



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Kunst aus Ex-Jugoslawien in den drei Wiener Sammlungen:
Albertina, MUMOK und Sammlung Erste Bank“

Verfasserin
Ana Siler

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte
Betreuer:	Dr. Achim Gnann

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Politische Geschichte Jugoslawiens.....	4
3. Kunstgeschichte Jugoslawiens.....	6
3.1. Kunstgeschichte Jugoslawiens bis zu dem Zweiten Weltkrieg.....	7
3.2. Kunstentwicklung Jugoslawiens nach dem Zweiten Weltkrieg.....	11
3.2.1. Herrschaft des Realsozialismus.....	12
3.2.2. Widerstandsbewegungen in Zagreb und Belgrad.....	14
3.2.3. Die 60er Jahre: Kunst und Antikunst.....	16
3.2.4. Neue künstlerische Praxis und Konzeptkunst.....	19
3.3. Rückblick auf die jugoslawische Kunst.....	22
4. Die jugoslawische Kunst in den Wiener Sammlungen.....	24
4.1. MUMOK – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig.....	27
4.1.1. Die surrealistische Fotografie von Nikola Vuco	32
4.1.2. Bildhauerei von Branko Ruzic und Olga Jancic.....	33
4.1.3. Konzeptuelle Kunst aus Sarajevo: Braco Dimitrijevic.....	35
4.1.4. Konzeptuelle Kunst in Zagreb: Mladen Stilinovic und Vlado Martek	39
4.1.5. Die Gruppe IRWIN und die „Neue Slowenische Kunst“.....	42
4.2. Die Jugoslawische Postmoderne.....	43
5. Kontakt – Sammlung der Erste Bank-Gruppe.....	45
5.1. Die Antikunst der Gruppe „Gorgona“ und Mäander von Julije Knifer.....	50
5.2. Experimenteller Film und Happenings bei Tomislav Gotovac.....	54
5.3. Videokunst in Zagreb: Dalibor Martinis und Sanja Ivekovic.....	55
5.4. Vlado Martek, Mladen Stilinovic und Gruppe IRWIN.....	60
5.5. Belgrader Performance: Marina Abramovic und Rasa Todosijevic.....	62
5.6. Jüngere Generation: Milica Tomic.....	65
5.2. Konzeptuelle-, Video- und Performancekunst in Jugoslawien in den 70er Jahre.....	66

6. Exkurs: Jugoslawische Kunst in der Sammlung Essl.....	67
6.1. Braco Dimitrijevic und Gruppe IRWIN.....	68
6.2. Die Mazedonische Kunst in der Sammlung Essl.....	69
6.3. Die zeitgenössische Kunst aus dem Kosovo.....	71
6.4. Die zeitgenössische Kunst aus Belgrad, Laibach und Sarajevo.....	72
6.5. Zusammenfassung.....	75
 7. Die Grafische Sammlung Albertina.....	75
7.1. Die Slowenische Grafik in der Albertina.....	78
7.1.1. Die ältere Generation der Laibacher Schule der Grafik.....	79
7.1.2. Die zweite Generation slowenischer Künstler in der Sammlung Albertina.....	89
7.1.3. Die junge slowenische Künstlergeneration in der Sammlung Albertina.....	93
7.2. Serbische und bosnische Grafik in der Sammlung Albertina.....	94
7.3. Grafik aus Kroatien in der Sammlung Albertina.....	96
7.4. Zusammenfassung.....	98
 8. Resumeé.....	100
 9. Künstlerlisten.....	103
9.1. Jugoslawische Künstler in der Sammlung MUMOK.....	103
9.2. Jugoslawische Künstler in der Sammlung Kontakt der Erste Bank-Gruppe.....	104
9.3. Jugoslawische Künstler in der Sammlung Essl.....	104
9.4. Jugoslawische Künstler in der Albertina.....	105
 10. Abbildungen.....	108
11. Abbildungsverzeichnis.....	165
12. Literaturverzeichnis.....	175
13. Abstract.....	184
14. Lebenslauf.....	186

1. Einleitung

„So vielschichtig und abwechslungsreich Jugoslawien ist, so viele Facetten hat auch die bildende Kunst in diesem Land. Namhafte jugoslawische Künstler belegen mit ihren Werken, dass sie längst den Anschluss an die internationale zeitgenössische Kunstszene gefunden haben.“¹

Mit diesem Zitat hat Curt Heigel recht gehabt. Jugoslawien war tatsächlich ein vielschichtiges Land voller Widersprüche. Bestehend aus sechs Republiken, denen die slawische Herkunft gemeinsam ist, wurde Jugoslawien zu einem großen Staat unterschiedlicher Kulturen und Traditionen. Diese Unterschiede ließen sich nicht übersehen und jede einzelne Republik versuchte mit aller Kraft, die jeweils eigene Identität zu betonen. Aufgrund der starken Autonomiebestrebungen wurde der gesamtstaatliche Zusammenhalt immer schwächer. So kam es in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts zu einem Bürgerkrieg, der das Ende Jugoslawiens bedeutete und schwere Konsequenzen in allen Ländern Jugoslawiens nach sich gezogen hat. Trotzdem existierte das so genannte zweite Jugoslawien fast ein halbes Jahrhundert.² So „vielschichtig“ und „abwechslungsreich“ Jugoslawien war, so reich und vielfältig war auch seine Kunst. Man denke dabei nicht nur an die verschiedene Gattungen und Techniken, derer sich die Künstler bedienten, sondern auch an die thematischen, ikonografischen und stilistischen Unterschiede. Diese Unterschiede wurden am deutlichsten in den Hauptstädten der Republiken, die sich zu den Kultur- und Kunstzentren entwickelt hatten, spürbar. In Slowenien war das die Hauptstadt Laibach, die die Rolle des künstlerischen und kulturellen Zentrums übernommen hat. In Kroatien war es die Stadt Zagreb, die auch heutzutage der Träger des künstlerischen Lebens im Lande ist. In Serbien war es Belgrad,

¹ Heigel 1988, S.3.

² Jugoslawien wurde zum ersten Mal als eine Monarchie im Jahr 1918 gegründet. Dieser erste Staat existierte bis 1941. Nach dem Zweiten Weltkrieg organisierte man unter den Namen Jugoslawien einen sozialistischen Staat, der mehrere südosteuropäische Staaten vereinigt hat. Daher wird Jugoslawien hier als zweites Jugoslawien bezeichnet.

wobei Novi Sad und Subotica, zwei weitere Städte im Norden Serbiens, ein reiches Kultur- und Kunstleben pflegten. In Bosnien war das Sarajevo, in Mazedonien Skopje und im Montenegro die Stadt Titograd, die in den 90er Jahren in Podgorica ungenannt wurde. Alle diese Städte bzw. Regionen eines großen Landes waren von eigenen Traditionen geprägt und versuchten, diese zu erhalten. Ihre Herkunft hatte dem Schaffen der Künstler einen unverkennbaren Stempel aufgedrückt.

Die Besonderheiten der jugoslawischen Kunstzentren Belgrad, Zagreb und Laibach waren nie völlig verwischt worden. Diese betonte Eigenständigkeit hatte die Entwicklung einer einheitlichen jugoslawischen Kunst erschwert. Nur in Ansätzen bot sich die Möglichkeit, in der Kunstgeschichte Jugoslawiens von einer einheitlichen „jugoslawischen Kunstszene“ sowie von den typischen Merkmalen der jugoslawischen Kunst zu sprechen. Auf Basis einer Untersuchung der Kunstströmungen Jugoslawiens beschäftigt sich die vorliegende Arbeit an erster Stelle mit der Frage, ob man von einer einheitlichen „jugoslawischen Kunst“ überhaupt sprechen kann.

Ein weiterer Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit wird das Phänomen des Sammelns der Kunst aus dem ehemaligen Jugoslawien seitens dreier Wiener Sammlungen sein.³ Da die Stadt Wien sich an der Grenze zwischen Westen und Osten erstreckt, ist es leicht sich vorzustellen, dass sie eine Vermittlerposition für die Kunst aus den östlichen Nachbarländer einnimmt. Die Vorstellung, dass die Werke der Künstler in dem Nachbarland ausgestellt werden erscheint viel logischer zu sein, als sie in einem entfernten Land Westeuropas zu zeigen. Nicht nur wegen dem geografischen Hintergrund, sondern auch aufgrund ihrer Geschichte. Teile Jugoslawiens haben einmal Habsburger Monarchie gehört und Wien war das Kulturzentrum des großen Landes, wo sich die akademische Elite, aber auch Künstler aus Serbien, Kroatien, Slowenien und anderen Länder Ex-Jugoslawiens mit westeuropäischen Vertretern getroffen haben. Nach

dem Zweiten Weltkrieg war der Anspruch, die Kunst aus östlichen Nachbarländern zu zeigen, nicht immer möglich, denn die östlichen Länder blieben lange Zeit gegenüber den westlichen Ländern geschlossen. Erst in den 90er Jahren kam es zu einer politischen Öffnung Richtung Osten und Südosten. Sie ermöglichte das Kennenlernen und die Auseinandersetzung mit der Kunst der ehemaligen Länder des Ostblocks und auch Jugoslawien.⁴ Warum sich die Sammlungen in Wien entschieden, die Kunst aus Jugoslawien zu sammeln und inwiefern das mit der jeweiligen Sammlungspolitik der Häuser übereinstimmte, wird die vorliegende Arbeit zu beantworten versuchen.

Viele der jugoslawischen Künstler, die die Kunstszenen und das reiche kulturelle Leben im ehemaligen Jugoslawien kreierten und bereicherten, blieben in der allgemeinen Kunstgeschichte unbekannt, obwohl sie mit ihrer Kunst versucht haben, die Trends der westlichen Kunstgeschichte zu verfolgen und mit ihnen Schritt zu halten. Schon seit dem Ende des 19. Jahrhunderts gingen die Künstler aus Jugoslawien nach Wien, München und Paris um die Errungenschaften der aktuellen Kunst im Westen kennenzulernen. Sie kamen zurück und versuchten die neuen Stilrichtungen für sich und im Einklang mit den eigenen Traditionen weiterzuentwickeln. Die Kunst, die in Jugoslawien geschaffen wurde, fand immer schon, so Heigl, einen Anschluss an die internationale zeitgenössische Kunstszene.⁵ Warum diese Künstler im Rahmen der internationalen Kunstszene dennoch so marginal und unbedeutend blieben, bleibt eine offene Frage und bedarf einer historisch-politischen Erklärung. Im Rahmen dieser Arbeit wird sich die Möglichkeit bieten, manche von diesen Künstlern vorzustellen und so die Bedeutung ihrer Kunst für die jugoslawische und auch für die internationale Kunstgeschichte klar zustellen. Die dritte Absicht dieser Arbeit wird sein, die in den Wiener Sammlungen vorhandenen Künstler vorzustellen und ihre Kunstwerke, die in den Sammlungen bewahrt werden, zu beschreiben und im Kontext des gesamten Schaffens der Künstler zu erklären. Dabei wird sich diese Arbeit nur auf die Künstler aus der Zeit Ex-Jugoslawiens beschränken. Die zeitgenössische Künstler aus Mazedonien, Serbien, Kroatien und Slowenien, deren

³ Die drei Wiener Sammlungen sind MUMOK, Grafische Sammlung Albertina und Kontakt- Sammlung der Erste Bank-Gruppe. Sie haben relativ große Bestände der jugoslawischen Kunst und werden daher als Ausgangspunkt für die Betrachtung des Phänomens des Sammelns jugoslawischer Kunst in Wien dienen.

⁴ Jugoslawien war kein Teil des Ostblocks und war auch nicht Teil des Warschauer Paktes. Jugoslawien hat das Bündnis blockfreier Staaten gegründet.

Arbeiten sich in den Sammlungen befinden, werden weniger ausführlich vorgestellt. So wird ein Versuch gemacht, die jugoslawische Kunst anhand der Bestände der drei Wiener Sammlungen zu erklären und sie im Kontext der internationalen zeitgenössischen Kunstgeschichte zu betrachten.

2. Politische Geschichte Ex-Jugoslawiens

Bevor man über die politische Geschichte Jugoslawiens etwas zu sagen vermag, ist es wichtig, die Länder aufzuzählen, die zum ehemaligen Jugoslawien gehört haben und sie geografisch zu ordnen. Es handelt sich um sechs Länder, heute sieben Länder, die sich im Südosten Europas befinden: Slowenien, Kroatien, Bosnien und Herzegowina, Serbien, Montenegro, Mazedonien und seit kurzer Zeit auch Kosovo. (Abb.1) Sie befinden sich am Balkan, also südöstlich von Österreich und von Wien. Schon im 19. Jahrhundert wurde die Idee eines gemeinsamen Staates der südslawischen Völker beflügelt. Die Träger dieser Idee waren damaligen serbische, kroatische und später auch slowenische Intellektuelle und Politiker. Das erste Jugoslawien wurde 1918, also gleich nach dem Ersten Weltkrieg gegründet als Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen. Dieser erste Staat wurde 1929 in Königreich Jugoslawien umbenannt. Das erste Jugoslawien war ein Vielvölkerstaat mit unterschiedlichen Religionen, Sprachen, Mentalitäten und Lebensweisen. Die nordwestlichen Gebiete Sloweniens, Kroatiens und Serbiens standen während der Jahrhunderten unter österreichisch-ungarischer Herrschaft.⁶ Die südöstlichen Regionen waren lange Zeit ein Teil des Osmanischen Reiches. Das historische Erbe all dieser Regionen war viel zu unterschiedlich. Es führte unter anderem zum Zerfall des ersten großen Staates.⁷ Unter der Führung Titos entstand nach dem Zweiten Weltkrieg das zweite, kommunistische Jugoslawien, in Form einer Föderation mit sechs

⁵ Heigel 1988, S.3.

⁶ Diese Regionen wurden im Ersten Weltkrieg befreit.

⁷ Stieger 2003, S.46/47.

gleichberechtigten Teilrepubliken (Slowenien, Kroatien, Bosnien und Herzegowina, Montenegro, Mazedonien und Serbien). Es erhielt eine Verfassung nach dem Modell der UdSSR. Dieses zweite Jugoslawien existierte bis 1991.⁸ In diesem Jahr proklamierte Slowenien seine Unabhängigkeit, was zum Krieg und dem Zerfall des Staates geführt hat.⁹

Die Historikerin und Kunsthistorikerin Nena Dimitrijevic bezeichnet Jugoslawien als ein „Land dazwischen“.¹⁰ Dieser Begriff muss in einem geschichtlichen Zusammenhang verstanden werden. Es ist nämlich so, dass schon im 11. Jahrhundert die Länder, die später zu Jugoslawien gehören werden, sich geografisch und geschichtlich an einem Punkt der Welt befanden, der eigentlich ein Bruchpunkt zwischen Osten und Westen war. Genau 1504 wurde durch diese Gebiete eine Grenze zwischen Katholizismus und Orthodoxie gezogen. In der Zeit zwischen dem 14. und dem 19. Jahrhundert wurde das Land zur Grenze zwischen dem christlichen Europa und dem Osmanischen Reich. Aus dieser Vergangenheit ging eine bunte Mischung aus Völkern, Religionen und Kulturen hervor. In der Geschichte Jugoslawiens machte ein weiteres Ereignis das Land zu einem Sonderfall im östlichen Teil Europas und zwar war der große Bruch zwischen Tito und Stalin 1948, der eigentlich der erste Einschnitt im monolithischen kommunistischen Block war:

„Das Land wurde zu einem Land an der Nahtstelle von zwei unerbittlichen Systemen, zu einem Niemandsland zwischen Westen und Osten, zwischen Kapitalismus und Kommunismus, das nirgendwo dazugehörte, aber zu beiden Blöcken enge wirtschaftliche und politische Beziehungen unterhielt.“¹¹

Trotz des autoritären Führungsstil Titos wurde Jugoslawien zum liberalsten Land Osteuropas. Es war wohlhabender und ließ weit mehr persönliche und bürgerliche

⁸ Die jugoslawische Kunst in den Wiener Sammlungen ist die Kunst des zweiten Jugoslawiens, eben jenes Staates, der zwischen dem Ende des Zweiten Weltkriegs und 1991 existiert hatte.

⁹ Stieger 2003, S.48.

¹⁰ Dimitrijevic 1992, S.332ff.

¹¹ Dimitrijevic 1992, S.332.

Freiheiten zu als die übrigen Länder des Realsozialismus.¹² Die Vergangenheit, die Tradition, die Multikultur sowie eine kritische Skepsis wurden von den Künstlern des ehemaligen Jugoslawiens in deren Arbeiten reflektiert.

3. Kunstgeschichte Jugoslawiens

Um die jugoslawische Kunst des 20. Jahrhunderts zu verstehen, ist es wichtig, einen kurzen Überblick zur Entwicklung der Kunst und der avantgardistischen Erscheinungen zu vermitteln. Die Kunst aus Jugoslawien könnte so in Verbindung mit den damals aktuellen Strömungen und internationalen Entwicklungen der Kunst in Zentral- und Westeuropa gebracht werden. Wie schon erwähnt war das ehemalige Jugoslawien ein geographisch und politisch heterogenes Gebiet, was aber für die Kunstszene des Landes nicht charakteristisch war. Jede Region des Landes hatte ein reiches kulturelles Erbe und eine lokale Kunsttradition, die von verschiedenen Einflüssen geprägt war. Laut Marijan Susovski bildete die Spannweite der Einflüsse, die von byzantinischen, orthodoxen und muslimischen bis zu römischen und westeuropäischen reichen, die Grundlage für die Entstehung neuer, eigener Werte der Kunst in Jugoslawien.¹³

Durch die Grenzlage des Landes zwischen Westen und Osten, Norden und Süden sowie ihre Situierung an der Peripherie Europas blieben die künstlerischen Entwicklungen auf dem Boden Jugoslawiens am Rande des Interesses der westlichen Kunstzentren, der Chroniken und Chronologien und somit der gedruckten europäischen Kunstgeschichte unserer Gegenwart.¹⁴ Dennoch war die Kunst Jugoslawiens in einem hohen Maß von den

¹² Die Tatsache, dass es in Jugoslawien persönliche und bürgerliche Freiheiten gab, war von großer Bedeutung. Zu diesen Freiheiten zählte seit 1965 auch das Recht jeden Menschen, ohne Einschränkungen ins Ausland reisen zu dürfen. Das gab den Künstlern die Möglichkeit zum Austausch mit dem Westen und auch die Möglichkeit einer Ausbildung im Ausland, was viele Künstler, von denen die Rede sein wird, genutzt haben.

¹³ Susovski 1987, S.48.

¹⁴ Im Norden grenzte Jugoslawien an Österreich und Ungarn und im Süden an Griechenland.

Kunstentwicklungen in Zentral- und Westeuropa beeinflusst. Die internationalen sowie die Verbindungen zwischen Serbien, Slowenien, Kroatien, Bosnien und Mazedonien unter sich waren sehr stark und ermöglichten es dem Modernismus, einen Weg nach Jugoslawien zu finden.

3.1. Kunstgeschichte Jugoslawiens bis zum Zweiten Weltkrieg

Schon am Ende des 19. Jahrhunderts kamen trotz aller Isolation und geographischer Entfernung die Kunstinnovationen aus den großen kulturellen Zentren Europas – Wien, München, Paris – genauso nach Jugoslawien wie in die anderen Länder Mitteleuropas.¹⁵ Die Künstler studierten im Land oder gingen nach Wien, München und Paris, um dort Erfahrungen zu sammeln. Schon in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts kam die impressionistische Sichtweise aus Paris nach Jugoslawien und bereitete den symbolistischen und sezessionistischen Elementen der Pleinairmalerei den Weg.¹⁶ In der Zeit des Sezessionismus waren die Künstler Jugoslawiens sehr stark von den Wiener und Münchener Künstler, wie etwa Klimt oder Corinth, beeinflusst. Auch in den jugoslawischen Ländern wurde die Kunst der Sezession zu einer Epoche, die zwischen dem Historismus und dem Kubismus vermittelte.¹⁷ Einer der bedeutendsten Künstler der Zeit, der die internationale Verbindung zwischen der Kunst aus Jugoslawien und aus Westeuropa herstellte, war der Bildhauer Ivan Mestrovic.¹⁸ Er war Mitglied der Wiener Sezession und studierte in Wien bei Otto Wagner und Edmund Elmer. Mit seiner

¹⁵ Slowenien und Kroatien waren zu der Zeit Teile von Österreich und Ungarn. Serbien war ein souveräner Staat.

¹⁶ Der Impressionismus kam in Jugoslawien vier Jahrzehnte später als in Frankreich zustande. Da kurz darauf der Erste Weltkrieg ausbrechen sollte, hatte der Impressionismus nicht die Möglichkeit, sich auf jugoslawischem Boden vollkommen zu emanzipieren. Er stieß trotzdem auf die Begeisterung der jungen Generationen. Genau in den Jahren 1912 bis 1914 hat den Impressionismus sein Höhepunkt im Schaffen der jugoslawischen Künstler erreicht.

¹⁷ Zivkovic 2005, S.17.

¹⁸ Ivan Mestrovic (1883-1962) war ein Architekt und Bildhauer. Die abgebildete Skulptur trägt den Titel „Zdenac zivota“ (Brunnen des Lebens). Sie entstand 1905 in Zagreb, wo sie sich auch heute befindet.

künstlerischen Tätigkeit in Zagreb, Wien, Rom, Paris und London schuf er ein umfassendes Opus. In seinen Arbeiten fanden gleichzeitig die Neuerungen der Kunst der Zeit sowie die politische Ideen der Befreiung der slawischen Völker Eingang, was sich in den Darstellungen der nationalen Mythen, Epen und Symbolen niederschlug.¹⁹ (Abb.2)

Während und nach dem Ersten Weltkrieg kamen aus München die expressionistischen Strömungen und brachten die Tragik der Zeit zum Ausdruck.²⁰ In Slowenien entwickelte sich der Expressionismus unter dem Einfluss der „Neuen Sachlichkeit“ eines Beckmann oder Dix und wurde zu einer neuen traditionellen slowenischen Richtung. In den 30er Jahren verband sich der Expressionismus mit dem Konstruktivismus und wurde so zu einem jugoslawischen Phänomen. In diesem Stil arbeiteten damals Jovan Bjelic, Petar Dobrovic, Sava Sumanovic, Petar Konjovic, Milan Konjovic und viele andere Künstler.²¹ Sava Sumanovics Gemälde „Frau im Negligé“ aus dem Jahr 1927 deutet auf die Einflüsse der Malerei eines Renoir und Matisse auf die Malerei eines jugoslawischen Künstlers hin. (Abb.3) Sumanovic verbrachte längere Zeit in Paris, wo er sich mit der impressionistischen und expressionistischen Malerei auseinandersetzen konnte. Auf dem Bild, das im hellen Kolorit ausgeführt ist, sitzt eine im Negligé bekleidete Frau. Links von ihr ist ein Vorhang, rechts ein Spiegel zu erkennen. Die Darstellung hat keine Tiefe. Der Vordergrund ist durch Präsenz der Frau, die sehr körperlich gegeben ist, vom Hintergrund getrennt.²² In expressionistischer Manier arbeiteten auch Petar Dobrovic und Milan Konjovic. Während des zweijährigen Aufenthalts in Paris, hatte Dobrovic die Malerei von Van Gogh und Matisse für sich entdeckt. Beeinflusst von beiden Meistern brachte er die expressionistische Ausdrucksweise in den 30er Jahren nach Jugoslawien. Sein Gemälde „Pferde auf dem Markusplatz in Venedig“ deutet auf die disharmonischen Kombinationen der Farbe hin, die fast mit dem französischen Fauvismus vergleichbar wäre ist. (Abb.4) Auch Milan Konjovic legte viel Wert auf die Farbigkeit. Sein Bild

¹⁹ Susovski 1987, S.48.

²⁰ Die Kunst aus der Zeit des Ersten Weltkriegs verband expressionistische Malweise mit einer tragischen Thematik. In diesem Sinne arbeiteten die Künstler wie Nadezda Petrovic, Oskar Herman, Marino Trtaglia und andere.

²¹ Susovski 1987, S.49.

²² „Frau im Negligé“, 1927, Öl auf Leinwand, 73 x 60 cm, Galerie „Matica srpska“, Novi Sad.

„Mein Atelier II“ aus dem Jahr 1930, zeigt die Auseinandersetzung des Künstlers mit den Farben Rot und Blau sowie die Verwendung der Konturen. Das Bild, das in Paris entstanden ist, stellt einen Bezug zu der damals aktuellen Malerei von Matisse, nicht nur formal sondern auch thematisch, dar.²³ (Abb.5)

Eine wichtige Kunstrichtung der Zwischenkriegszeit in Jugoslawien war der Surrealismus. Diese Richtung war vor allem in Belgrad präsent und hatte ihre Ursprünge in den surrealistischen Strömungen aus Paris. Wie Susovski betont, wurde, ähnlich wie der Expressionismus in Slowenien, der Surrealismus eine neue, charakteristische Richtung in Serbien.²⁴ Dennoch waren die serbischen Künstler in diesen Jahren nicht ganz dazu bereit, den Surrealismus im Pariser Sinne aufzunehmen. Die Stilrichtung fand in der Poesie und dem geschriebenen Werk viel stärkeren Niederschlag als in der Malerei. Die zwei Künstler, die aber schon in den 30er Jahren den Stil des Surrealismus und seine Formensprache angenommen haben, waren Radojica Zivanovic-Noa und Milena Pavlovic-Barili.²⁵ Das einzige Gemälde, das aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg im Stil des Surrealismus in Jugoslawien entstanden ist, ist das Werk Radojica Zivanovic-Noas „Erscheinungen im Rauch“ aus dem Jahr 1932. Dieser Künstler blieb dem Surrealismus nicht lange treu. Seine spätere Malerei konzentrierte sich vor allem auf soziale Themen. (Abb.6) Milena Pavlovic-Barili hatte schon in den frühen 30er Jahren Belgrad verlassen. Fast alle ihre surrealistischen Bilder entstanden im Ausland. Eines davon trägt den Titel „Komposition“, das die Motive der Antike und Renaissance kombiniert.²⁶ (Abb.7)

In den späten 30er Jahren, kurz vor dem Zweiten Weltkrieg, beherrschte die soziale Thematik die Kunstszene. 1929 wurde in Zagreb die *Gruppe Zemlja* gegründet, mit

²³ Zivkovic 2005, S.69.

Das Gemälde von Petar Dobrovic entstand 1938. Es ist Öl auf Leinwand und befindet sich im Nationalmuseum in Belgrad. Das Gemälde „Mein Atelier II“ von Milan Konjovic ist Öl auf Leinwand, 94,5 x 114,5 cm groß und ist im Besitz von „Spomen zbirka Rajka Mamuzica“ in Novi Sad.

²⁴ Susovski 1987, S.49.

Dieser frühe Surrealismus bildete die Grundlage für den Surrealismus in den kommenden 60er Jahren.

²⁵ Radojica Zivanovic-Noa wurde 1903 geboren und starb 1944. Milena Pavlovic-Barili war ein Jahr später geboren und starb nur ein Jahr danach.

²⁶ Zivkovic 2005, S.82.

eigenem ästhetischem und ideologischem Programm. Sich auf die Kunst der neuen Sachlichkeit eines Dix oder Grosz berufend, stellten die Mitglieder der Gruppe in ihren Werken die schwere Lage der Bauern im damaligen Jugoslawien dar und wollten die nationalen und sozialen Fragen im Land lösen. *Zemlja* versammelte nicht nur die bildenden Künstler, sondern auch die Architekten und Autodidakten.²⁷ Die sozialen Tendenzen in der Kunst waren das Resultat der allgemeinen sozialen, ökonomischen, politischen und künstlerischen Situation in der Welt wie auch im Land in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg. Insgesamt waren die 30er Jahre eine ausgesprochen intellektuelle Periode, auf der Suche nach einer Synthese der Kunst und nach einer Synthese des Kunstwerks selbst:

„Man suchte nach einer synthetischen Konstruktion des Werkes mit einer ,architektonischen, nach Erneuerung strebenden Version der Welt, was Auswirkung auf die Avantgarde der 60er und 70er Jahre haben sollte.“²⁸

In dieser Periode wurden in Jugoslawien unter dem Einfluss des Dadaismus und des Konstruktivismus der russischen Avantgarde mehrere Künstler-Zeitschriften gegründet. Die Zeitschrift „Zenit“ propagierte die Idee des Zenitismus bzw. einer neuen Balkan-Kunst, die als „barbarisch“ ihren Beitrag zur allgemeinen Struktur der europäischen Avantgarde leisten sollte.²⁹ Der Zenitismus war eine internationalistische Bewegung und die Zeitschrift „Zenit“ veröffentlichte Beiträge mit Arbeiten von Tatlin, El Lissitzky, Moholy-Nagy, Kassak und anderen.³⁰ Dieser Phase spannender Kunstentwicklung, die den Anschluss an die Kunst Westeuropas gefunden hatte, setzte der Zweite Weltkrieg zwischen 1939 und 1945 ein jähes Ende. In der schweren Situation gab es keine Möglichkeit für die kreative, künstlerische Arbeit. Nur wenige Künstler, die an der Seite der Partisanen im Krieg gekämpft haben, schufen eine geringe Anzahl von Kunstwerken,

²⁷ Zu dieser Gruppe gehörten Krsto Hegedusic, Leo Juneck, Ivan Tabakovic und Marko Ristic. Die Autodidakten entwickelten später die sog. „naive Kunst“.

²⁸ Susovski 1987, S.49.

²⁹ „Zenit“ brachte ein Manifest heraus, demzufolge eine Revolution in der damaligen jugoslawischen Kunst passieren sollte. Jegliche Verbindungen zur Tradition sollte endlich abgebrochen werden.

³⁰ Susovski 1987, S.49.

die allerdings eine Art der Dokumentation der fürchterlichen Kriegserlebnisse darstellen.³¹

3.2. Kunstentwicklung Jugoslawiens nach dem Zweiten Weltkrieg

Nach dem Zweiten Weltkrieg kam es zu großen Veränderungen. Das Kunstleben war nicht vom Krieg verschont worden und die Konsequenzen wurden langsam in den Arbeiten der Künstler spürbar. Die politische Situation in Jugoslawien war jedoch eine andere und hatte darum auch grundlegenden Einfluss auf die Kunst des Landes der Nachkriegszeit. Da der Staat Jugoslawien aus mehreren autonomen Republiken bestand, entwickelte sich das Kunstleben nicht nur in einem einzigen Zentrum des Landes, sondern in mehreren großen Städten. Die Hauptstädte der Regionen wurden gleichzeitig zu den Kultur- und Kunstzentren Jugoslawiens. Deswegen werden im folgenden Kapitel immer die Kunstsituationen in den drei wichtigsten Zentren besprochen, nämlich in Belgrad, Zagreb und Laibach. Dieser Regionalismus war entscheidend für das Ausbleiben einer einheitlichen jugoslawischen Kunst. Die Kunst Jugoslawiens, die eigentlich mehrseitig und vielfältig war, wurde von ihrer geografischen Herkunft und den jeweiligen Traditionen bestimmt. Was aber alle Kunstszenen in Jugoslawien charakterisierte, war der Versuch der Künstler parallel mit allen Kunstentwicklungen im Westen zu gehen. Diese Kunstströmungen entstanden aber in einer anderen gesellschaftlichen Umgebung als der des Westens.³² Trotzdem blieben viele jugoslawischen Künstler nicht in der europäischen und internationalen Kunstszene integriert. Laut Dunja Blazevic, gab es dazu zwei entscheidende Gründe. Das Kunstsystem in Jugoslawien bestand aus üblichen Institutionen, wie Museen, Kunstschulen, Galerien und Stiftungen, jedoch fehlten dem großen Land sowohl Markt als auch Kapital. Das Ausbleiben des Kunstmarktes war insofern positiv, als es eine

³¹ Zivanovic 2005, S.86.

ideale Umgebung für die Kunst geschaffen hat. Auf der anderen Seite verursachte das Fehlen des Marktes eine Inkompatibilität mit dem westlichen Kunstsystem und war der Grund dafür, dass sich jugoslawische Künstler in die westliche und internationale Kunstszene nicht integrieren konnten. Deswegen zogen manche jugoslawische Künstler in die großen Kunstzentren Europas, wo sie ihre Teilnahme am Kunstleben auf einer internationalen Ebene sichern konnten.³³

3.2.1. Die Herrschaft des Realsozialismus

Die kulturelle Situation in Jugoslawien nach dem Zweiten Weltkrieg kann nicht im großen Kontext der europäischen Kunstentwicklungen betrachtet werden. Die Gründe dafür sind gut bekannt. Am Anfang schloss sich Jugoslawien den Ländern des Ostblocks an, aber nicht für lange. Wie schon erwähnt kam es 1948 zu dem Konflikt mit der Sowjetunion. Jugoslawien trat aus dem Ostblock aus und wurde zu einem Sonderfall des Sozialismus, was starke Auswirkungen auf die Kunstszene im Land hatte. Dennoch blieb der Einfluss der kommunistischen Partei in Jugoslawien weiter stark präsent und prägte das gesamte Kunst- und Kulturleben. Es ist in der Kunstgeschichte allgemein akzeptiert, dass die Kunstentwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg in Jugoslawien mit einer bestimmten Richtung begann. Diese ist als *Sozialistischer Realismus* bekannt und dauerte von 1945 bis 1950. Der Begriff „sozialistischer Realismus“ bezieht sich jedoch nicht nur auf die Kunst der Zeit, sondern auf das komplette Kulturleben im damaligen Jugoslawien und vor allem auf ein Klima, in dem gewisse Regeln und Voraussetzungen die Kunst bestimmten.³⁴ Diese Vorgaben verlangten von den Künstlern, mit ihren Werken den Sozialismus und seine Ziele voranzutreiben. Es war vorgesehen, dass die Kunst einer staatlichen und geschichtlichen Aktualität entspricht, dass sie einen klaren Inhalt

³² Blazevic 1999/2000, S.83.

³³ Blazevic 1999/2000, S.83.

³⁴ Denegri 1993, S.20.

transportiert und dass sie realistisch in ihren Formen sein sollte.³⁵ Laut Denegri war *sozialistischer Realismus* eine normative und doktrinäre Richtung, die ausgesprochen den Regeln und Belieben der Regierung unterworfen war. Er erlaubte keine anderen künstlerischen Entwicklungen und setzte den Status des schaffenden Künstlers herab. Viele Künstler waren gezwungen, ihre Arbeit nach diesen vorgegebenen Regeln fortzusetzen. Andere aber haben Widerstand geleistet und wurden deswegen stark kritisiert und nicht selten großen Sanktionen ausgesetzt. Nur so konnte sich der *sozialistische Realismus* angesichts des wachsenden Widerstandes in der jugoslawischen Kunst halten. Er wurde letztendlich von vielen jugoslawischen Künstlern überwunden und verlassen. Der sozialistische Realismus war in allen Ländern Jugoslawiens präsent und hatte zwei Ziele:

1. Die moderne Kunst aus Westeuropa und die Kunst Jugoslawiens, die von der europäischen Moderne beeinflusst war, zu negieren.
2. Man suchte nach einer neuen Kunst, die ihr Vorbild in den Beispielen der sowjetischen Kunst hatte. Das Problem war allerdings, dass diese sowjetischen Beispiele in Jugoslawien nicht vorhanden waren. Dies führte dazu, dass sich die Künstler des sozialistischen Realismus von den heimischen Realisten aus dem 19. und 20. Jahrhundert inspirieren ließen.

Dennoch waren gewisse Künstler von der Richtung und dem, was sie voraussetzte, begeistert und haben ihre künstlerische Arbeit nach dem Krieg in diesem Sinne fortgesetzt. Einer von ihnen war Boza Illic, der von der Tradition der Kunst vor dem Krieg nicht geprägt war und sich völlig dem neuen Stil wenden konnte. Eines seiner großformatigen Gemälde, „Sondiranje terena na Novom Beogradu“ aus dem Jahr 1948, hat sehr erfolgreich einen Gleichgewicht zwischen dem Inhalt und der Formensprache erreicht.³⁶ (Abb.8) Die Glorifizierung des sozialistischen Aufbaus der Stadt als Thema

³⁵ Zivanovic 2005, S.87.

³⁶ „Sondiranje terena na Novom Beogradu“ (Vorbereitung des Geländes in Neu Belgrad), 1948, Öl auf Leinwand, 240,5 x 414,4 cm, Nationalmuseum Belgrad.

entsprach den Voraussetzungen des Realsozialismus. Die Thematik ist mit realistischen Mitteln umgesetzt, womit der Künstler den Vorgaben des Regims gerecht wurde.³⁷

Die ersten Impulsgeber für die Formierung des künstlerischen Widerstands gegenüber dem *Realsozialismus* waren die zahlreichen Ausstellungen, die in den 50er Jahren in Belgrad organisiert wurden. Diese Ausstellungsreihe präsentierte zeitgenössische Kunst aus ganz Europa, zum Beispiel aus Frankreich (Le Corbusier), Holland (Mondrian, Van Doesburg), oder auch England (Henry Moor). Denen folgten die große Ausstellung der amerikanischen Kunst aus Sammlung des MOMA sowie die Ausstellung der italienischen Kunst der Gegenwart im Jahr 1957. Diese und viele weitere Ausstellungen waren für die Kunstszene in Belgrad, für die Öffentlichkeit und die Kritik sehr wichtig.³⁸ Sie boten den jugoslawischen Künstlern die Gelegenheit, die aktuellen Trends aus der europäischen Kunst kennen zu lernen. Belgrad jener Zeit war gleichzeitig der Ort, wo sich die Kunstschaaffenden aus allen Ländern Jugoslawiens trafen, wo die Ausstellungen der Künstler aus Slowenien, Kroatien und Mazedonien organisiert wurden. Künstler und Kritiker aus Zagreb, Belgrad, Laibach, Sarajevo und Skopje arbeiteten enger miteinander und versuchten die Gemeinsamkeiten zwischen den Republiken zu verstärken. In Jugoslawien bildete sich langsam ein jugoslawischer Kulturraum.³⁹

3.2.2. Widerstandsbewegungen in Zagreb und Belgrad

Nach dem Bruch Titos mit dem Ostblock, begann langsam die Befreiung der jugoslawischen Kunst von der Doktrin des sozialistischen Realismus. Zwei beinahe gleichzeitige Ereignisse deuteten auf den radikalen Wandel in Kunsttheorie und Praxis. Das erste Ereignis war das Erscheinen der Gruppe EXAT 51 in Zagreb, das zweite war die Ausstellung von Petar Lubarda 1951 in Belgrad. Die Gruppe EXAT 51 war von

³⁷ Zivanovic 2005, S.88.

³⁸ Denegri 1993, S.9ff.

Künstler und Architekten gegründet worden, die zum ersten Mal nach dem Krieg die Ideen und die Sprache der abstrakten Kunst präsentierten. 1950 gaben sie ihr Zagreber Manifest heraus, das von visuellen Kommunikationen, über die Notwendigkeit des Experimentes sprach und das die angewandte Kunst auf die gleiche Stufe mit der reinen Kunst stellte und sich für die abstrakte Kunst einsetzte.⁴⁰ Solange sich die Mitglieder der Gruppe *EXAT 51* im Bereich der angewandten Kunst bewegten und die repräsentativen Auftritte Jugoslawiens auf Verkaufsausstellungen im Ausland organisierten, gab es keine Diskussion über ihre ästhetischen Positionen. Im Jahr 1953 hat die Gruppe ihre erste selbstständige Ausstellung in den Räumen des Verbandes der Architekten Kroatiens gezeigt. Danach begannen die Angriffe auf die Gruppe, die es gewagt hatte:

„[nicht nur] sich dem ästhetischen Dogma des sozialistischen Realismus zu widersetzen, sondern vielmehr ein Programm und eine künstlerische Praxis durchsetzen wollte, die mit der Tradition der kroatischen Kunst nicht übereinstimmten.“⁴¹

Während die Gruppe *EXAT 51* in Zagreb als die Reaktion auf den *Sozialismus* aufgefasst wurde, sorgte die Ausstellung Lubardas in Belgrad für die große Aufregung. Die ausgestellten Werke setzten eine neue Definition der Malerei, die zur Nicht-Figuration überging. Diese Ausstellung ist als Anfang einer neuen Stilrichtung in Belgrad gesehen worden, die auch eine Art Widerstand leisten wollte. Sie nannte sich *Informell* und entwickelte sich zwischen 1950 und 1960 als Reaktion auf sozialistischer Ästhetik.⁴² Jedoch blieb diese Stilrichtung, vor allem in der Malerei, (deutlicher:) relativ kurz in der jugoslawischen Kunstszene präsent. Die Hauptpersönlichkeit des *Informell* in Belgrad war kein Künstler, sondern ein Kunsthistoriker und Kunstkritiker – Lazar Trifunovic. Er war derjenige, der *Informell* gefördert, darüber theoretisiert und geschrieben hat. Dies ist ein Phänomen in der Kunstszene der Nachkriegsjugoslawien, wobei sich ein Kritiker

³⁹ Denegri 1993, S.10.

⁴⁰ Koscevic 1992, S.373.

Die drei Wiener Sammlungen haben keine Werke dieser Gruppe erworben. Dennoch ist sie von großer Bedeutung für die Entwicklung und Wirkung weiterer Gruppen, die in Jugoslawien existierten.

⁴¹ Koscevic 1992, S.376.

⁴² *Informell* war eine abstrakte Kunstströmung in den Nachkriegsjahren bzw. in den 50er Jahren. Er bildete sich als Gegenpol zur geometrischen Abstraktion. Die Künstler lehnten die Darstellungen von Objekten und Menschen, auch abstrakt, generell ab. Sie stellten Gefühl, Spontanität und die Emotion vor Vernunft und Reglementierung. *Informell* wurde nicht nur als eine Richtung in der Kunst gesehen, sondern als allgemeines Kultur- und Gesellschaftsklima der Zeit.

nicht als Begleiter und neutraler Interpret gewissen künstlerischen Geschehnissen, sondern als sein paralleles Mitglied und fast auch sein Leiter sieht. Laut Zivanovic hat *Informell* in Belgrad vor allem drei Konsequenzen nach sich gezogen. Erstens das Kommen einer neuen Künstlergeneration, zweitens die Förderung, die der Stil durch den gerade erwähnten Kunstkritiker Lazar Trifunovic bekam und drittens die Rückkehr eines Künstlers, der während des Krieges und bis 1957 in Paris gelebt hat. Das war Mica Popovic, der inspiriert von der Kunst, die er in Paris gesehen hatte, die philosophischen und sozialen Hintergründe des *Informell* verstand und große Leistung auf dem künstlerischen Feld der Zeit gebracht hat. Das Gemälde „Zwei Formen“ aus dem Jahr 1960/61 gehört zu der ersten Phase der Auseinandersetzung Popovics mit *Informell*.⁴³ Das Hauptmerkmal dieser Phase ist die Anwendung der Materialien aus der Natur, die mit der Farbe gemischt werden. Bei der Farbe handelte sich hauptsächlich um Schwarz und Weiß. (Abb.9) Die Idee des Künstlers, die dahinter steckte, war gegen die klassische Malerei zu protestieren.⁴⁴

In so früher Nachkriegszeit hat die jugoslawische Kunst schon begonnen sich in die internationale Kunstszene zu integrieren. Die jugoslawischen Künstler nahmen an den internationalen Ausstellungen teil. Im Land selbst wurden neuen Museen gebaut, und Galerien geöffnet. Die Tendenzen wie Informell, Pop-Art und Minimal Art fanden ihr Weg nach Jugoslawien, wo sie aufgenommen wurden.⁴⁵

3.2.3. Die 60er Jahre: Kunst und Antikunst

Mit dem *Informell* ist man schon längst in die Zeit der 60er Jahren gelangt. Wie gerade besprochen, begann *Informell* in Jugoslawien eigentlich Mitte der 60er Jahre und

⁴³ Zivanovic 2005, S.139. „Dve Forme“ (Zwei Formen), 1960/61, Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm.

⁴⁴ Denegri 1993, S.152ff.

⁴⁵ Blazevic 1999/2000, S.88.

bestimmte die Kunstszene über zehn Jahren und länger hinweg. Die Epoche in der Kunst, die gleich nach dem *Informell* kam, wurde als die „Kunst nach dem Informell“ bezeichnet und setzte sich hauptsächlich mit der Kunst der amerikanischen Pop-Art und der europäischen neuen Figuration auseinander.⁴⁶ Zum endgültigen Bruch mit dem *Informell* hat die Rede Titos auf dem VII Kongress der Volksjugend im Jahr 1963 enorm beigetragen. In seiner Rede sprach er sich gegen die abstrakte Kunst aus. Er betonte, dass er eigentlich nichts gegen die Suche nach dem Neuen habe, denn das sei etwas Gutes und Nützliches. Er verstehe nur nicht, warum die Gemeinschaft das Geld für etwas ausgeben solle, was mit jugoslawischer Realität und auch mit Kunst überhaupt nichts zu tun habe. Er frage sich, warum die Künstler nicht die Realität, die sie hätten, gestalten wollten und stattdessen in die Abstraktion flüchteten.⁴⁷

Die Kunstszene Kroatiens in den 60er Jahren war durch die Wirkung zweier Künstlergruppen geprägt. Es handelte sich dabei einerseits um die Künstler, die die Kunst der neuen Tendenzen proklamierten und andererseits um die Gruppe *Gorgona* deren Mitglieder in ihrer künstlerischen Auffassung den ersten gegenüberstanden. In der Galerie moderner Kunst in Zagreb wurde 1961 die Ausstellung „Neue Tendenzen“ eröffnet. Die Ausstellung stellte eine internationale künstlerische Bewegung vor, deren Anhänger sich mit der optischen Erforschung der Oberfläche, der Struktur und des Materials der Kunstwerke beschäftigten. Marijan Susovski schreibt dazu:

„Die Künstler der „Neuen Tendenzen“ strebten nach einer Szientifizierung der Kunst, nach einer Vermehrung der künstlerischen Objekte und experimentierten mit neuen

⁴⁶ Zivanovic 2005, S.140.

⁴⁷ Den Begriff „nach dem Informell“ verdankt man dem Titel einer Ausstellung, die in San Marino 1963 organisiert wurde. Die hieß „Otre l'Informel“. Diese Ausstellung zeigte, was alles nach dem Informell zu kommen hat: Neo-Dada, Pop-Art, Nouveaux Réalistes, neue und narrative Figuration. In der Kunst nach dem Informell kam es zu einer Veränderung im Sinne eines neuen Blickes auf die Realität. Informell sah die Welt durch die Augen eines Individuums, das versucht hatte aus der Realität zu flüchten. Nach dem Bruch mit Informell wird der Künstler wieder im Alltag miteinbezogen. Daher auch das Interesse der Künstler für neue Medien und neue Technologien, die im Alltag präsent waren.

Techniken und Materialien, die neue visuelle Ergebnisse brachten und deren Anwendung in der Ästhetisierung des Alltags ermöglichten.“⁴⁸

Dagegen reduzierte *Gorgona* ihr Wirken auf das Verhalten und auf die Haltung dem Leben gegenüber. Ihre Aktivitäten manifestierten sich vor allem im Bereich des kreativen Handelns und Entwicklung spezifischer Formen interpersoneller Kommunikation.⁴⁹ Sie verstand sich als eine Reaktion auf alles, was in dieser Zeit als Kunstwerk anerkannt wurde. *Gorgona* wollte vor allem das Bild von allem Materiellen befreien. Die Arbeiten der Gruppe basierten auf dem Absurden, der Monotonie, der Ironie und neigten zur Negation. Die Mitglieder arbeiteten im Sinne eines radikalen *Informell*. Sie benutzten, wie es im *Informell* üblich war, fremde Materialien für ihre Malerei, wie Sand, Harz, Pigmente, um Monochromie oder ein Relief der Oberflächen zu erreichen.⁵⁰ Diese reduktionistischen Ansätze der Gruppe *Gorgona*, des radikalen *Informell* und des *Minimalismus* waren eigentlich die Vorläufer der dematerialisierten Kunst bzw. der so genannten *Neuen Künstlerischen Praxis* der 70er Jahren.⁵¹

Ein bedeutender Beitrag zur Bildung der neuen künstlerischen Praxis in Jugoslawien waren die Ausstellungen, die in der Zeit organisiert wurden sowie die Gründung der neuen künstlerischen Institutionen. In Belgrad war es die Organisation des „Oktober Salons“. ⁵² Neben dem Salon wurde eine weitere große Ausstellung eröffnet, nämlich die „Triennale der jugoslawischen bildenden Künste“. Diese Ausstellung wurde zum ersten Mal 1961 organisiert und war ähnlich dem Salon eine Überblicksausstellung. Sie war auch ein wichtiger Treffpunkt für alle Künstler aus allen damaligen Republiken Jugoslawiens.⁵³ Zusammenfassend kann man sagen, dass die jugoslawische Kunst der 50er und 60er Jahre in Belgrad und Zagreb zwei Hauptzentren hatte, in denen die Kunstszene sehr lebendig war. Man hat gesehen, dass die 50er Jahre im Bereich der

⁴⁸ Susovski 1987, S.50.

