

Ein Lesebuch über 24 Kunst-im-öffentlichen Raum-Projekte, die von 2007 bis 2016 in Tirol realisiert wurden.

Maria ANWANDER, Ruben AUBRECHT, Klaus AUDERER, Alfredo BARSUGLIA,
Ursula BEILER, casati (Simon OBERHAMMER, Alexander PFANZELT),
Department für öffentliche Erscheinungen (Peter BOERBOOM, Gabriele OBERMAIER,
Carola VOGT, Silke WITZSCH), Werner FEIERSINGER, Robert FLEISCHANDERL,
Robert GANDER / Günther Richard WETT, Sabine GROSCHUP, Lois HECHENBLAIKNER,
Michael HIESLMAIR / Michael ZINGANEL, Christoph HINTERHUBER,
knowbotiq (Yvonne WILHELM, Christian HUEBLER), kozek hörlnski (Thomas HÖRL, Peter KOZEK) +
SirMeisi (Ruby SIRCAR, Wolfgang MEISINGER), Nabila IRSHAID, Andrea LÜTH,
Lucas NORER / Doris PRLIĆ, plattform kunst~öffentlichkeit (Andrea BAUMANN,
Christopher GRÜNER, Michaela NIEDERKIRCHER, Robert PFURTSCHELLER,
Christine S. PRANTAUER, Jeannot SCHWARTZ), Phillipp PREUSS, Christian RUPP,
Richard SCHWARZ, Wolfgang TRAGSEILER

KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM
TIROL 2007 - 2014



Kunst im öffentlichen Raum Tirol
2007 – 2014

Eine Förderaktion des Landes Tirol

Kunst im öffentlichen Raum Tirol 2007–2014

Maria ANWANDER, Ruben AUBRECHT, Klaus AUDERER, Alfredo BARSUGLIA,
Ursula BEILER, casati (Simon OBERHAMMER, Alexander PFANZELT),
Department für öffentliche Erscheinungen (Peter BOERBOOM, Gabriele OBERMAIER,
Carola VOGT, Silke WITZSCH), Werner FEIERSINGER, Robert FLEISCHANDERL,
Robert GANDER / Günther Richard WETT, Sabine GROSCHUP, Lois HECHENBLAIKNER,
Michael HIESLMAIR / Michael ZINGANEL, Christoph HINTERHUBER,
knowbotiq (Yvonne WILHELM, Christian HUEBLER), kozek hörlnski (Thomas HÖRL, Peter KOZEK) +
SirMeisi (Ruby SIRCAR, Wolfgang MEISINGER), Nabila IRSHAID, Andrea LÜTH,
Lucas NORER / Doris PRLIĆ, plattform kunst~öffentlichkeit (Andrea BAUMANN,
Christopher GRÜNER, Michaela NIEDERKIRCHER, Robert PFURTSCHELLER,
Christine S. PRANTAUER, Jeannot SCHWARTZ), Phillipp PREUSS, Christian RUPP,
Richard SCHWARZ, Wolfgang TRAGSEILER

Inhalt

- 6 **Impressum**
7 **Grußwort der Landesrätin Beate Palfrader**
8 **Vorwort**
10 **Juryinterview**
13 **Einleitung**
- 14 **Werner Feiersinger**
Eine Skulptur für die Gemeinde Imsterberg auf der Venetalm
- 19 **plattform kunst~öffentlichkeit**
transfair: Ein Projekt im öffentlichen Raum in den Gemeinden Innsbruck und Vals/Wipptal
- 24 **Ursula Beiler**
Griiß Göttin
- 27 **Sabine Groschup**
VogelZeitRaum – Space(s) for Bird Time
- 32 **casati. Simon Oberhammer / Alexander Pfanzelt**
Vermessung der Freizeitbrachen
- 37 **Nabila Irshaid**
Strange Fruits
- 42 **Klaus Auderer**
Planet Oil – Mc Suicide Unlimited
- 47 **Department für öffentliche Erscheinungen**
Wie schwarz sehen Sie?
- 52 **kozek hörlonski + Sir Meisi**
Medicine Mountain: Learn to Love in Seven Days
- 57 **Christian Rupp**
Kommunizierende Biergefäße
- 62 **Lucas Norer / Doris Prlić**
Sprawl. Strukturen, Feedbacks und Störungen
- 67 **Maria Anwander**
Public Dancefloor
- 69 **Ruben Aubrecht**
Further Development
70 Interview mit Maria Anwander und Ruben Aubrecht
- 77 **Lois Hechenblaikner**
BilderEcho
- 82 **Alfredo Barsuglia**
Hotel Publik
- 87 **Robert Fleischanderl**
ALT.SEIN. Kunst im öffentlichen Raum
- 92 **Michael Hieslmair / Michael Zinganel**
Rite de Passage. Parcours alpiner Erlebnislandschaften
- 97 **Christoph Hinterhuber**
event horizon (vertikal)
- 102 **Richard Schwarz**
Zeitfluss
- 107 **Andrea Lüth**
Stella für alle
- 112 **Philipp Preuss**
BLOSSOM STILL
- 117 **Rober Gander / Günter Richard Wett**
Warteräume. Eine visuelle Recherche in den Flüchtlingsunterkünften Tirols
- 122 **Wolfgang Tragseiler**
love sequences
- 127 **knowbotiq. Christian Hübler / Yvonne Wilhelm**
The Secret Life of Algorithmic Plants
- 133 **Biografien**

Impressum

Herausgeberin Tiroler Künstler*schaft
im Auftrag des Landes Tirol
Redaktion Ingeborg Erhart, Sofie Mathoi
Inhaltliches Konzept Naemi Hencke, Jasmin Younesinia
Grafisches Konzept/Satz/Grafik Annette Sonnewend
Lektorat Esther Pirchner
Druck Alpina Druck, Innsbruck, Austria
Auflage 700

ISBN 978-3-902002-25-9

Copyright © 2016 Tiroler Künstler*schaft, AutorInnen,
KünstlerInnen und FotografInnen



Bildnachweise

Seiten 14, 17, 18: Fotos: Werner Feiersinger
Seiten 19, 20, 21, 22: Fotos: plattform kunst-öffentlichkeit
Seiten 24, 26: Foto: Ursula Beiler
Seiten 27, 31: Fotos: © Sabine Groschup; Seite 28 Foto: © Kay-Uwe Rosseburg
Seite 30: Foto © Georg Weckwerth / Übermalung Sabine Groschup
Seiten 32, 33, 34, 35, 36: Fotos: © casati
Seiten 37, 38, 39, 40, 41: Fotos: © Nabila Irshaid
Seiten 42, 43, 44, 45, 46: Fotos: Klaus Auderer
Seiten 47, 48, 49, 50, 51: Fotos: © Department für öffentliche Erscheinungen
Seiten 52, 53, 54, 55, 56: Fotos: kozek hörnlonski + Sir Meisi, Bildrecht Wien /
Interviewszene S. 53 links oben mit Thomas Nußbaumer
Seiten 57, 58, 60, 61: Fotos: © Christian Rupp
Seiten 62, 63, 64, 65, 66: Fotos: © sprawlfestival
Seite 67: Foto: Jessica Theis
Seiten 68, 72, 73, 74: Fotos: Maria Anwander
Seiten 69, 70, 75: Fotos: Ruben Aubrecht
Seiten 77, 78, 79, 80, 81: Fotos: Lois Hechenblaikner
Seite 82: Alfredo Barsuglia
Seiten 87, 88, 90, 91: Fotos: Robert Fleischanderl
Seiten 92, 94, 95, 96: Fotos: Hieslmair/Zinganel
Seite 97: Christoph Hinterhuber
Seite 99: Foto: Wolfgang Thaler
Seiten 102, 103, 103, 104, 105, 106: Fotos: © Richard Schwarz
Seite 107: Andrea Lüth
Seiten 83, 85, 86, 98, 100, 101, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 124, 125, 126: Fotos: Daniel Jarosch
Seite 112: Philipp Preuss
Seite 117: Robert Gander / Günter Richard Wett
Seiten 118, 120, 121, 129, 130, 131: Fotos: Günter Richard Wett
Seiten 122, 123: Fotos: Wolfgang Tragseiler
Seiten 127, 128: Fotos: knowbotiq

Grußwort der Landesrätin, Tirol

Zwei Dutzend realisierte Kunstprojekte im öffentlichen Raum in Tirol dokumentieren eindrucksvoll ein breites Spektrum an Möglichkeiten, mit den Mitteln der Kunst die natürlichen und zivilisatorischen Gegebenheiten des Landes zu erforschen, zu begreifen und kritisch zu hinterfragen. Bei der Implementierung dieses Schwerpunktes der Kunstförderung des Landes Tirol war man davon ausgegangen, dass die Besonderheiten des Raumgefüges in Tirol auch besondere künstlerische Reaktionen hervorrufen werden. Die Limitierung des Siedlungsraums auf 12 % der Landesfläche, die Konkurrenz gegensätzlicher Nutzungsinteressen auf beschränktem Raum, der vielerorts erlebbare, unmittelbare Übergang von urbaner Zivilisation zu hochalpiner Wildnis, die Omnipräsenz der Berge am engen Horizont, aber auch die endlose Weite des Horizonts am Berg – das sei jedenfalls genug Stoff und Herausforderung für künstlerische Projekte. Und tatsächlich, viele der eingereichten und auch umgesetzten Projekte behandeln Schnittstellen zwischen Natur und Zivilisation, manche griffen auch die Omnipräsenz technischer Strukturen der Tourismuswirtschaft und deren widersprüchliche Versprechungen auf. Die meisten der Projekte freilich widmeten sich allgemeinen Phänomenen der Zivilisation, den Phänomenen Segregation und Integration, kultureller Repräsentationen, der Globalisierung und der Migration (noch vor den aktuellen Fluchtbewegungen). Nicht minder interessant ist, dass die Projekte sich zu-

nehmend auf den städtischen Raum konzentrierten, auf das alltägliche Umfeld der Künstlerinnen und Künstler selbst also.

Im 10. Jahr des Bestehens dieses Förderschwerpunktes ist freilich auch festzustellen, dass die anfangs auch noch als Motto den Ausschreibungen vorangestellte Beziehung von Landschaft und Kultur oder Zivilisation kein vorrangiges Thema der zeitgenössischen Kunst ist und die damit zusammenhängenden, Politik und Öffentlichkeit immer wieder heftig beschäftigenden Fragen von Künstlerinnen und Künstlern gegenwärtig kaum aufgegriffen werden. Vielleicht ist das aber auch gut so, denn Kunst muss ihren eigenen Zugang zur Welt behaupten und darf sich nicht im Kommentieren der Gegenwart erschöpfen. Vielleicht zeigt das aber auch, dass noch viele Themen auf viele Projekte der Kunst im öffentlichen Raum Tirols warten.

Ich danke den Damen und Herren der Jury dieses Förderschwerpunktes für ihre stets sorgfältige und beharrlich der Qualität verpflichtete Arbeit und für ihre stets gut begründete Auswahl der zu fördernden Projekte.

Ich danke der Künstler*schaft für die Betreuung der Ausschreibungen und der Auswahlverfahren, besonders aber auch für die Betreuung der Projekte vom eingereichten Exposé bis zur behördlichen Genehmigung, zur Umsetzung und schließlich auch zum Abbau. Ohne diese stets unaufgeregten Hilfestellungen hätten sich wohl manche der nicht ortskundigen Künstlerinnen und Künstler auf den Höhen des Gebirges und in den Schluchten der Behörden verirrt.

Dr.ⁱⁿ Beate Palfrader
Landesrätin für Bildung, Familie und Kultur

Vorwort

Kunst verlässt den Ausstellungsraum und interagiert mit einer breiten Öffentlichkeit. Das Land Tirol sieht Kunst im öffentlichen Raum als eine zeitgemäße Form der Auseinandersetzung mit aktuellen gesellschaftlichen Fragestellungen. Sie greift gesellschaftspolitisch relevante Themen auf und lotet das Verhältnis der Menschen, die eine Region bewohnen oder passieren, zu ihrem Umfeld aus. Kunst im öffentlichen Raum soll Diskussionen auslösen und Prozesse in Gang setzen. Sie soll integrativer Bestandteil der Entwicklung von Zukunftsperspektiven sein und die Identität des Landes im Bereich des Zeitgenössischen mitgestalten.

Im Jahr 2007 wurden die ersten beiden Projekte der Förderaktion Kunst im öffentlichen Raum des Landes Tirol realisiert: eine Intervention von Werner Feiersinger auf der Venetalm im Oberinntal und *transfair* der plattform kunst-öffentlichkeit, bei dem eine Schindel des Goldenen Dachls mit einer eines Heustadels im Valsertal ausgetauscht wurde. Damals, initiiert von Landesrätin Elisabeth Zanon, startete die Aktion mit der Idee, dass die Gemeinden Projekte zur Förderung beim Land Tirol einreichen und sich auch finanziell daran beteiligen sollten. Die beiden ersten Projekte wären ohne das Engagement der KünstlerInnen und kunstaffinen Menschen aus den jeweiligen Gemeinden nicht zustande gekommen. Wie können EntscheidungsträgerInnen davon überzeugt werden, dass Kunst im öffentlichen Raum einen Mehrwert hat, der über die „Behübschung“ von Kreisverkehren und Dorfplätzen mit Brunnen oder zumeist als touristische Attraktion imaginierte Themenwege hinausgeht?

Im Jahr 2008 arbeiteten Kulturpolitik, -beamte, die damaligen JurorInnen, der Architekt Hanno Schlögl, die Kunsthistorikerin Franziska Weinberger und der Künstler Rens Veltman, sowie VertreterInnen der KünstlerInnenvereinigung Tiroler Künstler*schaft ein Konzept aus, das KünstlerInnen und KuratorInnen seitdem ermöglicht, sich eigeninitiativ mit Projekten zu bewerben. Auch die Möglichkeit einer Ausfinanzierung durch das Land Tirol wurde geschaffen. Es standen pro Jahr 100.000 Euro zur Verfügung, die 2010 wegen Einsparungen im Lan-

desbudget leider auf 80.000 Euro gesenkt wurden. Ein wichtiger Aspekt ist auch, dass seit 2008 die Tiroler Künstler*schaft die Projekte betreut, die KünstlerInnen vor der Einreichung berät, ihnen bei der Erlangung von Genehmigungen hilft, die Pressearbeit übernimmt und die Homepage www.koer-tirol.at aktualisiert.

Die formalen Kriterien lauten: „Die Aktion Kunst im öffentlichen Raum fördert Projekte, die in Tirol stattfinden und sich mit den spezifischen Gegebenheiten der jeweils ausgewählten Orte auseinandersetzen.“

Nach einem Zuspruch der Jury ist die Voraussetzung für die Förderung des Landes das Vorliegen allfälliger für die Realisierung notwendiger Genehmigungen sowie eine Zustimmung der Standortgemeinde/n zum eingereichten Projekt. Ausgewählte Projekte müssen innerhalb von zwei Jahren nach der Zusage realisiert werden.

Ausgeschlossen sind die nachträgliche Förderung oder der Ankauf eines bereits realisierten Kunstwerks, klassische Kunst-am-Bau-Projekte, Publikationen, die nicht Teil eines Projekts sind, sowie Veranstaltungen im öffentlichen Raum wie Konzerte oder Theateraufführungen ohne inhaltlichen Zusammenhang zur Förderaktion.“

Die vorliegende Publikation bildet den Zeitraum von 2007 bis 2014 (Juryauswahl) ab, wobei das Projekt *The Secret Life of Algorithmic Plants* von knowbotiq erst zu Beginn des Jahres 2016 umgesetzt wurde, und stellt 24 Projekte vor, die auf unterschiedlichste Weise mit dem öffentlichen Raum und seinen NutzerInnen interagieren. Das Konzept des Buchs beruht auf einer Idee von Naemi Hencke und Jasmin Younesinia, die 2013 gerade ihre Abschlussarbeit an der Universität Innsbruck am Institut für Architekturtheorie über Kunst im öffentlichen Raum vorgelegt hatten. Der direkte Kontakt mit den KünstlerInnen, die die beiden für die persönlich geführten Interviews auch zumeist in ihren Arbeitsräumen besucht hatten, macht die Überblickspublikation zu einem Lesebuch, das nicht nur Auskunft über die realisierten Projekte gibt, sondern auch verschiedene künstlerische Herangehensweisen aufzeigt und die Bedeutung von Kunst im öffentlichen Raum in vielen Facetten hervorhebt. Die/der LeserIn erfährt, was KünstlerInnen am öffentlichen Raum interessiert, mit welchen Herausforderungen und Problemen sie mitunter konfrontiert sind, welchen Vorurteilen sie begegnen und welche Vorteile das künstlerische Arbeiten und Handeln in der breiten Öffentlichkeit hat.



Traditionen und Zukunftsfragen standen bei den Projekten gleichermaßen zur Diskussion wie das Verhältnis zum Tourismus und zu Menschen, die – noch vor den Fluchtkatastrophen der jüngeren Vergangenheit – in Tirol Schutz gesucht hatten. Obdachlosigkeit, Alter und Globalisierung wurden ebenso thematisiert wie Fragen nach dem Phänomen der Zeit oder nach dem

Wert von Kunst und Kultur. Romantik war im Spiel und es wurde getanzt.

Diese Überblickspublikation öffnet gesellschaftspolitische Räume und lädt dazu ein, die realisierten Projekte erneut zu betrachten.

Ingeborg Erbart

Die Jurymitglieder

Jury 2007

Hanno Schlögl
Rens Veltman
Franziska Weinberger

Jury 2013–2014

Maria Anwander
Bart Lootsma
Franziska Weinberger

Jury 2008–2013

Bart Lootsma
Rens Veltman
Franziska Weinberger

Jury 2015–2016

Wolfgang Andexlinger
Maria Anwander
Franziska Weinberger

Innsbruck, Herbst 2016

Juryinterview

**BART LOOTSMA, Architekturkritiker und -theoretiker,
Professor am Institut für Architekturtheorie der
Technischen Universität Innsbruck**
FRANZISKA WEINBERGER, Kunsthistorikerin
RENS VELTMAN, Künstler

am 7. Oktober 2014 von Naemi Hencke (im folgenden NH) und Jasmin Younesinia (im folgenden JY)

Hat sich Kunst im öffentlichen Raum Tirol seit der Entstehung 2007 entwickelt oder verändert?

Franziska Weinberger (FW): Ja, sehr. Am Anfang war es schon schwierig, überhaupt gute Projekte zu bekommen, weil das Ganze nicht an einen bestimmten Ort gebunden war, weder in der Landschaft noch im urbanen Bereich. Es hat sich eigentlich erst entwickelt.

Rens Veltmann (RV): Das Land hat sich am Anfang erst einmal an dieses Konzept gewöhnen müssen, weil es ungewöhnlich war. Man hat alles offen gelassen. Man hat die Wahl des Ortes den KünstlerInnen überlassen, es haben die Gemeinden mit KünstlerInnen gemeinsam selbstständig Projekte einreichen können und es gab eine bunte Mischung. Ursprünglich sind auch viele Kunst-am-Bau-Projekte hineingekommen. Das wollten wir eigentlich verhindern, auch aus dem Grund, dass die finanziellen Mittel bis heute nicht gerade üppig geflossen sind. Wenn man ein Kunst-am-Bau-Projekt fördern will, dann kommt man vielleicht aus mit den 80.000 Euro. Aus diesen Gegebenheiten heraus ergab sich eine Veränderung in der Konzeption – beziehungsweise war ursprünglich unsere Vorstellung die, dass wir eher Konzepte fördern wollten als Objekte.

Bart Lootsma (BL): Ungefähr ab den 1990er-Jahren kam eine Tendenz auf, in der die Kunst und die AusstellungsmacherInnen/KuratorInnen das Museum infrage stellten. KünstlerInnen sagten: Wir müssen nicht unbedingt in einem Museum ausstellen. Wir wollen das irgendwo anders machen, wo wir das für angebracht halten. Speziell für diese Tendenz ist dieses Projekt eigentlich konzipiert. Damit hängt es nicht mehr mit einem Bau zusammen.

Inwieweit erfüllte diese Entwicklung eine Funktion für den öffentlichen Raum in kultureller und gesellschaftspolitischer Hinsicht?

BL: Das ist eine sehr komplizierte Frage, weil das von Kunstwerk zu Kunstwerk sehr unterschiedlich ist. Ich sehe natürlich, dass gerade in den letzten Jahren die sozial und politisch engagierte Kunst zunimmt, aber das sind immer Wellen, mal mehr, mal weniger. Welche gesellschaftliche Relevanz ein Kunstwerk hat, dazu gibt es im Laufe der Zeit immer wieder andere Ideen. So gibt es immer wieder andere Überlegungen, warum das wichtig ist. Im Moment, würde ich sagen, ist es so, dass das soziale Engagement in der Kunst wieder sehr stark ist. Wir haben gerade Projekte gehabt, die sich zum Beispiel mit den Themen Obdachlosigkeit, Asyl und Alter beschäftigten.

Welche Reaktionen kann Kunst im öffentlichen Raum auslösen?

FW: Ich glaube, das ist sehr komplex. Gerade Kunst im öffentlichen Raum ist komplexer als Kunst, die in Museen oder Galerieräumen ausgestellt wird. Der städtische Raum ist etwas, das sich ständig verändert. Die PassantInnen ändern sich ständig. Es ist ein Bereich, der ununterbrochen in Bewegung ist und auch immer andere Bedingungen schafft. Deswegen sind die Reaktionen sehr unterschiedlich: Es geht von der Irritation bis zur Inspiration.

Habt ihr, bevor ein Projekt umgesetzt wird, eine bestimmte Vorstellung davon, welche Reaktionen es auslösen wird?

FW: Wir sind nicht immer sicher, weil wir auch von einem anderen Standpunkt aus beurteilen. Was für uns ganz normaler Alltag ist, ist vielleicht von Leuten, die daran vorbeigehen, noch nie gesehen worden oder für sie irritierend.

Nach welchen Kriterien werden die Projekte ausgewählt?

FW: Das ist schwer zu benennen. Da kommt ein buntes Gemisch an Tendenzen heraus, das in diesem Rahmen virulent ist.

BL: Ich denke, sehr wichtig ist, dass es keine Kriterien gibt. Es ist wichtig, sich den KünstlerInnen und deren Initiativen mit der Idee zu öffnen, dass sie die Kunst weiterentwickeln. Aus diesem Grund gibt es auch eine Kommission und nicht eine Person. Es sind auch keine Regeln festgeschrieben. Beides ist extrem wichtig, weil es darum geht, den KünstlerInnen die Kunst zurückzugeben.

Wo seht ihr den Unterschied zwischen temporären und permanenten Projekten? Wann wären für euch permanente Projekte eher pure Dekoration?

FW: Zum einen ist es gut, dass es temporäre Projekte sind, weil es schön ist, wenn es wechselt und auf einmal sporadisch auftaucht. Auf der anderen Seite wären von meinem Standpunkt aus auch permanente Projekte wünschenswert. Da müsste man aber von einem wirklich internationalen, größeren Niveau sprechen. Solche Projekte brauchen aber in erster Linie viel mehr Geld, und die könnten dann natürlich schon auch diesen Diskurs im öffentlichen Raum intensivieren. In dieser Publikation wird unsere Arbeit und die Arbeit der KünstlerInnen manifestiert, etwas anderes, Permanentes entsteht.

RV: Auch wenn man von Seiten des Landes nur 80.000 Euro in die Hand nimmt, zeigt es Wirkung. Es kommen eher die temporären, jüngeren Projekte zum Zug. Da hat man schon etwas ausgelöst.

BL: Noch mal zu dem, was bleibt: Es ist schön, dass viele Projekte temporär sind, weil das bedeutet, dass sie auch in Räumen realisiert werden können, in denen etwas Bleibendes stören würde, zum Beispiel am Marktplatz oder in der Maria-Theresien-

Straße. Aber trotzdem kann man eine Zeit lang im öffentlichen Raum, wo Menschen damit konfrontiert werden, die es vielleicht nicht suchen, einen gewissen Effekt erzielen – ob das nun ein ästhetischer Effekt ist oder ein sozialer oder ein politischer. Andererseits gab es sicherlich ein paar Projekte, bei denen es schön gewesen wäre, wenn sie geblieben wären – sehr unterschiedliche, würde ich sagen.

FW: Ich möchte noch einmal betonen, dass trotz dieser geringen Summe wirklich sehr schöne Projekte herausgekommen sind.

Es gibt Kunst im öffentlichen Raum Tirol nun sieben Jahre und es ist erkennbar, dass sich in diesen Jahren kulturell schon einiges in Tirol getan hat.

FW: Vor diesen sieben Jahren hat es einen mindestens zweijährigen Vorlauf gegeben, bis Kunst im öffentlichen Raum Tirol überhaupt gestartet ist. Während dieser Zeit ist es immer wieder hinausgeschoben worden. Das sind eben Prozesse. Und es dauert, bis man etwas erreicht.

Einige KünstlerInnen haben in den Interviews erzählt, dass sie sich bei Kunst im öffentlichen Raum Tirol sehr gut aufgehoben gefühlt haben und eigentlich auch sehr zufrieden mit der Zusammenarbeit mit den Behörden waren.

RV: Die Konstruktion ist schon was Besonderes. Einerseits stellt man es quasi offen, was es ja auch nicht einfacher macht. Dann hilft man bei der Umsetzung.

FW: Die KünstlerInnen können das nicht alles alleine realisieren. Dann haben wir als Jury jemanden gefordert, der oder die die ganze Organisation, die KuratorInnenschaft übernimmt und die KünstlerInnen auch betreut und die Projekte realisiert.

Gibt es Projekte, die ohne die Hilfe einer Förderschiene realisiert wurden?

BL: Es geht ja um Kunst im öffentlichen Raum. Es geht um öffentliche Gelder, es geht um öffentlichen Raum, und daher versuchen wir als Jury auch zu bestimmen, ob es für die Öffentlichkeit etwas bedeutet, also nicht, ob du oder ich es schön finden, sondern ob es eine Bedeutung hat, die darüber hinausgeht und der Öffentlichkeit gerecht wird.

Seid ihr mit Zielen, Vorstellungen und/oder Hoffnungen, was ihr erreichen wollt, in diese Jury gekommen?

FW: Ja, da geht man schon mit viel Idealismus hinein. Auch mit Begeisterung, dass es nun so etwas wie Kunst im öffentlichen Raum in Tirol gibt. Das war ja schon lange fällig. Wir haben uns auch nicht beirren lassen.

Gab es Projekte, die gescheitert sind?

RV: Manche Projekte sind durch den Rost gefallen, weil einfach zu wenig Geld da war. Oder wir mussten manche jungen KünstlerInnen warnen, dass sie das Projekt für das vorgeschlagene Geld nicht machen sollten.

BL: Wir sind eigentlich politisch dazu gezwungen, sparsam mit den Geldern umzugehen. Und das ist auch wichtig. Aber es bringt uns nichts, wenn ein/e KünstlerIn ein gutes Projekt vorschlägt, sich verkalkuliert und dann das Projekt schlecht realisiert. Das würde auch auf uns zurückfallen. Es ist wahnsinnig wichtig, dass die Projekte in ihrer Intention realisiert werden können.

Werden KünstlerInnen von euch angefragt?

BL: Ab und zu würden wir gerne in Form eines Zusatzprojekts ganz bewusst Menschen einladen. Damit könnte man andere KünstlerInnen auf Ideen bringen und das Projekt bekannter machen. Überhaupt denke ich, dass es gut wäre, in Tirol spezifische Themen anzuregen und auch inhaltlich zu kuratieren. Im Moment dürfen wir das nicht.

Was ist für euch das schönste an der Kunst im öffentlichen Raum im Vergleich zur Kunst, die in Museen und Galerien ausgestellt wird?

BL: Dass sie im öffentlichen Raum ist und auch Menschen, die das nicht unbedingt suchen, irgendwann zufällig daran vorbeikommen.

RV: Es ist unentrinnbar. Es sei denn, man versteckt es – was auch schon wieder einen gewissen Charme hätte (*lacht*).

FW: Es ist versteckt im öffentlichen Raum (*lacht*).

Habt ihr Wünsche für die Zukunft?

FW: Es wäre wichtig, ein Zusatzbudget zu haben.

BL: Dass eine kritische Masse an Arbeiten entsteht und das Projekt zu etwas wird, was man auch kennt. Das geht natürlich erst, wenn mehr Arbeiten realisiert wurden und darüber geschrieben und gesprochen wurde.

RV: Der Unterschied von diesem Projekt zu zum Beispiel Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich oder KöR Wien ist, dass es überwiegend temporäre Sachen sind, die umgesetzt werden, daher braucht es eine Dokumentation. Deswegen ist diese Publikation sehr wichtig.

Einleitung

Ein halber Lamborghini. Vorne Auto, hinten Fahrrad. Eine Diskokugel im Park. Eine blühende Illusion. Die Zeit verrinnt sichtbar im Fluss. Altwerden. Kindheitserinnerungen. Warten. Alles nur Performance?

In den Jahren 2007 bis 2014 wurden über zwanzig Projekte im öffentlichen Raum in und um Innsbruck von Kunst im öffentlichen Raum Tirol gefördert. Allen gemeinsam ist: Hinter jedem Projekt verbergen sich spannende Persönlichkeiten, die diese Kunstwerke erdacht und umgesetzt haben.

Was hat sie dazu bewogen, beispielsweise einen Lamborghini zu zerteilen? Oder eine öffentliche Tanzfläche zu schaffen? Wie entsteht die Idee, die Zeit sichtbar machen zu wollen? Wie wird ein privates Foto zu einem Kunstwerk? Und was bedeutet es, jahrelang zu warten?

Wir haben uns mit den KünstlerInnen getroffen – in Innsbruck, Wien, Salzburg und Berlin. Bei ihnen zu Hause oder bei einem Einspänner in einem Café. Herausgekommen sind interessante Gespräche über ihre Projekte: Wer sind diese Menschen? Wollten sie vielleicht schon als Kind KünstlerInnen werden? Wie frei sind KünstlerInnen wirklich in ihrem Schaffen? Warum ist es wichtig, Kunst in den öffentlichen Raum zu stellen und für alle sichtbar zu machen? Eine Idee, manchmal längere Zeit im „Hinterkopf“ abgelegt, um später weiterverfolgt zu werden. Die Entwicklung erfordert immer wieder viel Zeit und sensibles Gespür in Gesprächen um den möglichen Zeitpunkt und Standort in der Stadt. Kunst im öffentlichen Raum, braucht es das wirklich? Wir sind nach den Gesprächen mit den KünstlerInnen überzeugt: Ja, unbedingt. Und es bräuchte noch mehr davon.

Die Publikation liefert hoffentlich einen Überblick über den vielfältigen Umgang der beteiligten KünstlerInnen und Projekte mit der Thematik.

Dabei hatte jede der präsentierten Arbeiten eine eigene Herangehensweisen. Ob eine Skulptur, eine Installation oder ein Landmark. Gemeinsam war ihnen jeweils die Frage, inwieweit

Kunst im öffentlichen Raum unser tägliches Leben und unser geregeltes Denken unterbrechen kann. Dabei bietet diese Publikation nicht nur einen Überblick über die vorgestellten Projekte. Es wurde darüber hinaus versucht, die unterschiedlichen Hintergründe der KünstlerInnen, warum sie den öffentlichen Raum als Nutzfläche für ihre Kunst gewählt haben und welche Bedeutung dies für Innsbruck und Tirol hat, auf den Grund zu gehen.

Im Lauf der Interviews konnten wir erkennen, dass oft immens viel Arbeit hinter den Kulissen stattfindet. Allein der Weg zur Genehmigung, der lange Planungsprozess oder manchmal harsche Kritik stellen die KünstlerInnen vor große Herausforderungen.

Es war uns wichtig, bei den Interviews nicht nur über das Kunstprojekt zu sprechen, sondern jede/n KünstlerIn kennenzulernen. Ihre vorherigen Arbeiten, ihre allgemeine künstlerische Tätigkeit und die Begeisterung dafür, ihre Arbeiten draußen, in der Öffentlichkeit umzusetzen, machten jedes Interview zu einer unvergesslichen Erfahrung, die wir zum Teil auch audiovisuell festhalten durften.

Um jede/n KünstlerIn, jede Künstlergruppe noch intensiver in ihrer Individualität darstellen zu können, wurde jedem eine Seite gewidmet, die wir als Künstlerprofil definieren. Diese wurden von den KünstlerInnen frei gestaltet, wobei wir kein Medium vorgaben.

Zuletzt wollen wir noch allen danken, die unsere Arbeit begleitet haben: natürlich den KünstlerInnen, den Jurymitgliedern sowie Ingeborg Erhart und Sofie Mathoi von der Tiroler Künstler*schaft.

Naemi Hencke und Jasmin Younesinia, Herbst 2016

Werner
Feiersinger



Feiersinger

Werner

Skulpt.

mit Foto

Wasserfarbe

Raum

Werner Feiersinger Eine Skulptur für die Gemeinde Imsterberg auf der Venetalm

Ein konkretes Objekt, das an einen Zaun erinnert, beginnt sich aufzulösen, Teile fehlen, andere lehnen an der Konstruktion, man kann darauf sitzen. Es ist eine mehrdeutige Arbeit, die subtil mit diesem Ort umgeht und nicht vordergründig als Kunstobjekt lesbar ist.

Die Skulptur hat einen rechteckigen Grundriss (5 x 8 Meter) und ist 2,2 Meter hoch. Die einzelnen Elemente sind ineinander verschränkt. Das Objekt ist aus verzinktem Stahl gebaut, die Oberflächen sind im Zweikomponentensystem beschichtet. Das Oxidrot täuscht eine Rostschutzgrundierung vor und soll an Konstruktionen des Alltags erinnern.

Das Objekt lässt verschiedene Inanspruchnahmen zu. Es ist für diesen Ort konzipiert und nimmt die Typologien der Gegend auf, wie zum Beispiel die Wildfütterung oder die Hütten mit den Zauneingrenzungen. Die Skulptur hat ortsbildende Funktion und lädt zum kontemplativen Verweilen ein. Bezüge zu minimalistischen Skulpturen der 1960er-Jahre drängen sich auf. Die Form der Konstruktion bezieht sich auch auf ein Gebäude von Peter und Alison Smithson. Proportionsverschiebungen steigern die Künstlichkeit; die Elemente sind überdimensioniert, um den plastischen Charakter zu verstärken. Es geht um das Spannungsverhältnis zwischen Innen- und Außenraum wie auch um Zeichenhaftigkeit.

Das Objekt steht seit 15. Juli 2007 auf der Venetalm.

Interview mit Werner Feiersinger
am 30. April 2014 von NH und JY

Erzähle uns doch von dir. Woher kommst du? Wo hast du studiert? Wie sieht dein künstlerischer Werdegang aus? Was hat dich in deiner Arbeit beeinflusst?

Ich habe in Innsbruck die HTL für Bildhauerei besucht. Danach studierte ich an der Universität für angewandte Kunst in Wien Bildhauerei und Grafik, aber eigentlich konzentrierte ich mich auf die Bildhauerei. Nach dem Abschluss der Angewandten war ich mit einem Stipendium kurz in Chicago und wollte dort weiterstudieren. Das war aber nicht so optimal, daher bin ich in die Niederlande, an die Jan van Eyck Academie in Maastricht. Anschließend lebte ich noch einige Jahre in Rotterdam, bevor ich nach Wien zurückgekommen bin.

Warum arbeitest du oft im öffentlichen Raum? Welchen essenziellen Unterschied siehst du zum bestehenden Ausstellungsraum?

Ein wichtiger Unterschied ist, dass die Dinge im öffentlichen Raum auch funktionieren müssen. Das ist zugleich auch das allergrößte Problem. Wenn man eine Skulptur im öffentlichen Raum macht, dann muss sie fast wie ein Gebäude funktionieren. Im White Cube ist das kein Kriterium, da geht es mehr um Ideen und Konzepte.

Was hat dich in der Bildhauerei beeinflusst? Welche Farben bestimmen deine Werke?

Meistens sind es eher „Unfarben“. Was mich interessiert, sind Grundierungen und Zwischentöne. Grau, Grün – auch seltsame Farben wie Traktorgrün oder Lindgrün. Die Zwischentöne interessieren mich mehr als die eigentlichen Farben. Bei den Oberflächen ist es für mich interessant, wenn die Skulpturen sehr konkret sind, die Beschichtung aber eine gewisse Offenheit hat, sodass man merkt, das letzte Finish wurde nicht gemacht. Obwohl ich versuche, sehr genau zu arbeiten, möchte ich immer, dass es ein bisschen offen bleibt: dass es am Ende nicht eine High-Gloss-Oberfläche gibt, sondern dass diese sich zurücknimmt. Nicht, dass ich nur an schmutzigen Farben interessiert bin, ich möchte gerne, dass sich die Materialität durch die Grundierung zurücknimmt. Bei den Skulpturen, die ich mache, will ich das Material eigentlich in den Hintergrund stellen, obwohl es mir sehr wichtig ist.

Wie entwickelt sich so eine Skulptur? Wie findest du deine Formen?

Wenn wir schon bei den Kunst im öffentlichen Raum-Projekten sind: Ich versuche immer, mich sehr auf den Ort zu beziehen. Ich habe zum Beispiel eine Arbeit vor dem Wien Museum am Karlsplatz gemacht. Da wollte ich die Achse zum Museum verstärken, damit sich die Eingangssituation noch einmal steigert. Zugleich beziehe ich mich auch auf das Gebäude

beziehungsweise auf das Interieur von Oswald Haerdtl, einem bekannten Architekten der 1950er-Jahre. Für mich war er ein sehr guter Gestalter mit Sinn für feine Details, wie die Handläufe aus Messing im Inneren des Museums. Diese Details versuchte ich nach außen zu bringen. Die Skulptur würde nirgendwo anders solchen Sinn ergeben. Es würde sich vielleicht ein anderer Ort finden, aber die Skulptur bezieht sich ganz stark auf das Museum. Auch die Arbeit am Imsterberg habe ich spezifisch für den Ort entwickelt.

Du arbeitest viel mit Metall, zum Beispiel mit Stahl. Warum?

Das Material Metall erfordert eine gewisse Genauigkeit in der Herstellung, und es hat relativ wenig Eigenleben. Mich interessieren die planen Oberflächen, dass man quasi über das Ausschneiden aus der Fläche ein dreidimensionales Objekt entwickelt. Ich sehe mich aber nicht als Metallbildhauer. Gerade im öffentlichen Bereich oder so, wie ich arbeite, ist Metall ein Material, das Sinn macht. Es geht auch um Langlebigkeit.

Eine Skulptur ist etwas anderes als zum Beispiel eine interaktive Installation im öffentlichen Raum. Sie steht für sich. Was ist dir dabei wichtig? Wie muss eine Skulptur sein, damit sie eine Berechtigung hat? Welche Reaktionen hast du auf deine Arbeiten bekommen?

Das Skulpturale ist eine eigene Kategorie. Ich habe zum Beispiel eine Arbeit für den Schlosspark Grafenegg gemacht. Das ist ein sehr interessanter Skulpturenpark, weil es nicht so ist, dass man von einem Objekt zum nächsten stolpert. Es gibt verschiedene Skulpturen, die alle ganz unterschiedlich funktionieren und in großer räumlicher Distanz zueinander stehen. Jedes Objekt hat viel Raum. Das macht die Qualität dieses Parks aus. Die Verwalterin erzählt mir immer wieder, dass meine Skulptur sehr gut angenommen wird, weil sie verschiedene Ebenen hat: Die Kinder balancieren darauf, Erwachsene nutzen sie als Ort zum Verweilen, und es ergeben sich verschiedene räumliche Situationen. Es ist für mich wichtig, Objekte zu schaffen, die mehrere Ebenen haben: dass Menschen, die sich nicht mit Kunst beschäftigen, einen Zugang dazu haben können und es nicht unbedingt eine Anleitung braucht.

Es entsteht also eine Art Interaktion zwischen den Leuten und deinem Objekt.

Das ist mir sehr wichtig. Es geht mir um die Qualität, dass das Dreidimensionale ein Abenteuer ist, dass man sich selbst in Bezug dazu stellen kann. Die physische Erfahrung ist für mich ganz zentral.

Was, meinst du, unterscheidet Skulpturen von Kunst am Bau?

Der Begriff Kunst am Bau ist ja leider total negativ besetzt. Wenn ich Kunst am Bau höre, denke ich zum Beispiel an die Bau-Skulpturen in Wien aus den 1950er- und 1960er-Jahren, wo dann etwas auf die Fassade aufgesetzt ist. Das allein ist aber nicht negativ zu sehen, es gibt da auch sehr gute Arbeiten. Bei Skulptur im öffentlichen Raum heute oder gegenwärtigen Kunst-am-Bau-Projekten lösen sich die Aufgabenstellungen von den Gebäuden, offenere Zugänge sind möglich.

Obwohl ich immer wieder Skulpturen im öffentlichen Raum mache, ist das nur ein Aspekt meiner künstlerischen Arbeit. Ich würde jetzt nicht ausschließlich das machen wollen. Ich denke, wenn man es zu oft macht, kommt es auch zu einem Automatismus.

Wie bist du auf die spezifische Form deiner Skulptur auf der Venetalm in Tirol gekommen?

Ich wurde damals eingeladen, mir ein Objekt oder eine Skulptur für den Imsterberg zu überlegen. Das habe ich gerne gemacht, und es war eine spannende Sache – auch wenn ich manchmal das Gefühl habe, ich muss nicht, gerade beim Wandern am Berg, überall auf ein Kunstwerk treffen. Auf der anderen Seite habe ich mir auch wieder gedacht, es ist eine Herausforderung, das irgendwie zu lösen – etwas zu machen, was auf verschiedenen Ebenen funktioniert. Ich bin ja selbst Tiroler, und wir sind früher als Kinder mit meinen Eltern sehr viel auf den Berg gegangen. Ich habe viele Erinnerungen an diese Einzäunungen, in denen eine Bank stand, damit die Kühe nicht hineinkommen – irgendwie spezielle Orte, ein bisschen entfernter von den Almen und Hütten, wo die Eltern vielleicht etwas getrunken haben und wir Kinder herumgesaust sind.

Für mich hat sich eine einfache Rechteckform fast aufgedrängt. Formal gibt es Bezüge zu einem Gebäude mit gebrochenen Kanten der englischen ArchitektInnen Alison und Peter Smithson. Zugleich ist es auch ein Zaun, der sich, metaphorisch gesprochen, auflöst. Da sind viele Stangen, die schräg stehen. Es ist kein richtiges Rot, auch wenn es auf den Fotos so scheint, es ist eher ein Rostbraun, eine Grundierungsfarbe, in jedem Fall keine Farbe mit einer Eigenqualität.

Was mich ebenfalls interessiert hat, waren das Innen und das Außen. Das Objekt kann zum Sitzen oder von Kindern zum Spielen benutzt werden. Im Winter steckt es im Schnee. Es war eine Herausforderung, ob man es schafft, für solch einen Ort etwas zu machen. Am Anfang war ich selber skeptisch. Es gibt schwierige Aufgabenstellungen und man kann auch verlieren. Für mich ist die Skulptur am Imsterberg eine wichtige Arbeit.

Parallel zur Bildhauerei fotografierst du auch.

Ja. Das ist ein wichtiger Teil meiner Arbeit. Das Bildhauern und das Skulpturenmachen sind extrem physisch. Das Fotografieren ist genau das Gegenteil. Da geht es um einen Augenblick und um die Beobachtung. Oft ist es so, dass ich wochenlang im Atelier arbeite, mit dem Blick nach innen. Der Blick beim Fotografieren geht nach außen. Beides zusammen ist sehr wichtig.

Das Bildhauern und das Skulpturenmachen sind extrem physisch. Das Fotografieren ist genau das Gegenteil.





Wenn du eine Idee zu einem Projekt hast, zu einer Skulptur, ist es dann so, dass du vorab Pläne oder Skizzen zeichnest?

Ja. Bei mir ist es eigentlich immer so, dass es eine Annäherung über die Zeichnung gibt. Ich mache ganz viele Zeichnungen. Das ist für mich sehr wichtig, weil – wie soll ich sagen – da ist die Schwere noch nicht da, die dann bei den Skulpturen dazu kommt. Es ist auch noch nicht im Maßstab. Viele Sachen sind noch offen, und das macht den Reiz aus. Wobei die Zeichnungen auf dem Weg zur Skulptur eine Funktion haben und nicht in erster Linie als eigenständige grafische Arbeiten dastehen.

Nach der Skizze machst du einen Plan?

Ja. Das ist der nächste Schritt. Meistens mache ich sogar 1:1-Modelle oder Teile einer Skulptur. So habe ich das zum Beispiel beim Wien Museum gemacht, um einfach Sicherheit zu bekommen, dass es auch funktioniert. Bei diesen Objekten ist es schwierig, die richtigen Maße zu bestimmen. Es ist

auch ein Abenteuer, dass man sich nicht vertut, weil man die Dinge doch wieder anders einschätzt. Dabei ist es schon ganz gut, wenn man ein bisschen Erfahrung, ein Gefühl hat.

Baust du deine Skulpturen selbst auf?

Eigentlich immer, nur bei den großen Objekten im öffentlichen Raum ist das nicht mehr möglich. Allein die Stahlteile haben ein riesiges Gewicht. Diese Dimensionen kann man nur noch mit Kränen bewegen. Aber mir geht es dabei wirklich nicht um Monumentalität. Manchmal hat eine kleine Skulptur, ein kleines Objekt eine viel größere Schärfe. Die Entscheidung für das eine oder andere ist einfach vom Ort oder von der Aufgabenstellung abhängig.

Wie lange hat die Umsetzung des Projekts am Imsterberg gedauert?

Meistens ist es so, dass die Entscheidungsphase lang dauert und die Umsetzungsphase sehr kurz ist. Das war auch am Imsterberg so: Es dauert, bis ein Objekt im öffentlichen Raum realisiert werden kann. Die Umsetzung muss dann schnell gehen.

~

plattform kunst ~ öffentlichkeit: fragen stellen als methode



plattform kunst~öffentlichkeit transfair

Ein Projekt im öffentlichen Raum in den Gemeinden Innsbruck und Vals/Wipptal

Eine der 2.738 Schindeln des Goldenen Dachls der Stadt Innsbruck wurde entfernt und temporär an einem bestimmten Stadel in der Wipptaler Gemeinde Vals angebracht. Im Gegenzug ersetzte eine Schindel dieses Valsers Stadels die fehlende Schindel am Goldenen Dachl.

Die Schindeln des Goldenen Dachls haben historischen, kulturellen und ökonomischen Wert und werden von der Stadt Innsbruck entsprechend geschützt. Die Schindeln des Valsers Stadels haben kulturhistorischen Wert und werden von der Gemeinde Vals ebenfalls

„geschützt“, das heißt, bei Reparaturarbeiten an alten Schindeldächern werden diese mit großer Sorgfalt in alten Handwerkstechniken ausgeführt. Mit *transfair* realisierte die plattform kunst~öffentlichkeit von 01. bis 30. Oktober 2007 einen Austausch zwischen zwei – den jeweiligen Gemeinden – wertvollen Objekten.

Das Projekt *transfair* thematisierte viele Bereiche und war auf unterschiedlichen Ebenen lesbar. Themen wie Stadt und Land, Zentrum und Peripherie, (touristische) Öffentlichkeit und (touristische) Abgeschlossenheit, Macht und Repräsentation, Wert und Wertlosigkeit, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Tausch und Symbol und so weiter wurden durch dieses transformatorische Vorgehen beleuchtet.

Öffentlicher Raum ist ein heikles Thema!



Interview mit der plattform kunst~öffentlichkeit:
Christine S. Prantauer (CP), Michaela Niederkircher (MN)
und Robert Pfurtscheller (RP) am 9. Dezember 2013 von NH und JY

Wie hat sich die plattform kunst~öffentlichkeit zusammengefounden?

CP: Gegründet haben wir uns, weil es keine Strukturen für Kunst im öffentlichen Raum gab. Das damalige Vorbild war Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich mit einem Pool, in den die Gelder kommen, die eigentlich Kunst-am-Bau-Gelder sind, die dann aber für Kunst im öffentlichen Raum verwendet werden können. Kunst am Bau war daraus nicht ausgeschlossen, aber es war eine eigene Geschichte. Es war unsere Intention, auch in Tirol so etwas zu initiieren, mit ein paar Abänderungen auf Tirol bezogen. Wir haben damals ein Konzept erstellt und dieses im Kunstpavillon der Stadt Innsbruck, damals unter Bürgermeisterin Zach, vorgestellt – mit null Erfolg. Es haben alle ganz toll gefunden, aber geändert hat sich überhaupt nichts. Wir haben mit sämtlichen LandesrätInnen, damals haben diese sehr häufig gewechselt, bezüglich Kunst im öffentlichen Raum und der Schaffung von Strukturen geredet. Es hat hin und wieder mal mehr Interesse von Seiten der LandesrätInnen gegeben, aber sobald ein/e NachfolgerIn kam, hat man sich nicht mehr für das Thema interessiert.

