

Schule Oberhuber

Eine Sammlung als Programm

Cosima Rainer

Die Kunstsammlung der Universität für angewandte Kunst Wien stellt eine Besonderheit dar: Sie ist geprägt durch den „archäologischen Ansatz“¹ des früheren Hochschulrektors Oswald Oberhuber (1931–2020), der ab den 1960er-Jahren auf der Suche nach der verschütteten Geschichte der österreichischen Avantgarde war.² Entsprechend widmet sich die Kunstsammlung seit ihrer Gründung in den 1980er-Jahren den Entwicklungen und Netzwerken der Moderne, die von den reformorientierten Protagonist:innen der k. k. Kunstgewerbeschule beeinflusst waren.

Die Ausstellung *Schule Oberhuber* thematisiert Oberhubers wegweisende und vielschichtige Praxis, durch die er die Hochschule für angewandte Kunst in Wien von den 1970er bis in die 1990er-Jahre prägte und einen kunstpolitischen Diskurs entwickelte, der bis heute Relevanz hat. Der Künstler, Ausstellungsmacher, Kritiker und Hochschulrektor Oswald Oberhuber orientierte sich an einem Konzept der „permanenten Veränderung“, das er provokativ von Trotzki's Vorstellung der „permanenten Revolution“ ableitete und auf die Kunst übertrug.³ Er sah es als Kritik an einem „verkrusteten“ Kunstbegriff und einem damit einhergehenden einheitlichen, stilistisch durchgängigen Œuvre. Daher zeichnet sich Oberhubers Werk durch eine Bandbreite aus, wie sie bei anderen Künstler:innen kaum zu finden ist. Seine Gestaltungsideen zogen sich auch durch alle Bereiche der Hochschule und führten unter anderem zur Gründung einer umfangreichen Bibliothek und Kunstsammlung. Durch innovative Neubesetzungen und internationale Künstler:innen, die er nach Wien holte, prägte er den legendären Ruf der Angewandten. Dabei spielt Oberhubers kontinuierliche Auseinandersetzung mit der Hochschulgeschichte, einer „österreichischen Kunstgeschichte“ besonders im Verhältnis zu internationalen avantgardistischen Bewegungen und mit Blick auf die Auswirkungen des NS-Regimes eine wichtige Rolle.

In der Ausstellung *Schule Oberhuber* wird anhand der Bestände von Kunstsammlung und Archiv das Potenzial einer universitären Sammlung für eine kritische Befragung kunsthistorischer Erzählungen in den Blick genommen. Da an der ehemaligen k. k. Kunstgewerbeschule bereits seit 1867 Frauen zum Studium zugelassen waren, wenn auch mit Einschränkungen,⁴ bildete sich in der Sammlung eine Alternativerzählung zum vorherrschenden Kanon ab. Die vielseitig arbeitenden Künstlerinnen eroberten sich trotz zahlreicher Schwierigkeiten Anerkennung in der vibrierenden Kunstszene der 1920er-Jahre. Oberhuber würdigte dies mit der Ausstellung *Ungegenständliche Kunst aus Österreich von Künstlerinnen um 1920*, die er 1985 kuratierte.

¹ Robert Fleck, der von Oberhubers Beitrag zur „Archäologie der Österreichischen Kunst“ spricht, nimmt Bezug auf Michel Foucaults Umdeutung des Begriffs der Archäologie, bei dem es nicht mehr um die Suche nach einem Ursprung, sondern um die Freilegung aller Aussagen in einem diskursiven Feld geht. Siehe dazu Robert Fleck, *Avantgarde in Wien. Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan, Wien 1954–1982, Kunst und Kunstbetrieb in Österreich, Wien 1982*, S. 355.

² Oberhuber konzipierte bereits seit den 1960er-Jahren zahlreiche Ausstellungen, Kataloge und Plakate zur zeitgenössischen Kunst und österreichischen Avantgarde durch seine Tätigkeit für die Galerie im Taxispalais Innsbruck und später für die Galerie nächst St. Stephan sowie für das Museum des 20. Jahrhunderts, in: Fleck, *Avantgarde in Wien*, S. 350.

³ Andreas Hapkemeyer, Oswald Oberhuber. Kunst ohne Künstler, in: Oswald Oberhuber, *Mutazione Permanente Veränderung. Ein Gespräch mit Ursula Riederer*, 1. Teil, hrsg. v. Herta Wolf Torggler, Meran 2003.