⁴⁹ Blazevic 1999/2000, S.88.

⁵⁰ Susovski 1987, S.50.

⁵¹ Susovski 1987, S.50.

⁵² Der „Oktober Salon“ wurde 1960 eröffnet. Dieser Salon stellte eine Panorama-Ausstellung dar, die es zumindest in den ersten Jahren geschafft hat, fast alle führenden Künstler aus Jugoslawien zu versammeln.

⁵³ Denegri 1995, S.12ff.

Kunst und der Kultur sehr inhomogen und vielseitig waren. Dennoch gelang es der heimische Kunstszene, die Kunstentwicklungen Europas zu begleiten. Die Kunst der Partei und der Regierung, gemeint ist der *Sozialismus*, war in all diesen Jahren die offizielle Kunstströmung im Land, die aber mit der Zeit immer mehr an Bedeutung verloren hat. Nebenher gelang es der Avantgarde, zur Geltung zu kommen und mit der Kunstentwicklung in Westeuropa mitzuhalten.

3.2.4. Neue künstlerische Praxis und Konzeptkunst

Genau wie im Westen war das Jahr 1968 in Jugoslawien ein Kultjahr. Die Studenten verlangten mehr Gerechtigkeit, aber sie konnten diese Ziele nicht durchsetzen. Da in einem sozialistischen Land solche Aktionen nur eine Woche lang gedauert haben, da die Studentenorganisationen und Demonstrationen aufgelöst wurden, versammelten sich die jungen Leute um studentische Kulturzentren in Laibach, Zagreb und Belgrad. Dank ihrer Verbindung und gemeinsamer Veranstaltungen in Jugoslawien und im Ausland, sollten sie eine wichtige Rolle bei der Entstehung der neuen Kunstpraxis spielen. Diese Künstlergeneration und die Orte, an denen sie sich versammelten, verliehen dem Kulturleben im damaligen Jugoslawien eine neue Dimension. Der Begriff „Neue künstlerische Praxis“ bezieht sich genau auf diese Künstlergeneration, die Ende der 60er und Mitte der 70er Jahre aktiv war und sich mit Konzeptkunst, Körperkunst, Land-Art, Performance und Video beschäftigte. Die neue künstlerische Praxis deckte ein Spektrum an Erscheinungen ab, die die Kunst, ihre Bedeutung und Einstellungen kritisch hinterfragt haben.⁵⁴ Angefangen hat es eigentlich schon 1966 in Slowenien und zwar mit der Gründung der Gruppe *OHO*. Die jüngere Künstlergeneration widersetzte sich dem „bürgerlichen Verständnis von Kunst und strebte nach geistigen, nicht materiellen

⁵⁴ Blazevic 1999/2000, S.90.

Ergebnissen ihres Schaffens.“⁵⁵ Es kam zu einer Politisierung und Sozialisierung der Kunst. Das Kunstwerk stellte einen gesellschaftlich relevanten Akt dar und wurde nicht als handelbares und materielles Statussymbol gesehen.⁵⁶

Grundlage für die Konzeptkunst stellte der Übergang vom Objekt, also von dem endgültigen Kunstprodukt im Sinne eines Gemäldes oder einer Skulptur, zum Subjekt, nämlich den Künstler dar. Der Künstler fing an, für sich, in der ersten Person Singular zu sprechen. Dafür brauchte er unterschiedlichen Medien, um seine eigene Sprache festzuhalten bzw. zu dokumentieren. Diese Botschaften wurden über Fotografie, Video, Film und den menschlichen Körper selbst vermittelt. Der Künstler entwickelte sein Kunstwerk und seine Ideen vor dem Publikum, manchmal auch allein ohne das Publikum, aber immer mit Hilfe der Medien, die es dokumentierten. Was bei solchen künstlerischen Prozessen vollkommen entfällt, ist das Endprodukt im Sinne eines finalen materiellen Objektes. Die Medien Fotografie, Film und Video wechselten langsam die Rolle, von technischen Hilfsmitteln zu eigenständigen Kunstdisziplinen. Durch ihre Eigenschaft die künstlerische Interventionen, Aktionen und Happenings zu dokumentieren, so Denegri, bildeten sie sich zum selbständigen Ausdrucksmittel.⁵⁷ Die frühe Videoproduktion war im Rahmen der neuen Kunst in den 70er Jahren in Jugoslawien nicht so verbreitet, weil die technischen Voraussetzungen nicht den Möglichkeiten entsprachen.⁵⁸

In Belgrad war für das Aufkommen einer solchen Ausrichtung eine Ausstellung unter dem Namen „Drangularijum“, die 1971 stattgefunden hat, ausschlaggebend.⁵⁹ Diese Ausstellung bezog sich auf eine, ein Jahr zuvor in Italien von Bonito Oliva organisierte Ausstellung, die einem sehr ähnlichen Konzept folgte. Die Idee der Ausstellung war, dass die Künstler keine künstlerischen Arbeiten sondern eher unkünstlerische Objekte mitbringen sollten. Manche der zahlreichen Künstler, die daran teilgenommen haben,

⁵⁵ Denegri 1966, S.22 ff.

⁵⁶ Susovski 1987, S.50.

⁵⁷ Denegri 1966, S.154.

⁵⁸ Denegri 1966, S.172.

werden heute in den Wiener Sammlungen durch ihre Werke vertreten, wie etwa Marina Abramovic oder Rasa Todosijevic.

An den Ausstellungen und den Aktionen, die in Belgrad organisiert wurden, haben unter anderem auch Josef Beuys und Bonito Oliva, die Väter der westeuropäischen Konzeptkunst, teilgenommen. Joseph Beuys besuchte Belgrad 1974 anlässlich des *April Meetings – Expanded Media Festival*, das von 1972 bis 1977 einmal jährlich stattgefunden hat.⁶⁰ Er blieb damals für eine Woche in der Stadt, traf sich mit den lokalen Künstlern und diskutierte mit ihnen. In dem SKC – Studentenkunstzentrum, hielt er Vorlesungen, in denen er seine Ideen über Interaktion zwischen Kunst und Gesellschaft propagierte.⁶¹ Einerseits brachte die Anwesenheit Beuys' oder Olivas diesen Veranstaltungen eine internationale Anerkennung ein, andererseits förderten sie die jungen Künstler und inspirierten sie. Künstler wie Braco Dimitrijevic, Marina Abramovic, Dalibor Martinis und Sanja Ivekovic begründeten den Konzeptualismus in Jugoslawien. Die Konzeptkunst kulminierte im Jahr 1978, als in Zagreb eine große Retrospektive des Konzeptualismus in der Galerie der zeitgenössischen Kunst organisiert wurde. Diese Ausstellung war ein großer Erfolg. Da die Voraussetzungen im materiellen Sinne nicht die Besten waren, um mit ihrer Kunst weiterkommen zu können, gingen alle von ihnen ins Ausland, wo sich bessere Möglichkeiten für die Arbeit mit Neuen Medien boten und sie zudem Bestätigung fanden.⁶²

Die 80er Jahre begannen mit Titos Tod im Jahr 1980, der den symbolischen Anfang vom Ende Jugoslawiens bedeutete. Im Jahr 1989 fiel die Berliner Mauer und markierte das Ende von realsozialistischen Systemen in Osteuropa. Während der Fall der Mauer in restlichen osteuropäischen Ländern den Beginn der Demokratie signalisierte, steht dieses Ereignis für Jugoslawien als Anfang schwerer Realität. Die Kunst Jugoslawiens der 80er Jahre war einerseits „ein universaler, enthusiastischer und fröhlicher Postmodernismus,

⁵⁹ Der Impulsgeber dieser Ausstellung war eine sehr ähnliche, in demselben Jahr von Bonitto Oliva in Italien organisierte Ausstellung.

⁶⁰ „April Meetings“ war ein Festival, bei dem die neue Kunst aus vielen Regionen Jugoslawiens sowie die neue Kunst aus westen und Osten Europas präsentiert wurde.

⁶¹ Becker 2006, S.395.

der die globale Krise zum Ausdruck brachte, aber nur selten das aktuelle gesellschaftliche Trauma reflektierte.⁶³ Andererseits bildeten sich, am Rande der künstlerischen Szenen zwei einzigartige Phänomene in der Kunst. Das eine war der sog. Neuer Primitivismus in Sarajevo und das andere künstlerische Phänomen jener Zeit war die Retro-Avantgarde, wie sie Peter Weibel später genannt hat.⁶⁴ Die Retro-Avantgarde berief sich auf die Kunstströmungen der jugoslawischen Vor- und Nachkriegs-Avantgarde und versuchte sie neu zu beleben. So wurde ein neues Bild kreiert, das laut Blazevic, das Ende des Modernismus, das Ende der künstlerischen und politischen Utopien zeigt.⁶⁵ Die Retro-Avantgarde besteht aus drei Künstler/Gruppen: Kasimir Malevich aus Belgrad, Mladen Stilinovic aus Zagreb und der Gruppe IRWIN. Durch ihre Existenz, so Balzevic, bewies diese letzte in Jugoslawien entstandene authentische künstlerische Erscheinung „die Vitalität der künstlerischen und menschlichen Verbindungen, die ungeachtet aller Widrigkeiten weiter gepflegt wurden“.⁶⁶ Alle drei sind in der Wiener Sammlungen vertreten und werden im folgenden Kapitel näher besprochen.

3.3. Rückblick auf die jugoslawische Kunst

Die Kunst der 90er Jahren wurde in dem Überblick gar nicht angesprochen. Das liegt daran, dass schon am Anfang des Jahrzehnts der Krieg im damaligen Jugoslawien ausbrach und Jugoslawien zerfiel. Die künstlerische Produktion in den Ländern des ehemaligen Jugoslawiens nach 1991 setzt sich nicht mit der Krise und Katastrophen auseinander, aber sie schafft es durch individuelle und kollektive künstlerische Arbeit ihr

⁶² Denegri 1996, S.170ff.

⁶³ Blazevic 1999/2000, S.91/92.

⁶⁴ Der neue Primitivismus bildete sich in Sarajewo und manifestierte sich im Film, in der Pop-Musik, der Architektur, dem Design und der visuellen Kunst. Dieser Stil bzw. Bewegung bearbeitete die lokale kulturelle und soziale Voraussetzungen.

⁶⁵ Blazevic 1999/2000, S.92.

⁶⁶ Blazevic 1999/2000, S.92.

eigenes Territorium abzustecken.⁶⁷ Manche Kunstwerke aus den 90er Jahren, die sich in den öffentlichen Wiener Sammlungen befinden, werden im Folgenden besprochen. Allerdings nicht im Kontext der jugoslawischen Kunstgeschichte, sondern im Kontext der künstlerischen Entwicklung des jeweiligen Künstlers.⁶⁸

Am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts gab es noch keine jugoslawische Kunst. Die einzelnen Kunstszenen waren von den europäischen Zentren, unter anderem Wien, stark beeinflusst. Bereits damals versuchten die Künstler des künftigen Jugoslawien der europäischen Kunstentwicklung zu folgen und mitzuhalten. Die zwei Weltkriege verlangsamten diese Intention und brachten immer neue Anfänge mit sich. Nach dem Zweiten Weltkrieg kam es schließlich zur Gründung Jugoslawiens, das von der Person Tito geprägt war. Sein Kunstleben war, wie schon gesagt, kein einheitliches, kein vereintes. Es war zerstückelt und entwickelte sich in drei großen Stadtzentren: Laibach, Zagreb und Belgrad. Jede dieser Städte hielt an ihren Ursprüngen und künstlerischen Traditionen fest und pflegte sie weiter.⁶⁹ Diese unterschieden sich und wurden daher zu den Hauptmerkmalen der drei Kunstszenen. Die sehr vielfältigen 50er Jahre zeigten die Motivation und die Stärke jugoslawischer Künstler, auch dem Regimegeschmack auszuweichen und die Wege des Widerstandes zu finden, sich vom sozialen Realismus abzuwenden. Erst in den 60er Jahren würde es möglich sein von einem Kulturraum Jugoslawiens zu sprechen. Trotzdem blieb die Kunst des jugoslawischen Kulturraums polyzentrisch. Der Begriff „jugoslawischer Kulturraum“, den man schon lange beschworen hatte, bekam seine Legitimität erst in den 70er Jahr in der Folge des Aufkommens einer Konzeptkunst-Szene.

⁶⁷ Blazevic 1999/2000, S.95.

⁶⁸ Die Künstler haben auch während des Krieges gearbeitet. Jedoch wird diese Kunst nicht mehr als jugoslawische Kunst bezeichnet. Deswegen werde die Werke aus den 90er Jahren im Kontext der Entwicklung der einzelnen Künstler besprochen.

⁶⁹ Wie schon erwähnt war jede Region des zukünftigen Jugoslawiens von den westlichen Kunstszenen und westeuropäischen Avantgarde stark beeinflusst und geprägt. Die Künstler interpretierten diese Einflüsse auf eigene Art und Weise. Die Kunststile der westeuropäischen Moderne wurden von serbischen, kroatischen sowie slowenischen Künstler akzeptiert und als Inspiration für ihr Schaffen genutzt. Die bildenden Künstler in Slowenien waren sehr stark vom deutschen Expressionismus beeinflusst. Auf diese Grundlagen bauten sie ihre traditionelle Stilrichtung auf. Während die meisten Künstler in Jugoslawien der 30er Jahre den Expressionismus mit Konstruktivismus kombinierten, wurde zu gleicher Zeit in Belgrad der Surrealismus zur Grundlage des neuen Stils. Unter dem Begriff „Kunsttradition“ wird daher die Tradition verstanden, die auf westlichen Vorlagen gebaut wurde und die durch lokale Interpretation zu besonderem Kunststil wurde.

Obwohl von der Gesellschaft und den bis dahin anerkannten Regimekünstlern stark kritisiert, haben es wenige Konzeptkünstler bzw. die Künstler der *neuen künstlerischen Praxis* geschafft, die Einheitlichkeit der jugoslawischen Kunstszene im Sinne nur einer Kunstrichtung im ganzen Lande zu realisieren. Genau diese Künstler, die für die jugoslawische Kunstgeschichte relativ marginal geblieben sind, erweckten das Interesse der europäischen Sammlungen, unter anderem der öffentlichen Wiener Sammlungen. So wurde die jugoslawische Konzeptkunst vom MUMOK oder von der Sammlung Kontakt erworben. Dagegen gelang kein einziges Werk des sozialistischen Realismus in eine Wiener Sammlung.

4. Die Jugoslawische Kunst in den Wiener Sammlungen

Der im vorigen Kapitel geschilderte Überblick der Kunstgeschichte Jugoslawiens belegt die Tatsache, dass die jugoslawischen Künstler bereits im späten 19. Jahrhundert einen Kontakt mit der Wiener Kunstszene aufgebaut haben, obwohl der Austausch zwischen den beiden Ländern nicht sehr intensiv und konstant war. In den Kriegszeiten sowie kurz nach dem Zweiten Weltkrieg war der künstlerische Kontakt zu Wien abgebrochen. Trotzdem gelang die Kunst aus Ex-Jugoslawien, vor allem in dem letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in die Wiener Sammlungen.

Wien ist eine Stadt, die sich genau an der Grenze zwischen Osten und Westen befindet. Ihre geografische Position war eine gute Voraussetzung für die Entwicklung des Kunstsammelns nicht nur aus dem Westen sondern auch aus dem Osten und Südosten Europas. Auch für Lorand Hegyi steht fest dass: „[...] und die Lage und historische Position von Wien lässt die Stadt prädestiniert erscheinen, eine Vorreiterrolle in diesem Integrationsprozess [gemeint ist Integration der Kunst aus dem Ostblock] zu

übernehmen.“⁷⁰ Außerdem befindet sich Wien heutzutage, mehr als ein Jahrzehnt nach den radikalen politischen Veränderungen im mittel- und osteuropäischen Raum, im Zentrum eines neuen Mitteleuropa. Das Sammeln der Kunst aus dem ehemaligen Ostblock und Jugoslawien seitens Wiener Sammlungen ermöglicht einen kunsthistorischen Vergleich der verschiedenen Tendenzen im Osten und im Westen. Dieser Aspekt ist für eine Stadt wie Wien besonders wichtig, denn sie lag lange Zeit „an der Peripherie des Westens“, direkt an der Ostgrenze der westlichen Kultur.⁷¹ Wien war kulturgeschichtlich und historisch immer eng mit ihrer mitteleuropäischen Umgebung verbunden. Daher gilt sie heute noch als die erste westliche Station für die Künstler und die Intellektuellen aus Mittel- und Osteuropa.⁷²

Obwohl die öffentliche Wiener Sammlungen und Museen erst relativ spät angefangen haben, ihre ständige Sammlungen mit den Werken jugoslawischer Kunst zu bereichern, zählen sie heute zu denjenigen europäischen Sammlungen, die die meisten Kunstwerken aus Südosteuropa erworben haben. In diesem Sinne stellt sich die Frage, welche Wiener Museen und Sammlungen sich entschieden haben, die Kunstwerke jugoslawischer Künstler zu sammeln und warum? Nur drei Wiener Sammlungen besitzen größere Bestände der jugoslawischen Kunst. Sie werden im Folgenden als Ausgangspunkte für die Untersuchung des Phänomens des Sammelns jugoslawischer Kunst in Wien dienen. Diese drei Sammlungen unterscheiden sich grundlegend von einander und daher auch in der Kunst, die sie sammeln. Was aber für alle drei Häuser zutrifft, ist die Tatsache, dass die Kunstwerke, die sie erworben haben, von den bedeutendsten jugoslawischen Künstlern jener Zeit stammen.⁷³ Das *Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig* hat eine Sammlung jugoslawischer Kunst vor allem aus den Jahren zwischen 1960 und 1980. Auch die *Kontakt - Sammlung der Ersten Bank Gruppe*, eine relativ junge Sammlung, die sich hauptsächlich für die Kunst aus Zentral- und Südosteuropa interessiert, hat bisher beachtliche Bestände der jugoslawischen Kunst. Diese Arbeiten, wie auch die

⁷⁰ Hegyi 2001, S.9.

⁷¹ Hegyi 2001, S.17.

⁷² Hegyi 2001, S.17.

Kunstwerke in der Sammlung MUMOK, sind in die Zeit zwischen den 60er und den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts zu datieren. Die Grafische *Sammlung Albertina* besitzt eine große Anzahl von Grafiken aus Ex Jugoslawien, vor allem aus Slowenien. Da sich die Sammlung Albertina, entsprechend ihrer Sammlungspolitik, nur für die grafischen Arbeiten der jugoslawischen Künstler interessiert, wird sie im Folgenden ohne Bezug zu den beiden anderen Sammlungen behandelt.

In den folgenden Kapiteln wird auch die letzte Absicht, die sich diese Arbeit gestellt hat, nämlich die jugoslawischen Künstler und ihr Werk vorzustellen, behandelt. Nur diejenigen Künstler, deren Kunstarbeiten sich in den Sammlungen befinden, werden besprochen. Zuerst wird die jugoslawische Kunst aus der Sammlung des *Museums moderner Kunst Stiftung Ludwig* vorgestellt. Anschließend werden die jugoslawischen Künstler in der *Kontakt-Sammlung der Erste Bank-Gruppe* besprochen. Die beiden Sammlungen verfügen teilweise über die Arbeiten derselben Künstler. Diese werden nur im Rahmen einer Sammlung genauer vorgestellt, ihre Arbeiten aber zur Gänze kurz beschrieben und eingeordnet. Im Sinne eines Exkurses werden auch die Arbeiten jugoslawischer Künstler, die ein Teil der Sammlung Essl bilden, bearbeitet. Interessant ist dabei die Tatsache, dass die Sammlung Essl Werke derselben jugoslawischen Künstler wie die Sammlung MUMOK und die *Kontakt-Sammlung der Erste Bank-Gruppe* besitzt. Schlussendlich wird die Sammlung *Albertina* und die grafische Kunst jugoslawischer Künstler vorgestellt.

⁷³ Diese sehr bedeutenden Künstler waren aber keine, die im Sinne des sozialistischen Realismus

4.1. MUMOK – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig

Die allgemeine Öffnung der jugoslawischen Künstlern zum Westen begann in den 60er Jahren als sich die Situation in dem Land verändert hat.⁷⁴ Der Westen aber hat mit der Öffnung zum Osten, in diesem Fall speziell zu den Ländern des ehemaligen Jugoslawiens, länger gewartet. Das *Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig*, oder kürzer MUMOK, hat erst in den 90er Jahren angefangen sich für jugoslawische Kunst zu interessieren und sie zu sammeln. Gerade in der Zeit, als Jugoslawien gar nicht mehr existierte, und gerade in dem Moment, als der Krieg in den ehemaligen Ländern eines großen Landes herrschte. Dass das Interesse zu einem so ungünstigen Zeitpunkt aufkommt, liegt in der zeitgleichen politischen Ostöffnung begründet. Das MUMOK bemühte sich also in den 90er Jahren verstärkt um die Kunst aus Zentral- und Südosteuropa.⁷⁵

Die Auseinandersetzung mit der Kunst aus dem Ostblock und Jugoslawien begann im MUMOK im Jahr 1987, als die Ausstellung „Expressiv“ organisiert wurde. In den 90er Jahren wurden mehrere Ausstellungen gezeigt, die die Kunstwerke von zentral- und osteuropäischen Künstlern präsentierten. Diese Ausstellungen haben sich thematisch hauptsächlich an die abstrakte Kunst aus den 50er Jahren und an die neue Kunst der ehemaligen Ostblockländer orientiert. Es wurden auch Einzelausstellungen der bedeutenden Künstler aus diesen Gegenden, unter anderem aus den Ländern damals schon Ex-Jugoslawiens, organisiert. Mit diesen Ausstellungen, wie zum Beispiel „Zeichen im Fluss“ (1990), „Reduktivismus“ (1992), „Détente“ (1994), „Mythos-Memoria-Historia“ (1996), „Sensitivites-Contemporary Art from Central Europe“ (1998) und „Aspekte/Positionen“ (1999) versuchte das *Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig* die Integration der Kunst aus Mittel- und Osteuropa fortzusetzen und die Künstlerpersönlichkeiten mit ihren Oeuvre in einem historischen Kontext, frei von politischen Klischees, zu präsentieren. Diese Projekte hatten der Wiener und

arbeiteten.

⁷⁴ Die politische Situation der Zeit ist im zweiten Kapitel geschildert.

⁷⁵ Kat. Ausst. MUMOK 2006, S.14.

österreichischen Öffentlichkeit ein „differenzierteres Bild europäischer Kunstgeschichte vermittelt.“⁷⁶ Die zahlreiche Ausstellungen und die regelmäßige Ankäufe ermöglichten den schnellen Aufbau der Sammlung in den 90er Jahren. Die Sammlungspolitik hatte zwei Schwerpunkte: Erstens ein neues Interesse an Objektkunst und zweitens eine Fortsetzung der Sammlung der klassischen Avantgarde durch die Ankäufe der bedeutendsten Künstler aus ehemaligen Jugoslawien der sechziger, siebziger und achtziger Jahre.⁷⁷

Die meisten Arbeiten jugoslawischer Künstler stammen aus der Zeit der späten 60er, 70er und 80er Jahre. Wenige sind in den 90er Jahren entstanden. Dieses hängt damit zusammen, dass die bestehende Sammlung, die damals schon zahlreiche Hauptwerke der international führenden Künstler der 60er und 70er Jahre beinhaltete, als Ausgangspunkt für die weiteren Erwerbungen diente. Die gesammelten Kunstwerke gehören hauptsächlich zu den Bereichen der performativen, konzeptuellen und medienbezogenen Kunst. Diese Auswahl könnte damit zusammenhängen, dass diese Kunstrichtung für eine Wiener, sprich westeuropäische Sammlung gut geeignet war. Einerseits, weil in allen Ländern des Ostblocks und auch in Jugoslawien die performative, konzeptuelle und medienbezogene Kunst eine entscheidende Rolle in der dortigen Kunstgeschichte spielt und allein daher interessant ist. Zum anderen lässt sich diese Kunstrichtung auch gut in die internationale Kunstgeschichte einbetten und bietet die Möglichkeit zu einem Vergleich zwischen Ost und West.

Bei der Erwerbung ex-jugoslawischer Kunst hatte das MUMOK auf drei kunstgeschichtliche Situationen besonders geachtet. Erstens zeigte das Museum Interesse für die Kunst der 60er Jahren, nämlich für den Konzeptualismus. Zweitens erwarb das MUMOK die Werke, die sich mit den kulturellen Metaphern, mit Zeichensystemen und radikalen Eklektizismus auseinandergesetzt haben. Diese Tendenzen waren vor allem in den 80er Jahren im Jugoslawien präsent.⁷⁸ Und drittens kaufte das MUMOK die Arbeiten der zeitgenössischen Kunst, die in einer völlig neuen politischen Konstellation entstand

⁷⁶ Kat. Ausst. MUMOK 2006, S.14.

⁷⁷ Vgl. Hegyi 2001, S.23.

und sich mit der Problematik der extremen Lebenssituationen und des kollektiven Gedächtnisses beschäftigen.⁷⁹ Zu dem dritten Aspekt des Sammelns jugoslawischer Kunst, nämlich der Zuwendung zur zeitgenössischen Kunst, die die individuelle gegenüber der kollektiven Geschichte stellt, gehört die Fotoinstallation des bosnischen Künstlers Nebojsa Seric-Soba, die das MUMOK 1999 erworben hat. Es trägt den Titel „Ohne Titel (Monte Carlo – Srajevo)“ und ist auf 1998 zu datieren.⁸⁰ Das Kunstwerk besteht eigentlich aus zwei nebeneinander gestellten Fotos.(Abb. 10) Auf dem rechten Foto ist der Künstler als Soldat, in militärischer Uniform verkleidet in einem Schützengraben während des Krieges in Bosnien 1995 zu sehen. Auf dem linken Foto ist der Künstler, in sehr ähnlicher Pose, im Monte Carlo abgebildet. Obwohl nicht so weit von einander entfernt, sind die Lebensumstände sowie die politische Lage in den beiden Städten sehr unterschiedlich. So weist Seric-Soba mit diesem Wekr auf die politische Komplexität innerhalb von Europa.⁸¹ Die Arbeit erklärt er auf folgende Weise: „In der Gegenüberstellung zum Photo vom Zuc zeigt das Photo von Monte Carlo das imaginäre Ende eines steinigen Weges. Beide Photos sind gleich surreal, und leider sind beide gleich echt.“⁸² Ein weiterer zeitgenössischer Künstler, der in Belgrad studiert hat und tätig ist, Uros Djuric, ist auch mit einer Arbeit unter dem Titel „Ohne Titel (Black Star)“ aus dem Jahr 1999 in der Sammlung vertreten.⁸³ (Abb.11) Ähnlich wie Seric-Soba beschäftigt er sich mit den Begriffen „individuelle“ und „kollektive“ Geschichte.

Mehrere Werke von Marina Abramovic und Braco Dimitrijevic, die zu den bekanntesten jugoslawischen Künstlern zählen, sind ein Teil des Bestandes des MUMOK. Sie beschäftigen sich mit ganz unterschiedlichen Themen und benutzen verschiedene Medien. Abramovic konzentriert sich auf die Themen, die mit der Körperlichkeit zu tun haben, und dokumentiert ihre Performances fotografisch oder mit Hilfe des Videos. Zwei spätere Arbeiten Abramovics „White Dragon Standing“ aus dem Jahr 1990 und „Red

⁷⁸ Von den Künstlern, die sich in den 80er Jahren in Jugoslawien mit dem kulturellen Metaphern, Zeichensystemen und radikalen Eklektizismus beschäftigt haben, erwarb das MUMOK die arbeiten von Mladen Stilinovic, Vlado Martek und Gruppe IRWIN.

⁷⁹ Hegyi 2001, S.23.

⁸⁰ Foto auf Aluminium, 125 x 170 cm.

⁸¹ Hegyi 2001, S.369.

⁸² Hegyi 1998/1999, S.278.

⁸³ „Ohne Titel (Black Star)“, 1999, Inkjet auf Papier, 100,7 x 149,5 cm (Maße mit Rahmen).

Dragon Sitting“, (1998), sind ein Teil der Sammlung MUMOK.⁸⁴ (Abb.12) Da die Künstlerin zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Werke schon lange nicht mehr in Jugoslawien tätig war, werden diese Werke an dieser Stelle nicht näher vorgestellt. Marina Abramovic wird ausführlicher im Rahmen der *Kontakt Sammlung* besprochen. Neben den Werken performativer Kunst bildet die konzeptuelle Kunst einen wichtigen Teil der Sammlung ex-jugoslawischer Kunst im MUMOK. Darunter sind zum Beispiel die Kunstwerke der Gruppe IRWIN, Vlado Marteks und Mladen Stilinovic. Sie sind Stellvertreter der politisch aufgeladenen Konzeptkunst aus dem ehemaligen Jugoslawien und Repräsentanten der Retro-Avantgarde in den 80er Jahren, die sich mit Zeichensystemen und Eklektizismus auseinandersetzte. Zwei Werke von Britz Chris aus den 70er Jahren sowie ein Gemälde mit dem Titel „Parallele Objekte“, das 1968 von serbischen Künstler Radomir Damjanovic Damjan gemalt wurde, sind im Besitz des MUMOK sowie die Arbeiten jüngerer Künstler wie Kipke Zeljko, Petercol Goran und Marjetica Potrc. Die beiden Künstler, Kipke Zeljko und Petercol Goran stammen aus Kroatien, wo sie 1953 bzw. 1949 geboren wurden und wo sie heute noch leben und künstlerisch tätig sind. Die beiden sind nur mit jeweils einer Arbeit in der Sammlung vertreten. Die Einzelarbeit von Kipke Zeljko ist ein Gemälde, das von dichten Verbindungen zwischen Symbolen, Formen und geistlichen Erfahrungen aus der Geschichte oder aus der Gegenwart handelt. Das Gemälde „Vanylaroha“ ist im Jahr 1990 entstanden.⁸⁵ (Abb.13) Es hat einen musterhaften Hintergrund, der nicht ganz illusionistisch aber auch nicht plakativ dargestellt ist. Im mittleren Teil des Bildes tauchen jene Motive zugleich aus dem Hintergrund und in ihn hinein, die Kipke aus der realen Umgebung übernimmt. Durch dieses Verfahren verleiht der Künstler seinem Gemälde mehrere visuelle Ebenen und betont somit die meditativen und psychischen Eigenschaften seiner Arbeit.⁸⁶ Der 1949 geborene Künstler Goran Petercol präsentiert sich in der Sammlung MUMOK mit einer Installation, die unter dem Titel „Windows“ im Jahr 1998 entstanden ist.⁸⁷ Sie thematisiert den Prozess des Entstehens des Kunstwerkes und nicht die finale Form. Die Installation wurde in einem Raum ausgestellt und bestand

⁸⁴ „White Dragon Standing“, 1989, Kupfer, Rosenquarz, 250 x 55 x 48cm; „Red Dragon Sitting“, 1989, Kupfer, Rosenquarz, 250 x 55 x 28 cm.

⁸⁵ „Vanylaroha“, 1990, Öl auf Leinwand, 150 x 135 cm.

⁸⁶ Kat. Ausst. Galerija Sebastian Beograd 1990, S.2ff.

aus einem Lichtobjekt und einem Spiegel. Mit deren Hilfe projizierte der Künstler unterschiedliche Formen an die Wände, und hinterfragt die optischen Eigenschaften des Lichtes.⁸⁸ Marjetica Potrc, ist eine slowenische Künstlerin, deren Arbeiten von urbanen Gesellschaften in der ganzen Welt handeln. Geboren 1953 in Laibach, studierte sie zuerst Architektur und anschließend auch Skulptur an der Akademie der bildenden Künste in Laibach. Die von der Sammlung MUMOK erworbenen Arbeiten von Potrc beschäftigen sich mit dem Thema des Urbanismus und untersuchen die Versäumnisse der modernen Planstädte. Ihre Ausgangspunkte sind die Realitäten der Favelas und armen Vororten. Durch Projekte für die Häuser solcher Stadtteile deutet Potrc auf die Unterschiede zwischen einem „zu Hause“ und einem „Haus“ hin. Ihre Arbeit ist fest in der aktuellen urbanen Situation verankert.⁸⁹ Die Arbeit „After the Flood, a House“ zeigt den Prototyp eines Hauses, das wenn auch sehr Bescheiden alle praktischen Voraussetzungen für das Leben erfüllen würde.⁹⁰ (Abb.14) Auch Mihael Milunovic ist mit seinen Werken in der Sammlung präsent. Das MUMOK kaufte dem Künstler acht Drucke ab, die zwischen 1999 und 2000 entstanden sind. Es sind immer Ausschnitte der Straßen und Autos darauf zu erkennen, die Titel wie „War“, „Plague“, „Fear“ oder „Hate“, tragen. Die Arbeiten sind genau in dem Zeitraum des Bombardements in Serbien entstanden und setzten sich mit der schweren Situation auseinander. (Abb.15, 16)

Als Wolfgang Drechsler, der Sammlungsleiter des MUMOK, eine Liste der jugoslawischen Künstler und ihrer Werke im MUMOK für mich zusammengestellt hat, erwähnte er auch Hans Fronius in dem Zusammenhang. Dieser Künstler, obwohl in Ex-Jugoslawien geboren, hat nicht in Jugoslawien gearbeitet und sein Werk ist stark von der österreichischen Kunst geprägt. Deswegen werden seine Werke nicht genauer behandelt. Auch die Arbeiten von Skubic Petar werden nicht weiter besprochen, denn sie gehören eher zum Kontext der jugoslawischen Kunst in der Grazer Sammlungen.

⁸⁷ „Windows“, 1998, Installation, verschiedene Materialien.

⁸⁸ Vukmir 1995, S.182.

4.1.1. Die surrealistische Fotografie von Nikola Vuco

Anlässlich der Ausstellung „Das Innere der Sicht“, die im Jahr 1989 im *Museum moderner Kunst* in Wien organisiert wurde, wurden elf Fotografien des jugoslawischen Fotografen Nikola Vuco für die Sammlung angekauft. Die erworbenen Arbeiten entstanden alle in dem Jahr 1930 und sind Beispiele des jugoslawischen Surrealismus in Belgrad. Der Surrealismus in Belgrad hält die Zeit zwischen 1922 und 1932 fest. Für seine Entstehung scheint die Tatsache, dass viele seiner Protagonisten in Paris weilten und zu den Freundeskreis Bretons gehörten, von großer Bedeutung zu sein. Nikola Vuco, der 1902 in Belgrad geboren wurde, war nicht einer von ihnen. Er studierte Jura und kam aus dem Kreis der Fotoamateure.⁹¹

Fast alle seiner erhaltenen Original-Negative entstanden Ende 1929 und Anfang 1930. Laut Milanka Todić bekannte sich Vuco zu dem Verfahren der Doppelbelichtung und akzeptierte das Prinzip „das surrealistische Bild als Endergebnis durch die Annäherung von zwei mehr oder weniger entfernten Realitäten zu erhalten.“⁹² Durch das Verfahren der Doppelbelichtung wurden zwei oder mehrere Objekte nicht nur in die Nebeneinanderstellung sondern auch in das gegenseitiges Durchdringen gebracht. Die Fotos von Vuco zeigen immer nur Details, die aus der Realität herausgerissen sind und die Vuco in die einfachen Szenen arrangierte. In seinen Arbeiten kombiniert er Gegenstände aus der unmittelbaren Umgebung, deren Beziehung er schon als Vision erlebt hat. Zwei Fotos, die von der Sammlung MUMOK erworben wurden, beschäftigen sich mit gegensätzlichen Gegenständen, die im Foto in Beziehung gebracht werden.⁹³ Im Foto „Goldener Schnitt der Täuschung“ aus dem Jahr 1930 bringt er eine Lokomotive und Drähte in Verbindung, während auf dem anderen Foto „Ohne Titel“ aus demselben Jahr eine Bronzestatue mit kleinen Bällen kombiniert wird.⁹⁴ (Abb.17, 18) Bei den beiden

⁸⁹ Bonami 2001, S.9ff.

⁹⁰ „After the Flood, a House“, 1999, verschiedene Materialien, 220 x 285 x 150 cm.

⁹¹ Todić 1990, S.28/29.

⁹² Todić 1989, S.64.

⁹³ Todić 1990, S.26.

⁹⁴ „Goldener Schnitt der Täuschung“, 1930, S/W Fotografie; „Ohne Titel“, 1930, S/W Fotografie, 30 x 40 cm.

handelt es sich um versetzte Dimensionen der Objekte und Realitätsebenen, die der Künstler zu verbinden vermag.

4.1.2. Bildhauerei von Branko Ruzic und Olga Jancic

Anfang der 50er Jahren entwickelte sich in Jugoslawien neben der realistischen auch die abstrakte Skulptur. Neben diesen beiden Formen war die sogenannte assoziative Skulptur in allen Teilen Jugoslawiens sehr häufig anzutreffen.⁹⁵ Die Künstlerin Olga Jancic arbeitet als Bildhauerin in Belgrad und verwendet eine sehr abstrakte Formensprache. Im Gegensatz zu ihr ist die Arbeit des kroatischen Künstlers Branko Ruzic dem Typus der assoziativen Skulptur zuzuordnen. Ruzic gehört zu der Nachkriegsgeneration der kroatischen Bildhauer. Geboren wurde er 1919 in Slavonski Brod in Jugoslawien. Seine Ausbildung bekam er an der Akademie der bildenden Künste in Zagreb, wo er seit 1962 als Professor tätig war. Seine künstlerische Tätigkeit begann in der Zeit, als sich die Impulse aus Europa in Jugoslawien bemerkbar machten. Man sah in den Bewegungen aus Europa, wie etwa dem Kubismus, dem Konstruktivismus oder ähnlichen Richtungen, ein unerschöpfliches Feld der Möglichkeiten und begann zu experimentieren.⁹⁶ Als Bildhauer war Ruzic erst in den 60er Jahren tätig. Er wechselte von der Malerei zur Bildhauerei und fing an verschiedene Lebensinhalte zu gestalten. Dadurch suchte er die neue Form für sein skulpturales Werk. Für diese Zeit blieb der Inhalt der bildhauerischen Werke aus der Wirklichkeit entnommen. Währenddessen wurde die Form immer autonomer. Sein Arbeitsprozess bestand aus dem Wahl des Motivs an erster Stelle, dann aus der Bestimmung der Form und schließlich widmete sich Ruzic dem Material. Seine früheren Skulpturen sind in Holz und die späteren in Stein ausgeführt. Ruzics Motive stammen aus der Natur und werden so geformt, "dass sie eine organische Verbindung zwischen der Idee und deren endgültigen Verwirklichung enthüllen bzw. die Spannung der

⁹⁵ Susovski 1988, S.51.

ursprüngliche Konzentration definitiv beibehalten".⁹⁷ In den späten 60er Jahren und den frühen 70er Jahren basiert seine Skulptur inhaltlich auf dem Tier.⁹⁸ Das Werk, das im Besitz des MUMOK ist, ist unter dem Titel "Kleine Elefanten" zu finden und ist im Jahr 1969 entstanden.⁹⁹ (Abb.19) In Holz ausgeführt, sehr stilisiert, richtet der Künstler sein Interesse auf die Masse, die Material und Verhältnisse zwischen den beiden. Holz verleiht der Skulptur die Intimität, die Wärme..¹⁰⁰ In diesem Werk wird der Einfluss der prähistorischen Kunst sowie die Wichtigkeit des Materials, das die Eigenschaften des Tieres übernimmt, ganz offensichtlich.

Im Gegensatz zu Ruzic, der sich mit den assoziativen Skulpturen beschäftigt, sucht die Künstlerin Olga Jancic eine abstrakte Form für ihre Bildhauerei. Die 1929 in Belgrad geborene Künstlerin hat dort an der Akademie der bildenden Künste studiert und später auch gearbeitet. Genau wie Branko Ruzic wählt Jancic die Inhalte seiner Werke aus der realen Welt, aus dem Alltag. Die Form ist die Frage, die sie beschäftigt. Die ersten Arbeiten zeichnen sich durch stilisierte und expressionistische Formen aus. Die Skulpturen in den 50er Jahren neigen zu einer assoziativeren und abstrakten Form. Die Skulptur, die von der Sammlung MUMOK erworben wurde, ist eine Gruppe unter dem Titel „Vorbeigehende“, die genau in dem Zeitpunkt entstanden ist, als die Künstlerin begonnen hat, mit den abstrakten Formen zu arbeiten.¹⁰¹ (Abb.20) Die Gruppe der Vorbeigehenden besteht aus sechs Figuren, bei denen man vermutet, dass es sich um menschliche Figuren handelt. Stark stilisiert und in ihrer Form abstrakt stehen sie, liegen sie, beugen sie sich oder knien. Ihre Körper bestehen aus Vor- und Rücksprüngen des Materials. Dieses Werk, das von der Kritik damals sehr positiv beurteilt wurde, stellt den Anfang der großen Veränderungen im Stil Jancics dar, der sich von Expressionistischem hin zum Informellen entwickelt hat.

⁹⁶ Solman 1987, S.234.

⁹⁷ Maroevic 1988, S.232.

⁹⁸ Solman 1977, S.32ff.

⁹⁹ „Kleine Elefanten“, 1969, Holz, 116 cm.

4.1.3. Konzeptuelle Kunst aus Sarajevo - Braco Dimitrijevic

Braco Dimitrijevic ist einer der bedeutendsten Künstler aus Jugoslawien, der seit den späten 60er Jahren tätig ist. 1994 und 1998 wurden im MUMOK zwei Ausstellungen organisiert, die den Künstler in Wien vorgestellt haben. 1994 war es eine Soloausstellung und 1998 nahm Dimitrijevic an einer Gruppenausstellung im Museum teil. Das Mumok entschloss sich daraufhin einige Werke dieses Künstlers zu erwerben. Dimitrijevic wurde 1948 in Sarajevo geboren und hat zwischen 1968 und 1971 an der Kunstakademie in Zagreb studiert. Seine Ausbildung erweiterte er in London an der St. Martin's School of Art. Seit den 70er Jahren lebt der Künstler in Paris und London und arbeitet sehr international. Während seines Studiums entstanden einige der ersten Arbeiten Dimitrijevics, die die Grundideen seines späteren Werks erahnen lassen. Es handelt sich dabei vor allem um die Arbeit aus 1969, die nur aus einer Marmortafel besteht, in die eine Erzählung eingraviert ist. Sie trägt den Titel „Geschichte zweier Künstler“ und erzählt von dem Verlangen des jungen Künstlers nach Unsterblichkeit: „... es waren einmal zwei Maler ... einer begegnete zufällig einem König... Der Name dieses Malers war Leonardo da Vinci, der Name des anderen ist uns nicht erhalten.“¹⁰² Diese Arbeit reflektiert die ethische und empathische Haltung des Künstlers und wird zum Schlüsselwerk seiner Kunst. Mit leichter Melancholie und subtiler Ironie aufgeladen, entspricht die Marmortafel der Zentraleuropäischen Kunstdialektik.¹⁰³

Dimitrijevics Karriere begann in den späten 60er Jahren, in der Zeit als die Konzeptkunst in Europa blühte. Für seine Kunst wählte der Künstler die Straße als Ort seiner Aktionen und die Stadt wurde zum Rahmen und Ziel seiner Aktivitäten.¹⁰⁴ In den 70er Jahren

¹⁰⁰ Maroevic 1988, S.232.

¹⁰¹ Pusic 1987, S.7ff.

¹⁰² Millet 1994, S.21.

¹⁰³ Cameron 1994, S.15.

¹⁰⁴ Die Stadt war im damaligen totalitären Jugoslawien, mit den Worten von Nena Dimitrijevic “die Arena des Schauspiels der Ideologien”. An den wichtigsten Plätzen der Stadt fanden sonst Militärparaden statt und die gigantischen Portraits der Führer wurden ausgestellt. Insofern ist die Entscheidung des Künstlers für die Stadt und die Straße als Hauptbühne für seine Kunst interessant.

entstand die Serie „Cassual Passer-by“. Dimitrijevic fotografierte die Menschen auf der Straße, die er willkürlich aussuchte. Der Zufall bei der Entstehung eines Kunstwerkes wurde dadurch thematisiert. Danach hängte er die gigantischen Portraits der Unbekannten, jener zufälligen Passanten, auf die Fassaden von Wohnhäusern in dem Stadtzentrum und versuchte so, einen historischen und soziokulturellen Kontext durch die Aktivität der Menschen zu erzeugen. Das Konzept, riesige Fotos in dem Stadtzentrum auszustellen, hatte natürlich eine starke politische Note. In Jugoslawien der Zeit hängten auf so prominenten Plätzen nur die repräsentativen Bilder der kommunistischen Helden unter denen die Massen in Osteuropa vorbeizogen. Und so geschah es plötzlich, dass die Gesichter der anonymen Passanten eben soviel Bedeutung bekamen wie jenes von Tito. Der Künstler selbst sagt Folgendes über seine „Cassual Passer-by“: „Der zufällige Passant steht für das unentdeckte schöpferische Potential einer Person, deren Ideen wir verpasst haben, weil sie verfrüht waren.“¹⁰⁵ Aus dieser Serie besitzt das MUMOK zwei Fotos der zufälligen Passanten, beide in Zagreb 1971 fotografiert.¹⁰⁶ (Abb.21) Das erste Portrait zeigt eine alte Dame, die um 16:23 Uhr auf der Straße fotografiert wurde. Sie trägt einen Mantel, einen Schal und eine Mütze auf ihrem Kopf. Sie scheint zu lächeln. Das zweite Portrait zeigt eine jüngere Frau vor weißem Hintergrund. Das Foto wurde an demselben Tag um 18:11 Uhr aufgenommen. Ausgestellt wurden diese zwei Portraits der Unbekannten in Zagreb auf der Fassade eines prominenten Gebäudes im Stadtzentrum, gemeinsam mit einem weiteren Portrait eines Mannes, das als erstes an dem Tag, um 13:15 Uhr, entstanden ist.

In der Mitte der 70er Jahren begann Dimitrijevic mit dem Motto „der Louvre ist mein Atelier, die Straße mein Museum“ mit einem neuen Zyklus, dem so genannten „Triptychons post-historicus“. Das interessante Merkmal dieser Serie war die notwendige Abhängigkeit Dimitrijevics Kunst von den Museen, in denen sie entstanden ist. Obwohl der Künstler zuvor für die Serie der unbekannten Passanten die Straße als die Bühne des Entstehens seiner Kunstwerke wählte, gewann für ihn zehn Jahre später das Museum als

¹⁰⁵ Dimitrijevic 1992, S.328.