Wie viele Personen gehörten damals zur plattform kunst~öffentlichkeit?

CP: Am Anfang waren wir fast dreißig Leute, das war vor circa 15 Jahren. Es gab großen Unmut innerhalb der Kunstszene, wie Kunst am Bau gehandhabt wurde. Es waren geladene Wettbewerbe und keine öffentlichen Ausschreibungen. Wir haben öffentliche Ausschreibungen gefordert, einen Geldpool und einen Wechsel der Jurymitglieder, damit nicht ewig dieselben Leute entscheiden: ganz banale, übliche Geschichten, aber das war in Tirol nicht möglich. Es war ein sehr mühseliger und langsamer Prozess. Es gab viele Treffen, viele Gespräche und natürlich immer viel Auseinandersetzung zwischen den Beteiligten. Wir haben daraus Veranstaltungen gemacht, zum Beispiel eine ganze Diskussionsreihe, wo wir Leute unter anderem aus München und Zürich eingeladen und KünstlerInnengruppen vorgestellt haben. Es war letztendlich eine umfassende Informa-

tionsmöglichkeit für alle, die sich dafür interessierten. Nichts, was wir uns davon erhofft haben, ist umgesetzt worden, aber es hat viel zu unserer eigenen Profilschärfung und zu unserer eigenen Weiterbildung beigetragen.

Was war euer Ziel?

MN: Dass diese Strukturen von der Politik umgesetzt werden. Es ist Sache der Politik, solche Forderungen umzusetzen. Es braucht einen politischen Willen dazu. Was passierte, ist, dass Kunst im öffentlichen Raum Tirol gegründet wurde und seitdem Kunst im öffentlichen Raum gefördert wird. Aber von uns ist dazu keiner eingeladen worden, obwohl wir eigentlich die Grundinitiatoren dieser Sache waren.

Liegt es denn generell an Tirol, dass diese Thematik so zäh behandelt wird?

CP: Es liegt generell an den Tiroler PolitikerInnen, dass so etwas eine enorme Schwierigkeit in der Umsetzung bedeutet. In Niederösterreich gibt es seit Jahrzehnten einen Landeshauptmann – ob der sich dafür interessiert oder nicht, weiß ich nicht –, auf jeden Fall gibt es finanzielle Mittel für solche Sachen. In jeder größeren Stadt gibt es so etwas. In Wien, in Berlin, in Hamburg ... meine Erfahrung ist, dass sich die PolitikerInnen in Tirol für diese Sache einfach nicht interessieren. Die Gründe dafür seien dahingestellt, Vermutungen dazu gibt es aber auch. Man muss ganz klar sagen, es ist auch eine Machtfrage.

RP: Öffentlicher Raum ist ein heikles Thema. Das ist einfach eine finanzielle Frage. Ich meine, die ganzen Gelder, die der Kunst am Bau zufließen und bestimmten Leuten, die die Kunst am Bau in der Hand haben und entwickeln. Um es neutral zu sagen: Wäre es anders organisiert, würden die Gelder auch anders verteilt.

Wie ist euer Eindruck, wie hat sich die Thematik rund um Kunst im öffentlichen Raum bis heute entwickelt?

CP: Wir waren damals in diesem Beirat, das war sozusagen ein Gremium für Kulturinitiativen und wir waren dabei. Ich war die Person, die bei diesen Sitzungen stellvertretend für die Plattform anwesend war. Vor zwei Jahren ist das neue Kulturförderungsgesetz in Tirol beschlossen worden und davor hat es etwa zwei Jahre Diskussionen darüber geben, wie das neue Kulturförderungsgesetz aussehen könnte, und letztendlich kommt Kunst im öffentlichen Raum überhaupt nicht vor. Ich bin anschließend aus dem Gremium ausgetreten.

MN: Was darin festgeschrieben wird, ist Kunst am Bau, eigentlich ein alter Hut. Denn es war im Nach-



MN: Ja, wir haben Aktionen gesetzt. 2008 haben wir aufgehört, uns für neue Strukturen einzusetzen. Wir haben unentgeltlich wirklich viel Zeit und Energie investiert.

Welchen Nutzen habt ihr daraus gezogen?

MN: Die Informationen, die wir erhalten haben, das Kennenlernen von interessanten Leuten, das Diskutieren.

CP: Dass überhaupt eine Diskussion stattgefunden hat, dass es TKIopen, die stadt_potenziale und Kunst im öffentlichen Raum Tirol gibt. Das ist sicherlich nicht allein unser Verdienst, aber wir haben einen Anstoß dazu gegeben, dass das überhaupt Thema geworden ist. Vorher war das null Thema. Null!

Wie wird es in Zukunft weitergehen?

(lacht) **RP:** Es wird immer Thema bleiben, wenn es um öffentliche Gelder geht. Der Widerstand wird wachsen, je mehr man wieder zurückgedrängt wird. So wird man sich den Stadtraum zurückerobern.

Ist der öffentliche Raum wirklich überhaupt kein freier Raum?

CP: Nein, gar nicht.

Ist es sehr schwierig, den öffentlichen Raum zu definieren? Was genau ist denn eigentlich der „öffentliche Raum“?

CP: Es ist sehr schwierig, weil ganz vieles, was als öffentlicher Raum wahrgenommen wird, gar kein öffentlicher Raum ist, sondern halböffentlich oder privat. Da wird verboten, auf dem Boden zu sitzen oder Skateboard zu fahren. Die Frage ist auch: Wer kann wo sein? Ohne zu konsumieren, kannst du dich ja kaum im öffentlichen Raum bewegen. Ich meine, verharren kannst du kaum. Zum Beispiel das neue Stadtmobiliar in der Maria-Theresien-Straße: Das wurde gut angenommen, aber mittlerweile ist es entfernt worden und nun steht da überwiegend das Sitzmobiliar von Cafés und Restaurants. Da musst du konsumieren.

Auf welche Reaktionen seid ihr bei euren Aktionen im öffentlichen Raum getroffen?

MN: Es ist einerseits immer sehr schwierig, im öffentlichen Raum zu arbeiten, es ist aufwendig, überhaupt eine Wahrnehmung zu bekommen. An und für sich gab es schon Interesse seitens der Bevölkerung. Man muss die Leute ansprechen, sie kommen meist nicht von sich aus.

CP: Es ist sehr unterschiedlich. Ich finde, es hängt sehr davon ab, welche Art von Projekt es ist.

hinein immer eine sogenannte „Behübschung“ oder ein Nacharbeiten der KünstlerInnen zum architektonischen Status quo.

CP: Wir sollten das auch gar nicht gegeneinander ausspielen, weil ich das nicht immer zwingend finde. Es gibt etwa in der Steiermark Beispiele, wo Kunst am Bau funktioniert. Es sollte ja nicht ausgeschlossen werden. Und deswegen sind diese Poollösungen so wichtig, dadurch ist beides möglich.

MN: Die Stadt hat auch die stadt_potenziale und die TKI – Tiroler Kulturinitiativen haben mit Mitteln des Landes den Fördertopf TKIopen eingeführt, mit offenen Jurysitzungen und öffentlichen Ausschreibungen, relativ transparent.

CP: Ja, das ist alles anzuerkennen und auch ein Schritt vorwärts im Vergleich zu vorher. Aber es ist nicht das, was wir eigentlich wollten, denn weiterhin gibt es diesen Pool nicht und weiterhin gibt es diese zwei Schienen. Wenn man sich die finanzielle Ausstattung anschaut, ist das marginal, also diese 80.000 plus 100.000 plus 60.000 Euro, das ist einfach lächerlich, wenn man das mit dem Geld vergleicht, das für Kunst am Bau zur Verfügung steht, und damit, was in anderen Bundesländern vorhanden ist. Hinzuzufügen ist, es ist nichts gesetzlich verankert. Das haben wir auch gefordert. Denn so kann der „Pott“ jederzeit versiegen. In anderen Bundesländern, die sehr vorbildhaft sind, ist das sehr wohl gesetzlich verankert.

2008 gab es den Fall, dass Kunst im öffentlichen Raum Tirol keine Förderung bekommen hat.

CP: Ja. Es werden Gelder ausgesetzt oder gekürzt. Es liegt sozusagen immer im Ermessensspielraum der jeweiligen Regierung. Das ist sicherlich nicht das, was wir uns vorgestellt haben.

MN: Das Ziel haben wir nicht erreicht.

RP: Das hat sich ja auch irgendwie abgezeichnet und das war auch der Grund, warum wir uns dann wieder auf künstlerische Aktivitäten verlegt haben.

CP: Wir haben uns auf unsere künstlerischen Arbeiten konzentriert, einfach, weil diese Strukturarbeit so unfruchtbar war.

MN: Nach einigen Jahren war es einfach genug.

RP: Na ja, wir haben damals schon in diesem Kontext künstlerisch gearbeitet.

Haben die Leute mitbekommen, dass ihr das Projekt macht?

CP: Ja, es hat auch einen Shuttlebus gegeben, der zwei Mal am Tag von Innsbruck ins Valser Tal gefahren ist. Auch von Schulklassen wurde es angenommen. Es gab eigentlich eine sehr gute Resonanz.

RP: Im Rahmen von normalem Kunstinteresse.

MN: Nein, von Zehntausenden können wir nicht sprechen. *(lacht)*

RP: Es stellt sich in dem Zusammenhang die Frage, ob Kunst im öffentlichen Raum auch darauf abzielt, nicht nur ein kunstinteressiertes Publikum anzusprechen.

Warum ist es für euch wichtig, Kunst im öffentlichen Raum zu machen?

RP: Kunst im öffentlichen Raum kann eine Art Anstoß sein, Aufmerksamkeit zu wecken.

CP: Ja, und es schafft die Möglichkeit, den öffentlichen Raum anders wahrzunehmen und demzufolge anders nutzen zu können und zu erobern. Man kann eben Leute erreichen, die sonst vielleicht mit Kunst nicht so viel am Hut haben.

MN: Man muss die Aktionen bei den Leuten machen, die Leute gehen nicht zu den Aktionen. Nur so können sie erreicht werden.

Die Geschichte mit dem Tausch von je einer Schindel des Goldenen Dachls und eines Stadels im Valser Tal war eine gute Idee, die mit Witz vieles transportiert hat. War „Stadt und Land“ eines der zentralen Themen?

CP: Man muss dazu sagen, damals war Kunst im öffentlichen Raum Tirol anders strukturiert. Es gab eine Vorgabe, dass eine Gemeinde zustimmen und einen Teil der Finanzierung stellen musste.

RP: Deswegen haben wir bewusst Vals gewählt, weil sie ein Kulturbudget von 3.000 Euro im Jahr zur Verfügung haben.

CP: Da hat man gesehen, dass das, was wir wollten, natürlich weit entfernt von dem war, was aufgestellt wurde. Die Verantwortlichen sind ziemlich rasch draufgekommen, dass es so nicht geht. Nach dem zweiten Jahr wurde es, denke ich, gekippt. Unser Projekt wurde von Seiten der Stadt Innsbruck gerettet, die hatte ein ordentliches Budget und die Verantwortlichen fanden unser Projekt gut.

Wie ist euch die Idee zu *transfair* gekommen? Was war eure Idee bei dem Schindelprojekt?

CP: Wir fanden die eben geschilderten Bedingungen gut für unser Projekt. Aber der Ausgangspunkt war es nicht. Wir haben im Vorfeld viele Nächte diskutiert, der eine hatte eine Idee und der andere hatte eine Idee. Das kann ich heute gar nicht mehr genau beantworten, wie es eigentlich dazu kam. Das ist ein Prozess, gerade in einer Gruppe.

Aber die Schindel, die ausgetauscht wurde, war eine Originalschindel vom Goldenen Dachl?

CP: Ja.

Die Stadt hat gleich zugestimmt?

CP: Nein. Die haben uns gleich mal ans Denkmalamt verwiesen. Am Anfang haben wir gedacht, dass wir das nie durchkriegen

würden. Es wurde sogar zuerst gar nicht weitergeleitet. Wir haben es bei der Stadt im Kulturamt eingereicht und der Kulturamtsleiter hat es nicht an die damalige Bürgermeisterin Frau Zach weitergereicht. Da kann man sich dazu denken, warum. Einen Tag vor der Deadline sozusagen hat einer aus unserer Gruppe den Kulturamtsleiter angerufen und nachgefragt, wie es nun aussieht. Was sagt die Frau Zach dazu? Dann hat er gesagt, er habe es nicht weitergeleitet. Aber durch ein Wunderwerk von Organisation haben wir einen Tag später einen Termin bei der Bürgermeisterin bekommen. Wir haben ihr unser Projekt vorgestellt und sie war gleich sehr begeistert. Sie konnte sich für Dinge begeistern und hat es einfach, jenseits von demokratischen Gepflogenheiten, durchgesetzt.

MN: Dann waren wir beim Denkmalamt, und die haben uns eigentlich nichts in den Weg gelegt.

CP: Wir haben die Schindel ja nicht beschädigt, sondern nur heruntergenommen und ersetzt.

RP: Ich glaube, der Vorteil war, dass es eine charmante, witzige, eingängige Idee war und leicht zu verstehen.

CP: Aber auch sehr kritisch, wenn man es genauer betrachtet.

Wie waren die Reaktionen der BewohnerInnen in Vals?

RP: Na ja, da war die Hauptreaktion, dass sie es ja gestohlen haben *(lacht)*. Nein, nein, der Stadel war im Nirgendwo und den Ort haben wir auch deswegen extra ausgesucht.

MN: Natürlich ist über das Projekt geredet worden. Das ist eh klar. Und dann ist ja auch noch diese Schindel abhandengekommen.

CP: Es gab Beschwerden in Form von Leserbriefen, warum für so etwas so viel Geld ausgegeben wird. Aber verdienen tut man daran nicht.

Welche Faktoren sind bei Kunst im öffentlichen Raum zu bedenken?

MN: Ein wichtiger Punkt wäre die Nachbetreuung sowohl auf der Vermittlungsebene als auch bei der Pflege. Da gibt es keine Verantwortlichen oder finanziellen Möglichkeiten. Wenn es so einen Pool gäbe, könnte man diese Punkte festlegen.

Warum macht ihr Kunst im öffentlichen Raum?

RP: Ich glaube ja prinzipiell, dass KünstlerInnen einen wesentlichen Beitrag zur Architektur liefern könnten, wenn man sie ließe, also von Seiten der ArchitektInnen: „Das ist meine Wand, das ist mein Gebäude.“ Zum Teil ist das schon nachvollziehbar. Solche Zusammenarbeiten gibt es wenige, aber es gibt sie: in einer Form, wo Architektur und Kunst ineinandergreifen.

Ohne zu konsumieren, kannst du dich ja kaum im öffentlichen Raum bewegen.

Ursula Beiler Grüß Göttin

Die bei Kufstein Nord an der Autobahn (Fahrtrichtung Innsbruck) aufgestellte 5 Meter breite Tafel begrüßte vom 15. August 2009 bis 29. Januar 2016 alle Reisenden, die von Osten kommend in Tirol einfuhren.



Ursula
Beiler

Interview mit Ursula Beiler am 19. März 2014 von NH und JY

Wie bist du auf die Idee gekommen, eine Tafel mit der Aufschrift *Grüß Göttin* am Eingang Tirols, bei Kufstein Nord, aufzustellen?

Angefangen hat es damit, darüber nachzudenken, einen modernen künstlerischen Beitrag zur Geschichte Tirols zum Landesfestumzug zum Jubiläum 2009 zu machen. Ich hatte die Idee, im Heiligen Land Tirol könnte doch auch mit „Grüß Göttin“ begrüßt werden, denn viele Geschichten, Sagen und Mythen bezeichnen das Land, unsere Heimat (Mutter), als Göttin, wo wir geboren und ernährt werden, sterben und von ihr wiedergeboren werden. Der Gruß „Grüß Göttin“ war somit stimmig und ich schrieb ihn vorerst in großen Lettern auf mein Atelierhaus in Silz.

Im Herbst 2008 war die Abgabe der Projektvorschläge für die Ausschreibung Kunst im öffentlichen Raum vom Land Tirol fällig. Da habe ich mich dann mit dieser Idee beworben, statt des üblichen „Grüß Gott“ an Tal- und Dorfeingängen auch einmal die Göttin zu grüßen. Nach der positiven Juryauswahl suchte ich nach einem geeigneten Standort, den ich an der A12 am Eingang Tirols bei Kufstein Nord fand und mit viel Glück genehmigt bekommen habe.

Was hat dich zu deinem Projekt inspiriert?

Ich komme aus einer sehr katholischen Familie, deshalb war Religion für mich immer schon ein Thema. Seit meinem Studium der „Philosophie und Feministik“ vor mehr als 25 Jahren beschäftige ich mich mit dem weiblichen Göttinnenbild. Warum war die Verdrängung so stark bis in die Gegenwart? Warum gibt es heute nur noch patriarchale Weltreligionen? Von der Göttin wird offiziell nicht mehr gesprochen, sie ist meiner Erfahrung nach das letzte große Tabu. Durch die Begrüßung „Grüß Göttin“ wird dieses Tabu durchbrochen. Die häufige Möglichkeit, den Gruß auch in der Öffentlichkeit auszusprechen, belebt sie wieder in unseren Herzen und Köpfen: eine „Renaissance der Göttin“!

War deine Auseinandersetzung mit Philosophie und Feminismus in gewisser Weise die Grundlage für das Projekt?

Ja. Gestört hat mich vor allem das reduzierte abwertende Frauenbild in unserer Religion: zum Beispiel „Eva“ oder „Maria, die Magd der Herrn“. Schon als Kind spürte ich die vielen Un-

stimmigkeiten. Durch das Studium wurden mir die Machtzusammenhänge für die Abwertung von Frau und Natur, bewusst. Wir alle leiden physisch und psychisch unter dieser Machtlosigkeit und Einseitigkeit.

Hattest du vor der Umsetzung des Projekts eine Erwartungshaltung, wie diese Arbeit aufgenommen werden könnte, vor allem bei den TirolerInnen?

Das Projekt sah ich als große Chance, diese tabuisierte Grußformel endlich in die Öffentlichkeit zu bringen. Dass es auch GegnerInnen geben würde, war zu erwarten, und dass es Diskussionen auslösen soll, stand ja in der Ausschreibung.

Wolltest du dieses Kunstprojekt als politisches Statement in den öffentlichen Raum setzen und inwieweit glaubst du, dass Kunst im öffentlichen Raum eine Art politisches Engagement sein kann?

Klar ist es ein politisches Statement, dieses einfache Wort versöhnt uns mit der Natur und entlarvt und erschüttert grundlegend unsere ganze Weltanschauung und das damit verbundene System des heutigen Neokapitalismus der Ausbeutung. Siehe „Teile und herrsche“ oder „Macht euch die Erde untertan“.

Wie präsent war das Projekt *Grüß Göttin* in den Medien?

Es wurde im gesamten deutschsprachigen Raum in Zeitungen (viele Leserbriefe), Zeitschriften, TV und Radio darüber berichtet. Auch im Netz entwickelten sich selbstständig fruchtbare Onlinediskussionen zum Thema.

Warum könnten einige Leute negativ darauf reagiert haben und wie bist du mit negativen Aussagen umgegangen?

Sprache wirkt nach innen auf unser Bewusstsein und nach außen auf die Gesellschaft. Sie spiegelt Wirklichkeit und schafft neue Wirklichkeit. Deshalb ist es verständlich, dass manche Menschen Angst vor



Neuem haben und deshalb eine religiös-sprachliche Geschlechtergerechtigkeit ablehnen.

Gab es Momente, die für dich unerwartet und überraschend waren?

So manch spontane Aussage wie zum Beispiel von einem älteren Mann, der den Schriftzug im Kühtai nach der Bemalung auf der Fassade eines Hotels laut und überrascht ausgesprochen hat: „Grüß Göttin! Ja, hat unser Herrgott jetzt eine Frau bekommen?“ Meine Antwort: „Ja, genau!“

Wie lange wird die Begrüßungstafel stehen bleiben?

Die Genehmigung wurde verlängert bis zum 30. Januar 2016.

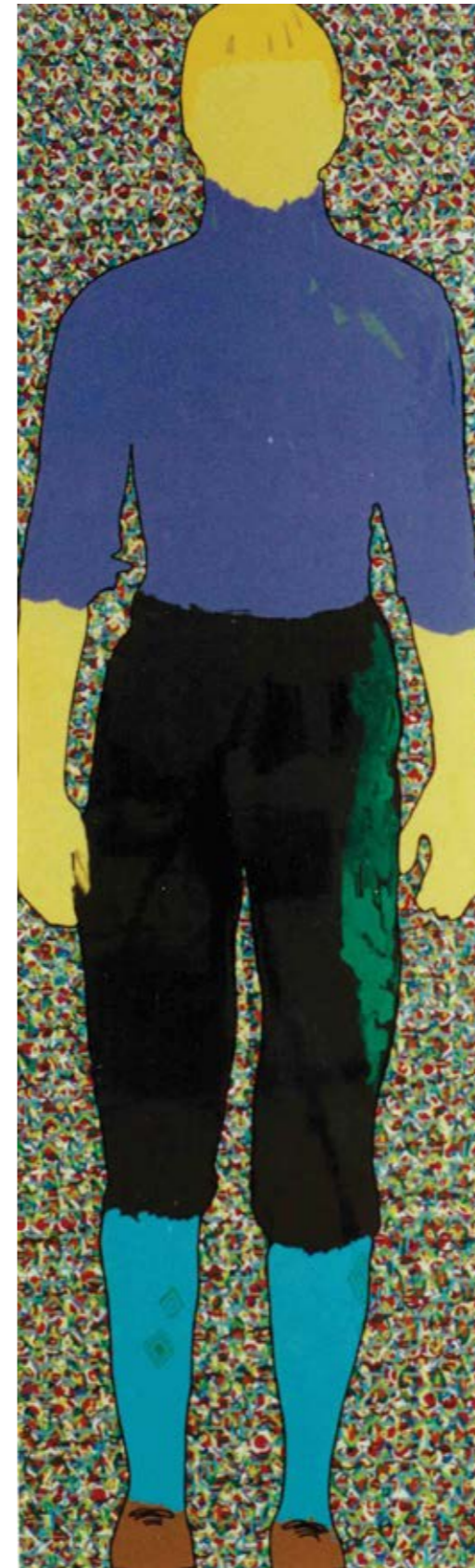
Die Tafel hat einen schwarzen Hintergrund und der Schriftzug ist pink. Warum diese Farbwahl?

Rot (Pink), Schwarz, Weiß sind die traditionellen Farben der Göttin, den schwarzen Hintergrund hat die BH Kufstein wegen der naturschutzrechtlichen Bewilligung ausgesucht. Der pinke Hintergrund wäre zu auffällig in der Landschaft vor den dunklen Bäumen gewesen.

Gibt es Pläne für die Zukunft?

Ich bin auf der Suche nach einem geeigneten Standort für die Tafel nach der Verlängerungsfrist.

(Anmerkung der Redaktion: Das Schild wurde am 29. Januar 2016 in Kufstein abgebaut. Der neue Standort in Innsbruck ist zum Zeitpunkt des Erscheinens dieses Buchs noch nicht fixiert.)



Sabine Groschup, a. d. FIGUREN-zyklus, Acryl und Edding auf Folie, 1997

Glockenturmklang
Vogelstimmengesang
Klanglandschaft der Stadt
Stundenblick verrät

Unter dem Baum
tönt der Innenraum
das Ticken der Uhr
zählt die Sekunden nur

Amsel, Drossel, Grasmücke und Pirol
Rotschwanz, Fitis, Lerche
Nachtigallengesang klang
über das Ächzen des Triebwerks hinaus

Merkst Du in die Lüfte weht der Wind
die Vogelstimmen geschwind geschwind
zwölf Mal hat es gesungen
war verklungen in die Nacht

Mein Lieb sag
Morgen ist ein anderer Tag
sie schließt die Augen
er lächelt

Sabine Groschup, 8.6.2014



Sabine Groschup

VogelZeitRaum – Space(s) for Bird Time

Sabine Groschups *VogelZeitRaum – Space(s) for Bird Time*, 2008/09, Installation im Innen- und Außenraum, war eines von fünf ausgewählten Projekten von Kunst im öffentlichen Raum des Landes Tirol 2008 und wurde am 26. September 2009 im/am Tiroler

Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck (Museumstraße 15) eröffnet. Weitere Installationsorte bis zum 30. September 2010 in Innsbruck waren im/am Landhaus/Landhausplatz (Eduard-Wallnöfer-Platz 3) und in/an der Markthalle/am Marktplatz (Herzog-Siegmund-Ufer 1–3).



Interview mit Sabine Groschup
am 1. Mai 2014 von NH und JY

Woher kommst du? Was hast du bisher gemacht? Wie bist du zur Kunst gekommen und wie würdest du deine künstlerische Arbeit beschreiben?

Ich habe an der Universität für angewandte Kunst Wien bei Maria Lassnig studiert. Zuerst jedoch habe ich mit Archäologie, Ur- und Frühgeschichte und Architektur in Innsbruck angefangen. Da hat es aber nicht die Möglichkeit gegeben, kreativ zu studieren. Deshalb bin ich nach Wien gegangen. Dort habe ich zuerst bei Wilhelm Holzbauer Architektur studiert. Später bin ich dann in die Klasse von Maria Lassnig gewechselt, weil sie experimentelles Gestalten unterrichtete. Zu Anfang dachte ich, das wird sehr experimentell, aber so war es dann gar nicht. Das war eigentlich auch gut. Maria Lassnig hat uns Studierenden die Grundlagen von Zeichnung und Malerei beigebracht. Wir durften zum Beispiel ein Jahr nur Porträt- und Aktzeichnen. Das war eine richtig klassische Erziehung. Erst im dritten Jahr haben wir mit Animationsfilm angefangen. Das war natürlich super, weil das Anfang der 1980er-Jahre in Österreich etwas ganz Neues war. Maria Lassnig hat jeder Studentin/jedem Studenten wirklich die kreative Freiheit gelassen. Jede/r hat irgendwie machen dürfen, was er oder sie wollte. Das war toll! Daraus haben sich total unterschiedliche Stile entwickelt. Später haben wir dann auch unterschiedliche installative Arbeiten gemacht. Und da hat es eigentlich begonnen, dass ich mich bis heute in verschiedenen Medien bewege: Malerei, Film, Installation.

Ende der 1990er, das muss ich noch sagen, ist dann die Literatur dazugekommen. Ich schreibe Romane, auch Krimis und in der Zwischenzeit sogar Gedichte. Lyrik und bildende Kunst verbinde ich dabei sehr gerne.

Hast du schon mehrere Projekte im öffentlichen Raum realisiert?

Ja. Schaufensterinstallationen zum Beispiel, oder eine mehrteilige Videoinstallation in einem Friseursalon zum Thema Rassismus. Ein besonders schönes Projekt waren Dutzende bunte Regenschirme, installiert in einem riesigen Götterbaum am Brunnenmarkt in Wien beim Festival SOHO in Ottakring. Den Baum gibt es inzwischen nicht mehr. Das größte Projekt war bislang *VogelZeitRaum – Space(s) for Bird Time*.

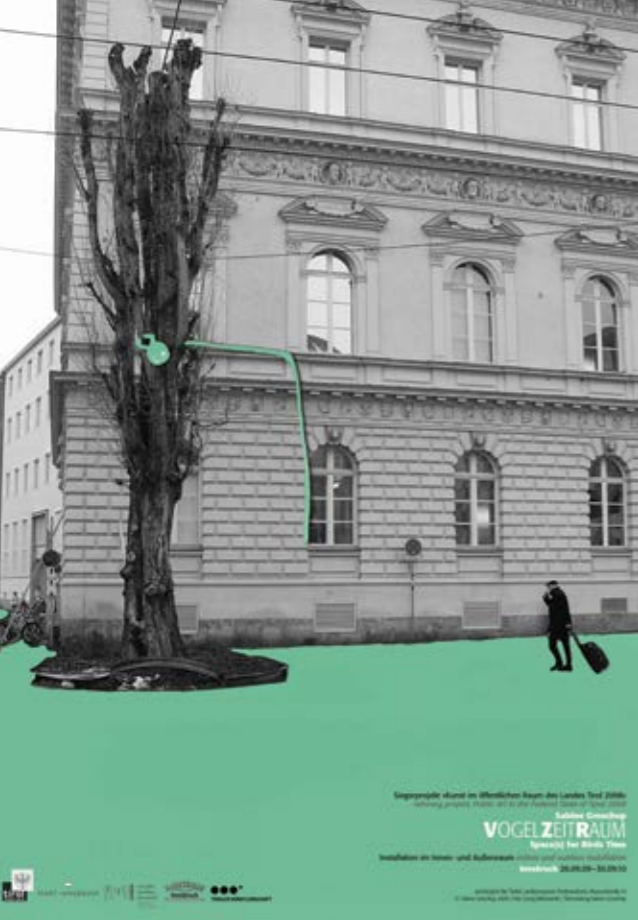
Wie bist du auf die Idee zu *Space(s) for Bird Time* gekommen?

Ich habe dazu ein Buch des kanadischen Komponisten R. Murray Schafer mitgebracht, das heißt *A Sound Education: 100 Exercises in Listening and Soundmaking* (1992). Murray Schafer ist auch Klangökologe. Ich habe zwei, drei Vorträge von ihm gehört und ihn dann auch persönlich kennengelernt. Seine Theorie und Philosophie ist wirklich super. Er hat schon ganz früh begonnen, im Alter von 32 Jahren, 24-Stunden-Aufnahmen von Soundscapes, zu deutsch Klanglandschaften zu machen. Er hat die Soundscapes für sich entdeckt. Er hat auch das Museum der sterbenden Klänge initiiert. Schafers Philosophie basiert auch auf Anregungen von John Cage. Als junger Komponist hat Schafer viele

Komponisten angeschrieben. Von John Cage hat er den Tipp bekommen, sich mit dem Buch *Walden; or, Life in the Woods* (1854) von Henry David Thoreau zu beschäftigen, im Besonderen mit dem Aspekt der Stille darin. In dem Buch geht es darum, dass sich Thoreau in der Zeit der amerikanischen Industrialisierung in die Einsamkeit zurückzieht und eremitisch lebt. In einem Kapitel hat er sich dann hauptsächlich mit Klängen der Natur und der Umgebung beschäftigt. Das Buch ist wirklich schön zu lesen. Das findet man bei Murray Schafer wieder. Was mich besonders beeindruckt hat, ist seine Auseinandersetzung mit den Klängen der Stadt. Grundsätzlich geht es ihm um die Wiedererlangung der Sensibilität des Hörens. Wir haben doch inzwischen ein totales Filtersystem im Ohr, so dass man eigentlich nichts mehr hört. Wir können wirklich alles gut ausblenden, regelrecht ausschalten. Wenn man das Buch *A Sound Education* liest, fängt man wieder an zu hören. Und so war es eigentlich nur noch ein kleiner Schritt zu meinem Projekt *VogelZeitRaum*. Dann habe ich mir gedacht, irgendwie ist es witzig: Zum Beispiel in islamischen Ländern gibt es den Muezzin, der weckt; und hier bei uns sind es die Glocken, die immer zur vollen Stunde schlagen. Und ich habe mir die Frage gestellt, ob man das nicht vielleicht einmal anders machen und den Verlauf der Zeit neu inszenieren könnte. So habe ich zum ersten Mal die Idee gehabt, die Stadt mit einer neuen Form des Stundenschlags zu bespielen und bin auf die Vogelstimmenuhr gekommen, die mir ein Freund in den 90er-Jahren aus Amerika mitgebracht hat. Die war damals wirklich von Ornithologen entwickelt worden. Ich habe mir gedacht, es wäre doch total super, wenn man diese zwölf Vogelstimmen „über die Stadt legen“ könnte. Ja, und dann habe ich das ausprobieren können, durch eine Einladung zu einer Ausstellung im Künstlerhaus Wien. Das hat gleich sehr gut funktioniert. Der zweite wichtige Aspekt bei der Arbeit war und ist, dass man den Innenraum, in dem die Vogelstimmenuhr installiert ist, auch außen hören kann; dass PassantInnen also die akustische Atmosphäre eines Innenraums im Außenraum als eigenen akustischen Raum wahrnehmen können.

Warum war die Installation an mehreren Orten in Innsbruck ausgestellt?

Zuerst war sie, wie erwähnt, in Wien im Künstlerhaus am Karlsplatz im Rahmen der Ausstellung *zeitraumzeit* zu sehen. Das hat natürlich super gepasst! Dort habe ich auch mitgekriegt, dass es witzige Wechselwirkungen gibt wie: „Stört man damit nicht den natürlichen Vogelraum?“ Ich habe ein Foto gemacht, als ein kleiner Vogel auf dem in einem Baum vor dem Museum montierten Lautsprecher saß. Manchmal wunderten sich die Leute, warum der



auch keine tolle Atmosphäre. Dann gibt es eben noch den Landhausplatz. Den habe ich auch immer furchtbar gefunden, weil er so lieblos wirkte. Jetzt ist er neu und auch nicht viel besser.

Am Landhausplatz war die Situation mit der Installation auch wieder schwieriger. Die Technik beinhaltet die im Innenraum installierte Vogelstimmenuhr mit einem hochwertigen Richtmikrofon, einem kleinen Mischpult und einem Verstärker. Das Mikrofon ist immer offen und deswegen hört man im Außenraum, durch den dort in einem Baum installierten Lautsprecher, die akustische Atmosphäre von drinnen. Das heißt, wenn drinnen jemand unter der Uhr steht und beispielweise mit dem Handy telefoniert, hört man draußen genau, was derjenige sagt. Ich wollte meine Vogelstimmenuhr im alten Landhaus, in dem meine Mutter früher gearbeitet hat, eigentlich im Eingangsbereich aufhängen, wo die Leute wirklich nur rein- und rausgehen und wo eine alte Uhr hing. Aber dann wollten sie diese Uhr nicht wegtun und haben mir den Vorschlag gemacht, meine Uhr im ersten Stock vor dem großen Sitzungsraum zu installieren. Na ja, und dort haben sie meine Uhr natürlich immer dann abdrehen müssen, wenn in diesem Raum Gespräche oder Prüfungen stattgefunden haben. Man hätte sonst ja, wenn man vor dem Landhaus nahe dem Baum mit dem Lautsprecher gestanden wäre, die Gespräche in den Pausen mithören können. Man hat sogar den Lift gehört und manchmal jemanden, der ganz schnell auf die Toilette musste. Das war eher ungünstig, weil das wollte ich natürlich nicht. Ich wollte keinen Lauschangriff, sondern nur die Hörbar-machung der Atmosphäre des Innenraumes im Außenraum.

Die Installation im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum hat sehr gut funktioniert, dort war die Uhr gleich im Eingangsbereich installiert, davor sichtbar die Audiotechnik unter Acrylglas, von der ein langes Kabel zum im Baum installierten weißen Lautsprecher vor dem Museum führte. Am Platz unter dem Baum hat man deutlich das Ticken der Vogelstimmenuhr gehört, die Schritte der Leute, die ins Museum gingen und immer wieder entfernte Stimmen. Das war ideal. Anrainer haben sich bald an den stündlichen lauten Vogelruf gewöhnt und PassantInnen und TouristInnen waren positiv irritiert.

Am Marktplatz habe ich mir einen der alten Bäume zum Inn hin ausgesucht für meinen Lautsprecher. Die Vogelstimmenuhr am Marktplatz war im Würstelrestaurant in der Markthalle, das es noch immer gibt, installiert. Das war natürlich wieder schwierig, weil man draußen hörte, was die Gäste drinnen beim Würsteessen redeten.

Die Umstände waren immer anders. Die Grundidee war, der Stadt neue Klänge zu geben. Im Würstellokal hängt noch heute eine Vogelstimmenuhr.

Welche Reaktionen gab es auf deine Installation?

Eigentlich sehr gute. Dadurch, dass es nur einmal in der Stunde „laut“ war und dann eben nur die Vogelstimmen für einige Sekunden zu hören waren, hat es die Leute eher gefreut. Bei den Sitzungen im Landtag haben sie immer gesagt: „Ach, das ist die Groschup.“

Ich habe ja auch die Idee gehabt, dass die Installationen über eine längere Zeit installiert bleiben, damit die Leute die verschiedenen Vogelstimmen erkennen und dann vielleicht sogar ir-

Lautsprecher auf einmal so leise war. Dabei waren das nicht die elektronischen, sondern echte Vögel, die zwitscherten. Das war einfach eine lustige Auseinandersetzung.

Als ich *VogelZeitRaum* beim Land Tirol einreichte, gab es bereits die Idee, die Installation an mehreren Plätzen parallel zu installieren. Plätze, die ich eher als „Unorte“ empfand, wollte ich mit etwas Neuem und Überraschendem bestücken und beleben.

Nachdem mein Projekt dann tatsächlich ausgewählt wurde, war das aber gar nicht so einfach. Wegen der Bäume musste das Stadtgartenamt angefragt werden. Der Mann von der Stadt hat gesagt: „Ma, das ist so laut, da hört man ja gar nichts.“ Ich habe geantwortet, dass das sicher nicht stimmt. Denn Vogelstimmen sind wirklich so laut wie Glocken. Anfangs gab es auf jeden Fall viele Widerstände, zum Teil völlig absurde. Zum Beispiel hat es von Seiten der Stadt geheißt: „In unsere Bäume hängt man nix!“ Daraufhin hat Günther Dankl von den Tiroler Landesmuseen gemeint, dass sie dann aber zu Weihnachten auch keine Beleuchtung mehr aufhängen dürften. Danach hat es funktioniert.

Den Marktplatz finde ich eigentlich furchtbar. Der ist ja „nichts“, außer wenn Veranstaltungen stattfinden, aber eigentlich wird der Platz immer schlimmer. Und der Platz vor dem Museum hat



gendwann sagen: „Aha! Das ist die Amsel, jetzt ist es ein Uhr.“ Dass sich die Leute in der Stadt sogar zeitlich an den Vogelstimmen orientieren. Ein paar haben mir erzählt, dass sie das wirklich gemacht haben. Es ist doch einfach sympathisch, wenn man Vögel laut hört. Es sind Ornithologen gekommen, die es auch sehr gut gefunden haben. Es war schon so, dass man mitbekommen hat, dass die Leute wieder ein bisschen angefangen haben, andere Sachen zu hören und neugieriger und sensibler auf Geräusche zu reagieren.

Beim Landhaus und am Marktplatz wurden in der Zwischenzeit ja die Bäume gefällt. Beim Landesmuseum Ferdinandeum existierte die Installation länger als ein Jahr. Da gab es sogar kurz die Überlegung, dass sie die Installation behalten, aber dann haben sie irgendwie Angst gehabt, dass der Blitz einschlagen könnte, weil der Lautsprecher im Baum auf einer Metallplatte angebracht war und von dort das Lautsprecherkabel durch einen Fensterspalt ins Museum hin zur Technik und zur Uhr führte. Schade, man hätte das sicher irgendwie lösen können.

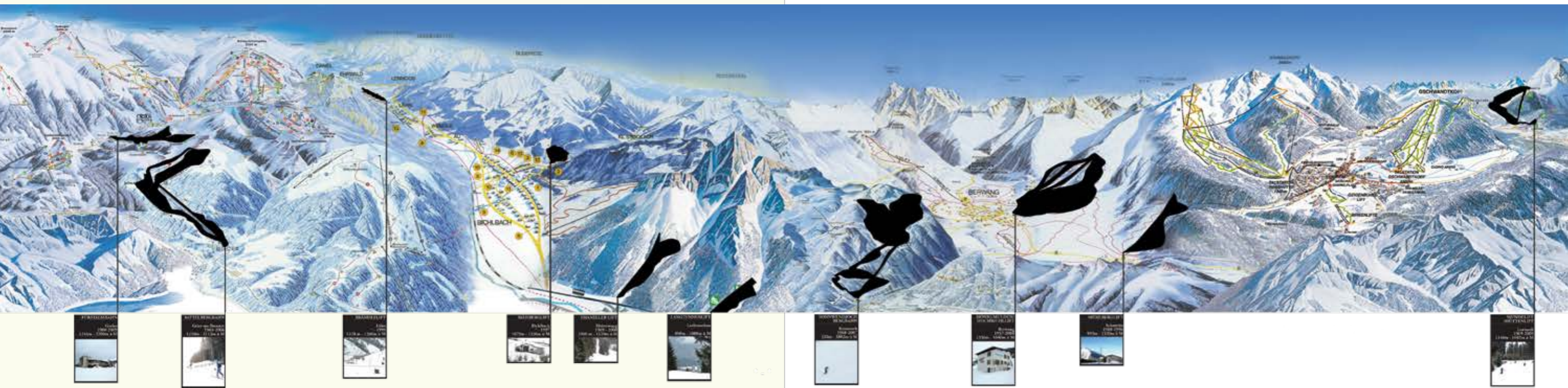
Im Großen und Ganzen waren die Reaktionen sehr positiv. Ich weiß von anderen KünstlerInnen, die Installationen im öffentlichen Raum gemacht haben, dass der Faktor der mutwilligen Zerstörung sehr stark ist. Bei meiner Installation hat sich eigentlich nur einmal etwas verschoben und ein anderes Mal hat jemand das Infoschild im Suff mitgenommen. Das war alles in einem Jahr. Ich mag es auch sehr gerne, wenn man die Technik sieht. Die Lautsprecherkabel wurden wirklich sichtbar, teils in der Luft über Dutzende Meter verlegt. Ich habe gebangt, dass vielleicht jemand

die Außenlautsprecher runterholen könnte, aber das hat niemand gemacht. Da war ich froh.

Hast du vor, die Installation noch einmal irgendwo einzusetzen?

Ja, auf jeden Fall. Nach Innsbruck war die Arbeit ein bisschen ein Selbstläufer, da sie gut funktioniert. Sie war bald darauf im MuseumsQuartier Wien zu sehen und von dort ist sie nach Mechelen in Belgien, nach Zagreb in Kroatien und nach Kopenhagen in Dänemark weitergewandert. Sie ist eigentlich immer gut angekommen. Jetzt ist geplant, sie beim *Cage-Projekt* in Halberstadt in Sachsen-Anhalt in Deutschland zu installieren.

Ich habe jetzt nicht weitergearbeitet, aber die Möglichkeit, eine kleinere Stadt mit mehreren Vogelstimmenuhren zu bestücken, das wäre schön. Man könnte alle Uhren ein bisschen nachstellen, eine halbe Minute oder so, dass zuerst die Kirchenglocken schlagen oder zu läuten beginnen und in den Glockenklang die Vogelstimmen einsetzen. Die Kirchenglocken gehen ja auch nicht alle hundertprozentig korrekt – in der Zwischenzeit schon eher, wenn sie digital betrieben sind, aber sonst gehen sie eher so ungefähr. Da hört man die erste läuten, dann die nächste ... da stimmt die Zeit nicht so genau. Zeit ist ja ohnehin relativ.



casati

Simon Oberhammer / Alexander Pfanzelt

Vermessung der Freizeitbrachen

Die *Vermessung der Freizeitbrachen* ist ein Projekt von casati (Simon Oberhammer, Alexander Pfanzelt), das im Rahmen von Kunst im öffentlichen Raum Tirol im Winter 2010/11 umgesetzt wurde.

Casati ging über ein Jahr den Spuren von aufgelassenen Freizeitanlagen und Skiliften nach und präsentierte die Ergebnisse dieser künstlerischen Recherche zur Veränderung der Landschaft durch die im Laufe der Zeit veränderten Bedürfnisse der Freizeitgestaltung.

Die Entstehung von Freizeitbrachen durch das Schließen von Liftanlagen ist ein Prozess, der seit circa 15 Jahren zu beobachten ist. Er begann nicht in den entlegenen Tälern, sondern an stark frequentierten, über einer Seehöhe von 1.100 Metern angesiedelten

Orten, wie dem Brenner, Scharnitz oder dem Fernpassgebiet.

In diesem Projekt verwendet casati die Spuren als Medium. Man kann diese, nimmt man sie in ihrer ursprünglichen Form als verortete Muster am Hang auf, als Zeichen benutzen und das verschwundene, unsichtbare Bild der Freizeitbrache an einem anderen Ort wieder sichtbar machen.

Neben zwei Installationen im öffentlichen Raum in Heiterwang und Scharnitz erschien zudem ein Führer, in dem die erforschten Freizeitbrachen dokumentiert sind.



Interview mit Alexander Pfanzelt von casati
am 28. Januar 2014 von NH und JY

Wie arbeitest du? Was hast du vorher gemacht?

Zu Anfang muss ich sagen, das Projekt ist gemeinsam mit Simon Oberhammer entstanden. Ich spreche zu Anfang für beide, weil wir den gleichen Werdegang hatten. Wir haben beide in Innsbruck Architektur studiert und zugleich während eines Austauschsemesters an der Universität von Texas in Arlington. Es kam dann noch ein Dritter dazu, der auch in Innsbruck und Texas studiert hat. Das war Andreas Molin, der uns bei der Produktion dieser ganzen Installationen behilflich war. Dann haben wir angefangen, unter dem Label casati gemeinsam Projekte zu machen. Manchmal zu dritt, zu zweit oder auch mal alleine. Casati kam eigentlich ganz unspektakulär von der Hütte, weil wir einmal beschlossen haben, wir werden irgendwann nicht Architekten, sondern Hüttenwirte. Also man sieht da schon den Bezug zum Thema der Freizeitbrachen. Wir haben zwischen 2006 und 2007 fertigstudiert und begonnen, als Architekten zu arbeiten. Das Thema kam schon 15 Jahre zuvor zustande, nämlich dass diese Lifte einfach geschlossen wurden, und wir haben beim Skitourengehen begonnen, einfach mal so Messgeräte zu bauen. Das war ein Fahrrad, das wir hinter uns hergezogen haben. Wir sind ganz spielerisch an das Thema herangegangen, um diese Skipisten zu vermessen, was natürlich nicht funktioniert hat, aber als Beschäftigung gedacht war. Dann haben wir die Ausschreibung für Kunst im öffentlichen Raum entdeckt und haben beschlossen, gemeinsam diesen Projektantrag zu schreiben über die gezielte Untersuchung der *Vermessung der Freizeitbrachen*: Was hat es eigentlich mit den verlassenen Skipisten auf sich? Woher kommen sie? Wieso sind sie entstanden? Aber wir machten das auf eine künstlerische Art und haben sie



nicht quantitativ genau erfasst, sondern uns gefragt, wie es dazu kam und wie sie sich im Lauf der Zeit verändern. Das Wichtigste dabei ist die kontinuierliche Transformation dieser Orte – natürlich auch im Rahmen des Projekts, um es sowohl für die Einheimischen als auch für die durchfahrenden Gäste sichtbar zu machen.

Es sind drei signifikante Orte. Der erste, wo ich das persönlich beobachtet habe – das ist mittlerweile schon 15 bis zwanzig Jahre her –, ist am Brenner. Das war der erste Skilift, der geschlossen wurde, und das auf einer Seehöhe von 1.300 Metern. Das spricht eigentlich gegen die allgemeine Diskussion, wie Lifte sich entwickeln. Die anderen Lifte befinden sich an der Transitroute zwischen Innsbruck und Garmisch, in Scharnitz, und an der Transitroute Füssen – Reutte – Innsbruck. Dort sind die Lifte als Erstes geschlossen worden. Hier fahren die Leute durch, in irgendein entlegenes Tal hinein, zum Beispiel nach Sölden oder ins Zillertal und gehen dort Skilaufen.

Das ist der Hintergrund, wie es zu diesem Projekt kam.

Seid ihr alle aus dem alpinen Raum?

Ja, schon.

Ist es ein Thema, das euch schon länger im Architekturstudium beschäftigt hat?

Im Studium eigentlich nie. Der alpine Raum war im Studium eigentlich überhaupt kein Thema. Das war nur das Umfeld, in dem wir uns bewegt haben. Jeder hatte seinen persönlichen Zugang zu Landschaft. Verschiedene Sichtweisen gab es schon, zum Beispiel zum Thema der multiplen Horizonte. Aber das war eher subtil. Wir verstehen diese multiplen Horizonte – so ähnlich wie Bühnen in einem Bühnenbild – als verschiedene Ebenen. Zum Beispiel: Wie schaut man von einem Berg runter? Wie schaut man hoch? Aber eher ganz unbedarft.

Welche Projekte habt ihr noch mit casati realisiert?

