what is unknown. (Ch. K.)

[www.akbild.ac.at/kunst-und-film](http://www.akbild.ac.at/kunst-und-film)

# KUNST UND FORSCHUNG

Entscheidend für die Konzeption der Schnittstelle von Kunst und Forschung ist die Annahme, dass Kunst als Raum sozialer, politischer, kultureller und ökonomischer Konflikte verstanden werden kann, in dem Wissens- und Wahrheitsansprüche verhandelt werden. Ein solches Verständnis von künstlerischer Praxis basiert auf kritischen Epistemologien, wie sie in jüngerer Zeit unter anderem im Kontext feministischer, queerer, postkolonialer, ökologischer, postmarxistischer und anderer politischer, emanzipatorischer Projekte entwickelt wurden.

Der PhD-in-Practice der Akademie der bildenden Künste Wien ist ein postgraduales Studium der forschungsbasierten bildenden Kunst. Im Fokus des Programms stehen die spezifische Produktivität künstlerischer Verfahren und Strategien als Forschung sowie die kritische Reflexion der eigenen künstlerischen Praxis, die zur Methode wie zum Gegenstand der Forschung werden kann.

Während sich die inhaltliche Programmierung des Programms generell an den Forschungsprojekten der Kandidat\_innen orientiert, ist das Studienjahr 2016/17 der Vorbereitung des Beitrags *Hauntopia / What If* im Artistic-Research-Pavillon während der Biennale in Venedig, wo die Methodologie des „haunting“ auf das Konzept der Utopie trifft: Ausstellung und Symposium versuchen sich in der Beschworung von geisterhaften Angelegenheiten, welche die unaufgearbeitete soziale Gewalt der Vergangenheit in die Gegenwart treten lässt, die Geister zum Tanz auffordert und so auf eine mögliche Zukunft im Hier und Jetzt hindeutet.



Essential for conceiving the interface between art and research is the assumption that art can be understood as a realm of social, political, cultural, and economic conflicts in which claims to knowledge and truth are negotiated. Such an understanding of artistic practice is based on recently developed critical epistemologies, for example in the context of feminist, queer, postcolonial, ecological, post-Marxist, and other political and emancipatory projects.

The PhD in Practice at the Academy of Fine Arts Vienna anchored at the Studio for **Art and Research** is a post-graduate study program in research-based fine art. The program focuses on the specific productivity of research-based artistic techniques and strategies, as well as critical reflection on one's own artistic practice, which can be used as both a method and subject of research. While the topics addressed in the program are in general based on the research projects being undertaken by the candidates, the academic year 2016/17 is devoted to preparing a contribution to the Artistic Research Pavilion during the Venice Biennale called *Hauntopia / What if*. Here, the methodology of "haunting" adjoins with the concept of utopia: Exhibition and symposium try to summon ghostly matters left over in the present from a failure to come to terms with the social violence of the past, calling upon the spirits to dance, and thus suggesting a possible future in the here and now.

*Hauntopia / What If*, mumok, Wien,  
PhD-in-Practice, 2016, alle Fotos  
© Pat Blashill

[www.akbild.ac.at/  
kunst-und-forschung](http://www.akbild.ac.at/kunst-und-forschung)

# KUNST UND FOTOGRAFIE

Der Fachbereich Kunst und Fotografie zeichnet sich durch seine Offenheit gegenüber verschiedenen Medien, künstlerischen Herangehensweisen und ästhetischen Haltungen aus. Die große Mehrheit der hier Studierenden versteht sich nicht als Fotograf\_innen, sondern als Kunstschaffende, die mit Fotografie arbeiten. Es folgt eine Auflistung der wichtigsten künstlerischen Richtungen der Studierenden. Die Kategorien passen nicht auf alle und jede\_n, aber ein großer Prozentsatz der Studierenden fällt doch in eine der folgenden vier Gruppen.

Eine der ergiebigsten Richtungen ist, Fotografien und digitale Bilder in frei stehende skulpturale Objekte einzubauen. Die fotografischen Elemente stehen dabei nicht unbedingt im Gegensatz zu den skulpturalen. Manchmal erweitern sie diese zu komplexen räumlichen Anordnungen, die mit ihnen in einen in Beziehung treten. Eine größere Anzahl der Studierenden thematisiert die Beziehung zwischen Fotografie und abstrakter Malerei. Ihre Untersuchungen sollen dabei sowohl auf die Fotografie als auch auf die abstrakte Malerei ein neues Licht werfen. Einerseits wird der Aufbau des abstrakten Bilds analysiert, andererseits werden Thematiken und Eigenheiten der Fotografie genauer betrachtet.

Rundgang 2016, Ausstellung Studierender des Fachbereichs Kunst und Fotografie, Foto © Michael Höpfner



Die nächste Gruppe interessiert sich für Kunstwerke, die sich damit beschäftigen, wie Institutionen die Bedeutung der in ihnen gezeigten Kunst mitbestimmen. Die Studierenden dieser Richtung intervenieren in die architektonischen und institutionellen Aspekte der Räume, in denen sie ausstellen. Damit gelangen sie zu Einsichten in die Beziehung zwischen Kunst und Kontext. Die Arbeiten dieser Kategorie haben oft gesellschaftliche und politische Dimensionen.

Die Beschäftigung mit performativen Praxen und Hybridformen von bildender Kunst und Sound ist in der heutigen Kunst ein beträchtlicher Seitenstrang. Auch diese Praxis ist unter den Studierenden im Fachbereich Kunst und Fotografie häufig vertreten.

Das kreative Leben des Fachbereichs wird zudem von gemeinsamen Exkursionen, Projekten und Gruppenausstellungen bereichert.

The Studio for **Art and Photography** is characterized by openness to various media, artistic practices, and aesthetic attitudes. The great majority of the students do not see themselves as photographers but as artists who use photography. What follows is a list of some of the artistic directions of the students. The categories do not apply to everybody, but a large percentage of the students can be divided into the following four categories.

One of the most fruitful directions has been to embed photographic prints and digital images within free-standing sculptural objects. The photographic elements do not necessarily stand in contrast with the material elements; in some cases they introduce into the work complex spatial structures which interact with the three-dimensional sculptural elements.

A significant number of students have been investigating the relationship between photography and abstract painting. These investigations are intended to shed light on both of the elements combined. On the one hand they provide an investigation into the structure of the abstract image; on the other they expand the subject matter and sensibilities of photography.

Another group of students have shown interest in artworks that are concerned with the way art institutions shape the meaning of what is shown therein. Students who follow this direction try to create various interventions in the spatial and institutional aspects of the art spaces where they show in order to arrive at an insight into the relations between content and context. Works from this category frequently have social and political dimensions.

The preoccupation with performative practices and mixtures between visual art and sound has been a strong undercurrent of the contemporary art world. This type of work is well-represented among students in the Studio for Art and Photography.

The creative life of the Studio has been enriched by a series of excursions, projects, and group shows that have been carried out collectively.

[www.akbild.ac.at/  
kunst-und-fotografie](http://www.akbild.ac.at/kunst-und-fotografie)



# OBJEKT-BILDHAUEREI

Die zuerst etwas diffus erscheinende Benennung des Fachbereichs Objekt-Bildhauerei kann einige grundsätzliche Fragen zum Status der Skulptur anregen: Ist die Skulptur autonom oder lässt sie sich aus unterschiedlichen Blickwinkeln mit immer wieder neuen Bedeutungen aufladen? Ist ein Inhalt nötig, um einer Skulptur Daseinsberechtigung zu verschaffen, oder verständigen wir uns über Volumen, Oberflächen und Formen? Können wir überhaupt mit einem Objekt kommunizieren? Wo verläuft der feine Grat zwischen Design und Skulptur und wie muss ein Gegenstand beschaffen sein, um die Auszeichnung Skulptur zu verdienen?

Entlang dieser Fragestellungen erörtern wir im Gruppen- und Einzelgespräch unterschiedliche Arbeitsmethoden und Ästhetiken sowie die Wirkungsweisen von Skulptur in verschiedenen Ausstellungssituationen und Raumkonstellationen. Ebenso erörtern wir, wie Vorstellungen den realen Gegebenheiten und Ökonomien angepasst werden und wie ein Projekt/Konzept umgesetzt wird, unter Einbindung der Metall-, Holz- und Gießwerkstätten und der gemeinsamen Betrachtung von Skulptur, Design, Film, Literatur, Malerei, Musik und Performance.

Außerdem beschäftigen wir uns mit den Einflüssen und Bedingungen, die das Schaffen von Kunst ermöglichen, als auch mit dem Herausarbeiten einer der individuellen künstlerischen Praxis entsprechenden Sprache.



The title of the Studio for **Object Sculpture** may at first give rise to some confusion but is actually able to trigger a number of basic questions on the status of sculpturing: Is sculpture autonomous, or can it be vested with ever-new meanings from a variety of perspectives? Is content necessary for giving a sculpture a right to exist, or do we communicate via volumes, surfaces, and forms? Can we actually communicate with an object at all? Where is the fine line between design and sculpture, and what does an object have to be like to merit the distinction of being called a “sculpture”?

Along these lines, we discuss various working methods and aesthetics in both one-on-one and group discussions, and we touch on the effects of sculpture in various exhibition situations and spatial constellations. In addition, we elaborate on how what we imagine can be adjusted to real conditions and economics, and how a project/concept can be realized, incorporating the metal, wood, and casting workshops and a joint consideration of sculpture, design, film, literature, painting, music, and performance.

Moreover, we deal with the influences and conditions that enable the creation of art, and with the development of a language that reflects individual artistic practice.

*Off The Coast Of Me*, gemeinsame Ausstellung der Studierenden in einem leer stehenden Geschäftslokal, 1070 Wien, 2016, alle Fotos © Ivan Perard

[www.akbild.ac.at/objekt-bildhauerei](http://www.akbild.ac.at/objekt-bildhauerei)

# PERFORMATIVE KUNST

*Performance art is about joy, about making something that's so full of kind of a wild joy that you really can't put into words.*

Laurie Anderson



A/B



C



D



Wie, vor welchem Hintergrund und wo entwickelt sich eine Performance? Welche subjektiven/werkimmanen Entwicklungsprozesse sind möglich? Was für Zugänge zur Performancekunst gibt es? Welcher Zugang passt zu welchem Inhalt? Welche speziellen Techniken wie Sprach- oder Körpertraining werden benötigt? Ist die Performance durchkomponiert? Wo und wie beginnt die Improvisation? Wann und wie beginnt die Probe? Wie sehen die unterschiedlichen Produktionsbedingungen für Performer\_innen aus verschiedenen Sparten der bildenden Kunst, des Tanzes und des Theaters aus?

Ausgangspunkt sind Fragen und Überlegungen zur performativen Kunst in den Bereichen der Inszenierung, der Dokumentation, der Theorie und der Geschichte in der bildenden Kunst. Wo überschneiden und unterscheiden sich Performance, Tanz, Theater, Musik und Theorie in der bildenden Kunst? Speziell in Österreich ist ein Lehrangebot zur performativen Kunst notwendig, um in der performativen Geschichte der Wiener Gruppe und des Wiener Aktionismus sowie in der bisher kaum beachteten feministischen und queeren Geschichte der Subkultur zu forschen und diese in einen internationalen Kontext zu stellen und zu hinterfragen.

How does a performance develop and out of what and where does it arise? Which subjective and work-related processes of development are possible? What kinds of approaches exist towards performance art? Which approach matches which content? Which special performative techniques, such as vocal or physical training, are needed? Is performance totally pre-composed and pre-written? Where and how do we start with improvisation? Where and when do we start to rehearse? What do different production conditions for performers from different areas, such as fine arts, dance, or theatre, look like?

This Studio for **Performative Art** engages with questions and issues relating to performative art in the fields of staging/enactment, documentation, and the theory and history of fine arts. Furthermore, we investigate performance with regard to differences and overlaps between dancing, music, and theory of fine arts. Especially in Austria, a project-oriented study approach to performative art is required in order to question the specifically performative history of the Wiener Gruppe (Viennese Group), Viennese Actionism, and the feminist and queer subcultures, to negotiate and to juxtapose them to an international context.

[www.akbild.ac.at/performative-kunst](http://www.akbild.ac.at/performative-kunst)

- A Sigrid Mau, Performance, 2016
- B Ksenia Perek, Performance, 2016
- C Charlotte Evans und Mette Kristensen, Performance, 2016 (Performances bei den wöchentlichen Treffen)
- D Performance von LA GEORGETTA, Praterstraße 14, 1020 Wien, 2016  
alle Fotos © Raffaella Bieleesch

# PERFORMATIVE KUNST UND BILDHAUEREI



Foto © Monica Bonvicini  
und Bildrecht, Wien 2017

Theoretische Grundlagen einer bildhauerischen Praxis performativer Kunst werden ausgehend von Minimal und Conceptual Art – Happening, Installation, architektonischer Intervention, Performance, Process-Art, Research-based Art, Institutional Critique, Relational Art – in Vorträgen, Gruppen- und Einzelgesprächen erarbeitet. Flexible Arbeitsmethodiken mit sparten- und medienübergreifenden Konzepten sollen die Entwicklung selbstständiger, kritischer Auseinandersetzung mit Kunst fördern. Die Untersuchung ökonomischer, sozialpolitischer, institutioneller – Geschlechterrollen und Identitäten stiftender – ortsspezifischer Strukturen in Kunstgeschichte und im aktuellen Geschehen steht inhaltlich im Vordergrund.

Im Bereich der Produktion werden die Studierenden durch individuelle Beratung und praktische Einführung in die technisch-materielle Arbeit an ihren Projekten unterstützt. Besonderer Wert wird auf die Zusammenarbeit der Studentinnen untereinander und mit anderen Fachbereichen der Akademie gelegt.

The theoretical foundations for the sculptural practice of performative art, based on minimal and conceptual art – happenings, installations, architectural intervention, performance art, process art, research-based art, institutional critique, relational art – are studied in talks, groups, and one-on-one conversations. Introducing students to flexible working methods and concepts spanning different branches and media promotes the development of an autonomous critical engagement with art. The investigation of economic, sociopolitical, and institutional place-specific structures – which establish gender roles and identities – in art history and in our present-day world are the focus of attention in terms of content.

Students of the Studio for **Performative Art – Sculpture** are supported in their technical-material work on their productions through individual counseling and practical introductions. We place special emphasis on collaboration between students and their cooperation with other studios at the Academy.

[www.akbild.ac.at/  
performative-kunst-bildhauerei](http://www.akbild.ac.at/performative-kunst-bildhauerei)



# TEXTUELLE BILDHAUEREI



A / B



C / D

- A** former bell street project space, Glockengasse 22, 1020 Wien, 2011, Fotocollage © Archiv Textuelle Bildhauerei
- B** *ohne Titel (Filmset-performancebühnefilm)*, Christoph Meier (Diplom), 2009, Foto © Gregor Titze
- C** Exkursion nach Zlín, 2014, Bata-Fabrik, gemeinsamer Workshop mit Studierenden des Skulpturateliers von Dominik Lang und Edith Jeřábková, Foto © Archiv Skulpturatelier, Akademie für Kunst, Architektur und Design, Prag
- D** Eröffnung Österreichischer Skulpturenpark, Universalmuseum Joanneum, Unterprenstätten, 2016, Foto © Archiv Textuelle Bildhauerei

Kaum eine künstlerische Kategorie hat sich in den letzten Jahrzehnten so stark gewandelt wie diejenige der Skulptur. Ihre historischen Formulierungen bieten unter anderem eine Grundlage für die Diskussion über das, was sie für unsere Zeit bedeutet, in welchem sozialen Raum und geistigen Feld das skulpturale Arbeiten von Relevanz ist, und ganz im Allgemeinen, was heute Kunst sein könnte. In Gesprächen und Diskussionen gilt es, zwischen Vorstellungen und deren Realisierungen die Differenzen zu erarbeiten oder die beiden zur Deckung zu bringen. Die Pflege der Lektüre ist dabei genauso gefordert wie die handwerklichen Grundlagen, die unterstützt werden durch die Kurse in den Werkstätten, wo danach zu suchen ist, wie die Widerstände der Materialität und die ökonomischen Bedingungen Einfluss nehmen hinsichtlich des Aufrichtens, der Konstruktion.

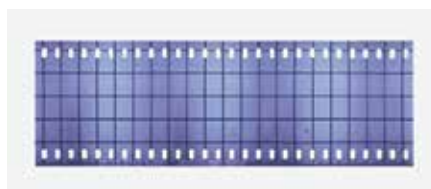
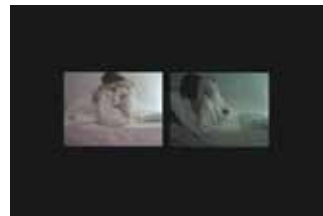
Um 2000 haben wir mit dieser Präambel mit einer in vielen Bereichen reformierten Lehre begonnen, und sie ist nach wie vor von gleicher Gültigkeit. Die Räume sind renoviert worden, und die neu eingerichteten Werkstätten entsprechen den Anforderungen gegenwärtiger Technologien. Über die Jahre hinweg ist der Ort unserer Produktion ein immer wiederkehrendes Thema, um die künstlerischen Traditionen und die Geschichte des Hauses zu erforschen und zu reflektieren. Unser Ziel ist es, dadurch unsere Gegenwart besser zu verstehen und Zukunftsperspektiven weiterzuentwickeln. So machen wir Akademie, damit wir sie dann vergessen können.

Sculpture is an art category that has changed more significantly over the past decades than perhaps any other. In the Studio for **Textual Sculpture**, the historical foundations of sculpture form the basis for discussing the social and intellectual fields in which sculpture is still relevant, and for inquiring in general into what art can be today. In talks and discussion, students learn to distinguish between developing an idea and then bringing it to fruition, and how to reconcile the two. Students do a great deal of reading as well as learning craftsmanship skills through workshop courses in which they explore how resistance posed by materials and economic conditions influences the creation and construction of sculpture.

With this preamble, we introduced around 2000 a reformed approach to teaching in many areas – one that is still just as valid today. The rooms were renovated and the workshops newly equipped with the latest in technology. Over the years, our place of production has been a recurring theme as we explore and reflect on the artistic traditions and the history of the Academy. Our goal thereby is to better understand our present day and to further develop prospects for the future. This is how we make an Academy, so that we can then simply take it for granted.

[www.akbild.ac.at/  
textuelle-bildhauerei](http://www.akbild.ac.at/textuelle-bildhauerei)

# VIDEO UND VIDEOINSTALLATION



P/Q/R



K/L/M/N/O

A/B/C/D/E

F/G/H/I/J

- A** Adnan Balcinovic, *Blättern*, 2010
- B** Anna Barfuss, *Paisley – Mögliches Filmset*, 2012
- C** Anna Lerchbaumer, *The Art of Touching*, 2016
- D** Antoinette Zwirchmayr, *House and Universe*, 2015
- E** Dorit Margreiter, *Transfer (Monument Valley)*, 2016
- F** Frank Hagen, *same same but different*, 2012
- G** Isabella Brunäcker, *INTO THE WHITE*, 2016

- H** Katharina Aigner, *Studies on Pantheon*, 2016
- I** Luisa Huebner, *bubbles*, 2016
- J** Martina Stapf, *MARTINASTAPF*, 2013
- K** Melisande Seebald, *Schmerz*, 2016
- L** Nestor Jankovic, *Heim*, 2016
- M** Nicole Szolga, *Le Bord de la Mer*, 2016
- N** Philipp Fleischmann, *MAIN HALL*, 2013

- O** Sasha Pirker, *LIVEPAN*, 2013
- P** Simona Obholzer, *6–8*, 2012
- Q** Theo Maier, *Manuell*, 2016
- R** Ulrike Köppinger, *Bis zum Morgen I*, 2007

[www.akbild.ac.at/  
video-und-videoinstallation](http://www.akbild.ac.at/video-und-videoinstallation)

# WERKSTÄTTEN/LABORE

Wie kann ein so heterogenes Feld wie die Labore und Werkstätten in einem relativ kurzen Artikel abgebildet werden? Die 16 verantwortlichen Personen aller 16 Werkstätten und Labore kamen zu einer Diskussion zusammen und sprachen rund zwei Stunden über das Verbindende und das jeweils Spezifische, über die Entstehungsgeschichten und die aktuelle Situation, über das Verhältnis zu den Fachbereichen und die Stellung innerhalb der Institution. Klar wurde dabei auch, was aufgrund der gewünschten Kürze des Textes nicht Eingang finden würde: die spezielle Situation jedes Labors, jeder Werkstätte in der jeweiligen historischen Gewachsenheit und in der aktuellen Verfasstheit zu beschreiben. Vielmehr spiegeln die Werkstätten und Labore die veränderten Kunstpraxen und neue Lehrsituationen wider und sind nicht zuletzt ein Resultat einer umfassenden Studienplanänderung Anfang der 2000er-Jahre. Die klassischen künstlerischen Techniken in der Malerei und Bildhauerei wurden früher innerhalb der damals so genannten Meisterschulen von den Assistent\_innen ohne spezifischen Lehrauftrag gelehrt. Das Einführen und Unterrichten einer künstlerischen Technik geschah zunächst nur für die „eigenen“ Studierenden und in enger Anbindung an den Professor.

Eine Tradition, die bis heute nachwirkt, denn manche Werkstätten sind noch immer enger an verwandte Fachbereiche gebunden, während die neu gegründeten Labore durch ihre jüngere Geschichte und zum Beispiel durch ihr technisches Umfeld sehr übergreifend agieren, wie etwa das Computerlabor. Manche Werkstätten waren noch vor wenigen Dekaden Studierenden grundsätzlich nicht zugänglich und „dienten“ ausschließlich dem Professor. Andere verfolgten erfolgreich Geschäftsmodelle: Die Gipsabgussammlung reagierte im 19. Jahrhundert auf die intensive Nachfrage nach Abformungen und etablierte eine Kunsthandlung. Die Objekte wurden in der hauseigenen Gipsformerei hergestellt, welche über einen eigenen Schauraum verfügte. Der Erfolg währte nur zwei Jahrzehnte, danach musste die Kunsthandlung aus wirtschaftlichen Gründen wieder geschlossen werden. Die Gipsformerei blieb allerdings für die Akademie noch bis Anfang des 20. Jahrhunderts aktiv und war eine ganz wesentliche Einrichtung für den Tausch von Abgüssen und für die Erweiterung des Sammlungsbestandes.

Im Auftrag des anthropologischen Instituts der Universität Wien und der Österreichischen Akademie der Wissenschaften wurden unter der Deklaration der Forschung von Rudolf Pöch während des Ersten Weltkriegs Gipsabgüsse von russischen Kriegsgefangenen in Kriegsgefangenenlagern gefertigt, an denen auch Mitarbeiter unserer Werkstätten beteiligt waren – ein dunkles Kapitel der Geschichte der Werkstätten, das erst kürzlich ein Student<sup>1</sup> in einer Videoarbeit im Medienlabor künstlerisch im Sinne eines dekolonisierenden Diskurses bearbeitete.

Der sogenannte Abendakt war möglicherweise richtungsweisend im Sinne einer Loslösung der Werkstätten von Meisterschulen in seiner autonomen Funktion als Bindeglied zwischen den einzelnen Klassen. Damals wie heute kamen Studierende aller Studienrichtungen nach den Vorlesungen beziehungsweise anderen künstlerischen Aktivitäten am Abend zusammen, um noch gemeinsam anhand von Modellen (manchmal sogar Pferden!) nach der Natur zu zeichnen. Die Zugänglichkeit für alle Studierende ist heute ein Hauptcharakteristikum aller Labore und Werkstätten. Die Durchlässigkeit des Studiums ermöglicht es den Studierenden, sich in den verschiedenen künstlerischen Feldern auszuprobieren, indem sie Werkstätten und Labore und somit die jeweiligen künstlerischen Techniken innerhalb von Lehrveranstaltungen kennenlernen und vertiefen können, um sie später selbstständig auszuführen.

Werkstätten und Labore spielen in der Vermittlung der entsprechenden praktischen Fähigkeiten eine Schlüsselfunktion, um einerseits in Entwicklung befindliche Projekte umzusetzen und andererseits dem freien Experimentieren ohne den (manchmal selbst auferlegten) Druck, „große Kunst“ schaffen zu müssen, Raum zu geben. Darüber hinaus bilden sie einen Kommunikationsort zwischen Studierenden verschiedener Fachbereiche und Studienrichtungen. Aber auch der fachliche Austausch, das Zusammenbringen der jeweiligen Kompetenzen und die Kollaboration untereinander sind für Lehrende in diesem Bereich im Zeitalter zunehmender Medienkonvergenz im Kunstfeld besonders spannend.

Als künstlerische Forschung in der bildenden Kunst ein Thema wurde, wurden die Labore Film und Fernsehen sowie Sound gegründet. Forschungsprojekte wie zum Beispiel das von 2010 bis 2013 vom Wissenschaftsfonds geförderte PEEK-Projekt *MemScreen* und später *Conserved Memories* (2013–2016) wurden hier beantragt, unterstützt und umgesetzt.