Ort an Bedeutung, wo Kunst einen legitimen Rahmen findet und verifizierbar gemacht wird.¹⁰⁷ Alle Kunstarbeiten aus der Serie „Triptychons post-historicus“ entstanden in Museen und sie bezogen die Bilder, die in den jeweiligen Museen hängen, mit ein. Die „Triptychons post-historicus“ bestehen aus drei Elementen: aus einem natürlichen Objekt (aus Obst oder Gemüse), aus einem oder mehreren industriell hergestellten Objekten, die im Alltag ihre Benutzung finden und offensichtlich nicht dem Künstler selbst, sondern jemand anderem gehören. Das dritte Element des „Triptychons“ ist ein Gemälde eines alten oder modernen Meisters, das im Museum hängt.¹⁰⁸ Das bedeutende Kunstwerk steht als Symbol für die Zeitlosigkeit und Ewigkeit. Obst und Gemüse deuten auf die Verwesung und Vergänglichkeit hin. Und ein Objekt aus dem Alltag ist eben ein Symbol des Alltäglichen. Alle symbolischen Komponenten der Arbeiten dieser Serie weisen auf das Thema der Zeit hin. Durch die Kombination der wertvollen Gemälde mit den alltäglichen Objekten scheinen sie sich in einer riskanten Situation zu befinden. Die Komposition erzeugt nicht nur ein materielles Risiko: „Das materielle Risiko wird durch das symbolische Risiko noch verstärkt. Das als langlebig erachtete Werk erweist sich möglicherweise als vergänglicher als ein Apfel, der vielleicht erst nach langer Zeit vertrocknet oder verfault.“¹⁰⁹ Das MUMOK besitzt eine Fotografie, die ein solches Triptychon aus dem Jahr 1988 dokumentiert. (Abb.22) Das Werk besteht, wie schon erwähnt, aus drei Teilen. Zunächst aus einem Gemälde, in diesem Fall die „bügelnde Frau“ von Pablo Picasso aus 1904, dessen sich Dimitrijevic im Salomon R. Guggenheim Museum in New York bedient hat. Vor dem Gemälde steht ein weißer Sockel, auf dem ein Mantel, der als „Cornelias Lauf Mantel“ bezeichnet wird, liegt. Der Mantel könnte der Büglerin gehören oder Teil der Wäsche sein, die sie besorgt. Als drittes Element des Triptychons findet sich ein Apfel. Laut Nena Dimitrijevic vernachlässigten die Triptychons die traditionelle Wertehierarchie, weil sie die Kunst auf die gleiche Ebene mit dem Alltag und der Natur brachten. Genau wie die zufälligen Passanten leben die

¹⁰⁶ Die zwei Portraits sind 1971 in Zagreb entstanden. Ihre Maßen betragen 270 x 238 cm. Die Fotos der Unbekannten wurden auf die Leinwand dieser Größe aufgezogen.

¹⁰⁷ Cameron 1994, S.18.

¹⁰⁸ Millet 1994, S.24.

¹⁰⁹ Millet 1994, S.24.

Triptychons von der Dynamik der Begriffspaare „Ruhm“ und „Anonymität“, „ewig“ und „vergänglich“, „Zufall“ und „Notwendigkeit“.¹¹⁰

In den 90er Jahren begann der Künstler Rauminstallationen, die wiederum aus verschiedenen Elementen bestanden, zu bauen. Eine Wandinstallation aus dem Jahr 1993 mit dem Titel „Bürger von Sarajevo“ befindet sich im Besitz des MUMOK.¹¹¹ (Abb.23) Dimirićević beschreibt in folgender Weise seine Installation, die ursprünglich auf der Biennale von Venedig 1993 präsentiert wurde:

„Verstört und zutiefst beunruhigt durch den Krieg in meinem Heimatland, der nur einige hundert Kilometer von Venedig entfernt stattfand, schuf ich zum ersten Mal in meinem Leben eine Installation, in der ich Fotoporträts berühmter Leute verwendete. Obwohl es sich um Porträts von Tschaikowski, Smetana und Mahler (...) handelte, hatten die Besucher Schwierigkeiten, sie zu erkennen. Ihre Gesichter, ohne ihre Musik, wurden so anonym wie die Gesichter jedes beliebigen Passanten.“¹¹²

Zwischen den schief hängenden Fotografien sind sechs Äxte an der Wand befestigt und Bohnen vor der Wand ausgestreut. Wie schon bei den „Triptychons post-historicus“ besteht diese Installation aus Portraits, eben jener prominenter Persönlichkeiten, und Alltagsobjekten, nämlich den Bohnen und den Äxten. In diesem Fall wird aber nicht die Vergänglichkeit eines bekannten Meisterwerkes, eines Gemäldes thematisiert. Die gezeigten Personen und ihre Verdienste stehen hier im Mittelpunkt und korrespondieren mit der Natur bzw. Bohnen und Äxten.

¹¹⁰ Dimitrićević 1992, S.329.

¹¹¹ „Bürger von Sarajewo“, 1993, Wandinstallation mit schwanz-weißen Fotografien (90,5 x 80,5 x 2 cm) und sechs Hacken (93 x 21 x 4 cm). Die ganze Installation ist 100 cm hoch und 600 cm breit.

¹¹² Kat. Ausst. Sammlung Essl 2003, S.150.

4.1.4. Konzeptuelle Kunst in Zagreb: Mladen Stilinovic und Vlado Martek

„Mladen Stilinovic je jedan od najznacajnijih hrvatskih umetnika dvadesetog veka“, so beginnt der Text Marina Grzinic' über das Werk des von ihr vorgestellten Künstlers.¹¹³ Geboren 1947 in Belgrad gehört Stilinovic zu jener Künstlergeneration, die schon seit den späten 60er Jahren in Zagreb aktiv war. Zu dieser Zeit setzt sich der Künstler hauptsächlich mit dem experimentellen Film auseinander. Später wurde er zum Autor vieler Happenings und Performances. Für die Entwicklung seines künstlerischen Werdegangs spielte die Mitgliedschaft in der *Gruppe der sechs Autoren*, die aus sechs Künstlern bestand: Stilinovic Mladen, Stilinovic Sven, Martek Vlado, Demur Boris, Zeljko Jerman und Vucemilovic Fedor, eine große Rolle. Sie organisierten eine Reihe von Aktionen im öffentlichen Raum sowie in den Ausstellungsräumen. Diese Aktionen hatten einen klaren konzeptuellen Charakter und neigten dazu, die Kommunikation zwischen den Künstlern, dem Kunstwerk und den Kunstkonsumenten zu ermöglichen. Da die Gruppe kein Manifest oder gemeinsames Programm hatte, konnten sich die mitwirkenden Künstler auch als Individuen weiter entwickeln.¹¹⁴ Vlado Martek war auch Mitglied der erwähnten Gruppe. Deswegen wird im Folgenden eine Gegenüberstellung dieser beiden Künstler erfolgen. Die gemeinsame Arbeit in der Gruppe legt eine solche Gegenüberstellung nahe. Sie arbeiteten individuell aber teilten die gleichen Ideen und Probleme. Beschränkt in den materiellen Möglichkeiten, entwickelten Stilinovic und Martek einen Standpunkt, dem entsprechend alles für die künstlerische Arbeit verwendbar ist, was man in seiner Umgebung findet. Ihre Arbeiten sind von kleiner Dimension, bescheidenem Aussehen und auf den ersten Blick wirken sie ärmlich und auch schmutzig. Diese unprofessionelle Bearbeitung der Materialien bietet den Kunstwerken eine neue Bedeutung an. Diese Kunst ist authentisch und steht an der Grenze zwischen Kitsch und Akzeptanz. Sie propagiert eine künstlerische Position aus armen Vororten.¹¹⁵

¹¹³ Grzinic 2005, S.151. Die freie Übersetzung lautet das Zitat: Mladen Stilinovic ist einer der bedeutenden kroatischen Künstler des 20. Jahrhunderts.

¹¹⁴ Lucic 1984, S.1.

¹¹⁵ Maticevic 1990, S.39.

Neben den angesprochenen Ähnlichkeiten unterscheiden sich aber die beiden Künstler doch voneinander. Während sich Stilinovic zuerst mit dem Film auseinandersetzte, studierte Martek Literatur. Maticevic schreibt in seinem Aufsatz „Sandwich – Addition von Zeichen als Strategie des Widerstandes“ über diese Unterschiede:

„Während der erste [gemeint ist Stilinovic] auf die Welt reagiert, indem er von allgemeinen Voraussetzungen aus- und auf Einzelercheinungen zugeht, reagiert der zweite [Martek] auf Einzelercheinungen und hebt sie auf eine verallgemeinere Ebene. Stilinovic überprüft Standpunkte und Martek Phänomene – beide mit Hilfe eines subtilen „Apparats“ zur Gestaltung einzelner Werke, die dann in großen, zusammengefügt Einheiten funktionieren. Während für den einen die russische Avantgarde und ihr plakativer Zugang zur Frage der Lösung aktueller gesellschaftlicher Probleme einen seiner wichtigsten Ausgangspunkt bildet, findet der andere seinen Ansatz im französischen Surrealismus, in Visionen und individuellen Interpretationen eigener Erlebnisse, der Umgebung, des Universums.“¹¹⁶

Das MUMOK besitzt einige Arbeiten die zu dem Zyklus „Ausbeutung der Toten“ aus dem Jahr 1984 von Mladen Stilinovic gehören. (Abb.24) Die Haupteigenschaft der Kunst Stilinovics ist das Aufdecken von politischer Macht und Manipulation durch visuelle und verbale Klischees. Wichtige Bestandteile seiner Kunst sind die Alltagssprache und die Sprache der Ideologie. Am deutlichsten werden diese Inhalte in dem Zyklus „Ausbeutung der Toten“. Der Teil, der im Besitz des Museums ist, entstand 1985. Er besteht aus einer Vielzahl an einzelnen Arbeiten, die zu einer konkreten Installation zusammengeführt werden können. Die „Ausbeutung der Toten“ beschäftigt sich mit den ideologischen sowie ästhetisch-künstlerischen Dimensionen des Konstruktivismus, des russischen Suprematismus und sozialistischen Realismus. Besondere Bedeutung bei dieser Arbeit gewinnen Zeichen wie Stern und Kreuz sowie die Farben Rot und Schwarz. Die ursprüngliche Benutzung dieser Zeichen wurde entleert, so dass sie zu den Gegenständen der ideologischen und religiösen Manipulation wurden. Der Stern soll an den Stern des

¹¹⁶ Maticevic 1990, S.39.

Sozialismus hinweisen, genau so wie die Farbe Rot. Das Kreuz bildet das Gegenteil zu dem Stern, wie die Kirche und Religion ein Gegensatz zu dem Sozialismus bildeten. Stilinovic hinterfragt diese Symbole und nimmt sie aus der Realität der Ostblockländer in seine Kunstwelt wieder auf. Im Interview mit Darko Simcic äußerte sich der Künstler über die Bedeutung seiner Symbole. Diese bezogen sich:

„erstens auf die Ausbeutung „toter“ Poetiken der Malerei, auf den Suprematismus, den Sozialistischen Realismus und die geometrischen Abstraktion. Zweitens auf die Ausbeutung toter Zeichen. Drittens auf die Symbole des Kreuzes und des Sterns, die ursprünglich für den Menschen standen und später zu Zeichen wurden, derer sich die Ideologie und die Religion für ihre Zwecke bedienten, während ich sie heute als Zeichen auf Friedhöfen sehe, das heißt nicht als tote Zeichen, sondern als Todeszeichen.“¹¹⁷

Die Arbeit im MUMOK besteht aus genau 13 einzelnen Teilen, von denen jeder Teil als selbstständiges Kunstwerk betrachtet werden kann. (Abb.25) Die Teile weisen unterschiedliche Formate auf: Kreise, Rechtecke sowie Sterne. Die Motive wie Kreuze, rote oder schwarzen Quadrate tauchen mehrmals auf.

Dem Zyklus „Ausbeutung der Toten“ von Stilinovic steht der Zyklus „Sentimentalitäten“ von Vlado Martek gegenüber.¹¹⁸ Wie Stilinovic ist Martek auch ein Künstler der sehr kritisch mit der Politik umgeht und mit Zeichen und Symbolen arbeitet. Seine Graffiti und Publikationen sind voll von Ironie und Aussagen, die die Autoritäten kritisieren. Das MUMOK besitzt vier Blätter aus dem Zyklus „Sentimentalitäten“, bei denen es sich durchgehend um Arbeiten mit Acryl auf Packpapier handelt. Martek sucht in seinen Ideogrammen nach den Zusammenhängen und Verbindungen der Ideen und Auffassungen. Dieses erreicht er meistens mit der Hilfe traditioneller Zeichen, wie Stern, Kreuz, Hammer, Vogel oder Haus. Auf dem Bild im MUMOK sieht man die Verwendung dieser Zeichen: eines Kreuzes, eines Sterns und eines Hammers, die ineinander übergehen. Ebenso wichtig wie die Zeichen sind auch die „Unfarben“ Schwarz und Weiß und der Untergrund des Packpapiers.¹¹⁹ (Abb.26)

¹¹⁷ Kat. Ausst. MUMOK 1990, S.102.

¹¹⁸ Der Zyklus entstand 1985.

¹¹⁹ Maticevic 1990, S.40.

4.1.5. Die Gruppe IRWIN und die „Neue Slowenische Kunst“

Die Gruppe IRWIN wurde 1983 gegründet. Sie zählte fünf Mitglieder, die alle in Slowenien an der Akademie der bildenden Künste in Laibach studiert haben.¹²⁰ IRWIN gehört zusammen mit der Musikgruppe *Laibach* und mit dem Theater *Scipione Nasice* zu der 1984 in Laibach gegründeten Organisation „Neue slowenische Kunst“ (NSK), deren Aktivitäten sich in den Bereichen zwischen Politik und Kunst abspielen. IRWIN war in der Zeit eines der kraftvollen Künstler- und Sozialkollektive Osteuropas, das unter seinem deutschen Namen „Neue slowenische Kunst“ oder dessen Akronym NSK bekannt ist. Der deutsche Name wurde bewusst gewählt, um den verdrängten deutschen Einfluss auf die slowenische Kunst, Kultur und Geschichte aufzudecken. Dasselbe galt auch für den Namen der Musikgruppe *Laibach*, der deutschsprachigen Bezeichnung für Ljubljana, auf die die Stadt unter der Nazi-Besatzung im Zweiten Weltkrieg umbenannt worden war. Durch die Namensgebung wollte die NSK den sehr komplexen und präzisen Umgang mit der Geschichte Sloweniens und dessen Realität verdichten.¹²¹ Die Gruppe IRWIN gehört zu jenen Vertretern der Kunstszene in Ex- Jugoslawien, die die Vergangenheit prüfen und hinterfragen, mit dem Ziel, die aktuellen gesellschaftlichen, kulturellen und intellektuellen Problemen zu lösen. Das gesamte Schaffen der Gruppe, das auf theoretischen Erklärungen beruht, hinterfragt den Begriff „Kunst“. Die Auseinandersetzung der Gruppe IRWIN mit der lokalen kommunistischen Tradition und der internationalen postmodernen Konzeptkunst hat mitgeholfen: „nicht nur einen eigenständigen künstlerischen Beitrag Sloweniens zur Weltkunst zu formulieren, der seinen östlichen Ursprung nicht leugnet, sondern vor allem auch als Teil der linken Jugend- und Kunstszenen die Diskussion um die politische Souveränität Sloweniens mit vorangetrieben hat.“¹²²

¹²⁰ Die Mitglieder der Gruppe IRWIN waren: Dusan Mandic, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek und Borot Vogelnik. Sie wurden alle Ende der 50er, Anfang der 60er Jahre in Slowenien geboren.

¹²¹ Grzinic 2006, S.19-29.

¹²² Weibel/Steinle 1992, S.25.

Eine der insgesamt fünf Arbeiten aus der Sammlung MUMOK ist die Dokumentation einer Performance aus dem Jahr 1992, die den Titel „Black Square on Red Square“ trägt.¹²³ (Abb.27) Die NSK Botschaft in Moskau entstand im Kontext der Internationalisierung des wichtigsten osteuropäischen Phänomens der Apartment-Art.¹²⁴ Das Projekt versuchte nicht den Gegensatz zwischen totalitärer Ideologie und „nicht-ideologischen“ Privatsphäre auszugleichen, sondern die beiden Bereiche als „zwei Seiten ein und derselben Münze“ zu aktualisieren.¹²⁵ Das Bild zeigt ein aus schwarzem Stoff gebildetes Quadrat, das von den Mitgliedern der Gruppe IRWIN auf dem Roten Platz ausgebreitet wurde. Das rote Quadrat des berühmten Platzes in Moskau in Kombination mit dem schwarzen Quadrat aus Stoff könnte eine Anspielung auf das Werk Malewitsch und die russische Avantgarde sein.

4.2. Die Jugoslawische Postmoderne

Die unterschiedlichen Werke mit ihren Aussagen und Ausdrucksmitteln stehen für die sehr vielseitige und uneinheitliche Kunstauffassung in den Kunstzentren Jugoslawiens. Das *Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig* hat einen sehr gemischten Bestand der jugoslawischen Kunst. Die Fotografien von Nikola Vuco, die dem Surrealismus in Belgrad zuzuordnen sind, stehen als einzelnes Beispiel für die Kunst aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg. Chronologisch weiter reihen sich die beiden Künstler, Branko Ruzic und Olga Jancic, die sich mit der Gattung Skulptur beschäftigen, und die mit jeweils einem Kunstwerk in der Sammlung vertreten sind. Ihre Skulpturen markieren die Zeit um das Jahr 1960. Obwohl die Sammlung ihren Schwerpunkt auf die Konzeptkunst legte, weisen die beiden Skulpturen Ruzics und Jancic auf die Präsenz der klassischen Medien

¹²³ Es handelt sich dabei um eine C-Print, also um ein gedrucktes Bild, mit den Maßen 100 x 100 cm.

¹²⁴ Apartment-Art erfolgte aus der Reihe der Austeilungen und Produktion von Kunst in den Privatwohnungen der Moskauer Untergrundzirkel.

¹²⁵ Kat. Ausst. MUMOK 2006, S.152.

hin. Im Zuge der Auseinandersetzung mit Braco Dimitrijevic und seinem Werk wurden bereits die Konzeptkunst und die Arbeit mit der neuen Medien zu dem Zeitpunkt in Jugoslawien behandelt. Dimitrijevic Kunst steht als Beispiel für jene Künstler, die sich mit konzeptuellen Kunstformen beschäftigten und für die Verwirklichung ihrer Ideen neue Medien, wie Foto, Video und Film gebraucht haben. In seinem Werk spiegelt sich die Auseinandersetzung mit den kulturgeschichtlichen Prozessen und mit den kulturellen Metaphern.¹²⁶ Die Kunstwerke von den beiden kroatischen Künstlern Malden Stiljinovic und Vlado Martek führen einen in die Welt der konzeptuellen Kunst in Zagreb. Die Tätigkeit dieser beiden Künstler zeigt jene Seite der konzeptuellen Kunst, die mit den neuen Medien nicht viel anfangen konnte, dafür aber mit den symbolischen und politischen Bedeutungen gewisser Zeichen. Ihre Kunst setzt sich vor allem mit der Umwandlung der Zeichensysteme auseinander. Die Gruppe IRWIN gilt in dem Zusammenhang als der Repräsentant der konzeptuellen Kunst in Slowenien. Mit unterschiedlicher Formensprache und mittels verschiedener Medien haben die Mitglieder dieser Gruppe versucht, ihre Überzeugungen und Ziele zu vermitteln. Vor allem scheint die Tatsache interessant zu sein, dass diese Künstler ihre Kunst als „neue slowenische Kunst“ bezeichneten, was die Tendenz in Slowenien, sich schon damals als ein selbständiges Land zu definieren, widerspiegelt. Dieser Aspekt slowenischer Kunst spricht für die These des Ausbleibens einer einheitlichen Kunstszenen in Ex-Jugoslawien.

Alle diese Künstler gehören derselben Generation an und sind in Jugoslawien gleichzeitig tätig, außer Braco Dimitrijevic, der schon sehr früh ins Ausland gegangen ist. Die Stichworte für ihre Kunst sind Konzept und Neue Medien. Ihr Schaffen fällt in die 80er Jahren. Die Werke aller dieser Künstler weisen nicht auf die typischen stilistischen Merkmale. Das, was für alle gemeinsam ist, ist das Konzept, das allen als Ausgangspunkt dient.

Das MUMOK verfügt über weitere Kunstarbeiten jugoslawischer Künstler, die der selben Generation wie die gerade erwähnten Künstler gehören, aber deren erworbene Werke hauptsächlich auf das Ende der 90er Jahren zu datieren sind. Das sind die Arbeiten von Kipke Zeljko, Petercol Goran, Seric-Soba Nebojsa und Marjetica Potrc. Obwohl auf dem

¹²⁶ Hegyi 2001, S.23.

ersten Blick der Bestand der jugoslawischen Kunst im MUMOK sehr uneinheitlich erscheinen mag, hat sich die Sammlung sehr stark auf eine Künstlergeneration orientiert.

5. Kontakt - Sammlung der Erste Bank- Gruppe

Im Herbst 2004 wurde beschlossen, eine neue Kunstsammlung der Erste Bank Gruppe zu gründen und zu entwickeln. Von vornherein hatte diese Sammlung einen bestimmten Schwerpunkt und eine eigene Ausrichtung: Sie sollte sich auf die Kunst aus Zentral-, Ost- und Südosteuropa konzentrieren. Die Sammlung *Kontakt* ist eigentlich Teil eines übergreifenden Kulturförderprogramms. Dieses Programm wurde unter dem Namen „Kontakt – Programm für Kunst und Zivilgesellschaft“ bekannt. Parallel zu diesem Programm läuft seit 2004 die Entwicklung von „Kontakt – Die Kunstsammlung der Erste Bank –Gruppe“, die sich mit der Produktion der Kunst aus Mittel-, Ost- und Südosteuropa beschäftigt. Die erworbenen Werke sollen die politischen, historischen und gesellschaftlichen Transformationen in Europa reflektieren und die Stellung der Kunst im Rahmen dieser historischen, politischen und ökonomischen Hintergründe erörtern.¹²⁷ Der Ankauf der Kunstwerke erfolgt über einen von den Unternehmungen der Bank-Gruppe gegründeten Verein. Die Ausrichtung der Sammlungspolitik und die Auswahl der Werke beruhen auf „intensiven Diskussionen und einer grundlegenden Auseinandersetzung mit der Kunstproduktion aus Mittel-, Ost- und Südosteuropa seitens des seit 2004 agierenden, unabhängigen Kunstbeirats, dem folgende Mitglieder angehören: Silvia Eiblmayer, Georg Schöllhammer, Jiri Sevcik, Branka Stipancic und Adam Szymczyk.“¹²⁸

¹²⁷ Marte 2006, S.17.

¹²⁸ Marte 2006, S.18. Die Mitglieder des Kunstbeirats sind unterschiedlicher Herkunft und haben verschiedene wissenschaftliche Schwerpunkte: Silvia Eiblmayer ist Direktorin der Galerie Taxispalais in Innsbruck; Georg Schöllhammer ist der Herausgeber von „Springerlin-Hefte für Gegenwartskunst“, Jiri Sevcik ist Professor an der Akademie der bildenden Künste in Prag; Branka Stipancic ist die Kuratorin aus Zagreb und Adam Szymczyk ist der Direktor der Kunsthalle Basel.

Eines der Ziele der Sammlung ist es, die Kunstarbeiten aus verschiedenen Regionen in Beziehung zueinander zu setzen und sie dann in einem größeren Kontext zu verstehen. Die Künstler der Länder des Realsozialismus haben unter einander normalerweise keinen Kontakt gehabt. Kunstaustausch unter sich sowie mit der internationalen Kunst war gering und begrenzt. Deswegen ist das Ziel der neuen Kunstsammlung *Kontakt*, die Kunstwerke dieser Künstler gemeinsam zu präsentieren und sie so in die Entwicklungen der europäischen Kunstgeschichte der Gegenwart zu integrieren.¹²⁹ Es ist außerdem sehr wichtig, die Kunst der ehemaligen kommunistischen Länder in einem allgemeinen kunsthistorischen Kontext zu sehen und vergleichen zu können, denn sie wies auf ganz unterschiedliche Praktiken und Beziehungen zu der internationalen Kunst auf. Die Sammlungstätigkeit fokussiert sich vor allem auf die bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten, ästhetischen Kunstformen und Schlüsselpositionen, die die Kunst im Zentral-, Ost- und Südosteuropa bestimmt haben. Die ersten Grundsatzentscheidungen der neuen Sammlung waren laut Schöllhammer:

„die inhaltliche Linien, die wir bis in die Gegenwart verfolgen wollten, von zentralen Werken dieser „heroischen“ historischen Periode der Nachkriegskunst aus zu ziehen. Arbeiten von Künstlerpersönlichkeiten, die für die nachfolgende Generationen und bis heute die wichtigen Bezugsfiguren nicht nur der lokalen Szenen sind, sollten die Fundamente des komplexen Gebäudes bilden, in dem sich die Sammlung *Kontakt* immer deutlicher auch bis in die Gegenwart entwickeln würde.“¹³⁰

Die *Kontakt Sammlung* interessiert sich hauptsächlich für die Kunst aus den 1960er, 1970er und 1980er Jahren. Gleichzeitig versucht sie, ihre Bestände mit den aktuellen Arbeiten zeitgenössischer Künstler aus diesen Regionen zu erweitern. Die Zeit der späten 60er und frühen 70er Jahren war für die Geschichte der Kunst der Gegenwart von entscheidender Bedeutung. Die Verhältnisse in den politischen und sozialen Bereichen waren verändert. Die Verhältnisse der Künstler zu ihrer eigenen Geschichte und zur Avantgarde wurden plötzlich anders. Die Kunst an sich veränderte sich radikal. Es entstanden neue Kunstformen: Video, Konzeptkunst, Performance, Body Art, Fotografie

¹²⁹ Marte 2006, S.18/19.

¹³⁰ Schöllhammer 2006, S.23.

und Film. Die Veränderungen in der Kunst hatten einen internationalen Charakter. Nicht nur im europäischen Westen kamen die Veränderungen zustande. Auch im östlichen Teil Europas kam es dazu, nur unter anderen politischen und ökonomischen Bedingungen. In den ehemals sozialistischen Staaten Zentral- und Osteuropas blieb jedoch die neue Kunst lange Jahre im Untergrund. Sie wurde zu einer Subkultur und marginalisierte sich. Sie fand keine Unterstützung des Staates, wie dies auch in Ex-Jugoslawien der Fall war. Daher ist es kein Wunder, dass diese Kunst und ihre Künstler international unsichtbar wurden. Die meisten westlichen Museen besitzen bis heute keinen signifikanten Bestand an Werken dieser sehr zentralen Periode im Kunstleben aus dem ehemaligen Ostblock. Im Hinblick auf die genannten Tatsachen, kann es kein Wunder sein, dass so wenig von der Kunst aus ehemaligem Jugoslawien auch in Wien zu sehen ist.

Die Sammlung *Kontakt* besitzt eine größere Zahl an Werken von Künstlern aus den Ländern des ehemaligen Ostblocks wie auch aus Jugoslawien. Die Kunst aus Ex-Jugoslawien wird im Folgenden als ein selbständiger Teil der Sammlung betrachtet.¹³¹ Die jugoslawische Kunst aus der Sammlung ist hauptsächlich in den Jahren zwischen 1960 und 1980 entstanden und stimmt mit dem Interesse der Sammlung an der konzeptuellen Kunst überein. Die Sammlung *Kontakt* ist nicht nur an der konzeptuellen und performativen Kunst aus dem Ostblock und Jugoslawien, sondern auch an der österreichischen Konzeptkunst interessiert. Sie hat im Laufe der Zeit mehrere Werke österreichischer Künstler erworben. Unter anderem sind die Arbeiten von VALIE EXPORT und Peter Weibel ein Teil der Sammlung. Der Sammlungspolitik und ihren Schwerpunkten entsprechend sind auch die Kunstwerke von Gappmayr, Heimrad Bäcker und Josef Dabering in die Sammlung gelangt. Ihre Kunst beschäftigt sich mit den geschichtlichen und konzeptuellen Themen und basiert auf den Medien Foto, Video und Film.

¹³¹ Solche Betrachtung ist in diesem Fall wegen der Struktur der Arbeit zu bevorzugen.

Im Jahr 2006 hatte die *Kontakt*-Sammlung in der Ausstellung „Kontakt aus der Sammlung der Erste Bank-Gruppe“ im MUMOK die Kunstwerke von vierzehn Künstlern aus dem ehemaligen Jugoslawien gezeigt. Es handelte sich dabei um eine Ausstellung der eigenen Bestände der Kunst aus Mittel-, Ost- und Südosteuropa, unter der sich auch die Kunst aus Jugoslawien fand. Fast alle gezeigten Werke der Künstler, die in Jugoslawien gearbeitet haben und heute noch teilweise tätig sind, stammen aus der Zeit von den 60er bis in die 80er Jahre. Daher entsprechen sie auch dem Konzept der Sammlung MUMOK, das schon besprochen wurde. Diese Tatsache ist insofern interessant, als sie den beiden öffentlichen Wiener Sammlungen sehr ähnlichen Charakter verleiht, was das Sammeln der jugoslawischen und osteuropäischen Kunst betrifft. Das Sammeln der konzeptuellen Kunst und der Kunst, die sich mit den verschiedenen Medien beschäftigt, betont die Wichtigkeit der Kunst dieser Epoche nicht nur in Westen Europas sondern auch in den Länder des Ostblocks sowie in Jugoslawien. Alle erworbenen Kunstwerke können allgemein der Konzeptkunst zugeordnet werden. Da die konzeptuelle Bewegung im Westen auch in der Zeit entstand und blühte, ist es sehr interessant, sich in dem Zusammenhang vergleichsweise mit dem Schaffen der jugoslawischen Konzeptkünstler zu befassen. Man wird sehen, dass es, wie schon erwähnt:

„[...] anders als in der amerikanischen Konzeptkunst jener Jahre, die nach wie vor die Kanons bestimmt, ... weniger um die Frage der Abwesenheit des Materials und die Favorisierung des immateriellen Konzeptes [geht], sondern oft um die Bewegung hin zu neuen Materialien und Medien, die sich Künstler (jugoslawische Künstler sind hier gemeint) in den diversesten formalen Ausdrucksmittel aneigneten.“¹³²

Die jugoslawischen Künstler der Sammlung gehören alle zu einer Generation. Sie sind alle in der Zeit kurz vor oder nach dem Zweiten Weltkrieg geboren. In den 60er Jahren haben sie angefangen, sich mit der Konzeptkunst zu beschäftigen und sie entdeckten viele neue Möglichkeiten bei der Verwendung der neuen Medien. In der Sammlung vorhanden sind die Arbeiten mehrerer Künstler, die nicht alle international bekannt sind. Manche von ihnen haben ihre Künstlertätigkeit in Jugoslawien angefangen und im Ausland fortgesetzt, weil die Voraussetzungen außerhalb Jugoslawien besser waren. Bei allen

¹³² Schöllhammer 2006, S.25.

Werken handelt es sich um konzeptuelle Kunst, wobei man merken wird, dass es den jugoslawischen Konzeptkünstlern weniger um die Frage der Abwesenheit des Materials ging als um die Bewegung hin zu neuen Materialien und Medien, die sich die Künstler in den diversen formalen Ausdrucksmittel aneigneten.¹³³ Die *Kontakt Sammlung* besitzt Werke von Marina Abramovic, die als eine der bekanntesten jugoslawischen Künstlerinnen gilt. Ihre Kunstarbeiten sind mittlerweile in vielen Sammlungen Europas vorhanden. Das MUMOK hat, wie schon erwähnt, ein paar ihrer Arbeiten erworben und auch die *Kontakt Sammlung* hat 2004 eine frühe Arbeit der Künstlerin gekauft. Demselben Jahrgang wie Abramovic zugehörig, setzte sich auch Rasa Todosijevic mit der Konzeptkunst in den 60er Jahren auseinander. Er hat mit Abramovic in Belgrad an einer der ersten Konzeptausstellungen teilgenommen. Auch seine früheren Performances sind in die *Kontakt Sammlung* aufgenommen worden. Aus dem heutigen Kroatien sind Kunstwerke zweier wichtiger Künstler Teil der Sammlung *Kontakt*. Es handelt sich um Sanja Ivekovic und Tomislav Gotovac. Die beiden haben in den 60er Jahren angefangen in Zagreb mit dem Video zu experimentieren. Als die Mitteln, um ihre Kunst weiterzuentwickeln, in Zagreb fehlten, gingen sie ins Ausland und arbeiteten dort. Auch heute sind sie künstlerisch tätig und nehmen an wichtigen Ausstellungen in Europa teil.¹³⁴ Von Tomislav Gotovac sind die früheren Videoarbeiten von der Sammlung *Kontakt* erworben. Die Arbeiten von bekannten kroatischen Konzeptkünstlern wie Mladen Stilinovic und Vlado Martek sind auch ein Teil der Sammlung. Etwas älter aber nicht weniger wichtig ist das Schaffen des kroatischen Künstlers Julije Knifers, der Mitglied der Gruppe *Gorgona* war. Die Gruppe sowie die unabhängige künstlerische Arbeit Knifers werden beide in dem folgenden Kapitel besprochen. Die Konzeptkunst aus Slowenien wird durch die Gruppe IRWIN vertreten. Die jüngere Künstlergeneration Jugoslawiens ist durch die Arbeiten zwei Künstler präsent: Milica Tomic aus Belgrad und Selja Kamberic aus Sarajevo, die beide zu jener Generation gehören, die den Krieg der 90er Jahren in Jugoslawien miterlebt hat. Diese biographischen Umstände haben ihr Kunstverständnis und ihre Kunstpraxis wesentlich geprägt. Daher unterscheiden sich ihre Arbeiten von denen der älteren Generation, sind aber dennoch von ihnen beeinflusst.

¹³³ Schöllhammer 2006, S.25.

¹³⁴ Sanja Ivekovic hat ein Mohnfeld vor dem Fridericianum im Rahmen der letzten documenta gepflanzt.

Diese Unterschiede sind insofern interessant, als sie die Entwicklung der Kunst in der Ländern Ex-Jugoslawiens nachvollziehbar machen.

5.1. Die Antikunst der Gruppe Gorgona und Mäander von Julije Knifer

Die Gruppe *Gorgona* existierte zwischen 1959 und 1966 in Zagreb. Ihre Mitglieder waren Künstler und Kunsthistoriker: Josip Vanista, Julije Knifer, Ivan Kozaric, Marijan Jevsovar, Djuro Serdar, Miljenko Horvat, Dimitrije Basicovic, Radoslav Putar und Matko Mestrovic. Sie waren im Rahmen der Gruppe aber auch als selbstständige Künstler im Bereich der Antikunst aktiv. Die Aktivitäten der Gruppe kann man auf zwei unterschiedlichen Ebenen betrachten: einmal die offizielle, öffentliche Ebene, die die Publikation des Antimagazins „Gorgona“ umfasste und dann noch die private Ebene im Sinne der Kommunikation zwischen den Künstlern. Der Existenzialismus und Neodadaismus beeinflusste das Schaffen der Gruppe insofern, als diese Strömungen die individualistischen und existentialistischer Ideologien betonten.¹³⁵ Gleichzeitig zu den Aktivitäten in der Gruppe arbeiteten die einzelnen Mitglieder auch selbstständig. Manche von ihnen waren Maler, andere Bildhauer und einige waren in dem Bereich der Kunstkritik und bei der Organisation der Ausstellungen tätig. Alle Mitglieder arbeiteten mit einer konkreten, gemeinsamen Vorstellung im Sinne einer antiästhetischen, antimetaphorischen Kunstsprache. Laut Denegri verbinden die Mitglieder der Gruppe *Gorgona* also nicht die stilistischen oder formalen Merkmale, sondern sehr ähnliche Vorstellung von dem, was die Natur der Kunstsprache an sich betrifft. Alle Kunstwerke der Gruppe sind durch die Prinzipien der Reduktion und der Wiederholung geschaffen. Sie betonen die konzeptuelle und nicht mehr die plastische oder malerische Auffassung der Kunstobjekte.¹³⁶ Die künstlerische Eigenart der Gruppe *Gorgona* lässt sich mit dem Schlagwort „künstlerische Negativität“ charakterisieren. Dieser Begriff verdeutlicht die

¹³⁵ Denegri 2005, S.88.

Radikalität der Ideen, die sich mit grundlegenden Eigenschaften der Kunstsprache beschäftigen und damit eine Gegenbewegung zu der akzeptierten und dominanten Erwartungen der Kunst bilden. Die Gruppe *Gorgona* propagiert also eine Abwendung von repräsentativen und monumentalen Kunstobjekten und eine Hinwendung zu kurzlebigen und vergänglichen Kunstwerken. Wie Vanista, ein wichtiger Mitglied der Gruppe, 1961 sagte:

„Misao Gorgone je ozbiljna i oskudna – Gorgona je za apsolutnu prolaznost u umjetnosti – Gorgona ne trazi djelo ni rezultat u umjetnosti – Ona vrednuje po situaciji – Ona se definira kao zbir mogucih tumacenja – Dajuci najvisu vrednost onome sto je smrtno, Gorgona ne govori ni o cemu.“¹³⁷

So wird die Kunst der Gruppe *Gorgona* im Zusammenhang mit den europäischen Kunstentwicklungen der 60er Jahre gesehen, die die Grenze zwischen der informellen Kunst und der neuen Kunstlösungen überbrückt und die Entmaterialisierung des Kunstobjektes in der ersten Linie behandelt.¹³⁸

Die *Kontakt Sammlung* hat in ihren Beständen drei Exemplare der Antimagazine „Gorgona“. Die ersten Exemplare der Zeitschrift wurden im Jahr 1961 veröffentlicht. Diese erste Serie zählte insgesamt sechs Nummern. Zwei von sechs publizierten Magazinen aus dem Jahr 1961 sind im Besitz der Sammlung. Die Zeitschrift, die aus einer Arbeit eines Künstlers bestand, wurde zu dem Kunstwerk selbst. Die Nummer 1 der Zeitschrift wurde von Josip Vanista, einem Mitglied der Gruppe gestaltet.¹³⁹ (Abb.28) Die Titelseite der Nummer zeigte nur den Titel der Zeitschrift in kleiner Schrift auf braunem Hintergrund. Der Inhalt des Magazins bestand aus einem Foto eines leeren Schaufensters, das sich wiederholte. Die Fensterrahmen sowie die leeren Regale in der

¹³⁶ Denegri 2005, S.90.

¹³⁷ Denegri 2005, S.92.

In freier Übersetzung sagt Vanista, dass die Gruppe Gorgona für die absolute Vergänglichkeit der Kunst ist. Gorgona schätzt die Sterblichkeit am meiste. Vanista unterstreicht, dass die Kunst der Gruppe eigentlich über nichts spricht.

¹³⁸ Unter der Kunstentwicklung der Zeit versteht man das Kunstschaffen von John Cage, Fontana, Yves Klein, Manzoni sowie die Kunstrichtungen wie Fluxus und Happening.

¹³⁹ Antimagazin No.1 von Josip Vanista entworfen, 1961, Offsetdruck, 20,9 x 19,3 cm.

Auslage sind zu erkennen. Mit der Wiederholung eines Motivs drückte Vanista Einfachheit, Monotonie und eine ironische Haltung gegenüber der erwarteten Rezeption aus. Josip Vanista entwarf auch das Antimagazin Nummer 6 in demselben Jahr. Die Ausgabe zeigte eine Reproduktion der Mona Lisa. Damit warf Vanista kritisch und analytisch die Frage nach dem Sinn der Reproduktion eines Kunstwerks auf.¹⁴⁰ Die Nummer 2 der Zeitschrift ist auch im Besitz der Sammlung. Sie wurde von Julije Knifer 1961 entworfen und beinhaltete die Darstellung eines Mäanders, der das einzige Motiv war, mit dem sich Knifer auseinandergesetzt hat.¹⁴¹ Laut Branka Stipancic stellt die Zeitschrift eigentlich ein Objekt im künstlerischen Sinne des Wortes dar: „Knifer schlang den schwarz-weißen Mäander, der bis heute sein Markenzeichen ist, durch das gegebene Format, indem er die Seiten in Falten legte, und schuf so einen ‚endlosen Strom.‘“¹⁴² (siehe Abb.30) Das dritte Exemplar des Antimagazins aus der Kontakt-Sammlung gehört zu der letzten veröffentlichten Serie, die im Jahr 1966 gedruckt wurde. Der verantwortliche Künstler war in diesem Fall Dieter Roth. Ganz im Stil seiner Vorgänger bestand die Nummer 9 aus einer Titelseite mit den Namen der Gruppe und einer Zeichnung Roths, die der Künstler für die Zeitschrift drucken ließ. (Abb.29) In der Zeit zwischen 1961 und 1966 erschienen in Zagreb insgesamt elf Ausgaben des Antimagazins „Gorgona“. An denen waren neben den bereits erwähnten Vanista, Knifer und Roth auch Marijan Javrosar, Victor Vasarely, Harold Pinter und andere beteiligt. Die Nummer von Enzo Mari, Piero Manzini und Djuro Seder wurden vorbereitet aber nie publiziert.¹⁴³

Ein Mitglied der Gruppe *Gorgona* war Julije Knifer. Nach seiner Beteiligung an der neoavantgardistischen Gruppe, die sich für die Antikunst einsetzte, arbeitete Knifer mit den Formen der minimalen Abstraktion. In der Zeit als Knifer zu einem Mitglied der Gruppe *Gorgona* wurde, wählte der Künstler im Streben nach Antimalerei und nach Reduktion jenes Motiv, das sein ganzes Oeuvre prägen sollte: den Mäander als die definitive Form eines minimalistischen Ausdrucksmittels. Der schwarze Mäander auf

¹⁴⁰ Kat. Ausst. MUMOK 2006, S.125.

¹⁴¹ Antimagazin No.2 von Julije Knifer entworfen, 1961, Offsetdruck, 20,8 x 19 cm.

¹⁴² Kat.Ausst. MUMOK 2006, S.125.

¹⁴³ Kat. Ausst. MUMOK 2006, S.125.

weißem Hintergrund wird zum Diagramm einer Bewegung, die homogen und einseitig ist. Der Mäander kann nicht verändert werden, er bleibt immer gleich und bewegt sich in dem selben Rythmus. Dieses Prinzip der Wiederholung fast identischer, formal aber leicht variierten Bilder deutet auf eine Art des Ausschließens aller Möglichkeiten der Entwicklung oder Verbesserung des ausgehenden Motivs hin. So bezeichnet der Künstler selbst seine Malerei als eine „Nichtentwicklung“.¹⁴⁴ Das große Vorbild für die Malerei Knifers waren die Bilder Kasimir Malevitschs. Die Idee, dass die „nichtfigurative“ Kunst einen höheren spirituellen Wert erreichen kann, ist bei beiden Künstlern präsent. Was das schwarze Quadrat auf weißem Hintergrund für Malevitsch war, wird der schwarz-weiße Mäander für Knifer werden. Und zwar als Symbol des absoluten Suprematismus in der Kunst.¹⁴⁵ Das Gemälde in der Kontakt-Sammlung ist eines ohne Titel.¹⁴⁶ Auf der Leinwand ist ein Mäander zu erkennen. (Abb.30) Er bildet durch seine homogene und immer konstante Bewegung einen geschlossenen schwarzen Rahmen, der in zwei Momenten unterbrochen wird. Bei einer längeren Betrachtung des Gemäldes ergibt sich der Eindruck, dass der eigentliche Mäander in diesem Fall zwischen den schwarzen Linien als weißes Farbfeld durchfließt. Die vorgegebene Bewegung des Mänders verursacht eine meditative Anschauung des Bildes. Die Entscheidung Knifers für ein Motiv und die ständige Wiederholung des Gleichen ist nicht nur für die Struktur eines Gemäldes sondern für das ganze Schaffen des Künstlers von großer Wichtigkeit. Knifers Mäander-Gemälde verlangen eine Abkehr von einseitigen Lesegewohnheiten in der bildenden Kunst. Sie fordern den Betrachter eine weitere, also spirituelle Bedeutung des Werkes zu erfassen.

¹⁴⁴ Denegri 2005, S.160.

¹⁴⁵ Denegri 2005, S.166.

¹⁴⁶ Ohne Titel, 1978, Öl auf Leinwand, 130 x 130 cm.

5.2. Experimenteller Film und Happenings bei Tomislav Gotovac

Tomislav Gotovac ist einer der wichtigsten Protagonisten des experimentellen und strukturellen Films im ehemaligen Jugoslawien. Geboren 1937 in Sombor gehörte er nicht zu der Generation jener Künstler, die als Träger der konzeptuellen Kunst in Ex-Jugoslawien gelten. Trotzdem ist seine Arbeit, nicht nur im Bereich des Filmes, sondern auch im Bereich der Fotografie und des Happenings, von großer Bedeutung für die Rezeption der jüngeren Generation. Gotovac demonstrierte in seinen Arbeiten die Position des Künstlers. Er spricht in der ersten Person und konzipiert seine Arbeiten als Spiegelbild der alltäglichen Ereignisse.¹⁴⁷ Sensibel auf die Zeit und Raum indem er gearbeitet hat, bezog sich Gotovac in seiner Kunst auf politische und soziale Themen. Mit seinen ersten Fotoarbeiten hat er schon im Jahr 1960 angefangen. Damals kam die Fotoserie „Glava“ zustande. Nicht viel später entstanden noch zwei weitere Fotoserien, die eine Aktion dokumentieren sollten. Es handelt sich dabei um die Serien „Pokazivanje casopisa Elle“ und „Udisanje zraka“, die im Jahr 1962 entstanden.¹⁴⁸ Die erste dieser Fotoserien, „Pokazivanje casopisa Elle“, befindet sich heute in der *Kontakt-Sammlung der Erste Bank-Gruppe*.¹⁴⁹ (Abb.31) Die Serie besteht aus sechs Fotos, die das Zeigen des Magazins „Elle“ in die Kamera dokumentieren. Wie man den Fotos entnehmen kann, findet die Aktion in einem Wald im Winter statt. Der Wald ist mit Schnee bedeckt. Dennoch erscheint der Künstler mit nacktem Oberkörper. Auf den sechs Fotos sieht man, wie Gotovac das Magazine öffnet, darin blättert und die aufgeschlagenen Seiten in die Kamera hält. Dadurch entsteht der Eindruck, als ob der Künstler die Seiten des Magazins dem Betrachter zeigt. Im Hintergrund der beiden Fotos aus der Serie sind noch drei Menschen zu erkennen, die die Rolle der Betrachter der eigentlichen Aktion übernehmen. Diese Fotoserie beruft sich eigentlich auf die alltäglichen Geschehnisse, wie blättern der Zeitung oder Spazieren im Wald. Der Künstler wählt aber die Bühne und die Gestik so

¹⁴⁷ Stipancic 2006, S.177.

¹⁴⁸ Susovski 1979, S.3.

¹⁴⁹ „Pokazivanje casopisa Elle“ (Elle zeigen), die Übersetzung würd ich eher in eckigen Klammern setzen. Eleganter im Deutschen klinkt glaub ich: [Elle wird gezeigt] oder [das Vorführen der Zeitschrift Elle] 1962/2005, 6 S/W Fotografien je 24 x 30 cm groß.

aus, dass sie eine Ambivalenz zu einer tatsächlich alltäglichen Aufnahme des gleichen Prozesses erzeugen.¹⁵⁰

Außer mit der Fotografie arbeitet Gotovac wie schon angesprochen sehr gerne mit dem Medium Film. In dem Zeitraum von 1962 bis 1977 hatte er dreiundzwanzig 8mm Filme produziert. Einer der früheren „Pravac“, der in dem Jahr 1964 gemacht wurde, ist auch ein Teil der Kontakt-Sammlung.¹⁵¹ (Abb.32) Er ist der erste Film aus einer Trilogie der strukturalistischen Filme des Künstlers. Branka Stipancic fasst die Arbeit folgendermaßen zusammen:

„Der Film ist mit einem Weitwinkelobjektiv aus einer einzigen Kameraposition aufgenommen und zeigt den Blick aus einem Straßenbahnfenster. Er beruht auf einer strengen Struktur, einer eingeschränkten Handlung und auf Wiederholungen; die Reinheit der Form wird komplementiert durch die ‚arretierte‘ Position, die alle Ereignisse auf der Straße in den Film einbezieht.“¹⁵²

5.3. Videokunst in Zagreb: Dalibor Martinis und Sanja Ivekovic

Dalibor Martinis und Sanja Ivekovic sind zwei Künstler aus Kroatien, die sich mit Videokunst auseinandergesetzt haben. Ihr Interesse stand am Anfang einer künstlerischen Entwicklung, die ihnen schließlich internationale Anerkennung auf dem Gebiet der Medienkunst einbringen sollte. Martinis gilt heute noch als einer der Pioniere der Medienkunst in Südosteuropa. Er gehört der ersten Generation der europäischen Künstler an, die in ihrem Kunstschaffen die elektronischen Technologien anwendeten.¹⁵³ Sobald Martinis mit seinem Studium an der Akademie der bildenden Künste in Zagreb fertig war, wendete er sich dem Video zu, das seitdem das wichtigste Medium seiner Kunst

¹⁵⁰ Denegri 1978, S.52.