Zum Teil Studentenwettbewerbe, aber weniger unter dem Namen casati. Wir haben eher dadurch, dass wir aus unter-

schiedlichen Gegenden kommen, aus Südtirol, Innsbruck und dem Allgäu, auch Aufträge für verschiedene Projekte bekommen. Das vielleicht Signifikanteste ist die Casa Prè de Sura, ein Haus im Gadertal, das auch einen sehr schönen Blick in die Dolomiten hat. Die Idee war, die Fassade und das Dach aus einem Material zu machen, was wir auch umgesetzt haben. Irgendwann war das Projekt auf zig Blogs. Wir haben daraufhin einige Vorträge gehalten, bei denen wir die Verbreitung auf Blogs sehr kritisch beleuchtet haben.

Wie kamen die Recherchearbeiten zu den Freizeitbrachen zustande?

Ich war früher Skirennläufer und deswegen permanent in den Alpen unterwegs. Beim Durchfahren mit dem Auto habe ich bemerkt, hier verändert sich etwas. Simon ist Alpinist und ist immer Skitouren gegangen, und irgendwie kam es dann zu Überschneidungen. Ich habe das auch zum Thema meiner Dissertation gemacht. Allerdings habe ich damals noch nicht die brachliegenden Pisten, sondern die leer stehenden Gebäude analysiert und in ihrer Beziehung zur Landschaft typologisiert.

Was hat sich landschaftlich geändert?

Früher wurden Schneisen geschlagen, und wenn nichts gemacht wird, es sozusagen brachliegt, nennt sich das im Fachbegriff „verholzen“. Dann wird die Schneise wieder zum Wald. Wir haben versucht, diese Skigebiete zu dokumentieren, unter anderem als Video- und Fotodokumentation. Man muss dafür die Pisten genau abgehen und wir waren teilweise tagelang unterwegs, um diese Gebiete mit GPS zu vermessen. So haben wir wieder neue brachliegende Pisten gefunden, manchmal sogar direkt daneben.

Warum wolltet ihr diese Recherchen als Installation im Raum umsetzen?

Die Installationen waren immer vor Ort. Ursprünglich war der Plan, eine Projektion an einer Hauswand eines verlassenen



Ortes zu machen, am liebsten an einem Gasthaus, das geschlossen wurde. Man kann den Ort als System sehen, das mit seinem funktionierenden Tourismus, Skilift und Gasthaus als eine Art Symbiose funktioniert. Das ist wie ein Kreislauf. Also projizieren wir die Skipisten ganz plakativ an die Hauswände, um den Leuten im positiven Sinne zu zeigen, was sie eigentlich verloren haben und dass die Pisten für die kleinen Orte eigentlich eine wichtige Infrastruktur waren. Nicht nur für die TouristInnen, sondern wirklich auch für die Einheimischen. Das hat in Scharnitz recht gut funktioniert. Die Installation am Stadel ist immer noch dort. Das darf man eigentlich gar nicht sagen, denn wir hätten sie abbauen sollen, aber der frühere Bürgermeister war der Besitzer des Stadels und hat früher beim Aufbau des Skilifts, der nur ganz kurz lief, vielleicht so zehn Jahre, intensiv mitgearbeitet. Das bedeutet natürlich, dass viele Erinnerungen dabei mitschwingen. Und der Bürgermeister hat dieses Projekt sehr positiv aufgenommen.

Die zweite Installation in Heiterwang wurde auf einer Wiese umgesetzt. Im Vorlauf von eineinhalb Jahren hatten wir mit dem Bürgermeister vereinbart, dass wir ein leer stehendes Haus im Besitz der Gemeinde, einen ehemaligen Bauernhof direkt an der Straße, für unsere Zwecke nutzen können. Dann vergingen die eineinhalb Jahre und auf einmal war dieses Haus weg und wir mussten umdisponieren. Es gab einen politischen Wechsel und die neue Bürgermeisterin hat das Projekt eher kritisch betrachtet. Wir haben aber darauf plädiert, dass wir eine Genehmigung haben und es an dem Ort machen dürfen. Sie musste uns also einen Platz zur Verfügung stellen. Erst ging es ein bisschen zäh hin und her. In Bewegung kam das Ganze, als die Diskussion aufgerollt wurde, ob der zweite Skilift in Heiterwang auch geschlossen werden soll. Dann haben sie erst bemerkt, was dieser Verlust bedeutet. So war die Bürgermeisterin auf einmal total dafür. Die Installation stand absurderweise direkt neben einem Werbeplakat der



Zugspitz Arena, die eigentlich verantwortlich dafür ist, dass diese kleinen Lifte geschlossen werden mussten.

Die verlassenen Gebäude bleiben tatsächlich einfach stehen?

Teilweise schon. Von der Liftstütze bis zum Material bleibt alles entweder liegen oder wird komplett entfernt. Dann gibt es diesen Begriff der Renaturierung. Da wird sogar der Beton aus der Erde herausgenommen. Woanders etwa wird nur das Metall weggenommen, weil das Material natürlich noch einen Wert hat, und der Betonsockel vom Lift bleibt stehen.

Welche Reaktionen habt ihr auf eure Installationen bekommen?

Es gab eher wenige. Die Installationen waren sehr subtil. Wir haben aufgebaut und sind dann einfach wieder gefahren. So haben wir nie ein Feedback bekommen, wir wollten das aber auch nicht. Es haben uns ein paar Leute angesprochen, ob wir diese Installation gesehen hätten. Es ist also sehr wohl wahrgenommen worden.

Der zweite Teil unseres Projekts war eine Karte, ähnlich den Skigebietskarten, ein Flyer, in dem wir das Panorama der Freizeitbrachen dargestellt haben, eine Art Führer mit genauen Angaben. Was war das für eine Bahn, wie groß und von wann bis wann war diese in Betrieb? Das Ziel war, diesen in den Touristenorten mit noch existierenden Liften aufzulegen. Wir haben diese Flyer mit einem Schreiben verschickt und darum gebeten, diese aufzulegen. Ob das wirklich gemacht wurde, wissen wir natürlich nicht.

Gab es denn Rückmeldungen von den Einheimischen?

Von denen nicht. Eher von denen, die wir beim Vermessen auf den Hütten getroffen haben. Aber sie fanden es durchwegs positiv.



Also gab es vor allem wirtschaftliche Gründe für die Schließung der Lifte?

Ja. Werner Bazing hat ein Buch geschrieben über die Alpen und deren Hoch- und Tiefphasen. Die letzte Hochphase war eben in den 1980ern, in der die ganze Erschließung der Lifte stattgefunden hat, und die Lifte, die in der letzten Phase erschlossen wurden, liegen mittlerweile oft brach. Es sind eben auch wirtschaftliche Interessen. Es gab viele kleine Skilifte, die früher einzeln agiert haben. Irgendwann gab es dann aber diesen Liftverbund, daraufhin sind die kleinen Lifte rausgefallen und nur die großen haben überlebt. Weil die anhand der Karten eben mehr Geld bekommen haben und die Kleinen nicht, und darum mussten sie schließen.

Warum habt ihr euch letztendlich dafür entscheiden, das zu einem Kunstprojekt im öffentlichen Raum zu machen und nicht im Ausstellungskontext?

Es ist ja physisch präsent. Wir wollten das, was da ist, sichtbar machen, durch Daneben- oder Gegenüberstellung vor Ort. Dass man erkennt: „Aha, das ist das Projekt und hier ist die Piste.“ Im Ausstellungsraum würde es etwas ganz anderes bedeuten. Aber wir sind dabei auch etwas unbedarft, weil wir nie eine künstlerische Ausstellung gemacht haben. Wir sind keine klassischen Künstler, sondern agieren aus der Sicht der Architektur und der Landschaftsbetrachtung. Für uns hat es nie den Wert gehabt, es muss jetzt in einen Ausstellungsraum. Trotzdem haben wir anschließend eine Kurzausstellung im Kunstpavillon in Innsbruck gemacht, damit es auch dort wahrgenommen wird. Das hat sehr gut funktioniert.

Gibt es Pläne für weitere Projekte unter dem Label casati?

Man muss sagen, dass die Zusammenarbeit als casati etwas eingeschlafen ist, beziehungsweise wissen wir nicht genau, ob casati überhaupt noch existiert, weil alle drei in ganz unterschiedliche Richtungen gegangen sind. Das war also wahrscheinlich das letzte Projekt, das wir gemeinsam so intensiv realisiert haben.



AM LIEBSTEN ARBEITE ICH IM ÖFFENTLICHEN UND SOZIALEN RAUM, UM RÄUME UND GELEGENHEITEN DER BEGEGNUNG ZU SCHAFFEN.

KUNST, WIE ICH SIE SELBST GERNE SEHE, BEFINDET SICH AN UNERWARTETEN ORTEN UND GIBT DEM ZUSCHAUER DIE MÖGLICHKEIT, SICH VON DER PASSIVEN ROLLE IN EINE/N AKTIVE/N TEILNEHMERIN ODER MITGESTALTERIN ZU VERWANDELN.

IN DIESER REIHE STEHEN PRODUKTIONEN UND LANGZEITPROJEKTE WIE DIE GRÜNDUNG EINER „SOMMERAKADEMIE IN RAMALLAH“, ZU DER INTERESSIERTE AUS ALLER WELT EINGELADEN SIND, AN WORKSHOPS MIT PALÄSTINENSISCHEN KÜNSTLERN TEILZUNEHMEN. ODER DAS WANDERnde PROJEKT FLYING CARPET, EINE MEHRWÖCHIGE VIDEOKONFERENZ, UM KULTURINSTITUTIONEN IN PALÄSTINA MIT DER RESTLICHEN WELT ZU VERBINDEN UND IHNEN EINE STIMME UND EIN GESICHT ZU VERLEIHEN.

SEIT FEBRUAR 2016 HABE ICH EINE WERKSTATTCAFÉATELIERGALERIE ERÖFFNET, DAS JEANSKAMEL. DORT ENTSTEHT AUS GEBRAUCHTEN JEANS NEUES DESIGN, ZUM TEIL NÄHE ICH GEMEINSAM MIT FLÜCHTLINGEN. DAS SALZBURG MUSEUM, DAS OENM UND EINE LOKALE RESTAURANTKETTE HABEN SCHON AUFTRÄGE ERTEILT. EINE MIKROBÜHNE WIRD FÜR VORTRÄGE, LESUNGEN UND KONZERTE GENUTZT, SO IST EIN KLEINES KULTURPROGRAMM ENTSTANDEN. DIE AUSGESTELLTEN BILDER SIND FÜR UNTER 100 EURO ZU HABEN. IM CAFÉ TREFFEN SALZBURGERINNEN, TOURISTEN UND FLÜCHTLINGE AUF LEGERE ART AUF EINANDER.

MEINE ARBEIT HAT SICH IN DEN GESELLSCHAFTLICHEN, POLITISCHEN UND SOZIALEN RAUM ENTWICKELT, DAMIT NEUE VERKNÜPFUNGEN VON KUNST UND ZEITGEMÄSSEM LEBEN ENTSTEHEN KÖNNEN. AUCH IN DER HOFFNUNG, DASS BISHER BESTEHENDE FESTE BANDE ZUR FINANZWELT UND FÖRDERBÜROKRATIE ETWAS GELOCKERT WERDEN.



Nabila Irshaid

Strange Fruits

Mit *Strange Fruits* zieht Nabila Irshaid Parallelen zwischen den zentralen Themen Tirols und Palästinas: Tradition, Tourismus und Landwirtschaft.

In Matrei in Osttirol fand sie eine Gemeinde, die ihre Idee mit ihr gemeinsam umsetzte. Im 5.000-Seelen-Ort ist die Kirche generationenübergreifend Mittelpunkt der sozialen Aktivitäten. Im Rahmen der Installation *Strange Fruits* wurden für Kirchenbänke der Kirche St. Alban neue Polster hergestellt und mit der Hand bedruckt. MatreierInnen, NachbarInnen,

TouristInnen und Interessierte aus aller Welt konnten vom 19. bis 21. Februar 2010 an dieser Druck-Aktion teilnehmen und die Textilien nach eigener Vorstellung mit Oliven, Orangen, Äpfeln, Zitronen, Trauben etc. – den Früchten Tirols und Palästinas – im Stempeldruck gestalten.

Während des Druckens wurden arabisches Essen und Trinken angeboten sowie arabische Musik vorgestellt. In dieser Atmosphäre entstanden Fragen zum Beispiel zu Kultur, Tradition, Hybridität, Identität und Kunst.



Interview mit Nabila Irshaid
am 20. Januar 2014 von NH und JY

Wie bist du zur Kunst gekommen?

Ich habe an der Hochschule für bildende Künste Hamburg studiert. Anfangs produzierte ich nur Filme, Dokumentationen und Animationen. Ich habe aber erkannt, dass es kontraproduktiv ist, sich auf ein bestimmtes Medium festzulegen.

Du hast 2010 in Matrei in Osttirol das Projekt *Strange Fruits* verwirklicht, das unter anderem das Thema Palästina behandelt. Wie bist du zu dieser Thematik gekommen und warum wolltest du es in einer Tiroler Ortschaft umsetzen?

Bei der Ausschreibung bin ich draufgekommen, dass es um Analogien geht und darum, sich mit Tirol auseinanderzusetzen. Ich habe eine Gemeinde gewählt, die eine starke soziale Affinität zur Kirche hat. Die Einwohner von Matrei in Osttirol sind sehr engagiert und gehen sehr oft in die Kirche, ins Pfarrhaus und auf den Friedhof, aus welchem Grund auch immer. Das war der Grund, warum ich die Kirche als öffentlichen Raum gewählt habe. Auch weil mir Analogien aufgefallen sind zwischen Matrei und Palästina. Viele KirchenbesucherInnen in Matrei sind landwirtschaftlich orientiert und leben vom Tourismus. Die BewohnerInnen sind sehr religiös. In Palästina, ein Land in dem auch Jesus sich aufhielt, sind die Verhältnisse ähnlich.

Ich wollte den EinwohnerInnen von Matrei das Thema Palästina näherbringen. Mit Israel identifizieren sich viele Menschen schneller, da es ein staatliches Gebilde darstellt, das akzeptiert ist. Bei Palästina denken viele, man bewegt sich auf ungewissem Boden. Mein Anliegen war, dass die Berührungspunkte etwas kleiner werden und die Schwelle ein wenig herabgesetzt wird. Daher habe ich ihnen ganz alltägliche Gegebenheiten des palästinensischen Lebens erzählt.

Der dreitägige Workshop in der Kirche, bei dem ich mit fast allen MatreierInnen in Kontakt gekommen bin, war super für den persönlichen Austausch. Das war für jeden eine Möglichkeit, mir Fragen zu stellen und mit mir über verschiedene Themen zu reden.

Die Pölster wurden in den drei Tagen auch bedruckt?

Genau! Der Pfarrsaal wurde dafür zur Verfügung gestellt und war acht Stunden pro Tag geöffnet. Darin war eine Produktionsbahn aufgebaut, auf der verschiedene Stempel, Farben und Polsterüberzüge fürs Bedrucken bereitgestellt wurden. Es wurden die Pfarrgemeinde, der Kirchenverein, Kommunionkinder, Schulklassen, das Altersheim, der Kindergar-



ten und alle möglichen Gruppen eingeladen. Es war sehr gut besucht und manche kamen mehrere Male vorbei. Ich habe Freundschaften geknüpft und insgesamt wurden 12.000 Pölster bedruckt. Die Motive entwarf ich. Es waren verschiedene Früchte aus Palästina und Tirol, die jede/r nach Lust und Laune in einer grafischen Form gestalten konnte. Die weißen Bezüge, die ich habe nähen lassen, wurden bunt durchmischt mit Oliven, Orangen, Trauben, Äpfeln und diversen anderen Motiven bestückt. Das ganze sollte nicht zu eindeutig politisch werden, aber auch Slogans wie „Hello Palestine“, „Made in Tirol“ oder „From Matrei with Love“ wurden verwendet. Mein Name und *Strange Fruits* standen auch zur Auswahl, aber im Prinzip stand das ganze Alphabet zur Benutzung frei und jede/r konnte seine Vorlieben beliebig anbringen.

Warum wolltest du es nicht eindeutig politisch machen, sondern über das Miteinander-Basteln auf das Thema aufmerksam machen?

Das war bewusst so konzipiert, da ich die Berührungspunkte gut kenne, die beim Wort Palästina auftauchen. Es ist der Versuch, diesen politischen Themenblock zu entschärfen und einen anderen Umgang damit vorzuschlagen. Auf die Art: „Jetzt steh ich hier. Und bin ich wirklich so, wie ihr euch PalästinenserInnen vorstellt?“

Auch die Handarbeit – dass alle MatreierInnen die Materialien selber in die Hand nehmen konnten – war mir ein Anliegen. Durch das Schöne überbrückt man zusätzlich die Distanz. Durch das Betonen des Menschlichen, des Allgemeingültigen und der Ähnlichkeiten schafft man eine Verbindung und eine Ebene der Begegnung.

Jeder hatte die Möglichkeit, seinen individuellen Zugang dazu zu finden oder sich auch gar nicht damit auseinanderzusetzen. Niemand sollte damit konfrontiert werden, sondern im Gegenteil: Es stand jedem offen. Damit, denke ich, schafft man eine größere Annäherungsplattform als durch eine frontale, ausschließende Art.

Zusätzlich gab es eine arabische Jause. Allein diese Wortkombination mag ich recht gerne. Da konnte man palästinensische Gerichte wie Humus, Öl und Gewürze kosten. Das ist sehr gut angekommen.





Warum hast du keinen anderen Ort in Matrei in Osttirol gewählt, sondern einen christlichen? Sollte es ein religiöser Ort werden?

Das hatte viele Gründe. Dass es heutzutage in Europa noch Gemeinden gibt, für die die Kirche einen so hohen Stellenwert hat und der wichtigste soziale Verknüpfungspunkt ist, mit einer wahnsinnigen Durchmischung aller möglichen Schichten, ist ja keine Selbstverständlichkeit. Es ist in Matrei ein Durchmischungsgenerator, der sehr aktiv belebt wird. Die Kirche trägt den Alltag der Leute mit und wird durch das tägliche Benutzen stark belebt. Dass es eine Kirche wird, war anfangs nicht geplant, andererseits war es sehr reizvoll, etwas mit religiösen Orten zu machen: die Kirche als Haus Gottes und gleichzeitig als Haus für alle.

Ich bin mit zwei Religionen aufgewachsen und fühle mich überall wohl. Die Pölster waren zum Teil mit dem eigenen Namen beschriftet und die Leute wollten auch immer auf ihrem eigenen Polster sitzen (*lacht*), was etwas schwierig war. Dadurch wird die Benutzungsart von einem öffentlichen Raum anders gekennzeichnet und es entsteht ein anderer Zugang. Ich stellte dem Pfarrer die Frage, was er davon halten würde, wenn ich die Kirche als öffentlichen Raum bezeichne. Er meinte daraufhin, dass

er das noch nie so gesehen hat, fand es aber eine schöne Idee und sagte sogar, dass er das auch anstrebt.

Wie kam es zu der Idee mit den Pölstern?

Ich habe einfach geschaut, was die Kirche brauchen könnte. Die hatte vorher ganz grausige, alte Filzmatten auf den Bänken.

Werden die Pölster immer noch benutzt?

Ja. Der Pfarrer Ludwig zählt bereits zu meinen engeren Freunden und wir schreiben uns auch immer wieder. Die Pölster sind schon vier Jahre in Verwendung und noch im täglichen Gebrauch.

Gab es von den Leuten konkrete Fragen über Palästina und zu den Konflikten, die dort herrschen?

Ja, schon. Ich habe mit allem gerechnet und hatte Angst, dass jemand aggressiv oder sehr frontal werden könnte. Das war aber nicht der Fall. Ich habe zusätzlich einen Abend angeboten, an dem ich das Thema intensiver als sonst erklärte, für diejenigen, die sich damit nicht wohlfühlten und noch offene Fragen hatten. Es gab Fragen wie: „Was hast du damit zu tun? Du siehst gar nicht so aus.“

Die Fragen waren alle schnell geklärt. Es war ein wohlwollender Austausch. Ich erklärte den Alltag des palästinensischen Lebens, zum Beispiel dass PalästinenserInnen nicht einfach ausreisen können.

Meinst du, dass es an einem anderen Ort schwieriger gewesen wäre, das Projekt umzusetzen?

Bestimmt. Das hing vom Pfarrer ab. Ich habe bei mehreren angefragt. Viele hatten mit der Kunst, mit dem Thema oder damit, dass zu viel los sein würde, Schwierigkeiten. Natürlich geht das nur dort, wo eine bestimmte Offenheit vorhanden ist.

Am Muttertag durfte ich sogar auf der Kanzel eine Rede halten und das Projekt der ganzen Gemeinde vorstellen. Das war sehr großzügig vom Pfarrer. Ich wurde zu Beginn des Workshops auch sehr freundlich eingeführt. Eine Frau aus dem Pfarrheim sagte: „Das ist die Nabila, sie ist Künstlerin. Sie macht aber keine Kunst, sondern ihr macht heute die Kunst.“ Das gefiel allen sehr gut, dass sie jetzt gefragt waren. Sie waren nicht Publikum, sondern machten die Produktion. Es war insgesamt eine wahnsinnig positive Überraschung.

Wie liefen die Vorbereitungen ab?

Die Vorbereitungszeit war eine lange, mühsame Angelegenheit. Es dauerte über ein Jahr, bis ich durchsetzen konnte, dass ich ein Honorar dafür bekomme. Das war mir wichtig, dass mein Anliegen auch akzeptiert wird. Ich kann schließlich nicht als Hobbykünstlerin arbeiten und schon gar nicht davon leben.

Wie bist du zu dem Begriff *Strange Fruits* gekommen?

Es gibt einen berühmten Song, *Strange Fruit*, den ich sehr gerne mag. Er wurde von Billie Holiday gesungen und geschrieben hat ihn Abel Meeropol. Es geht um Lynchmorde an Afroamerikanern in den Südstaaten der USA. Er erzählt die Geschichte von Afroamerikanern, die wegen eines Diebstahls erhängt worden sind, den sie gar nicht begangen haben. Es heißt „Black Body swinging in the Southern breeze“ – ein exemplarisches Beispiel für die vielen Morde.

Ich sah darin Analogien, gerade was das vorschnelle Verurteilen von Menschen betrifft. Auch, dass man mit diesen Vorurteilen sein Leben lang konfrontiert ist. Alleine, wenn man nach Palästina einreisen möchte, kann es zu Schwierigkeiten kommen. Man muss sich rechtfertigen und kann sogar im Gefängnis landen.

Behandelst du das Thema Palästina auch in anderen Kunstwerken?

Das ist zwar jetzt nicht mein einziges Thema, aber ich thematisiere das schon recht oft. Ich versuche, es oft mit Humor darzustellen, weil ich der Meinung bin, es wird viel zu oft sehr einseitig dargestellt. Der internationale Kunstbetrieb ist immer noch auf Nationalitäten fixiert, was ich als total unverständlich empfinde. Sogar bei der Biennale von Venedig sind nach wie vor die einzelnen Pavillons in Nationalitäten manifestiert. Das ist total lächerlich.

Ich für meinen Teil kann nur die palästinensische Seite behandeln, da ich nicht einmal nach Israel einreisen darf. Ich habe natürlich auch israelische Freunde. Trotzdem kann ich über deren Lage nichts aussagen. Deshalb sieht das vielleicht einseitig aus, was ich mache, aber letztendlich ist es das Einzige, über das ich wirklich sprechen kann.

Hattest du als Künstlerin auch schon Konflikte und Schwierigkeiten, in die Öffentlichkeit zu gehen?

Es hat sich in den letzten zwei Jahrzehnten interessant entwickelt. Ich habe mich damals nicht getraut, das zu thematisieren. Meine israelischen Mitstudierenden hatten volle Redefreiheit. Einer meinte einmal, er sei zum Studieren nach Deutschland gekommen, um den „Feind“ kennenzulernen. Ich erzählte nicht einmal, dass ich palästinensische Wurzeln habe, weil sonst wäre sofort die Frage gekommen: „Du erkennst schon den Staat Israel an?“ Die Frage, die sich mir immer stellte, war: „Erkennst du auch die Existenz der PalästinenserInnen an?“ Ich trete erst seit zehn Jahren öffentlich und selbstbewusst als palästinensisch-deutsche Künstlerin in Österreich auf. Ich bezeichne mich aber lieber als arabisch-europäische Künstlerin, das lässt die Nationalitäten außer Acht und bezieht sich nur auf Kulturräume.

Was, glaubst du, kann es bewirken, wenn man indirekt auf politische Themen anspielt?

Ich bin keine Aktivistin, sondern Künstlerin. Es geht mir darum, in Dialog mit Menschen zu treten, um Prozesse, nicht um ein Schwarz-Weiß-Denken. Ich sage nicht: „Hey, meine Meinung! Also: Stempel drauf.“ Sondern jede/r soll sich diese Stempel selber aussuchen. Das ist viel subversiver und irritierender.



Klaus
Auderer

Klaus Auderer

Planet Oil – Mc Suicide Unlimited

Planet Oil – Mc Suicide Unlimited bestand aus *Planet Oil Headquarter*, 2008 bis 2011, Installation und Videoscreening, ASFINAG Autobahnraststaette Weer Sued, und *Speedrikscha*, 2008 bis 2011, ASFINAG Autobahnraststaette Ampass, und war von 1. Juni bis 30. September 2011 zu sehen.

Nach zweijaehriger Arbeit und Reisen in rund zwanzig Laender dieses Planeten beendete Klaus Auderer sein globales Projekt über die weltweit agierende Oel-

und Transportindustrie, dies in Verbindung mit dem Verschwinden der alpinen Gletscher.

Er kombinierte Videos und Skulpturen an zwei dezentralen Orten des europaeischen Autobahnnetzes, um auf die globalen Effekte eines selbsterstoererischen, 150 Jahre alten Oelverbrennungssystems hinzuweisen. Auderer fordert ein fortschrittlicheres Energie- und Transportsystem und lokale Strukturen, die in der Lage sind, Oelkriege wie den 2003 im Irak, den er teils selbst miterlebte, ueberfluessig zu machen.



Speedrikscha, Installationsansicht, Städtische Galerie im Lenbachhaus Muenchen, 2015.

Interview mit Klaus Auderer
am 13. Dezember 2013 von NH und JY

Du hast bildende Kunst studiert?

Ja, ich war erst Photograph. Dann habe ich in Muenchen die Photoschule besucht. Danach die Akademie der Bildenden Kuenste Muenchen. Erst studierte ich Bildhauerei, Photographie und Video, danach Malerei. Dann studierte ich noch ein Jahr in Tel Aviv, im Masterprogram der Bezalel Academy of Arts and Design, wo ich einen sehr guten Kunstphilosophen als Lehrer hatte. Im Prinzip hatte ich den naiven Wunsch, etwas wiederzufinden, was hier austradiert wurde, nämlich den juedischen Teil meiner Kultur.

Was fehlt dir?

Das Chaos, aus dem das Leben besteht. Die Israelis nennen das Balagan, man koennte es auch als Balagnismus bezeichnen, also eine Ideologie, die nicht existiert, weil sie sich durch das chaotische Verbinden von unglaublich vielen Regeln und Unwahrscheinlichkeiten selbst aushebelt und einen dazu zwingt, sehr kreativ mit allen Wahrscheinlichkeiten und Disfunktionalitaeten umzugehen. Ich denke, dieser Begriff beschreibt die Ueberlebensphilosophie des Nahen Ostens insgesamt sehr gut, mittlerweile bin ich der Meinung, es ist so etwas wie eine unverbindliche, zu tiefst verbindliche Weltregel – ein Paradoxon in sich.

Wie kam es zum Irakprojekt?

Ich reise, um mir einen eigenen Einblick in die Gesellschaften dieser Welt zu verschaffen. Als die Al Aqsa Intifada tobte und gleichzeitig der Irakkrieg aufzog, habe ich in Israel gelebt. Ich bemerkte, dass sich der westliche Blick auf das Kulturphaenomen Krieg ziemlich verschoben hat. Ich hatte zu der Zeit ein kleines Apartment in Tel Aviv mit TV, aber ohne Satellitenschuessel. Damals habe ich in arabischen Bars in Israel Al-Jazeera-Reportagen



gesehen, und da kamen Bilder auf mich zu, welche die haessliche Wirklichkeit dieses Krieges zeigten. Die westliche Nummer fand ich dagegen extrem gleichgeschaltet. Das war mir irgendwie suspekt. Ich bin vom Balkankrieg her etwas anderes gewohnt, den Vietnamkrieg habe ich nicht medial miterlebt, aber auch hier war ich durch Buecher über Vietnam oder Kriege insgesamt anders informiert.

Dann dachte ich, okay, ich reise in den Irak. Ich war relativ gut akklimatisiert, weil ich damals in einem Buergerkrieg gelebt habe, den keiner so benannte, und dadurch gewohnt man sich ziemlich eigenartige Dinge an. Du checkst staendig deine Umgebung. Du faehrst nie Bus usw. Dann bin ich in den Irak gereist. Ich wollte eine Architekturserie über eine komplett zerbombte Stadt photographieren.



Außerdem glaube ich, dass mit Humor, also mit einer bestimmten Art von Humor, Tabus aufgelöst werden können.

Erzähle uns etwas ueber dein Projekt Planet Oil.

Ich war wegen der postsowjetischen Oelfelder in Baku. Da kommt das Oel sozusagen von selbst aus dem Boden. Dort gab es im 19. Jahrhundert parallel zu Texas einen der ersten Oel-Booms der Geschichte. Von der Stadt geht es runter in eine Senke, dann ist da ein Damm und die Kaspische See, und genau dort war ein Oelsee – ein See, so groß, dass man kaum das andere Ufer sehen konnte. Mittlerweile wurde dieser See zugeschüttet. Ich war danach noch einmal in der Stadt und habe sie nicht mehr wiedererkannt. Dort wurde unglaublich viel Geld hineingepumpt, es sieht jetzt aus wie in Genf. Aber das Paradoxe ist, dass kein Geld zu den Menschen vor Ort kommt, und das sieht man – eine typisch postsowjetische Oligarchie.

Warst du im Gazastreifen?

Nein. Dazu braucht man Zeit und Geduld. Als ich das letzte Mal in Aegypten war, habe ich ueberlegt, ob ich ueber Rafah reise. Die Buerokraten in der oesterreichischen Botschaft haben gemeint: „Sie kommen da jetzt schon rein, aber vielleicht kommen Sie dann auch drei oder vier Wochen nicht mehr raus.“ Ich wollte mich sehr gerne mit

der Situation dort vertraut machen. Irgendwann werde ich das auch sicher tun.

Wann hast du diese Bilder gemacht?

2003, kurz nach der Eroberung des Irak. Dort kam mir der Gedanke, ein Oelprojekt zu machen, und zwar ueber die Rueckverbindung zu unserer Kultur. Mit dem Begriff „Globalisierung“ bin ich, glaube ich, das erste Mal 1992 auf der documenta IX konfrontiert worden. Ich bin ohne Internet aufgewachsen, mit vier Fernsehkanälen, und die mediale Veraenderung, die sich seitdem entwickelt, interessiert mich sehr, schließlich bedeutet es auch eine starke Veraenderung der Selbstwahrnehmung der Menschheit an sich. Ich wollte etwas machen, was ins Banale zurueckfuehrt, aus dem das angeblich Spektakulaere immer wieder herausgezogen wird.

Wie war es für dich, dass Kunst im oeffentlichen Raum Tirol dein Projekt ausgewaehlt hat?

Ja, das war unvergleichlich, weil keine Vorgaben gemacht wurden und ich das Projekt komplett selbst entwickeln konnte, also die Frage, was ist fuer mich „oeffentlicher Raum“? Autobahnraststaetten, okay. Das ist interessant und ein Teil eines globalen Netzes. Mich beschaeftigt, wie Leute ihre Umgebung modifizieren, um zu ueberleben, schon deshalb, weil ich selbst aus einer derartigen Kultur komme. Hier, in diesem Haus, war

in den 1950er-Jahren noch kein Diesel- oder Benzinfahrzeug vorhanden, nur ein Fuhrwerk, das von Kuehen gezogen wurde. Ich habe dieses Objekt aufgehoben, weil es ein Teil meiner kulturellen Identitaet ist. Das war auch irgendwie ein sehr sarkastischer Anfall von Humor: Zum einen hatte ich das Bedürfnis, ein Kultteil wie das, aus dem die *Speedrikscha* gemacht ist, zu kastrieren. Und das ist wirklich ein Kultteil, diesen Typus hat Stanley Kubrick für *A Clockwork Orange* benutzt. Ich habe zwei Jahre nach so einem Auto gesucht, dann habe ich den Boliden aus Kunststoff gefunden. Das zweite Gefaehrt ist das Fuhrwerk und ein DDR-Wohnwagen, darin lief das Video. Das waren die Ausstellungsorte und alles ohne Kommentar. Es war einfach da.

Wie bist du auf die Orte gekommen?

Die Orte sind im oeffentlichen Raum: Autobahnraststaetten als Teil des globalen Verkehrsnetzes, einmal in die Nordrichtung und einmal in die Suedrichtung, beide in der Naehе von Innsbruck, also mitten in einem Subkontinent von Asien namens Europa, der sich selbst zum Kontinent erklart hat. Die Aufschluesselung der Videos ergab sich eigentlich ganz einfach. Man kennt ja diese Ueberwachungskameras in den Tankstellen, neben der Kasse befinden sich immer die Split Screens, damit die Beschaeftigten sehen, was rund um die Tankstelle so vor sich geht. Das ist im Grunde der zeitgenoessische Autismus schlechthin. Man sieht immer nur sich selbst, aber mit den Folgen moechte man nicht unbedingt etwas zu tun haben oder mit den globalen Vernetzungen. Ich wollte dieses Muster einfach reversibel ausfuehren und die globalen Hintergruende in diesen Plot zurueckfuehren – eine ziemlich einfache Idee, die aber sehr arbeitsaufwendig war. Ich bin dafür zwei Jahre gereist.

Verbunden habe ich es auch mit dem Phaenomen des Gletscherschwundes in Tirol – dem Umstand Respekt zollend, wie globale Phaenomene wieder lokal auf uns zurueckkommen. Ich glaube, die meisten Menschen haben ein Denkproblem. Wir leben in einer Welt, die sich von Wirkungs- und Ursachenmustern her sehr stark veraendert hat.

Wie hast du die Auswahl der Videos getroffen?

Es ging darum, eine globale Peripherie zu verbildlichen: vom Oel- und Transportbusiness bis hin zu den Gletschern in den

Tiroler Alpen. Das sind einfach ganz banale Dinge: Flughafen Istanbul, Alexanderplatz, eine Planstadt aus den 1970er-Jahren, alles zentral, alles Oel, welches dort durchzirkuliert. Eine Werft in der Tuerkei, in der zumindest unter gewissen Sicherheitsstandards Oeltanker, Kreuzfahrtschiffe und Frachter zu Schrott zerlegt werden, ein postsowjetisches Oelfeld mit chinesischen Foerderpumpen und so weiter. Nach meiner zweiten Verhaftung im Iran bin ich dann dazu uebergegangen, nur noch Verkehr zu filmen, weil ich einfach keinen Bock mehr hatte, mich staendig schikanieren zu lassen. Dann Kairo – ein absoluter Moloch, die Leunawerke, das ist die alte Großraffinerie der DDR, ein Monsterschiff, ein schwimmendes Hotel in Istanbul, eine Fabrik im Pitztal, die bis 20 Grad plus Schnee produzieren kann. Ich weiß nicht wirklich, wer so etwas braucht.

Welche Reaktionen auf dein Projekt gab es?

Ich glaube nicht, dass es eine wahnsinnige Breitenwirkung hatte, und ich denke nicht, dass ich damit eine Bewegung begruen-det habe, die dann ploetzlich Pferde vor ihre Autos gespannt hat, aber ich wollte, dass es in einem globalen Kontext steht, dass man es rausnimmt und wieder zurueckgibt. So war auch mein Konzept. Ich habe mich total gewundert, dass ich damals die Moeglichkeit bekommen habe, das Projekt zu machen. Außerdem glaube ich, dass mit Humor, also mit einer bestimmten Art von Humor, Tabus aufgelöst werden können, damit endlich damit begonnen werden kann, ueber bestimmte Dinge zu reden, und zwar auf eine Art und Weise, die nicht tabuisierend ist. Ein konzentrierter Auszug dieses Werks ist mittlerweile im Lehnbachhaus in Muenchen zu sehen, paradoxerweise in einem Museum, aber in meinen Augen ein anderer oeffentlicher Raum in einem Zusammenhang, der sehr gut kuratiert wurde, obgleich es konsequenter waere, das Ganze so lange an der Autobahn stehen zu lassen, bis es so kaputt und unansehnlich ist wie die totglobalisierten Ecken der Welt, von denen man sich so gern abwendet, weil sie das von der Werbeindustrie so teuer erzeugte Wohlgefuehl beim Tanken oder Konsumieren stoeren.

Hast du schon eine Idee, die du in Zukunft umsetzen moechtest?

Ich habe mir ueberlegt, ob ich vielleicht ein Projekt ueber Gletscher und Wasser mache. Als ich hier in den Alpen gereist bin und Gebiete gesehen habe, die nicht als Skigebiete missbraucht werden, ist mir klar geworden, was eigentlich auf dem Spiel steht. Das ist eine Welt fuer sich, fragil und eigen wie eine Wueste und wahnsinnig schön! Außerdem besteht sie wie unser Koerper hauptsaechlich aus Wasser.



von li nach re: former OPEC head quarter, Vienna, Austria / transcontinental ferryboat, Istanbul Turkey / refinery, Sarroch, Sardinia / workers, Sharjah, The United Arab Emirates, port of Sharjah / The United Arab Emirates Shat Al Arab, Ahvaz, Iran / Grand Prix Of Germany, Hockenheim, south west of Germany / traffic jam, Vils, Tyrol / West of Austria, oil tanker, Suez Egypt



von li nach re: Ataturk Airport, Istanbul / Alexander Platz, Berlin / ship breaking area, Aliaga, Turkey / oilfield, Baku, Azerbaijan / oil tanker, Batumi Georgia / traffic, Esfahan, Iran / Cairo Leuna Refinery / snow factory Eastern Germany / galcier ski area, Pitztal, Tyrol

Was bedeutet für dich Kunst im oeffentlichen Raum?

Man kann es ganz unterschiedlich sehen. Ich meine, das Auto war zum Teil auch ein Spielzeug für Rentner, die sich waehrend ihrer Kaffeefahrt sehr damit amuesiert haben. Ich kann nicht kontrollieren, was in den Leuten vor sich geht, wenn sie meine Arbeiten sehen. Das will ich auch nicht. Aber es nimmt die Schwellenangst vor dem Museum weg. Und nun ja, oeffentlicher Raum, im Prinzip war das in meiner Arbeit ein globaler oeffentlicher Raum, der an zwei Punkten zurueckgegeben wurde, die wiederum Teil eines globalen Netzwerks sind. Mir ging es auch um die Art zu denken, wie das laeuft: dass auch regionale Bezuege nicht unbedingt im Heimatmuseum landen. Es hat schon alles mit uns zu tun. Das ist offensichtlich. Es ist ja nicht so, dass ich als Wissender predige, sondern ich begeben mich bei der Arbeit selbst in einen Lernprozess und gebe es dann zurueck. Ich weiß vorher nicht unbedingt, was dabei herauskommt.

Ist es fuer dich wichtig, dass du mit deiner Kunst die Leute erreichst?

Nein, ich bin da total fatalistisch, weil mir das mittlerweile voellig egal ist. Fuer mich war Kultur immer etwas Spannendes. Ich glaube, das lag auch daran, dass mir niemand versucht hat, einen Zugang dazu aufzudraengen. Ich rede mit Leuten vermittelnd darüber, was ich mache, das finde ich wichtig,

aber ich muss ihnen nicht die richtige Perspektive aufzwingen. Das waere dann wieder so ideologisch, dass es langweilig wird. In meinen Augen ist das Funktionalisieren von Kunst, und das mag ich nicht – vor allem, wenn man unseren kulturellen Hintergrund kennt. Bis ins 18. Jahrhundert gab es ja eigentlich nur christliche Kunst, und dann imperialistische, nationalsozialistische und maoistische und stalinistische, heutzutage globalkapitalistische ...

Was ist denn eigentlich oeffentlicher Raum? Wie wuerdest du diese Frage beantworten?

Vom Besitzstatus her kann man sich dieser Frage eigentlich nicht annaehern, weil es von diesem ausgehend eigentlich gar keinen oeffentlichen Raum gibt – jedenfalls nichts, wofuer man keine wie auch immer geartete Genehmigung braucht.

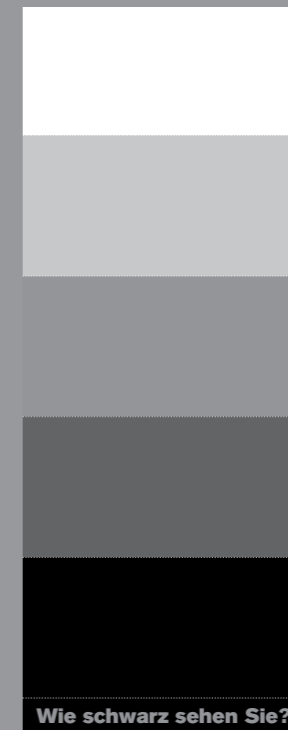
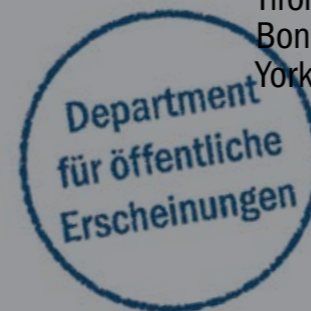


von li nach re: Ismailia, Suez Canal, Egypt / Sharjah, United Arab Emirates / glacier, Pitztal, Tyrol, Austria / glacier skiing area, Oetzal, Tyrol, Austria / oil tanks, Berlin, Germany / sarok oil refinery, Sardinia (IT) / Sharjah, United Arab Emirates / oil pipline, Northern Sudan / traffic, Teheran, Iran

Das Department für öffentliche Erscheinungen – Peter Boerboom, Gabriele Obermaier, Carola Vogt, Silke Witzsch – konzipiert und realisiert seit 1995 gemeinsam Kunstprojekte und Interventionen im öffentlichen Raum.

In den partizipativen Projekten der letzten Jahre (u. a. Klagenfurt 2016, Pilsen 2015, Dakar 2013, Basel 2012, Istanbul 2011, Tirol 2011) erschafft das Department temporär „soziale Skulpturen“ im Stadtraum. An den Aktionsorten entstehen kommunikative Zentren und Orte der politischen und gesellschaftlichen Teilhabe.

Für die gemeinsamen Projekte ist das international tätige Künstlerkollektiv aus München mit zahlreichen Stipendien und Förderungen ausgezeichnet worden, u. a. Kunst im öffentlichen Raum München, Kunst im öffentlichen Raum Tirol, stadt_potenziale Innsbruck, Kunstfonds e. V. Bonn, artists in residence Art in General New York, Erwin und Gisela von Steiner Stiftung.



Wie schwarz sehen Sie?

Department für öffentliche Erscheinungen

Wie schwarz sehen Sie?

Das im Rahmen von Kunst im öffentlichen Raum Tirol 2010 geförderte Projekt *Wie schwarz sehen Sie?* des Department für öffentliche Erscheinungen (Peter Boerboom, Gabriele Obermaier, Carola Vogt und Silke Witzsch) wurde von April bis Juli 2011 durchgeführt. Mit dem partizipativen Projekt ging das Department für öffentliche Erscheinungen in neun exemplarisch ausgewählten Tiroler Orten auf die Bevölkerung

zu und erhob mit deren Beteiligung ein Meinungs- und Stimmungsbild. In diesem Projekt wird die partizipatorische Funktion des öffentlichen Raums wiederbelebt und der Stadtraum zu einem Ort des Austauschs und der Meinungsbildung. Bei der Aktion wurden die TeilnehmerInnen aufgefordert, ihre persönliche Meinung sichtbar zu machen, was die Möglichkeit des Dialogs und gesellschaftlichen Handelns bot.



Interview mit den Mitgliedern des Department für öffentliche Erscheinungen am 24. Januar 2014 von NH und JY

Wie lange gibt es euch schon als Gruppe?

Carola Vogt (CV): Gegründet haben wir uns 1995. Dem ging aber schon eine Zusammenarbeit von einem Jahr voraus. Wir haben uns an der Akademie der Bildenden Künste in München bei einem Seminar kennengelernt und daraus hat sich die Gruppe gebildet.

Warum habt ihr euch als Gruppe zusammengefunden?

Silke Witzsch (SW): Das ist eine sehr eigene Geschichte. Wir haben damals zusammen an einem Seminar, geleitet von Dennis Adams, teilgenommen, bei dem es um Kunst im öffentlichen Raum ging. Wir haben im Zusammenhang mit einer Diskussion

über öffentliche Toilettenhäuschen eine Installation mit einer Mauer gemacht. Das war offiziell genehmigt, trotzdem war plötzlich die Mauer weg. Aufgrund dessen versuchten wir bei den Behörden herauszufinden, was passiert war. Wir haben sogar eine Vermisstenanzeige erstattet. Es war auch ganz amüsant. Wir merkten, dass die Kommunikationswege ganz andere wären, wenn wir eine Institution wären. Daraufhin gründeten wir das Department für öffentliche Erscheinungen.

Was waren eure Zielsetzungen und hattet ihr von Anfang an Projekte, die ihr machen wolltet, oder hat sich das im Laufe der Zeit entwickelt?

Peter Boerboom (PB): Bei der Gründungsveranstaltung verlasen wir ein Manifest. Inhaltlich ging es darum, an unserer öffentlichen Erscheinung zu arbeiten.

Gabriele Obermaier (GO): Für uns war wichtig, dass wir als Gruppe im öffentlichen Raum arbeiten wollten.

Warum im öffentlichen Raum? Was ist das Moment, das euch besonders interessiert?

CV: Das Arbeiten im nicht geschützten Raum, nicht im Atelier oder für sich alleine, sondern im Austausch und in der Gruppe, hat seit 19 Jahren bei uns Bestand. Es ist eine ganz andere Erfahrung, im öffentlichen Raum Kunst zu machen. Das kann teilweise auch sehr anstrengend sein. Man hat im Grunde ganz andere Bedingungen, aber es ist eben sehr spannend.

GO: Wenn man zusammen an einer Arbeit feilt und damit in die Öffentlichkeit geht, dann ist das eine Autorenschaft, die sich aufteilt zwischen uns und den Leuten, die sich einfach draußen in der Stadt bewegen.

Viele eurer Arbeiten hatten partizipative Aspekte. War es auch eine Art Feldforschung, die ihr in der Stadt gemacht habt?

PB: Dass das Partizipative mehr und mehr in den Fokus gerückt ist, hat damit zu tun, dass die Kommentare spannende Beiträge waren, die wir aber bisher nie gesammelt und dokumentiert haben. So kam es dazu, dass wir die Leute direkt eingeladen haben, am Projekt teilzunehmen und mitzumachen.

SW: Die partizipativen Arbeiten haben etwas Gemeinsames. Es ist eine Art Werkkomplex, bei dem es um die persönliche Meinung geht und wie sich diese in der Öffentlichkeit zeigen kann. Uns geht es nicht um Abstimmungsergebnisse im eigentlichen Sinne, sondern das ist ein Teil, der zu den Arbeiten dazu kommt. Es geht darum, im Stadtraum ein Setting zu schaffen, das Kommunikation ermöglicht und die Bilder als ein visuelles System zeigt. Wie kann ich mich, wenn ich etwas dazu zu sagen habe, äußern? Die Leute fangen an, es zu lesen, und beginnen, miteinander zu reden.

Werden eure Projekte von den EinwohnerInnen angenommen?

GO: Teils, teils. Es kommt darauf an. Wir bewegen uns an Orten, wo viele Leute schnell durchgehen. Es ist nicht einfach, sich zu positionieren und auf Wohlwollen zu stoßen. Dafür haben wir ein Vorgehen entwickelt.

CV: Am Anfang halten sich die PassantInnen ganz oft eher auf Abstand und beobachten. Wenn man sie dann höflich auffordert und einlädt, ohne sie irgendwie zu überrumpeln, dann ist es oft so, dass sie interessiert sind. Es ist oft eine Schwelle, aber wenn den Leuten klar wird, dass sie wirklich um ihre persönliche Meinung gefragt werden, dass niemand sonst etwas will von ihnen und dass man es nur in einem Kunstzusammenhang benutzt, schätzen auch viele, was wir machen. Viele freuen sich darüber, dass sie etwas beitragen können, dass sie wirklich gefragt sind, dass ihre Meinung wichtig ist und dass es eine Rolle spielt im ganzen Zusammenhang. Diejenigen, die sehr skeptisch waren, gehen oft sehr erfreut weg, vielleicht weil sie sich geäußert haben oder weil sie etwas Interessantes erfahren haben.

