

Eva Choung-Fux

Continuing Connections

Eva Choung-Fux

Continuing Connections

Herausgeber für die Kulturabteilung der Stadt Wien (MA 7) |
Editors for the Department for Cultural Affairs of the City of Vienna (MA 7):
Elma Choung, Berthold Ecker, Dieter Ronte

DE GRUYTER

Inhalt | Contents

Vorwort | Foreword

Berthold Ecker

Der Welt verbunden | Continuously connected with the world 8

Dieter Ronte

Fragen oder von der visuellen Konfliktlösung durch Kunst |

Questioning or art as a means of visual conflict resolution 14

Peter Stasny

Eva Choung-Fux – Streiflichter auf eine Werkbiografie |

Eva Choung-Fux – A lifetime of works, caught in the glancing light 20

FRÜHE JAHRE | EARLY YEARS 1955–1967 **68**

Eva Choung-Fux

1950er Jahre | 1950s 70

Eva Choung-Fux

1960er Jahre | 1960s 80

LEHRTÄTIGKEIT | TEACHING 1967–1993 98

Eva Choung-Fux
1970er Jahre | 1970s 100

Gerald Bast
Eva Choung-Fux 103

Eva Choung-Fux
1980er Jahre | 1980s 128

Dieter Ronte
Der reale Grund der mythologischen Personifikation |
The real ground of mythological personification 132

Dieter Ronte
Antlitze im Holz | Faces in wood 152

Brigitte Borchhardt-Birbaumer
Wer schenkt Rosen | Who are the roses from? 172

Oswald Oberhuber
Eva Choung-Fux – Eine elementare Landschaft |
Eva Choung-Fux – An elemental landscape 194

Eva Choung-Fux
1990er Jahre | 1990s 216

Martin Zeiller
Verbergen und Entbergen | Concealing and revealing 224

Miguel Pons
Eva Choung-Fux malt mit schwarzer Farbe in der Dämmerung |
Eva Choung-Fux paints with black ink in the twilight 234

MENSCHEN ÜBER LEBEN 1945 1995 | SURVIVORS ON LIFE 1945 1995 244

Eva Choung-Fux
Menschen über Leben 1945 1995 | Survivors on Life 1945 1995 246

Thomas Klestil
Eröffnung der Ausstellung | Opening of the exhibition 249

Simon Wiesenthal
Begleitwort | Accompanying notes 252

Dieter Ronte
Keine Kunst ohne Erinnerung | No art without memory 254

Martin Zeiller
Menschen über Leben 1945 1995 | Survivors on Life 1945 1995 262

Juan Luis Calbarro
Eva Choung-Fux und die Erinnerung der Überlebenden |
Eva Choung-Fux and the memory of the survivors 268

Pilar Ribal Simó
Die „Archäologie des Lebens“ von Eva Choung-Fux (wenn Kunst eine Einstellung ist) |
The “archaeology of life” of Eva Choung-Fux (when art is an attitude) 280

Angelica Bäumer Eva Choung-Fux und die Einheit von Kunst und Leben Eva Choung-Fux and the unity of art and life	286
MALLORCA WIEN MALLORCA MAJORCA VIENNA MAJORCA 1995...	292
Pere A. Serra Bauzà Eva Choung-Fux	295
Eva Choung-Fux 2000er Jahre 2000s	298
Pablo J. Rico Eva Choung-Fux oder eine annähernde Chronik von Begegnungen in ihrem Leben Eva Choung-Fux or an approximate account of her encounters with life	300
Dieter Ronte Hommage an Taneda Santōka Homage to Taneda Santōka	354
Peter Stasny Die Spur des Nicht-Identischen The traces of the non-identical	384
Pablo J. Rico Post Data für Eva Choung-Fux Post data for Eva Choung-Fux	390
Eva Choung-Fux 2010er Jahre 2010s	410
Dieter Ronte Introspektion ... Introspection	412
Martin Zeiller Pars pro toto Pars pro toto	416
Dieter Ronte Über die Wunder im Kleinen ... zu Eva Choung-Fux Eva Choung-Fux ... Small-format wonders	424
Dieter Ronte Landschaften der Erinnerungen Memory landscapes	432
Pere Joan Martorell Im Wasser schreiben Writing in the water	450
Pere Joan Martorell Glaube an Kunst Faith in art	470
Dieter Ronte Quo Vadis Quo Vadis	474
Biografie Biography	484
Ausstattungsverzeichnis, Publikationen Exhibitions and publications	485
Biografien Autorinnen und Autoren Author biographies	494
Impressum Colophon	496

Der Welt verbunden

Continuingly connected
with the world

Eine umfassende Publikation und museale Präsentation des Lebenswerks von Eva Choung-Fux war lange ein Desiderat der europäischen Kunstgeschichte, und für diejenigen, welche die Wichtigkeit der Künstlerin erkannt hatten, auch darüber hinaus.

Die Aufarbeitung der ProtagonistInnen der Kunstgeschichte nach 1945 geht leider recht behäbig vonstatten, doch kann immer wieder ein Erfolg vermeldet und da und dort ein einflussreiches Œuvre in Buchform präsentiert werden. So auch im vorliegenden Fall einer Monografie, die alle Lebensphasen der Künstlerin umfasst, ihre wichtigsten Zyklen und Einzelwerke abbildet und in zahlreichen Texten von hervorragenden KennerInnen dieser Arbeit analysiert. Ältere, schon früher erschienene, doch nur noch schwer zugängliche Artikel wurden aufgenommen, wenn sie sich als zentrale Äußerungen zu speziellen Aspekten erwiesen. Da aber einzelne Bereiche bisher noch zu wenig untersucht wurden, entstanden einige neue, für das Gesamtverständnis unverzichtbare Texte. Allen AutorInnen sei an dieser Stelle gedankt. Ohne ihr denkendes Sehen und Verstehen wäre die Welt der Eva Choung-Fux für uns nicht in vollem Umfang erfassbar.

Das Werk entwickelt sich nicht entlang einer einzelnen klaren Linie, auf der die Arbeiten wie Perlen aufgefädelt sind, sondern wie ein dichtes Geflecht, ein Myzel, alles ist miteinander verbunden, ist sich im Wechselspiel Ursache und Auswirkung. Über lange Zeitstrecken hinweg bestehen starke Verbindungen, welche die chronologische Orientierung nicht immer leicht gestalten. Die klare Gliederung des Buchs in das Frühwerk, die Lehrtätigkeit, ein eigenes Kapitel zu *Menschen über Leben*, der zentralen Arbeit über den Holocaust, und schließlich ab 1995 die Arbeit auf Mallorca mag der leichteren Orientierung dienlich sein.

A comprehensive publication and presentation, in a museum context, of the lifework of Eva Choung-Fux has long been a desideratum of European art history and, beyond that, for those who have recognised the artist's significance.

Sadly, the process of reappraising the key protagonists of the history of art since 1945 has been at best ponderous. Nonetheless, it has been possible time and again to report on successes and, every now and then, an influential Œuvre is presented in book form. This particular monograph is a case in point: it covers all the phases in the artist's life, reproduces her most important cycles and individual works, and comprises analyses by outstanding connoisseurs of her work in numerous essays. Older articles published in the past, but now no longer readily available have also been included whenever they proved to represent key statements on particular aspects. Given that certain areas of the artist's work have so far been insufficiently explored, a number of new essays crucial to an overall understanding have been commissioned. Our thanks, at this point, to all the authors. Without their thoughtful insights and understanding, the world of Eva Choung-Fux would not be fully accessible to us.

The Œuvre itself does not evolve along a single clearly defined line, like a string of pearls; rather, it is a dense intricate meshwork, a mycelium in which everything interconnects, an interplay of cause and effect. Strong links endure over long periods of time, making any chronological orientation all the more difficult. And so, in a bid to facilitate that orientation to a degree, the book has been clearly structured into early works, her teaching activities, a separate chapter on *Menschen über Leben* [Survivors on Life], the pivotal work on the Holocaust, and finally, from 1995 onwards, the artist's work on the island of Majorca.

Gerne wird das Bonmot vom Künstler, von der Künstlerin als Seismograf der Gesellschaft bemüht. Fraglos trifft dies auf die Persönlichkeit von Choung-Fux zu, ohne dass sie damit auch nur im Entferntesten im Verdacht säuselnden Empfindsamkeitsgetues stünde. Eben gerade das nicht! Die Künstlerin zeichnet sich dadurch aus, hochsensibel, empathisch und stets zur Interaktion mit der Welt bereit zu sein, doch ist sie kein zum „Zartelismus“ neigendes Sensibelchen, das es sich zur Profession gemacht hat, an der Welt zu leiden. Ihr Werk ist eng mit ihrem Leben verbunden, so als schöpfte gegenseitig das Eine aus dem Anderen. Der Überblick über die bisherige Wegstrecke zeigt eine starke Frau, die dem Leben mit Zuversicht und offenen Armen, aber nicht mit gutgläubiger Naivität gegenübertritt. Dabei hat sie sich ein feines Gespür für die Nuancen des Lebens im Erleben erarbeitet, erkennt machtvolle Strömungen in den leisesten Tönen und versteht dies in starke bildnerische Gestaltungen zu transformieren. Sich auf ein Phänomen, eine Situation, eine gesellschaftliche Problemstellung, eine philosophische Frage, sich auf ein – „was auch immer es sein möge“, so lange es das menschliche Leben betrifft – einzulassen, sich diesem auszusetzen, mit einer mutigen Schutzlosigkeit und Konsequenz, wie wir es in der zeitgenössischen Kunst kaum sonst finden, charakterisiert wohl zuvorderst die künstlerische Haltung ebenso wie die gesamte Lebenseinstellung von Eva Choung-Fux. Aufbegehren und Widerstand gegen gesellschaftliche Missstände sind ihr Selbstverständlichkeit und ihr Eintreten für die Schwachen und Gefährdeten, wo immer und wann immer dies nötig ist, macht sie zu einer – nicht nur für die Kunstwelt – besonders kostbaren Person.

Als sich die Künstlerin 2011 entschloss, der städtischen Sammlung für zeitgenössische Kunst, der Kulturabteilung der Stadt Wien – MUSA ein umfangreiches Konvolut von Arbeiten zu schenken, das fast das gesamte Hauptwerk enthält, war die Freude groß, und groß ist auch die Verantwortung, die wir damit übernehmen. Die Auswahl der Schenkung erfolgte in einem diskursiven Prozess und umfasste zu guter Letzt etwa 1.500 Arbeiten, Zeichnungen, Druckgrafik, Malerei, Fotografie und Skulpturen aus allen Werkphasen. Dieser Bestand bildet den Kern der vorliegenden Publikation, die ihr Œuvre erstmals in seiner ganzen Tragweite vorstellt.

The image of the artist as a seismograph of society is one that is certainly often overworked. And while that may undoubtedly be true of Choung-Fux's personality, she is beyond any suspicion of a purring, posturing emotionalism. Far more it! The artist distinguishes herself by virtue of the fact that she is highly sensitive, empathetic and prepared always to 'continually connect' with the world; but she is no sensitive little soul prone to 'swooning delicacy' who has chosen to make a living suffering at the hands of the world. Her work is closely linked with her own life, as if one drew deep from the other's well, and vice versa. An overview of the route she has travelled thus far shows a strong woman who faces life with optimism and open arms, not credulous naïvety. She has developed a keen sense of life's nuances through her experiences of it; she is able to sense powerful currents in the quietest of tones and possesses the ability to transform them into striking artistic designs. Eva Choung-Fux's attitude to art and to life in general is characterised first and foremost by her willingness to engage with a phenomenon, a situation, a social issue, a philosophical question, with 'whatever it might be' as long as it concerns human life, and to expose herself to those issues with a courageous defencelessness and consistency rarely seen nowadays in contemporary art. Resisting and rebelling against social evils and grievances comes just as naturally to her, and the way in which she stands up for the weak and vulnerable, wherever and whenever it may be necessary to do so, makes her a very special and precious person – not just for the art world.

In 2011, the artist decided to donate a comprehensive body of work, comprised of almost her entire main oeuvre, to the municipal collection of contemporary art, i.e. MUSA, the Department for Cultural Affairs of the City of Vienna. As delighted as we all were, we were also well aware of the responsibility such a donation entails. The selection for the donation was carried out as part of a discursive process and ultimately comprised around 1,500 works, drawings, print graphics, paintings, photographs and sculptures from all her work phases. This inventory forms the core of the present publication, which for the first time showcases her oeuvre to its full extent.

Choung-Fux ist eine zentrale Künstlerpersönlichkeit der Wiener Szene seit den 1960er Jahren. Ihr umfangreiches Werk ist zum einen durch den meisterlichen Umgang mit den Techniken der Hochdruckgrafik gekennzeichnet, zum anderen durch ihr persönliches Naheverhältnis zur asiatischen Kultur. Mehrere Jahre verbrachte sie in Korea und Japan. Von dort zurückgekehrt, begann ihre jahrzehntelange Lehrtätigkeit an der damaligen Akademie für angewandte Kunst. Sie erschloss, gemeinsam mit ihren Studierenden, neue Zugänge zu gesellschaftsrelevanten Themen und wurde in Wien zur ersten Unterrichtenden für Fotografie als Medium der bildenden Kunst. Poesie und engagierte Literatur bilden konstante Bezugspunkte ihres bildnerischen Schaffens. Die skripturale Abstraktion kann hier zu einem aufopfernden Abarbeitungsprozess anwachsen. Massive Textüberlagerungen bis zum völligen Verlust der Zeichenhaftigkeit sind die Folge. Aus der komprimierten Narration entstehen Bilder, die wieder neue Geschichten erzählen und doch auch noch ihren Ursprung in sich tragen.

Dank

In bester Zusammenarbeit mit der Künstlerin, mit Elma Choung, mit Dieter Ronte, dem hervorragenden Kenner ihres Werks, mit Elzbieta Fuchs (Miejska Galeria Sztuki in Łódź) und immer mit Rat, Tat und Herzblut von Rogelio Araújo Gil unterstützt, war es eine sehr schöne Erfahrung, dieses Projekt zu realisieren.

Der verständnisvolle Kunst-Enthusiast und Sammler Don Pere A. Serra Bauzà hat es uns ermöglicht, die Wanderausstellung *Eva Choung-Fux. Nach dem Ende der Welt. Eine Retrospektive*, von seinem Museum Can Prunera in Sóller aus, auf den Weg zu bringen. So erfüllt sich auch der Wunsch der Wiener Künstlerin, die auf Mallorca ihre Wahl-Heimat gefunden hat.

Im Namen aller am Projekt Beteiligten und auch im Namen der Stadt Wien sei der herzlichste Dank allen jenen Persönlichkeiten ausgesprochen, die an den verschiedenen Orten der Ausstellung mit großem Einsatz gearbeitet haben.

Choung-Fux has been a central figure of Vienna's scene since the 1960s. Her extensive body of work is characterised on the one hand by her mastery of relief print techniques and, on the other, by her close personal affinity with Asian culture. Indeed, she lived in Korea and Japan for several years. After returning to Vienna, she began her many decades of teaching work at the Academy of Applied Arts, as it was then called. Together with her students, she found new approaches to socially relevant themes and became, in Vienna, the first lecturer in photography as a visual arts medium. Poetry and committed literature have remained the constant reference points of her artistic output. Here scriptural abstraction is able to evolve into a self-sacrificing process of artistic execution. Vast textual stratifications resulting in the complete obliteration of the nature of the characters themselves are the consequence. Out of the compressed narration arise images which in turn have new stories to tell, yet carry their origins within them.

Acknowledgements

Seeing this project through to its completion has been a wonderful experience, made all the more rewarding by the brilliant co-operation with the artist, with Elma Choung, with Dieter Ronte, connoisseur nonpareil of her oeuvre, with Elzbieta Fuchs (Miejska Galeria Sztuki in Łódź), and also thanks to the advice, hands-on help and passion aplenty of Rogelio Araújo Gil.

The sympathetic art enthusiast and collector Don Pere A. Serra Bauzà enabled us to get the touring exhibition *Eva Choung-Fux. Nach dem Ende der Welt. Eine Retrospektive* on the road from his Museum Can Prunera in Sóller – thus also fulfilling the wish of the Viennese artist herself, who has found on Majorca her home of choice.

On behalf of all those involved in the project, and on behalf of the City of Vienna too, my warmest thanks to all the personalities who have worked so hard on the exhibition in so many different places.

Fragen oder von der visuellen Konfliktlösung durch Kunst

Questioning
or art as a means
of visual conflict resolution

Du hast den mächtigen Wildstier geschaffen.
Nun Schaffe sein Bild, für das Ungestüm
seines Herzens schaffe ein Gleiches,
Lass sie miteinander kämpfen und
lass Uruk Ruhe haben.

Gilgamesch-Epos

Fragen hat sich seit langem als Allgemeingut der Sprache durchgesetzt, ohne seine existenzielle Bedeutung zu verlieren. Wie in allen ihren Kunstwerken der letzten Jahrzehnte hat Eva Choung-Fux diese Fragestellung aufgenommen und sie primär an sich selbst gestellt. Ihre Werke sind keine distanzierten Befragungen visueller Natur von Wirklichkeiten, sondern Ausdruck einer künstlerischen Biografie, die der Künstlerin wie ein Spiegel Antworten zu geben vermag. In diesen Dialog schließt die Künstlerin die Betrachter mit ein. Permanent stellt sie sich die Frage „Quo vadis?“.

So sind die Titel der einzelnen Arbeiten, die sich jeweils in einem kleinen Zyklus zusammenfinden, der Versuch, die Optionen der Antworten auf gleiche Fragestellungen zu aktivieren. Denn jede Frage ist im Reich der Bilder mit der Vielfalt der Gestaltung als Garantie eines Kunstvollens verankert. Die Künstlerin lebt dieses Suchen nach Möglichem, das dann in großen oder kleinen Zyklen mehr Wahrheit artikuliert als das unmittelbare Abbild im Sinne eines fotografischen Realismus. Diesen simplen Realismus vermittelt die Künstlerin auch nicht in ihren rein fotografischen Arbeiten.

Kunst ist für die Künstlerin eine Sprachbildung, weit über die Worte und das spontan über die Retina Erfahrbare hinaus. Das Auge wird zum Hilfsmittel der Gedanken und der Hand, die beim Formen formuliert. Die Erfahrungen mit der Weiterentwicklung simpler Drucktechniken des Holzschnittes, mit den minimalen Änderungen am Druckstock, hätte zu einer narrativen Bildwiedergabe führen können, wenn die Künstlerin nicht aus der erlebten Dominanz der Gedanken und der Erfahrungen agierte. Jede Arbeit hat einen existenziellen Hintergrund, der die Biografie und das Lebensalter konnotiert.

Xylografieren ist wie Schreiben und Notieren. Denken führt zu Philosophie und zu Bildern. Die Welt sehen heißt, diese zu ordnen, zu erklären. Das Sehen führt über die Reflexion zum Ausdruck. Das Sehen wird Verständnis, bei dem das Abbild zum autonomen Bild führt. Die Erfahrungen werden zu visuellen Vektoren. Friedemann Malsch schreibt in seinem Aufsatz über *Parallele Kunst* dazu: „Innerhalb der Unterscheidung künstlerischer Tätigkeit in ‚Künstler sein‘ und ‚Kunstwerke machen‘ ist jede Form nicht institutionell gesicherter ästhetischer Aktivität eher in der Person des Künstlers selbst verankert als in den Produkten seines Handelns.“ (in: *Kunstforum international*, Nr. 17, 1992, S. 115). Die Kunst als Parallele, die das Leben begleitet; eine Erinnerung an die „Parallelaktion“ in Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*? Nein, im Gegenteil. Eva Choung-Fux

You have created the mighty wild bull.
Now fashion his image, let him be
a match for the storm of his heart,
Let them vie with each other,
so Uruk may be rested.

The Epic of Gilgamesh

Questioning has long established itself as a common property of language, at no expense to its existential significance. As in all her artworks of the past few decades Eva Choung-Fux has adopted a questioning approach and directed it primarily at herself. Her works are not remote visual questionings of realities, but the expression of an artistic biography capable of providing the artist with answers, much in the way a mirror does. And the artist is happy to include the viewer in that dialogue. Time and time again she asks herself the question, *Quo vadis?*

Thus, the titles of the individual works, each compiled into a small series, represent an attempt to activate the options of answers to similar questions. Indeed, each question is embedded in the realm of images, with diversity of design as a guarantee of artistic intent. The artist lives out this quest for that which is possible, which then articulates more truth in the large and small series than an immediate image in a photo realism sense. Indeed, the artist does not convey that simple realism even in her purely photographic works.

For the artist, art is the creation of an idiom, beyond words themselves and what might be experienced spontaneously through the retina. The eye becomes the auxiliary agent of thoughts and of the hand that formulates as it shapes. Her experiences as she consistently developed simple xylographic printing techniques, making minimal adjustments to the printing block, could have led to a narrative image reproduction, had the artist not acted out of the experience of the dominance of thought and experience. Each work has an existential background that connotes her biography and her age.

The art of xylography is like writing and making notes. Thinking leads to philosophy and to images. Seeing the world means bringing order to it, explaining it. Seeing leads to expression through reflection. Seeing becomes understanding, with the image leading to the autonomous picture. Experiences become visual vectors. In his essay on *Parallele Kunst* [Parallel Art] Friedemann Malsch wrote, ‘Within the distinction in artistic activity between “being an artist” and “making works of art” every form of aesthetic activity that is not institutionally secured tends to be anchored in the person of the artist himself than in the products of his output.’ (in: *Kunstforum international*, No. 17, 1992, p. 115). Art as a parallel attending life; a reminder of the ‘parallel action’ in Robert Musil’s *The Man Without Qualities*? No, on the contrary. Eva Choung-Fux does not invent parallel life-actions to protect herself. She involves

erfindet keine parallelen Lebensaktionen, um sich selbst zu schützen. Sie bringt sich selbst als Teil ihrer Kunst ein, wobei die soziale und politische Verantwortung mit den Jahren eine immer stärkere Funktion annimmt und in den Kunstwerken zum Ausdruck gedrängt wird.

Der Wiener Künstler Drago J. Prelog betitelt seine Monografie *Eine gemalte Biographie* (Frankfurt 2015). Das ist die typische Form der Gliederung eines Œuvres: Im Laufe des künstlerischen Lebens strömen immer neue, zumeist kunsthistorisch relevante, Überlegungen in ein Werk ein und bilden dabei Zäsuren aus, sodass die Kritik gerne von Arbeitsphasen spricht, besonders gerne bei der abstrakten Kunst. Das entspricht auch der österreichischen Tradition beim Aufbau eines Werkverzeichnisses. Diese Eingriffe von außen sind auch hier zu erkennen, aber sie ergeben keine stilistische Gliederung. Die Künstlerin setzt ihre Arbeitsphasen durch autobiografische Erfahrungen um. Jeder Wechsel wird aktiv als neue Option angesehen, sodass die biografischen Daten im Leben der Künstlerin die eigentlichen Ursachen der Veränderungen sind. Neu entstehende Fragen müssen sogleich beantwortet werden. Vor den Orten stellen sich immer neue Fragen, die dann unabhängig von einer stilistischen, ästhetischen Logik in einem Zyklus oder einer Serie Antworten suchen. Diese Antworten sind immer so formuliert, dass sie den Betrachter betreffen und weniger die Künstlerin selbst. Das Arbeiten in Reihen ist schlüssig, weil die narrativen Strukturen den Kompliziertheiten und Komplexitäten der einzelnen Themen entsprechen. Das Engagement für die Kunst wird gespeist aus dem Engagement für das eigene Leben.

Im Alter wird der Rückblick auf die geschaffenen Kunstwerke zugleich auch ein Rückblick auf das eigene Leben mit seinen Niederungen und Höhepunkten. Kunstmachen als Erforschung der eigenen Existenz. Die biografische Bindung legt eine narrative Kunst nahe, die Eva Choung-Fux strikt vermeidet. Sie ist in ihren Anfängen zu stark an die Ideen der abstrakten Malerei gebunden, Bindungen, die sie nicht aufgeben wird. Deshalb sind die in den Bildern aufgezeigten Fakten nicht unter dem Problem Realismus zu diskutieren. Die realen Bindungen liegen in der Biografie, nicht im Abbild. Doch sind es die Bilder, welche die Position der Künstlerin in ihrem Leben wie Stationen belegen.

Dieter Henrich schreibt in seinem *Versuch über Kunst und Leben* (München 2001) über diese Subjektivität, das Weltverstehen und die Kunst. Ein bewusstes Leben bildet die Kunst als eine Resonanz in unserem Leben aus. Im fünften Kapitel, „Subjektivität als Distanzbildung und Distanzverlauf“, heißt es: „Selbstbewusstsein als Wissen von sich und das Wissen von jeglichem, was jeweils eines im Weltbegriff ist, sind also zwei Grundformen von Distanz, die im Verbund miteinander eintreten, wobei immer auch gewusst ist, worin sie sich voneinander unterscheiden. Keine ist nur Moment an der anderen. Daraus folgt, dass Selbstverständnis und Weltverstehen auch in jeweils eigener Weise einer Entwicklung unterworfen sein können ... Das Subjekt fungiert nicht nur als Zentrum im Aufbau einer Weltbeziehung, sondern es muss auch versuchen, sich selbst über den Entwurf einer Integrationswelt zu verstehen“ (S. 191).

herself as part of her art, with social and political responsibility assuming an ever stronger role with the passing years and impelled towards expression in the works of art.