¹⁵¹ „Pravac“ (Gerade Linie), 16 mm Film, S/W mit Ton, 6min und 40sec.

¹⁵² Kat. Ausst. MUMOK 2006, S.131.

darstellt. In den 1960er Jahren, als Martinis anfang, mit Video zu arbeiten, waren die analytischen und konzeptuellen Kunsttendenzen auf der westlichen Kunstbühne aktuell. Der Künstler setzte sich hauptsächlich mit den technologischen Eigenschaften des Videos auseinander. Obwohl seine Videoarbeiten die technische Eigenschaft des Mediums hinterfragen, basieren die Inhalte der Arbeiten auf einem Kontext. So versucht Martinis eine Kommunikation zwischen dem inhaltlichen Kontext und dem Kunstmedium bzw. Video zu schaffen..¹⁵⁴ Daher ist der Begriff „Kommunikation“ ein sehr wichtiger für die Kunst Dalibor Martinis’.

Die Kontakt-Sammlung der Erste Bank-Gruppe besitzt vier Arbeiten des Künstlers, nämlich eine Collage und drei Videoarbeiten. Die Collage ist im Jahr 1976 entstanden und trägt den Titel „Fälschung“.¹⁵⁵ (Abb.33) Sie besteht aus vier Blätter, die jeweils einen entwerteten Straßenbahnschein darstellen. Die Straßenbahnscheine stammen noch aus der Vorautomatenzeit, als sie noch von einem Schaffner manuell gelocht wurden. Die Tickets enthalten einen diagrammatischen Plan der Zagreber Straßenbahnlinien. Martinis machte auf den Scheinen nur winzige Korrekturen, die darin bestanden, dass nur die Namen einiger Stationen verändert wurden. Laut Nada Beros collagierte er aus Zeitungsinseraten ausgeschnittene Wörter so in die Readymades der Straßenbahnfahrtscheine, dass die Veränderung gerade wahrnehmbar war.¹⁵⁶

Die anderen drei Arbeiten aus der *Kontakt Sammlung* sind drei Videoarbeiten. In der früheren Videoarbeit „Endlose Filmspule“ ist der analytische Charakter des Mediums auf den Punkt gebracht.¹⁵⁷ (Abb.34) In dieser Videoarbeit umhüllte Martinis seinen Kopf mit einem Videoband und maskierte auf diese Weise sein Gesicht.. Dabei verwendete er seinen Kopf als die zweite Spule. Während sich der Künstler auf einem Tisch drehte, verschwand sein Gesicht bzw. die zweite Spule unter dem Videoband wie unter einer Terroristenmaske.¹⁵⁸ In seinem Video „Video Immunity“ aus demselben Jahr wie

¹⁵³ Kluszczyński 1997, S.41.

¹⁵⁴ Kluszczyński 1997, S.45.

¹⁵⁵ „Fälschung“, Collage, besteht aus vier Teilen die jeweils 4,7 x 8,5 cm groß sind.

¹⁵⁶ Kat. Ausst. MUMOK 2006, S.223.

¹⁵⁷ „Endlose Filmspule“, 1976, Video, S/W mit Ton, 3min und 40sec.

¹⁵⁸ Kat.Ausst. MUMOK 2006, S.223.

„Endlose Spule“ brachte der Künstler eine Videokamera in einer Duschkabine an.¹⁵⁹ (Abb.35) Dann vollzog er eine rituelle Reinigung seinen Körperteile um sich unverwundbar gegen Video zu machen. Diese Arbeit wurde von Beros als „Achillesmythos im Sinne der neuen Technologie“ bezeichnet.¹⁶⁰ Die dritte Videoarbeit aus der *Kontakt Sammlung* ist eine etwas spätere. Sie entstand 1978 und gehört zur experimentellen Videophase im Schaffen des Künstlers. Diese Arbeit nannte Martinis „Anleitung“.¹⁶¹ (Abb.36) Hier nahm er seine Bewegung mit einer auf ein Stativ montierten Kamera auf, während er das Stativ selbst akrobatisch auf seiner Handfläche balancierte. Beros schreibt dazu: „Als Erweiterung des Künstlerkörpers macht die Kamera üppigen Gebrauch vom Vertigo-Effekt und unterstreicht damit die Natur dieses flüchtigen Mediums.“¹⁶²

Sanja Ivekovic ist eine der Künstlerinnen in Zagreb, die sich auch wie Martinis für Videoarbeiten interessierte. Geboren wurde sie 1949 in Zagreb, wo sie auch ihr Studium abgeschlossen hat und heute noch lebt und tätig ist. Ihre Kunstproduktion umspannt eine Vielzahl von Medien wie Fotografie, Performance, Video und Installationen. Der Ausgangspunkt ihrer Arbeit war (und ist bis heute) die eigene Person, das eigene Leben und – indem sie diese Themen in größere Kontexte einbettet – die Situation der Frau in ihrer Zeit und Gesellschaft. In der kroatischen Kunstszene war sie die erste Frau, die sich selbst als feministische Künstlerin bezeichnet hat. Dadurch, dass Ivekovic die persönlichen Themen in dem Bereich der Öffentlichkeit und der Medien transportiert, schafft sie es, ihren Aktionen, Performances und Videoarbeiten ein starkes politischen Potenzial zu verleihen und deren soziale Auswirkungen aufzuzeigen.¹⁶³ Zu ihren künstlerischen Strategien gehört die Analyse medialer Identitätskonstruktionen ebenso wie politisches Engagement, Solidarisierung und Aktivismus. Sie sind geprägt von der kritischen Auseinandersetzung mit dem „Ich“ als Produkt seiner Darstellung in den Massenmedien. Dabei untersucht Ivekovic, inwieweit Modediktat, Werbung und Starkult

¹⁵⁹ „Video Immunity“, 1976, Video, S/W mit Ton, 4min.

¹⁶⁰ Kat. Ausst. MUMOK 2006, S.223.

¹⁶¹ „Anleitung“, 1978, Video, S/W mit Ton, 1min und 20sec.

¹⁶² Kat. Ausst. MUMOK 2006, S.223.

in unseren Alltag eingreifen, und zeigt, wie Grenzen zwischen selbst gelebter und medialer Realität verschwimmen. Der Körper ist für sie eine Projektionsfläche, ein Bild, das vom Blick der anderen – meist vom männlichen Blick – dominiert wird, dem sich Sanja Ivekovic aber bewusst aussetzt. Über die Kunst von Sanja Ivekovic schrieb Silvia Eblmayr in dem Katalog „Kontakt. Die Kunstsammlung der Erste Bank-Gruppe“ das Folgende:

„Ivekovic hat die Beziehung zwischen dem scheinbar gültigen Abbild des Realen mit performativen Praktiken untersucht und bearbeitet. Das gilt für ihre konzeptuelle Foto- und Textarbeiten ebenso wie für ihre Videos, Videoinstallationen und logischerweise ihre Aktionen. Es liegt in der Logik dieses künstlerischen Ansatzes, dass das symbolische, politische und soziale Feld, das Ivekovic uns vorführt, sich als geschlechtlich definiert, und das Verhältnis zwischen „Dem Mann“ und „Der Frau“ sich als asymmetrisch erweist.“¹⁶⁴

In ihrem politischen Engagement hat sie als eine der ersten Künstlerinnen in Kroatien öffentlich für feministische Ziele und Interessen gekämpft. In den 1980er und 1990er Jahren ist ihre Kunst noch politischer geworden. Themenfelder jüngerer Arbeiten waren u. a. das kollektive Gedächtnis bzw. die kollektive Amnesie, der Krieg im zerfallenen Ex-Jugoslawien, die Lebensbedingungen von Flüchtlingen, der Widerstand von Frauen im Nationalsozialismus sowie Gewalt gegen Frauen. Ivekovic arbeitet mit einer Doppelstrategie. Sie nutzt einerseits das performative Potential der Massenmedien wie etwa der Magazine, Tageszeitung oder der Werbung. Andererseits nimmt sie durch die privaten Fotografien starken Bezug auf ihre eigene Person.¹⁶⁵ Die Kunstarbeit, die sich in der Sammlung *Kontakt* befindet, präsentiert eine Polizeiakte. Daher auch der Titel der Arbeit: „Die schwarze Akte“. Sie entstand im Zeitraum zwischen 1975 bis 1978. (Abb.37) Auf jeweils einer Doppelseite ist eine alltägliche Suchmeldung in einer Tageszeitung, die Name, Foto und eine Beschreibung eines vermissten Mädchens enthält

¹⁶³ Ilic 2005, S.37-48.

¹⁶⁴ Kat. Ausst. MUMOK 2006, S.163.

¹⁶⁵ Kat. Ausst. MUMOK 2006, S.163.

mit einem erotischen Magazinportrait von jungen Mädchen konfrontiert.¹⁶⁶ Unter den erotischen Magazinfotos sind auch ein weiblicher Vorname und das Alter des dargestellten Mädchens angegeben.¹⁶⁷

Die zweite Arbeit in der Sammlung ist eigentlich die erste Videoarbeit der Künstlerin. Sie entstand 1978 und trägt den Titel „Inter nos“.¹⁶⁸ (Abb.38) In der Performance „Inter nos“, gezeigt in Zagreb im Zentrum für multimediale Forschung, hat Ivekovic zum ersten Mal das Video als intermediales Mittel für ihre Kunst benutzt.¹⁶⁹ Ab diesem Moment wird Video zu einem der Hauptausdrucksmitteln Ivekovics Kunst. Die Performance, wie Ivekovic selbst schildert, besteht aus einem großen Raum mit zwei Zimmern. Zwischen den beiden Räumen ist ein geschlossener TV-Kreis installiert, so dass die Informationen in den beiden Richtungen fließen können. Es gibt zusätzlich noch einen dritten Raum, in dem sich das Publikum befindet, das von dort den Ablauf der Performance verfolgen kann. Die Künstlerin ist während der ganzen Aktion in einem Raum eingeschlossen, so dass sie für das Publikum unsichtbar bleibt. Die Besucher kommen, einer nach dem anderen, in den zweiten Raum hinein und können mit der Künstlerin mittels des TVs kommunizieren. Die Kommunikation entsteht, indem die Künstlerin zuerst interveniert und der Besucher, der sie auf dem Fernseher sieht, antwortet. Der Rest des Publikums kann natürlich die Reaktionen des Besuchers und der Künstlerin mitverfolgen. Die ganze Zeit der Performance läuft die Musik „Claire de Lune“ von Claude Debussy im Hintergrund.¹⁷⁰ Der anscheinend „kalte“ Kontakt zwischen der Künstlerin und dem Besucher zeigte sich, laut Marijan Susovski, als relativ „warm“. Die Mymik und das Benehmen von denen, die an der Performance teilgenommen haben, wiesen auf die

¹⁶⁶ Unter dem Foto vom Mädchen steht: „Wo ist Mirsada? Am 17. April dieses Jahres verließ die 16-jährige Mirsada Kljajic aus Zagreb, Derencinova 37, ihr Haus. Ihre Eltern haben bis heute nichts mehr von ihr gehört und machen sich große Sorgen um ihre Tochter. Sie bitten Mirsada, sie anzurufen. Wer etwas über sie weiß, wird gebeten, die nächste Polizeidienststelle oder ihre Eltern in Zagreb, Vlaska Straße 74, zu verständigen.“

¹⁶⁷ Kat. Ausst. MUMOK 2006, S.165.

¹⁶⁸ „Inter nos“, Performance, 1978, 60min, mit Musik Claire de Lune von Claude Debussy.

¹⁶⁹ Hier wird Video insofern als intermediales Medium bezeichnet, als es in der Performance „Inter nos“ die Rolle eines verbindenden Mediums zwischen der Künstlerin, den Besucher und dem was sich auf dem Bildschirm der Fernseher abspielt übernimmt.

¹⁷⁰ Kat. Ausst. Galerija suvremene umjetnosti 1980, S.7.

Möglichkeiten menschlicher Kommunikation, auch intimer Kommunikation mittels „Body language“, hin.¹⁷¹

5.4. Vlado Martek, Malden Stilinovic und Gruppe IRWIN

Die Künstler Vlado Martek, Malden Stilinovic und die Künstler der Gruppe IRWIN wurden schon in dem vorigen Kapitel, im Rahmen der jugoslawischen Kunst in der Sammlung MUMOK, besprochen.¹⁷² Ihre Kunstwerke sind ein Teil der beiden Sammlungen, der Sammlung MUMOK sowie der *Kontakt-Sammlung*. Im Folgenden werden die Kunstwerke, die sich in dem Besitz der *Kontakt Sammlung* befinden, besprochen.

Die Gruppe IRWIN ist mit dem Kunstprojekt „East Art Map“ aus den Jahren 2002/2005 in der Sammlung vertreten. (Abb.39) Bei dieser Arbeit handelt es sich eigentlich um ein Diagramm zur Entwicklung der osteuropäischen Kunst von 1920 bis 2001. Das Vorbild für das Diagramm ist ein ähnliches Projekt von Alfred H. Barrs, der ein Diagramm über die Entwicklung der westlichen abstrakten Kunst erstellt hat. So ist die „East Art Map“ eine rückblickende (Re-)Konstruktion der osteuropäischen Kunst. Die Bedeutung dieses Projekts von IRWIN interpretierte Marina Grzinic auf folgende Weise:

„Sie [gemeint ist East Art Map] bedeutet außerdem einen radikalen Zugriff auf den allzu schnell stattfindenden Prozess der Historisierung verschiedener Räume, Orte und Territorien der Welt. Die East Art Map macht sichtbar, was jahrzehntelang außerhalb des Blicks der westlichen Geschichte lag. Wichtig ist die East Art Map, weil sie eine

¹⁷¹ Kat. Ausst. Galerija suvremene umjetnosti 1980, Nachwort von Marijan Susovski.

¹⁷² Die ausführlichere Darstellung des Künstlers ist auf den Seiten 38 bis 43 zu lesen.

Möglichkeit bietet, die (neue) Avantgardebewegung nicht bloß als den Raum Andersheit zu sehen, sondern als den anderen, zweiten, dritten Raum.“¹⁷³

Vlado Martek hat Philosophie und Literatur studiert und kam über die Dichtung zur bildenden Kunst. Mitte der 70er Jahren bekam seine Dichtung eine besondere Form. Martek löste sich von der Poesie der geschriebenen Sprache und suchte den dichterischen Umgang mit „poetischen Objekten“. Dabei handelt es sich um so unterschiedliche Dinge wie Spiegel oder Lehm Massen. Der Künstler bezeichnete sich selbst als „Präpoet“ und arbeitete hauptsächlich an der Reinigung der Dichtung. Er reduzierte die Dichtung auf ihre eigene Materialität. Das heißt, dass das Gedicht letztendlich aus grundlegenden Elementen bestand, nämlich aus Bleistiften, Radiergummis, Buchstaben und Gedichtsformen. Die Sammlung *Kontakt* verfügt über ein Kunstwerk Marteks, das sich mit Dichtung beschäftigt. Es trägt den Titel „Sonette“ und entstand in den Jahren 1978 bis 1979.¹⁷⁴ (Abb.40) In dieser Arbeit erscheint das Gedicht in der Form von vierzehn, in zwei Quartette und zwei Terzette, unterteilten Zeilen. Die Verse werden von dem Künstler tautologisch durch die Wiederholung visualisiert. So entsteht die Form eines Sonettes. Der Inhalt dieses Sonettes gibt dann schließlich die „Realität“ der Dichtung wieder. Die Gedichte von Martek bestehen aus roten, weißen, gelben und ockerfarbenen Zeilen aus ausgeschnittenem Papier aus Bleistiftspänen oder aus verschiedenen Zeilen. In diesen Schriftzügen drücken sich Statements aus, die Metaphern ablehnen sowie die Frage, wie er ein Gedicht anfangen oder beenden sollte.¹⁷⁵

Mladen Stilinovic präsentiert sich bei der *Kontakt Sammlung* mit einer Rauminstallation, die seine konzeptualistischen Ideen auf den Punkt bringt. Die Installation heißt Rot-Pink und besteht aus 90 verschiedenen Arbeiten, die zwischen 1973 und 1983 entstanden sind.¹⁷⁶ Die 90 Arbeiten umfassen Fotos, Zeichnungen, Texte, Collagen und weitere

¹⁷³ Kat. Ausst. MUMOK 2006, S.154.

¹⁷⁴ „Sonette“, 1978/79, verschiedenen Materialien auf Papier, 20-teilig, 29,7 x 21 cm.

¹⁷⁵ Kat. Ausst. MUMOK 2006, S.217.

¹⁷⁶ „Rot-Pink“, Installation, 1973-1981, verschiedene Materialien und Techniken, 90-teilig.

Objekten. Sie sind alle relativ klein und auf ganz einfachen Hintergründen ausgeführt. Sie verkörpern das Prinzip der Antimonumentalität, das für Stilinovics Leben und Kunst sehr prägend ist.¹⁷⁷ (Abb.41) Die Tatsache, dass die Arbeiten in ganz einfachen Techniken auf ganz einfachen, man könnte sagen „armen“, Materialien ausgeführt sind, unterstreicht die grundlegenden Unterschiede zur zeitgenössischen Kunst im Westen. Stilinovic deutete damit auf die finanzielle Schwierigkeiten der Künstler in Jugoslawien hin sowie auf seine eigene Vorliebe für die Kunstproduktion unter postsozialistischen Bedingungen. Diese Rauminstallation hat ein Thema, nämlich die zwei Farben: Rosa und Rot. Es geht um die Manipulation dieser beiden Farben und der durch sie sublimierten Zeichen. Die Farbe Rot findet man in der Installation nicht selten mit Blau und Weiß kombiniert, was die Farbkonstellation der jugoslawischen Fahne ergibt. Diese Farben werden noch dazu mit der Unterwäsche des Künstlers kombiniert was auf den humorvollen Charakter des Künstlers hinweisen soll. Die Farbe Rot, die heilige Farbe des Kommunismus, wird von den Künstlern öfters spöttisch als wässriges Rosa ausgeführt. Stilinovic versuchte so, die Bedeutung der Farbe Rot geringer zu machen. Während er mit der Farbe Rot so spöttisch und ironisch umgeht, passiert genau das Umgekehrte mit dem Rosa. Der Künstler führt Rosa, jene in der Moderne völlig vergessene Farbe, wieder in die Kunst ein.¹⁷⁸

5.5. Belgrader Performance: Marina Abramovic und Rasa Todosijevic

Ende der 60er Jahren haben ein paar Künstler, unter anderem Marina Abramovic und Rasa Todosijevic, eine informelle Gruppe in Belgrad gegründet. Sie wurde zu einer Basis für die Entwicklung der neuen künstlerischen Praxis in der Stadt. Diese Künstler versammelten sich um die Galerie des studentischen Kulturzentrums und waren bis 1973 dort künstlerisch tätig. Danach schlug jeder seinen eigenen Weg ein. Es ist das Verdienst

¹⁷⁷ Kat. Ausst. MUMOK 2006, S.243.

¹⁷⁸ Kat. Ausst. MUMOK 2006, S.243.

der informellen Gruppe, damals eine neue Ausdrucksform und neue Medien in die Kunst eingeführt zu haben.¹⁷⁹

Die Künstlerin Marina Abramovic ist wohl eine der bekanntesten jugoslawischen Künstler, die heute international tätig sind. Sie selbst bezeichnet sich als „Großmutter der Performance“. Die Hauptrolle in der Kunstwelt Marina Abramovics spielt der Körper. Alle ihre Performances sind auf unterschiedliche Art und Weise auf den Körper bezogen. In den 70er Jahren definierte sie ihren Körper als ihr wesentliches „Material“, den sie über seine psychischen und physischen Grenzen hinauszutreiben vermochte.¹⁸⁰ Später in den 80er Jahren wurde für sie ihr Körper zu einem Boot, an dem sie eine symbolische Entfernung von der Küste und somit der Erde zum Ausdruck bringen wollte. Es handelt sich hier nicht um einen statischen Körper, sondern um einen, der in der Bewegung befindet¹⁸¹ Die *Kontakt Sammlung* der Ersten Bank Gruppe verfügt nur über eine dokumentierte Performance der Künstlerin. Es handelt sich um „Art must be beautiful, Artist must be beautiful“.¹⁸² Sie entstand 1975 als Abramovic noch in Belgrad lebte und arbeitete. (Abb.42) Bei dieser Performance geht es um ein Reinigungsritual. Die Künstlerin bürstet ihr Haar mit einer Metallbürste und kämmt ihr Haar mit einem Metallkamm insgesamt 14 Minuten und 14 Sekunden. Währenddessen wiederholt sie ständig den Satz des eigentlichen Titels der Performance: Art must be beautiful, Artist must be beautiful. Am Anfang kämmt sie und bürstet sie ihr Haar elegant und weiblich, wie das für Frauen als typisch angesehen wird. Solange sie es auf diese Weise macht weist sie damit auf die Schönheitsrituale einer Frau hin. Ihre Geste wird aber mit der Zeit immer aggressiver. Die Performance endet als ein Ritual der Selbstverletzung.¹⁸³ Diese Belgrader Performance stellt, so Bojana Pejic, „[...] ihren eigenen, vielleicht als feministisch zu interpretierenden Versuch dar, sowohl die Idee der „Kunst“ als auch die der traditionellen „Weiblichkeit“ zu dekonstruieren.“¹⁸⁴

¹⁷⁹ Sretenovic 2002, S.6.

¹⁸⁰ Kat. Ausst. MUMOK, S.82.

¹⁸¹ Pejic 1998, S.10.

¹⁸² „Art must be beautiful, artist must be beautiful“, Performance, 1975, Video, S/W mit Ton, 14min und 14sec.

Rasa Todosijevic war auch ein Mitglied der informellen Gruppe in Belgrad der 70er Jahren. Dejan Sretenovic bezeichnet ihn in seinem Aufsatz „Umetnost kao drustvena praksa“ als einen Künstler, der den radikalen politischen Diskurs in seiner Kunst vom Anfang bis zum Ende durchziehen konnte. Daher sei Todosijevic ein Beispiel für ein emanzipiertes Subjekt und, laut Sretenovic, für einen sozial verantwortlichen Künstler, der fast kein einziges Kunstwerk geschaffen hat, das keine kritischen Interventionen beinhaltet.¹⁸⁵ Zwischen den Jahren 1976 und 1978 hat Todosijevic eine Serie von Performances unter dem Titel „Was ist Kunst?“ in verschiedenen Kontexten ausgeführt. In der *Kontakt Sammlung* finden sich zwei Videofassungen aus dieser Serie.¹⁸⁶ (Abb.43, 44) Die beiden Fassungen zeigen nur eine stumme Frau. Man hört aus dem Off die kräftige, fast aggressive Stimme des Künstlers, der flüsternd, schreiend oder flehend immer wieder dieselbe Frage stellt, nämlich „Was ist Kunst?“. Sretenovic erklärt die Performance auf folgende Weise:

„Die buchstäbliche Bedeutung der Frage „Was ist Kunst?“ wird durch die automatischen Wiederholung mit ihrer fehlenden performativen Wirkung konfrontiert: die unablässige Wiederkehr derselben Frage steht für einen auf die Frage bezogenen Sprechakt. Der Sender empfängt seine eigene Botschaft vom passiven Empfänger – der andere ist lediglich die dezentralisierte Position des Subjekts der Rede, das Medium zur Erzeugung des Zirkels der Wiederholung, ein Spiegel, in dem sich ein kartesischer Zweifel bezüglich der Grundprinzipien der Institution Kunst widerspiegelt.“¹⁸⁷

Das stumme Modell scheint die Tortur der immer wieder fragenden Stimme tapfer zu ertragen. Sie erinnert an die passiv-masochistische Haltung des Bürgers, der seinen Willen an ein totalitäres Regime verliert und so zu der Erhaltung des Unterdrückungsapparats beiträgt.¹⁸⁸ Die Frage „Was ist Kunst?“ wird in der Performance nicht beantwortet. Das soll auf die Umkehrung der Machtverhältnisse im Kunstsystem insofern hinweisen, als dieses Kunstsystem versucht, die Definitionsmacht über die Kunst

¹⁸³ Kat. Ausst. MUMOK 2006, S.83.

¹⁸⁴ Kat. Ausst. MUMOK 2006, S.83.

¹⁸⁵ Sretenovic 2002, S.8.

¹⁸⁶ Erste Fassung „Was ist Kunst? Patricia Hennings?“, Performance, 1976, Video, S/W mit Ton, 30min, Zweite Fassung „Was ist Kunst? Marinela Kozelj?“, 1978, Video, S/W mit Ton, 16min und 20sec.

¹⁸⁷ Kat. Ausst. MUMOK 2006, S.249.

zu ergreifen.¹⁸⁹ Im Unterschied zu Marina Abramovic, deren Performances aus der Belgrader Zeit auf masochistischen Gesten, Selbstverletzungen und Ausbeutungen des Körpers basieren, provozieren die Arbeiten Todosijevics eher empathische Reaktion des Publikums. Todosijevic richtet die Aggression in seinen Performances auf den anderen, auf das Objekt. Er konstruiert eine Art maskulines, antiästhetisches Theater.¹⁹⁰

5.6. Jüngere Generation: Milica Tomic

Um eine Weiterentwicklung im Kunstleben des ehemaligen Jugoslawien nachvollziehen zu können, wird im Folgenden eine Künstlerin der jüngeren Generation aus Belgrad vorgestellt, deren Arbeit sich an die Arbeit der beiden Performancekünstler, Marina Abramovic und Rasa Todosijevic, bezieht. Milica Tomic gehört zu denjenigen Künstlern, die die NATO-Bombardements von 1999 in Belgrad miterlebt haben und sie zu einer Inspirationsquelle machten. Die Themen ihrer Arbeiten sind Identität, Nationalität und politischer Terror sowie die Verschränkung des Persönlichen mit dem Politischen.¹⁹¹ In der *Kontakt Sammlung* befindet sich ein Video mit dem Titel „Portrait meiner Mutter“, das in den Tagen der Bombardements entstand.¹⁹² (Abb.45) In dieser Arbeit wird die Biografie der Mutter politisiert und die Identität in der Zeit der Milosevic-Regierung thematisiert. Die Videoinstallation besteht aus einer 63-minütigen Aufnahme des Weges von der Wohnung Tomics bis zu der Wohnung ihrer Mutter, Marija Milutinovic.¹⁹³ Der Weg führt zu der Wohnung der Mutter in einer modernistischen Trabantenstadt der Tito-Zeit an der Peripherie – vorbei an muslimischen

¹⁸⁸ Kat. Ausst. MUMOK 2006, S.249.

¹⁸⁹ Sretenovic 2002, S.8.

¹⁹⁰ Sretenovic 2002, S.8.

¹⁹¹ Matt 2003, S.195.

¹⁹² „Porträt meiner Mutter“, 1999, Installation, Dia-Projektion und Video, Farbe mit Ton, 63min.

¹⁹³ Marija Milutinovic ist eine bekannte Fernseher- und Theaterschauspielerin, die sich nach einer persönlichen und beruflichen Krise in den 1970er aus der Öffentlichkeit zurückgezogen hat. Sie fing an dann die Tapisserien zu machen.

Siedlungen aus der Jahrhundertwende und einem von der NATO zerbombten Wohnhaus.¹⁹⁴ Das Thema der Identitätskrise der Mutter wird doppelt erzählt. Einmal durch die Mutter selbst und einmal im Dialog mit der Tochter. Der Film wird an den Bruchstellen der Erzählung jeweils geschnitten. So entstehen die Passagen von Schwarzfilm mit geräuschvollen Tonsequenzen. Zusätzlich wird der Film auf die Zeitlupe geschaltet, wenn Tomic unterwegs zufällige Personen in den Weg treten, deren Biografien mit jener ihrer Mutter verbunden sind.¹⁹⁵

5.7. Konzeptuelle, Video- und Performancekunst Jugoslawiens in den 70er Jahren

Die genannten jugoslawischen Künstler, die in den Jahren zwischen 1960 und 1980 gearbeitet haben, sind alle als Konzeptkünstler zu bezeichnen. Ihre avantgardistische Kunst war konzeptuell, medienbezogen und performativ. Die Präsentation der Werke der jugoslawischen Künstler aus der *Sammlung Kontakt* gibt zum ersten Mal die Möglichkeit sich mit der Existenz einer relativ einheitlichen Kunstentwicklung zu diesem Zeitpunkt in Jugoslawien auseinandersetzen. Obwohl sich das Interesse der genannten Künstler in Zagreb, Laibach oder Belgrad nicht immer auf die gleichen Medien oder Themen richtete, bleibt der Begriff „Konzept“, als Ausgangspunkt ihrer Kunst für alle gemeinsam. Daher kann man in dieser Zeit in Jugoslawien über einen jugoslawischen Kultur- und Kunstraum sprechen. Nur für diese kurze Zeit kann man davon ausgehen, dass es eine einheitliche jugoslawische Kunstszene gegeben habe. Die Vielfältigkeit der Kunstarbeiten der *Sammlung Kontakt* ermöglicht die Zusammenhänge und Vergleiche zwischen jugoslawischen Kunst und dem Rest der *Kontakt Sammlung*, die auch Werke der österreichischen und der Künstler aus dem Ostblock beinhaltet, herzustellen.

¹⁹⁴ Kat. Ausst. MUMOK 2006, S.255.

¹⁹⁵ Matt 2003, S.195ff.

6. Exkurs: Jugoslawische Kunst in der Sammlung Essl

Wenngleich sich diese Arbeit im wesentlichen auf die drei schon erwähnten Wiener Sammlungen konzentriert, werden im folgenden Kapitel die Werke der jugoslawischen Künstler behandelt, die sich in der Sammlung Essl in Klosterneuburg/Wien befinden. Der Bestand jugoslawischer Kunst in der Sammlung ist nicht besonders groß, aber die zeitgenössische Kunst aus den Ländern des ehemaligen Jugoslawiens bildet einen relativ großen Teil des Bestandes der osteuropäischen Kunst in der Sammlung Essl.

Im Jahr 2003 hat Harald Szeemann die Ausstellung unter dem Titel „Blut & Honig, Zukunft ist am Balkan“ in der Sammlung Essl organisiert. Seine Intention war eine Gruppenausstellung eines bestimmten Teils von Europa zu machen. Damit wollte Seemann auf den Integrationsprozess der Kulturlandschaft des Balkan in das „Bewusstsein der westlichen Sensibilität“ thematisieren.¹⁹⁶ Bei 73 Künstlern aus elf Ländern stellte sich die Frage nach nationalen Unterschieden und nach den Merkmalen, die einen Künstler als Teil einer bestimmten Gesellschaft ausweisen. Unter diesen 73 Künstlern waren die Arbeiten von mehreren jugoslawischen Künstlern präsentiert. Anlässlich dieser Ausstellung hat die Sammlung Essl mehrere Arbeiten für ihre ständige Sammlung eingekauft. Auffallend ist dabei, dass die Sammlung Essl Werke jene Künstler erworben hat, die auch in der Sammlung MUMOK sowie in der *Sammlung Kontakt* vertreten sind. Es handelt sich um Braco Dimitrijevic, dessen Werke sich auch im MUMOK befinden, und um eine Arbeit der Gruppe IRWIN, die beiden angesprochenen Sammlungen vertreten ist. Obwohl die Arbeiten der Sammlung Essl in den späten 90er Jahren und in den 2000er Jahren entstanden sind, werden sie in diesem Kapitel behandelt. So wird auf die Bedeutung dieser Künstler und derer Schaffen im ehemaligen Jugoslawien, aber auch im Rahmen der zeitgenössischen Kunst der Länder dieser Region, hingewiesen.

Die Sammlung Essl hatte sich vor allem um die zeitgenössische Kunst aus den Ländern des ehemaligen Jugoslawien bemüht. Mehrere Arbeiten von serbischen, slowenischen,

mazedonischen, kroatischen und kosovarischen Künstler sind Teil des Bestandes geworden. Obwohl das Schaffen dieser Künstler manchmal erst in den 2000er Jahren angefangen hat, werden manche von ihnen im Folgenden besprochen und ihr Werk aus der Sammlung vorgestellt. In diesem Zusammenhang werden Maja Bajevic, Uros Djuric, Biljana Djurdjevic, Sluga Ana und die Arbeit von Son:Da bearbeitet. Anschliessend werden die mazedonischen und die kosovarischen Künstler vorgestellt. Dadurch wird die zeitgenössische Kunst aus diesen beiden Ländern des ehemaligen Jugoslawiens kurz geschildert.

6.1. Braco Dimitrijevic und Gruppe IRWIN

Der Künstler Braco Dimitrijevic und die Gruppe IRWIN wurden im Rahmen der beiden vorher besprochenen Sammlungen schon erwähnt. Braco Dimitrijevic's Werk ist ein Bestandteil der Sammlung MUMOK, in der er mit den Werken aus verschiedenen Phasen seines Schaffens vertreten ist.¹⁹⁷ Die Sammlung Essl erwarb eine Installation Dimitrijevic's, die in der Ausstellung „Blut & Honig, Zukunft ist im Balkan“ gezeigt wurde. Es handelt sich um die Installation unter dem Titel „Verkünder der Post-Historie“ aus dem Jahr 1997, die derselben Serie angehört wie die schon vorgestellte Arbeit „Bürger von Sarajewo“ aus der Sammlung des MUMOK.¹⁹⁸ (Abb.46) Auch hier beschäftigt sich Dimitrijevic mit den berühmten Persönlichkeiten, in dem er ihre Porträts inszeniert:

„Bei dem in Wien präsentierten Werk beziehen sich die zerbrochenen Glasscheiben vor den Porträts von Kafka, Malewitsch, Tesla und Wittgenstein auf ihre genialen Werke, deren Erfolg ihnen zu Lebzeiten verwehrt blieb. Die Glasscheibe vor dem Bildnis von

¹⁹⁶ Szeemann 2003, S.16ff.

¹⁹⁷ Mehr über den Künstler siehe auf der Seite 34.

¹⁹⁸ „Verkünder der Post-Historie“, 1997, Installation, verschiedene Materialien.

Mona Lisa ist nicht zerborsten. Sie besteht sogar aus mehreren Schichten Panzerglas. Was ist also der Grund dafür, dass manche Ideen zu Lebzeiten ihrer Schöpfer anerkannt werden und manche nicht? Wahrscheinlich nur der schmale Grat der Konvention.“¹⁹⁹

Die Gruppe IRWIN und die Neue Slowenische Kunst (NSK) sind in der Sammlung durch eine Arbeit vertreten. Die Gruppe IRWIN war in den beiden anderen Sammlungen präsent: in der Sammlung MUMOK durch eine Videoarbeit und in der *Sammlung Kontakt* mit der so genannten „East Art Map“.²⁰⁰ Die Sammlung Essl hat eine Farbfotografie von IRWIN erworben. Diese entstand 2002 und trägt den Titel „Was ist Kunst“. Auf den Fotografien sind zwei an die Wand gehängte Bilder zu erkennen. Sie bestehen aus konzentrischen Quadraten, die in unterschiedlichen Farben ausgeführt sind.²⁰¹

6.2. Die Mazedonische Kunst in der Sammlung Essl

Während im MUMOK und der Erste Bank Sammlung Kunst aus Mazedonien überhaupt nicht vertreten ist, finden sich in der Sammlung Essl zumindest zwei mazedonische Künstler, Maznevski Antoni und Stankovski Alexandar. Der ältere von den beiden, Alexandar Stankovski, wurde 1959 in Skopje geboren, wo er sein Studium beendet hat und wo er heute noch lebt und arbeitet. Bereits im Jahr 1999 nahm er an der Ausstellung „Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949-1999 im *Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig* in Wien teil. Anlässlich der Ausstellung 2003 im Museum Essl

¹⁹⁹ Kat. Ausst. Sammlung Essl 2003, S.150. Die Installation „Verkünder der Postmoderne“ entstand 1997 und besteht aus vier Fotos, Glas, vier Eier und acht Paar Schuhe. Sie ist vor einer Wand platziert und besteht aus Porträts der berühmten Männer: Kafka, Malewitsch, Tesla und Wittgenstein. Die Fotos sind auf die Wand angelehnt. Vor ihnen sind zerborstene Glasscheiben aufgestellt, die in ihrer Dimension variieren und die Bilder bedecken. Vor den Glasscheiben befinden sich jeweils zwei Paar schwarzen Schuhen.

²⁰⁰ Siehe Seite 40.

wurden vier Gemälde von Stankovski für die Sammlung erworben. Es handelt sich dabei um konzeptuelle Kunst, die sich auch dadaistischer Praxis und Pop-Art Formen bedient. Thematisch sind die Bilder stark politisch orientiert. Sie sind die Erzählungen politischer Geschichten. Mit seiner Kunst erzählt Stankovski von den Schrecken des 20. Jahrhunderts und ihren politischen Ursprüngen. Auf dem Gemälde „New York“ aus dem Jahr 2001 ist die amerikanische Geschichte dargestellt.²⁰² (Abb.47) Das Bild ist in drei Teile gegliedert: Im Vordergrund sind Ansammlungen von Menschen zu erkennen. Aus der Menschenmasse erhebt sich ein Transparent, auf dem New York, auf kyrilisch geschrieben, zweimal zu lesen ist. Oberhalb der Massen ist ein Berg dargestellt. So wird die Komposition zu einem Dreieck. In dem mittleren Teil des Gemäldes sind drei Soldaten mit Gewehr und eine Fahne dargestellt. Ganz oben auf dem Berg steht eine Stadt, deren dämpfende Türme dieses Dreieck abschließen. Der Berg wird von den beiden Seiten von amerikanischen Fahnen flankiert, die auf eine Art Bühnenvorhang erinnern. So erweckt die Komposition den Eindruck, es handele sich hier um eine Bühne. In der Mittelachse des Bildes, oberhalb der Stadt auf dem Berg, ist noch ein Medaillon mit dem Porträt eines Politikers zu sehen und ein Wappen, das die Muster der amerikanischen Fahne aufnimmt. Laut Stankovski sei seine Kunst von ideologischen und antiideologischen Positionen befreit und sei so „zum metaphysischen Dokument, das in einem geheimen und unergründlichen Ritual des Künstlers entsteht.“²⁰³

Der jüngere mazedonische Künstler, Antoni Maznevski, wurde 1963 in Skopje geboren. Seine Ausbildung beendete er dort in den 90er Jahren, als es Jugoslawien nicht mehr gab. Sein Schaffen fällt also in die Zeit nach der Unabhängigkeit des Landes. Das Werk „A SE ESSE“, das in der Sammlung Essl zu bewundern ist, entstand im Jahr 1998.²⁰⁴ (Abb.48) Diese Ready-made Skulptur schuf Maznevski aus zwei Heckteilen eines Volkswagen „Käfer“, indem er sie zu einem Einzelobjekt außergewöhnlich verband. Sonja Abadzieva erläuterte die Intention des Künstlers folgendermaßen:

²⁰¹ „Was ist Kunst“, 2002, Farbfotografie, Plexiglas, Aluminium, 162 x 232 cm.

²⁰² „New York“, 2001, Öl auf Leinwand, 100 x 70 cm.

²⁰³ Kat. Ausst. Sammlung Essl 2003, S.184.

²⁰⁴ „A Se Esse“, 1998, Ready-made Skulptur, 175 x 300 cm.

„Die perfekte Verbindung von Dingen aus der realistischen Objektivität, der Imagination und der Phänomenologie der Kunst (Bild, Skulptur, Objekt) macht alle Versuche der Kunsttheoretiker zunichte, eine Existenz auf der Ebene irgendwelcher Unterteilung/Autonomien der Kunstdisziplinen aufrecht zu erhalten.“²⁰⁵

6.3. Die Zeitgenössische Kunst aus dem Kosovo

Im Jahr 2008 erklärte der Kosovo seine Unabhängigkeit. Daher soll dem Land auch ein eigener Platz in der Arbeit eingeräumt werden. Zwei kosovarische Künstler werden im Folgenden vorgestellt. Ihr Werk wird nicht im Rahmen der zeitgenössischen serbischen Kunstszene erklärt, sondern im Rahmen des Kunstlebens im Kosovo, das sowieso einen besonderen Charakter im Vergleich mit den serbischen Kunsttendenzen hatte und hat. Die beiden Künstler, Beqiri Sokol und Shkololli Erzen, setzten sich mit dem Verhältnis zwischen Realität und Illusion und Realität und Tradition auseinander. Im Werk von Sokol Beqiri, der 1964 in Peja, im Kosovo geboren wurde, treffen Realität und Illusion aufeinander. Eine Videoarbeit, die in der Sammlung Essl zu finden ist, stellt eine natürliche Kuh einer Milka-Kuh gegenüber.²⁰⁶ Harald Szeemann beschreibt das Video auf folgende Weise: „In „Milka“ (1999) wird eine Kuh nach der anderen geschlachtet, als Metapher für die Hilflosigkeit der Menschen im Kosovo-Krieg. Mit der Einblendung der Milka-Kuh schafft Beqiri sich ironische Distanz im Morden.“²⁰⁷(Abb.49)

Während Sokol vor allem das Verhältnis Realität-Illusion interessiert, setzt sich Shkololli mit den Begriffen „Tradition“ und „Identität“ auseinander. Geboren wurde der Künstler auch in Peja 1976, wo er heute noch lebt. Er nahm 2003 an der Ausstellung „Blut & Honig, Zukunft ist im Balkan“ teil und präsentierte sein Triptychon, „Transition“, das

²⁰⁵ Kat. Ausst. Sammlung Essl 2003, S.190.

²⁰⁶ „Milka“, 1999, DVD10.

später von der Sammlung erworben wurde. (Abb.50) Das Triptychon „Transition“ entstand 2001 und dokumentiert durch drei Porträts des Künstlers die tiefen Veränderungen, denen er unterworfen war. Das erste Porträt zeigt Shkololli als Kind während einer religiösen Zeremonie. Auf dem zweiten Porträt ist er immer noch als Kind dargestellt, diesmal aber als Mitglied der Sozialistischen Pioniere. Das dritte Bild zeigt ihn als erwachsenen Mann vor dem Sternbanner der Europäischen Union. Laut Migjen Kelendi wird das Individuum des Künstlers in dieser Arbeit jedes Mal durch ideologische Symbole geprägt und geformt. Einmal ist das die Tracht der religiösen Zeremonie, dann das rote Halstuch der sozialistischen Pioniere und am Ende der Sternkreis der Europäischen Union. Das letzte Porträt des Triptychons, wo Shkololli vor den Sternen EU darsteht, deutet auf die Kontinuität der früheren Machtsysteme, seien sie religiöser oder politischer Natur, hin.²⁰⁸ Weder die religiösen Versprechen noch die von der Europäischen Union werden Einfluss auf das düstere Leben des Künstlers und seiner Umgebung haben, scheint er sagen zu wollen.

6.4. Junge zeitgenössische Kunst aus Belgrad, Laibach und Sarajewo

Wie schon vorhin erwähnt hat die Sammlung Essl mehrere Werke der zeitgenössischen Künstler erworben, die aus den Ländern des ehemaligen Jugoslawiens stammen, deren Kunst aber nicht als jugoslawische Kunst zu bezeichnen ist. Hier werden diese Künstlerpersönlichkeiten aufgezählt und ihre Arbeiten, die sich in der Sammlung befinden, beschrieben. Zwei serbische zeitgenössische Künstler sind Biljana Djurdjevic und Uros Djuric. Letzterer wurde im Rahmen der Sammlung MUMOK schon besprochen, wo er mit einer Einzelarbeit vertreten ist. Geboren wurde er 1964 in Belgrad, wo er 1994 sein Studium abgeschlossen hat. 2003 nahm er an der Ausstellung im

²⁰⁷ Szeemann 2003, S.19.

²⁰⁸ Kat. Ausst. Sammlung Essl 2003, S.260.

Museum Essel teil, das insgesamt sieben Gemälde des Künstlers erwarb. Sechs davon bilden eine 6-teilige Serie unter dem Titel „Non-Objective Autonomism – Suprematist Plain 1-6“, die 1995/96 verwirklicht wurde. Dabei handelt sich um Komposition, die einen linearen Charakter hat. Nur eines der erworbenen Gemälde ist kein abstrakt-geometrisches, sondern ein figuratives. Dieses Bild mit dem Titel „Non-Objective Autonomism – Murder or 2 greatest Serbian painters subdued by their own greatness“ zeigt zwei komplett stilisierte männliche Figuren, die im Vordergrund der Leinwand stehen.²⁰⁹ (Abb.51) Im Hintergrund, am Horizont, sind zwei kleine Schiffe und in der Mitte zwei Menschen, von denen einer gerade erschossen wird, zu erkennen. Die Komposition ist klar, durch geometrische Formen und starke Farbigkeit bestimmt.

Die andere serbische Künstlerin, die in der Sammlung vertreten ist, ist Biljana Djurdjevic, die 1973 in Belgrad geboren wurde. Ihre Gemälde, die in einem großen Format ausgeführt sind, weisen auf die traditionelle Technik der Malerei hin und beschäftigen sich mit kontroversen Themen, die sie gesellschaftskritisch bearbeitet. Auf denen ist die Übersteigerung der alltäglichen in die dramatische Ereignisse malerisch dargestellt.²¹⁰ Auf dem Bild „Bambi is dead“ aus dem Jahr 2000 sind zwei weiße, aggressive, bellende Pitbulls zu sehen, die mit Leinen festgebunden sind.²¹¹ (Abb.52) Sie sind nur ausschnitthaft dargestellt. Dennoch mangelt dem Bild nicht an Dynamik und Emotion.

Die zeitgenössische Kunst aus Slowenien wird in der Sammlung Essl durch die Werke von Ana Sluga präsentiert. Diese Künstlerin wurde 1981 geboren und ist in Slowenien künstlerisch tätig. Essl hat für ihre Sammlung vier Arbeiten Slugas erworben, die alle einer Serie gehören. Sie ist unter dem Titel „Eco-Ego I-IV“ im Jahr 2007 entstanden.²¹² (Abb.53, 54) Die Prints führen den Blick des Betrachters von einem im Nebel verschwommenen Wald zu einer Mülldeponie hin.

Derselben Künstlergeneration gehört auch die Künstlerin Maja Bajevic, die in Sarajewo geboren wurde aber nun hauptsächlich in Paris tätig ist. Die Sammlung Essl bewahrt eine

²⁰⁹ „Non-Objective Autonomism – Murder or 2 greatest Serbian painters subdued by their own greatness“, 1997, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm.

²¹⁰ Szeemann 2003, S.19.

²¹¹ „Bambi is dead“, 2000, Öl auf Leinwand, 70 x 200 cm.

²¹² Serie „Eco-Ego“, 2007, Pigment ink jet print auf Kapa, 90 x 138 cm.

Videoarbeit auf, die eine Performance dokumentiert. Diese Performance gehört zu der Serie der drei Performances Bajevics unter dem Titel „Women at work“, die 2001 ausgeführt wurden. In der ersten Performance „Women at work – Under Construction“ und in der zweiten „Women at work – Observers“ thematisiert sie das Problem der Vertreibung. Yvana Enzler schreibt: „Die Künstlerin verlegt die intime und private häusliche Beschäftigung des Stickens an einen öffentlichen Ort (...) und macht sich somit gemeinsam mit den an der Performance beteiligten Flüchtlingsfrauen aus Srebrenica diesen öffentlichen Raum zu Eigen.“²¹³ In der Performance „Women at work – Waching Up“ kommen die Gefühle des Verlustes und Verrates zur Geltung. (Abb.55) Mit dieser Performance versucht Bajevic die Enttäuschung von allen in Ex-Jugoslawien aufgewachsenen Menschen anzudeuten. Denn sie wuchsen mit zahlreichen Slogans und Versprechungen einer besseren Zukunft auf, aber bekamen nur den Schmerz und Verlust zu fühlen. Als Endprodukte dieser Performances blieben drei Leintücher übrig, auf denen die Worte Titos zu lesen sind: „Wir leben als ob hundert Jahre Frieden vor uns lägen, aber wir sind vorbereitet, als ob es morgen Krieg gäbe.“ (Abb.55), „Lange lebe die bewaffnete Bruderschaft und Einheit unsere Nation.“ (Abb.56) und „Ein Land mit seiner Jugend wie der unseren sollte sich über seine Zukunft keine Sorgen machen.“²¹⁴

Die Sammlung Essl verfügt auch über zwei Öl-Gemälde des kroatischen Künstlers Lovro Artukovic, über eine Arbeit des slowenischen Künstlers Prelog Drago Julius, die eine Festmappe der Wiener Sezession darstellt und über zwei Werke von Son:DA. Son:DA ist ein künstlerisches Tandem, das aus zwei slowenischen Künstler besteht: Miha Horvat und Metka Golec. Laut Igor Spanjol verbinden sie audiovisuelles Experimentieren mit Ton, Raum, beweglichen Bildern und Stilleben. In ihrem Werk verwenden sie verschiedene Techniken, Medien sowie Materialien und arbeiten mit unterschiedlichen Methoden und Verfahren. Die beiden Künstler haben ihr Kunststudium in Wien absolviert und arbeiten dort seit dem Jahr 2000 zusammen. Da ihr künstlerisches Schaffen hauptsächlich in Wien zustande kommt, werden sie hier nicht näher vorgestellt. Allerdings erwarb die Sammlung Essl zwei Arbeiten des Tandems. Eine davon ist ein Digital-Druck auf Vinyl, kaschiert auf einer Kunststoffplatte, die die Menschen auf dem

²¹³ Kat. Ausst. Sammlung Essl 2003, S.210.

