

DIETER BOGNER IM GESPRÄCH MIT ANDREA HUBIN

AH: Was waren die ersten Kristallisationspunkte Deiner Forschungsarbeit? Welche Impulse brachten Dich nach einigen Jahren der kaufmännischen Tätigkeit im Familienunternehmen (Stahlindustrie), anschließendem Studium und Anstellung als Universitätsassistent am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien – beides mit Fokus auf mittelalterliche Wandmalerei in Frankreich – zu einem neuen Blick auf die Kunst und ihre Geschichte? Kannst Du die Ausgangslage skizzieren, in der Du begonnen hast, „gegen den Strom“ zu schreiben?

DB: Mitte der 1970er-Jahre, beginnend mit einem Studienaufenthalt in Paris und der dort geknüpften Bekanntschaft mit dem Malerehepaar Hildegard und Harold Joos, fanden ich und meine Frau Gertraud zu einem Interesse für systematisch-konstruktive Kunstformen, das 1976 in die Gründung des als Aktionsplattform verstandenen Vereins „Exakte Tendenzen“ mündete. In diesem Kontext veranstalteten wir Ausstellungen und Symposien, die uns mit internationalen Diskussionszirkeln zu diesem Thema vernetzten.¹ Irgendwann ab Ende der 1970er-Jahre ging es dann auch in meiner kunstwissenschaftlichen Tätigkeit zunehmend nicht mehr nur darum zu schreiben, sondern auch aktiv zu werden! Die 1980er-Jahre waren für mich in der Folge geprägt von einer Vermischung kunsthistorischer Forschung, kunsttheoretischer Überlegungen und experimenteller Aktivitäten im Kunstraum Buchberg², aber auch großen Ausstellungsprojekten und politischem Aktivismus in der aufkeimenden Grünbewegung. Viele dieser Aktivitäten hatten eine „widerständige“ Qualität. Sie orientierten sich nicht am Mainstream, sondern „Gegen den Strom“ – so lautete der Titel der um die Mitte der 1980er-Jahre als Habilitationsschrift geplanten Publikation. Es ging darum, Möglichkeitsräume zu erweitern und an der Entwicklung und Förderung neu aufkommender Perspektiven aktiv teilzuhaben. Dieser gegen herrschende Trends und etablierte Positionen gerichtete Ansatz drückte sich sowohl in der leitenden Mitwirkung an einer Bürgerinitiative, der Hainburg-Protestbewegung, aus als auch 1989 in einer den Wünschen der Bundesmuseums-Direktoren nach Erweiterung ihrer Ausstellungsfläche widersprechenden Schwerpunktsetzung bei der Nutzung der ehemaligen Hofstallungen, des späteren Museumsquartiers, für zeitgenössische Kunst und Kultur. Die inhaltliche Linie des von mir entwickelten Konzepts war gegenwartsbezogen, multidisziplinär, flexibel und nicht hierarchisch angelegt und wurde weitgehend auch so umgesetzt. Eine frühe Grundlage für diese fortschrittliche Ausrichtung war ein 1981, nun wieder für einen kunsthistorischen Kontext, verfasster Text über den in der Wiener Kunstgeschichte damals (und heute noch immer) viel zu wenig beachteten Kunsthistoriker und Ministerialbeamten Hans Tietze.³ Dessen für 1930 wegweisende autonome und sozial orientierte Kunst, technische Geräte und Design verknüpfende Ausstellungskonzeption [vgl. MD 127, S. 249] trug ich mit dem Text in das konservative Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte hinein. Es folgten das in der Wiener Kunsthistorikerszene mit skeptischer Distanz aufgenommene Aufzeigen einer konzeptionellen Parallelität zwischen der Wiener Schule der Kunstgeschichte und der holländischen De-Stijl-Bewegung⁴ und ganz allgemein die Propagierung geometrisch-konstruktiver Kunst als ein in der Kultur- und Geistesgeschichte Österreichs, vor allem aber Wiens, tief verwurzeltes Phänomen. Mit einem als Vortrag beim ersten Symposium auf Schloss Buchberg präsentierten, später für andere Kontexte weiter-entwickelten Text über den Inhalt in der konkreten und konstruktiven Kunst⁵ verstieß ich 1979, d. h. gleich am Beginn meiner Beschäftigung mit dieser Kunstrichtung, gegen das Credo der traditionellen künstlerischen und kunsthistorischen Behauptung von der Inhaltslosigkeit konkreter Kunst. Im Katalog zum Symposium wurde dann ein Text über den Komponisten Josef Matthias Hauer abgedruckt, der meine spätere langjährige Beschäftigung mit diesem nur Insidern als österreichischer Vertreter einer strukturalen Denkungsart bekannten Künstler einläutete.⁶ Auch eine kritische Stellungnahme zu einer in der kunsthistorischen Öffentlichkeit mit Begeisterung aufgenommenen Publikation von Hans Belting über *Das Ende der Kunstgeschichte?* passt in dieses Bild.⁷

