

Strategien zur Sichtbarmachung eines Vorlasses. Am Beispiel der Künstlerin Elfriede Schuselka

Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Master of Arts

In der Studienrichtung **Expanded Museum Studies**

Eingereicht an der **Universität für angewandte Kunst Wien**

Am Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung

Abteilung Expanded Museum Studies bei **Univ.- Prof. Julienne Lorz**

vorgelegt von **Ljubica Jakšić, BA**

Wien, 10. März 2025

di:'angewandte

Universität für angewandte Kunst Wien
University of Applied Arts Vienna

Gefördert von der
Österreichischen
Hochschüler_innenschaft



Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich vorliegende Abschlussarbeit selbstständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel genutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass vorliegende Abschlussarbeit weder im In- noch Ausland (einer:einem Beurteiler:in zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, und, dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Wien, am 10. März 2025

Abstract

Das Interesse an künstlerischen Vor- und Nachlässen erlebt aktuell einen Boom. Dabei legen Künstler:innen immer häufiger Wert darauf, sich noch zu Lebzeiten um den Verbleib ihres Werks zu kümmern. Während es bereits in einigen Ländern zahlreiche Optionen für Vor- und Nachlassverwalter:innen gibt, ist die Auswahl an Anlaufstellen in Österreich deutlich geringer. Mit Vereinen wie dem *Forum Vor-/Nachlass* entstehen nun auch innerhalb Österreichs gemeinnützige Beratungsstellen. Neben der rechtlichen und finanziellen Organisation eines Vorlasses stellt sich jedoch auch die Frage nach seiner Sichtbarkeit, denn das Ziel von Vorlassverwalter:innen ist das künstlerische Oeuvre einer Person nicht in Vergessenheit geraten zu lassen. In dieser Masterarbeit werden daher mögliche Strategien zur Sichtbarmachung von Vorlässen untersucht und diskutiert, mit einem besonderen Fokus auf dem Teilvorlass der 1940 in Wien geborenen Künstlerin Elfriede Schuselka. Besprochen werden Strategien zur Sichtbarmachung eines Vorlasses in der Kunstgeschichtsschreibung, in Kunstsammlungen, dem Kunstmarkt sowie im digitalen Raum. Diese sollen schließlich am Beispiel von Schuselkas Vorlass praktische Anwendung finden. Zusätzlich bietet diese Masterarbeit eine erste ausführliche Auseinandersetzung mit Schuselkas Biografie und Werk.

The interest in artist estates is currently experiencing a boom. Artists are increasingly taking matters into their own hands by taking care of their estates during their lifetime. While there are already numerous options for estate management in some countries, the choice of places to contact in Austria is significantly smaller. With associations such as *Forum Vor/Nachlass*, non-profit advice centers are now also emerging within Austria. In addition to the legal and financial organization of an estate, however, the question of its visibility also arises, since the aim of an estate is to ensure that a person's artistic oeuvre is not forgotten. This master's thesis therefore examines and discusses possible strategies for making estates visible in general and, more specifically, by investigating the estate of artist Elfriede Schuselka, born in Vienna 1940, both in theory and practice. Strategies for making an artist estate visible in art history, art collections, the art market and the digital space will be discussed. In addition, this master's thesis provides the first detailed research of Schuselka's biography and work.

Danksagung

Ich möchte mich herzlichst bei allen bedanken die mich bei dieser Masterarbeit unterstützt haben. Herzlichen Dank an meine Betreuerin Julienne Lorz für konstruktive Kritik und wichtige Impulse. Zusätzlich danke ich den Kolleg:innen von *Kunstsammlung und Archiv* für ihr Vertrauen und ihre Unterstützung bei der Erforschung von Elfriede Schuselkas Vorlass. Dabei gilt mein besonderer Dank Silvia Herkt, Bettina Buchendorfer, Alexandra Zeiller-Goldbacher und Niki Birnbaumer. Ein weiterer Dank geht an Susanne Birnbaumer und Magdalena Hanser für das Korrekturlesen meiner Masterarbeit. Zuletzt möchte ich meinen familiären und freundschaftlichen Bezugspersonen, für spannende Gespräche zum Thema sowie ihre emotionale Unterstützung danken.

Vielen Dank!

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
1.1. Forschungsfrage und Ziel der Arbeit	1
1.2. Methodik und Aufbau der Arbeit	2
1.3. Forschungsstand und Relevanz des Themas.....	2
2. Theoretische Grundlagen zur Sichtbarmachung eines Vor- und Nachlasses.....	4
2.1. Definition und Bedeutung des Vor- und Nachlasses.....	5
2.2. Arten der Vor- und Nachlassverwaltung.....	7
2.3. Strategien zur Sichtbarmachung von Vor- und Nachlässen	11
2.3.1. Verortung in der Kunstgeschichtsschreibung.....	11
2.3.2. Verortung in Kunstsammlungen	13
2.3.3. Verortung im Kunstmarkt	14
2.3.4. Verortung im digitalen Raum.....	16
2.4. Ethische Fragestellungen und Herausforderungen.....	20
2.5. Wirksamkeit der Strategien.....	21
3. Die Künstlerin Elfriede Schuselka.....	22
3.1. Überblick über das Werk von Elfriede Schuselka	23
3.1.1. Studienzeit und frühe Arbeiten, (1958-1964)	24
3.1.2. Schuselkas Werk (1964 bis 2010er)	27
3.1.3. Techniken in Schuselkas Werk	32
3.1.4. Themen in Schuselkas Werk	35
3.1.5. Motive in Schuselkas Werk.....	39
3.1.6. Stilistische Einordnung	42
3.2. Rezeption des Werks von Elfriede Schuselka.....	46
4. Der Vorlass von Elfriede Schuselka	50
4.1. Umfang des Vorlasses	53

4.1.1. Kunstwerke	54
4.1.2. Bücher/Ausstellungskataloge	56
4.1.3. Briefe/Korrespondenz/Archivalien	56
4.2. Erfassung, Dokumentation und Kategorisierung des Vorlasses	57
4.3. Bedeutung des Vorlasses für die Forschung und Rezeption des Werks	58
5. Strategien zur Sichtbarmachung des Vorlasses von Elfriede Schuselka	59
5.1. Verortung in der Kunstgeschichtsschreibung	60
5.2. Verortung in Kunstsammlungen	61
5.3. Verortung im Kunstmarkt	66
5.4. Verortung im digitalen Raum	68
5.5. Ethische Fragestellungen und Herausforderungen	70
5.6. Wirksamkeit der Strategien	72
6. Fazit und Ausblick	73
6.1. Zusammenfassung der Ergebnisse	73
6.2. Bedeutung für die Sichtbarmachung von Vor- und Nachlässen in der Kunstwissenschaft	74
6.3. Ausblick	74
Literaturverzeichnis	76
Quellenverzeichnis	83
Abbildungsverzeichnis	85
Abbildungsteil	87
Anhang	107
Einzelausstellungen – Elfriede Schuselka	107
Gruppenausstellungen – Elfriede Schuselka	108
Liste 1 – Zusammenfassung Schuselka-Vorlass	120

1. Einleitung

Die Archivierung und Sichtbarmachung von künstlerischen Vorlässen sind zentrale Bestandteile der Kunst- und Kulturforschung. Vorlässe, also künstlerische Werke, Dokumente und andere Materialien, die Künstler:innen noch zu Lebzeiten der Öffentlichkeit zugänglich machen, bieten wertvolle Einblicke in den kreativen Prozess und das Gesamtwerk einer Person. Im Gegensatz zu Nachlässen, die erst nach dem Tod bearbeitet werden, ermöglichen Vorlässe es den Künstler:innen, die Art und Weise der Aufbewahrung und Präsentation ihres Werkes aktiv mitzugestalten.¹

Diese Arbeit widmet sich der Untersuchung möglicher Strategien zur Sichtbarmachung eines Vorlasses, speziell am Beispiel der 1940 in Wien geborenen Künstlerin Elfriede Schuselka². Im Jahr 2023 schenkte die Künstlerin einen umfangreichen Teilvorlass, der eine Vielzahl von Kunstwerken, Korrespondenzen und Dokumentationen umfasst, dem Institut *Kunstsammlung und Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien*. Trotz ihres umfangreichen Werks und reger Teilnahme an internationalen Ausstellungen ist ihre Rezeption im kunsthistorischen Diskurs noch unterrepräsentiert. Ziel dieser Arbeit ist es, den Vorlass Schuselkas als bedeutendes Kulturgut zu analysieren und durch geeignete Strategien eine breitere Öffentlichkeit und wissenschaftliche Auseinandersetzung zu ermöglichen.

1.1. Forschungsfrage und Ziel der Arbeit

Die zentrale Forschungsfrage lautet: *Welche Strategien zur Sichtbarmachung eines Vorlasses eignen sich besonders, um das künstlerische Werk von Elfriede Schuselka zu bewahren und zugänglich zu machen?* Zur Beantwortung dieser Frage wird zunächst der aktuelle Forschungsstand zur Verwaltung und Sichtbarmachung von Vorlässen untersucht. Daraufhin werden Strategien diskutiert um Vorlässe in der Kunstgeschichtsschreibung, Kunstsammlungen, dem Kunstmarkt sowie im digitalen Raum zu verorten. Diese werden im Anschluss an eine Analyse von Schuselkas Biografie, Werk und Vorlass mit Praxisbezug auf den Vorlass der Künstlerin angewandt.

¹ Sladeczek/Sykora 2013, S. 145.

² Kat. Ausst. Galleria "Leonardo da Vinci" 1976, S. 122.

1.2. Methodik und Aufbau der Arbeit

Zur Beantwortung der Forschungsfrage in dieser Masterarbeit wird eine Kombination aus Literaturrecherche, Archivarbeit und Werkanalyse verwendet. Die Literaturrecherche dient dazu, den aktuellen Forschungsstand zur Sichtbarmachung von Vor- und Nachlässen zu erheben. Dabei wird in dieser Masterarbeit häufig „Nachlass“ synonym zum „Vorlass“ verwendet, da sich die Literatur meistens auf diesen bezieht. Zahlreiche Thesen, Strategien und Definitionen sind jedoch auch kommentarlos auf den Vorlass übertragbar, da sich dieser meist nur in seiner Zeitlichkeit vom Nachlass unterscheidet. Die Literaturrecherche ermöglicht das Verständnis von theoretischen Grundlagen zu Themen wie Vorlassverwaltung, Digitalisierung und Kunstmarkt zu erarbeiten. Hierbei wird auf kunsthistorische, archivwissenschaftliche und museologische Fachliteratur zurückgegriffen. Die Archivarbeit konzentriert sich auf die Untersuchung des Vorlasses von Elfriede Schuselka, wobei vorhandene Dokumente, Korrespondenzen und Kunstwerke systematisch erfasst, dokumentiert und analysiert werden. Diese Arbeit ermöglicht es, den Umfang und die Struktur des Vorlasses zu verstehen und dessen Bedeutung für die Rezeption ihres Werks zu bewerten. Ergänzend dazu erfolgt eine Werkanalyse von Schuselkas Kunstwerken, um stilistische Merkmale, Techniken und zentrale Themen ihres künstlerischen Schaffens herauszuarbeiten. Durch die Kombination dieser Methoden wird ein umfassendes Bild des Vorlasses von Elfriede Schuselka erstellt und konkrete Strategien zur Sichtbarmachung erarbeitet.

Diese Arbeit gliedert sich in sechs Kapitel: Nach der Einleitung, dem ersten Kapitel, werden im zweiten Abschnitt die theoretischen Grundlagen zur Sichtbarmachung eines Vorlasses erörtert. Das dritte Kapitel widmet sich der Künstlerin Elfriede Schuselka, ihrer Biografie und ihrem künstlerischen Werk. Im vierten Kapitel wird der Vorlass von Schuselka hinsichtlich seines Umfangs und seiner Bedeutung für die Forschung untersucht. Das fünfte Kapitel wendet die im zweiten Kapitel diskutierten, Strategien zu Sichtbarmachung eines Vorlasses am Beispiel von Schuselkas Vorlass an, bevor die Arbeit im sechsten Kapitel mit einem Fazit und einem Ausblick auf zukünftige Projekte abschließt.

1.3. Forschungsstand und Relevanz des Themas

Die Archivierung und Sichtbarmachung von Vor- und Nachlässen, insbesondere im Bereich der bildenden Kunst, hat in den letzten Jahren zunehmend Aufmerksamkeit in der Forschung erfahren. Kunsthistoriker:innen betonen die Notwendigkeit von Leitfäden und Informationen

zum Umgang mit Vor- und Nachlässen. Wie beispielsweise Dorothee Haffner mit ihrem Artikel „Künstlernachlässe. Hin oder Weg?“ (2014).³

Im kunstgeschichtlichen Diskurs wird zudem die aktive Rolle von Künstler:innen bei der Gestaltung ihrer Vor- und Nachlässe hervorgehoben. Der Kunsthistoriker Franz-Josef Sladeczek beschreibt in dem Buch „After Collecting. Leitfaden für den Kunstinachlass“ (2013) den Vorlass als Möglichkeit für Künstler:innen, ihre Werke zu Lebzeiten in eine gewünschte Ordnung zu bringen und so die Verantwortung für ihre Erhaltung aktiv zu übernehmen.⁴ Dieser Ansatz wird auch in dem Artikel „Im Dialog mit der Nachwelt. Auktoriale Inszenierung in Vorlässen“ (2018) der Literaturwissenschaftlerin Christine Grond-Rigler diskutiert. Dabei bezieht sich Grond-Rigler zwar auf literarische Vorlässe, jedoch lassen sich ihre Thesen auch auf Vorlässe in der bildenden Kunst übertragen.⁵

Für die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Arten der Nachlassverwaltung sowie Strategien der Sichtbarmachung bietet Loretta Würtenbergers Monografie „Der Künstlernachlass. Handbuch für Künstler, ihre Erben und Nachlassverwalter“ (2016) eine wichtige Grundlage.⁶

Literaturarchivar Ulrich Bülow bietet in seinem Artikel „Der Nachlass als materialisiertes Gedächtnis und archivarische Überlieferungsform“ (2017) eine Definition des Vorlasses in seiner Gegensätzlichkeit zum Nachlass.⁷

Kuratorin Ivana Gržina weist in ihrem Artikel „From a Private Archive to a Public Museum“ (2022) darauf hin, dass die Institutionalisierung von Vorlässen bisher oft zu einer eingeschränkten Verfügbarkeit und Sichtbarkeit führte. Laut Gržina verdeutlichen solche Defizite die Notwendigkeit nach neuen Ansätzen, um zur Archivierung und öffentlichen Zugänglichkeit von Vorlässen beizutragen.⁸

Der Diskurs um die Verwaltung von künstlerischen Vor- und Nachlässen findet sich auch in der Praxis wieder. Als Beispiel soll im Rahmen dieser Masterarbeit der Teilvorlass der Künstlerin Elfriede Schuselka (*1940) untersucht werden. Der Teilvorlass gelang 2023 im Zuge einer

³ Haffner 2014.

⁴ Sladeczek/Sykora 2013.

⁵ Grond-Rigler 2018.

⁶ Würtenberger 2016.

⁷ Bülow 2017.

⁸ Gržina 2022.

Schenkung der Künstlerin an das Institut *Kunstsammlung und Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien*.

Zur Künstlerin Elfriede Schuselka gibt es zu dem gegebenen Zeitpunkt keine Monografie. Es sind lediglich Zeitungsartikel und kürzere Beiträge in Ausstellungskatalogen vorhanden. Dabei bietet der Katalog zur Einzelausstellung „Elfi Schuselka“ (1993) in der Galerie Gerlinde Walz in Stuttgart unter anderem einen Text zu Schuselkas Werken von der Kunsthistorikerin Nancy Malloy, sowie eine tabellarische Biografie Schuselkas.⁹ Die Informationen zur Künstlerin und ihrem Werk in dieser Masterarbeit basieren daher nicht nur auf den Ausstellungskatalogen und Zeitungsartikeln, sondern vor allem auf dem Archivmaterial ihres Vorlasses. Ziel ist es mit dieser Masterarbeit eine erste umfassendere Auseinandersetzung mit Schuselkas Oeuvre zu bieten sowie die mögliche Anwendung und Relevanz der vorhandenen Strategien zur Sichtbarmachung eines Vorlasses an diesem konkreten Beispiel theoretisch zu diskutieren und teilweise praktisch umzusetzen.

Die Relevanz des vorliegenden Themas liegt in der Kombination aus theoretischer Analyse und praktischer Umsetzung. Schuselkas Werk ist trotz internationaler Ausstellungen im kunsthistorischen Diskurs unterrepräsentiert, was den Bedarf an einer umfassenden Aufarbeitung und strategischen Präsentation ihres Vorlasses verdeutlicht. Insbesondere die Kombination aus wissenschaftlicher Kontextualisierung, musealer Integration sowie digitaler Verortung kann dazu beitragen, die öffentliche und akademische Wahrnehmung ihrer Arbeiten nachhaltig zu steigern.

2. Theoretische Grundlagen zur Sichtbarmachung eines Vor- und Nachlasses

Das folgende Kapitel untersucht vorhandene Strategien zur Sichtbarmachung von Vor- und Nachlässen sowohl in der Fachliteratur als auch in der Praxis. Dafür wird zuerst eine Begriffsdefinition des Vorlasses erstellt. Anschließend werden exemplarisch Arten der Verwaltung diskutiert und schließlich sollen Möglichkeiten der Sichtbarmachung von Vor- und Nachlässen in der Kunstgeschichtsschreibung, in Kunstsammlungen sowie dem Kunstmarkt untersucht werden. Die genannten Kategorien orientieren sich an Loretta Württenbergers Säulen zum Umgang mit Nachlässen in ihrem Buch „Der Künstlernachlass. Handbuch für

⁹ Malloy 1993.

Künstler, ihre Erben und Nachlassverwalter“ (2016).¹⁰ Dabei lassen sich die von Würtenberger beschriebenen Strategien auch auf Vorlässe beziehen, mit dem wesentlichen Unterschied, dass Künstler:innen sich aktiv einbringen. Jedoch werden die drei Punkte - Kunstgeschichtsschreibung, Kunstsammlungen und Kunstmarkt - in dieser Arbeit um einen vierten Aspekt erweitert, und zwar die „Verortung im digitalen Raum“.

Laut Kunsthistorikerin Dorothee Haffner lässt sich seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein gestiegenes Bewusstsein für die Bedeutung von Kunstinachlässen und in weiterer Folge auch Vorlässen erkennen. Haffner begründet dies mit der erheblich angestiegenen künstlerischen Produktion seit der Mitte des 20. Jahrhunderts.¹¹

Woraus ein Vorlass besteht und wie mit diesem umzugehen ist, muss in den meisten Fällen individuell entschieden werden. Jedoch sind sich die meisten Vorlassverwalter:innen einig, ein Vorlass soll so gehandhabt werden, dass er nicht in Vergessenheit gerät. Kuratorin Ivana Gržina schreibt in ihrem Artikel „From a Private Archive to a Public Museum“ (2022), dass die Institutionalisierung insbesondere der Archivalien eines künstlerischen Erbes meistens nicht zu dessen Sichtbarkeit und Verfügbarkeit für die Forschung beiträgt. Die Archivalien bleiben meist undokumentiert und werden als Zusatzmaterial zu dem künstlerischen Werk betrachtet. Ihre Bedeutung für die Erforschung der Erblasser:innen wird vernachlässigt.¹²

Nach einer Bestimmung des Vorlass-Begriffs, werden einige Möglichkeiten der Verwaltung diskutiert und im Anschluss werden Strategien untersucht, um die Sichtbarkeit eines Vorlasses zu stärken.

2.1. Definition und Bedeutung des Vor- und Nachlasses

Der Künstler ist nicht nur Schöpfer, sondern sollte [...] frühzeitig auch Organisator seines eigenen Werkes sein – sich selbst, aber auch seinen Anverwandten, Freunden und Vertrauten zuliebe, denen er seinen Kunstinachlass anvertrauen möchte. Das Werk entlässt ihn nicht aus der Verantwortung. Denn er kennt es ohnehin am besten. Es gilt daher, nicht erst den Nachlass, sondern bereits den Vorlass – also die Regelung zu Lebzeiten, wer die Kunstwerke bzw. Teile des künstlerischen Oeuvres und allfällige Vermögensgegenstände erhält -, zu bestimmen – und dies auch in rechtsverbindlicher Form festzuhalten.¹³

¹⁰ Würtenberger 2017, S. 145.

¹¹ Haffner 2014, S. 15.

¹² Gržina 2022, S. 78.

¹³ Ślădeczek/Sykora 2013, S. 145.

Kunsthistoriker Franz-Josef Sladeczek fasst mit diesen Worten sein Memorandum für den Vorlass zusammen. In seiner Definition kümmert sich beim Vorlass bereits die kunstschaftende Person um den Erhalt und die Aufbereitung ihres eigenen Werks. Sladeczek sieht darin eine Möglichkeit die Erbenden des Werks zu entlasten.¹⁴

Literaturwissenschaftlerin Christine Grond-Rigler sieht in ihrer Definition eines Vorlasses einen klaren Vorteil gegenüber dem Nachlass darin, dass den Künstler:innen ein gewisser Grad an Selbstbestimmung zuteilwird, wenn sich diese bereits zu Lebzeiten um ihren Besitz kümmern. Sie entscheiden, was sie wem und wie hinterlassen. Die „Ursprungsordnung“ geht dadurch zwar verloren, wird jedoch durch eine von den Künstler:innen bestimmte „Übergabe-Ordnung“ ersetzt, welche Grond-Rigler zwar nicht als „authentisch“, aber zumindest als „autorisiert“ bezeichnet.¹⁵ Dabei bezieht sich Grond-Rigler auf literarische Bestände, jedoch lässt sich dieser Ansatz auch auf Vorlässe in der bildenden Kunst übertragen. Dabei kann ein Vorlass wie auch ein Nachlass sowohl das künstlerische Werk einer Person als auch Dokumente, private Fotografien, Korrespondenzen etc. beinhalten.¹⁶ So vielfältig wie der Bestand eines Vorlasses sein kann, so unterschiedlich sind auch die Möglichkeiten mit diesem zu arbeiten.

Literaturarchivar Ulrich Bülow definiert in seinem Beitrag „Der Nachlass als materialisiertes Gedächtnis und archivarische Überlieferungsform“ (2017) einen Nachlass ganz grundsätzlich als „Überlieferung von personalisierten Gegenständen“¹⁷. Um den Begriff genauer zu differenzieren, blickt er auf die Bedeutungsgeschichte von Nachlässen zurück. Bülow setzt den Beginn der methodischen Nachlass-Überlieferung im 19. Jahrhundert an. Im 20. Jahrhundert kommt es dann zu einer Wende. Die Ansicht verbreitet sich, dass es sich bei Nachlässen nicht um „Ersatzüberlieferungen“, sondern um eine eigene „unersetzliche Quellenart“ handelt. Die Differenzierung zwischen Vorlass und Nachlass sieht auch Bülow in der Tatsache, dass der Vorlass noch zu Lebzeiten der Erblasser:innen an staatliche und kommunale Archive, Bibliotheken und Museen übergeben wird.¹⁸

¹⁴ Sladeczek/Sykora 2013, S. 145.

¹⁵ Grond-Rigler 2018, S. 166.

¹⁶ Haffner 2014, S. 15.

¹⁷ Bülow 2017, S. 75.

¹⁸ Bülow 2017, S. 78.

In einem weiteren Schritt versucht Bülow den Umfang des Nachlasses zu definieren. Er kommt zu dem Entschluss, dass sich der Nachlass-Begriff lediglich auf einen Teil der Vermögensmasse bezieht, diese Grenze jedoch nicht eindeutig festgelegt ist. Je nach Umfang muss entschieden werden was tatsächlich als archivwürdig angesehen werden kann.¹⁹

Da der Umfang von Vorlässen keinem universell gültigen Schema folgt, kann es durch die Menge an Material schnell zu einer Überforderung der Vorlassverwalter:innen kommen. Daher schreibt Sladeczek dem Entsammeln²⁰ eine gleichwertige Bedeutung wie dem Sammeln zu. Dabei nennt er mehrere Möglichkeiten um Werke zu entsammeln, so unter anderem die Schenkung, den Verkauf und die Leihgabe.²¹ Auch Kurator Uwe Degreif vertritt die Ansicht, dass vom Gesamtbestand eines Nachlasses hinsichtlich der künstlerischen Bedeutung nur 5-10 Prozent erhaltenswert sind.²²

2.2. Arten der Vor- und Nachlassverwaltung

Die Möglichkeiten einen Vorlass zu verwalten sind vielfältig und weisen häufig Unterschiede je nach regionaler Gesetzeslage auf. Kunsthistorikerin Loretta Würtenberger unterscheidet in ihrer Monografie „Der Künstlernachlass. Handbuch für Künstler, ihre Erben und Nachlassverwalter“ (2016), zwischen institutionellen und privaten Möglichkeiten einen Nachlass zu betreuen. Während sie zu den institutionellen unter anderem die Stiftungsgründung zählt, gilt in ihrer Definition als private Nachlassverwaltung, wenn dieser direkt von den Erbenden ohne eigene Rechtsentität verwaltet wird. Diese Option bietet den Erbenden einerseits mehr Entscheidungsfreiheit, andererseits muss dadurch auch der Nachlass besteuert werden. Dies fällt bei einer Stiftungsgründung weg, da der gemeinnützige Aspekt dieser auf Grund rechtlicher Regelungen inhärent ist. Würtenberger betont jedoch,

¹⁹ Bülow 2017, S. 79.

²⁰ „Entsammeln“ oder auch „Deakzession“ genannt bezeichnet die Aussonderung von Objekten aus einer bestehenden Sammlung. Die ICOM Österreich veröffentlichte im Jahr 2016 einen Leitfaden zu dem Thema und definierte damit erstmals auf staatlicher Ebene klare Voraussetzungen zur Deakzession. Neben dem Leitfaden der ICOM Österreich veröffentlichte der Deutsche Museumsbund bereits 2011 den Leitfaden „Nachhaltiges Sammeln. Ein Leitfaden zum Sammeln und Abgeben von Museumsgut“ und der Verband der Museen der Schweiz folgte 2018 mit der Handreichung „Deakzession. Empfehlungen und Entscheidungshilfen“. Dennoch ist das Entsammeln heute noch ein kontrovers diskutiertes Thema. Dabei wird kritisiert, dass eine Deakzession kurzsichtig, riskant und unethisch sei. Doch laut dem Verband der Museen der Schweiz sei diese „unter den richtigen Voraussetzungen und im engen Rahmen der gesetzlichen und ethischen Vorgaben jedoch nicht nur vertretbar, sondern für eine verantwortungsvolle Sammlungspflege auch notwendig“.

²¹ Sladeczek/Sykora 2013, S. 112-113.

²² Haffner 2014, S. 16.

dass oft fälschlicherweise angenommen wird, dass bei einer privaten Nachlassverwaltung das finanzielle Interesse der Erben über dem gemeinnützigen Interesse stünde.²³ Württenberger plädiert dafür stets „Nur das Beste für das Oeuvre“²⁴ zu machen.

Das Modell der Stiftungsgründung ist vor allem in den USA gängig, doch auch in Österreich werden Vorlässe derartig gehandhabt, wie unter anderem die Maria Lassnig Stiftung in Wien. Eine weitere Möglichkeit der Regulierung ist es, den Vorlass an bereits vorhandene Institution, wie beispielsweise museale oder universitäre Sammlungen, durch Schenkung oder Verkauf zu veräußern.

Dabei gilt es in jedem Fall individuelle Lösungen zu finden, da es insbesondere für das österreichische Gesetz noch keinen konkreten Leitfaden gibt. Jedoch ist das Interesse an der Verwaltung von künstlerischen Vor- und Nachlässen in Österreich groß, sowohl Erblasser:innen als auch Erb:innen entwickeln ein immer stärkeres Bewusstsein für den Erhalt eines künstlerischen Werks nach dem Ableben der Künstler:innen. So wurde im Frühjahr 2024 das "Österreichische Forum für Vor- & Nachlässe bildender Kunst", kurz auch „Forum Vor/Nachlass“ auf Initiative von Olga Okunev (BMKÖS), Peter Pakesch (Maria Lassnig Stiftung) und Günter Schönberger (Bildrecht) gegründet. Das Hauptziel des Vereins ist es „die Vielfalt und Qualität zeitgenössischer bildender Kunst in Österreich zu bewahren und zu fördern.“²⁵ Ab Frühjahr 2025 soll das *Forum Vor/Nachlass* als Beratungs- und Informationsstelle sowohl für Künstler:innen als auch Rechtsnachfolger:innen dienen. Damit handelt es sich um einen Versuch eine zentrale Anlaufstelle für den Umgang mit künstlerischen Vor- und Nachlässen zu bieten.²⁶ Die Geschäftsführung übernimmt Kunsthistorikerin Elisabeth M. Gottfried, Präsidentin des Vereinsvorstands ist Sabine Haag, Kunsthistorikerin und ehemalige Direktorin des Kunsthistorischen Museums in Wien und Beiratsvorsitzender ist Kurator Peter Pakesch, welcher ebenfalls Stiftungsvorstand der *Maria Lassnig Stiftung* ist.²⁷

Solche zentralen nicht profitorientierten Anlaufstellen gibt es bereits mit dem Bundesverband Künstlernachlässe, kurz *BKN*, in Deutschland. Dieser gemeinnützige Verein versteht sich als „Dachverband für regionale Institutionen, Vereine und Stiftungen [...], die Nachlässe bildender

²³ Württenberger 2016, S. 38.

²⁴ Württenberger 2016, S. 38.

²⁵ <https://vor-nachlass.at/de/uber-uns/> (Letzter Zugriff: 19.11.2024).

²⁶ <https://vor-nachlass.at/de/> (Letzter Zugriff: 19.11.2024).

²⁷ <https://vor-nachlass.at/de/uber-uns/> (Letzter Zugriff: 19.11.2024).

Künstlerinnen und Künstler erfassen, erforschen, vermitteln und/oder sammeln und auf diese Weise zur Bewahrung des kulturellen Erbes beitragen.“²⁸ Dabei sieht sich der BKN als „Sprachrohr für regionale Nachlassinitiativen“. Er vertritt diese auf Länder- und Bundesebene, bemüht sich um öffentliche Förderungen für diese und stärkt überregionale Kooperationen und fachlichen Austausch; unter anderem durch Ausstellungen, Symposien, Workshops und Publikationen.²⁹

Während es den *BKN* bereits seit 2017 in Deutschland gibt, soll durch das *Forum Vor/Nachlass* ein österreichisches Pendant dazu entstehen, denn in Österreich gab es bisher keinen derartigen Dachverband. Vielmehr wurden individuelle Einzellösungen, meist in Form von Stiftungen, gesucht. Diese sind jedoch meist bereits bekannten Künstler:innen vorbehalten. Insbesondere Stiftungsgründungen sind zeit- und ressourcenintensiv, denn zur Gründung dieser bedarf es laut dem österreichischen Privatstiftungsgesetz von 1993 einer Vermögenswidmung in Höhe von mindestens 70.000 Euro, entweder als Barvermögen oder in Form von Sachwerten, die jedoch gründungsgeprüft sein müssen.³⁰

Trotz der hohen Vermögenswidmung gibt es in Österreich einige Stiftungen. Jedoch wird in der Recherche schnell klar, dass nur bereits renommierte Künstler:innen sich die Gründung einer Privatstiftung leisten konnten, wie beispielsweise Maria Lassnig. Zwar gelangte die Künstlerin erst spät in ihrem Leben zu Anerkennung, aber diese ermöglichte es ihr, letzten Endes die *Maria Lassnig Stiftung* einzurichten. Bereits 2001 begann Lassnig sich um ihren Vorlass zu kümmern. Dabei entschied sie sich für die Gründung einer gemeinnützigen Privatstiftung, welche mit ihrem Tod in Kraft trat und die Stiftung somit zur erbenden Instanz von ihrem Oeuvre machte.³¹ In Österreich wird zwischen gemeinnütziger Stiftung und Privatstiftung unterschieden. Während Erstere ihren Zweck in der Bezeichnung trägt, kann Letztere jeden Zweck verfolgen „[...]“, sofern dieser – wie überall – nicht gegen das Gesetz und die guten Sitten verstößt.“³² Jedoch kann auch eine gemeinnützige Privatstiftung eingerichtet werden, wie im

²⁸ <https://www.bundesverband-kuenstlernachlaesse.de/> (Letzter Zugriff: 30.11.2024).

²⁹ <https://www.bundesverband-kuenstlernachlaesse.de/der-verein/aufgaben-und-ziele> (Letzter Zugriff: 30.11.2024).

³⁰ <https://www.wko.at/wirtschaftsrecht/die-privatstiftung> (Letzter Zugriff: 30.11.2024).

³¹ <https://www.marialassnig.org/stiftung/about/> (Letzter Zugriff: 04.01.2025).

³² Würtenberger 2016, S. 53.

Fall der *Maria Lassnig Stiftung*. Diese darf, im Gegensatz zur rein gemeinnützigen Stiftung, auch aus ihrem Grundstockvermögen verkaufen sowie steuerrechtliche Vorteile erlangen.³³

Die *Maria Lassnig Stiftung* zeigt paradigmatisch, dass die Grenze zwischen Vor- und Nachlass durchaus verschwimmen kann, denn Lassnig kümmerte sich einerseits bereits vor ihrem Tod ausführlich um den Erhalt ihres Werks, andererseits wurde dieses aus rechtlicher Sicht erst nach ihrem Tod an die Stiftung übergeben.³⁴

Ein weiteres österreichisches Beispiel der Vorlassverwaltung ist das *VALIE EXPORT Center* in Linz. Bereits im Jahr 2015 erwarb die Stadt Linz das umfangreiche Archiv der Künstlerin, welches sie bereits seit den 1960er Jahren stets parallel zu ihrer künstlerischen Tätigkeit betreut hat. Die Sammlung wurde in einem weiteren Zuge von der Stadt Linz an das *LENTOS Kunstmuseum Linz* in Zusammenarbeit mit der *Kunstuniversität Linz* übergeben und seit 2017 sind auch VALIE EXPORTS Vorlass und ihre Bibliothek dort für Forscher:innen und Interessent:innen zugänglich.³⁵

Diese seltene Kooperation zwischen den drei Institutionen, Stadt, Museum und Universität, die grundsätzlich unterschiedliche Ziele vertreten, bildet einen Sonderfall in der österreichischen Vorlassverwaltung. Während die *Kunstuniversität* die wissenschaftliche Aufarbeitung des Vorlasses vorantreibt, kümmert sich das *LENTOS Kunstmuseum* um die nationale und internationale Sichtbarkeit des Oeuvres. Die Stadt Linz hat im Erhalt des Vorlasses rechtzeitig eine Bereicherung für das künstlerische Erbe der Stadt erkannt und profitiert kulturpolitisch von der Stärkung dessen, denn dadurch erhält die Stadt die Möglichkeit sich als kulturellen Standort stärker zu etablieren.³⁶

Welche Lösung nun für einen Vorlass die Beste ist, gilt es jedoch individuell zu entscheiden. Kunsthistoriker Wolfgang Henze diskutiert in dem 2007 in der Zeitschrift „Schweizer Kunst“ erschienenem Artikel „Künstlernachlässe als private und öffentliche Aufgabe. Was der Markt (nicht) regelt – oder vielleicht doch?“, ob Nachlässe besser in öffentlicher oder privater Hand aufgehoben sind. Er kommt zu dem Schluss, „[...] dass ein künstlerisches Werk so lange wie nur eben möglich privat propagiert und verwaltet werden sollte. Erst nachdem diese

³³ Würtenberger 2016, S. 54.

³⁴ <https://www.marialassnig.org/stiftung/about/> (Letzter Zugriff: 30.11.2024).

³⁵ <https://www.valieexportcenter.at/center/editorial> (Letzter Zugriff: 03.12.2024).

³⁶ <https://www.valieexportcenter.at/center/team> (Letzter Zugriff: 03.12.2024).

Möglichkeiten für das Werk voll ausgeschöpft und genutzt wurden, sollte man für das Gesamte oder Teile des Werkes, sowie die Dokumente einen sinnvollen öffentlichen Ort suchen, an dem das Werk weiterleben kann.“³⁷ Um seine Argumentation zu stützen nennt er verschiedene Beispiele³⁸, in welchen ein Nachlass einer öffentlichen Sammlung übergeben wurde, aber auf Grund des ohnehin umfangreichen Sammlungsbestands dieser, wenig Beachtung erhielt.³⁹

2.3. Strategien zur Sichtbarmachung von Vor- und Nachlässen

Nachdem wir uns die Definition und Bedeutung von Vor- und Nachlässen sowie deren verschiedene Arten angesehen haben, möchte ich mich nun in der Tiefe mit Strategien der Sichtbarmachung von Nachlässen auseinandersetzen. Dies in Vorbereitung darauf, diese Strategien auf das Werk von Elfriede Schuselka in Kapitel 5 anzuwenden, da, wie sich zeigen wird, sie ebenso relevant für einen Vorlass sind. Dabei beziehe ich mich insbesondere auf Loretta Würtenbergers Buch „Der Künstlernachlass. Handbuch für Künstler, ihre Erben und Nachlassverwalter“ (2016), worin sie folgende Grundprinzipien festlegt:

Nachdem eine Strategie entwickelt und die Arbeitsgrundlage gesichert ist, beginnt die eigentliche Arbeit des Nachlasses. Ein Künstlernachlass arbeitet dann erfolgreich, wenn es ihm gelingt, das Oeuvre lebendig zu halten: wenn sich nachfolgende Künstlergenerationen von ihm inspirieren lassen und wenn Kuratoren, Wissenschaftler und Sammler immer wieder einen neuen, frischen Blick auf das Werk finden. Dies gelingt, wenn der Nachlass selbst Diskurse anregt, das Werk kontextualisiert, Ausstellungen initiiert oder zeitgenössische Künstler mit dem Werk konfrontiert.⁴⁰

Würtenberger beschreibt damit die Bedeutung der Positionierung eines Nachlasses. Sie definiert folglich drei Säulen, die zur Sichtbarmachung beitragen: 1. Die wissenschaftliche Arbeit; 2. Das aktive Museums-Management; 3. Der richtige Umgang mit dem Kunstmarkt – Markt und Vermarktung. Im Folgenden werden in Anlehnung an Würtenbergers Säulen, Strategien zur Sichtbarmachung eines Vorlasses besprochen. Erweitert wird Würtenbergers Ansatz durch die Verortung des Vorlasses im digitalen Raum.