²¹⁴ Kat. Ausst. Sammlung Essl 2003, S.210.

Klo sitzend und auf ihrem Computer arbeitend zeigt. (Abb.57) Dies könnte als Kritik an digitalen und sozialen Netzwerken, Konsumdenken und globale Interaktion verstanden werden.²¹⁵

6.5. Zusammenfassung

Die Sammlung Essel hat sich bemüht, die Kunst aus Ex-Jugoslawien aber auch die Kunst aus den einzelnen Ländern, die jetzt souveräne Staaten sind, zu sammeln. Die konzeptuelle Kunst der 70er und 80er Jahre aus Jugoslawien, die in den Sammlungen MUMOK und *Kontakt* einen Schwerpunkt dargestellt haben, ist hier nur durch die Arbeiten Dimitrijevićs und IRWINS vertreten. Das, was aber die Sammlung im Rahmen dieser Arbeit wichtig macht, sind die Arbeiten der mazedonischen und der kosovarischen Künstler. Durch die, aber auch durch die Künstler der jungen Generation aus Serbien, Bosnien, Kroatien oder Slowenien hat die Sammlung Essel einen Überblick der Kunstszene in dieser Region in den letzten 20 Jahren verschafft.

7. Die Grafische Sammlung Albertina

Die Festlegung der Grafischen Sammlung Albertina auf grafische Arbeiten wirkt sich auch auf die Sammlungspolitik in Hinblick auf jugoslawische Kunst aus. Von der Gründung an, war das Ziel der *Albertina* nämlich:

²¹⁵ Ohne Titel, 2002, Digitaldruck auf Vinyl, kaschiert auf Kunststoffplatte, 98 x 150 cm.

„in weitestmöglichem Maße grafische Werke aller Zeiten, Schulen und Künstler, aller Techniken der Zeichnung und der Druckgrafik zu einer lexikalischen Kunst-Enzyklopädie zu vereinen. Das System der Sammlungsanstellung entspricht diesem Ziel: es ist im Prinzip eine chronologische Ordnung der Werke von Künstlerpersönlichkeiten.“²¹⁶

Bereits nach dem Zweiten Weltkrieg hat die *Albertina* angefangen, Zeichnungen und vor allem auch Grafiken von Künstlern aus Mittel- und Osteuropa zu sammeln. Im Jahr 1969 hatte sie beachtliche Bestände von Grafiken aus der Slowakei, Ungarn, Bulgarien und dem damaligen Jugoslawien. Bei der ex-jugoslawischen Kunst bemühte sich die Sammlung hauptsächlich um die slowenische Grafik. An der Akademie der Künste in Laibach hat die grafische Schule eine sehr lange Tradition, die von einer zur anderen Künstlergeneration weitergegeben und gepflegt wird. Eine große Rolle für die gute grafische Kunstproduktion in Slowenien spielen Veranstaltungen wie die „Biennale von Laibach“ und die „Biennale der slowenischen Grafik“ in Otocec, die von dem sehr bedeutendem slowenischen Künstler Branko Suhy gegründet wurde und seither auch von ihm betreut wird.²¹⁷ Diese beide internationale Veranstaltungen sind insofern wichtig, als sie regelmässig und ausserordentlich reiche Informationen über das grafische Kunst aus der Welt an die slowenische Künstler vermitteln. Gleichzeitig bieten sie den slowenischen Künstler die Möglichkeit, sich international zu präsentieren. Mit den grafischen Biennalen wird auch die fachliche Vertiefung in grafischen Techniken, ermöglicht.²¹⁸ Die technische Qualität macht sich in der Grafiken slowenischer Künstler bemerkbar. Die „Grafische Biennale“ in Laibach oder in Otocec, Novo Mesto hat mittlerweile eine lange Tradition. Seit Jahren bieten diese Ausstellungen für die Sammler und Sammlungen aus der ganzen Welt einen Überblick über die grafische Kunst, früher jene Jugoslawiens, heute von Slowenien und vielen anderen Länder. Von dieser Veranstaltung, die einen Überblick der grafischen Kunst in der Region bot, profitierte auch die Albertina.

²¹⁶ Koschatzky/Strobl 1969, S.7.

²¹⁷ Die erste „Biennale der slowenischen Grafik in Laibach“ wurde schon in den 50er Jahren organisiert und hat daher eine lange Tradition. Die Biennale in Otocec, Novo Mesto ist eine relativ junge Ausstellung, die seit 1992 von Branko Suhy geleitet wird.

²¹⁸ Jutersek 1991, S.12.

Im Zeitraum zwischen 1987 und 1999 kaufte die *Albertina* unter der Leitung von Prof. Dr. Konrad Oberhuber zahlreiche Druckgrafiken slowenischer Künstler an.²¹⁹ Die Sammlungspolitik bestand zu dem Zeitpunkt darin, die Kunst nach 1945 zu kaufen und sie zu präsentieren. Oberhuber kaufte verstärkt die Arbeiten internationaler Künstler, darunter auch die Grafiken von den Kunstmärkten des Ex-Jugoslawiens. Für ihn war es wichtig das grafische Werk aus dem Nachbahrland Slowenien in die Sammlung zu holen. Prof. Dr. Konrad Oberhuber pflegte seit 1992 einen engen Kontakt zu Branko Suhy, den Veranstalter der Biennale in Otocec, Novo Mesto. Ihre Kooperation erfolgte als Verlängerung der Zusammenarbeit Suhys mit Walter Koschatzky, die ab 1982 stattgefunden hat.²²⁰ Da Oberhuber auch zu dem Präsidenten und Jury-Mitglied der Biennale in Otocec, Novo Mesto gewählt wurde, hatte er einen sehr guten Überblick über die zeitgenössische slowenische Grafik, die er anlässlich der erwähnten Veranstaltung für die Sammlung erworben hat.²²¹ Laut Branko Suhy, hatte Oberhuber gegen 140 Werke von ungefähr 40 slowenischen Künstler in dem Zeitraum zwischen 1992 und 1998 für die Sammlung gekauft. Im Rahmen des heutigen Bestandes der *Albertina* befinden sich zahlreiche Grafiken slowenischer Künstler, die mit drei Künstlergenerationen vertreten sind, mehrere Grafiken kroatischer Künstler sowie zwei Grafiken serbischer Künstler. Serbische zeitgenössische Grafik ist in der Sammlung nur durch eine Arbeit vertreten.

Im Folgenden wird versucht, einen Überblick des Bestandes der ex-jugoslawischen Kunst in der *Albertina* zu liefern. Die slowenischen Künstler werden anhand ihrer Generationsangehörigkeit vorgestellt. Die drei kroatischen Künstler werden als eine Gruppe dargestellt, wobei auf die Ähnlichkeiten ihrer Grafiken hingewiesen wird. Im Werk aller drei Künstler wird sich das Interesse für optische Strukturen, geometrische Formensprache und kinetische Kunst zeigen. Eine Grafik des serbischen Künstler Branislav Makes, die in den 60er Jahre entstand, ist in den 90er Jahren für die Sammlung

²¹⁹ Dossi 1998, S.64.

²²⁰ Dr. Walter Koschatzky war der Direktor der *Albertina* bis 1987. Seine Position übernahm Prof. Dr. Konrad Oberhuber, der bis 1999 für die Sammlung zuständig war.

²²¹ Die Informationen über die enge Kooperation zwischen Branko Suhy und Prof. Dr. Oberhuber habe ich von Branko Suhy bekommen. In seinem Brief von 15.04.2009. beschreibt er die Beziehung, die er zu Oberhuber und zu der *Sammlung Albertina* hatte.

erworben. Bosnien ist in diesem Fall mit Grafiken dreier Künstler vertreten: Einmal durch Dzevad Hodzo, einem in Titov Uzice 1938 geborenen Künstler, der seine Ausbildung an der Akademie in Laibach abgeschlossen hat. Dann mit der Künstlerin Zora Stancic, deren abstrakte Grafiken im Jahr 1991 entstanden sind und die von der *Albertina* auf der Biennale der slowenischen Grafik in Otocec 1992 für die Sammlung erworben wurden.²²² (Abb.58, 59) Der dritte in Bosnien geborene Künstler ist Radovan Kragulj, der eigentlich sein ganzes Leben ausserhalb von Bosnien in den europäischen Metropolen verbringt, wo er auch arbeitet. Mazedonien und der Kosovo sind mit vier Grafiken von zwei Künstlern in der Sammlung präsent. Die beiden Radierungen der mazedonischen Künstlerin Maja Raunik aus dem Jahr 1995 und die beiden Grafiken des Künstlers Gani Llallosi aus demselben Jahr, wurden auf der Biennale in Otocec von der Sammlung erworben.²²³ Maja Raunik, die 1966 geboren wurde, gehört zu den wenigen zeitgenössischen Künstlerinnen, deren Arbeit die *Albertina* gekauft hat und ist der einzige Repräsentantin der mazedonischen zeitgenössischen Grafischen Kunst in der Sammlung.

7.1. Die Slowenische Grafik in der *Albertina*

Insgesamt sind in der *Albertina* 31 slowenischen Künstler mit ihrem Grafiken vertreten. Aufgrund der langjährigen Sammlungstätigkeit umfasst die *Albertina* die Werke mehrere Jahrzehnten bzw. Künstlergenerationen. Laut Branko Suhy, ist die *Albertina* die Sammlung Europas, die den größten Bestand slowenischer Grafik hat.²²⁴ Die ältesten Künstler der Sammlung sind Riko Debenjak und Zoran Music, die 1908 und 1909 geboren wurden, und Gabrijel Stupica und Bogdan Borcic, die in den 20er Jahren

²²² Frau Dr. Mautner-Markhof, die Kuratorin in der *Albertina*, stellte für diese Arbeit die Listen der Ex-Jugoslawischen Künstler in der Sammlung zusammen. Laut diesen Unterlagen sind die Arbeiten Stancics 1992 in die Sammlung angekauft.

²²³ Laut der Liste der erworbenen Werke zwischen 1992 und 1997 auf Biennale in Otocec, von Frau Dr. Mautner-Markhof zusammengestellt, sind diese beide Künstler die einzige Vertreter Mazedoniens und von Kosovo. Die Fußnote brauchst du nicht.

²²⁴ Im Brief von Branko Suhy an mich von 15.04.2009.

geboren wurden. Drei von ihnen haben an der Akademie in Laibach unterrichtet und die Tradition der grafischen Schule in Laibach an die jüngeren Generationen weitergegeben. Sie waren die Lehrer der Generation von Branko Suhy, Darko Birsa und Jozef Muhovic.

7.1.1. Die ältere Generation der Laibacher Schule der Grafik

Die bekanntesten Künstler Sloweniens, deren Arbeiten auch in der *Sammlung Albertina* vertreten sind, gehören zum großen Teil dieser älteren Generation. Der älteste von allen in der Sammlung vertretenen Künstler ist Riko Debenjak, der schon 1908 geboren wurde. Sein Studium hatte er an der Akademie der bildenden Künste in Belgrad absolviert. Danach ging er nach Paris, wo er drei Monate lang im Atelier von Friedlaender tätig war. Nach seinem Auslandsaufenthalt kehrt er nach Jugoslawien bzw. nach Laibach zurück, wo er auch blieb. Laut Krzisknik wird Riko Debenjak als Vater der modernen slowenischen bzw. jugoslawischen Grafik einer experimentellen Art gesehen.²²⁵ Seit 1949 unterrichtet Debenjak an der Akademie in Laibach und somit wurde er zu dem Lehrer vieler slowenischer Künstler, die im Folgenden besprochen werden. Erst in den 1950er fing er an, sich mit der Grafik auseinanderzusetzen. Sehr auf das Experimentieren orientiert, zeigt sein grafisches Werk einen Reichtum an Techniken, die er verwendet und Motiven, die er bearbeitet. Beeinflusst von der Ästhetik der Pop-Art, schuf Debenjak Anfang der 60er Jahren zwei Serien von Druckgrafiken. Ein Blatt davon mit dem Titel „Weiße Spalten“ wurde von der *Albertina* erworben.²²⁶ (Abb.60) Gemeinsam mit Gabrijel Stupica, einem 1913 in Slowenien geborenen Künstler, war Debenjak der große Lehrer der Grafik an der Akademie der bildenden Künste in Laibach. Gabrijel Stupica, der hauptsächlich Malerei unterrichtete, beschäftigte sich in seinem langen Schaffen auch mit der Gattung der Grafik. Gabrijel Stupica ist einer der großen

²²⁵ Krzisknik 1969, S.3.

²²⁶ Krzisknik 1969, S.6.

„Weiße Spalten“, 1963, Aquatinta, Blatt: 65,4 x 50,4 cm; Platte: 49,2 x 31,8 cm.

Repräsentanten der expressionistischen Bildsprache auf der Kunstszenen Sloweniens.²²⁷ Seine Kunst, die zuerst expressiv und später auch konzeptuell ist, blieb immer zweidimensional. Sein Kunstwerk betrachtete Stupica, so Krzisnik, fast als ein Ritual, als eine Mission, die darin bestand, Motive und Inhalte darzustellen, die für ihn etwas Essentielles und Großes im Leben bedeuteten.²²⁸ Seine Hauptmotive sind Kindheit, Jugend, Adoleszenz, Zeit der Reife und Selbstporträts. Die Darstellung der Braut war ein häufiges Motiv im grafischen Werk Stupicas. Das Blatt aus der *Albertina* stammt aus dieser Phase und zeigt eine Frau in weißem Kleid mit langem Haar. Ihr Kopf ist im Profil ausgeführt und sie hält einen Kranz in ihrer rechten Hand.²²⁹ (Abb.61) Alle diese Motive haben für den Künstler eine tiefe assoziative Bedeutung, wie etwa der Kranz, der auf den religiösen Glauben verweist.²³⁰

Nachdem Riko Debenjak an der Akademie der bildenden Künste in Laibach aufgehört hat zu unterrichten, wurde er von Bogdan Borcic ersetzt. Borcic wurde 1926 in Laibach geboren, wo er seine Ausbildung an der Akademie abgeschlossen hat. Seine Grafiken sind von hoher, gleich bleibender Qualität, während seine künstlerische Entwicklung, was den Inhalt betrifft, sich verändert. Am Anfang fand Borcic seine Inspirationsquelle in der Meeresfauna. Durch die Darstellung der Muscheln konnte der Künstler die grafische Struktur seiner Arbeiten betonen. Meta Gabrsek spricht von einer Steigerung dieses Motives zu einem Symbol. In seinem späteren Schaffen wird Borcic das Motiv und die assoziative Beziehung zu der realen Welt verlassen und sich einem minimalen, puristischen künstlerischen Ausdruck zuwenden. Zwei von der Albertina erworbene Grafiken, die im Jahr 1998 entstanden sind, gehören zu dieser späteren künstlerischen Phase, in der Linien, Flächen, Punkte und Farbe die entscheidende Rolle in Borcics Werk spielen.²³¹ (Abb.62, 63)

Zwei weitere slowenische Künstler, die im Jahr 1925 geboren wurden und somit derselben Generation wie etwa Stupica oder Borcic angehören, sind mit mehreren

²²⁷ Krzisnik 1997, S.8.

²²⁸ Krzisnik 1997, S.8.

²²⁹ „Figur“, keine Datierung, Radierung, Blatt: 85 x 61,8 cm.

²³⁰ Mikuz 1997, S.67.

²³¹ Grabsek-Prosenc 1985, S.1.

„-92-1-“, 1992, Aquatinta, Blatt: 87, 4 x 65,7 cm; Platte: 64,7 x 49,5 cm.

Arbeiten in der *Sammlung Albertina* vertreten: Valdimir Makuc und Marijan Trsar. Marijan Trsar arbeitet mit den Techniken der Farbreservage und der Lötung. Seine Bildsprache ist abstrakt. Die drei Arbeiten aus der Sammlung stammen alle aus einer Serie mit dem Namen „homo latens“ und entstanden zwischen 1996 und 1998. Die erste Arbeit aus 1996 trägt den Titel „Trojka“, was Trio heißt.²³² (Abb.64) Dargestellt sind offensichtlich drei menschliche Figuren in unterschiedlichen Positionen. Obwohl die Graphik im Großen und Ganzen eine abstrakte ist, erkennt man relativ leicht die figurativen Formen darin. Diese Charakteristika wird auch bei Janez Bernik in den 90er Jahren vorkommen.²³³ Genau kann man die Figuren nicht beschreiben, aber bei allen können die Köpfe, Torsi und Extremitäten differenziert werden. Die zweite Grafik aus der Serie „homo latens“ entstand auch 1996 unter dem Titel „Samozadosnost“.²³⁴ (Abb.65) Hier wird die Abstraktion noch einmal gesteigert.

Vladimir Makuc wurde 1925 in Solkan in Slowenien geboren. Bis heute arbeitet er noch in Laibach. Sobald man sich das Werk Makuc' anschaut, merkt man, was für eine wichtige Rolle die Landschaft seiner Heimat für den Künstler spielt. Die Motive aus der Landschaft seiner Heimat Krast werden immer in ihrer archetypischen Formen anwesend sein und sind grundlegend für das Oeuvre des Künstlers. Nach dem Zweiten Weltkrieg haben sich die slowenischen Künstler vor allem von der Meeresküste und deren Landschaft inspirieren lassen. Makuc dagegen hatte sich schon damals dem Innland gewidmet. Dort suchte er sich wichtige Motive aus, die immer wieder in seinem Werk auftauchen werden und es entsprechend prägen: Ochsen, Schafe, Vögel, Wälder, Häuser und Dächer.²³⁵ Linearismus und Primitivismus sind zwei für Makuc' Graphiken bezeichnende Charakteristika. Mit dem Primitivismus gelingt es dem Künstler, die Authentizität der dargestellten und abgebildeten Motive zu bewahren und zu betonen. Der Linearismus verschafft den Graphiken eine bewegte Textur und Expressivität. Seine Linien bewegen sich in einem großen Spektrum zwischen dünnen und dicken, ganz geraden und geschwungenen. Die Linien bestimmen auch die Schriftzüge, die auf den

“-92-5-“, 1992, Aquatinta, Blatt: 97,4 x 69,7 cm; Platte: 65,5 x 49,9 cm.

²³² „Trojka“, Farbreservage, Lötung, 48,7 x 63 cm.

²³³ Die Grafik „Abstrakte Komposition“ aus dem Jahr 1990 ist ein Werk Berniks, das sich auch mit der abstrakten Formensprache beschäftigt.

²³⁴ „Samozadosnost“, Farbreservage, Lötung, 48,7 x 63 cm.

Blättern zu sehen sind.²³⁶ Die Schrift erinnert sehr stark an die altkyrillische oder glagolitische Schrift. Dass sich die Künstler für so etwas interessiert haben, wird man noch in den Werken von Janez Bernik und Andrej Jemec sehen. Vladimir Makuc benutzt die Zeichen und Buchstaben der alten Schriften aus Interesse an der Tradition und der Kraft des Wortes. Alle bereits erwähnten Motive aus der Natur in der Kombination mit den Schriften und Buchstaben, die als Errungenschaft der Kultur zu verstehn sind, dienen Makuc als Mittel zur Etablierung seiner visuellen Sprache. Alle Graphiken Makuc', die sich im Besitz der *Albertina* befinden, stammen aus den 90er Jahren und beschäftigen sich mit der Landschaftsthematik. Das Hauptmotiv in diesen späten Graphiken ist fast immer der Vogel, der auf eine bestimmte Weise dargestellt wird. Nicht nur der Vogel, sondern auch die Elemente, die die Landschaft spezifizieren, sind ganz einfach, stilisiert und fast auf einer primitiven Art und Weise wiedergegeben. Neben dem Vogel tauchen weitere Motive wie Stern oder Pfeiler auf, die sich von Graphik zur Graphik wiederholen. Laut Smrekar sollten die Pfeiler eine Bezeichnung für die Richtung, in die der Vogel fliegt, stehen und somit die Bewegung und die Richtung in der Grafik bestimmen. Die *Sammlung Albertina* besitzt weitere Graphiken von Makuc, die in der Zeit von 1996 bis 1998 entstanden sind und sich hauptsächlich mit den Motiven des Vogels und des Ochsen beschäftigen. Eine Farbradierung aus der Serie ist unter dem Namen „Landscape with two birds“ 1996 entstandnen.²³⁷ (Abb.66) Auf dem Blatt sind zwei Vögel im Profil dargestellt. Aus dem Jahr 1996 stammt auch „die Landschaft mit einem Vogel und einem Schaf“, die ähnliche kompositorische und ikonographische Merkmale wie die vorhin erwähnte Radierung aufweist.²³⁸ (Abb.67) Die Landschaft ist wiederum durch eine Linie in zwei Hälften geteilt und jede Hälfte nimmt ein Motiv, entweder den Vogel oder das Schaf, auf. Eine Graphik aus dem Jahr 1998 übernimmt die ikonographischen Momente aus der Landschaft mit dem Vogel und dem Schaf, aber variiert die Motive, indem sie statt des Schafs einen Ochsen darstellt. (Abb.68) Auf diesem Blatt sind alle schon erwähnten Eigenschaften im graphischen Werk Makucs wiederzufinden: die Linearität, die Motive aus der Landschaft, die primitive, einfache Darstellung und die klare

²³⁵ Smrekar 1999, S.2.

²³⁶ Sie ist eine Anspielung an die alte glagolitische Schrift.

²³⁷ „Landscape with two birds“, Farbradierung, Blatt: 70,2 x 57 cm, Platte: 44,8 x 30,4 cm.

²³⁸ „Landschaft mit dem Vogel und dem Schaf“, Farbkaltnadel, Blatt: 49,6 x 35,3 cm, Platte: 12,7 x 8,9 cm.

Komposition. Diese Elemente waren vor den 90er Jahren sowie nach dieser Zeit für Vladimir Makuc bezeichnend und machen seine Graphiken zu einem wichtigen Teil der slowenischen Kunst.

Weitere Künstler der älteren Generation sind Janez Bernik, Andrej Jemec und Andrej Ajdic. Der slowenische Künstler Janez Bernik wurde 1933 in Gunclje bei Laibach geboren. Heute lebt und arbeitet er in Laibach. Seine Ausbildung bekam er an der Akademie der bildenden Künste in Laibach und hatte die Gelegenheit, im Jahr 1958 nach Paris zu gehen, wo er im Grafikatelier von Johnny Friedlaender gelernt hat.²³⁹ Berniks Schaffensgebiet erstreckt sich von Malerei, Graphik und Plastik bis zur Poesie. Bernik gehört zu jener Künstlergeneration in Slowenien, die sich in den 1960er Jahren mit der expressiven Abstraktion, mit dem Informell und ähnlichen Tendenzen auseinandergesetzt haben. Wie auch alle andere Künstler seiner Generation hat Bernik seine Vorbilder in der modernen Kunst der Gegenwart gesucht, wobei besonders der Bezug auf die Werke von Tapes und Dubuffet deutlich wird. Zwei Hauptelementen in Berniks Kunst sind Material und Schrift. In den 60er Jahren hat Bernik angefangen, mit heißem Magma zu arbeiten, das die ursprüngliche Materie symbolisiert. Magma hat für den Künstler die Bedeutung des Anfangs, der Urgeschichte. Durch die Arbeit mit heißem Magma und ihre Auftragung auf den vorbereiteten Hintergrund versuchte Bernik die Umwandlung des Materials in die eigentliche Materie des Bildes deutlich zu machen. Das Magma ist gleichzeitig ein technisches Mittel und auch ein Symbol der Erde. Das Motiv der Erde wird nicht nur von Bernik, sondern auch von vielen Informell Künstlern im Westen verwendet. Dadurch, dass seine künstlerische Methode und das künstlerische Material zu seinem künstlerischen Ausdruck wurde, ist es Bernik gelungen, sich den aktuellen westeuropäischen Kunstentwicklungen bzw. der informellen Kunst anzuschliessen.²⁴⁰ Als zweites Hauptelement benutzt Bernik in seinen Arbeiten alte Schriften. Während Bernik bei der Verwendung des Magmas auf die Ursprünge der menschlichen Geschichte zurückgeht, passiert bei den Schriften der umgekehrte Prozess. Durch die Verwendung

²³⁹ Bei Johny Friedlaender haben in Paris auch Riko Debenjak sowie Branko Suhy, ein weiterer bedeutender slowenischer Künstler und Schüler Berniks, studiert.

der Buchstaben und Schriftzügen will Bernik betonen, wie wichtig diese für die Zivilisation sind und damit auf die Kultur der Menschen hindeuten.²⁴¹ Die Integration von Schriftzügen und Buchstaben in die Arbeiten hat zwei Funktionen. Einerseits weisen die Kratzer, Striche und Risse auf den Künstler hin, der seine Spuren hinterlassen hat. Andererseits kommuniziert er damit mit dem Betrachter. So werden subjektive Erfahrungen des Künstlers plötzlich in die gesellschaftliche Kommunikation miteinbezogen.²⁴² Aus dieser Phase des „Magma“ stammen die zwei Graphiken, die sich in der *Sammlung Albertina* befinden. Es handelt sich um zwei Graphiken aus den 60er Jahren, genauer aus dem Jahr 1963 und aus dem Jahr 1965. Die früheste von den beiden trägt den Titel „208(Zapis)“.²⁴³ (Abb.69) „Zapis“ ist slowenisch und bedeutet soviel wie „Inschrift“ oder „Dokument“. Zu diesem Zeitpunkt beginnt Bernik zum ersten Mal mit der Verwendung von Buchstaben und Inschriften in seinen Kunstwerken. Seit dem Jahr 1962 tauchen in den Werken des Künstlers neben seiner Unterschrift Zeichen auf, die an die kyrillische, glagolitische und lateinische Schrift erinnern. Obwohl einzelne Zeichen entziffert werden können, bleiben die aus diesen Zeichen zusammengesetzten Wörter unlesbar. Die an historische Zeiten erinnernden Handschriften sollten als exklusives Wissen und daher als geistiger Reichtum betrachtet werden.²⁴⁴ Die Inschriften im künstlerischen Werk Berniks verweisen auf die Kraft des geschriebenen Wortes und seine kulturelle Bedeutung. Die zweite Graphik von Bernik ist eine weitere Radierung aus dem Jahr 1965; sie trägt den Titel „Plosca“ und ordnet sich in die zuvor besprochene Thematik ein.²⁴⁵ (Abb.70) Bei den beiden Graphiken handelt es sich um die Nachrichten, die der Künstler weitergeben möchte, auf die auch die Titel der Werke hinweisen. In seiner Arbeit mit Magma setzte sich der Künstler mit der Zeit und mit dem Ursprünglichen auseinander. Durch die Benutzung von Schriften und Buchstaben, will Bernik die Geschichte der Menschen, ihre Ursprünge und die Anfänge der Zeit mit der eigenen Epoche in Verbindung bringen. Das dritte Werk Berniks in der Sammlung ist ein viel späteres. Es entstand erst 1990 und

²⁴⁰ Krzisk 1984, S.8ff.

²⁴¹ Die Verwendung der Zeichen in Form von alten Schriften oder Zahlen ist für die slowenische Künstler keine Seltenheit. Sie haben eine kulturelle und geschichtliche Bedeutung und sind die Symbole des Wissens und des kulturellen und geistigen Reichtums.

²⁴² Krzisk 1984, S.20.

²⁴³ Radierung, Blatt: 56,5 x 76 cm.

²⁴⁴ Mikuz 1992, S.128.

²⁴⁵ Radierung, Blatt: 75,5 x 56,2 cm.

sein Titel verweist schon auf die neue Entwicklung des Künstlers. Die Verwendung von Magma ist nicht mehr aktuell. Die Graphik heißt „Abstrakte Komposition“²⁴⁶ (Abb.71), ist aber nicht komplett abstrakt. Im oberen linken Teil des Blattes ist eine Datierung erkennbar - 9. November 1990. Weiter unten tauchen weitere Zahlen auf. Die abstrakte Komposition besteht eigentlich aus drei schwarzen Formen bzw. geometrischen Figuren: Dreieck, Kreis und Quadrat.

Die drei Graphiken Janez Berniks in der *Albertina* zeigen zwei unterschiedliche Bildsprachen und Ausdrucksformen des Künstlers. Manche Elemente und Formen aus den dargestellten Phasen von Berniks Schaffen werden einen starken Einfluss auf die kommenden Künstlergenerationen in Slowenien haben.

Der Künstler Andrej Jemec wurde 1934 in Laibach geboren und gehört damit der Generation von Janez Bernik an. Auch er studierte an der Akademie der bildenden Künste in Laibach und genau wie Bernik zählt er zu jenen Künstlern, die sich in den 60er Jahren mit dem Abstrakten Expressionismus, mit Informell und ähnlichen Tendenzen beschäftigt haben. Das Schaffen Jemecs ist ausschließlich der Problematik der bildnerischen Sprache gewidmet. Daher zählt er zu dem konsequentesten slowenischen Malern. Seine Landschaften sind eine Synthese verschiedener Kunststilen. Sie sind stark abstrahiert und werden von den slowenischen Kunsthistorikern in der Tradition der slowenischen abstrakten Landschaftsmalerei gesehen.²⁴⁷ Der Künstler verwendet eine einzige Farbe und bildet im Rahmen ihrer monochromen Darstellungsmöglichkeiten poetische Visionen der Landschaft ab:

„Die Landschaftselemente sind nur auf die wesentlichen Träger der Raumvertiefung beschränkt, die der Maler im Verhältnis zum Volumen, zu Lichtkontrasten, zur Platzierung der aufgetragenen Striche usw. modelliert. Im Grunde handelt es sich dabei um abstrahierte Elemente der traditionellen illusionistischen Malerei.“²⁴⁸

²⁴⁶ Radierung und Aquatinta, Blatt: 57,1 x 76,3 cm, Platte: 49,1 x 64,3 cm.

²⁴⁷ Mikuz 1992, S.128.

²⁴⁸ Mikuz 1992, S.128.

Die Arbeiten, die die *Albertina* von Andrej Jemec besitzt, sind alle zwischen 1964 und 1969 entstanden und gehören zu den abstrakten Landschaften. Sie sind durchwegs in der Technik der Ätzung ausgeführt und eine als Siebdruck. Die spätere Arbeit aus 1969 mit dem Titel „Modrina“ ist ein farbiger Siebdruck.²⁴⁹ (Abb.72) Die zwei größeren Farbfelder in Blau und Schwarz treffen sich in der Diagonale der Komposition und verursachen Farbmischungen. Daraus entstehen lilafarbene, gelbe und dunkelblaue Farbfelder. Dieses Werk scheint einen Bezug zu der Pop-Art herzustellen. Die anderen zwei Graphiken sind stark abstrahiert. Die eine unter dem Titel „Landschaft“ stellt zwar tatsächlich eine Landschaft dar. Ihre Elemente sind allerdings nicht genau definiert.²⁵⁰ (Abb.73) Dennoch sind ihre Elemente nicht genau zu definieren. Die Lichtkomposition ist wichtig. Jemec führt den Vordergrund des Blattes ganz dunkel aus. In dem Bereich der Komposition, in dem die dunklen Gegenstände auftauchen, öffnet sich ein Lichttunnel in die Ferne am Horizont. „Grafika XIII“ lässt dagegen gar keine Identifizierungen zu.²⁵¹ (Abb.74) Das Spiel des Lichtes und des Dunkels ist es in diesem Fall, was dem Ganzen eine Atmosphäre und Stimmung verleiht.

Auch Andrej Ajdic, der 1937 in Lasko in Slowenien geboren wurde, zählt zu den Künstlern der älteren Generation. Seine Ausbildung schloss er in Wien an der Akademie der bildenden Künste 1961 ab. Die Tatsache, dass Ajdic ein Wiener Schüler ist, erklärt warum er bereits in den 60er Jahren Ausstellungen in Österreich hatte sowie das Interesse der Grafischen Sammlung Albertina für sein Werk.²⁵² Als Künstler beschäftigte sich Ajdic zuerst mit der Skulptur, dann mit der Grafik und schließlich auch mit der Malerei. Laut Jutersek ist „das Ideal des künstlerischen Schaffens von Ajdic, das immer der Figuralik verpflichtet gewesen ist, ... die freie Interpretation ohne Rücksichtnahme auf Inhalt und Form, wobei sich der Künstler natürlich durchaus bewusst ist und sie in ihrer Gegenständlichkeit beizubehalten bemüht ist. Auf diese Weise entsteht sozusagen eine neue manchmal schon geradezu groteske Inventarisierung des Lebens.“²⁵³ In seinen Druckgrafiken versucht Ajdic bestimmte Wahrheiten auf das Papier zu übertragen. Die

²⁴⁹ Siebdruck, Blatt: 63,5 x 74,5 cm, Platte: 54 x 67 cm.

²⁵⁰ Ätzung, Blatt: 56,5 x 75 cm, Platte: 48,5 x 63,8 cm.

²⁵¹ Ätzung, Blatt: 56 x 75,7 cm, Platte: 48,6 x 64,2 cm.

²⁵² Seine erste Soloausstellung wurde 1960 in Wien organisiert.

²⁵³ Jutersek 1991, S.10.

Grafikblätter haben häufig einen aus schwarzen, kompakten Teilen bestehenden Hintergrund, der den Raum bzw. die Raumlosigkeit annimmt. Der schwarze Hintergrund bildet einen dankbaren Rahmen für den bunten Regenbogen, der einer der Motive ist, die in Ajdics Werk immer präsent sind.²⁵⁴ Alle drei Grafiken des Künstlers in der *Albertina*, sind mit Hilfe solcher Komposition ausgeführt. (Abb.75, 76, 77) Vor dem schwarzen mit dem Regenbogen flankierten Hintergrund stellt Ajdic ein Objekt aus dem Alltag dar. Einmal ist das eine Kasse, ein anderes Mal handelt es sich um ein Blatt, das eigentlich eine Studie der Muscheln ist. In seinen Arbeiten benutzt der Künstler die Gegenstände aus der Natur, die durch ihre Abstrahierung auf dem Papier zu Zeichen und Symbolen werden. Sehr oft tauchen Tageszeitungen auf, die entweder zu einem Ballen zusammengepresst oder mit einer Schnur zusammengebunden sind. In jedem Fall sind die Tageszeitungen ein Hinweis auf die Rolle der Presse im modernen Leben, „auf die Aussagekraft und zugleich die Kurzlebigkeit von aktuellen Meldungen. Im grafischen Werk Ajdics werden sie zum Ausdruck der Wahrheit über uns selbst.“²⁵⁵

Zu der älteren Generation gehören noch weitere slowenische Künstler, deren Werk von der Sammlung *Albertina* erworben ist. Das sind unter anderem Valentin Oman, Zmago Jeraj, Janez Knez, Ivan Mršnik, Zdenka Golob und Adrijana Maraz. Valentin Oman, der 1935 geboren ist, studierte Kunst in Wien, wo er auch heute lebt und tätig ist. Zmago Jeraj und Janez Knez wurden beide 1937 geboren und stehen mit ihrem grafischen Werk in der Tradition der Laibacher Schule. Sie beide sowie der Künstler Ivan Mršnik, der mit zwei Grafiken in der Sammlung vertreten ist, zeichnet die abstrakte Bildsprache aus. Als Beispiel können die beiden Druckgrafiken Mršniks, die zur Serie „Recording“ gehören, dienen. Der Akzent ist in diesen Grafiken auf die Bewegung der Linie gesetzt. (Abb.78, 79)

Im Gegensatz zu der abstrakten Bildsprache Mršniks oder Jerajs, bedienen sich die beiden Künstlerinnen dieser Generation, Zdenka Golob und Adrijana Maraz mit den figurativen Formen.²⁵⁶

²⁵⁴ Jutersek 1991, S.12.

²⁵⁵ Jutersek 1991, S.13.

²⁵⁶ Zdenka Golob wurde 1928 und Adrijana Maraz 1931 geboren. Ihre Druckgrafiken in der *Albertina* sind in den 90er Jahren entstanden.

Das Werk Zoran Music bildet im Rahmen der slowenischen Künstler eine Ausnahme. Nur sehr kurze Zeit lebte er und arbeitete er in Slowenien. Sein ganzes Leben verbrachte Music in Italien. Dennoch gilt er als einer der bekanntesten jugoslawischen Künstler. 1992/1993 veranstaltete die *Albertina* eine retrospektive Ausstellung des Künstlers, die die Arbeiten auf Papier von 1945 bis 1992 zeigte. Anlässlich dieser Ausstellung erwarb die Grafische Sammlung zahlreiche Werke von Music. So sind Beispiele aus mehreren Phasen der künstlerischen Entwicklung heute in der *Albertina* zu bewundern. Nachdem Music das Konzentrationslager in Dachau überlebt hat, widmete sich der Künstler den Themen aus der Natur. Seine Kunst beschäftigte sich zuerst mit der sienesischen Landschaften, vor allem mit den Hügeln. (Abb.80) Wie Victoria Martino in ihrem Beitrag zum Katalog schreibt, erblickte Music in der Natur in dieser Phase die abstrakten Formen. Die Abstrahierung der Natur steigert sich in den Landschaften der Cortina, in denen die geometrischen Formen und Striche von Punkten aufgelöst werden. (Abb.81) Zwischen diesen beiden Serien bzw. sienesischen Landschaften und völlig abstrakten Zeichnungen von Cortina, sind die Arbeiten zu datieren, die das Motiv der Fischernetze aufnehmen. (Abb.82) In den 1970er Jahren setzte Music mit dem Zyklus „Wir sind nicht die Letzten“ seine Entwicklung fort. Auf den Blätter dieser Serie greift Music auf die grauenhafte Erlebnisse aus Dachau wieder auf. (Abb.83) Die Darstellung der toten Menschen und der Ereignissen aus Dachau prägte sein Schaffen bis in die 80er Jahre. Von da an widmete sich Music erneuert der Natur, hauptsächlich dem Motiv des Steins. Die Felslandschaften reduzieren die Natur auf einzelne Steine, in denen, so Martino, Music das „Wesen des natürlichen Kosmos“ erlebt.²⁵⁷ (Abb.84) Die Endphase der künstlerischen Entwicklung bei Music stellen die Porträts und Selbstporträts dar. Wenngleich sein Selbstporträt aus dem Jahr 1993 relativ statisch und schlicht ausgeführt wirkt, so liegt darin doch, wie Oberhuber sagt: „...Geheimnis der Persönlichkeit und des Daseins...“.²⁵⁸ (Abb.87)

²⁵⁷ Martino 1997, S.15.

²⁵⁸ Oberhuber 1997, S.20.

7.1.2. Die zweite Generation der slowenischen Künstler in der Sammlung Albertina

Der „zweiten Generation“ slowenischer Künstler in der Sammlung Albertina gehören Lojze Logar, Bojan Kovacic, Stane Zerko, Branko Suhy, Karel Plemenitas und Jozef Muhovic. Der älteste von allen ist 1944 in Mezica geborener Lojze Logar, der seine Ausbildung bei Prof. Riko Debenjak abgeschlossen hat. Die Linien, die eine Figur bilden, und die Farbe die sich zwischen diesen Linien ausbreitet sind zwei Hauptelemente Logars Kunst. Laut Krzisnik scheint das Werk Logars auf dem ersten Blick spontan ausgeführt, ist aber eigentlich rational durchdacht.²⁵⁹

Ein weiterer Künstler dieser Generation ist Stane Zerko, der 1949 geboren ist. In seinen Arbeiten bewegt er sich, so Andrej Pavlovec, zwischen zwei Polaritäten „zwischen der realen Gegebenheit des Motivs und fast abstrakter Umwertung des Motivs“.²⁶⁰ Seine zwei von der *Albertina* erworbenen Holzschnitte aus dem Jahr 1991 zeigen das Cameleon, das Tier, das auf dem Papier abstrakte Formen aufnimmt.

Einer der bedeutendsten Grafiker Sloweniens dieser Generation ist *Branko Suhy*. Er wurde 1950 in Maribor geboren. Seine Bedeutung liegt nicht nur in seinem künstlerischen Schaffen sondern auch im Bemühen, die slowenische Kunst international zu präsentieren. Wie schon erwähnt ist Suhy der Begründer und Veranstalter der Biennale der slowenischen Grafik in Otocec, Novo Mesto. Seine Tätigkeit an der Akademie der bildenden Künste in Laibach ist nicht weniger wichtig, denn er lernte von den großen Künstlern der ersten Generation und lehrt die jungen Künstler. 1999 machte Prof. Dr. Oberhuber eine retrospektive Ausstellung des grafischen Werk Branko Suhys, anlässlich der Suhy alle ausgestellten Arbeiten der Sammlung geschenkt hat.²⁶¹ Seine Ausbildung erhielt er von Janez Bernik und Andrej Jemec. In den späten 70er Jahren bekam Suhy ein Stipendium, um nach Paris zu gehen und dort bei Johnny Friedlaender zu

„Autoportrat“, 1993, schwarze Tusche, Feder, 297 x 209 mm.

²⁵⁹ Krzisnik 1997. S.104.

²⁶⁰ Pavlovec, S.3ff.

studieren. Die Radierung „Kantharos“ stammt aus der Zeit vor dem Parisaufenthalt des Künstlers. (Abb.86) 1974 im Stile eines Dürers ausgeführt ist „Kantharos“ ein frühes Meisterwerk, in dem Suhy ein Gefäß aus dem Museum von Novo Mesto festhielt. Das Gefäß umgab er mit einem Rahmen, der aus Schriftzügen und Diagrammen bestand.²⁶² Die Schale ist gleichzeitig monumental und minimalistisch, plastisch und in die Fläche eingebunden, groß und detailgetreu ausgeführt. Diese Charakteristika sind für das Werk aus den 70er Jahren typisch und zeigen die Richtung, in der sich Suhy damals bewegte und die ihn in den Bereich zwischen Pop-Art und Minimal-Art führen sollte.²⁶³ Mit der Reise nach Paris kam es zu Veränderungen in den Motiven im Suhys Werk und die Kaffeebohnen werden nun zum Hauptmotiv seiner Kunst. Die Kaffeebohnen füllen unterschiedliche figurative Formen aus wie Flaschen oder Pyramiden. In der Radierung „Steigerung V“ aus dem Jahr 1977 werden drei Coca-Colaflaschen mit dem Motiv der Kaffeebohnen ausgefüllt.²⁶⁴ (Abb.87) Während der Beschäftigung des Künstlers mit dem oben genannten Motiv, bleibt die Schrift in seinem Werk aber weiterhin wichtig. Die Farbradierung „Caj chez Friedleander“, im selben Jahr entstanden wie die „Steigerung V“, zeigt eine Kaffeetasse deren Henkel aus purer Schrift besteht. (Abb.88) Dass das Motiv der Kaffeebohnen nicht nur als Mittel für die Ausfüllung gewisser Objekte benutzt wird, zeigt die Radierung „K. Nr. XXXI“ aus 1980.²⁶⁵ (Abb.89) Diese Radierung gehört zu den Kaffeebohnen und Tassen und steht somit für den „lebendigen Weckruf am Morgen“.²⁶⁶ Obwohl thematisch zu der Gruppe passend, zeigt dieses Blatt die monumentalen Kaffeebohnen, jede für sich klar ausgeführt, die sich auf einer rasterhaften Fläche befinden. Die geschriebenen Worte „dobro jutro“ und „smetena“ weisen auf den Morgen hin.²⁶⁷ Der Schrift blieb er auch hier treu. Dazu kamen noch die bereits erwähnten Motive der Ziffern und der flachen Farbfelder. Laut Konrad Oberhuber gehört Suhy zu jenen bedeutenden Künstlern seiner Generation, die man als „Transavanguardia der Postmoderne“ bezeichnet. Diese Bezeichnung steht für die Auseinandersetzung dieser

²⁶¹ Im Brief von Branko Suhy an mich von 15.04.2009.

²⁶² Radierung, Blatt: 50 x 35 cm, Platte: 16 x 12,5 cm.

²⁶³ Kat. Ausst. Grafische Sammlung Albertina 1999/2000, S.2.

²⁶⁴ Farbradierung und Aquatinta, Blatt: 70 x 100 cm, Platte: 49,5 x 60 cm.

²⁶⁵ Farbradierung, Aquatinta und Kaltnadel, Blatt: 80 x 122 cm, Platte 64 x 99 cm.

²⁶⁶ Kat. Ausst. Grafische Sammlung Albertina 1999/2000, S.2.

²⁶⁷ „Dobro jutro“ heißt Guten Morgen.

Künstler mit dem künstlerischen Material der Moderne und der alten Meister.²⁶⁸ Der Bezug zu den alten Meistern wie etwa Dürer und Picasso ist eventuell auch als Konsequenz seines Studiums zu erklären. An der Akademie der grafischen Künste in Laibach, wo der Künstler studiert hat, wird die Tradition der Auseinandersetzung mit den alten Meistern von Rembrandt bis zu Picasso gepflegt. Diese Tradition wird als eine Methode der Erweiterung der Horizonte und der Vertiefung der künstlerischen Erfahrung an der Akademie legitimiert.²⁶⁹ „Hommage an Dürer“ aus dem Jahr 1984 zeigt klarerweise die Auseinandersetzung Suhys mit dem Werk des alten Meisters. (Abb.90) Im oberen Bereich des Blattes ist in einem weißen Rahmen ein Portrait Dürers dargestellt. Das Portrait besteht eigentlich aus zwei verschiedenen Selbstportraits des Nürnberger Künstlers. Die genaue Wiedergabe der beiden Teile des Gesichts Dürers steht für die sorgfältige Kopie. Die feinsten Kreuzschraffuren und Strichführung sollen die Verehrung Suhys gegenüber Dürer bekunden.²⁷⁰ Die drei Radierungen „Blumenstrauß“, „Zündholzhaus“ und „Zündholzhaus und Schwarzes Gesicht“ aus dem Jahr 1991 bilden den zweiten Teil der Serie „Hommage an Caprichos“. (Abb.91, 92) Inspiriert wahrscheinlich von Goyas Caprichos, stellt der Zyklus Suhys auch eine Kritik an der Gesellschaft dar. Hier bezieht sich der Künstler konkret auf die politische Situation im damaligen Jugoslawien. In intensiver Verdichtung erzählen diese Caprichos über die Leiden in dem Land, das auseinanderbricht. Die stilistischen Formen wie Fingerabdrücke verwendete Suhy auch in der Radierung „Worte eines Freundes“. ²⁷¹ (Abb.93) Das Blatt ist so aufgebaut, dass sich in einem gerahmten Feld helle, weiße Flächen mit Finger- und Fußabdrücken befinden. Die Flächen ähneln einer Landkarte, den Länder Jugoslawiens, die auseinander gehen. In Suhys Auseinandersetzung mit den großen Meistern wird bereits klar, dass die Moderne eine wichtige Rolle in dem Oeuvre des Künstlers spielt. Suhy sucht seine Vorbilder nicht nur in den Werken der alten Meister wie Rembrandt, Dürer und Goya, sondern bezieht sich in seinem Kunstschaffen auch auf die modernen Meister der Gegenwart. Dieses Phänomen beginnt mit einem Zyklus von „Küssen“, die als eine Hommage an Picasso zu verstehen sind. Bei den zwei Farbgraphiken aus dem

²⁶⁸ Oberhuber 1999/2000, S.9.

²⁶⁹ Kat. Ausst. 6.Bienale slovenske grafike 2002, S.135.