How can a field as heterogeneous as that of laboratories and workshops be treated in a relatively short article? The 16 people responsible for all 16 workshops and labs came together for a discussion and talked for about two hours about what they have in common and what makes them different, about their various histories and the current situation, about their relationship with the studios and their position within the institution. What became clear was an aspect that would go beyond the scope of this brief text: the importance of describing the specific situation of each lab and each workshop in its respective historical development and current constitution. In general, it can be said that the workshops and labs reflect changing art practices and new teaching situations and are not least the result of a sweeping change in the curriculum in the early 2000s. The classic artistic techniques in painting and sculpture were once taught in so-called “master schools” by assistants without a specific academic teaching position. The introduction to and teaching of an artistic technique was initially geared only for the master school’s “own” students, in close consultation with the professor.

This tradition still reverberates today, because certain workshops are still closely bound to the related studios, while the newly established labs with their more recent history and, among other things, their technical environment, act in a more cross-disciplinary fashion, for example the Computer Laboratory. Some workshops were generally inaccessible to students just a few decades ago, “serving” only the professor. Others pursued successful business models: In the 19th century, the Plaster Cast Collection, for instance, responded to the intense demand for molds by establishing an art dealership. The objects were produced in the Academy’s in-house replica workshop, which had its own showroom. The commercial venture enjoyed two decades of success before it had to be closed again for financial reasons. The replica workshop still served the Academy until the beginning of the 20th century and was essential for the exchange of casts and for the expansion of the collection.

During the First World War, plaster casts were then made on behalf of the Anthropological Institute at the University of Vienna and the Austrian Academy of Sciences, for questionable ethnological research undertaken by Rudolf Pöch on Russian prisoners of war – a dark chapter in the history of the workshops that was only recently the subject of a video artwork done by a student<sup>1</sup> in the Media Laboratory within the framework of a decolonization discourse.

The Nude Drawing Evening Class with its autonomous function as a link between the different classes was arguably crucial in helping the workshops to disengage from the master schools. Then, as now, students from all fields of study came together in the evening after their lectures or other artistic activities to draw side-by-side from live models (and sometimes even horses!). Accessibility for all students is today one of the main hallmarks of all labs and workshops. The open concept of the Fine Arts study program at the Academy enables students to try their hand at various artistic fields by frequenting the workshops and labs, where they can become more closely acquainted with the respective artistic techniques within the context of courses and then later try them out on their own.

Workshops and labs play a key role in imparting the requisite practical skills both for implementing projects already in development and for free-form experimentation without the (sometimes self-imposed) pressure of having to create “great art.” In addition, they provide a central meeting place for students from different studios and study programs. What is also exciting for teachers in this area given today’s increasing media convergence in the field of art is the opportunity for technical exchanges and collaborative projects that bring together diverse competencies.

When research in the visual arts became a topical theme, the Laboratories for Film and Television, as well as for Sound were founded. Support was provided here for research projects such as the PEEK project *Mem-Screen*, funded from 2010 to 2013 by the Austrian Science Fund, and later *Conserved Memories* (2013–2016).

**1** Jannik Franzen, *Unbehagliche Sammlung*, 2016, Video, ausgestellt beim Rundgang 2016 und 2017. Franzen arbeitet mit einem historischen Filmausschnitt einer Abformung eines Kopfes zur Untersuchung morphologischer „Rassenmerkmale“.

**1** Jannik Franzen, *Unbehagliche Sammlung*, 2016, video, exhibited at the Open Days in 2016 and 2017. Franzen works with a historical film clip of a mold of a head to investigate morphological “racial characteristics.”



Mitarbeiter\_innen und  
Leiter\_innen der Werk-  
stätten und Labore des IBK  
V. l. n. r.

Friedemann Derschmidt  
Magdalena Blaszcuk  
Johannes Hoffmann  
Matthias Hammer  
Wolfgang Hölbling  
Thomas Freiler  
Thomas Renoldner  
Richard Reisenberger  
Bettina Henkel  
Richard Hilbert  
Franz Pomassl  
Nobuhiko Numazaki  
Roland Kollnitz  
Thomas Kersten  
Gerd Hasler  
Wolfgang Marx  
(nicht im Bild:  
Michael Hedwig  
Kurt Straznicky  
Rudolf Weisgrab  
Norbert Wimmer)

Am Institut für bildende Kunst gibt es unterschiedliche Werkstätten und Labore in drei verschiedenen Häusern. Am Schillerplatz mit Schwerpunkt auf Malerei und (Druck-)Grafik sind dies die Werkstätten für verschiedene Druckverfahren (Hoch-, Tief- und Siebdruck, Lithografie), der Abendakt sowie die Maleriewerkstatt. In der Kurzbauergasse mit dem Schwerpunkt auf Bildhauerei finden sich entsprechende Werkstätten für Holz, Metall, Abform- und Gusstechniken und die Steinbearbeitung.

Im Atelierhaus versammeln sich Labore, welche allesamt – im Kanon der Kunstgeschichte gesehen – „neue“ künstlerische Techniken anbieten und vermitteln: das Computer-, Sound-, Foto- und Medienlabor sowie der künstlerische Animationsfilm und die Werkstätte für Fügungstechniken, die sich mit Realisationen für Rauminstallationen beschäftigt.

There are different **workshops and labs** at the Institute for Fine Arts, housed in three different buildings. On Schillerplatz, where the focus is on painting and graphic art/printmaking, there are workshops for various printmaking techniques (Letterpress, Intaglio, Silk Screen, Lithography), the Nude Drawing Evening Class and the Painting Workshop. Sculpture is the focus on Kurzbauergasse, with workshops for Woodworking, Metalworking, Molding and Casting Techniques, and Stone Cutting.

In the studio building are labs offering and teaching what are considered “new” techniques in the art historical canon: the Computer, Sound, Photo and Media Laboratories, as well as the Laboratory for Artistic Animated Film and the Construction Workshop, which focuses on the realization of space installations.

- A** Fügungstechnik, Foto © Florian Reiter
- B** Tiefdruckwerkstatt, Foto © Michael Hedwig
- C** Siebdruckwerkstatt,  
Foto © Nobuhiko Numazaki
- D** Abendakt, Foto © Wolfgang Hölbling
- E** Holzwerkstatt, Foto © Johannes Hoffmann
- F** Hochdruck- und Lithografiewerkstatt,  
Foto © Nobuhiko Numazaki
- G** Computerlabor,  
Foto © Markus Krottendorfer



**A**



**B**



**E/F/G**



**C**



**D**





P



M/N/O



H/I/J/K/L

- H** Malereiwerkstatt, Foto © Malgorzata Kugler
- I** Medienlabor, Foto © Mark Lewis
- J** Abform- und Gusstechniken, Foto © Tatjana Danneberg
- K** Künstlerischer Animationsfilm, Foto © Thomas Renolder
- L** Soundlabor, Foto © Franz Pomassl
- M** Fotolabor, Foto © lab\_
- N** Steinbearbeitung, Foto © Roland Kollnitz
- O** Metallwerkstatt, Foto © Matthias Hammer
- P** Anatomie und anatomisches Zeichnen: Anna Bochkova, *Anatomisches Institut, Studierlokal*, Tuschezeichnung, 2016/17

# „MEINE ROHEN LEHRER WAREN MIR STETS FEINDE“<sup>1</sup>

## EGON SCHIELE AN DER WIENER AKADEMIE

“MY CRUDE TEACHERS WERE MY CONSTANT ENEMIES”<sup>1</sup>  
EGON SCHIELE AT THE VIENNA ACADEMY

Egon Schieles Zeit an der Akademie der bildenden Künste ist voller Widersprüche. Sie spiegelt darin genau jenen Abschnitt wider, als die Moderne mit voller Wucht auf das 19. Jahrhundert geprallt ist. Im Funkenflug dieses Crashes machte sich eine neue Generation um Egon Schiele daran, die Kunstgeschichte von Wien aus zu erneuern.

Aus heutiger Sicht ist die Studien- geschichte des charismatischen „rookie“ an der Akademie vielleicht am spannendsten. Nahezu sämtliche Erlebnisse Schieles anfangs des 20. Jahrhunderts sind auch jetzt die Ingredienzien einer Unilaufbahn, und das nicht im schlechtesten Sinne. Dies obwohl der Studienbetrieb für Schiele durch und durch hassenswert und in vielerlei Hinsicht wenig von der Schulzeit unterscheidbar war. Die Ordnungsgefüge dienten dem Zwang, nahezu alles – vom Verhalten bis zum künstlerischen Strich – zu disziplinieren und einer Schablone anzugleichen. Für einen kreativen, freiheitsliebenden Künstler konnten allerdings in der Ablehnung der Systeme neue Konzepte und Netzwerke entstehen. Egon Schiele hat an der Akademie seine Mitstreiter gefunden, nicht nur für seine Studienzeit, sondern für sein gesamtes Künstlerleben, und der Unterricht brachte auch Lichtblicke, die Schieles späteres Schaffen nachhaltig beeinflussen sollten. Erkenntnisse der Medizin und Physiognomik, wie sie an der Akademie gelehrt wurden, wurden für Schiele Grundlagen seines bahnbrechenden Schaffens, auch wenn der Künstler selbst das nie so formuliert hätte.

Allen voran war das Studium erkennbarstes Zeichen seines Entschlusses, Künstler zu werden. Dieses Berufsziel gegen die mehr als penetranten Sozialisierungszwänge seines Umfelds (zum angehenden Ingenieur) durchgesetzt zu haben war der bis dahin größte Erfolg des 16-Jährigen.

Mit dem Studium war Schiele, der den Großteil der ersten 16 Lebensjahre in Tulln und Klosterneuburg verbracht hatte, endlich in der damaligen Weltmetropole Wien gelandet. Schon nach den ersten Monaten mietete er ein Atelier in der Kurzbauergasse an. Nun fand er in der Leopoldstadt zwei höchst gegensätzliche Lebensbereiche vor. Da war einmal sein kleines Atelier, das Schiele selbst als ärmlich beschreibt, und daneben – als Kontrast – die luxuriöse Wohnung des Onkels Leopold Czihaczek. Nur einen Steinwurf entfernt lag der Wiener Prater mit all seinen Verlockungen, den sonntäglichen Vergnügungen der Firmlinge ebenso wie der Welt der Wiener Strizzis und der Prostitution. Dieses Stück Wien hatte Schiele schon während der Schulzeit fasziniert, nun saugte er das Geschehen vor der Haustür förmlich auf.

### GROSSES TALENT UND DESASTRÖSER STUDENT – DIE AKADEMIE SETZT SCHIELES SCHULWEG FORT

Schieles Studienverlauf begann vielversprechend, die Prüfung am 3. Oktober 1906 bestand er furios. Der Künstler verbrachte insgesamt sechs Semester

an der Akademie, die ersten vier als Gast, die letzten zwei als ordentlicher Schüler. Schiele blieb seinem Schulstil treu und war ein überaus schlechter Student. Fast alle Noten fielen auf „genügend“, die Prüfung zur „Perspektive“ musste der Künstler am 17. Oktober 1907 wiederholen. Sein Talent war dennoch ebenso erkennbar wie seine Verhaltensauffälligkeit: „Dieser Schiele hat die anderen Schüler, die bislang brav in zwei Stunden den jeweiligen Akt soweit sie konnten durchgezeichnet haben, ganz durcheinander gebracht. Um das Modell herumgehend hat er mit unheimlicher Sicherheit nicht eine, sondern acht und mehr Aktzeichnungen im Umkreisenden, langen und festen Strichen heruntergeschrieben und so überzeugend Bewegung und Charakter wiedergegeben, dasz offensichtlich wurde, der Kerl hat den Griepenkerl erfasst, so erfasst, dasz er ihm nichts mehr sagen konnte.“<sup>2</sup>

Christian Griepenkerl war als Leiter der allgemeinen Malerschule ein ausgewiesener Feind der Moderne und dadurch ein Brechmittel für alle fortschrittlichen Künstler. Zu Beginn des Jahrhunderts hatte Richard Gerstl gravierende Probleme mit Griepenkerl gehabt, die zum Akademieaustritt führen sollten. Gerstl nahm an der Spezialschule von Professor Lefler ab März 1906 einen neuen Anlauf und verbrachte das Studium von Oktober 1906 bis Sommer 1908 gemeinsam mit Schiele an der Akademie. Es ist kaum vorstellbar, dass sich die beiden nicht begegneten. Der Glatzkopf Gerstl musste Schiele ebenso auffallen, wie

umgekehrt Gerstl den Ärger Schieles mit Griepenkerl als Déjà-vu erlebt haben muss.

Schieles Akademiestudium hat aber auch Seiten, die sein späteres Schaffen beeinflussen sollten und den künstlerischen Umgang mit medizinischen Fragenstellungen betreffen. Medizin und Kunst waren in der Zeit um 1900 viel näher beisammen, als dies heute der Fall ist. Der Drang, Wissen zu vernetzen, war durch die Naturwissenschaften vorangetrieben worden und von Darwins Botschaft inspiriert, dass Menschen auf die gleiche Weise wie Tiere biologisch zu erforschen seien.

Schieles Studium spiegelt diesen Zeitgeist im Anatomieunterricht von Hermann Vincenz Heller wider, der mit dem Jahrgang Egon Schieles seine Lehrtätigkeit an der Akademie der bildenden Künste aufnahm.

**DER MEDIZINER  
UND KÜNSTLER  
HERMANN HELLER  
ALS LEHRER SCHIELES  
DIE AUSDRUCKSLEHRE**

Heller, der als akademischer Maler, Bildhauer und Mediziner den Positivismus der Jahrhundertwende be-  
gleitete, war zur Zeit seiner Berufung an die Akademie knapp 40-jährig und blickte bereits auf eine umfassende Karriere zurück. Im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts hatte er mit seinen Forschungen zur Physiognomik den Grundstein seiner späteren Laufbahn gelegt. Heller begann mit seiner wissenschaftlichen Publikation zur Mimik des menschlichen Gesichts, die zehn Jahre später – im Jahr 1902 – unter dem Titel *Grundformen der Mimik des Antlitzes* erscheinen sollte. Die Untersuchung kreist um den Zusammenhang von Seele und Mimik und begründet, „warum durch Seelen-  
erregungen gewisse Gesichtsmuskeln in Spannung versetzt werden“.<sup>3</sup> Heller setzt Profil- und En-face-Fotografien seines Kopfes in unterschiedlichen Ausdrucksvarianten an den Anfang des Entstehungsprozesses von 50 Gesichtsmasken. Er griff damit eine Thematik auf, die hochaktuell war. Kurz nach dem Beginn seiner Lehrtätigkeit an der Akademie wurden in der Frühjahrsausstellung des Hagenbundes 1907 die Alabasterbüsten Franz Xaver Messerschmidts aus dem Depot der Kunstgewerbeschule ins Licht der Öffent-

lichkeit gerückt und als Entdeckung gefeiert.<sup>4</sup> Als Heller die Lehrtätigkeit an der Akademie aufnahm, wurden seine Forschungen zum Inhalt des Anatomieunterrichts, denn die Masken waren für den Einsatz an Kunstschulen geschaffen und schon an der Wiener Kunstgewerbeschule erprobt worden, wo Heller ebenfalls unterrichtet hatte. Der Mediziner hatte dort im Wintersemester 1904/1905<sup>5</sup> auf den jungen Oskar Kokoschka einen starken Eindruck gemacht, wie dieser in einem späten Interview ausführte – ohne den Lehrer namentlich zu nennen: „Die Griechen haben ihren Schauspielern Masken aufgesetzt, um den Charakter zu fixieren – traurig, leidenschaftlich, zornig [...]. Ich habe das auf meine Art gemacht [...]. Nur auf die Verstärkung des Ausdrucks ist es mir angekommen [...]. Anatomie hatten wir auch an der Kunstgewerbeschule. Da war ein verrückter Doktor, der hat uns darin unterrichtet, er war ein sehr guter Lehrer.“<sup>6</sup>

Hellers Leistung liegt in der Vermittlung des künstlerischen Ausdrucks als theatralische Inszenierung an eine neue Künstlergeneration. Seine Sammlung an Fotografien von Duchenne de Boulogne, der mit der elektrischen Reizung einzelner Gesichtsmuskeln künstlich zum Ausdruck der Mimik gelangte, belegt das Interesse am Aufeinanderwirken von Ausdruck und Seelenleben im Gesicht des Menschen.

Insgesamt liegt in Hellers Unterricht eine wichtige Wurzel für Schieles Grimassen, wobei das spätere Mimikrepertoire mit Seherfahrungen der Folgejahre angereichert und auf höchster Ebene reflektiert wird.

**DIE NEUKUNSTGRUPPE  
EGON SCHIELE  
ALS MARKETINGGENIE**

Eine andere zentrale Erkenntnis Schieles, die dem Studienbetrieb geschuldet war, sind Überlegungen in Fragen der Inszenierung und der Selbstvermarktung, die an Raffinement kaum zu übertreffen sind. Dies alles führte zum kalkulierten Showdown, der in die Gründung der Neukunstgruppe und in die Lösung vom Akademiebetrieb münden sollte.

Noch während der Laufzeit der Kunstschau 1909, wo Schiele mit vier Werken vertreten war, vereinte er gemeinsam

mit Anton Faistauer eine Auswahl von Kollegen zur Neukunstgruppe. Zu ihr gehörten sieben Studienkollegen seines Jahrgangs (darunter Anton Peschka und Franz Wiegele), ein Schulfreund aus Klosterneuburg und zwei Autodidakten. Der Freundeskreis unterzeichnete nun am 17. Juni 1909 eine Garantierklärung, die für Dezember des gleichen Jahres angesetzte Ausstellung des Kunstsalons Pisko ausreichend mit Bildern zu bestücken.

Diese Garantie war offenbar das Papier nicht wert, auf dem sie geschrieben stand, denn rund die Hälfte der Künstler fehlte bei der folgenden Ausstellung. Im Gegenzug kamen elf Künstler hinzu, mehr als die Hälfte aus der Akademie. Viel ungewöhnlicher allerdings war der Umstand, dass nun zwölf Künstlerinnen an der Ausstellung teilnahmen, die fast zur Gänze der Kunstschule für Frauen und Mädchen entstammten, auch wenn sie teilweise eine Ausbildung an der Kunstgewerbeschule absolviert hatten.

Egon Schiele übernahm gemeinsam mit Anton Faistauer die Konzeption der Neukunstgruppe. Die zentrale Formel lag in der Herausarbeitung von Gegensätzen zum Kunstbetrieb, etwa in den Antipoden „Jung gegen Alt“, festgemacht an den Lehrmethoden der Akademie. Mit „Rezept ist ihr Gegensatz“<sup>7</sup> gab Schiele die Marschroute vor. Arthur Roessler machte in seiner Ausstellungskritik zur Pisko-Schau diesen Gegensatz zum zentralen Gegenstand: „Die Antwort war die Androhung der Ausschließung. [...] Und doch hätte unter den obwaltenden Umständen den jungen Leuten Besseres nicht begegnen können, denn um nicht ‚hinausgeworfen‘ zu werden, verließen sie selbst die Akademie.“<sup>8</sup>

Die Darstellung Roesslers machte Schule, doch sie stimmt nicht ganz. Einmal entstammten nicht die meisten Aussteller dem Akademiebetrieb, sondern nur etwas mehr als ein Drittel. Zweitens fand nicht nur kein gemeinsamer Austritt aus der Akademie statt, sondern kein einziger Student trat im Sinne Roesslers aus. Schiele schloss das Studium nach drei Jahren mit dem Triennium ab. Faistauer unterbrach das Studium und nahm es kurzzeitig 1911 wieder auf. Alle anderen Akademiestudenten setzten nach der Ausstellung im Kunstsalon Pisko ihr Akademie-studium fort – auch unter Christian Griepenkerl. Die umwälzende Kraft der



Gruppierung ist ebenfalls enden wollend. Die Ausstellungsliste führt mehr konventionelle Künstler als Erneuerer. Von einer Avantgarde-gruppierung kann daher keine Rede sein.

Mit Arthur Roessler trat schon zu Beginn der Ausstellung ein Kunsthistoriker auf den Plan, der sich zum Mitstreiter Schieles entwickeln und im Leben des Künstlers ein atemberaubend breites Feld an Tätigkeiten und Themen abdecken sollte, im Kern aber die Rolle eines Promoters innehatte. Damit ist schon am Karrierebeginn Schieles eine spürbare Zone zwischen tatsächlichen Ereignissen und Legenden definiert, die der strategischen Darstellung des Künstlers breiten Raum gab. Dass Schieles kometenhafter Aufstieg von einem professionellen Management begleitet wurde, mag unseren Blick auf seine Entwicklung ergänzen, ändert aber nichts an der bahnbrechenden Neuerung seiner Kunst, die bis heute nichts an Aktualität verloren hat.

The years Egon Schiele spent at the Academy of Fine Arts Vienna are rife with contradictions. They correspond exactly with the period when modernism collided full force with the 19th century. In the sparks sent flying by this crash, a new generation surrounding Egon Schiele set out to renew the art history of Vienna.

The student days of the charismatic “rookie” at the Academy are perhaps most interesting when regarded in hindsight from today’s standpoint. Nearly all of the experiences Schiele had at the beginning of the 20th century are still the ingredients of a university career today, and not in a bad way. This is the case even though Schiele found his studies thoroughly detestable and indistinguishable in many ways from his school days. The organizational structure at the Academy catered to the compulsion to impose discipline and to subject almost everything to a standard template – from behavior down to the artistic line. But for a creative and freedom-loving artist, flouting the system could also open up the way toward new concepts and connecting with others. Egon Schiele found comrades at the Academy who would accompany him not only during his studies but also in his subsequent life as an artist, and his courses brought

some flashes of inspiration that would lastingly shape his later work. Knowledge of medicine and physiognomy as taught at the Academy laid the foundation for Schiele’s groundbreaking practice, even though the artist himself would never have put it that way.

His studies were above all the most conspicuous sign of his determination to be an artist. Enforcing this career goal against the overpowering constraints of his environment and socialization (as a budding engineer) was the 16-year-old’s greatest success up to that time.

After having spent the greater part of the first 16 years of his life in Tulln and Klosterneuburg, Schiele’s art studies finally took him to the world metropolis of Vienna. After just a few months, he was already renting a studio on Kurzbauergasse. In the Leopoldstadt district, he experienced two sharply contrasting aspects of city life: on the one hand, his own small studio, which Schiele himself described as humble, and on the other, the luxurious apartment of his uncle Leopold Czihaczek. Only a stone’s throw away was the Vienna Prater with all its temptations, including the Sunday pastimes pursued by candidates for confirmation and the world of Vienna’s pimps and prostitutes. This side of Vienna had already fascinated Schiele during his school days, and now he eagerly drank in all the goings-on right on his doorstep.

#### **A TALENTED BUT TERRIBLE STUDENT – SCHIELE PERSISTS IN BEING DIFFICULT AT THE ACADEMY**

Schiele’s studies got off to a promising start when he passed his exam on October 3, 1906, with flying colors. The artist spent a total of six semesters at the Academy, four as an auditor and the last two as a regular student. Schiele remained true to the habits of his schooldays and proved to be a very poor student. Hardly any of his grades was better than “satisfactory,” and he had to repeat the test on “perspective” on October 17, 1907. Nevertheless, his talent was just as obvious as his defiant behavior: “This Schiele completely disrupted the other students, who had been dutifully sketching the respective nude as well as they could for the last two hours. Walking around the model,

he executed with uncanny confidence not one but eight or more nude drawings in circling, long and firm strokes, so convincingly capturing movement and character that it was apparent that the fellow had also grasped Griepenkerl, and had done it so skillfully that the teacher had nothing left to say.”<sup>2</sup>

Christian Griepenkerl was head of the general school of painting and a staunch enemy of modernism, making him a force to be contended with by all progressive artists. At the beginning of the century, Richard Gerstl had locked horns with Griepenkerl, ultimately causing Gerstl to leave the Academy. He tried to make a fresh start of it in March 1906 in the special school run by Professor Lefler, and he studied with Schiele at the Academy from October 1906 until the summer of 1908. It is hardly conceivable that the two would never have met. Schiele must have noticed Gerstl with his bald head, just as Gerstl must have experienced Schiele’s clashes with Griepenkerl as a *déjà vu*.

There were also aspects of Schiele’s Academy studies, however, that would influence his later work and his artistic treatment of medical issues. Medicine and art were much more closely associated in the years around 1900 than they are today. The urge to share knowledge across disciplines had been driven by the natural sciences, inspired by Darwin’s message that not only animals but humans could be the subjects of biological research.

This zeitgeist is reflected in Schiele’s anatomy lessons with Hermann Vincenz Heller, who took a teaching post at the Academy of Fine Arts while Schiele was a student there.