SW: Das, was sich gesellschaftlich überall abspielt, bildet sich bei uns natürlich auch ab. Wir laden bewusst manchmal ein ganz bestimmtes Teilpublikum ein, bei den Projekten mitzumachen. Das Projekt *Wie schwarz sehen Sie?* haben wir in neun verschiede-

nen Städten gemacht, darunter auch in München, wo schon ein ganz anderes Publikum war.

Wie wählt ihr die Orte aus?

SW: Das kommt auf das Projekt an. Bei *Wie schwarz sehen Sie?* haben wir Städte in allen Bezirken Tirols genommen. Die unterschiedlichen Sensibilitäten der Orte zu spüren, war sehr interessant, und



das bildete sich natürlich auch in den Antworten ab. Da stößt man auf aktuelle politische Themen. In Telfs war das Hauptthema eine Moschee, bei der einige versucht haben, ein Verbot zu erwirken. Das hat sich in den Antworten abgebildet und war gerade in der Zeit eine große Diskussion. Die TeilnehmerInnen sind frei in dem, was sie antworten, und nicht begrenzt in den Antwortmöglichkeiten. Die Vielfältigkeit ergibt ein interessantes Bild. Es bildet sich etwas Gesellschaftliches über einen Ort ab.



Seid ihr immer alle vor Ort bei den Durchführungen?

Alle: Ja!

PB: Noch einmal zurück zu dem, wie wir die Orte finden. Wir suchen uns zentrale Lagen mit gutem

Es geht darum, im Stadtraum ein Setting zu schaffen, das Kommunikation ermöglicht.



Publikumsverkehr. In Tirol haben wir alle neun Bezirke besucht, um die Stimmung an den jeweiligen Orten aufzufangen und einen guten Platz zu finden, an dem wir das Setting haben wollten. Wichtig war uns, es abzugrenzen von Konsumorten wie beispielsweise dem Platz vor einem Einkaufszentrum.

SW: Oft suchen wir auch etwas, wo wir wetterunabhängig sind. Wir gehen manchmal nach ganz banalen Dingen vor wie einer überdachten Lage in der Nähe, wo wir, wenn das Wetter nicht gut ist, Unterschlupf haben.

Beim Projekt easyVote konnte man durch einen von drei Bögen durchgehen und damit eine Wahl treffen, wie man zu einer bestimmten Frage antworten wollte. War die Teilnahme größer als bei Wie schwarz sehen Sie?, weil der Aufwand für die TeilnehmerInnen um einiges geringer war?

PB: Die Teilnahme insgesamt war nicht größer, obwohl „Durchgehen“ natürlich schneller und spontaner passieren kann als „Schreiben“. Das Durchgehen ist aber nur ein Teil des gesamten Aufbaus.

SW: Am Beispiel Innsbruck kann man das gut festmachen. Da war es mitten in der Fußgängerzone mit Blick in Richtung Goldenes Dachl. Da sind wir immer wieder an Themen des Tourismus hingengeblieben und wollten eine provokante Frage stellen. Die Frage war auch recht kompliziert formuliert, was dazu geführt hat, dass die Leute stehen geblieben sind und nachgedacht haben, was das bedeuten kann. In dem Moment, wo sie durchgehen, werden sie zu einer öffentlichen Erscheinung. Nachdem sie durchgegangen sind, haben wir sie oft dazu eingeladen, ihre Entscheidung zu begründen. Das wurde dann in der Galerie gezeigt und hat sich dort weiterentwickelt. Diese verschiedenen Versatzstücke machen *easyVote* aus.

Zielt ihr bei euren Arbeiten auf ein Ergebnis ab oder ist eine Auswertung gar nicht unbedingt gewollt?

PB: Wir werten es schon ganz gerne aus, aber die Auswertungen sind nicht repräsentativ. Wir zählen die Stimmen und machen Verhältnisse. Das Entscheidende und Schöne sind die Kommunikationsinseln, die an der Station entstehen und die wir in Gang zu setzen geschafft haben, ...

CV: ... wobei die Tendenzen, die sich abbilden, schon wichtig sind – auch für die TeilnehmerInnen, weil sie nicht zuerst hingehen und sagen: „Ich will meinen Kommentar hier abgeben“, sondern sie sagen: „Ich will für etwas eintreten.“ In Ústí nad Labem (Anm. der Redaktion: eine Stadt im Norden von Böhmen, Tschechien) haben wir eine sehr prägnante Frage gestellt. Es ging um eine Chemiefabrik, die mitten in der Stadt steht. Da war es den Leuten sehr wichtig, eine Stimme abzugeben, obwohl man im Grunde dieses Ergebnis natürlich auch verfälschen kann, indem man zehn Mal durch eine Spur geht. Davon sind die Leute nicht ausgegangen. Es kam sogar im Radio und in den Abendnachrichten, was der Stand der Dinge ist. Man muss eine Einladung schaffen, die spannend und wichtig genug ist, dass die Leute kommen. Uns sind die Ergebnisse nicht so wichtig, aber für die Einladung und für das Mitmachen der Leute ist es sehr wohl wichtig. Ganz oft wird uns die Frage gestellt, wie es denn ausgegangen sei.

SW: Es gibt natürlich auch kleine ironische Kommentare unsererseits, weil wir im Projekt *Wie schwarz sehen Sie?* sogenannte mittlere Grauwerte ermittelt haben für diese ganzen verschiedenen Orte. Diese mittleren Grauwerte werden zu einem eigenen



Kunstobjekt. In diesem Wort „mittlerer Grauwert“ bildet sich auch das ab, was im öffentlichen Raum passiert ist. Wir hatten auf der einen Seite die Kommentare und auf der anderen Seite war die Bildseite. Von weiter weg haben sich die verschiedenen Grau-, Weiß- und Schwarztöne praktisch zu mittleren Grauwerten gemischt. Die teilnehmenden Personen der verschiedenen Orte haben oft Äußerungen getätigt wie: „Wie haben die denn in Lienz abgestimmt?“ Man wollte schon einen Vergleich haben.

GO: Bei der Ausstellung in der Galerie kommt eine andere Ebene des Projekts hinzu, die wir wieder als KünstlerInnen unter uns besprechen, beraten und entwickeln. Was zeigen wir als Kunst? Das ist etwas anderes als das, was draußen passiert. Es sind eigentlich zwei Felder.

SW: Wir dokumentieren die Arbeiten durch Videos und Fo-

tos und haben auch immer ein kleines Heft dabei, in dem wir Kommentare notieren.

Haben die teilnehmenden Personen das Projekt Wie schwarz sehen Sie? als Kunstwerk wahrgenommen, oder glaubt ihr, dass vielen nicht einmal bewusst war, dass sie bei einem Kunstprojekt mitmachen? Was sind die Motive, warum Personen bei euren Projekten mitmachen? Inwieweit unterscheiden sich eure Projekte von Kunst im öffentlichen Raum, die für sich steht und bei der es keine direkte Beteiligung von Personen gibt?

CV: Die Motive sind so vielfältig wie die Leute selbst. Manche Leute in Innsbruck, die gehört haben, dass es sich um Kunst im öffentlichen Raum handelt, wollten bewusst daran teilnehmen. Es gibt schon Leute, für die es gar nicht vordergründig ist, dass es eine Kunstaktion ist. Es ist zwar gut für sie zu wissen, dass wir KünstlerInnen sind und keine Marketinggruppe, aber die Kunst tritt in den Hintergrund.

PB: Dadurch ist die Hemmschwelle größtenteils geringer. Würden wir es eindeutig als Kunstobjekt ausweisen, wäre es eher ausschließend oder vielleicht könnten wir die Beteiligten nicht so direkt ansprechen, wie wir es tun können, wenn es nicht als Kunst ersichtlich ist.

SW: Es spielt ja auch damit – wie auch unser Name Department für öffentliche Erscheinungen. Und darum geht es auch. Wir können alles camouflagen-artig als Handlungsspielraum wahrnehmen.

GO: Ich denke, es hat immer etwas Spontanes, warum die Leute mitmachen.

Was waren die interessantesten Unterschiede bei Wie schwarz sehen Sie?, die ihr in den verschiedenen Orten festgestellt habt?

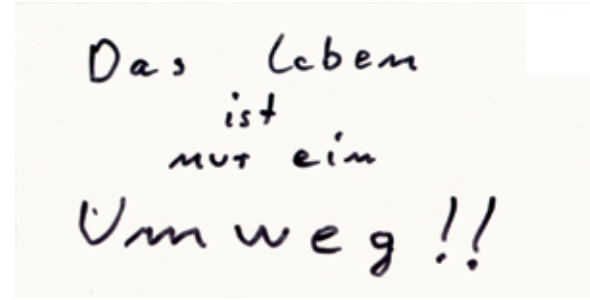
SW: Jede Stadt hatte so ihr eigenes System, wie die Zettel aufgehängt wurden. In Reutte haben die Leute es ganz gerade untereinander gehängt. Es ist lustig, wie sich Formen unterschiedlich bilden.

Wie entstand die Idee zu Wie schwarz sehen Sie? Und auch die Durchführung mit den Acrylglasplatten, der Bild- und Schriftseite? Was war die Zielsetzung?

CV: Lustigerweise ist die Frage *Wie schwarz sehen Sie?* in den Vorüberlegungen zu Innsbruck entstanden. Schon bei *easyVote* kam uns die Idee, wir setzten sie da aber noch nicht ein. Die Idee mit den Farbabstufungen hatten wir schon einmal, aber davor passte es zu keinem Projekt.

GO: Das war zu einer Zeit, als sich die Finanzkrise ganz deutlich abgespielt hat. Das sind Dinge, die wir uns auch fragen und die wir diskutieren. Als wir versucht haben, ein Setting zu finden, in dem wir diese Frage stellen können und sich verschiedene Antwortmöglichkeiten bieten, ist die Idee wieder aufgetaucht. Der Graukeil hat sich angeboten, damit sich jeder seine Graustufe aussuchen und auf der anderen Seite die Begründung schreiben konnte.

SW: Es muss etwas sein, das bildhaft funktioniert. Die Entscheidung für die Installation mit den Plexiglasern ist entstanden, weil wir ein visuelles Bild mit einer Text- bzw. Kommentarebene kombinieren wollten.



GO: Das war das erste Mal, dass wir die Kommentare direkt mit der Bildebene präsentiert haben.

Hat sich durch die bisherigen Projekte eine Idee zu einem neuen Projekt entwickelt? Ist eine Frage offengeblieben oder ein Feld, das ihr in Tirol noch erforschen wollt?

CV: Die neueste Sache, die wir haben, ist die Frage: „Was ist Ihrer Meinung nach aus dem öffentlichen Raum verschwunden?“

PB: Eine Idee, die wir bei *Wie schwarz sehen Sie?* hatten, war, dass man aus den temporären Aktionen eine dauerhafte Verankerung schaffen könnte, indem man die fünf Grautöne als Fassadenkacheln an einem Gebäude anbringen könnte und im Gebäude drinnen könnten in bestimmten Wartenischen die Kommentare sichtbar sein.

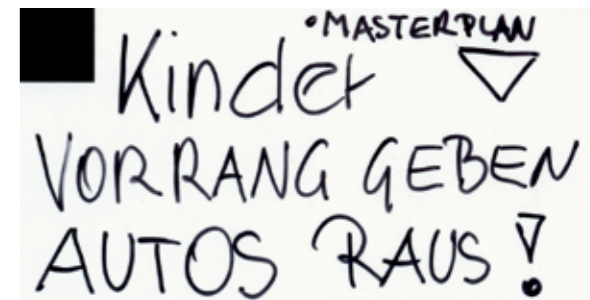
Hat sich in den 19 Jahren, in denen ihr zusammenarbeitet, etwas verändert im öffentlichen Raum?

GO: Ja, ganz deutlich. Zum Beispiel die Handynutzung, die wir vor 15 Jahren beim Projekt *Öffentliche Intimität – Telefonieren im öffentlichen Raum* das erste Mal thematisierten. Mittlerweile sind die Leute komplett verkapselt. Das ist eine Tendenz, der Reizüberflutung auszuweichen.

CV: Privatisierung ist auch ein Thema. Man weiß oft nicht, was öffentlicher oder privater Raum ist.

Was waren Überraschungsmomente?

GO: Dass die Leute bei *Wie schwarz sehen Sie?* sehr persönlich geantwortet haben. Das war bei diesem Projekt bisher am stärksten.



kozek
hörlonski +
Sir Meisi



Intangible Cultural Heritage in Austria
Imst Carnival - "Schemenlaufen"
 Applicant: Die Gemeinschaft der Imster Faschnächtler, Obmann Uli Gstrein, Mag. Manfred Thurner
 Province: Tyrol
 The Imst Carnival (Tyrolean Upperland) is a form of carnival procession with 26 different sorts of masks that takes place every four years.
 Read more
 Applicant: Die Gemeinschaft der Imster Faschnächtler, Obmann Uli Gstrein, Mag. Manfred Thurner
 Province: Tyrol
 Domestic Social Practices
 Year of Inclusion: 2010
 The Imst Carnival (Tyrolean Upperland) is a form of carnival procession with 26 different sorts of masks that takes place every four years.
 This event is based on a centuries-old tradition and is still celebrated enthusiastically today. In 2002, the procession had 670 active participants, thereby showing the population's commitment to the tradition.
 The Imst Carnival is one of the largest of its kind and has helped shape the identity of the town and its inhabitants. Both the carved masks, as well as the different costumes, are partially old and new. Knowledge on the production of the masks is passed down from generation to generation.



kozek hörlonski + Sir Meisi Medicine Mountain: Learn to Love in Seven Days



Im Rahmen des Projekts *Medicine Mountain: Learn to Love in Seven Days* fanden sieben Performances in sieben Tagen vom 11. bis 17. Juli 2011 in Tirol statt.

Die KünstlerInnengruppen kozek hörlonski (Thomas Hörl und Peter Kozek) und Sir Meisi (Ruby Sircar und Wolfgang Meisinger) wurden im Rahmen der Förderaktion Kunst im öffentlichen Raum Tirol 2011 eingeladen, alpine Mythen und genderisierte Selbstdarstellungen sowie globale Medienbilder zu den Alpen zu hinterfragen und neu zu interpretieren. Mit sieben öffentlichen Performances, in denen Faschnachtsfiguren und Sagengestalten auftreten und sich mit Bollywoodcharakteren vermischen, wird dem Raum gegeben.

Neben den Performances, die Grundlage für einen künstlerisch-dokumentarischen Film sind, gab es auch einen öffentlichen Treffpunkt: Im *Meeting Mountain* wurden Interviews und Gespräche mit

ExpertInnen zu Bollywood, Faschnachtsmaskerade und Tourismus geführt. Der Performanceraum war zwischen Orten, die für unterschiedliche Epochen und Rezeptionskreise von Bedeutung sind, angesiedelt: Die Masken zogen von der Geierwally-Hütte zum Alpenzoo, dem Haus der Fasnacht in Imst und weiter zum Nassereither See, nach Absam und Alpbach und schließlich nach Axams auf eine „echte“ Bollywoodwiese von Cine Tirol.

Die Bildgeschichten bewegten sich zwischen universalen Gemeinsamkeiten alpiner Sagengestalten, touristischen Bildproduktionen zum Raum Tirol und den Projektionen, die in Bollywoodfilmen hinduistische Epen- und Mythengestalten in die europäischen Berglandschaften treiben, um dort die allumfassende Liebe zu erfahren.



Interview mit Thomas Hörl und Peter Kozek
(kozek hörnlonski) und Ruby Sircar
am 17. Januar 2014 von NH und JY

Beginnen wir damit, was ihr bisher so gemacht habt. Wie seid ihr zusammengelassen?

Thomas Hörl (TH): Als ich nach Wien gekommen bin, habe ich angefangen, an der Akademie der bildenden Künste zu studieren, mit Auslandsaufenthalten an Kunstiniversitäten in Reykjavík und Tokio. Vorher war ich als Restaurator tätig und habe die Bildhauerschule in Hallein besucht.

Ruby Sircar (RS): Ich bin aus Stuttgart mit dem Kunsterziehungsstudium gekommen und habe in Wien an der Akademie der bildenden Künste die Dissertation gemacht, jetzt unterrichte ich dort Performance. Seit 2003 arbeite ich in unterschiedlichen Zusammenhängen, von Radio bis hin zu kuratorischen und künstlerischen Projekten, mit Wolfgang Meisinger zusammen.

Peter Kozek (PK): Ich arbeite seit zehn Jahren mit Thomas zusammen. Wir sind kozek hörnlonski, ein Künstlerduo. Das sind hauptsächlich performative Arbeiten, Performances, performative Installationen, auch Videos. Ich selbst arbeite seit den frühen 1990er-Jahren künstlerisch in diesem weiten Feld. Ein wichtiges Thema war bei mir immer die Zeit-Verlangsamung. Ich habe ganz viel mit Repetition in Performances gearbeitet, um Zeitstillstand hervorzurufen. Mit Thomas, ab 2003, ist dann noch etwas anderes hineingekommen, nämlich seine Beschäftigung mit Bräuchen und Folklore. Mit Ruby und Wolfgang, Sir Meisi, haben wir uns vor ein paar Jahren dieses Konzept ausgedacht, *Medicine Mountain*. Das war unsere erste Zusammenarbeit. Es ging um die Zusammenführung von Liveperformance und Film, auch Fotografie aus dem Set heraus war wichtig. Es war sozusagen das erste Mal, dass man aus einer Performance heraus einen Film entwickelt hat.

Wie ist die Idee zu *Medicine Mountain* entstanden?

TH: Der erste Teil ist in Salzburg entstanden. Da gab es ein Format, das heißt „Podium“, ein mit 100.000 Euro dotierter Fördertopf, der für experimentelle Projekte bestimmt ist.

RS: Der erste Teil unterscheidet sich grundlegend vom zweiten Tiroler Teil: die Kostüme, der mythische Hintergrund und seine Gestalten und das Farbkonzept insgesamt gehen stark auf die regionale Brauchlandschaft ein. In Tirol gab es einen stärkeren Schwerpunkt auf Bollywood und Maskengestalten, die so in Salzburg gar nicht vorgekommen sind. Es geht um populäre Mythen. Eigentlich sind Thomas und ich bei der Diskussion am Anfang des *Medicine-Mountain*-Projekts folgenden Fragen nachgegangen: Was interessiert uns an den Figuren? Wo sehen wir Überschneidungen?

TH: Im *Medicine-Mountain*-Projekt ist die Klammer die Bollywood-Ebene. Zu diesem Thema hat Ruby schon vorher viel erarbeitet. Unsere Inspiration war, dass die Bollywood-Filme vielfach in den Alpen gedreht werden. Die Schweiz war in dem Zusammenhang immer ganz on top. Und als die zu teuer geworden ist, sind die Filmproduktionen mehr und mehr nach Österreich, Tirol und zum Teil auch nach Salzburg gekommen.



RS: Wir haben versucht, an denselben Drehorten wie Bollywood zu reinszenieren.

TH: Das Projekt an sich ist ja so angelegt wie ein Bollywood-Film. Der Untertitel ist *Learn to Love in Seven Days*, und dabei geht es ganz stark um die universelle Liebe. Wir haben Figuren aus der indischen Mythologie mit aus Österreich kommenden Charakteren vermischt. So ist das collageartige Filmsetting entstanden: kein narrativer Film, sondern ein aus sieben Versatzstücken bestehendes Morphem.

RS: Es gibt in Bollywood drei große Erzählstränge, anhand derer die Typen oder Charaktere aufgebaut sind. Einer davon ist das Ramayana, das ist eines der großen hinduistischen Epen. *Medicine Mountain:* Der Affengott Hanuman rettet den Bruder des Hauptprotagonisten Rama, indem er einen ganzen Berg vom Himalaya nach (Sri) Lanka fliegt. Anhand dieses „Flugberges“ haben wir den *Meeting Mountain* und die mobilen Berge entwickelt. Hanuman steht für eine göttliche, liebende Figur. Rama und Sita stellen die göttliche Liebe im Hetero-Sinn dar, die ewig treue Frau und den heroischen Mann. Das waren unsere Ausgangspunkte, mit denen wir gearbeitet haben. Es war uns vor diesem Ausgangsszenario wichtig, mit der heterosexuell genormten Geschichte von Bollywood zu brechen. Ein queerer Diskurs sollte geschrieben werden – auch für die Perchtenfiguren.

TH: Den Widerspruch der Ansprüche und praktizierten Bräuche aufmachen: Crossdressing und Ausschluss von Frauen in einem. Dieses Paradox bei den meisten Perchten- und Fastnachtsbräuchen war ein wichtiges Anliegen, um eigene Handlungen zu inszenieren. Auch haben wir uns an genau dieser Stelle mit Bräuchen und Alltag auseinandergesetzt, wo der Tourismus zuspitzt und bestimmte Diskurse verunsichtbart werden.

RS: Der Tourismus als Erwartungsträger: Was wünsche ich mir? Was ersehne ich mir? Was hat sich seit dem 19. Jahrhundert und dem Erschließen der Berge, der Alpen, getan? Was passiert heute transnational mit dem Sehnsuchtsort: dem Ursprünglichen und den Bergen? Es wird dasselbe transportiert wie vor 150 Jahren. Vielleicht sieht es inzwischen ein bisschen mehr nach Hightech aus, aber die Erwartungen der dorthin Reisenden sind immer noch sehr stark mit dem Überhöhten der Berge verbunden. Auch bei Bollywood wird in den Bergen gedreht, wenn es um eine göttliche oder eine besonders romantische Liebe geht. Es wurde bis in die 1980er-Jahre, bis zur Sowjetbesatzung, ganz viel in Afghanistan gedreht. Mit dem eskalierenden Kaschmirkonflikt und der Sowjet-Taliban-Krise fielen immer mehr Drehorte aus, und so kam man nach Europa – einerseits natürlich, um so eine Art Exotismus-Bedürfnis der großen Masse zu befriedigen, und andererseits hatte man weiterhin Berge, die im Hinduismus als göttlich gelten. Die Sehnsuchtsfigur Percht definiert sich ähnlich. Das fanden wir interessant, dass auf beiden Seiten sehr ähnlich argumentiert und geschrieben wird. Eine herausragende Stimme in diesem Diskurs und Bezugsperson für uns ist Ulrike Kammerhofer-Aggermann, Institutsleiterin des Salzburger Landesinstituts für Volkskunde (SLIVK). In ihrer Arbeit widerlegte sie deutlich die stattfindende Selbstmystifizierung der Maskengestalten.

TH: Ihre Arbeit beschäftigt sich intensiv mit Falschdeutungen von Bräuchen. Nationalistische und faschistoide Ideologien sind



hierfür verantwortlich: Sie beanspruchen Perchten und Masken für sich und schreiben sie zur glaubhaften Staatsräson um. Dass diese Perchtenfiguren germanisch-kultisch gedeutet worden sind, dagegen arbeitet sie wissenschaftlich an. Die Katechese ist wohl am meisten dafür verantwortlich, was wir heute in der Krampus-, Perchten- und Fastnachtssaison erleben können.

Warum überhaupt das Medium Performance? Was reizt euch da?

RS: Weil das für uns alle die Hauptarbeitsweise ist.

PK: Aber woher das kommt? Ja das frage ich mich auch.

(lacht) Performance ist eigentlich ein schreckliches Medium. Es ist sehr anstrengend.

TH: Einerseits Film, der alles aufzeichnet und festhält, und andererseits Performance, die das Ephemere als Grundlage hat, eine Art von einzigartiger Situation, zeitlich, räumlich und örtlich. Uns interessiert beides, und dann haben wir es eben zusammengefasst. Wenn man sich Performancekunst anschaut, gibt es immer eine Dokumentationsebene, es kann noch so ephemere sein, und es ist diese Verbindung dieser zwei Medien, die uns interessiert.

PK: Es geht uns allen um die Konstruktion von Bildern, nicht um die Handlungen und Erzählungen.

TH: Auch die Nutzung von Temporärem im öffentlichen Raum war ein wichtiger Interessenpunkt: eine kurzzeitige Materialisierung, die sich selbst bewegend auflöst.

Habt ihr davor auch schon Kunstprojekte im öffentlichen Raum gemacht?

PK: Ja, haben wir, aber wenige. Die meisten Arbeiten von Thomas und mir entstanden im Ausstellungskontext.

RS: Als Teil meiner Lehre an der TU Graz am Institut für zeitgenössische Kunst, auch hier ging es darum, den öffentlichen Raum temporär zu verändern.

Welche Reaktionen auf *Medicine Mountain* gab es?

PK: In Imst gab es Diskussionen während der öffentlichen Interviews: DorfbewohnerInnen haben an der Diskussion teilgenommen und haben Stellungnahmen vom Obmann der Perchten gefordert: Was ist heute die Situation von Frauen und Mädchen?!

TH: Des Weiteren hat Thomas Nußbaumer, mit dem wir zwei Interviews in Tirol gemacht haben, auch auf den Bogen zum Migrationshintergrund hingewiesen: ab wann man als „echte/r“ DorfbewohnerIn zählt, wie lange das dauert.

RS: Das Imster Schemenlaufen, welches von der UNESCO ein Gütesiegel als immaterielles Kulturerbe bekommen hat, ist zum Beispiel so ein Brennpunkt: Es ist festgefroren als Brauch, so muss sich der Verein nicht mit der Frage von weiblichen Mitgliedern oder Mitgliedern mit migrantischem Hintergrund auseinandersetzen. Andererseits stießen wir auf große Offenheit bei der Anfrage, die Masken und Kostüme des Museums für unsere Performance nutzen zu dürfen.

PK: Auf der einen Seite gab es diese Offenheit und auf der anderen Seite rücken sie keinen Millimeter ab. Das ist so widersprüchlich. Sie sagen zwar: „Ja, das ist klar, Bräuche verändern sich“, und wollen mit der Zeit gehen. Aber wie?

TH: Im Alpenzoo in Innsbruck konnten wir zum Beispiel sehr unkompliziert das Bärengehege nutzen. Die Bärin hat hier auch auf uns reagiert: Sie wurde zuerst weggesperrt und nach der Performance kam sie wieder in das Außengehege – sie erschnupperte dann interessiert unsere Geruchsspuren.

Wurden die Performances angekündigt?

RS: Ja durch uns, die Tiroler Künstlerschaft und in der Tiroler Tageszeitung. Es war bekannt, dass es öffentliche Drehs und Interviews sind und daher hatten wir auch öffentlichen Zuspruch, zum Beispiel im Bärengehege des Alpenzoos. Das direkte Feedback war so auch sehr positiv und die Öffentlichkeit hatte auch ein bildliches Grundverständnis für die Thematik.

TH: Wir sind oft nicht als Affen gedeutet worden, sondern als Katzen. Am Hafelekar waren wir dann die Bergkatzen. Da haben wir uns gefragt: Ist das auch so ein Mythos?

Christian Rupp



Christian Rupp

Kommunizierende Biergefäße

Das Projekt *Kommunizierende Biergefäße* von Christian Rupp fand am 21. Juli 2011 in Kufstein, am 22. Juli 2011 in Hall und am 23. Juli 2011 in Schwaz statt.

Es dreht sich um Offenheit in der Kommunikation, um die Begegnung mit Fremden in einer Situation, die diese Offenheit auf humorvolle Weise fördert und die typische Stammtischsituation mit immergleicher geschlossener Runde aufbricht.



Interview mit Christian Rupp
am 17. Januar 2014 von NH und JY

Was hast du bisher gemacht und mit welchen Themen hast du dich beschäftigt?

Ich war in einem relativ klassischen naturwissenschaftlichen Realgymnasium. Danach habe ich Physik studiert. Mein Onkel, der auch Kunst und Technik in seinem Leben gleichermaßen ausgeübt hat, sagte: „Man sollte in seinem Leben auf jeden Fall zwei Jahre Kunst studieren, einfach, weil es Spaß macht.“ Dieser Satz ist mir nicht aus dem Kopf gegangen. Ich bewarb mich an der Universität für angewandte Kunst in Wien, wurde aufgenommen und habe begonnen, ins Blaue hinein Produktdesign zu studieren. Design war nicht wirklich mein Fall und ich orientierte mich mehr in Richtung freie Kunst. 2001 habe ich mein Studium abgeschlossen und begab mich als Künstler zu arbeiten.

Hatten deine Kunstprojekte nach dem Studium nichts mehr mit Design zu tun?

Im Wesentlichen bleiben meine Arbeiten in Bewegung. Ich weiß oft nicht, ob mir noch etwas dazu einfällt, von dem ich überzeugter bin, daher lasse ich meine Arbeiten offen. Das Projekt *Branded* (das Wort bedeutet Marken erschaffen und auf dem Markt platzieren) hatte noch am ehesten mit meinem Designstudium zu tun, weil es um die Konsumwelt geht. Ich arbeite manchmal mit Slogans, aber bis auf das Projekt *Branded* hat nichts im engeren Sinne mit Design zu tun.

Wann kam dir die Idee zu den *Kommunizierenden Biergefäßen*?

Das war mit meinem Onkel (Herb Ranharter), den ich bereits erwähnt habe, während wir zusammen Bier tranken. Er meinte, es ist eigentlich ein Blödsinn, dass immer ein Kellner hin und her rennt und man das Bier nachbestellen und darauf warten muss. Es kam ihm die Idee, dass es großartig wäre, wenn das Bier per Schlauch nachgefüllt wird. Ich machte mir dann technische Überlegungen, wie das funktionieren könnte. Da kam ich darauf, dass es kommunizierende Gefäße sein könnten, bei denen der Flüssigkeitsstand immer gleich ist – wie bei einer Wasserwaage. Es würde nicht funktionieren, wenn nur eine Person trinkt, weil sonst das andere Glas übergeht. Bei dem Begriff *kommunizierende Gefäße* hatte ich den Gedankenschwung hin zur Kommunikation der Personen, die das Bier trinken. So dachte ich mir, man kann zwei Leute miteinander verbinden, die sich überhaupt nicht kennen, die man auf der Straße auf ein Bier einlädt. Bei der Konstruktion müssen die TeilnehmerInnen gleichzeitig trinken,

also wird ihnen das Reden nicht erspart bleiben. Dann hat sich das weiterentwickelt und ich fand, wenn ich zwei Menschen anspreche, ob sie mitmachen wollen, wäre es interessant, zwei miteinander zu kombinieren, die von selber eher nicht bei einem gemeinsamen Getränk landen würden.

Wonach hast du dir dann die Leute ausgesucht? Was waren die Auswahlkriterien?

Die Unterscheidung der TeilnehmerInnen geht naturgemäß nur oberflächlich, auf dem ersten Eindruck basierend. Das ist auch einer der ironischen Twists in diesem Konzept, dass ich natürlich aufgrund meiner Vorurteile und oberflächlichen Einschätzungen agiere. Sonst müsste ich die Leute sich ja quasi „werben“ lassen und wie bei einem Casting mit ausgefüllten Fragebögen entscheiden, wer teilnehmen darf. Was relativ leicht geht, ist das Alter. Da hat man schon einen Kontrast, der sonst nicht so zustande kommt – selbst wenn man das Bild abdrehen würde und nur von der sprachlichen Ebene ausginge. Wenn der Kontrast sich dann als geringer als eingeschätzt herausstellt, bleibt es aber auch interessant.

Waren die Leute leicht dazu zu bringen mitzumachen?

Es hängt sicherlich zu 30 bis 70 Prozent von mir ab. Wenn es an dem Tag gut geht und ich gut drauf bin, ist die Teilnehmerfrequenz höher. Wenn man selber nach drei Stunden genervt ist und das Wetter schlecht ist, da hat eh keiner Lust auf ein Bier, da wird's gleich zacher. Das Projekt ist nicht nur für die da, die am Tisch landen, oder die, die es in einer Ausstellung sehen. Es ist auch für die da, die angesprochen werden und sich zumindest die Zeit nehmen, mir zuzuhören, und sich darüber Gedanken machen oder interessiert sind, aber selber nicht mitmachen wollen. Mindestens die Hälfte ist schon interessiert, exponiert sich aber nicht so gerne und will lieber im Hintergrund bleiben, schaut lieber zu. Der Schnitt ist, dass von zehn angesprochenen Leuten ein bis drei zum Teilnehmen zu motivieren sind. Was oft passiert, was auch wieder eine Ironie ist, was lustig ist, aber manchmal ein wenig nervig, dass ich für einen Werbemenschen gehalten werde. Aus nachvollziehbaren Gründen haben viele Leute das Gefühl, der will mir etwas andrehen. Da muss ich dann verbal sicherstellen, dass die verstehen, das ist ein Kunstprojekt.

Sind da Gespräche entstanden? Wie lang hat das dann gedauert?

Ganz unterschiedlich. Kürzer als fünf Minuten hatte ich kaum. Die Leute setzten sich hin und plauderten ein bisschen miteinander. Das lief sehr unterschiedlich ab. Es gab welche, die ein sehr formelles Gespräch führten. Diese Gespräche verliefen eher sehr kurz. Bei den meisten funktionierte die Überraschung. Es setzten sich zwei TeilnehmerInnen zum Biertisch, die einander fremd waren und dementsprechend zurückhaltend. Manchmal hatte ein/e TeilnehmerIn eine Vermutung, dass noch etwas kommt, weil man den Schlitz im Tisch sah. Wenn die/der andere TeilnehmerIn nicht schnell reagierte, ging das Glas über. Das führte fast immer zum Lachen und die Leute unterhielten sich darüber. Das löste die Spannung auf und gab ein Thema vor.

War es dir deshalb auch wichtig, das Projekt an verschiedenen Orten und mehrere Male durchzuführen?

Ja, weil es wirklich jedes Mal anders war. Bei Kunst im öffentlichen Raum Tirol war es so, dass ich mir aussuchen konnte, wo ich es machen wollte. Ich musste mich dann jeweils mit der Stadt und den Leuten, die für den jeweiligen Ort zuständig waren, absprechen und natürlich die Veranstaltung anmelden.

Was waren deine Kriterien für die Ortswahl?

Ich wollte einmal eine gewisse Größe an Stadt, damit dort entsprechend viele Leute auf der Straße unterwegs sind. Dann wollte ich es möglichst im Zentrum haben, aber so, dass ich eine Nische habe, wo ich den Tisch aufstellen kann. Ich will die Leute nicht auf eine Bühne setzen, sonst würden sie sich nicht ungezwungen verhalten. Es ist mir lieber, wenn der Überraschungseffekt auch funktioniert und das Gespräch dadurch lockerer wird.

Was waren solche Überraschungsmomente?

In Hall in Tirol hatten wir einen sehr schönen Ort von der Stadt bekommen. Das war neben dem Hauptplatz ein Renaissance-Arkadengärtchen mit einer Mauer als Sichtschutz.

Ich habe damals einen Herrn angesprochen. Er meinte, dass er seinen Einkauf noch nach Hause bringen muss, aber dann kommt er wieder. Das war generell oft, dass Leute, die nicht unbedingt teilnehmen wollten, sagten, dass sie später nochmal vorbeikommen würden. Inzwischen habe ich eine Frau angesprochen und sie hat mitgemacht. Als der Herr dann wiederkam stellte sich nach einiger Zeit Gespräch heraus, dass sie einander schon mal getroffen hatten, und, dass sie einander sehr sympathisch waren. Sie saßen über 2 Stunden zusammen, bis zum Ende des Tages.

Es gibt sehr wenige, die den Krug wirklich austrinken. Das sage ich immer dazu, dass nicht zwangsläufig getrunken werden muss, man kann sich auch nur an den Tisch setzen. Es sind immerhin ca. zwei Liter in den Krügen, und das wird normalerweise nicht ausgetrunken.

Wie oft hast du das Projekt insgesamt durchgeführt?

Das kann ich jetzt nicht sicher sagen. Ich glaube, es war sieben bis acht Mal. Ich hatte auch das Glück, es ein paar Mal im Ausland zu zeigen. Das war einmal in Finnland, einmal in den USA, einmal an der Grenze zwischen Österreich und Tschechien, bei der *Subversiv Messe* in Linz und im MUMOK in Wien.

Was war deine Erwartungshaltung?

Zum Beispiel, dass die Leute leichter dazu zu bringen sind teilzunehmen. Ich habe auch nicht daran gedacht, dass ich als Werbeperson wahrgenommen werde, das war eine Überraschung.

War das dein erstes Kunstprojekt im öffentlichen Raum?

Im engeren Sinne schon, ja!

Was ist im Allgemeinen deine Meinung zum öffentlichen Raum und Kunst im öffentlichen Raum?

Das interessiert mich schon. Ich muss aber zugeben, dass ich es noch nicht so gezielt als Thema für mich angesteuert habe, sondern dass mir zuerst die Ideen einfallen und danach richtet sich die Art der Ausführung.

Welche Themen verfolgst du?

Es gibt nur ein paar Fäden, die sich generell durchziehen. Sehr oft hat es mit gesellschaftlichen Themen zu tun, mit Dingen, die mich beschäftigen. Ich bin ein leidenschaftlicher Verfolger von Nachrichten-, Doku- und Diskussionssendungen und selbst auch gerne Diskutierender und Teilnehmer kleinerer Gruppen, in denen versucht wird, etwas zu bewegen. Meine Ideen kommen aus dem Feld, mit dem ich mich gerade beschäftige. Ein weiterer roter Faden, der sich durchzieht, ist eine gewisse ironische Herangehensweise und Humor, damit der Inhalt verdaulicher wird und weil es Spaß macht.

Gab es bei den Kommunizierenden Biergefäßen auch Leute, die total negativ reagiert haben?

Im Sinne von „beschimpft werden“ eigentlich nicht. Gelegentlich ist bei Leuten, die, bevor ich zu reden anfangte, glauben: „Der will was von mir“, oder: „Der will mir was andrehen“, die Nein-Haltung schon so stark, dass man sie dann nicht mehr zum Zuhören bringen kann, sonst würden sie ja merken, dass es um etwas anderes geht.

Woran, glaubst du, liegt das?

Ich glaube, das liegt an der Situation, dass ich die Leute im öffentlichen Raum anspreche. Meine eigene Erfahrung ist: Wann wird man im öffentlichen Raum angesprochen? In relativ seltenen Fällen, wenn eine Person wirklich etwas von einem braucht. Das kommt in unserer Gesellschaft sehr selten vor – ein Kommunikationsthema, das dieses Projekt streift. Die wahrscheinlichste Situation ist, Werbematerial in die Hand gedrückt zu bekommen, in selteneren Fällen, dass einen jemand anbettelt. Oft sind das negative Erfahrungen und ich denke mir, dass ich so wahrgenommen werde.



Würdest du sagen, dass die Leute in der Großstadt anders darauf reagiert haben als in kleineren, ländlicheren Orten?

Das Ländlichste war an der Grenze Österreichs zu Tschechien. Da ist auf beiden Seiten eine sehr kleine Stadt und da kommen die Leute aus der Umgebung aus sehr bäuerlichen, ländlichen Regionen. Das Urbanste war beim MUMOK im MQ in Wien. Einen richtig großen Unterschied konnte ich aber nicht feststellen.

Warum eigentlich Bier? Es hätte ja auch Apfelsaft sein können.

Das ist ein Punkt, der häufig auftaucht. Ich habe es bei Veranstaltungen, die eine Assoziation mit dem Alkohol nicht haben wollten, was ich durchaus verstehen kann, bereits versucht. Die Sache ist halt: Die Maßkrüge, der Tisch und die Tischdecke bilden eine ästhetische Einheit, zu der das Bier gut passt. Ich finde es am stimmigsten so. Relativ häufig bekomme ich auch die Antwort, jemand sei Wein- und nicht BiertrinkerIn. Wein in diesen Quantitäten wäre lächerlich und würde nicht passen und in kleineren Flüssigkeitsmengen funktioniert das physikalisch mit dem Flüssigkeitsaustausch nicht ganz so gut. Natürlich hat es auch eine Geschichte. Die Idee entspringt ja dem Biertrinken mit meinem Onkel.



Die Sache ist halt: Die Maßkrüge, der Tisch und die Tischdecke bilden eine ästhetische Einheit, zu der das Bier gut passt.

Monuments and Ideology

an excerpt from "To Spread Out" in SPRAWL Festival Catalogue, written by Lucas Norer & Doris Prlić, 2011.



In contrast to the historical centre, areas of urban sprawl are usually not built for eternity. A shopping centre might imitate elements of historical sites¹ but is mostly constructed in a functional way. The architecture and materiality is temporal rather than permanent – so are the ephemeral interventions realised during the Sprawl-Festival. Monuments as well as sculptures, opera houses or memorials usually do serve a specific political ideology, they help to establish and preserve the cultural identity of nations². In this sense, temporary interventions seem to be the perfect means for a critical analysis of the developments of a tourist city like Innsbruck which fosters a symbolically charged cultural heritage. Installations made of tape, cardboard and chalk don't claim solitary validity, but rather suggest alternative options. They become part of a discourse, remain for a limited period and in this way provide space, after a while, for new opinions.

Public art, visible only for a limited time, resembles sketches and suggestions rather than allegations. The aesthetics of such interventions result from the circumstances of their creation³, they are often realised with simple and common materials and are easy to remove. They use the misappropriation of materials of every day life, as a way to camouflage, but in the same way fit in their surrounding and are perhaps only identified as pieces of art at second sight. Yet, in a time where budgets for critical artistic production suffer severe cuts, realising anything apart from such (inexpensive) temporary interventions has become almost impossible for independently working artists and curators, like those involved in Sprawl-Festival. In this sense, even critical and temporary interventions risk to serve a political development which tries to concentrate on preserving established cultural traditions and aims at protecting it from new and possibly critical influences. But – do we really want to go back to building monuments and permanent manifestations? How can art be critical, non-monumental and still sustainable? How can we escape political influence and still finance our artistic production?

(1) The shopping centre PlusCity in Upper Austria would be one example. One main meeting place in the shopping centre resembles the Piazza San Marco in Venice and is called Markusplatz following the name of the original square. Viewed June 28, 2012: <http://www.pluscity.at/de/architektur/>

(2) Miles, M. 1997: Art Space and the City – Public Art and Urban Futures, Routledge New York, p. 36.

(3) Havemann, A. & Schild, M. 2007: 'You Can Use My Tights' or: The Phenomenon of Temporary Solutions, In: Landscape Research, Vol. 32, No. 1, February 2007, Routledge, p.47.



Lucas Norer / Doris Prlić Sprawl. Strukturen, Feedbacks und Störungen

Das Festival *Sprawl. Strukturen, Feedbacks und Störungen*, eine performative Ausstellungssituation im öffentlichen Raum, wurde von Lucas Norer und Doris Prlić kuratiert und am 16. September 2011 eröffnet. *Sprawl* war ein mehrtägiges Kunstfestival in Form von temporären, räumlichen Interventionen und Aneignungen verschiedener Orte in Tirol. Dabei standen die ausgewählten Orte, ihre Vereinnahmung, Gestaltung und Veränderung im Mittelpunkt.



Interview mit Lucas Norer und Doris Prlić
am 30. April 2014 von NH und JY

Wie seid ihr zur Kunst gekommen und seit wann arbeitet ihr zusammen?

Doris Prlić (DP): Wir haben beide Experimentelle Gestaltung in Linz studiert mit einem Schwerpunkt auf Arbeiten mit Sound, aber auch Arbeiten im öffentlichen Raum. Wir setzen eigene künstlerische Arbeiten um und sind auch beide kuratorisch tätig. Nachdem wir schon in der Vergangenheit gemeinsam Projekte or-

ganisiert hatten, wollten wir das Festival *Sprawl* auch gemeinsam in Innsbruck organisieren.

Was war eure Idee dahinter?

Lucas Norer (LN): Die Idee entstand, weil wir zwischen den Stühlen sitzen und sowohl künstlerisch als auch kuratorisch arbeiten. Ich habe mit meinem





Kollegen Martin Huber viele Veranstaltungen in Innsbruck im elektronischen Musikbereich organisiert. Das waren unter anderem Leerstandsbespielungen. Für mich stellte es eine Weiterentwicklung dar, rein in den öffentlichen Raum zu gehen.

DP: Die Projekte, die wir in der Vergangenheit gemacht haben, waren sehr unterschiedlich, sodass man das gar nicht in einem Satz sagen könnte. Unsere gemeinsame Praxis ist einerseits die Arbeit mit Medien in der bildenden Kunst, die sehr stark mit Sound zu tun haben, und andererseits ein Interesse für den öffentlichen Raum. Dadurch entstand ein Interesse, die Grenzen des Ausstellungsraums auszuloten, um eben auch die Rolle der Künstlerin/ des Künstlers teilweise zu überschreiten.

Worauf liegt bei euch der Fokus im öffentlichen Raum? Was interessiert euch vor allem? Welche Projekte habt ihr bisher im öffentlichen Raum gemacht?

DP: Da müssen wir jetzt quasi unsere Stimme teilen, weil jeder von uns natürlich eigene Projekte hatte.

LN: Ich habe hauptsächlich klangkünstlerische Projekte realisiert. Meistens waren es temporäre Interventionen. Der öffentliche Raum ist ein ganz anderer Inspirationspunkt, vor allem wenn man mit Klang arbeitet. Er ist etwas, das einen ständig umgibt, und dann geht man eigentlich ganz schnell aus dem Ausstellungsraum hinaus und beschäftigt sich mit den klanglichen Elementen, die um einen herum sind.

DP: Grundsätzlich ist am öffentlichen Raum interessant, dass man auf eine gewisse Art und Weise sein Publikum anders erreichen kann oder sich auch ein ganz bestimmtes Publikum suchen kann. In jedem Raum erreicht man ein anderes Publikum. Es heißt etwas ganz anderes, ob man in der Innenstadt, in einem Ausstellungsraum oder in einem Einkaufszentrum ein Projekt realisiert. Ich glaube, das ist das, was an Arbeiten im öffentlichen Raum auch spannend ist.

Ich habe auch 2009 für das Festival der Regionen

ein größeres Projekt realisiert, und in der Vergangenheit auch verschiedene Leerstandsbespielungen.

LN: Diese Leerstandsbespielungen sind ein Zwischending zwischen öffentlichem Raum und klassischem Ausstellungsorganisieren. Das war für mich ein Anlass, mich auch mit dem öffentlichen Raum zu beschäftigen.

Wie seid ihr auf die Idee gekommen, ein Sprawl-Festival zu machen?

DP: Wir haben immer inhaltliche Schwerpunkte, die uns interessieren. Gerade das Phänomen des Sprawls fanden wir interessant, auch im Zusammenhang mit Kunst im öffentlichen Raum und mit den Auswirkungen, die es auf Kunst und Kultur im innerstädtischen Raum hat.

Was bedeutet der Begriff Sprawl?

LN: Wir haben den Begriff etwas weiter gefasst und nicht nur den Fokus auf Architektur und Stadtplanung gesetzt, wie Sprawl oder diese Zersiedlungsräume definiert sind, sondern auch im Sinne von sich in Veränderung befindlichen Räumen: Räume, die nicht ganz definiert sind und dann für künstlerische Arbeiten im öffentlichen Raum umgenutzt werden.

DP: Wir fanden auch das Phänomen der unkontrollierten Expansion im urbanen Raum in Innsbruck interessant, weil sich die Stadt Innsbruck nur sehr begrenzt ausbreiten kann, aber trotzdem passiert auch hier eine gewisse Zersiedelung.

LN: In unserer Publikation zu *Sprawl* haben wir diverse Texte publiziert. Einer davon behandelt die Sicht eines Geografen auf das Phänomen von Sprawl in Innsbruck. Er bringt das Beispiel, dass sich in Innsbruck, obwohl die Stadt per se nicht groß genug sei, um dieses Phänomen eigentlich abzubilden – aufgrund der geografischen Bedingungen, weil es so eng ist – eine unglaubliche Zersiedelung und ein nicht enden wollendes pseudourbanes Gebilde rund um die Stadt entwickelt hat.

DP: Eine Sache, die man zum *Sprawl*-Festival und zu unseren Arbeiten im Allgemeinen sagen sollte, ist, dass wir andere KünstlerInnen eingeladen haben, Arbeiten zu realisieren. Es ist vielleicht bezeichnend für unsere Arbeitsweise, dass es Themen gibt, die uns als KünstlerInnen interessieren, bei denen wir aber finden, dass es auch andere KünstlerInnen gibt, die extrem spannende Arbeiten machen, die dazu passen könnten. Deswegen haben wir zum *Sprawl*-Festival KünstlerInnen eingeladen, von denen wir dachten, sie sollten unbedingt nach Innsbruck kommen.

Waren das international tätige KünstlerInnen?

DP: Wir haben sechs KünstlerInnen eingeladen. Ein Duo war dabei, also waren es eigentlich sieben. Die meisten haben noch nie etwas in Innsbruck gezeigt. Wir sind mit allen gemeinsam durch die Stadt gegangen und haben ihnen erzählt, was wir über die Stadt wissen und welche Orte wir spannend finden. Wir haben selbst keine eigenen künstlerischen Arbeiten realisiert, sondern waren KünstlerkuratorInnen.

Wie geht ihr in der kuratorischen Arbeit vor?