2.3.1. Verortung in der Kunstgeschichtsschreibung

³⁷ Henze 2007, S. 15.

³⁸ Die Beispiele die Henze nennt sind Schenkungen der künstlerischen Nachlässe von Woty und Theodor Werner (1969/1971) sowie Fritz Winter (1975) an die Bayrische Gemäldesammlung und Gabriele Münters Schenkung an die Städtische Galerie im Lehnbachhaus München (1957).

³⁹ Henze 2007, S. 15.

⁴⁰ Würtenberger 2016, S. 108.

Um einen Vor- oder Nachlass in der Kunstgeschichtsschreibung zu positionieren, gilt es die Forschung über diesen zu ermöglichen und zu unterstützen. Laut Würtenberger bedarf es erstmals der Aufarbeitung des künstlerischen Archivs, um dieses in weiterer Folge als Vor- oder Nachlass zugänglich zu machen.

Dabei bieten Archive der jeweiligen Künstler:innen Informationen für die Aufarbeitung und die Recherche. Diese bestehen meist aus Schriftstücken, Urkunden, Fotografien, Korrespondenzen, Ausstellungsmaterial und Dokumenten. Zusätzlich bieten Archive Anhaltspunkte für die Authentifizierung von Kunstwerken, sowie zahlreiche Bezugspunkte für das Erstellen eines Werkverzeichnisses, wie unter anderem durch Korrespondenzen rund um Ausstellung oder Fotografien. Laut Würtenberger gilt es daher zuerst das Archiv aufzuarbeiten. Dafür nennt die Kunsthistorikerin interne und externe Optionen je nach Zeit und Ressourcen der Vorlassverwalter:innen.⁴¹

In weiterer Folge könnte aus der gewonnenen Recherche ein Werkverzeichnis erstellt werden. Dieses gibt Auskunft über das gesamte Werk der Künstler:innen. Neben den grundsätzlichen Informationen über ein Kunstwerk, wie Titel, Datierung, Maße und Material, verbindet ein ausführliches Werkverzeichnis jedes Werk mit den jeweiligen Ausstellungsbeteiligungen sowie Publikationen und der Provenienz.⁴²

Doch unabhängig davon wie gut aufbereitet ein Archiv und wie vollständig ein Werkverzeichnis ist, wird es der Sichtbarkeit nicht zuträglich, wenn es für Forschende und die Öffentlichkeit schwer oder gänzlich unzugänglich ist. Um sich der Forschungsgemeinschaft zugänglich zu zeigen, bedarf es neben dem Beantworten von Forschungsanfragen, unter anderem der Möglichkeit den Vorlass physisch erforschbar zu machen.

Eine Möglichkeit ist es, dass Vorlassverwalter:innen proaktiv Wissenschaftler:innen und Interessent:innen ansprechen. Dies kann je nach Zeit und Ressourcen durch Veranstaltungen oder Ausschreibungen sowie Förderungen erreicht werden. Darüber hinaus ermöglicht ein Online-Angebot, wie eine Online-Datenbank, einen internationalen Zugang zu den Beständen.⁴³

⁴¹ Würtenberger 2016, S. 116-117.

⁴² Würtenberger 2016, S. 116-117.

⁴³ Würtenberger 2016, S. 128-129.

Des Weiteren stellt sich die Frage was zugänglich gemacht wird und was absichtlich unzugänglich bleibt. Die Gründe dafür können vielseitig sein, wie etwa, um die Privatsphäre noch lebender Personen zu schützen. Jedoch gilt es in jedem Fall transparent auf mögliche Lücken hinzuweisen, wie im Kapitel 2.4. näher beleuchtet wird.

Neben Publikationen und Forschungsprojekten besteht die Möglichkeit den Vorlass mittels Ausstellungen zu präsentieren, was zu weiteren Auseinandersetzungen mit dem Werk durch Forscher:innen und Künstler:innen führen kann. Hierbei gilt es ebenso wie bei der Zugänglichkeit proaktiv zu sein und die Kooperation mit Museen oder anderen ausstellenden Institutionen aufzusuchen. Laut Würtenberger sind „Ausstellungen und Museumssammlungen [...] der wichtigste Ort, um das Werk eines verstorbenen Künstlers im Diskurs zu halten.“⁴⁴

2.3.2. Verortung in Kunstsammlungen

Die Übernahme eines künstlerischen Vorlasses in eine museale Sammlung bietet zahlreiche Vorteile, darunter die Erhaltung des Werks, seine Kontextualisierung sowie eine erhöhte öffentliche Präsenz. Dabei gibt es zwei grundlegende Optionen der Veräußerung: Die Schenkung und den Verkauf. Hier gilt es gezielt vorzugehen. Würtenberger bietet dazu sechs Fragen, die als Entscheidungshilfe an den Vorlass gestellt werden können:

1. *In welchen Sammlungen sollte der Künstler vertreten sein, ist es aber noch nicht?*
2. *Gibt es geografische Regionen, in denen das Werk bisher noch nicht gezeigt wurde?*
3. *Zu welcher Museumssammlung passt das Oeuvre?*
4. *Gibt es Teile des Oeuvre, die bisher museal unterrepräsentiert sind?*
5. *Zu welchen Sammlungen gibt es biografische, historische oder geografische Bezüge?*
6. *Ist die Institution zu Gegengaben – in Form von Publikationen, weiteren Ausstellungen etc. – bereit?*⁴⁵

Grundsätzlich bieten Schenkungen sowohl für das Museum als auch den Vorlass Vorteile. Das Museum erhält die Möglichkeit Sammlungslücken zu schließen, während der Vorlass an Sichtbarkeit gewinnt. Jedoch argumentiert Würtenberger zusätzlich, dass ein Verkauf zu einer gesteigerten Wertschätzung der angekauften Objekte führt, da für den Erwerb finanzielle

⁴⁴ Würtenberger 2016, S. 131.

⁴⁵ Würtenberger 2016, S. 133.

Mittel aufgebracht wurden. Dies wiederum erhöht laut der Kunsthistorikerin die Wahrscheinlichkeit, dass dieser im Museum ausgestellt wird.⁴⁶

Eine weitere Option sieht Würtenberger in dem „Schenkungs-Ankauf-Programm“⁴⁷, ein Kombinationsmodell aus Verkauf und Schenkung. Dabei wird entweder ein gesamtes Konvolut zu einem günstigeren Preis an ein Museum oder eine Kunstsammlung veräußert oder nur einige Arbeiten werden verkauft, während andere verschenkt werden. Diese Mischvariante bietet den vorlassverwaltenden Institutionen die Möglichkeit einerseits weiterhin ihren gemeinnützigen Fokus zu verfolgen, während sie andererseits dadurch Sachwerte in Kapital umwandeln können, um damit den Erhalt des Werks oder beispielsweise Forschungsprojekte zu finanzieren.⁴⁸

Grundsätzlich vertritt Würtenberger die Ansicht, dass die Veräußerung weniger Werke an mehrere Museen und Kunstsammlungen zu höherer Sichtbarkeit beiträgt. Da die Wahrscheinlichkeit, dass die Arbeiten ausgestellt werden durch die steigende Zahl an vertretenden Museen erhöht wird. Zusätzlich sollten die Museen zur Ausleihe an andere Institutionen verpflichtet werden, um dadurch die Möglichkeiten der Ausstellbarkeit zu erhöhen.⁴⁹

2.3.3. Verortung im Kunstmarkt

Loretta Würtenberger diskutiert in ihrer dritten Säule „den richtigen Umgang mit dem Kunstmarkt“⁵⁰. Dabei betont sie die Bedeutung einer strategischen Zusammenarbeit mit Auktionshäusern und Galerien.

Ein Vorlass, der sich aktiv im Kunstmarkt positionieren möchte, sollte laut Würtenberger eine passende Galerie finden, die die künstlerischen Inhalte des Vorlasses und dessen Werte repräsentieren kann. Kunsthändler Fred Jahn⁵¹, hebt hervor, dass die Arbeit mit Nachlässen

⁴⁶ Würtenberger 2016, S. 133.

⁴⁷ Würtenberger 2016, S. 133.

⁴⁸ Würtenberger 2016, S. 133-134.

⁴⁹ Würtenberger 2016, S. 134.

⁵⁰ Würtenberger 2016, S. 135-136.

⁵¹ Fred Jahn, geboren 1944 in Berg, ist ein deutscher Galerist, Kunsthändler und Verleger. Nach einer Lehre zum Großhandelskaufmann und Tätigkeiten in München gründete er 1978 die Galerie Fred Jahn, die sich auf internationale zeitgenössische Kunst spezialisiert hat. 2017 fusionierte seine Galerie mit der seines Sohnes Matthias zur Galerie Jahn und Jahn.

(<https://cafedeutschland.staedelmuseum.de/gespraech/fred-jahn/bio>, Letzter Zugriff: 05.02.2025).

eine langfristige Neubewertung und Gewichtung retrospektiver Kunst erfordert. Die Galerie agiert hierbei als „Botschafter“ des Werks im Kunstmarkt.⁵²

Für Würtenberger lautet die ideale Verkaufsstrategie: „So wenig wie möglich, so viel wie nötig.“⁵³ Dabei sollte ein Vorlass langfristig denken und darauf abzielen, die Bestände nicht durch unkontrollierten Verkauf zu „zersetzen“. Der Verkauf sollte gezielt erfolgen, um finanzielle Ressourcen für wichtige Aspekte wie Restaurierungsprojekte oder Archivarbeit zu sichern.⁵⁴ Würtenberger betont, dass besonders bei den „wichtigsten“ Arbeiten der Künstler:innen Zurückhaltung geboten sei, da diese auch langfristig die Reputation und die Wertentwicklung des Vorlasses sichern können.⁵⁵

Zahlreiche Kunstinstitutionen und Archive setzen zur Bestimmung von „relevanten“ Werken auf ein Klassifizierungssystem, wobei die Arbeiten in Kategorien unterteilt werden, die entscheidend dafür sind in welcher Form und an wen ein Werk veräußert werden darf. So setzt auch beispielsweise die Maria Lassnig Stiftung auf ein solches System wobei einige Werke nur an Museen verkauft werden und rund 50 Prozent des Bestandes gar nicht veräußert werden dürfen.⁵⁶ Die Lassnig Stiftung beteiligt sich jedoch auch am Sekundärmarkt, der sich als „An- und Verkauf von Arbeiten, die bereits zuvor durch einen Verkauf in den Markt gelangt sind.“⁵⁷ definiert. Dies kann unter anderem helfen Lücken im Bestand der Stiftung zu schließen oder auch durch anschließenden gewinnbringenden Weiterverkauf die finanzielle Situation eines Vorlasses zu verbessern. Im Fall der Lassnig Stiftung geschieht dies vor allem zur Marktregulierung wie Stiftungsvorstand Peter Pakesch in einem Vortrag vom 4. Mai 2023 erklärt.⁵⁸

Ein wesentlicher Aspekt beim Umgang mit dem Kunstmarkt ist die Trennung von wissenschaftlicher Integrität und wirtschaftlichen Interessen. Es ist entscheidend, dass Authentifizierungen und Werkverzeichnisse des Nachlasses unabhängig von Marktstrategien erstellt werden, um Transparenz und Glaubwürdigkeit zu wahren.⁵⁹

⁵² Würtenberger 2016, S. 135-136.

⁵³ Würtenberger 2016, S. 138.

⁵⁴ Würtenberger 2016, S. 138.

⁵⁵ Würtenberger 2016, S. 138.

⁵⁶ Peter Pakesch, Vortrag und Führung in der Maria Lassnig Stiftung, 04.05.2023.

⁵⁷ Würtenberger 2016, S. 140.

⁵⁸ Peter Pakesch, Vortrag und Führung in der Maria Lassnig Stiftung, 04.05.2023.

⁵⁹ Würtenberger 2016, S. 140.

Die langfristige Sichtbarkeit und Wertentwicklung eines Vorlasses im Kunstmarkt hängen von einer klaren Positionierung, der Auswahl strategischer Partner sowie der Fähigkeit ab, wissenschaftliche Arbeit und kommerzielle Interessen in Balance zu halten. Eine enge Zusammenarbeit mit erfahrenen Galerien und die Nutzung innovativer Strategien können hierbei eine entscheidende Rolle spielen.

2.3.4. Verortung im digitalen Raum

Die Digitalisierung und Nutzung von Online-Archiven und Datenbanken ist eine Möglichkeit Vorlässe global zugänglich und sichtbar zu machen. Dabei bieten sich den Vorlassverwalter:innen zahlreiche Möglichkeiten die je nach Zeit und finanziellen Ressourcen ausgeschöpft werden können.

Während *Wikipedia* zwar keine wissenschaftliche Informationsquelle darstellt, lässt sich nicht leugnen, dass die Enzyklopädie einen großen Einfluss auf unseren Wissenserwerb sowie auf die Geschichtsschreibung hat. Sie gilt seit ihrer Gründung im Jahr 2001 mittlerweile als eine der ersten Anlaufstellen für schnellen Informationserwerb und weiterführende Literatur und obwohl mit dem Wissen auf *Wikipedia* stets kritisch umgegangen werden soll, da es sich hierbei um eine von Nutzer:innen bearbeitete Enzyklopädie handelt, besitzt *Wikipedia* eine wissenkonstituierende Macht.

Im Jahr 2021 entstand durch Unterstützung des *Ulmer Vereins*⁶⁰, des *Deutschen Verbands für Kunstgeschichte* sowie des *Arbeitskreises Digitale Kunstgeschichte* die Initiative „kuwiki. AG Kunstwissenschaften + Wikipedia“. Das Hauptziel dieser ist es „[...] dass die Kunstwissenschaften die freie Online-Enzyklopädie Wikipedia als Wissensspeicher, Arbeitsinstrument und wichtiges Medium der Wissenskommunikation anerkennen und reflektieren – und sich endlich aktiv in die Online-Enzyklopädie einbringen.“⁶¹ Um das zu erreichen bietet *kuwiki* regelmäßig Workshops und Vorträge zum Thema *Wikipedia* in den Kunstwissenschaften. Außerdem bietet die Initiative diverse Hilfsmittel zur Erstellung und Bearbeitung von *Wikipedia*-Beiträgen, wie unter anderem das „Living Handbook für

⁶⁰ „Der Ulmer Verein wurde 1968 auf dem Kunsthistorikertag in Ulm gegründet. Der Berufsverband verfolgt das Ziel, Kunstgeschichte und Kulturwissenschaften in Theorie und Praxis auch jenseits dessen, was als das Gegebene angenommen wird, nachhaltig zu fördern.“ (http://www.ulmer-verein.de/?page_id=14439, Letzter Zugriff: 05.02.2025).

⁶¹ https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Arbeitsgemeinschaft_Kunstwissenschaften_%2B_Wikipedia (Letzter Zugriff: 04.12.2024).

Wikipedia-Artikel zu Kunstwerken“⁶². Weiters bemüht sich *kuwiki* stets um einen regen Austausch zwischen Interessierten und Expert:innen.

Im Zuge dieser Initiative veranstaltete der VÖKK – *Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker* von 09.09.-20.09.2021 in Zusammenarbeit mit der *kuwiki*-Arbeitsgruppe und *Wikimedia Austria* einen sogenannten „Edit-a-thon“⁶³ als Vorbereitung auf die Tagung „Great Female Art Historians“. Die Teilnehmer:innen erhielten zuerst einen Workshop rund um die Nutzung von *Wikipedia* und folglich entstanden vier neue Einträge zu Kunsthistorikerinnen und insgesamt acht Beiträge wurden verbessert.⁶⁴

Während die Initiative *kuwiki* allgemein die Ausweitung kunstwissenschaftlicher *Wikipedia*-Beiträge zum Ziel hat, setzte der „Edit-a-thon“ des VÖKK auf die Erhöhung der Beiträge zu Frauen in der Kunstwissenschaft. Das geht zurück auf das 2015 innerhalb von *Wikipedia* gegründete kollaborative Schreibprojekt „Women in Red“. Dabei geht es den Beteiligten darum den Gender-Gap innerhalb von *Wikipedia* zu verringern. Dieser entsteht unter anderem dadurch, dass vorwiegend männliche Autoren ihren Fokus auf Männer und Leistungen von Männern setzen und dabei Frauen ausschließen und somit die systemische Ungleichheit verstärken und innerhalb von *Wikipedia* reproduzieren. Das Ziel dieser Initiative ist es unter anderem ebenfalls „Edit-a-thons“ zu organisieren. Im Rahmen dieser Veranstaltungen sollen gendersensible rote Links in *Wikipedia* gesetzt werden. Diese weisen auf Forschungslücken hin sowie auf Wunschartikel von Nutzer:innen. In weiterer Folge sollen diese in blaue Hyperlinks mit Beiträgen zu Frauen und ihren Leistungen umgewandelt werden.⁶⁵

Diese exemplarischen Initiativen machen die Bedeutung von *Wikipedia* für die Kunstwissenschaften und die Kunstgeschichtsschreibung deutlich. Sie zeigen, dass obwohl *Wikipedia* innerhalb der Wissensvermittlung häufig unbeachtet bleibt, die Online-Enzyklopädie dennoch einen Wert hat in seiner aktiven und zeitnahen Bearbeitung von

⁶²https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Arbeitsgemeinschaft_Kunstwissenschaften_%2B_Wikipedia/Living_handbook (Letzter Zugriff: 04.12.2024).

⁶³ Bei einem „Edit-a-thon“ handelt es sich um eine Veranstaltung, bei welcher sich mehrere Interessent:innen meist physisch an einem Ort zusammentreffen um Beiträge von Online-Plattformen, wie beispielsweise der *Wikipedia* zu erstellen oder zu bearbeiten. Ziel dieser Veranstaltungen ist es die Qualität und Quantität der Artikel zu erhöhen. (<https://de.wikipedia.org/wiki/Edit-a-thon>, Letzter Zugriff: 25.02.2025).

⁶⁴ https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Edit-a-thon/Female_Art_Historians_In_Blue (Letzter Zugriff: 04.12.2024).

⁶⁵ https://de.wikipedia.org/wiki/Women_in_Red (Letzter Zugriff: 04.12.2024).

kritischen Diskursen. Daraus lässt sich schließen, dass *Wikipedia* eine große Relevanz für einen gewissen Grad an Sichtbarmachung von Künstler:innenvorlässen hat, indem sie als eine erste Anlaufstelle zu weiterer Recherche verhelfen kann.

Mit der Online-Plattform „Wien Geschichte Wiki“ gibt es seit 2014 eine vergleichbare lokale Wissensplattform mit dem Fokus auf der Geschichte der Stadt Wien. Geschaffen wurde die Plattform in Zusammenarbeit zwischen dem *Wiener Stadt- und Landesarchiv* (MA 8) und der *Wienbibliothek im Rathaus* (MA 9), basierend auf Felix Czeikes „Historisches Lexikon Wien“. Abgesehen von der lokalen Begrenzung gibt *Wien Geschichte Wiki* auch eine zeitliche Vorgabe. Da es sich hierbei um eine historische Plattform handelt werden noch lebende Personen nur dann aufgenommen, wenn nachweisbar ist, dass „[...] ihr Wirken von langfristiger Bedeutung für Wien ist“⁶⁶. Dennoch hat das *Wien Geschichte Wiki* eine große lokale Tragweite und Relevanz als Informationsquelle, da jeder Beitrag von einem Redaktionsteam aus Expert:innen der Stadtgeschichte überprüft wird und wissenschaftlichen Standards entsprechen muss.⁶⁷

Neben Online-Enzyklopädien besteht auch die Möglichkeit der Digitalisierung des Bestandes und der Verfügbarmachung auf einer Online-Datenbank. Dazu gehört unter anderem das Scannen der Werke und Archivalien. Dabei ist es auch wichtig diese mit relevanten Daten und Informationen wie etwa Titel, Jahreszahl, Provenienz, Ausstellungen, Maß, Material und Querverweisen zu versehen. Dadurch werden Datenbanken zu wertvollen Recherchertools, die mit einem Online-Zugang zur globalen Erforschung eines Vorlasses beitragen können.

Die Bedeutung der Digitalisierung für die Erhaltung und Vermittlung von Wissen wurde bereits von der Kulturpolitik erkannt. Im Zuge des von der Europäischen Union finanzierten „NextGenerationEU“ – Projekts entstand 2023 in Österreich das Förderprogramm „Kulturerbe digital“.

*Ziel des Förderprogramms war, das kulturelle Erbe Österreichs mit Hilfe digitaler Technologie noch besser nutzbar und einer breiten nationalen wie internationalen Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Gefördert wurde die digitale Sicherung von Sammlungsobjekten, deren digitale Erfassung, Katalogisierung, Veröffentlichung, Präsentation und Vermittlung sowie der Aufbau von Online-Sammlungen.*⁶⁸

⁶⁶ https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/%C3%9Cber_das_Wien_Geschichte_Wiki (Letzter Zugriff: 04.12.2024).

⁶⁷ https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/%C3%9Cber_das_Wien_Geschichte_Wiki (Letzter Zugriff: 04.12.2024).

⁶⁸ <https://www.bmkoes.gv.at/kunst-und-kultur/schwerpunkte/digitalisierung/foerderprogramm-kulturerbe-digital.html#ziel-01-1> (Letzter Zugriff: 04.12.2024).

Das Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport definiert somit die Digitalisierung als hilfreiches Werkzeug zur internationalen Sichtbarmachung von kulturellem Erbe.

In weiterer Folge sollen die Digitalisate auf der Plattform *Kulturpool* veröffentlicht und zugänglich gemacht werden. Die Teilnahme an der Online-Datenbank Kulturpool ist jedoch auch unabhängig des Förderprogramms möglich. Als Museum, Archiv, Bibliothek, Forschungseinrichtung oder vergleichbare Institution in Österreich kann ein Kooperationsvertrag mit *Kulturpool* eingereicht werden.⁶⁹ Dieser legt unter anderem fest, dass die Institution im *Kulturpool* präsentiert wird und die Metadaten der verknüpften Digitalisate angezeigt werden. Dafür verpflichtet sich die Partnerinstitution eine genormte Schnittstelle für die Metadaten zu errichten, auf welche *Kulturpool* regelmäßig zugreifen kann, um sich die Daten zu holen, dies kann unter anderem in Form einer internen Online-Datenbank geschehen, weiters müssen die Rechte der Digitalisate geklärt sein und es müssen passende Lizenzen angegeben werden. Zusätzlich bestätigt die teilnehmende Einrichtung mit der Unterzeichnung des Vertrags, dass die Metadaten an *Europeana* weitergegeben werden dürfen.⁷⁰ Bei *Europeana* handelt es sich um ein europaweites Pendant zu *Kulturpool*. Ziel der Plattform ist es das kulturelle Erbe Europas global zu vermitteln und zugänglich zu machen.⁷¹

Zuletzt soll ein Online-Archiv vorgestellt werden, das „Aware: Archives of Women Artists, Research & Exhibitions“. Dieses wurde 2014 als gemeinnütziger Verein gegründet und befindet sich in Paris. Das Ziel der Institution ist es weibliche und nicht-binäre Künstler:innen die zwischen 1664 und 1974 geboren sind zu dokumentieren und durch Verortung in der Datenbank, Recherche und dem Verfassen von Texten sichtbar zu machen.⁷² Jedoch ist es bei dieser Plattform schwieriger proaktiv Künstler:innen einzubringen, denn das Erstellen von neuen Beiträgen geschieht meist über unterschiedliche Projekte.⁷³ Dennoch lohnt es sich für Vorlassverwalter:innen von weiblichen und nicht-binären Künstler:innen, die in den zeitlichen Rahmen von *Aware* passen, sich mit diesem Archiv zu vernetzen. Da *Aware* mit seinen diversen

⁶⁹ <https://wissen.kulturpool.at/books/start/page/teilnahmekriterien> (Letzter Zugriff: 04.12.2024).

⁷⁰ <https://wissen.kulturpool.at/books/start/page/kooperationsvertrag> (Letzter Zugriff: 04.12.2024).

⁷¹ <https://www.europeana.eu/de/about-us> (Letzter Zugriff: 04.12.2024).

⁷² https://awarewomenartists.com/en/a_propos/missions/ (Letzter Zugriff: 04.12.2024).

⁷³ https://awarewomenartists.com/en/a_propos/faq/ (Letzter Zugriff: 04.12.2024).

Projekten und Veranstaltungen weit über die digitale Datenbank hinaus die Sichtbarkeit der Künstler:innen vorantreibt.

2.4. Ethische Fragestellungen und Herausforderungen

In dem folgenden Kapitel werden Fragen bezüglich der Ethik bei der Sichtbarmachung von Vorlässen gestellt und diskutiert. Zusätzlich werden Herausforderungen sowie die Wirksamkeit der besprochenen Strategien untersucht.

Ein ethischer Kodex ist freilich schwer objektivierbar und wurde daher weitgehend von rechtlichen Rahmenbedingungen (Gesetze, Verträge) abgelöst. Trotzdem geraten Archivare und Forscherinnen im Umgang mit Vor- und Nachlässen oft in moralische Dilemmata, hin- und hergerissen zwischen Interessen des Autors, den Aufgaben des Archivs, dem Recht der Öffentlichkeit auf Transparenz und Information, der Geldgeber und dem Objektivitätsanspruch der Wissenschaft.⁷⁴

Literaturwissenschaftlerin Christine Grond-Rigler Aussage zu Literaturvorlässe lässt sich auch auf bildende Künstler:innen übertragen. Insbesondere im Umgang mit persönlichen Informationen gilt es vorsichtig umzugehen. Da die Herausgabe dieser den Datenschutz sowie die Privatsphäre der Vorlasser:innen als auch aller im Bestand, beispielsweise durch Briefe, erwähnten Personen verletzen könnte.

Dabei gilt es stets individuell abzuschätzen, ob die Veröffentlichung einer Information die Privatsphäre der betroffenen Personen verletzen könnte, dies jedoch bei gleichzeitiger Abwägung der wissenschaftlichen Integrität. Eine Leitfrage die die Entscheidung unterstützen könnte ist: *Ist diese Information für das Verständnis des Werks der Künstler:innen von Relevanz?* Sollte diese Frage verneint werden, steht die Vorenthaltung der Information nicht in Diskrepanz zur wissenschaftlichen Souveränität. Da sich die Bedeutung der Information jedoch im Laufe der Zeit ändern kann, gilt es diese nicht zu Vernichten oder zu Negieren, sondern darauf zu verweisen und transparent damit umzugehen.

Das *VALIE EXPORT Center* in Linz beruft sich bei der Entscheidung, welche Informationen in ihrem Online-Archiv zugänglich gemacht werden auf österreichische Urheber-, Persönlichkeits- und Nutzungsrechte. Dabei werden sensible Informationen nicht online angezeigt, ihre Metadaten bleiben jedoch recherchierbar. Dadurch können Forscher:innen

⁷⁴ Grond-Rigler 2018, S. 177.

ihren Besuch im *VALIE EXPORT Center* planen, denn dort sind auch jene Archivalien die online nicht zugänglich sind einsehbar.⁷⁵

Der *Verband deutscher Archivarinnen und Archivare e.V.* fasst die ethischen Grundsätze für Archivar:innen, basierend auf dem 1996 veröffentlichten Kodex, in zehn Punkten zusammen. Dabei gilt es unter anderem die Integrität des Archivguts zu schützen, den historischen Kontext sowie die Authentizität zu wahren, eine langfristige Benutzbarkeit zu gewähren, Eingriffe und Bearbeitungen gewissenhaft zu dokumentieren und stets zwischen Zugänglichkeit und Datenschutz abzuwägen. Weitere Punkte sind auch die stetige berufliche Weiterbildung sowie internationale Zusammenarbeit und Austausch.⁷⁶

2.5. Wirksamkeit der Strategien

Zusätzlich zu ethischen Herausforderungen stellt sich auch die Frage nach der Wirksamkeit der in den vorangegangenen Kapiteln beschriebenen Strategien zur Sichtbarmachung eines Vorlasses. Denn die Verortung auf Online-Plattformen allein wird schwer zu erhöhter Aufmerksamkeit führen, wenn keine Möglichkeiten bestehen Forscher:innen und Interessent:innen grundsätzlich auf die Künstler:innen aufmerksam zu machen. Solange ein Name nicht bekannt ist, kann er nicht recherchiert werden. Demnach bedarf es stets der Kombination unterschiedlicher Strategien. Dabei können Ausstellungen sowie Publikationen beispielsweise ein guter Anfang sein, um Aufmerksamkeit für eine künstlerische Position zu erreichen. Würtenberger empfiehlt in diesem Fall die Beteiligung an einer Gruppenausstellung. Diese bringt Künstler:innen in einem gemeinsamen Kontext zusammen, ermöglicht Querverweise und die Auseinandersetzung mit mehreren künstlerischen Positionen.⁷⁷ Jedoch spielt nicht nur der Faktor um welche Art von Ausstellung es sich handelt eine entscheidende Rolle sondern vor allem auch der Ort (geografisch und institutionell) an dem diese stattfindet.

Insgesamt wird eine Ausstellungsbeteiligung allein jedoch nicht ausreichend Sichtbarkeit bieten, da falls das Interesse bei Forschenden geweckt wurde keine weiterführenden Informationen zu Verfügung stehen würden. So bedingen die Strategien zur Sichtbarmachung einander und können nur in Wechselwirkung den größten Erfolg erreichen.

⁷⁵ <https://www.valieexportcenter.at/archiv/online-archiv> (Letzter Zugriff: 18.02.2025).

⁷⁶ https://www.vda.archiv.net/fileadmin/user_upload/Checkliste-Archive-Ethik.pdf (Letzter Zugriff: 04.12.2024).

⁷⁷ Würtenberger 2016, S. 131.

3. Die Künstlerin Elfriede Schuselka

Nachdem in Kapitel 2 Strategien zur Sichtbarmachung von Vor- und Nachlässen eruiert wurden, wende ich mich nun dem Werk von Elfriede Schuselka zu, um dieses dann im nachfolgenden Kapitel in den Kontext ihres Teilvorlasses am Institut *Kunstsammlung und Archiv* zu setzen. Dies ermöglicht in weiterer Folge, die im 2. Kapitel diskutierten Strategien im 5. Kapitel praktisch am Teilvorlass von Schuselka anzuwenden. Es ist anzumerken, dass ich hier recht ausführlich in ihr Werk einführe, auch mit dem Ansatz einen Beitrag zur Erforschung von Schuselkas Oeuvre zu leisten – ganz im Sinne von Würtenbergers Kategorie der Verortung in der Kunstgeschichte.

Elfriede Schuselka⁷⁸, geboren am 13. Februar 1940 in Wien⁷⁹, ist eine vielseitige Künstlerin, die als Grafikerin, Bildhauerin und Malerin international rezipiert wird⁸⁰. Sie studierte von 1958 bis 1959 Fotografie an der *Graphischen Versuchsanstalt* (heute: Höhere Graphische Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt) in Wien bei unter anderem Ernst Hartmann⁸¹, sowie Kunstgeschichte und Theaterwissenschaften an der *Universität Wien*⁸².

Zwischen 1959 und 1961 setzte sie ihr Studium in der Meisterklasse für Grafik bei Paul Kurt Schwarz an der *Akademie für angewandte Kunst* in Wien fort, die heute als *Universität für angewandte Kunst Wien* bekannt ist.⁸³ Ihre künstlerische Ausbildung vertiefte sie 1960 an der „Schule des Sehens“ unter Oskar Kokoschka in Salzburg.⁸⁴

In den Jahren 1961 bis 1963 lebte Schuselka in Italien, wo sie an der *Accademia di Belle Arti di Napoli* studierte.⁸⁵ Im März 1964 zog sie nach New York, wo sie ihre Karriere als Künstlerin weiter vorantrieb.⁸⁶ In dieser Stadt war sie nicht nur als Künstlerin tätig, sondern auch als Lehrende an verschiedenen Kunstinstitutionen. Von 1970 bis 1972 arbeitete sie als Dozentin an der *School of Visual Arts*⁸⁷, um 1973 unterrichtete sie Keramik bei „The Pottery“ in New

⁷⁸ In Ausstellungskatalogen ist Schuselka meistens als „Elfi“ Schuselka angeführt. Gelegentlich lässt sich auch die Schreibweise „Elfie“ finden. Sie scheint die Kurzform für „Elfriede“ als ihren Künstler:innennamen verwendet zu haben.

⁷⁹ Kat. Ausst. Galleria "Leonardo da Vinci" 1976, S. 122.

⁸⁰ Kat. Ausst. Moderna Galerija Ljubljana Jugoslavija 1981, S. 11.

⁸¹ Holzer 2021.

⁸² Kat. Ausst. Austrian Institute 1980, o. S.

⁸³ Kat. Ausst. Art Studio Márkos 1982, o. S.

⁸⁴ Kat. Ausst. Austrian Institute 1980, o. S.

⁸⁵ Kat. Ausst. Mednarodni graficni likovni center 1987, S. 20.

⁸⁶ Kat. Ausst. Galleria "Leonardo da Vinci" 1976, S. 122.

⁸⁷ Kat. Ausst. Galerie Gerlinde Walz 1993, o. S.

York⁸⁸. 1974 lehrte Schuselka am *Pratt Institute* in Phoenix und New York und 1976 war sie als Gastkünstlerin an der *Rutgers Universität* tätig.⁸⁹ Zwischen 1978 und 1980 unterrichtete sie am *Pratt Graphics Center* in New York, und von 1989 bis 1991 am *Baruch College* in New York.⁹⁰ Neben ihrer Tätigkeit als Künstlerin war Schuselka auch als New Yorker Korrespondentin für das Wiener Künstlermagazin „Eufora“ tätig.⁹¹ Sie war zudem Mitglied der *SAGA* (Society of American Graphic Artists) und *N.Y. Equity*.⁹²

Bis 2023 besaß Schuselka eine Wohnung in Wien, in der Burggasse 38/6.⁹³ Seit 1964 lebte Schuselka jedoch hauptsächlich in den USA und teilte sich die meiste Zeit eine Wohnung und ein Atelier mit ihrem 2024 verstorbenen Partner Domenick Capobianco⁹⁴ in der Eldridge Street 133 in New York.⁹⁵ Capobianco war selbst Künstler und das Paar arbeitete gelegentlich gemeinsam an Kunstwerken. Sie waren auch häufig an denselben Ausstellungen beteiligt. Die 85-jährige Künstlerin lebt mittlerweile im US-Bundesstaat Texas und ist künstlerisch nicht mehr tätig. Ihre Wohnung in Wien wurde 2023 aufgelöst. Im Zuge dessen wurde Schuselkas Teilvorlass aus der Wiener Wohnung in Form einer Schenkung an das Institut *Kunstsammlung und Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien* übergeben.

3.1. Überblick über das Werk von Elfriede Schuselka

Das Werk von Elfriede Schuselka zeichnet sich durch seine Vielseitigkeit sowohl in Technik als auch Thematik aus. Während Druckgrafik in ihrem Werk überwiegt, darf den skulpturalen Arbeiten von Schuselka nicht weniger Bedeutung zugewiesen werden. So schreibt die Künstlerin in einem Brief an ihre Eltern im Jahr 1995: „Plastiken machen mir immer viel mehr Spaß als Malen“⁹⁶. Schuselkas Auswahl an Material ist ebenfalls von einer Vielfältigkeit geprägt. So reichen ihre Plastiken von Keramiken bis hin zu Objekten aus alltäglichen Materialien wie Gips und Jute. Schuselkas Malereien verbinden häufig Elemente der Plastik, unter anderem durch den Einsatz von Kunststoffplatten, um Dreidimensionale Objekte auf die

⁸⁸ Kat. Ausst. International Play Group Inc./The Creche 1973, S. 11.

⁸⁹ Kat. Ausst. Galerie Gerlinde Walz 1993, o. S.

⁹⁰ Kat. Ausst. Galerie Gerlinde Walz 1993, o. S.

⁹¹ Kat. Ausst. International Play Group Inc./The Creche 1973, S. 11.

⁹² Kat. Ausst. Verein Europäische Biennale e. V. 1981, S. 415.

⁹³ Kat. Ausst. Muzeul Județean de Artă Prahova "Ion Ionescu-Quintus" 2009, S. 170.

⁹⁴ Der Maler Domenick Capobianco ist 1938 in St. Louis, USA geboren. Er studierte unter anderem an der Washington University, St. Louis sowie an der Skowhegan School of Painting and Sculpture. Er war an zahlreichen Gruppen sowie einigen Einzelausstellungen beteiligt, häufig an denselben wie Schuselka. Capobianco ist am 29. Juni 2024 in Texas, USA verstorben (Kat. Ausst. Galerie Gerlinde Walz 1992).

⁹⁵ Kat. Ausst. Galleria "Leonardo da Vinci" 1976, S. 122.