The Viennese artist Drago J. Prelog titled his monograph *Eine gemalte Biographie* [A Painted Biography] (Frankfurt 2015). That is the typical form for the structuring of an œuvre. In the course of an artistic life new considerations – most of them of art-historical relevance – constantly flow into a work, creating milestones, so much so that critics like to talk of ‘work phases’, particularly so where abstract art is concerned. That is also in keeping with the Austrian tradition when establishing a *catalogue raisonné*. These outside interventions are noticeable here, too, but they do not result in any stylistic structuring. Here the artist implements her work phases through her own autobiographical experiences. Every shift is actively perceived as a new option, and so the biographical data in the artist’s life are the actual agents causing the changes. New questions that emerge must be answered there and then. At each location new questions continually arise, seeking answers in a series or a cycle, independently of a stylistic, aesthetic logic. The answers are always formulated in such a way that they concern the viewer and less the artist herself. Working through series is conclusive, because the narrative structures are in keeping with the complexities and intricacies of the individual themes. The commitment to art is sustained by the commitment to one’s own life.

In old age, looking back at the works of art created, also becomes a retrospective glance back at one’s life, with its lows and its highs: the making of art as an exploration of one’s own existence. The biographical ties would suggest a narrative art, which Eva Choung-Fux strictly avoids. In her beginnings she is bound too strongly to the ideas of abstract painting, ties she is not prepared to relinquish. Which is why the facts depicted in her works are not to be discussed under the ‘issue’ of realism. The real ties lie in the biography, not the depiction. And yet it is the images which, like stations, underscore the artist’s position in her life.

In his work entitled *Versuch über Kunst und Leben* [Essay on Art and Life] (Munich 2001) Dieter Henrich writes about this subjectivity, understanding the world, and art. A conscious life shapes art as a resonating entity in our lives. In Chapter 5, *Subjektivität als Distanzbildung und Distanzverlauf* [Subjectivity as the formation of distance and the course of distance] he writes: ‘Self-awareness as knowledge of oneself and the knowledge of that which in each case is in the epitome of the world are therefore two basic forms of distance that occur in combination with each other, even though there is always the knowledge of that wherein they differ from each other. Neither is merely a moment in the other. It follows that our self-conception and our understanding of the world can each be subject in discrete ways to an evolution... Not only does the subject act as the centre in establishing a relationship with the world, it must also seek to understand itself through the draft of an integrated world.’ (p.191).

Diese nicht unkomplizierten Zusammenhänge klären die Vorgehensweise der Künstlerin und die subtilen Strukturen, mit denen sie ihr Weltverständnis artikuliert. Ihre Kunst steht immer in einem Bezug nach außen. Sie ist, so wie den meisten ihrer Zeitgenossen, in keiner Weise selbstreferenziell. Diese Sichtweise der Welt ist schon in den frühen fotografischen Arbeiten mit StudentInnen zu erkennen, in denen der Realitätsbezug als Abbild (anders als bei ihren Porträts) nicht gesucht wird. Der Fotoapparat ist nur ein Werkzeug, um wie in der Malerei oder dem Holzschnitt hinter die Fassaden sehen zu können. In der Malerei nimmt die Kalligrafie, also Buchstaben und Worte, ja, ganze Texte, eine nicht unbedeutende Rolle ein. Immer sehen wir transzendierende Formen, auch bei den Fundstücken, den Readymades, als krasse Beleuchtungen der Situationen. Die Kunst handelt von der Philosophie des Lebens auf dem Planeten, den die Menschen dabei sind, endgültig zu ruinieren. Die Kunst wird zum biografisch notwendigen Freiraum, dessen Charakter nicht unbedingt von einem hemmungslosen Optimismus geprägt ist. Die Wiener Gedanklichkeiten über die Ungerechtigkeiten dieser Welt spielen dabei auch eine Rolle. Die Ästhetik der Künstlerin hat immer einen ethischen Anspruch. Deshalb tragen Begriffe wie Wahrheit und Ehrlichkeit die Kunst mit.

So entstehen die Zyklen und Motivationen der einzelnen Gruppen. 2011 zum Beispiel ist es die große Hungerkatastrophe in Ostafrika, ein bis heute nicht gelöstes Problem in einer Weltregion, die auch als Wiege der Menschheit bezeichnet wird: *Africa, 2011*. Oder die Suche nach den Überlebenden des Holocaust. Oder das Leben unserer Senioren heute in Heimen usw. usw. Choung-Fux rekapituliert ihre eigenen biografischen Stationen, die ihre Fragestellungen deutlich und intensiv legitimieren. Dabei versucht die Wiener Künstlerin nicht, die klassische Wiener Opferhaltung einzunehmen. Im Gegenteil. Befreit aus den Fesseln der Tradition baut sie für sich und den Bertachter neue Freiräume auf, konnotiert zu einer neuen Freiheit des Wissens, Sehens und möglichen Agierens.

Ein Blick auf den Lebensweg der Künstlerin zeigt auf, wie persönliche Positionsveränderungen (Tochter, Ehefrau, Mutter, Unterrichtende, Pflegende etc.) und Ortsveränderungen (Österreich, Japan, Korea, China, Mallorca etc.) in diesem Prozess des sich selbst künstlerisch Findens große Bedeutung in der Realität der Welten gewinnen. Die Einmischung in europäisches und asiatisches Leben, Denken und Philosophieren hat für den europäischen Ausdruck der Kunstwerke eine besondere Bedeutung. Diese unterschiedlichen Stationen sind zugleich auch Veränderungen der emotionalen Lagen, die immer in ihre Arbeiten miteinfließen. Eva Choung-Fux setzt im Gespräch gegen den Begriff der Gefühle gern den Begriff Geist ein. *Continuing Connections* zeigen diese Verbindungen von Mensch und Geist als Tragegerüst durch die Jahrtausende auf. Kunst erhält dabei durchaus eine dienende Funktion. Die Bildsprache von Eva Choung-Fux ist eng gebunden an ihren persönlichen Lebensweg und weltweit einzigartig.

Nach dem Entschluss, sich in Mallorca niederzulassen, nähert sie sich der neuen Sprache über die Lyrik des 20. Jahrhunderts, etwa von Blai Bonet, Miguel Hernández, Damià Huguet, Antonio Machado, 2012 folgt mit dem Triptychon *Tengo Hambre. Tengo*

These somewhat complicated correlations explain the artist's approach and the subtle structures with which she articulates her understanding of the world. Her art always relates to the outside. Like the majority of her contemporaries, she is in no way self-referential. This view of the world is noticeable already in the early photographic works with her students, in which there is no search for the reference to reality as image (unlike her portraits). The camera is merely a tool with which to see behind the façades, as with painting or xylographs. Calligraphy, i.e. letters and words, even entire texts, play a not insignificant role in her paintings. We see transcending shapes, always, even in the found objects, the ready-mades, as glaring exposures of situations. Her art is about the philosophy of life on a planet which humankind is in the process of ruining, once and for all. Art becomes a biographically crucial free space, its character not necessarily shaped by unbridled optimism. The Viennese frame of mind about the injustices of this world also play a role. The artist's aesthetics always have an ethical aspiration too, which is why the art is also borne by concepts such as truth and honesty.

That is how the series and the motivations for the individual groups are created. In 2011, for example, it is the catastrophe of the famine in east Africa, a problem unresolved to this day in a region of the world we also like to refer to as the cradle of humanity: *Africa, 2011*. Or her search for the survivors of the Holocaust. Or the lives of our senior citizens in today's retirement homes, and so on, and so forth. Choung-Fux summarises her own biographical stages, which lend clear and intense legitimacy to her questionings. Although born in Vienna herself, the artist is not tempted to adopt the classic Viennese attitude of the victim. On the contrary. Freed from the shackles of tradition she constructs new free spaces for herself and for the viewer, connotating a new freedom of knowledge, seeing, and potential action.

A look at the artist's journey through life shows how changes in her own personal roles (as daughter, wife, mother, teacher, carer, etc.) and locations (Austria, Japan, Korea, China, Mallorca, etc.) assume great significance in the reality of worlds in this process of finding oneself artistically. Being involved in European and Asian life, thinking and philosophising, are all of particular significance for the European expression of the artworks. These diverse stages in her life also entail changes in the emotional pitch, which again is continually flowing into her works. In conversation Eva Choung-Fux readily interjects the notion of 'spirit' against the notion of sentiment. *Continuing Connections* illustrates these connections between human being and spirit as the supporting structure throughout the millennia. In this sense art certainly takes on a serving function. Eva Choung-Fux's imagery is closely linked with her personal life journey and is unique worldwide.

Following her decision to relocate to Mallorca, the approach she adopted to the new language was through the poetry of the 20th century and poets such as Blai Bonet, Miguel Hernández, Damià Huguet, and Antonio Machado. 2012 saw a silent outcry expressed through the triptych *Tengo Hambre. Tengo Sed. Tengo Miedo* [I Am Hungry. I Am Thirsty. I Am in Fear].

Sed. Tengo Miedo ein stummer Aufschrei. Eva Choung-Fux weist keine Schuld zu. Dennoch erschafft sie politische Bilder, die uns alle in ihrer stillen, poetischen Art zum Nachdenken und Handeln ermutigen. In der Serie über Junípero Serra zeigt sie nicht die kirchlich heute so geschätzte Mission des mallorquinischen Mönchs in Amerika auf, sondern sie formuliert den Untergang der dabei vernichteten Indianerstämme.

Jeder von uns muss sich die Frage „*Quo vadis?*“ irgendwann einmal in seinem Leben stellen, wenn er sich seinen bürgerlichen Pflichten nicht durch absolute Passivität entziehen will.

Folgerichtig zeigen alle Serien wie auch die selteneren Einzelbilder, wie sich die Künstlerin neuen Fragestellungen widmet und nicht versucht, den bürgerlichen Frieden mit dem klassischen Vergessen der Wahrheiten zu sichern. Die Künstlerin verdrängt Probleme nicht, sie recherchiert in aller persönlichen Freiheit. Parallel wird daher jeder einzelne Schritt ihrer Autobiografie von einer neuen Werkgruppe begleitet. Das Triptychon *Lost Prayers* aus dem Jahr 2013 zeigt mögliche spirituelle Wege auf, die sogleich als purer Luxus im Schutz von Glaubensgemeinschaften infrage gestellt werden. Aber auch hier bleibt die bildliche Darstellung dominant, Fragen und persönliche Antworten hat der Betrachtende selbst zu suchen und zu finden. Die Dialektik von Kunstwerk und Rezipient ist in diesen Arbeiten grundlegend. Umberto Eco spricht deshalb von der *opera aperta*, dem offenen Kunstwerk. Die Voraussetzung für einen fruchtbaren Dialog ist für die Künstlerin aber die offene Frage, deren Beantwortung sich aus den Tatsachen herauskristallisiert. Das klingt nach Realismus in stilistischem Sinn, ist aber stattdessen von hoher Abstraktion geprägt, welche zugleich die neue Offenheit garantiert. In dieser Abstraktion liegt zugleich die Verantwortung der Künstlerin, die sich nicht mit narrativen Wirklichkeitsdarstellungen zufrieden gibt. Die Wahrheiten findet Choung-Fux hinter den Oberflächen, hinter den schützenden Fassaden, die unsere Gesellschaft pflegt und errichtet, um die eigenen, inneren Müllhalden zu verbergen.

Wie in einer Lebensgeschichte fügen sich weitere Reihen an. *Die Zweite Nacht, der Dritte Tag* (2014) sind im allgemeinen Leben die Tage der Entscheidung. Die Unschuld ist verloren, es gilt den Ballast abzuwerfen, die Konsequenzen des eigenen Handelns zu tragen. Die nächste Reihe aus sieben Diptychen liest sich wie eine Zusammenfassung: *Quo Vadis, 2014*. Die Künstlerin will hier etwas von der zornigen Agonie, die sich immer wieder einstellt, abladen. Will für sich und den Rezipienten Freiheit einfordern. Der erste Schritt, die Zeichnung auf jedem der vierzehn Blätter deutet alternierend jeweils die Haltung an. Aufrecht, gekrümmt, frei, geknechtet. Mit jedem Druckvorgang, so formuliert es die Künstlerin, wird Farbe aus der Schwarz-Weiß-Palette in wechselnder Konsistenz, deckend, transluszent und transparent durch Hindernisse hindurch, zu Druckschichtungen gequetscht. Der technische Vorgang wird als eine aus den Lebenserfahrungen gegriffene Metapher zur Bildwirklichkeit.

Die mallorquinische Tradition und Kultur findet in der Person des bis heute zu wenig gelesenen, weil oft unbequemen Schriftstellers Blai Bonet einen ständigen Begleiter des Lebens und Denkens der Künstlerin. In vielen Zyklen und Ausstellungen hat

Eva Choung-Fux apportionen no blame. Instead, she creates political images which, in their quiet poetic way, encourage us all to reflect and take action. In the series on Junípero Serra she does not depict the mission in America undertaken by the Majorcan Franciscan friar, a mission which today is so highly regarded by the Church; rather, she articulates the demise of the Indian tribes annihilated in the process.

Each and every one of us at some point in our lives must ask ourselves the question *Quo vadis?* if we are not to sidestep our civic duties through absolute passivity.

Consequently, all the series and the more infrequent individual images show how the artist dedicates herself to new questions and is not tempted to restore peace and concord by classically forgetting all about the truths. The artist does not suppress problems; she investigates with complete personal freedom. Thus, every single step of her autobiography is accompanied by a new group of works. The 2013 triptych *Lost Prayers* highlights potential spiritual paths that are then immediately called into question as pure luxury in the protection of religious communities. But here, too, the pictorial representation remains dominant; viewers must search for, and find, questions and personal answers for themselves. In these works the dialectic element between artwork and recipient is fundamental. Which is why Umberto Eco spoke of the *opera aperta*, the open artwork. But for the artist, any fruitful dialogue is predicated on the open question, the answer to which must emerge from the facts. And while that may smack of realism in a stylistic sense, it is in fact shaped by a high degree of abstraction, which at the same time guarantees the new openness. And in this abstraction lies the responsibility of an artist who does not settle for narrative representations of reality. Eva Choung-Fux finds her truths beneath the surfaces, behind the protective façades our society likes to erect, and maintain, in order to hide its own, inner landfills.

Further series are added, as in a life story. In life in general, *Die Zweite Nacht, der Dritte Tag* [The Second Night, the Third Day] (2014) are the days of decision. Innocence is lost; and so the ballast must be ditched, and the consequences of one's own actions borne. The next series of seven diptychs reads like a summing-up: *Quo Vadis, 2014*. Here the artist seeks to unburden herself of some of the anger and agony that emerge time and time again. To demand freedom for herself and the recipient. The first step, the drawing on each of the fourteen sheets, alternately indicates the attitude: upright, bent over, free, enslaved. As the artist herself puts it, with each print process, she squeezes paint of varying consistency from the black-and-white palette through obstacles, covering, translucent and transparent, into printed stratifications. The technical process becomes a metaphor, drawn from her life experiences, for creating the image reality.

Majorcan tradition and culture finds a constant companion for the artist's life and thoughts in the person of the writer Blai Bonet, an author who to this day is read too little, a consequence no doubt of his often troublesome and difficult writings. In many cycles and exhibitions she has made his work the focal point and the motivation for her own artistic output. He is,

sie sein Werk in den Vordergrund und zum Anlass ihres eigenen künstlerischen Schaffens gestellt. Er ist für sie eine unendliche Geschichte. Dem Poeten stellt sie die Frage „Quo vadis?“ und antwortet auch mit einer unendlichen Geschichte, welche die vorherigen Zyklen quasi zusammenfasst. Durch die Künstlerin biografisch bedingt, wird das Bild *Blai Bonet – Al Mutanabbi* nach Abu Dhabi gehen. So reist Blai Bonet (1926–1997) aus seiner Geografie Mallorca zum 1.000 Jahre älteren Kollegen Al Mutanabbi (915/917–965) in dessen Geografie, nach Abu Dhabi. Das Gastgeschenk der Künstlerin aus der Geografie Blai Bonets sind dessen Gedichte. Diese Verbindungen kann nur ein Künstler aufzeigen, der an die Universalität der Sprache der Künste glaubt und sich dieser verpflichtet hat.

Das Bild ist mit satten Blautönen unterlegt. Darüber sind in abwechselnder Folge, den Gedichten jedes Dichters sieben Schriftschichtungen gewidmet, jenen des Al Mutanabbi mit dem Pinsel der Kalligrafie, denen des Blai Bonet mit den Stiften der europäischen Orientierung, nach klaren Notationen. In dieser Arbeit zum Beispiel kulminieren alle gestalterischen und gedanklichen Möglichkeiten einer Künstlerin, die als Kind den Zweiten Weltkrieg erfahren hat. Nichts hat die Schönheit einer Landschaft wie jener bei Campos auf Mallorca mit allen Anregungen, nach dem Schönen zu streben, mit der rauen Wirklichkeit zu tun. Sehr wohl aber mit einer Kultur, die in gehoffter Gerechtigkeit und Menschlichkeit wurzelt. Diese Bindung findet sie zum Beispiel auch in – an die Ufer der Insel – Angespültem. Die Künstlerin, sie hat auch im Alter ihren Optimismus nicht verloren, wertet die Fundstücke in unveränderter Form, jedoch in neuer Positionierung zu geschichtsträchtigen Objekten auf.

Diese Gedanken über Eva Choung-Fux sollen die Künstlerin nicht als politische Aktivistin charakterisieren, da die Künstlerin ihre Meinung als Einzelgängerin jenseits von gesellschaftlichen Aktivitäten visualisiert. Deshalb lässt sie sich auch schwer in ein allgemein erklärendes Gerüst von Kunstgeschichte oder gar der Ökonomie des Marktes einordnen. Denn auch in diesen Zusammenhängen beansprucht sie Freiheit und Unabhängigkeit. Ihr Weg ist ungewöhnlich, riskant und schwer. Wer aber ihre Kunst in sein Leben lässt, wird für sich neue Freiräume entdecken, die auch im Alltag zu einigem Umdenken führen können. Die Künstlerin nutzt nicht den bequemen Weg der expressiven Überhöhung der Natur, ein in Wien vorherrschendes Kunstdiktat, bei dem der Strich immer ein Ausrufezeichen ist, sondern sieht durch ihre außereuropäischen Erfahrungen wie als Xylografin im bewussten Strich die sinnliche Setzung einer komplexen Gedankenwelt.

Blaise Pascal hat vor mehr als dreihundert Jahren in seinen *Gedanken* (Str 667), passend zu den Strukturen in den Werken von Eva Choung-Fux, geschrieben: „Die gewohnt sind, mit dem Gefühl zu urteilen, begreifen nichts von dem, was nur der Verstand erkennt, denn sie wollen gleich mit einem Blick alles durchdringen, und sind nicht daran gewöhnt, die Prinzipien zu suchen. Die anderen dagegen, die daran gewöhnt sind, nach Prinzipien zu denken, begreifen nichts von dem, was nur das Gefühl erfasst, denn sie suchen Prinzipien darin und sind nicht imstande, etwas mit dem Blick zu erfassen.“¹

1 Blaise Pascal. *Gedanken*, nach der endgültigen Ausgabe übertragen und herausgegeben von Wolfgang Rüttenauer, mit einer Einführung von Romano Guardini (1947), Köln 2007.

for her, a never-ending story. She asks the poet the *Quo vadis?* question, and answers once again with a never-ending story which summarises, as it were, the preceding cycles. The work *Blai Bonet – Al Mutanabbi* will travel to Abu Dhabi, a consequence of the artist's own peripatetic life. Thus Blai Bonet (1926–1997) will travel from his Majorcan territory to Abu Dhabi, the territory of his colleague Al-Mutanabbi (915/917–965), a thousand years his elder. The present gifted by the artist from Blai Bonet's territory are his poems. These associations can only be revealed by an artist who believes in the universality of the language of the arts and has dedicated herself to it.

The picture is saturated with rich blue tones. Applied over the top, in alternating sequence, are seven text layers, dedicated to the poems of each poet. While those dedicated to Al-Mutanabbi are executed with calligraphic brushstrokes, Blai Bonet's are rendered in pencil, in keeping with the European inclination for clear notations. This work represents the culmination of all the creative and intellectual possibilities of an artist who, as a child, experienced the Second World War first-hand. The beauty of a landscape such as that of Campos on Majorca, with all the motivations to seek out beauty, has nothing to do with stark reality. But it does have everything to do with a culture rooted in a hopeful sense of justice and humanity. She again finds that attachment in whatever objects happen to be washed up on the island's shoreline. The artist, who even in old age has lost none of her optimism, enhances these found objects into objects charged with history, altering merely their positioning while leaving their shape unchanged.

These reflections on Eva Choung-Fux are not meant to characterise the artist as a political activist, since the artist herself sees her opinion as an individualist outside the realm of social activities. That is also why it is difficult to situate her within a generally explanatory framework of art history, let alone the economics of the market. Indeed, even within these contexts, she lays claim to freedom and independence. The path she has chosen is unusual, risky, and difficult. But anyone who chooses to let her art into their life will discover new unencumbered spaces for themselves, spaces likely to lead to a rethink, even in everyday life. The artist did not choose the easy path of the expressive glorification of nature, an art diktat prevalent in Vienna, where the artist's brushstroke is always an exclamation mark; rather, through her life experiences outside Europe and her xylographic work, she sees that deliberate brushstroke as the sensuous placement of a complex world of ideas.

More than three hundred years ago Blaise Pascal wrote the following in his *Pensées* (Sel 622), fittingly for the structures shaping the works of Eva Choung-Fux: 'Those who are accustomed to judge by feeling have no understanding of matters involving reasoning. For they want to go right to the bottom of things at a glance, and are not accustomed to look for principles. The others, on the contrary, who are accustomed to reason from principles have no understanding of matters involving feeling, because they look for principles and are unable to see things at a glance.'¹

1 *Pensées*, Penguin Classics, translated by A.J. Krailsheimer, revised edition, 1995.

Eva Choung-Fux – Streiflichter auf eine Werkbiografie¹

Eva Choung-Fux –
A lifetime of works,
caught in the glancing light¹

Derjenigen, die mit unerbittlicher Strenge über die Reinheit ihres Strebens wachen, sind unendlich wenige ...²

Conrad Fiedler

„Engagiert³ und hintergründig unbequem ist das künstlerische Werk von Eva Choung-Fux. Sich ganz und gar auszusetzen, bisweilen an die Grenze des Erträglichen zu gehen, sich denkend und fühlend mit all ihren Fähigkeiten und Begabungen zur Verfügung zu stellen, kennzeichnet ihre Haltung zum Leben und zur künstlerischen Arbeit. Im Zentrum ihres Engagements steht der Mensch, kulturübergreifend, in seinem Verhältnis zu anderen Menschen, zu seinen Hervorbringungen und zur Natur. Jenseits vordergründiger Anteilnahme und politischer Partialinteressen fordert ihre Kunst die Würde und Freiheit des Menschen ein, nimmt den Menschen für den Menschen in die Pflicht und entlässt diesen nicht aus der Verantwortung für sich selbst, die Gesellschaft und die Umwelt.“⁴ Mit diesen Zeilen samt der vorangestellten Präambel leitete der Autor 1997 einen Textbeitrag für den Katalog einer Ausstellung ein, die einer zentralen Werkgruppe im Schaffen der Künstlerin gewidmet waren. Das Gesamtwerk überblickend, erscheinen sie ihm an Gültigkeit nichts eingebüßt zu haben und deshalb geeignet, auch dem nachfolgenden Versuch – wenngleich mit dem Mut zur Lücke – voranzustehen, in Streiflichtern Verbindungen zwischen Leben und Werk der Künstlerin aufleuchten zu lassen.

Kriegskindheit als Lebensschule

Als zweites von drei Kindern am 20. Oktober 1935 in Wien in eine gutbürgerliche Familie geboren (3), bewohnte Eva Maria Fux mit ihren Eltern Richard und Ida Fux (1, 5) zunächst ein spätgründerzeitliches Mietshaus im sechsten Bezirk, das ihr noch als einer der „Edel-Gemeindebauten ... aus der Karl Lueger-Zeit“⁵ in Erinnerung ist, mit dicken Mauern, bleiverglasten bunten Treppenhausfenstern und dreieinhalb Meter hohen Räumen. Das ungetrübte Familienglück währte jedoch nur kurz, denn der Vater bezahlte seine Kritik am „grünen Faschismus“⁶ des Ständestaats mit vorübergehender Internierung und dem Verlust seiner Arbeits-

Infinitely few are those who, through relentless rigour, grow with the purity of their efforts ...²

Conrad Fiedler

‘The œuvre of Eva Choung-Fux is committed³ and profoundly uncomfortable. Indeed, her whole attitude to life and to artistic work is characterised by a willingness to commit fully, to go at times to the very limits of what can be endured, to make oneself available, emotionally and intellectually, with the full breadth of one’s abilities and talents. People are the focal point of her life’s commitment, across all cultures, in their relations with other people, their creative output, and nature itself. Beyond superficial empathy and party political interests, her art calls for human dignity and freedom; it requires that human beings be accountable to other human beings, and it does not absolve them of the responsibility they have to themselves, to society, and to the environment.’⁴ These were the lines, along with the preamble that preceded them, with which, in 1997, the author introduced an essay for the catalogue of an exhibition dedicated to a seminal group of works in the artist’s creative output. Looking at the œuvre as a whole, it seems to him that they are just as valid now as they were then and therefore ideally suited to precede the following attempt to cast a glancing light at some of the links between the artist’s life and her work, knowing full well that such an endeavour, by its very nature, must remain incomplete.