AH: Für mich als Studenten der Kunstgeschichte in den 1990er-Jahren gehörte zu dieser Neuaufteilung und Erweiterung etablierter Positionen auch Deine kritische Beachtung der unternehmerischen Aspekte des Kunst- und Museumsbetriebs und die Behandlung von – zumal im akademischen Elfenbeinturm – als kunstfern oder nicht wissenschaftswürdig angesehenen Fragestellungen. Wie siehst Du Deine Rolle in Bezug auf diese institutionellen Felder?

DB: Das gemeinsam mit Renate Goebl ab 1990 in Krems aufgebaute Institut für Kulturwissenschaft, das zweijährige Lehrgänge für Ausstellungs- und Vermittlungskuratorinnen und -kuratoren anbot, wurde von der Museumsszene in Wien kritisch bis ablehnend gesehen. Es war aber entscheidend, die oftmals elitär-wissenschaftliche Selbstbezüglichkeit dieses Feldes im Hinblick auf gesellschaftliche Entwicklungen aufzubrechen. Durch anwendungsorientierte Ausbildungswege sollte zur Professionalisierung einer neuen Generation an Kurator_innen beigetragen werden, die die notwendige Neubestimmung der gesellschaftlichen Aufgabe von Museen reflektiert in Angriff nehmen konnte. Hierher gehört aber auch die Integration permanenter Kunsträume in Schloss Buchberg am Kamp. Diese waren zum einen nicht verkäufliche Produkte und positionierten sich dadurch kritisch zur in den frühen 1980er-Jahren immer stärker werdenden Kommerzialisierung zeitgenössischer Kunst. Aber auch die Frage einer Ortsspezifität, also der kritischen, aber doch „einfühlsamen“ Bezugnahme auf (räumliche, institutionelle, konzeptuelle) Rahmenbedingungen, kam dadurch in den Blick. Vier Symposien in den 1980er-Jahren behandelten Themen, die nachhaltige Kontroversen auslösten: „Alte Bauten – neue Kunst“⁸, „Kunst in der Wirtschaft“⁹, „Zum Kunstbegriff in der Ökologiebewegung“ und schließlich „Das gequälte Quadrat“¹⁰. Dass die Wiener Grünen zu meinen wenigen Unterstützern im Kampf um das Museumsquartier gehörten, war u. a. ein Erfolg dieser durchaus heftig geführten Auseinandersetzungen in Buchberg. Ich war aber nie an der Spitze kämpferischer Gruppen, sondern meine Position war – und ist heute noch – eher im Spannungsfeld, d. h. im „Dazwischen“ heterogener Konfliktparteien. In dieser vermittelnden Funktion, die gewissermaßen auch in den Rauminstallationen zum Ausdruck kommt, treffen sich meine museumsplanerische Tätigkeit, die vom Umgang mit Zielkonflikten und Aushandlungsprozessen geprägt ist, und das wissenschaftliche Interesse an Methoden und künstlerischen Positionen, die sich nicht auf disziplinäre Grenzen oder bestimmte Gattungen oder Prinzipien festlegen lassen.

AH: Das angesprochene Habilitationsprojekt wurde damals nicht in dieser Form abgeschlossen, einige der damals verfassten Abschnitte – beispielsweise zu Adolf Loos und über die Gegenüberstellung „Ratio – Emotion“ wurden nie publiziert.¹¹ Warum?