⁹⁶ Brief 124 – 07.12.1995

Oberfläche zu applizieren. Zusätzlich verwendet Schuselka Collage-Elemente, wie etwa Zeitungsausschnitte in ihren Grafiken und Malereien.⁹⁷

Häufige Themen in Schuselkas Werken sind unter anderem die Erforschung von Raum und Form sowie von Übergangszuständen als Synonym für das unsichere Sein und die Zerbrechlichkeit der modernen Welt⁹⁸. Das Moment der Liminalität spielt in Schuselkas Arbeiten jedoch auch stets eine transformatorische Rolle. Ein weiteres Hauptthema in Schuselkas Oeuvre ist der Prozess des Kunstschaffens selbst. Dies wird insbesondere in ihren plastischen Arbeiten der Serie „Wall Pieces“ deutlich. Die Plastiken sind von einer Untersuchung und Erfragung ihres eigenen Entstehungsprozessen gekennzeichnet.⁹⁹

Um die Themen in ihrem Werk erfahrbar zu machen, hat Schuselka eine eigene Formensprache entwickelt. Dabei bedient sie sich häufig wiederholender Motive wie unter anderem dem Himmel, Wolken und Regenbogen sowie Leitern, Treppen und geometrische Formen, auch Texturen und Oberflächenbeschaffenheit spielen für Schuselka eine wichtige Rolle.

Nach einer allgemeinen Untersuchung ihres künstlerischen Werks in einem Zeitraum von 1958 bis in die 2010er Jahre, folgt eine Analyse der Techniken, Themen, Motive sowie stilistischer Einflüsse in ihrem Oeuvre, anhand exemplarischer Werkanalysen.

3.1.1. Studienzeit und frühe Arbeiten, (1958-1964)

Schuselkas künstlerische Ausbildung begann 1958 mit einem Fotografie-Studium an der *Graphischen Versuchsanstalt*. Dabei besuchte sie unter anderem Kurse bei dem Fotografen Ernst Hartmann (1907-1983), dieser war für seine avantgardistische Herangehensweise im Unterricht bekannt. Während die Schule unter der Leitung von Luis Kuhn das Hauptziel verfolgte gute Fachfotograf:innen und keine Künstler:innen auszubilden, widersprach Hartmann mit seinem Unterricht dieser Einstellung. Er sah in seinem Unterricht vielmehr eine „Hinführung zur Welt der Kunst“¹⁰⁰ und verfolgte dieses Ziel auch außerhalb der Schule indem er bei sich zuhause private Künstler:innentreffen veranstaltete und Vertreter:innen zahlreicher Kunstsparten einlud. Seine Schüler:innen lud er gelegentlich auch zu diesen

⁹⁷ Brief 177 – vmtl. 1965

⁹⁸ Malloy 1993, S. 1.

⁹⁹ Matilsky 1990, S. 42.

¹⁰⁰ Holzer 2021.

Abendveranstaltungen ein. So nahm auch Elfriede Schuselka an diesen Treffen teil.¹⁰¹ Während sie das Studium der Fotografie nach einem Jahr beendete und zur Druckgrafik wechselte, verwendet Schuselka in ihrem Oeuvre häufig Fotografie als Grundlage für ihre Drucke.

Durch Schuselkas Wechsel von der *Graphischen Versuchsanstalt* an die *Akademie für angewandte Kunst* im Jahr 1959 wandte sich die Künstlerin dem druckgrafischen Medium zu. Dafür besuchte sie die Meisterklasse unter Grafiker Paul Kurt Schwarz (1916-2010). Schwarz war selbst ehemaliger Student der heutigen *Universität für angewandte Kunst Wien*, welche während seiner Studienzeit 1932-1938 als *Wiener Kunstgewerbeschule* bekannt war.¹⁰² Er studierte unter anderem bei Paul Kirnig und wurde 1949 als Assistent für die Meisterklasse unter Kirnig geholt. Im Jahr 1954 übernahm Schwarz die *Klasse für Gebrauchs-, Illustrations- und Modegrafik, sowie Fotografik*, welche er bis 1987 leitete.¹⁰³ Bereits unter Kirnig wurde in der Grafikklasse auch Fotografie gelehrt. Schwarz setzte dies fort, mit dem Fokus, den Studierenden neben der Fotografie auch die nötige Technik zu lehren, welche ihnen ermöglicht, das Gesehene in einer „grafisch anwendbare[n] Bildhaftigkeit“¹⁰⁴ fotografisch festzuhalten. Schuselka macht in ihren Siebdrucken der 1970er Jahre häufig Gebrauch von der Fotografie als Vorlage für ihre Druckgrafiken.

Schuselkas Frühwerk besteht vor allem aus Grafiken, Holzschnitten und Lithografien. Der unbetitelte Holzschnitt auf Abb. 1 (1961) weist einen expressiven Charakter auf. Dieser wird unter anderem durch die Technik bedingt. Schuselka bedient sich hier des Schwarzlinienschnitts. Dabei werden die Flächen des Motivs ausgehoben so, dass sogenannte Stege oder Inseln übrigbleiben. Die erhabenen Stellen werden schließlich mit Farbe bedeckt und in Form des Bildpositivs auf das Blatt gedruckt.¹⁰⁵ Die groben und dynamischen Flächen und Stege die Schuselka in diesem Druck erzeugt weisen Expressivität auf. Der schwarz-weiße Holzschnitt zeigt eine abstrakte Komposition aus Linien, Winkeln und Formen, die an architektonische Strukturen erinnern, die sich als Stadtlandschaft mit Gebäuden deuten lässt. Die verzerrte Perspektive verstärkt die Dynamik im Bild und vermittelt ein Gefühl von

¹⁰¹ Gröning 2020, S. 36.

¹⁰² https://data.onb.ac.at/nlv_lex/perslex/Sch/Schwarz_Paul_Kurt.html (Letzter Zugriff: 09.01.2025).

¹⁰³ Kuchling 1988, S. 32.

¹⁰⁴ Kuchling 1988, S. 32.

¹⁰⁵ Rebel 2009², S. 201-203.

Bewegung. Es wirkt als würden die Betrachter:innen einen flüchtigen Blick auf eine sich ständig bewegende Stadt erhalten.

Neben ihres Studiums an der *Akademie für angewandte Kunst* in Wien besuchte Schuselka im Sommer 1960 die *Schule des Sehens* unter dem Maler Oskar Kokoschka. Diese wurde von dem Kokoschka 1953 auf der Festung Hohensalzburg gegründet. Der Anspruch dieser Akademie war es „[...] einen internationalen Ort der Begegnung für Menschen unterschiedlicher Herkunft, gesellschaftlichen Hintergrunds und Alters und ein Gegenmodell zu den traditionellen nationalen Kunstakademien“¹⁰⁶ zu schaffen. Dabei war das Lehrprogramm der Schule stark von Kokoschkas eigener künstlerischer Haltung geprägt. In den 1950er und 1960er Jahren kam es so zu einem starken Fokus auf figurativer Kunst, entsprechend Kokoschkas eigenem Spätwerk, welches überwiegend figurative Landschafts- und Menschenbilder zeigt. Dies geschah im Gegensatz zur abstrakten Moderne, welche sich in den USA etablierte.¹⁰⁷ Dies wird auch in Schuselkas Arbeiten aus ihrer Zeit an der *Schule des Sehens* erkennbar.

Im Teilvorlass bei *Kunstsammlung und Archiv* konnten zwei Aquarelle (1960, Abb. 2; 1960, Abb. 3) von Schuselka, mit Hilfe der Expertise von Kuratorin Anna Stuhlpfarrer der *Schule des Sehens* unter Oskar Kokoschka zugeordnet werden. Diese Aquarelle weisen die für Kokoschkas Lehre typische Expressivität und Dynamik im Pinselstrich auf. Die Schüler:innen hatten meist nur wenige Minuten um die Zeichnungen anzufertigen. Dadurch entstanden spontane und expressive Aktzeichnungen. Ein weiterer Hinweis auf die *Schule des Sehens* ist die Technik des Aquarells sowie die pastellfarbenen Töne die Schuselka in beiden Arbeiten verwendet, diese finden sich laut Stuhlpfarrer in zahlreichen Arbeiten der Schüler:innen Kokoschkas aus den Jahren um 1960 wieder.¹⁰⁸

Während Schuselka einerseits an der *Akademie für angewandte Kunst* bereits zu abstrakteren Formen griff, zeigen ihre Aquarelle aus der *Schule des Sehens* ihre Auseinandersetzung mit der Figuration. Dieser Wechsel zwischen figurativer und abstrakter Kunst zeichnet sich in weiterer Folge auch in ihrem eigenständigen Oeuvre ab.

¹⁰⁶ <https://summeracademy.at/de/akademie/geschichte/> (Letzter Zugriff: 27.12.2024).

¹⁰⁷ <https://summeracademy.at/de/akademie/geschichte/> (Letzter Zugriff: 27.12.2024).

¹⁰⁸ Gespräch mit Anna Stuhlpfarrer am 28.02.2025.

3.1.2. Schuselkas Werk (1964 bis 2010er)

Schuselkas dokumentierte Ausstellungshistorie¹⁰⁹ beginnt mit dem Jahr 1970 und ihrer Beteiligung an Gruppenausstellung wie der *3. Internationalen Grafik Biennale* (1970) in Krakau und der *17. Nationalen Grafik-Ausstellung* (1970) des *Brooklyn Museums* in New York. Zu ihren ersten Einzelausstellungen gehört jene in der *C. Troup Gallery* (1972) in Dallas, Texas stattfindende Ausstellung „Pie in the Sky and other Flying Objects“.

Schuselkas eigenständiges Oeuvre lässt sich jedoch bereits mit dem Ende ihrer Studienzeit und dem Umzug nach New York im Frühjahr 1964 ansetzen. Ihr Frühwerk ist vor allem von Druckgrafik und Malerei geprägt. Stilistisch tendiert die Künstlerin bereits früh zur Abstraktion. So schreibt sie in einem Brief an ihre Eltern von 1964 über einige Lithografien, die sie ihren Eltern zugeschickt hat: „[...] der Inhalt oder wirklich Sichtbares ist mir weniger wichtig – ich will sie sogar abstrakter als sie mir gelingen die Stimmungsaussage und Komposition ist mir wichtiger“.¹¹⁰ In dem Brief skizziert Schuselka die besagten Drucke und beschreibt sie ihren Eltern kurz. Die Skizzen ähneln einer unbetitelten Lithografie Schuselkas aus dem Jahr 1964 (Abb. 4). Die menschenähnlichen Gestalten weisen vor allem in ihrer Körperform und Anordnung einen gewissen Grad an Abstraktion auf. Die Gesichter der Figuren lassen jedoch noch gegenständliche Züge wie Nasen, Augen und Münder erkennen.

Ende der 1960er Jahre bedient sich Schuselka wieder stärker der Gegenständlichkeit, vermischt diese stets mit Elementen der Abstraktion, wie beispielsweise bei der Lithografie „Rain“ (1969, Abb. 5). Zu sehen ist eine quadratische in vier gleichgroße Quadrate geteilte Bildfläche. Im oberen linken Feld ist ein Kreis auf einem strukturierten Untergrund zu sehen. Der Kreis weist Schattierungen auf und der Untergrund lässt Falten und Risse anmuten. Die Komposition lässt sich als eine verdunkelte, dystopische Sonne interpretieren. Das Quadrat rechts davon zeigt eine stark abstrahierte Hügellandschaft, im Vordergrund lässt sich wiederholt das englische Wort für „nass“, „wet“ lesen. Der Schriftzug erhält dabei durch die Wiederholung etwas Bildhaftes und wirkt, wie Gras, das den Boden überdeckt. Dabei wird die Schrift zum Bild.

Der untere linke Quadrant weist ebenfalls zu Bild gewordene Schrift auf. Diesmal handelt es sich lediglich um den Buchstaben „R“. In Größe variierend erstreckt sich der Buchstabe über

¹⁰⁹ Siehe Ausstellungsliste im Anhang.

¹¹⁰ Brief 185 – 15.12.1964

die gesamte Bildfläche. Damit verschwimmt ein sich wiederholendes Muster von Regentropfen. Den Betrachter:innen wird durch die Verbindung von Schrift und Symbol suggeriert, dass es regnet. Das letzte Quadrat rechts unten, zeigt ein gegenständlicheres Motiv. Zu sehen sind Beine in Stöckelschuhen. Dasselbe umrisshaft gezeichnete Beinpaar ist mehrmals übereinander gelagert. Die Beine befinden sich jeweils in einem unterschiedlichen Abschnitt der Bewegung, welche durch die Überlagerung suggeriert wird. Die Person im Bild scheint sogar zu laufen.

Die Betrachtung der vier Einzelbilder in ihrem gemeinsamen Kontext ermöglicht es den Betrachter:innen diese zu einem Gesamtbild zusammenzufügen. Dadurch zeigt sich, dass die vier Bilder gleichzeitig stattfinden. Dies wird auch dadurch deutlich, dass die vier Bilder keine konkrete Leserichtung vorgeben, da es sich nicht um eine Abfolge, sondern um eine simultan stattfindende Szene handelt. Diese Art von Verwendung eines „Splitscreens“, also eines geteilten Bildschirms, beziehungsweise einer geteilten Bildfläche im Allgemeinen ist ein beliebtes Motiv in der Kunst der 1960er und 1970er Jahre und lässt sich zurückführen auf die Verfügbarkeit von damals neuen Medien wie Fernsehern. Durch das Nebeneinander mehrerer Bilder wird das ursprüngliche Nacheinander der Bilder einer klassischen Montage im Film ersetzt. Dadurch entsteht eine „Gleichzeitigkeit der Visualität“¹¹¹, welche häufig mit Simultaneität gleichgesetzt wird.¹¹² Schuselka übersetzt somit den zu der Entstehungszeit von „Rain“ (1969) stattfindenden Diskurs um die neuen Medien, in das ihr bekannte Medium der Druckgrafik.

In den 1970er Jahren entstehen gegenständlichere Arbeiten die häufig auf Fotografien basieren, wie etwa der Druck „Proposal for the Bronx Zoo“ (1974, Abb. 6). Die Druckgrafik ist vergleichbar mit einem Dia aus Schuselkas-Vorlass (um 1974, Abb. 7). Beide Abbildungen zeigen einen Ausschnitt des Bronxer Zoos aus dem gleichen Blickwinkel. Im Vordergrund des Bildes befindet sich eine Grünfläche mit acht größeren Steinbrocken. Einige Baumstämme ragen aus der grünen Wiese hervor, die Baumkronen sind nicht im Bild. Durch den Mittelgrund der Bildfläche führt ein Fußgänger:innenweg. Anhand der Personen, die den Weg entlang gehen lassen, sich Fotografie und Druck unterscheiden. Die Grafik scheint auf einem anderen Foto zu basieren, welches zeitlich versetzt von dem vorliegenden aufgenommen wurde.

¹¹¹ Hagener/Kammerer 2021, S. 487.

¹¹² Hagener 2017, S. 177.

Dennoch lässt sich mit Hilfe des Dias Schuselkas Vorgehensweise ablesen und eine Übersetzung der Fotografie in das druckgrafische Medium erkennen.

Im Bildhintergrund befinden sich weitere Bäume und Büsche. Für die Druckgrafik hat sich Schuselka einer Kombination aus Lithografie und Siebdruck bedient sowie zusätzlich Elemente handkoloriert. Der Untergrunddruck wurde mittels Lithografie in grau-blauer Farbe aufgetragen und umfasst das gesamte Bildmotiv. Mittels Siebdrucks hat Schuselka über die Steininformationen in helleren Blautönen gedruckt, um dadurch den Effekt von Himmel und Wolken auf den Steinen zu erreichen. Die einzigen Farbakzente bilden die handkolorierten Personen auf dem Fußgänger:innenweg. Der Titel „Proposal for the Bronx Zoo“ lässt erahnen, dass es sich hierbei um einen Vorschlag handelt. Im Vergleich mit der Fotografie wird deutlich was Schuselka hier vorschlägt, und zwar ist es die Bemalung der Steinbrocken. Diese tragen in der Fotografie keinen hellblauen Farbanstrich mit Himmelsmuster.

Ein weiteres Dia aus Schuselkas Vorlass zeigt die Künstlerin dabei, wie sie einen rund ein Meter hohen und zwei Meter breiten Felsen bemalt (1970er, Abb. 8). Dieser wirkt wie eine Umsetzung ihres „Proposal for the Bronx Zoo“. Es ist jedoch nicht bekannt, ob Schuselka tatsächlich ihren Vorschlag im Bronxer Zoo umsetzte oder wo sich der Stein auf der Fotografie tatsächlich befindet.

Die Wolken auf den Steinen scheinen einerseits, wie Spiegel, für den sich darüber befindlichen Himmel und andererseits bilden sie ein Paradoxon in sich. Denn die Künstlerin fängt etwas vergängliches und bewegliches wie Wolken auf massiven und beständigen Steinbrocken fest.

Ende der 1970er Jahre wendet sich Schuselka wieder der Abstraktion zu, jedoch nicht nur im Medium Druck, sondern vor allem in der Plastik. So entstehen 1977 die ersten Arbeiten ihrer Serie „Wall Pieces“ oder auch „Wallsculptures“ genannt (1970er, Abb. 9; 1970er, Abb. 10; 1970er, Abb. 11; 1970er, Abb. 12; 1970er, Abb. 13; 1978, Abb. 14; 1970er, Abb. 15). Dafür entwickelte sie eine spezielle Methode für Reliefarbeiten. Sie flechtet zunächst ein Netz aus Jute, bedeckt es mit Gips, bemalt eine Seite und zerschlägt das Werk dann mit einem Hammer. Dieser Prozess erzeugt ein zufälliges Netz aus Scherben und einen Haufen Bruchstücke auf dem Boden, die sie ebenfalls ausstellt. Pastelltöne mischen sich dabei mit rohen Putzfragmenten und schaffen eine rhythmische Anordnung aus festem Material und Leerstellen. Rissige Putzkanten und ausgefrante Jute verstärken den Ausdruck von Zerbrechlichkeit und Verfall. Die „Wall Pieces“ erinnern durch das Element des Zufalls im Material und Prozess an Action

Paintings Abstrakter Expressionisten. Kunsthistorikerin Barbara C. Matilsky weist auf die Kraft der Werke hin Gegensätze zu verbinden und dadurch aufzulösen, wenn sie schreibt: „In these works, the physical and emotional states of chaos and balance, destruction and peace, are resolved.“¹¹³ Parallel zu den „Wall Pieces“ entstehen Arbeiten der Serie „Studio Stilllife“ (um 1977, Abb. 16; um 1977, Abb. 17; 1979, Abb. 18). Diese Lithografien wirken wie eine Übersetzung des Plastischen in das Drucktechnische. Zu sehen sind pastöse Aufträge von Putz auf einem Untergrund. Durch die Übertragung in das drucktechnische Medium verlieren die pastösen Oberflächen jedoch nichts an ihrer Dreidimensionalität. Durch diese Arbeiten wird Schuselkas Auseinandersetzung mit Strukturen und Oberflächenbeschaffenheit deutlich.

In den 1980ern wendet sich Schuselka schließlich mehr geometrischen Formen zu. Es entstehen Arbeiten wie unter anderem „16 Triangles“ (1983, Abb. 34). Ab Mitte der 1980er Jahre lösen sich diese Formen schließlich in einer Komposition abstrakter Anordnungen auf. Wiederkehrende Motive sind nun Leitern und Treppen sowie weiterhin geometrische Formen, die sich jedoch immer häufiger in der Bildfläche auflösen.

In dieser Zeit schafft Schuselka zahlreiche Arbeiten zum Thema „Parnassus“. Das Parnass-Gebirge befindet sich in Zentralgriechenland und gilt in der griechischen Antike als Sitz des Apolls und seiner Musen. Daher wird diese Bergkette meist mit den Künsten gleichgesetzt.¹¹⁴

Schuselkas Beschäftigung mit dem Thema den Parnass zu erklimmen lässt sich als Metapher für den Vergleich mit dem Göttlichen der Kunst lesen. In einer Pressemitteilung zur Einzelausstellung „Recent Works“ in der *55 Mercer Gallery*, New York City 1984 wird Schuselkas Arbeit an ihrer „Parnassus“-Serie als „Übersetzung von Poesie in visuelle Kreativität“ beschrieben. Wobei der Prozess des Erklommens und nicht das Ziel per se das leitende Motiv in den Arbeiten sind.¹¹⁵

Schuselka lässt die Betrachter:innen an dem Prozess des Kunstschaffens teilhaben, da dieser laut der Künstlerin nie vollkommen abgeschlossen ist. So schreibt Schuselka 1987 selbst über ihre Arbeitsweise:

Painting is about painting, and images and ideas, when used, are doorways that allow me to paint. Given that, the paintings are not non-objective and do make use of images. I give those images very careful consideration. The images here have their roots in

¹¹³ Matilsky 1990, S. 42.

¹¹⁴ Poeschel 2005, S. 287.

¹¹⁵ 55 Mercer Gallery 1984.

*several areas. Nature forms play an important part, as do their opposites, geometric forms. Still, there is a willfully imposed emotional execution, and a free association of shapes that are connected by their ambiguous qualities that allow for multiple interpretations and seemingly irrational relationships. [...] They are worked and reworked, all the while attempting to retain spontaneity and freshness until they arrive at what appears to be at or near the place, I wanted them to be. That mysterious point that says finished. Yet, even then, the finished paintings carry over into the next ones and so are paradoxically an ongoing series of individually finished pieces.*¹¹⁶

Schuselka beschreibt damit ihren persönlichen Prozess des Kunstschaffens, welcher laut der Künstlerin nie zu Ende ist. Sie überarbeitet Werke oft oder erweitert Werkgruppen, ohne sie je vollständig abzuschließen. Häufig bedient sie sich auch Themen und Motiven aus vorherigen Arbeiten und führt diese weiter. Auch bei der „Parnassus-Serie“ wird Schuselkas prozesshafte Auseinandersetzung mit einem Thema deutlich, wenn die Künstlerin ein Thema in mehreren Medien untersucht. So gibt es beispielsweise Druckgrafiken und Gemälde mit Mixed-Media Elementen zum Thema des Parnass-Gebirges.

Dabei bleibt Schuselka ihrer Formensprache, welche sie über die Jahrzehnte entwickelt hat, treu. So zeigt beispielsweise Dekaden später „Untitled I“ (2015, Abb. 19) neben geometrischen Formen auch wieder das Treppen-Motiv. Die alleinstehende weiße Treppe im Vordergrund des Bildes hebt sich deutlich vom dunkelgehaltenen Bildmittelgrund ab, welcher auf den ersten Blick eine Berglandschaft zu zeigen scheint, bei genauerem Hinsehen offenbart sich den Betrachter:innen die Landschaft jedoch als Silhouetten von weiteren Treppen. Diese Arbeit scheint damit in Zusammenhang mit Schuselkas Serie „Parnassus“ aus den 1980ern zu stehen in welcher das Erklimmen des Berg Parnass mit dem Prozess des Kunstschaffens verglichen wird. Die Werke der Serie haben als zentrales Motiv stets eine Treppe im Bild Vordergrund. Die Auflösung der Treppe in „Untitled I“ von 2015 in eine gesamte Bergkette aus Stufen kann hier als Weiterentwicklung des Gedankens und der Idee der „Parnassus-Serie“ gelesen werden.

Insgesamt lässt sich Schuselkas Hauptwerk in den 1970er und 1980er Jahren ansetzen. Es ist zudem auffällig, dass sich ab der Jahrtausendwende ein Rückgang in Schuselkas Ausstellungsbeteiligungen erkennen lässt.¹¹⁷

¹¹⁶ Schuselka 1987.

¹¹⁷ Siehe Ausstellungsliste im Anhang.

3.1.3. Techniken in Schuselkas Werk

Im folgenden Kapitel werden die gängigsten Medien in Schuselkas Werk untersucht. Dabei wird genauer auf die zwei häufigsten Drucktechniken in ihrem Werk, die Lithografie und den Siebdruck eingegangen sowie auf die Bedeutung der Plastik für die Künstlerin.

Schuselkas Oeuvre weist eine Vielzahl von Techniken auf. Sie arbeitete sowohl malerisch, skulptural als auch druckgrafisch und kombinierte häufig unterschiedliche Medien. Die dominierende Technik in Schuselkas Oeuvre ist jedoch die Druckgrafik. Dabei bedient sie sich meistens der Lithografie und des Siebdrucks oder einer Kombination Beider.

Bei der Lithografie handelt es sich um ein Flachdruckverfahren, das auf dem Kontrastprinzip von Fett und Wasser basiert. Wie die Bezeichnung Lithografie, „Lithos“ ist griechisch für „Stein“, verrät ist das zentrale Mittel dieser Technik ein Stein, genauer gesagt eine Kalksteinplatte von durchschnittlich acht bis zwölf Zentimeter Dicke. Der Kalkstein hat die besondere Eigenschaft, dass er sowohl besonders gut Wasser als auch Fett aufnehmen kann. Wasser und Fett stoßen sich aber gegenseitig ab. Der Stein wird also so bearbeitet, dass die zu druckenden Flächen mit fetthaltigen Farben bemalt werden, um nachher die fette Druckerschwärze aufzunehmen, während die auszusparenden Stellen mit Wasser versiegelt werden um somit die Aufnahme der Druckerschwärze zu verhindern. Da direkt auf die Steinplatte gezeichnet werden kann ist ein hohes Maß an Details sowie eine glatte und gleichmäßige Farboberfläche möglich. Außerdem bietet der robuste Stein eine Druckvorlage, die in ihrer technischen Reproduzierbarkeit kaum beschränkt ist.¹¹⁸

Der Siebdruck, auch Serigrafie genannt, ist im Gegensatz zur Lithografie ein sogenanntes Durchdruckverfahren. Das „Sieb“ ist ein mit Seide, Metallgaze oder Kunststofffasern gespannter Rahmen, welcher zu einer Art Schablone gemacht wird. Dafür wird die Bildfläche mittels manueller oder fotomechanischer Maßnahmen in farbdurchlässige und farbundurchlässige Flächen geteilt. Das Sieb wird dann auf den Formträger gedrückt und mit Hilfe einer Kunststoffleiste, auch „Rakel“ genannt, wird schließlich die Farbe über das Sieb verteilt und durch die farbdurchlässigen Stellen auf dem Formträger aufgetragen. Ähnlich wie die Lithografie ist auch der Siebdruck in seiner Auflagenhöhe kaum eingeschränkt. Zusätzlich ermöglicht der Siebdruck eine deutlich schnellere Reproduktion als der Steindruck.¹¹⁹

¹¹⁸ Rebel 2009², S. 222-225.

¹¹⁹ Rebel 2009², S. 275-278.

Kunsthistoriker Ernst Rebel beschreibt diese um die Jahrhundertwende erfundenen Druckform als „Wegbereiter der Massenverfügbarkeit von Kunst“¹²⁰ ohne welche die Pop Art ihre „massenwirksam – ‚populären‘ Eigenschaften“¹²¹ kaum erlangt hätte.

Schuselka macht sich die unterschiedlichen Eigenschaften dieser Druckverfahren bewusst zu Nutze. Häufig verwendet sie auch eine Mischtechnik aus Siebdruck und Lithografie, denn die Lithografie ermöglicht ihr subtilere Details und weichere Farbverläufe mit hoher Präzision abzubilden, während der Siebdruck in Kombination intensivere und deckende Farben schafft, sowie eine Textur mit sich bringt, welche der Lithografie auf Grund des Flachdruckverfahrens nicht gelingt.

Während diese zwei Verfahren den Großteil von Schuselkas druckgrafischem Werk ausmachen, verwendet sie auch gelegentlich Techniken des Hochdrucks wie den Holz- und Linolschnitt.

Einen weiteren wichtigen Aspekt in Schuselkas Oeuvre stellt die Plastik dar. Dabei spielen Materialien wie Gips und Jute eine wichtige Rolle. Mit Werken wie der „Wall Piece“-Serie oder „16 Triangles“ untersucht Schuselka Oberflächenbeschaffenheit, die Beziehung der Werke zum Raum sowie den künstlerischen Prozess selbst.

Schuselka arbeitet aber auch vor allem in den 1960er und 1970er Jahren mit Keramik.¹²² Dabei schafft sie vor allem Gebrauchskeramiken wie Geschirr und Küchenutensilien (1960er, Abb. 20), aber es entstehen auch Halsketten aus Steingut mit Oxidglasur (1970er, Abb. 21).

Ab den 1970er Jahren verwendet Schuselka jedoch überwiegend Gips und andere Materialien für ihre Plastiken. Dieser Wandel im Material kann einerseits an den Eigenschaften der Materialien liegen, da Gips und Putz schneller trocknen und ähnliche plastische Eigenschaften wie Keramik aufweisen und andererseits an der Tatsache, dass Keramik kostspieliger ist und eines Brennofens bedarf. Das Schuselka Schwierigkeiten hatte an einen Brennofen für ihre Keramik zu kommen wird in einem Brief von Schuselka an ihre Eltern aus den späten 1960er Jahren deutlich „Ich fürchte mein Weihnachtspaket mit den Töpfereien wird wieder zu spät kommen – ich warte schon immer auf fertige Stücke, aber Sylvia feuert anscheinend so selten

¹²⁰ Rebel 2009², S. 278.

¹²¹ Rebel 2009², S. 278.

¹²² Brief 157, vmtl. 1968.

– oder meine Stücke bleiben liegen.“¹²³ Der Wechsel von Keramik zu Gips bot Schuselka zudem einen höheren Grad an Unabhängigkeit vom Brennofen.

Wie bereits bei den Drucktechniken kombiniert Schuselka auch häufig das Medium der Malerei mit der Plastik. Es entstehen Arbeiten der Kategorie „Mixed Media“ für Schuselka bedeutet das meist die Verbindung von Acrylmalerei auf Leinwand mit plastischen Elementen die reliefartig aus der Bildfläche hervorragen. Ein Beispiel dafür ist die Arbeit „Climbing Parnassus #47“ (1985, Abb. 22). Laut Titel befasst sich das Gemälde thematisch mit dem Aufstieg auf den griechischen Berg Parnass. In einem pastösen Farbauftrag vermischt Schuselka Blau-, Grün-, Gelb- und Rottöne zu einem reliefartigen Untergrund. In der Mitte der Bildfläche befindet sich eine graue Formation in Form eines halben Tropfens, sie erinnert an einen Hügel und soll vermutlich das Parnass-Gebirge symbolisieren. Mittig in der grauen Bildfläche befindet sich eine dreidimensional ausgestaltete Treppe aus einer Kunststoffplatte mit vier Stufen. Links davon lässt sich eine Leiter erkennen, welche ebenfalls auf der Höhe der Dreidimensionalen Treppe endet. Die Leiter wurde durch das Entfernen der noch nassen grauen Malschicht in das Bild gebracht. Dadurch scheint der rote Untergrund hervor. Entlang der rechten Seite der grauen Form befindet sich eine weitere diesmal stilisierte Treppe in Seitenansicht. Diese reicht vom „Fuß des Hügels“ bis zu dessen Höchstpunkt. Zwei weitere Treppen dieser Art befinden sich im linken unteren Bildrand, diese sind im Gegensatz der restlichen Drei außerhalb des Hügels und führen zu den zwei zuerst beschriebenen Stufen und gehen am unteren Rand des Hügels in diese über. Die obere Bildhälfte ist überwiegend in einem hellen Gelbton gehalten und trägt weitere dreidimensionale Elemente aus Kunststoffplatten. Diese weisen Dreiecke, Quadrate, Kreuze, Winkel und Striche auf. Die geometrischen Formen scheinen sich aus dem pastösen Bilduntergrund heraus in ihre Dreidimensionalität formiert zu haben.

Schuselkas Interesse an unterschiedlichen Materialien und Techniken spiegelt sich auch in ihren Versuchen wider ihre Werke in diverse Medien zu übersetzen, wie beispielsweise bei den bereits erwähnten „Wall Piece“-Plastiken welche ihre Übersetzung in den „Studio Stilllife“-Drucken erhalten. Jedoch lässt sich in Schuselkas Herangehensweise stets auch ihr Fotografie-

¹²³ Brief 157, vmtl. 1968.

Studium erkennen, insbesondere wenn die Künstlerin zu Fotografien als Vorlage für ihre Drucke greift.

3.1.4. Themen in Schuselkas Werk

Schuselkas Oeuvre weist wiederkehrende Themen auf. Im Folgenden werden einige der Häufigsten anhand von exemplarischen Werken untersucht.

Die Erforschung von Raum und Form findet sich in Schuselkas Werk unter anderem in der Lithografie „9 Variations on a Room“ (1985, Abb. 23) wieder. Eine rechteckige Bildfläche wird in neun gleichgroße kleinere Rechtecke unterteilt. Jedes Rechteck zeigt eine Installation in einem Raum, wobei der Titel suggeriert, dass es sich stets um denselben Raum in neun unterschiedlichen Ausführungen handelt. Die Installationen zeigen überwiegend geometrische Formen, die je nach Anordnung und Konstellation ein und denselben Raum unterschiedlich wirken lassen können. Schuselkas Bedürfnis den Ausstellungsraum in ihren Werken mitzudenken wird in einer Aussage der Künstlerin von 1987 in Bezug auf die „Parnassus“-Serie deutlich:

Given the opportunity by the gallery to put up the installation piece, I began to explore the potentials and possibilities presented in creating a situation in which I am completely surrounded by the work. It was an exciting involvement and one that I look forward to exploring in the future.¹²⁴

Die Druckgrafik „9 Variations on a Room“ erhält durch Schuselkas Anmerkungen einen skizzenhaften Charakter, welcher den Wunsch einer installativen Übersetzung der Künstlerin verdeutlicht. Durch den Druck ist die Schrift spiegelverkehrt. Das Rechteck in der linken unteren Ecke wurde mit „Angles“, übersetzt „Winkel“ beschriftet, jenes daneben mit „Flames“ und das Rechte mit „Rock/Ship“. Die Beschriftungen dienen hier als Beschreibungen des Raumes, denn das Linke Rechteck zeigt einen Raum, welcher mit einer Vielzahl an bunten Winkeln ausgestattet ist, welche zu größeren Haufen gruppiert wurden. Das mittlere Rechteck zeigt Zapfenförmige Gebilde, welche vor einem schwarzen Hintergrund aus dem Boden ragen. Die Spitze der Zapfen sind orange gefärbt und sollen an Flammen erinnern, während der blau gefärbte Boden Wasser zu simulieren scheint und dadurch im Kontrast zu den brennenden Spitzen steht. Auch das rechte Bild lässt, die von Schuselka in Schrift angemarkten Formen von einem Schiff und Gesteinsformationen erkennen.

¹²⁴ Schuselka 1987.

Kunsthistorikerin Nancy Malloy schreibt über Schuselkas Arbeiten: „Das visuelle Wahrnehmungsvermögen des Betrachters wird herausgefordert und erweitert, wenn die Gegenstände sich des vieldeutigen Raums bemächtigen und zu Überresten der gegenständlichen Welt werden.“¹²⁵ Diese Auflösung des Raums durch die Abstraktion wird unter anderem im Gemälde „Do Jump Perches II“ (1992, Abb. 24) deutlich. Das Bild scheint keine eindeutige Aufteilung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund aufzuweisen, stattdessen scheint der Raum sich stetig zu verändern. Das zentrale Element des Bildes besteht aus einem treppenähnlichen Stapel von Quadraten, die sich sowohl ineinander als auch in der Bildfläche aufzulösen und gleichzeitig zu erneuern scheinen. Dadurch entsteht eine Bewegung im Bild, die trotz aufgelöster Bildfläche eine Dreidimensionalität suggeriert. Die umgebenden Formen scheinen wie das zentrale Element in einem Zwiespalt der Kräfte zu stecken und zwischen den Anziehungskräften der oberen und unteren Bildfläche in einem Übergangszustand zu verweilen.

Malloy beschreibt diesen Zustand der Liminalität als „[...] Synonyme für das zerbrechliche und häufig unsichere Sein in der modernen Welt.“¹²⁶ Doch sie sieht in Schuselkas künstlerischer Untersuchung dieser Zustände auch eine transformatorische Kraft, die „[...] nach neuen Wegen suchend, immer neue Möglichkeiten bietet.“¹²⁷

Neben der Veränderbarkeit von Raum befasst sich Schuselka in ihren Werken auch häufig mit Zeitlichkeit. Dies wurde beispielsweise bereits an der Druckgrafik „Rain“ (1969, Abb. 5) von 1969 in Kapitel 3.1.2. angedeutet. Bei dieser Arbeit bedient sich Schuselka einer geteilten Bildfläche, um dadurch Simultanität zu suggerieren.

Die Druckgrafik „Strange Day at the Beach“ (1974, Abb. 25) zeigt ebenfalls eine zeitliche Abfolge. Diesmal arbeitet Schuselka jedoch nicht mit einem Splitscreen, sondern in sechs Zeilen, welche an Filmstreifen erinnern. Jeder der Streifen zeigt Silhouetten von Menschen. Diese lassen sich in acht Personengruppen teilen. Im Laufe der Zeilenabfolge verändern sich die Positionen der Personen nur marginal. Die größte Veränderung besteht in einem rotkolorierten kreisförmigen Gebilde, welches sich in der zweiten Zeile zwischen den zwei Personen der dritten Personengruppe von rechts bildet. Der zuerst noch kleine Punkt wird in

¹²⁵ Malloy 1993, S. 1.

¹²⁶ Malloy 1993, S. 1.

¹²⁷ Malloy 1993, S. 3.

den folgenden Zeilen größer, bis er schließlich in Zeile fünf die beiden Personen komplett verdeckt hat. In Zeile sechs sind sowohl die zwei Silhouetten als auch der schwarz-rote Kreis verschwunden. Während die erste Zeile mit den Silhouetten in Verbindung mit dem Titel einen harmlosen Tag am Strand vermuten lässt, erhält das Bild durch den roten Kreis und das Verschwinden der zwei Personen etwas Bedrohliches. Das rote Gebilde wirkt wie eine bedrohliche Sonne, welche die zwei Personen verschluckt.