A childhood in times of war as a school of life

The second of three children born into a solidly middle-class family in Vienna on 20 October 1935 (3), Eva Maria Fux and her parents Richard and Ida Fux (1, 5) first lived in a late *Gründerzeit* apartment building in Vienna’s 6th District, which she still remembers as one of those ‘elegant municipal housing blocks ... from the era of Karl Lueger’⁵, with thick walls, colourful leaded windows in the stairway, and ceilings more than ten feet high. But their domestic bliss was to be short-lived; indeed, her father was made to pay for his criticism of the ‘green fascism’⁶ of the *Ständestaat* corporate state with a brief period of detention before losing

stelle als Ingenieur bei den Wiener Stadtwerken. Es folgten harte Zeiten für die Mutter, die mit ihren drei Kindern auf sich allein gestellt war (4), und Eva lernte schnell, dass es besser war, gewisse Vorkommnisse und Beobachtungen für sich zu behalten, nicht darüber zu sprechen und wenige Fragen zu stellen.

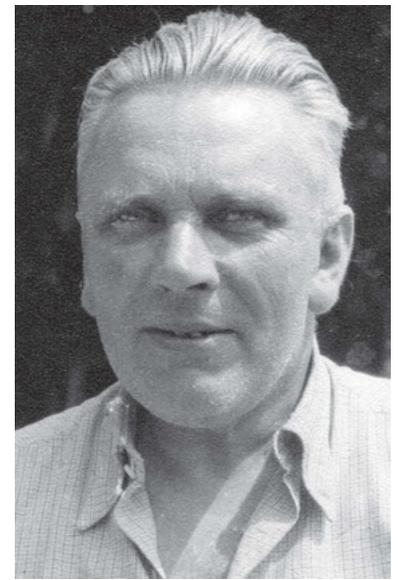
Als der Vater wieder frei gekommen war, sicherte er die Existenz seiner Familie als technischer Zeichner und machte während dieser Zeit etliche Erfindungen, darunter auch die eines Gasbügel-eisens, die umgehend von einer großen österreichischen Firma aufgegriffen wurde. Kurz nach dem „Anschluss“ Österreichs an Hitler-Deutschland trat Richard Fux, vom Dienst an der Front aufgrund einer Verletzung aus dem Ersten Weltkrieg befreit, eine Stelle als Leiter der Gebrechenabteilung bei den Wiener Gaswerken an, unter Zusicherung, dafür nicht Mitglied der NSDAP werden zu müssen. Nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs häuften sich die Gasgebrechen, und der Vater war mehr als ausgelastet. Wenn er abends nach Hause kam, musste die inzwischen siebenjährige Eva ihm auf dem Stutzflügel vorspielen, ohne jemals den musikalischen Erwartungen des Vaters genügen zu können. Mit mildem Lächeln pflegte er sie in solchen Situationen schließlich beiseitezuschieben, um selbst mit großer Könnerschaft in die Tasten zu greifen. Demotiviert begann Eva das Klavierspiel zunehmend abzulehnen, dessen Unterricht die Mutter mit Lebensmittelmarken finanzierte. Erst sehr viel später, als junge Kunststudentin, würde sie wieder Freude am Musizieren entwickeln.

Während des Kriegs musste die Familie infolge Bombenalarms immer häufiger im Keller des Wohnhauses in der Gumpendorfer Straße Schutz suchen, denn in der näheren Umgebung waren zahlreiche kleine Handwerksbetriebe ansässig, die der Rüstungsindustrie zuarbeiteten und daher Ziel alliierter Bombenangriffe waren. Eines Tages – die Hausbewohner befanden sich nach Entwarnung wieder auf dem Weg aus dem Keller nach oben – schlug eine Bombe in das Haus ein und blieb in der Küche der Familienwohnung als Blindgänger liegen. Ungeachtet der Zerstörung, des allgemeinen Chaos inmitten der Trümmer und der latenten Explosionsgefahr des Blindgängers war Eva fasziniert vom plötzlichen Anblick des Himmels über einer Schlucht von aufgerissenen Stockwerken, welche die Bombe geschlagen hatte. Vater Fux aktivierte daraufhin Verbindungen in die Bucklige Welt südwestlich von Wien, die er während seiner Futterbeschaffungsfahrten für die Pferde der Fuhrwerke der Wiener Gaswerke geknüpft hatte, evakuierte seine Familie und brachte seine Frau Ida, Eva und den jüngeren Bruder Heinz (6) bei einer Bauernfamilie unter. Die älteste Tochter,

his job as an engineer working for the municipal utility company *Wiener Stadtwerke*. Hard times followed for her mother, too, who was left to cope on her own with three children (4). Eva soon learned it was better to keep certain incidents and observations to herself, rather than mention them and ask too many questions.

On his release, her father ensured the family’s livelihood with work as an engineering draughtsman, and it was during this period that he came up with all manner of inventions, including one for a gas iron, which was instantly adopted by a large Austrian company. Shortly after Austria’s annexation to Hitler’s Germany under the *Anschluss*, Richard Fux, who was exempted from serving on the front due to a wound sustained during the First World War, took up a position as head of the faults department at the Vienna Gas Works and was assured he would not be required to become a member of the Nazi party in return. When the Second World War broke out, her father was kept more than busy attending to all the gas leaks. And, in the evenings, when he came home from work, Eva, now aged 7, would be required to play the piano for him on the baby grand; but not once did she succeed in satisfying her father’s musical expectations. On these occasions he would eventually, with a gentle smile, push her aside and settle at the keyboard himself, playing with great skill and ability. Demotivated, Eva gradually turned away from piano playing, even though the lessons were financed by her mother with food stamps. She would only rediscover the joys of playing music much later, as a young art student.

During the war, bomb alerts meant that the family had to take shelter more and more often in the cellars of the apartment building on Gumpendorfer Strasse. Many of the small workshops established nearby worked as suppliers to the armaments industry and were therefore the target of Allied bombing raids. One day, as the building’s residents were once again emerging from the basement after the all-clear, a bomb struck the building and promptly landed in the family kitchen as an unexploded shell. Regardless of the destruction, the general chaos amongst the rubble and the latent risk of explosion from the unexploded bomb, Eva was fascinated by the view of the sky that had suddenly opened up through a canyon of apartment floors ripped open by the incoming bomb. Eva’s father immediately set about activating the contacts he had in the *Bucklige Welt*, a region south-west of Vienna, contacts he had made during his travels procuring feed for the horses used for the carts of the Vienna Gas Works. The family was then evacuated there, and he housed his wife Ida, Eva, and her younger brother Heinz (6) with



1



2



3



4



5

Ilse (7), die zu dieser Zeit bereits Schülerin an der Lehr- und Versuchsanstalt für Chemische Industrie in Wien war, blieb trotz Bombengefahr mit dem Vater in der teilweise zerstörten Wohnung zurück.

Zwei Jahre dauerte der unfreiwillige Aufenthalt von Mutter und Kindern auf dem Land in einem der vielen versprengten Gehöfte dieser Gegend. Es war eine Zeit, die der inzwischen neunjährigen Eva einerseits wichtige Naturerfahrungen eröffnete, ihr aber andererseits auch soziales Einfühlungsvermögen sowie Durchsetzungskraft abverlangte. Vorurteile und Misstrauen seitens der Landkinder Stadtmenschen gegenüber bekamen sie und Heinz unmittelbar zu spüren.



6

Das Leben der Landkinder erwies sich während des Kriegs als besonders hart. Wehrfähige Männer befanden sich im Krieg, weshalb sie, kaum aus der Schule zurück, zur Stall- und Feldarbeit herangezogen wurden. Auch Eva und Heinz waren zum Viehhüten eingeteilt. Anfangs war der über vier Kilometer lange tägliche Weg in die Schule und zurück begleitet von Spott, Beschimpfungen und teilweise tätlichen Angriffen vonseiten der Bauernkinder aus der Umgebung. Die Situation besserte sich erst, als Eva vom Vater, der an manchen Wochenenden aus der Stadt auf Besuch kam, Unterricht in Selbstverteidigung erhielt. Der Erfolg solcher Unterweisung ließ nicht lange auf sich warten, und so war Eva bald eine „gefürchtete Amazone“⁷, in der Lage, ihren kleinen Bruder Heinz wirkungsvoll vor der Gruppe rauflustiger Bauernbuben in Schutz zu nehmen.



7

Zu den Spielen der Bauernkinder zählten neben allerlei Schabernack auch das Herstellen von Weiden- oder Haselpfeifchen oder das Stockspringen. In beiden „Disziplinen“ erwies sich Eva als regelrechte Meisterin. Ihr müheloses Springen über Bäche mithilfe von zu Spring- beziehungsweise Stelzstäben zweckentfremdeten Kletterbohnenstangen verschaffte ihr Respekt unter den Landbuben, und auch ihre mit dem „Krotenfeil“ dekorativ geschnitzten, zum Viehhüten benötigten Haselruten waren begehrt. Im Übrigen war Spielen während des Kriegs auch auf dem Land nicht ungefährlich, denn die Alliierten warfen mitunter als Spielzeug oder Gebrauchsgegenstände getarnte Sprengsätze ab. Als Heinz eines Tages – allen Warnungen zum Trotz – beim Spielen mit anderen Kindern eine Art roter Füllfeder fand, die sich in seiner Hand zunehmend erhitzte, verdankte er der Geistesgegenwart seiner Schwester, dass diese nicht in seiner Hand, sondern auf einem nahen Sandhügel explodierte.



8



9

Mit Kriegsende wurde auch die Bucklige Welt durch die einmarschierende Rote Armee befreit.

a farmer's family. At that time Ilse (7), the oldest daughter, was already enrolled at the higher-level secondary school and research institute for the chemicals industry in Vienna, and so, in spite of the bombing risk, she stayed behind, with her father, in the partially destroyed apartment.

The mother's involuntary exile with her two children in one of the many farmsteads to be found scattered about this rural region lasted two years. For Eva, who was now aged nine, it was a time that opened up crucial experiences of nature, but also demanded a sense of social empathy and a degree of self-assertion. Both she and Heinz experienced first-hand the prejudice and mistrust that rural children have towards 'city folk'.

Life for children in the countryside during the war proved to be particularly harsh. With the men fit for military service now at war, no sooner were the children back from school than they were assigned all sorts of chores in the fields and in the byres. Eva and Heinz, too, were tasked with minding the livestock. At first, the daily walk to and from school, more than four km long, was accompanied by jeers, insults, and in some cases actual physical attacks from the children of the nearby farmers. The situation began to improve once Eva was taught the art of self-defence by her father, who travelled down from the capital on some weekends. These lessons began to bear fruit, and Eva soon became a 'feared Amazon'⁷ capable of effectively protecting her little brother Heinz from the gang of rowdy farm boys.

The games the farmers' children played included pranks and practical jokes, of course, but also carving little pipes out of willow or hazel, and jumping with sticks. Eva proved adept in championing both these disciplines. The way she would effortlessly pole-vault across streams on sticks or stilts snatched from climbing-bean frames ensured she gained a measure of respect from the country boys, and the hazel rods she would decoratively carve with her penknife and then use for minding the cattle were also much in demand. But even in the country, playing could be a dangerous pastime during the war; after all, the Allies were known to drop explosive devices camouflaged as toys or items of everyday use. One day, despite all the warnings, Heinz found what looked like a red fountain pen while out playing with other children, and as he held it in his hand it seemed to be getting hotter and hotter. It was only thanks to his sister's presence of mind that the pen did not actually explode in his hand, but in a nearby sandpit.

As the war drew to an end, the *Bucklige Welt* was also liberated by the Red Army as it marched in.

Kaum waren ungarische Flüchtlinge mit ihren Tieren weitergezogen, rollten auch schon die ersten russischen Panzer an, und in der Nacht durchkämmten erste Fußtruppen die Gehöfte der Umgebung auf der Suche nach deutschen Soldaten.

Kurz danach begegnete die knapp zehnjährige Eva erstmals dem Tod. Einer der Bauernsöhne aus der Umgebung, ein Angehöriger der Wehrmacht, war auf dem Nachhauseweg vom Krankenhaus aus Wiener Neustadt kurz vor dem elterlichen Gehöft samt seinem Motorrad von einem Panzer überrollt worden. Ida Fux ersuchte die Familie zu helfen, die Leichenteile zu bergen. Nicht ahnend, um wen es sich handelte, und zu beschäftigt, aufgeblähte Tierkadaver zu entsorgen, wurde Hilfeleistung abgelehnt. So nahm sich Ida Fux in Begleitung ihrer Tochter der Sache an. Noch heute erinnert sich Choung-Fux an die schauerliche und zugleich surreale Situation einer unversehrten, geradezu schönen, jedoch vom Körper abgetrennten Hand, die unweit der ins Niveau der Erdstraße flach gewalzten Leichenteile im Straßengraben lag. Es gelang Mutter und Tochter mittels Holzstöcken einen Ausweis aus der blutgetränkten Jacke des Opfers herauszustochern, bevor sie weiter unten an der Straßenböschung mit Brettern und bloßen Händen ein notdürftiges Grab im weichen Erdreich aushoben, um die Überreste des Toten darin zu bestatten. Nachdem durch den Ausweis seine Identität erkannt worden war, erfolgte die Exhumierung der Leichenteile und deren Beisetzung am Ortsfriedhof.

Schließlich wurde die Mutter wie auch zahlreiche andere Frauen aus der ländlichen Umgebung, ohne dass es der in Wien weilende Vater hätte verhindern können, mehrfach Opfer der verrohten Gewalt marodierender Soldaten der Roten Armee. Schwere Angststörungen der Mutter waren die Folge und führten nach Kriegsende zu wiederholten Aufenthalten in der Psychiatrie.

Von der Wissenschaft zur Kunst

Obwohl hervorragender Zeichner (2) und Musiker, war der Vater Pragmatiker. Sein wirtschaftliches Überleben während der Kriegszeit verdankte er seinem technischen Können als Ingenieur und seinem Organisationstalent. Eva sollte, wie auch die ältere Schwester, in seine Fußstapfen treten, immerhin würden in der Phase des Wiederaufbaus nach dem Krieg eher Wissenschaftler und weniger Künstler gebraucht. Als gehorsame Tochter ihrer Eltern besuchte Eva daher ab der neunten Schulstufe die Höhere Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt für Chemische Industrie, mit der Option, nach der Matura an der Universität Chemie zu studieren. (8, 9)

No sooner had the Hungarian refugees moved out with all their livestock than the first Russian tanks moved in, and at night infantry troops began combing through the farmyards in search of German soldiers.

It was shortly afterwards that 10-year-old Eva had her first experience of death. One of the farmers' sons from the area, a soldier in the *Wehrmacht*, had been on his way home from hospital in Wiener Neustadt when he and his motorcycle were run over by a tank just before he reached his parents' farm. Ida Fux asked the family to help with salvaging the body parts. Not knowing who was involved and too busy themselves disposing of the bloated carcasses of their cattle, they declined to help. And so Ida, accompanied by her daughter, took the matter into her own hands. To this day Eva Choung-Fux remembers the gruesome yet surreal sight of finding an intact and almost beautiful human hand, albeit severed from the rest of the body, lying there in the ditch close to where the rest of the body had been levelled into the dirt road. Using sticks, mother and daughter managed to extract an ID from the blood-soaked jacket of the victim; then, with bare hands and wooden planks, they began to excavate a makeshift grave further down the embankment to bury the dead person's remains. Later on, once the body had been identified through his ID papers, his body parts were exhumed and duly buried in the local cemetery.

Finally, Eva's mother along with many other women in this rural area were repeatedly victims of the coarse brutality of marauding Red Army soldiers, with Eva's father in Vienna at the time helpless to prevent it. As a consequence her mother suffered severe anxiety disorders, leading to repeated spells in psychiatric hospitals after the war.

From science to art

Although an outstanding draughtsman (2) and musician in his own right, Eva's father was nothing if not pragmatic. He owed his economic survival during the war years to his technical skills as an engineer and his organisational talents. Eva, like her older sister, was meant to follow in his footsteps; after all, scientists rather than artists would be in strong demand during the period of reconstruction after the war. So, as an obedient daughter, Eva duly attended the higher-level secondary school and research institute for the chemicals industry, with the option of studying chemistry at university after leaving school. (8, 9)

During that time she was already reading Hölderlin, Rilke, and Goethe, but also Lao Tse, and was interested in existentialist literature and the world's major monotheistic religions. As the only girl in

Schon während dieser Zeit las sie Friedrich Hölderlin, Rainer Maria Rilke und Johann Wolfgang von Goethe, aber auch Lao Tse, und interessierte sich für existenzialistische Literatur und die großen monotheistischen Religionen. Mit dem Zeichnen von Karikaturen und Comics wusste sie sich als einziges Mädchen der Klasse der Ruppigkeiten ihrer Mitschüler schnell zu erwehren und sich Respekt zu verschaffen. Trotz sehr guten Schulerfolgs – Eva konnte ihr Taschengeld mit Nachhilfestunden verdienen – war ihr nach drei Jahren klar, dass eine Laufbahn als Naturwissenschaftlerin nicht infrage kam. Im Gegensatz zu ihrer älteren Schwester Ilse, die nach der Schule ein Chemiestudium abschloss und technische Chemikerin wurde, verweigerte sie sich einer solchen Laufbahn, führte den Schulabbruch herbei, absolvierte aber, um dem Vater nicht aufzufallen, danach noch das übliche chemische Ferialpraktikum.

Im Oktober 1953 bewarb sie sich um Aufnahme an der Wiener Akademie für angewandte Kunst. Bestärkt wurde sie in dieser Absicht durch den Zuspruch von niemand geringerem als dem damaligen Bundespräsidenten Theodor Körner, der eines Tages mit seiner Schwester im Schönbrunner Tiergarten spazieren ging und sie dort beim Zeichnen bemerkte und ansprach. Der Inhalt der an der „Angewandten“ vorzulegenden Mappe mit eigenhändigen Arbeitsproben zwecks Zulassung zur Aufnahmeprüfung bestand aus jenen Zeichnungen sowie aus Karikaturen, Skizzen und kleinen Szenen, die Eva während des Unterrichts an der „Rosensteingasse“ von Schülern und Professoren angefertigt hatte.

Erst nach bestandener Aufnahmeprüfung gestand Eva ihrem Vater, dass sie die Ausbildung an der Höheren Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt für Chemische Industrie abgebrochen und sich an der Angewandten erfolgreich um Aufnahme bemüht hatte. Äußerst ungehalten über ihren Ungehorsam, entzog er ihr jegliche finanzielle Unterstützung; sie durfte jedoch in der elterlichen Wohnung verbleiben, wo sie in Vertretung der kranken Mutter den Haushalt führte. Kriegsbedingt war die Familie auseinandergebrochen. „Jeder ist jedem fremd“ geworden, resümiert Choung-Fux rückblickend. Ökonomisch und ideell auf sich selbst gestellt, hatte sie ihr Studium selbst zu finanzieren.

Es war gerade die Zeit der Wiener Herbstmesse. Eva fand Arbeit in einem Grafikbüro und begann zeitgleich ihr Studium in der sogenannten Vorbereitungsklasse, die damals von Ceno Kosak, Architekt, Bühnenbildner und Maler, geleitet wurde. Um ihr Studium jedoch als ordentliche Hochschülerin fortsetzen zu können, war die Reifeprüfung nachzuholen, was ihr aufgrund ihrer

her class she quickly developed a knack for protecting herself from her coevals' rowdy behaviour by drawing caricatures and comic strips, gaining their respect in the process. And in spite of her very good school grades (and earning pocket money from private tuition), after three years it was clear to her that a career as a natural scientist was out of the question. Unlike her older sister Ilse, who after leaving school graduated in chemistry and became a chemical engineer, Eva refused to embark on a similar career; she dropped out of school, but decided to complete the usual chemistry work placement during the holidays in order not to attract her father's attention.

Then, in October 1953, she applied for a place at the Academy of Applied Arts in Vienna. She was encouraged in her intentions by none other than the then Federal President of Austria, Theodor Körner, who one day was out strolling through the zoological gardens at Schönbrunn with his sister when he spotted Eva, sketching, and spoke to her. The contents of the portfolio that had to be submitted to the *Angewandte*, as it was called, with hand-drawn samples of work for the purposes of admission to the entrance exam, consisted of those very drawings as well as caricatures, sketches and little scenes that Eva had drawn of her fellow pupils and professors during lessons at the secondary school on Rosensteingasse.

It was only once she had passed her entrance exam that Eva confessed to her father that she had dropped out of her course at the chemical research institute and had been successful in applying for a place at the *Angewandte*. Extremely put out by her disobedience, her father withdrew all financial support; but she was allowed to carry on living at her parents' apartment, running the household as she replaced her ailing mother. Because of the war, the family unit had disintegrated. 'We all became alienated from one another' is how Choung-Fux sums it up, looking back. Having to fend for herself both economically and intellectually, she was forced to finance her studies herself.

It was the time of Vienna's autumn fair. Eva found work at a graphic design office and, simultaneously, began her studies in the foundation course, which at the time was headed by the architect, set designer and painter Ceno Kosak. But to be able to continue her studies as a regular university student she had to sit her school-leaving exam; given her technical background and training, particularly in mathematics and descriptive geometry, it posed no difficulty. She then presented herself to Franz Herberth (11), who ran a master class for printing processes that emerged out of a workshop and became a separate lecture in 1953, and was duly accepted.

technischen Vorbildung, vor allem in den Fächern Mathematik und Darstellende Geometrie, leicht fiel. In der Folge stellte sie sich bei Franz Herberth (11) vor, dem Leiter der aus einer Werkstatt hervorgegangenen und seit 1953 eigenständigen Meisterklasse für Druckverfahren, und wurde aufgenommen.

„Tradierte Vorstellungen einer präzisen Handwerklichkeit aus den dreißiger Jahren“ kennzeichneten den Unterricht in der Klasse Herberth, „die bis 1952 der Meisterklasse für Gebrauchsgraphik angegliedert war und ... ab 1965 als Meisterklasse für Graphik geführt wurde.“⁸ Die Beherrschung drucktechnischer Verfahren und deren experimentelle Anwendung waren „primärer Transportfaktor“, so Gabriele Koller, für jegliche formale und inhaltliche Anliegen. „In den abstrakten Arbeiten, die Herberths intensive Auseinandersetzung mit musikalischen Strukturen (besonders jenen der Fuge) zeigen, entstehen über komplexe experimentelle Druckverfahren raum- und flächenanalytische Blätter, die kinetische, luzide, ombrierte, mit Farbvarianten spielende Effekte miteinbeziehen und deren Textur und Struktur zu Ausdrucksträgern werden.“⁹ Solcherart freie Grafik galt Herberth als Grundlage angewandter Grafik und bestimmte zusammen mit Natur- beziehungsweise Aktstudium und Schriftgestaltung den Unterricht in seiner Klasse. Noch bedeutender war jedoch, was er in seinem Unterricht darüber hinaus vermittelte: Hintergrundinformationen zur Kunst, aber auch Zugänge zur Literatur, deren thematisch-strukturellen Aufbau er gerne in Beziehung setzte zu Strategien künstlerischer Produktion, etwa im Aufgreifen, Niederlegen, Verflechten, Neuaufgreifen oder Liegenlassen eines Gedankens. Er habe ihr, so Choung-Fux, ermöglicht, Texte von Jean-Paul Sartre zu verstehen, dessen nihilistischer Existenzialismus besonders unmittelbar nach dem Weltkrieg Hochkonjunktur hatte und das Lebensgefühl der Trümmergeneration traf. „Er hat uns Parameter zum Denken geliefert. Aber Denken mussten wir selber.“¹⁰

Herberth erlaubte auch, dass sie sich als Studentin seiner Klasse für ein Jahr in der Klasse von Eduard Bäumer (10) einschrieb, um ihrem gleichzeitigen Interesse für Malerei nachzugehen. Dort befreundete sie sich unter anderem mit Bruno Gironcoli (12, 13) und Ernst Steiner (14), die sie beide später fotografisch porträtieren sollte.