⁴ Siehe dazu Sabine Plakolm-Forsthuber, *Künstlerinnen in Österreich 1897–1938. Malerei – Plastik – Architektur*, Wien 1994, S. 41.

Begonnen hat Oberhuber die Aufarbeitung und Lancierung einer anderen „Schule von Vorbildern“ mit der Ausstellung *Österreichische Avantgarde 1900–1938. Ein unbekannter Aspekt*⁵, gemeinsam mit Peter Weibel 1976, sowie mit seiner Großskulptur *Museum im Museum* von 1978. Mit der genannten Ausstellung und Installation initiierte Oberhuber die Wiederentdeckung einer ungegenständlichen Avantgarde, die im österreichischen Kunstkanon damals kaum abgebildet war.⁶ Er stellte sich damit gegen eine Überbewertung des Expressiven, die er in der Favorisierung von Klimt, Schiele und Kokoschka verortete: „Doch die österreichischen Künstler sind die ersten Abstrakten. Der Fehler ist, dass man es in Österreich nicht weiß.“⁷

Wichtige Bezugspunkte bildeten für Oberhuber der Symbolismus, in dem er bereits abstrakte Bestrebungen sah, sowie der Wiener Jugendstil mit seinen geometrischen Formen. Zugleich interessierten ihn Einflüsse des Konstruktivismus, vertreten durch Persönlichkeiten wie Friedrich Kiesler, Lászlo Moholy-Nagy oder Lajos Kassák, der 1916 gemeinsam mit Béla Uitz die ungarische Avantgarde-Zeitschrift *MA* gegründet hatte, die von 1920 bis 1925 in Wien herausgegeben wurde. Als einen weiteren wichtigen Motor der Avantgarde betrachtete Oberhuber die neuen Lehrmethoden der jungen Kunstgewerbeschule, wie sie beispielsweise Direktor Alfred Roller bereits um 1900 eingeführt hatte. Die anti-akademische Ausrichtung und besonders die experimentellen Unterrichtsmethoden von Franz Čížek, der seit 1906 ornamentale Formenlehre unterrichtete, stießen auf internationale Resonanz. Freie Pinselübungen, das Aufgreifen und Weiterentwickeln zeitgenössischer Kunstpraxen oder die Arbeit mit der Rhythmik von Bewegungsabläufen gehörten zum Programm. Auch das Modell des Vorkurses wurde an der Kunstgewerbeschule bereits vor dem Weimarer Bauhaus praktiziert.⁸ Čížeks Schule – die eigentlich ein Ideenlabor vorwiegend von jungen Frauen war, allen voran Erika Giovanna Klien, Marianne Ullmann und Elisabeth Karlinsky – entstammen ungewöhnlich rhythmische, abstrakte und textuelle Arbeiten, die mittlerweile unter dem Begriff des „Wiener Kinetismus“ firmieren. Auch der Ansatz der „modernen Raumkunst“⁹ mit ihrer grenzüberschreitenden Totalgestaltung, wie er an der Kunstgewerbeschule und in der Secession praktiziert wurde, beinhaltet wegweisende Tendenzen. Die Ausstellungen waren tonangebend für eine moderne Auffassung von Kunst, die über das Tafelbild hinausgeht.

„Der Jugendstil ist nicht nur verspielt selbstbezogen“, schreibt Oberhuber 1977, „sondern vor allem das gelungene Unternehmen, den Menschen miteinzubeziehen in ein totales Geschehen der Kunst. Alles ist Kunst, wenn diese anwendbar gemacht wird; Kunst ist nicht das vereinsamte Bild an der Wand, sondern in erster Linie Ambiente, die Durchdringung aller Lebensbereiche.“¹⁰

⁵ „Während Peter Weibel auf dem Gebiet der Literatur und Wissenschaften Grundlagenarbeit leistete, versuchte Oswald Oberhuber eine Revision der Geschichte der bildenden Kunst dieses Zeitraums zu initiieren.“ Siehe Fleck, *Avantgarde in Wien*, S. 356.