Neben Schuselkas farbenfrohen Arbeiten gibt es mit „Strange Day at the Beach“ jedoch auch einige weitere Ausnahmen, die nicht nur farblich, sondern auch thematisch düster gehalten sind. So entstehen um 1970 drei Lithografien mit dem Titel „Chaos enters the City“.

In „Chaos enters the City I“ (um 1970, Abb. 26) sind skizzenhaft gezeichnete Häuser über die Bildfläche verteilt. Sie sind teilweise wie übereinandergestapelt, als wären sie auf einem steilen Berg. Insgesamt wirken die Striche sehr grob und schnell aufgetragen. Am unteren Bildrand lässt sich ein Auto erkennen, am oberen Rand befindet sich eine große an eine Sonnenblume erinnernde Form, welche sich als Sonne deuten lässt. Ein Großteil der Bildfläche ist von einem großen roten Farbfleck überdeckt. Dieser erinnert durch seine dunkelrote Farbe an eine Blutlache, welche sich über die Stadt auszubreiten scheint. Unter der Lache steht ebenfalls in Rot der Titel geschrieben.

Die Lithografie „Chaos Enters the City II“ (um 1970, Abb. 27) zeigt starke Ähnlichkeit zum ersten Druck. Jedoch steht hier nicht mehr der rote Farbfleck im Vordergrund, sondern vielmehr die Fläche, welche von dem Blut noch nicht bedeckt wurde. Der Fokus wird daher sofort auf die Aussparung in der Bildmitte gelenkt. Ebenfalls skizzenhaft gezeichnet sind zwei Personen in Kleidern, mit langen Haaren und im Gehschritt zu erkennen. Beide Personen blicken nach hinten, auf die Häuser, welche nahezu komplett von der dunkelroten Farbe überdeckt sind. Die Farbe scheint die Personen zu umschließen und es scheint, als gäbe es für die Beiden keinen Weg hinaus aus der Situation.

Der dritte Druck dieser Serie (um 1970, Abb. 28) unterscheidet sich auf den ersten Blick vor allem in der Wahl des Rottons von den Vorangegangenen. Das hier verwendete Rot ist wesentlich heller. Dennoch erstreckt es sich nach wie vor nahezu über die gesamte Bildfläche. Lediglich das untere Bilddrittel ist ausgespart. Im linken unteren Quadranten sind mehrere Personen zu erkennen. Diese sind wesentlich gegenständlicher dargestellt als die skizzenhaften Personen im zweiten Druck. Die Szene in diesem Bildviertel lässt sich in einen

Vorder-, Mittel- und Hintergrund teilen. Dabei befindet sich im Vordergrund eine Person, welche sich als ein junges Mädchen deuten lässt. Sie hat langes Haar, trägt ein Kleid und rennt mit einem Baseballschläger in der Hand auf einen Ball zu, welcher vor ihm liegt. Im Mittelgrund sind die Silhouetten von zwei Kindern auf Fahrrädern zu erkennen und im Hintergrund sind mehrere Personen zu sehen, welche sich an den Händen halten und im Kreis zu tanzen scheinen.

Die rechte Seite des Bildes ist wieder von einer skizzenhaften Zeichnung einer Stadt überzogen. Der obere Bildrand ist mit schnellen und groben Pinselstrichen und Farbklecksen übersät und im Dunkel der Zeichnung lassen sich zwei Helikopter erkennen, welche über der Stadt fliegen. Die hellrote Farbe, die sich nahezu über die gesamte Bildfläche streckt, scheint sich weiter auszubreiten und bald auch das unterste Bilddrittel zu überdecken.

Es lässt sich vermuten, dass Schuselka mit diesen Arbeiten ihre Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg zu verarbeiten versucht, denn die Drucke scheinen aus einer kindlichen Perspektive heraus gedacht. Schuselka ist 1940 in Wien geboren und hat daher die Angriffe auf Wien als Kind miterlebt. Die Künstlerin zeigt mit der Serie „Chaos Enters the City“ vermutlich, wie sie die Stadt und den Krieg als Kind miterlebt hat. Die rote Farbe verbreitet sich auf jedem der drei Drucke über das Bild und scheint immer mehr von der Bildfläche einnehmen zu wollen. Während an einigen Stellen der Stadt der Alltag weitergeht, versinkt sie an anderen Enden bereits im Chaos des Krieges.

Wie bereits in Kapitel 3.1.2. beschrieben, wird in Schuselkas Werken häufig der eigene Arbeitsprozess zum Thema des Kunstwerkes. Dies wird unter anderem an ihren Plastiken der Serie „Wall Pieces“ (1970er, Abb. 9; 1970er, Abb. 10; 1970er, Abb. 11; 1970er, Abb. 12; 1970er, Abb. 13; 1978, Abb. 14; 1970er, Abb. 15) deutlich. In der Manier des abstrakten Expressionismus eines Jackson Pollock oder genauer gesagt des Action Paintings, überlässt Schuselka das Ergebnis zu einem gewissen Grad dem Zufall, indem sie die vorbereitete Fläche aus Gips, Jute und Farbe zerschlägt. Der Fokus dieser Arbeiten liegt dabei auf ihrem Entstehungsprozess. Auf dem Plakat für die Einzelausstellung „Elfi Schuselka“ in der 55 Mercer Galerie in New York (1977, Abb. 29) inszeniert sich die Künstlerin in 26 verschiedenen Fotografien bei dem Prozess der Herstellung eines ihrer „Wall Pieces“. Schuselka zeigt sich dabei in ihrem Atelier, mit Schutzmaske und Werkzeug. Das Kunstwerk liegt am Boden und dahinter befindet sich eine Leiter, welche Schuselka auf einem der Fotos verwendet, um die Arbeit von oben in ihrer

Gesamtheit betrachten zu können. Die Inszenierung Schuselkas beim handwerklichen Prozess des Kunstschaffens erinnert an die Inszenierung von Pollock als „heroischen“ und „maskulinen“ Künstler, durch die Fotografien von Hans Namuth von 1950.¹²⁸ Schuselka scheint sich mit ihrer eigenen Selbstinszenierung auf dem Ausstellungsplakat direkt auf Jackson Pollock zu beziehen und dabei eine mögliche Kritik an dem „Heroen“-Status von männlichen Künstlern der Moderne zu üben.

3.1.5. Motive in Schuselkas Werk

Schuselka bedient sich im Laufe der Jahre, verschiedener, wiederkehrender Motive, wie des Himmels, der Wolken und Regenbögen. Insbesondere in Schuselkas Druckgrafiken der 1970er Jahre finden diese häufige Anwendung.

Der Siebdruck „Pieces of the Sky“ (1971, Abb. 30) zeigt sechs Formen, die an Tortenstücke erinnern. Sie sind auf zwei Zeilen zu je drei Stücken pro Zeile, in regelmäßigen Abständen angeordnet. Jedes „Tortenstück“ weist ein anderes Motiv auf, doch alle sechs verbindet, dass sie den Himmel zeigen. Das erste Stück links oben, zeigt einen hellblauen Himmel mit weißen Wolken. Rechts davon ist der gleiche Himmel, leicht vergrößert und mit einem Vogel zu sehen. Das Stück rechts oben zeigt einen wolkenfreien hellblauen Himmel, drei Vögel in der Luft und am unteren Rand ist ein Rasenstreifen zu sehen. Die untere Zeile zeigt ganz links ein Stück mit einem Flugzeug in der Luft. In der Mitte ist ein Himmel mit Wolken, einem Rasenstreifen und einem Laubbaum zu sehen. Das gesamte Motiv ist dunkler getönt als die restlichen Stücke und rechts unten befindet sich ein Stück mit hellblauem Himmel und einem Regenbogen.

Kunstkritiker Roger Johnston erklärt sich Schuselkas Begeisterung für den Himmel als Reaktion auf das Leben in New York, entfernt von ihrer gewohnten Umgebung und dem ihr bekannten Landschaftsbild.¹²⁹ Jedoch lässt sich in der Kunst der 1970er Jahre ein weitverbreitetes Interesse am Himmel und der Luftfahrt entdecken. Angeregt durch unter anderem die Landart der 1960er und 1970er Jahre, welche häufig einer Betrachtung aus der Luft bedurfte, um die überdimensionalen Werke in der Natur zu überblicken, findet in dieser Zeit bereits ein starker Diskurs um den Himmel statt. Dieser Diskurs ist vor allem angeregt durch die erste

¹²⁸ Mohan 2023, S. 5.

¹²⁹ Johnston 1974, S. 6.

Mondlandung 1969 sowie durch die günstiger werdenden Flugpreise. Fliegen wird ab den 1970er Jahren leistbarer und häufiger.¹³⁰

Der Himmel wird entmystifiziert und gilt nicht mehr als unerreichbar. Die Verwendung des Himmels für Werbezwecke, wie etwa durch das Platzieren von Schriftzügen oder verbreiten von Bannern mittels Flugzeuge, wird mit der Einführung des Fernsehers in den Privathaushalt nahezu obsolet. Was übrig bleibt ist die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Medium.¹³¹ Zu den Künstler:innen, die ephemere Kunstwerke mittels Flugzeug in den Himmel schreiben, gehörte auch Schuselkas Partner Domenick Capobianco, wie auf dem Plakat zur Gruppenausstellung „Himmelsschreiber. Dimensionen eines flüchtigen Mediums“ (1986) in dem Kasseler Kunstverein zu sehen ist. Das Poster zeigt ein Foto von Capobiancos „Sky Piece Over MOMA“ (1976, Abb. 31). Das Ziel der Ausstellung war den Wandel der Verwendung von „Himmelsschrift“ weg von einem kommerziellen und hin zu einem künstlerischen Ausdrucksmittel zu dokumentieren.¹³² Neben Fotografien vergangener Werbeaktionen zeigte die Ausstellung künstlerische Auseinandersetzungen mit der „Himmelsschrift“ in diversen Medien. Es ist naheliegend, dass Schuselkas Werke in Kontext dieser künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Himmel zu verstehen sind.

Ein weiteres prominentes Motiv in Schuselkas Arbeiten sind Leitern und Treppen. Insbesondere in der Serie „Perches“ untersucht Schuselka mittels dieser Bildelemente Momente einer Bewegung und erfragt dadurch die Unsicherheit des Seins.¹³³ Das Element des Zufalls spielt dabei für Schuselka stets eine große Rolle.¹³⁴ Diese Komponente übersetzt Schuselka in jedes von ihr verwendete Medium, wie bereits die Reliefskulpturen der Serie „Wall Pieces“ gezeigt haben. Malloy schreibt über die Werkgruppe „Perches“:

*The element of chance and tenuousness is also evident in the series – Perches – where loosely indicated forms emerge in space. She, again uses the ladder and a massing of shapes but with additional color, heightening the experience. Perches are precarious places from which one can fall, drop, or spring from; but they are always a place where one is on the verge.*¹³⁵

¹³⁰ Asendorf 1997, S. 296-297.

¹³¹ Kimpel 1986, S. 8.

¹³² Kimpel 1986, S. 7-8.

¹³³ Malloy 1995, S. 281-282.

¹³⁴ Malloy 1995, S. 282.

¹³⁵ Malloy 1995, S. 282.

In der Grafik „Perch“ (1987, Abb. 32) wird Malloys Aussage erfahrbar. Schuselka verwendet eine Leiter als zentrales Motiv. Sie ragt durch die Bildmitte vom unteren Rand nahezu bis zum Oberen. Sie scheint in einer Art Plattform zu enden, die jedoch keine eindeutige dreidimensionale Form erzeugt, sondern sich im restlichen Hintergrund auflöst. Auch hier erzeugt Schuselka wieder ein dreidimensionales Raumgefühl durch die Auflösung des Raumes. Der vermeintliche Hintergrund setzt sich zusammen aus geometrischen Formen, Labyrinthen, Andeutungen von Treppen sowie Schrift. Diese Elemente scheinen in einem Raum aus dynamisch platzierten Strichen und Flächen zu schweben. Die Unsicherheit im Bild wird durch die Leiter nur verstärkt. Sie führt den Blick der Betrachter:innen in das Chaos, wie es Malloy beschreibt. Die Leiter ist dabei der Rand an welchem sich die Betrachter:innen befinden und auf das Chaos blicken, mit dem Gefühl jeden Moment Teil von dem Chaos zu werden.¹³⁶

Über Schuselkas Anwendung von gegenständlichen Motiven wie dem Himmel, Regenbögen, Treppen und Leitern hinaus, widmet sie sich zudem geometrischen Formen. Dabei verwendet sie häufig Dreiecke, Vierecke und Kreise, um Räumlichkeit zu schaffen, aber auch um Texturen und Oberflächenbeschaffenheit zu erforschen. Wie beispielsweise mit der Druckgrafik „16 Triangles“ (1983, Abb. 33). Zu sehen sind 16 Dreiecke, die in Größe, Form und Textur variieren. Das Werk auf Papier findet seine Übersetzung in der skulpturalen Arbeit „16 Triangles“ (1983, Abb. 34). Aus Gips und Acrylfarben schafft Schuselka 16 gleichschenkelige Dreiecke, welche sie gleichmäßig auf vier Reihen verteilt. Während bei der Skulptur im Gegensatz zur Druckgrafik die Form aller 16 Dreiecke ident ist, variieren auch die Gips-Dreiecke in ihrer Oberflächenbeschaffenheit. Aus dem Dreieck in der linken oberen Ecke, mit dunkelblauem Grund, ragen kleine weiß und gelb gefärbte Stifte heraus. Das dritte Dreieck von links weist kleine Einkerbungen auf, die alle mit unterschiedlichen Farben ausgemalt wurden. Daneben befindet sich ein Dreieck mit stofflicher Textur, die an einen Faltenwurf erinnert. Ein weiteres Dreieck besteht aus 15 Kugeln, welche pyramidal angeordnet wurden und in Regenbogenfarben bemalt wurden.¹³⁷

The texture of Schuselka's work continues beyond a drawn line or a stroke of paint. It continues beyond the light found in the work itself. The work combines with its surroundings, growing and adapting its light, shadow, and attitude as its environment

¹³⁶ Malloy 1995, S. 282.

¹³⁷ Unger 1983, S. 11.

*changes. This active interaction of Schuselka's work can be seen as a metaphor for her own exploration as she acts and reacts to the texture of her own ideas.*¹³⁸

Der Künstler Kn Turlbeck beschreibt die Bedeutung von Textur in Schuselkas Arbeiten als Mittel um den gesamten Raum in die Arbeit mit einzubeziehen. Schuselkas Spiel mit Textur erweitert die Bildfläche über den Rand des Kunstwerks hinaus.

3.1.6. Stilistische Einordnung

So vielfältig wie Schuselkas Beschäftigung mit unterschiedlichen Techniken und Themen ist so umfangreich ist auch die stilistische Einordnung ihres Werks. Ihre Arbeiten weisen Elemente zahlreicher Kunstströmungen des 20. Jahrhunderts auf, wie in einzelnen Werken hier beschrieben, deutlich werden wird.

Bereits während ihrer Studienzeit entwickelt Schuselka ein künstlerisches Interesse am Expressionismus des frühen 20. Jahrhunderts. Davon zeugt eine Lithografie aus dem Jahr 1963 (Abb. 35). Schuselka arbeitet hier überwiegend mit intensiven Rot-, Blau- und Gelbtönen. Das Bild ist stark abstrahiert, lässt aber dennoch ein Motiv erkennen. Der Untergrund ist überwiegend in blau gehalten und weist Musterungen eines Baumstammes auf. In der oberen linken Ecke befindet sich eine rote wolkenähnliche Formation. Daneben ein schwarzer Kreis, der wie eine Sonne wirkt. Entlang der rechten Bildhälfte lässt sich ebenfalls in schwarzer Farbe ein skizzenhaft gezeichneter Baum mit kargen Ästen erkennen. Am Fuß des Baumes steht eine menschenähnliche Gestalt. Ihre Umrisse sind schwarz skizziert und in roter und gelber Farbe ausgemalt. Die Figur besteht aus einem Kopf der umrisshaft im Seitenprofil eine Nase, Lippen sowie ein großes schwarzes Auge erkennen lässt. Der Kopf mündet in einer nahezu dreieckigen Körperform an dessen unterem Ende ein schematisch gezeichneter Fuß herausragt. Die kräftigen Farben, starke Abstrahierung des Motivs sowie die dynamischen Pinselstriche erinnern an Werke des Expressionismus, wie etwa das Gemälde „Improvisation 19“ (1911, Abb. 36) des Künstlers Wassily Kandinsky.¹³⁹ Kandinskys Werk zeigt Abstrahierungen von bekannten Formen und dem menschlichen Körper auf, die sich in ähnlicher Weise auch in Schuselkas Lithografie finden. Zusätzlich weisen beide Arbeiten einen kontrastreichen Farbgebrauch sowie expressive Pinselstriche auf.

¹³⁸ Thurlbeck 1983.

¹³⁹ Ruhrberg 2010², S. 101-108.

Im Laufe der 1960er Jahre schafft Schuselka Drucke, die nach wie vor expressionistische und abstrakte Elemente aufweisen. Jedoch sind diese Arbeiten Großteils farblich auf schwarze Tinte auf weißem Untergrund reduziert. Ein Beispiel dafür ist eine Lithografie aus dem Jahr 1964 (Abb. 37). Das Werk verzichtet dabei auf jegliche Dreidimensionalität und Vorder-, Mittel- und Hintergrund sind nicht klar voneinander zu trennen, dennoch lassen sich klare Figuren und Objekte ausmachen, die jedoch kaum gegenständliche Züge annehmen. Es befinden sich beispielsweise vier menschliche Gestalten im Bild, die bis auf grobe Skizzierungen der Beine keinerlei Gliedmaßen oder Details ausmachen lassen. Zu erkennen ist lediglich die Form eines Kopfes, davon abwärts besitzen die Gestalten lediglich einen unförmigen, angedeuteten Körper. Während eine Person am linken Bildrand steht, befinden sich die restlichen drei rechts. Zwischen den zwei Gruppen befindet sich ein skizzenhaft gezeichnetes Auto. Der vermeintliche Bildhintergrund wird von grob gezeichneten Häuserblöcken gefüllt. Das Bild wirkt insgesamt düster und erinnert an die Drucke der „Chaos enters the City“-Serie (um 1970).

Schuselkas Umzug nach New York im Jahr 1964 lässt erstmals keinen deutlichen Bruch in den stilistischen Zügen ihrer Werke erkennen. Ab 1965 verwendet Schuselka jedoch auch Collageelement (1965, Abb. 38). Sie schreibt dazu in einem Brief an ihre Eltern „[...] ich verwende nun manchmal Zeitungspapier bei Collagen. Ich verwende zwar keine Bilder nur Schriftstücke.“¹⁴⁰

Ende der 1960er Jahre wird ein Umbruch in Schuselkas Oeuvre deutlich. Die Arbeiten verlieren an Expressivität, während sie abstrakte und surrealistische Elemente beibehält und mit jenen der Pop Art vermischt.

Der Siebdruck, welcher unter anderem durch Andy Warhol seinen Wandel von der Gebrauchsgrafik zur künstlerischen Technik erfuhr, ist in dieser Zeit ihr bevorzugtes Medium.¹⁴¹ Der Siebdruck „Pieces of the Sky“ (um 1971, Abb. 30), welcher bereits in Kapitel 3.2.2. genauer beschrieben wurde, weist klare Elemente der seit den 1960er Jahren in den USA beliebten Pop Art auf.¹⁴² Die Drucktechnik ermöglicht einen flächigen und intensiven Farbauftrag sowie eine schnellere und leichtere Vervielfältigung. Schuselka wählt im Sinne des Pop Art Künstlers Jasper Johns „Dinge, von denen man bereits eine Vorstellung hat“,¹⁴³ wenn sie alltägliche

¹⁴⁰ Brief 177, vmtl. 1965.

¹⁴¹ Hess 2014, S. 287.

¹⁴² Hess 2014, S. 284.

¹⁴³ Hess 2014, S. 287.

Motive wie den Himmel, Kuchenstücke, Brot, Äpfel, Steine oder schlichtweg ein Rasenstück abbildet. Aber auch moderne Konsumgegenstände wie beispielsweise ein Flugzeug lassen sich in Schuselkas Werk finden. Laut Kunsthistoriker Benoit Franck besteht Schuselkas „Pop-Sensibilität“ darin ein banales Element unserer Konsumgesellschaft zu einem Kunstwerk zu erheben. Als Beispiel nennt Franck Schuselkas Lithografie „Sky – Painting – Glove“ (1975, Abb. 39). Die Arbeit basiert auf einer Fotografie (um 1975, Abb. 40) Schuselkas von einem Handschuh, welchen sie mit Wolken und hellblauem Untergrund bemalt hat.

Das im vorherigen Kapitel erwähnte Motiv des Himmels in Schuselkas Druckgrafiken der 1970er Jahre lässt sich auch unter dem Aspekt des Stils betrachten, wie etwa beim Siebdruck „Homage to Magritte“ (1973, Abb. 41). Zu sehen ist ein Brotlaib mit hellblauer Kolorierung und Wolkenmuster. Darunter befindet sich der Schriftzug „Homage to Magritte“. Diese Arbeit scheint eine Erklärung für die häufige Verwendung des Himmels in ihren Werken zu sein, denn dieser taucht auch regelmäßig in den Werken des Surrealisten René Magritte auf. Der direkte Bezug auf Magrittes Werk zeigt Schuselkas Auseinandersetzung mit dem Surrealismus.

Magrittes Objekte sind von Mehrdeutigkeit geprägt, wie etwa in seinem Werk „La trahison des images“ (1929, Abb. 42), welches ein Bild einer Pfeife zeigt mit der Aufschrift „Ceci n'est pas une pipe“. In „Homage to Magritte“ wird ebenfalls ein ambivalentes Objekt gezeigt, dass mehrere Identitäten andeutet und zur Reflexion über die Natur der Dinge einlädt – ist es eine Wolke, ein Brotlaib, beides oder doch keins davon? Auch die Komposition der Bildfläche, mit dem freistehenden Brotlaib und der Bildunterschrift lässt einen direkten Bezug zu Magrittes „La trahison des images“ vermuten.¹⁴⁴

Der Himmel, Wolken und deren symbolische Bedeutung sind wiederkehrende Motive bei Magritte. Er setzte Wolken oft als Hintergrund oder als Hauptmotiv ein. Schuselkas Hommage greift Magrittes ikonische Wolkenmotivik auf und überträgt sie in eine minimalistische Form, die an ein Objekt oder eine eigenständige Entität erinnert.

Der Zusammenhang zwischen Surrealismus und Pop Art zeigt sich beispielsweise in der Tatsache, dass Pop Art Künstler Robert Rauschenberg und Jasper Johns Gemälde von Magritte besaßen. Kunsthistoriker Daniel Abadie geht sogar so weit und bezeichnet den Surrealisten Magritte als „Vorboten der Pop-Art“¹⁴⁵. In Schuselkas Arbeiten, die surrealistische Elemente

¹⁴⁴ Ruhrberg 2010², S. 147/148.

¹⁴⁵ Abadie 2003, S. 16.

mit jenen der Pop Art verbinden, wie bei der Druckgrafik „Sky-Painting-Glove“ (1975, Abb. 39), wird dieser Zusammenhang zwischen Surrealismus und Pop Art verdeutlicht und in einem Kunstwerk zusammengebracht.

Der Surrealismus in Schuselkas Werk findet schließlich in Arbeiten wie „End of the Rainbow“ (1975, Abb. 43) seinen Höhepunkt. Für die Lithografie wählt die Künstlerin ein quadratisches Papierformat. Aus einer kreisförmigen Öffnung am oberen Bildrand hängen mehrere bunte Seile nach unten. Sie haben kräftige Farben – Rot, Gelb, Blau, Grün, Lila und Orange – und sind zum Teil ineinander verdreht. Ihre Enden sind ausgefranst und blicken in alle Richtungen. Den Hintergrund bildet ein hellblauer Himmel mit Wolken. Der Untergrund ist dunkel gehalten und scheint eine Wiese anzudeuten. Eingfasst ist das Motiv in perspektivisch gesetzte Linien, die die Form eines Kubus bilden. Die Betrachter:innen blicken mit einer leichten Untersicht in die „Schachtel“. Dieses Werk erinnert in seiner surrealen Bildsprache erneut an René Magritte, insbesondere durch die Kombination von Alltagsgegenständen, wie den Seilen mit einem traumhaften, ungewöhnlichen Setting. Der Himmel und die Wolken im Hintergrund sind typisch für Magrittes Werke, die oft eine klassische Himmelsdarstellung mit surrealen Elementen kombinieren, wie beispielsweise in seiner Arbeit „Les Valeurs personnelles“ (1952, Abb. 44). Im Gegensatz zu Schuselka malt Magritte jedoch ein gesamtes Zimmer in welches die Betrachter:innen blicken. Die Wände des Zimmers sind ähnlich wie bei „End of the Rainbow“ mit Wolken übersät und in surrealistischer Manier platziert Magritte überdimensional große Alltagsgegenstände wie ein Glas oder einen Kamm in dem Raum. Die Umwandlung von etwas Alltäglichem in etwas Absurdes und Traumhaftes ist wesentlich für die Kunst des Surrealismus und findet sich in Schuselkas Arbeiten wieder.

Mit Schuselkas „Wall Pieces“, welche bereits in Kapitel 3.1.2. genauer beschrieben wurden, springt die Künstlerin Ende der 1970er Jahre stilistisch nochmals zum Expressionismus. Der amerikanische Einfluss wird hier jedoch deutlich insofern, dass die Skulpturen sowohl in Form als auch im Entstehungsprozess dem Abstrakten Expressionismus zugeordnet werden können. Matilsky vergleicht Schuselkas „Wall Pieces“ mit den „Action Paintings“ Abstrakter Expressionisten wie unter anderem Jackson Pollock wenn sie schreibt:

In the spirit of the Abstract Expressionist artists, she defines her existence through the very act of making art; however, Schuselka expands the parameters of "action painting" by demolishing her own work. Paradoxically, in the aftermath of violence, a

*shimmering, delicate veil of plaster in relief is revealed. As in the eye of a hurricane, a strange, meditative calm prevails.*¹⁴⁶

Elemente von Surrealismus, Expressionismus, Pop Art und allem Voran der Abstraktion finden sich auch in Schuselkas späterem Werk wieder. Mit Hilfe dieser stilistischen Mittel baut sich die Künstlerin die Basis ihrer eigenen Formensprache, welche sie für ihr Werk stetig adaptiert und weiterentwickelt.

3.2. Rezeption des Werks von Elfriede Schuselka

Die Frage nach der Rezeption von Elfriede Schuselkas Werk lässt sich nicht eindeutig beantworten. Trotz zahlreicher Ausstellungsbeteiligungen, gelegentlicher Preise und Stipendien sowie einiger Verkäufe ihrer Arbeiten gelang es Schuselka nicht vollständig von ihrer Kunst zu leben. Ihre Arbeiten wurden von ihren Zeitgenoss:innen jedoch durchaus positiv aufgenommen. Künstlerin und Kuratorin Nancy Unger beschreibt Schuselkas Plastik „16 Triangles“ (1983) als überaus gelungen.¹⁴⁷ Dennoch stellt sich die Frage, weshalb Schuselka keine größere Bekanntheit erlangte.

Ein Faktor ist die strukturelle Benachteiligung von Künstlerinnen. Kunsthistorikerin Linda Nochlin thematisiert dies in ihrem Essay „Why Have There Been No Great Women Artists?“ (1971) und macht deutlich, dass es sich hierbei nicht um ein individuelles, sondern um ein institutionelles Problem handelt, wenn sie schreibt:

*But in actuality, as we all know, things as they are and as they have been, in the arts as in a hundred other areas, are stultifying, oppressive, and discouraging to all those, women among them, who did not have the good fortune to be born white, preferably middle class, and above all, male. The fault lies not in our stars, our hormones, our menstrual cycles, or our empty internal spaces, but in our institutions and our education--education understood to include everything that happens to us from the moment we enter this world of meaningful symbols, signs, and signals.*¹⁴⁸

Nochlin dekonstruiert den Mythos des männlichen Genies und argumentiert, dass künstlerisches Talent nicht angeboren, sondern gesellschaftlich vermittelt sei. Schuselka und viele ihrer Zeitgenoss:innen scheinen diese Problematik erkannt zu haben und erhofften sich in den USA eine offenere Kunstszene als in Österreich.

¹⁴⁶ Matilsky 1990, S. 42.

¹⁴⁷ Unger 1983, S. 11.

¹⁴⁸ Nochlin 1988, S. 150.

Auch Schuselkas Wahl des Mediums spielte eine Rolle. Die Druckgrafik hatte im 20. Jahrhundert noch immer nicht die gleiche Anerkennung wie Malerei oder Skulptur. Während sie einerseits als Mittel galt, Kunst für eine breitere Masse zugänglich zu machen, wurde sie andererseits aufgrund ihres reproduktiven Charakters abgewertet. Obwohl sie sich zunehmend zu einer eigenständigen Kunstform entwickelte, blieb die Debatte um ihren künstlerischen Wert bestehen.¹⁴⁹

Dies könnte ein weiterer Grund für Schuselkas Umzug in die USA gewesen sein. Dort begann bereits in den 1940er Jahren eine Art Renaissance der Druckgrafik.¹⁵⁰ Im Jahr 1947 fand die erste „National Print Exhibition“ im *Brooklyn Museum* in New York statt, wobei bereits zuvor regelmäßig Ausstellungen zur Druckgrafik stattfanden, unter anderem in der *Library of Congress*, der *San Francisco Art Association*, dem *Philadelphia Print Club* und der *Northwest Printmakers Society*. Ein Grund für diesen moderaten Anstieg in der künstlerischen Druckgrafik waren unter anderem staatliche Förderungen sowie die Gründung einer Abteilung für Grafik innerhalb des Federal Art Projects. Es entstanden auch zahlreiche gemeinschaftliche Ateliers und Druckwerkstätten, aber auch die Vertreibung zahlreicher Künstler:innen aus Europa durch die Nationalsozialisten, führte zu einer Qualitäts- und Quantitätssteigerung in der Druckgrafik der USA. Das künstlerische Zentrum verlagerte sich somit von Europa in die USA und insbesondere nach New York.¹⁵¹

In Österreich hingegen wurde die erste Grafikbiennale erst 1972 in der Wiener Secession unter dem Titel „Engagierte Kunst“ abgehalten.¹⁵² Damit folgte Österreich dem „Graphik-Boom“¹⁵³ einige Jahrzehnte später. Denn bereits 1955 fand in Ljubljana die erste Grafikbiennale statt und auch in Tokyo, Krakau, Biella und Sao Paolo gab es bereits regelmäßig Veranstaltungen dieser Art. Diese Verzögerung in der Anerkennung zeitgenössischer Grafik in Österreich könnte für Schuselka ein Anlass gewesen sein, ihr Glück im progressiveren New York zu versuchen.

In New York boten sich Schuselka zudem bessere Möglichkeiten. Bereits 1965 erhielt sie Zugang zur Werkstatt des Künstlers Robert „Bob“ Blackburn, wo sie ohne finanzielle Belastung

¹⁴⁹ Baro 1976, S. 8.

¹⁵⁰ Matilsky 1990, S. 42.

¹⁵¹ Baro 1976, S. 8.

¹⁵² Kat. Ausst., Wiener Secession 1972, S. 2.

¹⁵³ Kat. Ausst., Wiener Secession 1972, S. 2.

arbeiten konnte.¹⁵⁴ Dort herrschte eine große Hilfsbereitschaft, und Blackburn stellte ihr sogar Materialien zur Verfügung.¹⁵⁵

Zusätzlich gab es Ende der 1960er und während der 1970er Jahre wieder einen Aufschwung an Co-op Galerien¹⁵⁶. Dabei handelt es sich um gemeinschaftlich von Künstler:innen geführte Galerien. Alle Mitglieder tragen zur Finanzierung der Galerie bei und dafür erhalten sie die Möglichkeit ihre Arbeiten auszustellen, dabei variiert die Anzahl der Teilnehmer:innen im Schnitt zwischen 15 und 40 Personen.¹⁵⁷

Zur Qualität und Seriosität dieser Galerien äußerte sich der New Yorker Galerist John Weber in einem Interview mit Journalist Rob Edelman 1977:

*Co-ops serve a sorely needed function to provide alternative exhibiting space [...] There is never enough places for people to show. Co-ops help put younger artists into the system. Some are schlocky, while others, like A.I.R. and 55 Mercer, are professional and serious. But the same holds true for the commercial galleries. There are 2,000 galleries in New York. How could they all be equal?*¹⁵⁸

Die Bedeutung von Co-ops für Künstler:innen liege dabei nicht nur schlichtweg in der Tatsache, dass sie Ausstellungsraum zur Verfügung stellen sondern vor allem darin, dass sie in einer Zeit, in welcher kommerzielle Galerien immer kommerzieller würden, Künstler:innen einen Raum zum Experimentieren böten, so Weber.¹⁵⁹

Schuselka beteiligte sich insbesondere an der 1969 gegründeten *55 Mercer Gallery* in New York. Im Rahmen dieser Galerie nahm sie in den 1970er und 1980er Jahren an zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen teil.¹⁶⁰

Schuselkas politisch- und sozialengagierte Interessen werden vor allem durch ihre rege Teilnahme an Ausstellungen der Mail Art deutlich. Im Katalog zur Ausstellung „International ‚Mail Art‘ Exhibition“ in Budapest 1984, an welcher sich auch Schuselka beteiligte, wird Mail Art vereinfacht als „something socially controlled by nothing else but the postal services“¹⁶¹

¹⁵⁴ Brief 175.

¹⁵⁵ Brief 178.

¹⁵⁶ Journalist Rob Edelman bezeichnet die 1944 in New York gegründete Jane Stree Gallery als eine der ersten Co-ops der Moderne. Im Laufe der 1950er Jahre erfreute sich dieses Galerie-Modell großer Beliebtheit. Jedoch mit Anfang der 1960er Jahre verschwanden die Meisten Co-ops von der Bildfläche und erst mit Ende der 1960er kommt es zu einem zweiten Aufschwung.

¹⁵⁷ Edelman 1977, S. 21.

¹⁵⁸ Edelman 1977, S. 21.

¹⁵⁹ Edelman 1977, S. 21.

¹⁶⁰ Siehe Ausstellungsliste im Anhang.

¹⁶¹ Kat. Ausst. Club of Young Artists 1984, S. 10.

definiert. In ihrem Grundgedanken definiert sich Mail Art dadurch, dass ihre Werke postalisch verschickt werden. Die dadurch entstandene Entkommerzialisierung der Kunst schafft einen Ort des künstlerischen Austausches unabhängig von Galerien und Marktwert.¹⁶²

Die Entstehung dieser Bewegung in der Kunst geht zurück auf die 1960er Jahre und fand besonders bei Künstler:innen des Fluxus Anklang. Bedeutsam war die Mail Art aber auch insbesondere in jenen Ländern die stark von Zensur betroffen waren, denn die Ideologie der Mail Art liegt darin die Kunstfreiheit zu ermöglichen und international zwischen den unterschiedlichen künstlerischen Bewegungen zu kommunizieren. Dabei wirkt sich die Art der Distribution der Werke sowohl auf Inhalt, Form und Wert dieser aus. Kunsthistorikerin Franziska Dittert schreibt über die Form der Mail Art Werke:

*In kaum einer künstlerischen Ausdrucksform sind die Trägermedien so sehr durch äußere Faktoren bestimmt wie in der Mail Art. Während in den meisten Bereichen der bildenden Kunst dem Format der Tafelwerke durch den Künstler eine besondere, für das Kunstwerk funktionelle Rolle zugeordnet werden kann – eine Ausprägung zeigt die Tendenz vieler zeitgenössischer Künstler zu ausgesprochen großformatigen Werken – werden Formate der am häufigsten verwendeten Trägermedien der Mail Art durch äußere Faktoren bestimmt.*¹⁶³

Zu diesen äußeren Faktoren zählen unter anderem Format- und Größenvorgaben der Postunternehmen sowie Kostengründe. Die Werke der Mail Art äußern sich daher häufig in kleinen Formaten wie Postkarten, Magazinen, Katalogen oder wie in Schuselkas Fall kleinformatigen Druckgrafiken.¹⁶⁴ Bei der Ausstellung „Eimas '86. Etajima International Mail Art Show“ in Etajima, Japan 1986 stellte Schuselka beispielsweise den Siebdruck „Homage to Magritte“ aus, in einer Größe von lediglich 22 x 30 cm.¹⁶⁵

Schuselka entzog sich dem System kommerzieller Galerien jedoch nicht vollständig. Sie stellte unter anderem in der *Betty Parsons Gallery* (1974) oder der *Condeso/Lawler Gallery* (1980, 1983, 1985, 1987) aus.¹⁶⁶

Schuselkas stete Bemühung ihr Werk in der Kunstszene zu positionieren, zeigt sich an ihrer regen Teilnahme an diversen Ausstellungsformaten und Institutionen. Neben Biennalen, Mail Art Ausstellungen und in Galerien stellte Schuselka auch in Museen wie dem Brooklyn

¹⁶² Dittert 2009, S. 158.

¹⁶³ Dittert 2009, S. 128/129.

¹⁶⁴ Dittert 2009, S. 129.

¹⁶⁵ Siehe Werkliste mit Ausstellungsbeteiligung.

¹⁶⁶ Siehe Ausstellungsliste im Anhang.