LN: Unterschiedlich, wir betreiben ziemlich viel Recherche zum Thema und zu den KünstlerInnen, bei denen wir glauben, dass sie in ihrer bisherigen Arbeit unser Konzept irgendwie widerspiegeln oder schon Arbeiten in diese Richtung haben. Manche KünstlerInnen sind mit einer Idee gekommen und wollten sie bei *Sprawl* realisieren. Wir diskutierten das mit ihnen und überlegten gemeinsam, wie und wohin ihre Idee passen könnte. Andere KünstlerInnen wie Nikolaus Gansterer haben eine fertige Arbeit gezeigt. Seine Arbeit war extrem passend. Bei manchen haben wir eine konkrete Arbeit angefragt. Eigentlich war es für uns wichtig, ein stimmiges Gesamtbild von den unterschiedlichen Orten, die in der Stadt bespielt worden sind, zu bekommen. Wir wollten, dass unterschiedliche Arten von temporären künstlerischen Interventionen hervorkommen und dass das Thema von sehr vielen verschiedenen Blickwinkeln aus betrachtet wird.

Haben sich die KünstlerInnen die verschiedenen Orte selbst ausgesucht?

LN: Teilweise suchten sich die KünstlerInnen selbst die Orte aus, teilweise haben wir auf bestimmte Orte hingewiesen, die wir spannend finden. In diesem Wechselspiel hat es sich dann ergeben. Es mussten zwar gewisse Kompromisse eingegangen werden, aber insgesamt sind wir zufrieden.

Hatten die Kunstprojekte, außer dass sie mit diesem Überbegriff Sprawl assoziiert werden können, miteinander zu tun?

LN: Gewisse Arbeiten setzten sich konkret mit *Sprawl* auseinander, wie die von Sylvia Winkler und Stephan Köperl, die sich mit dem Phänomen des PPP – Public Private Partnership – beschäftigt. Es geht bei der Arbeit darum, dass am Stadtrand ein Gebäude entstanden ist, in dem eine Schule und ein Einkaufszentrum gleichzeitig untergebracht sind. Das war quasi der Startpunkt für ihre Auseinandersetzung mit dem Thema. Sie ha-

ben dort eine Intervention realisiert. Andere Projekte waren eher architektonisch, subtile Eingriffe in den öffentlichen Raum ...

DP: ... wie zum Beispiel das von Nikolaus Gansterer, das *Urban Alphabet*.

LN: Er hat Städtestrukturen abgebildet in Form eines Alphabets von A wie Amsterdam bis Z wie Zürich.

DP: Natürlich sind das eigentlich Wichtige die einzelnen künstlerischen Arbeiten. Im Grunde genommen müssen wir jede einzelne Arbeit vorstellen und besprechen, weil darum ging es bei dem Festival. Alle KünstlerInnen sollen erwähnt werden: Das waren Nikolaus Gansterer mit *The Urban Alphabet*, Marlene Hausegger mit *Flagge*, Tao G. Vrhovec Sambolec mit *Reality Soundtrack*, Marianne Lang mit *Inherent Lines II* und *My Bell* und Matthias Klos mit *Mit Bananenduft den Raum besetzen*. Matthias Klos hat eine sehr spezielle Intervention gemacht, die eigentlich olfaktorisch funktionierte. Marianne Lang hat eine architektonische, subtile Intervention umgesetzt. Vrhovec Sambolec hat die partizipative Klanginstallation *Reality Soundtrack* realisiert, für die man mit ihm gemeinsam bei einem Soundwalk durch die Stadt ging und seine Komposition als Klangwolke durch Innsbruck getragen hat.

LN: Die Komposition wurde von Radio Freirad übertragen.

Musstet ihr für jedes einzelne Kunstwerk eine Genehmigung einholen?

LN: Ja, mehr oder weniger schon.

Habt ihr Reaktionen mitbekommen?

DP: Eine sehr schöne Reaktion war bei der schon erwähnten Klangintervention *Reality Soundtrack*. Da ist man mit einer großen Gruppe mit Radios durch die Stadt gegangen. Die Radios stellte man dann an verschiedenen Orten in der Stadt auf. Es gab dann einen Moment, in dem Skateboarder sich die Intervention angeeignet haben und über die Klangwolke am Landhausplatz, also über und zwischen den Radios, geskated sind und es genossen haben.



LN: Es wäre jetzt unfair, etwas zu verallgemeinern, weil ich nicht weiß, wie die Reaktionen auf jede Arbeit im Einzelnen waren. Ich denke, die waren sehr unterschiedlich, aber jedes Projekt hat mit Sicherheit Spuren hinterlassen. In der Materialität hatten alle Projekte einen temporären Anspruch. Zum Beispiel war die Arbeit *Flagge* von Marlene Hausegger aus Tapes. Sie verwendete bunte Klebeblätter, ein Material, das keine hundert Jahre überlebt. Alle Projekte waren so konzipiert, dass sie maximal ein bis eineinhalb Monate zu sehen waren. Es war ganz schön, auch im Temporären mit einer gewissen Dauer zu spielen. Von Kreidezeichnungen auf der Straße, die sofort beim ersten Regen weggeschwemmt werden, bis hin zu Dingen, die man dann, wenn man öfter daran vorbeigegangen ist, als gegeben wahrnimmt. Manche Interventionen waren extrem kurz, zum Beispiel eine Performance von Winkler und Köperl, die nur eine halbe Stunde dauerte.

Habt ihr für die Zukunft noch Vorhaben, in denen ihr kuratorisch tätig sein wollt?

DP: Anfang 2016 machen wir ein Projekt im Musikpavillon im Hofgarten. Der Pavillon wird im Winter zugesperrt und zu einer Klanginstallation

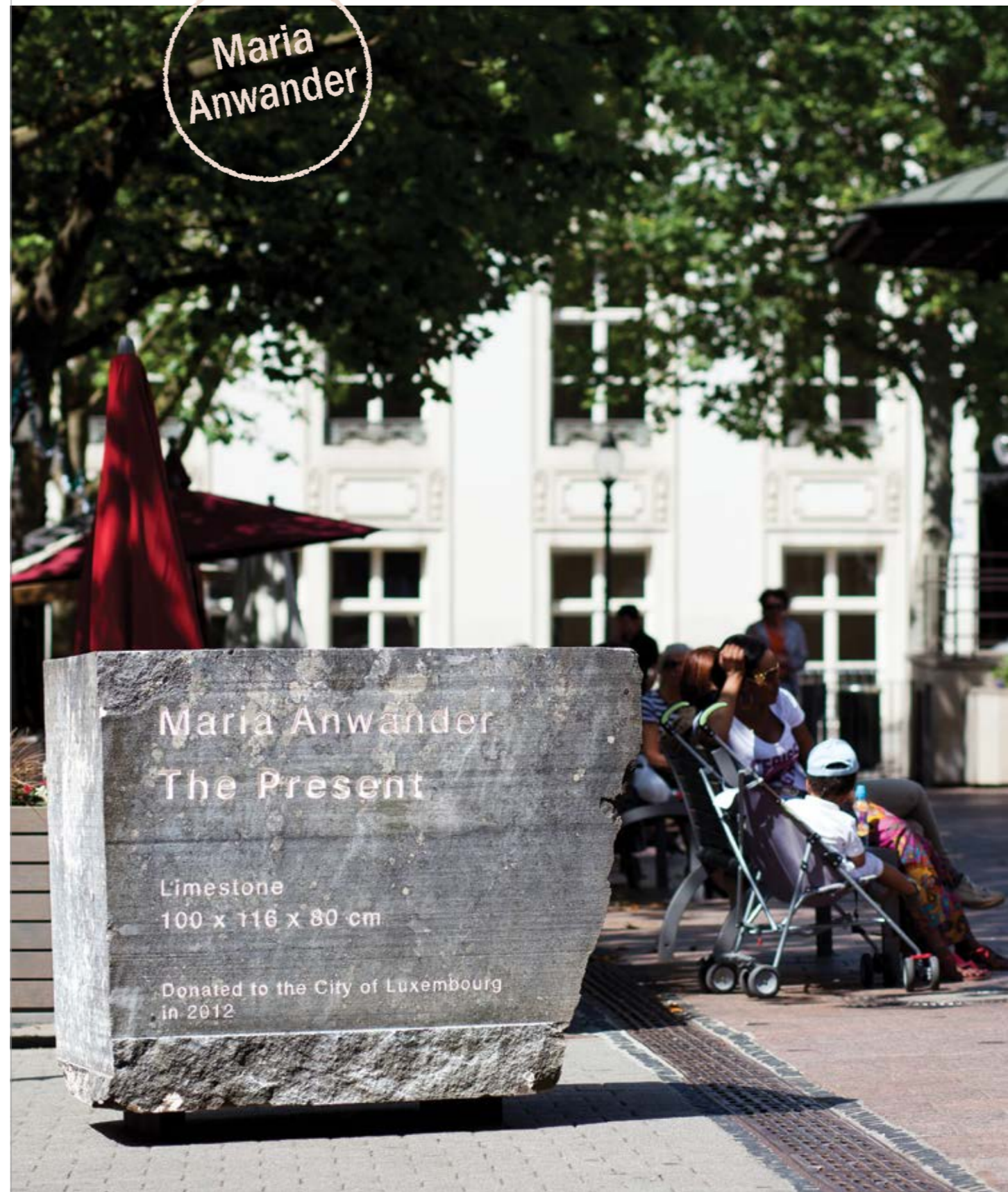
umgewandelt. Verschiedene KünstlerInnen werden Musikstücke oder Klanginterventionen dafür gestalten.

Nehmen dabei internationale oder nationale KünstlerInnen teil?

LN: Beides, wir wollen Vernetzungen herstellen. Es ist schön, wenn Leute, die mit den Bedingungen vor Ort vertrauter sind, mitmachen. Das hat, glaube ich, auch für die internationalen KünstlerInnen einen spannenden Mehrwert, vor allem, wenn man ortsspezifisch arbeitet.

Bilder:

Seite 63, links oben: Marianne Lang: *Inherent Lines II*
 rechts oben: Marlene Hausegger: *Flagge*; links unten: Marianne Lang: *My Bell*
 rechts unten: Marlene Hausegger: *Flagge*
 Seite 64: Tao G. Vrhovec Sambolec: *Reality Soundtrack*
 Seite 65: Sylvia Winkler und Stephan Köperl: *STOP PPP!*
 Seite 66, oben: Nikolaus Gansterer: *The Urban Alphabet*
 links unten: Matthias Klos: *Mit Bananenduft den Raum besetzen*
 rechts unten: Matthias Klos: *Schilder*



Maria Anwander Public Dancefloor

Eine Diskothek ist ein Raum, der nur aus Musik und Licht besteht und überall sein kann. Maria Anwander installierte für das Projekt *Public Dancefloor* von 26. 09. bis 31. 12. 2012 einen öffentlichen Tanzboden im Waltherpark. Wenn an einem nächtens düsteren Platz auf Knopfdruck Sound erklingt, Lichteffekte rhythmisch zu leuchten beginnen und sich die Diskokugel dreht, entsteht an unerwarteter Stelle ein Traumort, Überraschungseffekt inklusive.



Interview folgt auf Seite 71, gemeinsam mit dem Künstler Ruben Aubrecht

Ruben
Aubrecht



Ruben Aubrecht Further Development

An der Schnittstelle zwischen Kunst und Architektur greift die Arbeit *Further Development* die unaufhörliche Weiterentwicklung in kultureller, gesellschaftlicher und politischer Hinsicht auf und transferiert dieses Nie-vollendet-Sein allegorisch auf ein Gebäude des öffentlichen Lebens.

Mit einer minimalistischen Intervention wurde das vollendete und abgeschlossene Erscheinungsbild des Bauwerks aufgebrochen und in einen Zustand der Ver-

änderung und Weiterentwicklung überführt. Einzig durch das Anbringen von Bewehrungsseisen auf dem Dach wird die statische Struktur eines bereits fertiggestellten Gebäudes dekonstruiert und eine Modifikation angedeutet.

Das Unvollendete wird zur Metapher über die Möglichkeit, auf zukünftige Veränderungen reagieren zu können, und veranschaulicht das Bestreben einer Kunstinstitution, den Status quo als nichts Fertiges und Endgültiges zu verstehen.

Durchführungszeitraum: September 2012 – Mai 2014



Interview mit Maria Anwander und Ruben Aubrecht
am 14. März 2014 von NH und JY

Wie bist du zur Kunst gekommen, Maria?

Maria Anwander (MA): Von 2003 bis 2008 studierte ich an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Ich habe anfangs Medienkunst studiert, wechselte dann aber zur performativen Bildhauerei. Ich arbeite eigentlich immer mit konzeptuellem Ansatz und beschäftige mich in meiner Arbeit viel mit Kunstinstitutionen als solchen.

Warum bist du zur performativen Bildhauerei gewechselt?

MA: Ich wurde an der Akademie zufällig in der Medienkunstklasse aufgenommen, obwohl ich damals schon eher Installationen gemacht habe, auch raumspezifische Arbeiten. Ich wollte das intensivieren und habe mich einfach wohler gefühlt in einem Umfeld, in dem Leute ähnlich arbeiten.

Was interessiert euch insbesondere an Arbeiten im öffentlichen Raum?

MA: Mich interessiert extrem, dass man Zugang zu allen hat und eben nicht nur zu einem – ohnehin kunstinteressierten – Publikum, wie man es in Museen oder Galerien findet. Es kann jede/n berühren oder betreffen. Der Versuch, den Bezug zu gänzlich kunstuninteressierten Leuten herzustellen, birgt ein gewisses Risiko und Überraschungseffekte in sich. Ob es dann funktioniert, weiß man vorher nicht. Oft funktioniert es gar nicht, oft hat man eher Beschwerden über Kunst im öffentlichen Raum (*lacht*), aber das ist natürlich auch interessant.

Ruben Aubrecht (RA): Da hat vor allem Maria sehr leidvolle Erfahrungen in Innsbruck gemacht. Ich finde es spannend, dass es nicht dieses spezifische und spezielle Publikum ist, das ins Museum geht, sondern dass Leute als zufällige PassantInnen vorbeikommen oder weil sie gerade zur Arbeit gehen.

Hast du das Projekt *Public Dancefloor* vorher schon einmal eingereicht?

MA: Einmal, bei einer Ausschreibung in Bregenz. Das war ungefähr 2007. Damals habe ich sehr raumspezifisch gearbeitet. Es ging um Lichtinstallationen, die am See hätten installiert werden sollen. Ich habe nie eine Antwort erhalten, bis irgendwann eine Aussendung kam, dass das ganze Projekt abgeblasen wurde. Ich habe mich wahnsinnig geärgert, weil es natürlich viel Arbeit war, das Konzept zu erstellen. Ich fand es immer schade, dass es nicht geklappt hat, und habe mich dann umso mehr gefreut, dass es im Zuge von Kunst im öffentlichen Raum Tirol in Innsbruck realisiert werden konnte.

Welche Reaktionen auf eure Kunst im öffentlichen Raum Projekte gab es?

MA: Der *Public Dancefloor* in Innsbruck war eine temporäre Sound- und Lichtinstallation. Das wird anders aufgenommen als eine klassische Arbeit für den öffentlichen Raum. Die Beschwerden, die es gab, gab es nur von ein paar wenigen AnrainerInnen, die sich von der Musik gestört fühlten. PassantInnen, die nicht

unmittelbar in der Nähe der Installation gewohnt haben, regten sich gar nicht auf.

War es zeitlich begrenzt?

MA: Ja, die Lautstärke musste ab 22 Uhr begrenzt werden. Mein Wunsch wäre natürlich gewesen, es in voller Lautstärke durchlaufen zu lassen. Die Installation hat so funktioniert, dass man einen Lichtschalter drücken musste, damit das Licht anging, die Musik zu spielen begann und sich die Diskokugel drehte. Wenn man den Schalter gedrückt hat, ging ein Funk-signal zu einem Schaltkasten, der im Baum versteckt war und das Ganze aktiviert hat. Sobald das jeweilige Lied zu Ende war, stellte sich alles wieder in den Ruhemodus und die Lichter gingen wieder aus.

RA: Ab 22 Uhr war es absurd leise, nachdem Maria die Lautstärke aufgrund der Beschwerden verringern musste. Man hat in 10 Meter Entfernung gar nichts mehr gehört, die nächsten Häuser lagen ungefähr 60 Meter entfernt und es sind trotzdem Beschwerden gekommen.

MA: Auch wegen des Lichts kamen Beschwerden. Es waren nicht viele Leute, die sich beschwerten, eigentlich ging es um eine einzige Person, die sich sehr gestört fühlte und immer wieder bei der Polizei anrief. Ich denke, solche „Verhinderer“ finden sich leider immer wieder.

Ruben, wie bist du zur Kunst gekommen?

RA: Ich habe auch in Wien studiert. Ich habe die Klasse Video- und Computerkunst besucht, so hat es jedenfalls damals geheißen. Die erste öffentliche Arbeit, die ich realisiert habe, war *Further Development* in Innsbruck.

Wie arbeitest du im Allgemeinen künstlerisch?

RA: Auch sehr konzeptuell. Ich habe früher sehr viel mit Video gearbeitet, mittlerweile beschäftige ich mich mehr mit Installationen und Zeichnungen – aber im Allgemeinen sehr konzeptuell.

Wie kam dir die Idee zu *Further Development*?

RA: Das war 2009, als wir in Mexiko waren. Mich haben diese halb fertigen Häuser in Mexiko immer interessiert, von denen es sehr viele gibt. Für mich stellte das eine Art Zukunftshoffnung dar, dass man immer die Möglichkeit hat, noch etwas an einem Haus zu verändern, je nachdem, was passiert. Zum Beispiel, wenn eine Familie wächst und mehr Raum benötigt, kann man einfach ein Stockwerk dazubauen. Das ist für mich eine offene Einstellung zum Leben. Man kann somit immer darauf reagieren, was einem im Leben so passiert. Das ist in Mexiko sehr einprägsam für mich gewesen.

MA: Immer mit der Möglichkeit zur Aufstockung.
RA: Genau! In Mexiko ist das auch ganz oft aus



steuerlichen Gründen so, weil man, wenn das Haus nicht fertig gebaut ist, weniger Steuern zahlen muss. Aber das habe ich erst im Nachhinein erfahren, als das in Innsbruck schon realisiert wurde. Vor allem bei uns in Österreich sind die Gebäude immer vollendet und fertig abgeschlossen. Meine Idee war, die ganze Struktur aufzubrechen und das Gebäude in einen Zustand des Unfertigen zurückzusetzen. Es ist dann im Arkadenhof am Gebäude, in dem sich die Galerie Elisabeth und Klaus Thoman und der Kunstraum Innsbruck befinden, umgesetzt worden.

Warum gerade dieses Gebäude? Hätte es auch an einem anderen montiert werden können?

RA: Es muss auf einem Gebäude mit einem Flachdach montiert sein, sonst funktioniert es nicht. Ich fand eigentlich, dass es beim Kunstraum ganz gut passen würde, und habe das Projekt mit dem Vorhaben eingereicht. Danach habe ich die Galerie Thoman, den Kunstraum Innsbruck und Rieder Immobilien kontaktiert, die das Gebäude verwalten, und mit allen abgesprochen, ob die Realisierung so stattfinden kann. Die waren alle total hilfsbereit.

Wie lange war die Installation am Gebäude?

RA: Die ist immer noch dort, aber ich werde sie

im Frühsommer, wenn ich das nächste Mal in Innsbruck bin, demontieren.

Welche Reaktionen gab es darauf?

RA: Da die Installation sehr dezent und minimalistisch ist, habe ich persönlich nichts mitbekommen von irgendwelchen Reaktionen. Es gab allerdings in der Tiroler Tageszeitung einen kurzen Artikel über das Projekt.

MA: Ich glaube, dass die Installation von sehr vielen übersehen wurde, weil sie echt sehr subtil ist.

RA: Ja, sie ist sehr unscheinbar.

Ist das mit Absicht so?

RA: Ja, ich arbeite generell oft so, dass ich Kunst produziere, die man auf den ersten Blick nicht als solche erkennt. Das ist eine Arbeitsweise von mir.

Arbeitet ihr öfter zusammen?

RA: Von Zeit zu Zeit.

MA: Einmal im Jahr ungefähr.

RA: Dann passiert es hin und wieder, dass wir gemeinsam eine Ausstellung haben.

Wie bist du auf die Idee zu *Public Dancefloor* gekommen?

MA: Wie es zu der Idee kam, weiß ich jetzt gar nicht mehr so genau. Die Grundidee ist es, Leute zusammenzubringen, die auf

den ersten Blick nichts miteinander zu tun haben. Eine Inspirationsquelle weiß ich schon noch. In der Bawag Foundation in Wien war einmal eine Arbeit von Vadim Fishkin ausgestellt, die *SnowShow* hieß, die ich total schön fand. Da war ein Sockel mit einem Knopf und wenn man den gedrückt hat, kam Schnee von oben.

RA: Da war auch ein Mikrofon, in das man seinen Namen sagen konnte. Es kam dann eine Stimme vom Band, die sagte: „This is for you“ und den Namen, den man davor ins Mikrofon gesprochen hatte. Dann spielte es einen Song und Schneeflocken flogen herum.

MA: Das war eine Inspiration für mein Projekt. Die Grundidee ist, dass im öffentlichen Raum Leute über Musik und Tanzen zusammenfinden, die ansonsten nie zusammenfinden würden. Das war mein Wunschgedanke. Ich glaube, es hat im Endeffekt teilweise solche Situationen gegeben. Als ich vor Ort war und es selbst erleben konnte, hatte ich schon das Gefühl, dass es so funktionierte, wie ich es mir vorgestellt hatte, auch weil das Viertel jahrelang von der Stadtplanung vernachlässigt wurde. Ich denke, dass auch nicht gerade viele Leute dort wohnen, die in die Kulturszene der Innenstadt stark involviert sind. Deswegen fand ich es sehr schön, den *Public Dancefloor* dort zu platzieren. Wir hatten ein großes Publikum – von spielenden Kindern bis zu alten Menschen und Obdachlosen. Ich empfand das als sehr berührend, die Kommunikation und Interaktion der Leute zu beobachten. Viele haben vielleicht gar nicht damit ge-

rechnet, dass um diese Zeit, also im Herbst bzw. Winter, etwas im Park stattfindet.

Hast du das Gefühl, dass die Leute überrascht waren vom *Public Dancefloor* und sich gefragt haben, woher das jetzt kommt?

MA: Am Anfang auf jeden Fall. Wir waren nach dem Aufbau fast eine Woche in Innsbruck. Es wurden viele Fragen gestellt und es hat auch gedauert, bis Leute einmal den Lichtschalter entdeckt haben. Ich habe zufällig Tom Zabel kennengelernt, der mir angeboten hat, dass er mir immer wieder Handybilder von der Installation in verschiedenen Situationen schicken kann. Er hat mir dann ganz viel geschrieben, was total nett war. Tom Zabel schilderte immer wieder bis ins Detail, was er dort beobachtet hat.

Habt ihr schon Pläne für die Zukunft? Sind weitere Projekte geplant?

MA: Mein *Public Dancefloor* wurde jetzt in Barcelona gezeigt und wird noch einmal bei einem Festival für Kunst im öffentlichen Raum in Spanien installiert.

Denkst du, dass es auch Unterschiede gibt, wie das Projekt angenommen wird, je nach Ort?

MA: Ich war selbst gar nicht in Barcelona, also



kann ich jetzt auch nichts dazu sagen.

RA: Ich glaube schon, dass es einen Unterschied macht, vor allem, was die Lautstärke betrifft.

MA: Ja, stimmt, die Spanier sind selber ein bisschen lauter und ein bisschen relaxter als die Österreicher. Dort wurde *Public Dancefloor* mitten in einer Wohnsiedlung installiert, fand dafür aber nur drei Tage statt. Mir wurde von den Veranstaltern jedenfalls nicht geschildert, dass es irgendwelche Probleme gegeben hätte.

Wie lange war der *Public Dancefloor* in Innsbruck?

MA: Von September 2012 bis Januar 2013.

Warum hast du dich entschieden, die Installation als simulierte Diskothek im Waltherpark zu machen?

MA: Der Waltherpark wirkte auf mich ein wenig vernachlässigt und Musik ist einfach so ein „Zusammenführer“. Bei den Songs, die gespielt wurden, war auch für jeden etwas dabei.

Wurden die Lieder zufällig abgespielt oder gab es eine Reihenfolge, in der sie zu hören waren?

MA: Es waren 15 Songs, die immer in der gleichen Reihenfolge gespielt wurden. Pro Knopfdruck

ein Lied, so wusste man, wenn die Disco nicht gerade lief und man zufällig vorbeikam und den Schalter drückte, nicht, was einen erwartet.

Bei Menschen welcher Altersklasse ist es vor allem gut angekommen?

MA: Bei jungen Menschen ist die Disco auf jeden Fall gut angekommen. Es gab eine Bande von ziemlich frechen Jungs, die circa zehn Jahre alt waren, die haben schon beim Aufbau alles beobachtet. Die hingen mehr oder weniger jeden Tag im Park herum und waren halt einfach wilde Rabauken, da war sofort klar, dass die ihren Spaß mit dem *Public Dancefloor* haben werden. Allerdings fanden sie weniger das Tanzen lustig, sondern hatten mehr Spaß, die Diskokugel im Winter mit Schneebällen zu beschleßen.

RA: Beim Abbau ist eine ältere Dame vorbeigekommen, die uns sagte, dass sie es super fand und dass sie es sehr schade findet, dass die Disco wieder abgebaut werden muss.

Es ist schon eigenartig, dass wegen einer Person, die sich gestört fühlt, die Musik leiser gedreht werden musste und sie es geschafft hat, das Ganze zu bremsen.

RA: Der Lichtschalter ist auch abmontiert worden.

MA: Ich bin öfters nach Innsbruck gefahren, weil der Lichtschalter böswillig abmontiert wurde. Einmal war nur die Abdeckung weg, ein anderes Mal wurde das ganze Gehäuse

runtergeschraubt. Es wurde öfters herumgespielt und manipuliert an der Installation, das war ein bisschen ärgerlich.

War erkennbar, dass es ein Kunstprojekt ist?

MA: Nein, eigentlich gar nicht. Ursprünglich hatte ich einmal geplant, einen Disko-Schriftzug zu machen und ihn an der Installation anzubringen, aber dann fand ich es schöner, wenn es ein bisschen subtiler bleibt und erst entdeckt werden muss. Es gab eine kleine Glühbirne, die den Lichtschalter beleuchtete, damit man ihn auch im Dunkeln finden konnte. Aber mehr Erklärung gab es nicht.

War der Weg bis zur Realisierung schwer?

MA: Die Ortswahl war nicht einfach, vor allem wegen der Genehmigungen gab es ein paar Komplikationen.

War von Anfang an geplant, den *Public Dancefloor* im Waltherpark zu machen?

MA: Ich kannte Innsbruck nicht so gut und mein erster Gedanke war eigentlich, dass man die Installation vor dem Kunstpavillon im Garten realisieren könnte. Aber das war Teil des Hofgartens, dessen Auflagen für Veranstaltungen sehr anspruchsvoll sind, und ich erhielt keine Genehmigung dafür. Ich bin extra nach Innsbruck gefahren, um ein bisschen zu recherchieren, welche Orte in Frage kommen könnten. Ich fand letztendlich den Waltherpark viel spannender als den Platz vor dem

Kunstpavillon, weil er eben nicht so touristisch frequentiert wird.

Wie war das mit den Genehmigungen bei dir, Ruben?

RA: Bei mir war es sehr mühsam. Die Vorbereitungen dauerten circa vier Monate, bis ich die Genehmigungen bekam. Vor allem weil im Arkadenhof ein Kaffeehaus ist und die Hausverwaltung ein statisches Gutachten haben wollte, dass die Installation nicht hinunterfallen kann. Ich sprach mit einem Statiker darüber, wie man die Installation am besten anbringen könnte. Das Problem war, dass ich nicht direkt in die Substanz des Gebäudes bohren durfte. Es war recht kompliziert, weil man genau berechnen musste, wie es mit dem Windwiderstand und anderen statischen Aspekten, wie etwa der Klebefaftung aussieht.

Wie hast du es dann im Endeffekt montiert?

RA: Die vier Stäbe sind auf eine Edelstahlplatte geschweißt, die auf der Unterseite eine kleine Aussparung für eine Klebefuge hat. Sie wurde also direkt auf die Metallabdeckung des Daches geklebt. Der Statiker konnte mir zwar keine Garantie geben, dass es für immer hält, aber er meinte, dass es auf jeden

Fall ohne Probleme fünf bis zehn Jahre halten wird. Bis jetzt ist die Installation jedenfalls noch auf dem Dach.

Würdest du haften, falls etwas passieren würde?

RA: Nein, eigentlich der Statiker, weil er mir das Gutachten unterschrieben hat.

Deine Intervention spielt auf den Kontrast zwischen unserer Kultur und der in Mexiko an.

RA: Genau. Das Unfertige kann schön sein. Ich finde es spannend, wenn nicht immer alles ganz perfekt ist und es noch eine Unebenheit hat. Ursprünglich, bei der Einreichung, war geplant, dass ich noch weitere Eisenstäbe montiere, ...

MA: ... damit das Gebäude tatsächlich so aussieht, als ob man es aufstocken könnte.

RA: Ich habe mich dann aber doch entschieden, es nur mit vier Eisenstäben anzudeuten. Als ich vor Ort war, fand ich, dass das irgendwie besser passen würde.

Inwieweit interessiert euch die Schnittstelle zwischen legalem und nicht bewilligtem Handeln im öffentlichen Raum bei eurer Kunst?

MA: Ich habe zwei Arbeiten im öffentlichen Raum gemacht, die die Grenzen der Legalität auslo-

ten: *The Present* war ein zwei Tonnen schwerer Stein, der ohne Bewilligung und während einer Nacht-und-Nebel-Aktion mitten im Stadtzentrum von Luxemburg mit einem Gabelstapler abgeladen wurde. Die Arbeit galt als Geschenk für die Stadt. In den Stein war der Schriftzug „The Present“ eingraviert. Das spielte auf „Geschenk“, aber auch auf „The Present“ als Zeit und als das Jetzt an.

Wie waren die Reaktionen von rechtlicher Seite?

MA: Ich war erstaunt, dass alles so unkompliziert verlief. Ich habe den Stein ohne Genehmigung platziert und gleichzeitig dem Bürgermeister einen Brief hinterlassen, in dem stand, dass er sein Geschenk an die Stadt gerne auch persönlich während eines kleinen „Festakts“ übernehmen kann. Darauf gab es keine Reaktion. Aber der Stein blieb drei Monate dort stehen, bis der Platz für eine städtische Veranstaltung benötigt wurde. Eine Genehmigung wäre offensichtlich total unnötig gewesen. Dann gab es noch eine Arbeit mit Plaketten, die ich in Mexiko, Wien und New York im öffentlichen Raum angebracht habe. Die Schilder gaben Auskunft über die Performance, die nur darin bestand, von einer Stadt zur anderen zu fliegen, um dort die jeweiligen Plaketten im öffentlichen Raum zu montieren. Auf den Schildern wurden unter anderem auch die geldgebenden Förderstellen, die die Reisen finanzierten, angegeben.



Lois Hechenblaikner BilderEcho

Das Projekt fand im Mai 2012 an 77 Stellen im Stadt-
raum von Innsbruck und an fünf Orten im Zillertal statt.

Die Tiroler Freizeitindustrie ist eine der größten der
Welt, als Wirtschaftssegment spielt sie eine tragende
Rolle im Land. Eine kritische Reflexion über das Ver-
hältnis von Mensch und Natur findet aber nur selten
Raum. Mit den Mitteln der Fotografie der Straßen-

werbung verhandelt der Tiroler Fotokünstler Lois Hechenblaikner
Inhalte, für die man normalerweise nicht wirbt. Mit seiner Arbeit
BilderEcho könnten der Blick geschärft und ein ehrliches Bewusst-
sein über das Verhältnis von Tirol zum Tourismus verbreitet werden.
Die Modernität des Landes und das Spiel mit der Tradition stehen
ebenso zur Diskussion wie der Umgang mit der Natur. Nicht zufällig
ist die Textzeile angelehnt an die Warnhinweise der Lawinenschilder,
die im alpinen Gelände allgegenwärtig sind.



**Achtung, alpines Gelände!
Hier beginnt der ungesicherte Freizeitraum.**

Interview mit Lois Hechenblaikner
am 21. Januar 2014 von NH und JY

Herr Hechenblaikner, woher kommen Sie ursprünglich?

Ich lebe immer noch in Reith im Alpbachtal, wo ich 1958 ge-
boren wurde.

Wie haben Sie als Fotograf zu arbeiten begonnen?

Ich bin als Autodidakt zur Fotografie gekommen. Was mich
interessierte, das war die Verwandlung der bäuerlichen Lebens-
kulturen in eine massentouristische Welt. Tourismus ist maßgeb-
lich verbunden mit Landwirtschaft. Viele, die vorher landwirt-
schaftlich tätig waren, sind TouristikerInnen geworden oder
kombinieren Landwirtschaft und Tourismus.

Da ich selbst in einem Tourismusbetrieb aufgewachsen bin,
kenne ich diese Branche sehr gut. Aufgrund meiner persönlichen
Erfahrungen in der Kindheit ist das Thema in meine Seelenland-
schaft eingeschrieben. Infolge meiner Kindheitserlebnisse hatte
ich großes Interesse daran, wie in Tirol der Massentourismus
entstanden ist und wie die Einheimischen in viele Fallgruben
hineingestolpert sind, weil sie keine Erfahrungen damit hatten.
Das war lange Zeit ein reiner Nachfragemarkt. Dieses Land ist
radikal umgegraben und auch visuell zerstört worden. Durch die
Tourismusanpassung sind wilde Wunden entstanden. Es gab in
breiten Schichten nur sehr geringes Wissen darüber, was gute
Architektur ausmacht und was diese zu leisten vermag. Für mich
als stark visuell wahrnehmenden Menschen war es ein großes
Anliegen, dies in einen künstlerischen Kontext zu bringen. Ich
empfand es als großen Kulturverlust, dass immer mehr verbaut
wurde. Eine Stimme in mir sagte: „Das musst du mit den Mitteln
der Fotografie festhalten!“

Haben Sie sich gleich des Mediums Fotografie bedient?

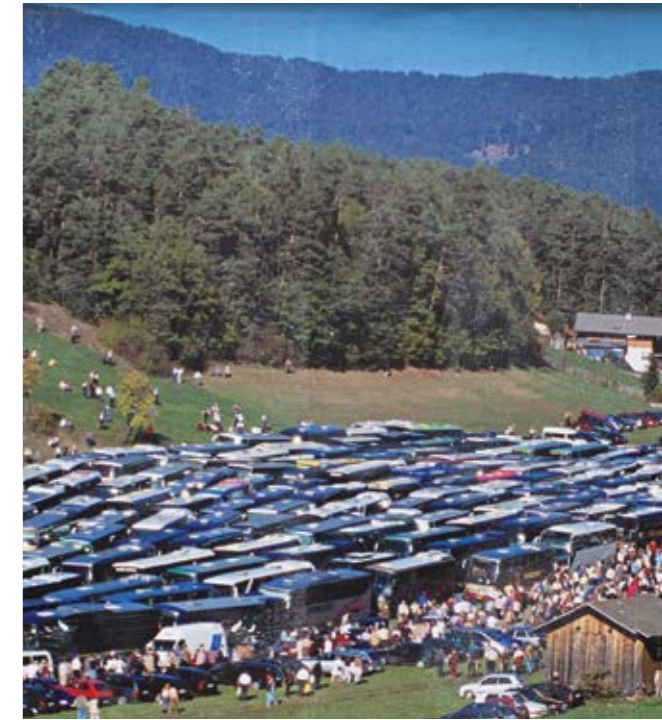
Ja, gleich Fotografie. Das war immer mein Medium. Seit ein
paar Jahren mache ich auch Videoarbeiten. Es ist eine wichtige
Begleitung, jedoch nicht verstärkt. Es gibt Bilder, bei denen Foto-
grafie an ihre Grenzen stößt, weil sie zu statisch ist.

Wie lange machen Sie das nun schon?

Seit nunmehr zwanzig Jahren befasse ich mich mit dem
Hauptthema Massentourismus in den Alpen. Daraus entstanden
über die Jahre hinweg über dreißig Werkserien, von denen ich
bisher nur einen kleineren Teil veröffentlichte.

**Was hat Sie in den zwanzig Jahren, in denen Sie sich mit dem
Thema Tourismus beschäftigen, maßgeblich geprägt?**

Ich befasste mich sehr viel mit Kitschkultur. Es gibt ein Buch
von Hans-Dieter Gelfert mit dem Titel *Was ist Kitsch?*, darin
wird auch das Auratische des Alpenraumes thematisiert und wie
diese Qualität durch den kommerziellen Fleischwolf gedreht
wurde. Es wurde wenig auf Tiefsinn und viel auf billigsten Kom-
merz gesetzt. Nun stellt sich für mich die Frage, ob sich jemand
als Kultur in die Welt setzt oder ob er maßgeblich von Unkultur
und einem reinen Geldmoment getrieben ist: Hat das Ganze ein
Gesicht oder nur eine Fratze?



In weiterer Folge, habe ich mich mit Kulturosozio-
logie befasst. Gerhard Schulze, einer der renom-
miertesten Soziologen Deutschlands, schrieb vor gut
zehn Jahren das Standardwerk *Die Erlebnisgesellschaft*.
Kulturosoziologie der Gegenwart. Schulze unterteilt die
Erlebnisgesellschaft in fünf Milieugruppen: Niveau-,
Selbstverwirklichungs-, Integrations-, Unterhaltungs-
und Harmoniemilieu. Auch mit dem fotografischen
Werk *Menschen des 20. Jahrhunderts* von August
Sander beschäftigte ich mich schon sehr lange.

Ich habe vor 15 Jahren damit angefangen, mit
einer analogen Großformatkamera zu fotografieren.
In der Tradition von August Sander fotografiere ich
bis heute in einem Langzeitprojekt die Fans der
volkstümlichen Musikszene.

**Hatten Sie schon mehrere Ausstellungen im
öffentlichen Raum?**

Das war die erste.

**Warum wollten Sie die Werkserie *BilderEcho* im
öffentlichen Raum ausstellen? Es wurden 77 Bilder
in Innsbruck und fünf Bilder im Zillertal ausgestellt.
Woher kam das Anliegen, vom Ausstellungsraum in
den öffentlichen Raum zu gehen?**

Bei den Plakaten sind Typografie und Gestaltung
von den Raucherwarnhinweisen auf Zigaretten-
packungen übernommen worden. Der Text ist jedoch
ein eigener. Es ging darum, eine Irritation zu erzeugen.
Die Frage ist doch immer: Wie hoch muss die

Dieses Land ist radikal umgegraben und auch visuell zerstört worden.



**Achtung, alpines Gelände!
Hier beginnt der ungesicherte Freizeitraum.**



**Achtung, alpines Gelände!
Hier beginnt der ungesicherte Freizeitraum.**

Dosis sein, bis der Mensch reagiert? Der österreichische Philosoph Günther Anders bezeichnete solche Phänomene in seinen Abhandlungen als „Apokalypse-Blindheit“. Und so hat auch die Tourismuswirtschaft Dinge hervorgebracht, die völlig durchgeknallt sind. Meine Bilder erzählen nichts von Grenzsituationen, das wäre falsch ausgedrückt, sondern von entgrenzten Situationen. Bei dieser Fotoserie wollte ich durch das Medium Bild ein Echo zurückwerfen. Allerdings waren 77 Werbeflächen viel zu wenig für ganz Tirol. Dafür hätte es ein wesentlich höheres Budget gebraucht, weil die Miete der Werbeflächen sehr hoch ist.

Warum diese Plakatform? Steht das auch im Zusammenhang mit Werbung?

Es stellte sich für mich die Frage, wie ich mit Fotografie im öffentlichen Raum umgehen kann. Die Fläche ist da und man kann sie anmieten. Man braucht nicht groß irgendetwas Bauliches zu machen, sondern die Wände sind ja eh da. Das ist letztendlich eine indirekte Form der Wirtschaftsförderung.

Haben Sie dann Reaktionen bekommen beziehungsweise gab es direkte Reaktionen darauf oder war das in dem Sinne gar nicht so wahrnehmbar?

Sehr wenig! Es waren beim *BilderEcho* drei Motive und die Plakatform sollte für PassantInnen ein zitathaftes Mitnehmen bewirken. In Konkurrenz zur

aufmerksamkeitserregenden Werbung steht man dann ganz radikal in einem werbedarwinistischen Wettbewerb. Man könnte sich gegen die Dichte der ganzen Werbeplakate wieder nur mit größerer Dichte wehren. Deswegen ist das *BilderEcho*, bei dem die Dichte gefehlt hat, relativ still abgelaufen.

Warum haben Sie für dieses Projekt diese drei Motive ausgewählt? Was erzählen die drei Bilder?

Das Bild mit den Bussen und das mit den Bierfässern spiegeln das Phänomen „Masse“ wider. Das Bild mit dem Müll auf dem Feld habe ich bei einem Schürzenjäger-Konzert im Zillertal aufgenommen. Ich war vor sieben Uhr in der Früh vor Ort, noch bevor die ersten Bauern kamen, um diesen Müll aufzuräumen. Da sieht man, wie mit einem landwirtschaftlichen Gerät die Wohlstandsdeponien entsorgt werden, dieses Aufeinandertreffen einer wohlstandsverwahrlosten Welt, die einen gewissen Hedonismus auslebt und sagt: „Das machen eh dann die anderen.“ Damit entsteht ein neues Bild. Mich interessiert auch, dass diese Bilder oft nur wenige Stunden existieren. Keiner kann danach sagen: „Es war nicht so“, wenn es fotografisch festgehalten wurde.

Warum waren die meisten Plakate in Innsbruck?

Wegen der teuren Mietpreise der Plakatflächen. Die Bild-/Plakatserie musste in einer gewissen Dichte erscheinen, doch das hätte tirolweit immens viel Geld gekostet. Ich hatte bei der Einreichung zum Wettbewerb auch um einen zu geringen Betrag angesucht, was ein Fehler meinerseits war.

Wie suchen Sie sich allgemein die Motive für Ihre Fotos aus?

Dort, wo einfach ganz klare Bilder des Phänomens Masse auf-

treten. Was bringt dieser industrialisierte Tourismus hervor? In der Psycho-Physiognomik sagt man: „Es ist Gestalt geworden.“ Jedes Wirken und Handeln des Menschen bringt eine Gestalt hervor, die als Zeichensprache zu lesen und zu deuten ist. Ich bin vor Ort, wenn Bruchlinien auftreten, weil Tourismuswerbung etwas ist, was zumeist die Alpenidylle assoziiert, und alles schön zeichnet. Es ist eine Schönfärbefabrik und es ist ein Zweig, der das kulturelle Erbe oftmals erodieren lässt.

Würden Sie in Tirol noch einmal ein Projekt im öffentlichen Raum machen?

Ja, warum nicht?

Wo sind Sie denn beispielsweise mit Ihren Ausstellungen präsent?

Geplant ist eine Ausstellung in Salzburg – im letzten Jahr war ich in Bosnien- Herzegowina in der International Gallery of Portrait, in der Bilder von den Fans der volkstümlichen Musikszene ausgestellt wurden. Dann wurde ich noch im letzten Jahr im Somerset House in London ausgestellt. Die meisten Ausstellungen habe ich in der Schweiz.

Glauben Sie, dass die Ausstellung *BilderEcho* mitten in einem Tourismusort auf mehr Reaktionen stoßen würde?

Sicher, ja – aber es würde keine konstruktive Auseinandersetzung stattfinden.

Was, finden Sie, gehört geändert beziehungsweise was würden Sie sich für die Zukunft wünschen?

Einen intelligenten, nachhaltigeren Tourismus. Ich habe es

immer so bezeichnet – keinen TourisMUS, sondern einen TourisWILL. Tourismus hat auch mit Kolonialismus zu tun. Man spricht nicht allzu viel über die Wunden des Tourismus, weil Tirol gegenüber anderen Ländern unheimlich abhängig ist. Tourismus ist dünnes Eis, weil es ein Wohlstandsprodukt ist. Es ist nicht nur so, dass man damit Gewinn macht, sondern man opfert auch sehr viel für diese Branche.

Und welche Folgen hat das?

Es gibt eine große seelische Wunde in der jungen Generation, welche die Rechnung zu zahlen hat. Geld verursacht hier eine beschädigte oder verwüstete Seelenlandschaft. Es ist eine hoch verschuldete Branche und kein Geheimnis, dass viele mit Dumping-Preisen arbeiten.

Gibt es auch nachhaltigen Tourismus in Tirol?

Ich kenne einzelne Betriebe und kleine Orte, die gute Arbeit leisten. Aber was passiert heute mit Orten wie Mayrhofen, Ischgl oder Sölden? Das ist eine gefräßige „Maschine“, die sich natürlich auch erhalten will.

Würden Sie sagen, es wird eine Kultur vorgespielt, die nicht mehr so existiert, ähnlich wie es Felix Mitterer im Fernsehfilm „Die Piefke-Saga“ beschreibt?

Ganz sicher sogar! Ich kenne so viele Fälle und habe dazu sehr viel Bildmaterial in meinem Archiv, das diese Tatsache belegt.

Ich würde gerne von 24.07.94 bis
zu 26.07. hier übermachen

Grüß Midge

ICH BITTE HERZLICHST DAS ICH VOM
26-28.07.014 IM HOTEL PUBLIK
ÜBER NACHTEN DARF DA ICH IM
MOMENT ABDACHTLOS BIN UND DAS
BETI DRINGEND BENÖTIGT
DANKE IM VORAUS EVER NOEL

!!! ZU MEINER GESCHICHTE!!!
NOEL

Ein kleines V auf Klärung
zu einem misstrauen Leben

Ich weiß nicht so richtig
wie ich beginnen soll, doch
im großen und ganzen habe
ich sehr viel Leid in meinem
Leben. Als ich 7 Jahre alt war
hatte man bei meiner Mutter
St. S. Dingwas bei St. S. ist
stulhbö Sklerose vor das an
habe ich die Pflanz meiner Mutter,
muß aber hin aufgeben das ich
meine Mutter sehr sehr geliebt
hat denn, so war die einzige
in meiner Familie die die gute
Beit in mit Geschen hatte all
andere nicht und bis ich
egal und der Base wurde sich
weiß das das einfach Weg nicht
immer der beste ist doch wir
brauchen Geld.

So egal sich das ich noch als
reaktives Kind mit Drogen
in Kontakt kam, mit 12
habe ich schon mit Hardisch
und Gras mein Geld für die
Familie verdient und mit
13-14 Jahren kamen die harten
Sachen. Ich hatte mit allen
guten Geld verdient um meiner
Familie das Leben zu er-
leichtern. Natürlich paßt
das nicht aber das Geld
machte all, das war egal.
Stein Katererzeuger war Alkohol
Kohle und so oft das Geld,
Schlug mich und hat mich
vergeben. Ich habe mit
das ein mal in der Nacht

und so ging es mit immer
wieder bis heute. Mit meinem
Lebenslauf bekommt man
sehr schnell Arbeit und so
habe ich mich immer durch
geschlagen. Gott sei Dank das
ich zur Zeit mit dem Hotel Publi
in Verbindung gekommen bin
sonst müßte ich unter freiem
Himmel über Nacht und im
Januar ist es nicht einfach.
Es gibt auch Leute die einem nicht
einmal so ein Projekt gönnen den
Lebenszeit wieder seit immer
von einer Person aber das ist
das andere Sache. Danke für all
was ihr tut und Danke an Alfredo
der Künstler dieses Projekts

Alfredo
Barsuglia

Alfredo Barsuglia Hotel Publik

Mitte November 2013 stand ein kleines Haus vor dem Tiroler Landesmuseum in Innsbruck. *Hotel Publik* war auf eine seiner Seitenwände geschrieben, und man konnte sich wundern, denn für ein Hotel nahm es sich mit seinen knapp 2 Metern Höhe bis zum Giebel und 2,5 Metern Gesamtlänge äußerst sparsam aus. Auf der Liste der „kleinsten Hotels der Welt“ würde es immerhin ex aequo stehen mit dem dort erstplatzierten Koffel im sächsischen Lunzenau - doch geht es hier nicht um Rekorde. Vor allem geht es auch nicht um „Rentabilität“ im üblichen Sinn, denn wer im *Hotel Publik* eincheckte, konnte dies ganz ohne Scheckkarte (oder Bargeld) tun.



Interview mit Alfredo Barsuglia
am 3. November 2015 mit NH

Erzähle bitte kurz von dir.

Ich bin in Graz geboren und lebe seit 1998 in Wien. Dazwischen war ich einige Zeit im Ausland, in den USA. Heute lebe ich mit meiner Familie in Wien.