DB: Ein pragmatischer Grund für das Scheitern dieses Buchprojekts war mein vorher angesprochenes Engagement in Bürgerinitiativen, in die ich während der 1980er-Jahre sehr viel Zeit investiert habe. Dazu kamen noch große Ausstellungsprojekte zu Friedrich Kiesler¹² und Johannes Itten¹³, aber auch die Aktivitäten mit und für zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler im Kunstraum Buchberg beanspruchten meine Aufmerksamkeit. Es gab jedoch vor allem einen konzeptionellen Grund, der mich daran hinderte, das bereits weit gediehene Typoskript fertigzustellen. Ich versuchte damals erfolglos, eine zeit-räumliche Darstellungsform zu entwickeln, die dem multidisziplinären und multiperspektivischen Blickwinkel auf die Wiener Moderne von der Jahrhundertwende bis in die frühen 1930er-Jahre, den ich in meinen Überlegungen anstrebte, gerecht würde: Es ging mir um die Darstellung der komplexen ideengeschichtlichen historischen und zeitgenössischen Beziehungen, die zwischen den geometrischen Gestaltungen der Wiener Jahrhundertwende, der Zwölftontechnik des Komponisten Josef Matthias Hauer und seinem wirkungsgeschichtlich bedeutsamen Zusammentreffen mit dem Schweizer Maler Johannes Itten, dem vielfältigen Schaffen des Architekten, Malers, Bildhauers, Bühnengestalters, Designers und Theoretikers Friedrich Kiesler und der strukturanalytischen Wiener Schule der Kunstgeschichte bestanden, eine Darstellung, die auch die vielfältigen Reaktionen in Wien auf konstruktivistische Gestaltungen in Europa berücksichtigen konnte. Ich wollte meine Überlegungen und Ergebnisse nicht in ein chronologisches Korsett zwingen, sondern träumte von einem durch Wechselbeziehungen bestimmten dynamischen Denk- und Ereignisraum, in dem alles mit allem räumlich und zeitlich verbunden sein sollte. Die lineare Abfolge des Mediums Buch erschien mir für ein so komplexes Modell ungeeignet. Wobei mich immer fasziniert hat, wie Musil in seinem Mann ohne Eigenschaften [MO 264/1–3, S. 71] diese Aufgabenstellung gelöst hat. Bei meinem Text über einen in Österreich gehäuft zu beobachtenden spezifischen Umgang mit „polarischen“ Konstellationen habe ich es zumindest versucht: Es handelt es sich um eine Montage heterogener, scheinbar unverbundener Bausteine aus verschiedensten literarischen, musikalischen, philosophischen, kunsthistorischen und künstlerischen Zusammenhängen. Jedes dieser Partikel steht für sich und gleichzeitig in einer raum-zeitlichen Beziehung zu jedem anderen. Es entsteht eine

„Erzählung“, die keinen Anfang und kein Ende kennt. Das Ergebnis bildet mit Absicht ein labiles System von Beziehungen bruchstückhafter Elemente, keinesfalls aber eine stringente Argumentationskette.

AH: Du scheinst Dich demnach in einem Denkmodell zu bewegen, das nicht in einer dialektischen Bewegung linear auf ein Ziel zustrebt, sondern das sich als ein unendliches Kreisen in einem durch gegensätzliche Positionen besetzten Raum darstellt. Dieser Raum kennt keine Mitte, kein fest verankertes Zentrum. Jede Positionsbestimmung kann nur in Relation zum jeweiligen Kontext erfolgen.

DB: Nicht Hans Sedlmayrs Hoffnung auf eine Rückkehr der Kunst zur verlorenen „Mitte“, sondern Friedrich Kieslers Vision einer als System von Spannungen im unendlichen Raum gedachten „Raumstadt“ ist dafür bezeichnend.

AH: Deine an frühen geometrischen Gestaltungen und strukturellem Denken orientierten Untersuchungen galten in der einseitig gepolten „Wien um 1900“-Euphorie eher als Randerscheinung.