Museum (1977, 1986) oder dem Queens Museum (1990) in New York aus. Zusätzlich bemühte sich Schuselka bereits früh ihr Werk in namhaften Sammlungen zu integrieren. So kaufte beispielsweise die österreichische *Artothek des Bundes* 1987 das Werk „Samen und Keime – erwachende Formen“ um 11.000 ATS, laut dem inflationsbereinigten, historischen Währungsrechner der Oesterreichischen Nationalbank wären das im Jahr 2023 rund 1891,23 EURO.¹⁶⁷ Weiters ist Schuselka unter anderem in der *Graphischen Sammlung Albertina* sowie in zahlreichen internationalen Institutionen mit Werken vertreten. In der Sammlung des *MoMA* in New York befinden sich die zwei Siebdrucke „Pieces of the Sky“ von 1971 und „Sky Rocks“ von 1973.¹⁶⁸ Häufig schenkte Schuselka nach einer Ausstellung das Werk an die ausstellende Institution, wie beispielsweise im Fall der Druckgrafik „Studio Stilllife VI“ von 1981. Schuselka überließ diese dem *Museu d'Art Contemporani d'Eivissa*, Ibiza im Zuge der *10. Ibiza Grafic Biennale* (1982).

Trotz zahlreicher Ausstellungsbeteiligungen, gelegentlicher Preise und Stipendien, sowie einiger Verkäufe ihrer Arbeiten, gelang es Schuselka nicht vollständig von ihrer Kunst zu leben. Davon zeugt unter anderem ihre Lehrtätigkeit, mit welcher sie versuchte, sich ihren Lebensunterhalt und ihre Kunst zu finanzieren. Kurz nach ihrer Ankunft in New York arbeitete Schuselka in diversen Büros, um ihren Lebensunterhalt bestreiten zu können.¹⁶⁹

Dennoch hat Schuselka ein Werk geschaffen, welches sowohl stilistisch, technisch und inhaltlich umfangreich ist und paradigmatisch für zahlreiche Künstler:innen des 20. Jahrhunderts gelesen werden kann und auch ihre Lehrtätigkeit hebt ihre Bedeutung als Künstlerin hervor. Es stellt sich die Frage welchen Einfluss sie wohl auf ihre Schüler:innen ausgeübt hat.

4. Der Vorlass von Elfriede Schuselka

Elfriede Schuselkas Teilvorlass gelang im Zuge einer Schenkung der Künstlerin 2023 an das Institut *Kunstsammlung und Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien*.¹⁷⁰ Da

¹⁶⁷ Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport 1987, S. 44.

¹⁶⁸ <https://www.moma.org/artists/5279> (05.11.2024).

¹⁶⁹ Brief 175, 15.03.1965

¹⁷⁰ Für die Vollstreckung wandte sich Schuselka an eine Wiener Anwaltskanzlei. Bei dem Teilvorlass handelt es sich um Objekte aus Schuselkas Wiener Wohnung und Atelier, welches sie aus gesundheitlichen Gründen auflösen musste. Die Kanzlei kümmerte sich dabei in Absprache mit Schuselkas Neffen um die Sicherung aller relevanten Objekte, wie unter anderem Kunstwerken, Privatfotos, Ausstellungskatalogen und Briefen. (Gespräch mit Silvia Herkt, stv. Leitung Kunstsammlung und Archiv, Leitung Universitätsarchiv, Universität für angewandte Kunst Wien, am 24.07.2024.)

Schuselka an der *Universität für angewandte Kunst Wien* studiert hat, beschloss die Künstlerin den Teilvorlass der Universität anzubieten.

Die Kunstsammlung der *Universität für angewandte Kunst Wien*, wurde 1979 vom ehemaligen Rektor und Künstler Oswald Oberhuber gegründet. Mit der Gründung dieser entstand auch ein eigenständiges Universitätsarchiv, dessen schulgeschichtliche Akten bis dato der Bibliothek unterstellt waren. Die Verbindung mit dem Universitätsarchiv war somit der Kunstsammlung von vornherein inhärent.¹⁷¹ Im Laufe der Jahre durchlief das Institut zahlreiche Umbenennungen bis es zuletzt im Jahr 2010 unter Rektor Gerald Bast zum Institut „Kunstsammlung und Archiv“ wurde.¹⁷² Dieses Institut vereint dabei nicht nur die universitäre Kunstsammlung mit dem Archiv, sondern auch das „Oskar Kokoschka Zentrum“, die „Sammlung Mode und Textil“ sowie die „Victor J. Papanek Foundation“. Heute umfasst *Kunstsammlung und Archiv* rund 65.000 Werke, darunter Kunstwerke, Autographen, Fotografien und Designobjekte. Das Institut widmet sich neben der Archivierung auch der Provenienzforschung sowie der wissenschaftlichen Erschließung und Vermittlung der Bestände.¹⁷³

Das Ziel Oswald Oberhubers war es mit der Gründung dieser Sammlung einerseits der Universität zu internationaler Anerkennung zu verhelfen, vergleichbar mit jener des Bauhauses und andererseits vertrat Oberhuber die Ansicht, dass eine Institution nicht nur ein Lehrbetrieb, sondern auch ein Archiv der eigenen künstlerischen Vergangenheit sein sollte. Deshalb legte er besonderen Wert darauf, dass das Archiv sowohl als Gedächtnis der Hochschule als auch als Forschungsquelle für das künstlerische Material fungiert.¹⁷⁴

Mittels Sammlung und Archiv sollte das künstlerische Schaffen der Lehrenden und Studierenden dokumentiert werden. Bereits in den frühen 1980er-Jahren wurden bedeutende Bestände gesichert, darunter Werke von Josef Hoffmann, Bertold Löffler und Eduard Wimmer-Wisgrill. Zudem wurden umfangreiche Schüler:innenarbeiten, Bühnenkostüme, Keramikobjekte und Architekturmodelle ins Archiv aufgenommen.¹⁷⁵

¹⁷¹ Herkt 2018, S. 196-198.

¹⁷² Buchendorfer/Herkt 2024, S. 337.

¹⁷³ Herkt 2018, S. 196-198.

¹⁷⁴ Patka 2018, S. 203.

¹⁷⁵ Patka 2018, S. 203.

Ein zentrales Anliegen Oberhubers war die Aufarbeitung der verdrängten Geschichte der Universität. So wurden in den 1980er-Jahren Ausstellungen und Publikationen initiiert, die sich mit der nationalsozialistischen Vergangenheit der Institution auseinandersetzten. Besonders hervorzuheben sind die Ausstellungen „Die Vertreibung des Geistigen aus Österreich. Zur Kulturpolitik des Nationalsozialismus“ (1985) und „Zeitgeist wider den Zeitgeist. Eine Sequenz aus Österreichs Verirrung“ (1988), die die Auswirkungen der nationalsozialistischen Kulturpolitik auf die Kunstschaaffenden beleuchteten.¹⁷⁶

Ein wichtiger Aspekt von Oberhubers Sammlungspolitik war die gezielte Förderung von Künstlerinnen. In einer Zeit, in der Frauen in der Kunstwelt oft marginalisiert wurden, setzte sich Oberhuber bewusst dafür ein, ihre Werke zu sammeln und auszustellen. Besonders widmete er sich Künstlerinnen, die während des Nationalsozialismus verfolgt oder in der Nachkriegszeit nicht beachtet wurden. Durch seine Bemühungen fanden zahlreiche Werke von Frauen Eingang in die Sammlung und wurden in verschiedenen Ausstellungen gewürdigt, darunter auch Friedl Dicker-Brandeis, Erika Giovanna Klien und Margarete Schütte-Lihotzky.¹⁷⁷

Auf Grund des umfangreichen Bestandes an marginalisierten Positionen ist „die kritische Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Kanon durch Gegenerzählungen und Wieder-Entdeckungen“¹⁷⁸ dem Institut *Kunstsammlung und Archiv* auch heute noch inhärent und ein Leitmotiv für die Sammlungspolitik.

Vor diesem historischen und sammlungspolitischen Hintergrund lässt sich auch Schuselkas Vorlass in den Bestand von *Kunstsammlung und Archiv* einbetten. Als ehemalige Studierende der heutigen *Universität für angewandte Kunst Wien* besteht bereits ein grundlegender Bezug zu *Kunstsammlung und Archiv*. Ein weiterer Konnex mit der Sammlungspolitik des Institutes lässt sich durch Schuselkas Marginalisierung als weibliche Position im patriarchal geprägten Kunstkanon entdecken.

Trotz ihrer regen Teilnahme an Gruppen- und Einzelausstellungen, der Tatsache, dass einige ihrer Werke, wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt wurde, in namhaften Sammlungen vertreten sind sowie ihres vielfältigen und innovativen Werks hat Schuselka bislang wenig

¹⁷⁶ Rainer 2024, S. 10.

¹⁷⁷ Rainer 2023, S. 65.

¹⁷⁸ <https://kunstsammlungundarchiv.at/kunstsammlung-und-archiv/ueber-uns/> (Letzter Zugriff: 07.12.2024).

Beachtung erfahren, umso mehr sah *Kunstsammlung und Archiv* die Verantwortung darin, ihr Werk zu bewahren, zu erforschen und zu vermitteln.¹⁷⁹ Hier setzt die Masterarbeit an, denn diese soll in Zusammenarbeit mit *Kunstsammlung und Archiv* vor allem der Sichtbarmachung von Schuselkas Teilvorlass dienen. Dabei reiht sich Schuselkas Werk in den Sammlungsschwerpunkt des Instituts ein, welcher einen Fokus sowohl auf die bildende als auch die angewandte Kunst des 20. Jahrhunderts legt.¹⁸⁰

4.1. Umfang des Vorlasses

Schuselkas Vorlass umfasst eine breite Palette an Objekten, die nicht nur ihr künstlerisches Werk dokumentieren, sondern auch ihre intellektuellen, sozialen und kulturellen Netzwerke sichtbar machen. Er besteht aus Kunstwerken, Briefen, Ausstellungskatalogen, Fotografien, Dias und diversen Ausstellungsmaterialien, wie Korrespondenzen, Einladungen und Ausstellungsplakaten.

Festgehalten wurde die Übergabeordnung in einem Dokument der beauftragten Anwaltskanzlei vom 19.04.2023. Dabei ist die Ursprungsordnung, wie sie Grond-Rigler definiert, nicht mehr rekonstruierbar, vielmehr ist die Ordnung einer gewissen Praktikabilität geschuldet. Großformate wurden in Mappen oder Rollen zusammengelegt, kleine Objekte in Schachteln gepackt. Von einer durch die Künstlerin autorisierten Ordnung¹⁸¹ laut Grond-Rigler kann hier nur bedingt die Rede sein, da die Künstlerin nicht persönlich an der Auflösung beteiligt war. Es lässt sich somit nur erahnen, welche Objekte durch die Kanzlei als nicht erhaltenswert deklariert wurden.

Zeitlich beginnt der Vorlass in den 1950er Jahren mit Zeichnungen und Fotografien aus Schuselkas Schulzeit. Weiters befinden sich zahlreiche Arbeiten aus ihrer Studienzeit in dem Bestand, sowie einige frühe Druckgrafiken. Den Großteil des künstlerischen Bestandes machen Arbeiten aus den 1970er und 1980er Jahren aus. Dabei handelt es sich überwiegend um Druckgrafiken der Künstlerin. Die 1990er sowie die 2000er Jahre sind kaum vertreten. Dies kann unter anderem an einem Rückgang von Schuselkas künstlerischer Produktivität liegen

¹⁷⁹ Gespräch mit Silvia Herkt (stv. Leitung Kunstsammlung und Archiv, Leitung Universitätsarchiv, Universität für angewandte Kunst Wien) am 24.07.2024.

¹⁸⁰ <https://kunstsammlungundarchiv.at/kunstsammlung-und-archiv/ueber-uns/> (Letzter Zugriff: 07.12.2024).

¹⁸¹ Grond-Rigler 2018, S. 166.

oder daran, dass Schuselka nach dem Tod ihrer Mutter in den frühen 2000er Jahren ihren wichtigsten Kontakt nach Wien verlor.

4.1.1. Kunstwerke

Abgesehen von den bereits erwähnten Archivalien, bilden die Kunstwerke von Elfriede Schuselka den zentralen Bestandteil des Vorlasses. Diese umfassen Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafiken, Skizzen sowie kleinere Skulpturen und Keramiken. Sie bieten einen Querschnitt durch ihr Schaffen. Von frühen Studien bis hin zu ausgereiften Hauptwerken zeichnet sich eine stilistische und thematische Entwicklung ab, an welcher sich diverse künstlerische Strömungen ihrer Zeit ablesen lassen. Dies macht den künstlerischen Vorlass nicht nur für die Erforschung von Schuselkas Werk spannend sondern er bietet sich auch für Querverweise und Untersuchungen zu diversen Kunststilen, sowie anderen Künstler:innen an. Durch die Einbettung des Vorlasses in den Bestand von *Kunstsammlung und Archiv* ergibt sich unter anderem die Möglichkeit einen Vergleich zu ihren Mitstudierenden oder derzeitigen Lehrpersonen an der Akademie für angewandte Kunst zu ziehen.

Jedoch beinhaltet der künstlerische Vorlass nicht nur Werke von Schuselka sondern auch Druckgrafiken ihres 2024 verstorbenen Ehemanns Domenick Capobianco. Diese Arbeiten ermöglichen eine Analyse des gegenseitigen Einflusses zwischen Schuselka und Capobianco. Neben Capobiancos Druckgrafiken befinden sich außerdem einige Zeichnungen von Rudi Stern im Bestand. Stern war Schuselkas Partner in den 1960er Jahren, sie zogen gemeinsam nach New York und auch Stern war Künstler. Skizzen und Grafiken von befreundeten Künstler:innen dienen als weiterer wichtiger Indikator für Schuselkas soziales und künstlerisches Netzwerk. Als Beispiel dient ein Linoldruck, welcher mit „Mimi + Red“ signiert ist (1968, Abb. 45). Ein Neujahrgruß von 1960 mit Zeichnung eines Engels, welcher an Schuselka gerichtet ist, wurde ebenfalls mit Mimi sowie einer Signatur unterschrieben, welche der Künstlerin Mimi Gross zugeordnet werden konnte (1960, Abb. 46). Mimi Gross arbeitete in den 1960er und 1970er Jahren mit dem Künstler Red Grooms zusammen.¹⁸² Es lässt sich daher darauf schließen, dass mit „Mimi + Red“ diese beiden Künstler:innen gemeint sind und Schuselka freundschaftlichen Kontakt zu ihnen pflegte.

¹⁸² <https://www.mimigross.com/about-mimi-gross> (Letzter Zugriff: 04.01.2025).

Insgesamt beträgt der Umfang des künstlerischen Vorlasses rund 900 Werke die Schuselka zugeordnet werden können. Dazu gehören schätzungsweise 700 Werke auf Papier, darunter etwa 400 Druckgrafiken. Außerdem zählt der Vorlass circa 30 Gemälde, 5 kleinere Skulpturen, sowie rund 50 Gebrauchskeramiken und Schmuck aus Keramik.

Schuselkas Arbeiten decken dabei nahezu ihre gesamte Schaffensphase ab. Zusätzlich sind zahlreiche Zeichnungen ihrer Kindheit und Jugend vorhanden, sowie Studien und Arbeiten aus Schuselkas Studienzeit. Diese lassen sich in Arbeiten von der *Akademie für angewandte Kunst*, der *Schule des Sehens* sowie ihrer Zeit in Italien gliedern. Während einige Werke durch Angabe von Ort und Jahr eindeutig einem bestimmten Studium zugeordnet werden können, bedürfen andere noch genauerer Untersuchung. Ein Beispiel für eine eindeutige Zuordnung bietet eine Studienzeichnung Schuselkas, welche sich mit Komposition auseinandersetzt (1959, Abb. 47). Sie lässt sich der Klasse von Paul Kurt Schwarz an der *Akademie für angewandte Kunst* zuordnen, denn eine vergleichbare Zeichnung von Schuselka befindet sich bereits im Inventar von *Kunstsammlung und Archiv*, als Studierendenarbeit aus der Klasse Schwarz.¹⁸³

Die Vielseitigkeit von Schuselkas Oeuvre wird im Vorlass sichtbar. Dies ermöglicht Schuselkas künstlerischen Werdegang über die Jahrzehnte hinweg zu analysieren und Schlüsse über diverse Einflüsse und Entwicklungen zu ziehen. Während der Vorlass zwar umfangreich ist, weist er dennoch Lücken auf. So ist beispielsweise Schuselkas skulpturales Werk nur marginal vertreten. Schuselkas „Wall Pieces“ sind beispielsweise nicht vorhanden. Dies ist vermutlich der Tatsache geschuldet, dass diese teils mehrere Meter großen Werke in den USA entstanden sind und da sie in Europa, mit aktuellem Forschungsstand, nicht ausgestellt wurden, auch dort verblieben sind. Bei dem Teilvorlass in *Kunstsammlung und Archiv* handelt es sich aber um den Bestand aus der Wiener Wohnung. Hier würde sich für das Institut eine Möglichkeit bieten diese Lücke im Werk mittels Ankaufs zu schließen, da es sich bei den „Wall Pieces“ um einen wichtigen Aspekt in Schuselkas Oeuvre handelt.

Der künstlerische Vorlass umfasst vor allem eine Zeitspanne von den späten 1950er Jahren bis in die 1980er. Jedoch arbeitete Schuselka künstlerisch noch bis in die 2010er Jahre. Auch hier findet sich die Möglichkeit einer Erweiterung des Vorlasses. Es wird vermutet, dass mit dem Tod von Schuselkas Mutter Friedl Schuselka in den frühen 2000er Jahren auch Schuselkas

¹⁸³ Universität für angewandte Kunst Wien, Kunstsammlung und Archiv, Bestand: Schwarz Paul Kurt Schule, Inv. Nr. 10.742/3.

Bezugspunkt nach Wien verschwand. Denn Friedl Schuselka lebte bis zu ihrem Tod in der Wohnung aus welcher der Vorlass entnommen wurde. Seit Elfi Schuselkas Umzug nach New York 1964 bestand ein intensiver Briefwechsel zwischen Mutter und Tochter. Außerdem schickte die Künstlerin ihrer Mutter regelmäßig Material zu ihren Ausstellungen, sowie Kunstwerke, entweder als Geschenk oder nach einer Ausstellung in Europa, da der Transport nach Wien günstiger war als in die USA. Es lässt sich daher annehmen, dass Schuselka seit dem Tod ihrer Mutter keine Kunstwerke mehr an die Wiener Adresse schickte.

4.1.2. Bücher/Ausstellungskataloge

Im Zuge der Schenkung wurden rund 200 Bücher aus Schuselkas Besitz an *Kunstsammlung und Archiv* übergeben. Ein Großteil davon sind Ausstellungskataloge mit Beteiligung der Künstlerin. Sie reichen von 1970 bis 2018 und dienen als wertvolle Quelle für die Erstellung eines Werkverzeichnisses. Zusätzlich bieten sie weiterführende Information sowie unter anderem Texte von Kunsthistoriker:innen oder Zitate von Schuselka über ihr Werk.

Bereits ein erster Blick auf die Menge der Publikationen ermöglicht einen Einblick in die Vielfalt von Schuselkas Ausstellungshistorie. Zusätzlich lässt sich erkennen welche Werke zu welcher Zeit am häufigsten ausgestellt wurden; dies kann hilfreich sein, um Schlüsselwerke der Künstlerin zu identifizieren. Eine erste Analyse der Kataloge hat somit ergeben, dass die Druckgrafik „Proposal for the Bronx Zoo“ (1974, Abb. 6) zwischen 1975 und 1990 rund 12 Mal ausgestellt wurde. Ebenfalls 12 Mal, in einem Zeitraum von 1975 und 2005 wurde die Druckgrafik „Strange Day at the Beach“ (1974, Abb. 25) gezeigt. Weiters lässt sich ablesen, dass die am häufigsten gezeigte Serie die „Studio Stilllife“ – Drucke sind. Aus der Serie wurden im Zeitraum 1978 bis 2011 rund 30 Arbeiten ausgestellt.

Insgesamt konnten mit Hilfe der Ausstellungskataloge rund 160 Ausstellungen und Biennalen von 1970 bis 2018 identifiziert werden, an welchen Schuselka beteiligt war. Ihr Ausstellungsstärkstes Jahrzehnt waren die 1980er Jahre mit rund 73 Beteiligungen. Dabei erhebt die hier erstellte Analyse keinen Anspruch auf Vollständigkeit und die Zahl der tatsächlichen Ausstellungsbeteiligungen ist vermutlich noch höher.

4.1.3. Briefe/Korrespondenz/Archivalien

Der dritte Aspekt des Vorlasses umfasst Schuselkas Briefe, Korrespondenzen und weitere Archivalien wie Fotografien und Dias. Schuselka hatte stets einen regen Briefwechsel mit ihrer

Mutter Friedl Schuselka. Diese hat die Briefe aufgehoben und somit sind mehrere Hundert Briefe der Künstlerin an ihre Mutter erhalten. Die Korrespondenzen bieten eine wertvolle Quelle für Schuselkas Alltag als Künstlerin sowie das Verständnis ihres sozialen Netzwerks und ihres künstlerischen Oeuvres. Des Weiteren sind diverse Ausstellungskorrespondenzen, sowohl von Schuselka als auch Capobianco erhalten. Die Briefe umfassen einen zeitlichen Rahmen von den 1950er Jahren bis in die frühen 2000er.

Zusätzlich geben zahlreiche Dias und Fotografien von Schuselka weiteren Aufschluss über die Künstlerin und ihr Werk. So ermöglichen Fotografien der Künstlerin bei der Arbeit ein besseres Verständnis des künstlerischen Prozesses, wie bereits in Kapitel 3.2.6. mit dem Beispiel der Druckgrafik „Sky – Painting – Glove“ (1975, Abb. 39) gezeigt wurde. Andere Dias bieten unter anderem Ausstellungsansichten oder zeugen von Schuselka Selbstinszenierung vor Kunstwerken.

4.2. Erfassung, Dokumentation und Kategorisierung des Vorlasses

Dieses Kapitel beschreibt die methodischen Ansätze zur Erfassung und Kategorisierung des Vorlasses und hebt die Bedeutung dieser Dokumentation für die Forschung hervor.

Um den Vorlass langfristig zu sichern und für die Forschung zugänglich zu machen, bedarf es einer systematischen Vorgehensweise, welche sich in vier Stufen teilen lässt: 1. Erste Bestandsaufnahme und Einteilung der Objektgruppen; 2. Erstdokumentation und Erfassung der einzelnen Objekte; 3. Digitalisierung und langfristige Archivierung; 4. Erschließung und Zugänglichkeit.

Dabei können sich vor allem die letzten drei Punkte überschneiden und teils gleichzeitig stattfinden. Zusätzlich ist die Aufarbeitung eines Vorlasses stets von einer subjektiven Priorisierung geprägt. Diese sollte zwar stets begründbar sein, hängt jedoch von der bearbeitenden Institution und Person ab.

Im Fall des Schuselka-Vorlass fand eine erste Bestandsaufnahme bereits im Frühjahr 2024 statt. Ein Übergabe-Dokument von der beauftragten Anwaltskanzlei fasst den Vorlass grob danach zusammen, wie die Objekte jeweils verpackt waren. Die vorhandenen Objektgruppen werden ersichtlich.¹⁸⁴ Im Depot von *Kunstsammlung und Archiv* wurde der Vorlass schließlich erstgesichtet. Die Kunstwerke wurden einzeln ausgepackt und entsprechend

¹⁸⁴ Siehe Liste 1 vom 19.04.2023 im Anhang.

konservatorischen Maßnahmen versorgt und gelagert. Im zweiten Schritt wurden die Ausstellungskataloge dokumentiert. Dafür wurden sie aus den Ursprungsschachteln entnommen und in einer Excel-Liste wurden die wichtigsten Informationen zur Publikation, sowie den ausgestellten Werken von Schuselka festgehalten. Aus dieser Liste entstanden eine Bibliografie aller Bücher des Vorlasses, eine Ausstellungsliste basierend auf den Katalogen mit Schuselkas Teilnahme, sowie eine Liste der genannten und ausgestellten Werke. Letztere ist insbesondere für die Erstellung eines Werkverzeichnisses von Bedeutung.

Zusätzlich werden im Zuge der *Erstdokumentation und Erfassung einzelner Objekte* die Briefe und Korrespondenzen in einer Excel-Liste erfasst, sowie mit einer vorläufigen Inventarnummer versehen und konservatorischen Standards entsprechend in Pergaminhüllen eingelagert. Diese Erfassung dient dazu einen Überblick von Schuselkas Korrespondenzen zu erhalten: *Mit wem führt die Künstlerin einen Briefwechsel? In welchem Zeitraum?*

Dieser erste Einblick kann bereits Aufschlüsse über Schuselkas soziales und künstlerisches Netzwerk geben. Während die Kunstwerke zwar bereits im ersten Schritt fotografisch mittels Handykamera dokumentiert wurden, gilt es nun eine gründliche Werkerstdokumentation zu erstellen. Dafür bedarf es der Vergabe von Inventarnummern sowie der Aufnahme wichtiger Informationen, wie unter anderem Künstler:in, Titel, Datierung, Material und Maße. In einem weiteren Schritt gilt es die Arbeiten zu digitalisieren und die Informationen in die lokale Datenbank einzuspielen. Dafür verwendet *Kunstsammlung und Archiv* die Software „MuseumPlus“ des Unternehmens „Zetcom“. Diese Datenbank ermöglicht die Erfassung unterschiedlicher Objektgruppen von Kunstwerken bis Archivalien. Die Digitalisierung des Bestands ist insbesondere für Schritt 4, die *Erschließung und Zugänglichkeit des Vorlasses* von Bedeutung. *Kunstsammlung und Archiv* bietet Forschenden eine Online-Datenbank mit über 20.000 Datensätzen zu Objekten der Sammlung.¹⁸⁵ Dabei wird der Online-Bestand laufend erweitert und aktualisiert. Dies ermöglicht es global auf die Informationen und Digitalisate der Kunstwerke zuzugreifen.

4.3. Bedeutung des Vorlasses für die Forschung und Rezeption des Werks

Die Aufnahme des Vorlasses von Elfriede Schuselka in die Sammlung von *Kunstsammlung und Archiv* ermöglicht den langfristigen Erhalt und die Erforschung von Schuselkas Werk,

¹⁸⁵ <https://kunstsammlungundarchiv.zetcom.net/de/collection/> (Letzter Zugriff: 18.12.2024).

Arbeitsweise, Leben und Netzwerk. Dabei entspricht der Vorlass der Sammlungspolitik sowie dem Grundgedanken des Institutes (siehe Kapitel 4.), denn mit der Aufnahme von Schuselkas Werk in die Sammlung wird diese um eine marginalisierte künstlerische Position des 20. Jahrhunderts erweitert und in den Kontext ihrer Mitstudierenden sowie Lehrenden gestellt.

Die zahlreichen Kunstwerke, Skizzen und Notizen bieten einen Einblick in den künstlerischen Prozess Schuselka sowie die Entwicklung ihres Oeuvres. Zusätzlich zu den Kunstwerken bieten die Korrespondenzen und Fotografien einen Einblick in ihr soziales und künstlerisches Netzwerk und ermöglichen eine tiefergehende Kontextualisierung in historische und kulturelle Kontexte. Ihre Arbeiten aus der Studienzeit bieten die Möglichkeit des Vergleichs mit Studienkolleg:innen und Lehrenden, diese Gegenüberstellung kann zu einem besseren Verständnis zeitgenössischer Kontexte führen (siehe Kapitel 4.1.1.).

Auf Grund von Schuselkas Auseinandersetzung mit zahlreichen Materialien und Techniken bietet der umfangreiche Vorlass eine gute Grundlage zur Erforschung dieser. Insbesondere im Bereich der Druckgrafik bietet der Vorlass einige Beispiele, die Schuselkas experimentelle Vorgehensweise widerspiegeln.

Insgesamt gilt ein Vorlass als wichtige Ressource für das Verständnis der Person sowie des künstlerischen Werks und kann somit falls frühzeitig erkannt einen bedeutenden Beitrag zur kunsthistorischen Forschung beitragen.

5. Strategien zur Sichtbarmachung des Vorlasses von Elfriede Schuselka

Im Folgenden sollen die besprochenen Strategien zur Sichtbarmachung eines Vorlasses (Kapitel 2.3.) konkret am Beispiel von Schuselkas Vorlass angewandt werden. Dafür werden Möglichkeiten der Verortung in der Kunstgeschichtsschreibung (Kapitel 2.3.1.), in Kunstsammlungen (Kapitel 2.3.2.), im Kunstmarkt (siehe Kapitel 2.3.3) sowie im digitalen Raum (Kapitel 2.3.4.) diskutiert. Zuletzt sollen Herausforderungen und ethische Fragestellungen im Zuge der Sichtbarmachung adressiert werden, ebenso die mögliche Wirksamkeit der Strategien.

Dieses Kapitel bietet nicht nur eine theoretische Untersuchung, denn die Strategien sollen so gut wie möglich praktische Anwendung finden. In Kapitel 5.1. *Verortung in der Kunstgeschichtsschreibung* sollen Möglichkeiten besprochen werden, wie Schuselkas Vorlass in der Kunstgeschichtsschreibung positioniert werden kann. In diesem Kontext werden

mögliche Forschungsprojekte, Publikationen sowie Ausstellungen besprochen. In Kapitel 5.2. *Verortung in Kunstsammlungen* wird diskutiert, welche Bedeutung die Aufnahme von Schuselkas Vorlass in die Sammlung von *Kunstsammlung und Archiv* hat, sowie welche Werke eventuell veräußert werden sollen, um dadurch einerseits Schuselka in mehreren Institutionen zu positionieren sowie andererseits finanzielle und personelle Ressourcen gezielter nutzen zu können. Das Kapitel 5.2. zur *Verortung im Kunstmarkt* betrachtet die aktuelle Situation von Schuselkas Werk im Kunstmarkt und diskutiert die Relevanz einer möglichen Beteiligung von *Kunstsammlung und Archiv* am Kunstmarkt. Zuletzt soll in Kapitel 5.4. *Verortung im digitalen Raum* unter anderem ein Eintrag zu Elfriede Schuselka auf *Wien Geschichte Wiki* und *Wikipedia* in englischer und deutscher Sprache entstehen. Desweiteren wird mit der Plattform „AWARE“ ein Kontakt hergestellt, um einen möglichen Eintrag zu Schuselka zu besprechen. Zusätzlich werden einige Werke aus dem Vorlass digitalisiert, um auf der Online-Datenbank von *Kunstsammlung und Archiv* zugänglich gemacht zu werden.

5.1. Verortung in der Kunstgeschichtsschreibung

Wie bereits in Kapitel 2.3.1. beschrieben bieten sich den Vorlassverwalter:innen unterschiedliche Möglichkeiten einen Bestand für die Kunstgeschichtsschreibung zu öffnen und Interesse zu wecken. Die Erstellung eines Werkverzeichnisses ist dabei essenziell. Auch im Fall von Schuselkas Vorlass ist *Kunstsammlung und Archiv* seit Erhalt der Schenkung darum bemüht diese aufzuarbeiten.

Im Zuge der Masterarbeit konnte ich das Institut bei der Erschließung des Vorlasses auch praktisch unterstützen. Wie unter anderem durch die Analyse der Ausstellungskataloge. Diese ermöglichte das Erstellen einer umfangreichen Ausstellungsliste, sowie einer Grundlage für ein Werkverzeichnis.

Zur laufenden Erschließung des Vorlasses bietet sich bereits eine erste Möglichkeit Arbeiten aus Schuselkas Studienzeit an der *Schule des Sehens* auszustellen. Im Mai 2025 eröffnet eine Ausstellung im *Kokoschka Museum Pöchlarn* mit dem Titel „Oskar Kokoschka. Schule des Sehens“.¹⁸⁶ Eine Beteiligung Schuselkas wird aktuell mit der Kuratorin Anna Stuhlpfarrer besprochen. Dies würde eine Möglichkeit bieten Schuselkas Werk im Rahmen von Kokoschkas Sommerakademie sowie den Schüler:innen dieser zu kontextualisieren.

¹⁸⁶ <https://www.oskarkokoschka.at/sonderausstellung.php> (Letzter Zugriff: 25.02.2025).

5.2. Verortung in Kunstsammlungen

Würtenberger betont in ihrem Kapitel „Das aktive Museums-Management“, dass Museen und Nachlässe eng kooperieren sollten, um Werke in Ausstellungen zu präsentieren und den künstlerischen Diskurs aufrechtzuerhalten. Wie bereits in Kapitel 2.3.2. zusammengefasst umfassen diese Strategien Leihgaben, Ausstellungen und gezielte Schenkungen an Museen.¹⁸⁷

In Fall von Schuselkas Teilvorlass fand bereits eine gezielte Schenkung an eine passende Institution statt. Das Institut *Kunstsammlung und Archiv* bietet einerseits die Möglichkeit der Einbettung von Schuselkas Oeuvre in den Kontext ihrer Mitstudierenden, Lehrenden und Zeitgenoss:innen und andererseits einen interdisziplinären Raum in dem Archiv-, Sammlungs- und Ausstellungspraxis zusammenkommen und zum Erhalt, zur Erforschung und zur Vermittlung des Vorlasses beitragen können.

Die *Universität für angewandte Kunst Wien* betreibt eine *Universitätsgalerie im Heiligenkreuzerhof* im ersten Bezirk in Wien. Diese Räumlichkeiten werden seit den 1980er Jahren von der Universität als Ausstellungsräume genutzt und bieten einen Raum für interdisziplinären Austausch. In enger Zusammenarbeit mit *Kunstsammlung und Archiv* entstehen häufig Ausstellungen, Programme, offene Formate und Publikationen, die sich inhaltlich und thematisch mit der Sammlung auseinandersetzen, beziehungsweise auf die Objekte der Sammlung zurückgreifen.¹⁸⁸

Von Sommer 2020 bis zum Frühjahr 2023 fand beispielsweise ein Forschungsprojekt unter der Leitung von Cosima Rainer und Stefanie Kitzberger zur Künstlerin Friedl Dicker-Brandeis statt. Ziel des mehrjährigen Projektes war es ein Konvolut von rund 200 Dokumenten und Werken zur Künstlerin sowohl konservatorisch-restauratorisch als auch wissenschaftlich aufzuarbeiten und zu kontextualisieren.¹⁸⁹ Im Rahmen des Projektes fand vom 23. September bis zum 10. Dezember 2022 die Ausstellung mit dem Titel „Friedl Dicker-Brandeis. Werkstätten bildender Kunst“ in der Universitätsgalerie im Heiligenkreuzerhof in Wien statt.¹⁹⁰ Zusätzlich wurde 2022 die Publikation „Friedl Dicker-Brandeis. Werke aus der Sammlung der Universität für

¹⁸⁷ Würtenberger 2016, S. 131-134.

¹⁸⁸ <https://www.dieangewandte.at/heiligenkreuzerhof> (Letzter Zugriff: 16.02.2025).

¹⁸⁹ <https://kunstsammlungundarchiv.at/sammlung-kunst-architektur-design/projekte/friedl-dicker-brandeis-forschungsprojekt/> (Letzter Zugriff: 25.02.2025).

¹⁹⁰ <https://kunstsammlungundarchiv.at/sammlung-kunst-architektur-design/projekte/friedl-dicker-brandeis-werkstaetten-bildender-kunst/> (Letzter Zugriff: 25.02.2025).

angewandte Kunst Wien“ als Ergebnis des Forschungsprojektes veröffentlicht.¹⁹¹ Das Institut *Kunstsammlung und Archiv* stellt somit eine interdisziplinäre Schnittstelle zwischen Forschung, Restaurierung und Konservierung sowie Ausstellungspraxis dar.

Es liegt somit nahe, den Vorlass Schuselkas in diesem Kontext zu präsentieren. Zusätzlich dazu betont Würtenberger auch die Bedeutung von begleitenden Publikationen zur Ausstellung, denn diese sind eine nachhaltige Dokumentation und tragen dazu bei, dass die Forschungsergebnisse einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.¹⁹²

Darüber hinaus stellt *Kunstsammlung und Archiv* ihren Sammlungsbestand anderen Museen für nationale und internationale Ausstellungen zur Verfügung.¹⁹³ Dadurch würde der Vorlass von Schuselka als Leihgabe in unterschiedliche internationale Kontexte gesetzt werden können. Auch Kooperationsmöglichkeiten zwischen verschiedenen Häusern sind vielversprechende Möglichkeiten. Das Institut *Kunstsammlung und Archiv* hat in der Vergangenheit zum Beispiel mit der *Graphischen Sammlung ETH Zürich* für die Ausstellung zu Friedl Dicker-Brandeis (2022) gearbeitet. Da Schuselkas Lebensmittelpunkt ab 1964 in New York war würde sich eine mögliche Kooperation mit US-amerikanischen Museen anbieten, wie beispielsweise dem *Brooklyn Museum* in New York, in welchem Schuselka unter anderem an der Ausstellung „Monumental Drawings: Works by 22 Contemporary Americans“ (1986) beteiligt war¹⁹⁴ – oder einem Haus, das Werke von Schuselka in der Sammlung hat.

Durch die Aufnahme des Vorlasses an eine universitäre Sammlung bietet sich des Weiteren die Möglichkeit zur Kooperation mit zeitgenössischen Künstler:innen und Forscher:innen der *Universität für angewandte Kunst Wien*. Die Verbindung von Lehre mit *Kunstsammlung und Archiv* brachte in der Vergangenheit unter anderem Publikationen hervor, wie beispielsweise das Buch „Sammeln, Aneignen, Übersetzen. Rosalia Rothansl, Mileva Stojisavljevic-Roller und die moderne Hausindustrie“ (2024).¹⁹⁵ Die Publikation entstand in Kooperation der *Sammlung*

¹⁹¹ <https://kunstsammlungundarchiv.at/sammlung-kunst-architektur-design/projekte/friedl-dicker-brandeis-werke-aus-der-sammlung-der-universitaet-fuer-angewandte-kunst-wien/> (Letzter Zugriff: 25.02.2025).