Wie bist du zur Kunst gekommen? Wolltest du als Kind schon Künstler werden?

(lacht) Das ist eine der oft gestellten Fragen, die man ungern beantwortet, weil die Frage gar nicht so leicht oder klar zu beantworten ist. Ich habe als Kind viel gezeichnet und immer schon gerne gebastelt. Irgendwie bin ich in das Ganze hineingerutscht. Ich habe Malerei und Grafik in Wien studiert und seit 2003 mache ich das hauptberuflich.

Welche Medien verwendest du am liebsten?

Das Schöne ist, dass man immer dazulernen und sich verschiedene Sachen aneignen kann. Man kann seine verschiedenen Interessengebiete einfließen lassen, und deswegen habe ich mich auch nie auf nur ein Medium beschränkt, sondern versuche die unterschiedlichen Medien zu kombinieren – so, wie ich sie brauche. Je nach Gegebenheit oder Ausstellungsraum oder Ort. Ich schaue immer, wie man Diskussionen hervorrufen könnte, und dadurch entsteht die Arbeit. Wie gesagt, ich habe verschiedene Interessen – die Natur spielt eine große Rolle, ich baue gerne Häuser, also ist Architektur auch ein Thema sowie Möbel und Design – in dem Sinn, dass wir in irgendeiner Form permanent von Architektur umgeben sind. Architektur an sich ist sehr prägend für ein Gefühl, für eine Stadt und die Menschen, die in ihr leben. Häuser erzählen Geschichten. Ein Haus ist wie ein Symbol für eine Geschichte. Geschichten passieren in Häusern, meistens im Verborgenen hinter den Mauern. Das Objekt Haus ist ein Motiv, das ich immer wieder gerne verwende. Ich mag häusliche Szenen. Man kann Fassaden fallen lassen, man kann Geschichten erzählen.

Wie kam es denn zu der Idee für das Projekt *Hotel Publik*?

Etwas im öffentlichen Raum zu machen, finde ich immer sehr spannend. Die PassantInnen können es annehmen und gegebenenfalls verwenden, aber auch zerstören. Man verliert den Einfluss auf das Objekt, sobald es draußen steht und man selbst nicht mehr dabei ist. Das heißt, es gewinnt eine Art Eigenleben. Wo das gewollt ist, gewinnt das Projekt dadurch auch eine performative Essenz. Wenn man diesen Prozess also nicht steuert, wenn man nicht

dabei ist, dann entwickelt es dadurch eine eigene innere Bedeutung. Wenn es niemand benützt, entwickelt es genauso eine Bedeutung, wie wenn es überrannt wird. Beim *Hotel Publik* war es so, dass es durchgehend belegt war – damit hatte ich nicht gerechnet. Bereits vor der Eröffnung kamen Menschen, die ihr Interesse bekundeten, übernachten zu wollen. Es waren Menschen, die wissen wollten, wie es sich anfühlt, im öffentlichen Raum zu nächtigen, sowie TouristInnen und Ballgäste; aber schlussendlich insbesondere Obdachlose. *Hotel Publik* war für jede/n offen. Die-/Derjenige, die/der um zwölf Uhr als Erste/r dort war, war für die kommenden 22 Stunden EigentümerIn des Ein-Zimmer-Hotels. Um zehn Uhr am nächsten Morgen musste man wieder raus, weil in der Zeit zwischen zehn und zwölf das Hotel gereinigt wurde. Jeden Tag wurde das Bett frisch bezogen, Schokolade auf das Kopfkissen gelegt und eine frische Wasserflasche hingestellt. Jede/r hatte also die gleichen Chancen und die gleiche Hotelsituation.

Das Häuschen wurde im Laufe der Zeit immer mehr von obdachlosen Menschen genutzt, weil die städtischen Schlafplätze überfüllt waren. Die Schutzsuchenden haben es sehr geschätzt, einmal in „eigenen vier Wänden“ schlafen zu können, obwohl das Hotel, das mitten in der Innsbrucker Fußgängerzone stand, von den PassantInnen gut einsehbar war. Teilweise haben bis zu drei Leute drin geschlafen. Es gab ein Gästebuch, das gerne angenommen wurde und mir oft sehr persönliche Einblicke in das Leben der Hotelgäste gewährte. Wichtig war mir, dass das Haus auch wie ein Haus aussieht. Es hätte ja auch einfach ein Kubus sein können. Jeder erkannte es als ein Haus in Miniaturformat, es war wie ein Symbol eines Hauses. Wenn man dort wohnte, hatte man „ein Dach über dem Kopf“.

Also entstanden aus dem Projekt zwei Themen oder Fragen: Von wem wird das Haus genutzt und aus welchen Gründen?

Hotel Publik ist auf großes Interesse gestoßen, auch medial. Viele PassantInnen blieben stehen und informierten sich. Jede/r wusste etwas über die aktuelle Wohnungssituation, den Wohnungsmarkt zu sagen. In der Obdachlosenszene wurde sogar kolportiert, dass das Projekt fortgesetzt und tausende Häuser in allen Städten Österreichs aufgestellt werden würden. Unter den Obdachsuchenden wurde das Hotel immer begehrt. So kam es nach einigen Wochen leider sogar zu „gewalttätigen“ Übergriffen – es wurde mir berichtet, dass einmal das Fenster eingetreten und die Rückseite des Hauses mit Graffiti besprüht wurde. Die Schäden haben die untereinander gut organisierten Obdachlosen aus Eigeninteresse selbstständig repariert.

Trotz des großen Erfolges habe ich aus Bedenken über die Sicherheit der Hotelgäste das Projekt nach zweieinhalb Monaten, also zwei Wochen früher als geplant, beendet. Die prekäre Situation obdachloser Menschen in Innsbruck wurde auch nach Projektende noch vielseitig diskutiert.

Wie waren die Reaktionen der Menschen beziehungsweise welche Diskussionen haben sich in Bezug auf das *Hotel Publik* entwickelt?

Prinzipiell interessiert es mich, mir einen Ort genau anzuschauen und zu überlegen, was man da machen kann, das so sehr

Ein Haus ist wie ein Symbol für eine Geschichte.



auffällt, dass die Leute darüber nachdenken. Die Debatten darüber sollte alleine entstehen. Im Fall von *Hotel Publik* ist das Offensichtliche, dass ein ganz kleines Haus inmitten vieler großer Häuser steht. Was hat dieses „Ding“ da zu suchen? Auf dem Haus war eine kurze Information angebracht, aus der hervorging, um was es sich hier handelte, wie es zu verwenden war und wo sich der Haustürschlüssel befand. Die einen thematisierten die steigenden Mietpreise in Innsbruck und dass der Wohnungsmarkt immer knapper werden würde; andere wiederum wollten unbedingt so ein Häuschen für ihren Garten. So kamen die verschiedenen Meinungen der Menschen ans Tageslicht.

Hast du selbst mal im *Hotel Publik* übernachtet?

Leider nein. Ich wollte sehr gerne, konnte aber aus zeitlichen Gründen nicht. Und in der Nacht vor der Eröffnung gab es im Hotel leider noch keinen Strom und somit auch keine Heizung.

Was ist aus dem *Hotel Publik* geworden? Ist es vielleicht an einen anderen Ort gereist?

Nein. Alles, was noch funktionstüchtig war, wurde recycelt, der Rest wurde entsorgt.

Hat die Umsetzung des Projekts viel Zeit in Anspruch genommen?

Die Wettbewerbseinreichung war, glaube ich, im Juni und die Fertigstellung im November. Es war mir nämlich wichtig, dass das Projekt über den Winter läuft. Ab März, wo es wieder wärmer wird, hätte es seinen Sinn verfehlt. Die Umsetzung musste deshalb sehr rasch passieren.

Ich arbeite gerne mit der Holz- und Designwerkstatt im WUK in Wien zusammen und mit deren Unterstützung konnte ich den Bau des Hauses zügig verwirklichen.

Wie verlief die Zusammenarbeit mit der Stadt Innsbruck?

Sehr gut – alle waren durchgehend kooperativ und wohlwollend gesinnt. Sie haben mir die Realisierung dadurch sehr erleichtert. Ich glaube, in anderen Städten wäre es komplizierter gewesen.

Worin siehst du den Unterschied zwischen geschützter, „behauster“ Kunst und Kunst im öffentlichen Raum?

Ich finde beides gleich spannend. Ich versuche aber vermehrt, mir Gedanken darüber zu machen, wie ein Galerieraum neu entdeckt werden kann. Oft ist es so, dass ich Ausstellungsräume komplett umstrukturiere, sodass die/der BesucherIn zu zweifeln beginnt, ob sie/er sich tatsächlich in einer Ausstellung befindet.



#FOUND ART THEORY

Robert Fleischanderl

ALT.SEIN. Kunst im öffentlichen Raum

ALT.SEIN. Kunst im öffentlichen Raum ist ein Gemeinschaftsprojekt des Künstlers Robert Fleischanderl mit dem Franziskusheim Fügen, das von 01. 06. bis 07. 07. 2013 durchgeführt wurde. Durch die Ausstellung *ALT.SEIN.* traten die BewohnerInnen und das Franziskusheim als Organisation an die Öffentlichkeit.

Das Thema Altenwohnheime wird gesellschaftlich immer relevanter. Die permanente Verbesserung der medizinischen Versorgung führt zu einer höheren Lebenserwartung und die dazugewonnene Lebensspanne wird als positiv betrachtet, solange sie aktiv und bei guter Gesundheit erlebt werden kann. „Die negative Seite dieser Entwicklung zeigt sich darin, dass das Risiko, krank zu werden, mit zunehmendem Alter exponentiell ansteigt. Gleichzeitig an mehreren Erkrankungen (Multimorbidität) zu leiden, ist charakteristisch für das hohe Alter und mündet oftmals in Hilfe- und Pflegebedürftigkeit.“ Aufgrund dieser Tatsachen wer-

den zukünftig vermehrt SeniorInnen ihren Lebensabend in einem Wohn- und Pflegeheim verbringen.

Die Fotos von Robert Fleischanderl erzählen von den Menschen und dem Leben in einem Altenwohnheim. Sie laden zur Auseinandersetzung mit dem Thema ein. Alter, Selbstbestimmung, Würde, Isolation, Sexualität, Kontrollverlust, Krankheit und Tod werden thematisiert. Die BewohnerInnen gewähren Einblicke in die von ihnen individuell gestalteten Wohnräume, sie sind eingebettet in ein Umfeld, das trotz mancher altersbedingter Einschränkungen zu einem selbstbestimmten Leben einlädt.

ALT.SEIN. verfolgte das Ziel, unterschiedliche und räumlich getrennte Lebenswelten einander näherzubringen. Es war eine Interaktion zwischen den BewohnerInnen, den MitarbeiterInnen des Franziskusheims, den BesucherInnen und der Bevölkerung des vorderen Zillertals und des angrenzenden Inntals. Es war eine künstlerische Intervention im alltäglichen Raum der Menschen, eine räumliche und thematische Grenzüberschreitung mit Bildern, die konfrontieren, berühren und informieren.

Interview mit Robert Fleischanderl
am 16. Januar 2014 mit NH und JY

Wie bist du zur Fotografie gekommen?

Die Fotografie ist mir eigentlich aus einem Versehen passiert. Ich habe ursprünglich Chemie studiert und als Studenten-Nebenjob Grafikdesign gemacht. So bin ich über das Grafikdesign zur Fotografie gekommen, weil ich einfach festgestellt habe, dass ich Ideen gerne mittels Fotografie visualisiere. Dementsprechend habe ich mich mehr mit Fotografie auseinandergesetzt und somit auch das Interesse dafür entdeckt.

Was waren deine bisherigen Beschäftigungsfelder und Arbeiten?

Ausgangs- und Mittelpunkt ist eigentlich der Mensch. Das zieht sich wie ein roter Faden durch meine Arbeiten. Was macht den Menschen aus? Was ist Identität? Wie geht man damit um? Der zweite rote Strang ist die visuelle Rezeption von Fotografie. Wie nimmt man Dinge wahr? Nicht nur im Kunstkontext beziehungsweise im Kontext der künstlerischen Fotografie, sondern auch im Alltag von Werbung, Fernsehen, Zeitungen, Internet etc. Diese Medien bombardieren uns mittlerweile unglaublich mit Fotografie oder mit Bildern überhaupt. Wie funktioniert das eigentlich? Wie trainiert man sich selbst darauf?

Lass uns über deine Arbeit sprechen, die du im Franziskusheim im Zillertal gemacht hast. Die Arbeit heißt *ALT.SEIN.* Wie ist die Idee dazu entstanden beziehungsweise warum war dir die Thematik des Altwerdens oder des Altseins wichtig?

Das Altsein ist sozusagen eine Teilmenge vom Menschsein. Man fängt mit Jungsein an und endet beim Altsein. So gesehen ist es ein perfektes Thema für meine Arbeit. Die Idee ist so zustande gekommen, dass mich der Heimleiter, den ich schon seit vielen Jahren kenne, gefragt hat, ob ich nicht etwas über sein Haus machen möchte. Daraus hat sich ein erster Besuch entwickelt, viele Gespräche, in denen ausgelotet wurde, was gemacht werden kann, was mich daran bewegt und interessiert. Es ist, über Monate hinweg, ein Dialog entstanden, aus dem sich das Konzept entwickelt hat. Ich war nicht an einer klassischen Reportage oder Dokumentation interessiert, schon gar nicht an netten Bildern von BewohnerInnen.

Warum war es für dich wichtig, dass es Kunst im öffentlichen Raum ist?

Weil das Haus per se, also das Franziskusheim, ein öffentlicher Raum ist. Es steht im wahrsten Sinne des Wortes immer offen. Es kann jede/r reingehen, aber die Wahrnehmung in der Öffentlichkeit ist genau das Gegenteil. Es wird als ein sehr abgeschotteter Raum wahrgenommen, und darum habe ich es sehr spannend gefunden, genau damit zu arbeiten: das aufzubrechen oder sagen wir, Optionen anzubieten, wie man anders damit umgehen kann. Darum war die Entscheidung, die beiden Ausstellungen – es hat ja zwei gegeben – zu trennen und eine davon im Haus zu machen. Die zweite Ausstellung war eine Plakatausstellung. Im Zillertal und im Inntal sind Werbeplakate affiziert

worden. Das heißt, die Ausstellung ist wirklich hinaus in die Werbewelt gegangen, auf Plakatwände. Neben McDonald's, Baumax und was zu dem Zeitpunkt gerade plakatiert wurde, waren diese Motive wirkliche Unterbrechungen. Durch diese andere Schiene wurden die Leute von außen in die Galerie im Haus geholt und mittels der Plakatausstellung die BewohnerInnen rausgeschickt.

Wie waren die Emotionen oder Reaktionen der SeniorInnen auf diese Arbeit? Ist sie gleich gut aufgenommen worden? Oder gab es vielleicht gewisse Hemmungen bezüglich dieses Themas?

Na ja, sofort gut aufgenommen nicht ganz – weil es natürlich schon ein massiver Vorstoß in einen sehr privaten Raum ist. Darum hat sich das natürlich auch über eine sehr lange Zeit gezogen, weil es auch eine Vertrauenssache ist, eine Beziehung aufzubauen und sich da einzuarbeiten. Diesbezüglich waren der Heimleiter und der Pflegedienstleiter eine extrem große Hilfe. Sie haben mich eingeführt, vorgestellt und so weiter. Daraus haben sich diese fotografischen Begegnungen entwickelt.

Konnten die BewohnerInnen selbst an deinen Arbeiten mitwirken, also zum Beispiel eigene Vorstellungen äußern, was sie möchten und was nicht.

Konkrete Wünsche, ich möchte das und das haben, wurden eigentlich nie geäußert, und was BewohnerInnen nicht wollten, wurde natürlich berücksichtigt. Meine Arbeit ist immer eine Gratwanderung, die zwischen der Inszenierung und dem Dokumentarischen pendelt. Je nachdem, was ich für angemessen halte, kann es eine rein dokumentarische Arbeitsweise sein oder bis hin zur kompletten Inszenierung gehen. Der Übergang zwischen Inszenierung und Dokumentation ist ein fließender. Weder das eine noch das andere existiert wirklich. Die neutrale Beobachtung ist per se nicht möglich. Jedes Bild ist eine Inszenierung und Dokumentation zugleich. Somit pendelte es vom reinen Abbild bis hin zur kompletten Montage. Es gab ein Bild in der Ausstellung, das ursprünglich aus vier Bildern bestand. Teile eines jeden haben für mich gepasst, aber es war nie das gesamte Bild. Somit ist das finale Bild in der Ausstellung aus diesen vier Bildern entstanden. Als Montage ist es nicht erkennbar. Für mich ist es ein Weg, zum Bild zu kommen.

Bei der Betrachtung der Bilderserien wird man BeobachterIn des Alltags eines alten Menschen in einem Altersheim. Andere Bilder sind Porträts und fangen eher die Person selbst ein. Wie würdest du die Bildauswahl und deren Inhalt beschreiben?

Ich sehe die Auswahl der Bilder in der Ausstellung nicht so. Gemeinsamkeiten sind die Befindlich-





keiten der Personen selbst, aber auch die Rahmenbedingungen, in denen sie agieren. Die Auswahl der Bilder hat sich primär danach gerichtet, welche Aussagen für mich spannend waren. Es gab keinen thematischen Bogen wie in einer fotoessayistischen Erzählweise. Daran war ich nicht interessiert, sondern für mich war es viel interessanter, autonome Einzelbilder zu gestalten, die auch für sich selbst stehen können – ohne die Unterstützung des Ensembles –, die aber trotzdem auch im Ensemble funktionieren und arbeiten.

Was für mich immer sehr wichtig war und was sich auch durch andere Arbeiten von mir zieht, ist das Agieren mit und innerhalb einer abendländischen Ikonografie, die bei der klassischen Malerei beginnt und bei den heutigen Alltagsmedien noch nicht endet.

Könntest du das mit der abendländischen Ikonografie noch weiter erläutern?

Meine Fotografie handelt auch davon, wie visuelle Rezeption aussieht. Ein Teil davon ist die Auseinandersetzung mit abendländischer Ikonografie von der frühen Barock- und Renaissance-malerei bis zu heutigen Alltagsmedien. Es geht darum, diese alte Tradition mit der eigenen Arbeit aufzugreifen, zu variieren und damit zu spielen. Da wird man täglich mit Hunderten, manchmal Tausenden Bildern bom-

bardiert, und man wäre heillos überfordert, müsste man jedes Bild von Null weg analysieren. Wir sind sehr effizient im Aus-sortieren, das heißt, wir legen uns bewusst oder unbewusst einen Vergleichskatalog zurecht. Man muss sich ja nur selbst beobachten, wenn man durch Fernsehkanäle zappt. Man braucht nicht einmal eine Sekunde, einen Bruchteil davon, um einen Sendungstypus zuzuordnen. Sind es Nachrichten, ist es eine Doku, eine Doku-soap oder eine Serie? Die visuelle Wahrnehmung ist präzise geschult, das heißt, es wird auf bekannte Muster zurückgegriffen. Das sind teilweise sehr alte Muster, die sich in neuen Formen wiederholen. Wie kann man mit Mustern, mit Vorgaben, quer durch die Medien-, Kunst- und Kulturgeschichte, spielen? Das ist sehr spannend für mich.

Der zweite Teil deiner Arbeit wurde im öffentlichen Raum ausgestellt. Warum war es dir wichtig, genau diese Arbeit im öffentlichen Raum auszustellen? Was ist deine Einstellung zu Kunst im öffentlichen Raum? Und warum hast du den zweiten Teil deiner Arbeit in Form von Plakaten platziert? Was bewirken deiner Meinung nach Werbeplakate im öffentlichen Raum?

Kunst im öffentlichen Raum ist in mehrerer Hinsicht spannend. Es ist immer spannend, den White Cube zu verlassen, den künstlerischen Elfenbeinturm, der natürlich auch seine Qualitäten hat, keine Frage. Aber natürlich, man bewegt sich in einem Raum, im White Cube, wo nur diejenigen hingehen, die sich dafür interessieren. Das heißt, man kann von einer großteils wohlwollenden Einstellung der BetrachterInnen ausgehen. Es ist aber sehr spannend, im wahrsten Sinne des Wortes, jeden Mann und jede Frau damit zu konfrontieren. Was bewirkt meine Arbeit denn dort? Wie kann ich denn dort intervenieren? Bewirkt es überhaupt etwas? Damit eröffnet sich ein wesentlich größeres, diverseres und somit auch spannenderes Versuchsfeld: künstlerische Feldforschung im Endeffekt. Für Fotografie ist das Medium Plakat natürlich prädestiniert für den durchschnittlichen öffentlichen Raum – wir reden jetzt nicht nur von Dorf- und Stadt-plätzen, sondern generell vom Industriegürtel, von der Landstraße, von der Autobahn, von wo auch immer. Dort kommt Fotografie in Form von Plakaten vor. Die auffälligsten sind die großen Werbetafeln. Diese definieren auch vielfach unsere Wahrnehmung und dominieren sie auch zu einem Großteil. Hier einen Eingriff zu machen, diese Wahrnehmung zu unterbrechen, sie zu unterlaufen und dann abzuwarten, was passiert, das ist für mich ein spannender Prozess. Darum war es auch wichtig, die Bilder als reine Bilder wirken zu lassen, ohne eine



Die visuelle Wahrnehmung ist präzise geschult, das heißt, es wird auf bekannte Muster zurückgegriffen.

Headline, ohne einen typografischen Zusatz, weil damit sofort die Lesart eines Werbeplakats dazukäme. Somit wäre die Unterbrechung zu den anderen Plakaten in dem Maße nicht mehr gegeben. Das Thema an sich ist einfach virulent und wird immer wichtiger, aus rein gesellschaftlich-statistischen Gründen. Der Anteil der SeniorInnen an der Bevölkerung wächst am schnellsten. Somit ist es ein gesellschaftlich relevantes Thema und hat damit auch jegliche Berechtigung, in der Öffentlichkeit thematisiert zu werden, um nicht zu sagen, eine Wichtigkeit.

Hattest du den Eindruck, dass die Plakatausstellung eine andere Wirkung hatte als die Ausstellung im Franziskusheim?

Ja, natürlich. In die Galerie im Franziskusheim sind nur Leute gekommen, die schon von vornherein ein Interesse daran hatten. Mit der Plakatausstellung sind im Endeffekt pro Woche zwischen 30.000 und 40.000 AutofahrerInnen und FußgängerInnen konfrontiert worden – ob sie es wollten oder nicht. Das macht einen großen Unterschied. Die Menschen sind unvorbereiteter darauf gestoßen. Mit weniger Informationen, um es einzuordnen. Diese Irritation kann ein kleiner Anstoß zur Auseinandersetzung sein. Es kann eventuell auch nichts bewirken. Man darf das Medium und seine eigene Arbeit nicht überschätzen. Die Gesellschaft wird man damit nicht groß verändern.

Hast du direkte Rückmeldungen zu deiner Arbeit bekommen, insbesondere zu deiner Plakatausstellung?

Es hat konkrete Rückmeldungen gegeben. Nicht in großer Anzahl, weil die Möglichkeit fehlte, mit den RezipientInnen in Kontakt zu treten. Bei der Ausstellung im Franziskusheim gab es ein sehr großes Kunstvermittlungsprogramm für Schulklassen. Da ist schon Feedback gekommen: „Ah! Das und jenes Bild, das habe ich schon gesehen.“ Das war für mich eine sehr positive Rückmeldung, weil das heißt, die Bilder sind aufgefallen und auch hängengeblieben.

Wie lange waren deine Bilder ausgestellt?

Es waren zwei Hängezyklen mit insgesamt vier Wochen. Allerdings sind Plakate teilweise auch noch nach drei Monaten gehangen, weil sie offensichtlich noch nicht von neuer Werbung überklebt wurden.

In der Werbung spielt es eine Rolle, dass diese in großer Stückzahl angebracht wird, weil das die Wahrscheinlichkeit erhöht, potenzielle KundInnen zu erreichen.

Ja, natürlich. Masse ist gleich visuelle Präsenz. In dem Fall waren es sechzig Bilder, was für ein Kunstprojekt eine sehr zufriedenstellende Zahl war.

Auch der Wiedererkennungsfaktor ist ein wichtiger Punkt, um die BetrachterInnen zu fangen. Wie war das bei deinen Plakaten?

Es gibt den formalen Aspekt, dass es Bilder waren, die kontextlos im Raum standen. Auf den Plakaten gab es keine Headline usw. In einer kleinen Fußzeile standen der Projekttitel *ALT. SEIN. Kunst im öffentlichen Raum*, mein Name und Franziskusheim Fügen, aber das konnte man nur lesen, wenn man wirklich nahe daran war. Das heißt, es gab im Prinzip nur zwei Parameter,



anhand derer eine Zuordnung möglich war: einerseits die Kontextlosigkeit – keine Headline, keine Texte, keine Logos – und andererseits die Sujets, die, wenn man mehrere gesehen hat, thematisch doch offensichtlich irgendwie zusammenpassten. Die Wiedererkennung, wenn sie denn funktioniert hat, hatte dann eigentlich genau gegenteilig funktioniert, nämlich nicht über das Wiedererkennen von einem Logo oder so, sondern über das Wiedererkennen des Nicht-Vorhandenen, also der Leerstelle.

Könntest du dir vorstellen, ein paar Bilder aus der Serie herauszunehmen? Oder ist es so, wie es ist, und man kann es nicht mehr ändern.

Man kann alles immer ändern (*lacht*). In der Ausstellung waren 22 Bilder und das war zum Teil auch eine pragmatische Entscheidung. Zum einen war die Zahl durch die Raumgröße definiert. Die Bilder sind großformatig, also 100 mal 140 Zentimeter, das heißt, sie beanspruchen eine bestimmte Fläche. Andererseits wollten nicht alle BewohnerInnen ihr Foto auch in der Ausstellung sehen. Großteils aber war es die Ausstellung, die ich haben wollte.

Wie viel Zeit hast du in diesem Altenheim verbracht?

Ich war meistens zwischen drei bis fünf Tage anwesend und in Summe werden es so eineinhalb Monate gewesen sein.

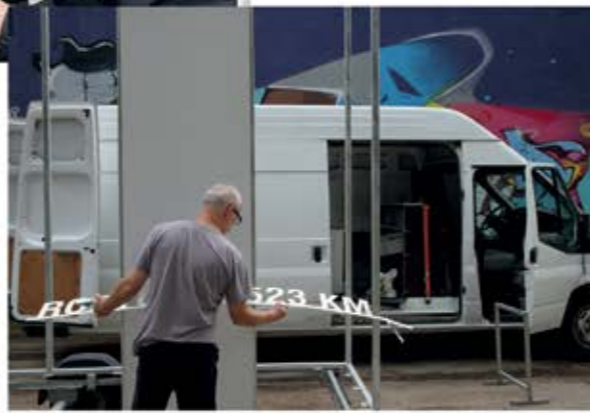
Gab es überraschende Momente? Momente, die für dich vielleicht neu waren, oder die du vorher nicht gesehen hast?

Jede Menge. Es war von vornherein klar, wir machen keine Bilder, die in irgendeiner Weise beschönigen. Es werden auch keine Bilder sein, von denen man sagt, es wird jetzt besonders drastisch dargestellt. Sondern die Dinge sind so, wie sie sind. Und die Dinge sind halt nicht immer schön oder erfreulich.

Gibt es eine Idee, die du ganz besonders gern mal umsetzen möchtest?

Oh, da gibt es viele. Momentan arbeite ich gerade mit Kindern, sozusagen am anderen Ende der Altersskala, und ich muss mich wieder sehr umstellen (*lacht*). Da gibt es noch viele Topics, die ich sehr spannend finde und an denen ich vorzugsweise arbeite.

Michael Hieslmair



Michael Zinganel

Michael Hieslmair / Michael Zinganel Rite de Passage. Parcours alpiner Erlebnislandschaften Eine Wegenetz-Installation

Das touristische Erlebnis ist keineswegs eine passive statische und ausschließlich visuelle Konsumation von Dienstleistungen und Landschaften. Vielmehr wird es – insbesondere in den Alpen – als aktive multi-sensuale Performance in dynamischen Bewegungszyklen erfahren. Dabei wird die gesamte Erlebnislandschaft einbezogen, von der Anreise über das Hotel, die Berg- und Talstationen, das Nachtleben bis hin zur Abreise. Anhand der Wege ausgewählter AkteurInnen (TouristInnen, DienstleisterInnen und Einheimischer)

durch das gesamte Tal rekonstruiert das skulpturale Landschaftsmodell eine alpine Tiroler Tourismushochburg und deutet die Vielfalt der Schwellenrituale, der großen und kleinen Bewegungen und Begegnungen in Urlaubsstress und Dienstleistungsalltag an. Die knappen Ereignis- und Handlungsfolgen stehen dabei beispielhaft für viele andere AkteurInnen. Durchführungszeitraum: September 2013 – Mai 2015

Interview mit Michael Hieslmair und Michael Zinganel
am 30. April 2014 mit NH und JY

Woher kommt ihr? Was habt ihr bisher gemacht? Wie ist eure künstlerische Herangehensweise?

Michael Hieslmair (MH): Kennengelernt haben wir uns an der Technischen Universität in Graz. Ich habe dort Architektur studiert. Michael Zinganel war damals an der TU beschäftigt und hat in seinen Lehrveranstaltungen auch Themen zu Tourismus und Architektur angeboten. Er hatte eine Anfrage erhalten, für ein interdisziplinäres Projekt mit dem Namen *Shrinking Cities* einen Beitrag zu gestalten. Das „Schrumpfen“ bezog sich dabei vor allem auf die neuen deutschen Bundesländer, wo nach der Wende ganze Landstriche von Entvölkerung bedroht waren, weil die BewohnerInnen aus Mangel an Zukunftsperspektiven weggezogen sind. Aus diesem Anlass ist dann ein Projekt über ostdeutsche SaisonarbeiterInnen in Tirol entstanden, für das wir bereits in den alpinen Tourismushochburgen recherchiert hatten. Das war die erste gemeinsame Arbeit (damals noch mit Hans-Hermann Albers und Maruša Sagadin), der eine ganze Reihe von Arbeiten zu den Themen Mobilität, Migration und Tourismus folgen sollten.

Michael Zinganel (MZ): Meine Vorgeschichte ist altersbedingt beträchtlich länger. Auch ich habe an der TU Graz Architektur studiert – danach aber auch Kunst an der Jan van Eyck Academie in Maastricht. Während eines forschungsorientierten Projekts zur Produktivkraft des Verbrechens für Stadtentwicklung, Sicherheitstechnik und Architektur wurde ich eingeladen, zu eben diesem Thema eine Dissertation in Geschichte zu schreiben. Ungefähr 2002, 2003 habe ich mit Peter Spillmann ein interdisziplinäres Projekt begonnen, das *Backstage Tourismus* hieß und

sich mit den verschiedenen Schichten der touristischen Bühnenlandschaften beschäftigte. Doch die meisten AkteurInnen aus dem Kunstbetrieb haben das Thema als Auseinandersetzung mit der negativen Kehrseite des Tourismus interpretiert: Viele KünstlerInnen beanspruchen ja gerne für sich, anstatt ferngesteuert von der Tourismusindustrie auf Urlaub zu fahren, selbstbestimmt und forschend durch die Welt zu reisen. Diese Haltung beruht auf einer langen Tradition der Bildungseliten, sich von den „Massen“ abzugrenzen. Es erschien uns notwendig, uns mit Tourismus ernsthafter und reflektierter zu beschäftigen. Wie wir wissen, wird hinter den verschiedenen Bühnenelementen mitunter schlecht bezahlt. Das ist zweifellos eine der Kehrseiten. Viel interessanter aber ist beispielsweise, wie die Sehnsuchtsproduktion wirklich funktioniert, wie Inszenierungen choreografiert werden, wer hinter und vor den „Bühnenvorhängen“ und „Kulissen“ arbeitet oder mit wie vielen SaisonarbeiterInnen Tourismusdestinationen am Funktionieren gehalten werden.
MH: Bevor wir dieses Projekt für Kunst im öffentlichen Raum Tirol vorgeschlagen haben und dann auch realisieren konnten, haben wir an der Fakultät für Architektur der Universität Innsbruck zwei Jahre hintereinander eine Lehrveranstaltung angeboten, die *Alpine Gebäudelebre* hieß. In diesen Workshops hatten wir bereits erprobt, was wir in unserer Arbeit



im Zillertal umgesetzt haben. Wir gaben den Studierenden die ganz einfache Aufgabenstellung, sich Gebäude sowie die Landschaft aus der Perspektive von verschiedenen Personen vorzustellen, die sich durch diese Landschaft bewegen. Schlussendlich haben wir auf der Grundlage dieser Akteurswege gemeinsam eine Art Skulptur, ein großes Wegenetz aus Aluminiumrohren gebaut.

MH: Über dieses Rohrnetzwerk formt sich das ganze Tal wie von selbst, auch die Gebäude. Dann analysierten wir, wo an den Wegen Schwellen liegen und wo es Begegnungen zwischen den einzelnen AkteurInnen gibt. Bevor die TeilnehmerInnen mit ihren individuellen Recherchen begonnen haben, haben wir eine Art Einführungsblock abgehalten, bei dem wir Referenzen aus der Tourismustheorie vorgestellt und Übungen zur Methode gemacht haben: Wie versetzt man sich in die Lage unterschiedlicher AkteurInnen, wie spricht man sie an, oder wie verfolgt man sie auf ihren Wegen?

Das heißt, die Studierenden sind wirklich mit den AkteurInnen mitgegangen?

MH: Ja, so lautete die erste Aufgabenstellung. Zusätzlich ist es aufschlussreich zu wissen, wie die jeweilige Raum-Zeit-Organisation abläuft. Dieselben Räume stellen sich zu anderen Zeiten, ob saisonal oder auch im Hinblick auf den Tagesablauf, ganz anders dar – zum Beispiel als Bühnen, die entweder stillstehen, repariert werden, für einen Auftritt hergerichtet, adaptiert oder voll genutzt werden. Der nächste Schritt der Studierenden war, dass sie ihre eigenen Forschungen oder Beobachtungen in Form von großen Zeichnungen präsentieren mussten.

MZ: Es ging uns dabei auch um ein möglichst breites Spektrum von TouristInnen, die so einen Ort aufsuchen. Denn russische AlpentouristInnen verhalten sich hier anders als britische oder deutsche, eine Familie mit Kindern anders als eine Gruppe von Teenagern usw. Während die Leute auf der Skipiste sind, werden die Hotels gereinigt, und wenn sie sich nicht mehr auf der Piste befinden, wird die Piste in Schuss gebracht.

Wurden von den StudentInnen Zeichnungen und Entwürfe gemacht?

MH: Nein, es ging nur um die Analyse. Bei der ersten Zwischenpräsentation haben die Studierenden von ihren Beobachtungen erzählt und je drei bis vier AkteurInnen ausgewählt, deren Wege sie nachzuzeichnen versuchten – auf möglichst großem Papier. Daraus hat sich in Summe eine große Anzahl von AkteurInnen ergeben. Wir haben die Vorauswahl in der Gruppe diskutiert und gemeinsam entschieden, welche Figuren interessante Wege erschließen, unterschiedliche Räume öffnen und Begegnungsorte herstellen. Denn wenn man nur zufällig Personen verfolgt, kann es passieren, dass drei in die gleiche Richtung gehen oder dass es von einem bestimmten „Typ“ zu viele gibt und von anderen zu wenig.

MZ: In dem Fall würden dann ähnliche Geschichten mehrmals erzählt werden. Drei Zimmermädchen wären langweilig, drei Pistenraupen-Fahrer oder drei deutsche Familien mit gleichaltrigen Kindern ebenso. Also mussten wir zum einen versuchen, verschiedene „Typen“ von DienstleisterInnen und TouristInnen auszuwählen, die sich jeweils anders im Raum bewegen, sowohl in den Unterkünften als auch im Dorf und im Skigebiet. Zum anderen mussten wir die Auswahl so lenken, dass aus den Wegen kein völliges Durcheinander oder ein unlesbares Knäuel entsteht. Daher haben wir die insgesamt 25 beobachteten AkteurInnen schließlich auf fünf oder sechs reduziert. Michael hat seine eigene Rohrbiege-Maschine und 200 Laufmeter Aluminium-Rohre mitgebracht, um diese Wege schließlich in eine dreidimensionale Darstellung zu übersetzen.

Habt ihr diese gebogenen Rohre übereinandergelegt?

MH: Ja, im Prinzip schon. Das Ergebnis des Workshops sah ähnlich aus wie die Skulptur im Zillertal. Nur etwas wilder und weitläufiger und weniger solide gebaut.

MZ: Das Foyer der Uni ist ein vor Vandalismus geschützter Ort. Wir hatten dort sehr viel Platz und konnten die Installation daher sehr weiträumig gestalten: Die Darstellung begann mit der Anfahrt durch das Inntal zur Abzweigung ins Tal bis zur Ankunft im Skiort: also mit einem langen geraden Weg, der eine Brücke über den Inn überquert, am Talbeginn über ein paar Serpentin eine Geländestufe höhersteigt und dann wieder gerade ins Tal hineinführt.

Wie seid ihr auf die Idee gekommen, aus dem Uniprojekt eine Skulptur zu machen und diese ins Zillertal nach Mayrhofen zu stellen?

MH: Das war eigentlich ganz einfach. Wir haben die Ausschreibung gelesen. Wir haben mehrere Standorte besucht und dabei festgestellt, dass eine Realisierung im Zillertal am wahrscheinlichsten sein dürfte, weil wir hier Freunde haben, die uns bei der Standortsuche behilflich sein und auf deren Unterstützung wir uns verlassen konnten.

Warum wolltet ihr denn das Projekt, das ihr mit den Studierenden ausgearbeitet habt, in den öffentlichen Raum bringen und damit Kunst im öffentlichen Raum machen?

MH: Wir wollten die Installation möglichst nahe am Ort der





Recherche zeigen: die Erkenntnisse und ihre Übersetzung genau dorthin zurückspielen, wo sich die Wege abzeichnen oder wo Handlungen und Begegnungen zwischen den AkteurInnen passieren. Daher lag es für uns auf der Hand, dass die Installation mitten im Geschehen an einem stark von Tourismus geprägten Ort stehen muss, um vor Ort Diskussionen anzustoßen. Neben Fragen der räumlichen Organisation des Tales kommen andere Geschichten auf den Tisch, wie zum Beispiel das Verhältnis all der Leute zueinander: TouristInnen, Einheimische und SaisonarbeiterInnen, die das Tal am Laufen halten. Das löst ganz andere Effekte aus, als wenn die Installation vom sozialen Kontext losgelöst in einem Ausstellungsraum in Innsbruck stehen würde.

MZ: Wir haben zum Beispiel für das Wienmuseum eine ähnliche Arbeit über den Karlsplatz als urbanen Hauptverkehrsknotenpunkt gemacht. Das Wienmuseum steht am Karlsplatz, von unserer Installation im ersten Stock konnten BesucherInnen direkt hinunter auf den Platz sehen. Dort wollten wir zeigen, dass das „Unterwegssein“ Normalität ist, in der man sich einrichtet – mit Schattenseiten und positiven Seiten –, und dass wir alle direkt oder indirekt von Mobilität abhängig sind. Das trifft auch auf den Tourismus zu. Würden wir nur die Rohre ohne jegliche Bezeichnungen ausstellen und der Kontext nicht vermittelt werden, würde niemand wissen, was die Teile der Skulptur darstellen sollen. Wenn der Kontext und das Thema aber bekannt sind, wie in diesem Fall, können die BesucherInnen die Details selbst lesen lernen: Was soll der lange Weg mit seinen Kurven anderes bedeuten als die Zufahrt ins Tal? Besonders interessant sind die Situationen, an denen sich unterschiedliche Wege ganz nahe kommen, wenn sich etwa ein/e TouristIn und ein/e DienstleisterIn an der Bar treffen! Was aussieht wie ein Wärmetauscher stellt die Wege des Zimmermädchens dar, das sich mäanderförmig von Zimmer zu Zimmer putzt. Auch weil hier jede/r BetrachterIn

auf eigene Erfahrungen im selben Tal zurückgreifen kann, lässt sich die Darstellung entschlüsseln und mit den eigenen Erfahrungen vergleichen.

Wie lange steht euer Projekt nun schon?

MH: Seit Herbst 2013. Mit Kunst im öffentlichen Raum Tirol, mit dem Grundstückseigentümer und der Seilbahn-Gesellschaft haben wir vereinbart, dass die Installation insgesamt drei Jahre stehen bleiben kann – also bis Herbst 2016. Eine Verlängerung der Laufzeit wäre aber ganz in unserem Sinn. Der müssten allerdings der Grundeigentümer und die unmittelbaren Anrainer zustimmen, wobei noch ungeklärt ist, wer im Beschädigungsfall die Reparaturkosten trägt.

MZ: Es gibt in diesem Fall anscheinend noch keinen besonderen Vandalismus.

Wie sind die Reaktionen auf euer Projekt?

MH: Reaktionen haben wir vor allem indirekt über unsere Bekannten vor Ort oder über den Wirt, der neben der Installation sein Lokal betreibt, mitgeteilt bekommen. So richtig beschwert hat sich offenbar noch niemand. Es ist ja auch nicht wirklich zum Aufregen (*lacht*). Der Ort ist durchwegs sehr urban, da gibt es schon ein Verständnis für eine gewisse Differenz oder für Displays, die man nicht sofort einordnen kann.

Wie seid ihr auf den Projektnamen *Rite des Passages* gekommen?

MH: Das ist eigentlich eine Schwellen- und Ritualgeschichte: die Begegnungen der unterschiedlichen Leute mit unterschiedlichen Rollen und Herkünften.

MZ: *Rite des Passages* bedeutet „Übergangsriten“ und beschreibt ein ethnologisches Konzept des französischen Anthropologen Arnold van Gennep, demgemäß die Übergänge von unterschiedlichen Lebensstadien oder sozialen Zuständen durch Rituale der Trennung und Angliederung zelebriert werden. Auch der Urlaub kann als außeralltägliches Lebensstadium interpretiert werden. Viele Menschen benehmen sich im Urlaub auch tatsächlich anders als im Alltag. Sie treten von einer Alltagskultur in eine Ferienkultur über – wobei es dabei jeweils einige Varianten gibt.

Zum anderen sind soziale Begegnungen immer Inszenierungen, die auch durch Rituale der Interaktion erleichtert werden – insbesondere im Urlaub, wenn bislang untereinander unbekannte Reisende und DienstleisterInnen aufeinandertreffen. So gesehen lässt sich die gesamte touristische Landschaft als Schwellenlandschaft interpretieren.

Unterschiedliche Rollen sozusagen?

MH: Ja, diese unterschiedlichen Rollen, die Gäste, aber auch Einheimische spielen, und die vielfältigen Bedürfnisse, die erfüllt werden müssen, erkennt man auch in der Gestaltung dieser Zonen. Der klassische akademische Architekturbetrieb kennt nichts Schlimmeres als ein Tiroler Hotel, das verschiedene Atmosphären von der rustikalen Almhütte bis hin zur superminimalistischen asiatisch inspirierten Wellnesszone anbietet.

I believe that our future won't be here on earth, but out there, in space. Our future will consist of struggling to understand the unbelievable. Technology will make many things possible, but re-calibrating the human mind is something more complex and the education needs to start now.

Jeff Mills



www.christophhinterhuber.com
event horizon (vertikal)

chinterhuber 2013

Christoph Hinterhuber event horizon (vertikal)

„Mit Anfang 2013 startete der Innsbrucker Künstler Christoph Hinterhuber seine Intervention, einen Laser 10W grün, LED an der alten Rotunde am Rennweg, die bisher das Riesenrundgemälde beherbergt hat. Er definiert den mittlerweile nutzlos gewordenen Raum neu und transformiert ihn zu einer offenen und assoziativen Form.

event horizon (vertikal) zeigt die Kraft, die in der Rotunde enthalten ist, lädt den historischen Ort mit

neuer Bedeutung auf und erobert ihn für die Kunst zurück. Gemeinsam mit der ebenfalls von ihm geschaffenen Neon-Arbeit *de-decode de-recode re-decode re-recode* an der alten Hungerburgbahntrasse weisen an diesem sinnlos gewordenen Ort zwei futuristische Werke auf spielerische und zugleich präzise Art in die Zukunft.

Bis 31. Dezember 2015 erhellte *event horizon (vertikal)* als ephemere Landmark jede Nacht von 23.00 bis 06.00 Uhr den Himmel über Innsbruck.“



Christoph Hinterhuber, Juni 2016

Das ist ein Zitat des Textes der Jury-Begründung für die Ausschreibung Kunst im öffentlichen Raum des Landes Tirol. Die Jury bestand aus Bart Lootsma, Franziska Weinberger und Rens Veltman.

event horizon (vertikal) war eine Arbeit, die sich ihren Platz selbst gefunden hat – eine Arbeit, die einen den Raum spüren lässt – die spüren lässt, dass wir mit unglaublicher Geschwindigkeit auf einer elliptischen Bahn rotierend durch einen sich permanent ausdehnenden unendlichen Raum rasen. Poing.

Die Idee gab es schon länger: Verbinde einen Punkt an der Erdoberfläche mittels einer vertikalen Linie mit dem All, veranschauliche diese Verbindung in einer immateriellen Monumentalskulptur und bringe diese Verbindung damit ins Bewusstsein! Das hat auf einen gebührenden Kontext gewartet. Die alte Rotunde mit ihrer runden, raumkapselähnlichen Form lag da irgendwann auf der Hand. Das hat einfach gepasst und nach einigen Gesprächen und darauf folgenden Überlegungen hat sich *event horizon (vertikal)* dann entwickelt und seinen eigenen Weg gefunden.

Leitmotivisch begleitet hat mich ein Zitat von Jeff Mills, ein Erfinder des Techno und visionärer Futurist: „I believe that our future won't be here on Earth, but out there, in Space. Our future will consist of struggling to understand the unbelievable. Technology will make many things possible, but re-calibrating the human mind is something more complex and the education needs to start now.“
(www.factmag.com/2011/11/04/the-essential-jeff-mills)

Im Areal Rotunde, Alte Hungerburgbahn-Talstation und -Brücke, Hallerstraße hatte ich zu diesem Zeitpunkt schon zwei Arbeiten realisiert, beides Neonanlagen und nachtaktive Installationen. Mit *stromkunst* für das Wasserkraftwerk Naturstrom Mühlau hat alles 2006 begonnen, 2009 kam dann *de-decode de-recode re-decode re-recode* an der alten Hungerburgbahn-Brücke dazu. Dem in diesem historischen und vieldiskutierten Kontext noch eine dritte Arbeit, *event horizon (vertikal)*, hinzuzufügen, hat sich wie das fehlende Puzzleteil angefühlt.

Bei der Verwirklichung solcher Projekte ist man ja mit einer ganzen Reihe von bürokratischen, technologischen, logistischen, politischen und finanziellen Herausforderungen konfrontiert. Die Vorarbeiten sind in manchen Fällen selbst schon fast Kunst,



so verwickelt und in sich komplex kommen sie daher. Alle Beteiligten müssen über ihren Schatten springen, sonst wird das nichts. Kunst im öffentlichen Raum und Kunst am Bau sind schon früh in meiner künstlerischen Laufbahn in meinen Fokus gekommen und bilden inzwischen einen festen Bestandteil meines Œuvres. Die ersten Arbeiten entstanden Anfang der Nullerjahre. Das waren schon zwei großformatige Fassadengestaltungen: Die eine war eine Kunst-am-Bau-Arbeit über drei Fassaden für die Feuerwehrschule der Neuen Heimat. Die Arbeit ist sehr in die Architektur eingeschrieben – eine Art Umschaltssystem zwischen zwei Farbflächen.

Die andere war eine totale Verhüllung für ein Privathaus in Südtirol. Dieses Projekt hat einen mutigen Denkansatz und ist erst kürzlich in seine zweite Stufe getreten.

Schon anfänglich hat mich der Zusammenhang mit Architektur interessiert. Das hat mich bis heute begleitet und ist definitiv eine Bereicherung. Ich ticke anders, aber es gibt naheliegende gemeinsame Interessen: Grundlegend in meinen Arbeiten ist die



Wie wenn man durch eine Falte für einen Moment in irgendeine parallele Realität schaut.

Frage des Raums. Diese Frage wird unter verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet, die dann miteinander verwoben werden: Bildräume, Handlungsräume, virtueller Raum, semiotischer Raum, architektonischer Raum, Klangraum, Sprachraum, öffentlicher Raum, soziale, kognitive und historische Räume. Auf dieser Basis hat sich mein Interesse am öffentlichen Raum konstituiert: Ich wollte für ein öffentliches Publikum großformatige Sachen machen, die über einen langen Zeitraum laufen. Großformatige Sachen, um weg von der Festschreibung zu einer Art Raumformat und davon abgeleiteten Formaten der Arbeit zu kommen. Mich einer anderen Herausforderung zu stellen.