DB: Weil es sich dabei um Phänomene handelt, zu deren Verständnis die Anwendung eines breiten kulturwissenschaftlichen Ansatzes gehört hätte, um die isoliert voneinander auftretenden, sehr unterschiedlichen Phänomene miteinander zu vernetzen. Gegenüber der verbreiteten wissenschaftlichen (und gesellschaftlichen) Beschäftigung mit der „Versuchsstation Weltuntergang“¹⁴ stieß die „Konstruktion der neuen Welt“¹⁵ in der psycho-expressiv-sinnlich aufgeladenen Atmosphäre des „Wien um 1900“-Tumults auf wenig Gegenliebe, obwohl nicht wenigen der auf diesem Gebiet erzielten kulturellen Leistungen international eine gleiche, wenn nicht in einigen Fällen sogar größere wirkungsgeschichtliche Bedeutung zukommt als manch einem der hoch geschätzten Maler der Jahrhundertwende. In Ausstellungen und Publikationen der 1980er-Jahre kamen Künstler, Architekten, Komponisten, Literaten, Philosophen und Kunsthistoriker, denen mein vorrangiges Interesse galt und gilt, überhaupt nicht, nur am Rande beziehungsweise tendenziell negativ besetzt vor. Dazu gehören Josef Matthias Hauer, Friedrich Kiesler, Robert Zimmermann, Hans Tietze, Lajos Kassák, Rudolf Carnap, Otto Neurath und viele andere. Werner Hofmann befand damals, dass im Wien des Fin de Siècle der „Logos zu Fleisch“¹⁶ geworden wäre. Dagegen erhob ich Einspruch und konnte da und dort kleine Erfolge verzeichnen. Nur in der großen Pariser Ausstellung *L'apocalypse joyeuse* von 1986 konnte ich eine größere Abteilung zu den konstruktiven Phänomenen der Zwischenkriegszeit einrichten.¹⁷ Inzwischen hat form- und strukturorientiertes Denken und Handeln in der historischen ebenso wie in der zeitgenössischen Kunst und Kultur Österreichs einen wesentlich höheren Stellenwert erlangt. Das Umpolen unterschätzter oder negativ gesehener Kunstströmungen hat ja Alois Riegl mit seiner *Spätromischen Kunst-Industrie* [MD 119, S. 58] exemplarisch durchexerziert. Dieses Ziel habe ich mir in Bezug auf die rationalen, konstruktiven, analytischen Phänomene des 20. Jahrhunderts in der österreichischen Kultur gesetzt.

AH: Könnte man Deinen Text „Denn der Österreicher lebt polarisch!“ [in diesem Buch S. 127–137] sowohl inhaltlich als auch methodisch als Arbeit an der Kulturgeschichte Österreichs – im Bewusstsein um die Wirkmächtigkeit gesellschaftlicher und kulturhistorischer Narrative im politischen Selbstverständnis eines Landes – begreifen? Ich sehe hier einen Zusammenhang mit dem von uns immer wieder diskutierten Motto der „Sammlung als Denkprinzip“. Gibt es strategische Parallelen zwischen der Methode der essayistischen Montage und dem gezielten Ankauf und der Einbringung von Nachlässen und der Schenkung von Erstaussgaben von Büchern sowie Kunstobjekten an Museen? Ich denke mir, es geht in beiden Fällen um die Ermöglichung eines pluralen Bildes von Identität.

DB: Der Text „Denn der Österreicher lebt polarisch!“ hat deutliche Kritik seitens eines Gutachters meiner 2003 abgeschlossenen Habilitation geerntet. Er hielt die von mir in Bezug auf das „polarische“ Denkmodell ins Treffen geführte „Langzeitstruktur“, die ihre Wirkung in den „Tiefenschichten der Gesellschaft“ entfalten würde, „für ein Geraune, das dem ansonsten klar und analytisch denkenden Verfasser nicht entspricht“. In meiner Verteidigungsrede gestand ich freimütig, dass mich der Vorwurf des „Geraunes“ keineswegs kränken würde, sondern dass ich – ganz im Gegenteil – diesen Begriff als überaus treffend und für durchaus geeignet