#### **THE PHYSICIAN AND ARTIST HERMANN HELLER AS SCHIELE’S TEACHER: LESSONS IN EXPRESSION**

Heller, who as an academic painter, sculptor, and physician benefited from the prevailing mood of positivism at the turn of the last century, was almost 40 years old when appointed to the Academy and already looked back on a wide-ranging career. In the last decade of the 19th century, his research into physiognomy laid the cornerstone for his later work. Heller embarked on a systematic study of human facial expressions, work he would publish

ten years later, in 1902, under the title *Grundformen der Mimik des Antlitzes*. The study revolves around the relationship between the soul and facial expressions, explaining “why emotions lead to tension in certain facial muscles.”<sup>3</sup> Heller used profile and frontal photographs of his own face displaying different expressions to model 50 masks. He was taking up a theme that was highly topical. Shortly after Heller took up a teaching post at the Academy, Franz Xaver Messerschmidt’s alabaster busts, languishing in storage at the Staatsgewerbeschule, were brought out into the light and presented to the public at the spring exhibition held by the Hagenbund artists’ association in 1907; the busts were hailed as a great discovery.<sup>4</sup> When Heller began teaching at the Academy, his research became teaching material for anatomy lessons, because masks were ideal for use in art schools and had in fact already been tried out at the Wiener Kunstgewerbeschule, where Heller had also taught. The physician had made a strong impression on the young Oskar Kokoschka there in the winter semester 1904/1905<sup>5</sup>, as Kokoschka mentioned in a late interview – without citing the teacher by name: “The Greeks put masks on their actors to establish a character – sad, passionate, angry [...]. I did the same thing in my own way [...]. I was interested only in accentuating the expression [...]. We had anatomy lessons at the Kunstgewerbeschule. There was a crazy doctor who taught them; he was a very good teacher.”<sup>6</sup>

Heller’s achievement was to teach artistic expression as theatrical *mise-en-scène* to a new generation of artists. His collection of photographs by Duchenne de Boulogne showing the electrical stimulation of individual facial muscles being used to artificially create facial expressions demonstrates his interest in the mutual effects of expression and inner life in the human face.

Heller’s teaching can in fact be seen as a key source for the grimaces found in Schiele’s artworks, whereby his later repertoire of facial expressions was then augmented by his own visual experiences in subsequent years, becoming an enduring preoccupation of the artist.

### THE NEUKUNSTGRUPPE: EGON SCHIELE AS MARKETING GENIUS

Another central area of knowledge that Schiele took away from his studies was promotion and self-marketing, abilities he honed to perfection. All of this led to the intended showdown, culminating in the establishment of the Neukunstgruppe and his withdrawal from the Academy.

While the 1909 Academy Art Show, in which Schiele was represented with four works, was still running, he and Anton Faistauer joined forces with selected colleagues to form the Neukunstgruppe. Its members were seven fellow-students in his year (including Anton Peschka and Franz Wiegele), a schoolmate from Klosterneuburg, and two self-taught artists. On June 17, 1909, the circle of friends signed a declaration guaranteeing that they would provide sufficient pictures for an exhibition scheduled for December of the same year at the Kunstsalon Pisko.

But this guarantee was evidently not worth the paper it was printed on, because about half of the artists were missing from the subsequent exhibition. However, eleven new artists joined in, more than half of them from the Academy. Much more unusual, though, was the fact that twelve female artists now took part in the exhibition, almost all of them from the Kunstschule für Frauen und Mädchen (Art School for Women and Girls), even though some of them had also completed training at the Kunstgewerbeschule.

Egon Schiele and Anton Faistauer took on the task of coming up with a concept for the Neukunstgruppe. The central formula lay in defining what made it different from the normal art scene, for example the antipodes “young versus old,” taking the teaching methods of the Academy as example for the latter. With “Rezept ist ihr Gegensatz” (formula is anathema),<sup>7</sup> Schiele established the line of approach to be taken. Arthur Roessler made this oppositional stance the focus of his review of the Pisko exhibition: “The response was to threaten to expel them. [...] And yet under the circumstances nothing better could have happened to the young people, because in order not to be ‘thrown out,’ they left the Academy of their own accord.”<sup>8</sup>

Roessler’s account was often repeated, but it’s not entirely true. For one thing, only slightly more than one-third of those exhibiting came from the Academy in the first place. Second, there was no collective withdrawal from the Academy – in fact, not a single student left in the way Roessler describes. Schiele graduated after three years with the “triennium” degree. Faistauer interrupted his studies but briefly resumed them in 1911. All other Academy students exhibiting their work continued their studies after the show at Kunstsalon Pisko – in some cases with Christian Griepenkerl as lecturer. The transformative power of the group likewise came to an end. The list of exhibitors includes more conventional artists than innovators. We can therefore not speak here of an *avant-garde* group.

With Arthur Roessler, an art historian came to the fore right at the start of the exhibition who would turn out to be an important ally of Schiele’s. Roessler covered a breathtakingly broad range of activities and tasks in the artist’s life, but mainly played the role of promoter. Thus, a noticeable zone is already defined at the beginning of Schiele’s career between real events and legends, providing ample opportunity for the strategic presentation of the artist. That Schiele’s meteoric rise was guided by professional management may supplement our knowledge of his development, but it detracts nothing from the seminal innovation of his art, which has lost nothing of its relevance today.

- 1 Egon Schiele, *Skizze zu einem Selbstbildnis, 07/1910*, Egon Schiele Datenbank der Autographen, Leopold Museum-Privatstiftung, Wien, ID 291.
- 2 Karl Ludwig Strauch, „Schiele Egon österr. Maler 1890–1918“, *handschriftliche Erinnerungen*, Niederösterreichisches Landesmuseum, Sankt Pölten.
- 3 Theodor Piderit, *Mimik und Physiognomik*, Detmold 1886, S. IV.
- 4 Vgl. Ludwig Hevesi, „Vom alten Messerschmidt“, Artikel vom 13. März 1907, in: Ludwig Hevesi, *Altkunst – Neukunst*, Wien 1909, wieder herausgegeben von Otto Breicha, Klagenfurt 1886, S. 90.
- 5 Vgl. Archiv der Universität für angewandte Kunst, Schuljahr 1904/1905, Gegenstand „Anatomie“;

die Prüfung wurde von Kokoschka am 1. Juli 1905 mit vorzüglichem Erfolg abgelegt.

- 6 Vgl. „Ein Gespräch zwischen Oskar Kokoschka und Ludwig Goldscheider in Villeneuve 1962“, in: Ludwig Goldscheider, *Kokoschka*, Herrsching 1975, S. 15.
- 7 Manifest der Neukunstgruppe – Variante 1, Egon Schiele Datenbank der Autographen, Leopold Museum-Privatstiftung, Wien, ID 231.
- 8 Vgl. *Arbeiter-Zeitung* vom Dienstag, 7. Dezember 1909, S. 7.

- 1 Egon Schiele, Sketch for a Self-Portrait, 07/1910, Egon Schiele Autograph Database, Leopold Museum Private Foundation, Vienna, ID 291.
- 2 Karl Ludwig Strauch, “Schiele Egon österr. Maler, 1890-1918,” handwritten memoirs, Landesmuseum Niederösterreich, Sankt Pölten.
- 3 Theodor Piderit, *Mimik und Physiognomik*, Detmold 1886, p. IV.
- 4 Cf. Ludwig Hevesi, “Vom alten Messerschmidt,” article from 13 March 1907, in: Ludwig Hevesi, *Altkunst – Neukunst*, Vienna 1909, reprinted by Otto Breicha, Klagenfurt 1886, p. 90.
- 5 Cf. Archive of the University of Applied Arts Vienna, school year 1904/1905, subject: “Anatomy”; Kokoschka took the exam on July 1, 1905, with an excellent grade.
- 6 Cf. “Ein Gespräch zwischen Oskar Kokoschka und Ludwig Goldscheider in Villeneuve 1962,” in: Ludwig Goldscheider, *Kokoschka*, Herrsching 1975, p. 15.
- 7 Manifesto of the Neukunstgruppe – Variant 1, Egon Schiele Autograph Database, Leopold Museum Private Foundation, Vienna, ID 231.
- 8 Cf. *Arbeiter-Zeitung* from Tuesday, December 7, 1909, p. 7.



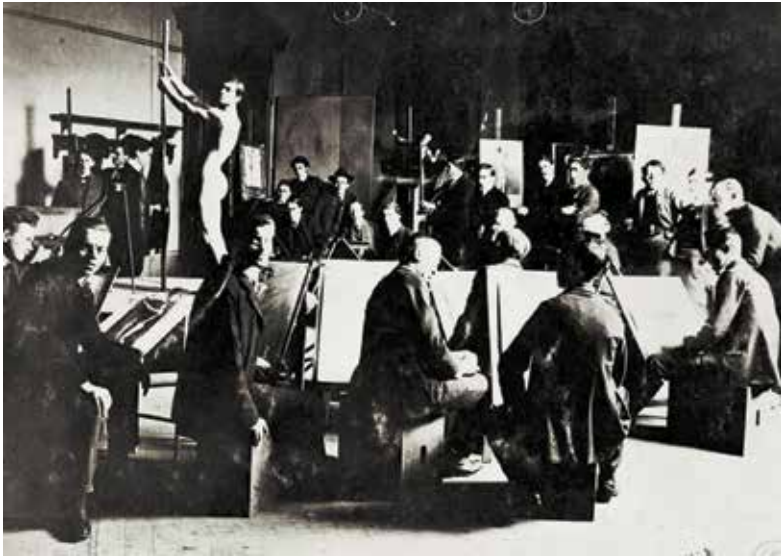
A



**Christian Bauer** ist Direktor der Landesgalerie Niederösterreich, deren Eröffnung im Jahr 2018 in Krems als Neubau der Architekten marte.marte geplant ist. Er ist Kurator von Ausstellungen und Herausgeber von Büchern zur österreichischen Moderne und zu Fragen des Kulturmanagements. Die Kunst Egon Schieles ist Inhalt von bislang zwei Publikationen: Auf *Egon Schiele. Der Anfang* (München 2013) folgte vor zwei Jahren *Egon Schiele. Fast ein ganzes Leben* (München 2015). Beide Bücher sind im Hirmer Verlag erschienen.

**Christian Bauer** is the Artistic Director of the State Gallery of Lower Austria, which plans to inaugurate a new building in Krems in 2018, designed by marte.marte architects. He is an exhibition curator and editor of books on Austrian modernism and cultural management issues. He has published two books on Egon Schiele: *Egon Schiele. The Beginning* (Munich 2013) was followed two years ago by *Egon Schiele. Almost a Lifetime* (Munich 2015). Both books were published by Hirmer Verlag.





B



C



D/E

- A Egon Schieles Schülerschein der Akademie, 1908, © Albertina Wien
- B Anatomiestudien im Aktzeichensaal der Akademie der bildenden Künste Wien, Schiele hinten links, Juni 1907, © IMAGNO/Austrian Archives
- C Egon Schiele im Kreise seiner Studienkollegen, 2. Reihe von rechts nach links – Anton Faistauer, daneben Egon Schiele, © Dr. W. Fischer London
- D Hermann Vinzenz Heller, fotografisches Selbstporträt (Studie zur plastischen Mimikserie), undatiert, © Landessammlungen Niederösterreich, Foto: Christoph Fuchs
- E Egon Schiele und Arthur Roessler auf der Brücke des Inselschlösses Orth am Traunsee, 1913, © IMAGNO/Austrian Archives

**Das mumok und die Akademie der bildenden Künste Wien sind in einem ständigen Austausch. Eine Vielzahl landesweiter und internationaler Kooperationen macht das mumok kino zu einem experimentellen Umschlagplatz für neue künstlerische Ansätze und Diskurse, an denen die Akademie einen wesentlichen Anteil hat. Ein Höhepunkt unserer Kooperation war die Ausstellung Blühendes Gift, zu der das mumok Studierende des Programms „Master in Critical Studies“ eingeladen hat, in einem kuratorischen Projekt eine Ausstellung zur Museumssammlung zu erarbeiten. Dabei entstand die Idee, in einem kreativen Austausch zwischen den beiden unterschiedlichen Institutionen die diskursive und bildungspolitische Funktion des Museums sowie seine Rolle als Forschungs- und Ideenwerkstatt in den Vordergrund zu stellen. Für mein Team und mich eröffneten sich in der Auseinandersetzung mit dieser Ausstellung neue Ansatzpunkte und Sichtweisen auf unsere Sammlung, die wir in Zukunft weiter vertiefen wollen. Ich gratuliere der Rektorin Eva Blimlinger zum 325-Jahr-Jubiläum und freue mich auf eine weitere fruchtbare Zusammenarbeit mit der Akademie.**

**Mumok and the Academy of Fine Arts Vienna are caught up in a process of continuous exchange. A number of national and international collaborations make the mumok cinema an experimental hub for new artistic approaches and discourses in which the Academy plays a substantial role. A high point of our cooperation was the exhibition Blühendes Gift, for which mumok invited students in the Master in Critical Studies program to develop in a curatorial project an exhibition of the museum's collection. The project gave rise to the idea of focusing on the discursive and educational function of the museum, as well as its role as a research and idea workshop, by way of a creative exchange between the two different institutions. For my team and myself, engaging with this exhibition opened up new perspectives on our collection and new approaches to working with it which we would like to explore in greater depth in the future. I would like to congratulate Rector Eva Blimlinger on the 325th anniversary of the Academy and look forward to further fruitful cooperation.**

#### **Karola Kraus**

Generaldirektorin / General Director  
mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

**Einen weiten Weg ist sie gegangen, die Akademie der bildenden Künste Wien, in den 325 Jahren ihrer Existenz. Gegründet noch im Feudalismus des ausgehenden 17. Jahrhunderts, verankert in der höfischen Kultur, das, was später Aufklärung heißen sollte, noch nicht wirklich im Blick, hat sie es geschafft, bis heute relevant zu bleiben. Dazu kann man nur gratulieren. Ich tue dies einerseits aus der Perspektive einer zutiefst republikanischen, vom Utilitarismus geprägten, jungen Schweiz, die im Gründungsjahr der Akademie noch gar nicht existierte und die die Gründung von künstlerischen Ausbildungen erst im 19. Jahrhundert und auch dann vorerst nur als Anstalten zur Heranbildung von Lehrer\_innen und zur Vermittlung kunstgewerblicher Fähigkeiten zuließ. Ich gratuliere andererseits auch im Namen der European League of Institutes of the Arts (ELIA), der Dachorganisation der europäischen Kunsthochschulen, der ich aktuell präsidiere. Das, wofür die Akademie heute steht, Innovation in Forschung und Lehre, eine führende Position in Fragen der Gleichstellung und die Rolle als Bindeglied zwischen Ost und West, ist auch für ELIA von unschätzbarem Wert. Auf viele weitere Jahre!**

**It's come a long way, the Academy of Fine Arts Vienna, in the 325 years of its existence. Founded in the late 17th century in a feudal society and anchored in courtly culture, at a time when what would later be known as Enlightenment was not yet really on the horizon, the Academy has succeeded in remaining relevant to this day. We can only congratulate it on this achievement. I would like to do so, on the one hand, from the perspective of a deeply republican, utilitarianist, young Switzerland, which did not even exist yet in the founding year of the Academy. Here, the first institutions for artistic training would not be founded until the 19th century, and even then only as schools for training teachers and imparting artisanal skills. I would like to congratulate the Academy on the other hand on behalf of the European League of Institutes of the Arts (ELIA), the umbrella organization of European art schools, which I currently preside over. What the Academy stands for today – innovation in research and teaching, a leading position on issues of gender equality, and a role as a link between East and West – is of inestimable value for ELIA as well. Here's to many more years!**

#### **Thomas D. Meier**

Rektor / Rector  
Zürcher Hochschule der Künste /  
Zurich University of the Arts

**die legitimität einer rückschau?**

325 jahre rückschau müssten, um sinn zu erzeugen, zumindest 32,5 jahre vorausschau beinhalten, speziell bei einer auf zukunft ausgerichteten „bild-kunst-institution“: also eine suche nach vertieften erkenntnissen zur gegenwärtigen und künftigen verfasstheit der kunst in ihrem sozialen und politischen umfeld. das bedeutet, wir müssen den kunstdiskurs von der ästhetik (!) der kunst auf die ästhetik (!) der macht erweitern.

vor 325 jahren haben sich die aristokratien meist deswegen mit kunst umgeben, um die macht des realen in einem ästhetischen (!) kanon auf die symbolische macht zu erweitern und für alle zukunft abzusichern. nachdem sich die kunst spätestens mit der finanzkrise vom freiheitlich-ästhetischen auftrag verabschiedet und ein freiheitlich-ästhetisches vakuum hinterlassen hat, wird das, was kunst ist beziehungsweise von ihr übrig geblieben ist, von der aristokratie 2.0, vom „machtre regime“ unserer tage, den millionär\_innen und milliardär\_innen der „siegerkunst“ (w. ullrich) beziehungsweise der „neuen auftragskunst“ (s. vogel) definiert und realisiert. sie haben sich alle freiheit genommen, das vakuum mit der „ästhetik des kapitals“ zu besetzen.

herausfordernde jahre für die jungen „bild-kunst-künstler\_innen“.

**the legitimacy of a review?**

in order to be meaningful, a review of the past 325 years would have to also include an outlook onto at least the next 32.5 years, especially in the case of a “visual arts institution” that is geared to the future: in other words, a search for deeper insights into the current and future state of art in its social and political context. this would mean extending the art discourse from the aesthetics (!) of art to the aesthetics (!) of power.

325 years ago, aristocrats surrounded themselves with art mostly as a way of augmenting their real power with the symbolic power inherent in an aesthetic (!) canon and thus securing it forever after. at the latest in the wake of the financial crisis, art then divorced itself from its liberal-aesthetic mandate, leaving behind a liberal-aesthetic vacuum, and leaving art, or anyway what is left of it, to be defined and realized by the aristocracy 2.0, the “power regime” of our day, the millionaires and billionaires of the “art of the winners” (w. ullrich) or the “new commissioned art” (s. vogel). they have taken the liberty of filling the vacuum with the “aesthetics of capital.”

**challenging years for young “visual artists.”****Richard Kriesche**

Präsident / President

Alumniverein der Akademie der bildenden Künste Wien /  
Alumni Club of the Academy of Fine Arts Vienna

**Künstler\_innen der Akademie der bildenden Künste!**

Diese Akademie gäbe es nicht ohne euch: Seid neugierig und kritisch, ja fordernd und, wenn nötig, widerständig, stellt euch mit eurer Arbeit und als eigenständige Persönlichkeiten mitten in die Gesellschaft und greift weit über sie hinaus, ohne Scheu und Scham: Hört und seht euren Lehrer\_innen zu, um schließlich besser zu werden als sie, denn wenn sie gute Künstler\_innen sind, werdet ihr es auch sein können.

Kunst ist ein wesentliches Merkmal einer freien Gesellschaft. Ohne die Freiheit der Kunst gibt es kein funktionierendes Gemeinwesen. Ohne Künstler\_innen gibt es keine Museen, Galerien, keinen Kunsthandel. Deshalb ist eure Akademie ein Ort höchster gesellschaftlicher Relevanz. Und dass es in Wien seit mehr als drei Jahrhunderten eine hohe Schule für zeitgenössische Kunst gibt, ist wahrlich ein gutes Zeichen. Dennoch heißt es, mutig und wachsam zu sein: Hört nicht auf, diese ehrwürdige Institution ins Licht der Öffentlichkeit zu rücken als den Ort von Fortschritt und Erneuerung der Kunst im Bewusstsein einer großen Tradition. Glückwunsch!

PS: Und wo wird es künftig die besten Feste geben? Keine Frage!

**Students of the Academy of Fine Arts!**

Without you, this Academy would not exist. Be curious and critical, even demanding and, when necessary, stubborn; claim your place with your work and as independent personalities right in the middle of society and reach far beyond it, without fear or shame. Listen to and watch your teachers, to finally become better than they are, because if they are good artists, you can be too. Art is an essential feature of a free society. Without the freedom of art, there can be no functioning sense of community. Without artists, there would be no museums, galleries, or art dealers. This is why your Academy is a place of great social relevance. And the fact that it has been a premier school for contemporary art in Vienna for more than three centuries is surely a good sign. Nevertheless, stay courageous and alert: Don't stop putting this venerable institution into the limelight as a place of progress and renewal in art, in the consciousness of looking back on a time-honored tradition. Congratulations!

PS: And where will the best celebrations be held in the future? There's no doubt about it!

**Christoph Becker**

Direktor / Director

Kunsthaus Zürich



# 325 JAHRE AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE WIEN – EIN RECHTSHISTORISCHER ABRISS

325 YEARS OF THE ACADEMY  
OF FINE ARTS VIENNA –  
A SUMMARY OF ITS LEGAL HISTORY

Die Wiener Akademie der bildenden Künste kann auf eine rechtlich bewegte Vergangenheit zurückblicken. Ihre Gründung geht auf eine private Malschule zurück, die sich im Gegensatz zu den landesfürstlich errichteten Universitäten ihre Anerkennung als Hochschule erst allmählich erkämpfen musste. 1688 eröffnete der Maler Peter Strudel eine private Malschule, die ab 1690 im von ihm erbauten Strudelhof residierte.<sup>1</sup> Das Besondere an dieser Malschule war, dass sie die „erste allgemeine Ausbildungsstätte für Künstler außerhalb der Zunftordnungen“ war.<sup>2</sup>

Im Dezember 1705 erklärte Kaiser Joseph I. die Akademie zur „öffentl. kays. Academie von Mahlerey-Bildhauer auch Bau- und Prospectiv Kunst“ und ernannte Strudel zu deren „General-Superintendenten“.<sup>3</sup> Nach dem Tod Strudels 1714 wurde die Akademie für rund zehn Jahre geschlossen und erst auf Initiative des Kammermalers Jakob von Schuppen 1726 wiedereröffnet. Große strukturelle Veränderungen folgten in der Regierungszeit Maria Theresias, die 1772 aus den „ehemals gesonderten Akademien der Mahlerey, Bildhauerey, Architektur, Kupferstecherey und Medailleurs“ die *k. k. Akademie der vereinigten bildenden Künste* schuf.<sup>4</sup> Diese Bezeichnung blieb im Wesentlichen bis zum heutigen Tag unverändert – ein Umstand, der angesichts der wechselnden Hochschulgesetzgebung nicht selbstverständlich ist.

Das 19. Jahrhundert begann durchaus günstig für die Akademie. Bereits im November 1800 bestätigte Kaiser Franz II. neue Statuten der Akademie.<sup>5</sup> Die

Akademie wurde als Kunstschule definiert und führte die Bezeichnung *kais. königl. Akademie der bildenden Künste*. Die Leitung übernahm ein vom Kaiser bestellter Kurator, für den die Akademie eine Person, die ein höheres Hof- oder Staatsamt bekleidete, vorschlagen konnte. Die Akademie unterteilte sich in vier „Hauptschulen“, welche jeweils von einem Direktor geleitet wurden. Alle Direktoren und Professoren saßen im Akademischen Rat, darüber hinaus konnte der Kaiser auch andere Personen – „wirkliche Künstler oder kunstliebende Gelehrte“ – in den Akademischen Rat berufen.<sup>6</sup> Der Akademische Rat unterstand direkt dem Kurator und bereitete dessen Entscheidungen unter der Führung des vom Kaiser bestellten Präses vor. Die Akademie fungierte nicht nur als Kunstschule, sie versammelte auch Künstler und Kunstliebhaber in einer Kunstgesellschaft. Das Statut normierte genau, was für ein Kunstwerk eingeschickt werden musste, um die Bewerbungsvoraussetzungen für die Aufnahme in die Kunstgesellschaft zu erfüllen. So musste ein Porträtmaler ein Gemälde einschicken von „wenigstens eine[r] Figur mit Händen“.<sup>7</sup> Zwar waren die Professoren der Akademie nicht *de lege* Staatsbeamte, doch nach dem Statut den Staatsbeamten explizit gleich zu behandeln. Neben organisatorischen Bestimmungen gewährte das Statut von 1800 den Mitgliedern der Akademie Begünstigungen. Die Kunstmitglieder waren kraft ihrer wirklichen Mitgliedschaft berechtigt, ihre Kunst „unabhängig von allen Zunft- und Innungsverbindlichkeiten auszuüben“, und genossen darüber hinaus steuerliche Privilegien. Das Statut entthob die

Akademienmitglieder der militärischen Pflichten, was insbesondere vor dem Hintergrund der zu diesem Zeitpunkt geführten militärischen Auseinandersetzungen mit Napoleon bedeutsam war.