An Bäumers Malerei erkannte sie vor allem dessen Fähigkeit, die Natur, in und vor der er arbeitete, nicht widerzuspiegeln, zu kopieren, sondern im Rahmen ihrer Verwandlung in Malerei zu transzendieren. Er habe, so Choung-Fux im Rückblick, gleichsam schon Filter eingebaut gehabt, durch

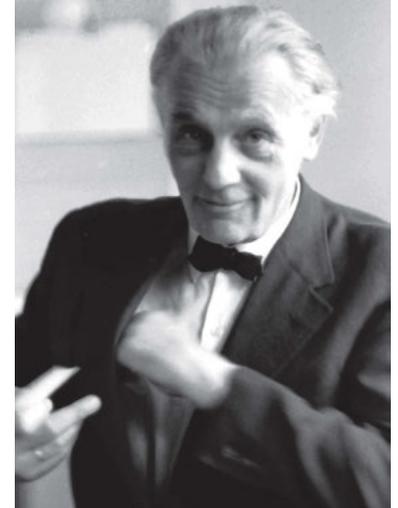
Lessons in the class of Franz Herberth were characterised by ‘traditional notions of meticulous craftsmanship handed down from the 1930s’ and ‘until 1952 it was attached to the master class for applied graphics and ... from 1965 run as a master class for the graphic arts.’⁸ According to Gabriele Koller, mastering technical printing processes and their experimental application was the ‘primary vector’ for all formal and substantive issues. ‘In the abstract works that illustrate Herberth’s intense exploration of musical structures (particularly those of the fugue), complex experimental printing processes serve to create spatial and surface-analytical prints that incorporate kinetic, lucid and shadowed effects that toyed with variations in colour, their texture and structure acting as bearers of expression.’⁹ For Herberth, unconstrained graphic art of this kind provided the foundation for applied graphic arts and, together with nature and nude studies as well as typeface design, they determined the lectures taught in his class. Even more significant, however, was what he managed to convey over and beyond his lessons. Background information on art, but also access to literature whose thematic-structural composition he liked to correlate with strategies of artistic production, e.g. picking up a thought or an idea, putting it down again, intertwining it, and re-addressing or abandoning it. According to Choung-Fux, he enabled her to understand the essays of Jean Paul Sartre, whose nihilistic existentialism was very much en vogue immediately after the Second World War, striking a chord with the ‘rubble generation’s’ general attitude towards life. ‘He gave us the parameters to make us think. But the thinking had to be our own.’¹⁰

Herberth also allowed her, as a student of his own class, to enrol under Eduard Bäumer so she could pursue her interest in painting at the same time (10). There she became friends with, among others, Bruno Gironcoli (12, 13) and Ernst Steiner (14); in fact, she would later capture both their portraits in photographs.

In Bäumer’s paintings she recognised first and foremost his ability not to mirror or copy the natural setting in which, or in front of which, he worked, but to transcend it instead as part of its transformation into painting. Looking back, Choung-Fux believes he had some sort of built-in filters, as it were, through which he was able to perceive nature’s outward appearance. It was this visually imaginative experience she took away from his lessons, even if it was unarticulated, and therefore all the more effective in her personal and artistic process of self-discovery. Choung-Fux believes that, already at this early stage, she had begun to interpose mental images between herself and reality.



10



11



12



13



14

die hindurch er das äußere Erscheinungsbild der Natur erblickt habe. Und diese bildnerische Erfahrung habe sie aus seinem Unterricht mitnehmen können, unausgesprochen, und daher umso wirksamer in ihrem persönlichen und künstlerischen Selbstfindungsprozess. Bereits zu dieser frühen Zeit habe sie begonnen, Vorstellungsbilder zwischen sich und die Wirklichkeit zu schieben.

Bäumers Unterricht habe schwerpunktmäßig aus künstlerischem Einzelunterricht bestanden, was naturgemäß große Freiräume mit sich brachte. Resultate wurden durch extensive Bildbesprechungen begleitet, die etwa von Fragen der Farbsymbolik oder des hinterlegten abstrakten Kompositionserüsts handelten. An Beispielen historischer Meisterwerke wurden die hinter den vertrauten Motiven und Bildinhalten liegenden „tieferen Schichten eines abstrakten Bildaufbaus“ oder „die Sammelpunkte der Aufmerksamkeit“ in der Bildfläche thematisiert, denn schließlich mache ein gutes Kunstwerk den Betrachter „zum Partizipanten“. ¹¹ Bäumer dürfte diese Art Unterricht während seines Studiums an der Berliner Itten-Schule 1927/28 kennengelernt haben. Choung-Fux erinnert sich, dass Johannes Itten mitunter explizit Thema war.

Intensives Aktstudium stand auch bei ihr am Beginn ihrer künstlerischen Entwicklung. Ihre diesbezüglichen Arbeiten lassen erkennen, dass schon früh ein präzises Erfassen räumlicher Gegebenheiten über die Kontur im Mittelpunkt ihres Interesses stand. Im Gegensatz zu einem behutsamen Herantasten an das Volumen durch additiven Einsatz von Strichen in der Technik der Rötelzeichnung forderte die Entscheidung für das Medium Tuschzeichnung eine noch weit höhere Konzentration hinsichtlich Beobachtung durch eine auf das Wesentliche reduzierte Linienführung. Die Mehrzahl der erhaltenen Zeichnungen der frühen Studienjahre 1955/56 sind in Feder und Tusche ausgeführt und oft in einem weiteren Arbeitsgang laviert (*Akt 13*, S. 70). Die gesteigerte raumplastische Andeutung förderte, zusammen mit einer bewussten Aufgliederung der Bewegung des Modells in vorwiegend dreieckige, geometrische Flächenformen, Evas bildnerisches Interesse für den umgebenden Raum, der mitunter wichtiger wurde als das Modell selbst. Besonders jene Blätter, welche diese – gegenüber bloßen Studien – bereits künstlerisch eigenständige Verselbstständigung des Umrums zeigen, wurden vom damaligen Leiter der Klasse für Abendakt, Günther Baszel, sehr geschätzt. 1958 würde sie einige diese Blätter mit nach Japan nehmen, wo sie allesamt verloren gehen. Erhalten sind noch freie Druckgrafiken in den Techniken Monotypie und Lithografie, vielfach Köpfe und Porträts, aber auch Ganz-Figur-

The main focus of Bäumer's class consisted of artistic one-to-one tuition, which by its very nature entailed a great deal of free scope. Results were accompanied by extensive discussions of images, examining questions such as colour symbolism or the underlying abstract compositional structure. Examples from historical masterpieces were used to look at the 'deeper layers of an abstract composition' that lay behind the familiar motifs and image contents or 'the points towards which the viewer's attention was made to converge' in the image area; after all, a good work of art should involve the viewer as a 'participant'. ¹¹ Bäumer himself, in all probability, was introduced to this method of teaching during his own studies at the Itten School in Berlin in 1927/28. Choung-Fux recalls that, now and again, Itten would explicitly be the topic.

Intensive studies of the nude were also a key element of her early development as an artist. Her works in this particular area show that precisely capturing spatial circumstances through contours was already a primary focus of her interests from an early stage. Unlike a cautious approach to volume involving the additive use of lines as required by the technique of sanguine drawing, the decision to opt for the medium of ink drawing demanded even greater concentration in terms of observation, handling a drawn line now reduced to its essentials. Most of the drawings preserved from her early years as a student (1955/56) were executed in pen and ink, with a wash often added in a subsequent stage (*Akt 13*, p. 70). The enhanced spatial and sculptural impression quality combined with a deliberate structuring of the movement of the model into predominantly triangular geometric surface shapes stimulated Eva's artistic interest in spatial surroundings, which at times became even more important than the model itself. Those drawings in particular that feature this detachment of the surrounding space, now a definite artistic idiosyncrasy compared with mere studies, were held in particularly high regard by the then head of the evening class for nude drawing, Günther Baszel. In 1958 Eva Choung-Fux took some of these drawings with her to Japan, where they all went missing. All that remains is a number of free graphic prints executed using monotype and lithograph techniques, mostly heads and portraits, but also full-length representations. The two lithograph prints *Ein Junge* and *Mädchen mit Puppe* from 1956 can certainly be regarded as a premonition of her two children (p. 76).

Eva was also honing her powers of observation outside the framework of her lessons at the Academy. Alone or in the company of fellow student Evelyn Silberschatz (16), she would sketch

Darstellungen. Die beiden lithografischen Blätter *Ein Junge* und *Mädchen mit Puppe* (S. 76) von 1956 können als Vorahnung auf ihre beiden Kinder gedeutet werden.

Auch außerhalb des akademischen Unterrichtsschulte Eva ihre Beobachtungsgabe. Allein oder gemeinsam mit ihrer Kommilitonin Evelyn Silberschatz (16) skizzierte sie im Stadtpark oder in Kaffeehäusern mit raschen Federstrichen Menschen in ihrer unmittelbaren Umgebung. Es entstanden Porträts, aber auch kleine Genreszenen von Menschen an Tischen oder Musikboxen (15), mehr oder minder ausgearbeitet, in sparsamer, meist geschlossener Kontur, mitunter plastisch akzentuiert durch nachträgliche flächige Aquarelllasuren. Beliebte Anlaufstelle für derartige künstlerische Exkursionen war das *Café Sinfonia* am Wiener Schuberttring nahe dem Stadtpark. Im Halbstock sitzend, hatte man einen guten Überblick über das Geschehen im Lokal und es bot sich manch künstlerisch anregende Perspektive auf die Gäste (*Im Café Sinfonia 08*, S. 75). Dann und wann provozierte solches Zeichnen in der Öffentlichkeit auch persönliche Begegnungen mit den Dargestellten und offenbarte aufs Deutlichste den Unterschied zwischen Anschein und Realität in der Befindlichkeit eines Menschen, Begegnungen, die Eva lehrten, Menschen nicht voreilig nach dem äußeren Anschein zu beurteilen. Während dieser Zeit habe sich auch ihre Fähigkeit des Verbalisierens geschärft und in heißen Diskussionen unter den Studierenden zu einer durchaus kämpferischen Rhetorik geführt, die vor allem gegenüber gelegentlichen antisemitischen Äußerungen aus ihrer Umgebung mitunter eine handgreifliche Dimension annehmen konnte.

Das aktuelle Kunstgeschehen um sie nahm Eva nur eingeschränkt wahr, denn auf ihr lastete nicht nur die Verantwortung für ihren jüngeren Bruder Heinz und den väterlichen Haushalt, sondern auch die Sorge um ihre kranke Mutter. Oft führte sie ihr Weg ins psychiatrische Krankenhaus, wo sie der Mutter Gedichte vorlas, um sie aus ihrer Apathie zu locken. An eine Ausstellung erinnert sie sich jedoch deutlich, die 1956 im Museum für angewandte Kunst in Wien Station machte. Es handelte sich um das druckgrafische Werk des japanischen Künstlers Gajin Kosaka, das in seiner abstrakt kalligrafischen Charakteristik bei ihr nachhaltigen Eindruck hinterließ.

Bis 1955 war die künstlerische Aufbruchsstimmung in Wien von einer offensiven Kulturpolitik der Alliierten begleitet, die durch Ausstellungen bildender Kunst auch ihre unterschiedlichen ideologischen Positionen zu vermitteln suchten und auf diese Weise bereits den späteren Ost-West-Konflikt des Kalten Kriegs vorwegnahmen.

people around her in Vienna's Stadtpark or in coffeehouses, with deft strokes of her pen. She created portraits, but also miniature genre scenes of people seated at tables or jukeboxes (15), more or less elaborate, in sparse, usually closed outlines, some sculpturally accentuated with subsequent broad brushstrokes of watercolour washes. A favourite place for these artistic excursions was *Café Sinfonia* on Vienna's Schubert-Ring, near the Stadtpark. A seat on the mezzanine level would guarantee a good overview of events unfolding in the café below, not to mention one or two artistically engaging perspectives of some of the patrons (*Im Café Sinfonia 08*, p. 75). Now and again, the fact that an artist was sketching in public would lead to personal encounters with the portrayed, revealing in the clearest possible way the difference between the appearance and the reality of a person's state of mind; indeed, these encounters taught Eva not to prejudge people based merely on how they looked. It was during this phase that she perfected her ability to verbalise, prompting a thoroughly gutsy rhetoric in heated discussions among the students. Sometimes, these debates would take on a physical dimension, particularly in response to the occasional anti-Semitic remark from those around her.

Eva had only a vague notion of what was going on in the art world at the time; indeed, responsibility for her younger brother Heinz and her father's household weighed heavily on her shoulders, and she also had to look after her ailing mother. That would often entail travelling out to the psychiatric hospital, where she would read poems to her mother in an attempt to draw her out of her apathy. She does, however, have a clear recollection of an exhibition that was on for a while at the Museum of Applied Arts in Vienna in 1956. It featured the print works of Japanese artist Gajin Kosaka, and his characteristically abstract style of calligraphy made a lasting impression on her.

Until 1955 the sense of artistic renewal and of new beginnings in Vienna was marked by an aggressive cultural policy on the part of the occupying powers, keen to convey their different ideological positions through fine art exhibitions, thus anticipating the East-West conflict of the Cold War that was to follow. Examples that illustrate this trend include two exhibitions of French and Russian art shown in succession in 1947/48 at what is today the Museum of Applied Arts.¹² While the latter, featuring key proponents of Socialist Realism such as Deyneka and Gerasimov, proved relatively unpopular, the former was a resounding success, featuring works ranging from Impressionism to Cézanne, the Cubism of Picasso and Léger, and the Surrealism of Max Ernst,



15



16

Beispielhaft dafür waren zwei 1947/48 im heutigen Museum für angewandte Kunst aufeinanderfolgende Ausstellungen französischer und russischer Kunst.¹² Während letztere mit wichtigen Vertretern des Sozialistischen Realismus, unter ihnen Alexander Deineka und Alexander Gerasimow, vergleichsweise wenig Zuspruch fand, wurde erstere mit Werken des Impressionismus, Kubismus und Surrealismus, von Paul Cézanne über Pablo Picasso oder Fernand Léger bis hin zu Max Ernst, Salvador Dalí und dem frühen Giorgio de Chirico, ein durchschlagender Erfolg. Diese und alle weiteren von Maurice Besset, dem Kopf der französischen Kulturinitiative in Österreich, zwischen 1947 und 1958 konzipierten Ausstellungen¹³ bestimmten maßgeblich die kulturelle Öffnung Österreichs nach Westeuropa und den USA, wenngleich sich im neuen offiziellen Österreich Kräfte etablierten, die an die Kulturpolitik des Ständestaats anzuknüpfen suchten und eine gemäßigte, weitgehend von Gegenständlichkeit geprägte Moderne vertraten. „Der Anschluss an die neuen Kunstströmungen war schon in der Zwischenkriegszeit weitgehend verloren gegangen.“ In einer „Schockstarre eines moralisierenden, agrarromantischen Wertekonservatismus“, von der viele österreichische KünstlerInnen als Reaktion auf den Zusammenbruch der Donaumonarchie befallen waren, erkennt Berthold Ecker den Grund für eine zögerliche Öffnung gegenüber der Moderne und wertet die „Phase nach Kriegsende ... als Übergang zu einer neuen Epoche, als zeitgleiches Wirken alter und neuer Kräfte mit unterschiedlichen Orientierungen.“¹⁴ Exemplarisch für diesen Konflikt kann die dritte Ausstellung des Art Club in der Wiener Secession 1950 gelten.

In Österreich waren die 1950er Jahre geprägt vom „Kampf zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, zwischen Tradition und Moderne, aber auch zwischen international urbaner Orientierung und dörflicher Beschaulichkeit“.¹⁵ Trotzdem entwickelten sich vor allem in Wien einzelne Enklaven für eine von der breiten Öffentlichkeit immer noch geschmähte moderne Kunst, so etwa die ob ihrer rustikalen Wandverkleidung von Fritz Wotruba sogenannte Strohkoffer-Galerie des legendären Art Club in einem Kellerlokal unterhalb der Kärntner Bar oder die von Monsignore Otto Mauer 1954 gegründete Galerie nächst St. Stephan, die auch von Eva frequentiert wurden. Öfter jedoch war sie in der bis 1965 von Fritz Wotruba künstlerisch geleiteten Galerie Würthle anzutreffen, der traditionell einzigen Anlaufstelle unter den etablierten Galerien Wiens, an der internationale auf österreichische Moderne traf. Hin und wieder nahm Eva auch an nächtlichen Ausflügen in die Kunstszene teil und traf sich mit Künstlerkollegen bei Jazz-Konzerten in der Urania, im Tabarin und an anderen Orten. Oft traten Padhi Frieberger, Gerhard Kubik, Walter

Salvador Dalí and early de Chirico. These and all the other exhibitions planned by Maurice Besset, head of the French cultural initiative in Austria, between 1947 and 1958¹³ were hugely influential in steering Austria's cultural opening towards Western Europe and the US – even if, in the new official Austria, there were forces afoot that sought to pick up where the cultural policy of the corporate state had left off and advocated a moderate modernism, shaped largely by figurative art. ‘The connection to the new art movements had largely been lost already during the interwar period.’ Berthold Ecker believes the reason for this all-too hesitant embracing of modernism is rooted in the ‘state of virtual paralysis induced by a moralising value conservatism embedded in a pastoral idyll’ that befell many Austrian artists in response to the collapse of the Danube monarchy; and he regards the ‘phase following the end of the war ... as a transition to a new epoch, as the simultaneous action of old and new forces with different orientations’.¹⁴ The third exhibition put on by the Art Club at the Secession in 1950 perfectly illustrates this conflict.

The 1950s in Austria were marked by the ‘struggle between figurative and abstract art, between tradition and modernism, but also between an international urbane orientation and a “villagey” tranquillity’.¹⁵ Nonetheless, a number of enclaves for modern art, which was still vilified by the public at large, did emerge, particularly in Vienna. There was for instance the *Strohkoffer* gallery of the legendary Art Club in a basement venue under the Kärntner Bar, so named by Fritz Wotruba because of its rustic wall panelling; or the Galerie nächst St. Stephan founded by Monsignore Otto Mauer in 1954, both of which Eva frequented too. But more often than not, she was to be found at Galerie Würthle, whose artistic director until 1965 was Fritz Wotruba. Traditionally, it was the only place among Vienna's established galleries one could go to see international modernism meet its Austrian counterpart. Every now and then, Eva would join in some nocturnal escapade into the art scene and meet up with fellow artists at jazz concerts at the Urania, the Tabarin, and other venues. Often Padhi Frieberger, Gerhard Kubik, Walter Terharen, Oswald Wiener, Ernst Steiner and her brother Heinz (17) would perform together. Rehearsals would take place in the woodlands of the Lainzer Tiergarten wildlife preserve, and now and again Eva would join in, improvising on her F-flute.

But all this served merely to paper over the cracks that had opened up in her world view as a result of the Second World War and precipitated the sense of alienation within her own family. As a

Terharen, Oswald Wiener, Ernst Steiner und ihr Bruder Heinz (17) gemeinsam auf. Im Lainzer Tiergarten wurde geprobt, und dann und wann durfte Eva dazu mit ihrer F-Flöte improvisieren.

All dies konnte jedoch über die Risse, die der Zweite Weltkrieg in ihrem Weltbild hinterlassen hatte, und den Entfremdungsprozess innerhalb der eigenen Familie nicht hinwegtäuschen. Als Folge vertiefte Eva ihr Interesse für Weltreligionen, das sie schon als Schülerin umgetrieben hatte. Zentral war dabei die Überlegung, dass anscheinend alle Menschen, ungeachtet ihrer Kultur und spezifischen Sozialisation, eine Sehnsucht nach Transzendenz verbinde, auf Basis derer ein respektvolles Miteinander möglich sein sollte. Ihr besonderes Interesse galt dabei den Lehren des Buddhismus und des Taoismus, wie sie überhaupt gerne Texte über asiatische Kulturen las. Unbewusst schien sie dadurch für die Begegnung mit einem Koreaner disponiert, mit dem sie später eine Familie gründen sollte.

YoungJin Choung (18) war Sohn einer wohlhabenden koreanischen Familie im japanischen Exil. Als Kunststudent befand er sich Anfang der 1950er Jahre auf einer mehrjährigen Europa-Reise und hatte neben Paris, Rom und Zagreb auch zwei Gastsemester in Wien bei Eduard Bäumer absolviert. In Salzburg traf er zufällig auf einige seiner ehemaligen Kommilitoninnen aus der Bäumer-Klasse, die sich auf der Rückfahrt nach Wien von einer Exkursion nach München befanden, unter ihnen nun auch Eva, die, fasziniert von seiner Erscheinung, seinem „glatten, eiförmigen, länglichen Kopf ... mit diesen schönen, schräg gestellten Augen“, sich nicht von ihm abwenden konnte. Es „war so ein Ebenmaß und so eine Harmonie in seinem Wesen“, dass sie in die auf Englisch geführte Konversation mit ihren Kommilitoninnen mit der schüchternen Frage einfiel: „Please, are you a philosopher?“¹⁶ Schallendes Gelächter YoungJins und der Freunde war die Folge.

Später in Wien traf man sich öfter im Kaffeehaus (19). Anfangs unterhielt man sich auf Englisch, obwohl YoungJin neben sechs weiteren Sprachen auch ausreichend Deutsch sprach. „Ich habe“, erinnert sich Choung-Fux, „fasziniert den Geschichten von seinen Reisen gelauscht. Und er konnte so bildhaft erzählen, von den Geräuschen der Nacht, von den Vögeln, von den Tieren, vom Wind. Ich war ... zutiefst berührt.“ Nachdem man einander über einige Monate näher gekommen war (20), habe er sie eines Tages höflich gefragt, ob sie „bereit wäre, eventuell die Mutter seiner Kinder werden zu wollen“.¹⁷

Im Oktober 1957 kam ihr Sohn Paul (21) zur Welt. Einer Weissagung durch YoungJins Großmutter

result, Eva took an even deeper interest in the world's major religions, a subject that had already preoccupied her at school. A central theme was the notion that everyone, regardless of their culture and specific socialisation, seemed to be linked by a longing for the transcendental, on the basis of which a respectful coexistence ought to be achievable. She was particularly interested in the teachings of Buddhism and Taoism, just as she enjoyed reading texts on Asian culture in general. Unconsciously, she seemed predisposed for the encounter with a Korean man with whom she would later start a family.

YoungJin Choung (18) was the son of a wealthy Korean family living in exile in Japan. As an art student in the early 1950s he found himself travelling around Europe for several years; besides Paris, Rome and Zagreb, he had also completed two semesters under Eduard Bäumer in Vienna as a visiting student. In Salzburg he met up by chance with a number of former fellow students from Bäumer's class travelling back to Vienna from an excursion to Munich. Among them was Eva, who, fascinated by his appearance, his 'long, smooth, ovular head ... these beautiful slanting eyes', could not take her own eyes off him. There was 'such symmetry and harmony about his nature' that she joined in the conversation that was being conducted in English with her fellow students by asking, shyly: 'Please, are you a philosopher?'¹⁶ Peals of laughter from YoungJin and friends ensued.

Later on, in Vienna, they often met in coffee-houses (19). At first, they spoke English with each other, even though YoungJin also spoke adequate German, along with six other languages. 'I used to listen with fascination to the stories he would tell of his travels,' recalls Choung-Fux. 'He had a gift for talking so vividly about the noises of the night, the birds, the animals, and the wind. I was ... deeply moved.' Now that, over the course of several months, they had become more closely acquainted (20), he politely asked her one day whether she 'might consider becoming the mother of his children.'¹⁷

Her son Paul (21) was born in October 1957. The fact that YoungJin's parents agreed to their marriage at all was due first and foremost to a prophecy by YoungJin's grandmother on his father's side, who had said that YoungJin would one day travel to Europe and come back with a European wife. And although Eva's father, too, was initially sceptical about the union, he was instrumental in helping YoungJin acquire Austrian citizenship. The couple established a small household and decided to take in Eva's mother, who until then had been hospitalised, so she could be part of



17



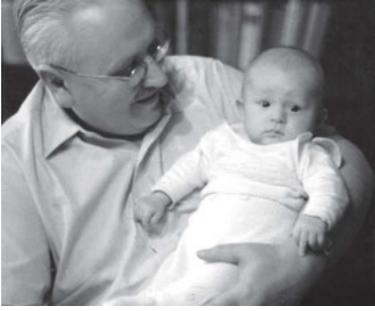
18



19



20



21



22



23



24



25

väterlicherseits, wonach YoungJin einst nach Europa gehen und mit einer europäischen Frau zurückkommen würde, war in erster Linie zu verdanken, dass YoungJins Eltern einer Heirat zustimmten. Obwohl auch Evas Vater der Verbindung zunächst skeptisch gegenüberstand, war er YoungJin bei der Erlangung der österreichischen Staatsbürgerschaft behilflich. Das Paar gründete einen kleinen Hausstand und beschloss, Evas bis dahin hospitalisierte Mutter in den Wohnverband aufzunehmen, um deren Chancen auf Heilung und ein einigermaßen normales Leben zu erhöhen. YoungJin beteiligte sich wie selbstverständlich an der Führung des Haushalts und der Nachwuchsbetreuung und erwies sich für Eva als in jeder Lebenslage einfühlsamer Partner.