halte, um die Wirkungsweise des „polarischen“ Denk- und Sprachmusters in einem über weit mehr als hundert Jahre reichenden zeit-räumlichen Kontinuum zu beschreiben. In diesem Verständnis handelt es sich bei diesem auf gesellschaftliche Diskurse Einfluss nehmenden Faktor keineswegs um eine – z. B. mittels Publikationen oder universitärer Lehre – ausformulierte und aktiv verbreitete Theorie und Methode. Ich glaube, ja bin überzeugt, dass es in jedem Kulturraum solche unterschwelligen, nur durch empirisches vergleichendes Suchen auffindbaren ideengeschichtlich relevanten Einflussfaktoren gibt, die über lange Zeiträume ihre Wirksamkeit entfalten, und dies nicht nur in der Hochkultur, sondern auch im Alltag. Als Beispiel führe ich gerne eine Speisekarte des Café Bräunerhof an, die zumindest eine Zeit lang eine Passage aus einer Erzählung Thomas Bernhards zitierte: „Das typische Wiener Kaffeehaus“, heißt es dort, „habe ich immer gehasst, weil alles in ihm gegen mich ist. Andererseits fühlte ich mich jahrzehntelang gerade im Bräunerhof, das immer ganz gegen mich gewesen ist (wie das Hawelka), wie zu Hause, wie im Cafe Museum, wie in anderen Kaffeehäusern von Wien [...].“¹⁸ Eben wegen dieser Verbreitungsmechanismen, weil es in diesen seine Macht entfaltet, ist es notwendig, ein Denk- und Sprachmuster wie das des relativistischen „Entweder-und-Oder“ in seiner kulturellen und gesellschaftlichen Präsenz und seinen historischen Wurzeln aufzudecken – mit dem Ziel, es derart auch zur Diskussion zu stellen.¹⁹ Denn es geht eben nicht darum, die beobachtete statistische Verdichtung eines Denkmusters zu einem Nationalcharakter zu extrapolieren. Das Sammeln, sei es von Fundstücken zu Artikulationen einer bestimmten Denkfigur, sei es von Erstausgaben oder Kunstwerken, stellt einerseits bewegliches Material zur Herstellung von Ideenkonstellationen (in Ausstellungen und Texten) bereit. Andererseits unterläuft gerade die Möglichkeit zur beständigen Neustrukturierung der Zusammenstellungen die Fixierung in einseitigen Orientierungen.

AH: Hier kommen auch die Ankäufe von Archivalien jeglicher Art bis hin zu ganzen Archiven – zunächst für Eure Sammlung, später für die Einbringung in Museen – ins Spiel. Kann man diesen Ansatz der geistesgeschichtlichen Einbettung jedes Sammlungsobjekts, seiner Kontextualisierung, auch mit der Intention begründen, vorschnelle Einordnungen als „nationaltypisch“ oder „-untypisch“ zu relativieren?

DB: Der wissenschaftlichen Bedeutung von Archivalien, die über das Leben von Künstlerinnen und Künstlern und deren Werke, aber auch über das Verhältnis zu Galerien und Käufern und vor allem auch über den Lebenskontext Auskunft geben, wird beim Aufbau privater und zum Teil auch öffentlicher Sammlungen nicht genügend Beachtung geschenkt. Sie sind für mich aber auch als Ausstellungsobjekte für die Vermittlung künstlerischer und ideengeschichtlicher Aspekte wichtig. Sowohl für mich als Wissenschaftler als auch als Sammler haben Bücher und Archivalien eine den Werken gleichrangige kulturelle Bedeutung. Einige Worte auf einem abgerissenen Zeitungsblatt, eine flüchtige Skizze auf einer Serviette, eine Rechnung über ein Buch, ein Hintergrunddetail in einem auf Youtube verbreiteten Künstler_innenportrait oder ein Nebensatz in einem Chatprotokoll zu einem Ausstellungskonzept können der Betrachtung eines künstlerischen Werks neue Impulse verleihen oder im Extremfall anerkannte Ansätze tiefgreifend verändern. Das umfangreichste und bedeutendste Archiv, das ich – nicht für uns, sondern mit Geldern des Bundes und der Stadt Wien für die Öffentlichkeit – erwerben konnte, war das Friedrich-Kiesler-Archiv. Wir haben unsererseits vor vielen Jahren damit begonnen, von den Künstlerinnen und Künstlern möglichst alle Vorarbeiten für die Buchberger Raumkonzepte zu erwerben. Unser Briefverkehr zu diesen Projekten liegt in unserem privaten Archiv, das mit Skizzen und Modellen als weitere Schenkung einmal an das mumok gehen wird. Christa Hauer-Fruhmant hat uns einige Bananenschachteln voll mit „dünnen“ Publikationen (Einladungen, Broschüren etc.) aus ihrer Galerietätigkeit geschenkt. Als ich noch am Kunsthistorischen Institut in Wien tätig war, veranlasste ich – manche kritischen Kommentare auslösend –, dass solche Materialien gesammelt würden. Die gerieten dort – gelagert in mehreren Schränken – in Vergessenheit, bis ich mich ihrer erinnerte, sie tatsächlich noch auffinden und der Bibliothek des mumok vermitteln konnte. Der kunsthistorische Wert solcher dünnen, von kaum jemandem aufgehobenen Druckwerke hatte sich in den zwei Jahrzehnten wesentlich erhöht. Den schriftlichen Nachlass von Hildegard und Harold Joos habe ich der Österreichischen Galerie vermittelt und dieser viele Jahre später auch das Archiv von Marc Adrian geschenkt. Der Erwerb des Archivs des „museum in progress“ 2011 für das mumok ist das Ergebnis einer spontanen Entscheidung, als ich im Rahmen der Ausstellung *Museum der Wünsche* von Karola Kraus in Vitrinen die spannenden, historisch bedeutsamen Materialien sah. Mit dem 2015