Zwölf Jahre später wurden die Statuten revidiert. Die neuen Statuten<sup>8</sup> wiesen zwar nur wenige, dafür jedoch einige signifikante Änderungen auf. Insbesondere erhielten die Professoren der Akademie mehr Mitspracherechte, die zentralen Machtbefugnisse verblieben allerdings beim Kurator, dessen Stellung noch verstärkt wurde. Während nach dem Statut von 1800 der Kaiser die Professoren ernannte, übernahm nach dem Statut von 1812 der Kurator diese Aufgabe. Ein wesentlicher Ausbau der Kompetenzen der Akademie – zumindest *de lege* – erfolgte durch die Bestellung der Akademie zur Kunstbehörde der Nation. Hof- und Länderstellen waren verpflichtet, bei ihr „Gutachten in Kunstsachen oder bei öffentlichen Denkmälern einzuholen“. Die faktische Bedeutung der Akademie als Kunstbehörde dürfte allerdings relativ gering gewesen sein.<sup>9</sup> Gutachten wurden unter anderem zur Renovierung des „carolinischen Mausoleums in der Fürstenkapelle zu Seccau“, zur Restaurierung der Gemälde Andrea Pozzos in der Wiener Universitätskirche und der Erneuerung der Altäre in der Kirche Maria am Gestade erstellt.<sup>10</sup> Das Amt des Kurators übte von 1810 bis 1848 der Staatskanzler Clemens Wenzel von Metternich aus.<sup>11</sup> Im Oktober 1850 schmälerte Unterrichtsminister Leo von Thun-Hohenstein die Kompetenzen der Akademie. Sie wurde ihrer Funktion

als Kunstbehörde und Kunstgesellschaft verlustig erklärt.<sup>12</sup> Die gutachterliche Tätigkeit führte die Akademie im späten 19. und im 20. Jahrhundert trotzdem fort. Unter anderem arbeiteten Mitglieder der Akademie in beratender Funktion an der Novellierung des Urheberrechts 1930 mit.<sup>13</sup>

Als Kunstschule unterstand die Akademie nach 1850 dem 1848 gegründeten Ministerium für Unterricht und Kultus, woraus sich zunächst eine starke Abhängigkeit entwickelte.<sup>14</sup> Mit dem neuen Statut von 1865 begann sich diese Abhängigkeit etwas zu lockern.<sup>15</sup> Trotzdem hatte das Ministerium bei Berufungen die entscheidende Stimme, was das öffentliche Ansehen der ohnehin seit 1850 durch den Verlust der Kompetenzen geschwächten Akademie verringerte. Im März 1872 verabschiedete das Abgeordnetenhaus eine Resolution, welche die Regierung aufforderte, die Situation zu verbessern.<sup>16</sup> Fünf Monate später, im August 1872, genehmigte Kaiser Franz Joseph I. ein neues Organisationsstatut für die Akademie.<sup>17</sup> Dieses stellte fest, dass die Akademie eine Hochschule sei. Die organisationsrechtlichen Bestimmungen orientierten sich an dem Organisationsgesetz für die Universitäten und adaptierten dieses auf die Bedürfnisse der Akademie. Die Akademie unterstand direkt dem Unterrichtsministerium, ihre Leitung hatte das Professorenkollegium inne, an dessen Spitze der Rektor stand. Das Professorenkollegium setzte sich aus ordentlichen und außerordentlichen Professoren der Haupt- und Hilfsfächer zusammen. Die Lehrenden der Hilfswissenschaften – Professoren wie auch Dozenten – nahmen nur bei Bedarf an den Sitzungen des Professorenkollegiums teil und hatten diesfalls nur eine beratende Stimme. Das Professorenkollegium wählte den Rektor für zwei Jahre aus den ordentlichen Professoren der Akademie. Somit war die Akademie wie auch die Universitäten zu dieser Zeit im Sinne einer „Ordinarienrepublik“<sup>18</sup> organisiert. Die Kompetenzen des Professorenkollegiums erstreckten sich auf alle Unterrichts- und Disziplinarangelegenheiten der Akademie. In diesen Angelegenheiten genoss das Professorenkollegium weitgehende Autonomie, während es in Personalfragen lediglich Dreivorschläge an das Unterrichtsministerium erstatten konnte. Dass das Ministerium des Öfteren die Wünsche des Professorenkollegiums ignorierte, zeigen

anschaulich die Fälle Klimt und Plečnik: 1912 schlug das Professorenkollegium Josef Plečnik als Nachfolger von Professor Otto Wagner vor, die Berufung scheiterte am Unterrichtsministerium. Gleich mehrmals stand Gustav Klimt als Professor zur Diskussion.<sup>19</sup> 1901 schlug das Professorenkollegium Gustav Klimt gar einstimmig zum Professor vor,<sup>20</sup> was jedoch nichts daran änderte, dass das Unterrichtsministerium nicht bereit war, Klimt zu berufen. 1908 scheiterte die Berufung Klimts dann an der Intervention des Thronfolgers Franz Ferdinand. Letztendlich war das Professorenkollegium gezwungen, in der Causa Klimt auf die Ehrenmitgliedschaft auszuweichen, was 1917 gelang.

Nach außen hin wurde das Ansehen der Akademie in dieser Periode durch den prunkvollen Neubau des Akademiegebäudes gesteigert. Die neuen Räumlichkeiten, gelegen am Schillerplatz, wurden von Theophil Hansen entworfen und beherbergen heute nach wie vor das Hauptgebäude der Akademie der bildenden Künste. Im Zeichen des „wieder gefestigten Ansehens der Akademie“ stand die kaiserliche Ernennung des Professors Friedrich von Schmidt zum Mitglied des Herrenhauses 1889.<sup>21</sup>

Erst spät öffnete die Akademie ihre Tore für Künstlerinnen. Während einzelne Fakultäten der österreichischen Universitäten – so beispielsweise die Wiener philosophische Fakultät – Ende des 19. Jahrhunderts Frauen zum Studium zuließen, sprach sich die Akademie 1904 nach wie vor gegen ein Frauenstudium im künstlerischen Bereich aus. Als Argument wurde die Behauptung vorgebracht, Mädchen entbehren „mit seltenen Ausnahmen [...] des schöpferischen Geistes auf dem Gebiet der großen Kunst“.<sup>22</sup> Erst 1920 erfolgte die Zulassung von Frauen zum Studium an der Akademie.

In der Ersten Republik wurden zwar die Statuten der Akademie mehrmals geändert, die Rechtsstellung und Struktur der Akademie blieben jedoch im Wesentlichen gleich. Die Forderung der Akademie nach einem eigenen Staatsamt für die Verwaltung der Kunstangelegenheiten blieb erfolglos. Wie auch die anderen österreichischen Hochschulen war die Akademie von den wirtschaftlichen und finanziellen Schwierigkeiten der jungen Republik betroffen. Die Einsparungsmaßnahmen

erschweren Neuberufungen, des Weiteren war die Akademie von den 1934 durchgeführten Personalabbaumaßnahmen betroffen. Während der nationalsozialistischen Periode konnte zwar die Schließung der Akademie abgewendet werden, aber sie büßte ihre Autonomie ein und wurde einer kommissarischen Leitung – eingesetzt durch die Landesparteileitung der NSDAP – unterstellt.<sup>23</sup> In Folge des „Anschlusses“ 1938 wurde ein Fünftel der Beschäftigten von der Akademie vertrieben.<sup>24</sup>

In der Zweiten Republik wurde die Rechtsstellung der Universitäten und Hochschulen im Hochschulorganisationsgesetz 1955 geregelt.<sup>25</sup> Da die Akademie sich durch ihre künstlerische Ausrichtung von den anderen Hochschulen, die ihren Schwerpunkt im wissenschaftlichen Bereich hatten, unterschied, erließ der Bundesgesetzgeber für sie ein eigenes Akademieorganisationsgesetz (AOG 1955).<sup>26</sup> Das AOG 1955 stand durchaus in der Tradition der früheren Akademieverfassungen, differenzierte allerdings den Lehrkörper stärker. Explizit wurde die eingeschränkte Rechtspersönlichkeit der Akademie geregelt, und die Kompetenzen des Professorenkollegiums wurden im autonomen Wirkungsbereich taxativ aufgezählt. Im Gegensatz zu den früheren Verfassungen der Akademie normierte das AOG 1955 eigens die Erlangung der Lehrbefugnis an der Akademie. In weiterer Folge gelang es der Akademie der bildenden Künste, ihre Sonderstellung zu verteidigen. Während die anderen Akademien, die zuvor noch keine hochschulähnliche Organisation aufwiesen, 1970 in Kunsthochschulen umgewandelt wurden und ihre Bezeichnung einbüßten, fiel die Akademie der bildenden Künste nicht in den Geltungsbereich des Kunsthochschulorganisationsgesetzes 1970.<sup>27</sup> Bestrebungen, die Organisation der Akademie im Sinne der schrittweisen Demokratisierung des Hochschulbereiches zu adaptieren, glückten erst Ende 1987 in abgeschwächter Form. Das neue Akademieorganisationsgesetz<sup>28</sup> sah nach dem Vorbild einer „Gruppenuniversität“<sup>29</sup> als oberstes Organ neben dem Rektor ein Kollegium (Akademiekollegium) vor, welches auch Vertreter der Hochschülerschaft und der Hörer\_innen vorsah. Trotz der Öffnung des leitenden Organs auf den „Mittelbau“ und die Studierenden waren die Ordinarien die stärkste, entscheidende Kraft

in diesem Gremium.<sup>30</sup> Mit der Unterstellung unter das Bundesgesetz über die Organisation der Universitäten der Künste (KUOG)<sup>31</sup> 1998 wurde der legislative Sonderweg der Akademie schlussendlich aufgegeben. Die Akademie behielt zwar ihre Bezeichnung, wurde aber explizit als Universität der Künste in den Geltungsbereich des KUOG aufgenommen. Bereits 2002 folgte ein neues Organisationsgesetz für alle Universitäten – das Universitätsgesetz (UG).<sup>32</sup> Mittels einer Sonderbestimmung wurde dabei die Organisation der Gemäldegalerie und des Kupferstichkabinetts abgesichert. Mit dem UG war einerseits die nunmehrige Vollrechtsfähigkeit der Universitäten verbunden. Zugleich mit dieser Stärkung der universitären Autonomie ging die Schwächung der Entscheidungsbefugnisse ihrer Mitglieder einher. Diese Entwicklung im gesamtuniversitären Bereich bringt der Ausspruch Manfred Welans von der „Demokratie ohne Autonomie zur Autonomie ohne Demokratie“ treffend auf den Punkt.<sup>33</sup>

The Academy of Fine Arts Vienna can look back on an eventful legal history. It was first founded as a private painting school and, unlike the universities established by provincial sovereigns, had to struggle for its eventual recognition as an institute of higher learning. The painter Peter Strudel opened the private painting school in 1688, which was housed from 1690 onward in the residence he had built for himself, the Strudelhof.<sup>1</sup> What made the school special was that it was the “first general training center for artists outside the guilds.”<sup>2</sup>

In December 1705, Emperor Joseph I granted the school the title “öffentl. kayserl. Academie von Mahlerey-Bildhauer auch Bau- und Prospectiv Kunst” (Public Imperial Academy of Painting and Sculpture, Architectural and Perspective Art) and appointed Strudel as its “General Superintendent.”<sup>3</sup> After Strudel’s death in 1714, the Academy closed for about ten years, not reopening until 1726, on the initiative of the chamber painter Jakob von Schuppen. Major structural changes ensued during the reign of Maria Theresa, who in 1772 created out of the “formerly separate academies of painting, sculpture, architecture, engraving, and medal-making” the *k. k. Akademie der vereinigten bildenden*

*Künste* (Imperial and Royal Academy of United Fine Arts).<sup>4</sup> This designation has remained essentially unchanged to the present day – a circumstance that was not inevitable given the constantly changing legislation on higher education in Austria.

The 19th century got off to an auspicious start for the Academy. By November 1800, Emperor Franz II had already confirmed the institution’s new statutes.<sup>5</sup> The Academy was defined as an art school and bore the name *kaiserl. königl. Akademie der bildenden Künste* (Imperial Royal Academy of Fine Arts). In charge of managing the Academy was a curator appointed by the Emperor, for which post the Academy could propose a person who held a higher court or state office. The Academy was divided into four “main schools,” each of them headed by its own director. The directors and professors all sat on the Academic Council, to which the Emperor could also appoint further members – “regular artists or art-loving scholars.”<sup>6</sup> The Academic Council reported directly to the curator and prepared his decisions under the guidance of its president, appointed by the Emperor. The Academy not only acted as an art school but also gathered artists and art enthusiasts together to form an art society. The statutes specified precisely what kind of artwork had to be submitted to meet the requirements for admission to the art society. A portrait painter, for example, had to submit a painting of “at least one figure, including the hands.”<sup>7</sup> Although the Academy professors were not legally recognized as public officials, the statutes explicitly called for them to be treated as such. In addition to organizational provisions, the 1800 version of the statutes also granted members of the Academy certain privileges. The artist members were entitled as regular members to “practice their art regardless of all trade guild obligations” and also enjoyed tax benefits. The statutes absolved Academy members from military duty, which was particularly significant during this period of regular military clashes with Napoleon.

Twelve years later, the statutes were then revised. The amended version<sup>8</sup> had only a few modifications, but some of these were significant. The professors were in particular granted a greater say in the running of the Academy, but the central power was still vested in the curator, whose position

was further strengthened. While the 1800 statutes stipulated that the Emperor was entitled to appoint the professors, the curator was assigned this task in 1812. The Academy was now named a “National Art Authority,” entailing – at least on paper – significantly expanded competencies. Offices of the imperial court and provinces were now obliged to obtain from the Academy “expert opinions in matters pertaining to art or public monuments.” The de facto importance of the Academy as art authority is likely to have been quite limited, however.<sup>9</sup> Expert opinions were commissioned for projects including the renovation of the Carolingian mausoleum in the royal chapel in Seckau, the restoration of the paintings by Andrea Pozzo in the Vienna University Church, and the modernization of the altars in the church of Maria am Gestade.<sup>10</sup> State Chancellor Clemens Wenzel von Metternich served as curator of the Academy from 1810 to 1848.<sup>11</sup> In October 1850, Minister of Education Leo von Thun-Hohenstein then delimited the Academy’s competencies, depriving it of its function as art authority and art society.<sup>12</sup> Nevertheless, the Academy continued to issue expert opinions in the late 19th and the 20th centuries. Members of the Academy also acted in an advisory capacity, for example, on an amendment to copyright law in 1930.<sup>13</sup>

As an art school, the Academy was after 1850 under the purview of the Ministry of Education and Culture formed in 1848, which led at first to a substantial loss of autonomy.<sup>14</sup> With new statutes adopted in 1865, this dependency then began to loosen somewhat.<sup>15</sup> The Ministry still retained the deciding vote in the matter of appointments, however, which led to a further decline in the Academy’s public reputation, already weakened by the loss of its responsibilities in 1850. In March 1872, the Chamber of Deputies passed a resolution calling on the government to remedy this situation.<sup>16</sup> Five months later, in August 1872, Emperor Franz Joseph I approved a new organizational statute that converted the Academy into a *Hochschule* (college).<sup>17</sup> The new regulations were based on the Organization Act for Universities but adapted to the needs of the Academy. The Academy was now directly accountable to the Ministry of Education and was run by a faculty of professors headed by a rector. The faculty was made up of full



and associate professors teaching the main and secondary subjects. Those teaching classes in the secondary subjects – professors and lecturers alike – participated in meetings of the faculty only as needed and had a mere advisory vote. The faculty appointed one of the full professors at the Academy as rector for a term of two years. Thus the Academy as well as the universities were organized during this period as an *Ordinarienrepublik*, or republic of professors.<sup>18</sup> The faculty was responsible for all teaching and disciplinary matters at the Academy. In these affairs, the faculty was largely autonomous, but when it came to hiring new personnel, it was entitled only to propose three possible candidates to the Ministry of Education. The cases of Klimt and Plečnik show that the Ministry in fact often ignored the wishes of the faculty. In 1912, the faculty proposed Josef Plečnik as successor to Professor Otto Wagner, but the appointment was refused. Gustav Klimt was proposed as professor several times,<sup>19</sup> even unanimously in 1901,<sup>20</sup> but the Ministry was not prepared to appoint him on any of these occasions. In 1908, Klimt's ordination was then hindered by the intervention of successor to the throne Archduke Franz Ferdinand. The faculty was ultimately forced to relinquish its efforts and suffice itself with making Klimt an honorary member in 1917.

The Academy enjoyed a boost in prestige during this period at least outwardly through a magnificent new building. The new premises, located on Schillerplatz, were designed by Theophil Hansen and still constitute today the main building of the Academy of Fine Arts. Likewise contributing to the “re-establishment of the Academy's high standing” was the Emperor's ordaining of Professor Friedrich von Schmidt as a member of the House of Lords in 1889.<sup>21</sup>

The Academy was quite late in opening its doors to women artists. While some departments at Austrian universities – such as the department of philosophy in Vienna – began permitting women to enroll by the end of the 19th century, in 1904 the Academy was still opposed to women studying art there. The argument proffered was that girls were “with rare exceptions [...] lacking in the creative spirit in the field of great art.”<sup>22</sup> Women would not be admitted to studies at the Academy until 1920.

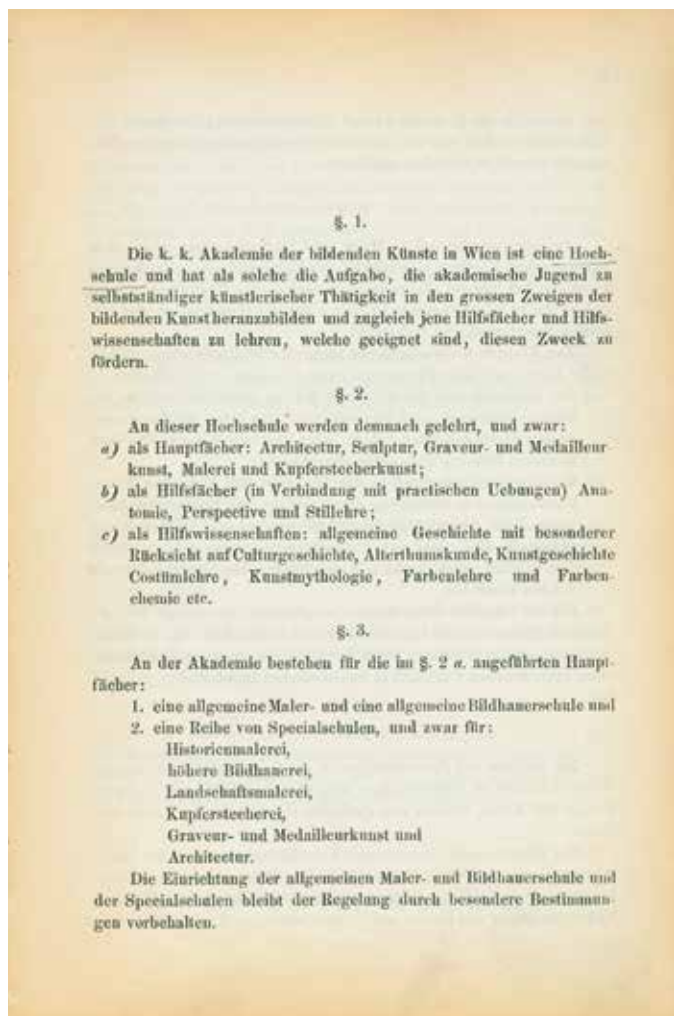
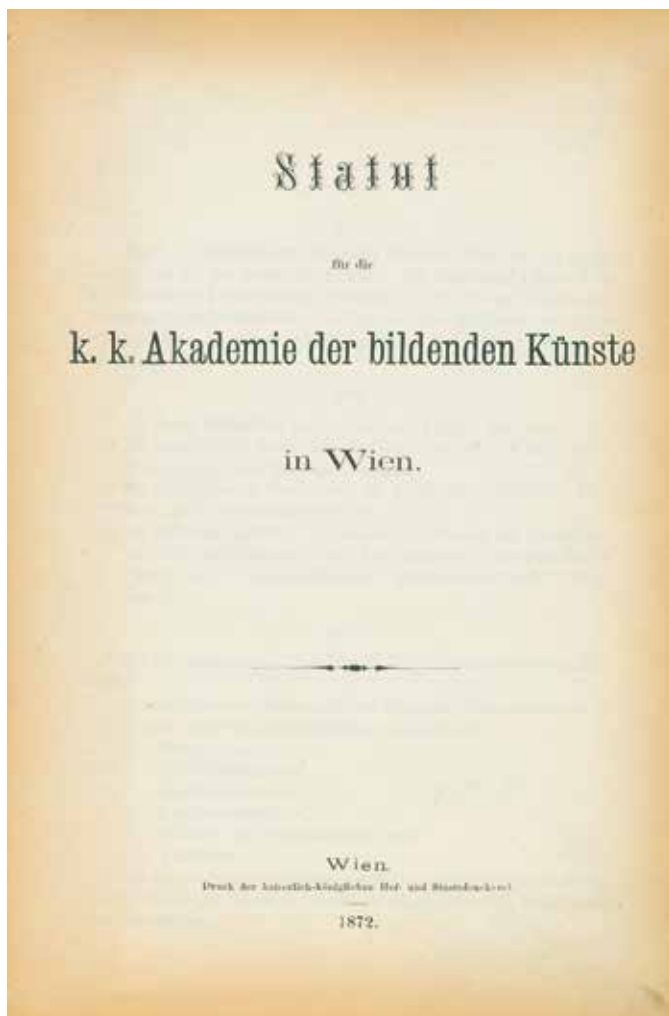
During the First Republic, the Academy's statutes were amended several times, but its legal status and structure remained basically the same. The Academy's petitions for a special government office charged with administering artistic affairs were unsuccessful. Like other Austrian universities, the Academy was greatly affected by the economic and financial woes of the young Republic. Cost-cutting measures hindered new appointments, and regulations introduced in 1934 to reduce staffing at public institutions also had a negative impact on its work. Although it managed to avert closure during the Nazi era, the Academy forfeited its autonomy and was placed under the authority of a provisional management board engaged by the regional Nazi party leadership.<sup>23</sup> Following the *Anschluss*, or annexation of Austria by the German Reich in 1938, one-fifth of the Academy staff was expelled.<sup>24</sup>

In the Second Republic, the legal status of universities and colleges was regulated by the University Organization Act of 1955.<sup>25</sup> Since the Academy with its artistic orientation differed from other universities, which focused on the academic field, the federal legislature issued in addition a special Academy Organization Act (AOG 1955).<sup>26</sup> The AOG 1955 followed in the tradition of the previous Academy statutes, but finer distinctions were made between various groups of faculty members. The Academy's rights as a limited legal entity were explicitly named and the competencies of the faculty in its autonomous sphere of influence were exhaustively enumerated. In contrast to the previous Academy statutes, the AOG 1955 specifically standardized how the right to teach at the Academy was to be granted. In subsequent decades, the Academy of Fine Arts would succeed in defending its privileged position. While other academies that had not previously attained the status of a university-like organization were converted into art colleges in 1970 and lost their designation as “academy,” the Academy of Fine Arts did not fall within the scope of the Art University Organization Act of 1970.<sup>27</sup> Efforts to adapt the organization of the Academy to the gradual democratization taking place at the Austrian universities finally succeeded in late 1987, if only in watered-down form. The new Academy Organization Act,<sup>28</sup> which was modeled on the idea of a “group university,”<sup>29</sup>

prescribed alongside the rector a council (Academy Council) as supreme decision-making organ which would also include representatives from the student body. Despite the fact that the governing body of the Academy had now been opened up to “mid-level” staff and the students, the professors still held the strongest decision-making power on the Council.<sup>30</sup> Finally, in 1998, the Art Universities Organization Act (KUOG) was passed,<sup>31</sup> which extended as well to the regulation of the Academy, thus ending its special legal status. The Academy kept its name but was explicitly included as a university of the arts within the scope of the KUOG. A new organization law for all universities – the University Act (UG) – followed shortly thereafter, in 2002.<sup>32</sup> It included a special clause providing for the organization of the Paintings Gallery and Graphic Collection at the Academy. The 2002 UG ensured the universities' future legal autonomy, while at the same time weakening the decision-making powers of their members. Manfred Welan aptly describes this development throughout the Austrian universities as following the path from “democracy without autonomy to autonomy without democracy.”<sup>33</sup>

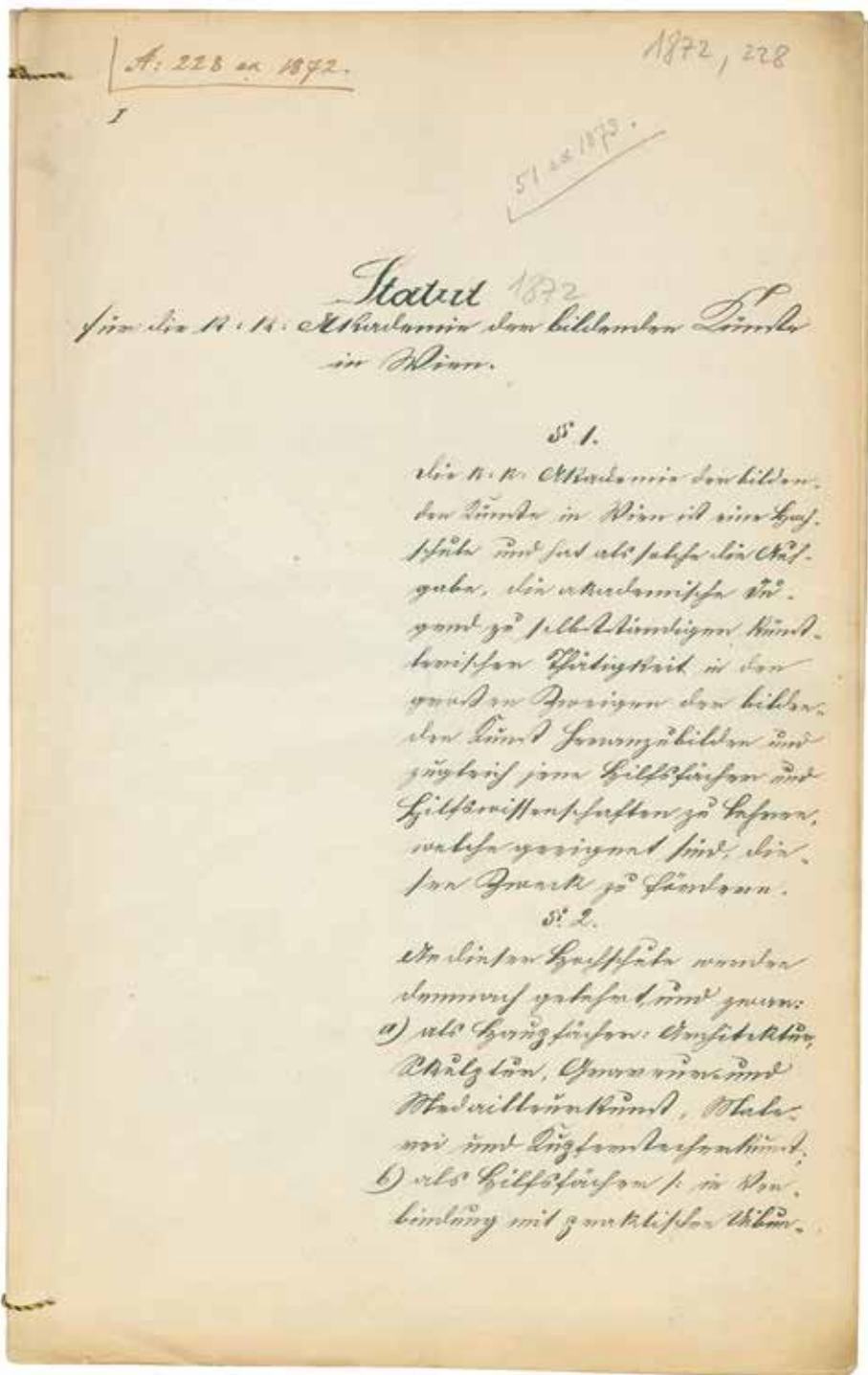
- 1 Helmut Engelbrecht, *Geschichte des österreichischen Bildungswesens. Erziehung und Unterricht auf dem Boden Österreichs, 3: Von der frühen Aufklärung bis zum Vormärz*, Wien: Bundesverlag, 1984, S. 48.
- 2 Ebd.
- 3 Wienerisches Diarium v. 19.–22.12.1705, Nr. 249.
- 4 Wiener Zeitung v. 26.12.1772, Nr. 104.
- 5 Statut v. 21.11.1800, PGS XV/55.
- 6 § 8 Statut v. 21.11.1800.
- 7 § 30 Abs. 2 Statut v. 21.11.1800.
- 8 Statut v. 4.2.1812, PGS XXXVIII/21.
- 9 Walter Frodl, *Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich*, Wien u. a.: Böhlau, 1988, S. 30.
- 10 Ebd., S. 32–34.
- 11 Ebd., S. 30.
- 12 RGBl 426/1850.
- 13 Walter Wagner, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien: Brüder Rosenbaum, 1967, S. 300.
- 14 Ebd., S. 148–184.
- 15 Helmut Engelbrecht, *Geschichte des österreichischen Bildungswesens. Erziehung und Unterricht auf dem*