⁶ „Schönbergs Kampf um die Moderne ist kein extremer Einzelfall, wie Persönlichkeiten wie Reth, Kupka, Kassák, Hölzel, Husar, Peri, Sima, Gutfreund, Breuer, Molnar, Segantini, Bortnyk u. a. zur selben Zeit beweisen, und Kokoschka, Klimt und Schiele sind keineswegs Revolutionäre. Es entsteht ein wesentlich anderes Bild österreichischer Kunst, nicht eingeeengt in den Bereich des deutschsprachigen Raumes, wie es uns Kunsthistoriker bisher gezeigt haben.“ Oswald Oberhuber in: *Österreichische Avantgarde 1900–1938. Ein unbekannter Aspekt*, Ausstellungskatalog Galerie nächst St. Stephan, Taxis Palais Innsbruck, 1976/77.

⁷ Vgl. Oswald Oberhuber, *Wie Kunst entsteht. Eine Kunstgeschichte im Gespräch mit Ursula Riederer*, Wien 2009, S.82.

⁸ Franz Čížek betreute von 1910 bis 1937 die „Jugendkunstklasse“ und leitete von 1906 bis 1934 das Fach „Ornamentale Formenlehre“ für erwachsene Studierende an der k. k. Kunstgewerbeschule.

⁹ Siehe die differenzierte Diskussion der „Modernen Raumkunst“ von Sabine Plakolm-Forsthuber, *Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*. Wien 1991.

¹⁰ Oswald Oberhuber, in: *Frühes Industriedesign, Wien 1900–1908. Wagner – Kolo Moser – Loos – Hoffmann – Olbrich – Ofner*, hrsg. von Oswald Oberhuber und Erika Patka, Wien (Galerie nächst St. Stephan) 1977.

Die Ausstellungen der Wiener Werkstätte, die auch als „Theater für Waren“ fungierten, ermöglichten gestalterische Übertretungsformen, die besonders offen für Experimente waren. Hier fanden ästhetische Mittel wie Repetition, Geometrie und Grotteske nebeneinander Platz. Die Auseinandersetzung mit dem Ornament und der Flächenkunst erhielt für die ganze Kunstgewerbeschule eine wichtige Funktion, die geradezu in einen abstrakten „Kollektivstil“ mündete, der sich beispielsweise in den Vorlagenwerken *Die Fläche* (1902–1904) nachvollziehen lässt. Die Plakatkunst, die sich dabei entwickelte, war für die Secessionisten ein wesentlicher Gestaltungsbereich, mit dem sie ihre moderne Ausrichtung verbreiteten. „Wir kennen keine Unterscheidung zwischen ‚hoher Kunst‘ und ‚Kleinkunst‘, zwischen Kunst für die Reichen und Kunst für die Armen. Kunst ist Allgemeingut.“¹¹

Eine andere wichtige Referenz für die Ausstellung *Schule Oberhuber* ist die Großskulptur *Museum im Museum*, die Oberhuber noch im Entstehungsjahr 1978 dem Wiener Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig als eine Art Sammlungsintervention schenkte. Der aus einfachem Holz gezimmerter Raum, in dem Oberhuber von ihm zusammengetragene Werke avantgardistischer Künstler:innen präsentierte, wirkt wie ein portabler EXPO-Pavillon für die verdrängten Vertreter:innen der österreichischen Avantgarde. Mit seiner Komprimierung steht es in einer langen Tradition von Künstler:innenmuseen der Moderne, beginnend bei Marcel Duchamps *La Boîte-en-Valise* von 1936. Zeitlich und formal positioniert es sich zwischen Claes Oldenburgs popkulturellem *Mouse Museum* (1965), das diverse Kleinplastiken aus Gips und Farbe präsentiert, und der umgestülpten Küche von Franz West (*Extroversion*, 2011), in der West Arbeiten von Freund:innen und Künstlerkolleg:innen ausstellte.

Im Unterschied zu diesen forciert „privaten“ Museen seiner Kolleg:innen zielte Oberhuber jedoch auf eine energetische Wirkung im gesellschaftlichen System, konkret auf eine Korrektur des offiziellen „Kunstkanons“ ab. Ihm ging es nicht um den Nachweis seiner originellen Schaffenskraft oder um den Verweis auf eine Gruppe von Freund:innen, sondern um die Proklamation einer „künstlerischen Schule“. Ähnlich einem trojanischen Pferd schmuggelte er damit seine Sammlung von Vorbildern in den Museumsdiskurs ein. Eine solche Arbeit am Kanon ist immer eine politische Geste. Was wird wichtig genommen? Welche Entwicklungen gelten als vorbildhaft?