erfolgten Ankauf des Archivs der Galerie Hildebrand in Klagenfurt erweiterten wir unser eigenes, in den späten 1970er-Jahren einsetzendes Archiv um die vorangehenden Jahrzehnte.

AH: Ist es nicht überhaupt Deine Beschäftigung mit Randgebieten und Grenzgängerfiguren der Kunstgeschichte, die Dich zu Texten anregt, die sich ebenfalls als Experimentierfeld verstehen lassen, beispielsweise für die Anwendbarkeit klassischer kunsthistorischer Methoden auf geometrische und konstruktive Kunst.

DB: Im Grunde geht es in meiner Forschungsarbeit in den 1980er-Jahren um die Infragestellung eingengter Sichtweisen und die Auseinandersetzung mit Umwertungs- und Durchsetzungsstrategien. Kieslers Methode des Experimentierens im 1: 1-Format, wie man sie an seinen Ausstellungsdisplays beobachten kann, hat mich immer begeistert. Dadurch war ich angeregt, den Erkenntniswert des Einsatzes etablierter Methoden in Grenzbereichen eines Feldes auszuloten. Drei Texte stehen hierfür. Es begann mit der Anwendung der Wiener form- und strukturanalytischen kunsthistorischen Verfahren auf die geometrischen Reliefs von Josef Hoffmann, die als Supraporten in einer Max Klingers Beethoven-Statue gewidmeten Ausstellung, 1902 in der Wiener Secession, die formal fortschrittlichste Geste in einer Randzone setzten.²⁰ Die Frage der Analysierbarkeit konkreter Kunst nach ikonografischen Gesichtspunkten bzw. die formanalytische Herausforderung konzeptueller Zuschreibungen verbindet einen Text über Stahlobjekte des deutschen Künstlers Hartmut Böhm, deren Titel *Gegen Unendlich* ich neu ausdeute, mit einem Katalogbeitrag für eine Wiener Ausstellung des französischen Künstlers François Morellet, in dem ich, wie zu Beginn schon angesprochen, die behauptete Inhaltsleere konkreter oder systematischer Kunstformen als ungeeigneten Interpretationsraster aufzeige. Das Thema hat mich seither immer wieder beschäftigt. Ich träume von einer Ausstellung, die sich mit der Ikonologie des Quadrats im 20. Jahrhundert beschäftigt: Josef Hoffmann, Kasimir Malewitsch, Piet Mondrian, Josef Albers, Richard Paul Lohse, Peter Halley, Heinz Gappmayr, Monika Brandmeier, Heime Zobernig und viele andere.

AH: Wie geht es weiter? Stimmt Deine Theorie einer Langzeitstruktur, dann dürfte Dein Text bzw. Deine Forschungen über das „Polarische“ nie einen Abschluss finden, wie Musils Mann ohne Eigenschaften.