²⁷⁰ Kat. Ausst. Grafische Sammlung Albertina 1999/2000, S.15.

²⁷¹ Farbradierung, Blatt: 99,5 x 70 cm, Platte: 79,7 x 59 cm.

Jahr 1998 sieht man, dass Suhy den Formen und der kubistischen Kunstsprache Picassos folgt. (Abb.94, 95) Die Gitarren und die menschliche Figuren sowie die Gegenstände werden zu einer dichten Einheit. „Flamenco“ aus 1996 spricht für diese intensive Beschäftigung Suhys mit dem großen Meister.²⁷² (Abb.96) Die gleichen kubistischen und expressiven Formen findet man auch in dem Zyklus der „Mitja-Mayonnaise“. Weil diese Motive in kubistischen Formen so monumental dargestellt sind und gleichzeitig den Geschmack bzw. Genuss beim Essen verkörpern, erscheinen sie wie Heiligenstatuen.²⁷³ (Abb.97, 98, 99) Die Mayonnaisetuben dokumentieren eine Auseinandersetzung des Künstlers mit Picasso aber auch mit der Kunst der 60er Jahren, etwa der Pop-Art. Die Mayonnaisetube ist ein Requisit der Verbrauchervelt, die durch die Wiederholung ein legitimes Zitat der Pop-Art wird. Bevor Suhy sich mit Picasso auseinandergesetzt hat, übernahm er einen entscheidenden Schritt Richtung Süden, Richtung Mittelmeer. In dem Jahr 1994 kam der Zyklus mit den Palmen zu Stande. Suhy wies damit auf die Rolle hin, die der Süden für viele Künstler spielte, unter anderem für Dürer, der ja auch nach Italien gegangen ist. Die Radierungen, die sich mit dem Motiv der Palme beschäftigen, sind sehr stark reduziert. (Abb.100, 101) Die dargestellten Elemente bestehen nur aus Strichen und befinden sich in einem undefinierten Raum, vor einem weißen Hintergrund, der für die komplette Leere steht. Die graphischen Aspekte und Suhys technisches Können bestimmen die Kunstwerke dieser Serie.

Jozef Muhovic und Karel Plemenitas sind die jüngsten Künstler dieser Generation, die 1954 geboren wurden. Plemenitas studierte an der Akademie in Laibach und spezialisierte sich für Grafik bei Prof. Bogdan Borcic. Seine Grafik ist abstrakt und tendiert zu einer minimalistischen Sprache. (Abb.102) Jozef Muhovic studierte auch an der Akademie in Laibach wo er heute als Professor tätig ist. Seine Arbeiten wurden nicht nur von der *Albertina*, sondern auch von Grazer Sammlungen erworben. In *Albertina* ist er mit vier Radierungen aus den 90er Jahren vertreten, die zwischen 1992 und 1998 erworben wurden. (Abb.103)

²⁷² Farbaquatinta, Platte: 98,5 x 59,8 cm, Papier: 120 x 80 cm.

²⁷³ Radierung und Aquatinta, Platte: 98,3 x 59,5 cm, Papier: 120 x 80 cm.

7.1.3. Die junge slowenische Künstlergeneration in der Sammlung Albertina

Die Künstler der jungen Generation sind alle Schüler der Laibacher Grafikschule, deren Tradition in ihrem Werk weiterlebt. Gleichzeitig sind diese Künstlerpersönlichkeiten auf der Suche nach einer neuen grafischen Form, die ihnen ermöglichen soll, ihre Zeit künstlerisch auszudrücken. Sie alle wurden in den 60er Jahren und später geboren und absolvierten ihr Studium an der Akademie der bildenden Künste in Laibach. Da ihr Schaffen hauptsächlich in den 90er Jahren begann, sind sie die Repräsentanten der zeitgenössischen Kunstszene in Slowenien. Unter den acht Kunstschaaffenden, die in der *Albertina* vertreten sind, befinden sich vier Künstlerinnen: Vesna Drnovsek (1973), Ana Zavdlav (1970) und zwei Künstlerinnen, Marija Staric Jenko und Jasna Sikanja, die in den frühen 60er Jahren geboren sind. Marija Staric-Jenko hat in Laibach Architektur studiert und anschliessend Malerei an der Akademie der Künste bei Prof. Janez Bernik. Ihr Studium hat sie 1990 abgeschlossen. Ihr grafisches Werk ist ein Ausdruck der inneren Welt der Künstlerin, die gleichzeitig die Welt der jungen Frauen ihrer Generation zum Ausdruck bringt. Die beiden Aquatinten in der *Albertina* aus dem Jahr 1991 zeigen ein Spiel zwischen grau-weißen Farbakzenten und schwarzen, bewegten Linien, die dem Blatt eine gewisse Dynamik verleihen.²⁷⁴ (Abb.104, 105)

Im Gegensatz zu Marija Staric-Jenko ist das grafische Werk von *Jasna Sikanja* minimalistisch. Ihr Verhältnis gegenüber dem künstlerischen Prozess ist meditativ und steht in der Tradition der großen slowenischen Maler wie Josip Vanista und Ivan Kozaric.²⁷⁵ In der Sammlung *Albertina* ist Jasna Sikanja mit mehreren Werken vertreten, die die *Albertina* auf der Biennale der slowenischen Grafik in den 90er Jahren erworben hat. (Abb.106)

Zwei Künstler der jüngeren Generation waren die Schüler Branko Suhys. Samuel Grajfoner, der 1962 in Maribor geboren wurde und Grafik an der Akademie der

²⁷⁴ Krzisknik 1997, S.106.

²⁷⁵ Krzisknik 1997, S.48.

Josip Vanista ist in den fünften Kapiteln dieser Arbeit im Rahmen der Gruppe „Gorgona“, deren Mitglied er war.

bildenden Künste in Laibach studiert hat und Marko Andlovic, der 1967 in Postojna geboren ist. Das Interessante in den Arbeiten Grajfoners ist die Technik, die er bei der Vorbereitung der Platte verwendet. Sie besteht darin, dass der Künstler mit einem Messer ein rasterhaftes Relief auf eine Platte ritzt. Die *Albertina* hat zwei Grafiken von Marko Andlovic für die Sammlung angekauft. Die Radierungen „Pejsaz“ und „Glava“ aus den Jahren 1993 und 1994 zeigen eine starke Orientierung des Künstlers an den kubistischen Kunstformen.²⁷⁶ (Abb.107, 108)

1998 kaufte Prof. Dr. Konrad Oberhuber für die Grafische Sammlung Albertina die Flügel eines Tryptichons von der Gruppe IRWIN. Die beiden Flügel-Blätter die unter dem Titel „Enlightenment“ zu finden sind, stammen aus dem Jahr 1992 und weisen auf die politische Themen hin, die immer in der Kunst IRWINS anwesend sind. (Abb.109, 110) Die Arbeiten dieser Gruppe, die in den 80er Jahren im Rahmen der Bewegung NSK (Neue slowenische Kunst) gegründet wurde, sind in allen bereits besprochenen Wiener Sammlungen vertreten.

7.2. Serbische und bosnische Grafik in der Sammlung Albertina

Im Vergleich zu der sehr großen Zahl der slowenischen Grafiken, die sich in der *Albertina* befinden, gelangten nur wenige Arbeiten von serbischen und bosnischen Künstler in die Sammlung. Es mag daran liegen, dass in diesen beiden Republiken Jugoslawiens die Grafik keine so lange Tradition hatte, wie in Slowenien und dass der Schwerpunkt auf anderen Bereichen der bildenden Künste lag. In Serbien, entwickelte sich grafische Tradition, laut Petrov, erst nach dem Zweiten Weltkrieg.²⁷⁷ Heutzutage ist die Grafik, eine der beliebtesten Gattung der jungen zeitgenössischen Künstler im Land.

²⁷⁶ „Pejsaz“, 1993, Radierung, Blatt: 59,5 x 93,9 cm; Platte: 49,5 x 77,3 cm.

„Glava“, 1994, Radierung, Aquatinta, Blatt: 54,4 x 79,6 cm; Platte: 49,4 x 59,5 cm.

²⁷⁷ Petrov 1964, S.1.

Als Beispiel für die zeitgenössische Grafik aus Serbien erwarb *Albertina* eine Arbeit von Veljko Vujasic, eines 1969 in Serbien geborenen Künstler.

Der zweite in der Sammlung vertretener serbischer Künstler ist Branislav Makes. Geboren wurde er 1938 in Belgrad, wo er gelebt, studiert und gearbeitet hat. Gestorben ist er im Jahr 1979. Im Jahr 1967 hat Makes an der „V internationalen Ausstellung der Grafik“ in Wien teilgenommen. Dort bekam er den Preis des Museums *Albertina*.²⁷⁸ In demselben Jahr kaufte die Grafische Sammlung eine Arbeit Makes' an. Es handelt sich dabei um eine Radierung und Aquatinta, unter dem Titel „Kosmos tryptique“, die im Jahr 1966 entstanden ist.²⁷⁹ (Abb.111) Der sehr genaue technische Prozess bei der Entstehung der Grafik, ist für den Künstler von großer Bedeutung. Daher erscheinen seine Drucke sehr sorgfältig ausgeführt und weisen auf große Qualität hin. Makes ging in seinen Arbeiten von den visuellen Erfahrungen aus, die er mit Hilfe von Kontrasten und Verhältnissen zwischen Hell und Dunkel geformt hat und dem Dargestellten eine dynamische Atmosphäre verliehen hat.²⁸⁰ Auf der, von *Albertina* erworbenen Grafik ist diese Herangehensweise des Künstlers zu erkennen. Das Blatt bestimmen helle und runde Formen, die an kosmische Körper erinnern. Der dunkle Hintergrund des Blattes zeigt den endlosen kosmischen Raum.

Der bosnische Künstler Radovan Kragulj wurde 1935 in Prjedor geboren. Er studierte an der Akademie der bildenden Künste in Belgrad. Seine Ausbildung setzte er in London fort, wo er eine zeitlang Grafik an der Universität in Cambridge unterrichtete. Heute arbeitet und lebt Radovan D. Kragulj in Wels und Paris. Laut Deshayes sind die Grafiken Kraguljs eine Mischung aus unterschiedlichen künstlerischen Medien, die sich in seinen Arbeiten überkreuzen und artikulieren. Durch Wiederholung der Themen führt Kragulj den Betrachter zu den Fragen, die sich der Künstler selbst stellt. Er hinterfragt die Position eines Künstlers bzw. sich selbst in der Gesellschaft. In diesem Sinne ist Kraguljs Werk, der Ort, wo sich die Verhältnisse in der Welt aber auch zwischen Individuen treffen.²⁸¹ Die Grafik in der *Albertina* unter dem Titel „Avap“, deren Bildsprache auf

²⁷⁸ Grbic 1979, S.3.

²⁷⁹ „Kosmos Triptique“, 1966, Radierung und Aquatinta, Blatt: 56 x 75,9 cm.

²⁸⁰ Petrov 1964, S.2.

²⁸¹ Deshayes 1985, S.2

geometrischen Formen basiert, ist das einzige Werk des Künstlers in der Sammlung.²⁸²
(Abb.112)

7.3. Grafik aus Kroatien in der Sammlung Albertina

Obwohl grafischen Schule in Zagreb eine lange Tradition hat, sind nur drei kroatischer Künstler mit ihrem Werk in der *Sammlung Albertina* vertreten. Alle drei haben ihre Ausbildung an der Akademie der bildenden Künste in Zagreb abgeschlossen. Zwei von denen arbeiteten im Sinne der abstrakten Geometrie und des optischen Strukturalismus.²⁸³ Der dritte Künstler, Mladen Galic, geht auch von der Formsprache der abstrakten Geometrie aus, aber seine Grafik neigt sich mit den minimalistischen Kunst zu identifizieren. Mladen Galic, der zwischen 1934 und 2005 gelebt hat, gehörte zu den Künstlern in Zagreb, die sich in den 60er Jahren, der Zeit der postinformellen Bildsprache, für die reduktionistische Ästhetik begeisterte. Seine Arbeiten konzentrierten sich auf klare, geometrische Farbfelder. Durch längliche, abgerundete, in Farben aufgefassten Formen versuchte Galic den Raum in seinen Werken zu definieren. Die drei Grafiken in der *Sammlung Albertina*, gehören genau zu dieser Phase seines Schaffens.²⁸⁴ Sie alle sind im Rahmen einer Serie im Jahr 1968 entstanden und liegen an der Grenze zwischen zwei künstlerischen Entwicklungen im Oeuvre des Künstlers: zwischen der postinformellen und der gegenständlichen Kunst. (Abb. 113, 114, 115) Einerseits wird das Werk Galics als minimalistische und analytische Kunst bezeichnet. Auf anderen Seite sind seine geometrische Formen, obwohl davon abgeleitet, nicht in der Tradition der geometrischen Abstraktion der europäischen Avantgarde zu sehen. Die Kunst Galic

²⁸² „Avap“, 1965, Radierung, Blatt: 78,5 x 58,7 cm.

²⁸³ Denegri 1974, S.19.

²⁸⁴ Susovski 1980, S.1.

balanciert also zwischen diesen beiden Polaritäten und erreicht das Gleichgewicht zwischen mentalen und gestalteten Komponenten.²⁸⁵

Die Grafiken der beiden anderen kroatischen Künstler zeigen mehr Ähnlichkeiten untereinander. Die sind quasi Vorläufer dessen, was Galic in seinen Arbeiten zu reduzieren vermag. Der Ausgangspunkt für sie, ist wie bei Malden Galic, die abstrakte, geometrische Bildsprache. Juraj Dobrovic und Ivan Picelj tendieren mit ihren geometrischen Formen, Farben und Komposition zum optischen Strukturalismus.²⁸⁶ Stark an der Kunst Vasarelys orientiert, den Vater der Op-Art, versuchen die kroatischen Künstler, die geometrischen Systeme bis in das kleinste Einzelelement aufzulösen.²⁸⁷ Ivan Picelj, einer der bedeutendsten kroatischen Künstler, der 1924 in Okucani geboren wurde, spielte eine wichtige Rolle im Kunstleben Kroatiens. Er studierte an der Akademie der bildenden Künste in Zagreb. Nachdem er sein Studium 1946 abgebrochen hat, wurde Picelj zu einem der Gründer der Gruppe EXAT 51 sowie der internationalen Bewegung „Neue Tendenzen“ in Kroatien der 60er Jahre.²⁸⁸ In der *Sammlung Albertina* ist Picelj mit einer Druckgrafik vertreten, die sein Interesse an der Op-Art unterstreicht. Die geometrischen Formen sind auf diesem Blatt farblich aufgefasst. Man betrachtet die Anordnung grüner und blauer Kreise auf dem roten quadratischen Hintergrund.²⁸⁹ (Abb.116) Seine früheren Grafiken sind durch sehr strenge konstruktive Prinzipien und durch das Verhältnis der schwarz-weißen Formen charakterisiert. Das Blatt in der

²⁸⁵ Denegri 1980, S.5.

²⁸⁶ Denegri 1974, S.19.

²⁸⁷ Die Kunst Vasarelys war den beiden Künstlern aus Kroatien durch die internationale Grafik-Ausstellungen, an den Vasarely teilgenommen hat, bekannt. Ausserdem haben sie Paris besucht, wo Vasarely schon seit den frühen 30er Jahren gelebt und gearbeitet hat. Dort haben sie die Möglichkeit gehabt seine Werke zu bewundern und zu studieren. Auch in Ungarn, dem Nachbarland Kroatiens wurde Vasarely besonders seit den 60er Jahre verehrt.

²⁸⁸ Kat.Ausst. Sebastian Dubrovnik 1978, S.1

Die Gruppe EXAT 51 sowie die Bewegung der neuen Tendenzen sind in dem 3. Kapitel besprochen.

²⁸⁹ „Grüne und blaue Kreise auf rotem Hintergrund“, keine Datierung, Blatt: 64,6 x 49,7 cm. Die Arbeiten , die sich an die Op-Art Vasarelys und die geometrische Formensprache beeinflussen ließen, sind in den 60er und frühen 70er Jahren entstanden. Daher ist diese Arbeit in der Sammlung Alebrtina wahrscheinlich auch in diesem Zeitraum entstanden. 1971 hat die Galerie Denise René eine Mappe von Picelj unter dem Titel „Cyclophoria“ veröffentlicht, deren Arbeiten den einem Exemplar aus der grafischen Sammlung Albertina sehr ähnlich sind.

Albertina zeigt eine Weiterentwicklung bei Picelj.²⁹⁰ Dennoch bleibt die rasterhafte Konstruktion sowie die Kombination der klaren und starken Farben anwesend. Laut Vesna Kusin schafft Picelj mit der Reduktion der Form und Farbe ein grafisches Meisterwerk.²⁹¹

Der andere kroatische Künstler, der sich mit einer ähnlichen Bildsprache auseinandersetzt ist Juraj Dobrovic. Der Künstler, der von 1928 bis 2000 gelebt hat, präsentiert sich in der *Albertina* mit zwei Siebdrucken.²⁹² (Abb.117, 118) Die geometrischen Formen in seinen Werken deuten auf stilistische und thematische Ähnlichkeiten mit dem Werk Piceljs hin. Dobrovics Kunst zeigt gleichzeitig Interesse an kinetischen sowie an der optischen Kunst.

7.4. Zusammenfassung

Der umfassende Bestand der slowenischen Grafik in der *Sammlung Albertina* dokumentiert eine jahrzehnte lange Produktion an grafischen Werk in Slowenien. Teilweise abstrakte, teilweise figurative Darstellungen stehen für die lange Tradition der Laibacher Grafischschule. Angefangen mit dem abstrakten Werk von Debenjak, minimalistischen Tendenzen in der Kunst Borcics oder Figuration bei Stupica, werden alle diese Bildsprachen weitergepflegt. Janez Bernik, Marijan Trsar sowie Andrej Jemec haben sich mit der Abstraktion auseinandergesetzt. Vladimir Makuc, Andrej Ajdic sowie die beide Künstlerinnen, Zdenka Golob und Adrijana Maraz fanden ihre Inspiration, zumindest was die Arbeiten in der *Albertina* betrifft, in der gegenständlichen Welt.

²⁹⁰ Denegri 1974, S.18.

²⁹¹ Kusin 1997, S.44.

²⁹² „Gelb-rote Fächerformen“, keine Datierung (wahrscheinlich Ende 60er, Anfang 70er Jahre), 48 x 47,9 cm.

„Gelb-orange Fächerformen“, keine Datierung (wahrscheinlich Ende 60er, Anfang 70er Jahre), 47,9 x 47,7 cm.

Viele Arbeiten der vorgestellten Künstler weisen gewisse Gemeinsamkeiten auf. Die Künstler der älteren Generation hatten in den 60er Jahren damit begonnen, sich mit der expressiven Abstraktion sowie mit der informellen Kunst auseinanderzusetzen. Bei Bernik, Jemec und Trsar wird klar, welche große Rolle die Abstraktion gespielt hat. Im Gegensatz zu denen ist die Kunstsprache Vladimir Makuc's eine andere. Er lässt sich von Landschaften inspirieren und beruft sich auf den Primitivismus. Die slowenischen Künstler der zweiten Generation arbeiten in der Tradition ihrer Lehrer und großen Meister. Branko Suhys künstlerisches Werk dokumentiert die Einflüsse der alten sowie der modernen Meister, gleichzeitig aber eine starke Orientierung an dem Werk seines Lehrers Janez Bernik.

Die Verwendung der alten Schriften und Ziffern ist bei vielen slowenischen Künstler als eine inhaltliche Gemeinsamkeit zu sehen. Die Schriftzüge und Buchstaben sind immer eine Anspielung an die alten kyrillischen oder glagolitischen Schriften der Südslawen und sind in den meisten Fällen unlesbar. Manchmal kann man die einzelnen Buchstaben an sich definieren, aber die Worte, die sie bilden, bleiben unverständlich. Die Bedeutung dieser Schriftzüge ist für die Künstler gleich. Sie soll das exklusive Wissen ausdrücken und daher als geistiger Reichtum gelten. Gleichzeitig soll die Verwendung der Schrift die Kraft des Wortes betonen.

Die Tatsache, dass die slowenischen Künstler, die alle an einer Akademie studiert haben, zahlreiche Ähnlichkeiten in ihrem Werk, aber auch große Unterschiede zeigen, ist völlig klar. Die Tradition der grafischen Kunst wird übertragen, während jeder einzelner Künstler gleichzeitig auf der Suche ist seine eigene Ausdrucksweise zu finden. Auch bei den kroatischen Künstlern, sind die stilistischen Gemeinsamkeiten nachvollziehbar. Die Grafiken dreier kroatischen Künstler deuten auf das Interesse an der geometrischen, optischen und kinetischen Kunst hin. Die Tradition, die in der slowenischen und kroatischen Grafik sehr präsent ist, gibt es sicherlich auch an der serbischen und bosnischen Akademien der bildenden Künste. Da aber *Albertina* nur wenige Arbeiten serbischer und bosnischer Künstler hat, ist es schwer sich diese Traditionen vorzustellen. Vielleicht wird es durch die neuen Erwerbungen ermöglicht werden.

8. Resümee

Die drei vorgestellten Wiener Sammlungen, von denen zwei öffentlich und eine privat sind, haben zahlreiche Kunstwerke aus Ex-Jugoslawien in ihre Bestände aufgenommen. Nur die Grafische Sammlung Albertina bereits nach dem Zweiten Weltkrieg und wahrscheinlich auch vorher schon damit begonnen, die Kunst – in ihrem Fall nur grafische Kunst – aus den Ländern des ehemaligen Jugoslawiens für ihre Sammlung zu erwerben. Da die *Albertina* eine Sammlungspolitik pflegt, die sich für die grafische Kunst aus der ganzen Welt interessiert, ist es kein Wunder, dass die Kunst aus dem Nachbarland Jugoslawien in die Sammlung gelangt ist. Im Gegensatz zu der Grafischen Sammlung *Albertina* blieb das Interesse des MUMOK an den Kunstwerken aus Jugoslawien gering. Wie schon erwähnt, begann das Museum erst in den 90er Jahren die Kunst aus den zentral- und südosteuropäischen Ländern anzukaufen. Im Rahmen dieser allgemeinen Ausrichtung, kaufte das MUMOK auch die Kunst aus dem ehemaligen Jugoslawien ein. Die vor allem konzeptuelle und performative Arbeiten aus der Zeit zwischen den 60er und der 80er Jahren sind nun in der Sammlung vorhanden. Erst allmählich erkannte man in Wien die Bedeutung eines künstlerischen Austausches mit den Nachbarländern des Ostblocks. Gründung des Programms *Kontakt* gemeinsam mit der *Kontakt-Sammlung der Erste Bank-Gruppe* bereitete den Weg dafür, die neuere Kunstgeschehen der Gegenwart der westeuropäischen Länder mit der Kunst aus den Ländern des ehemaligen Ostblocks, wie auch Jugoslawiens zu bereichern. Erst 2004 gegründet, umfasst die Sammlung heute schon eine große Anzahl von Werken jugoslawischer Künstler. Die gekaufte Kunst stammt, wie bei der Sammlung MUMOK, aus der Zeit zwischen den 60er und 80er Jahren und richtet sich damit an einer Zäsur aus, die man in den 60er Jahren sowohl im Westen als auch in den mittel- und südosteuropäischen Ländern ausmachen kann.

Die Absicht dieser Arbeit, die über die jugoslawische Kunst in den drei Wiener Sammlungen handelt, war es zunächst festzustellen, ob es eine einheitliche jugoslawische Kunst gab. Diese Feststellung war deswegen nötig, weil ohne die Kunst aus Ex-

Jugoslawien näher definieren zu können, eine Einordnung der Kunstwerken der jugoslawischen Künstler im Kontext des eigenen Landes sowie im internationalen Kontext nicht möglich wäre. Mit Hilfe eines Überblicks der Kunstgeschehnisse im ehemaligen Jugoslawien im Zeitraum zwischen dem Ende des Zweiten Weltkrieges und den 90er Jahren, als es zum Zerfall Jugoslawiens kam, wurde klar, dass man von einer einheitlichen jugoslawischen Kunst nicht immer sprechen kann. Die Kunst in Jugoslawien entwickelte sich im Laufe dieser Jahre in mehreren Städten, die die Rolle der Kultur- und Kunstzentren übernommen haben. Natürlich handelt es sich dabei um die Hauptstädte der jeweiligen Republiken des Landes. Die lokalen Traditionen blieben viel zu stark in den jeweiligen Kunstzentren, so dass sich keine einheitliche jugoslawische Kunstszene formieren konnte. Dennoch gab es Ausnahmen, wie etwa die Zeit der 60er und 70er Jahre, wo in allen diesen Städten die konzeptuelle Kunst und die Arbeit mit den neuen Medien die Kunstszene bestimmte. Damals arbeiteten in Belgrad, Zagreb und Laibach Künstler, die sich für ähnlichen Themen und künstlerischen Medien interessiert haben. Die Kommunikation zwischen diesen Künstler ermöglichte damals die Behauptung, es gäbe in der Zeit in Jugoslawien ein einheitliches Kunstleben, das man mit dem Begriff „neue künstlerische Praxis“ bezeichnet hat.

Ein weiterer Schwerpunkt der Arbeit lag auf den drei Wiener Sammlungen und ihren Bestände der Kunst aus Ex-Jugoslawien. Das Sammeln der jugoslawischen Kunst in Wien erfolgte durch die politische Öffnung zum Osten in den 90er Jahren. Die Sammlungen, wie etwa das MUMOK oder die *Kontakt-Sammlung Erste Bank-Gruppe* zeigten ihr Interesse für diese Kunst, die nun im Kontext der internationalen Kunstgeschichte gezeigt werden sollte. Sie sammelten die konzeptuelle Kunst aus den späten 60er, 70er und 80er Jahren, sowie die Kunst, die sich mit neuen Medien beschäftigt hat. So wurde der Vergleich zwischen „Ostkunst“ und „Westkunst“ ermöglicht. Vor allem aber zeichnet sich diese Integration der Kunst aus „Osten“ in beiden Wiener Sammlungen, die auch Werke österreichischer und international bekannten Künstlern zählen, ein Ende des Ost-West Konfliktes ab und manifestiert den Anfang eines neuen gesamteuropäischen Geistes.

Die Sammlungspolitik der Grafischen Sammlung Albertina ist in diesem Zusammenhang ein Fall für sich, weil sie schon immer grafische Kunst aus den Ländern des ehemaligen Jugoslawien gesammelt hat. Da die Sammlungspolitik diejenige war, die das Sammeln der grafischen Kunst international gefördert hat und sich auf die Idee der Bildung einer enzyklopädischen Sammlung orientierte, ist es verständlich, dass *Albertina* schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihre ersten Bestände der jugoslawischen Kunst hatte. Die Künstler und ihre Kunstwerke, die ein Teil der *Sammlung Albertina* bilden, kommen vorwiegend aus Slowenien. Die Dominanz slowenischer Grafiken in der Sammlung erklärt sich durch die lange Tradition der grafischen Kunst in diesem Land. Alle drei Wiener Sammlungen haben bisher einen beachtlichen Bestand ex-jugoslawischer Kunst.

Die letzte Aufgabe, die sich diese Arbeit gestellt hat, war die Künstler, deren Kunstwerke in den drei Wiener Sammlungen vorhanden sind, genauer vorzustellen und ihre Werke zu beschreiben und in die unterschiedlichen Kontexte einzuordnen. Einmal im Kontext des Gesamtschaffens der einzelnen Künstler, dann im Kontext der jugoslawischen Kunstgeschichte und dann eventuell noch im Kontext der internationalen Kunstgeschichte. Ihre Einordnung erfolgte teilweise schon durch die Erklärung der Zugehörigkeit zu den Wiener Sammlungen. Im Rahmen dieser Auseinandersetzung mit den Künstler aus ehemaligen Jugoslawien, zeigte sich wie stark die künstlerischen, stilistischen, sprachlichen Verbindungen waren, welche - trotz der mehr oder weniger geschlossenen Grenzen – die verschiedene Teile Europas relativ frei und flexibel, dynamisch und fast uneingeschränkt in Kontakt brachten. Tendenzen und Fragestellungen, die sich in der westlichen Kunstwelt entfaltet hatten, fanden im Mittel- und Osteuropa, unter anderem auch in Jugoslawien, nicht nur Resonanz, sondern erfuhren oftmals auch ganz eigenständige Antworten. Alle vorgestellten Künstler haben einen Platz in der jugoslawischen Kunstgeschichte gefunden. Ihr Platz und die Wichtigkeit ihres Werks für die allgemeine Kunstgeschichte stehen aber noch immer nicht fest. In dieser Hinsicht mehr Klarheit zu schaffen, ist eine der Aufgaben dieser Arbeit. Durch die Vorstellung der Künstler und ihres Kunstwerks rückt man, hoffentlich, dem Ziel einen Schritt näher.

9. Künstlerlisten

9.1. Jugoslawische Künstler in der Sammlung MUMOK

- Abramovic Marina (geboren 1946, Belgrad, Serbien)
- Britz Chris (geboren 1943, Velika Kikinda, Serbien)
- Ciuha Joze (geboren 1924, Trbovlje, Slowenien)
- Damjan (geboren 1934, Mostar, Bosnien und Herzegovina)
- Dimitrijevic Braco (geboren 1948, Bosnien und Herzegovina)
- Djuric Uros (geboren 1964, Belgrad, Serbien)
- Fronius Hans (1903-1988)
- IRWIN (gegründet 1983)
- Jancic Olga (geboren 1929, Serbien)
- Kipke Zeljko (geboren 1953, Cakovec, Kroatien)
- Martek Vlado (geboren 1951, Zagreb, Kroatien)
- Milunovic Mihael (geboren 1967, Belgrad, Serbien)
- Petercol Goran (geboren 1949, Pula, Kroatien)
- Potrc Marjetica (geboren 1953, Laibach, Slowenien)
- Ruzic Branko (geboren 1919, Slavonski Brod, Kroatien)
- Seric-Soba Nebojsa (geboren 1968, Sarajevo, Bosnien und Herzegovina)
- Skubic Petar (geboren 1935, Serbien)
- Smajic Petar (1910-1985)
- Stilinovic Mladen (geboren 1947, Belgrad, Serbien)

- Vuco Nikola (geboren 1902, Belgrad, Serbien)

9.2. Jugoslawische Künstler in der Sammlung Kontakt der Erste Bank-Gruppe

- Abramovic Marina (geboren 1946, Belgrad, Serbien)
- Gorgona (gegründet 1959)
- Gotovac Tomislav (geboren 1937, Sombor, Serbien)
- Grzinic/Smid (geboren 1958/1957 in Rijeka/Laibach, Kroatien/Slowenien)
- IRWIN (gegründet 1983)
- Ivekovic Sanja (geboren 1949, Zagreb, Kroatien)
- Kameric Selja (geboren 1976, Sarajevo, Bosnien und Herzegovina)
- Knifer Julije (1924-2004)
- Malevich Kazimir (geboren in Belgrad, Serbien)
- Martek Vlado (geboren 1951, Zagreb, Kroatien)
- Martinis Dalibor (geboren 1947, Zagreb, Kroatien)
- Stilinovic Mladen (geboren 1947, Belgrad, Serbien)
- Todosijevic Rasa (geboren 1945, Belgrad, Serbien)
- Tomic Milica (geboren 1960, Belgrad, Serbien)

9.3. Jugoslawische Künstler in der Sammlung Essl

- Artukovic Lovro (geboren 1959, Kroatien)
- Bajevic Maja (geboren 1967, Sarajevo, Bosnien und Herzegovina)

- Beqiri Sokol (geboren 1964, Peja, Kosovo)
- Dimitrijevic Braco (geboren 1948, Sarajevo, Bosnien und Herzegovina)
- Djurdjevic Biljana (geboren 1973, Belgrad, Serbien)
- Djuric Uros (geboren 1964, Belgrad, Serbien)
- IRWIN (gegründet 1983)
- Maznevski Antoni (geboren 1963, Skopje, Mazedonien)
- Prelog Drago Julius (geboren 1939, Cilli, Slowenien)
- Shkololli Erzen (geboren 1976, Peja, Kosovo)
- Sluga Ana (geboren 1981, Laibach, Slowenine)
- Son:Da (gegründet 2000)
- Stankovski Aleksandar (geboren 1959, Kicevo, Mazedonien)
- Vehabovic Zlatan (geboren 1982, Banjaluka, Bosnien und Herzegovina)

9.4. Jugoslawische Künstler in der Albertina

- Andlovic Marko (geboren 1967, Postojna, Kroatien)
- Ajdic Andrej (geboren 1937, Lasko, Slowenien)
- Bernik Janez (geboren 1933, Guncelje, Slowenien)
- Birsa Darko (geboren 1958, Prekumurje, Kroatien)
- Borcic Bogdan (geboren 1926, Laibach, Slowenien)
- Debenjak Riko (1908-1987)
- Dobrovic Juraj (1928-2000)

- Drnovsek Vesna (geboren 1973, Trbovlje, Slowenien)
- Galic Mladen (1934-2005)
- Golob Zdenka (Slowenien)
- Grajfoner Samuel (geboren 1962, Maribor, Slowenien)
- Hozo Dzevad (geboren 1938, Titov Uzice, Bosnien und Herzegovina)
- Jemec Andrej (geboren 1934, Laibach, Slowenien)
- Jeraj Zmago (geboren 1937, Laibach, Slowenien)
- Knez Janez (geboren 1937, Slowenien)
- Kovacic Bojan (geboren 1949, Slowenien)
- Kragulj Radovan (geboren 1935, Prijedor, Bosnien und Herzegovina)
- Kravos Marijan (Slowenien)
- Logar Lojze (geboren 1944, Mezica, Slowenien)
- Makes Branislav (1938-1979)
- Makuc Vladimir (geboren 1925, Solkan, Slowenien)
- Maraz Adrijana (geboren 1931, Ilirska Bistrica, Slowenien)
- Mrsnik Ivan (geboren 1939, Slowenien)
- Muhovic Jozef (geboren 1954, Slowenien)
- Music Zoran (1909-2005)
- Oman Valentin (geboren 1935, Slowenien)
- Petercol Goran (geboren 1949, Pula, Kroatien)
- Picelj Ivan (geboren 1924, Zagreb, Kroatien)

- Plemenitas Karel (geboren 1954, Slowenien)
- Podgornik Dusan (Kroatien)
- Sikanja Jasna (geboren 1964, Rijeka, Kroatien)
- Stancic Zora (geboren 1956, Bosnien und Herzegovina)
- Staric-Jenko Marija (geboren 1961, Laibach, Slowenien)
- Suhy Branko (geboren 1950, Maribor, Slowenien)
- Stupica Gabrijel (1913-1990)
- Trsar Marijan (geboren 1922, Doljenske Toplice, Slowenien)
- Zavadlav Ana (geboren 1970, Laibach, Slowenien)
- Zerko Stane (geboren 1949, Slowenien)

10. Abbildungen



Abb.1: Karte, Ex-Jugoslawien



Abb. 2: Ivan Mestrovic, Zdenac Zivota (Brunnen des Lebens), 1905, Zagreb



Abb.3: Petar Dobrovic, Pferde am Markusplatz in Venedig, 1938, Öl auf Leinwand, 50 x 70 cm, Privatbesitz

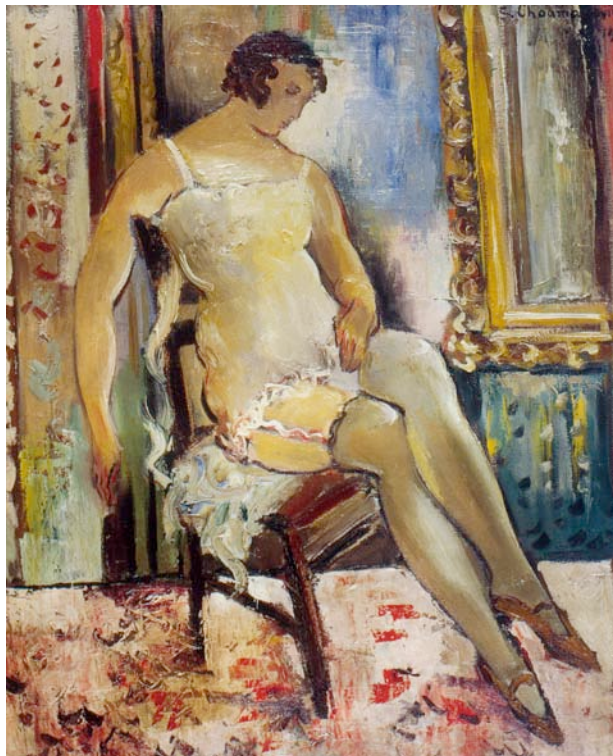


Abb.4: Sava Sumanovic, Frau im Negligé, 1927, Öl auf Leinwand, 73 x 60 cm, Galerie Matica Srpska, Novi Sad



Abb.5: Milan Konjovic, Mein Atelier II, 1930, Öl auf Leinwand, 94,5 x 114,5 cm, Spomen zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

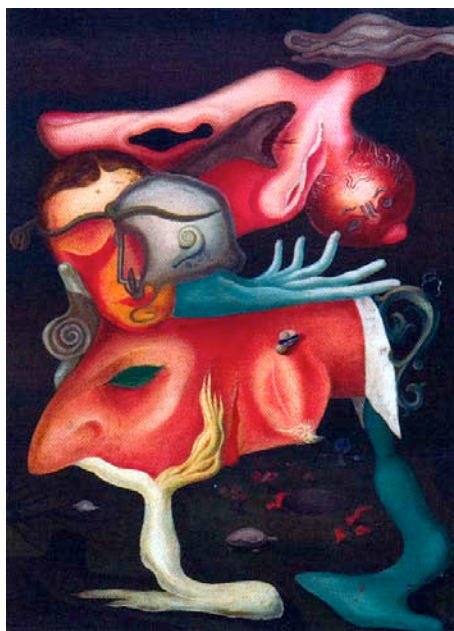


Abb.6: Radojica Noje Zivanovic, Erscheinungen im Rauch, 1932, Öl auf Leinwand, 65 x 46,5 cm, Museum zeitgenössischer Kunst, Belgrad

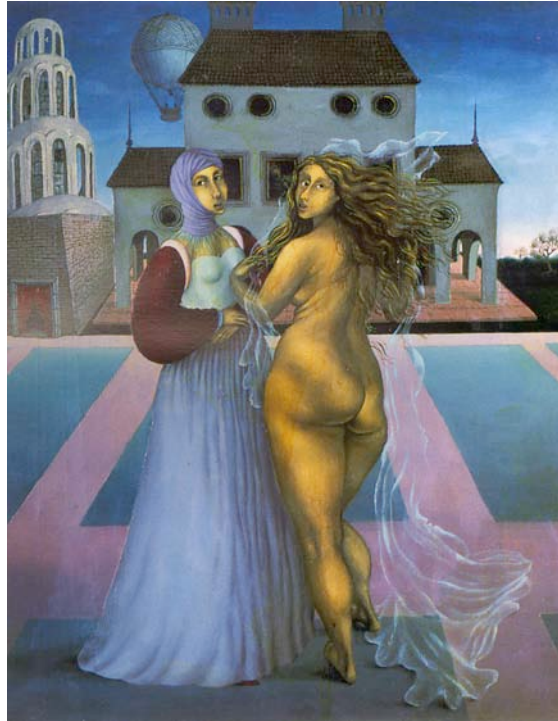


Abb.7: Milena Pavlovic Barili, Komposition, 1938, Öl auf Holz, 41 x 33 cm, Nationalmuseum, Belgrad



Abb.8: Boza Illic, Sondiranje terena na Novom Beogradu (Vorbereitung des Geländes in Neu Belgrad), 1948, Öl auf Leinwand, 240,5 x 441,5 cm, Nationalmuseum, Belgrad



Abb.9: Miodrag Mica Popovic, Zwei Formen, 1960/61, Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm, Privatbesitz



Abb.10: Nebojsa Seric-Soba, Ohne Titel (Monte Carlo – Sarajevo), 1998, Foto auf Aluminium, 125 x 170 cm, MUMOK, Wien



Abb.11: Uros Djuric, Ohne Titel (Black Star), 1999, Inkjet auf Papier, 100,7 x 149,5 cm, MUMOK, Wien



Abb.12: Marina Abramovic, Red Dragon Sitting, 1989, Kupfer und Rosenquarz, 250 x 55 x 11 cm, MUMOK, Wien

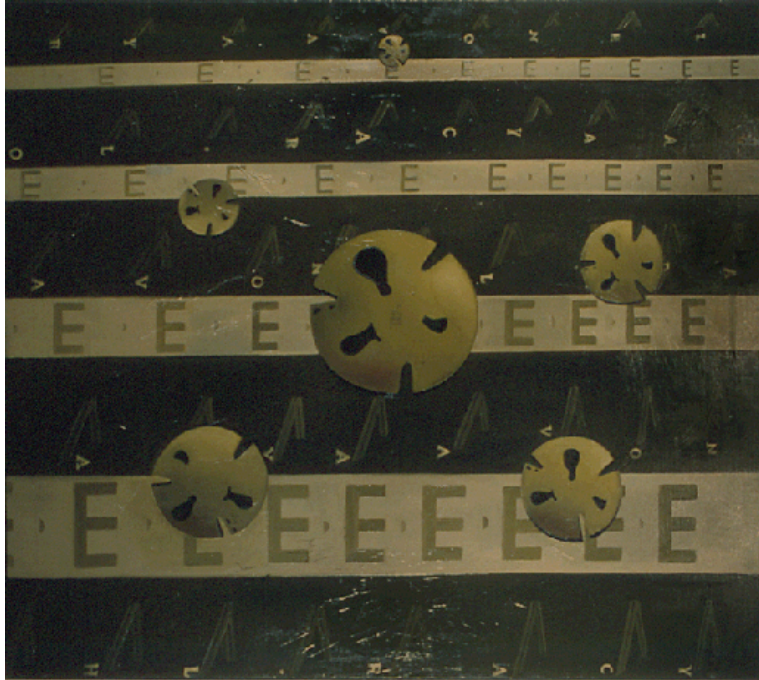


Abb.13 Zeljko Kipke, Vanylarocha, 1990, Öl auf Leinwand, 150 x 135 cm, MUMOK, Wien



Abb.14: Marjetica Potrc, After the Flood, a House, 1999, verschiedene Materialien, 220 x 285 x 150 cm, MUMOK, Wien

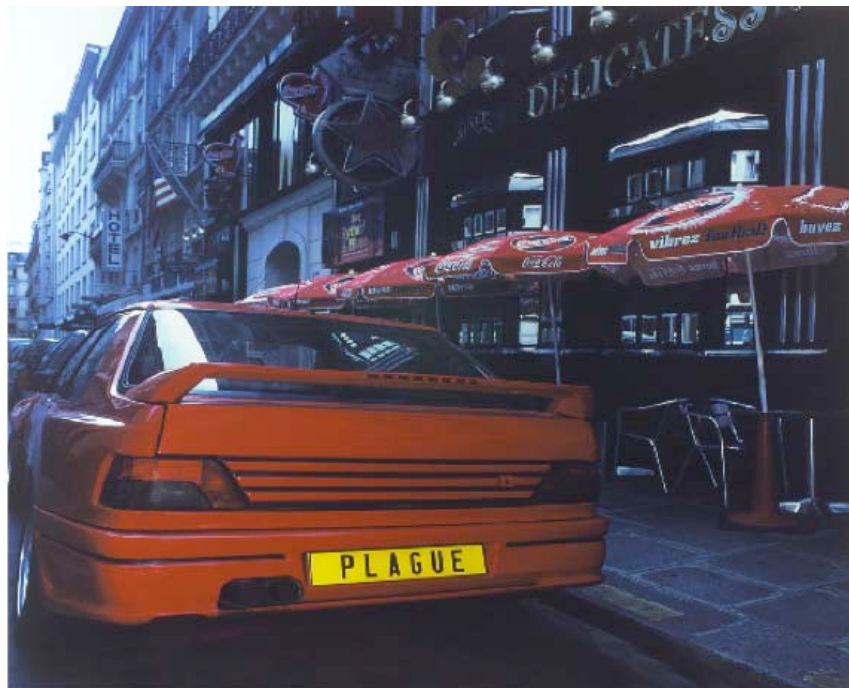


Abb.15, 16: Mihael Milunovic, War/Plague, 1999/2001, Lambda Print, 125 x 155 cm, MUMOK, Wien



Abb.17: Nikola Vuco, Goldener Schnitt der Täuschung , 1930, schwarz-weißes Foto, 30 x 24 cm, MUMOK, Wien



Abb.18: Nikola Vuco, Ohne Titel, 1930, schwarz-weißes Foto, 30 x 24 cm, MUMOK, Wien



Abb.19: Branko Ruzic, Kleine Elefanten, 1969, Holz, 116 cm hoch, MUMOK, Wien



Abb.20: Olga Jancic, Die Vorbeigehende, 1969, Bronze, MUMOK, Wien



Abb.21: Braco Dimitrijevic, Casual Passer-by I met at 13:15, 16:23, 18:11 Uhr, Zagreb, 1971, MUMOK, Wien



Abb.22: Braco Dimitrijevic, Triptychos Post Historicus, 1988, MUMOK, Wien



Abb.23: Braco Dimitrijevic, Bürger von Sarajevo, 1993, Installation, 860 x 300 cm, MUMOK, Wien

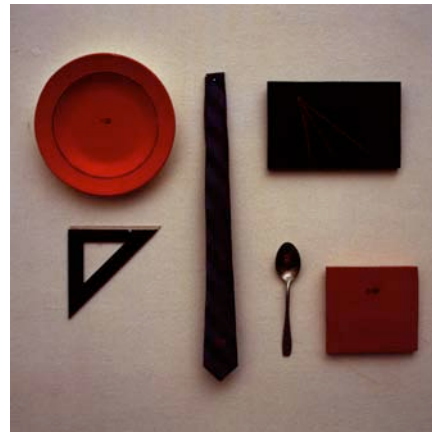


Abb. 24: Mladen Stilinovic, Details aus dem Zyklus „Ausbeutung der Toten“, 1984-1989, MUMOK, Wien



Abb.25: Mladen Stilinovic, Details aus dem Zyklus „Ausbeutung der Toten“, 1984-1989, MUMOK, Wien



Abb.26: Vlado Martek, Detail aus dem Zyklus „Sentimentalitäten“, 1985, MUMOK, Wien

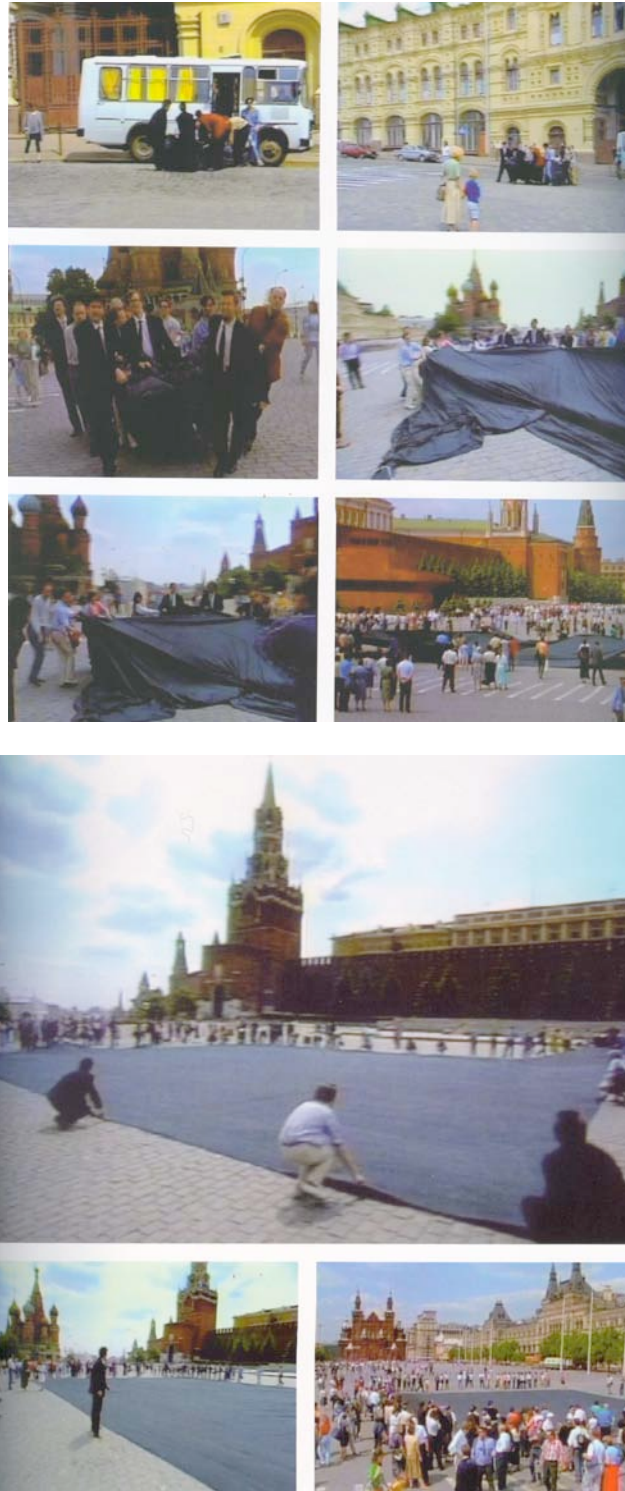


Abb.27: IRWIN, Dokumentation der Performance „Black Square on Red Square“ in Moskau, 1992, MUMOK, Wien