¹⁹² Würtenberger 2016, S. 132.

¹⁹³ <https://kunstsammlungundarchiv.at/kunstsammlung-und-archiv/besuch-service/> (Letzter Zugriff: 16.02.2025).

¹⁹⁴ <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/1128> (Letzter Zugriff: 16.02.2025).

¹⁹⁵ <https://kunstsammlungundarchiv.at/sammlung-mode-und-textil/ausstellungen-und-projekte/sammeln-aneignen-uebersetzen-mileva-stojisavljevic-roller-rosalia-rothansl-und-die-moderne-hausindustrie/> (Letzter Zugriff: 25.02.2025).

Mode und Textil des Instituts *Kunstsammlung und Archiv* mit Studierenden des Masters *Expanded Museum Studies*, der *Universität für angewandte Kunst Wien*.

Dabei bieten künstlerische Vorlässe laut Würtenberger den Studierenden einerseits die Möglichkeit der intensiven Auseinandersetzung mit einem Oeuvre, der verwendeten Techniken und Themen sowie andererseits die Option Ausstellungen aus dem Nachlass heraus zu kuratieren und somit den Studierenden praxisbezogene Lehre zu ermöglichen.¹⁹⁶

Da Schuselkas Teilvorlass mit rund 900 Werken einen Umfang besitzt, der von *Kunstsammlung und Archiv* auf Grund des ohnehin bereits großen Sammlungsbestandes von 65.000 Werken nicht zur Gänze verwahrt, versorgt und vermittelt werden kann, hat das Institut die Schenkung nur unter der Bedingung angenommen Teile des Vorlasses entsammeln zu dürfen.¹⁹⁷

Dies wurde in dem Schenkungsvertrag vom 18. Oktober 2023 schriftlich festgehalten:

*Die Geschenkgeber*in erklärt sich ausdrücklich damit einverstanden, dass die Geschenknehmerin einzelne in der Präambel beschriebene Gegenstände, für den Fall das diese mehrfach im Bestand vorhanden sind oder dem Sammlungsschwerpunkt nicht entsprechen, in einer ihr geeignet erscheinenden Form veräußern darf, um dadurch andere Erwerbungen für Kunstsammlung und Archiv der Universität für angewandte Kunst tätigen zu können.*¹⁹⁸

Um eine Entscheidung treffen zu können, welche Werke entsammelt werden können, gilt es zunächst anhand von Ausstellungshistorie und Literatur zu entscheiden bei welchen Arbeiten es sich um Schlüsselwerke handelt, welche wenig Beachtung erhielten und welche von Relevanz für die kunsthistorische Rezeption, das Verständnis von Schuselka Oeuvre sowie für die Sammlung der *Universität für angewandte Kunst Wien* sein könnten.

Um eine solche Evaluierung festzuhalten, bedarf es eines Kategorisierungssystems. Die *Maria Lassnig Stiftung* hat dabei, wie in Kapitel 2.3.3. bereits erwähnt rund 50 Prozent des Gesamtbestandes als Fixbestand deklariert. Das bedeutet, dass diese Kunstwerke nicht veräußert werden dürfen. Andere Kunstwerke hingegen werden nur an bestimmte

¹⁹⁶ Würtenberger 2016, S. 132.

¹⁹⁷ Gespräch mit Silvia Herkt (stv. Leitung Kunstsammlung und Archiv, Leitung Universitätsarchiv, Universität für angewandte Kunst Wien) am 24.07.2024.

¹⁹⁸ Siehe Schenkungsvertrag zwischen Elfriede Capobianco-Schuselka und Kunstsammlung und Archiv vom 18. Oktober 2023.

Institutionen, wie beispielsweise Museen verkauft. Damit soll verhindert werden, dass die Arbeiten in Privatbesitz kommen und dadurch der Öffentlichkeit vorenthalten werden.¹⁹⁹

Um die relevanten Arbeiten zu erkennen, bedarf es einer intensiven Auseinandersetzung mit Schuselkas Ausstellungshistorie sowie ihrem gesamten Oeuvre. Im Zuge dieser Masterarbeit wurden bereits rund 200 Ausstellungskataloge mit Beteiligung Schuselkas untersucht und dabei die Häufigkeit der ausgestellten Werke festgehalten. Des Weiteren wurden zahlreiche zeitgenössische Texte und Kritiken zu Schuselkas Werken untersucht, um die Relevanz der Arbeiten nachzuvollziehen. Zusätzlich müssen die Kunstwerke nicht nur in ihrem zeitgenössischen Kontext gelesen werden, sondern auch in den aktuellen kunstwissenschaftlichen Diskurs eingebettet werden. Darüber hinaus wären weitere Recherchen, die Schuselkas Werk in den Kontext der *Angewandten* zu ihrer Zeit und der Sammlung insgesamt setzen, sinnvoll. Diese Analyse konnte bislang dazu beitragen einige Werkgruppen und Kunstwerke als besonders relevant für das Verständnis von Schuselkas Oeuvre sowie allgemeinen künstlerischen Tendenzen in dieser Masterarbeit zu identifizieren.

In Kapitel 4.1.2. wurden bereits die am häufigsten in den Ausstellungskatalogen angeführten Werke und Serien hervorgehoben, dabei ist jedoch zu beachten, dass einige Ausstellungskataloge nicht die ausgestellten Werke nennen, sowie zahlreiche Arbeiten von Schuselka „Ohne Titel“ sind und sofern keine Abbildung im Katalog vorhanden war, war es nicht möglich diese zu identifizieren und entsprechenden Arbeiten aus dem Vorlass zuzuordnen. Jedoch lassen sich mittels dieser Analyse dennoch Aussagen über die Bedeutung der häufigen ausgestellten Kunstwerke treffen. Dazu gehören die Druckgrafiken „Proposal for the Bronx Zoo“ (1974, Abb. 6), „Strange Day at the Beach“ (1974, Abb. 25) sowie die „Studio-Stilllife“-Serie. Im Vorlass befinden sich diverse Varianten von diesen Grafiken, von sogenannten „A.P.“s (Artist Proof), also Probedrucken, bis hin zu einigen mit Editionsnummer. Diese Unterscheidung ist vor allem für die Bestimmung des Marktwerts entscheidend. Für die Relevanz des Sujets jedoch nebensächlich.

Beim Entsammeln bietet sich *Kunstsammlung und Archiv* unter anderem die Möglichkeit der Schenkung oder des Verkaufs an andere Institutionen. Dies erhöht die Wahrscheinlichkeit einer Auseinandersetzung mit Schuselkas Oeuvre. Das Buch „Vom Umgang mit

¹⁹⁹ Peter Pakesch, Vortrag und Führung in der Maria Lassnig Stiftung, 04.05.2023.

Künstlernachlässen. Ein Ratgeber“ (2020) des *Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft* rät im Umgang mit künstlerischen Nachlässen ausgewählte Bestände dieser strategisch an interessierte Institutionen wie unter anderem Museen, Archive, Spezialsammlungen, Bibliotheken, öffentliche Sammlung, Auktionen, Galerien, Vereine und Interessensgemeinschaften zu verteilen. Dabei wird in dem Ratgeber betont, „[j]e mehr Menschen mit dem Nachlass in Kontakt kommen, je eher wird das Schaffen des Künstlers in die Zukunft getragen werden.“

Die „Überflutung“ des Kunstmarktes mit Werken einer Person kann jedoch auch negative Auswirkungen auf die Rezeption sowie den Wert der Arbeiten haben. Der Einfluss von unter anderem Kunsthändler:innen, wie am Beispiel des britischen Sammlers und Kunsthändlers Charles Saatchi zu sehen ist, darf nicht unterschätzt werden. Saatchi wird vorgeworfen durch den plötzlichen Verkauf zahlreicher Werke einer Person, wie unter anderem Sean Scully und Sandro Chia, den Markt für deren Arbeiten zerstört zu haben. Saatchi weist diese Vorwürfe zurück, vor allem mit dem Argument, dass beispielsweise Scullys Werke ohnehin aktuell zu hohen Preisen gehandelt werden. In Chias Fall äußerte sich Saatchi in einem Interview wie folgt:

*Sandro Chia for example, is most famous for being dumped. [...] Chia's work was tremendously desirable at the time and all seven went to big-shot collectors or museum by close of day. If Sandro Chia hadn't had a psychological need to be rejected in public, this issue would never have been considered of much interest. If an artist is producing good work, someone selling a group of strong ones does an artist no harm at all, and in fact can stimulate their market.*²⁰⁰

Die Medien warfen Saatchi vor, mit dem Verkauf von 23 Werken des Künstlers Sandro Chia den Markt für seine Arbeiten geschwächt und sogar zerstört zu haben. Saatchi betont jedoch, dass es sich lediglich um sieben Arbeiten des Künstlers gehandelt hätte, welche er den Kunsthändler:innen Angela Westwater und Bruno Bischofberger zum Verkauf anbot, von denen er sie einst gekauft hatte. Die Frage nach der Schuldzuschreibung im Fall von Chia lässt sich somit nicht klar beantworten, dennoch wird deutlich, dass vor allem der zeitgleiche Verkauf von mehreren Kunstwerken einer kunstschaftenden Person einen wichtigen Einfluss auf den Wert wie auf die Rezeption haben wird.²⁰¹

²⁰⁰ Saatchi 2013, S. 10-11.

²⁰¹ Saatchi 2013, S. 10-11.

Abschließend lässt sich festhalten, dass das Einbetten eines Vorlasses in eine öffentliche Kunstsammlung nachhaltig die Wahrnehmung eines künstlerischen Vorlasses beeinflussen kann. Wie Würtenberger betont, sind gezielte Kooperationen mit Museen und universitären Sammlungen von entscheidender Bedeutung, um das Oeuvre eines Künstlers langfristig zu bewahren und in den kunsthistorischen Diskurs einzubetten. Im Fall von Schuselkas Teilvorlass ermöglicht die Zusammenarbeit mit der Universität für angewandte Kunst Wien nicht nur eine wissenschaftliche Kontextualisierung, sondern auch eine praxisorientierte Auseinandersetzung durch Studierende und Forschende. Die Möglichkeit, Werke als Leihgaben in nationale und internationale Kontexte zu setzen, trägt zur globalen Sichtbarkeit des künstlerischen Erbes bei. Gleichzeitig stellt das gezielte Entsammlen eine notwendige Maßnahme dar, um Ressourcen effizient zu nutzen und sich auf die kunsthistorisch relevanten Werke zu konzentrieren. Entsammlen in Form von Verkauf verdeutlicht die Verbindung zum Kunstmarkt, dessen Einfluss im nächsten Kapitel vertieft werden soll.

5.3. Verortung im Kunstmarkt

Der Kunstmarkt beeinflusst maßgeblich die kunsthistorische Relevanz von Künstler:innen. Laut Würtenberger müssen Nachlässe eine klare Marktstrategie entwickeln, etwa durch die Zusammenarbeit mit Galerien, gezielte Verkaufsstrategien oder den Ankauf eigener Werke zur Vervollständigung des Nachlassbestandes. Auch der Sekundärmarkt kann für Nachlässe eine Möglichkeit zur Finanzierung darstellen, denn dieser bietet die Möglichkeit des An- und Verkaufs von Werken, die bereits durch einen Verkauf am Markt sind²⁰²

Da Schuselkas Teilvorlass in eine öffentliche universitäre Sammlung aufgenommen wurde, ist die Frage nach der Vermarktung zur Generierung finanzieller Ressourcen zweitrangig, da *Kunstsammlung und Archiv* von der staatlich geförderten *Universität für angewandte Kunst Wien* unterstützt wird, um damit unter anderem Personal, Restaurierung, Versicherung sowie Lagerung des Sammlungsbestandes sichern zu können.

Dennoch ist es interessant auch in Schuselkas Fall einen Blick auf den Kunstmarkt, wie beispielsweise auf aktuelle Auktionen zu werfen. Auf der Online-Auktionsplattform „Invaluable“ sind im Januar 2025 90 Lote mit Arbeiten von Schuselka gelistet. Innerhalb eines Lots befinden sich teilweise mehrere Werke. Somit sind insgesamt 111 Arbeiten von Schuselka

²⁰² Würtenberger 2016, S. 140-141.

auf der Online-Auktionsplattform vertreten.²⁰³ Davon stehen zwölf aktuell zum Verkauf und 98 sind aus vergangenen Auktionen. Davon wurden wiederum 81 Werke verkauft.²⁰⁴ Der Großteil der Kunstwerke in den vergangenen Auktionen wurden von dem New Yorker Auktionshaus „Auctions at Showplace“ bereitgestellt. Dabei handelt es sich um 74 Lote mit insgesamt 88 Kunstwerken. Alle neun Lote der aktuell laufenden Auktionen sind ebenfalls von demselben Auktionshaus. Als Provenienz für die Kunstwerke dieser Lote ist die Künstlerin selbst angegeben. Die Werke scheinen somit aus Schuselkas New Yorker Vorlass zu stammen.²⁰⁵

Insgesamt umfassen die angebotenen Kunstwerke vor allem Schuselkas Oeuvre der 1970er und 1980er Jahre. Jedoch sind auch einige Lithografien aus den frühen 1960er Jahren vertreten.²⁰⁶ Der Schätzwert der Arbeiten reicht von 75 USD für die Lithografie „How do You Measure the Clouds?“²⁰⁷ bis hin zu 4.000 USD für das Gemälde „A Lorenz Attractor“²⁰⁸. Die Preise richten sich dabei vor allem nach Material, Größe und Zustand. Während die Druckgrafiken in der unteren Preiskategorie liegen, weisen insbesondere die großformatigen Gemälde Preise im vierstelligen Bereich auf. Neben Druckgrafiken und Gemälden sowie Mixed-Media-Arbeiten sind auch einige kleinere Skulpturen vertreten.

Im deutschsprachigen Raum war Schuselkas Werk zuletzt im Oktober 2012 bei einer Versteigerung des Auktionshauses „Dorotheum“ vertreten. Dabei wurden zwei mittelformatige Arbeiten aus dem Jahr 1981 verkauft. „Align Nr. 7“ erzielte 1.817²⁰⁹ EUR und „Echo“ 1.298 EUR²¹⁰.

Derartige Vergleichswerte sind relevant für unter anderem die Bestimmung des Versicherungswertes von Kunstwerken. Da im Fall von Schuselkas Wiener Teilvorlass das Entsameln einiger Objekte aus der Schenkung zwischen dem Anwalt der Künstlerin und

²⁰³ <https://www.invaluable.com/artist/schuselka-elfi-qkykxv765r/> (Letzter Zugriff: 03.01.2025).

²⁰⁴ <https://www.invaluable.com/artist/schuselka-elfi-qkykxv765r/sold-at-auction-prices/> (Letzter Zugriff: 03.01.2025).

²⁰⁵ Diese Annahme wird unter anderem auch durch die E-Mail-Korrespondenz mit Schuselkas Neffen bestätigt. Da dieser im Zuge der Auflösung des New Yorker Hauses von Schuselka und Capobianco einige Kunstwerke an diverse Auktionshäuser wie unter anderem „Auctions at Showplace“ veräußerte.

²⁰⁶ <https://www.invaluable.com/auction-lot/elfi-schuselka-abstractions-lithographs-2-60-c-6a4487587b> (Letzter Zugriff: 03.01.2025).

²⁰⁷ <https://www.invaluable.com/auction-lot/elfi-schuselka-litho-signed-ap-abstract-389-c-44946ae91b> (Letzter Zugriff: 03.01.2024).

²⁰⁸ <https://www.invaluable.com/auction-lot/elfi-schuselka-a-lorenz-attractor-oil-on-canvas-154-c-70548f69bf> (Letzter Zugriff: 03.01.2025).

²⁰⁹ <https://www.dorotheum.com/de/l/4551844/> (Letzter Zugriff: 03.01.2025).

²¹⁰ <https://www.dorotheum.com/de/l/4551841/> (Letzter Zugriff: 03.01.2025).

Kunstsammlung und Archiv vertraglich geregelt und genehmigt wurde, stellt sich hier die Frage, ob eine Beteiligung an Auktionen seitens des Institutes eine sinnvolle Option wäre einerseits Schuselkas Werk zu verbreiten und andererseits zusätzliche finanzielle Mittel aufzubringen, welche wiederum in den Erwerb neuer Kunstwerke oder den Erhalt vorhandener einfließen können. Jedoch wie bereits im vorherigen Kapitel am Beispiel des Kunsthändlers Charles Saatchi aufgezeigt wurde, birgt die Beteiligung am Kunstmarkt auch einige Risiken.

Zusätzlich betont auch Würtenberger die Gefahr, welche bei Auktionshäusern miteinhergeht, da dort erzielte Preise entweder zu Marktunsicherheiten oder plötzlichen Preisanstiegen führen können und dadurch das Ansehen eines künstlerischen Oeuvres verschlechtern könnten.²¹¹

Für Würtenberger ist klar, dass die Positionierung eines künstlerischen Werks im Kunstmarkt ein langwieriger Prozess ist und mit anderen Aspekten wie unter anderem Ausstellungen und Publikationen zusammenhängt.²¹²

Zusammenfassend zeigt sich, dass der Kunstmarkt eine vielschichtige Rolle im Umgang mit einem künstlerischen Nachlass spielt. Während Schuselkas Teilvorlass in einer universitären Sammlung primär wissenschaftlichen Zwecken dient, bleibt die Marktbeobachtung dennoch ein wichtiger Aspekt – sei es für die Bestimmung von Versicherungswerten oder dem möglichen Entsameln von Arbeiten. Die Analyse der bisherigen Auktionsverkäufe zeigt, dass Schuselkas Werke aktuell insbesondere durch das New Yorker Auktionshaus „Auctions at Showplace“ vertreten sind.

Eine nachhaltige Positionierung erfordert laut Würtenberger eine ganzheitliche Strategie, die neben dem Marktgeschehen auch Ausstellungsmöglichkeiten und Publikationen berücksichtigt.

5.4. Verortung im digitalen Raum

Die Verortung eines Vorlasses im digitalen Raum bietet zahlreiche Vorteile, wie unter anderem die globale Zugänglichkeit des Wissens sowie die Datensicherung. Die Bedeutung von Online-Enzyklopädien wie *Wikipedia* und *Wien Geschichte Wiki* für die Kunstwissenschaften und die

²¹¹ Würtenberger 2016, S. 139.

²¹² Würtenberger 2016, S. 140.

Kunstgeschichtsschreibung wurde bereits in Kapitel 2.3.4. diskutiert. Davon ausgehend wurden im Zuge dieser Masterarbeit Einträge für Elfi Schuselka auf der deutsch- und englischsprachigen Wikipedia erstellt. Als Leitfaden wurde das „Living Handbook“²¹³ für das Erstellen eines *Wikipedia*-Eintrags verwendet. Das Handbuch wurde von der *kuwiki*-Arbeitsgemeinschaft erstellt und bietet Unterstützung beim Verfassen, Bearbeiten sowie Anlegen von neuen Artikeln. Aktuell ist das „Living Handbook“ auf Kunstwerke ausgelegt, jedoch können allgemeine Hinweise und Empfehlungen auch auf Artikel zu Künstler:innen angewandt werden. Beispielsweise werden „Wikipedia-Grundsätze“ aufgestellt. Diese besagen, dass *Wikipedia*-Artikel der Neutralität verpflichtet sind, stets verständlich verfasst werden sollen, keine neuen Theorien aufstellen sollen und alle Angaben mit wissenschaftlichen Nachweisen versehen werden müssen. Zusätzlich sollte vor dem Erstellen eines neuen Artikels überprüft werden, ob dieser nicht bereits existiert. Außerdem bietet das Handbuch Links für die kunstwissenschaftliche Recherche, wie diverse Bibliotheks- und Zeitschriftendatenbanken. Eine Längenvorgabe gibt es nicht, jedoch empfiehlt *kuwiki*, dass der Artikel mindestens vier bis fünf Zeilen lang sein soll, da sehr kurze Artikel unfertig wirken können. Jedoch ratet die Arbeitsgruppe auch davon ab zu lange und detailreiche Artikel zu verfassen, da dadurch das Wesentliche verloren gehen könnte. Bei besonders umfangreichen Erklärungen gibt es die Möglichkeit einzelne Begriffe und Kontexte in einen eigenen Artikel auszulagern und entsprechend zu verlinken.²¹⁴

In Schuselkas Fall lag der Fokus darauf einen kurzen Überblick zur Biografie sowie ihrem künstlerischen Werk zu geben. Da es zu Schuselka noch keine umfassende Sekundärliteratur gibt, jedoch die *Wikipedia*-Artikel dieser bedürfen, konnten lediglich Informationen aus den vorhandenen Ausstellungskatalogen und Zeitungsartikeln herangezogen werden und nicht jene aus der Quellen-Forschung am Vorlass von *Kunstsammlung und Archiv*.

Nach dem Erstellen und Hochladen des Artikels wird dieser zur Eingangskontrolle freigegeben. Dabei können erfahrene Benutzer:innen „Wartungsbausteine“ hinzufügen, das sind Anmerkungen mit Verbesserungsvorschlägen.²¹⁵ Dies kann beispielsweise bedeuten, dass der

²¹³

https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Arbeitsgemeinschaft_Kunstwissenschaften_%2B_Wikipedia/Living_handbook (Letzter Zugriff: 23.12.2024).

²¹⁴

https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Arbeitsgemeinschaft_Kunstwissenschaften_%2B_Wikipedia/Living_handbook (Letzter Zugriff: 23.12.2024).

²¹⁵ https://de.wikipedia.org/wiki/Hilfe:Neuen_Artikel_anlegen (Letzter Zugriff: 23.12.2024).

Text noch lückenhaft ist, dass Belege fehlen, dass die Informationen veraltet oder unverständlich sind. Sollte er starke Mängel aufweisen kann er auch als Löschkandidat markiert werden. Dabei wird innerhalb von sieben Tagen in der „Löschdiskussion“ für und gegen eine Entfernung des Artikels diskutiert.²¹⁶

Zusätzlich wird im Zuge dieser Masterarbeit versucht den deutschsprachigen Artikel auf der Wien-spezifischen Enzyklopädie *Wien Geschichte Wiki* zu veröffentlichen. Außerdem wurde Kontakt mit der Online-Plattform „Aware – Archives of Women Artists, Research and Exhibitions“ aufgenommen in der Hoffnung Schuselka auch in diesem Netzwerk zu verlinken.

5.5. Ethische Fragestellungen und Herausforderungen

Im Folgenden werden Fragen der Ethik bei der Bearbeitung und Erforschung von Schuselkas Vorlass gestellt und diskutiert.

Ausgehend von der Tatsache, dass der Vorlass mehrere Hundert Briefe von Schuselka an ihre Mutter beinhaltet bedarf es insbesondere im Umgang mit privaten Informationen einer vorsichtigen Herangehensweise. Während Briefe zwar eine bedeutende Quelle für das Verständnis von Schuselkas Arbeits- und Lebensweise sowie ihres sozialen Netzwerks darstellen gilt es abzuwägen, inwiefern gewisse Informationen in die Privatsphäre von vor allem noch lebenden Personen eingreifen, und diese verletzen könnten. Mit der Zurückhaltung von Informationen bedarf es insbesondere in der Forschung transparent umzugehen und diese zu begründen.

Kunsthistorikerin Isabelle Graw betont in ihrem Artikel „Wie viel Person steckt im Produkt? Über die metonymischen Wechselbeziehungen zwischen künstlerischen Arbeiten und ihren -Urheber*innen“ (2022) dass sich Künstler:innen und ihre Werke stets in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander befinden. Graw bezeichnet diese Beziehung zwischen Künstler:in und Werk als metonymisch:

*Das eine (die Person) ‚bedeutet‘ das andere (das Produkt), und umgekehrt färbt das Produkt auf die Person ab. Zwar geht das Kunstwerk nicht in der Person seines Urheber*in auf, es ist also nicht deckungsgleich mit ihr. Aber schon die in künstlerischen Arbeiten aufscheinenden Lebenswirklichkeiten werden sich auf das Bild auswirken, das*

216

https://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Arbeitsgemeinschaft_Kunstwissenschaften_%2B_Wikipedia/Living_handbook (Letzter Zugriff: 23.12.2024).

*wir uns von der Person des*der Künstler*in machen. Und umgekehrt wird deren Selbstinszenierung massiv in unsere Rezeption seiner*ihrer Arbeiten hineinspielen.*²¹⁷

Damit bietet sie ein Gegenmodell zur rein formalistischen Kunstgeschichte, welche das Werk klar von den Künstler:innen getrennt betrachtet sowie zur Biografik, einer biografisch-fixierten Kunstgeschichte, wie sie beispielsweise bei Vasaris Viten vorzufinden ist.²¹⁸

Während eine metonymische Kunstgeschichte eine Leseart ermöglicht in welcher Künstler:innenbiografie und Werk wechselseitig aufeinander einwirken und somit einer Betrachtung von sowohl künstlerischem Oeuvre als auch Biografie verlangt, gilt es mit privaten Informationen bedacht umzugehen. Dabei bieten diverse ethische Leitfäden, wie unter anderem jene des *Verband deutsche Archivarinnen und Archivare e.V.* welche bereits in Kapitel 2.4. besprochen wurden, Handreichungen um einen Falschgebrauch von privaten Informationen der Künstler:innen vorzubeugen.²¹⁹

Da diese Masterarbeit Quellen aus dem Vorlass wie unter anderem Briefe von Schuselka an ihre Mutter miteinbezieht, galt es stets abzuwägen inwiefern Informationen aus den privaten Dokumenten tatsächlich für das Verständnis des künstlerischen Werks von Bedeutung sind. Durch das Preisgeben von zu vielen Informationen über das Privatleben einer Person, laufen Forschende Gefahr die betroffene Person zu Fetischisieren.

Neben persönlichen Informationen gilt es auch mit Privatfotos von Künstler:innen bedacht umzugehen. Kunsthistorikerin Dorothee Richter befasst sich in ihrer Dissertation (2012) mit Fragen um die Autor:innenschaft, sowie das Verhältnis zwischen Kunst und Leben und setzt ihren Fokus dabei auf Fragen nach der Geschlechterdifferenz. In Bezug auf Fotografien von Personen spricht sie von der Wandelbarkeit der Lesearten. Je nach Zeit und soziokulturellem Hintergrund können eingenommene Haltungen, Posen, Gesten und Mimiken auf Fotografien einer Person Unterschiedliches bedeuten.²²⁰

Kulturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen bezieht sich ganz spezifisch auf den Anblick des weiblichen Körpers und verweist dabei auf Theorien der Ästhetik, Semiotik und Psychoanalyse. Sie schreibt, dass der Anblick des weiblichen Körpers bei der „herkömmlichen patriarchalen

²¹⁷ Graw 2022, S. 57-72.

²¹⁸ Graw 2022, S. 57-72.

²¹⁹ https://www.vda.archiv.net/fileadmin/user_upload/Checkliste-Archive-Ethik.pdf (Letzter Zugriff: 17.02.2025)

²²⁰ Richter 2012, S. 65-66.

Ökonomie des ästhetischen Blicks“ Angst auslöse. Um mit dieser Angst umzugehen, stülpt das Patriarchat dem Frauenbild zwei Narrative über. Dabei wird die Frau entweder dem männlichen Betrachter als Objekt vorgestellt, welches von diesem untersucht und als schuldig befunden wird oder sie wird der Fetischisierungen ihres Körpers ausgesetzt, welche sie in einen starren, leblosen und somit nicht bedrohlichen Körper verwandelt.²²¹

Um eine derartige Objektifizierung und Fetischisierung seitens des Abbilds der Künstlerin zu vermeiden gilt es bedacht mit Fotografien von weiblichen Künstler:innen umzugehen und zwischen Selbstinszenierung und auferlegtem Bild zu unterscheiden. Doch auch das selbstinszenierte Bild ist nicht befreit von den soziokulturellen und politischen Umständen, die es umgeben. Wie Dorothee Richter festhält, sind Lesearten von Bildern nicht eindeutig und dauerhaft gleichbleibend.²²²

5.6. Wirksamkeit der Strategien

Zusätzlich wurde zu den ethischen Fragen in Kapitel 2.4. bereits die Frage nach der Wirksamkeit der Strategien zur Sichtbarmachung eines Vorlasses gestellt. Dabei gehört auch in dem konkreten Fall von Schuselkas Vorlass untersucht, inwiefern die Erstellung von Beiträgen in Online-Enzyklopädien oder die Verortung in Online-Datenbanken sowie in Museen, Ausstellungen und der Kunstgeschichtsschreibung tatsächlich zu einer erhöhten Sichtbarkeit von Schuselkas Oeuvre führt. Da Schuselka im kunsthistorischen Diskurs aktuell nahezu unbeachtet ist bieten sich einerseits zahlreiche Möglichkeiten dies zu ändern, andererseits ist es auch eine besondere Herausforderung überhaupt erst Beachtung für ein künstlerisches Werk zu generieren. *Wikipedia*-Einträge und Digitalisierung allein können dabei kaum Wirksamkeit zeigen, bevor durch unter anderem Ausstellungen oder weitere Forschungsprojekte Interesse und Aufmerksamkeit für Schuselkas Arbeiten geschaffen wurden. Dennoch ist es wichtig bereits bevor dies geschieht möglichen Interessent:innen und Forscher:innen die Möglichkeit zu bieten durch Online-Recherche an weiterführende Information zur Künstlerin zu gelangen. Grundsätzlich ist eine kontinuierliche Arbeit an der Sichtbarmachung eines Vorlasses von Bedeutung, um Künstler:innen nachhaltig im Diskurs zu platzieren.

²²¹ Bronfen 1995, S. 429-430.

²²² Richter 2012, S. 65-66.

6. Fazit und Ausblick

Im Folgenden werden die Ergebnisse der Forschung dieser Masterarbeit zusammengefasst und diskutiert. Weiters wird die Bedeutung dieser Masterarbeit für die Sichtbarmachung von Vorlässen in der Kunstwissenschaft sowie speziell für jene von Schuselkas Vorlass am Institut *Kunstsammlung und Archiv der Universität für angewandte Kunst* untersucht. Zuletzt sollen die Möglichkeiten und Herausforderungen für zukünftige Projekte und Forschungen hervorgehoben werden.

6.1. Zusammenfassung der Ergebnisse

Ziel der Masterarbeit war es Strategien zur Sichtbarmachung eines Vorlasses zu untersuchen und anhand des Vorlasses der Künstlerin Elfriede Schuselka im Kontext von *Kunstsammlung und Archiv* unter anderem praktisch anzuwenden sowie Vorschläge zur Verbesserung der Sichtbarkeit zu bieten.

Die Forschungsfrage lautete: „Welche Strategien zur Sichtbarmachung eines Vorlasses eignen sich besonders, um das künstlerische Werk von Elfriede Schuselka zu bewahren und zugänglich zu machen?“

Dafür wurde zuerst der Begriff des Vorlasses erklärt und anschließend strategische Möglichkeiten zur Sichtbarmachung in der Kunstgeschichtsschreibung, in Kunstsammlungen, am Kunstmarkt und im digitalen Raum diskutiert. Dabei wurde deutlich, dass die Optionen zahlreich sind und je nach zeitlichen, finanziellen und personellen Ressourcen gewählt werden sollen.

Darüber hinaus resultierte, dass es vor allem des Zusammenspiels mehrerer unterschiedlicher Methoden bedarf, um die Sichtbarkeit wirksam zu steigern. Nicht übersehen werden darf dabei, dass die Aufarbeitung und Pflege eines Vorlasses ein langwieriger und ressourcenintensiver Prozess ist und auch die Sichtbarmachung mehrerer Instanzen bedarf: Einerseits durch Beteiligung an Ausstellung, Publikationen und Forschungsprojekten und andererseits über den Zugang zu den Informationen und Materialien über die Vorlassverwalter:innen.

Die genannten Strategien wurden schließlich am Fallbeispiel des Teilvorlasses der Künstlerin Elfriede Schuselka besprochen und angewandt. Dafür wurde zuerst eine Biografie der

Künstlerin erstellt und in Folge ein Überblick über ihr künstlerisches Werk sowie technische und stilistische Einordnung erarbeitet sowie die Rezeption untersucht.

In einem weiteren Schritt wurde der Teilvorlass von Elfriede Schuselka am Institut *Kunstsammlung und Archiv* aufgeschlüsselt und beschrieben um, darauf aufbauend, die Anwendung der Strategien zur Sichtbarmachung eines Vorlasses zu erörtern.

Diese Masterarbeit hat nicht nur theoretische Ansätze geboten, wie beispielsweise die Klassifizierung des Bestandes um mögliche Veräußerungen gezielt zu treffen, sie fand ihre Umsetzung auch zum Teil in der Praxis. Somit entstanden deutsch- und englischsprachige Artikel für die Online-Enzyklopädie „Wikipedia“. Zusätzlich wurden im Zuge dieser Masterarbeit bereits Digitalisate einiger Kunstwerke erstellt und in der Online-Datenbank von *Kunstsammlung und Archiv* veröffentlicht und die Aufarbeitung des Vorlasses unterstützt. Des Weiteren bietet diese Masterarbeit eine erste intensivere Auseinandersetzung sowohl mit Schuselkas Werk als auch mit ihrem Vorlass und schafft eine Grundlage für zukünftige Forschungen zu diesem Thema.

6.2. Bedeutung für die Sichtbarmachung von Vor- und Nachlässen in der Kunstwissenschaft

Die Verwaltung von Vor- und Nachlässen ist aktuell ein vielbesprochenes Thema in der Kunstwissenschaft. Dies beweist die stetig steigende Anzahl an Projekten und Vereinen, wie beispielsweise das „Forum Vor/Nachlass“, welche sich mit dem Thema auseinandersetzen. Diese Masterarbeit schließt an die vorhandene Forschung an und bietet neben einer Zusammenfassung aktueller Diskurse praktische Ansätze zur Auseinandersetzung und Erforschung von Vor- und Nachlässen.

Letztendlich liegt die Relevanz dieser Masterarbeit nicht nur in ihrer theoretischen Aufarbeitung möglicher Strategien zur Sichtbarmachung von Vorlässen, sondern auch in ihrem Praxisbezug, darin die Kunstgeschichtsschreibung, um eine weibliche künstlerische Position zu erweitern und mögliche Bereiche der Forschung zu eröffnen.

6.3. Ausblick

Während im Rahmen der Masterarbeit bereits einige Methoden zur Sichtbarmachung von Schuselkas Vorlass angewandt wurden, gilt es diese auszuweiten, um ihn für die Forschung zugänglich zu machen. Dazu gehört beispielsweise die Digitalisierung der Kunstwerke sowie deren Veröffentlichung auf der Online-Datenbank von *Kunstsammlung und Archiv*. Zusätzlich

wird aktuell über eine mögliche Beteiligung Schuselkas an der Ausstellung „Oskar Kokoschka. Schule des Sehens“²²³ im Museum Pöchlarn mit der Kuratorin Anna Stuhlpfarrer gesprochen. Dies würde eine Möglichkeit bieten auf die Künstlerin und den Vorlass aufmerksam zu machen und Interesse für zukünftige Projekte zu wecken.

Ob die Strategien tatsächlich erfolgreich sein werden und die Sichtbarkeit von Schuselkas Oeuvre nachhaltig gestärkt werden kann, wird sich erst auf lange Sicht zeigen. Doch es wurden im Zuge dieser Masterarbeit bereits wichtige Schritte gesetzt, um dieses Ziel zu erreichen.

²²³ <https://www.oskarkokoschka.at/sonderausstellung.php> (Letzter Zugriff: 25.02.2025).

Literaturverzeichnis

Abadie 2003

Daniel Abadie, Die unbenennbare Malerei des René Magritte, in: Daniel Abadie (Hg.), René Magritte, (Kat. Ausst., Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris 2003), Paris/Stuttgart 2003, S. 15-22.

Asendorf 1997

Christof Asendorf, Super Constellation - Flugzeug und Raumrevolution. Die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne, Wien/New York 1997.

Baro 1976

Gene Baro, o. T., in: The Brooklyn Museum (Hg.), 30 Years of American Printmaking. Including the 20th National Print Exhibition (Kat. Ausst., The Brooklyn Museum, New York 1976/1977), New York 1976, S. 7-13.

Brodskaya 2020

Nathalia Brodskaya, Surrealism, New York 2020.

Bronfen 1995

Elisabeth Bronfen, Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Ästhetik, Semiotik und Psychoanalyse, in: Hadumod Bußman/Renate Hof (Hg.), Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995, S. 408-445.

Buchendorfer/Herkt 2024

Bettina Buchendorfer/Silvia Herkt, Ein Archiv schaut nach innen, in: Bernadette Reinhold/Christina Wieder (Hg.), „Sonderfall“ Angewandte. Die Universität für angewandte Kunst Wien im Austrofaschismus, Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit, Berlin/Boston 2024, S. 335-355.

Bülow 2017

Ulrich Bülow, Der Nachlass als materialisiertes Gedächtnis und archivarische Überlieferungsform, in: Kai Sinai/Carlos Spoerhase (Hg.), Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie, 1750-2000, Göttingen 2017, S. 75-91.

Deutscher Museumsbund e.V. 2011

Deutscher Museumsbund e.V. (Hg.), Nachhaltiges Sammeln. Ein Leitfaden zum Sammeln und Abgeben von Museumsgut, Berlin/Leipzig 2011.