Die fremde Familie

Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs 1945 endete auch die seit 1910 bestandene japanische Kolonialherrschaft in Korea, und das Land wurde zwischen den Siegermächten Sowjetunion und den Vereinigten Staaten von Amerika aufgeteilt. Die ursprünglich in der nunmehrigen sowjetischen Besatzungszone im Norden beheimatete, vermögende Familie Choung wurde enteignet und viele ihrer Mitglieder von den neuen Machthabern getötet. Mutter Choung jedoch gelang mit ihren drei Kindern (25) die Flucht in den Süden nach Seoul. Ihr jüngster Sohn, KyuSong Choung, schloss die Universität in Seoul in Mindeststudiendauer ab, arrangierte sich mit den amerikanischen Besatzern und schaffte eine steile Karriere als Geschäftsmann. Nicht zuletzt dadurch gewann die Familie unter geschickter Führung seiner Mutter wieder an politischem Einfluss. Mit Unterstützung KyuSongs und seiner Freunde ging der 1948 aus dem amerikanischen Exil zurückgekehrte, frühe nationalistische Widerstandskämpfer gegen die japanische Besatzung SyngMan Rhee als Sieger einer von den USA unter UNO-Aufsicht durchgeführten Wahl hervor. Nachdem er am 15. August 1948 die Republik Korea ausgerufen hatte, galt eine seiner ersten Amtshandlungen der Inhaftierung seiner Steigbügelhalter, unter ihnen auch KyuSong Choung. Dessen Frau MyongDuk konnte jedoch mit den Söhnen YoungJin und YoungJun und der Tochter HyoJin nach Toyko ins Exil übersiedeln. Langjährige gute Geschäftsbeziehungen nach Japan garantierten dort ein respektables Überleben. KyuSong konnte nach der Haftentlassung in Japan erneut ein Geschäftsimperium aufbauen, und erst nach 1965 begann die Familie, sich zurück nach Seoul zu orientieren. So konnten die Brüder YoungJin und YoungJun ab 1954/55 zu Studienzwecken nach Europa reisen. Während YoungJin erlaubt wurde, eine Künstlerlaufbahn einzuschlagen, schloss YoungJun an den Universitäten von Cambridge und Oxford jeweils mit dem Doktor-

the household and improve her chances of being cured and leading a fairly normal life. YoungJin helped to run the household and bring up the children as a matter of course and proved a sensitive and compassionate partner for Eva in every situation in life.

The foreign family

The end of the Second World War in 1945 also meant the end of Japan's colonial rule in Korea since 1910; the country was now divided up between the Soviet Union and the United States as the victorious powers. The wealthy Choung family, originally from the north of the country in what had now become the Soviet occupied zone, was duly expropriated, and many of its family members were put to death by the new rulers. Mother Choung succeeded nonetheless in fleeing south, to Seoul, with her three children (25). Her youngest son, KyuSong Choung, graduated from Seoul University in the shortest time achievable, came to an arrangement with the American occupying forces, and enjoyed a stellar career as a businessman. Under the skilful stewardship of his mother, the family regained its political influence for these and other reasons. In 1948 SyngMan Rhee, the former nationalist freedom fighter against the Japanese occupation returned from his American exile and, with the support of KyuSong and that of his friends, he emerged victorious from elections held by the US under UN supervision. After proclaiming the Republic of Korea on 15 August 1948, one of his first official acts in office was to arrest and imprison those who had helped him into the saddle, KyuSong Choung among them. However, his wife MyongDuk managed to go into exile in Tokyo, together with her sons YoungJin and YoungJun and her daughter HyoJin. Following many years of good business relations with Japan they were guaranteed a decent livelihood there. On his release KyuSong once again built up a business empire in Japan, but it was only after 1965 that the family began to orientate itself back towards Seoul. It meant that the two brothers YoungJin and YoungJun were able to travel to Europe for study purposes from 1954/55. While YoungJin was allowed to embark on a career as an artist, YoungJun graduated from both Cambridge and Oxford with a doctorate in international trade so he could succeed his father in the business.

In 1958 the Choung family (24) decided to bring YoungJin and his young family 'home' (24) and sent tickets for the ocean passage, a decision which, as time would prove, was to have far-reaching consequences for the young couple (22). One immediate consequence was that Choung-Fux had to break off her studies for her family's

grad für Welthandel ab, um dem Vater als Geschäftsmann nachzufolgen.

1958 entschloss sich Familie Choung (24), YoungJin mit seiner jungen Familie nach Hause zu holen (23), und schickte Karten für die Schiffspassage, eine Entscheidung mit weitreichenden Folgen für das junge Paar (22), wie sich im Lauf der Zeit herausstellen sollte. Unmittelbar war damit verbunden, dass Choung-Fux ihr Studium um der Familie willen abbrach, um ihrem Mann in die Fremde zu folgen. Die Zelte abzubauen, bedeutete aber auch, Freunde und Bekannte hinter sich zu lassen und im Studiumfeld bereits aufgebaute Netzwerke nicht weiter pflegen zu können. Der Schriftsteller und Lyriker Hermann Schürer, regelmäßiger Baccant bei Vernissagen aller Art, brachte es auf den Punkt, als Choung-Fux sich bei der letzten, vor ihrer Abreise besuchten Ausstellungseröffnung von ihm verabschiedete: „Deppert bist, Madl, fahrst nach Japan. Wir werden dich alle vergessen.“¹⁸ Trotz aller Unwägbarkeiten war glücklicherweise die Mutter durch fürsorgliche häusliche Pflege während der letzten beiden Jahre soweit genesen, dass sie dem Vater den Haushalt führen konnte, ein Umstand, der den Abschied erleichterte.

Während der Schiffspassage, deren Route von Genua aus über das Mittelmeer, den nach der Krise wieder befahrbaren Suezkanal und den indischen Ozean nach Japan führte, schuf Choung-Fux zahlreiche Zeichnungen von Passagieren, vom Leben an Bord und den Landschaften, die an der Reling vorbeizogen.

In Meguro-Ku angekommen, einem damals noch stillen Wohnbezirk von Tokyo, in dem die Eltern Choung lebten, musste sie sich sogleich vom Gedanken verabschieden, mit ihrem Mann einen eigenen Hausstand, ähnlich jenem in Wien, zu gründen. Die streng buddhistisch-konfuzianische Tradition der Familie Choung brachte es mit sich, dass sie mit den Eltern lebten und sich deren Haushalt und Familienhierarchie unterordneten. Das alte, in japanischer Tradition um 1900 erbaute Holzhaus, in dem alle Räume nur mit papierenen Schiebetüren unterteilt waren, verlangte seinen Bewohnern ein Höchstmaß an Wohndisziplin und persönlicher Zurückhaltung ab.

In Wien schienen Eva und YoungJin trotz bescheidener Verhältnisse ganz auf sich bezogen und in ihr kleines ungetrübtetes Glück gehüllt. Mit der Übersiedlung nach Japan wurde beiden jedoch schnell bewusst, dass sie den Lebenshintergrund des jeweils anderen bisher weitgehend ausgeblendet und daher kaum begriffen hatten. War YoungJin in Wien noch der aufmerksame Partner gewesen, der auch an den Pflichten des Haushalts

sake and follow her husband abroad. But breaking camp, as it were, also meant leaving friends and acquaintances behind and the inability to go on nurturing the networks she had already established as a student. The writer and poet Hermann Schürer, a regular *bon viveur* at all manner of exhibition previews, summed it up perfectly when Choung-Fux came to say farewell to him at the last exhibition opening she attended prior to her departure: ‘Girl, you’re out of your mind going off to Japan like that! Everyone will forget you.’¹⁸ Despite all these uncertainties, Eva Choung-Fux’s mother had fortunately made enough of a recovery as a result of the attentive home care she had received over the past two years that she was able to run the household for Eva’s father, which made parting a little easier.

The sea passage followed a route charted from Genoa across the Mediterranean and through the Suez Canal, now navigable once again after the crisis, then across the Indian Ocean to Japan. Throughout, Choung-Fux sketched numerous drawings of her fellow passengers, of life on board ship, and the landscapes drifting past the ship’s railings.

On arrival in Meguro-Ku, then still a quiet residential district of Tokyo where her in-laws lived, she immediately had to wave goodbye to any thoughts of establishing her own household with her husband, as they had done in Vienna. The Choung family’s strictly Buddhist-Confucian tradition was such that they had to live with his parents and submit to their household and family hierarchy. All the rooms in the old timber-built house designed in the Japanese tradition around 1900 were partitioned off by sliding doors made of paper, requiring the utmost in daily discipline and personal restraint from its residents.

In Vienna, despite their modest circumstances, Eva and YoungJin had been entirely content with each other’s company and had basked in unclouded happiness. After the move to Japan they both soon realised that, until then, they had largely blanked out the other partner’s background and therefore had barely understood it. Indeed, in Vienna, YoungJin had been an attentive husband who helped with the household chores; but back in Japan he was swallowed up by the patriarchal family structure. It was unthinkable for a married son to pick up a vacuum cleaner, let alone go for a stroll of an evening with his wife. The wife had to stay at home with the children while the husband went out alone to amuse himself. In Korean families in particular, wives and mothers assumed a position as service providers that made them subordinate even to their sons, as the use of



26



27



28

Anteil nahm, wurde er zurück in Japan von der patriarchalischen Familienstruktur vereinnahmt. Keinesfalls kam es einem verheirateten Sohn zu, etwa zum Staubsauger zu greifen oder gar mit seiner Frau abends spazieren zu gehen. Die Ehefrau hatte zuhause zu bleiben, bei den Kindern, während der Mann sich allein auswärtig vergnügen sollte. Besonders in koreanischen Familien nahmen Ehefrauen wie auch Mütter eine dienstleistende, sogar den Söhnen untergeordnete Position ein, was sich alleine schon in der Sprachverwendung äußerte. Auf Choung-Fux wurde nicht etwa mit ihrem Vornamen Bezug genommen, sondern mit der Bezeichnung „Uli Pauli Oma“ („Unseres Pauli Mutter“). Dass sie ein halbes Jahr nach ihrer Ankunft ihre Tochter Elma (26, 28) zur Welt brachte, war von untergeordneter Bedeutung.

Schon bald nach Ankunft wurde YoungJin (27) von seinem Vater mit dessen Geschäften betraut und musste Tag für Tag zur Arbeit ins Büro. Seine in Europa gründende Ausbildung zum bildenden Künstler wurde nicht ernst genommen. Er und Eva mussten schnell einsehen, dass sich ihre gemeinsam geschmiedeten Pläne nicht realisieren ließen. Umso weniger, als es für eine Mutter in wohlhabenden Verhältnissen ganz und gar unstatthaft war, einer Arbeit, und sei es künstlerischer Praxis, nachzugehen.

Trotz der widrigen Verhältnisse versuchte Choung-Fux, sich einzuleben, die japanische Sprache aufzugreifen und sich nützlich zu machen, etwa indem sie dem Schwiegervater in Angelegenheiten englischer Korrespondenz zur Seite stand. Gleichzeitig aber rebellierte sie subtil gegen die protokollarische Strenge, indem sie versuchte, zunächst von der Familie unbeachtet, eine kleine Ecke ihres gemeinsamen winzigen Schlafzimmers des Nachts und stundenweise in ein Atelier zu verwandeln. Daneben hielt sie Ausschau nach Möglichkeiten, mit der Kunstszene Tokyos in Kontakt zu kommen. Ihre erste Ausstellung fand schließlich 1959 mit der Hilfe YoungJins im Künstlercafé *Rilke* statt, gefolgt von einer weiteren in der Shibuya Art Gallery, wo jeweils ihre aus Wien mitgebrachten lithografischen, vorwiegend figurativen Arbeiten zu sehen waren.

Obwohl sie durch die Lektüre ostasiatischer Kulturen schon im Vorfeld ahnte, was von ihr als Schwiegertochter erwartet würde, vermittelte das direkte Erleben nochmals eine andere Dimension. Im Rückblick auf ihre Wiener Studienjahre kam ihr mehr und mehr zu Bewusstsein, dass sie etwas Unabgeschlossenes mit und in sich trage, ja, dass es möglicherweise ein Fehler gewesen war, aus Liebe das Studium abgebrochen zu haben; sie empfand Unbehagen, was ihren schweren Stand

language alone clearly expressed. Choung-Fux for instance was not referred to by her first name, but by the phrase ‘Uli Pauli Oma’ (‘our Pauli’s mother’). The fact that, six months after their arrival, she gave birth to their daughter Elma (26, 28) was of minor importance.

And so it was that, soon after their arrival, YoungJin (27) was entrusted with his father’s business affairs and, day after day, he went off to the office to work. The education and training he had acquired in Europe studying the visual arts were not taken seriously. He and Eva soon had to come to terms with the fact they would be unable to realise the plans they had forged together. Especially as it was utterly unseemly for a mother from affluent circumstances to have a job, even in an artistic practice.

Despite these adverse circumstances Choung-Fux did her best to settle down, pick up the Japanese language, and make herself useful, assisting her father-in-law with his English correspondence. But she also rebelled, subtly, against the constraints of protocol by transforming a small corner of their tiny bedroom into a studio, hour by hour, and always at night. And, all the while, she looked for opportunities to establish contact with Tokyo’s art scene. With YoungJin’s help, she finally organised her first exhibition, at the *Rilke* artists’ café in 1959, followed by another at the Shibuya Art Gallery, where the lithographs, mainly figurative works, she had brought from Vienna went on show.

From what she had read of East Asian cultures, she did have an inkling of what to expect there as a daughter-in-law, but the direct experience of it added another dimension altogether. Looking back at her years of study in Vienna she realised more and more that she was carrying around with her, and within her, something uncompleted; indeed, that it would have been a mistake to give up her studies for love, a sense of unease that served merely to amplify her difficult position within the family. Choung-Fux gratefully acknowledged the fact that, in the end, YoungJin was able to agree to return to Vienna with her and the children. He justified his decision to his parents mainly on the grounds that it was impossible for them to live in Japan as long as they did not have a house of their own at their disposal.

Vienna intermezzo

On her return to Vienna in autumn 1960 Choung-Fux immediately resumed her studies under Professor Herberth at the Academy. Their precarious living conditions in Austria weighed heavily. In the early 1960s it was almost impossible to transfer money privately from either Korea or

innerhalb der Familie nur noch verstärkte. Dankbar nahm Choung-Fux zur Kenntnis, dass sich YoungJin schließlich durchringen konnte, mit ihr und den Kindern nach Wien zurückzukehren, seinen Eltern gegenüber vor allem mit der Begründung, nicht in Japan leben zu können, sofern nicht ein eigenes Haus zur Verfügung stünde.

Intermezzo in Wien

Unmittelbar nach ihrer Rückkehr aus Japan im Herbst 1960 nahm Choung-Fux ihr Studium an der Angewandten bei Professor Herberth wieder auf. Die prekären Lebensverhältnisse in Österreich drückten schwer. Anfang der 1960er Jahre war es nahezu unmöglich, aus Korea oder Japan privat Geld zu überweisen, und von Vater Fux war weiterhin keine Hilfe zu erwarten. YoungJin arbeitete in Schweden als Tellerwäscher, um zum schmalen Haushaltsbudget beizutragen. Die räumliche Trennung von ihrem Mann und die Alleinverantwortung für ihre Kinder waren für Choung-Fux schwer zu ertragen, ein Umstand der auch im Freundeskreis kaum abgefedert wurde. (29–32)

Unter solchen Bedingungen ein Kunststudium abzuschließen, erwies sich als besondere Herausforderung, vor allem dann, wenn man seinen Mitmenschen gegenüber soziale Verantwortung empfindet, die mindestens ebenso schwer wiegt wie das Bedürfnis, sich als Künstlerin zu verwirklichen. Keinesfalls wollte Choung-Fux diesen Konflikt auf Kosten ihrer Kinder zugunsten ihrer künstlerischen Entwicklung entscheiden und suchte daher nach Wegen, beides miteinander zu verbinden. Dieses Bestreben erzwang eine äußerste Ökonomisierung in Bezug auf den Aufwand der von ihr eingesetzten Arbeitstechniken, Verfahren und Gestaltungsprinzipien, bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung ihrer künstlerischen Anliegen und Bestrebungen. So stand bei den in dieser Zeit geschaffenen Linolschnitten nicht die Zurschaustellung virtuoser Beherrschung von Geißfuß, Hohleisen und Messer, etwa in Gestalt komplexer Linienschnitte, sondern die Reduktion der Mittel in Bezug auf das Wesentliche der Bildaussage im Vordergrund. Dementsprechend bevorzugte sie zu dieser Zeit die Technik des Arbeitens von einem einzigen, dem „verlorenen Stock“, zu sehen etwa am Beispiel des Farblinoldrucks *Der Kern* (S. 71), und das Drucken mit aus Linolplatten gebrochenen Formen (*Floating Pieces*). Letztere Technik ermöglichte ihr, Bildkompositionen zu variieren, Formmodule im Bildfeld mehrfach umzuordnen und auch überlagert zu drucken. Die für die Künstlerin wichtigste Arbeit dieser Art, die sie kurz vor ihrem Diplom Ende 1961 schuf, ist unter dem Titel *Turning Disks* (S. 82, 83) bekannt.

Bei diesem Werk ritzte sie mit einem scharfen Messer die auf dem Gewebe der Rückseite der

Japan; and still no help was to be expected from her father. YoungJin found work in Sweden as a dishwasher to help contribute to the meagre household budget. Being separated physically from her husband and having sole responsibility for the children was a heavy burden for Choung-Fux to bear, one which even her circle of friends could not cushion. (29–32)

So completing one's art studies under such conditions proved particularly challenging, particularly when one feels a sense of social responsibility towards one's fellow human beings that weighs at least as heavily as the need to realise one's own potential as an artist. Choung-Fux was not prepared under any circumstances to resolve this conflict to the benefit of her development as an artist, but at the expense of her children, and so she looked for ways of reconciling both. Such an endeavour called for the utmost thrift with regard to any expenditure on the techniques, processes and design principles she wanted to use, yet without compromising her artistic efforts and objectives. That is why, in the linocuts she created during this particular phase of her life, the emphasis was not on any ostentatious display of virtuoso mastery in the wielding of gouge, chisel and blade or the shape for instance of complex line cuts; it was on reducing resources to the bare essentials for expressing image content. So during this period, she favoured the technique of working from a single plate, known as the 'lost plate', as illustrated for instance by the colour linocut *Der Kern* (p. 71), and also printing with floating pieces, i.e. chunks broken off the linoleum panels. The latter technique allowed her to vary her image compositions, to rearrange her modulus in the image field time and time again, and also to superimpose the printing. For the artist the most important work of this type was the one she created shortly before her diploma, in late 1961, known under the title *Turning Disks* (p. 82, 83).

For this particular work she used a sharp blade to score circles pre-drawn onto the fabric on the reverse of the linoleum; she then broke the rough irregular discs out of the material and, in an additive printing process, composed them repeatedly and overlappingly onto heavy blotting paper in translucent colour gradients. She thus created variations on a design theme which, as a cycle, would constitute a significant orientation for her future work. In future she would be less interested in the reproductive side of the print graphic arts than in the productive side, with changes in materials, printing blocks, colours and methods redefining the notion of original print with series of individual image ideas. In the so-called *édition variable* that was to have such a definitive impact on her



29



30



31



32



33

Linolplatte vorgezeichneten Kreise, brach grob unregelmäßige Scheiben heraus und komponierte sie in einem additiven Druckverfahren wiederholt und einander überschneidend in transluziden Farbverläufen auf Löschdruckkarton. Es entstanden Variationen über ein Formthema, die als Zyklus eine bedeutende Weichenstellung für ihre künftige Arbeit bildeten. In Hinkunft sollte ihr Interesse nicht so sehr der reproduktiven als vielmehr der produktiven Seite der Druckgrafik gelten, durch Veränderungen in Materialien, Druckstöcken, Farben und Verfahrensweisen würden Serien zu einzelnen Bildideen den Begriff der Originalgrafik neu definieren. In der sogenannten *édition variable*, die ihr Werk ab diesem Zeitpunkt maßgeblich prägen würde, gerät jedes Blatt eines Zyklus zu einem unverwechselbaren Original. Mit ihrem Zyklus der *Turning Disks* hatte sie zumindest einen Ansatzpunkt gefunden, der ihr nicht nur inneren Halt, sondern auch eine Perspektive für ihre weitere künstlerische Entwicklung versprach.

Bei *Turning Disks* habe sie im Übrigen schon begonnen, „mit dem Irisdruck zu spielen“, und dabei durch die direkt vom Farbstein über die Walze auf die Druckplatte übertragenen Farbverläufe räumliche Andeutungen erzielt, welche assoziativ in die dritte Dimension einer Kugel vorzustoßen erlaubten. Die mit Schwarz und Weiß warm und kalt getrübbten Farben unterstreichen den durch die serielle Komposition mit einander überlagernden Kreisflächen suggerierten Ablauf und damit den Wandel innerhalb raumzeitlicher Existenz, der eigentliches Thema der Arbeit ist – geeignet, die Sicherheit einer fremdbestimmten, in der Erfüllung gesellschaftlicher Erwartungshaltungen begründeten Identität als „Pseudosicherheit“¹⁹ zu entlarven. Dass sich dabei auch Assoziationen zu verschiedenen Tages- und Nachtzeiten oder gar Jahreszeiten einstellten, unterstreicht nur das grundsätzliche Thema der Veränderung als einzige Gewissheit, die den Erscheinungen des Lebens anhaftet.

Das Motiv des Kreises, genauer: der Scheibe (33), entsprang zunächst der Erfahrung und Beobachtung bildnerischer Prozesse. Begrenzt in der Fläche, bezogen auf die Peripherie, jedoch ohne Anfang und Ende, knüpfte Choung-Fux mit ihren Scheiben ikonografisch an eine alte interkulturelle Symbolik an, die unter anderem für Unendlichkeit, Harmonie, Gleichgewicht und Ganzheit steht, für einen geordneten Kosmos, der angesichts ihrer realen Lebensverhältnisse, ihrer Zerrissenheit zwischen den Lebenswelten, nur mit Mühe in einem fragilen Gleichgewicht zu halten war. In Kenntnis ihrer Biografie mag man darin den Versuch erkennen, Erwartungshorizonte zweier unterschiedlicher Familien einander anzunähern. Im weitesten

work from this point onwards, each print in a cycle becomes a unique unmistakable original. With her cycle *Turning Disks* she found a starting point which, at least artistically, not only held the promise of inner stability, but also opened up prospects for her future development as an artist.

With *Turning Disks* she felt she had begun ‘experimenting with the iris print’, achieving spatial impressions with colour gradients applied directly from the ink slab onto the printing plate via the roller, enabling her to progress by association into the third dimension of a sphere. The warm and cold clouded colours achieved with black and white underscore the progression suggested through the serial composition with overlapping circular surfaces and therefore the shift within a space-time existence, which is actually the theme of the work, one capable of exposing as a ‘pseudo-security’¹⁹ the security of an externally determined identity founded on the fulfilment of social expectations. The fact that associations with different times of the day and night, or even seasons, arose as a result merely served to underline the fundamental theme of change as the only certainty inherent in life’s phenomena.

The motif of the circle or, to be more precise, the disc (33) initially arose from the experience and observation of creative artistic processes. Choung-Fux uses the disc motif with its contained surface area, defined in reference to its periphery yet without a beginning or an end, to evoke an association in terms of iconography with an ancient intercultural symbolism that stands for, among others, infinity, harmony, equilibrium and wholeness, for a well-ordered cosmos which, given her real life circumstances, her inner turmoil as someone torn between the various realities of her own life, can only be maintained in delicate equilibrium with difficulty. Knowing her life story one might recognise this as an attempt to reconcile the horizons of expectation imposed by two discrete families. In the broadest sense, the quasi archaic basic form of the area of a circle might be seen as a motif of longing for transcendence undistorted by human interests, for an inner security impervious to the petty partialities and heteronomies of life. Against this backdrop, the bird motif (*p. 90*), which together with circles and discs can be traced in many variations right through to her late work, becomes a metaphor for longing, ‘perhaps to be able to fly away from an onerous present,’ as Choung-Fux herself recalls, looking back.²⁰

Already then Choung-Fux had a pronounced propensity for transcending outside reality and revealing her spiritual nature as an inner value; in this she is in step with the spiritualist variation

Sinn würde die quasi archaische Grundform der Kreisfläche zu einem Sehnsuchtsmotiv nach von menschlichen Interessen unverstellter Transzendenz, nach einer inneren Sicherheit, der die Parteilichkeiten und Heteronomien des Lebens nichts anzuhaben vermögen. Vor diesem Hintergrund gerät auch das Vogelmotiv (S. 90), das sich neben Kreisen und Scheiben bis in ihr Spätwerk hinein variationsreich verfolgen lässt, zur Sehnsuchtsmetapher, „vielleicht auch um einer beschwerlichen Gegenwart entfliehen zu können“, kommentiert Choung-Fux im Rückblick.“²⁰

Mit ihrem bereits damals ausgeprägten Hang, die äußere Wirklichkeit zu transzendieren und ihr Geistiges als inneren Wert zur Anschauung zu bringen, knüpft sie an die spiritualistische Spielart der klassischen Moderne der Zwischenkriegszeit an und verbindet diese mit der die internationale Moderne nach 1945 dominierenden Abstraktion als einziger Möglichkeit, glaubwürdig auf die Potenziale einer neuen Humanität – gleichsam nach dem durch den Weltkrieg herbeigeführten Ende der Welt – Bezug zu nehmen. Derartige Anliegen über die realistische Darstellung des Menschenbilds zu vermitteln, war infolge der Gräueltaten des Nationalsozialismus für viele KünstlerInnen unglaublich, wenn nicht sogar unerträglich geworden.