Abb.28: Gorgona, Antimagazine No.1, 1961, Offset Druck, 20,9 x 19,3 cm, Kontakt Sammlung der Erste Bank-Gruppe, Wien

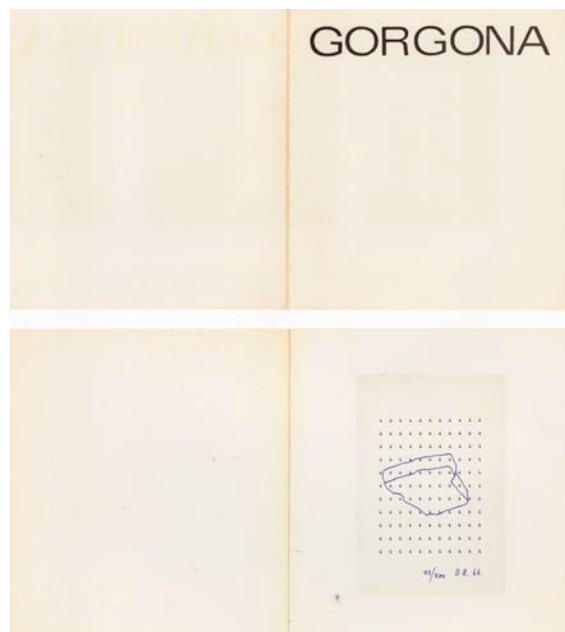


Abb.29: Gorgona, Antimagazine No.2, 1961, Offset Druck, 20,9 x 19,3 cm, Kontakt Sammlung der Erste Bank-Gruppe, Wien

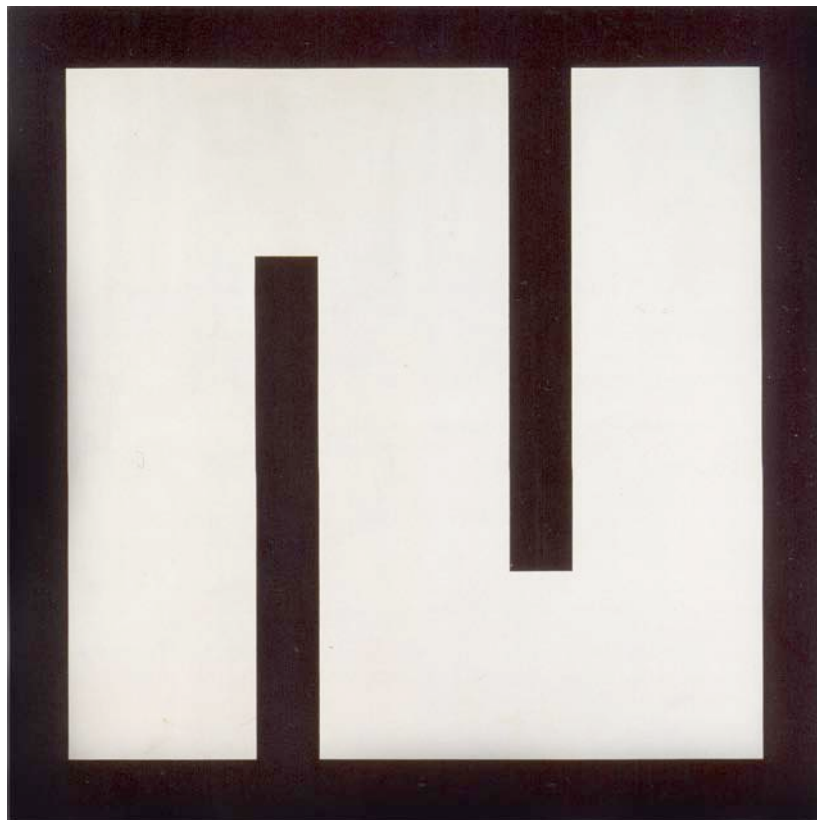


Abb.30: Julije Knifer, Ohne Titel, 1978, Öl auf Leinwand, 130 x 130 cm, Kontakt Sammlung der Erste Bank-Gruppe, Wien



Abb. 31: Tomislav Gotovac, „Elle“ zeigen, 1960, Kontakt Sammlung der Erste Bank-Gruppe, Wien



Abb.32: Tomislav Gotovac, Gerade Linie, 1964, 16 mm Film, Kontakt Sammlung der Erste Bank-Gruppe, Wien



Abb. 33: Dalibor Martinis, Fälschung, 1976, Collage, Kontakt Sammlung der Erste Bank-Gruppe, Wien



Abb. 34: Dalibor Martinis, Endlose Filmspule, 1976, Video, Kontakt Sammlung der Erste Bank-Gruppe, Wien



Abb.35: Dalibor Martinis, Video Immunity, 1976, Video, Kontakt Sammlung der Erste Bank-Gruppe, Wien



Abb.36: Dalibor Martinis, Anleitung, 1978, Video, Kontakt Sammlung der Erste Bank-Gruppe, Wien

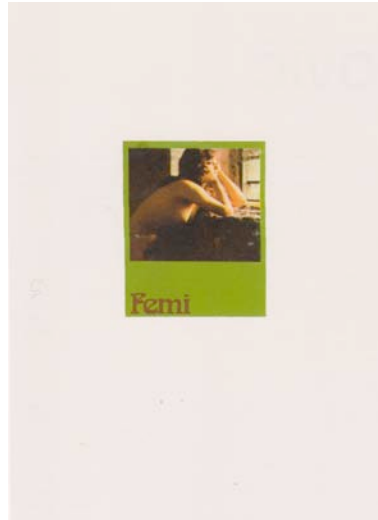


Abb.37: Sanja Ivekovic, Die schwarze Akte, 1975-1978, Collage, Kontakt Sammlung der Erste Bank-Gruppe, Wien



Abb. 38: Sanja Ivekovic, Inter nos, 1978, Performance, Kontakt Sammlung der Erste Bank-Gruppe, Wien

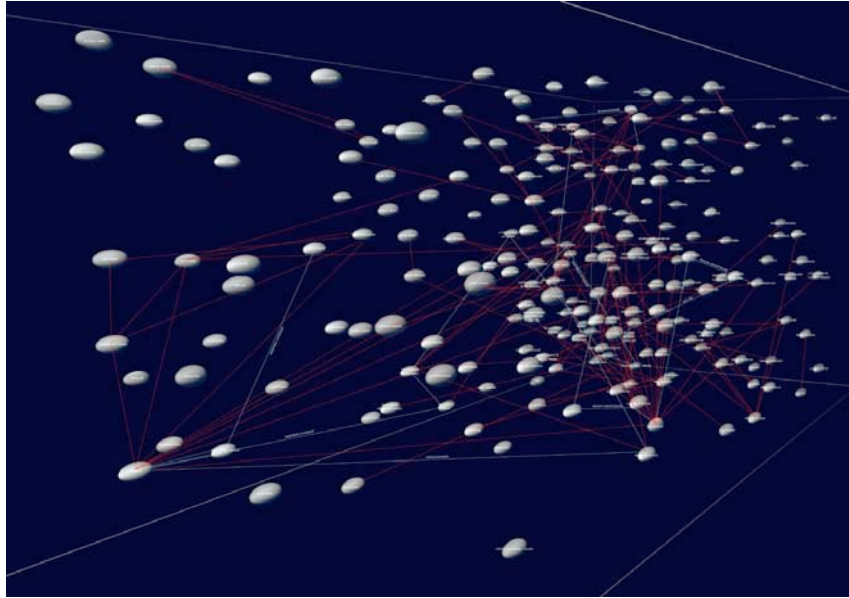


Abb.39: IRWIN, East Art Map, 2002-2005, Digitaldruck, 157 x 203 cm, Kontakt Sammlung der Erste Bank-Gruppe, Wien



Abb.40: Vlado Martek, Sonnette, 1978-1979, verschiedene Materialien auf Papier, Kontakt Sammlung der Erste Bank-Gruppe, Wien



Abb.41: Mladen Stilinovic, Rot-Rosa, 1973-1981, Installation, verschiedene Materialien, Kontakt Sammlung der Erste Bank-Gruppe, Wien



Abb.42: Marina Abramovic, Art must be beautiful-Artist must be beautiful, 1975, Video, Kontakt Sammlung der Erste Bank-Gruppe, Wien



Abb.43: Rasa Todosijevic, Was ist Kunst, Patricia Hennings?, 1976, Video, Kontakt Sammlung der Erste Bank-Gruppe, Wien



Abb.44: Rasa Todosijevic, Was ist Kunst, Marinela Kozelj?, 1978, Video, Kontakt Sammlung der Erste Bank-Gruppe, Wien



Abb.45: Milica Tomic, Portrait meiner Mutter, 1999, Dia-Projektion und Video, Kontakt Sammlung der Erste Bank-Gruppe, Wien



Abb.46: Braco Dimitrijevic, Verkünder der Post-Historie, 2002, verschiedene Materialien, Sammlung Essl, Klosterneuburg



Abb.47: Aleksandar Stankovski, New York, 2001, Mischtechnik auf Leinwand, 98 x 74 cm, Sammlung Essl, Klosterneuburg



Abb.: Antoni Maznevski, A SE ESSE, 1998, Ready-made Skulptur, 175 x 300 cm, Sammlung Essl, Klosterneuburg



Abb.49: Beqiri Sokol, Milka, 1999, DVD 10“, Sammlung Essl, Klosterneuburg



Abb.50: Shkololli Erzen, Transition, 2001, Farbfotos, 68 x 51 cm, Sammlung Essl, Klosterneuburg



Abb.51: Uros Djuric, Non-Objective-Autonomism- Murder or two greatest Serbian painters subdued by their own greatness, 1997, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm, Sammlung Essl, Klosterneuburg



Abb.52: Biljana Djurdjevic, Bambi is dead, 2000, Öl auf Leinwand, 70 x 200 cm, Sammlung Essl, Klosterneuburg



Abb.53,54: Ana Sluga, Eco-Ego I/Eco Ego III, 2007, Pigment ink jet print auf Kapa, 90 x 138 cm,
Sammlung Essl, Klosterneuburg

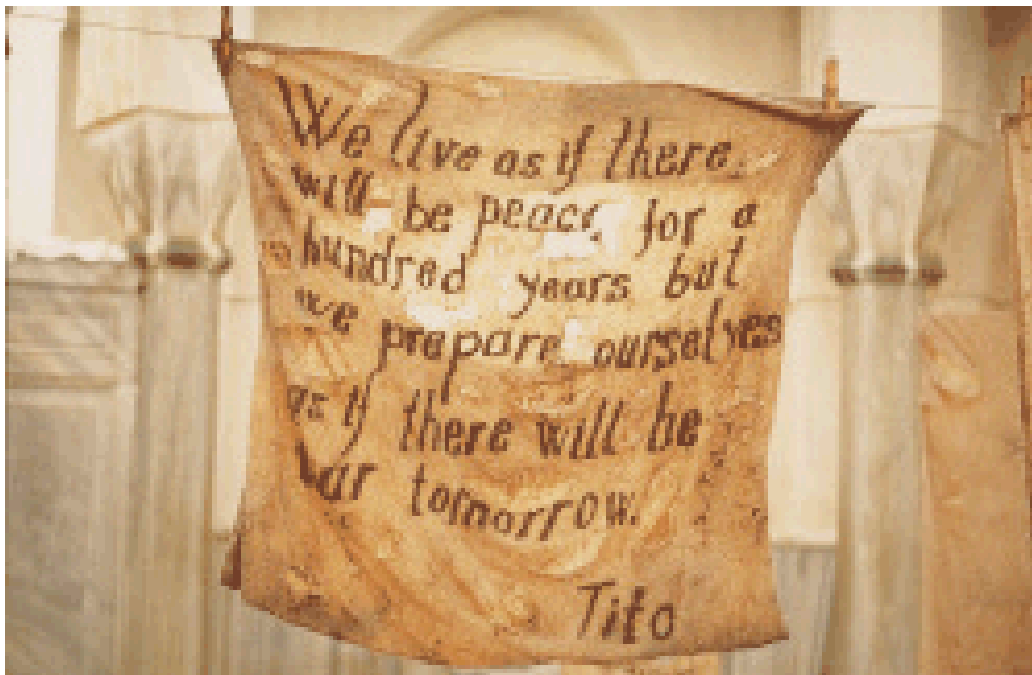


Abb.55, 56: Maja Bajevic, Woman at work-washing up, 2001, Video loop, Sammlung Essl, Klosterneuburg

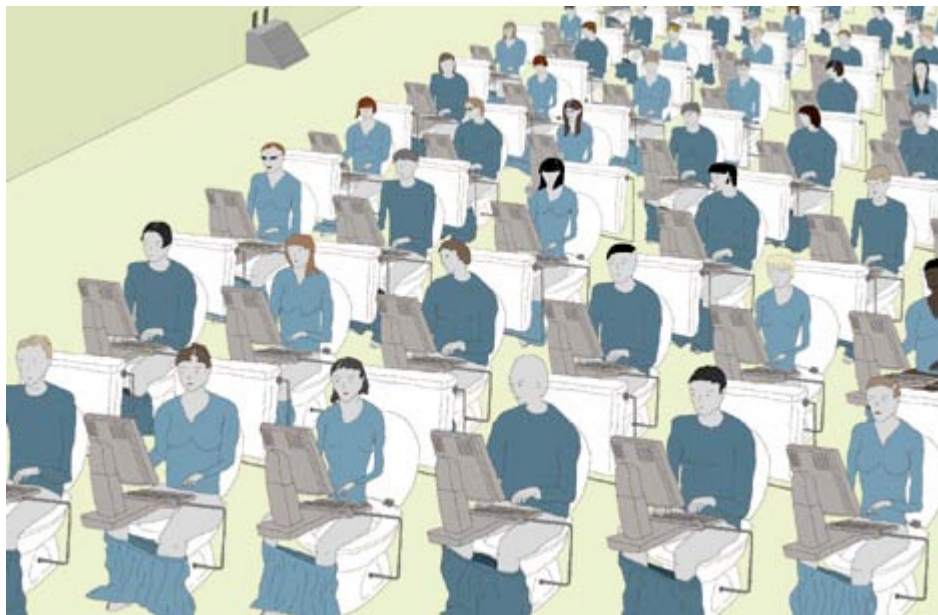


Abb.57: Son:Da, Ohne Titel, 2002, Digital-Druck auf Vinyl, kaschiert auf Kunststoffplatte, 98 x 150 cm, Sammlung Essl, Klosterneuburg



Abb.58: Zora Stancic, Abstrakte Komposition, 1991, Litographie, Blatt: 100 x 71 cm, Albertina Wien



Abb.59: Zora Stancic, Abstrakte Komposition, 1991, Litographie, Blatt: 100,5 x 71 cm, Albertina, Wien

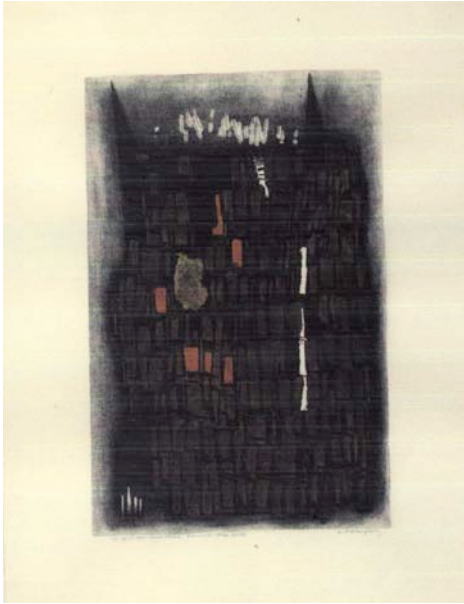


Abb.60: Riko Debenjak, Weiße Spalten, 1963, Aquatinta, Blatt: 65,4 x 50,4 cm, Platte: 49,2 x 31,8 cm, Albertina, Wien



Abb.61: Gabrijel Stupica, Figur, Radierung, Blatt. 85 x 61,8 cm, Albertina, Wien

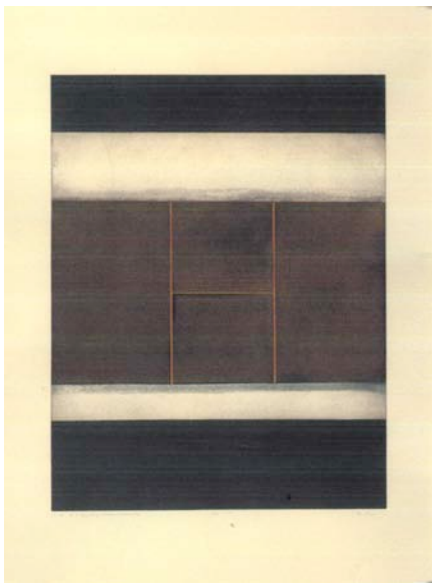


Abb.62: Bogdan Borcic, -92-1-, 1992, Aquatinta, Blatt: 97,4 x 69,7 cm, Platte: 65,5 x 49,9 cm, Albertina, Wien

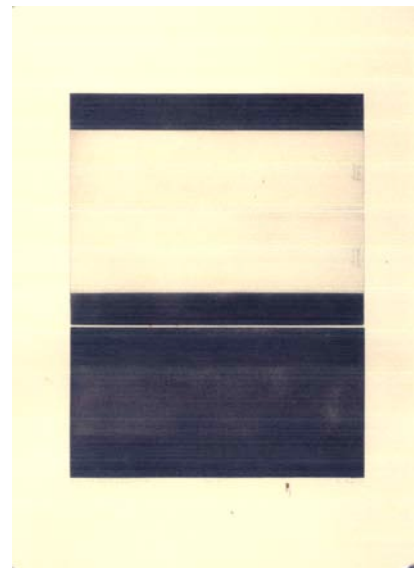


Abb.63: Bogdan Borcic, -92-1-, 1992, Aquatinta, Blatt: 87,4 x 65,7 cm, Platte: 64,7 x 49,5 cm, Albertina, Wien



Abb.64: Marijan Trsar, Trojka (Drei), 1996,
Farbreservage, Lötung, 48,5 x 63,8cm,
Albertina, Wien



Abb.65: Marijan Trsar, Samožadosnost, 1996,
Farbreservage, Lötung, 48,5 x 63,8cm,
Albertina, Wien



Abb.66: Vladimir Makuc, Landschaft mit zwei Vögel, 1996, Farbradierung, 44,8 x 30,4 cm,
Albertina, Wien



Abb.67: Vladimir Makuc, Landschaft mit dem Vogel und dem Schaf, 1996, Farbradierung, 12,7 x 9,8 cm, Albertina, Wien



Abb.68: Vladimir Makuc, Landschaft mit dem Ochse und Vogel, 1998, Radierung, 16 x 12,5 cm, Albertina, Wien



Abb.69: Janez Bernik, 208(Zapis), 1963, Radierung, 56,5 x 76 cm, Albertina, Wien

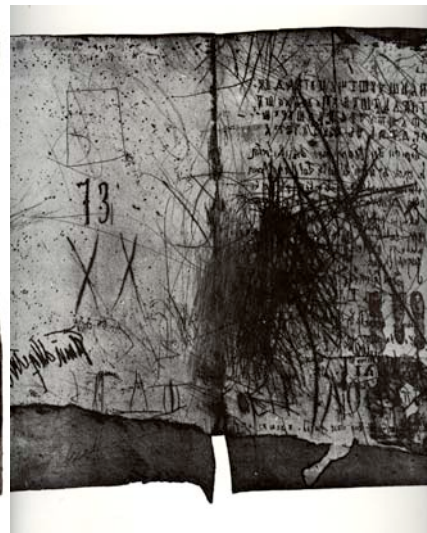


Abb.70: Janez Bernik, Plocsa, 1965, Radierung, 75,5 x 56,2 cm, Albertina, Wien



Abb.71: Janez Bernik, Abstrakte Komposition, 1990, Radierung, Aquatinta, Blatt: 57,1 76,3 cm, Platte: 49,1 x 64,3 cm, Albertina, Wien

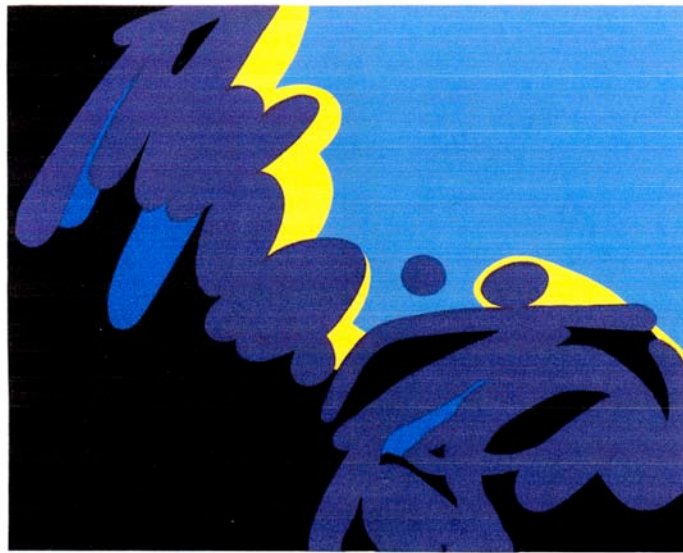


Abb.72: Andrej Jemec, Modrina, 1969, Siebdruck, 54 x 67 cm, Albertina, Wien



Abb.73: Andrej Jemec, Landschaft, 1964, Ätzung, 48,5 x 63,8 cm, Albertina, Wien



Abb.74: Andrej Jemec, Grafika XIII, 1964, Ätzung, 48,6 x 64,2 cm, Albertina, Wien



Abb.75: Andrej Ajdic, Die Kasse, 1975, Radierung, Blatt: 76 x 57 cm, Albertina, Wien

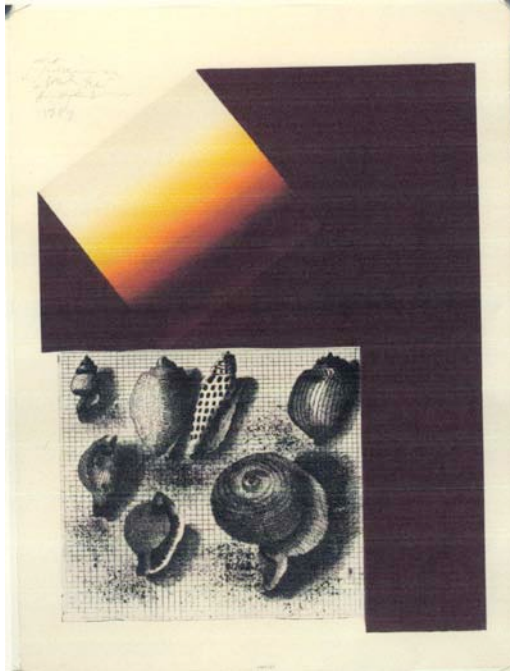


Abb.76: Andrej Ajdic, Die Muscheln, 1979, Radierung, Blatt: 76 x 57 cm, Albertina, Wien



Abb.77: Andrej Ajdic, Herald Tribune, 1974, Radierung, Blatt: 76 x 57 cm, Albertina, Wien

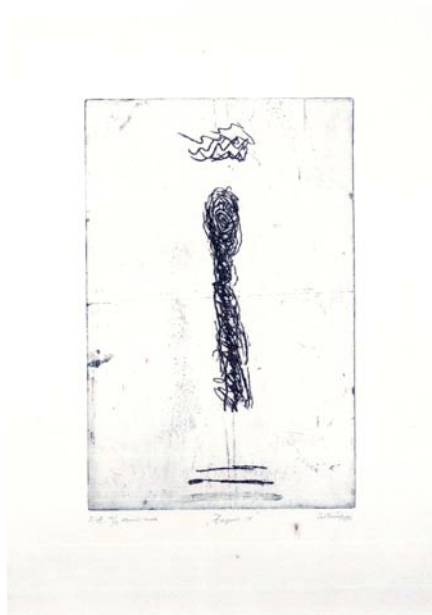


Abb.78: Ivan Msrnik, Recording IX, 1992, Vernis-mou, Kaltnadel, Blatt: 75,3 x 52,7 cm, Platte: 49,8 x 32,3 cm, Albertina, Wien



Abb.79: Ivan Msrnik, Recording VII, 1991, Vernis-mou, Blatt: 75,2 x 52,4 cm, Platte: 32,8 x 24,7 cm, Albertina, Wien



Abb.80: Zoran Music, Sienesische Landschaft, 1950, Aquarell, 264 x 244 mm, Albertina, Wien



Abb.81: Zoran Music, Cortina, 1962, Farbkreide, 246 x 347 mm, Albertina, Wien



Abb.82: Zoran Music, Fischernetze, 1956, Farbkreide, 208 x 268 mm, Albertina, Wien



Abb.83: Zoran Music, Blatt aus der Serie „Wir sind nicht die Letzten“, 1970, Kaltnadel, Blatt: 56,6 x 75,5 cm, Platte: 40,4 x 56,5 cm, Albertina, Wien



Abb.84: Zoran Music, Felslandschaft, 1980, Aquarell, 198 x 293 mm, Albertina, Wien



Abb.85: Zoran Music, Autoporträt, 1993, schwarze Tusche, Feder, 297 x 209 mm, Albertina, Wien

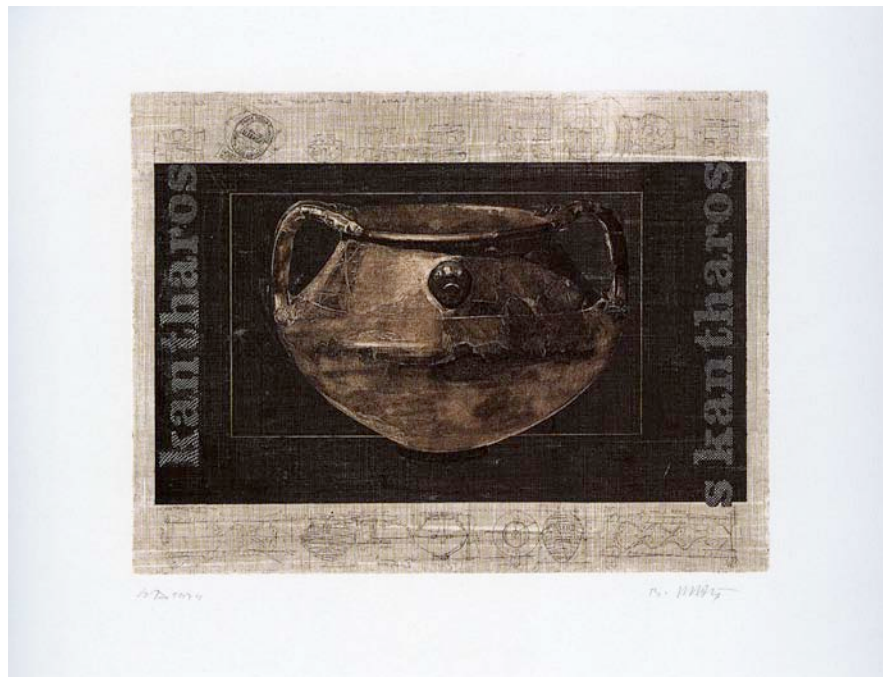


Abb.86: Branko Suhy, Kantharos, 1974, Radierung, 16 x 12,5 cm, Albertina, Wien



Abb.87: Branko Suhy, Steigerung V, 1977, Farbradierung und Aquatinta, 70 x 100 cm, Albertina, Wien



Abb.88: Branko Suhy, Tee bei Friedlaender, 1977, Farbradierung, Aquatinta, 64 x 99 cm, Albertina, Wien



Abb. 89: Branko Suhy, K.Nr. XXXI, 1980, Farbradierung, Aquatinta und Kaltnadel, 64 x 99 cm, Albertina, Wien



Abb.90: Branko Suhy, Hommage an Dürer, 1984, Radierung, 100 x 70 cm, Albertina, Wien



Abb.91: Branko Suhy, Blumenstrauß aus dem Zyklus „Hommage an Caprichos“, 1991, Farbradierung, 79,7 x 59 cm, Albertina, Wien



Abb. 92: Branko Suhy, Zündholzhaus und schwarzes Gesicht aus dem Zyklus „Hommage an Caprichos“, 1991, Farbradierung, 79,7 x 59 cm, Albertina, Wien

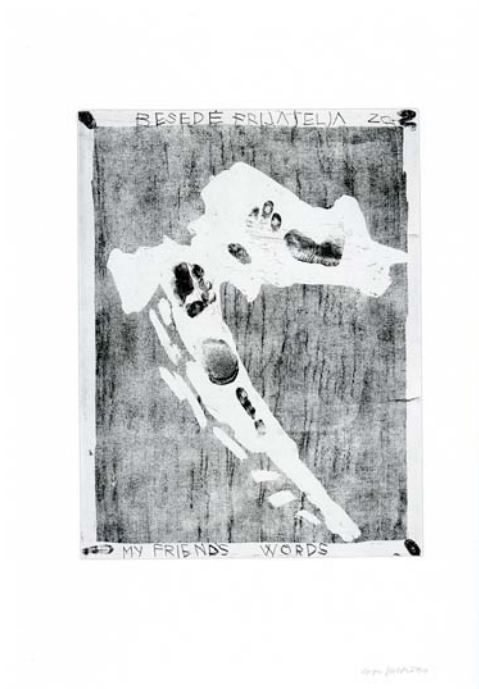


Abb.93: Branko Suhy, Worte eines Freundes, 1991, Radierung, 100 x 70 cm, Albertina, Wien



Abb.94: Branko Suhy, Der Kuss, 1993, Aquatinta, Kaltnadel, 99,2 x 70 cm, Albertina, Wien



Abb.95: Branko Suhy, Der Kuss, 1993, Kaltnadel, 100 x 70 cm, Albertina, Wien



Abb.96: Branko Suhy, Flamenco, 1996, Farbradierung, 120 x 80 cm, Albertina, Wien

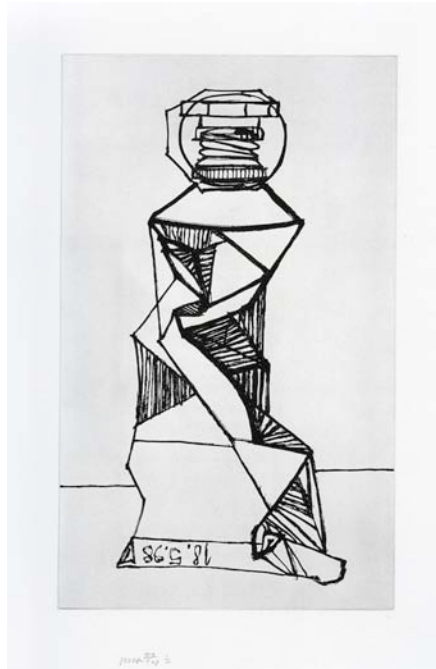


Abb.97: Branko Suhy, Mayonnaise Mitja, 18.5.98, Radierung und Aquatinta, 120 x 80 cm, Albertina, Wien

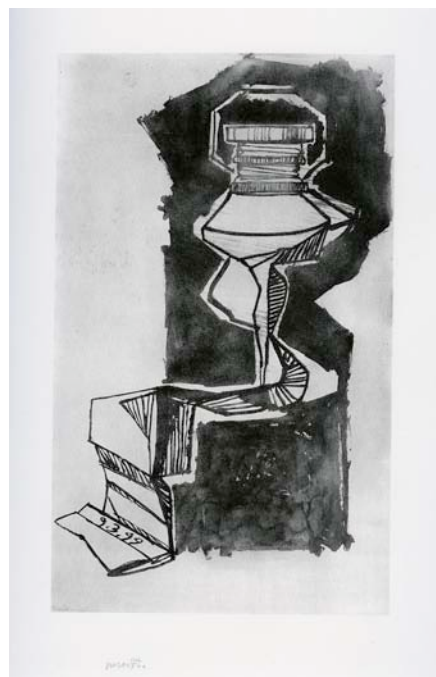


Abb.98: Branko Suhy, Mayonnaise Mitja, 9.3.99., Radierung und Aquatinta, 120 x 80 cm, Albertina, Wien



Abb.99: Branko Suhy, Mayonnaise Mitja, 17.3.99., Radierung und Aquatinta, 120 x 80 cm, Albertina, Wien



Abb.100: Branko Suhy, Palme aus dem Zyklus „Palmen Spaniens“, 1994, Radierung, 100 x 70 cm, Albertina, Wien



Abb.101: Branko Suhy, Palme aus dem Zyklus „Palmen Spaniens“, 1994, Radierung, 100 x 70 cm, Albertina, Wien



Abb.102: Karel Plemenitas, Az, Dreams 2, 1998, Farbradierung, Kaltnadel, Blatt: 74,7 x 106,1 cm, Platte: 63,8 x 32,6 cm, Albertina, Wien



Abb.103: Jozef Muhovic, Poslusaj kam klice, ko jo slisli reci Prieli, 1992, Aquatinta, Radierung, Blatt: 79,7 x 53,5 cm, Platte: 64 x 48, 6 cm, Albertina, Wien



Abb.104: Marija Staric-Jenko, Faith A. Akhmatova, 1991, Aquatinta, Blatt: 67 x 77,6 cm, Platte: 49 x 58,9 cm, Albertina, Wien



Abb.105: Marija Staric-Jenko, Swan's song, 1991, Aquatinta, Blatt: 81,5 x 57,7 cm, Platte: 69,3x 45,2 cm, Albertina Wien



Abb.106: Jasna Sikanja, More, 1992, Lithographie, Blatt: 50 x 70,1 cm, Darstellung: 48,7 x 65,2 cm, Albertina, Wien

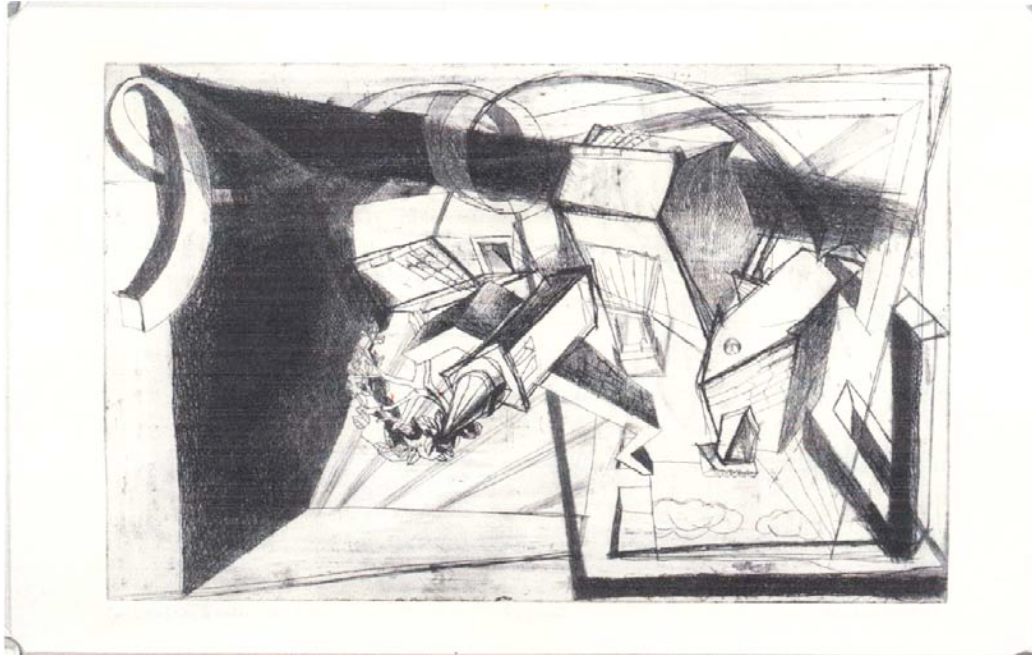


Abb.107: Marko Andlovic, Pejsaz, 1993, Radierung, Blatt: 59,5 x 93,9 cm, Platte: 49,5 x 77,3 cm, Albertina, Wien



Abb.108: Marko Andlovic, Glava, 1994, Radierung, Aquatinta, Blatt: 54,4 x 79,6 cm, Platte: 49,4 x 59,5 cm, Albertina, Wien



Abb.109: IRWIN, Entlignment, 1992, Radierung, Serigraphie, Monotypie, Collage, Platte: 910 x 650 mm, Albertina, Wien

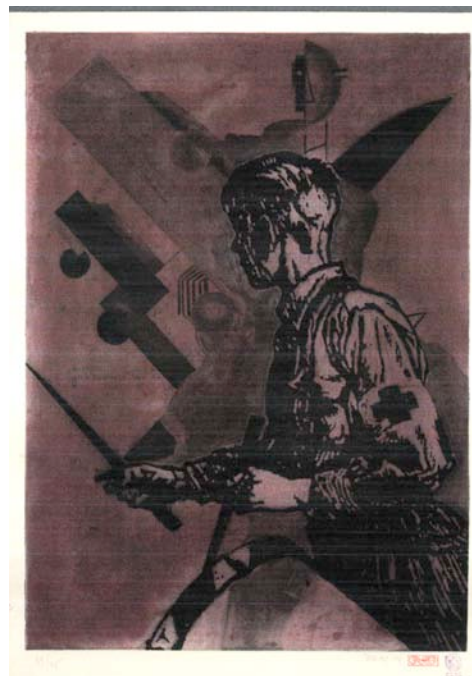


Abb.110: IRWIN, Entlignment, 1992, Radierung, Serigraphie, Monotypie, Collage, Platte: 910 x 650 mm, Albertina, Wien

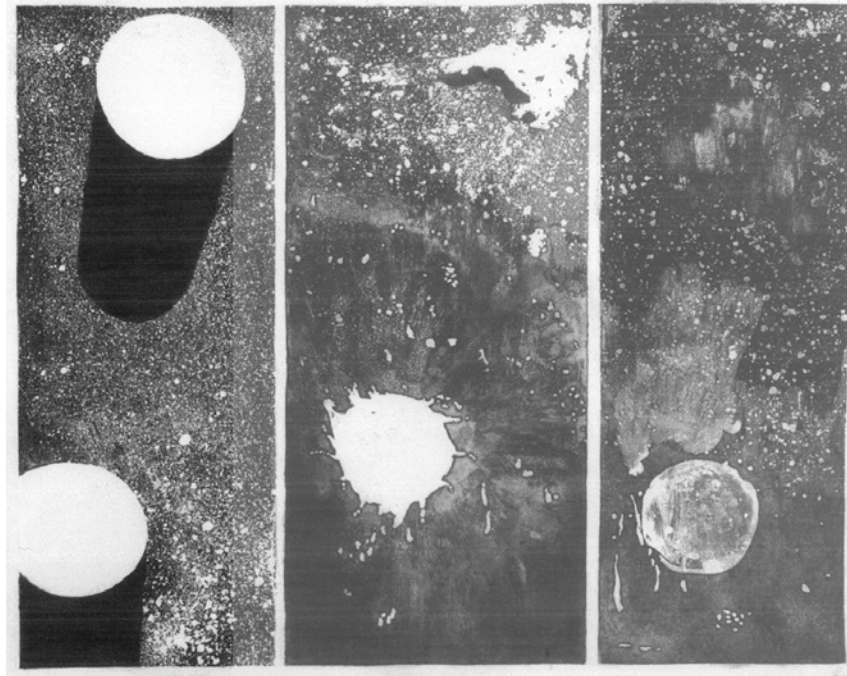


Abb.111: Branislav Makes, Kosmos triptyque, 1966, Radierung und Aquatinta, Blatt: 56 x 75, 9 cm, Albertina, Wien

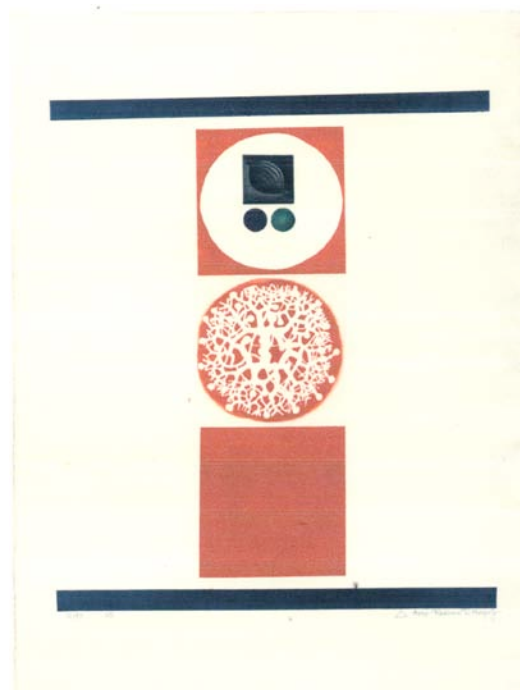


Abb.112: Radovan Kragulj, Avap, 1965, Radierung, Blatt: 78,5 x 58,7 cm, Albertina, Wien

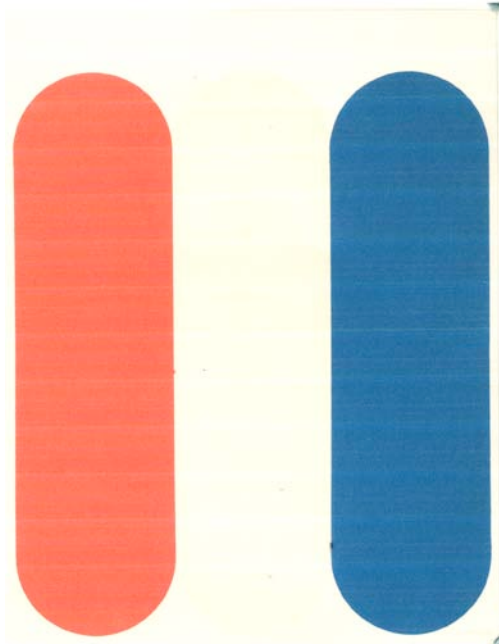


Abb.113: Mladen Galic, Roter, weißer und blauer Fleck, 1968, Siebdruck, Blatt: 64,7 x 49,9 cm, Platte: 59,8 x 47,9 cm, Albertina, Wien

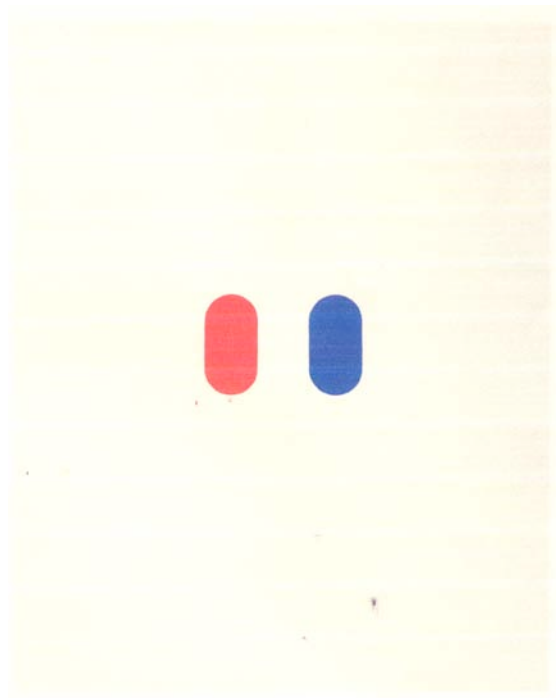


Abb.114: Mladen Galic, Roter, weißer und blauer Fleck, 1968, Siebdruck, Blatt: 64,9 x 49,8 cm, Platte: 57,8 x 48,1 cm, Albertina, Wien

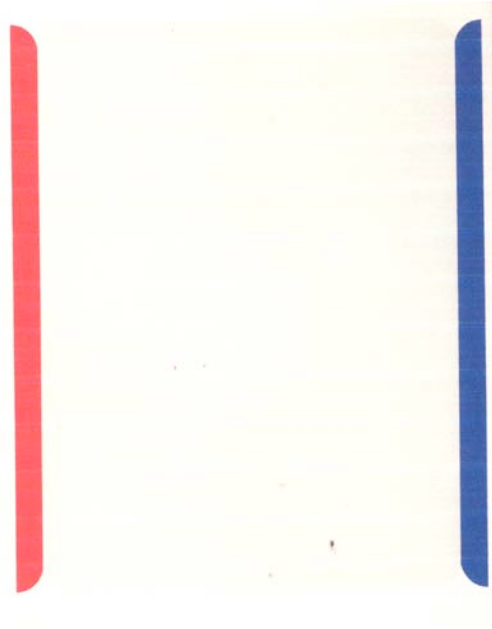


Abb.115: Mladen Galic, Roter, weißer und blauer Fleck, 1968, Siebdruck, Blatt: 64,4 x 49,9 cm, Platte: 57,7 x 47,9 cm, Albertina, Wien

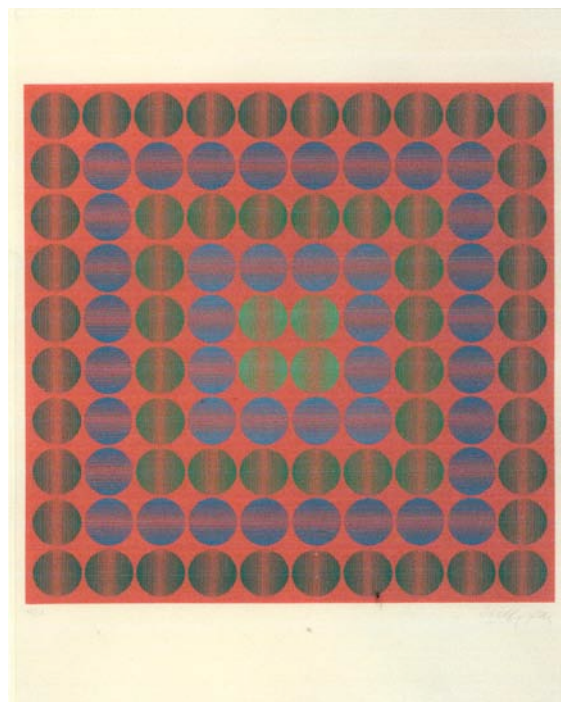


Abb.116: Ivan Picelj, Grüne und blaue Kreise auf rotem Hintergrund, keine Datierung, Blatt: 64,6 x 49,7 cm, Albertina, Wien

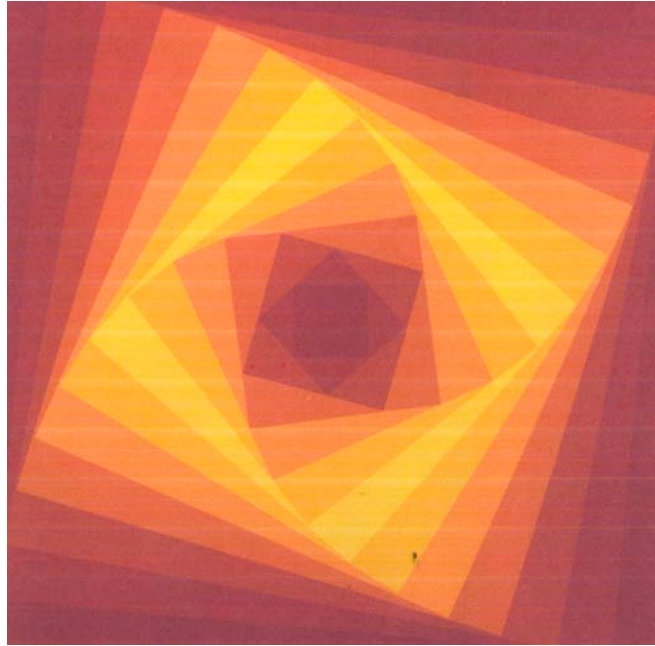


Abb.117: Juraj Dobrovic, Gelb-rote Fächerformen, keine Datierung (wahrscheinlich Ende 60er, Anfang 70er Jahre), 48 x 47,9 cm, Albertina, Wien



Abb: 118: Juraj Dobrovic, Gelb-orange Fächerformen, keine Datierung (wahrscheinlich Ende 60er, Anfang 70er Jahre), 47,9 x 47,7 cm, Albertina, Wien

11. Abbildungsverzeichnis

Abb.1: Karte, Ex-Jugoslawien, in: http://www.camo.ch/Images3/YU_v.jpg

Abb.2: Ivan Mestrovic, Zdenac Zivota (Brunnen des Lebens), 1905, in: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/99/Zdenac_%C5%BEivota_%28Me%C5%A1trovi%C4%87%29_1.jpg

Abb.3: Petar Dobrovic, Pferde am St. Markusplatz in Venedig, 1938, in: ZIVKOVIC Stanislav: Srpsko slikarstvo XX veka, Novi Sad 2005, S.62.