DB: Das ist tatsächlich so – die Funde hören nicht auf. Inka Mülder-Bach hat in ihrer rezenten umfangreichen Studie über Musils *Mann ohne Eigenschaften. Ein Versuch über den Roman* dem relativierenden „und“ im Kapitel „Undverbindungen: Kakanien als Paradoxie“ ein neuerliches Denkmal gesetzt.²¹ In der von Hans Rauscher herausgegebenen Publikation *Das Buch Österreich* heißt es in diesem Sinn: „Diese Ambivalenz zieht sich durch viele Äußerungen des österreichischen ‚(Selbst-)Bewusstseins‘ und deswegen haben wir das Buch mit einem Kapitel begonnen, das die unserer Meinung nach wichtigsten Texte über das Wesen Österreichs und des Österreichers unter dem Titel ‚Die Ambivalenz als Konstante‘ zusammenfasst.“²² Ein jüngstes Beispiel fand ich erst dieser Tage: „Das Haus stand schon seit der Zeit, als es noch nicht ganz selbstverständlich Irrenhaus geheißen hatte. Jetzt hieß es angeblich Zentrum für seelische Gesundheit, wie ja alles Öffentliche nach seinem Gegenteil benannt ist oder nach seinem Möchtegern am Nimmerleinstag.“²³ Diesem unausgesetzten Weiterverfolgen des Relativitätsthemas kommt eine zentrale Rolle zu, da es davor schützt, prägnante und prägende ideengeschichtliche Phänomene blindlings zu verabsolutieren oder zu übersehen, dass sie immer nur eine Denk- und Gestaltungsmöglichkeit unter vielen anderen sind. Mit den an das mumok 2007 „ohne Wenn und Aber“ geschenkten Beständen, die auch noch laufend erweitert werden, ist im Museumsquartier nunmehr ein kleiner beispielhafter Sammlungskomplex zugänglich, der als späte teilweise Realisierung eines Gedankens aus der Wettbewerbsausschreibung für das Museumsquartier (1989) gesehen werden kann. Bei dieser hatte ich angedacht, rund um die Sammlung Leopold ein „Museum der Ideengeschichte der österreichischen Moderne“ einzurichten, das ohne disziplinäre Grenzziehungen die Vielfalt des künstlerischen und intellektuellen Beitrags Österreichs zur Moderne des 20. Jahrhunderts mit Beispielen aus Architektur, Kunstgewerbe, Musik, Literatur, Philosophie, Psychoanalyse etc. zur Darstellung bringen sollte. In einer Gegenwart globaler gesellschaftlicher Umwälzungen entlang von Migrationsbewegungen und eines populistischen Anstachelns von Nationalismen und daraus resultierender Aus- und Abgrenzungen erscheint es

mir umso notwendiger, die Frage einer pluralen Sichtweise auf Identitätskonstrukte konsequent weiterzuverfolgen.

¹ Vgl. Andrea Hubin, „Erkundungen an den Rändern des Exakten“, in: dies., mumok (Hg.), *Leidenschaftlich exakt*, Wien 2012, S. 35–44

² Dieter Bogner, Gertraud Bogner (Hg.), *Raumkunst – Kunstraum. Schloss Buchberg am Kamp*, Wien 2001

³ Vgl. „Hans Tietze und die moderne Kunst“ [in diesem Buch S. 69–71]

⁴ Vgl. „Bemerkungen zum Verhältnis der Wiener Strukturforchung zu Kunsttheorien der zwanziger Jahre“ [in diesem Buch S. 81–85]

⁵ Unpublizierter Vortrag „Das Inhaltsproblem in der konstruktiven Kunst“ (Kopie des Typoskripts im Privatarchiv Bogner), gehalten auf dem international besetzten Symposium *Theorie und Praxis der konstruktiven Kunst heute*, 8. bis 12. August 1979 auf Schloss Buchberg. Zur späteren Beschäftigungen mit der Fragestellung siehe die Texte „Das gequälte Quadrat“, in: *KUNSTFORUM INTERNATIONAL: Das gequälte Quadrat. Zum Streit der „Geometrien“ in Theorie und Praxis*, hg. v. Dieter und Gertraud Bogner, Bd. 105, Jänner/Februar 1990, S. 80–87 und „La théorie dans les spasmes. Inhalt, eine Kategorie im Werk von François Morellet“ [in diesem Buch S. 107–116]

⁶ „Der Komponist J. M. Hauer. Anfänge systematisch-serieller Gestaltung in Musik und bildender Kunst“, in: Verein Exakte Tendenzen (Hg.), *Theorie und Praxis der konstruktiven Kunst heute*, Wien, Buchberg 1979, S. 23–33