Das öffentliche Publikum ist viel größer und sozial vielschichtiger. Es geht um die Herstellung einer außergewöhnlichen Situation. Wie wenn man durch eine Falte für einen Moment in irgendeine parallele Realität schaut. Meine Sachen sollten so funktionieren und umgesetzt werden, dass eine Situation hergestellt wird, die einerseits assoziativ ist, andererseits so offen, dass sie für eine große Anzahl von Menschen rezipierbar bleibt und sie nicht mit belehrender oder bevormundender Kunst belästigt. Das will ja eigentlich niemand und ich will das auch nicht.

Ich bin an einer möglichst langen Laufzeit der jeweiligen Arbeiten interessiert. Am besten sind permanente Installationen. Es ist schön zu beobachten, wie sich Arbeiten im öffentlichen Raum über die Zeit hinweg entwickeln, wie sich Geschichten um sie herum schreiben. Wie die Arbeiten ein Eigenleben bekommen. Sie müssen sich langfristig bewähren, und das tut ihnen gut.

Die Begriffe Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum gehen für mich ineinander über. Ich denke Kunst am Bau stark von der Kunst-im-öffentlichen-Raum-Seite und Kunst im öffentlichen Raum stark von der freien Arbeit her.

Als Künstler arbeite ich mit verschiedenen Medien im Feld Malerei, Wandmalerei, diverse Grafik-Formen: Zeichnung, Siebdruck, Plakatgestaltung und Design, Installation, 3D-Computeranimation, Neonanlagen, Performance, Sprach- und Techno-Sound. Das war von Vorteil und hat es mir ermöglicht, das Medium auf den Kontext anzupassen und Kunst-am-Bau- und Kunst-im-öffentlichen-Raum-Projekte in einer Varietät von Ausdrucksformen herzustellen. Ein Schwerpunkt liegt auf Neonanlagen und Arbeiten mit Licht, aber es gibt auch Wandmalereien, großformatige Prints und Skulpturen.

Mit einer Erweiterung des Portfolios kommt es zu dem Phänomen, dass Arbeiten, wenn mehrere in einem näheren räumlichen/geografischen Bereich laufen, miteinander in Beziehung treten und übergeordnete Bezüge und Sinnzusammenhänge hergestellt



werden. Damit bilden die Arbeiten irgendwann eine übergeordnete Einheit. Diese übergeordnete Einheit ist mir zunehmend wichtig geworden. Das ist ein ganz eigenes Level. Daran arbeite ich weiterhin.

Das Areal Rotunde, Alte Hungerburgbahn Talstation und Brücke, Hallerstraße war insofern ein starkes Statement. Die Rechnung ist aufgegangen, jede der Arbeiten hat autonom funktioniert. Im Zusammenspiel sind sie dann eine Vielzahl von Wechselwirkungen eingegangen und haben sich zu einer Entität vereint. *event horizon (vertikal)* hat das Versprechen von Ewigkeit und großem Raum eingelöst. Das alles war ganz nach meinem Geschmack. Außerdem war das eine singuläre Situation, die einem in einer künstlerischen Laufbahn in dieser Form mit ziemlicher Sicherheit eher nicht so häufig begegnet. Das war mir von Anfang an sehr bewusst. Das Privileg dieser singulären Situation habe ich sehr genossen.

Richard
Schwarz

NICHTS

NICHTS

NICHTS

NICHTS



Richard Schwarz Zeitfluss

Ohne Flecken verrinnt die Zeit. Es geschieht ohne Spuren und am Ende einer Zeitnot bleibt nur die Frage: Wo ist die Zeit bloß hin?

Die Installation *Zeitfluss*, verlieh diesem Prozess von 8. bis 22. September 2013 eine wahrnehmbare und beobachtbare Form. Mittels schwarzer Farbtropfen (*) bildete die Installation die jeweils aktuelle Zeit im Format HH:MM (z. B. 12:47) auf der Wasseroberfläche des Inns ab, worauf der Fluss das flüssige Werk mitnahm und sich die Zeit in dessen Wellen auflöste: Und die Zeit verrinnt. Bewusst wahrgenommen, verrinnt die Zeit, und dadurch erhält der verschwindende Moment etwas

Angenehmes, weil die eigene Zeit ihren Wert an sich zu erkennen gibt.

(*) Die Lebensmittelfarbe „Brillantschwarz“ (E 151) kam als 10%-Lösung (1 Teil Farbe, 9 Teile Wasser) zum Einsatz. Sie wird unter anderem für Marzipan und Kaviar verwendet und sorgte für das Schwarz der Tropfen. Der Farbstoff ist gewässerökologisch unbedenklich und schadet weder Mensch noch Tier. Pro Tag tropften gesamt rund 70 g in den Inn.

Interview mit Richard Schwarz
am 16. Januar 2016 mit NH und JY

Du kommst aus Wörgl, hast in Innsbruck Europäische Ethnologie und in Wien an der Universität für angewandte Kunst Art and Science studiert. Seit wann beschäftigst du dich mit der Thematik Zeit? Ist es ein Thema, mit dem du dich auch schon während des Studiums auseinandergesetzt hast?

„Zeitwohlstand“ war mein Abschlusssthema in Innsbruck. Und ich habe während meines Studiums schon manche Sachen über die Zeit gemacht. Warum ich mich so mit der Zeit beschäftige? ... Sehr eindrücklich oder auffällig war, dass ich immer gefunden habe, dass bei anderen eine andere Art Rhythmus zu finden ist. Es gibt ein Zitat von Henri David Thoreau: „Wenn einer in der Gruppe zu langsam ist, dann ist das kein Zeichen, dass er zu schwach ist, sondern weil er den Takt eines anderen Trommlers hat.“ Es gab so viele Fragen zum Thema Zeit. Wie wollen wir unsere Zeit verbringen? Warum machen wir etwas schnell? Oder warum will man etwas schnell machen? Das ist das Zeitparadox, dass man durch den Fortschritt viele Sachen schnell erledigen kann. Man könnte meinen, man hätte mehr Zeit, aber etwas anderes ist der Fall. Die Zeit kann man nicht verlängern, man macht nur mehr. Ob das dann mehr Qualität bedeutet, weiß man nicht.

Ist dein Projekt *Zeitfluss* das erste, das du im öffentlichen Raum gemacht hast?

Ich würde sagen, es war wahrscheinlich das markanteste. Andere Sachen waren eher flüchtig. In der Ethnologie macht man Feldforschung, aber dass man wirklich etwas in den Raum stellt, was man dann auch anschauen kann? In dem Sinne war dies wohl das erste Projekt im öffentlichen Raum, das ich gemacht habe. Und auch das erste, das richtig intensiv geworden ist, weil es recht lange gedauert hat, bis es Bewilligungen gegeben hat. Deswegen hat mich dieses Projekt lange beschäftigt.

Woran lag es, dass die Bewilligungen so lange gedauert haben?

Zeit! (*lacht*) Gewässerökologisch spielt die Farbe eine Rolle – und dann anscheinend doch nicht wirklich, jedenfalls in dieser Menge nicht.

Wie kam dir die Idee zu diesem Projekt? Hattest du schon immer den Wunsch, das Thema Zeit in einem Kunstprojekt umzusetzen?

Die Idee hat es sicher schon länger gegeben. Das „Verrinnen der Zeit“ ist eine Metapher. Man sagt ja



auch: „Uns verrinnt die Zeit.“ Die Zeit verrinnt, und man weiß nicht genau wohin. Eines der Probleme mit der Zeit ist, glaube ich, dass man außer, dass sich der Zeiger verändert, die Zeit irgendwie nicht sieht. Die ganzen Veränderungen machen einem bewusst, dass es so ist, es tut sich was und irgendwann ist sie weg. Und vielleicht ein Bild zu schaffen, wie man der Zeit beim Verrinnen zuschauen kann, das war die Idee. Dass es dann so aussieht, hat mehrere Gründe: das Programm, in das es reingepasst hat, dann auch, dass es technisch möglich geworden ist, aufgrund von Pumpen so einen Tropfen überhaupt machen zu können. Und auch, dass mir die Brücke in Innsbruck, in meiner Erinnerung damals, als passender Ort erschienen ist. Dort ist kein Autoverkehr, weil in meiner Vorstellung eigentlich nur FußgängerInnen drübergehen sollten. Dass dann auch ein Zug drüberfährt ... Na ja, das sind so Sachen, die einem selber vielleicht



mehr gefallen als anderen, aber irgendwie hat der Zug oder diese „Fahrplanisierung“ dazu geführt, dass wir ein engeres Verständnis von zeitlichen Abläufen haben. Die Taktung ist ein bisschen durch die Fahrpläne erkennbar.

Hast du die Pumpe, die dann die Punkte in den Inn getropft hat, selbst entwickelt?

Nein, die habe ich nicht selber entwickelt.

Es ist also stündlich eine Uhrzeit in den Inn gefallen?

Jede Minute! Die Farbe tropfte in Form einer digitalen Zeitanzeige zu bestimmten Zeitpunkten ins Wasser und ist dann verronnen. Dadurch, dass der Inn aber für diese Jahreszeit ziemlich viel Wasser geführt hat, ist dieser Vorgang ziemlich schnell gegangen. Die Idee war ursprünglich, dass man die Zeit schon für

20 bis 30 Sekunden sieht. Im Endeffekt waren es dann zehn Sekunden. Das war die Idee dahinter, dass man das Flüchtige der Zeit darstellt.

Wie lang gab es die Installation an der Karwendelbrücke in Innsbruck?

Zwei Wochen.

Zwei Wochen lang ist jede Minute eine Zeit in den Inn getropft?

Ja, im Prinzip schon. Es hat bestimmte Zeiten gegeben. Es gibt eine Verbindung zu gesellschaftlichen Ruhezeiten. Also einerseits gibt es Werktag, hier nutzt man die Mittagspause und den Feierabend und das Wochenende und den Montag die ganze Zeit. Man wird daran erinnert, dass es eigentlich kollektive Zeiten gibt oder gegeben hat, wobei das natürlich auch variieren kann. Sie befinden sich auch in Auflösung. Das war also der Grund, warum diese Zeiten ausgewählt worden sind.

Wie waren die Reaktionen auf das Projekt?

Die Reaktionen waren alle positiv, vielleicht auch, weil doch alle etwas mit der Zeit anfangen können. Vor allem aus Gründen der Zeitarmut. Lustig war auch, dass das Projekt auf einer „Hacker-Seite“ besprochen worden ist, auf der mehr Techniker zugegen sind. Also, wenn man es nüchtern, rein technisch betrachtet, gibt es einigen Verbesserungsbedarf. Aber wenn man es von der Idee her betrachtet und den Prozess verfolgt, dann ist es doch sehr in Ordnung. Da fällt mir ein, einer Person hat es gar nicht gefallen. Die hat gefragt, was denn die Kunst dabei wäre, Farbe in den Inn zu tropfen? Nach einem Gespräch meinte sie aber trotzdem, dass das mit dem Verrinnen der Zeit eine schöne Idee sei.

Hast du das Projekt von Anfang an in Innsbruck machen wollen?

Ja, es gab ein paar Punkte, die das nahegelegt haben. Zum Beispiel, weil ich aus Tirol bin und dort Möglichkeiten habe, es vor Ort vorzubereiten. Und weil ich dort auch einen Kollegen habe, der mir sehr viel geholfen hat.

Nimmst du es als etwas Negatives wahr, wenn die Zeit schnell vergeht?

Für mich persönlich? Nein, nicht unbedingt. Warum es vielleicht manchmal gut ist, der Zeit beim Verrinnen zuzuschauen, hat den Grund, dass ich denke, dass man schon sehr von der Einstellung geprägt ist, dass Zeit Geld ist.

Warum hast du dich entschieden, das als Kunstprojekt im öffentlichen Raum zu machen? Was bedeutet das für dich?



den werden möchte. Das ist ein heikles Thema. Wie kann man wieder stolz im öffentlichen Raum nichts machen?

Meinst du, dass man das Verweilen im öffentlichen Raum vielleicht verlernt hat?

Ein Element, welches sich vielleicht geändert hat, ist, dass die Leute viel mehr privaten Raum haben. Sie müssen eigentlich nicht mehr auf die Straße gehen, um sich ein bisschen zu unterhalten. Ich denke, dass man einfach mehr Freiräume im Privaten hat, und auch, dass es auf den ersten Blick viel bequemere Arten gibt, von A nach B zu kommen. Es gibt vielleicht auch weniger Möglichkeiten, dass man überhaupt auf die Idee kommt, sich irgendwo hinzusetzen. Und was schon auch eine Rolle spielt, ist, dass die Flächen, die dem „Nichts-Tun“ gewidmet waren, zunehmend umgewidmet werden, zum Beispiel in Parkplätze. Es entstehen immer mehr Caféterrassen oder Weihnachtsmärkte.

Dass man zum Konsumieren angeregt wird ...

Ja, dass man der Zeit einen Wert gibt, indem man Geld austauscht. Es passiert nicht so oft, dass man Leute beobachtet, die mal nichts machen. Eigentlich ist der Begriff „Nichtstun“ blöd, weil man macht natürlich etwas. Man sitzt ja da, denkt nach, man beobachtet.

Glaubst du nicht, dass das Bedürfnis des Zeitnehmens oder des Zeitnutzens relativ individuell ist? Auch das Thema Freizeit gibt es ja noch gar nicht so lange.

Ja, gerade das Thema Freizeit ist sehr interessant. Nämlich, dass man zwei Zeiteinteilungen hat. Aber Freizeit ergibt eben erst Sinn, seit es Arbeitsverhältnisse gibt. Diese Frage muss jede/r für sich selber beantworten. Jede/r muss für sich selber entscheiden, wie er oder sie seine Zeit am besten verbringt.

Glaubst du, dass sich die Geschwindigkeit des Zeitflusses verändert und schneller wird?

Ich denke, dass Druck Gegendruck erzeugt. Insofern könnte es auch wieder in die ganz andere Richtung gehen. Letztens habe ich eine interessante Aussage eines Dirigenten gehört. Das wird mir jetzt gerade erst bewusst. Und zwar hat er gemeint, dass klassische Musik früher schneller gespielt worden wäre als heute. Er hat es so erklärt, dass früher die Irritationen weniger waren, und deswegen konnte man in der Musik mehr Gas geben. Heute ist die Musik eher sachte. Es wäre also genau die Gegenteilstendenz, könnte man sagen. Dadurch, dass die Geschwindigkeiten hoch sind, versucht man in Bezug auf andere Sachen irgendwie einen Ausgleich zu schaffen.

Hast du Ideen für neue Projekte, die sich vielleicht auch mit dieser Thematik beschäftigen?

Ja, es gibt Überlegungen. Dadurch, dass ich mich damit beschäftige, sehe ich das Thema überall. Aber da ist schon eine gewisse Blindheit. Ich meine, dass man den einen Aspekt überall sieht und die Verbindungen herstellt. Das Thema spielt eigentlich überall eine Rolle. Schon allein durch die Vorbereitungen. Man möchte ja nicht in Stress geraten.

Im Idealfall hat man ein anderes Publikum. Das war ein Grund, warum ich solch einen Ort gesucht habe. Leute, die vielleicht mit gegenwärtiger Kunst nicht so viel zu tun haben. Deswegen war es einfach schön zu sehen, dass auch diese Leute damit etwas anfangen konnten, stehen geblieben sind und darüber nachgedacht haben. Ich glaube, dass das in einem Ausstellungsraum eher weniger passiert, weil einfach die Hürde hineinzugehen eine größere ist.

Viele Orte im Stadtraum sind eigentlich Nicht-Orte, die existieren nicht wirklich. Ich will ja von einem Ort zum anderen, und was dazwischen ist, ist eher eine Belastung. Viele Leute haben nicht die Zeit, sich dazwischen noch etwas anzuschauen.

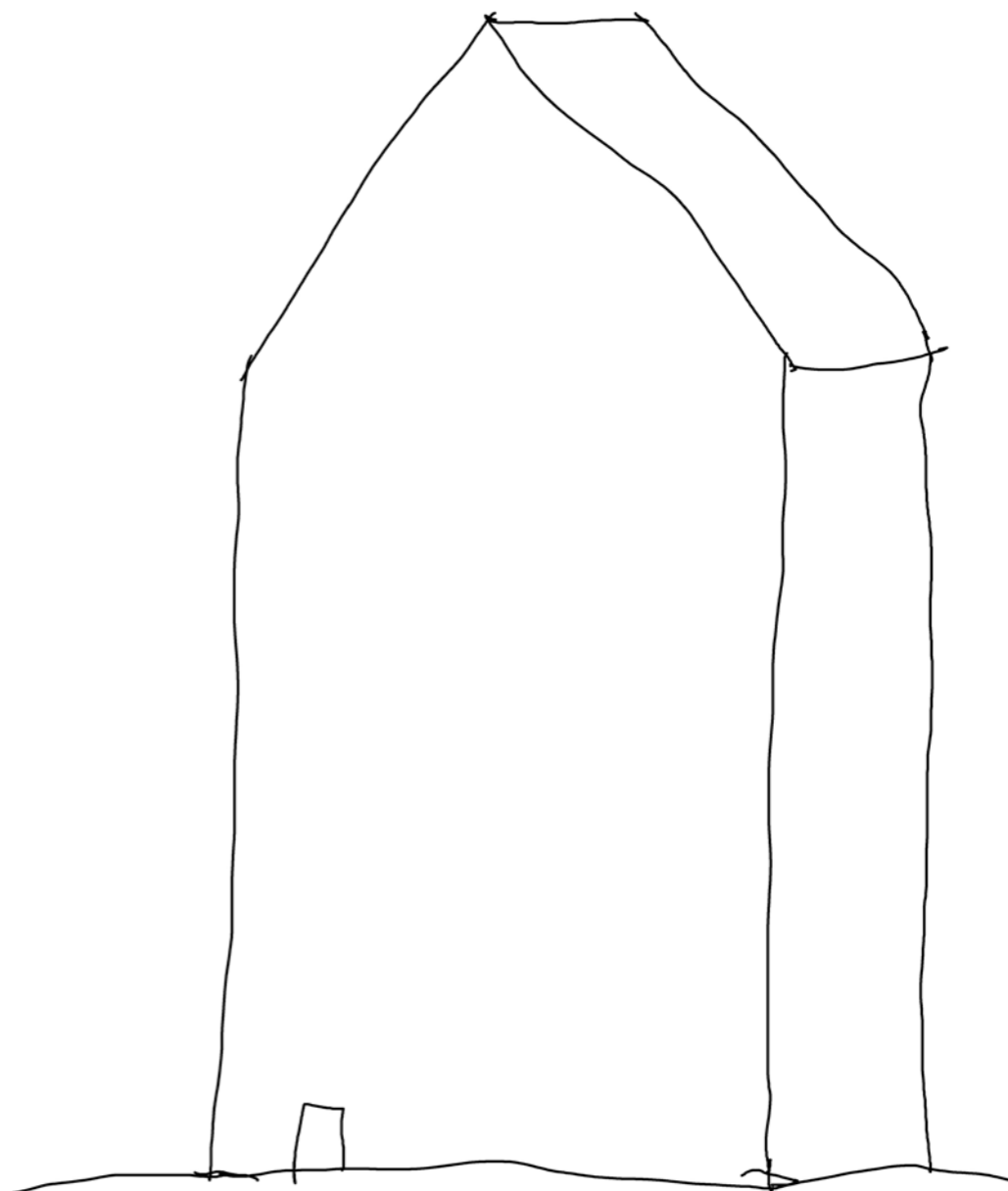
Vielleicht ist es aber auch ein Überraschungsmoment? Also, wenn jemand schnell von A nach B möchte, und auf einmal ist da was, dann lässt es sie vielleicht eher mal innehalten und gucken: Was ist da überhaupt?

Ja, das wäre wünschenswert. Aber es hängt von vielen Faktoren ab, ob das wirklich so eintritt. Das Zeitnehmen im öffentlichen Raum ist etwas, was nicht so gemacht wird. Wenn irgendwer rumsteht und in die Luft schaut, da fragt man sich schon mal, entweder hat der sie nicht alle, was tut denn der da? Oder hat der nichts Besseres zu tun? Das Sich-Zeitnehmen im öffentlichen Raum ist ein problematisches Thema.

Außer an Orten, die dafür vorgesehen sind, zum Beispiel auf einer Bank. Da darf man sich Zeit nehmen.

Ja, in Parks funktioniert das recht gut. Da sind Bänke schon Ruheorte. Es ist für viele Leute problematisch, im öffentlichen Raum nichts zu machen, weil man sich dann mit einer Gruppe in Beziehung setzt, mit der man vielleicht nicht so gerne verbun-

JE SUIS ARCHITECT



Andrea
Lüth

Andrea Lüth, *O.T. (Architect)*, aus der Serie *Atomic Disposer (Working Title)* 2013, Digitalzeichnung, Größe und Auflage variabel

Andrea Lüth Stella für alle

Stella für alle zeigte zwei Kinder vor einem Bild in einem Museum. Die Fotografie aus dem Familienalbum wurde auf das Format einer Bautafel vergrößert und auf einer solchen auf einem zentral gelegenen Platz vom 22. Februar bis 21. März 2014 veröffentlicht. Dieser Platz, der Innsbrucker Marktplatz, besticht durch seine chaotische (Nicht-)Nutzung sowie durch den malerischen Ausblick auf die gotischen Hausfassaden und den Felsriegel der Nordkette auf der gegenüberliegenden Innseite. Es ist ein Ort, der noch nicht dauerhaft gestalterischen, konsumorientierten und marktwirtschaftlichen „Verbesserungen“ unterlegen ist. Sollte das seit längerem angedachte Museum für Gegenwartskunst jemals gebaut werden, würde sich dieser Ort anbieten – aber das kann dauern.

Mittels einer „künstlerischen Intervention“ Werbung für Kunst machen, Hemmschwellen abbauen, Kinder anschauen, die Kunst anschauen, keine Angst – Kunst im öffentlichen Raum wortwörtlich. *Stella für alle* war ein Aufruf, vielleicht ein Irritationsmoment, jedenfalls ein Plädoyer für die Kunst.



Interview mit Andrea Lüth
am 3. November 2015 von NH

Wie bist du zur Kunst gekommen?

Ich habe Malerei in Linz studiert und 2008 das Diplom gemacht. Damals ist eine größere Gruppe von KollegInnen nach Wien gegangen und auf diesen Zug bin ich aufgesprungen. Ich bin nun seit siebeneinhalb Jahren in Wien.

Du machst auch Zeichnungen und Trickfilme?

Ja, ich habe ganz klassisch Grafik und Malerei studiert und mein Diplom in Zeichentrickfilm gemacht. Die Zeichnung ist quasi die durchgängigste Technik in meiner Arbeit. Zeichnen tu ich immer. Es gibt aber auch andere Sachen, wie zum Beispiel Malerei und Kunst im öffentlichen Raum, Video und Film, jetzt auch vermehrt Installationen und Wandmalereien. Das läuft eigentlich alles parallel – ich schreibe auch viel Text und konkrete Poesie –, es ist immer alles gleichzeitig. Ich weiß auch nicht, wie es anders ginge.

Wolltest du schon als Kind Künstlerin werden? Oder hattest du früher vielleicht andere Ideen, was du werden wolltest?

Den Wunsch, Künstlerin zu werden, hatte ich so direkt nicht – ich glaube, weil ich nie genau wusste, was man so als Berufswunsch haben kann. Meine Eltern haben mich sehr unterstützt, indem sie mich im Zeichnen gefördert haben, sozusagen im Zulassen dessen, was man als „kreativ“ bezeichnet. Ich habe schon immer viel gezeichnet und viel gemalt. Es war auch immer klar, dass ich das gerne mache.

Dann würdest du heute sagen – an diesem Punkt, an dem du stehst –, du bist gerne Künstlerin?

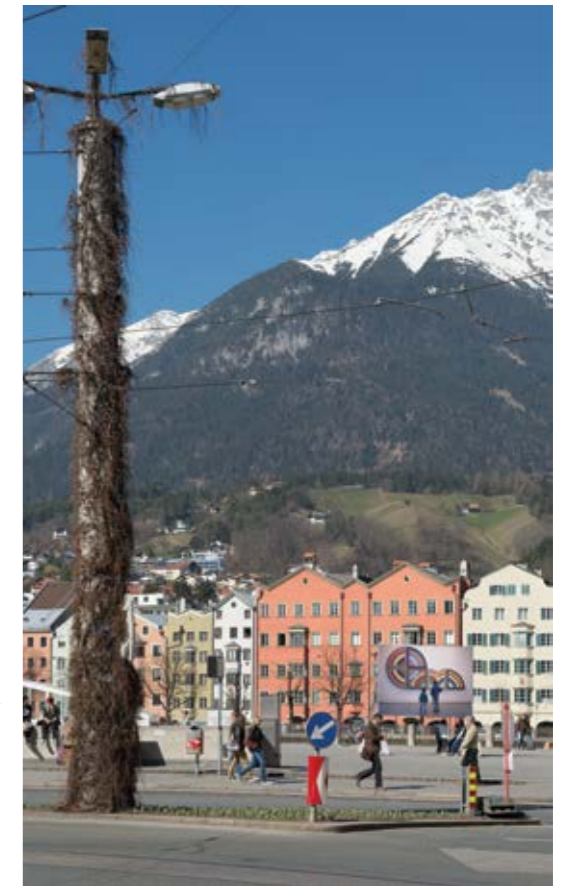
Ja! Sehr gerne sogar.

Dann kommen wir auch schon zu deinem Projekt *Stella für alle*: Auf diesem Bild bist du abgebildet, zusammen mit deinem älteren Bruder vor einem Werk von Frank Stella. Dieses Bild war zwei Monate auf dem Marktplatz in Innsbruck zu sehen.

Ja genau. Die Geschichte dazu geht so: Im Sommer 1988 sind meine Eltern mit uns – ich bin die Jüngste – nach Schweden in den Urlaub gefahren. Auf dem Weg dorthin sind wir in Dänemark, im berühmten Museum Louisiana, stehen geblieben, meine Mutter hat ein Foto gemacht, auf dem mein Bruder und ich im Museum vor dem Bild von Frank Stella stehen. Da war ich sechs oder sieben und mein Bruder elf Jahre alt. Im Original ist das Foto ein Dia. Ich bin – aus anderen Gründen – schon vor einiger Zeit auf dieses Foto gestoßen. Eigentlich war es so, dass ich mir damals schon gedacht habe, das ist ein super Foto. Vor allem die Posen der zwei Kinder sind so unverfälscht. Ja, so stehen Kinder da. Das Foto hatte ich lange in meiner Umgebung und ich habe immer überlegt, was ich damit machen könnte. Aber ich wusste es nicht konkret.

Dann bist du durch einen Zufall auf dieses Foto gestoßen?

Ja, ich schaue mir immer wieder die alten Fotos an. Vor allem



Fotos, auf denen ich noch klein bin und ich mich erinnere, wie ich noch selbst in dieser Zauberwelt gelebt habe. Relativ bald war klar: Würde ich dieses Bild aufblasen, würde es wirklich gut funktionieren. Ich habe noch einige Zeit darüber nachgedacht, und dann kam es dazu, dass es in Tirol am Marktplatz verwirklicht wurde.

Wie würdest du die Wirkung dieses Fotos, das wirklich sehr groß auf einer Art Bautafel aufgeblasen wurde, für BetrachterInnen oder SpaziergängerInnen beschreiben?

Ich wollte gerne, dass das offen bleibt. Ich wollte nicht so sehr in eine Richtung drängen – vielleicht, dass die Leute tatsächlich glauben, das sei Werbung, aber wofür, versteht man nicht. Was könnte das anderes sein? Da wollte ich gar nicht zu sehr lenken. Ich habe mir schon gedacht, dadurch, dass es so eine Art Bautafel ist, könnte es ein Hinweis sein, dass hier an diesem Standort auch ein Kunstmuseum stehen könnte. Das machen Bautafeln ja: Sie kündigen etwas an.

Oder ich dachte auch an Wahlwerbungen. Parteien, die Werbung machen. Oder an Werbung-Werbung. Alle drei Komponenten würden eigentlich gut



passen. Die Bautafel für ein Museum, die Werbung für Kunst oder die Wahlwerbung für – eigentlich auch Kunst. Was noch besser funktioniert hat, als ich mir das ausgedacht habe, war der Hintergrund: die bunten Fassaden von Mariahilf und dahinter die Nordkette. Dass man also auf Kinder schaut, die auf ein Bild schauen vor Häusern, vor dem Gebirge – auf diese Extreme. Das war etwa wie ein *Mönch-am- Meer*-Effekt. Ziemlich super!

Dann ist der Standort von dir auch ganz bewusst gewählt? Oder gab es andere Möglichkeiten?

Nein. Es war klar, dass es dort stehen muss. Ich finde auch den Marktplatz an sich ganz lustig. Zuerst fand ich den Marktplatz, wie viele andere wahrscheinlich, ziemlich doof, weil er so ungenau ist. Ich habe aber meine Meinung geändert. Innsbruck ist schon so gut durchdesignt, da finde ich es ganz gut, wenn so ein großer, prominenter Platz unpraktisch genutzt wird.

Der Marktplatz wird ja auch viel für temporäre Veranstaltungen genutzt.

Ja genau, für alles Mögliche. Das Thema des Kunstmuseums und das Thema des Schauens treffen sich hier ganz gut. Wenn man im Internet nach Innsbruck sucht, findet man immer Bilder genau dieser Häuserfassaden. Das wäre natürlich auch interessant: vor diese Fassaden das Bild dieser Fassaden zu stellen.

Bart Lootsma schrieb in einer Rezension zu deinem Projekt, dass es Innsbruck zu wünschen wäre, sich mehr von der Tourismus-Abhängigkeit zu lösen. Wie stehst du dazu?

Ich habe wenig Hoffnung, dass das passieren wird. Das ist aber auch nicht mein Thema. Es könnte natürlich mehr Kunst geben, auf jeden Fall mehr Geld dafür.

Wie waren die Reaktionen auf dein Projekt? Hast du vielleicht selbst mitbekommen, wie sich

die BetrachterInnen über das Bild unterhalten haben?

Hm, ... das kann ich schwer sagen, weil ich nicht in Innsbruck lebe. Ich glaube, es wurde tatsächlich sehr gut als Sitzgelegenheit angenommen, weil diese zwei Betonsockel genau in Sitzhöhe sind. Das wollte ich auch gerne so, weil – auf dem Platz ist ja nichts. Gerade im Frühling und im Sommer ist der Platz sehr belebt und die Leute müssten sich auf den Boden setzen. Somit haben sich sehr viele Leute auf die Sockel gesetzt. Das heißt, sie nehmen das gerne an, weil sie auch gerne schauen. In meinem Freundeskreis gab es schon Lob (*schmunzelt*).

Es war leider nicht möglich, das Projekt länger stehen zu lassen. Das fand ich zuerst etwas schade. Später habe ich mir gedacht, es ist auch gut so. Dann wirkt es eben wie ein Impuls.

Was war der Grund dafür?

Es musste der nächsten, kommerziell wichtigeren Veranstaltung weichen. Es war insgesamt recht schwierig, einen passenden Termin zu finden. Ich hatte im Sinn, das Projekt nach Möglichkeit für einen recht langen Zeitraum in einer warmen Jahreszeit aufzustellen. Das war alles nicht möglich, weil gerade in der warmen Jahreszeit viele große Veranstaltungen auf dem Marktplatz stattfinden – mit großen Bühnen –, und dann kann es nicht da stehen.

Wie kamst du auf den Titel *Stella für alle*?

Es geht ganz einfach darum, dass das Bild, das auf dem Foto zu sehen ist, von Frank Stella ist und eben für alle ist. Ich wollte gerne eine Arbeit machen, die nicht moralisch ist. Ich wollte nicht sagen: „Das gehört aber so gemacht oder das gehört so gemacht.“ Sondern es sollte eine reale Option für alle sein, wenn es in Innsbruck keinen Stella gibt und wenn die Leute nicht ins Museum gehen. Wenn das alles der Fall ist, ist es trotzdem wichtig, dass man daran erinnert wird. Und deswegen *Stella für alle* im öffentlichen Raum, an einem prominenten Platz. Es ist schon auch ein Wortspiel: Stella und alle.

Die meisten wissen nicht, dass das Gemälde von Frank Stella ist. Vor Ort wurde das auch nicht entschlüsselt: Es gab keine Info. Sicherlich dachten viele Leute, es sei vielleicht italienisch und es seien die Sterne gemeint. Mich haben auch Leute kontaktiert und erzählt, dass eines ihrer Kinder Stella heißt und ob ich



Ich mag es gerne, wenn etwas dabei ist, was irgendwie bescheuert ist.

bitte ein Poster schicken könnte. Wenn es die Leute verstehen, ist das gut. Wenn es Rätsel gibt, ist das auch gut.

Schaust du dir selbst gerne Kunst an?

Ja. Ich mag es gerne, wenn etwas dabei ist, was irgendwie bescheuert ist. So nenne ich das gerne. Wenn was dabei ist, was ich mir nicht erklären kann, wenn ich es nicht verstehe. Wenn es



irgendwie keinen Sinn ergibt – zum Beispiel, wenn ich selbst nie darauf kommen würde, das zu machen, wenn es in irgendeiner Art unlogisch ist. Das ist ein Aspekt, den ich gerne mag. Ich finde nämlich, dass das etwas ist, was Kunst kann. Irgendwie für nix sein. Es ist einfach gut, dass es das gibt in der Welt, aber man versteht den Mehrwert nicht direkt auf den ersten Blick. Ja, das ist, glaube ich, wichtig für die Menschen – dass nicht alles immer sofort verständlich ist. Wenn das Kunst kann, dann ist es gut.

Worin siehst du den größten Unterschied zwischen „behauster Kunst“ in Galerien und Kunst im öffentlichen Raum?

Ich würde sagen, es gibt zwei große Unterschiede. Zum einen, dass ja tatsächlich der öffentliche Raum allen gehört und wir ihn somit auch benutzen können. Viele Leute vergessen dies oft.

Zum anderen kann etwas, was man im öffentlichen Raum macht, unbeschränkt sein. Das finde ich beides sehr reizvoll.

Gleichzeitig muss man auch sehr behutsam damit umgehen. Der öffentliche Raum ist schon sehr belastet, durch visuelle, aber auch physische Übergriffe. Sozusagen noch etwas dazugeben, ja ..., das muss schon irgendwie Sinn ergeben.

Du machst aber auch viele Sachen für Innenräume. Oder machst du auch öfter Kunst im öffentlichen Raum?

Ja, das war nicht das erste Mal. Es ist auch im Moment eine Arbeit von mir in Innsbruck an der Hofkirche zu sehen. Aber auch die ist temporär. Alle anderen Sachen waren ebenfalls temporär beziehungsweise ganz flüchtig.

Bei *Stella für alle* war es ein ganz toller Moment, zu wissen, das steht da jetzt, und wenn man dort ist, kann man es sehen.

Kunst am Bau hat ja ihre AnhängerInnen und KritikerInnen. Es ist auch Kunst im öffentlichen Raum, aber es hat nicht unbedingt dieses Temporäre, was Kunst im öffentlichen Raum ja oft so reizvoll und spannend macht.

Es kommt drauf an. Ich bin eigentlich ein Fan von Kunst am Bau. Vor allem von den – zu Recht oft kritisch betrachteten – für die 1950er- und 1960er-Jahre typischen tanzenden Kinder und Blumen, Mosaiken und Malereien. Eigentlich finde ich das ziemlich super und ziemlich witzig. Meiner Meinung nach wurde das zu sehr belächelt und es wird zu wenig daraus gemacht. Eine gute temporäre und eine gute permanente Installation haben Sinn. Außerdem sind diese Dinge Zeugen einer bestimmten Zeit – so wie Architektur und andere Sachen auch. Somit ist das alles immer interessant, finde ich.

Welche Pläne gibt es für die Zukunft?

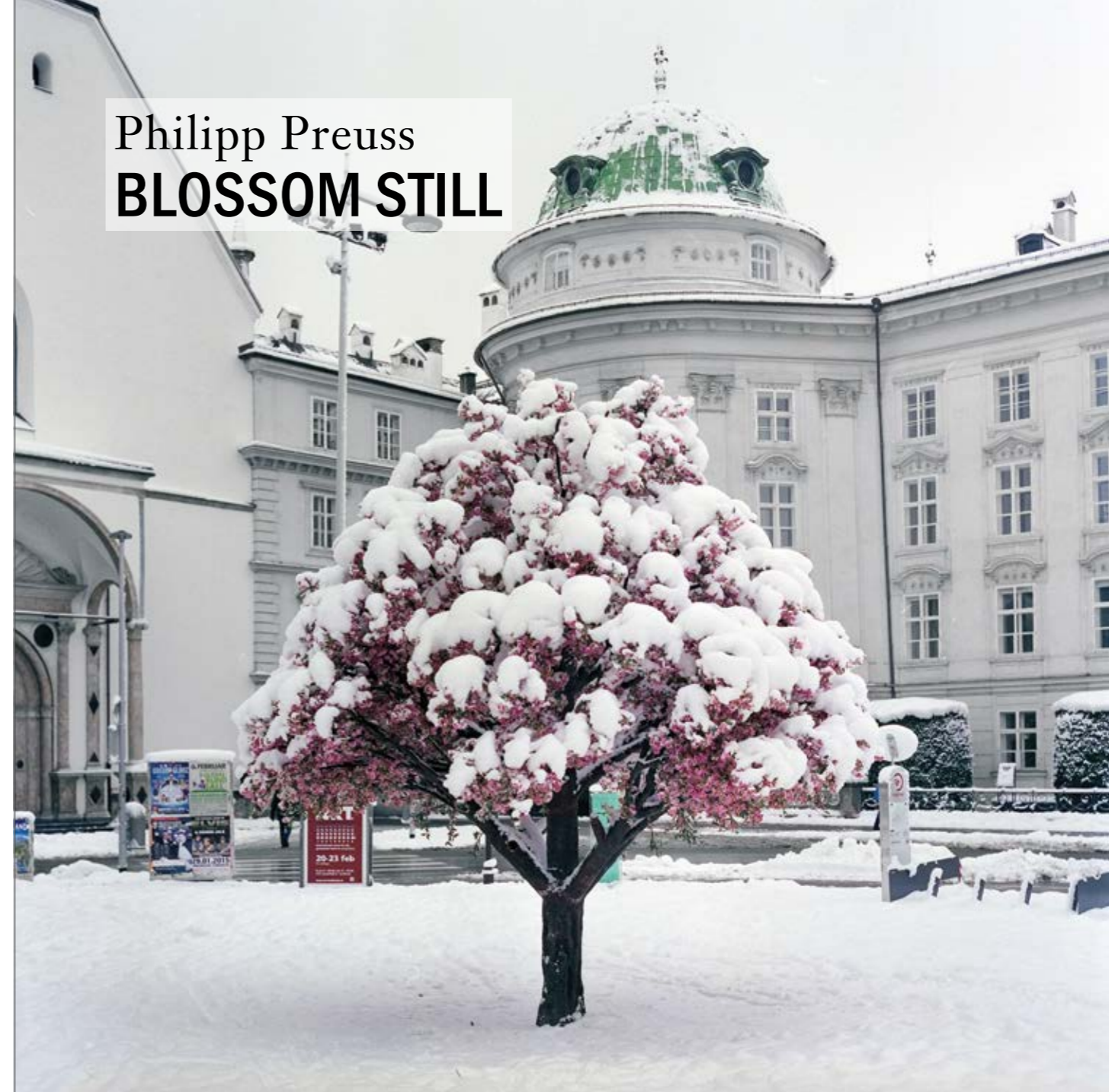
Einige. Im Moment bereite ich zwei Ausstellungen vor und arbeite an meinem Buch. Nächstes Jahr gibt es einen Auslandsaufenthalt und ich betreibe mit Freunden einen Kunstraum in Wien. Es gibt immer etwas zu tun, ja.



**Michel Vosz
Lena Rost
Nico Reed
Maria Wawumba
Joe Tearman
Jean-Luc Rondy
Paul McGuffin
Anatol Attivic
Brian Carneio
P.C. Cumconcock
Juri Jovanovic
Laura Bartleby
David Ziegelman
Sandrine Garcine**

**Philipp
Preuss**

Philipp Preuss
BLOSSOM STILL



Ein blühender Kirschbaum stand von Anfang Dezember 2014 bis Ende Juli 2015 auf der Wiese zwischen Hofburg, Volkskunstmuseum und Landestheater.

Die naturgetreue Nachbildung eines blühenden Kirschbaums verweilte fast ein ganzes Jahr an diesem Ort. Sie erstaunte in diesem Zeitraum viele PassantInnen, erregte im Frühling weniger Aufmerksamkeit, führte dafür im Herbst zu Irritation, die sich im Winter, als alles schneebedeckt war, ins Mystisch-Theatralische steigerte.

Wenngleich weniger gefeiert als anderswo, sind auch in Tirol blühende Obstbäume ein Zeichen für den Frühling. Die wenigen Tage, die ein Baum in Blüte steht, einem Videostill gleich quasi „einzufrieren“ und auf ein ganzes Jahr auszudehnen, ist eine poetische Metapher für das Verhältnis von Natur und Künstlichkeit, das gerade in einer Tourismusregion permanent zur Debatte steht.

Interview mit Philipp Preuss
am 16. Oktober 2015 mit NH

Hallo Philipp, es freut mich sehr, dass du dir die Zeit für dieses Interview nimmst. Fangen wir doch mit der Frage an, wie du überhaupt zur Kunst gekommen bist.

Ich bin aus Bregenz, dann nach Wien und wieder zurück nach Bregenz gezogen. Ziemlich früh habe ich mit Video- und Konzeptkunst begonnen, bin dann 1994 in die Vorarlberger Künstlervereinigung eingetreten und habe dann die Aufnahmeprüfung an der Filmakademie in Wien probiert, wollte Film machen und bin am Mozarteum in Salzburg gelandet, aber für Theaterregie. Damals konnte ich ja das noch nicht so genau unterscheiden. Ich habe nur gesehen, okay, es gibt Regie, das wird schon das Richtige sein. So bin ich eigentlich beim Theater gelandet. Seitdem versuche ich, bildende Kunst mit dem Theater zu verbinden.

Du bist hauptberuflich Theaterregisseur?

Na ja, ich mache beides. Ich mache viel Theaterregie in Deutschland und jetzt auch zum ersten Mal in Österreich.

Wie kam es zur Idee für dein Projekt *Blossom Still*, das du für Kunst im öffentlichen Raum Tirol umgesetzt hast?

Als Erstes ist es etwas Theatralisches und kommt daher, dass am Theater mit Requisiten gearbeitet wird. Heute macht man ja kaum Requisitenspiel mehr. Seit den 1990er-Jahren ist eigentlich immer eine leere Bühne zu sehen, es wird kaum noch mit Requisiten gespielt, ich glaube, weil die Fantasie größer ist. Man muss die Sachen nicht mehr abbilden, weil dies die Medien oder der Film tun. Eigentlich ist die Idee zu *Blossom Still* daraus entstanden, dass erst einmal etwas übersehen wird und man genau hinschauen muss, damit man das Kunstwerk erkennt, eine Art Double Take.

Blossom Still wird im Frühling unsichtbar und bleibt dies auch bis zum Sommer. Im Herbst wird die Arbeit erst richtig sichtbar. Im Winter hat sie ihren totalen Höhepunkt, weil es wie ein katholisches Wunder in Innsbruck ist, dass da ein Baum blüht. Als ob das eine Erscheinung, eine Epiphanie wäre. (lacht)

Gibt es einen Grund, warum du ausgerechnet einen japanischen Kirschbaum für diese Arbeit gewählt hast? In Japan steht dieser Baum symbolisch für Aufbruch und Vergänglichkeit.

Es gibt von Tschechow ein Stück, das heißt *Der Kirschgarten*. Da geht es darum, dass ein Kirschbaumgarten verkauft und verlassen wird, also ein Haus und seine Geschichte kommerzialisiert werden. Und ich finde, diese pinke Blüte ist wie ein Icon. Die japanische Symbolik war nicht der Grund, aber das passt auch.

Der Kirschbaum stand zwischen Landestheater und der Hofburg auf einer öffentlichen Wiese. Warum hast du diesen Platz gewählt?

Erst habe ich recherchiert, was es so an Plätzen gibt. Klar war, es muss eine Grünfläche sein, wo es Bäume gibt. Auf einem abgeschirmten, quadrierten Platz hätte man gleich gesehen, dass es ein Kunstwerk ist.

Beim Aufbau hat es schon begonnen, dass die Leute total aus dem Häuschen waren – da war doch gestern noch kein Baum da! Genau das ist passiert, dass sie ihre Wahrnehmung infrage stellen. Es war dazu noch ein richtig guter Zufall, dass genau nebendran das Landestheater und die Neue Galerie der Tiroler Künstlerschaft in der Hofburg sind. Da dachte ich mir, das ist genau der richtige Ort zwischen bildender und darstellender Kunst.

Ein Jahr stand der Baum dann auf diesem Platz?

Ja, eigentlich hätte er ein Jahr lang da stehen sollen. Aber da wird jetzt irgendwas umgebaut, deswegen hat er leider die zwölf Monate nicht ganz durchgehalten, aber fast.

Ich habe gelesen, dass dieser Baum auch das Thema der Künstlichkeit und Kulissenhaftigkeit einer Touristenstadt wie Innsbruck aufgreifen soll. Was ist dran an dieser Aussage?

Was in Landschaften und Städten wie Vorarlberg, Tirol oder Innsbruck auffällt, ist der Naturtourismus, wie zum Beispiel Skifahren und die Alpen als Kulisse: wo schon nicht mehr richtig unterschieden werden kann zwischen Attrappe und Realität, wo

einem Dinge schon inszeniert vorkommen, weil sie so natürlich sind. Der Schnee aus Schneekanonen oder mit dem Skilift den Berg hochfahren und denken, diese Ruhe gibt es so gar nicht, das kann ja gar nicht sein. Es ist immer so, dass in so einer Stadt, mit so einem Stadttourismus und so einem Marketing, Natur eben keine Natur mehr ist, sondern ein kapitalistisches Produkt, das verwertet wird.

Stimmt es, dass der Kirschbaum mehrmals beschädigt wurde? Es soll sogar einmal einen Brandanschlag gegeben haben ...

Ja! Alle zwei Wochen. Ich habe das erst nicht glauben können. Immer wieder wurden Äste abgebrochen, weil jemand besoffen nun unbedingt einen Ast mitnehmen wollte. Und es ist tatsächlich so – der Baum ging von Innsbruck nach Bregenz und steht jetzt vor dem Künstlerhaus in Bregenz. Dort ist das Gleiche passiert wie in Innsbruck, dass die Leute erst ungläubig davor stehen und dann wieder diesen haptischen Beweis haben wollen, ob das Ding jetzt echt ist oder nicht, weil sie es nicht glauben können. Der Baum wird sowieso immer abgeschossen – fotografisch – aber sie wollen es auch unbedingt wissen. Ich glaube, dann passiert so etwas. Sie wollen es mitnehmen oder kaputtmachen.

Was, meinst du, sind die Gründe dafür?

Ich glaube, es gibt verschiedene Gründe. Die einen hassen sowieso die moderne Kunst. Beim Aufbau waren Leute, die sich beschwert haben: „Was soll das? Das kostet ja wieder ein Vermögen.“ Andere wiederum waren total begeistert.

Der Brandanschlag war insofern absurd, weil die Leute wohl gegen Plastik waren. Und dann haben sie es verbrannt? Das ist natürlich das Beste, was man mit Plastik machen kann.

Jeder hat einen Laptop und ein Handy, aber wenn ein Kunstwerk aus Plastik ist, muss es erst mal vernichtet werden.

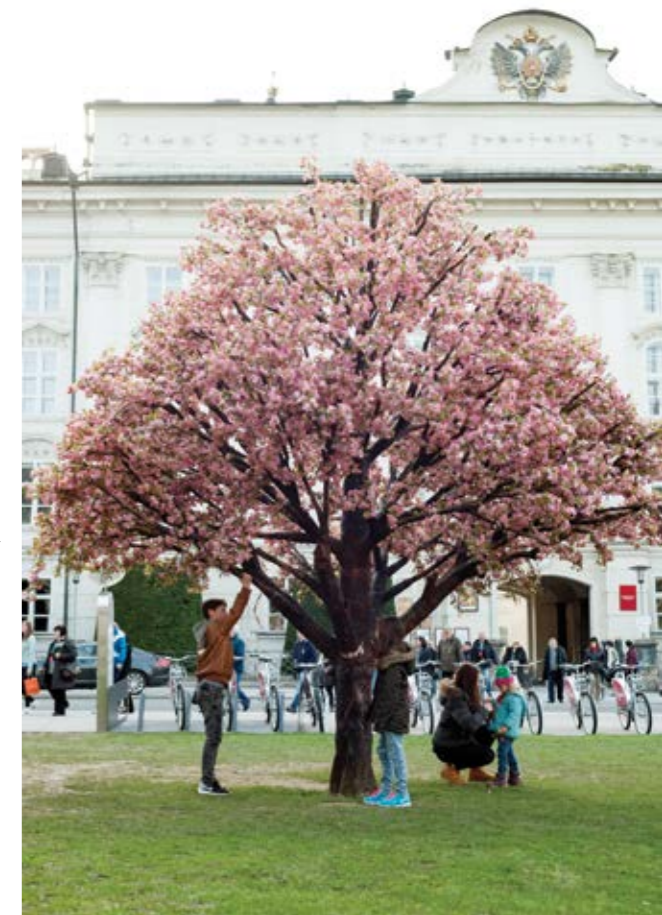
Hast du den Kirschbaum repariert und neu aufgebaut?