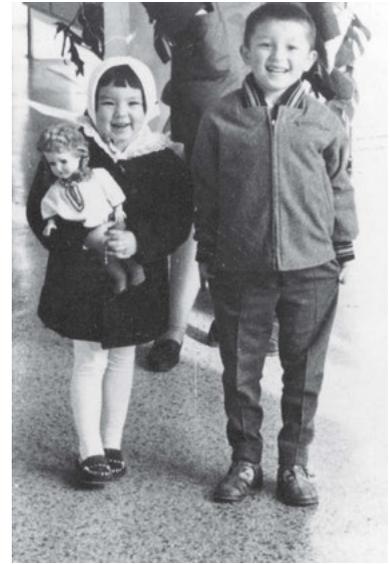
Die Hinwendung zur Abstraktion bis hin zur Ungegenständlichkeit mag nicht nur durch Berührung mit der japanischen Kultur, sondern schon durch die abstrakten Arbeiten ihres Lehrers Franz Herberth aus den 1950er und 1960er Jahren vor dem Hintergrund der informellen Malerei jener Zeit begünstigt worden sein. Die Transformation von Eindrücken aus der Erscheinungswirklichkeit wurde dabei auch zu einem hohen Grad von der Eigenart der jeweiligen Arbeitstechnik bestimmt, so etwa auch bei ihren Tiefdrucken, für die beispielhaft das Mezzotinto-Blatt *Komposition am Abend 01* steht (S. 85). Dabei war es Choung-Fux aber nicht um die klassische Mezzotinto-Technik zu tun, bei der Hell-Dunkel-Werte des Motivs mittels unterschiedlicher Glättung einer mit dem Wiegemeßer gleichmäßig aufgerauten Kupferplatte durch einen Polierstahl zur Geltung gebracht werden. Sie erarbeitete ihr Motiv bereits auf halbem Weg, indem sie es mittels der vorbereitenden Technik des Aufrauens der Druckplatte als Gefüge unterschiedlich dichter, einander überlagernder Schraffuren entstehen ließ und damit landschaftliche Assoziationen weckte. Eine grundsätzlich experimentelle Haltung gegenüber klassischer Druckgrafik bestätigt sich schließlich in einer Reihe von Beispielen angewandter Druckgrafik, die sie im Vorfeld ihres Diploms im Sommersemester 1962 schuf. Es handelte sich dabei um Entwürfe

of classical modernism in the interwar period and associates it with the abstraction that dominated international modernism after 1945 as the sole possibility for credibly referencing the potential of a new humanity – after the end of the world, as it were, brought on by the world war. For many artists, conveying such concerns through the realistic representation of the idea of mankind had become implausible, not to say intolerable, given the atrocities perpetrated by the Nazis.

Choung-Fux's reorientation towards abstraction through to non-representational art may well have been ushered along not just by her contact with Japanese culture, but also by the abstract works of her teacher, Franz Herberth, from the 1950s and 1960s, against the backdrop of the informal painting of the day. The transformation from impressions taken from phenomenological reality was also to a large extent determined by the specific nature of each particular technique, for instance her intaglio prints, with by way of example the mezzotint print *Komposition am Abend 01* (p. 85). For Choung-Fux it was not about the classic mezzotint technique, in which the light-to-dark tonalities of the motif are achieved with a scraper by varying the degree of smoothing of a copper plate evenly roughened by a steel rocker. She developed her motif half-way by creating it using the preparatory technique of roughening the printing plate as a structure of overlapping hatchings of different densities, thereby evoking landscape associations. An out-and-out experimental approach compared with conventional print graphics finally confirmed itself in a series of examples of applied print graphics, created prior to her diploma in the summer semester of 1962. They consisted of draft versions for record sleeves and book jackets. The former in particular clearly show that she combined the linocut technique with her experiences with the richly varied technique of the etching and employed the individual ink plates for both letterpress and intaglio printing templates. The typeface used for these commissioned works (p. 96, 97) had been hand-drawn based on the lessons in the class for artistic typeface and book design under Hertha Larisch-Ramsauer. However, the focal point of her graphic arts diploma in the summer semester of 1962 was a commercial graphic works project for Japan Airlines consisting of posters and prints, which earned her a degree with distinction.

Between Japan and Korea

In Vienna, away from the rigid constraints of traditional family structures, Eva and YoungJin were able to communicate as equals, a situation they were now determined to maintain. Full of ambitious plans on their return to Japan, they wanted



34



35



36



37

für Hüllen von Schallplatten und Buchumschläge. Besonders bei ersteren wird deutlich, dass sie die Technik des Linolschnitts mit ihren Erfahrungen in der variationsreichen Technik der Radierung verknüpfte und die einzelnen Farbplatten sowohl als Hochdruck als auch als Tiefdruckvorlage einsetzte. Die bei diesen Auftragswerken (S. 96, 97) zum Einsatz gekommene Schrift war auf Basis des Unterrichts in der Klasse für künstlerische Schrift- und Buchgestaltung bei Hertha Larisch-Ramsauer handgezeichnet entstanden. Im Mittelpunkt ihres Grafikdiploms im Sommersemester 1962 standen jedoch gebrauchsgrafische Arbeiten für Japan Airlines in Gestalt von Plakaten und Grafiken, die ihr einen Abschluss mit Auszeichnung einbrachten.

Zwischen Japan und Korea

In Wien hatten Eva und YoungJin, abseits rigider traditioneller Familienstrukturen, wieder auf Augenhöhe miteinander kommuniziert und waren fest entschlossen, daran festzuhalten. Voller Ambitionen wollten sie nach ihrer Rückkehr nach Japan mit einem Forschungsprojekt beginnen, das einen Vergleich von religiöser und sepulkraler Steinskulptur aus Europa, Korea und Japan vom 9. bis zum 12. Jahrhundert zum Gegenstand gehabt hätte, und wofür ein Schweizer Verleger bereits Interesse gezeigt hatte. Allein nach der Ankunft mussten Sie innerhalb kurzer Zeit feststellen, dass sich die alten Verhältnisse wieder einstellen.

Obwohl nur für die junge Familie gedacht (34, 35), hatten sich die Schwiegereltern nach Fertigstellung des neuen Hauses kurzerhand entschlossen, ebenfalls dort zu wohnen und YoungJin erneut in die Geschäfte des Schwiegervaters einzubinden. Nachdem Choung-Fux rasch zur Kenntnis nehmen musste, dass sich die gemeinsamen Pläne nicht verwirklichen ließen, war sie darauf bedacht, ungeachtet des subtil zum Ausdruck gebrachten Missfallens der Schwiegereltern, einen Platz zu finden, an dem sie in Ruhe ihrer künstlerischen Arbeit nachgehen konnte und an dem im Idealfall auch noch eine Druckerpresse zur Verfügung stünde. Der Idealfall stellte sich auch tatsächlich ein, indem sie über eine Englisch sprechende Mitarbeiterin im Büro des Schwiegervaters an die Adresse einer Werbeagentur kam, wo sie hoffte, unter Vorlage ihrer Arbeiten Kontakte knüpfen zu können (38). Taro Masuyamasan (37), Shinto-Priester und Direktor bei Dentsu Advertising begutachtete ihre Arbeitsproben und zeigte sich beeindruckt, meinte jedoch, dass es sich um Kunst und nicht um für die Belange einer internationalen Werbeagentur übliche Gebrauchsgrafik handle. Er vermittelte sie deshalb einer befreundeten Verlegerin, Tanaka Yoshikosan von Shinchosha Editorial, die internationale Bestseller in japanischer Übersetzung und künstlerischer Aufmachung auf den Markt brachte.



38

to begin a research project that would involve a comparison of religious and sepulchral stone sculptures from Europe, Korea and Japan from the 9th to the 12th century; in fact, a Swiss publisher had already expressed interest in the project. Except that, on their arrival, it was not long before they were forced to realise that the old circumstances had set in once again.

Although the recently completed new house had originally been intended solely for the young family (34, 35), their in-laws decided there and then that they would live there, too, and to involve YoungJin once again in her father-in-law's business. Choung-Fux was forced to accept that the plans they had forged together would not be realised; paying no heed to the subtly expressed disapproval of her in-laws, she was determined to find somewhere she could pursue her artistic work in peace and quiet, a place which ideally would also provide a printing press. And, in fact, that ideal scenario did materialise after she obtained the address of an advertising agency through an English-speaking employee at her father-in-law's office; she hoped that, after submitting her works, she would be able to establish contacts there (38). Taro Masuyamasan (37), Shinto priest and director at Dentsu Advertising, scrutinised her work samples and was clearly impressed. But he felt that they represented art, not the sort of commercial graphic prints that were suitable for an international advertising agency. He therefore put her in touch with a friend and publisher, Tanaka Yoshikosan at Shinchosha Editorial, which published art editions of Japanese translations of international bestsellers. It was agreed that Choung-Fux would provide selected works from her non-representational prints for this purpose. The substantial fees in turn provided the starting capital for a bank account of her own, which would later come in extremely handy. Masuyamasan also mediated contacts with a small printer's shop that had remained undamaged during the war; its chairman had once attended a printers' convention in Vienna and had fond memories of the event. She was cordially provided with a Dharma-Shiki flatbed press, long decommissioned at the end of a corridor; the fact she would not be needing the services of any company employees in carrying out her work was a further boon.

The fact that Choung-Fux was planning to work in a printing shop and, to top it all, among men was inconceivable for a female member of a tradition-conscious Korean family. So actually getting to this longed-for workplace proved difficult both logistically and in terms of family commitments – and, even then, only at irregular intervals. At night she would work on her printing plates, at a

Es wurde vereinbart, dass Choung-Fux ausgewählte Blätter ihrer ungegenständlichen Grafiken zu diesem Zweck zur Verfügung stellen sollte. Das hohe Honorar bildete das Startkapital für ein eigenes Bankkonto, das sich später noch als äußerst hilfreich herausstellte. Masuyamasan ermöglichte ferner den Kontakt zu einer kleinen, während des Kriegs unzerstört gebliebenen Druckerei, deren Präsident ehemals an einem Druckerkongress in Wien teilgenommen hatte und darüber angenehme Erinnerungen äußerte. Freundlich stellte man ihr am Ende eines Ganges eine seit langem abgestellte Dharma-Shiki-Flachbettpresse zur Verfügung, erfreut, dass sie zu ihren Verrichtungen keine Arbeitskraft der Firma in Anspruch nehmen würde.

Dass Choung-Fux in einer Druckerei und noch dazu unter Männern zu arbeiten vorhatte, war aber für ein weibliches Mitglied einer traditionsbewussten koreanischen Familie undenkbar. Zu diesem ersehnten Arbeitsplatz zu gelangen, erwies sich daher logistisch und familiär als schwierig und nur in unregelmäßigen Abständen möglich. Ihre Druckformen stellte sie in der Regel nachts auf dem Tisch in einer Ecke ihres Schlafzimmers her, indem sie die an der Rückseite geritzten Linolplatten so geräuscharm wie möglich brach. Die Umstände entspannten sich erst, als sie eines Morgens die ersten mit ihren Drucken gestalteten Bücher vorlegen konnte, in denen zu lesen stand: Coverdesign von Eva Choung-Fux. Umgehend kaufte der Schwiegervater zwanzig Exemplare von jedem Buch (S. 97) als Geschenke für seine Geschäftsfreunde, stolz darauf, dass seines Enkelkinds Mutter derart beachtenswerte Dinge schuf.

YoungJin fand wenig Verständnis für die Aktivitäten seiner Frau. Wenig erfreut war er auch, als sie begann, sich im Bereich der Fotografie zu versuchen, den sie sich über Hilfsdienste an seiner Seite im Fotolabor autodidaktisch erschlossen hatte. Die Fotografie stand für die letzte Domäne, mit der er sich noch an die Welt der Kunst klammerte, die ihm sonst durch familiäre geschäftliche Verpflichtungen zunehmend entfremdet worden war.

In der Zeit von 1963 bis 1967 entstanden nicht nur zahlreiche Farblinoldrucke nach dem verlorenen Stock, wie *Submarine Sicht* oder das erste Blatt aus der Serie *Under Water 01* (S. 86) die beide Choung-Fux' erste Taucherlebnisse zum Thema haben, sondern auch die Zyklen *Flower, Hayama* (S. 88, 89) und *Memory* (S. 94) beziehungsweise *Cup of Memory 06* (S. 92), bei deren Druckverfahren auch die Textur der handgeschöpften Papierbögen eine wichtige gestalterische Rolle spielte. Die Anmutungsqualität dieser Blätter ruft dabei stellenweise einen Streiflichteffekt in Erinnerung, der die plastische Textur der Papieroberfläche in

table in the corner of her bedroom, trying to be as quiet as possible while scoring the back of the linoleum panels and breaking off the pieces. Circumstances only began to ease when, one morning, she was able to present the first books to have been designed with her prints, bearing the inscription: Cover design by Eva Choung-Fux. Her father-in-law immediately bought twenty copies of each book as gifts for his business friends, proud of the fact that the mother of his grandson was capable of creating such remarkable objects (p. 97).

YoungJin had little understanding for his wife's activities. Nor was he best pleased when she began to venture into the field of photography, a domain she had previously opened up for herself by helping him out in the photo lab. Photography was the last domain through which he had managed to cling to the art world, a world from which he had become increasingly alienated as a result of family and business commitments.

During the period 1963–67 Choung-Fux created not only numerous colour linocuts on a lost plate basis, such as *Submarine Sicht* or the print *Under Water* (p. 86), both of which are based on the theme of Choung-Fux's first experiences of diving, but also *Flower, Hayama* (p. 88, 89) and the cycles *Memory* (p. 94) and *Cup of Memory* (p. 92). For the latter, the texture of the sheets of handmade paper also played an important design role in the printing processes. The appearance of these prints is somehow reminiscent of the effect of glancing light that allows the sculptural texture of the paper's surface to resonate within the composition as a whole. Moreover, the *Memory* cycles made from broken linoleum plates are designed in keeping with the variable modular principle of the *Turning Disks* and *Floating Pieces*. It is as if the artist had something sculptural in mind and superimposed variations of circles and squares in tectonically structured compositions, variations whose vivid and vibrant colours at times reflect the contemporaneous pop art movement. Some of these prints recalled the sculptural work of Fritz Wotruba. Experimentally the most interesting prints from this period include *Komposition 01* created in 1963, which combines linocut and relief printing by way of the iris print while pre-empting the object prints of *Mallorca Pieces Day, Night* (p. 342, 343) in her late work.

Essentially, Choung-Fux realised her first exhibitions in Japan and Korea with her linocut unique prints. The exhibition at the Tondeimun Art Room in Seoul in 1963 was followed in 1965 by two solo exhibitions and a participation at the All Japan Print Graphic Biennial Tokyo. In 1966 the



39



40



41

der Gesamtkomposition mitschwingen lässt. Die *Memory-Zyklen* aus sogenannten Linol-Brüchen sind darüberhinaus nach dem modular variablen Prinzip der *Turning Disks* beziehungsweise *Floating Pieces* gestaltet. Als schwebte der Künstlerin etwas Skulpturales vor, überlagerte sie darin in tektonisch aufgebauten Kompositionen Variationen von Kreis und Quadrat, deren mitunter leuchtend flächige Farben Reflexe auf die zeitgleiche Pop Art nahelegen. Manche dieser Drucke entstanden in Erinnerung an das plastische Werk von Fritz Wotruba. Zu den experimentell interessantesten Blättern aus dieser Zeit zählt die 1963 entstandene *Komposition 01*, die Linol- und Reliefdruck im Wege des Irisdrucks miteinander verbindet und gleichzeitig auf die Objektabdrucke in den sogenannten *Mallorca Pieces Day, Night* (S. 342, 343) im Spätwerk vorausweist.

Ihre ersten Ausstellungen in Japan und Korea bestritt sie im Wesentlichen mit ihren Linolunikatdrucken. Auf jene im Tondeimun Art Room in Seoul 1963 folgten 1965 zwei Einzelausstellungen und ihre Teilnahme an der All Japan Print Graphic Biennial Tokyo. 1966 zeigten die Galerien Hakuishisa (39) und Nu Nu in Osaka Einzelausstellungen, die deutlich machten, dass ihr Werk neben den besten Künstlern Japans bestehen konnte. Im selben Jahr nahm sie schließlich auf Einladung noch an einer Ausstellung der Women's Art Association in Tokyo teil. Der Minimalismus und die mit ihm verbundene meditative Spiritualität, die von ihrem reduzierten bildnerischen Vokabular ausging und dessen Ansätze sie bereits in Wien entwickelt hatte, trafen sich aufs Engste mit der japanischen Lebenshaltung, deren Spiritualität auch den Alltag bis ins Kleinste durchdringt, ohne dabei aufdringlich oder gar missionarisch zu wirken. In Kyoto (40, 41) erlebte Choung-Fux unmittelbar, dass ihre Kunst von der japanischen Öffentlichkeit angenommen wurde und dass keine Schicht der Bevölkerung Berührungängste gegenüber Kunst im Allgemeinen zeigte. In den Morgenstunden besuchten zuallererst Marktfrauen die Ausstellung und hinterließen kleine Geschenke wie etwa Äpfel oder Mandarinen. Im Lauf des Vormittags kamen dann auch Hausfrauen, Beamte und Polizisten, während sich nachmittags häufig Professoren der Kyoto-Universität einfanden, um interessiert mit der Künstlerin ausführliche Gespräche zu führen. Zu den größten Komplimenten gehörte der Satz der Galeristin Keiko Tsujisan (42) aus Osaka, die mit Choung-Fux in Nara einen Shinto-Priester (43) und Fachmann in Sachen historischer Druckgrafik aufsuchte. Weil er Ausländern ablehnend gegenüberstand, beruhigte ihn Tsujisan etwa mit den Worten: „Meister, sie schaut nur so aus wie eine Ausländerin, sie schaut wirklich nur so aus!“ Ihren Kindern, die internationale christliche Ordensschulen (36) besuchten, bemühte sie sich, Brücken zwischen den beiden

Hakuishisa (39) and Nu-Nu Galleries in Osaka put on solo exhibitions that proved that her work could easily hold its own alongside that of Japan's best artists. That same year she was invited to take part in an exhibition by the Women's Art Association in Tokyo. The minimalism and the associated meditative spirituality that emanated from her scaled-down artistic vocabulary, the rudiments of which she had begun developing in Vienna, are a very neat fit with the Japanese attitude towards life, the spirituality of which permeates through to the smallest detail of everyday life without seeming in the least intrusive, let alone proselytising. In Kyoto (40, 41), Choung-Fux experienced first-hand that her art was accepted by the Japanese public and that no section of society had a fear of engaging with art in general. In the morning hours, market women would be the first to visit the exhibition, leaving behind apples or mandarin oranges as token gifts. Then, throughout the morning, housewives, civil servants and police officers would attend while, in the afternoon, professors from Kyoto University would drop by and engage in lengthy and interested discussions with the artist. Among the greatest compliments was the phrase once uttered by the gallery owner Keiko Tsujisan from Osaka (42), who went with Choung-Fux to visit a Shinto priest (43) and expert in historical print graphics in Nara. He had a reputation for being unfavourably disposed towards foreigners, so Tsujisan reassured him with the words: 'Master, she only looks like a foreigner, really, she only looks like one!'

Choung-Fux was also keen to build bridges between the two worlds that made up her children's background as they attended international schools run by Christian orders (36). To prevent them becoming appropriated by any particular denomination, she visited not just Christian places of worship with them, but also Shinto shrines, Buddhist temples and Jewish prayer houses. In this way she was able to instil in her children a sense of respect for all the efforts human beings make to open up a space of encounter for themselves with the transcendental.

In 1965 the family orientated itself back to Korea, now that they had been rehabilitated by the US following the April Revolution of 1960 and SyngMan Rhee's exile. The population's aversion to Americans and all things American posed a security risk for Choung-Fux and her children, which is why they lived on the United Nations compound guarded by soldiers. The habits and customs in this war-torn land differed significantly from Japan, which by comparison was more pro-Western. In the family hierarchy, for instance, sons ranked higher than their mothers, and Choung-Fux even

Welten ihrer Herkunft zu bauen. Um deren konfessionelle Vereinnahmung zu verhindern, besuchte sie mit ihnen nicht nur christliche Gotteshäuser, sondern auch Shinto-Schreine, buddhistische Tempel oder auch jüdische Gebethäuser. Auf diese Weise konnte sie ihren Kindern Respekt vor allen Bemühungen anpflegen, die Menschen aufwenden, um sich einen Ort für die Begegnung mit dem Transzendenten zu erschließen.

1965 orientierte sich die Familie, nachdem sie infolge der April-Revolution von 1960 und der Exilierung SyngMan Rhees durch die USA rehabilitiert worden war, zurück nach Korea. Die Aversion der Bevölkerung auf Amerikaner und alles amerikanisch Anmutende stellte für Choung-Fux und ihre Kinder ein Sicherheitsrisiko dar, weswegen sie im von Soldaten bewachten Dorf der Vereinten Nationen wohnten. Die Sitten und Gebräuche in diesem vom Krieg zerrissenen Land unterschieden sich deutlich vom vergleichsweise westlich orientierten Japan. So standen beispielsweise Söhne in der Familienhierarchie höher als Mütter, und Choung-Fux musste mitansehen, wie Söhne ihre Mütter schlugen. Mütter stiegen in der Hierarchie erst dann, wenn sie Großmütter geworden waren. Dann galten sie als erfahren und abgehärtet, ihre klugen und guten Ratschläge wurden geachtet und sie nahmen den Ehrenplatz innerhalb der Familien ein. Schon die Kinder mussten lernen, dass etwa ein älterer Cousin den jüngeren schlagen durfte, ohne dass es dem jüngeren zuzuschlagen. Die Rigidität der quasi konfuzianisch-patriarchalischen Gesellschaft, innerhalb derer hierarchisch Untergeordneten oftmals jeglicher menschlicher Respekt versagt wurde, gab schließlich den Ausschlag, dass Choung-Fux mit Ehemann und Kindern bereits nach einem Jahr nach Japan zurückkehrte. Nach einem Eklat mit dem Schwiegervater 1967 entschied Choung-Fux, mit den Kindern Japan unverzüglich und endgültig Richtung Österreich zu verlassen. Die Schiffspassage konnte sie aus jenen Einkünften finanzieren, die sie durch regen Verkauf ihrer Werke angespart hatte. YoungJin bekannte sich zu Frau und Kindern und reiste mit.

Anschluss an Europa – Sehnsucht nach Asien
Kaum waren die Kinder im Herbst 1967 in Wien neu eingeschult und die Familie bereit, erneut zueinander zu finden, traf sie ein Schicksalsschlag, der sie auf längere Sicht auseinanderreißen und ein Familienleben schließlich verunmöglichen sollte: Aus Seoul traf ein Telegramm mit der Nachricht ein, dass YoungJins jüngerer Bruder während einer Geschäftsreise nach Alaska einem politisch motivierten Attentat zum Opfer gefallen war (44, 45). YoungJin war fassungslos, sah das gemeinsame Leben in diesem Augenblick zerbre-

had to witness instances where sons beat their mothers. Mothers only rose up the hierarchy once they had become grandmothers. Then they were regarded as experienced and hardened; their wise words of counsel were respected, and they occupied the place of honour within the family. Children had to learn from a young age that an older cousin would be entitled to beat a younger one without the younger child being allowed to retaliate. The rigidity of a quasi Confucian patriarchal society in which those lower down the pecking order were often denied any human respect whatsoever finally tipped the scales in Choung-Fux's decision to return to Japan with her husband and children after only a year. Then, after a major *éclat* with her father-in-law in 1967, Choung-Fux decided to leave Japan immediately, and for good, and to take her children back with her to Austria. She was able to finance the sea passage from the income earned from the brisk sales of her works. YoungJin sided with his wife and children and chose to travel with them.