Dittert 2009

Franziska Dittert, Mail Art in der DDR. Eine intermediale Subkultur im Kontext der Avantgarde, Berlin 2009.

Edelman 1977

Rob Edelman, The Artist as Dealer: Are Co-op Galleries Vanity Projects, Halfway Houses, or Radical Solutions?, in: The Villager, 65, 44, 1977, S. 21.

Graw 2022

Isabelle Graw, Wie viel Person steckt im Produkt? Über die metonymischen Wechselbeziehungen zwischen künstlerischen Arbeiten und ihren Urheber*innen, in: Texte zur Kunst. Art History Update, Dezember, 128, 2022, S. 57-72.

Grond-Rigler 2018

Christine Grond-Rigler, Im Dialog mit der Nachwelt. Auktoriale Inszenierung in Vorlässen, in: Petra-Maria Dallinger/Georg Hofer/Bernhard Judex (Hg.), Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen, Berlin/Boston 2018, S. 163-179.

Gröning 2020

Maren Göring, Ernst Hartmann – paradoxer Lehrer, in: Heidi Harsieber (Hg.), Brennen! Nur darauf kommt es an. Ernst Hartmann, 1907-1983, 2020 Wien, S. 10-46.

Gržina 2022

Ivana Gržina, From a Private Archive to a Public Museum, in: Život umjetnosti, 111, 2, 2022, S. 76-85.

Haffner 2014

Dorothee Haffner, Künstlernachlässe. Hin oder Weg?, in: AKMB-News, 20, 1, 2014, S. 15-19.

Hagener 2017

Malte Hagener, Die Verortung des Zuschauers. Die akustische Dimension der Splitscreen, in: Michael Wedel (Hg.), Special Effects in der Wahrnehmung des Publikums. Beiträge zur Wirkungsästhetik und Rezeption transfilmischer Effekte, Wiesbaden 2017, S. 175-190.

Hagener/Kammerer 2021

Malte Hagener/Dietmar Kammerer, Theoretische Aspekte der Montage, der filmischen Verfahren und Techniken, in: Bernhard Groß/Thomas Morsch (Hg.), Handbuch Filmtheorie, Wiesbaden 2021, S. 479-495.

Henze 2007

Wolfgang Henze, Künstlernachlässe als private und öffentliche Aufgabe. Was der Markt (nicht) regelt - oder vielleicht doch?, in: Schweizer Kunst, 2007-2008, 2-1, 2007, S. 14-15.

Herkt 2018

Silvia Herkt, Kunst/Geschichte. Das verschränkte Archiv, in: Bernadette Reinhold/Eva Kernbauer (Hg.), Zwischenräume Zwischentöne. Wiener Moderne, Gegenwartskunst, Sammlungspraxis, Berlin/Boston 2018, S. 195-202.

Hess 2014

Barbara Hess, Pop Art, in: Hubertus Butin (Hg.), Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2014, S. 284-288.

Hiesl 2021

Doris Hiesl, Im Habitus der Dringlichkeit. Zum Vorlass von Valie Export, in: Anne von der Heiden/Sarah Rinderer (Hg.), Wer begreift, hat Flügel. Essays zu, mit und ausgehend von Valie Exports Archiv, Wien 2021, S. 38-43.

Holzer 2021

Anton Holzer, Ernst Hartmann: Advokat der Avantgarde, in: Wiener Zeitung, 27.02.2021 (26.09.2024), URL: <https://www.wienerzeitung.at/h/ernst-hartmann-advokat-der-avantgarde>.

ICOM Österreich 2016

ICOM Österreich (Hg.), Deakzession – Entsammeln. Ein Leitfaden zur Sammlungsqualifizierung durch Entsammeln, Wien 2016.

Johnston 1974

Roger Johnston, Two-in-one show opens. Looking at Art with Roger Johnston, in: Coventry Evening Telegraph, 1974, S. 6.

Kat. Ausst. Art Studio Márkos 1982

Art Studio. Ausstellungen '82, 7250 Leonberg, Seestrasse 25, (Kat. Ausst., Art Studio Márkos, Leonberg 1982), Leonberg 1982.

Kat. Ausst. Austrian Institute 1980

Group Show 80. Austrian Artists in the United States, (Kat. Ausst., Austrian Institute, New York 1980), New York 1980.

Kat. Ausst. Club of Young Artists 1984

International "Mail Art" Exhibition Budapest 1984. Experimental Art: Prints, Drawing, Photo, Collage (Kat. Ausst., Club of Young Artists, Budapest 1984), Budapest 1984.

Kat. Ausst. Galerie Gerlinde Walz 1992

D. Capobianco, (Kat. Ausst., Galerie Gerlinde Walz, Stuttgart 1992), Stuttgart 1992.

Kat. Ausst. Galerie Gerlinde Walz 1993

Elfi Schuselka, (Kat. Ausst., Galerie Gerlinde Walz, Stuttgart 1993), Stuttgart 1993.

Kat. Ausst. Galerie nationale du Jeu de Paume 2003

René Magritte, (Kat. Ausst., Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris 2003), Paris/Stuttgart 2003.

Kat. Ausst. Galleria "Leonardo da Vinci" 1976

Premio Internazionale Biella per L'Incisione. Novembre-Dicembre 1976, (Kat. Ausst., Galleria "Leonardo da Vinci", Biella 1976), Biella 1976.

Kat. Ausst. International Play Group Inc./The Creche 1973

Young Artists. 1973, (Kat. Ausst., International Play Group Inc./The Creche, New York 1973), New York 1973.

Kat. Ausst. Mednarodni graficni likovni center 1987

17 Mednarodni Bienale Grafike. Moderna Galerija Ljubljana, Jugoslavija, (Kat. Ausst., Mednarodni graficni likovni center, Laibach 1987), Laibach 1987.

Kat. Ausst. Moderna Galerija Ljubljana Jugoslavija 1981

14. Graficni Bienale, (Kat. Ausst., Moderna Galerija Ljubljana Jugoslavija, Laibach 1981), Laibach 1981.

Kat. Ausst. Muzeul Județean de Artă Prahova "Ion Ionescu-Quintus" 2009

Bienala Internațională de Gravură Contemporană "Iosif Iser". Ediția a VIII-a, (Kat. Ausst., Muzeul Județean de Artă Prahova "Ion Ionescu-Quintus", Ploiesti 2009), Ploiesti 2009.

Kat. Ausst. Verein Europäische Biennale e. V. 1981

2. Biennale der europäischen Grafik. Baden-Baden, (Kat. Ausst., Verein Europäische Biennale e. V., Baden-Baden 1981), Baden-Baden 1981.

Kat. Ausst., Wiener Secession 1972

Engagierte Kunst, (Kat. Ausst., Wiener Secession, Wien 1972), Wien 1972.

Kimpel 1986

Harald Kimpel (Hg.), Himmelsschreiber. Dimensionen eines flüchtigen Mediums, Marburg 1986.

Kuchling 1988

Heimo Kuchling, Paul Kurt Schwarz, in: Hochschule für angewandte Kunst in Wien (Hg.), 60 Jahre Grafik-Design. 1927-1987, Wien 1988, S. 32.

Malloy 1993

Nancy Malloy, Elfi Schuselka, hg. von Galerie Gerlinde Walz, Stuttgart 1993.

Malloy 1995

Nancy Malloy, Energy Fields. The Drawings of Elfi Schuselka, in: Muzeum Architektury/Galeria BWA Awangarda (Hg.), The Sixth International Drawing Triennale. Art as Thought Art as Energy (Kat. Ausst., Muzeum Architektury/Galeria BWA Awangarda, Breslau 1995), Breslau 1995, S. 281-287.

Matilsky 1990

Barbara C. Matilsky, Elfi Schuselka, in: The Queens Museum, The Expressionist Surface. Contemporary Art in Plaster, (Kat. Ausst., The Queens Museum, New York 1990), New York 1990, S. 42-43.

Mohan 2024

Joseph Mohan, Hans Namuth's Photographs and Film Studies of Jackson Pollock. Transforming American Postwar Avant-Garde Labor into Popular Consumer Spectacle, in: Arts, 13, 1, Artikel: 5, 2024, S. 1-13.

Nochlin 1988

Linda Nochlin, Why Have There Been No Great Women Artists? (1971), in: Linda Nochlin (Hg.), Women, Art, and Power. And other Essays, New York 1988, S. 145-178.

Patka 2018

Erika Patka, Ein Blick zurück. Erinnerungen an Entstehung und Entwicklung von „Kunstsammlung und Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien“, in: Bernadette Reinhold/Eva Kernbauer (Hg.), Zwischenräume Zwischentöne. Wiener Moderne, Gegenwartskunst, Sammlungspraxis, Berlin/Boston 2018, S. 203-206.

Poeschel 2005

Sabine Poeschel, Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2005.

Rainer 2023

Cosima Rainer, Schule Oberhuber. Eine Sammlung als Programm, in: Cosima Rainer/Eva Maria Stadler (Hg.), Schule Oberhuber. Der Künstler, Rektor, Ausstellungsmacher und sein Programm, Berlin/Boston 2023, S. 64-74.

Rainer 2024

Cosima Rainer, Vorwort, in: Bernadette Reinhold/Christina Wieder (Hg.), „Sonderfall“ Angewandte. Die Universität für angewandte Kunst Wien im Austrofaschismus, Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit, Berlin/Boston 2024, S. 9-11.

Rebel 2009²

Ernst Rebel, Druckgrafik. Geschichte und Fachbegriffe, Stuttgart 2009².

Reed 2017

Marcia Reed, From the Archive to Art History, in: Art Journal, 76, 1, 2017, S. 121-128.

Richter 2012

Dorothee Richter, Fluxus. Kunst gleich Leben? Mythen um Autorenschaft, Produktion, Geschlecht und Gemeinschaft, Ludwigsburg/Zürich 2012.

Ruhrberg 2010²

Karl Ruhrberg, Das Ende der Illusion, in: Ingo F. Walther (Hg.), Kunst des 20. Jahrhunderts. Band I, Malerei, Köln 2010², S. 101-118.

Ruhrberg 2010²

Karl Ruhrberg, Revolte und Poesie, in: Ingo F. Walther (Hg.), Kunst des 20. Jahrhunderts. Band I, Malerei, Köln 2010², S. 119-160.

Saatchi 2013

Charles Saatchi, My Name is Charles Saatchi and I am an Artoholic. Questions from Journalists and Readers, London 2013.

Schweizer 2018

Simon Schweizer, Deakzession. Empfehlungen und Entscheidungshilfen, hg. Verband der Museen der Schweiz VMS, Zürich 2018.

Sladeczek/Sykora 2013

Franz-Josef Sladeczek/Sandra Sykora, After Collecting. Leitfaden für den Kunstnachlass, Zürich 2013.

Unger 1983

Nancy Unger, Women's Art on View in CNR show, in: Gannett Westchester Newspapers, 1983, S. 11.

Würtenberger 2016

Loretta Würtenberger (Hg.), Der Künstlernachlass. Handbuch für Künstler, ihre Erben und Nachlassverwalter, Berlin 2016.

Quellenverzeichnis

55 Mercer Gallery 1984

55 Mercer Gallery, Press Release, New York 1984.

Brief 124, 07.12.1995

Universität für angewandte Kunst Wien, Institut Kunstsammlung und Archiv, Bestand: Vorlass Elfriede Schuselka, Brief 124, 07.12.1995.

Brief 157, o.D.

Universität für angewandte Kunst Wien, Institut Kunstsammlung und Archiv, Bestand: Vorlass Elfriede Schuselka, Brief 157, o.D.

Brief 172, 19.02.1965

Universität für angewandte Kunst Wien, Institut Kunstsammlung und Archiv, Bestand: Vorlass Elfriede Schuselka, Brief 172, 19.02.1965.

Brief 175, 15.03.1965

Universität für angewandte Kunst Wien, Institut Kunstsammlung und Archiv, Bestand: Vorlass Elfriede Schuselka, Brief 175, 15.03.1965.

Brief 177, o.D.

Universität für angewandte Kunst Wien, Institut Kunstsammlung und Archiv, Bestand: Vorlass Elfriede Schuselka, Brief 177, o.D.

Brief 178, o.D.

Universität für angewandte Kunst Wien, Institut Kunstsammlung und Archiv, Bestand: Vorlass Elfriede Schuselka, Brief 178, o.D.

Brief 185, 15.12.1964

Universität für angewandte Kunst Wien, Institut Kunstsammlung und Archiv, Bestand: Vorlass Elfriede Schuselka, Brief 185, 15.12.1964.

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport 1987

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport, Kunstbericht 1987, https://www.parlament.gv.at/dokument/XVII/III/75/imfname_550381.pdf (Letzter Zugriff: 06.11.2024).

Schuselka 1987

Elfi Schuselka, Condeso Lawler Ltd, New York 1987.

Thurlbeck 1983

Kn Thurlbeck, Condeso/Lawler Report. April 1, 1983, New York 1983.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1, Abb. 2, Abb. 3, Abb. 4: Vorlass Elfriede Capobianco-Schuselka, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien.

Abb. 5 Abb. 6: Seventeenth National Print Exhibition. The Brooklyn Museum, June 1 - Sept. 1, 1970 (Kat. Ausst., The Brooklyn Museum, New York 1970), New York 1970.

Abb. 6, Abb. 7, Abb. 8: Vorlass Elfriede Capobianco-Schuselka, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien.

Abb. 9, Abb. 10, Abb. 11, Abb. 12, Abb. 13, Abb. 14, Abb. 15: Vorlass Elfriede Capobianco-Schuselka, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Aufnahme von Domenick Capobianco.

Abb. 16, Abb. 17, Abb. 18: Vorlass Elfriede Capobianco-Schuselka, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien.

Abb. 19: No. 18 Biennale internationale petit format de papier (Kat. Ausst., Musée du Petit Format ASBL, Nismes/Braine-L'Alleud 2016), Nismes/Braine-L'Alleud 2016, S. 129.

Abb. 20, Abb. 21, Abb. 22, Abb. 23: Vorlass Elfriede Capobianco-Schuselka, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien.

Abb. 24: Gerlinde Walz (Hg.), Elfi Schuselka, Stuttgart 1993.

Abb. 25, Abb. 26, Abb. 27, Abb. 28, Abb. 29, Abb. 30, Abb. 31: Vorlass Elfriede Capobianco-Schuselka, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien.

Abb. 32: XI Medjunarodna izlozba originalnog crteza. Moderna galerija rijeka '88 (Kat. Ausst., Moderna Galerija Rijeka, Rijeka 1988), Rijeka 1988, S. 60.

Abb. 33: IX Medjunarodna izlozba originalnog crteza '84. Rijeka (Kat. Ausst., Moderna Galerija Rijeka, Rijeka 1984), Rijeka 1984, S. 45.

Abb. 34: Nancy Unger, Women's Art on View in CNR show, in: Gannett Westchester Newspapers, 1983, S. 11.

Abb. 35: <https://www.invaluable.com/auction-lot/elfi-schuselka-abstractions-lithographs-2-60-c-6a4487587b> (Letzter Zugriff: 07.01.2025).

Abb. 36: <https://www.lenbachhaus.de/digital/sammlung-online/detail/improvisation-19-30011976> (Letzter Zugriff: 07.01.2025).

Abb. 37, Abb. 38, Abb. 39, Abb. 40, Abb. 41: Vorlass Elfriede Capobianco-Schuselka, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien.

Abb. 42: <https://collections.lacma.org/node/239578> (Letzter Zugriff: 07.01.2025).

Abb. 43: Vorlass Elfriede Capobianco-Schuselka, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien.

Abb. 44: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.562/> (Letzter Zugriff: 07.01.2025).

Abb. 45, Abb. 46, Abb. 47: Vorlass Elfriede Capobianco-Schuselka, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien.

Abbildungsteil



Abb. 1: Elfi Schuselka, Ohne Titel, 4/30, 1961, Holzschnitt, 33,5 x 51,5 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 2: Elfi Schuselka, Ohne Titel, 1960, Aquarell auf Papier, 64,5 x 47,5 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 3: Elfi Schuselka, Ohne Titel, 1960, Aquarell auf Papier, 60,3 x 44 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 4: Elfi Schuselka, Ohne Titel, 1/2, 1964, Lithografie, 48 x 61 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.

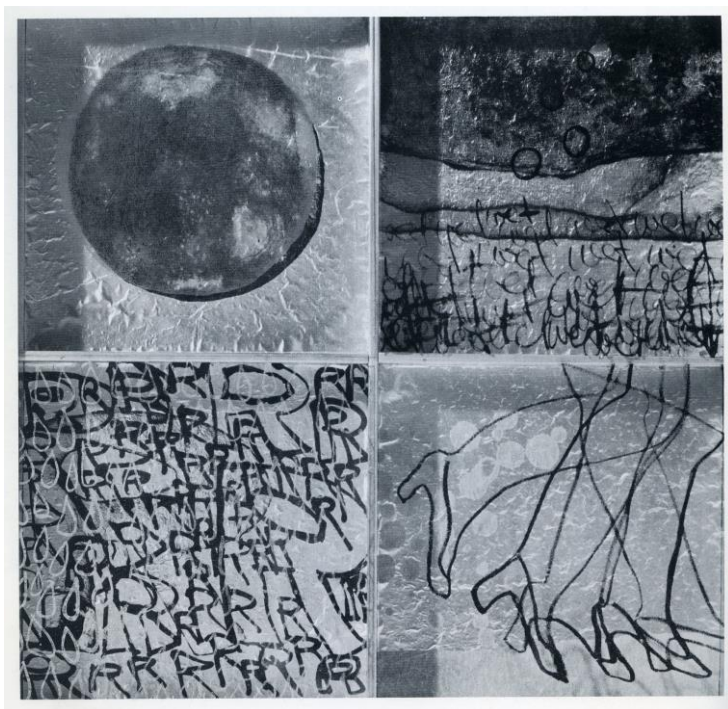


Abb. 5: Elfi Schuselka, Rain, 1969, Lithografie auf Folie und Plastik.



Abb. 6: Elfi Schuselka, *Proposal for the Bronx Zoo*, 5/XXX, 1974, Siebdruck und Lithografie, 56,5 x 77 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 7: Elfi Schuselka, *Farbfotografie des Bronx Zoo in New York, USA*, um 1974, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 8: Fotograf:in unbekannt, Farbfotografie von Elfi Schuselka, 1970er, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.

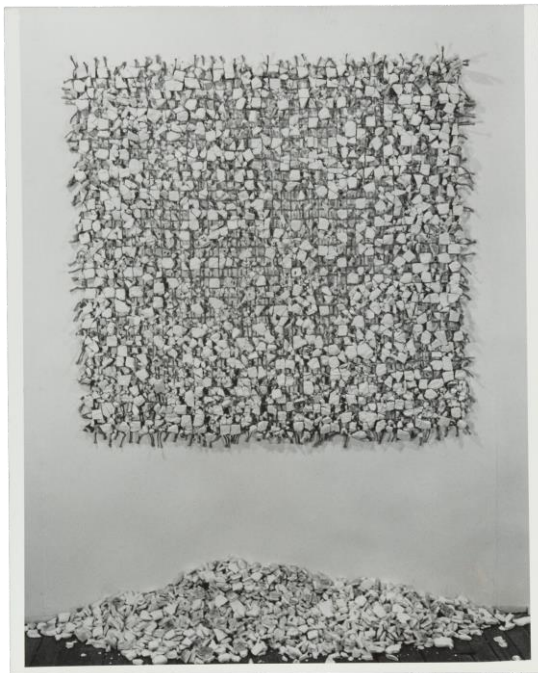


Abb. 9: Elfi Schuselka, Wallpiece, 1970er, Juteschnur, Gips und Acryl, 157,5 x 218,4 cm.

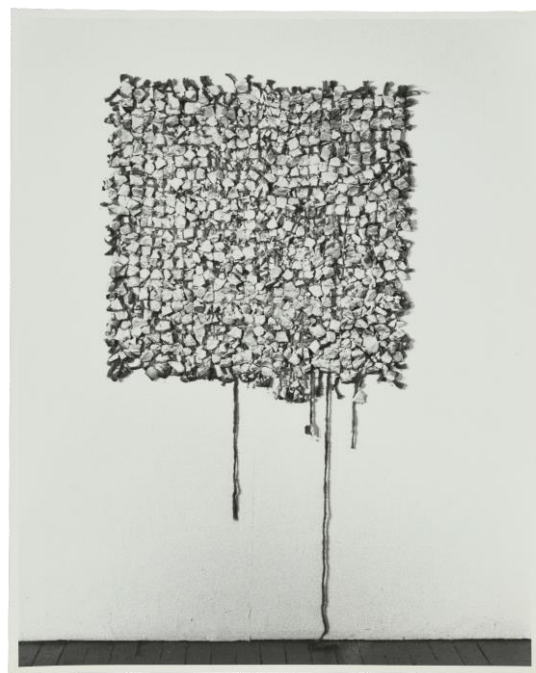


Abb. 10: Elfi Schuselka, Wallpiece #17, 1970er, Gips, Emaille und Juteschnur, 106,7 x 203,2 cm.

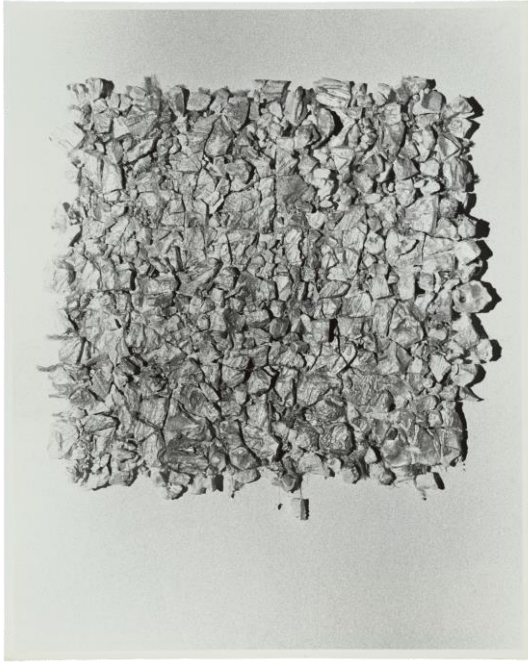


Abb. 11: Elfi Schuselka, Wallsculpture #18, 1970er, Juteschnur, Gips, Acryl und Monofilament, 38,1 x 38,1.

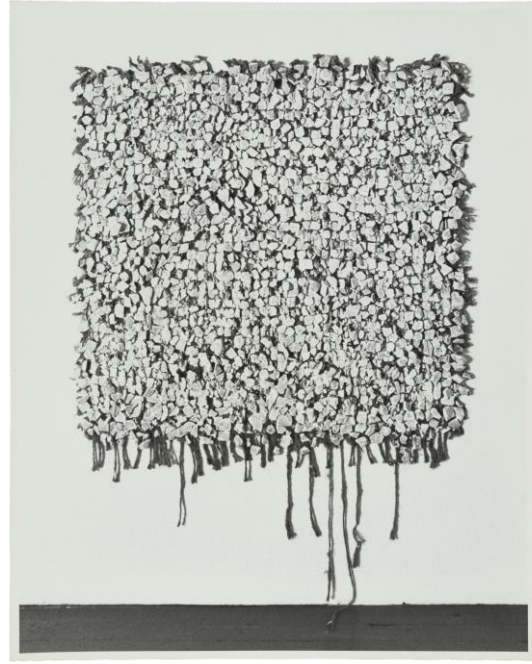


Abb. 12: Elfi Schuselka, Wallsculpture #23, 1970er, Juteschnur, Gips, Acryl, Monofilament, 221 x 162,7 cm.



Abb. 13: Elfi Schuselka, Wallsculpture #24, 1970er, Juteschnur, Gips, Acryl, Emaille, Monofilament, 284,5 x 279,4 cm.

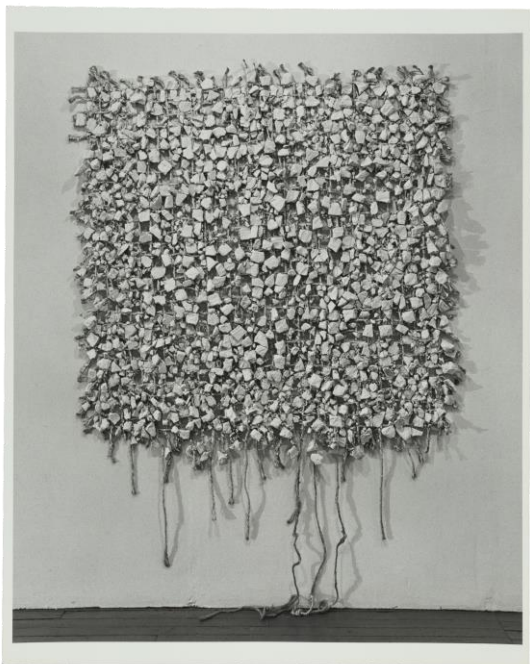


Abb. 14: Elfi Schuselka, Wall Piece #25, 1978, Juteschnur, Gips, Acryl, Monofilament, 221 x 162,6 cm.

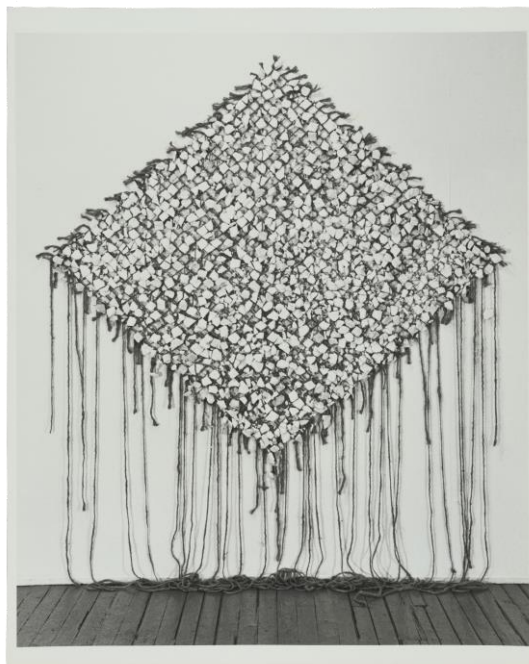


Abb. 15: Elfi Schuselka, Wallsculpture #26, 1970er, Juteschnur, Gips, Acryl, Monofilament, 269,2 x 243,8 cm.



Abb. 16: Elfi Schuselka, Studio Stilllife I, A.P., um 1977, Siebdruck und Lithografie, 56,5 x 76 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 17: Elfi Schuselka, *Studio Stilllife II*, um 1977
Siebdruck und Lithografie, 76,2 x 56,5 cm,
Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte
Kunst, Wien.



Abb. 18: Elfi Schuselka, *Studio Stilllife IV*, A.P., 1979, Siebdruck
und Lithografie, 57 x 76 cm, Kunstsammlung und Archiv,
Universität für angewandte Kunst, Wien.

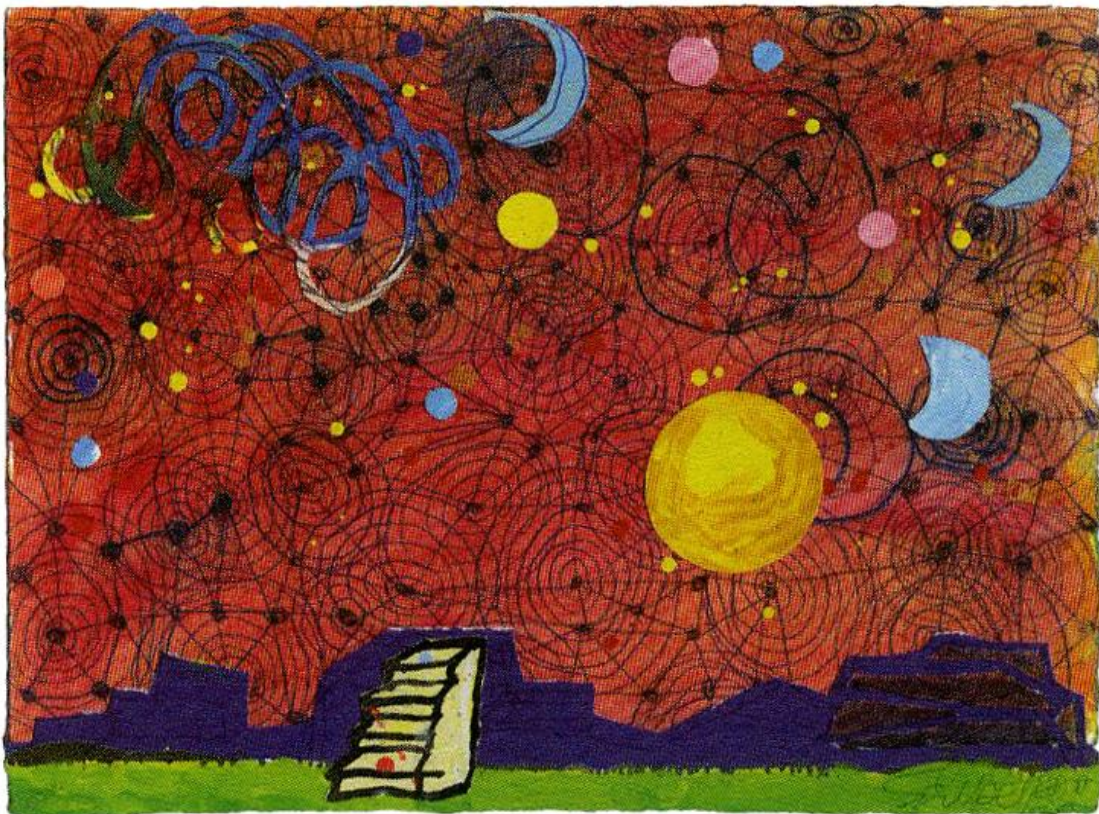


Abb. 19: Elfi Schuselka, *Untitled I*, 2015, Mischtechnik auf Papier, 28 x 21 cm.



Abb. 20: Elfi Schuselka, diverse Gebrauchskeramik, Steingut glasiert, 1960er, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien,



Abb. 21: Elfi Schuselka, diverse Halsketten, Steingut mit Oxidglasur, 1970er, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 22: Elfi Schuselka, *Climbing Parnassus #47*, 1985, Acryl und Mixed Media auf Leinwand, 23,4 x 32,7 x 2 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 23: Elfi Schuselka, *9 Variations on a Room, 1/5*, um 1984, Lithografie, handkoloriert, 56,4 x 76 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 24: Elfi Schuselka, *Do Jump Perches II*, 1992, Acryl auf Leinwand, 111,8 x 106,6 cm.

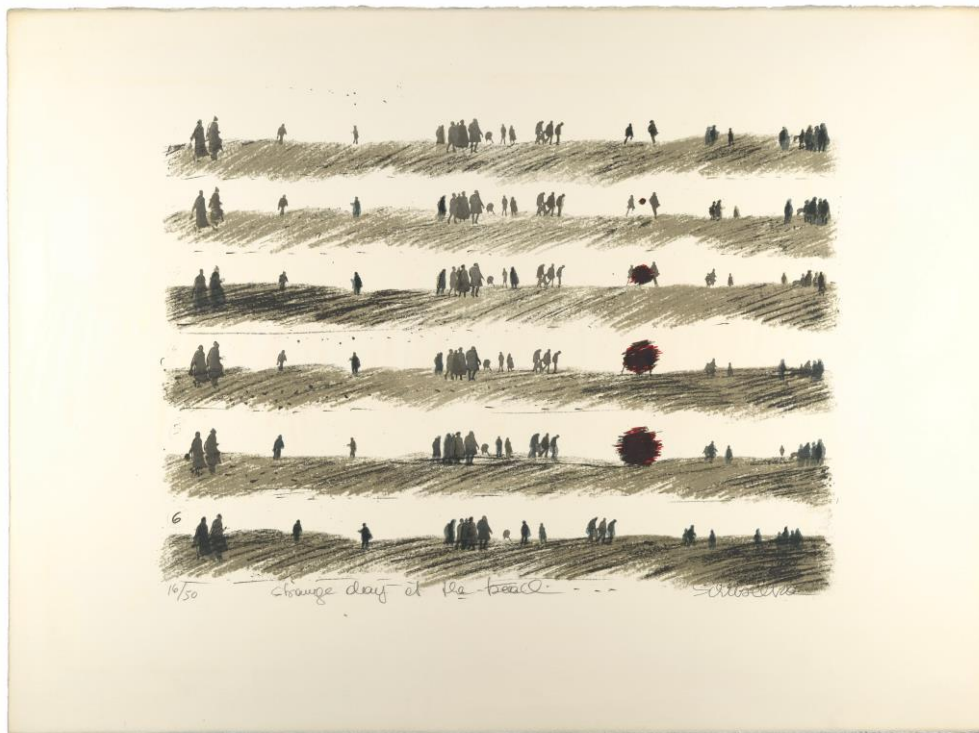


Abb. 25: Elfi Schuselka, *Strange Day at the Beach*, 16/50, 1974, Lithografie, 56,5 x 76,5 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 26: Elfi Schuselka, *Chaos Enters the City I*, 6/6, um 1970, Lithografie, 66 x 50,6 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 27: Elfi Schuselka, *Chaos Enters the City II*, 3/9, um 1970, Lithografie, 66,2 x 50,6 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 28: Elfi Schuselka, *Chaos Enters the City III*, 1/8, um 1970, Lithografie, 72,5 x 56,6 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 29: Ausstellungsplakat, Elfi Schuselka, 55 Mercer Gallery, New York, 18.10.-05.11.1977, Offset-Druck, 39,2 x 27,5 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 30: Elfi Schuselka, Pieces of the Sky, A.P./XX, um 1971, Siebdruck und Lithografie, 51 x 66,3 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.

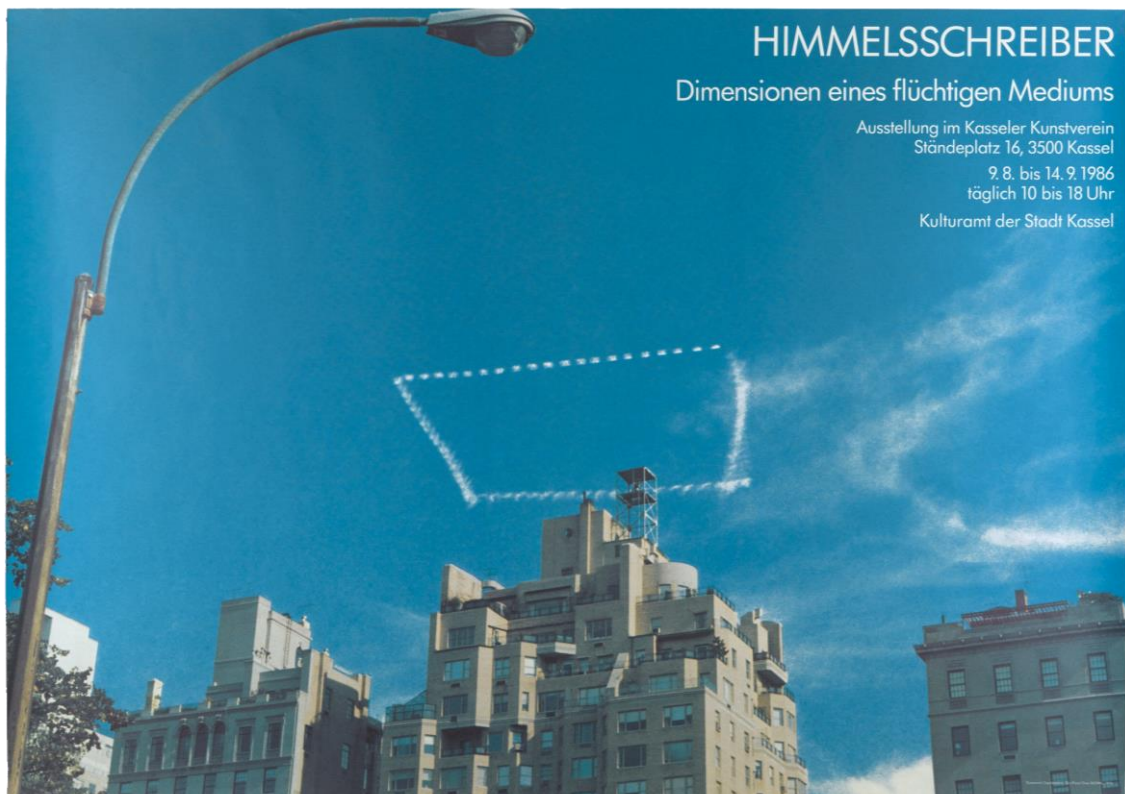


Abb. 31: Ausstellungsplakat, Himmelsschreiber. Dimensionen eines flüchtigen Mediums, Kasseler Kunstverein, Kassel, 09.08.-14.09.1986, Offset-Druck, 60 x 84 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.