- Boden Österreichs, 4: Von 1848 bis zum Ende der Monarchie*, Wien: Bundesverlag, 1986, S. 257.
- 16 Stenographische Protokolle zum Abgeordnetenhaus, 7. Session, 23. Sitzung v. 8.3.1872, 417.
- 17 RGBl 135/1872.
- 18 Sascha Ferz, *Ewige Universitätsreform. Das Organisationsrecht der österreichischen Universitäten von den thesesianischen Reformen bis zum UOG 1993* (= Rechts- und Sozialwissenschaftliche Reihe Bd. 27), Frankfurt: Peter Lang, 2000, S. 220 m. w. N.
- 19 Wagner, *Geschichte*, S. 251–256, 282 f.
- 20 Grazer Tagblatt v. 28.12.1901, Nr. 358, S. 16.
- 21 Wagner, *Geschichte*, S. 231.
- 22 Ebd., S. 265.
- 23 Ebd., S. 336.
- 24 Vgl. ausführlich Verena Pawlowsky, *Die Akademie der bildenden Künste Wien im Nationalsozialismus. Lehrende, Studierende und Verwaltungspersonal*, Wien u. a.: Böhlau, 2015, hier: S. 23.
- 25 BGBl 154/1955.
- 26 BGBl 237/1955.
- 27 BGBl 54/1970.
- 28 BGBl 25/1988.
- 29 Ilse Reiter-Zatloukal, „Restauration – Fortschritt – Wende. Politik und Hochschulrecht 1945–2015“, in: Mitchell G. Ash, Josef Ehmer (eds.), *Universität – Politik – Gesellschaft* (= 650 Jahre Universität Wien – Aufbruch ins neue Jahrhundert Bd. 2), Göttingen: V&R unipress, 2015, S. 474.
- 30 Helmut Engelbrecht, *Geschichte des österreichischen Bildungswesens. Erziehung und Unterricht auf dem Boden Österreichs, 5: Von 1918 bis zur Gegenwart*, Vienna: Bundesverlag, 1988, p. 528.
- 31 BGBl I 130/1998.
- 32 BGBl I 120/2002.
- 33 Quoted in Christian Brünner, „Braucht die Universität Partizipation?“, in: *Wissenschaftliche Karriere und Partizipation – Wege und Irrwege*, pp. 29–35, here: p. 29, URL: [www.wissenschaftsrat.ac.at/news/Tagungsband\\_2011.pdf](http://www.wissenschaftsrat.ac.at/news/Tagungsband_2011.pdf) (accessed on 11 December 2016).
- 1 Helmut Engelbrecht, *Geschichte des österreichischen Bildungswesens. Erziehung und Unterricht auf dem Boden Österreichs, 3: Von der frühen Aufklärung bis zum Vormärz*, Vienna: Bundesverlag, 1984, p. 48.
- 2 Ibid.
- 3 *Wienerisches Diarium*, 19–22 December 1705, no. 249.
- 4 *Wiener Zeitung*, 26 December 1772, no. 104.
- 5 Statute from 21 November 1800, PGS XV/55.
- 6 Statute from 21 November 1800, § 8.
- 7 Statute from 21 November 1800, § 30 para. 2.
- 8 Statute from 4 February 1812, PGS XXXVIII/21.
- 9 Walter Frodl, *Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich*, Vienna et al.: Böhlau, 1988, p. 30.
- 10 Ibid., pp. 32–34.
- 11 Ibid., p. 30.
- 12 RGBl 426/1850.
- 13 Walter Wagner, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Vienna: Brüder Rosenbaum, 1967, p. 300.
- 14 Ibid., pp. 148–184.
- 15 Helmut Engelbrecht, *Geschichte des österreichischen Bildungswesens. Erziehung und Unterricht auf dem Boden Österreichs, 4: Von 1848 bis zum Ende der Monarchie*, Vienna: Bundesverlag, 1986, p. 257.
- 16 Stenographic logs of the Chamber of Deputies, 7th session, 23rd assembly, 8 March 1872, 417.
- 17 RGBl 135/1872.
- 18 Sascha Ferz, *Ewige Universitätsreform. Das Organisationsrecht der österreichischen Universitäten von den thesesianischen Reformen bis zum UOG 1993* (= Rechts- und Sozialwissenschaftliche Reihe, vol. 27), Frankfurt: Peter Lang, 2000, p. 220 and notes.
- 19 Wagner, *Geschichte*, pp. 251–256, 282 f.
- 20 Grazer Tagblatt, 28 December 1901, no. 358, p. 16.
- 21 Wagner, *Geschichte*, p. 231.
- 22 Ibid., p. 265.
- 23 Ibid., p. 336.
- 24 Cf. for more details Verena Pawlowsky, *Die Akademie der bildenden Künste Wien im Nationalsozialismus. Lehrende, Studierende und Verwaltungspersonal*, Vienna et al.: Böhlau, 2015, here: p. 23.
- 25 BGBl 154/1955.
- 26 BGBl 237/1955.
- 27 BGBl 54/1970.
- 28 BGBl 25/1988.



K. k. Statut für die Akademie der bildenden Künste in Wien, 1872 © Akademie der bildenden Künste Wien





Handschriftlicher Entwurf  
© Akademie der bildenden  
Künste Wien



**Kamila Staudigl-Ciechowicz** ist Rechtshistorikerin an der Forschungsstelle für Rechtsquellenerschließung (FRQ) des Instituts für Rechts- und Verfassungsgeschichte der Universität Wien. Sie forscht und publiziert u. a. zur Universitätsrechtsgeschichte sowie dem Habilitations-, Dienst- und Disziplinarrecht der Universitätsangehörigen.

**Kamila Staudigl-Ciechowicz** is a legal historian at the University of Vienna Legal Sources Research Center. Her research and publications deal with subjects including university legal history as well as the laws governing employment, disciplinary action and habilitation at the University.

# ARCHITEKTUR: FÜNF PLATTFORMEN

Architektur am IKA ist eine Konstellation aus fünf interagierenden Plattformen.

Das Nebeneinander dieser fünf Plattformen ermöglicht es Studierenden und Lehrenden, sich in präzise Fragestellungen zu vertiefen und diese gleichzeitig in Bezug zu anderen Themen zu setzen. Die Plattformen bilden jeweils ein Forschungs- und Entwurfslabor. Sie sind frei schwebend im Raum positionierte Aussichtsplattformen. Diese Plattformen sind keine temperierten Räume. Sie sind nicht Architektur. Sie müssen nicht den Körper auf einer Betriebstemperatur von 37 Grad Celsius halten. Es sind begehbbare Aussichten, Ebenen ohne Rand, deren Figuration spezifische Ausblicke auf das Universum der Architektur fördert.

Projektpräsentationen, Workshops, Vortragsreihen, Publikationen oder auch Exkursionen sind Verhandlungsraum und Reibungsfläche. Die Plattformen sind veränderlich, sie bewegen sich leicht, sie vibrieren und verschieben sich gegeneinander. Sie stoßen zusammen. Sie verändern sich.

Architecture at the IKA is a constellation of five interacting platforms.

The juxtaposition of these five platforms allows students and teachers to delve deeper into specific questions while exploring how they relate to other issues. Each platform comprises a research and a design laboratory. These are viewing platforms floating freely in space. The platforms are not temperature-controlled rooms. They are not architecture. They don't need to keep the body at a constant operating temperature of 37 degrees Celsius. They are instead walk-through prospects, tiers without an edge whose figuration promotes specific outlooks on the universe of architecture.

Project presentations, workshops, lecture series, publications, and excursions serve as negotiating spaces and friction surfaces. The platforms are changeable and easy to move; they vibrate and shift against each other. They sometimes collide. They transform themselves.

**ADP Analogue Digital  
Production – Analoge  
Digitale Produktion**

**CMT Construction  
Material Technology –  
Konstruktion Material  
Technologie**

**ESC Ecology Sustainability  
Cultural Heritage –  
Ökologie Nachhaltigkeit  
Kulturelles Erbe**

**HTC History Theory  
Criticism – Geschichte  
Theorie Kritik**

**GLC Geography  
Landscapes Cities –  
Geographie  
Landschaften Städte**

# ADP ANALOGE DIGITALE PRODUKTION

ADP Analoge Digitale Produktion ist eine von fünf Plattformen des IKA, des Instituts für Kunst und Architektur an der Akademie der bildenden Künste Wien. Ist diese Plattform gut konstruiert? Hat sie überflüssige Teile? Können wir Ballast abwerfen? Können wir Teile abwerfen?

Wahrscheinlich nicht, wir brauchen sie alle, wir brauchen „Analog“, „Digital“ und „Produktion“, aber in den wenigen Jahren, in denen wir mit den Begriffen arbeiten, haben sich ihr Verhalten und ihre Konsistenz verändert. Die ursprünglich hart voneinander getrennten und als dialogisches Gegensatzpaar gesetzten Begriffe sind nun weich, offen und durchsichtig, von diaphaner Konsistenz. Sie wirken nun gleichzeitig und liegen ineinander, um eine Produktion zu stimulieren, die nicht nur ökonomischer Transformationsprozess ist, sondern vor allem lustvoll kreative Dynamik, die verschiedenste Werkzeuge gleichzeitig verwendet oder neue entwickelt, nicht um Bauteile und Gebäude zu entwickeln, sondern um – wie Michael Hansmeyer von seinen „tools for imagination“<sup>1</sup> fordert – das Unvorstellbare vorstellbar zu machen, da wir technisch ohnehin alles materialisieren können, das Vorstellbare wie das Unvorstellbare gleichermaßen, das Unvorstellbare jedoch erst dann, wenn wir es in die Vorstellbarkeit geholt haben. Im Projekt *Between Matter, Machine and Designer* von Rena Giesecke<sup>2</sup> wird ein solches „tool for imagination“ demonstriert.

Es ist eine Versuchsanordnung aus Materialien und Maschinen, die selbst Architektur ist. Protokolliert man das Verhalten dieser Versuchsanordnung, so erhält man Architektur. Architektur muss nicht erdacht oder entworfen werden. Architektur kann durch genaue Beobachtung auf- und abgeschrieben werden. Die Maschine bezeichnet genau die Stelle, an der analoge und digitale Prozesse offen zueinander werden und sich ineinanderschreiben, während in *Intraspace*<sup>3</sup> über performative Aktivitäten virtuelle und reale Komponenten miteinander verwoben werden. Sichtbar wird dabei, dass es keiner dialogischen Brücken mehr bedarf. Beide, realer Raum und virtueller Raum, sind von „diaphaner Konsistenz“. Sie sind so durchsichtig zueinander, dass sie nur noch mit Mühe voneinander getrennt werden können.

ADP, die Plattform für Analoge und Digitale Produktion, ist eine besondere Plattform. Sie ist ohne Gewicht, unendlich leicht. Schwerelos, gefertigt aus durchscheinenden Materialien, manche ihrer Tragstäbe sind virtuell.

- 1 Michael Hansmeyer, Professor für ADP am IKA 2015/2016.
- 2 Masterthesis, ADP 2016.
- 3 Von Wolfgang Tschapeller, Christina Jauernigg, Simon Oberhammer, PEEK-Forschungsprojekt am Institut für Kunst und Architektur.

**ADP Analog Digital Production** is one of the five platforms of the IKA, the Institute for Art and Architecture at the Academy of Fine Arts Vienna. Is this platform well-designed? Does it have any superfluous parts? Can we cast off some ballast? Can we discard certain parts?

Probably not: we need them all, we need “analog,” “digital,” and “production,” but during the few years in which we have been working with these terms, their behavior and their consistency has changed. Originally strictly separated and seen as dialogical opposites, these terms are now fluid, open, and transparent, of diaphanous consistency. They now work together and are nested within each other, stimulating a kind of production that is not only an economic transformation process but above all a spirited creative dynamic that avails itself of a variety of tools at the same time or develops them anew, not in order to design components and buildings but rather – as Michael Hansmeyer demands of his “tools for imagination”<sup>1</sup> – to render the unimaginable imaginable, because we can now materialize anything we like through technology, both the imaginable and unimaginable alike, but the unimaginable only once we have brought it into the realm of what we can imagine.

The project *Between Matter, Machine and Designer* by Rena Giesecke<sup>2</sup> demonstrates just such a “tool for imagination.” It is an experimental setup made up of materials and machines that is at the same time architecture. When the behavior of this experiment is logged, the result is architecture. Architecture must hence not be conceived or designed. Architecture can be recorded and copied through exacting observation. The machine describes exactly the point where analog and digital processes become open to each other and inscribe themselves in each other, while in *Intraspace*<sup>3</sup> virtual and real components are interwoven through performative activity. What becomes evident here is that we no longer need dialogical bridges. Both real space and virtual space are of a “diaphanous consistency.” They are so transparent to each other that they can be separated only with great difficulty.

ADP, the platform for Analog and Digital Production, is a special platform. It is weightless, infinitely light. Ethereal, made of translucent materials, with some of its supporting columns only virtual.

- 1 Michael Hansmeyer, Professor of ADP at the IKA 2015/2016.
- 2 Master’s thesis, ADP 2016.
- 3 By Wolfgang Tschapeller, Christina Jauernigg, Simon Oberhammer, PEEK research project at the Institute for Art and Architecture.

[www.akbild.ac.at/adp](http://www.akbild.ac.at/adp)



# CMT

## TRAGKONSTRUKTION

### MATERIAL TECHNOLOGIE

#### FORSCHEN

Oft meint man, die gegebene Information sei nützlich, tatsächlich lähmt sie darauf folgende Entwürfe.

#### BEOBACHTEN

Marcel Proust sagte einmal, das Entdecken sei kein Suchen nach Neuland, sondern ein Sehen mit neuen Augen.

#### MACHEN

Eigene Hand ans Werkstück zu legen stimmt uns auf dessen Komplexität und potenzielle Kraft ein. Machen ist Denken.

Das Jahr 2016 begann mit der makabren Nachricht, dass die Anzahl der Todesfälle durch Umweltverschmutzung nunmehr jene durch Malaria und HIV zusammen übersteige. Am 28. August 2016 empfahl dann eine Gruppe von Klimaexpert\_innen, ein neues geologisches Zeitalter auszurufen – das Anthropozän. Zur selben Zeit wurden moderne Werte, die gesichert und dauerhaft schieben, durch Ereignisse wie den Brexit, Trump und durch die von ruchlosen Banken verursachten Krisen plötzlich infrage gestellt. Wir müssen zum Schluss kommen, dass diese Arten von Katastrophen zusammenhängen. Je weiter wir uns von der Welt entfernen, desto mehr Schaden fügen wir uns selbst zu und desto verlorener fühlen wir uns.

Die neue, überaus mächtige und ausgetüftelte Technologie ermöglicht uns indes, wenigstens einen kleinen Teil der Komplexität der Umwelt zu erfassen. Was uns einst chaotisch erschien, ist nun komplex, interaktiv und geordnet. Die Zukunft der Technik liegt nicht in der Vereinfachung von Problemen, sondern im Erkennen ihrer Komplexität. Diese Tatsache anerkennend, veröffentlichten wir von CMT bereits 2015 im Birkhäuser Verlag *Research Observe Make – An Alternative Manual for Architectural Education*. Das Buch beschreibt die Entwicklung einer Lehrmethode, die auf der Überzeugung beruht, dass die bessere Interaktion mit der Umwelt nicht nur eine ungeahnte Inspirationsquelle ist, sondern, wenn wir nur genau genug hinschauen, auch neue Lösungen bringen kann.

#### RESEARCH

One tends to assume that the information given is useful, but it often serves to cripple ensuing propositions.

#### OBSERVE

Marcel Proust once said that discovery consists not in seeking new lands but in seeing with new eyes.

#### MAKE

Laying one's own hands on the workpiece attunes us to the complexity and potential power of the built. Making is Thinking.

2016 began with the grim news that the number of annual deaths caused by pollution is now greater than malaria and HIV combined. On the 28th of August 2016, an expert group of climatologists presented the recommendation that a new geological epoch – the Anthropocene – be declared. At the same time, through events such as Brexit, Trump, and the crises caused by the reckless behavior of banks, aspects of the modern world we had thought valued, engrained, and permanent were suddenly called into question. We cannot avoid the conclusion that both types of cataclysm are connected. The further we separate ourselves from the world, the more damage we do to ourselves and the more lost we feel.

With the advent of massively powerful and sophisticated technology, we are at last capable of grasping a small part of the complexity of our environment; thus, what seemed chaotic to us has been revealed as complex, interactive, and ordered. The future of technology lies not in the simplification of problems but in embracing their complexity. In **CMT Construction Material Technology** we recognize this fact and in 2015 we published *Research Observe Make – An Alternative Manual for Architectural Education* with Birkhäuser Verlag. It describes the evolution of a teaching method predicated on the conviction that greater interaction with the world around us can provide untold levels of inspiration and indeed propose solutions if we only look closely enough.

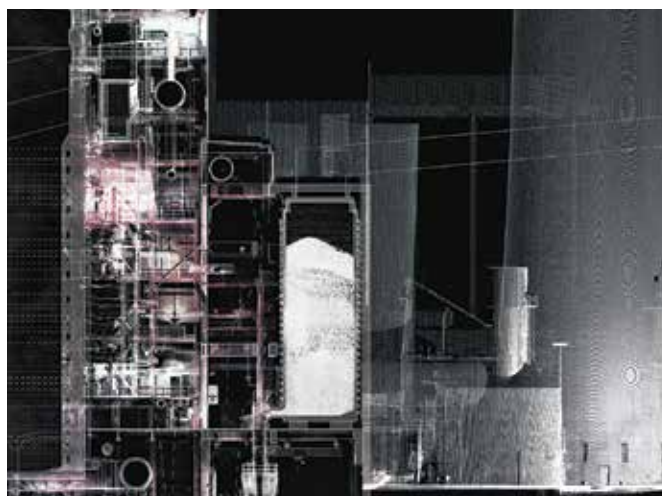
# ESC ÖKOLOGIE NACHHALTIGKEIT KULTURELLES ERBE

„Kunst lebt im Vorgriff auf die Zeit ihrer Wirkung.“ Diese vorwärtsgewandte Devise eines unbekanntem Autors gilt nicht nur für die Kunst, sondern naturgemäß auch für die Architektur. Ein architektonischer Einfall oder Entwurf lebt im Vorgriff seiner Wirkung auf vielfältige Umwelten und der Vorhersage zukünftiger Lebensbedingungen des Menschen.

So gesehen, hat das erste Wort im Namen der Plattform ESC, „Ökologie“, seine zentrale Bedeutung, wahre Notwendigkeit und zunehmende Wichtigkeit für ein zukunftsorientiertes Architekturstudium sowie für architektonische Forschung und Praxis bereits erwiesen.

Das zweite Wort – „Nachhaltigkeit“ – ist schwieriger. Aufgeladen mit Vorurteilen, bringt es alle Schwächen eines Modeworts mit sich. Zumindest aber ist es ein Begriff, der genau zur eingangs erwähnten Devise passt.

Wenn die Angemessenheit des zweiten Worts schon infrage steht, so ist jene des dritten noch zweifelhafter. Die jüngste Umbenennung von „Konservierung“ auf „Kulturelles Erbe“ konnte nichts am konservativen Touch des Plattformnamens ändern, doch verweist sie vielleicht auf weitere Umbenennungen in Zukunft.



Die Ökologie lehrt uns, dass unsere zunehmend instabilen Umwelten und ihre komplexen Wechselwirkungen von permanentem Zerfall und Erneuerung charakterisiert sind. Dadurch wird auch das Potenzial des K (Kulturelles Erbe) evident: K wie Konversion, wie Kontamination, wie Kritikalität, Krise, Katastrophe und Zerstörung.

Weiteres Nachdenken über die Bedeutung des Buchstaben K könnte, wenn schon zu keiner Wende, so doch zu einem Denkfortschritt führen, der nach einem neuen Namen verlangt. Einem Namen, der eine architektonische Praxis bezeichnet, die den kritischen Bedingungen unserer dynamischen Umwelten wirklich Rechnung trägt.

“Art lives in anticipation of the time of its impact.“ This forward-looking prediction of unknown authorship applies not only to the arts but inevitably to architecture too. An architectural idea or design exists in anticipation of its impact on a variety of environments, and by its capacity to engage future human conditions.

In this regard, the first word in the **ESC** platform’s name – **Ecology** – has proven its greater importance, actual need, and growing significance for future-oriented architectural education, research, and practice.

The second word – **Sustainability** – is a difficult one: heavily laden with preconceptions, it carries with it all the weaknesses of vogue words, yet at least it is a term that literally refers to the preliminary statement above.

While the appropriateness of the second word in the platform’s name is constantly questioned, the adequacy of the third is highly doubted. The recent renaming from Conservation to **Cultural Heritage** could not liberate the platform’s title from its conservative nature, but the title’s first transformation might trigger its continuous alteration.

Ecology teaches us that our increasingly unstable environments and their complex reciprocities are characterized by processes of constant decay and renewal. Thus, the potential of the C becomes evident:

C as in Conversion, Contamination, Criticality, Crises, Catastrophe, and Cataclysm. Ongoing reflections on the meaning of this letter C might provoke not a turnaround but progress in thinking that calls for another designation – one that reflects an architectural practice that engages with the critical conditions of our dynamic environments.

[www.akbild.ac.at/esc](http://www.akbild.ac.at/esc)

Andreas Zissler und Raffael Schwärzer, *DIOQSK64*, MArch 2016/17, ESC/GLC, Critical Environments (Tutors: Kathrin Aste, Hannes Stiefel)

# HTC GESCHICHTE THEORIE KRITIK



A/B

Die Architekturmoderne hat Praxis und Theorie des Architekturentwurfs gravierend verändert: durch die Einbeziehung des Faktors Zeit, durch die Einbeziehung von neuen Medien, durch die Einbeziehung anderer Disziplinen und Techniken. Deshalb ist die Geschichte der Architektur seit Beginn des 20. Jahrhunderts auch die (Kultur-)Geschichte und Theorie ihres Entwerfens. Die Plattform HTC befindet sich genau an der Schnittstelle von Entwurfslehre und Architekturtheorie, weshalb sie in Forschung und Lehre Grundlegendes zu diesem Komplex beitragen kann.

Seit einigen Jahren wird an der Plattform HTC mit der Verknüpfung von Forschung und Lehre im Rahmen von Entwurfsstudios experimentiert, indem bestimmte theoretische oder konzeptuelle Fragestellungen der Architektur und ihrer Entwurfspraxis durch performative Formate wie zum Beispiel Reenactments, Performances, Aufführungen und so weiter erforscht werden. Die performative Methode hat den Vorteil, dass sie passive Lehrmaterialien durch „aktive Wissensobjekte“ ersetzt, dass sie die tradierte Architekturwissenschaft durch neue Methoden der „künstlerischen Forschung“ bereichert und ein vertieftes Verständnis für die Stellung des Architekturentwurfs im 20. und 21. Jahrhundert liefert. Erste Ergebnisse haben Angelika Schnell, Eva Sommeregger und Waltraud Indrist gerade unter dem Titel *Entwerfen Erforschen. Der „performative turn“ im Architekturstudium* veröffentlicht.