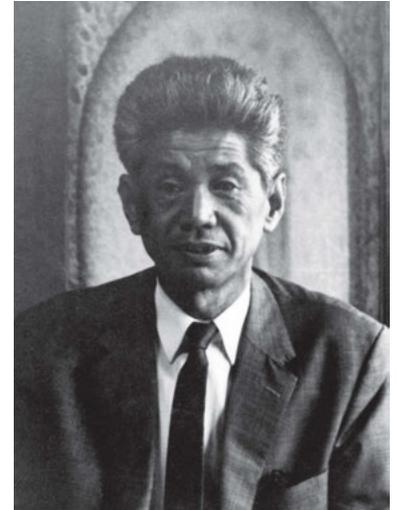
Connecting with Europe – and longing for Asia

No sooner were the children back at school in Vienna in autumn 1967 and the family ready to reunite once again as a unit than fate struck a hard blow that was to split them apart in the long term and ultimately render family life impossible. Indeed, a telegram soon arrived from Seoul with news that YoungJin's younger brother had fallen victim to a politically motivated attack while on a business trip to Alaska (44, 45). YoungJin was stunned, realising that their lives together had burst asunder in that moment and knowing full well what was now expected of him according to ancient tradition. A few days later he travelled back to Korea to give succour to his parents during the Buddhist year of mourning and step into his father's business in the place of his brother. In 1969 he, too, was the victim of an attack, but survived with serious injuries, spending months in intensive care, a circumstance that alienated him more and more from his Austrian family. Choung-Fux and the children travelled to Korea several times during the summer months in an effort to contact him, without ever being able to get to see him. They later found out that, having recovered sufficiently, YoungJin was able once again to take up his art alongside his business activities, and to this day he continues to work mainly on his *plein-air* painting. (48)

As it was still impossible to transfer money abroad from Japan or Korea, Choung-Fux again found herself in a precarious position with her children (46, 47, 49). As chance would have it, that same year a vacancy opened up for an assistant position



42



43



44



45



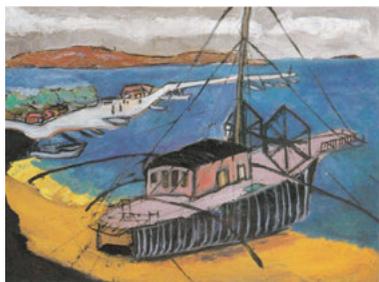
46

chen und wusste, was nach alter Tradition auf ihn zukommen würde. Wenige Tage später reiste er nach Korea zurück, um seinen Eltern während des buddhistischen Trauerjahrs beizustehen und anstelle seines Bruders in die Geschäfte seines Vaters einzutreten. 1969 wurde auch er Opfer eines Attentats, überlebte jedoch schwerverletzt und verbrachte Monate auf der Intensivstation, ein Umstand, der ihn zunehmend seiner österreichischen Familie entfremdete. Choung-Fux und die Kinder reisten mehrfach während der Sommermonate nach Korea, bemüht, ihn zu kontaktieren, jedoch ohne jemals zu ihm vordringen zu können. Wie sie später erfuhren, konnte der Vater nach seiner Genesung neben seiner Geschäftstätigkeit wieder an seine Kunst anknüpfen und betreibt bis in die Gegenwart vorwiegend Plein-air-Malerei (48).



47

Noch immer war es unmöglich, von Japan oder Korea aus Geld ins Ausland zu überweisen und Choung-Fux befand sich mit ihren Kindern (46, 47, 49) in einer prekären Lage. Der Zufall wollte es, dass im selben Jahr an der Akademie für angewandte Kunst in der Klasse von Franz Herberth eine Assistentenstelle frei wurde. Sie bewarb sich auf Herberths Rat hin mit einer Fotomappe, deren Inhalt sie aus jenen Arbeiten zusammenstellte, die in Japan und Korea entstanden waren. Choung-Fux (50) wurde mit dem Auftrag eingestellt, eine Dunkelkammer einzurichten und Fotografie als künstlerisches Ausdrucksmittel zu lehren. Nach eineinhalb Monaten war die Dunkelkammer betriebsbereit und ein Lehrplan ausgearbeitet, der auch Seminare außerhalb der Akademie vorsah, mit dem Ziel, Fotografie zusätzlich als Medium der Analyse von Kunstwerken und künstlerischen Prozessen einzusetzen. Auf diese Weise sollte Fotografie zum kritischen Reflexionsinstrument für die Belange anderer, an der Akademie gelehrter künstlerischer Disziplinen wie Malerei, Bildhauerei, Architektur oder Design werden.



48



49



50

Choung-Fux erinnert sich, dass in den Jahren nach ihrer Rückkehr von ihrem zweiten Japan-Aufenthalt Bestrebungen zu verzeichnen waren, die nach dem Krieg am Akademiegedanken orientierte und deshalb als Akademie für angewandte Kunst bezeichnete Institution wieder als Hochschule weiterzuführen, die sie vor dem Krieg, wenngleich als „Reichshochschule“ unter den Nationalsozialisten, schon einmal gewesen war. Für die Umbenennung hatte das Kunsthochschul-Organisationsgesetz von 1970 die Grundlage geschaffen. Neuzugänge im Kreis der Professoren kamen während dieser Zeit vor allem aus Deutschland, etwa Peter Gorsen 1976 und Bazon Brock ein Jahr darauf, aber auch Gastdozenten wie 1983 Joseph Beuys.²¹ Der internationalen Kunstentwicklung der 1970er Jahre Rechnung tragend, war damit auch ein Wandel der

in the class of Franz Herberth at the Academy of Applied Arts Vienna. On Herberth's advice she applied for the post with a portfolio of photographs comprising the works she had created in Japan and Korea. Choung-Fux (50) was hired and tasked with setting up a darkroom and teaching photography as a means of artistic expression. A month and a half later the darkroom was up and running, and a syllabus was drawn up that also provided for extramural seminars outside the Academy, using photography as a medium for analysing artworks and artistic processes. Photography was thus meant to become a means of reflecting critically on the issues of other artistic disciplines taught at the Academy, such as painting, sculpture, architecture, and design.

Choung Fux recalls that, in the years following her return from her second sojourn in Japan, notable efforts were made once again to run the institution referred to as the Academy of Applied Arts as a university. Indeed, it had been named as an academy after the war since that was the concept according to which it was orientated; but it had been a university once before, albeit a *Reichs-universität* under the National Socialists. The Art University Organisation Act of 1970 laid the foundations for the renaming of the institution. During this period, most of the new arrivals among the professors came from Germany, among them Peter Gorsen in 1976 and Bazon Brock one year later, but also visiting lecturers such as Joseph Beuys in 1983.²¹ In keeping with the international trend in art in the 1970s, there was a distinct shift in the artist's identity, who now had to satisfy increasingly intellectual aspirations and was required to reflect their own work against the backdrop of societal practice. Choung-Fux found herself irritated by this intellectualisation of art, for two reasons: firstly, when she realised many students began reacting to this shift with a sense of insecurity and a lack of artistic self-confidence; secondly, there was at times a noticeable uncoupling of the ability to verbalise that went hand in hand with a devaluation of material artistic expression, covering up any shortcomings in aesthetic and technical ability. 'All of a sudden, working in a photo lab... on a printing press seemed unimportant, and irrelevant; you had to be a smooth talker.'²² Without wishing to belittle the value of intellectual discourse, Choung-Fux intended to offset this trend by conveying to her students 'a sense of enjoyment in doing what they did',²³ something that could not be brought about through the intellect alone. And so, during the – at times protracted – sessions of debates and conversations, she offered to act as a virtually exclusive assistant for those students who were interested, and help them with their workshops – an offer which, as a rule, was

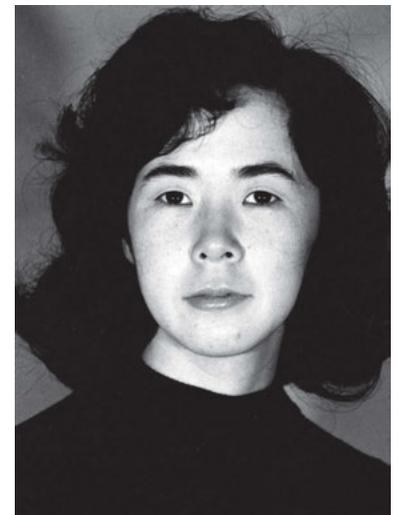
Künstler-Identität zu verzeichnen, die nunmehr vermehrt intellektuellen Ansprüchen gerecht zu werden und das eigene Tun vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Praxis zu reflektieren hatte. Vom Prozess der Intellektualisierung der Kunst zeigte sich Choung-Fux zweifach irritiert: Einmal als sie bemerkte, dass viele Studierende mit Verunsicherung und mangelndem künstlerischem Selbstvertrauen auf diese Veränderung reagierten; zum anderen, dass mitunter eine Verselbstständigung der Fähigkeit des Verbalisierens zu beobachten war, die mit einer Entwertung der materiellen künstlerischen Äußerung einherging und allfällige ästhetisch-technische Mängel überdeckte. „Arbeiten im Fotolabor ... an der Druckerpresse schien auf einmal unwichtig, bedeutungslos zu sein; man musste geschliffen diskutieren können.“²² Ohne den Wert des intellektuellen Diskurses schmälern zu wollen, war es Choung-Fux jedoch ausgleichendes Anliegen, den Studierenden „einen Impuls zur Freude am Tun“²³ zu vermitteln, der über den Intellekt allein nicht zustande kommen konnte. So bot sie während der mitunter langen Diskussions- und Gesprächsrunden an, interessierten Studierenden für ihre Aufgaben in den Werkstätten quasi exklusiv als Assistentin zur Verfügung zu stehen – ein Angebot, das in aller Regel gerne angenommen wurde. Am Ende stand dann die Werkproduktion aus dem Fotolabor oder der Druckwerkstatt der Immaterialität des Diskurses gegenüber; und um nicht beides gegeneinander auszuspielen, erreichte Choung-Fux, dass Vorträge in Hinkunft zu geregelten Zeiten stattfanden. Dessen ungeachtet ermunterte sie die Studierenden, ihre Sinne während der Vorträge nicht einschlafen zu lassen, und verteilte Aufgaben, etwa den Vortragenden zu fotografieren oder zu zeichnen. Joseph Beuys (56) etwa habe sich nach Beendigung seines Gastauftritts sehr über eine entsprechende Mappe als Abschiedsgeschenk gefreut.

Abseits von Kunst und Lehre versuchte Choung-Fux, an frühere Bekanntschaften anzuknüpfen und neue zu erschließen. Ihre Kinder hatten sich nach und nach an ihre neue Umgebung gewöhnt. Um die Reintegration der Kinder zu erleichtern, war die Mutter bemüht, sie an das Wiener Kulturleben heranzuführen und besuchte mit ihnen regelmäßig Ausstellungen und Konzerte. Bei einer dieser Gelegenheiten lernte sie die japanische Pianistin Mari Nomura kennen, die in Wien bei Roland Raupenstrauch studierte und sie in ihren Bekanntenkreis einführte. Es entwickelte sich eine langjährige Freundschaft, innerhalb derer Mari Nomura (51) für Choung-Fux zu einer wichtigen Brückenfigur zwischen den Welten Europas und Asiens wurde, nachdem ihr ihre eigene koreanische Familie zunehmend entglitten war. Freundschaften zu Persönlichkeiten aus Kunst und Kultur

readily accepted. In the end, the work output from the photo lab or print workshop would contrast with the immaterial nature of the discourse; and to ensure that both aspects would not be played off against each other, Choung-Fux arranged that lectures would henceforth take place at set times. The above notwithstanding, she encouraged her students not to let their senses slumber during lectures and set them tasks such as photographing or sketching their lecturers. When his guest appearance came to an end, Joseph Beuys (56) for one was clearly delighted to be presented with a portfolio of such sketches as a parting gift.

Besides her art and her teaching work, Choung-Fux was eager to pick up where she had left off with her former acquaintances – and to make new ones. Her children had gradually adapted to their new environment and, to facilitate their reintegration, she made every effort to introduce them to Vienna’s cultural life and regularly took them to see exhibitions and attend concerts. It was on one of these occasions that she met the Japanese pianist Mari Nomura (51), who was studying in Vienna under Roland Raupenstrauch and introduced her to her circle of acquaintances. A long-standing friendship that was to last many years ensued, with Mari Nomura becoming a key mediating figure for Choung-Fux between the worlds of Europe and Asia, now that her own Korean family had gradually slipped away. She became friends with personalities from the world of the arts and culture, and their portraits became part of her photographic oeuvre; they included architects Anton Schwaighofer and Reinhardt Breit, physicians Johannes Poigenfürst (60) and Vilmos Vecej, musicians Károly Melles (52) and René Clemencic (53), sculptors Karl Prantl (54), Mathias Hietz, Hidekazu Yokozawa (55), Osamu Nakajima and Zbyněk Sekal (57), and the painter Uta Prantl-Peyrer (58) and the painter and graphic artist Christoph Donin (59).

Her encounter and subsequent friendship with the sculptor Karl Prantl and his circle in 1970 turned out to have extremely far-reaching consequences for both her art and her teaching, within the context of the sculptors’ symposia (61) he established. Artistically it was her interest in abstraction in sculpture that provided the links with his work, a topic which, years ago, she had hoped to study with her husband by exploring a cultural comparison of mediaeval sculpture between East and West. Prantl’s meditative minimalism explores humankind merely indirectly as a trace in the stone between abstract natural shape and precise geometry, predominantly in an open landscape; after the world war, it seemed to him the only possibility of becoming free from ideological



51



52



53



54



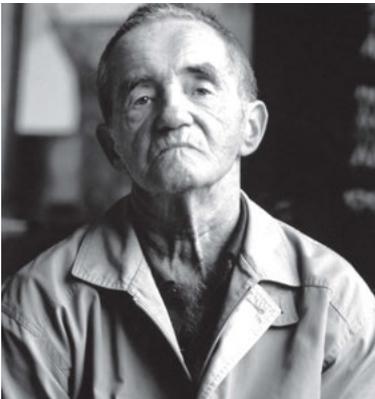
55

entstanden, deren Porträts Eingang in ihr fotografisches Werk fanden, unter ihnen die Architekten Anton Schwaighofer und Reinhardt Breit, die Mediziner Johannes Poigenfürst (60) und Vilmos Vécsei, die Musiker Károly Melles (52) und René Clemencic (53), die Bildhauer Karl Prantl (54), Mathias Hietz, Hidekazu Yokozawa (55), Osamu Nakajima und Zbyněk Sekal (57) sowie die Malerin Uta Prantl-Peyrer (58) und der Maler und Grafiker Christoph Donin (59).



56

Die Begegnung und folgende Freundschaft mit dem Bildhauer Karl Prantl und seinem Kreis 1970 erwies sich im Kontext der von ihm ins Leben gerufenen Bildhauersymposien (61) für Choung-Fux' Kunst und Lehre als äußerst folgenreich. Künstlerisch knüpfte sie an seinem Werk durch ihr Interesse an Abstraktion in der Plastik an, das sie Jahre zuvor gemeinsam mit ihrem Mann am Kulturvergleich mittelalterlicher Skulptur zwischen Ost und West zu erforschen hoffte. Prantls meditativer Minimalismus, der den Menschen nur noch indirekt als Spur im Stein zwischen abstrakter Naturform und exakter Geometrie vorwiegend in freier Landschaft thematisiert, schien nach dem Weltkrieg für ihn die einzige Möglichkeit, frei zu werden von ideologischen Zwängen und Normen, die das Menschenbild in der Plastik während des Nationalsozialismus bestimmt hatten. Bis 1991 näherte sich Choung-Fux seinem Werk immer wieder mit der Kamera und arbeitete Parallelen zum Reduktionismus fernöstlichen Kunstwillens im Dialog zwischen Materie und Geist heraus. Prantls Fähigkeit, den Stein in seiner Materialität durch minimale Eingriffe zum Sprechen, mit Bezug auf Josef Matthias Hauer sogar zum Klingen zu bringen, ist noch in der Spurensuche ihrer späteren plastischen Arbeit nachvollziehbar, etwa im Treibgut aus der Gruppe *Siebenundzwanzig Objekte* von 2012 (S. 420)²⁴ oder an der 1996 entstandenen großen Marmorskulptur *Approximation* in Tianjin, Teda, China (S. 47), die sie als Beitrag zu einem internationalen Bildhauersymposium unter der Leitung des chinesischen Bildhauers Wei XiaoMing (102) schuf.



57



58

Die internationalen Bildhauersymposien, mit dem Ziel, Skulptur im öffentlichen Raum jenseits der Gesetze des Kunstmarkts breiten Bevölkerungsschichten zugänglich zu machen, boten Choung-Fux auch kunstdidaktisch im Hinblick auf ihre Fotoseminare willkommene Anknüpfungspunkte. Das Bildhauersymposium von 1970 im burgenländischen St. Margarethen fand erstmals unter Beteiligung einer Gruppe japanischer Bildhauer statt. Choung-Fux übernahm zunächst die Aufgabe, wertvolle Übersetzungsarbeit zu leisten, die entstandene Gemeinschaftsarbeit der Bildhauer zu fotografieren und den Katalog zu gestalten, dann



59

constraints and norms which, during the Nazi era, had defined the idea of man. Right up until 1991, Choung-Fux engaged time and again with his work through her camera, extracting parallels with the reductionism of oriental artistic intent in the dialogue between material and spirit. Prantl's ability to get stone to speak in its materiality through minimal interventions or, with reference to Josef Matthias Hauer, even to resonate, is evident in the search for traces that characterise her later sculptural works, for instance the flotsam in the group *Siebenundzwanzig Objekte* (p. 420)²⁴ or the large marble sculpture from 1996 entitled *Approximation* in TianJin, Teda, China (p. 47), which she created as her contribution to an international sculptors' symposium headed by Chinese sculptor Wei XiaoMing (102).

The international sculptors' symposia aimed at making sculpture in the public space accessible to large sections of the population beyond the ambit of the art market provided Choung-Fux with a welcome starting point for her teachings in her photo seminars. The 1970 sculptors' symposium in the town of St. Margarethen in the province of Burgenland was attended for the first time by a group of Japanese sculptors. Initially, Choung-Fux assumed the task of providing invaluable translation work, photographing the collaborative work created by the sculptors and designing the catalogue; but then she also raised the necessary funds for the print run from the then *Landesrat* in charge of cultural affairs, Fred Sinowatz. Instead of a fee, she agreed with Prantl that she should be allowed to hold a photo seminar on site with her students and stay at the sculptor's house. Two years later, during a photo seminar that took her right across Romania to Târgu Jiu, near the home of Constantin Brancusi, another opportunity presented itself to combine personal artistic interests and the necessities of art teaching with sculpting. The most momentous photo seminar for both her art and her teaching work in conjunction with Prantl and sculpture took place after year-long preparations when, in 1981, an opportunity arose to use the laboratory at the Berlin University of the Arts. It concerned a sculpture park, the origins and purpose of which had since been forgotten, on the square in front of the *Reichstag* building. It was there, in 1961, that Prantl, together with a group of international sculptors from countries as far apart as Japan and Hungary, had erected memorials to peace on the occasion of the start of building work on the Berlin Wall, using the air bridge provided by the Allies to transport the stone. It was a matter of documenting these monuments on photographs and recalling their historical context into the collective memory. Choung-Fux was able to raise the financial means through the Board of Directors of Vienna's Künstlerhaus. The project itself revolved around raising

aber auch, die Mittel für dessen Druck beim damaligen Landesrat für Kultur, Fred Sinowatz, zu beschaffen. Mit Prantl kam sie überein, anstatt eines Honorars mit ihren StudentInnen ein Fotoseminar vor Ort abhalten und im Bildhauerhaus wohnen zu dürfen. Zwei Jahre später, während eines Fotoseminars quer durch Rumänien bis nach Târgu Jiu, der Heimat von Constantin Brancusi, ergab sich erneut die Möglichkeit, persönliche künstlerische Interessen und Notwendigkeiten künstlerischer Lehre mit der Bildhauerei zu verbinden. Das für Kunst und Lehre folgenreichste Fotoseminar in Zusammenhang mit Bildhauerei rund um Prantl fand nach einjähriger Vorbereitung unter Nutzungsmöglichkeit der Labors der Hochschule der Künste Berlin 1981 statt und betraf einen Skulpturenhain auf dem Platz vor dem Reichstagsgebäude, dessen Ursprung und Sinn inzwischen in Vergessenheit geraten war. Prantl hatte dort 1961 gemeinsam mit einer Gruppe internationaler Bildhauer von Japan bis Ungarn aus Anlass des Beginns des Baus der Berliner Mauer, unter Nutzung der Luftbrücke der Alliierten zum Transport der Steine, Mahnmale für den Frieden errichtet. Diese galt es fotografisch zu dokumentieren und ihren historischen Kontext in die kollektive Erinnerung zurückzurufen. Die finanziellen Mittel dafür konnte Choung-Fux über den Vorstand des Wiener Künstlerhauses aufreiben. Im Zentrum dieses Projekts stand die Sensibilisierung der Studierenden für die gesellschaftspolitische Verantwortung eines Künstlers gegenüber Gewalt, Unrecht und Unterdrückung.²⁵

Ihrem Organisationstalent und ihrer hohen Sozialkompetenz war es zu verdanken, dass ihre Studierenden sowohl gesellschaftspolitisch verantwortlichen, menschlich einfühlsamen Unterricht genossen als auch in Sachen Arbeitsmaterial aus dem Vollen schöpfen konnten. Es gelang Choung-Fux nicht nur, Firmen wie Agfa, Kodak, Fuji oder Ilford zu großzügigen Materialspenden zu bewegen, sondern auch, pragmatisch an der behäbigen, patriarchalischen Hierarchiedenken verpflichteten Akademiebürokratie vorbei, Gelder für diverse externe Fotoprojekte von jeweils zuständigen Ministerien, Kulturinstitutionen oder Privatpersonen zu lukrieren, was unter Professoren und Mittelbauvertretern mitunter wenig erfreut bis missgünstig kommentiert wurde.

Während Concept Art, Performance Art und Aktionskunst die Avantgarde der 1970er Jahre bestimmten und Abgrenzungs- und Neudefinitionsversuche innerhalb der Kunst eine merkliche Versprachlichung ihrer Mittel nach sich zogen, arbeitete Choung-Fux zunächst im Rahmen traditioneller Werkproduktion. Das Prozesshafte konzeptueller Kunstformen war bei ihr zu dieser Zeit weniger auf die Veranschaulichung gesell-

students' awareness of the artist's socio-political responsibility when faced with violence, injustice, and oppression.²⁵

It was down to her organisational talents and her considerable social skills that her students enjoyed socio-politically responsible and humanely empathetic lessons while being able to draw fully from an ample well of working materials. Choung-Fux was successful not only in motivating companies such as Agfa, Kodak, Fuji and Ilford to make generous donations of materials, but also in extracting funds for various extramural photography projects from the relevant ministries, cultural institutions and private individuals. And she did so pragmatically, bypassing the Academy's ponderous bureaucracy, constrained as it was by patriarchal hierarchical thinking, so much so that professors and non-professorial staff alike would occasionally mumble their displeasure or even resentment.

While Concept Art, Performance Art and Action Art shaped the 1970s avant-garde and attempts at demarcation and redefinition within art entailed a noticeable verbalisation of their means, Choung-Fux went on working within the framework of a traditional work output. During this period the procedural aspect of conceptual art forms in her work focused less on illustrating socio-political contents than on the actual, physical crafting of the work, even though she certainly shared the concerns of a community of artists keen on settling scores with the generation of their fathers. Given the many opening speeches she gave for exhibitions by fellow artists at Vienna's Künstlerhaus, Choung-Fux was invited by Hans Mayr (63), President of the Austrian Artists' Society, to become a member of the institution; in 1973, she was elected as the Society's first woman board member.

Most of her artistic work between 1970 and 1986 focused on photography and print graphics. In between, she also worked on drawings, mostly portraits of her friends and students (64, 65) as well as delicate little watercolours and canvasses worked with the putty knife. Her Vienna apartment on Grosse Pfarrgasse, which she and her husband YoungJin had once chosen together, provided Choung-Fux with a studio for many years. The bathroom was a makeshift photo lab, and a quarter of the living room was given over to a print workshop, equipped with a second-hand Gutenberg flatbed press purchased in 1968 from the proceeds of works sold at the *Licht und Finsternis* (62) exhibition at the Kunstkabinett Riemergasse. At that particular exhibition organised by Ernst Steiner and contested essentially by artists closely associated with the Viennese School



60



61



62



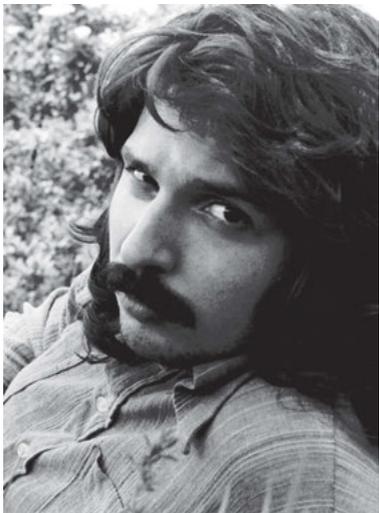
63

schaftspolitischer Inhalte als vielmehr auf die konkrete physische Werkentstehung bezogen, obgleich sie die Anliegen einer mit ihrer Vätergeneration abrechnenden Künstlerschaft durchaus teilte. Aufgrund zahlreicher Eröffnungsansprachen für Ausstellungen von Künstlerkollegen des Wiener Künstlerhauses wurde Choung-Fux von Hans Mayr (63), Präsident der Gesellschaft bildender Künstler Österreichs, zur Mitgliedschaft eingeladen und 1973 zum ersten weiblichen Vorstandsmitglied dieser Vereinigung gewählt.



64

Der Schwerpunkt der künstlerischen Arbeit zwischen 1970 und 1986 lag auf Fotografie²⁶ und Druckgrafik. Zwischendurch entstanden aber auch Zeichnungen, zuallermeist Porträts ihrer Freunde und Studenten (64, 65), sowie zarte kleine Aquarelle und gespachtelte Leinwände. Ihre Wiener Wohnung in der Großen Pfarrgasse, die sie noch gemeinsam mit ihrem Mann YoungJin ausgesucht hatte, diente Choung-Fux auf Jahre hinaus auch als Atelier. Das Badezimmer war temporär Fotolabor und ein Viertel des Wohnzimmers Druckwerkstatt, ausgestattet mit einer gebrauchten Gutenberg-Flachdruckpresse, die 1968 vom Erlös verkaufter Werke aus der Ausstellung *Licht und Finsternis* (62) im Kunstkabinett Riemergasse angeschafft werden konnte. In dieser von Ernst Steiner organisierten Ausstellung, die im Wesentlichen von Künstlern bestritten wurde, die der Wiener Schule des Phantastischen Realismus nahestanden, hatte sie als einzige abstrakte Werke gezeigt und damit große Aufmerksamkeit erregt.