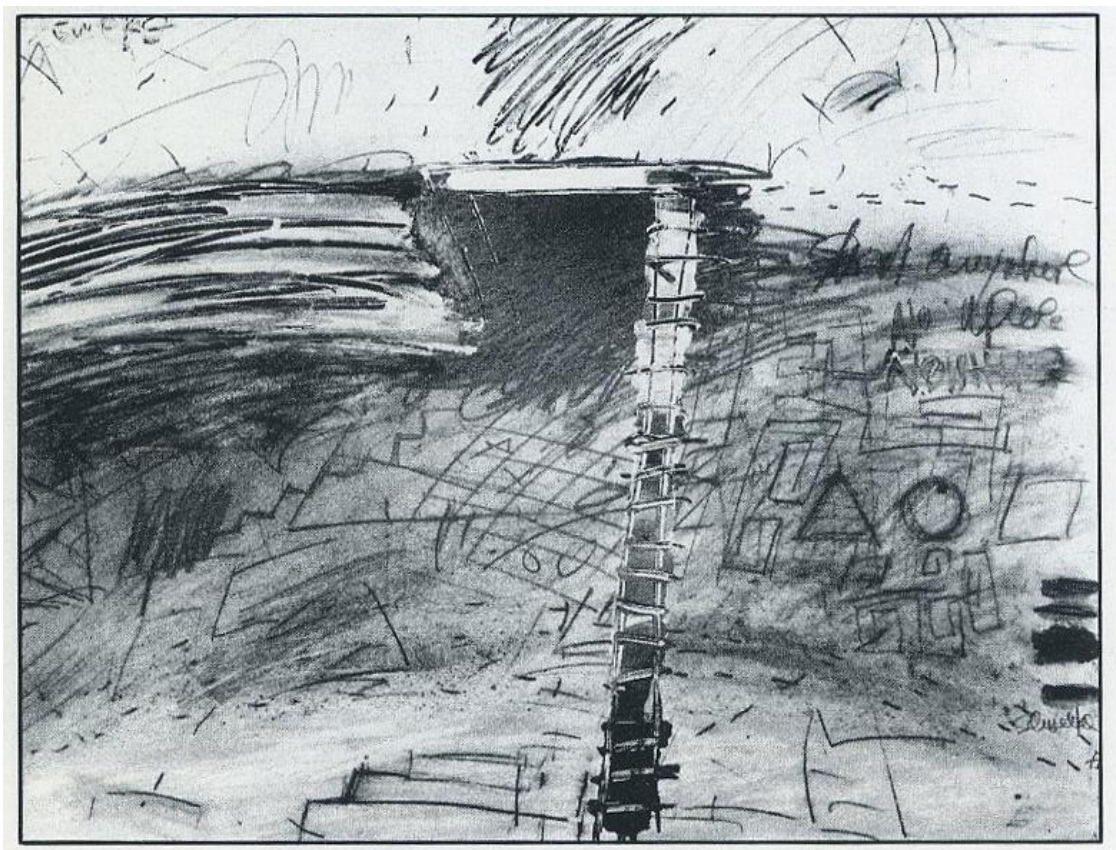


Abb. 32: Elfi Schuselka, Perch, 1987, Bleistift und Acryl auf Papier, 57 x 76 cm.

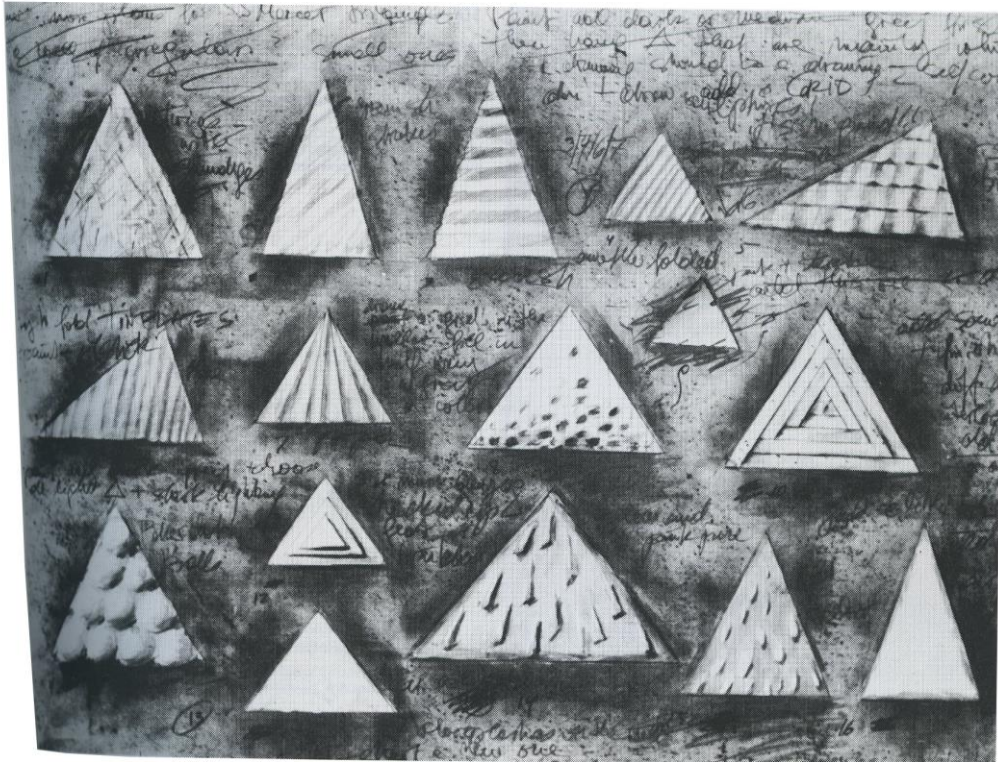


Abb. 33: Elfi Schuselka, 16 Triangles, 1983, Siebdruck und Lithografie, 57 x 76 cm.

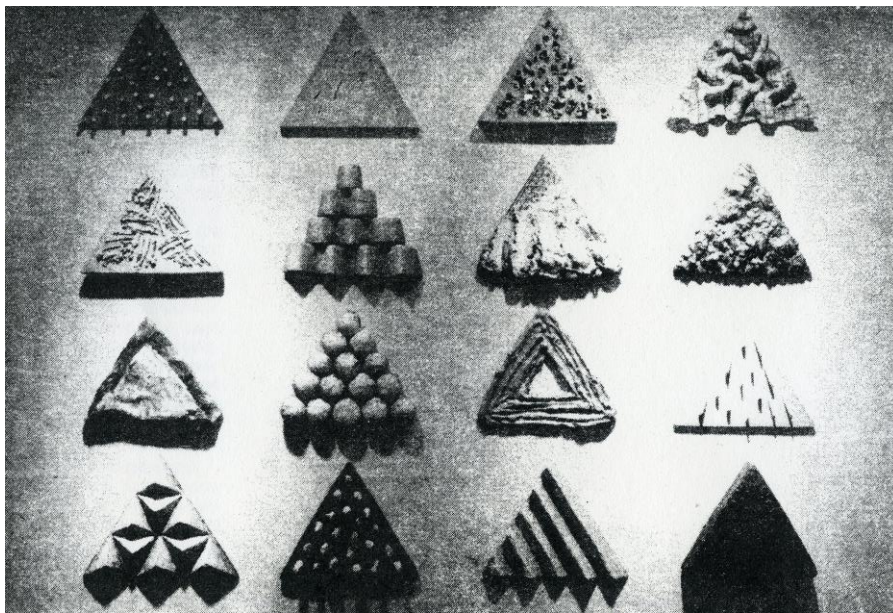


Abb. 34: Elfi Schuselka, 16 Triangles, 1983, Gips, Acryl und Mixed Media, 25,4 cm/Dreieck.



Abb. 35: Elfi Schuselka, *Ohne Titel*, 1963, Lithografie, 48,3 x 37,5 cm.



Abb. 36: Wassily Kandinsky, *Improvisation 19*, 1911, Öl auf Leinwand, 120 cm x 141,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München.



Abb. 37: Elfi Schuselka, *Ohne Titel*, 5/5, 1964, Lithografie, 38,5 x 52 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 38: Elfi Schuselka, *Ohne Titel*, 1965, Collage, Gouache und Ölkreide auf Papier, 21 x 31,1 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 39: Elfi Schuselka, *Sky-Painting-Glove, A.P.*, 1975, Lithografie, handkoloriert, 40,8 x 46,8 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 40: Elfi Schuselka, Farbfotografie eines Handschuh, um 1975, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 41: Elfi Schuselka, Homage to Magritte, A.P., 1973, Siebdruck und Lithografie, 57 x 76,5 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 42: René Magritte, *La trahison des images*, 1929, Öl auf Leinwand, 60,3 x 81,1 cm, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.



Abb. 43: Elfi Schuselka, *End of the Rainbow*, A.P., um 1973, Lithografie und Bleistift auf Papier, 56,5 x 57,5 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 44: René Magritte, *Les Valeurs personnelles*, 1952, Öl auf Leinwand, 80 x 100 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco.



Abb. 45: Mimi Gross/Red Grooms, *Neujahrsgruß an Schuselka*, 1968, Linolschnitt, 15,3 x 10 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.



Abb. 46: Mimi Gross, *Neujahrsgruß an Schuselka*, 1960, Tusche und Collage auf Papier, 12,8 x 13,5 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.

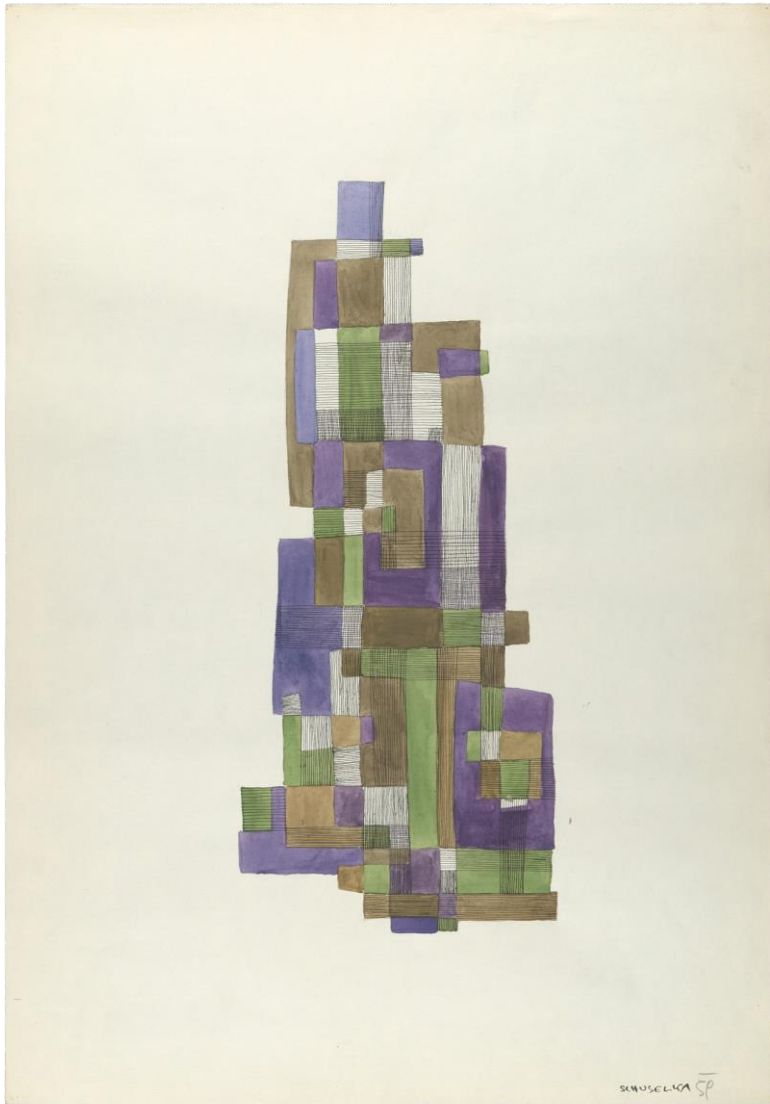


Abb. 47: Elfi Schuselka, *Ohne Titel*, 1959, Aquarell und Tusche Auf Papier, 50 x 35 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst, Wien.

Anhang

Einzelausstellungen – Elfriede Schuselka

1972, Pie in the Sky and other Flying Objects' introducing Elfi Schuselka with Charles Klabunde, Daniel Ziembo & Helen Siegl, C. Troup Gallery, Dallas.

1974, Exhibition of Prints by New York Artist: Elfi Schuselka, Upper Gallery, Keele.

1977, Elfi Schuselka, 55 Mercer Gallery, New York.

1977, Invitational Show, 55 Mercer Gallery, New York.

1977, Wall Sculptures, 55 Mercer Gallery, New York.

1979, Wallpieces, 55 Mercer Gallery, New York.

1980, Elfi Schuselka - Paintings, Condeso/Lawler Gallery, New York City.

1980, Paintings on Mesh, Condeso/Lawler Gallery, New York.

1982, Elfi Schuselka - Sculptures, 55 Mercer Gallery, New York City.

1983, Elfi Schuselka - Paintings, Condeso/Lawler Gallery, New York City.

1984, Elfi Schuselka - Sculpture & Drawings, 55 Mercer Gallery, New York City.

1985, Elfi Schuselka - Paintings & Drawings, Joan Hodgell Gallery, Sarasota, Florida.

1985, Elfi Schuselka - Paintings, Condeso/Lawler Gallery, New York City.

1985, o. T., Joan Hodgell Gallery, Florida.

1986, Elfi Schuselka, American Center, Belgrad, Jugoslawien, Wanderausstellung.

1987, Elfi Schuselka - Paintings 7 Installation, Condeso/Lawler Gallery, New York City.

1988, Big Drawings, Neue Galerie, Wien.

1988, Elfi Schuselka - Installation, Broadway Windows, New York City.

1990, Elfi Schuselka, Chauncey Gallery, Princeton.

1993, Elfi Schuselka, Galerie Gerlinde Walz, Stuttgart.

Gruppenausstellungen – Elfriede Schuselka

1970, III Międzynarodowe Biennale Grafiki, Biuro Wystaw Artystycznych w Krakowie, Krakau.

1970, Seventeenth National Print Exhibition, The Brooklyn Museum, New York.

1971, 1st Hawaii National Print Exhibition, Honolulu Academy of Arts, Honolulu.

1971, Saga 51st Annual Print Exhibition, The Society of American Graphic Artists, New York City.

1971, Young Artists. From Around the World 1971, International Play Group Inc./The Creche, New York City.

1971-1975, International Miniature Print Exhibition, New York.

1971-1986, Prize Winning American Print, Wanderausstellung.

1972, Grabadores Contemporaneos, Galeria Juan Pardo Heeren, Lima.

1972, Pace Editions: Printmakers at Pace, Pace Gallery, New York City.

1972, Photography in Printmaking, Wanderausstellung.

1972, Tercera Bienal Internacional del Grabado de Buenos Aires, Club de la Estampa de Buenos Aires/Museo de Artes Plasticas Eduardo Sívori, Buenos Aires.

1972, The intimate and the Distant. Are these Opposites in Art?, Terrain Gallery, New York.

1972, Third British International Print Biennale. July - September 1972, Bradford Corporation, Bradford.

1972, Virginia State Museum.

1973, Bienal de Sao Paulo, Sao Paulo.

1973, New York Contemporary Graphic Art Exhibition, Taiwan Provincial Taichung Library, Taichung.

1973, New York Contemporary Graphic Art Exhibition, The Society for Education through Art of Republic of China/Taiwan Provincial Museum, Taipei.

1973, Saga 52nd National Print Exhibition, The Society of American Graphic Artists, New York/Chicago.

1973, Women - Printmakers: Past and Present, New York Public Library, New York.

1973, Young Artists, International Play Group Inc./The Creche, New York City.

1974, 4 Printmakers. Trevor Allen, Janet Brooke, Mike Rees, Elfi Schuselka, Warwick Gallery, Warwick.

1974, New Talent 74, Betty Parsons Gallery, New York.

1974, Old and New, Parsons-Truman Gallery, New York.

1974, University of Dallas.

1975, 11 Bienale Grafike Moderna Galerija Ljubljana, Mednarodnih Graficnih Razstav, Laibach.

1975, 2 by 34, Parsons Truman Gallery, New York.

1975, NYC Artists, American West, Tucson, Arizona.

1975, Young Artists 75, International Play Group Inc./The Creche, New York City.

1976, 3 Norske Internasjonale Grafikk Biennale, Fredrikstad Kunstforening/Fredrikstad Kulturutvalg, Frederikstadt.

1976, 4 Internationale Grafik Biennale, Kunstverein zu Frechen, Frechen.

1976, 6 Intergrafia 76, Biuro Wystaw Artystycznych, Krakau.

1976, Premio Internazionale Biella per L'Incisione, Galleria "Leonardo da Vinci", Biella.

1976, The 54th Exhibition of the Society of American Graphic Artists, Society of American Graphic Artists/Pratt Graphic Center, New York.

1976, VI Miedzynarodowe Biennale Grafiki, Biuro Wystaw Artystycznych, Krakau.

1977, 20th National Print Exhibition, The Brooklyn Museum, New York.

1977, IQ extra #2. A Small Self-Portrait, Art Core Gallery/u.a., Kyoto/Osaka/Nagoya/Takamatsu/Sakaide.

1977, Mail Art, Truman Gallery, New York.

1977, Thru Silk, Interart Center, New York.

1977, Women in Art: Working Papers, Empire State Plaza, Albany, New York.

1977-78, Seventh Annual Contemporary Reflections, The Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield.

1978, 12th National Print Exhibition, Silvermine Guild of Artists, New Canaan, Connecticut.

1978, 4 Norske Internasjonale Grafikk Biennale, Fredrikstad Kunstforening/Fredrikstad Kulturutvalg, Frederikstadt.

1978, 5 Internationale Grafik Biennial, Kunstverein zu Frechen, Frechen.

1978, 7 mbg '78, Ministerstwi Kultury i Sztuki, Krakau.

1978, Christchurch Arts Festival International of Drawings, Robert McDougall Art Gallery, Christchurch.

1978, La VIII Bienal de Ibiza. Ibizagrafic 78, Museo de Arte Contemporaneo de Ibiza, Ibiza.

1978, Saga 56th National Print Exhibition, The Society of American Graphic Artists, New York City.

1979, 13 Mednarodni Bienale Grafike, Moderna galerija Ljubljana/ Mednarodnih graficnih razstav, Laibach.

1979, 7 Contemporaries. April 25, 1979, Art Treasures, o. O.

1979, 8. Internationale Triennale für farbige Druckgrafik, Kunstgesellschaft Grenchen, Grenchen.

1979, S.A.G.A. 55th National Traveling Print Exhibition, The Society of American Graphic Artists, New York.

1979, Saga 57th National Print Exhibition, The Society of American Graphic Artists, New York City.

1980, 5 Norske Internasjonale Grafikk Biennale Fredrikstad 1980, Fredrikstad Kunstforening/Fredrikstad Kulturutvalg, Fredrikstad.

1980, 8 International Print Biennale in Cracow 1980, Biuro Wystaw Artystycznych w Krakowie, Krakau.

1980, Between Object and Illusion, Robeson Campus Center Gallery, New Ark, New Jersey.

1980, Group Show 80. Austrian Artists in the United States, Austrian Institute, New York City.

1980, In Celebration of Prints, The Print Club/The Philadelphia Art Alliance, Philadelphia.

1980, Intergrafik '80, Verband Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin.

1980, International Impact Art Festival '80, Kyoto Municipal Museum of Art, Kyoto.

1980, Listowel Second International Print Biennale 1980, Writer's Week and Listowel Graphics, Listowel.

1980, Międzynarodowa Wystawa Grafiki. Intergrafia '80, Biuro Wystaw Artystycznych/Galeria Sztuki Współczesnej, Katowice.

1980, Quatrième Biennale Européenne de la Gravure de Mulhouse, Mulhouse Collectif, Mulhouse.

1980, The 58th National Print Exhibition, Society of American Graphic Artists/Galleris at F.I.T., New York.

1980, The First International Miniature Print Exhibition. 01-15 November Seoul Korea. Space Art Gallery, Space Art Gallery, Seoul.

1980, Troisième biennale internationale de gravure, Château de l'Hermitage, Condé-sur-Escaut.

1981, "Petit format de papier" exposition internationale, Cercle Culturel e Syndicat d'Initiative des Riezes et des Sarts, Couvin.

1981, 14. Graficni Bienale, Moderna Galerija Ljubljana, Laibach.

1981, 2. Biennale der europäischen Grafik, Verein Europäische Biennale e. V., Baden-Baden.

1981, II Międzynarodowe Triennale Rysunku, Muzeum Architektury/Muzeum Historyczne, Breslau.

1981, International Impact Art Festival '81, Kyoto Municipal Museum of Art, Kyoto.

1982, 55 Mercer. 12 Years, 55 Mercer Gallery, New York.

1982, 6 Norske Internasjonale Grafikk Biennale, Fredrikstad Kunstforening/Fredrikstad Kulturutvalg, Fredrikstad.

1982, 9. Internationale Triennale für farbige Originalgrafik, Kunstgesellschaft Grenchen, Grenchen.

1982, Art Studio. Ausstellungen '82, Art Studio Márkos, Leonberg.

1982, Arteder '82. Muestra Internacional de Obra Gráfica, Feria Internacional de Muestras de Bilbao, Bilbao.

1982, International Impact Art Festival '82, Kyoto Municipal Museum of Art, Kyoto.

1982, International Mail-Art Exhibition of Visual Message '82, Kwan Hoon Museum of Fine Art/Seoul International Fine Art Center, Seoul.

1982, Out of the Studio, Proctor Art Center Bard College, New York.

1982, Pratt in Caracas, Caracas.

1982, Selected Women Painters, Castle Gallery, College of New Rochelle, New York.

1982, VIII Medjunarodna izlozba originalnog crteza '82, Moderna Galerija, Rijeka.

1982, X Biennal Ibizagrafic '82, Museu d'Art Contemporani d'Eivissa, Ibiza.

1983, 15. Mednarodni Graficni Bienale, Sekretariat za pireditev bienalov in mednarodnih graficnih razstav v Ljubljani, Laibach.

1983, 2e exposition internationale "Petit format de papier", Cercle Culturel e Syndicat d'Initiative des Riezes et des Sarts, Couvin.

1983, 7. Internationale Grafik Triennale, Kunstverein e. V./Stadt Frechen, Frechen.

1983, Fundacio Joan Miro, Barcelona.

1983, Gallery Artists, Condeso/Lawler Gallery, New York.

1983, International Impact Art Festival '83, Kyoto Municipal Museum of Art/Seoul National Museum of Modern Art, Kyoto/Seoul.

1983, International Print Exhibit: 1983 ROC, Council für Cultural Planning and Development, Taipei.

1983, Of, On or About Paper - III, USA Today, Arlington, Virginia.

1983, Selected Large Paintings, Robeson Campus Center Gallery, New Ark, New Jersey.

1983, The Forsyth Saga, Small Walls, New York City.

1984, 10 mbg. Miedzynarodowe Biennale Grafiki, Biuro Wystaw Artystycznych w Krakowie, Krakau.

1984, 7 Norske Internasjonale Grafikk Biennale Fredrikstad 1984, Fredrikstad Kunstforening/Fredrikstad Kulturutvalg, Fredrikstad.

1984, Intergrafik '84, Verband Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin.

1984, International "Mail Art" Exhibition, Club of Young Artists, Budapest.

1984, International Print Exhibit: 1983 ROC, Council for Cultural Planning & Development, Taipei.

1984, IX Medjunarodna izlozba originalnog crteza '84, Moderna Galerija, Rijeka.

1984, Large Format Drawings, PS 122, New York City.

1984, Mail Art. "L'objet cultuel", Centre Culturel des Premontres, Premontres.

1984, Premio Internazionale Biella per L'Incisione. 9a edizione, Citta Degli Studi, Biella.

1985, 10. Internationale Triennale für Originalgrafik, Kunstgesellschaft Grenchen, Grenchen.

1985, 16. Mednarodni Graficni Bienale, Sekretariat za pireditev bienalov in mednarodnih graficnih razstav v Ljubljani, Laibach.

1985, 2nd International Biennial Print Exhibit: 1985 ROC, Council for Cultural Planning & Development, Taipei.

1985, 3e exposition internationale "Petit format de papier", Cercle Culturel e Syndicat d'Initiative des Riezes et des Sarts, Couvin.

1985, Day Art, Liget Galeria/Kortars Muveszeti Forum, Budapest.

1985, Gathering of the Avant-Garde, Lower East Side 1948-70, New York City.

1985, International "Experimental Art" Exhibition Budapest 1985, Young Artists' Club, Budapest.

1985, International Impact Art Festival, Kyoto Municipal Museum of Art, Kyoto.

1985, KIS '85. Kusan International Show, Institute of Contemporary Arts/Kusan National University, Kusan City.

1985, La Fete de la Gravure. Deuxieme Biennale Internationale de Gravure, l'Echevinat de la Culture, des Musées et du Tourisme, Liege.

1985, Male Formy Grafiki, Biuro Wystaw Artystycznych w Lodzi, Lodz.

1985, Mednarodna Likovna Zbirka Junij, Moderna galerija/Likovno razstavisce Rihard Jakopic, Laibach.

1985, Spektrum 85, Institut Autrichien, Paris.

1986, "Arts of Today", Club of Young Artists/Budapest Gallery/Hotel Hilton, Budapest.

1986, 11e Biennale Internationale de la Graveur Cracovie 1986, Biuro Wystaw Artystycznych w Krakowie, Krakau.

1986, 18a Biennale del Fiore, Biblioteca Comunale, Pescia.

1986, 8 Norske Internasjonale Grafikk Biennale, Fredrikstad Kunstforening/Fredrikstad Kulturutvalg, Fredrikstad.

1986, Eimas '86. Etajima International Mail Art Show, Etajima National Youth Houses, Etajima.

1986, Mail-Art International. "Le bain c'est les autres", Centre Culturel CAS-EDF, Toulon.

1986, Miedzynarodowa Wystawa Grafiki. Intergrafik '86, Katowice, Biuro Wystaw Artystycznych w Katowicach, Katowice.

1986, Monumental Drawing, Brooklyn Museum, New York.

1986, X Medjunardno izlozba originalnog crteza '86, Moderna Galerija, Rijeka.

1987, "Art of Today" II, Club of Young Artists/Budapest Gallery, Budapest.

1987, 17 Mednarodni Bienale Grafike, Moderna Galerija Ljubljana/Mednarodni Graficni Likovni Center, Laibach.

1987, 46 Salon de Tokyo. International Culture Exchange Exhibition, Yokohama City Art Hall, Tokyo.

1987, 4a Mostra Internazionale di Grafica. Rassegne Monografiche di Vari Paesi. Omaggio a Marc Chagall (1887-1985), Istituto per la Cultura e l'arte Catania, Catania.

1987, 4e exposition internationale "Petit format de papier", Musée du Petit Format ASBL, Couvin.

1987, Amikor Kassak. Valaki Mas, 1887-1987, Tészársz Vasas Művészegyüttes és Ifjúsági Ház, Budapest.

1987, Big Drawings, Gallery of Contemporary Art, Colorado Springs.

1987, Intergrafik '87, Verband Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin.

1987, Male Formy Grafiki, Biuro Wystaw Artystycznych w Lodzi, Lodz.

1987, Maubeuge Sculpt 87' 3, Musée de Maubeuge, Maubeuge.

1987, Premio Internazionale Biella per L'Incisione 1987. 10e edizione, Palazzo Ferrero Della Marmora, Biella.

1988, 12 Miedzynarodowe Biennale Grafiki, Biuro Wystaw Artystycznych w Krakowie, Krakau.

1988, 5a Mostra Internazionale di Grafica. Rassegne Monografiche di Vari Paesi. Academia di Belle Arti Catania, Istituto per la Cultura e l'arte Catania, Catania.

1988, Internasjonal Miniaturgraffikk 4, Galleri Gamlebyen, Fredrikstad.

1988, International Biennial of Graphic Art Ljubljana in Japan, Board of education of Sakaide city/Ryu Contemporary Art, Sakaide City.

1988, The 4th International Triennale of Drawing, Ministerstwi Kultury i Sztuki PRL/u.a., Breslau.

1988, XI Medjunarodna izlozba originalnog crteza, Moderna Galerija, Rijeka.

1988/89, Bokushin Gallery, Tokyo, Japan.

1989, 18 Mednarodni Bienale Grafike, Mednarodni graficni likovni center, Laibach.

1989, 5e exposition internationale "Petit format de papier", Musée du Petit Format ASBL, Couvin.

1989, 9 Norske Internasjonale Grafikk Triennale, Fredrikstad Kunstforening/Fredrikstad Kulturutvalg, Fredrikstad.

1989, Fifth International Print Biennale. Varna '89, Bulgarski Houdozhnik Publishers, Sofia.

1989, Fonds d'Art Contemporain de la Ville de Maubeuge, Cite Scolaire, Fourmies.

1989, Intergrafik '89, Verband Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin.

1989, Male Formy Grafiki, Biuro Wystaw Artystycznych w Lodzi, Lodz.

1989, The 15th International Independent Exhibition of Prints in Kanagawa '89, Committee of International Independante Exhibition of Print in Kanagawa, Kanagawa.

1989, World Exhibit. Il Nostro bel Pianeta Azzurro, Peppe Rosamilia, Castel San Giorgio.

1990, 3rd Art of Today. International Fine Art Exhibition, Budapest 1990, Young Artists' Club/Inko Ltd., Budapest.

1990, The 16th International Independent Exhibition of Prints in Kanagawa '90, Committee of International Independante Exhibition of Print in Kanagawa, Kanagawa.

1990, The Expressionist Surface. Contemporary Art in Plaster, The Queens Museum, New York.

1990, The International Biennial Exhibition of Portrait Drawings and Graphics '90, Galerija Jugoslovenskog Portreta, Tuzla.

1991, 6e exposition internationale "Petit format de papier", Musée du Petit Format ASBL, Couvin.

1991, Intergrafia '91. Miedzynarodowa Wystawa Grafiki, BWA Contemporary Art Gallery in Katowice, Katowice/La Louvière.

1991, International Exhibition of Graphic art and poster "4-th block", Union Kharkov Art Museum, Charkiw.

1991, International Print Exhibition Miniature 6, Galleri Gamlebyen, Frederikstadt.

1991, International Triennial of Graphic Arts, Komitet Organizacyjny Miedzynarodowego Triennale Grafiki/u.a., Krakau.

1991, Medium 2. Second International Contemporary Art Exhibition, National Alliance of Artists/Cultural Supervision of Covasna Country, Sf. Gheorghe.

1992, 10 Norske Internasjonale Grafikk Triennale, Fredrikstad Kunstforening/Fredrikstad Kulturutvalg, Fredrikstad.

1992, International Culture Exchange Exhibition, Salon de Tokyo, Tokyo.

1992, Second Bharat Bhavan International Biennial of Prints, Bharat Bhavan, Bhopal.

1992, The 17th International Independante Exhibition of Prints in Kanagawa '92, Committee of International Independante Exhibition of Print in Kanagawa, Kanagawa.

1992, The Fifth International Drawing Triennale, Biuro Wystaw Artystycznych, Breslau.

1992, Utopia: Envisioning a Dream, The Forum Gallery, Jamestown, NY.

1992, Wegimont Culture, Centre Culturel de Wegimont, Soumagne.

1993, "The Source", Artomic Age No. 1, Jersey City.

1993, 72 Salon de Tokyo. International Culture Exchange Exhibition, Salon de Tokyo, Tokyo.

1993, Hopes and Dreams, Tweed Gallery, New York City.

1993, Pierwsza Miedzynarodowa Wystawa Malych Form Grafiki. Kontakt '93, Wojewodzki Dom Kultury w Toruniu, Torun.

1993, Re/source, Artomic Age No. 1, Jersey City.

1993, The 2nd International Biennial of Graphic Arts, Xantus Janos Museum, Győr.

1993, The 6th International Biennial Print & Drawing Exhibit: 1993 R.O.C., Taipei Fine Arts Museum, Taipei.

1994, AnnArt -5. In/different Medium 3, Trench Art Festival, Fundatiei de Arta Baasz, Sfantu Gheorghe.

1994, International Triennial of Graphic Art, Institute for protection of monuments of culture, natural rarities, museum and gallery, Bitola.

1994, Triennale '94. International Print Triennial, BWA Gallery/Arts Palace, Krakau.

1995, The 18th International Independent Exhibition of Prints in Kanagawa '95, Committee of International Independent Exhibition of Print in Kanagawa, Kanagawa.

1995, The Sixth International Drawing Triennale. Art as Thought Art as Energy, Muzeum Architektury/Galeria BWA Awangarda, Breslau.

1995, Third Bharat Bhavan International Biennial of Prints, Roopankar the Museum of Fine Arts, Bhopal.

2000, Austria Art 2000, Austrian Trade Commission, New York.

2005, Sixth Edition. The "Iosef Iser" International Contemporary Engraving Biennial Exhibition, The Art Museum of Prahova County, Ploiești.

2006, The 5th International Mini-Print Biennial, Muzeul de Artă Cluj-Napoca, Cluj-Napoca.

2008, 5 Ural Print Triennial, Ufa Art Gallery/u.a., Ufa.

2008, Drugi Medjunarodni Bijenale Ex Libris Svetionik, Istorijski Arhiv u Pancevu, Pancevo.

2009, Bienala Internațională de Gravură Contemporană "Iosif Iser". Ediția a VIII-a, Muzeul Județean de Artă Prahova "Ion Ionescu-Quintus", Ploiești.

2010, Biennale Internationale Petit Format De Papier, Musée du Petit Format ASBL, Nismes.

2010, Tribuna Graphic 2010. International Graphic Art Exhibition, Consiliul Județean Cluj Tribuna, Cluj-Napoca.

2010, World Gallery of Drawings, Osten - Skopje, Skopje.

2011, 16th International Print Biennial, Municipality of the City of Varna/Ministry of Culture/Union of Bulgarian Artists, Varna.

2011, Bienala Internațională de Gravură Contemporană "Iosif Iser". Ediția a IX-a, Muzeul Județean de Artă Prahova "Ion Ionescu-Quintus", Ploiești.

2011, International Charitable Exhibition Modern Art, Art Action - Triennale Grafiki, Donetsk.

2012, 16 Biennale Internationale Petit Format de Papier, Musée du Petit Format ASBL, Nismes.

2012, 7-th International Triennial of Graphic Art, Municipality Bitola/N.I Institute and Museum Bitola , Bitola.

2012, The 3rd NBC Meshtec Tokyo International Screen Print Biennale, NBC Meshtec, Tokyo.

2013, Bienala Internațională de Gravură Contemporană "Iosif Iser". Ediția a X-a, Muzeul Județean de Artă Prahova "Ion Ionescu-Quintus", Ploiești.

2013, Grabowy i Przyjaciele, Panstwowa Galeria Sztuki, Sopot.

2013, The 4th NBC Meshtec Tokyo International Screen Print Biennale, NBC Meshtec, Tokyo.

2014, 17 Biennale Internationale Petit Format de Papier, Musée du Petit Format ASBL, Nismes/Brüssel.

2015, 18th International Print Biennial, Boris Georgiev Art Gallery, St. Varna.

2015, International Contemporary Engraving Biennale / N-E. 1st Edition, Iasi, 2015, Editura Palatul Culturii, Iasi.

2015, The 5th NBC Meshtec Tokyo International Screen Print Biennale, NBC Meshtec, Tokyo.

2016, No. 18 Biennale internationale petit format de papier, Musée du Petit Format ASBL, Nismes/Braine-L'Alleud.

2018, Biennale Internationale Petit Format De Papier, Musée du Petit Format ASBL, Nismes/Arlon/Woluwe-Saint-Lambert.

O. J., Annual Print Exhibition by Artists of the Pratt Graphics Center, Pratt Graphics Center, New York.

O. J., Miedzynarodowa Wystawa Mail Art, Miejski Ośrodek Kultury, Chelm.

O. J., Small Works, 55 Mercer, New York.

O. J., Two by Twenty, A Collection of Forty Works on Paper by Twenty Artists, Oliver Wolcott Library, Litchfield.

Liste 1 – Zusammenfassung Schuselka-Vorlass

Zusammenfassung des Schuselka-Vorlass durch die Anwaltskanzlei vor der Übergabe an Kunstsammlung und Archiv, 19.04.2023

AKTENVERMERK
schber Aufstellung für Museum 3/zf
19.04.2023

Elfriede CAPOBIANCO-SCHUSELKA / BERATUNG

7 Rollen

1. D. CAPOBIANCO, 7 Graphiken
E. SCHUSELKA, 3 Graphiken
2. E. SCHUSELKA, 4 Graphiken
3. D. CAPOBIANCO, 3 Ausstellungsplakate, Kassel, Kunstverein 1986
4. 2 Massendrucke
 - Ernst FUCHS, Madonna
 - Plakat „Das Schweizer Buch“, Ausstellung Wien, Künstlerhaus, 1965
 - Entwurf: C. PIATTI, 1965
5. E. SCHUSELKA
großes Ölbild/„Häuser“ (aus dem Wohnzimmer, an der Wand aufgehängt)
6. E. SCHUSELKA
Entwürfe für Schaufenster, Dekorationen, Großformate
7. E. SCHUSELKA
farbiges Leinwandbild, Großformate

8 Kartons mit Katalogen von Ausstellungen, an denen E. SCHUSELKA und D. CAPOBIANCO teilnahmen

18 Graphikmappen: E. SCHUSELKA

Nr. 1-18

Graphiken Mappe Nr. 17 Acrylbild
Mappe Nr. 18 Ausstellungsplakate E. SCHUSELKA., D. CAPOBIANCO

5 große Koffer mit Mappen

5 Schachteln Nr. 1-5

- Briefe an ihre Mutter
 - sonstige schriftl. Unterlagen, Zeichnungen, Dias
- Schachtel Nr. 1:
- Graphiken von E. SCHUSELKA
 - 2 Hinterglasbilder
 - Photos von E. SCHUSELKA gemacht; Familienfotos
 - 1 Christopherus auf Holz unfertig gemalt
- E. SCHUSELKA
1 Malunterlage

in 5 Hüllen verpackt:

- 11 verglaste Arbeiten von SCHUSELKA
- Glas Nr. 1-5
- Nr. 5 von Dom. CAPOBIANCO

3 Schachteln Keramikarbeiten E. SCHUSELKA, Schachtel Nr. 1-3

1 Schachtel E. SCHUS., verglaste Bilder, Objekte, Schachtel Nr. 4

1 Schachtel E: SCHUS., 8 Acryl-Bilder, Leinwand, Schachtel Nr. 5