⁷ „Die Kunst, Geschichte zu schreiben. Bemerkungen zu Hans Beltings Abhandlung ‚Das Ende der Kunstgeschichte?‘“ [in diesem Buch S. 101–106]

⁸ Vgl. Dieter Bogner, Peter Müller (Hg.), *Alte Bauten – Neue Kunst. Denkmalpflege und zeitgenössisches Kunstgeschehen. Symposionsbericht Schloß Buchberg am Kamp 1985*, Wien 1986

⁹ Vgl. den Abschnitt „2. Buchberger Kunstgespräch: Kunst in der Wirtschaft. Theorie und Praxis einer möglichen Beziehung“, in: *KUNSTFORUM INTERNATIONAL: Das brennende Bild. Eine Kunstgeschichte des Feuers in der neueren Zeit*, hg. v. Dieter Bechtloff, Bd. 87, Jänner/Februar 1987

¹⁰ Vgl. „Kunst und Ökologie. Zum Kunstverständnis in der Ökologiebewegung. Materialien zu einer latenten Kunstdiskussion“, in: *KUNSTFORUM INTERNATIONAL: Kunst und Ökologie. Materialien zu einer latenten Kunstdiskussion*, hg. v. Dieter Bogner, Bd. 93, Februar/März 1988, S. 54–56, „Das gequälte Quadrat“, in: Dieter und Gertraud Bogner (Hg.), *KUNSTFORUM INTERNATIONAL: Das gequälte Quadrat. Zum Streit der ‚Geometrien‘ in Theorie und Praxis*, Bd. 105, Jänner/Februar 1990, S. 80–87

¹¹ In diesem Buch wird erstmals ein Text über die „Bildarchitekturen“ von Lajos Kassák publiziert. Siehe S. 353–359.

¹² *Friedrich Kiesler – Visionär. 1890–1965*, im damaligen „20er Haus“ des heutigen mumok, Wien, 26. April bis 19. Juni 1988.

¹³ Kuratiert zusammen mit Eva Badura-Triska. Ausstellungsstationen u. a.: mumok Wien, 6. September bis 11. Oktober 1988, Kunsthaus Zürich, 19. Oktober bis 27. November 1988, und Museum Folkwang Essen, 13. Jänner bis 26. Februar 1989.

¹⁴ Diese Bezeichnung Karl Kraus' für Österreich am Ende der Habsburgermonarchie findet einen Widerhall im Titel der 1981 von Werner Hofmann kuratierten Ausstellung *Experiment Weltuntergang. Wien um 1900* in der Hamburger Kunsthalle.

¹⁵ Vgl. Dieter Bogner, „Konstruktion der neuen Welt“, in: Kristian Sottriffer (Hg.), *Der Kunst ihre Freiheit. Wege der österreichischen Moderne von 1880 bis zur Gegenwart*, Wien 1984, S. 161–200

¹⁶ Werner Hofmann, „Das Fleisch erkennen“, in: Alfred Pfabigan (Hg.), *Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*, Wien 1985, S. 120–129

¹⁷ Vgl. Dieter Bogner, „Une modernité optimiste: La voie abstraite“, in: Jean Clair (Hg.), *Vienne 1880–1938. L'apocalypse joyeuse*, Ausst.-Kat. Centre Georges Pompidou Paris, Paris 1986, S. 646–654

¹⁸ Thomas Bernhard, *Wittgensteins Neffe*, Frankfurt a. M. 2004, S. 136 f.

¹⁹ Siehe auch Robert Menasse, *Das Land ohne Eigenschaften. Essay zur österreichischen Identität*, Wien 1993

²⁰ „Die geometrischen Reliefs von Josef Hoffmann“ [in diesem Buch S. 87–100]

²¹ Inka Mülder-Bach, Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften. Ein Versuch über den Roman*, München 2013, S. 263–279

²² Hans Rauscher (Hg.), *Das Buch Österreich. Texte, die man kennen muss*, Wien 2005, S. 12

²³ Egyd Gstättnner, *Karl Kraus lernt Dummdeutsch. Oder Neue Worte für eine neue Welt*, Wien 2016, S. 55