Oberhubers kritische Auseinandersetzung mit der Geschichte der Wiener Kunstgewerbeschule bzw. späteren Hochschule und ihrer Protagonist:innen bilden ein weiteres zentrales Thema der Ausstellung. Bereits 1973 war er als Lehrender tätig und 1979 initiierte er als Rektor den Aufbau einer Sammlung, welche die Schulgeschichte nicht nur abbildet, sondern auch kommentiert, ergänzt und weiterführt.

Wichtige Dokumente dieser Zeit sind zwei Bände zur Hochschulgeschichte, die Oberhuber initiierte und herausgab: *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867–1918*, 1986 herausgegeben mit Gottfried Fliedl, und der weiterführende Band *Kunst: Anspruch und Gegenstand. Von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule für angewandte Kunst in Wien*, 1991 herausgegeben mit der damaligen Sammlungsleiterin Erika Patka.

Mit den Publikationen *Vertreibung des Geistigen aus Österreich* (1986) und *Zeitgeist wider den Zeitgeist. Eine Sequenz aus Österreichs Verirrung* (1988) untersuchte er die Auswirkungen des

¹¹ Ver sacrum. Organ der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, 1898/1, S. 1.

NS-Regimes auf die emanzipatorischen Bestrebungen der Kunstszene der 1920er und 1930er-Jahre und veranschaulichte die politische und praktische Durchdringung der Kunstgewerbeschule mit NS-Ideologie. Auch die Ausstellung *Schule Oberhuber* zeigt entsprechend viele Werke von verfolgten und ermordeten Künstler:innen, die großteils erst in den 1980er-Jahren wieder in den Kunstkontext einbezogen wurden.

In der von ihm gegründeten *Dependance im Heiligenkreuzer Hof* sowie an anderen Orten wie dem MAK oder der Zentralsparkasse betrieb Oberhuber gemeinsam mit Erika Patka und andern Kulturwissenschaftler:innen „Agitation“ mittels Ausstellungstätigkeit. Mit Ausstellungen wie *Abbild und Emotion – Österreichischer Realismus 1914–1944* im MAK 1984 holte er erneut wichtige österreichische Künstler:innen aus der Vergessenheit. Mit der Ausstellung *Wille zur Form. Ungegenständliche Kunst 1910–1938. Österreich, Polen, Tschechoslowakei und Ungarn* von 1993¹² gehörte er zu den ersten, die wieder an den künstlerisch experimentellen Kulturraum, der durch die ehemalige Donaumonarchie bestand, anknüpften. Oberhuber etablierte durch die Aktivitäten im Heiligenkreuzer Hof einen diskursiven Rahmen für den Austausch mit internationalen Künstler:innen und für eine Öffnung der Wiener Kunstszene.

Die Ausstellung *Schule Oberhuber* zeigt die in vielerlei Hinsicht ungewöhnlichen Qualitäten einer universitären Kunstsammlung, in der sich ästhetische Prozesse, Positionierungen und Bezugnahmen auf vielfältige Weise abzeichnen. Schüler:innen-Arbeiten in ihrem zeitgenössischen Kontext verdeutlichen die fortschrittliche Lehrpraxis an der ehemaligen Kunstgewerbeschule und zeichnen die Verbindungen der Lehrenden und Studierenden zu den europäischen Avantgarden und zeitgenössischen Gestaltungstendenzen sowie grundlegende Debatten um künstlerische Formfragen nach.

Zahlreiche Werke vermitteln dabei als „Übergangsmodele“ Positionen in historischen Prozessen und Bewegungen, die ergebnisoffen sind. Es sind weniger paradigmatische Werkbeispiele als vielmehr Konstellationen, in denen sich die Wege noch nicht verfestigt haben. Diese Form- und Modelldiskussionen sind durch die Ausstellungsgestaltung von Robert Müller in einen resonierenden Raum gebettet, in dem die Werke auf verschiedenen Ebenen miteinander korrespondieren und neue Sichtweisen ermöglicht werden. Dabei werden die Zugänge bewusst offengelassen und eindeutige Kategorisierungen und Klassifizierungen vermieden. Die verschiedenen Zugänge hin zum und weg vom „Ungegenständlichen“ sollen in ihrer Widersprüchlichkeit deutlich werden und die künstlerischen Produktions- und Adaptionprozesse im Mittelpunkt stehen.