Abb.4: Sava Sumanovic, Frau im negligé, 1927, in: ZIVKOVIC Stanislav: Srpsko slikarstvo XX veka, Novi Sad 2005, S.58.

Abb.5: Milan Konjovic, Mein Atelier II, 1930, in: ZIVKOVIC Stanislav: Srpsko slikarstvo XX veka, Novi Sad 2005, S.65.

Abb.6: Radojica Noje Zivanovic, Erscheinungen im Rauch, 1932, in: ZIVKOVIC Stanislav: Srpsko slikarstvo XX veka, Novi Sad 2005, S.82.

Abb.7: Milena Pavlovic-Barili, Komposition, 1938, in: ZIVKOVIC Stanislav: Srpsko slikarstvo XX veka, Novi Sad 2005, S.83.

Abb.8: Boza Ilic, Sondiranje terena na Novom Beogradu (Vorbereitungen des Geländes in Neu Belgrad), 1948, in: ZIVKOVIC Stanislav: Srpsko slikarstvo XX veka, Novi Sad 2005, S.92.

Abb.9: Miodrag Mica Popovic, Zwei Formen, 1960/61, in: ZIVKOVIC Stanislav: Srpsko slikarstvo XX veka, Novi Sad 2005, S.141.

Abb.10: Nebojsa Seric-Soba, Ohne Titel (Monte Carlo – Sarajevo), 1998, in: BADURA-TRISKA Eva, DRECHSLER Wolfgang, FUCHS Reiner, HEGYI Lorand, HOCHDÖRFER Achim, MILLESI Hanno, NEUBURGER Susanne (Hrsg.): Die Sammlung. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2001, S.369.

Abb.11: Marian Abramovic, Red Dragon Sitting, 1989, in: http://images.artnet.com/artwork_images_139663_404659_marina-abramovic.jpg

Abb.13: Kipke Zeljko, Vanylarocha, 1990, in: Liste der ex-jugoslawischen Künstler im MUMOK von Alexandra Pinter.

Abb.14: Marjetica Potrc, After the Flood, a House, 1999, in: Liste der ex-jugoslawischen Künstler im MUMOK von Alexandra Pinter.

Abb.15: Mihael Milunovic, War, 1999, in: Liste der ex-jugoslawischen Künstler im MUMOK von Alexandra Pinter.

Abb.16: Mihael Milunovic, Plaque, 2000, in: Liste der ex-jugoslawischen Künstler im MUMOK von Alexandra Pinter.

Abb.17: Nikola Vuco: Goldener Schnitt der Täuschung , 1930, in: Liste der ex-jugoslawischen Künstler im MUMOK von Alexandra Pinter.

Abb.18: Nikola Vuco, Ohne Titel, 1930, in: Liste der ex-jugoslawischen Künstler im MUMOK von Alexandra Pinter.

Abb.19: Branko Ruzic, Kleine Elefanten, 1969, in: Tanko Maroevic, Branko Ruzic, in: Jugoslawien, in: RONTE Dieter (Hrsg.): Expressiv. Mitteleuropäische Kunst seit 1960 (Kat. Ausst. Wien 1987) Wien 1987, S.235.

Abb.20: Olga Jancic, Die Vorbeigehende, 1969, in: PUSIC Marija: Skulpture Olge Jancic, in: MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI BEOGRAD (Hrsg.): Olga Jancic. Retrospektivna izlozba skulptura (Kat.Ausst. Muzej savremene umetnosti Beograd 1987), Beograd 1987.

Abb.21: Braco Dimitrijevic, Cassual Passer-by I met at 13:15, 16:23, 18:11Uhr, 1971, in: LUDWIG MUSEUM-MUSEUM FOR CONTEMPORARY ART; BUDAPEST (Hrsg.): Retrospective exhibition of Braco Dimitrijevic (Kat. Ausst. Museum Ludwig, Budapest), Budapest 2008, S.57.

Abb.22: Braco Dimitrijevic, Triptyhos Post Historicus, 1988, in: LUDWIG MUSEUM-MUSEUM FOR CONTEMPORARY ART; BUDAPEST (Hrsg.): Retrospective exhibition of Braco Dimitrijevic (Kat. Ausst. Museum Ludwig, Budapest), Budapest 2008, S.91.

Abb.23: Braco Dimitrijevic, Bürger von Sarajevo, 1993, in: <http://www.neuegalerie.at/02/balkania/dimit01.jpg>

Abb.24: Mladen Stilinovic, Details aus dem Zyklus „Ausbeutung der Toten“, 1984-1989, in: DRECHSLER Wolfgang (Hrsg.): Zeichen im Fluss (Kat. Ausst. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 1990) Wien 1990, S.107.

Abb.25: Mladen Stilinovic, Detail aus dem Zyklus „Ausbeutung der Toten“, 1984-1989, in: DRECHSLER Wolfgang (Hrsg.): Zeichen im Fluss (Kat. Ausst. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 1990) Wien 1990, S.107.

Abb.26: Vlado Martek, Detail aus dem Zyklus „Sentimentalitäten“, 1985, in: DRECHSLER Wolfgang (Hrsg.): Zeichen im Fluss (Kat. Ausst. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 1990) Wien 1990, S.89.

Abb.27: IRWIN, Dokumentation der Performance „Black Square on Red Square“ in Moskau, 1992, in: KONTAKT. DIE KUNSTSAMMLUNG ERSTE BANK (Hrsg.): Kontakt.... Aus der Sammlung der Erste Bank Gruppe (Kat. Ausst. MUMOK, Wien 2006), Wien 2006, S.160-161.

Abb.28: Gorgona, Antimagazine No.1, 1961, in: KONTAKT. DIE KUNSTSAMMLUNG ERSTE BANK (Hrsg.): Kontakt.... Aus der Sammlung der Erste Bank Gruppe (Kat. Ausst. MUMOK, Wien 2006), Wien 2006, S.126.

Abb.29: Gorgona, Antimagazine No.2, 1961, in: KONTAKT. DIE KUNSTSAMMLUNG ERSTE BANK (Hrsg.): Kontakt.... Aus der Sammlung der Erste Bank Gruppe (Kat. Ausst. MUMOK, Wien 2006), Wien 2006, S.127.

Abb.30: Julije Knifer, Ohne Titel, 1978, in: KONTAKT. DIE KUNSTSAMMLUNG ERSTE BANK (Hrsg.): Kontakt.... Aus der Sammlung der Erste Bank Gruppe (Kat. Ausst. MUMOK, Wien 2006), Wien 2006, S.177.

Abb.31: Tomislav Gotovac, „Elle“ zeigen, 1960, in: KONTAKT. DIE KUNSTSAMMLUNG ERSTE BANK (Hrsg.): Kontakt.... Aus der Sammlung der Erste Bank Gruppe (Kat. Ausst. MUMOK, Wien 2006), Wien 2006, S.134-135.

Abb.32: Tomislav Gotovac, Gerade Linie, 1964, in: KONTAKT. DIE KUNSTSAMMLUNG ERSTE BANK (Hrsg.): Kontakt.... Aus der Sammlung der Erste Bank Gruppe (Kat. Ausst. MUMOK, Wien 2006), Wien 2006, S.132-133.

Abb.33: Dalibor Martinis, Fälschung, 1976, in: KONTAKT. DIE KUNSTSAMMLUNG ERSTE BANK (Hrsg.): Kontakt.... Aus der Sammlung der Erste Bank Gruppe (Kat. Ausst. MUMOK, Wien 2006), Wien 2006, S.224.

Abb.34: Dalibor Martinis, Endlose Filmspule, 1976, in: KONTAKT. DIE KUNSTSAMMLUNG ERSTE BANK (Hrsg.): Kontakt.... Aus der Sammlung der Erste Bank Gruppe (Kat. Ausst. MUMOK, Wien 2006), Wien 2006, S.225.

Abb.35: Dalibor Martinis, Video Immunity, 1976, in: KONTAKT. DIE KUNSTSAMMLUNG ERSTE BANK (Hrsg.): Kontakt.... Aus der Sammlung der Erste Bank Gruppe (Kat. Ausst. MUMOK, Wien 2006), Wien 2006, S.226.

Abb.36: Dalibor Martinis, Anleitung, 1987, in: KONTAKT. DIE KUNSTSAMMLUNG ERSTE BANK (Hrsg.): Kontakt.... Aus der Sammlung der Erste Bank Gruppe (Kat. Ausst. MUMOK, Wien 2006), Wien 2006, S.227.

Abb.37: Sanja Ivekovic, Die schwarze Akte, 1975-1978, in: KONTAKT. DIE KUNSTSAMMLUNG ERSTE BANK (Hrsg.): Kontakt.... Aus der Sammlung der Erste Bank Gruppe (Kat. Ausst. MUMOK, Wien 2006), Wien 2006, S.166-167.

Abb.38: Sanja Ivekovic, Inter nos, 1978, in: KONTAKT. DIE KUNSTSAMMLUNG ERSTE BANK (Hrsg.): Kontakt.... Aus der Sammlung der Erste Bank Gruppe (Kat. Ausst. MUMOK, Wien 2006), Wien 2006, S.168-169.

Abb.39: IRWIN, East Art Map, 2002-2005, in: http://www.projekt-relations.de/pix/pressematerial/download/16_east_art_map_2_gross.jpg

Abb.40: Vlado Martek, Sonnette, 1978-1979, in: KONTAKT. DIE KUNSTSAMMLUNG ERSTE BANK (Hrsg.): Kontakt.... Aus der Sammlung der Erste Bank Gruppe (Kat. Ausst. MUMOK, Wien 2006), Wien 2006, S. 220-221.

Abb.41: Mladen Stilinovic, Rot – Rosa, 1973-1981, in: KONTAKT. DIE KUNSTSAMMLUNG ERSTE BANK (Hrsg.): Kontakt.... Aus der Sammlung der Erste Bank Gruppe (Kat. Ausst. MUMOK, Wien 2006), Wien 2006, S.245.

Abb.42: Marina Abramovic, Art must be beautiful – Artist must be beautiful, 1975, in: KONTAKT. DIE KUNSTSAMMLUNG ERSTE BANK (Hrsg.): Kontakt.... Aus der Sammlung der Erste Bank Gruppe (Kat. Ausst. MUMOK, Wien 2006), Wien 2006, S. 84-85.

Abb.43: Rasa Todosijevic, Was ist Kunst, Patricia Hennings?, 1976, in: KONTAKT. DIE KUNSTSAMMLUNG ERSTE BANK (Hrsg.): Kontakt.... Aus der Sammlung der Erste Bank Gruppe (Kat. Ausst. MUMOK, Wien 2006), Wien 2006, S.252.

Abb.44: Rasa Todosijevic, Was ist Kunst, Marinela Kozelj?, 1978, in: KONTAKT. DIE KUNSTSAMMLUNG ERSTE BANK (Hrsg.): Kontakt.... Aus der Sammlung der Erste Bank Gruppe (Kat. Ausst. MUMOK, Wien 2006), Wien 2006, S.253.

Abb.45: Milica Tomic, Portrait meiner Mutter, 1999, in: KONTAKT. DIE KUNSTSAMMLUNG ERSTE BANK (Hrsg.): Kontakt.... Aus der Sammlung der Erste Bank Gruppe (Kat. Ausst. MUMOK, Wien 2006), Wien 2006, S.256-257.

Abb.46: Braco Dimitrijevic, Verkünder der Post-Historie, 2002, in: Liste der ex-jugoslawischen Künstler in der Sammlung Essl von Frau Ratz.

Abb.47: Aleksandar Stankovski, New York, 2001, in: SAMMLUNG ESSL (Hrsg.): Blut & Honig, Zukunft ist am Balkan (Kat. Ausst. Sammlung Essel, Klosterneuburg/Wien 2003), Klosterneuburg/Wien 2003, S.185.

Abb.48: Antoni Maznevski, A SE ESSE, 1998, in: SAMMLUNG ESSL (Hrsg.): Blut & Honig, Zukunft ist am Balkan (Kat. Ausst. Sammlung Essel, Klosterneuburg/Wien 2003), Klosterneuburg/Wien 2003, S.191.

Abb.49: Beqiri Sokol, Milka, 1999, in: SAMMLUNG ESSL (Hrsg.): Blut & Honig, Zukunft ist am Balkan (Kat. Ausst. Sammlung Essel, Klosterneuburg/Wien 2003), Klosterneuburg/Wien 2003, S.197.

Abb.50: Shkololli Erzen, Transition, 2001, in: SAMMLUNG ESSL (Hrsg.): Blut & Honig, Zukunft ist am Balkan (Kat. Ausst. Sammlung Essel, Klosterneuburg/Wien 2003), Klosterneuburg/Wien 2003, S.261.

Abb.51: Uros Djuric, Non-Objective-Autonomism- Murder or two greatest Serbian painters subdued by their own greatness, 1997, in: SAMMLUNG ESSL (Hrsg.): Blut & Honig, Zukunft ist am Balkan (Kat. Ausst. Sammlung Essel, Klosterneuburg/Wien 2003), Klosterneuburg/Wien 2003, S.199.

Abb.52: Biljana Djurdjevic, Bambi is dead, 2000, in: Liste der ex-jugoslawischen Künstler in der Sammlung Essl von Frau Ratz.

Abb.53: Ana Sluga, Eco-Ego I, 2007, in: Liste der ex-jugoslawischen Künstler in der Sammlung Essl von Frau Ratz.

Abb.54: Ana Sluga, Eco-Ego III, in: Liste der ex-jugoslawischen Künstler in der Sammlung Essl von Frau Ratz.

Abb.55: Maja Bajevic, Woman at work – washing up, 2001, in:

<http://ps1.org/images/exhibition/large/2004/MajaBajevic/Women%20at%20work3x07.jpg>

Abb.56: Maja Bajevic, Woman at work – washing up, 2001, in: Liste der ex-jugoslawischen Künstler in der Sammlung Essl von Frau Ratz.

Abb.57: Son:DA, Ohne Titel, 2002, in: SAMMLUNG ESSL (Hrsg.): Blut & Honig, Zukunft ist am Balkan (Kat. Ausst. Sammlung Essel, Klosterneuburg/Wien 2003), Klosterneuburg/Wien 2003, S.279.

Abb.58: Zora Stancic, Abstrakte Komposition, 1991, in: Online-Datenbank, Albertina.

Abb.59: Zora Stancic, Abstrakte Komposition, 1991, in: Online-Datenbank, Albertina.

- Abb.60: Riko Debenjak, Weiße Spalten, 1963, in: Online-Datenbank, Albertina.
- Abb.61: Gabrijel Stupica, Figur, in: Online-Datenbank, Albertina.
- Abb.62: Bogdan Borcic, -92-1-, 1992, in: Online-Datenbank, Albertina.
- Abb.63: Bogdan Borcic, -92-1-, 1992, in: Online-Datenbank, Albertina.
- Abb.64: Marijan Trsar, Trojka (Drei), 1996, in: Online-Datenbank, Albertina.
- Abb.65: Marijan Trsar, Samozadosnost, 1996, in: Online-Datenbank, Albertina.
- Abb.66: Vladimir Makuc, Landschaft mit zwei Vögel, 1996, in: Online-Datenbank, Albertina.
- Abb.67: Vladimir Makuc, Landschaft mit dem Vogel und dem Schaf, 1996, in: Online-Datenbank, Albertina.
- Abb.68: Vladimir Makuc, Landschaft mit dem Ochse und Vogel, 1998, in: Online-Datenbank, Albertina.
- Abb.69: Janez Bernik, 208(Zapis), 1963, in: KRZISNIK Zoran (Hrsg.): Janez Bernik, Ljubljana 1984.
- Abb.70: Janez Bernik, Ploca, 1965, in: KRZISNIK Zoran (Hrsg.): Janez Bernik, Ljubljana 1984.
- Abb.71: Janez Bernik, Abstrakte Komposition, 1990, in: Online-Datenbank, Albertina.
- Abb.72: Andrej Jemec, Modrina, 1969, in: Online-Datenbank, Albertina.
- Abb.73: Andrej Jemec: Landschaft, 1964, in: Online-Datenbank, Albertina.
- Abb.74: Andrej Jemec, Grafika XIII (Grafik XIII), 1964, in: Online-Datenbank, Albertina.
- Abb.75: Andrej Ajdic, Die Kasse, 1975, in: Online-Datenbank, Albertina.
- Abb.76: Andrej Ajdic, Die Muscheln, 1979, in: Online-Datenbank, Albertina.

- Abb.77: Andrej Ajdic, Herald Tribune, 1974, in: Online-Datenbank, Albertina.
- Abb.78: Ivan Mrsnik, Recording IX, 1992, in: Online-Datenbank, Albertina.
- Abb.79: Ivan Mrsnik, Recording VII, 1991, in: Online-Datenbank, Albertina.
- Abb.80: Zoran Music, Sienesische Landschaft, 1950, in: Online-Datenbank, Albertina.
- Abb.81: Zoran Music, Cortina, 1962, in: Online-Datenbank, Albertina.
- Abb.82: ZoranMusic, Fischernetze, 1956, in: Online-Datenbank, Albertina.
- Abb.83: Zoran Music, Felslandschaft, 1980, in: Online-Datenbank, Albertina.
- Abb.84: Zoran Music, Blatt aus der Serie “Wir sind nicht die Letzten”, 1970, in: Online-Datenbank, Albertina.
- Abb.85: Zoran Music, Autoporträt, 1993, in: Online-Datenbank, Albertina.
- Abb.86: Branko Suhy, Kantharos, 1974, in: GRAFISCHE SAMMLUNG ALBERTINA (Hrsg.): Branko Suhy. Druckgraphik 1973-1999, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Wien 2000) Wien 2000, S.29.
- Abb.87: Branko Suhy, Steigerung V, 1977, in: GRAFISCHE SAMMLUNG ALBERTINA (Hrsg.): Branko Suhy. Druckgraphik 1973-1999, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Wien 2000) Wien 2000, S.51.
- Abb.88: Branko Suhy, Tee bei Friedlaender, 1977, in: GRAFISCHE SAMMLUNG ALBERTINA (Hrsg.): Branko Suhy. Druckgraphik 1973-1999, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Wien 2000) Wien 2000, S.43.
- Abb.89: Branko Suhy, K. Nr. XXXI, 1980, in: GRAFISCHE SAMMLUNG ALBERTINA (Hrsg.): Branko Suhy. Druckgraphik 1973-1999, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Wien 2000) Wien 2000, S.67.

Abb.90: Branko Suhy, Hommage an Dürer, 1984, in: GRAFISCHE SAMMLUNG ALBERTINA (Hrsg.): Branko Suhy. Druckgraphik 1973-1999, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Wien 2000) Wien 2000, S.71.

Abb.91: Branko Suhy, Blumenstrauß aus dem Zyklus „Hommage an Caprichos“, 1991, in: GRAFISCHE SAMMLUNG ALBERTINA (Hrsg.): Branko Suhy. Druckgraphik 1973-1999, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Wien 2000) Wien 2000, S.107.

Abb.92: Branko Suhy, Zündholzhaus aus dem Zyklus „Hommage an Caprichos“, 28. VII. 1991, in: GRAFISCHE SAMMLUNG ALBERTINA (Hrsg.): Branko Suhy. Druckgraphik 1973-1999, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Wien 2000) Wien 2000, S.108.

Abb.93: Branko Suhy, Worte eines Freundes, 1991, in: GRAFISCHE SAMMLUNG ALBERTINA (Hrsg.): Branko Suhy. Druckgraphik 1973-1999, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Wien 2000) Wien 2000, S.98.

Abb.94: Branko Suhy, Der Kuss, 1993, in: GRAFISCHE SAMMLUNG ALBERTINA (Hrsg.): Branko Suhy. Druckgraphik 1973-1999, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Wien 2000) Wien 2000, S.157.

Abb.95: Branko Suhy, Der Kuss, 1993, in: GRAFISCHE SAMMLUNG ALBERTINA (Hrsg.): Branko Suhy. Druckgraphik 1973-1999, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Wien 2000) Wien 2000, S.161.

Abb.96: Branko Suhy, Flamenco, 1996, in: GRAFISCHE SAMMLUNG ALBERTINA (Hrsg.): Branko Suhy. Druckgraphik 1973-1999, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Wien 2000) Wien 2000, S.201.

Abb.97: Branko Suhy, Mayonnaise Mitja, 18.5.98, in: GRAFISCHE SAMMLUNG ALBERTINA (Hrsg.): Branko Suhy. Druckgraphik 1973-1999, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Wien 2000) Wien 2000, S.205.

Abb.98: Branko Suhy, Mayonnaise Mitja, 9.3.99, in: GRAFISCHE SAMMLUNG ALBERTINA (Hrsg.): Branko Suhy. Druckgraphik 1973-1999, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Wien 2000) Wien 2000, S.215.

Abb.99: Branko Suhy, Mayonnaise Mitja, 17.3.99, in: GRAFISCHE SAMMLUNG ALBERTINA (Hrsg.): Branko Suhy. Druckgraphik 1973-1999, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Wien 2000) Wien 2000, S.213.

Abb.100: Branko Suhy, Palme aus dem Zyklus "Palmen Spaniens", 1994, in: GRAFISCHE SAMMLUNG ALBERTINA (Hrsg.): Branko Suhy. Druckgraphik 1973-1999, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Wien 2000) Wien 2000, S.169.

Abb.101: Branko Suhy, Palme aus dem Zyklus "Palmen Spaniens", 1994, in: GRAFISCHE SAMMLUNG ALBERTINA (Hrsg.): Branko Suhy. Druckgraphik 1973-1999, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Wien 2000) Wien 2000, S.175.

Abb.102: Karel Plemenitas, Az, Dreams 2, 1998, in: Online-Datenbank, Albertina.

Abb.103: Jozef Muhovic, Poslusaj kam klice, ko jo slisli reci Pricli, 1992, in: Online-Datenbank, Albertina.

Abb.104: Marija Staric-Jenko, Faith A. Akhmatova, 1991, in: Online-Datenbank, Albertina.

Abb.105: Marija Staric-Jenko, Swan's song, 1991, in: Online-Datenbank, Albertina.

Abb.106: Jasna Sikanja, More, 1992, in: Online-Datenbank, Albertina.

Abb.107: Marko Andlovic, Pejsaz, 1993, in: Online-Datenbank, Albertina.

Abb.108: Marko Andlovic, Glava, 1994, in: Online-Datenbank, Albertina.

Abb.109: IRWIN, Entlighment, 1992, in: Online-Datenbank, Albertina.

Abb.110: IRWIN, Entlighment, 1992, in: Online-Datenbank, Albertina.

Abb.111: Branislav Makes, Kosmos triptyque, 1966, in: Online-Datenbank, Albertina.

Abb.112: Radovan Kragulj, Avap, 1965, in: Online-Datenbank, Albertina.

Abb.113: Mladen Galic, Roter, weißer und blauer Fleck, 1968, in: Online-Datenbank, Albertina.

Abb.114: Mladen Galic, Roter, weißer und blauer Fleck, 1968, in: Online-Datenbank, Albertina.

Abb.115: Mladen Galic, Roter, weißer und blauer Fleck, 1968, in: Online-Datenbank, Albertina.

Abb.116: Ivan Picelj, Grüne und blaue Kreise auf rotem Hintergrund, keine Datierung, in: Online-Datenbank, Albertina.

Abb.117: Juraj Dobrovic, Gelb-rote Fächerformen, keine Datierung, in: Online-Datenbank, Albertina.

Abb. 118: Juraj Dobrovic, Gelb-orange Fächerformen, keine Datierung, in: Online-Datenbank, Albertina.

11. Literaturverzeichnis

ATLAS PUTNICKA AGENCIJA (Hrsg.): Zeljko Kipke. Izložba slika „Loza crne optike“ (Kat.Ausst. Galerija Sebastian, Beograd 1990), Beograd 1990.

BADURA-TRISKA Eva, DRECHSLER Wolfgang, FUCHS Reiner, HEGYI Lorand, HOCHDÖRFER Achim, MILLESI Hanno, NEUBURGER Susanne (Hrsg.): Die Sammlung. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2001.

BECKER Lutz: Art for an Avant-Garde Society, Belgrad in the 1970s, in: Central Saint Martin College of Art and Design and University of the Arts London (Hrsg.): East Art Map, Contemporary Art and Eastern Europe, London 2006.

BEROS Nada (Hrsg.): Dalibor Martinis. brain – storm (Kat. Ausst. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 1998) Zagreb 1998.

BEROS Nada (Hrsg.), Dalibor Martinis. Javne Tajne (Kat. Ausst. Muzej suvremene Umjetnosti, Zagreb 2006) Zagreb 2006.

BEROS Nada: The Grimy Sacred Space, in: STIPANCIC Branka, MILOVAC Tihomir (Hrsg.): Mladen Stilinovic. Exploitation of the Dead, (Kat. Ausst. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2007) Zagreb 2007.

BLAZEVIC Dunja: Wer singt da drüben? Kunst in Jugoslawien und danach...1949-1959..., in: MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG WIEN (Hrsg.): Aspekte/Positionen, 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949-1999 (Kat.Ausst. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 1999/2000), Wien 1999/2000.

BONAMI Francesco: Das gelobte Land: Baracken und andere Gebäude in den Arbeiten von Marjetica Potrc, in: Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Philip Morris Kunstförderung, München (Hrsg.): Marjetica Potrc, Berlin 2001.

BOZIC Ivan, CIRKOVIC Sima, EKMECIC Milorad, DEDIJER Vladimir (Hrsg.): Istorija Jugoslavije, Beograd 1972:

BREJC Tomaz: Esej o Gabrijelu Stupici, slikaru za sva vremena, in: MATICA SRPSKA (Hrsg.): Polja, casopis za kulturu, umetnost i drustvena pitanja, Novi Sad, Januar 1984, No. 229, S.145-146.

CAROTTI Ellena, LUTZ Felicity Barbara (Hrsg.): Marina Abramovic. Artistic Body (Kat. Ausst. Kunstmuseum Bern, Bern 1998), Milano 1998.

DENEGRI Jesa: Dve nove graficke mape Ivana Picelja, in: MATICA SRPSKA (Hrsg.): Polja, casopis za umetnost i kulturu, Novi Sad, Januar 1974, No.179, S.18-19.

DENEGRI Jesa: Tomislav Gotovac, in: SUSOVSKI Marijan (Hrsg.): Nova umjetnička praksa 1966 – 1978 (Kat. Ausst. Galerija suvremen umjetnosti, Zagreb 1978), Zagreb 1978.

DENEGRI Jesa: Vorwort, in: GALERIJA SUVREMEN UMJETNOSTI (Hrsg.): Mladen Galic (Kat. Ausst. Galerija suvremen umjetnosti, Zagreb 1980), Zagreb 1980.

DENEGRI Jesa: Radomir Damnjanovic Damnjan. Niceg suvisnog u ljudskom duhu, in: GAVRIC, Zoran (Hrsg.): Radomir Damnjanovic Damnjan. Izložba 1958-1986, (Kat. Ausst. Muzej savremene umetnosti, Beograd 1986) Beograd 1986.

DENEGIR Jesa: Pedesete: teme srpske umetnosti, Novi Sad 1993.

DENEGRI Jesa: Sezdesete: teme srpske umetnosti, Novi Sad 1995.

DENEGRI Jesa: Sedamdesete: teme srpske umetnosti, Novi Sad 1996.

DENEGRI Jesa: Devedesete – teme srpske umetnosti, Novi Sad 1998.

DENEGRI Jesa: Prilozi za drugu liniju 2. Nove tendencije, radikalni enformel, Gorgona, Wien/Belgrad 2005.

DESHAYES Pierre-Antoine: Vorwort, in: GALERIJA GRAFICKI KOLEKTIV (Hrsg.): Radovan Kragulj, Grafike, Crtezi, Slike (Kat. Ausst. Galerija Graficki Kolektiv, Beograd 1985), Beograd 1985.

DIMITRIJEVIC Nena: Dazwischen, in: WEIBEL Peter, STEILE Christa (Hrsg.): Identität: Differenz. Tribüne Trigon 1940 – 1990. Eine Topographie der Moderne, Wien/Wiemar/Köln 1992.

DOSSI Barbara: Albertina. Sammlungsgeschichte und Meisterwerke, München 1998.

DRAHTEN Doris von: Welteinheit: Traum oder Wirklichkeit, in: MESCHÉDE Friedrich (Hrsg.): Marina Abramovic, Berlin 1993.

DRECHSLER Wolfgang (Hrsg.): Zeichen im Fluss (Kat. Ausst. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 1990) Wien 1990.

EBLMAYR Silvia (Hrsg.). Milica Tomic (Kat. Ausst. Wien 2000) Wien 2000.

FABER Monika (Hrsg.): Das Innere der Sicht, surrealistische Fotografie der 30er und 40er Jahre (Kat. Ausst. Österreichisches Fotoarchiv im Museum moderner Kunst, Wien 1999), Wien 1999.

FESTIC Smail (Hrsg.): Pet slovenackih umetnika, Marija Rus, Mojca smerdu, Zmago Jeraj, Lojze Logar, Vojko Pogacar (Kat. Ausst. Galerija Borbe, Beograd 1987), Beograd 1987.

GABRSEK-PROSENAC Meta: Bogdan Borcic, Vorwort in: GALERIJA SAVREMENE LIKOVNE UMETNOSTI (Hrsg.): Bogdan Borcic (Kat. Ausst. Galerija savremen likovne umetnosti, Nis 1985), Nis 1985.

GALERIJA SEBASTIAN DUBROVNIK (Hrsg.): Ivan Picelj, Objekti i grafike (Kat. Ausst. Galerija Sebastian, Dubrovnik 1978), Dubrovnik 1978.

GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI ZAGREB (Hrsg.): Sanja Ivekovic. Performance/instalation (Kat. Ausst. Galerija suvremen umjetnosti, Zagreb 1980), Zagreb 1980.

GRAFISCHE SAMMLUNG ALBERTINA (Hrsg.): Zoran Music, Arbeiten auf Papier von 1945 bis 1992 (Kat. Ausst. Grafische Sammlung Albertina, Wien 1992/1993), Wien 1992/1993.

GRAFISCHE SAMMLUNG ALBERTINA (Hrsg.): Branko Suhy. Druckgraphik 1973-1999, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Wien 1999/2000) Wien 1999/2000.

GRBIC Dragoslav: Svetlost obicnih stvari, in: KULTURNI CENTAR BEOGRAD (Hrsg.): B. Makes (Kat. Ausst. Galerija kulturnog centra, Beograd 1985), Beograd 1985.

GRZINIC Marina: Avantgarda i politika. Istocnoevropska paradigma i rat na Balkanu, Beograd 2005.

GRZINIC Marina: IRWIN. NSK Garde, in: Camera Austria, 96/2006, S. 19 – 29.

GRZINIC Marina: Mladen Stilinovic, Strategies of the Cynical Mind, in: STIPANCIC Branka, MILOVAC Tihomir (Hrsg.): Mladen Stilinovic. Exploitation of the Dead, (Kat. Ausst. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2007) Zagreb 2007.

HEIGEL Kurt: Vorwort in: Moderna galerija, Ljubljana (Hrsg.), Janez Bernik (Kat. Ausst. Odrna galerija, Ljubljana 1988), Ljubljana 1988.

HEGYI Lorand (Hrsg.): Sarajevo 2000. Schenkung von Künstlern für ein neues Museum in Sarajevo (Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 1998/1999), Wien 1998/1999.

HEGYI Lorand: Eine Sammlung im Mitteleuropa. Im Spannungsfeld von Ost und West, von Zentrum und Peripherie, in: BADURA-TRISKA Eva, DRECHSLER Wolfgang, FUCHS Reiner, HEGYI Lorand, HOCHDÖRFER Achim, MILLESI Hanno, NEUBURGER Susanne (Hrsg.): Die Sammlung. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2001.

HEGYI Lorand, CAMERON Dan, MILLET Catherine: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hrsg.): Braco Dimitrijevic, Slow as Light, Fast as Thought (Kat. Ausst. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 1994) Wien 1994.

ILIC Natasa: Sanja Ivekovic. Die Politik des privaten Lehrens, in : Camera Austria 90/2005, S. 37 – 48.

KLUSZCZYNSKI Ryszard: Materijalno nasuprot virtualnog. O dijalektici umjetnosti Dalibora Martinisa, in: LA BIENNALE DI VENEZIA (Hrsg.), Martinis – video/audio/interactive installationes. Observatorium – Croatian Pavilion, Venedig 1997.

KONTAKT: DIE KUNSTSAMMLUNG DER ERSTE BANK GRUPPE (Hrsg.): Kontakt.... Aus der Sammlung der Erste Bank Gruppe (Kat. Ausst. MUMOK, Wien 2006), Wien 2006.

KOSCHATZKY Walter, STROBL Alice: Die Albertina in Wien, Wien 1969.

KRZISNIK Zoran: Vorwort, in: GALERIJA SAVREMENE LIKOVNE UMETNOSTI (Hrsg.): Riko Debenjak, Grafike 1953 – 1968 (Kat. Ausst. Izložbene prostorije matice srpske, Novi Sad 1969), Novi Sad 1969.

KRZISNIK Zoran (Hrsg.), Janez Bernik, Ljubljana 1984.

KRZISNIK Zoran: Introducing the exhibition, in: MEDJUNARODNI GRAFICNI LIKOVNI CENTAR (Hrsg.): Umetniki eksistence, Zoran Music, Marij Pergelj, Gabrijel stupica, Janez Bernik (Kat. Ausst. Galerija Tivoli, Ljubljana 1997), Ljubljana 1997.

JURTESEK Mirko: Andrej Ajdic, in: DEUTSCHE PARLAMENTARISCHE GESELLSCHAFT BONN (Hrsg.): Andrej Ajdic (Kat. Ausst. Deutsche Parlamentarische Gesellschaft Bonn, Bonn 1991), Bonn 1991.

LUCIC Mladen: Mladen Stilinovic. Instalacija (Kat. Ausst. Studio Galerije suvremene umjetnosti, Zagreb 1984), Zagreb 1984.

LUDWIG MUSEUM – MUSEUM OF CONTEMPORARY ART BUDAPEST (Hrsg.), Retrospective exhibition of Braco Dimitrijevic (Kat. Ausst. Museum Ludwig, Budapest), Budapest 2008.

MAROEVIC Tanko: Branko Ruzic, in: Jugoslawien, in: RÖNTE Dieter (Hrsg.), Expressiv. Mitteleuropäische Kunst seit 1960 (Kat. Ausst. Wien 1987) Wien 1987.

MARTE Boris: Über die Andeutung eines neuen Verstehens. Kontakt. Die Kunstsammlung der Erste Bank – Gruppe, in: KONTAKT. DIE SAMMLUNG DER ERSTE BANK (Hrsg.), Kontakt.... Aus der Sammlung der Erste Bank Gruppe (Kat. Ausst. MUMOK, Wien 2006), Wien 2006.

MATICEVIC Davor: Zagrebacki krug, in: SUSOVSKI Marijan (Hrsg.), Nova umjetnička praksa 1966 – 1978 (Kat. Ausst. Galerija suvremen umjetnosti, Zagreb 1978), Zagreb 1978.

MATICEVIC Davor: Sandwisch. Addition von Zeichen als Strategie des Widerstandes, in: DRECHSLER Wolfgang (Hrsg.), Zeichen im Fluss (Kat. Ausst. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 1990) Wien 1990.

MATT Gerald (Hrsg.): Interviews. Schriftenreihe der Kunsthalle Wien, Wien 2003:

MIKUZ Jure: Birmanke, in: MEDJUNARODNI GRAFICNI LIKOVNI CENTAR (Hrsg.): Umetniki eksistence, Zoran Music, Marij Pergelj, Gabrijel Stupica, Janez Bernik (Kat.Ausst. Galerija Tivoli, Ljubljana 1997), Ljubljana 1997.

MUHOVIC Jozef, SUHY Branko, VRBASKI Ivana (Hrsg.). 6. Bienale slovenske grafike (Kat.Ausst. Otocec, Novo Mesto 2002) Otocec, Novo Mesto 2002.

MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG (Hrsg.): Aspekte/Positionen, 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949-1999 (Kat.Ausst. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien 1999/2000), Wien 1999/2000.

MUZEJ SUVREMENE UMJETNOSTI ZAGREB (Hrsg.): Goran Petercol. Radna monografija, Zagreb 2002.

PAVLOVEC Andrej: Vorwort, in: LOSKI MUZEJ SKOFJA LOKA (Hrsg.): Zerko (Kat. Ausst. Loski Muzej, Skofja Loka), Skofja Loka.

PEJIC Bojana: Im – Körper –Sein, in: MASCHEDA Friedrich (Hrsg.), Marina Abramovic, Berlin 1993.

PETROV Mih. S.: Branislav Makes, grafike, in: TIMOTIC R. (Hrsg.): Branislav Makes, grafike (Kat.Ausst. Galerija graficki kolektiv, Sremska Mitrovica 1964), Sremska Mitrovica 1964.

PUSIC Marija: Skulpture Olge Jancic, in: MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI BEOGRAD (Hrsg.): Olga Jancic. Retrospektivna izlozba skulptura (Kat.Ausst. Muzej savremene umetnosti Beograd 1987), Beograd 1987.

RONTE Dieter (Hrsg.): Expressiv. Mitteleuropäische Kunst seit 1960 (Kat. Ausst. Wien 1987) Wien 1987.

SAMMLUNG ESSL (Hrsg.): Zoran Music, Eremit, Zeitzeuge, Philosoph (Kat. Ausst. Sammlung Essl, Klosterneuburg/Wien 1999), Klosterneuburg/Wien 1999.

SAMMLUNG ESSL (Hrsg.): Blut & Honig, Zukunft ist am Balkan (Kat. Ausst. Sammlung Essel, Klosterneuburg/Wien 2003), Klosterneuburg/Wien 2003.

SCHÖLLHAMMER Georg: Kontakt, 1960ff., in: KONTAKT: DIE SAMMLUNG DER ERSTE BANK (Hrsg.), Kontakt.... Aus der Sammlung der Erste Bank Gruppe (Kat. Ausst. MUMOK, Wien 2006), Wien 2006.

SEDEJ Ivan: Valentin Oman, in: GORISKE GALERIJE (Hrsg.): Valentin Oman (Kat. Ausst. Galerija Meblo, Nova Gorica 1989), Nova Gorica 1989.

SMREKAR Andrej: Vladimir Makuc. The Review Exhibition 24.6 – 5.9.1999, Lamut fine Art Salon 1999 (29.10.2008), URL: <http://www.galerija-bj.si/amakuc.htm>

SOLMAN Mladenka: Jugoslawien, in: RÖNTE Dieter (Hrsg.), Expressiv. Mitteleuropäische Kunst seit 1960 (Kat. Ausst. Wien 1987) Wien 1987.

SOLMAN Mladenka: Branko Ruzic, in: MODERNA GALERIJA ZAGREB (Hrsg.): Branko Ruzic (Kat. Ausst. Moderna galerija, Zagreb 1977), Zagreb 1977.

SRETENOVIC Dejan: Umetnost kao drustvena Praksa, in: MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI (Hrsg.), Hvala Rasi Todosijevicu (Kat. Ausst. Muzej savremene umetnosti, Beograd 2002), Beograd 2002:

STÄDISCHE MUSEUM WIESBADEN (Hrsg.): Neue jugoslawische Kunst (Kat. Ausst. Städtisches Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1961), Wiesbaden 1961.

STÄDISCHE KUNSTHALLE DÜSSELDORF (Hrsg.): Neue slowenische Kunst (Kat. Ausst. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1989), Düsseldorf 1989.

STIPANCIC Branka; Untiteld, in: Central Saint Martin College of Art and Design and University of the Arts London (Hrsg.), East Art Map, Contemporary art and Eastern Europe, London 2006.

STIPANCIC Branka, MILOVAC Tihomir (Hrsg.): Mladen Stilinovic. Exploitation of the Dead, (Kat. Ausst. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2007) Zagreb 2007.

SUSOVSKI, Marijan (Hrsg.): Nova umjetnicka praksa 1966 – 1978 (Kat. Ausst. Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb 1978), Zagreb 1978.

SUSOVSKI Marijan (Hrsg.): Tomislav Gotovac, Collages 1964 (Kat. Ausst. Studio galerije suvremene umjetnosti, Zagreb 1979), Zagreb 1979.

SUSOVSKI Marijan: Vorwort, in: GALERIJA SUVREMENE UMJETNOSTI (Hrsg.): Mladen Galic (Kat. Ausst. Galerija suvremen umjetnosti, Zagreb 1980), Zagreb 1980.

SUSOVSKI Marijan: Jugoslawien, in: RÖNTE Dieter (Hrsg.), Expressiv. Mitteleuropäische Kunst seit 1960 (Kat. Ausst. Wien 1987) Wien 1987.

SZEEMANN Harald: Zur Ausstellung, in: SAMMLUNG ESSL (Hrsg.): Blut & Honig, Zukunft ist am Balkan (Kat. Ausst. Sammlung Essel, Klosterneuburg/Wien 2003), Klosterneuburg/Wien 2003.

TIJARDOVIC Jasna: Marina Abramovic, Slobodan Milojević, NeSa Paripović, Zoran Popović, RaSa Todosijević, Gergelj Urkom, in: SUSOVSKI Marijan (Hrsg.), Nova umjetnicka praksa 1966 – 1978 (Kat. Ausst. Galerija suvremen umjetnosti, Zagreb 1978), Zagreb 1978.

VUKMIR Janka: Sjene rijeci, in: SOROS CENTAR ZA SUVREMENU UMJETNOST (Hrsg.): Rjeci i slike (Kat. Ausst. Soros centar za suvremenu umjetnost, Zagreb 1995), Zagreb 1995.

WEIBEL Peter, STEINLE Christa (Hrsg.): Identität: Differenz. Tribüne Trigon 1940 – 1990. Eine Topographie der Moderne, Wien/Wiemar/Köln 1992.

WEISS Evelyn: Zu den Arbeiten von Braco Dimitrijevic, in: WEISS Evelyn (Hrsg.), Braco Dimitrijevic, „Culturespaces“ 1976-1984, Gemälde, Skulpturen, Fotografien (Kat. Ausst. Museum Ludwig Köln, Köln 1984), Köln 1984.

ZIVKOVIC Stanislav: Srpsko slikarstvo XX veka, Novi Sad 2000.

13. Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Kunst aus Ex-Jugoslawien in den Wiener Sammlungen. Dabei sind zwei öffentliche und eine private Sammlung der Ausgangspunkt für die Betrachtung des Sammelns jugoslawischer Kunstwerke. Die öffentlichen Sammlungen sind die Grafische Sammlung Albertina und das Museum Moderner Kunst. Albertina, ist die Sammlung Wiens, die sich seit Mitte des 20. Jhs. für die Kunst der südöstlichen Nachbarländer interessiert. Sie erwarb im Laufe der Jahre viele Grafiken slowenischer, kroatischer, bosnischer und serbischer Künstler. Den größten Teil des Bestands bilden dabei die Grafiken slowenischer Künstler. Die Gründe dafür sind einerseits die lange Tradition der slowenischen Schule der Grafik, andererseits die enge Zusammenarbeit zwischen den Direktoren der Albertina und den slowenischen Künstlern.

Die Sammlung MUMOK fing an in den 90er Jahren die jugoslawische Kunst zu sammeln. Sie bemühte sich hauptsächlich um die Arbeiten konzeptueller Künstler. Dies hat sie mit der privaten Sammlung der Erste Bank Gruppe gemeinsam. Auch sie sammelt seit 2004 die Konzeptkunst aus den Ländern Ex-Jugoslawiens. Unter Konzeptkunst versteht man die Kunst die seit den späten 60ern und frühen 70er Jahre in Jugoslawien unter dem Einfluss der westeuropäischen Kunstbewegungen blühte. Die jugoslawischen Konzeptkünstler arbeiten mit neuen Medien, mit Video und im Sinne des Happenings. Interessant ist dabei die Tatsache, dass sich die beiden Sammlungen um die Arbeiten derselben Künstler bemühen. Auch die Sammlung Essl wurde in der Arbeit erwähnt. Da sie nur wenige Arbeiten der ex-jugoslawischen Künstler besitzt, wurde sie nicht ausführlich behandelt.

Alle vier erwähnten Wiener Sammlungen haben keine Regimekunst gesammelt. Die ex-jugoslawische Kultur- und Kunstleben waren von dem kommunistischen Regime geprägt und die Kunstwerke wurden im Stile des sozialistischen Realismus geschaffen. Diese Art von Kunst entsprach nicht der jeweiligen Sammlungspolitik der Wiener Museen. Nur die Kunst, die mit den allgemeinen Kunstbewegungen Schritt hielt und somit mit den

restlichen Beständen der Sammlungen vergleichbar ist, wurde von den Wiener Sammlungen gekauft.

Das Ziel dieser Arbeit war nicht nur das Sammeln der jugoslawischen Kunst in Wien zu erfassen, sondern auch die in den Sammlungen vertretenen Künstler vorzustellen. Die Werke aus den Sammlungen wurden beschrieben und im Kontext des Gesamtschaffens der Künstler erklärt. So wurde ein Überblick über die jugoslawische Kunstszenen verschafft, die nicht immer einheitlich war. Bevor sich die konzeptuelle Kunst in Jugoslawien durchgesetzt hat, gab es im Land keine einheitliche Kunstszenen. In dem Moment als in den drei Kulturzentren Belgrad, Zagreb und Laibach die Künstler begonnen haben sich mit konzeptuellen Themen sowie mit neuen Medien auseinanderzusetzen, kann man von einem einheitlichen Kunstraum sprechen. Daher ist die Tatsache, dass die Wiener Sammlungen die Arbeiten genau dieser Künstler erworben haben von großer Bedeutung.

14. Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Ana Siler
Geburtsdaten: 14.08.1984 in Novi Sad, Serbien
Adresse: Fischersallee 82, 22763 Hamburg, Deutschland

Schul Ausbildung:

1991 – 1999 Grundschole „Vasa Stajic“, Novi Sad
mit sehr gutem Abschluss
1999 – 2003 Gymnasium „Isidora Sekulic“, Novi Sad
Abiturabschluss mit „sehr gut“

Studium:

2003 – 2004 Beginn des Studiums der Kunstgeschichte
an der Universität Belgrad, Serbien
Oktober Fortsetzung des Studiums der Kunstgeschichte an
2005 der Universität Wien, Österreich
Sommersemester Auslandsemester mit ERASMUS in
2007 Deutschland an der Universität Hamburg

Praktika:

Juli - August 2005 Sammlung Rajko Mamuzic (Galerija Spomen
Zbirka Rajka Mamuzica), Novi Sad, Serbien
Als Assistentin der Kuratorin
Februar – April 2008 „Praxiskurs Museum“ an der Kunsthalle
Hamburg, als Assistentin des Kurators
Herr Dr. Jenns Howoldt, Konzeption der
Ausstellung „Adolph Menzel und Lois Renner-
Das Künstleratelier“
August – Oktober 2008 Praktikum in der Galerie Multiple Box,
Hamburg, als Galerieassistentin
November 2008 - Praktikum in der Galerie artfinder, Hamburg
Februar 2009 als Galerieassistentin