The modernist architects radically changed the practice and theory of architectural design by including the factor of time, by integrating new media, and by involving other disciplines and technologies. The history of architecture since the beginning of the 20th century is therefore also the (cultural) history and theory of its design. The platform **HTC History Theory Criticism** acts precisely at the interface of design teaching and architectural theory, which is why it can contribute fundamental value to this complex in terms of both research and teaching.

For the past several years, the platform HTC has been experimenting with the link between research and teaching in the context of design studios, by exploring specific theoretical or conceptual issues in architecture and its design practices through performative formats such as re-enactments, performances, presentations, and more. The performative method has the advantage of replacing passive teaching materials with “active knowledge objects,” enhancing traditional architecture scholarship through new methods of “artistic research,” and thus providing a deeper understanding of the position of architectural design in the 20th and 21st centuries. Initial results have just been published by Angelika Schnell, Eva Sommeregger, and Waltraud Indrist under the title *Entwerfen Erforschen. Der “performative turn” im Architekturstudium*.

[www.akbild.ac.at/htc](http://www.akbild.ac.at/htc)

- A** Desislava Petkova, Paula Strunden, *Le Corbusier in Action*, HTC-Studio *Building the Design*, Foto © Romana Prokop
- B** Kay Sallier, Doris Scheicher, *Aldo Rossis Palimpsest der Erinnerungen*, HTC-Studio *Building the Design* Foto © Angelika Schnell



# GLC GEOGRAPHIE LANDSCHAFTEN STÄDTE



Die Erde beschreiben, die Landschaft als Umwandlungsprozess verstehen und Kultur zu Raum verdichten.

## Geographie

Wir entwerfen die Erde, indem wir sie beschreiben, tauchen ein in Wolken aus Punkten und Linien und streifen durch Felder aus Vektoren. Wir machen das nicht Sichtbare zum Gegenstand des Erscheinens.

Die Dechiffrierung mehrschichtiger Topologien von Informationen ermöglicht uns, die Qualitäten eines Ortes jenseits des Offensichtlichen zu extrahieren. Ihre Komponenten sind Visualisierungen von Landschaften, in welchen bekannte Formen der Akkumulation in Geometrien neuer Strukturen konvergieren. Scheinbar unendlich und dennoch zählbar, ist ihre Präsenz sowohl räumliche Intervention als auch Expansion.

## Landschaften

Wir verstehen die Landschaft als Umwandlungsprozess, geprägt durch Koexistenz und Vielfalt. Als stoffliches Gebilde, dessen Morphologie beschrieben und dessen Bestandteile und Verknüpfungen als Struktur untersucht werden können. Eine Konfiguration, in welcher jegliche Existenz im Verhältnis zu ihrer Umwelt steht, symbiotisch ist und per se kontextuell.

Die Notwendigkeit der Unterscheidung in real und fiktiv, in natürlich und künstlich stellt sich uns nicht. Als antiterritoriales und virtuelles Experiment erweitert die Landschaft das Sein und überwindet das Konkrete.

## Städte

Verdichten wir Kultur zu Raum, entsteht Stadt. Der Prozess metabolischer Kreisläufe verwandelt sowohl soziale als auch physische Umgebungen und produziert neue, unverwechselbare soziale und physische Milieus. Atmosphären – Umgebung, Ambiente, Milieu – eröffnen Dimensionen jenseits normierter Maßstäblichkeit. Atmosphäre lädt auf und erhöht den Druck. Stadt ohne Atmosphäre ist undenkbar.

Describing the Earth, understanding the landscape as a conversion process, and condensing culture into space.

## Geography

We design the Earth by describing it, immersing ourselves in clouds of points and lines and wandering through fields of vectors. We make the invisible into something tangible.

Deciphering multi-layered topologies of information enables us to extract the qualities of a place beyond what is obvious. Its components are visualizations of landscapes in which well-known forms of accumulation converge in geometries of new structures. Seemingly endless and yet countable, their presence is both spatial intervention and expansion.

## Landscape

We understand the landscape as a conversion process, informed by coexistence and diversity. As a material fabric whose morphology can be described and whose components and links can be investigated as structure. A configuration in which all existence is related in some way to its environment, symbiotically and per se contextually. We are not faced with the necessity of making distinctions between real and fictitious, natural and artificial. As an anti-territorial and virtual experiment, the landscape expands being and transcends the concrete.

## Cities

If we condense culture into space, the result is a city. The process of metabolic cycles transforms both social and physical environments and produces new and distinctive social and physical milieus. Atmospheres – environment, ambience, milieu – unfurl dimensions that go beyond the standard scale. Atmosphere lends a charge and increases the pressure. A city without atmosphere is unthinkable.

© Uwe Brunner

[www.akbild.ac.at/glc](http://www.akbild.ac.at/glc)

# BÜHNENGESTALTUNG



abbilden abwägen analysieren aneignen anfangen anschauen arbeiten archivieren argumentieren artikulieren assoziieren ästhetisieren ausprobieren auswählen beizen bauen beobachten berechnen berühren besichtigen beurteilen choreografieren collagieren darstellen definieren diskutieren distanzieren dokumentieren dramatisieren empfinden emanzipieren entdecken experimentieren fordern forschen fotografieren fragen gestalten gestikulieren grundieren hospitieren illusionieren illustrieren improvisieren informieren inszenieren intervenieren irritieren kämpfen kleben kneten kolorieren kommunizieren komponieren konkretisieren konstruieren konzentrieren kopieren kritisieren

ren kritzeln lackieren lernen lesen malen messen mischen modellieren modulieren musizieren nachahmen nähren organisieren patinieren phantasieren philosophieren positionieren präsentieren präzisieren probieren probieren projizieren protestieren radieren realisieren recherchieren reden reduzieren reflektieren reisen sammeln schneiden schneiden schreiben singen skizzieren spazieren spezialisieren sprechen suchen teilen theatralisieren trainieren trödeln überprüfen untersuchen uraufführen variieren verändern verantworten verbalisieren verbildlichen vergleichen vergrößern versuchen verwerfen warten zeichnen zuhören zweifeln

aestheticize analyze appropriate archive argue articulate ask associate attempt build calculate change check choreograph clarify collage collect colorize communicate compare compose concentrate concretize construct copy criticize cut dawdle define depict design discover discuss distance document doubt dramatize draw emancipate empathize enlarge erase examine experiment explore fantasize fight gesture illusionize illustrate improvise inform

intervene irritate judge knead lacquer learn listen look make music measure mimic mix model modulate observe organize paint patinate philosophize photograph picture position present prime project protest read realize reduce reflect rehearse reject request research scribble search select sew share sing sketch speak specialize stage stain start stick tailor take responsibility talk touch train travel try vary verbalize visit wait walk watch weigh work write

[www.akbild.ac.at/buehnengestaltung](http://www.akbild.ac.at/buehnengestaltung)

# KUNSTSCHAFFENDE, LEHRENDE, STUDIERENDE UND FORSCHENDE: KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG AN EUROPÄISCHEN KUNSTUNIVERSITÄTEN

ARTISTS, TEACHERS, STUDENTS,  
AND RESEARCHERS:  
ARTISTIC RESEARCH IN ARTS  
UNIVERSITIES THROUGHOUT EUROPE

**Ein Gespräch  
von *derdiedas bildende*  
mit Paula Crabtree**

**derdiedas bildende** Die Akademie der bildenden Künste Wien hat vor fast zehn Jahren einen PhD-in-Practice für künstlerische Forschung eingeführt. Sehen Sie das als Teil eines gesamt-europäischen Trends?

**Paula Crabtree** Die höheren Kunstausbildungsinstitutionen ganz Europas haben sich bereits seit mehr als 20 Jahren mit künstlerischer Forschung beschäftigt. In manchen Ländern wurden schon in den Neunzigerjahren die entsprechenden Doktoratsstudien etabliert. Aber erst um die Jahrtausendwende breitete sich der Diskurs um künstlerische Forschung wirklich über ganz Europa aus.<sup>1</sup>

**derdiedas bildende** Was war der Auslöser für diese Offensive?

**Crabtree** Obwohl der Bologna-Prozess<sup>2</sup> nicht im Zentrum der Debatte stand und eindeutig nicht als Katalysator für die künstlerische Forschung fungierte, so war er doch der Hintergrund, vor dem sich die höhere Kunstausbildung damals veränderte und entwickelte. Naturgemäß gab er auch für die Kunst einen zusätzlichen Impuls für die Etablierung von Doktoraten. Die 1999 erfolgte Bologna-Erklä-

rung beinhaltete den Vorschlag, auf ein zweistufiges System mit Bachelor und Master umzustellen. Das Doktorat stand damals noch nicht so sehr im Vordergrund, sondern wurde erst 2003 in den Bologna-Prozess einbezogen.<sup>3</sup> Ungefähr zur selben Zeit gründete ELIA, die European League of Institutes of the Arts, eine Arbeitsgruppe namens Qualification Frameworks in the Arts.<sup>4</sup> Ziel war, die Bedenken und Spannungen hinsichtlich der Auswirkungen des Bologna-Prozesses auf das Kunststudium zu zerstreuen. Also führte man allgemeine Rahmenstudienpläne für die Bachelor-, Master- und PhD-Studien ein.<sup>5</sup>

**derdiedas bildende** Welche Änderungen ergaben sich aus Bologna denn für die Kunstakademien? Und welche Initiativen entstanden mittelbar aufgrund dieser Änderungen?

**Crabtree** Alle europäischen Kunstakademien mussten ihre Lehr- und Lernstrukturen angesichts des Bologna-Prozesses neu bewerten. Ich arbeitete damals gerade an der Kunst- und Designhochschule Bergen in Norwegen und musste unser vier bis fünf Jahre dauerndes Kunstdiplomstudium bewerten und in ein Bachelor- und Mastersystem überführen. Gleichzeitig stand bereits die künstlerische Forschung auf der Tagesordnung, was sich nicht nur in anderen Staaten als Dokto-

ratsstudium äußerte, sondern auch, weil der Begriff Forschung im Rahmen des Masterprogramms und in geringerem Ausmaß auch unseres neuen Bachelorprogramms explizit genannt wurde. Bei der Entwicklung des Bachelors und des Masters hatten wir völlige Freiheit, mussten uns jedoch an die Vorgaben des norwegischen Ministeriums (nach Bologna) halten. Fast gleichzeitig planten wir ein (nationales) Doktorat für Kunst in allen Sparten. In zahlreichen Ländern wurde der Versuch unternommen, das Bildungssystem einerseits mit dem Bologna-Prozess und andererseits mit den nationalen Qualifikationsrahmen in Einklang zu bringen – oder eben auch, dagegen zu argumentieren. Zur selben Zeit organisierten sich viele europäischen Kolleginnen und Kollegen, die mit den Auswirkungen von Bologna auf den Kunstsektor zu kämpfen hatten oder gegen ihn opponierten, in von Kunstunis und ihren Netzwerken veranstalteten Initiativen – Seminaren, Symposien, Konferenzen. Die Debatten um die künstlerische Forschung wurden dadurch aus dem lokalen Kontext auf größere europäische Plattformen gehoben. Dies geschah mit Meetings wie dem EARN (European Artistic Network) im Jahr 2004, das zum Ziel hatte, Wissen und Erfahrungen hinsichtlich künstlerischer Forschung auszutauschen. Der Fokus lag dabei besonders auf der Etablierung von



Postgraduiertenprogrammen, aber auch auf PR-Maßnahmen zur Bekanntmachung von künstlerischer Forschung. So diente die Reihe *Sensuous Knowledge* an der Kunst- und Designhochschule Bergen (KHIB) oder 2005 die ELIA/UdK-Konferenz *Re:search – in and through the arts* der Schaffung und Ausarbeitung kritischer Reflexion von künstlerischer Forschung. Anfänglich wurde auf diesen Konferenzen und Treffen meist diskutiert, was denn künstlerische Forschung überhaupt sei, um gemeinsame Vereinbarungen und Definitionen zu erarbeiten. Die genannten Konferenzen und Symposien bildeten freilich nur einen kleinen Teil der Debatten über künstlerische Forschung. Im Allgemeinen ging es bei ihnen – jedenfalls am Anfang – nicht so sehr ums Doktorat und die Studierenden der künstlerischen Forschung, sondern um die künstlerische Forschung an sich.

**derdiedas bildende** In Österreich ermöglichte 2005 eine Änderung des Universitätsgesetzes die Einführung künstlerischer Doktorate (neben den wissenschaftlichen). Wo sehen Sie im europäischen Vergleich die Unterschiede und Eigenheiten, wie stark künstlerische Doktorate mit Forschung und/oder künstlerischer Praxis zusammenhängen?

**Crabtree** Im Vereinigten Königreich sind künstlerische PhDs schon länger etabliert. Wenig später folgten Finnland und Irland, doch wählte man überall in Europa andere Modelle, die sich ihrer Form nach unterschieden. Manche galten nur in einzelnen Institutionen, andere waren universitätsübergreifende Graduate Schools wie zum Beispiel die GradCam in Dublin, und wieder andere hatten nationale Programme wie das Norwegische Stipendienprogramm oder in Schweden das Staatliche Künstlerische Doktoratsprogramm. Wie Österreich bietet auch Schweden wissenschaftliche und künstlerische Doktorate an. Manche Länder setzten fest, dass alle Lehrenden ein Doktorat haben müssen, während andere diesem Ansinnen aktiv entgegenwirkten, weil Kunststudierende und das Kunststudium im Allgemeinen sowohl Künstler\_innen als auch Künstler\_innen mit Doktorat benötigten. Dabei ging es nicht zuletzt um die Dissertationsbetreuung. Wenn Professor\_innen selbst kein Doktorat haben, wer soll dann die neuen Doktoratsstudierenden betreuen?

Immerhin gibt es auf den Akademien zwar die künstlerische Forschung noch nicht lange, aber recherchierende Künstler\_innen haben eine lange Tradition, und viele davon arbeiten ja heute auf Kunstuniversitäten – auch ohne Doktorat. Damals wie heute gibt es aber viele Lösungen für das Betreuungsproblem. Einen Konsens hinsichtlich der Betreuung künstlerischer Doktorate sprechen die „Prinzipien von Florenz“ an,<sup>6</sup> die jedoch die Frage, welche formale Qualifikation zur Betreuung nötig sei, glücklicherweise nicht behandeln.

**derdiedas bildende** Für jedes Doktoratsstudium ist das Forschungsumfeld von entscheidender Bedeutung. Wie wichtig ist künstlerische Forschung für die Universitäten selbst?

**Crabtree** Ob künstlerische Forschung wichtig ist? Das ist sie, wenngleich man auch kaum feststellen kann, ob die Einführung von Forschung in die höhere Kunstausbildung zu einer besseren, qualitativ höherstehenden Kunst führt, die man auch außerhalb der Kunstunis anerkennt. Künstlerische Forschung von Kunstschaffenden/Lehrenden/Forschenden wird in den heutigen Kunstuniversitäten europaweit immer besser verankert. Die Lehrenden und Kunstschaffenden auf den Kunstunis arbeiten immer öfter im Rahmen von Forschungsprojekten, die zumeist mit ihrer Kunstpraxis zusammenhängen. Entscheidend ist – jedenfalls für die Universitäten –, dass sie dadurch Forschungsumfelder schaffen, an die Doktoratsstudierende andocken können, was umgekehrt wiederum dazu beiträgt, dass das ganze Milieu robuster und selbstbewusster wird. Gleichzeitig wird aber immer öfter gefordert, dass das Studium selbst forschungsgeleitet sein soll und die Forschung (in Person der Forschenden) mit der Gesellschaft kollaborieren oder auf die Gesellschaft einwirken soll. Wenn die künstlerische Forschung der Wegbereiter einer bestimmten künstlerischen Praxis ist, dann ist es natürlich sinnvoll, dass die Studierenden an diesem hervorragenden Milieu teilhaben, um ihre Kunst zu entwickeln.

**derdiedas bildende** Auf der Akademie der bildenden Künste Wien bilden die von interdisziplinären, oft mit internationaler Beteiligung durchgeführten Forschungsprojekte einen Teil des Forschungsumfelds für die Doktorier-

enden. Dies gewährleistet auch den Dialog aller Fachbereiche und Kunstsparten mit der künstlerischen Forschung. Wo sehen Sie, wenn überhaupt, die Grenze zwischen Kunst und künstlerischer Forschung?

**Crabtree** Die meisten, wenn auch keineswegs alle Kunstpraxen haben von jeher Forschung umfasst. Der Hauptunterschied ist vielleicht, welchen Schwerpunkt der oder die jeweilige auf diese Recherchen und die Methoden, wie Neues gesucht wird, setzt. Neues Wissen entsteht, wenn sich die Kunstpraxis an Forschungsthemen orientiert und dabei Konzepte, Prozesse, Artefakte und Performances generiert. Der oder die künstlerisch Forschende präsentiert diese dann seinen Kolleg\_innen (innerhalb der Akademie, aber auch außerhalb) sowie einem breiteren Publikum in Ausstellungen. Wie wird das neue Wissen und Verständnis dem breiteren Publikum kommuniziert? „Ausstellung“ ist für diese Frage ein Begriff, der immer wichtiger wird. Eine Ausstellung umfasst diverse Produktions-, Wahrnehmungs-, Interpretations-, Präsentations- und Dokumentationsarten, die entweder das gesamte Artefakt oder das ganze Ereignis bilden oder aber von anderen Kommunikationsmitteln ergänzt werden. Das Ergebnis einer Forschung wird jedenfalls auf die ihm angemessene Art und Weise präsentiert. Der Besuch der Ausstellung ist daher der Schlüssel, um den ästhetischen, epistemologischen, ethischen, politischen und sozialen Inhalt der Forschung begreifen zu können. So gesehen, ist künstlerische Forschung wichtig, weil sie eine „Sprache“ von Künstler\_innen für Künstler\_innen entwickelt. Und genau deshalb halte ich es für so wichtig, dass die Kunstuniversitäten die Verantwortung, ihr Doktorat so zu gestalten, wie es zur Kunstpraxis in und außerhalb der Uni passt, selbst in die Hand nehmen. Sie dürfen nicht die Doktorate aus anderen Fächern imitieren. Die europäischen Kunstuniversitäten bieten Bachelor-, Master- und Doktorgrade auf Grundlage der Methoden, der Unterrichts- und Lernsituationen, der Betreuung und nicht zuletzt der Prüfungsmodalitäten, die zu Kunst und Kunstschaffenden passen. All dies geschieht jedoch in einem Rahmen, der sie mit anderen Fächern und akademischen Graden kompatibel macht. Und wie so gut in den „Prinzipien von Florenz“ beschrieben, gilt dasselbe Augenmerk

für die Relevanz der Kunst auch für das Doktoratsstudium.

**derdiedas bildende** Oft wird auf den interdisziplinären Charakter der künstlerischen Forschung hingewiesen. Wie würden sie die Transdisziplinarität dieses Bereichs – das heißt seine Beziehung zu anderen Forschungsfeldern – beschreiben?

**Crabtree** Künstlerische Forschung ist auch der Schlüssel für andere Forschungsfelder. Künstlerisch Forschende nehmen am Diskurs mit anderen Disziplinen teil und machen dadurch Ideen fruchtbar, die zwischen den Künsten und Wissenschaften ausgetauscht werden. Dadurch können neue Wissensgebiete entstehen. Kunstschaffende sind für Forschungsmethoden prädestiniert, auf die Wissenschaftler\_innen vielleicht nicht so gut vorbereitet sind. So lernen Kunststudierende, ihre Arbeit zu organisieren und Kontexte zu erfassen, die komplex und unvorhersehbar sind und daher neue strategische Ansätze erfordern. Sie sind es also gewohnt, sowohl Einzel- als auch Gruppenprojekte abzuwickeln und dabei die Verantwortung für alle Arbeiten alleine oder im Team zu übernehmen.

**derdiedas bildende** Sie waren Gründungsmitglied im Beirat des Programms zur Entwicklung und Erschließung der Künste (PEEK) des österreichischen Wissenschaftsfonds FWF (Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung). Diese Förderschiene war richtungsweisend für ganz Europa. Viele Länder sind ihrem Beispiel gefolgt ...

**Crabtree** Wie jede andere Forschung braucht auch die künstlerische Forschung Fördermittel, die nach den Kriterien der jeweiligen Kunstgattungen verteilt werden. In ganz Europa gibt es daher meist auf staatlicher Ebene mehrere Fördertöpfe. Besonders die kleineren Länder mussten erst offene und belastbare Systeme schaffen, um die Peerreview der Förderungsanträge zu gewährleisten. In Norwegen und Österreich bedeutete das beispielsweise, dass die Anträge nun von internationalen Expert\_innen begutachtet werden. Das österreichische PEEK ging noch einen Schritt weiter, als es 2009 ein internationales Gremium von Expert\_innen aus verschiedenen Ländern implementierte, das über den Gutachter\_innen der Einzelprojekte steht

und das ganze Programm evaluiert und nicht zuletzt weiterentwickelt. Das PEEK profitiert also nicht nur vom Input der künstlerischen Forschung auf den hiesigen Kunstunis, sondern auch von einem internationalen Gremium. Voraussetzung ist zudem, dass Projektanträge internationale Partner\_innen besitzen. Das ist natürlich eine politische Entwicklung. Sie gewährleistet nicht nur ein internationales „Benchmarking“, sondern auch, dass die geförderten Projekte im In- und Ausland aktiv und sichtbar werden.

### Dialogue between *derdiedas Bildende* and Paula Crabtree

**derdiedas bildende** The Academy of Fine Arts Vienna established a PhD-in-Practice program for artistic research almost ten years ago. Do you see this as part of a European development?

**Paula Crabtree** In general, higher education institutions for the arts across Europe have for more than two decades been focusing on artistic research. Some countries had established PhDs in the nineties, but it wasn't until the turn of this century that the discourse surrounding artistic research began to take off in earnest more widely throughout Europe.<sup>1</sup>

**derdiedas bildende** What was the trigger for this intense development?

**Crabtree** While the Bologna Process<sup>2</sup> is not the focus of this discussion and is clearly not the catalyst for artistic research, it nevertheless forms a backdrop to changes and developments occurring in higher arts education at the time and conceivably created further impetus for the development of doctoral degrees not least in the arts. The Bologna Declaration came in 1999 and with it the proposed adoption of a system based on two main cycles – undergraduate and graduate. The doctoral level was not emphasized at this point, but was formally introduced into the Bologna Process in 2003.<sup>3</sup> Around this time, ELIA, the European League of Institutes of the Arts, formed a working group on Qualification Frameworks in the Arts<sup>4</sup> in an attempt to address concerns and tensions regarding the impact of the Bologna Process on higher arts education. First-, second-, and third-cycle-level descriptions were included in the Qualification Framework descriptors.<sup>5</sup>

**derdiedas bildende** What changes did Bologna imply for art schools? And what initiatives did these changes help to take shape?

**Crabtree** Arts schools across Europe were having to re-assess their teaching and learning structures within the Bologna Process. For me, then working at the Fine Arts Academy at KHiB in Norway, it meant having to re-assess our single-cycle 4/5-year Fine Art diploma and develop two new cycles – BA and MA degrees. At the same time, artistic research was clearly on the agenda, evident not only as a third-cycle degree/PhD in other countries, but also as the term “research” became explicitly formulated within our new second-cycle MA and to a lesser extent within our new BA degree. As we had had complete freedom to develop the BA and MA degrees as we saw fit, within the structure demanded by the Norwegian Ministry (after Bologna), we nonetheless worked almost simultaneously on devising a (national) PhD level for the arts across all the arts disciplines. While many countries were working on aligning their education systems with the Bologna Process and with their own National Qualification Frameworks – or arguing against it – at the same time an increasing number of initiatives – seminars, symposiums and conferences – arranged by arts universities and arts university networks became progressively evident and vital to European colleagues struggling with and often opposing the impact that Bologna was having upon the sector. The discussions on artistic research were lifted out of the local contexts and onto wider European platforms in meetings such as in 2004 with EARN, the European Artistic Network, which focused on sharing and exchanging knowledge and experience with respect to artistic research and with particular reference to the development of post-graduate programs. Another focus was on promoting platforms for the dissemination of artistic research; for example, the *Sensuous Knowledge* series at Bergen National Academy of the Arts (KHiB), which was intended to contribute to the creation and refining of a discourse for critical reflection on artistic research, and in 2005 the ELIA/Universität der Künste Berlin conference *Re:search – in and through the arts*. To begin with, these conferences and meetings frequently tended to focus on grasping and discussing what artistic research is, with attempts to arrive at

a common understanding or definition. Of course, the conferences and symposia mentioned above were but a few of the arenas for debating artistic research, but in the beginning at least, they generally were less focused on the PhD and the artistic research student and more on artistic research per se.

**derdiedas bildende** In Austria, a University Law amendment in 2005 allowed the introduction of artistic doctorates (alongside scientific doctorates). Where do you see differences and specificities across Europe in the way artistic doctorates relate to research and/or artistic practice?