Die Ausstellung unternimmt den Versuch, über das Modell und die Fiktion einer „Schulausstellung“ den Arbeiten einen Raum zu geben, in dem es scheint, als könne man Diskursen beim Entstehen zuschauen. Zugleich leitet ein Erzählstrang, der mit Oberhubers Gestaltungs- und Vermittlungsformen wie Plakaten, Möbeln und Publikationen arbeitet, durch die Ausstellung. Oberhubers selbstentworfenen Ausstellungs- und Veranstaltungsposter dokumentieren seine avantgardistische Programmatik und bilden wichtige Momente der Hochschulgeschichte ab. Er entwickelte einen ungewöhnlichen Plakatstil, in dem oftmals Schrift und Bild in einem ornamentalen All-Over in eins fallen.

Die Ausstellung geht nicht zuletzt Oberhubers Bestreben nach, mit einer künstlerisch forschenden „Schulsammlung“ einen vielseitigen und emanzipatorischen Diskurs um die Frage der Positionierung voranzutreiben. Sein Eintreten für einen erweiterten Blick auf „die“

¹² Oberhuber initiierte die Schau anlässlich der 125-Jahr-Feier der Hochschule für angewandte Kunst und setzte sie mit Jürgen Schilling und einer Projektgruppe um.

Moderne(n) war frei von Reinheitsfantasien. Die Ausstellung, die Oberhubers Installation *Museum im Museum* (1978) paraphrasiert, kann als eine Art „Schule in der Schule“ gelesen werden, die Oberhubers wegweisende Arbeit an und mit der Sammlung neuartig sichtbar macht und zu zeigen versucht, wie relevant sie gerade heute wieder ist.

Schule Oberhuber

Eine Sammlung als Programm

4. Mai bis 3. Juli 2022

Universitätsgalerie der Universität für angewandte Kunst Wien im Heiligenkreuzerhof Wien

Eine Ausstellung von Kunstsammlung und Archiv mit Arbeiten von: Georg Adams-Teltscher, Rudolf Baschant, Eduard Bäumer, Ilse Bernheimer, Camilla Birke, Eugenie Blöch, Sándor Bortnyik, Alfred Buchta, Abteilung Franz Čížek, Friedl Dicker-Brandeis, Oskar Donau, Anny Dollschein, Elsa Engel-Mainfelden, Mathilde Flögl, Helene Gschliesser-Cornaro, Albert Paris Gütersloh, Oswald Haerdtl, Franz Hagenauer, Margarete Hamerschlag, Gerta Hammerschmied, Carry Hauser, Josef Hoffmann, Franz Joseph Howanietz, Lilly Jacobsen, Hilde Jesser-Schmid, Lajos Kassák, Elisabeth Karlinsky, Paul Kirnig, Erika Giovanna Klien, Elisabeth Kudisch-Zuba, Maria Likarz-Strauss, Richard Loederer, Oskar Kokoschka, Broncia Koller-Pinell, Silvia Koller, František Kupka, Erich Mallina, Arnold Nechansky, Oswald Oberhuber, Dagobert Peche, Elisabeth Pfanhauser, Otto Prutscher, Gertrude Neuwirth-König, Johanna Reismayer-Fritsche, Felice Rix, L. W. Rochowanski, Otto Rudolf Schatz, Hugó Scheiber, Anna Schlechta-Truxa, Albert Schneck, Arnold Schönberg, Margarete Schütte-Lihotzky, Max Snischek, Karl Steiner, Frieda Stökl, Oskar Strnad, Hans Strohofer, Marianne My Ullmann, Maria von Uchatius, Franz von Zülow, Otto Erich Wagner, Trude Waehner, Vally Wieselthier, Eduard Wimmer-Wisgrill, Bruno Zuckermann, Werkstatt Emmy Zweybrück, u.a.

Kuratiert von: Cosima Rainer und Robert Müller

Wissenschaftliches Projektteam Kunstsammlung und Archiv: Judith Burger, Laura Egger-Karlegger, Silvia Herkt, Stefanie Kitzberger, Eva Marie Klimpel, Bernadette Reinhold

Ausstellungsgestaltung: Robert Müller

Ausstellungsorganisation: Laura Egger-Karlegger, Sofie Mathoi