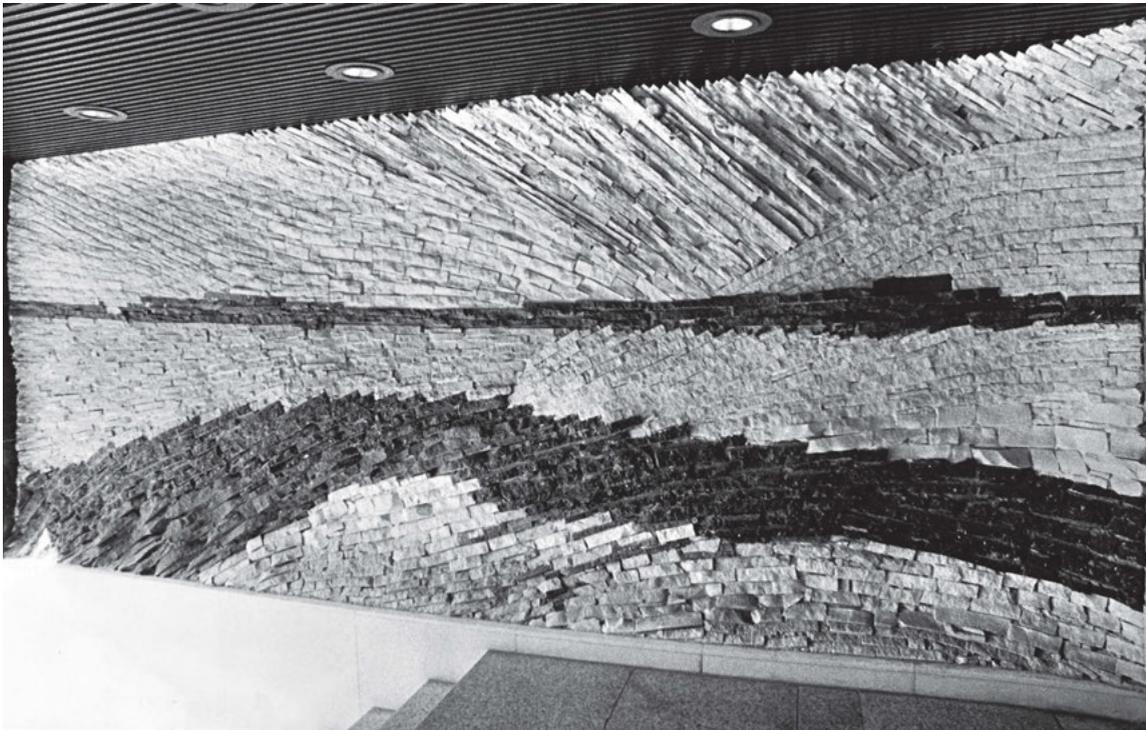
65

Im Bereich der Druckgrafik wandte sich Choung-Fux nach ihrer Rückkehr aus Japan einer durchwegs abstrakten Bildsprache in der Technik des Langholzstichs zu. Anfangs waren es meistens Landschaftserlebnisse, die sie im meditativen Prozess des Stechens und Spanaushebens zu vibrierenden, mitunter einander kontrastreich entgegenstehenden inneren Welten aus unzähligen feinen Linien verdichtete. In der Regel arbeitete sie mit feinfaserigen Harthölzern, meist Birne, die sie jedoch nicht wie üblich hirnholzseitig, sondern langholzseitig verwendete, unter Berücksichtigung der Maserung, die den Gestaltungsprozess beeinflussen durfte. Das Meditative dieses Werkprozesses bot der Künstlerin gleichzeitig die Möglichkeit, von den schwierigen Bedingungen ihres Alltags Abstand zu gewinnen. Wenigstens kam die Druckgrafik ihrem sehr gedrängten Tagesablauf insofern entgegen, als sich das Stechen der Druckstöcke als eigene Produktionsphase von jener des Druckens unabhängig einteilen ließ. Sofern es der Gesundheitszustand der Mutter zuließ, zog sie sich während der Semesterferien gelegentlich nach Neumarkt an der Raab (68) zurück oder verbrachte mit Mutter (69) und Kindern (70, 71) die Sommer-

of Fantastic Realism, she had been the only artist to show abstract works, attracting a great deal of attention in the process.

In print graphics Choung-Fux embraced a thoroughly abstract imagery following her return from Japan, expressed through the technique of long-grain xylography. Initially, it was mostly landscape experiences that she condensed into resonating and, at times, highly contrasting inner worlds of countless fine lines in the meditative process of shaving and paring the wood. As a rule she worked with fine-grained hardwoods, usually pear, which she worked not on the end-grain as is customary, but on the long-grain, taking account of the veining and allowing it to influence the design process. The meditative aspect of this process also gave the artist an opportunity to put distance between herself and the challenging circumstances of her everyday life. At least print graphics were compatible with her very packed daily schedule insofar as the process of engraving the printing blocks could be accommodated as a production phase separate from that of printing. Her mother's health permitting, she would occasionally travel out to Neumarkt an der Raab (68) during the term breaks or, together with her mother (69) and children (70, 71), spend the summer months with her brother Heinz in Sweden so she could continue to engrave her printing blocks for her closed cycles. Similarly, the printing phase itself often had to be postponed to the lecture-free summer months so she could work undisturbed over long periods at a time. The output was in keeping with the now self-evident *édition variable*, with each individual print in any given cycle differing from the next through the breadth of variation in pigment density and hue afforded by the printing technique. Choung-Fux liked working on pre-moistened handmade paper capable, even at the slightest pressure, of picking up the finest detail in her long-grain xylography. She enhanced the classic oil-based ink by adding light-fast, pigment-rich oil paints and printing resins.

Already during her second spell in Japan she had started to use work titles to draw the viewer's attention to the process of transformation between external and internal perception and to explore opportunities for linking her own life story as a memory trace. Initially, her works on paper and her cycles bore titles such as *Yesterday* (1970), *Annäherung* (1970) (p. 104), *Im Gebirge* (1971) (p. 105), *Morning in Uji* (1971), *Pool of Memory* (1971) (p. 104), *Changing Lights* (1975) (p. 115), *Distant but Reachable Exit* (1976) and *Neue Wege über altem Land* (1976) (p. 115), highlighting the fact that, internally, Choung-Fux was living her life in a world of in-betweens, torn back and forth



Nami, 1973
Wandrelief, Stein | stone wall relief, 220×700 cm, Irehune Building, Tokyo



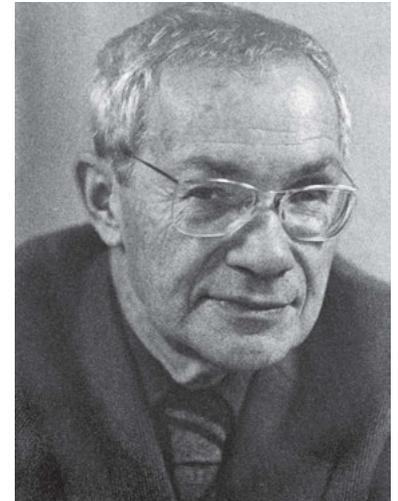
Approximation, 1996
Marmor Skulptur | marble sculpture, 480 × 90 × 90 cm, Tianjin, Teda, China

monate in Schweden bei ihrem Bruder Heinz, um ungestört Druckstöcke für ihre geschlossenen Zyklen zu stechen. Oft musste auch die Phase des Druckens in die unterrichtsfreie Zeit während der Sommer verschoben werden, weil dafür ungestörte Arbeit über längere Zeit die Voraussetzung bildete. Die Ergebnisse entsprachen der inzwischen selbstverständlich gewordenen *édition variable*, wobei das einzelne Blatt aus einem Zyklus sich vom nächsten durch drucktechnische Abwandlung und Variationsbreite von Pigmentdichte und Farbnuancierung unterschied. Gerne arbeitete Choung-Fux auf vorgefeuchteten handgeschöpften Papieren, die bei geringerem Pressdruck jedes noch so feine Detail ihrer Langholzstiche aufnahmen. Die klassische ölbasierte Druckfarbe wertete sie durch Zusätze von lichtechten, pigmentreichen Ölfarben und Druckharzen auf.

Schon während ihres zweiten Japan-Aufenthalts begann sie, mit Werktiteln die Aufmerksamkeit der Betrachter auf den Prozess der Transformation zwischen äußerer und innerer Wahrnehmung zu lenken und Möglichkeiten einer Verknüpfung mit ihrer Biografie als Erinnerungsspur zu eröffnen. Anfangs trugen ihre Blätter und Zyklen Titel wie *Yesterday* (1970), *Annäherung* (1970) (S. 104), *Im Gebirge* (1971) (S. 105), *Morning in Uji* (1971), *Pool of Memory* (1971) (S. 104), *Changing Lights* (1975) (S. 115), *Distant but Reachable Exit* (1976) oder *Neue Wege über altem Land* (1976) (S. 115) und machten deutlich, dass Choung-Fux, hin- und hergerissen zwischen Erinnerungen und Sehnsüchten, innerlich in einer Zwischenwelt lebte, die einmal nach Europa, ein andermal nach Asien ausgerichtet war. „In Japan habe ich mich an Europa erinnert. Und ich bin eigentlich in Asien eine überzeugtere Europäerin geworden, als ich eine war, bevor ich dorthin bin. Aber dann später in Österreich (...) habe ich mich wieder sehr oft dorthin orientiert (...) und habe versucht, das, was ich in Worten nicht mitteilen konnte ..., in diesen zarten Blättern auszudrücken.“²⁷ Zart in der Erscheinung, jedoch hart und beinahe martialisch in der Herstellung ist ihr Versuch zu bewerten, die Ästhetik des Langholzstichs in die Technik der Alugravur zu übertragen. Im Ergebnis einer Kaltnadelradierung vergleichbar, wurden die Linien jedoch nicht mit einer Radiernadel, sondern mittels Trennscheibe in das Trägermaterial eingegraben. Max Bill (66) begeisterte sich für dieses vierteilige Werk, als es 1978 im Rahmen einer Ausstellung von Künstlern des Wiener Künstlerhauses im Helmhaus Zürich gezeigt wurde. Die japanisch anmutenden Titel der vier zu einer einzigen quadratischen Fläche zusammengestellten Teile verweisen auf ihre jeweilige Position im Ganzen. Somit kann *Das Tal LO/LU/RO/RU* (S. 112) auch als humorvoll-selbstironischer Kommentar in Bezug auf ihre

between memories and longings, a world focused at times on Europe and at others on Asia. ‘In Japan I would reminisce about Europe. And it was actually in Asia that I became a more committed European than I had ever been before I went there. But then, later on, in Austria (...) I very often imagined myself back there (...) and so, in these delicate works on paper, I tried to express what I was unable to convey in words...’²⁷ Her attempt at transposing the aesthetics of long-grain xylography to the technique of aluminium engraving has to be seen as delicate in appearance yet tough and almost martial in output. Comparable to a drypoint etching in its finish, the lines were not etched with an etching needle, but scored into the substrate using a cutting disc. Max Bill (66) was particularly enthusiastic about this four-part work when it went on show in 1978 as part of an exhibition of artists from Vienna’s Künstlerhaus at the Helmhaus in Zurich. The Japanese-sounding title of the four parts assembled into a single square surface references her position in each case within the whole. And so *Das Tal LO/LU/RO/RU* (p. 112) can also be seen as a humorous self-mocking comment on her longing for Asia. A representative exhibition of her print graphic art was held almost every year until well into the 1980s, not just in Europe but in Japan too, e.g. besides Tokyo (67) also in Osaka and Kyoto.

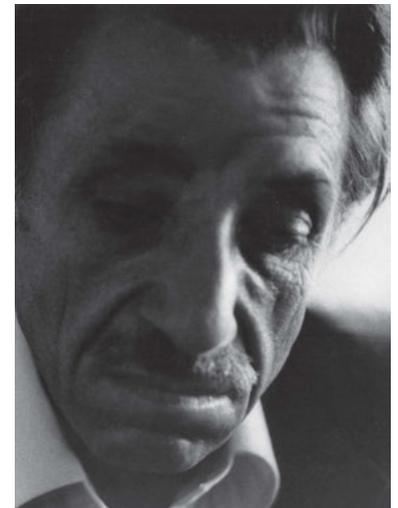
Among the drawings from the 1970s, particular mention ought to be made of the portraits of her artist friends, created during a three-week trip to Japan in 1973 (p. 109). They clearly illustrate that Choung-Fux had, by and large, freed herself from drawing in closed contours. Compared with the earlier life drawings and the lithographs, her drawn line now appears emancipated from the object, striving for disencumbered expression. And yet it is used in such a way that extremely free, overlapping and intersecting webs of lines appear to perform a merry dance, condensing the generous white space in certain areas of the sheets of paper so that facial physiognomies recognisable to the viewer emerge. This new method of drawing owed its origins to the experiences gained in exploring the possibilities of long-grain xylography on the one hand and, on the other, her attitude to life defined by freedom and the joy of seeing old artist friends. These unencumbered encounters came about first and foremost because, as she herself has said, since the end of her second stay in Japan she was able to ‘take her seat at the table there more freely’. This new type of drawing had announced itself in the portraits *Perugia 02*, *Karl Kowanz* and *Perugia 01*, *Aldo M.*, but particularly so in *Perugia 08*, *Ingeborg Strobl* (p. 108) during a graphic arts seminar with students in Perugia in 1973.



66



67



68



69



70



71

Asiensehnsucht verstanden werden. Bis weit in die 1980er Jahre fand beinahe jährlich eine repräsentative Ausstellung ihrer Druckgrafik nicht nur in Europa, sondern auch in Japan statt, so etwa neben Tokyo (67) auch in Osaka und Kyoto.

Unter den Zeichnungen aus den 1970er Jahren sind vor allem Porträts ihrer Künstlerfreunde (S. 109) hervorzuheben, die während einer dreiwöchigen Reise nach Japan 1973 entstanden. An ihnen wird deutlich, dass Choung-Fux sich vom Zeichnen in geschlossenen Konturen weitgehend befreit hatte. Im Vergleich mit den frühen Aktzeichnungen und Lithografien zeigt sich die Linie gegenüber dem Gegenstand emanzipiert und strebt nach eigenständigem Ausdruck. Und doch wird sie derart in Dienst genommen, dass äußerst freie, einander überlagernde und überkreuzende Liniengespinste einen heiteren Tanz zu vollführen scheinen, den großzügigen Weißraum an manchen Stellen der Blätter so verdichtend, dass für den Betrachter wieder erkennbare Gesichtsphysiognomien erscheinen. Diese neue Art des Zeichnens verdankte sich einerseits den Erfahrungen in der Erforschung der Möglichkeiten des Langholzstichs, andererseits aber einem Lebensgefühl der Freiheit und Freude, alte Künstlerfreunde wieder zu sehen. Diese von Zwängen befreiten Begegnungen gelangen vor allem deshalb, weil sie sich seit dem Ende ihres zweiten Japanaufenthalts, wie sie selbst sagt, dort nunmehr „freier ... zu Tische setzen“ konnte.²⁸ Die neue Art des Zeichnens hatte sich bereits in den Porträts *Perugia 02*, *Karl Kowanz* und *Perugia 01*, *Aldo M.*, insbesondere aber *Perugia 08*, *Ingeborg Strobl* (S. 108) während eines Grafik-Seminars mit Studierenden in Perugia 1973 angekündigt.

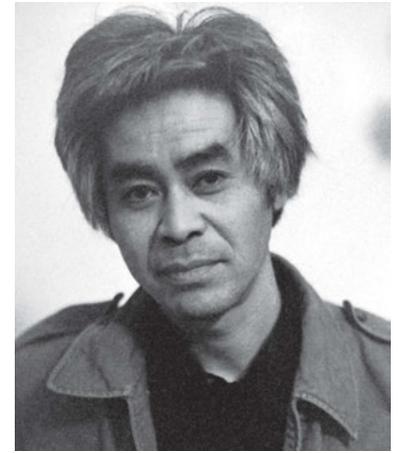
In Neumarkt an der Raab kam es zu einer expliziten Engführung zwischen bildender Kunst, Literatur und Musik, deren strukturelle Parallelen Choung-Fux bereits seit ihrer Begegnung mit Zwölfertonmusik und Minimal Music in den 1960er Jahren beschäftigte. Die dort von Meinhard Rüdener (S. 122) und Gerhard Rühm (S. 123) geleiteten Musik- beziehungsweise Literaturseminare fanden künstlerisch ihren unmittelbaren Niederschlag in einer mit gestisch-abstrakten Notationen überblendeten Fotoserie von Vortrags-szenen und pädagogisch im gleichzeitig stattfindenden Grafikseminar, in dem Choung-Fux die Studierenden anhielt, Impressionen zu den stark rhythmisch-musikalischen Qualitäten der Gedichte Gerhard Rühms unmittelbar in Linolplatten zu schneiden. Strukturelle Parallelen zwischen Klang und Rhythmus in Musik und Sprache und die Möglichkeiten ihrer bildnerischen Visualisierung beziehungsweise Aufschreibung werden Choung-Fux ab diesem Zeitpunkt nicht nur im Bereich des Langholzstichs, sondern auch in Malerei,

Neumarkt an der Raab saw an explicit rapprochement between the visual arts, literature and music, the structural parallels of which Choung-Fux had started to explore ever since her encounter with twelve-tone music and minimal music in the 1960s. The music and literature seminars conducted there by Meinrad Rüdener (p. 122) and Gerhard Rühm (p. 123) were immediately reflected artistically in a photo series of lecture scenes textured with gesturally abstract notations and, at the teaching level, in a concurrent graphic arts seminar at which Choung-Fux encouraged her students to score their impressions of the rhythmically pulsating musical qualities of Gerhard Rühm's poems into the linoleum panels. From this moment on, structural parallels between rhythm and sound in music and language and the possibilities for their pictorial visualisation and recording would occupy Choung-Fux not just in long-grain xylography but also in painting, drawing and various experimental mixed media, lending expression artistically to various – mostly onerous – moments in her life. The four-part long-grain xylographs, each made using several printing blocks, entitled *Requiem Ligeti* from 1978 (p. 120) and *Brief an eine Frau II (H.F.)* from 1979 (p. 121), illustrate the iconographic and impression-specific multiple casting of the drawn line between music and language. Both draw their substance from the sense of helpless despair felt after Choung-Fux's encounters with the lingering traces of Nazi atrocities at the Polish camp of Majdanek, which at the time had been run by Austrians. The urge to use the resources available to art to take a committed stand against the hushing up of any form of crime, injustice and violence has its origin here. With the cycle entitled *Große Liebesbriefe* from 1980 (p. 138, 139) it acquires an artistic facet that can be traced right through to her work in the immediate present: the written word and, in the specific case of the four-part long-grain xylography, the etched word. From the perception in the rhythmic flow of unfettered writing, the inscribed plate forms one of four overprinted layers; depending on the pigment density and the ink, it remains reticently behind the background of lines, sometimes until it disappears almost completely, only to re-emerge all the richer in contrast in the final and eleventh sheet in the cycle, lending full expression to the artist's rebellion against destiny. Heralding itself here is the significance of the written word in stratified textures as a transdiscursive memory trace, an aspect that would have such a definite impact on shaping the work of Choung-Fux from the 1990s onwards. At the initiative of Hans Mayr, president of the Künstlerhaus, this cycle went on show on the premises of Vienna's Künstlerhaus in 1977 together with the works of sculptor Osamu Nakajima (72).

Zeichnung und diversen experimentellen Mischtechniken beschäftigen, um verschiedenen, meist belastenden Lebensmomenten bildnerisch Ausdruck zu verleihen. Die vierteiligen, aus jeweils mehreren Druckstöcken hergestellten Langholzstiche *Requiem Ligeti* von 1978 (S. 120) und *Brief an eine Frau II (H.F.)* von 1979 (S. 121) illustrieren die ikonografische und anmutungsspezifische Mehrfachbesetzung der Linie zwischen Musik und Sprache. Ihren Gehalt beziehen beide aus der hilflosen Verzweiflung, die Choung-Fux' Begegnungen mit den Spuren der Gräueltaten der Nationalsozialisten im damals von Österreichern geführten polnischen Lager Majdanek nach sich zogen. Der Drang, mit den Mitteln der Kunst gegen das Totschweigen jedweder Art von Verbrechen, Unrecht und Gewalt engagiert anzutreten, hat hier seinen Ursprung, und erhält mit dem Zyklus *Große Liebesbriefe* von 1980 (S. 138, 139) eine gestalterische Facette, die sich bis in ihr Werk der unmittelbaren Gegenwart verfolgen lässt: das geschriebene, im konkreten Fall der vierteiligen Langholzstiche das gestochene Wort. Von der Wahrnehmung im schwingend-rhythmischen Fluss lockeren Schreibens bildet der Schriftstock eine von vier übereinander gedruckten Ebenen und bleibt je nach Pigmentdichte und Farbe mitunter bis zum annähernden Verschwinden hinter dem vibrierenden Liniengrund zurück, um dann im letzten und elften Blatt des Zyklus umso kontrastreicher hervorzutreten und dem Aufbegehren der Künstlerin gegen das Schicksal Ausdruck zu verleihen. Hier kündigt sich bereits der Stellenwert des Schreibens zu geschichteten Texturen als transdiskursive Erinnerungsspur an, die das Werk von Choung-Fux ab den 1990er Jahren maßgeblich prägen wird. Auf Initiative des Künstlerhauspräsidenten Hans Mayr wurde dieser Zyklus zusammen mit den Arbeiten des Bildhauers Osamu Nakajima (72) 1977 in den Räumen des Wiener Künstlerhauses gezeigt.

Den Gymnasialabschluss bereits hinter sich, erfuhr Sohn Paul auf Reisen, dass sein Vater YoungJin in Korea eine neue Familie gegründet hatte und aus dieser Verbindung Halbgeschwister hervorgegangen waren. Die stille Hoffnung, dass der Vater eines Tages zu seiner Familie zurückkehren würde, war mit einem Schlag zunichtegemacht. Die Nachricht stürzte ihn, seine Schwester Elma und seine Mutter in beinahe unerträgliche innere Konflikte, Umstände, die schließlich den Ausschlag gaben, dass sich seine Mutter 1982 zur Scheidung durchrang. Plötzlich fand sich Choung-Fux mit ihrer Familie im diffusen Zwielficht einer *Landschaft ohne Horizont* (S. 143) zwischen Himmel und Hölle; ein Thema, das in Druckgrafik und Fotografie bis ins Spätwerk Bearbeitung finden wird. Der Schmerz über die verlorene Familie fand seinen Niederschlag in zahlreichen

Having finished his grammar school education, Choung-Fux's son Paul found out in the course of his travels that his father YoungJin had remarried and started a new family in Korea and that this new union had produced half-siblings. Thus, the silent hope that his father might one day return to the family was dashed in an instant. This news plunged him, his sister Elma and his mother into an almost unbearable inner turmoil, and these circumstances finally precipitated his mother's decision to file for divorce in 1982. Suddenly, Choung-Fux found herself with her family in the diffuse twilight of a *Landschaft ohne Horizont* (p. 143) between heaven and hell, a theme she would return to time and again in both print graphic and photography, right through to her late work. The pain and anguish felt at the loss of the family unit were expressed in numerous long-grain xylographs which in one instance – in a recourse to the disc-like shape – evoke radial sections through tree trunks (73), with sharp pointed wedges driven in from the periphery to the centre. In another instance, these same sharp pointed wedges rain down in portrait format as symbolic horizontal incisions into an epidermis not defined in any detail. After a long period the extent of the pain finally led to the artist abandoning pure abstraction for the first time, in favour of realistic figuration. In 1984 the large aluminium engraved cycle *Schmerz-Los* (p. 136, 137) was created in situ at the Liechtenstein Garden Palace at Vienna's Museum moderner Kunst (75, 76), with the artist using a cutting disc to mill directly into fourteen large aluminium plates. The work went on show there in two separate rooms along with the cycle *Schmerz-Los Paul*, a work in a much smaller format created in a studio setting. In the latter work the photographic transposition of Paul Choung's face (74), superimposed with quotations of abstract bundles of lines from the large-format cycle, enhanced both the effect between representational and non-representational sections and the impression of mutual overlapping as appearance and disappearance. In 1986, as a self-reflection on the issue of a successful mother-son relationship, Choung-Fux returned to the *Mothers and Sons* cycle of photographs dating back to the trip to Romania in 1972 (p. 182–185). She enlarged it onto photo-canvas and embroidered red yarn around the image motifs so that only the heads of those portrayed were left exposed and free of the flow of variously dense line structures, as they might in an ancient icon. One of the few bright spots during this phase of the artist's life was that, in 1984, daughter Elma (78) successfully completed her studies of ceramics begun under Maria Biljan-Bilger (77) in 1979 and completed in industrial ceramics under Matteo Thun.



72



73



74