**Crabtree** In the UK, artistic PhDs were already long established. Finland and Ireland were very soon to follow, but throughout Europe other models were being founded. These varied in form – some institution-specific, others graduate schools between universities such as GradCam in Dublin and some national programs such as the Norwegian Fellowship Program in Norway and the National Artistic Doctoral Program in Sweden. Like Austria, Sweden offers both scientific doctorates as well as artistic doctorates. Some countries began to insist that teaching staff at universities should all have PhDs, while others actively opposed this move, contending that students and art education generally need both professional artists from the field as well as artists with PhDs. There was also the issue of supervision. If no artists had artistic PhDs themselves, who could supervise the new doctoral students? Artistic research does not have a long history within the Academy, yet artists have a long history of working with research within their own practices, and many are the lecturers and professors found in art universities today without a PhD themselves. Once again, there were and still are many different solutions for dealing with supervision. However, a more general agreement on supervision in artistic doctoral research/studies is addressed in the Florence Principles,<sup>6</sup> although fortunately they avoid the question of what formal qualification the supervisors themselves should have.

**derdiedas bildende** For doctoral education, the research environment is of crucial importance. How is artistic research important for the universities?

**Crabtree** Is artistic research important? It has so far been somewhat difficult to ascertain whether the introduction of research into higher arts education results in a better, higher-quality art production that is evident beyond the arts university walls. By now, artistic research undertaken by artists/teachers/researchers within arts universities is increasingly well-established across Europe. Arts universities are populated by artists/teachers who increasingly work with research projects that are mostly connected with their arts practices. Crucially, for the universities at least, they create research environments that artistic doctoral students join, which in turn allows the milieu to become more robust and self-confident. At the same time, there are increasing demands that education should be research-led and that research (and researchers) should collaborate with/have an impact upon the society at large. If artistic research is at the cutting edge of a particular arts practice, then clearly it makes sense that students at the very least should be involved in a milieu at the very forefront of their own developing art practices.

**derdiedas bildende** At the Academy, part of the research environment for PhD researchers is formed by research projects taking place at the university led by interdisciplinary teams, often with international participation. This process also ensures the dialogue between all studios and areas of art practice with research. Where do you see the boundaries (if you see any) between art practice and artistic research?

**Crabtree** Most arts practices, although not by any stretch of the imagination all, have always had research integral to the practice. The main difference is perhaps how explicit the artist is about the research and the methodologies surrounding the search for knowing something new. New knowledge is created by means of artistic practice being oriented towards research issues and generating concepts, processes, artefacts, and performances. The artistic researcher presents these for peers (colleagues in their artistic field within the academy and outside it) and a wider public by means of exposition. How is new knowledge and understanding communicated more widely to a broad audience? “Exposition” is gradually becoming a more widely used

and established concept. Exposition involves various forms of production, viewing, interpretation, presentation, and documentation, which may include the whole of the artistic artefact or event, but can also be supplemented by other types of communication. The outcome is presented on its own terms. The encounter with the exposition of the research therefore provides a key to understanding its aesthetic, epistemological, ethical, political, and social content. In this way, artistic research is important for the development of the “language” for artists by artists. This is precisely why I maintain that it is crucial for arts universities to take ownership and responsibility for making the artistic PhD so that it is formed according to how arts are practiced in and beyond the universities rather than mimicking the PhD from other fields of research. Arts universities in Europe have provided arts undergraduate and graduate degrees based on methodologies, teaching and learning situations, supervision, and not least exam procedures that are relevant for the arts and for artists. All this is done in a framework that is at the same time compatible with undergraduate and graduate degrees in other fields and disciplines. The same attention to relevance to the arts applies to the third cycle/PhD which has been aptly described in the “Florence Principles.”

**derdiedas bildende** Often, the interdisciplinary nature of artistic research is pointed out. How would you see the transdisciplinarity of the field, i.e., the relation to other research areas?

**Crabtree** Artistic research is also key in relation to other research areas. Artistic researchers participate in discourses with other fields, thereby cross-fertilizing ideas from and between the arts and sciences and permitting the development of new areas of understanding and knowledge. Artists are exceptionally equipped for research in ways that researchers from other disciplines might not be. In their undergraduate and graduate studies, arts students learn how to manage work or study contexts that are complex and unpredictable and that require new strategic approaches. They are used to working with and leading both individual projects as well as group projects and used to taking responsibility for managing both individual and teamwork.



**derdiedas bildende** You were one of the founding members of the Board of the PEEK program, the *Programm zur Entwicklung und Erschließung der Künste* initiated by the Austrian Science Fund (FWF). This funding program has been pivotal in Europe, with many countries following its example ...

**Crabtree** As with all research, artistic research needs support and funding that is accessible in a way that is relevant to the artistic fields. Throughout Europe, there are various, usually national, systems for applying for artistic research funding. Smaller countries especially have had to find open, robust systems for peer reviewing applications. In Norway and Austria, for example, this means that applications are read by international experts. The Program for Arts-Based Research (PEEK) in Austria took it a step further when in 2009 a committee was established comprising international peers from different countries, on top of the project-specific peer reviewers, to help assess and not least to develop PEEK. In this way, PEEK has managed to advance by garnering input within the Austrian artistic research fields at arts universities as well as from the international committee. PEEK has also demanded that the project applications should include international partners. This is of course a political development; it ensures international “benchmarking” and ensures that the funded projects are active and visible within and beyond Austria.

- 1 Das Netzwerk SHARE (2010–2013) definierte künstlerische Forschung knapp als „eine Reihe von Modellen, Interpretationen und Paradigmen (praxisgeleitete und -bezogene Forschung, Kunstforschung, Forschung in den und durch die Künste usw.), die sich um eine auf künstlerischer Praxis begründete Forschung gruppieren“.
- 2 Der Bologna-Prozess ist, vereinfacht gesagt, ein System einheitlicher Studienabschlüsse in ganz Europa, das von jenen 48 Staaten implementiert wurde, die gemeinsam den Europäischen Hochschulraum (European Higher Education Area, EHEA) bilden.
- 3 Die Salzburger Prinzipien präzisierten 2005 die Einführung von Doktoratsstudien durch zehn Leitsätze (EUA).

- 4 Das European Qualifications Framework (EQF) agiert wie ein Übersetzungsdienst, der nationalstaatliche akademische Grade in ganz Europa verständlich macht.
- 5 Vgl. „Peer Power – The Future of Higher Arts Education in Europe“ – ELIA artesnet Europe 2009, sowie „Tuning Educational Structures in Europe“, 2007.
- 6 „Florence Principles on the Doctorate in the Arts“, ELIA 2016.
- 1 The SHARE network (2010–2013) succinctly described artistic research as including “a range of models, interpretations and paradigms (practice-led research, practice-based research, art research, research in and through the arts, etc.) while establishing a shared core concern with research grounded in actual art practices.”
- 2 The Bologna Process, put simply, is a system of “easily readable and comparable degrees” across Europe that is implemented in the 48 states that define the European Higher Education Area (EHEA).

- 3 The Salzburg Principles of 2005 further elaborated the introduction of doctoral education, identifying 10 principles for third-cycle degrees (EUA).
- 4 The European Qualifications Framework (EQF) acts as a translation device to make national qualifications more readable across Europe.
- 5 See: “Peer Power – The Future of Higher Arts Education in Europe” – ELIA artesnet Europe 2009, and “Tuning Educational Structures in Europe,” 2007.
- 6 The “Florence Principles on the Doctorate in the Arts,” ELIA 2016.

**Paula Crabtree** ist Künstlerin, Anthropologin und seit Mai 2014 Vizerektorin der Universität der Künste in Stockholm. Davor war sie von 2010 bis 2014 Rektorin der Kunst- und Designhochschule Bergen (KHiB), wo sie von 2002 bis 2010 bereits Vorsitzende der Abteilung für bildende Kunst war. An der KHiB, der Uniarts in Stockholm sowie in der Europäischen Liga der Kunstinstitutionen (ELIA) ist eines ihrer Hauptanliegen die Entwicklung der künstlerischen Forschung. Crabtree war Mitglied im Beirat des Programms zur Entwicklung und Erschließung der Künste (PEEK) beim österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung und später auch beim Evaluationsgremium für das Schweizerische Universitätsprogramm für kollaborative Doktorate.

**Paula Crabtree** is an artist and anthropologist and has held the position of Vice-Chancellor at Stockholm University of the Arts in Sweden since May 2014. Previously she was Rector at Bergen Academy of Art and Design (KHiB) (2010–2014), where she was also Dean at the Dept. of Fine Art (2002–2010). The development of artistic research has been a central concern for her at KHiB, Uniarts in Stockholm, and in the European League of Institutes of the Arts (ELIA). Crabtree was a member of the Austrian Advisory Board of the Program for Arts-Based Research (PEEK), part of the Austrian Science Fund (FWF), and more recently a member of the Evaluation Panel for the Swiss University Program for collaborative doctorates.



A



B



C

**A** *INTRA SPACE* (FWF-PEEK, AR299-G21), Handkamera. Carla und Christina, 2016, © INTRA SPACE

**B** *Medien der Geschichte* (FWF-Elisabeth-Richter PEEK V 426), Anna Artaker, aus der Serie *The Pencil of Nature*, vergrößertes Detail eines Naturselbstdrucks, 2017

**C** *Dizziness – A Resource* (FWF-PEEK, AR 224), 2016, Foto: Ruth Anderwald + Leonhard Grond, © Bildrecht, Wien 2017

# BIBLIOTHEK



Die Bibliothek ist – mit dem Archiv – das Gedächtnis und der Informationsspeicher der Akademie der bildenden Künste Wien. Ihr Printbestand umfasst 250.000 Werke. Der historische Lesesaal am Schillerplatz wird in den letzten Jahren aber auch zunehmend für Veranstaltungen genutzt.

Die Akademiebibliothek bietet an Dienstagen und Donnerstagen im Semester nach der regulären Öffnungszeiten ein vielfältiges Veranstaltungsprogramm an. Die Reihe *Donnerstags in der Bibliothek* zeigt Ausstellungen, Artist-Talks, Performances sowie Raum- und Videoinstallationen junger bildender Künstler\_innen, vorrangig von Akademieangehörigen. Das Programm wird zu Semesterbeginn auf einem Flyer vorgestellt, der von einer\_m jeweils anderen Studierenden des Hauses gestaltet wird. An Dienstagen lädt die Bibliothek zu Buchpräsentationen, Kleinkunstabenden und 2017 zum bereits vierten *Library Slam* ein. Anlassbezogen präsentiert die Bibliothek Sondersammlungen aus ihrem Bestand; ausgestellt werden historische Bücher zu Hieronymus Bosch ebenso wie Comics und Graphic Novels.

Ziel der Veranstaltungen ist es, die Bibliothek in die künstlerische und wissenschaftliche Arbeit der Akademie einzubinden. Auch soll durch die Öffnung für zeitgenössische Kunst Künstler\_innen die Möglichkeit gegeben werden, mit verschiedenen Konzepten in einer historisch gewachsenen Umgebung zu experimentieren.

Zur letzten Ausstellung vor dem Umzug in die Augasse und zum 325-Jahr-Jubiläum *Ein ausgang* bauen Studierende von Daniel Richter eine interaktive Installation, die ab der Vernissage Stück für Stück abgetragen wird ...

Ach, übrigens: *Picture or it didn't happen!* Die Veranstaltungen in der Akademiebibliothek gibt es zum Nachsehen unter <http://www.facebook.com/akademiebibliothek> und künftig auch im Akademie-Repositorium.

The **Library** serves along with the Archive as the memory and information storehouse of the Academy of Fine Arts Vienna. It houses some 250,000 printed works. The historical reading room on Schillerplatz has also increasingly been used in recent years for events.

The Academy Library offers a diverse program of events after regular opening hours on Tuesdays and Thursdays during the semester. The series *Thursdays at the Library* shows exhibitions, artist talks, and performances, as well as spatial and video installations by young visual artists, primarily from the Academy. The program is announced at the beginning of the semester in a flyer designed each time by other Academy students. On Tuesdays, the Library invites visitors to attend book presentations, cabaret evenings, and in 2017 what will be the fourth *Library Slam*. On special occasions, the Library presents special collections from its holdings, for example historical books on Hieronymus Bosch, or comics and graphic novels.

The goal of these events is to integrate the Library into the artistic and academic work of the Academy. Opening our doors to contemporary art also gives artists the opportunity to experiment with different concepts in a historical environment.

For *Ein ausgang*, the last exhibition before the Library's upcoming move to the Augasse, and also marking the Academy's 325th year anniversary, students of Daniel Richter will build an interactive installation which, starting on the day of the opening, will be dismantled piece by piece.

Oh, by the way: *Picture or it didn't happen!* Events at the Academy Library are announced at <http://www.facebook.com/akademiebibliothek> and in the future at the Academy Repository as well.

Ausstellungseröffnung *Open Context I: Geviert*, Lesesaal der Akademiebibliothek, 6.10.2016, Foto © Joanna Pianka

[www.akbild.ac.at/bib](http://www.akbild.ac.at/bib)



# GEMÄLDEGALERIE

Die Akademie der bildenden Künste Wien gehört nicht nur zu den ältesten Kunstakademien in Europa, sondern beherbergt bis heute kostbare Kunstsammlungen.

Gemäldegalerie, Kupferstichkabinett und Glyptothek sind nach wie vor untrennbar mit der Akademie verbunden – eine Seltenheit in Europa, da heute nur noch wenige Kunstuniversitäten ihre eigenen Sammlungen beherbergen. Der Grundstock der Wiener Akademie-Sammlungen entstand im 18. Jahrhundert und umfasste in erster Linie Aufnahmewerke von Akademie-Mitgliedern, Preisstücke und Vorlagewerke für den Unterricht. Im 19. Jahrhundert erfolgten umfangreiche Schenkungen und Legate, weshalb sowohl die Gemäldegalerie als auch das Kupferstichkabinett heute zu den bedeutendsten Kunstsammlungen in Österreich gehören.

1822 vermachte der erfolgreiche Diplomat Anton Franz de Paula Graf von Lamberg-Sprinzenstein, der in seinen letzten Lebensjahren als Präses dem akademischen Rat angehörte, der Akademie etwa 750 Gemälde. Die Stiftung hatte zur Bedingung, die Kollektion öffentlich und für jedermann zugänglich zu machen. So entstand das erste Kunstmuseum in Österreich. Im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts vermehrten zahlreiche weitere private Schenkungen die Bestände der Sammlungen.

Heute werden 180 Spitzenwerke der europäischen Malerei in der permanenten Dauerausstellung in den Räumen der Gemäldegalerie präsentiert: Hauptwerke von Lucas Cranach d. Ä., von Botticelli, Tizian, Rubens oder van Dyck sowie von Rembrandt und den Meistern des Goldenen Jahrhunderts der holländischen Malerei. Besonders hervorzuheben sind ebenso die Werke aus Spätbarock und Wiener Klassizismus, vertreten durch Tiepolo, Guardi, Maulbertsch oder Füger.

Auch wenn diese Gemälde unbestritten zu den Meisterwerken der Sammlung zählen, ist doch der Besucherinnenmagnet das Triptychon mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts von Hieronymus Bosch um 1450.



Einblick in die „Hansengalerie“,  
© Gemäldegalerie der Akademie  
der bildenden Künste Wien, Foto ©  
Lisa Rastl

The Academy of Fine Arts Vienna is not only one of the oldest art academies in Europe but is still home today to priceless art collections.

The **Paintings Gallery**, **Graphic Collection**, and **Collection of Plaster Casts** are still inextricably linked with the Academy – a rarity in Europe, because only a few art universities today have their own collections. The foundations of the Vienna Academy Collections were laid in the 18th century, primarily through works submitted by candidates for Academy membership, prize-winning pieces, and artworks used as models for teaching. The 19th century saw extensive donations and bequests, which is why both the Paintings Gallery and Graphic Collection today rank among the most important art collections in Austria.

In 1822, the successful diplomat Count Anton Franz de Paula von Lamberg-Sprinzenstein, who presided over the Academic Council during his last years of life, bequeathed approximately 750 paintings to the Academy. Lamberg's generous donation was subject to the condition that the collection be displayed publicly so as to be made accessible to everyone. Thus was born Austria's first art museum. In the course of the 19th and 20th centuries, many more private donations increased the size of the collections.

Today, 180 masterful European paintings are presented in the permanent exhibition of the Paintings Gallery: major works by Lucas Cranach the Elder, Botticelli, Titian, Rubens, and Van Dyck, as well as by Rembrandt and the masters of the Golden Age of Dutch painting. Likewise noteworthy are the many works from the Late Baroque period and Viennese Neoclassicism, represented by Tiepolo, Guardi, Maulbertsch, and Füger.

Even though these paintings are undisputedly among the masterpieces of the collection, the absolute visitor magnet is still the *Last Judgement Triptych* painted by Hieronymus Bosch around 1450.

# KUPFERSTICH- KABINETT

Das Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien verwahrt etwa 40.000 Zeichnungen, 22.000 Fotografien und geschätzte 100.000 Druckgrafiken. Als ursprünglicher Bestandteil der Bibliothek erhielt es im Jahr 2003 den Status einer eigenständigen Abteilung, die Sammlung verblieb aber im Eigentum der Republik Österreich. Seit April 2016 steht es unter gemeinsamer Direktion mit der Gemäldegalerie und der Glyptothek. Es gilt nach der Albertina als die größte und bedeutendste grafische Sammlung in Österreich.

Der seit der Gründung der Akademie im Jahr 1692 zusammengetragene Bestand dokumentiert die Hausgeschichte in Form eines visuellen Gedächtnisses. Wurden im 18. Jahrhundert hauptsächlich Vorlageblätter zur Verwendung im Unterricht gesammelt, erweiterte sich durch umfangreiche Schenkungen, Legate und Ankäufe ab den 1830er-Jahren das Spektrum hin zu einer grafischen Universalsammlung. Daher umfasst der Bestand diverse Epochen der europäischen Kunstgeschichte vom 14. Jahrhundert bis in die Gegenwart.

Um den Gedanken eines visuellen Hausarchivs bis heute fortzuführen, veranstaltet das Kupferstichkabinett seit 1996 jährlich mit der Unterstützung der Gesellschaft der Freunde der bildenden Künste eine Jury, um vornehmlich Werke von Absolvent\_innen des Hauses anzukaufen.

The **Graphic Collection** of the Academy of Fine Arts Vienna stores some 40,000 drawings, 22,000 photographs, and an estimated 100,000 prints. Originally part of the Library, it was granted the status of a separate department in 2003, while the collection itself remains the property of the Republic of Austria. Since April 2016, the Graphic Collection has been under joint management with the Paintings Gallery and the Collection of Plaster Casts. It is considered the largest and most significant prints and drawings collection in Austria after the Albertina.

The holdings, amassed since the founding of the Academy in 1692, are like a visual memory documenting the history of the institution. While in the 18th century collecting activity focused mostly on template sheets for use in teaching, the spectrum broadened starting in the 1830s through extensive donations, bequests, and acquisitions to constitute a universal graphic art collection. Works can thus be found here spanning the various epochs of European art history from the 14th century to the present.

In order to keep the idea of a visual Academy archive fresh and alive, the Graphic Collection has been holding an annual jury session since 1996 with the support of the Gesellschaft der Freunde der bildenden Künste (Friends' Society) in order to acquire mainly works by Academy graduates.



Albrecht Dürer, Bildnis eines 18-jährigen Jünglings, 1503, © Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien

# NATURWISSENSCHAFTEN UND TECHNOLOGIE IN DER KUNST

Die theoretischen Fächer Farbenlehre sowie Farbenchemie und Materialkunde wurden bereits mit dem Dekret vom 15. August 1872 an der Akademie der bildenden Künste eingeführt. Als Lehrende dafür konnten sowohl Professoren und Dozenten der Technischen Universität Wien, damals Polytechnikum, als auch Lehrer der Kunstgewerbeschule (heute Universität für angewandte Kunst) und der Handelsakademie der Wiener Kaufmannschaft am Karlsplatz verpflichtet werden.

Im Jahr 1950 wurde ein Extraordinariat für Farbenlehre und Farbenchemie geschaffen sowie ein gleichnamiges Institut gegründet, welches dem internationalen Trend nach einer materialkundlichen Ausbildung der Studierenden an einer Kunstakademie Rechnung tragen sollte. Obwohl sich die Anforderungen an dieses Institut in den letzten Jahren vor allem im Bereich der Forschungs- und Service-tätigkeit stark geändert haben, ist die Lehrverpflichtung in den Bereichen Farbenlehre sowie Farbenchemie und Materialkunde nach wie vor gegeben. Als weitere Aufgabengebiete kamen die Themen „Naturwissenschaften in der Konservierung – Restaurierung“ (Science in Conservation) und „Naturwissenschaften im Bereich der Kunst- und Kulturerforschung“ (Science for Cultural Heritage) hinzu.

The theoretical subjects of color science and color chemistry as well as materials science were already introduced at the Academy of Fine Arts by decree on August 15, 1872. As teachers, the Academy was able to attract professors and lecturers from the Vienna University of Technology, at the time called the Polytechnic, as well as teachers from the Kunstgewerbeschule (today the University of Applied Arts) and the Vienna Business School on Karlsplatz.

In 1950, an associated professorship for color science and color chemistry was created and an eponymous institute founded in response to the international trend for offering materials science training to art academy students. Although the requirements at the **Institute for Natural Sciences and Technology in the Arts** have undergone sweeping changes in recent years, especially in the field of research and service activities, the commitment to teaching color science, color chemistry, and materials science has remained the same. Other subject areas that have been added in recent years are Science in Conservation and Science for Cultural Heritage.



- A Nichtinvasive Materialanalyse einer Grafik von Franz West, Foto © INTK
- B Blick in die Pigmentsammlung des INTK, Foto © INTK
- C Röntgenradiografie des Decius-Mus-Zyklus von Peter Paul Rubens in der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein in Wien, Foto © INTK

[www.akbild.ac.at/intk](http://www.akbild.ac.at/intk)



# STUDIERN AN DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE WIEN AUS DER SICHT VON STUDENT\_INNEN

STUDYING AT THE ACADEMY OF  
FINE ARTS VIENNA FROM THE  
PERSPECTIVE OF THE STUDENTS

*Ein Gespräch mit fünf Studierenden der bildenden Kunst, Lisa Jäger, Clemens Matschnig, Benedikt Muxel, Luz Olivares und Heti Prack, moderiert von Manisha Jothady.*

**Manisha Jothady** Mit welchen Erwartungshaltungen habt ihr euer Studium an der Akademie begonnen?

**Lisa Jäger** Ich habe ein sehr lebendiges, buntes Umfeld erwartet und mich auf die interessanten Menschen, die ich kennenlernen würde, und einen Atelierplatz gefreut, an dem ich mit meiner Arbeit loslegen kann. Dann habe ich allerdings zunächst einmal keinen Atelierplatz bekommen. Das war durchaus ernüchternd, wurde aber durch die anregenden Vorlesungen und spannenden Leute an der Akademie relativiert.

Für manche meiner Kolleg\_innen war es, so mein Eindruck, etwas schwierig, mit der plötzlichen Selbstverantwortung und Freiheit umzugehen, sprich: sich abseits eines schulischen Regelsystems zurechtzufinden, da man im Kunststudium ja weniger mit konkreten Aufgabenstellungen konfrontiert ist, sondern sich die Aufgaben selbst stellen muss.

**Benedikt Muxel** Meine Erwartungen hinsichtlich der zu erlebenden Vielfältigkeit wurden auch erfüllt. Auch einige Semester später finde ich das theoreti-

sche wie praktische Unterrichtsangebot noch immer spannend. Es gibt noch so viel zu erfahren und zu entdecken. Die Ateliersituation allerdings hat sich auch für mich schwierig gestaltet.

**Luz Olivares** Meine Erwartungshaltung war sehr niedrig, da ich aus einem Land komme, in dem das Kunststudium viel schulischer abläuft. Ich kam aus Südamerika nach Wien, um das, was ich gelernt hatte, in einem anderen kulturellen Kontext zu entfalten. Vom theoretischen wie praxisbezogenem Unterrichtsangebot war ich überwältigt. Auch davon, dass man hier grundsätzlich um Atelierplätze für die Studierenden bemüht ist. Ich hatte das Glück, einen Platz zu bekommen.

**Heti Prack** Ich habe erst spät begonnen, Kunst zu studieren. Mein Wunsch, an der Akademie auf ein Leben vorbereitet zu werden, in dem man als Künstler\_in bestehen kann, war wohl auch deshalb groß. Ganz unabhängig davon, ob man nach dem Studium von der eigenen Kunst leben kann oder nicht, denke ich, dass man hier wichtige Strategien vermittelt bekommt, die das künstlerische Selbstverständnis stärken.

**Clemens Matschnig** Vor dem Eintritt in die Akademie habe ich Jus, Kunstgeschichte und Philosophie zu studieren begonnen – Fächer, die wenig Freiheit

erlauben und sich vor allem mit dem Auswendiglernen von Skripten verbinden, der Aneignung von Inhalten, die man im Leben vielleicht nie anwenden wird. Das Studium an der Akademie hat den Vorteil, dass viele Lehrveranstaltungen prüfungs- und anwesenheitsimmanent sind, wodurch viel Raum für die Entfaltung eigener Interessen bleibt.

**Jothady** Was zeichnet das Studium an der Akademie besonders aus?

**Olivares** Das breit gefächerte und qualitativ gute Lehrangebot. Man bekommt zum Beispiel technische Aspekte eines Mediums ebenso gehaltvoll vermittelt wie die entsprechende Theorie. Toll ist auch, dass man dem Unterricht in anderen Fachbereichen, selbst wenn man dort nicht inskribiert ist, beiwohnen kann.

**Muxel** Was mir in diesem Zusammenhang positiv auffällt, ist, dass im Rahmen der Besprechungen der einzelnen Fachbereiche unterschiedliche Semester versammelt sind und es dadurch keine Hierarchien zwischen Diplomand\_innen, Höher- und Anfangssemestern gibt. Auch der Austausch mit den Professor\_innen und Assistent\_innen findet meiner Meinung nach viel mehr auf Augenhöhe statt, als das an anderen Kunstuniversitäten der Fall ist.

**Olivares** Man hat auch unglaublich viele Möglichkeiten zu experimentieren. So kann man sich, obwohl man zum Beispiel im Fachbereich Grafik inskribiert ist, trotzdem in anderen Medien wie Film, Video, Installation, Fotografie et cetera erproben. Das hilft enorm weiter, wenn man noch auf der Suche nach bestimmten künstlerischen Lösungen ist.

Als Migrantin ist es mir zudem sehr wichtig zu sagen, dass meine Herkunft an der Akademie nie eine Rolle gespielt hat. Die Akademie ist der einzige Ort in Österreich, wo ich mich nicht als Migrantin fühle.

**Matschnig** Ja, die Akademie ist multikulturell, was es interessant macht, hier zu studieren, da man es mit so vielen unterschiedlichen kulturellen Backgrounds zu tun hat. Und da die einzelnen Fachbereiche von überschaubarer Größe sind, kann man einander viel besser kennenlernen, einen Eindruck von der Arbeit der anderen bekommen und Interessen teilen. Auch mit den Professor\_innen und Assistent\_innen kommt man viel leichter ins Gespräch, als das bei einem Massenstudium der Fall ist.

**Jäger** Die Akademie bietet generell viele Möglichkeiten, den eigenen Horizont zu erweitern und dadurch zu sich selbst zu finden. Was ich hier als sehr angenehm empfinde, ist, dass es zwischen den Studierenden kein nennenswertes Konkurrenzverhalten gibt und man von den Lehrenden ernst genommen und sehr freundlich behandelt wird. Selbst kritische Feedbacks auf die künstlerische Arbeit fallen sehr konstruktiv aus.

**Prack** Der Austausch mit qualifizierten Lehrkräften und die Freiheit, mit unterschiedlichen Medien und Techniken experimentieren zu dürfen, als auch die Option, den Fachbereich wechseln zu können, ohne dabei wieder ganz am Anfang zu stehen, schaffen für Akademiestudierende schon eine ziemlich privilegierte Situation.

**Jothady** Das Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien lässt offensichtlich keine Wünsche offen ...

**Muxel** Es wäre sicherlich interessant, wenn Praxis, Theorie und Kunstgeschichte in manchen Unterrichtseinheiten stärker aneinanderges koppelt

wären. Also das, was in der künstlerischen Projektentwicklung letztlich idealerweise zusammenfließt.

**Matschnig** Großartig wäre freilich auch, wenn die Werkstätten weniger Lehrveranstaltungsgebunden, sondern frei zugänglich wären. Aber das ist vermutlich auch aus Platzgründen schwer organisierbar. Es ist nur, dass dadurch die Realisierung mancher Ideen ins Stocken gerät.

**Jäger** Manche Werkstättenkurse müsste man auch aufgrund der hohen Anzahl an Studierenden mehrfach im Semester anbieten. Ich bin jetzt im siebten Semester und hatte leider noch keine Möglichkeit, mir Gusstechniken anzueignen. Auch fachbereichsübergreifende Aktivitäten vermehrt zu initiieren wäre sicherlich spannend. Da die Fachbereiche nicht alle im Hauptgebäude am Schillerplatz untergebracht sind, findet zwischen den Studierenden unterschiedlicher Fachbereiche wenig Austausch statt – der aber mitunter sehr bereichernd wäre.

**Olivares** Aber es steht uns ja allen offen, die eine oder andere Besprechung zu besuchen. Also ich habe mich immer wieder den Treffen anderer Fachbereiche angeschlossen. Das ist sehr spannend, man erfährt, wie die einzelnen Fachbereiche funktionieren, wo die Schwerpunkte in den Diskussionen liegen, ob mehr auf die technische Umsetzung oder das theoretische Fundament einer Arbeit Wert gelegt wird. Und es gibt Fachbereiche, in denen die Koppelung der Vermittlung von technischem und wissenschaftlichem Wissen durchwegs praktiziert wird.

**Jothady** Inwiefern wird man an der Akademie auch auf das Agieren am freien Kunstmarkt, zum Beispiel auf konkrete Ausstellungssituationen, vorbereitet?

**Olivares** Es kommt immer wieder vor, dass sich, abgesehen von den akademie-internen Ausstellungen im xhibit zum Beispiel, Ausstellungsbeteiligungen durch die Empfehlung einzelner Lehrender ergeben. Das ist insofern wichtig, da man dadurch sämtliche prinzipiell notwendigen Erfahrungen sammeln kann. Etwa, wie man ein Portfolio erstellt, eine Biografie strukturiert, Transporte organisiert, vielleicht einen Kurztext zur eigenen Arbeit verfasst.

**Prack** Dass manche Professor\_innen Ausstellungsmöglichkeiten für ihre Studierenden schaffen – sei es, indem eigene Räume zu diesem Zweck angemietet werden, sei es, indem sie sie in Gruppenausstellungen integrieren –, liegt sicherlich im Naheverhältnis zwischen Lehrenden und Studierenden begründet, wofür die Akademie ein gutes Klima schafft.

**Muxel** Früher war es ja durchwegs üblich, dass Studierende den Professor\_innen bei der Fertigung ihrer Arbeiten zur Hand gingen, wodurch der Gedanke, gemeinsam auszustellen, naheliegender war. Heute ist das natürlich etwas anders, aber Lehrende bestärken eine\_n weitestgehend darin auszustellen und stehen auch mit Rat zur Seite.

**Olivares** In Bezug auf Ausstellungen, die sich aus dem Akademiezusammenhang ergeben, erinnere ich mich an das Curator-in-Residence-Programm, das es vor ein paar Jahren an der Akademie gab. Junge Kurator\_innen wurden damals eingeladen, mit Studierenden der Akademie Ausstellungskonzepte zu erarbeiten, die dann im sogenannten Demonstrationsraum, in der Aula der Akademie am Schillerplatz, präsentiert wurden.

**Matschnig** Das klingt sehr spannend, zumal hier beide Seiten voneinander lernen können. Ein Vernetzungsprojekt dieser Art ist hoffentlich in Zukunft wieder realisierbar.

**Jothady** Muss ein künstlerisches Studium unweigerlich in eine Existenz als Künstler\_in münden?

**Jäger** Ich weiß von einigen, dass sie nur nebenbei an der Akademie studieren. Für mich war allerdings immer klar, dass ich Künstlerin werden will, was vielleicht etwas naiv klingt ...

**Jothady** ... oder konsequent.

**Prack** Außerdem können sich Studierende des Instituts für bildende Kunst ja auch dazu entscheiden, ihren Abschluss am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften zu machen.

**Muxel** Man darf das auch nicht so ausschließlich betrachten. Innerhalb der Kunst sind ja viele Wege denkbar. Es ist nicht zwingend nötig, Kunst zu machen, um beruflich im Kunstbereich Fuß zu fassen. Ich denke, dass das

Studium an der Akademie auch hierfür gute Anregungen liefert. Gerade weil hier so viel Freiheit herrscht, öffnen sich viele gangbare Wege.

**A conversation with five fine arts students – Lisa Jäger, Clemens Matschnig, Benedikt Muxel, Luz Olivares, and Heti Prack – moderated by Manisha Jothady.**

**Manisha Jothady** What expectations did you have when you began your studies at the Academy?

**Lisa Jäger** I expected a very lively and diverse environment and was looking forward to meeting interesting people and to having a studio space where I could launch into my work. I didn't get a studio space at first, though. That was a bit sobering, but was put into perspective by the stimulating lectures and exciting people at the Academy.

I had the impression that some of the other students in their first year had a hard time dealing with the sudden freedom and taking responsibility for themselves; in other words, with finding their way without the system of rules they were used to at school, because in art studies you are not really given specific assignments to do but instead have to plan your own set of tasks to accomplish.

**Benedikt Muxel** My expectations were likewise met in terms of experiencing diversity and variety here. A few semesters in, I still find the range of theoretical and practical course offerings exciting. There is so much to experience and to discover here! The studio situation has however proven difficult for me as well.

**Luz Olivares** My expectations were very low, because I come from a country where art studies are set up much more like instruction at school. I came to Vienna from South America in order to try out what I had learned in a different cultural context. I was overwhelmed by the number of courses offered in both theory and practice. And also by the fact that efforts are made to find a studio space for every student. I was lucky enough to get a space.

**Heti Prack** I decided to study art late in my career. So I had high hopes that the Academy would prepare me

to earn a living as an artist. No matter whether you can live from your art after graduating or not, I think that you learn important strategies here that strengthen your self-confidence as an artist.

**Clemens Matschnig** Before enrolling at the Academy, I had begun studies in law, art history, and philosophy – subjects that don't give the student much freedom and which require above all learning scripts by heart and memorizing content that you may never need again your whole life. Studying at the Academy has the advantage that there are many continuous assessment courses, allowing plenty of room for the development of your own interests.

**Jothady** What is distinctive about studying at the Academy?

**Olivares** The wide-ranging and high-quality curriculum. For example, you learn the technical aspects of a medium just as thoroughly as the corresponding theory. It's also great that you can audit courses even if you're not enrolled in them.

**Muxel** Something positive I've noticed in this context is that students from different levels take part together in meetings, meaning there is no hierarchy between students who are about to graduate and those at higher levels or beginners. In my opinion, exchanges with professors and teaching assistants also take place on a much more equal footing here than at other art universities.

**Olivares** And you have an incredible number of opportunities to experiment. So even if you're enrolled in Graphic Arts, you can still try out other media such as film, video, installation, photography, et cetera. This is enormously helpful if you are still looking for specific artistic solutions.

As an immigrant, I also find it very important to point out that where I come from has never played a role at the Academy. The Academy is the only place in Austria where I don't feel like an immigrant.

**Matschnig** Yes, the Academy is multicultural, which makes it interesting to study here because you come into contact with people from so many different cultural backgrounds. And since the studios are of a manageable

size, you can get to know each other much better, get an impression of what the others are working on and share your interests. It is also much easier to talk informally with professors and other instructors than it would be at a huge university.

**Jäger** The Academy in general offers many opportunities to expand your horizons and therefore to find yourself. What I really like here is that there is no noticeable competition between the students, and that the teachers take you seriously and treat you so kindly. Even critical feedback on your artistic work is always very constructive.

**Prack** The exchanges with highly qualified instructors and the freedom to experiment with different media and techniques, as well as the option to change your studio without starting all over again, create a pretty privileged situation for the students at the Academy.

**Jothady** Studying at the Academy of Fine Arts Vienna evidently leaves nothing to be desired ...

**Muxel** It would certainly be interesting, though, if practice, theory, and art history would be more strongly linked in some of the courses. In other words, the areas that ideally come together in developing an art project.

**Matschnig** It would also be great if the workshop spaces were not necessarily tied to a particular course but instead freely accessible. But that would probably be hard to organize for space reasons. I do think the present situation hinders the realization of some ideas.

**Jäger** The most popular workshop courses could be offered to multiple groups during the semester. I am now in my seventh semester and unfortunately have still not had a chance to learn casting techniques. Initiating more cross-disciplinary activities would also be exciting. Since not all studios are housed in the main building on Schillerplatz, little exchange takes place between them – which would in some cases be very enriching, though.

**Olivares** But we do have the option of attending meetings by other studios. I have joined in meetings in other studios many times. This is really



exciting, because you can learn how the various studios function, where the priorities lie in their discussions, whether more emphasis is placed on the technical implementation or the theoretical foundation of a work. And there are studios where teaching definitely brings together technical and scholarly knowledge.

**Jothady** How well does the Academy prepare you for a role in the art market, for example for specific exhibition situations?

**Olivares** Apart from the exhibitions at the Academy, for instance at exhibit, opportunities occasionally come up to take part in outside exhibitions through recommendations from instructors. This is in principle an important way to gather all the experience you need. For example, how to create a portfolio, structure a biography, arrange for transport, or maybe write a short text about your own work.

**Prack** The fact that some professors find opportunities for their students to exhibit – whether in spaces leased for that purpose or in group exhibitions – is surely due to the close relationship between faculty and students, for which the Academy creates the right climate.

**Muxel** It used to be customary for students to help professors produce their own work, which made it only logical that they would then exhibit together. Today things are a bit different, of course, but the faculty really encourages you to exhibit and give you advice on how to go about it.

**Olivares** Speaking of exhibitions that arise out of the Academy context, I remember the curator-in-residence program here a few years ago. Young curators were invited to develop exhibition concepts with students at the Academy that were then presented in the so-called Demonstration Room, in the Academy's auditorium on Schillerplatz.

**Matschnig** That sounds very exciting, especially as both sides can then learn from each other. Hopefully, this type of networking project can be realized again in the future.

**Jothady** Do art studies always have to culminate in a career as an artist?

**Jäger** I know of some people who are only studying part-time at the Academy. I have always known that I wanted to be artist, though, which maybe sounds a bit naive ...

**Jothady** ... or determined.

**Prack** Students at the Institute of Fine Arts can also choose to do their degree at the Institute for Art Theory and Cultural Studies.

**Muxel** You shouldn't look at things so categorically. Many paths are conceivable within art. You can have a career in the art field without necessarily making art. I think that studies at the Academy provide plenty of inspiration here as well. Especially because you have so much freedom here, many viable routes open up.



**Manisha Jothady** lebt als freischaffende Kunstkritikerin in Wien. Sie ist Verfasserin zahlreicher thematischer und monografischer Katalogbeiträge und publiziert in Kunstzeitschriften (etwa *Camera Austria*, *Eikon*) und der *Wiener Zeitung*. Seit dem Wintersemester 2016/17 ist sie Mitarbeiterin der Akademie der bildenden Künste Wien, Fachbereich Abstrakte Malerei.

**Manisha Jothady** is a freelance art critic who lives in Vienna. She has written numerous essays for thematic and monographic catalogues and has published in art magazines including *Camera Austria*, *Eikon*, and the *Wiener Zeitung*. Jothady has been employed in the Studio for Abstract Painting at the Academy of Fine Arts Vienna since Winter Semester 2016/17.



A



B

- A** Rundgang 2017, David Mohoric, Stipendiat des Ministeriums für Kultur von Slowenien, Szenografie (IKA), Foto © Lisa Rastl
- B** Rundgang 2017, Semesterthema *Krausmaterial*, Entwurf zu Arthur Schnitzlers drei Einaktern *Komödie der Worte*, Szenografie (IKA), Foto © eSeL.at
- C** Rundgang 2017, v. l. n. r. Gabriele Edelbauer und Julia Goodman, Heti Prack, Zoe DeWitt, Larissa Kopp, Moritz Gottschalk, Kontextuelle Malerei (IBK), Foto © Lisa Rastl
- D** Rundgang 2017, Katharina Kneip, Erasmus-Studentin (IBK), Foto © Lisa Rastl
- E** Rundgang 2017, Toni Renaissance (IBK), Foto © Lisa Rastl

C



D

E

*Ich schätze unrunde Jubiläen mehr als runde, und 325 Jahre, wiewohl eine lange Zeit, gehen als unrunder Zeitraum gerade so durch. Ich schätze zufällige Momente der Erinnerung mehr als verordnete, und 325 Jahre, wiewohl eine respektable Zahl, sind genauso zufällig wie der 23. Dezember 2016, an dem ich diesen Text schreibe. Ich schätze es, zur richtigen Zeit relevanter Ereignisse zu gedenken, und wiewohl die erste urkundliche Anerkennung durch das Kaiserhaus ein willkürlicher Akt in der Geschichte einer Institution ist, soll man die Akademie zu jeder Zeit ehren. Also auch in 7, 53 und 229 Jahren.*

*I appreciate the in-between anniversaries more than the milestone ones, and 325 years, although a long time, can almost pass as such an in-between period of time. I appreciate random moments of remembering more than prescribed ones, and 325 years, although a respectable number, is just as random as the 23rd of December 2016, the day I am writing this text. I appreciate commemorating relevant events at the right time, and even though the first documented recognition by the Imperial House is an arbitrary act in the history of an institution, the Academy should actually be honored at all times. Including in 7, 53, and 229 years.*

**Andreas Fogarasi**

Künstler und Absolvent der Akademie der bildenden Künste Wien / Artist and graduate of the Academy of Fine Arts Vienna

*Ich kam 1997 auf die Akademie, nach vielen gescheiterten Versuchen hatte ich es endlich geschafft. Und es war der beste Moment anzufangen: Sechs alte Professoren gingen in Pension, und sechs neue kamen – mit neuem Wind und neuen Ideen.*

*Zum ersten Mal gab es nun etwa eine Klasse für Fotografie und eine Klasse für Neue Medien. Der Akademie verdanke ich unglaublich viel, beruflich sowieso, aber vor allem persönlich: Sie wurde zu meiner Familie, ich habe mich zum ersten Mal willkommen gefühlt in Österreich.*

*Peter Kogler, mein Professor, Richard Hilbert, der mir alles über Video beigebracht hat, und die liebe Katharina Koch, unsere Sekretärin – sie alle fragten mich, wie es mir geht und ob sie mir irgendwie helfen können. Nach Traiskirchen, Flüchtlingspension und sechs Jahren anonymen und hierarchischer Strukturen auf der Uni Wien war ich das nicht gewöhnt.*

*Ich gratuliere der Akademie herzlich zum Geburtstag und wünsche, dass sie weiterhin so bleibt.*

*I came to the Academy in 1997 – after many failed attempts, I had finally made it. And it was the best moment at which to start: Six old professors were retiring and six new ones arriving – bringing a breath of fresh air and new ideas.*

*For the first time, there was now a class for photography and a class for new media.*

*I owe an incredible amount to the Academy, professionally of course, but above all personally: It became my family and I felt welcome in Austria for the first time. Peter Kogler, my professor, Richard Hilbert, who taught me everything I know about video, and dear Katharina Koch, our secretary – all of them constantly asked me how I was doing and if there was anything they could do to help.*

*After Traiskirchen, refugee housing, and six years of anonymous and hierarchical structures at the University of Vienna, I was not used to that.*

*I warmly congratulate the Academy on its anniversary and hope that it stays just the way it is.*

**Anna Jermolaewa**

Künstlerin und Absolventin der Akademie der bildenden Künste Wien / Artist and graduate of the Academy of Fine Arts Vienna



Mit großem Respekt schaue ich auf das Jubiläum, das die Akademie der bildenden Künste Wien in diesem Jahr feiern kann. Allein die Zahl 325 lässt eine facettenreiche Geschichte erahnen, die auf dem Weg zum Jetzt einer lebendigen wie zeitgemäßen Kunstakademie mutmaßlich voll der spannenden Sprünge, Risse und Brüche sein muss, in denen sich die utopische Moderne und Postmoderne verbarg. Vor der nicht nur optisch wirksamen Silhouette der einst hochbedeutsamen Kaiserstadt, die vor – staats-tragender – Kultur und Kunst nur so strotzte, zumal eingebettet in einen Bilder liebenden Katholizismus, gedieh die bildende Kunst in Wien von jeher, musste aber auch umso massiver ihren Willen zur Eigenständigkeit und Freiheit behaupten. Aus der Perspektive des Kunsthochschulpräsidenten in einer norddeutschen Kaufmannsstadt mutet dieses Szenario fremd und faszinierend zugleich an. Schließlich ist der hohe Stellenwert, wie er den Künsten und insbesondere auch der Akademie in Wien beigemessen wurde und wird, enorm förderlich für die Akzeptanz von Künstlerinnen und Künstlern und damit auch für die künstlerische Ausbildung.

Prächtig und selbstbewusst steht die Akademie heute da und vertritt seit 325 Jahren in aller Selbstverständlichkeit, Souveränität und der ihr historisch gemäßen Würde die freie bildende Kunst. Demgegenüber sehe ich die 75 Jahre jüngere, also nahezu jugendliche HFBK Hamburg geprägt von dem Kontext einer protestantischen Bürgerstadt mit republikanischer Grundhaltung. Die Kunst wurde hier stets auf das Nützliche und Angewandte verpflichtet und stand im Schatten des Wortes. Entsprechend lang dauerte die Periode der künstlerischen Emanzipation bis zur Ausformulierung einer radikalen Konzeptkunst, deren Pole durch eine Absolventin wie Hanne Darboven und einen Lehrenden wie Franz Erhard Walther an der HFBK gesteckt sind. Diese kurze Gegenüberstellung mag erkennbar machen, warum der Austausch zwischen den Kunstakademien Wien und Hamburg, zwischen Studierenden und Lehrenden für beide Seiten immer besonders attraktiv war und woher die gegenseitige Anziehungskraft rührt.

Liebe Kunstakademie Wien, wir mögen Euch sehr, weil Ihr so schamlos die Kunst leben und feiern könnt; weil Ihr so fantastisch-verschwenderisch Eure personellen, räumlichen und finanziellen Ressourcen erfolgreich in den Dienst einer bedingungslosen Kunstentwicklung stellt (wie wir es uns weder leisten können noch wagen dürften); weil Ihr die bildende Kunst mit einer unglaublich sympathischen Selbstverliebtheit und -gewissheit vertreten könnt. Wie ein Spiegel haltet Ihr uns damit auch immer unseren Mangel vor Augen, einen, der leider auch mal in unproduktive Zerrissenheit führt. Danke dafür! So wart und seid Ihr auch immer ein wenig Sehnsuchtsort für uns hier im Norden. Bleibt Euch treu, auch in den nächsten 325 Jahren!

I look to the anniversary that the Academy of Fine Arts Vienna is privileged to celebrate this year with the greatest respect. The number 325 alone speaks of a multi-faceted history, which on the way to the vibrant and cutting-edge art academy of today has likely been replete with exciting leaps, breaches, and fractures that concealed the utopian currents of modernism and postmodernism. Against the visually imposing and momentous silhouette of the once supremely significant imperial city, which teemed with state-supporting culture and art, and embedded in a Catholicism enamored of imagery, the fine arts have always flourished in Vienna, but have had to assert their claim to independence and freedom all the more vehemently. From the perspective of the president of an art academy in a northern German merchant city, this scenario seems at once alien and fascinating. The high status that the arts and in particular the Academy have always enjoyed in Vienna is still today tremendously conducive to the recognition of artists and thus also to artistic training.

There the Academy stands today, splendid and self-assured, having represented the fine arts for the past 325 years with the utmost implicitness, sovereignty, and the dignity accorded by its history. In contrast, I see the 75 years younger, and thus almost youthful HFBK Hamburg as being shaped by the context of a Protestant town of burghers with a republican attitude. Art has always been committed here to useful applications and has largely been overshadowed by the word. It would thus take a long time until artistic emancipation led to the formulation of a radical conceptual art whose poles are marked at the HFBK by a graduate like Hanne Darboven and a teacher like Franz Erhard Walther. This brief juxtaposition may already make apparent why the exchange between the art academies in Vienna and Hamburg, between students and teachers, has always been especially attractive for both sides, and from whence the mutual attraction stems.

My dear Academy of Fine Arts Vienna, we admire you for the way you so brazenly live by and celebrate art; for how you so fantastically and lavishly put your personal, spatial, and financial resources in the service of an unconditional development of the arts (as we can neither afford nor dare to do); for how you are able to represent the fine arts with an incredibly congenial narcissism and self-confidence. You constantly hold up a mirror to our own deficiency, one that unfortunately sometimes leads to unproductive inner turmoil. Thank you for that! In a certain sense, you have always been and always will be a place of longing for us up here in the north. To thine own self be true – for the next 325 years as well!

**Prof. Martin Köttering**  
Präsident / President  
HFBK Hamburg

**Herausgeberin**

Akademie der bildenden  
Künste Wien  
Schillerplatz 3, 1010 Wien

**Schlussredaktion**

Linda Klösel

**Grafik**

Dorothea Brunialti

**Übersetzungen**

Thomas Raab

Jennifer Taylor

**Lektorat**

m∞bius

**Druck**

„agensketterl“

Druckerei GmbH

© 2016 Akademie  
der bildenden Künste  
Wien, Autor\_innen,  
Künstler\_innen und  
Fotograf\_innen

Die namentlich gezeichneten  
Beiträge geben die persön-  
liche Meinung der Autor\_in-  
nen wieder.

Printed in Austria

Alle Rechte vorbehalten.  
Jegliche Art der Vervielfäl-  
tigung, insbesondere die  
elektronische Aufbereitung  
von Texten oder der Gesamt-  
heit dieser Publikation, be-  
darf der vorherigen schrift-  
lichen Zustimmung durch  
die Urheber\_innen.

**]a[** akademie der bildenden künste wien



**Theater, Film, Musik, Oper, Tanz.**

Leidenschaftliche Kulturberichterstattung, die alle Stücke  
spielt, täglich im STANDARD und auf [derStandard.at](http://derStandard.at).

[derStandard.at](http://derStandard.at)