Ich habe nicht immer runterfahren können, und wenn doch, habe ich das fotografiert und habe dann beschlossen, es so zu lassen. Das gehört auch irgendwie zur Arbeit dazu, dass sich die ganzen Anschläge – der verbrannte Baum ohne Äste und alles – abbilden. Irgendwie hat das auch etwas. Soll er so dastehen. Da schreibt sich die Stadt quasi in den Baum ein.

Was bewegt dich denn dazu, Kunst im öffentlichen Raum zu machen? Der Baum ist natürlich prädestiniert dafür, im öffentlichen Raum zu stehen, aber was wäre, wenn er in einer Galerie stünde?

Na ja, sobald er diese Rahmung einer Galerie hat, weiß ja jeder, dass er ein Kunstwerk ist. Wahrscheinlich müsste man hier wieder einen realen Baum in eine Galerie stellen und ein Jahr lang gucken, dass er wirklich immer blüht mit Wasser und so. Man müsste es drehen, weil der Rahmen, der Kontext, ein anderer wäre.

Es war eigentlich ein Problem, dass der Baum zu so einem Tourismusmagneten wurde, auch wenn er das reflektiert hat. Ich war irgendwann skeptisch, ob das richtig ist, dass er zu einem Fotodding wurde. Da fragt man sich schon, ob das nicht auf eine Art zu populistisch war, weil es so gut funktioniert. Man weiß



Die Idee ist, dass erst einmal etwas übersehen wird und man genau hinschauen muss, damit man das Kunstwerk erkennt, eine Art Double Take.



nicht, ob die Leute auch wirklich ins Reflektieren kommen oder wie in Las Vegas denken: „Oh, ist ja alles echt Paris hier!“ Aber das ist diese Dialektik, die man im öffentlichen Raum eben immer hat. Man macht etwas für die Stadt und hofft, dass es in einen Diskurs geht.

Hast du denn das Gefühl, dass es dazu kam?

An den ersten Reaktionen, die ich gesehen habe, ja. Dass sie es erst mal nicht glauben können, dass sie nicht unterscheiden können zwischen Sein und Schein. Damit ist ja schon viel erreicht. Und die Immersion wird ja immer mehr Teil unserer Realität.

Wann ist der Baum aufgestellt worden? Im Frühling oder im Winter?

Ziemlich genau vor einem Jahr. Es hat lange gedauert, weil er sehr kompliziert produziert wurde. Zu Anfang haben wir versucht, eine Firma in England zu finden, die das machen kann. Die Bühnenbildnerin Ramallah Aubrecht hat erst einen Entwurf gemacht und dann haben wir eine Firma gesucht. Aber in England war die Produktion so teuer, das war absurd! Jetzt ist es ein chinesischer Baum. Die Produktion war immer noch teuer, aber es waren die Einzigen, die es so produzieren konnten. Der Baum

hätte im September aufgebaut werden sollen, aber durch die Auflagen vom Statiker, den Transport, wie der da überhaupt hinkommen sollte, und den Zoll hat alles länger gedauert. Deswegen ist er erst im Dezember aufgebaut worden.

Wie kam es dazu, dass du dich bei Kunst im öffentlichen Raum Tirol beworben hast?

Ich wollte den Baum schon lange machen. Ich hatte diese Idee schon sehr, sehr lange. Im Jahr 2002 stand ein echter Kirschbaum vor dem Künstlerhaus in Bregenz und den hat man gefällt, weil er in diesem Ambiente nicht historisch war. Man wollte alles genau rekonstruieren, wie es wohl zur Jahrhundertwende war. Damals gab es eben dort keine Kirschbäume und darum hat man ihn gefällt. Seitdem habe ich die Idee gehabt, es wäre doch interessant, wenn man an dieselbe Stelle einen künstlichen Kirschbaum stellen würde. So hat es sich ergeben mit der Ausschreibung und ich habe angefangen, mir Gedanken über Tirol und Innsbruck zu machen. Auch der Titel *Blossom Still*, also dass es wie ein Still ist, also das Still als Objekt, etwas, das über sehr lange Zeit geht und bei dem man ein Frame aus dem Zustand herausnimmt. So kann man auch etwas über die Zeit erzählen.

Inwiefern, meinst du, kann man etwas über die Zeit erzählen?

Der Titel sagt ja, man macht ein Still von einer Blüte. Man nimmt nur einen Tag von 365 heraus und freezt den quasi ein. Was passiert dann mit dem allen drum herum? Wie sind die Reaktionen? Das, was ich vorher meinte, dass das Kunstwerk in der Wahrnehmung verschwindet und plötzlich wieder als Kunstwerk auftaucht. Es wird Natur – keiner beachtet es im Frühling –, verschwindet und ist plötzlich wieder ein Kunstwerk im Herbst, obwohl das Ding immer gleich bleibt. Nur die Welt dreht sich weiter, die Zeit und die Jahreszeiten sind dann der White Cube quasi, der den Alltagsgegenstand zum Ready Made adelt und rahmt und nicht das Museum.

Hast du Ideen für nächste Projekte?

Ja, viele Theaterstücke machen. Dann habe ich eine neue Gruppe gegründet, die heißt *Shanzhai-Institut*. Dabei geht es darum, dass man im Theater Appropriation Art verwendet, das heißt, so wie Elaine Sturtevant und Richard Prince, dass man Inszenierungen eins zu eins kopiert, die es schon gibt – von anderen RegisseurInnen oder so, zum Beispiel Jürgen Goschs *Die Möwe*. Dass man auch eine Verbindung schafft zwischen bildender Kunst und Theater. In Leipzig mache ich auch etwas. Da soll es eine Kunstmesse geben, die komplett inszeniert ist:



The Fair Play, inklusive Messearchitektur usw. Ich arbeite ja seit dem Jahr 2001 mit virtuellen Künstlerfiguren, für die extra Werke produziert werden. Und für *The Fair Play* werden nun fiktive Galerien gegründet. Das Ganze wird etwas zwischen Messe und Theaterinszenierung, mit singenden Gallerinas und Performances und Arbeiten der Figuren in den Kojen.

Dieses Spannungsfeld finde ich total interessant: wie sich die Leute teils über Kunstmessen definieren und dass von dort eigentlich jetzt oft der Kunstdiskurs ausgeht und nicht mehr von Museen oder kuratierten Ausstellungen, sondern dass eben auch Messen jetzt kuratiert werden. Und der Erlös auf dem Kunstmarkt scheint ja die neue Aura des Kunstwerks zu sein, kaum ein/e kapitalismuskritische/r KünstlerIn, der nicht auf einer Messe vertreten sein will. All diese Messerituale sind schön absurd und theatralisch, ideal wäre, wenn diese inszenierte Kunstmesse zu einer großen sozialen Skulptur wird.

Günter
Richard
Wett

"Hier verlernst du Stadt!"

Bayat Fardin, Flüchtlingsheim Bürglkopf

Ehemalige Arbeiterunterkünfte der Magnesitwerke Hochfilzen

1247 m

Robert
Gander



Robert Gander / Günter Richard Wett Warteräume

Eine visuelle Recherche in den Flüchtlingsunterkünften Tirols

Das alles bestimmende Thema der AsylwerberInnen ist das Warten – vor allem das Warten auf eine Entscheidung im Asylverfahren. Während dieser Zeit existieren sie als BürgerInnen nicht – nicht im politischen Sinn, weil sie kein Selbst- und Mitbestimmungsrecht und keine Bewegungsfreiheit besitzen, nicht im gesellschaftlichen Sinn, weil sie an vielen Bereichen des öffentlichen Lebens nicht partizipieren können, und nicht im sozialen Sinn, weil ihnen nicht zugehört wird. Tirol lebt von „den Fremden“. Aber AusländerIn ist nicht gleich AusländerIn. Derzeit gibt es 19 Heime für AsylwerberInnen im Land (Stand: Oktober 2014). Neben Container-Siedlungen, ehemaligen Wohnhäusern oder Kasernen werden nicht selten unmodern gewor-

dene Beherbergungsbetriebe, die den TouristInnen nicht mehr zuzumuten sind, zu Flüchtlingsunterkünften umfunktioniert. Ihre Lage im Zentrum, am Rand oder an der Peripherie, ihre architektonische Beschaffenheit und die ursprüngliche Nutzung und Funktion produzieren und strukturieren soziale Beziehungen.

In einem zweieinhalb Jahre dauernden, behutsamen Rechercheprozess näherten sich Robert Gander und Günter Richard Wett mittels Video und Fotografie diesen Einrichtungen, die sich dem Blick der Mehrheitsgesellschaft meist entziehen. Die BewohnerInnen kommen in etwa sechzig Interviews zu Wort. Die Ergebnisse waren in einem umgestalteten Container – dem Symbol für Transit und Provisorium schlechthin – auf dem Platz vor dem Tiroler Landestheater in Innsbruck von 26. Oktober bis 9. November 2014 zu sehen.

Interview mit Robert Gander und Günter Richard Wett
am 20. November 2015 mit NH

**Robert Gander (RG) ist Ausstellungsmacher und realisiert Videoprojekte. Günter Richard Wett (GRW) ist Architektur-
fotograf und hat die Fotos zum Projekt *Warteräume* gemacht.**

GRW: Genau, in diesem Fall hat es die Aufteilung gegeben, dass ich für die fotografische Arbeit zuständig war und Robert für die Videogeschichte. Das Konzept der ganzen Sache haben wir basierend auf einer ursprünglichen Idee von Robert gemeinsam umgesetzt.

Wie seid ihr zur Kunst oder zu diesen Medien gekommen?

GRW: Ich bin Architekturfotograf und habe hier in Innsbruck Architektur studiert. Es war einfach ein wunderbar glücklicher Zufall, dass mir die Fotografie dazwischengekommen ist. Das Studium habe ich eigentlich nie abgeschlossen. Ich arbeite mittlerweile schon seit zwanzig Jahren in diesem Bereich und bin ganz froh drum.

RG: Ich sehe mich nicht als Künstler. Ich komme eigentlich aus der Kunstgeschichte, das habe ich auch studiert, und später kam noch Mediengestaltung dazu. Mit Günter war das jetzt das erste gemeinsame Projekt. Sonst machen wir in unserem Büro Ausstellungsprojekte zu den unterschiedlichsten Themen. Dabei entwickeln wir eigentlich zu jedem Projekt die adäquaten Erzählformen und Medien, mit denen man schlussendlich das Thema als Ausstellung transportieren kann. Wenn dann Video eine Rolle spielt, mache ich das teilweise selbst, je nach Größe des Projekts. Es ist aber vor allem so, dass es sich aus dem Inhalt entwickelt. Und deswegen würde ich – und ich denke, Günter sieht das ähnlich – dieses Projekt *Warteräume* eben nicht als Kunstprojekt sehen – auch wenn es über Kunst im öffentlichen Raum gefördert wurde.

Sondern?

RG: Wenn man es denn unbedingt labeln will, dann am ehesten noch als dokumentarisches Projekt. Aber auch nicht im Sinne von „art based research“, was ja momentan sehr en vogue ist und diskutiert wird. Wir wollten uns mit dieser Thematik beschäftigen und sie einer breiten Öffentlichkeit präsentieren. Natürlich ist man selbst auch drinnen im Projekt, aber das sicher nicht so stark wie bei Kunstprojekten, bei denen die spezielle Autorschaft im Zentrum steht und über dem Projekt der Name einer Künstlerin/eines Künstlers steht. Das war für uns sekundär.

Warum habt ihr euer Projekt für Kunst im öffentlichen Raum eingereicht?

RG: Unser Projekt war ein Langzeitprojekt und wurde über verschiedene Quellen gefördert. 2012 haben wir begonnen und waren in allen Flüchtlingsunterkünften, die es damals in Tirol gegeben hat. 19 waren es, mittlerweile gibt es mehr.

Um dann die geplante Ausstellung umsetzen zu können, haben wir uns bei Kunst im öffentlichen Raum Tirol beworben.

War das Projekt denn von Anfang an für den öffentlichen Raum geplant?

GRW: Ja, das war es. Das war uns von Anfang an sehr wichtig. Wir wollten dieses Thema nicht im Galeriekontext sehen – in einer festen Institution –, aber auch nicht im sozialen Kontext, also nicht in Institutionen wie etwa der Caritas, in denen es aber oft angesiedelt wird. Wir wollten das Thema aus diesen Kontexten herausnehmen und in den öffentlichen Raum stellen. Damit wollten wir die ganzen Labels, die damit verbunden sind, wegbringen, um das Thema den Leuten so barrierefrei wie möglich näherzubringen.

„Behauste Kunst“ oder Kunst in Galerien beschränkt folglich für bestimmte Leute den Zugang zur Kunst?

GRW: Wir wollten mit Hilfe dieses Containers im öffentlichen Raum die Hemmschwelle abbauen. Während unserer Ausstellung sind Leute hereingekommen, die überhaupt nichts mit irgendeinem Galerie-Kontext zu tun gehabt haben. Das war uns von Anfang an wichtig.

Wie kamt ihr auf die Idee zum Projekt *Warteräume*? Was war eure Intention?

RG: Der Ursprung war eine persönliche Neugierde für das Thema. Wir wollten uns von der breit diskutierten Flüchtlingsproblematik ein eigenes Bild machen. Wir wollten sehen, wie sich das in Tirol manifestiert. Wo leben diese Leute? Wie schaut es dort aus? Diese Fragen haben wir gleich in einem Projektkontext gesehen. Wir haben einen architektur-soziologischen Ansatz gewählt. Dieser lag nicht darin, in Flüchtlingsheime zu gehen, um Schwachstellen aufzuzeigen, die es eventuell gibt. Sondern es ging vorerst einmal darum, alle Heime zu besuchen, möglichst die Gesamtheit abzudecken und dann Strukturen herauszuarbeiten. Wie wohnen die Leute? Wo gibt es Unterschiede in den Heimen? Wie wirken sich diese Unterschiede auf das Zusammenleben aus? Wie kann die Mehrheitsgesellschaft überhaupt mit den Leuten in den Flüchtlingsheimen in Kontakt treten? Es gibt offenere Situationen – architektonisch bedingt –, die es den Leuten einfacher machen hinzugehen und in Austausch zu treten.

Worin liegen hierbei die Unterschiede?

RG: Nimmt man zum Beispiel die Kaserne, handelt es sich dabei um einen Ort, der ursprünglich schon als abgeschotteter Bau konzipiert wurde. Es gibt dort kaum Orte des Treffens oder offene Orte, die von den BewohnerInnen frei definiert oder gestaltet werden können. Demgegenüber meint man bei der Containersiedlung zu Anfang, das sei bestimmt die schlimmere Wohnsituation. Wir haben



aber die Erfahrung gemacht, dass das eigentlich sehr gute Wohnsituationen sind, weil Siedlungsstrukturen geschaffen werden können, die ähnlich wie Dorfstrukturen funktionieren. Die Mini-Wohnsituation, in der Flüchtlinge sind, ist das letzte Refugium, das sie selbst und selbstbestimmt gestalten können. Das funktioniert eben teilweise schlechter oder besser und kann durch Architektur verhindert oder unterstützt werden.

Diese architektur-soziologischen Hintergründe sind es, die wir betrachtet haben. Wie wirkt sich Architektur auf das Zusammenleben aus? Das war der Fokus des Projekts.

Gab es Schwierigkeiten oder Hürden, die Flüchtlingsheime zu besuchen?

GRW: Mittlerweile hat sich die organisatorische Struktur ein bisschen geändert: Früher waren die Flüchtlingsheime einfach eine Abteilung der Landesregierung. Das ist jetzt ausgelagert worden in die Tiroler Sozialen Dienste. Derjenige, der damals zuständig war, hat uns mit offenen Armen aufgenommen und hat uns definitiv alle Türen geöffnet.

Gab es Kommunikationsschwierigkeiten mit den Flüchtlingen?

GRW: Sprachlich gab es schon ein paar Probleme. Da wir die Interviews nur auf Deutsch und Englisch gemacht haben, lagen die Sprachprobleme aber eher auf unserer Seite als auf jener der anderen.

Natürlich wäre es interessant gewesen, wenn wir Farsi, Französisch oder Russisch sprechen könnten. Wir haben uns aber von Anfang an klar dagegen entschieden, mit DolmetscherInnen zu arbeiten, weil wir die Sache mit leichtem Gepäck und kleinem Equipment machen wollten.

RG: Wir haben überlegt, mit künstlichem Licht und einer zweiten Kamera zu arbeiten, haben uns dann dagegen entschieden. Natürlich ist die Ästhetik der Videos dadurch zurückgeschraubt worden. Aber schlussendlich ist es uns darum gegangen, die Menschen zu Wort kommen zu lassen und nicht ein von uns interpretiertes Bild der Räume zu zeigen. Die Fragen haben nicht auf die Fluchtgeschichten abgezielt oder auf die Herkunft, sondern auf die Wohnsituation vor Ort und wie sich diese auswirkt. Insgesamt sind sechzig oder siebzig Interviews dabei herausgekommen. Aus diesem stundenlangen Videomaterial konnten wir wiederum Strukturen herausarbeiten, sodass thematische Cluster entstanden sind.

Worüber wurde denn am meisten gesprochen? Gab es bestimmte Themen, die immer wieder auftauchen?

GRW: Der erste Arbeitstitel des Projekts war eigentlich *Raum Macht Struktur*. Aufgrund der Interviews und der angesprochenen Erfahrungen ist dann der Titel *Warteräume* entstanden „Warten“ war das alles überlagernde Thema dort. Sei es das Warten auf irgendeinen positiven oder negativen Bescheid, Warten auf den Postboten, der diesen Bescheid bringt, Warten auf den Deutschunterricht. Die Leute sind wirklich zum Warten verurteilt.

Also das Warten auf unbestimmte Zeit ...

RG: Ja, genau, das macht es auch so schwierig für die Menschen.

Wie waren eure emotionalen Erfahrungen bei diesem Projekt? Ich könnte mir vorstellen, dass die sehr persönlichen Geschichten der Interviewten einen auch sehr nachdenklich werden lassen.

GRW: Am extremsten war eigentlich der erste Tag. Da sind wir in einem Heim in Innsbruck, in der Rossau gewesen. Dort war das größte Problem, dass man immerzu versucht, politisch korrekt zu sein. Welche Fragen darf man stellen, welche nicht? Man setzt sich selbst immerzu Filter vor, damit man ja keine Fehler macht. Auch das Eindringen in die intimen privaten Räumlichkeiten war am Anfang schwierig.

RG: Mich haben die Situationen am meisten mitgenommen, wenn einem bewusst wird, welch enormes Potenzial manche dieser Menschen haben und nicht nutzen können.

Was war der schönste Moment für euch im Laufe der Projektarbeit?

RG: Das Tollste ist natürlich, wenn das Ding dann steht, wenn es im öffentlichen Raum ist und man sieht, wie die Leute darauf reagieren. Leute aus den Heimen haben sich das Ergebnis auch angeschaut. Das war schön für sie, weil sie sich selbst als Person sehen können, der zugehört wird. Toll finde ich auch, wenn es GegnerInnen gibt (*schmunzelt*) – solche, die sagen, dass sei alles schlecht. Die sind wichtig. Die meisten regen sich über Banalitäten auf, warum man für so etwas Geld ausgeben würde und dergleichen. Kontroverse Diskussionen finde ich gut. Uns hätte ja nichts Besseres passieren können, als einen Diskurs anzuregen und einen Ort zu schaffen, der diese Möglichkeit bietet.

GRW: Ich habe am Anfang Bedenken gehabt, dass sich gewisse Leute an dem Container abregieren könnten. Das ist zum Glück

überhaupt nicht passiert. Und diese Tatsache hat mich sehr gefreut. Die Diskussionen sind alle auf einem gewissen Niveau abgelaufen, mit dem man leben konnte. Es gab keine komischen irrationalen Aggressionen gegen das Projekt.

Habt ihr den Standort des Containers bewusst gewählt?

GRW: Ursprünglich sollte der Container ab dem 26. Oktober auf dem Landhausplatz stehen. Das Datum ist deshalb so wichtig, weil es der Nationalfeiertag mit seinem ganzen Brimborium ist. Das Bundesheer, das aufmarschiert, Volksfeststimmung. Wir wollten die Bevölkerung in dieser Stimmung mit dieser unserer Sache konfrontieren. Dass das nicht funktioniert hat, lag offiziell am mangelnden Platzangebot.

Im Endeffekt haben wir das Projekt dann über die Stadt Innsbruck gemacht, und die hat uns den Platz vor dem Landestheater angeboten. Am Ende waren wir glücklich über diesen Standort.

RG: Im Nachhinein war es sogar der bessere Platz, vor allem wegen der höheren Publikumsfrequenz – und auch symbolisch: ein Platz zwischen den ganzen Prunkbauten gelegen. Ein Container als Symbol für die Fluchthematik und den temporären Transport steht zwischen Hofburg, Landestheater und Hofkirche.

Die Leute sind wirklich zum Warten verurteilt

Wolfgang
Tragseiler



Wolfgang Tragseiler love sequences

Wolfgang Tragseilers temporäre Intervention *love sequences* bescherte den PassantInnen in der Innsbrucker Fußgängerzone Maria-Theresien-Straße auf Höhe der Buchhandlung Tyrolia von 30. Januar bis 10. Februar 2015 täglich von Einbruch der Dunkelheit bis 22 Uhr magische Momente.

Zwei willkürlich ausgewählte Personen, die sich auf dem Gehsteig aufeinander zubewegten, durchlebten den Genuss filmischer Liebe mit einem fremden Gegenüber. Wie aus Hollywoodfilmen bekannt, wurde durch sich in der Intensität steigende Licht- und Soundregie großes Gefühl suggeriert, das ein überhöhtes Idealbild erzeugte. Auf witzige Art und Weise verdeutlichte *love sequences* die Diskrepanz zwischen Realität und Fiktion.



Interview mit Wolfgang Tragseiler

Das Interview wurde am 13. Januar 2014 vor der Realisierung von NH und JY geführt.

Du bist ursprünglich aus Hall in Tirol und bist mit 15 Jahren nach Linz übersiedelt. Seit 2009 lebst du in Wien. Wann hast du begonnen, als Künstler tätig zu sein?

Das ist eine schwierige Frage. Ich fing 2003 an, Bildhauerei und Transmedialer Raum zu studieren, aber ich kann nicht genau sagen, wo der Übergang war. Wo hört man auf, Student zu sein? Und (ab) wann ist man Künstler?

Was waren deine bisherigen künstlerischen Arbeiten?

Ich habe bis vor kurzem mit Nora Kurzweil und Daniel Massow die Künstlergruppe Martin & The evil eyes of Nur gehabt, mit der wir hauptsächlich Performances gemacht haben.

Wir haben Superstars kreiert, die in Wirklichkeit nichts können, das Scheitern benutzten wir als Strategie, um uns mit Männlichkeitsbild, Starmechanismen und Emanzipation auseinanderzusetzen.

Hattest du schon mehrere Arbeiten im öffentlichen Raum und was findest du interessant an Kunst im öffentlichen Raum?

Was ich am besten finde am öffentlichen Raum, ist, dass man nicht in der Galerie ist, sondern dass es eigentlich jeden erwischen kann. Das finde ich beim Projekt *love sequences* sehr schön. Es ist nicht nur das Kulturpublikum, das ins Museum geht. Vor allem *love sequences* schnappt sich die Menschen aus der Menge und sagt: „Du bist jetzt dabei.“ Ich finde es sehr interessant, wenn die Kunst in den öffentlichen Raum geht und die Menschen direkt anspricht.





Wie bist du auf die Idee zu deinem Projekt *love sequences* gekommen?

Ich habe das Buch *Ästhetik der Interpassivität* von Robert Pfaller gelesen. In dem Buch prägt Pfaller den Begriff der Interpassivität als Gegenbegriff zur Interaktivität. Pfaller meinte, dass wir in einer interpassiven Welt leben, weil die Maschinen den unangenehmen (!) Teil unseres Lebens übernehmen und die Aufgaben des Menschen immer weniger werden. Beim Lesen dieses Buches bin ich auf die Idee gekommen.

Was sind deine Erwartungen?

Ich erwarte mir, dass PassantInnen den öffentlichen Raum auch als Begegnungsraum erleben und einen kurzen Moment von der Situation irritiert sind. Und ich hoffe, dass die eine oder der andere über ihre Vorstellung von Liebe nachdenkt. Der Aspekt der Überwachung und der technischen Möglichkeit, was sehr versteckt oder auch verspielt im Hintergrund ein Thema von *love sequences* ist, ist mir natürlich ein großes Anliegen. Ob Menschen dies herauslesen, kann ich noch nicht einschätzen.

Was passiert, wenn man *love sequences* erlebt?

Wie bei Liebesszenen in Filmen, die meistens sehr ähnlich aufgebaut sind, gehen zwei PassantInnen aneinander vorbei, und während sie das tun, leuchten zwei Scheinwerfer auf sie und dazu gibt es romantische Musik. Der Effekt steigert sich, je näher sich die zwei Personen kommen. Dieser Mo-

ment, den es in Wirklichkeit nicht gibt, löst zumindest bei mir Gefühle aus. Die technische Ausstattung von Film kann das Gefühl „Liebe“ darstellen, aber es bleibt immer Fiktion. Das natürliche Gefühl der Liebe ist irgendwie nicht greifbar. Deswegen glaube ich, dass dieses Setting total konditioniert ist und wir eigentlich darauf getrimmt worden sind. Diesen Moment transferiere ich in den öffentlichen Raum.

Es ist ein Spiel mit diesem Gefühl, eine Art „maschineller Amor“, wie ich es nenne. Die Technik macht das völlig autonom und es wird niemand steuern. Die Grundidee von der Interpassivität wird umgedreht und eine Maschine zwingt zwei Menschen ein bisschen dazu, diesen Moment zu haben.

Wie denkst du, werden die meisten reagieren?

Ich hoffe doch, dass ich dadurch den Ansatz eines Prozesses bewirken kann. Vielleicht passiert es ja wirklich, dass Personen dadurch ins Gespräch kommen.

An wie vielen Tagen findet *love sequences* statt?

An zehn Tagen, immer abends, sobald die Sonne untergeht.

Wird das Geschehen in den zehn Tagen dokumentiert?

Ja, wir wollen eine Dokumentation darüber machen. Ich hoffe, dass es auch Menschen geben wird, die stehen bleiben und Interesse haben oder das Geschehen von weiter weg beobachten.

Wäre es etwas anderes, das Projekt im Frühling oder im Sommer durchzuführen?

Ich finde es im Winter schöner, weil der Kontrast – also das Licht – stärker ist, weil es die dunkle Jahreszeit ist.

Wie wird das Projekt verwirklicht?

Es wird ein eigenes Programm für die Arbeit geschrieben.

Hast du das selbst gemacht oder arbeitest du mit jemandem zusammen?

Nein, *love sequences* ist eine Kooperation mit Struck und Concept Solution. Struck, ein Designstudio, das ganz viel live tracking macht, übernimmt die Programmierung und Concept Solution ist eine Eventtechnik-Firma.

Love sequences deckt mehrere Bereiche ab: Es gibt diesen schönen Moment, nach dem man sich sehnt. Da gibt es einen ganz schönen Satz im Film *Schlaflos in Seattle*, in dem Maggie, die Freundin der weiblichen Hauptfigur Annie, die sich in Tom Hanks verliebt, sagt: „Du willst nicht lieben, sondern lieben wie im Film.“ Ich finde, meine Arbeit spielt auch ganz stark mit diesem Moment. Diese Szenen sind immer so übertrieben dargestellt und nicht mit der Realität zu vergleichen.

Auf der anderen Seite gibt es diesen „maschinellen Amor“, der quasi die Menschen, die aufeinander zugehen, registriert und beginnt, den Moment zu erzeugen. Wenn man ehrlich ist, kann man sagen, dass das auf Überwachungstechniken zurückgeht. Es ist eine Maschine, die ganz ohne emotionale, geschlechtliche oder ästhetische Entscheidungen handelt, was ich sehr gut finde. Das dauert zwar nur zehn Sekunden, aber in dieser Zeit bist du dem ausgeliefert. Die Scheinwerfer gehen mit den Personen mit. Das heißt, du bist in dem Moment auf einer Bühne und im Rampenlicht. Ich glaube, dass das schon auch unangenehm sein kann.

Das Schlimmste, was passieren kann, ist, dass die Leute beginnen, einen Bogen um die Installation zu machen, um ihr aus dem Weg zu gehen. Deswegen ist es gut, dass es nicht länger als zehn Tage dauert. Dieses romantische Setting, wie es in Filmen

und Medien vorkommt, ist eigentlich relativ jung. Das gibt es wahrscheinlich erst seit hundert Jahren. Davor wurde man verheiratet, und wenn man Glück hatte, verliebte man sich in den Ehepartner oder die Ehepartnerin. Ich glaube, dass Film und Medien sehr stark prägend sind, was die Liebe betrifft und wie Liebe zu funktionieren hat, was relevant ist und was Sehnsucht bedeutet. Das ist nicht schlecht, sondern kann auch schön sein. Aber es ist sehr stark konstruiert. Das Buch *Der Konsum der Romantik* von Eva Illouz behandelt diese Thematik. Eva Illouz beschreibt, wie die heutige Romantik sehr stark mit Konsum verbunden ist und wie sie erst aufleben konnte, seit es Massenproduktion und Werbung gibt. Allerdings wertet sie das nicht, da wir in einer Situation sind, in der wir es uns leisten können, zum Beispiel romantisch essen zu gehen.

Bei meinem Projekt will ich nicht mehr als die Leute anstupsen, sich einmal in so ein romantisches Setting zu stellen und darüber nachzudenken.

Gibt es in deinem Projekt eigentlich einen Widerspruch zur „klassischen“ Romantik?

Love sequences wird nur in den wenigsten Fällen romantisch sein. Die Installation spielt mit der Romantik, aber nur mit unserer heutigen medialen Romantik. Die klassische Romantik – die vorwiegend den Reichen vorbehalten war – hat für mich viel mehr etwas Verträumtes und Unstillbares an sich. Dazu steht das schnelle Glücksversprechen natürlich im Widerspruch.





Das heißt, es soll einen Kontrast zur Idealvorstellung des Romantischen, wie sie in gegenwärtigen Medien dargestellt wird, geben?

Das Projekt soll mit dieser Vorstellung spielen.

Wie, meinst du, sieht „Liebe“ und wie man sich verliebt, in der Realität aus?

In den Filmen ist es oft so, dass der Film endet, bevor die Beziehung wirklich beginnt. Es wird nur die anfängliche Leidenschaft dargestellt und dadurch verzehren sie sich. Jede/r, die/der schon einmal in einer Beziehung war, weiß, dass irgendwann der Alltag einsetzt und dass das sehr anstrengend sein kann. Ich glaube, dass das „Verliebtsein“ auch durch „Liebe auf den ersten Blick“ passieren kann. Die meisten Menschen verlieben sich wahrscheinlich, indem sie mehr Zeit miteinander verbringen. Aber Filme spielen oft mit dem Phänomen des „Sich-auf-den-ersten-Blick-Verliebens“.

Ist das Projekt im öffentlichen Raum angesiedelt, weil es genau auf diesen Aspekt anspielt? Weil im Privaten Liebe eine tiefgründigere Bedeutung bekommen würde, wie es auch in der Realität der Fall ist?

Ja, es ist schon auch aus diesem Grund im öffentlichen Raum. Wenn man Filme zu analysieren beginnt, merkt man, dass diese Begegnungssituationen

total absurd sind, weil sie hochgeschaukelt und dramaturgisch „interessanter“ dargestellt werden.

Behandelst du auch in anderen Arbeiten das Thema Liebe?

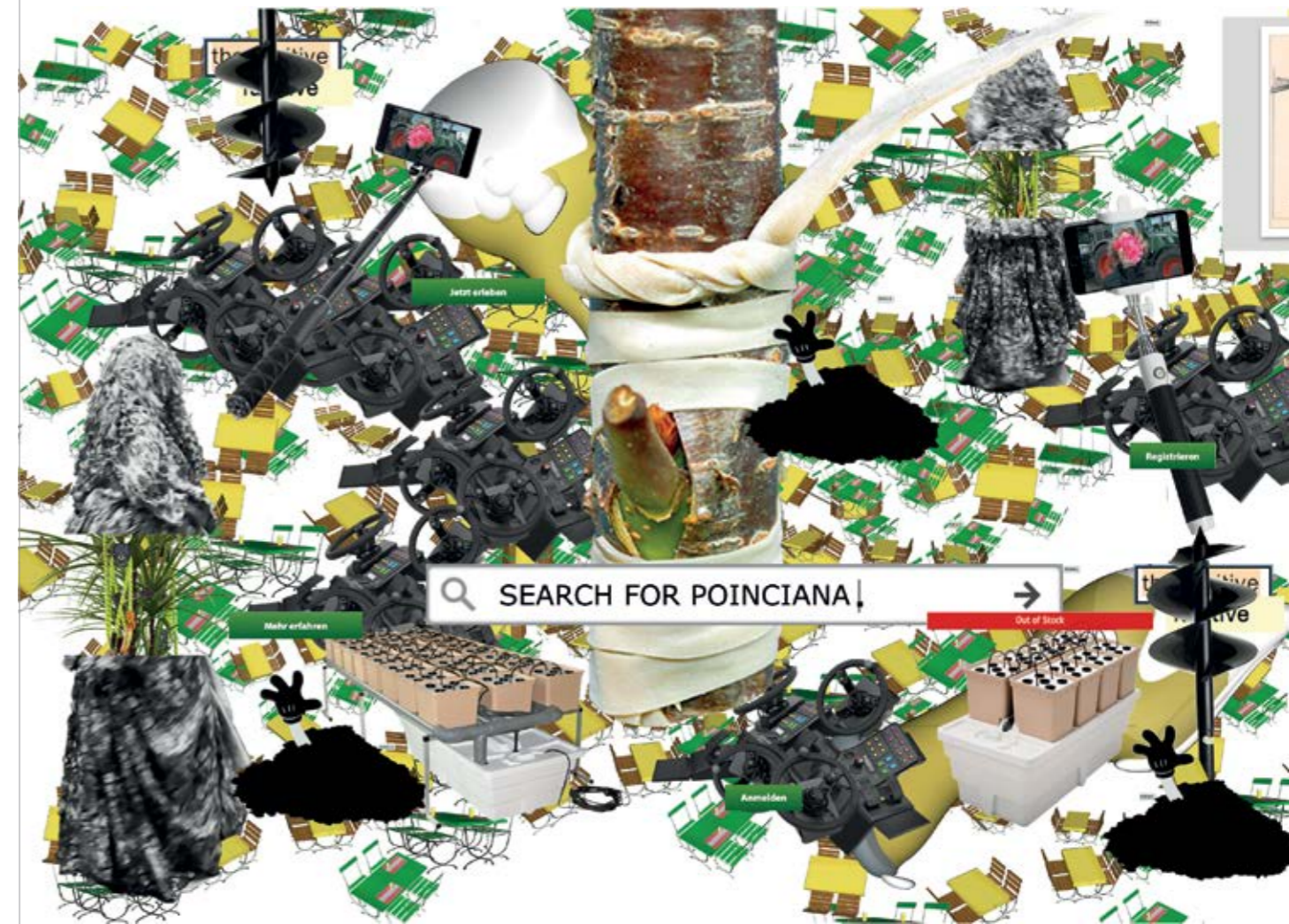
Ja, ich habe eine Videoarbeit, *Happy End, ich warte* (2013), in der ich die Begegnungsszene aus dem Film *Pretty Woman* vom Fernseher abfotografierte und Julia Roberts als Vivien, herausretuschiert habe. Die Fotos hab ich lebensgroß auf eine Kulisse retuschiert und diese am Gehsteig aufgestellt. Ich selbst ging anstelle von Vivien vor der Kulisse auf und ab und wartete auf mein großes Glück.

Gab es bisher Schwierigkeiten bei der Planungsphase zu *love sequences*?

Ich muss zugeben, dass es eigentlich wahnsinnig gut läuft und ich sehr positiv überrascht bin, wie offen und interessiert alle eingestellt sind.

Denkst du, dass man aufgrund der Vorstellung von Liebe, die in Filmen dargestellt wird, im realen Leben enttäuscht werden kann, wenn es sich dramaturgisch nicht genauso abspielt?

Ja. Es gibt eine Studie von Psychologie-Studierenden einer amerikanischen Universität, die Leute nach ihrem Filmverhalten und ihrem Liebesleben gefragt haben. Dabei ist ganz klar herausgekommen, dass Menschen, die viele Liebesfilme anschauen, unglücklicher in ihrem Liebesleben sind.



knowbotiq

Christian Hübler / Yvonne Wilhelm

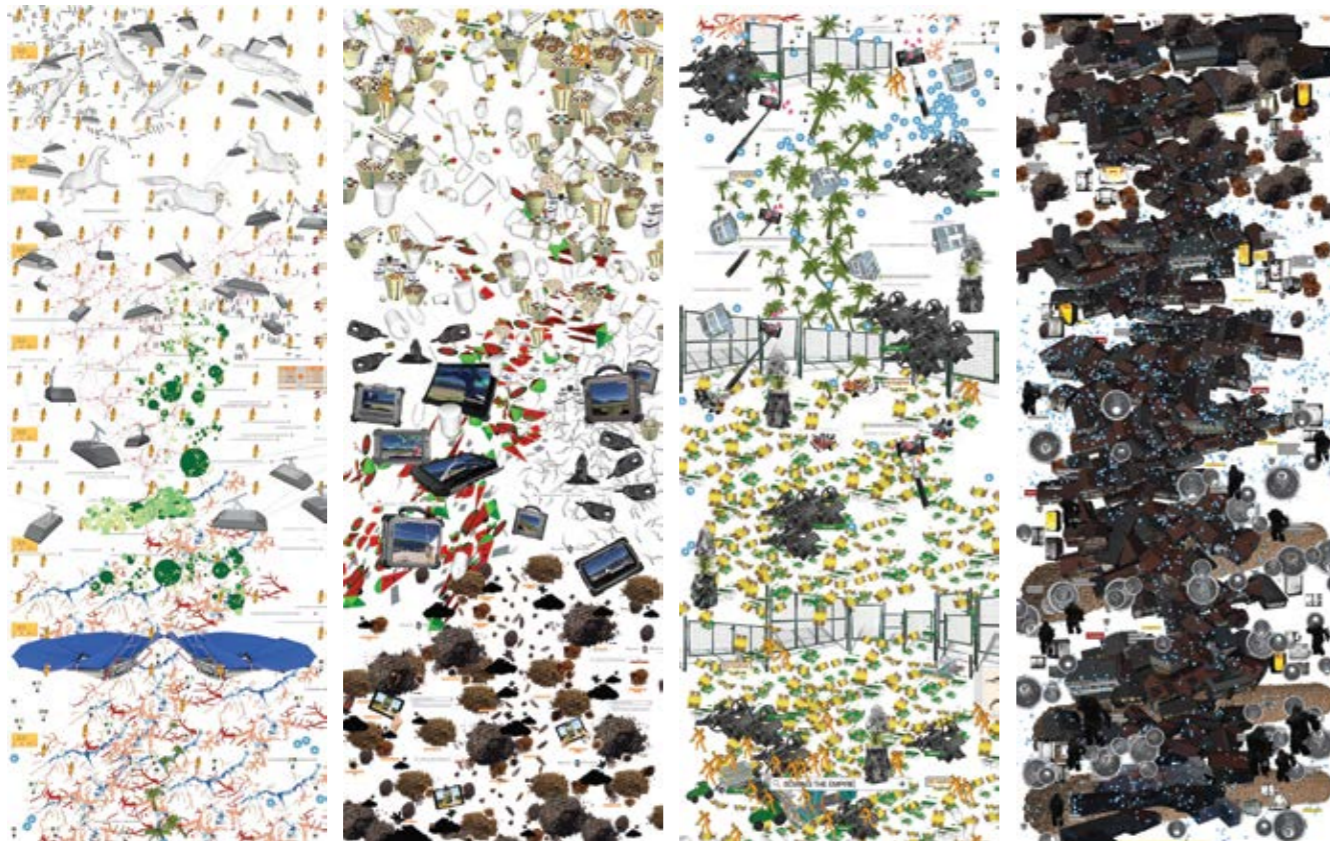
The Secret Life of Algorithmic Plants

Das Projekt *The Secret Life of Algorithmic Plants* war ein Intervention in die visuellen Ordnungen der großbäuerlichen Agrarlandschaften rund um Innsbruck, auf den Thaurer Feldern, die von 13. bis 27. Februar 2016 stattfand. Hier bedecken während eines großen Teils des Jahres lichtspeichernde und unkrautvernichtende Agrarfolien riesige landwirtschaftliche Flächen, unter denen Saatgut und Setzlinge bei Temperaturen von bis zu 40 Grad beschleunigt gedeihen. LandarbeiterInnen und ErntehelferInnen arbeiten zwischen den Rhythmen der Agrarmaschinen und den abstrakten, unendlich weit gekerbten Folien-Formationen.

Knowbotiq überzog ein 100 Meter langes landwirtschaftliches Feld mit digital bedruckten Agrarfolien

und brachte so andere visuelle Narrationen und Codierungen in diese Folien-Landschaften ein: arbeitende Körper, Chimären aus tierischen und pflanzlichen Wesen, animistische Technologien und historische und zukünftige Atmosphären. Diese visuellen Tableaus skizzieren eine fiktive Landschaft Tirols, die nicht mehr alleine durch die menschliche Erfahrung, sondern vermehrt auch durch maschinelle und algorithmische Logiken bestimmt wird.

In einer Eröffnungsperformance am 13. Februar 2016 wurden die Folien von knowbotiq auf ein Thaurer Feld aufgezogen. DJ Raw Forest und der Tänzer Idrissa Apunda aktivierten zusammen mit den fiktiven Figuren Kotomisi und Blackghillie live das sensible Verhältnis von Landschaft, menschlicher/maschineller Arbeit und Agrar-Technologien auf der Ackerfläche.



Interview mit Yvonne Wilhelm von knowbotiq
am 13. Februar 2016 von NH

Yvonne, was war die Idee hinter eurem Projekt?

Wir haben den Auftrag zur „Kunst in der Landschaft“ wörtlich genommen, weil wir schon in früheren Projekten intensiv zu Landschaft, zu Körper und Nicht-Körper gearbeitet haben. Dieses Projekt heißt *The Secret Life of Algorithmic Plants* und ist auf die spezifische Landschaft in Tirol fokussiert. In den letzten Jahren waren wir immer wieder vor Ort und stellten fest, dass uns weniger die touristische Landschaft der Berge, der Wälder, der Wiesen beeindruckt hat, sondern die Agrarflächen, Gebäude und Geräte der Landwirtschaft. Und was zu den unterschiedlichsten Jahreszeiten sehr präsent ist, sind die weißen, riesige Flächen bedeckenden Agrarfolien. Was uns beschäftigt hat, war die Abwesenheit der arbeitenden Körper auf den Feldern, wo doch gerade in Tirol der Bauer und das identitäre Verhältnis zur Natur, zum Agrarprodukt so stark beworben wird. Und wir fragten uns, wie weit die industrielle, ausbeutende Landwirtschaft, wie man sie von Holland oder Südspanien kennt, auch hier gültig ist. Wenn man etwas recherchiert, stößt man schnell auf Artikel über Probleme mit ErntehelferInnen, über die schwindende Biodiversität und die politischen Phänomene aus den Flurbereinigungen. In der Landschaft selbst nimmt man diese Diskurse jedoch kaum wahr. Eine Frage, die uns deshalb sehr beschäftigt,

ist: Wer bestimmt, was sichtbar ist? Warum verbinden wir mit dem Begriff „Tirol“ die Berge, den blauen Himmel, die gute Luft und – ohne es despektierlich zu meinen – das Kleinbaurntum, das Brauchtum, eine Genussregion. Wer bestimmt, was sich als „Tirol“ repräsentieren darf und was sich nicht repräsentieren darf? In unsere Recherchen bezogen wir das Internet sehr stark mit ein. In dem Zeitraum, in dem wir online recherchierten, wurden zum Beispiel drei neue touristische Tirol-Websites aufgeschaltet, die sich in Inhalt und Gestaltung kaum unterscheiden. Früher hat man sich bei der Planung einer Reise im Vorfeld durch Erzählungen oder Reiseführer informiert, heute ruft man Google Maps, Street View und Websites der Tourismusbüros und Eventagenturen auf und schaut sich alles genau an, bevor man losfährt. Wenn man dann vor Ort ist, scheint einem alles seltsam vertraut.

Aber wodurch wird dieses „Wiedererkennen“ geprägt und welche Instanzen bestimmen dieses emphatische Repertoire, das hier wieder aufgerufen wird?

Die Agrarfolien passen eben nicht in das romantische Bergweltbild ...

Genau. Trotzdem ist es verrückt, dass es irgendwie dazugehörig scheint: Man akzeptiert, mit welcher großen Geste in die Landschaft eingegriffen wird. Keiner sagt: „Was ist denn das? Ihr verschanzelt unsere Landschaft, die mit viel Imagepflege aufgebaut wird.“ Man merkt, das sind zwei große Kräfte, zwei Megaplayer, die das Konstrukt „Tirol“ mitbestimmen: die Agrarwirtschaft und die Tourismusindustrie.

Beide benutzen als ästhetisch-sinnliche Komponente in der öffentlichen Wahrnehmung (durch Printmedien und analoge wie digitale Werbung) die sogenannte „gottgegebene Natur“, die wir scheinbar so respektieren und verehren. Und beide nutzen sie zur Aufrechterhaltung einer ökonomischen Ökologie – mit den Regeln der Optimierung und der wirtschaftlichen Effizienz. Wenn man recherchiert, entdeckt man, wie viele österreichische Hightech-Agrarlabors zur Bodenanalyse es gibt, wie viele Vermittlungsstellen für ErntehelferInnen und wie viele Tiroler Saatgut- und Landmaschinenhersteller. Einer davon besitzt sogar einen eigenen TV-Kanal, der vollcomputerisierte Hochleistungstraktoren mit den gleichen ästhetischen Verkaufsstrategien anbietet wie die Autohändler Luxuslimousinen für den städtischen Kontext. Und es wird deutlich, das ist nur ein minimal kleiner Teil, den man als Laie auffinden und decodieren kann.

Hat es denn etwas Beängstigendes, beispielsweise die stete Ausbreitung der Automatisierung?

Was heißt beängstigend? Natürlich kann man sagen, früher war alles besser. Aber die Entwicklung lässt sich eben nicht aufhalten. Österreich ist Teil der EU und so zum Beispiel Teil der Subventionsförderungen. Somit kann Österreich oder Tirol oder Innsbruck gar nicht unabhängig agieren. Es existiert kein lokales Idyll mehr von früher, und dorthin zurückzukehren, ist nicht möglich. Jedes einzelne Feld in Thaur ist Teil einer globalisierten, wettbewerbsorientierten Wirtschaft. Und ehrlich gesagt, zu der Subsistenzwirtschaft der Kleinbauern, die auf der unbezahlten Arbeit vor allem der weiblichen Familienmitglieder basiert, kann und will wohl keiner wirklich zurück? Und wie die Errungenschaften des Urban Gardening oder der vertikalen Landwirtschaft in Zukunft auch die Agrarökonomie und das Landschaftsbild Tirols verändern, wird sich noch zeigen.

Dennoch gibt es eine Art Bio-Tendenz. Ist das nicht ein Schritt zurück Richtung „früher“?

Die gibt es, aber die Herstellung ist genauso industriell. Das Idyll von unberührter Natur – man lässt etwas auf dem Feld oder im Garten wachsen,



ohne es zu beeinflussen –, das gibt es nicht mehr. Die Subsistenzwirtschaft ist nicht mehr möglich bei der großen Frage: Wie kann man bei einer stetig wachsenden Bevölkerung in Zukunft die Menschen ernähren?

Auf der anderen Seite gibt es die absolute Überproduktion. Tonnen an Lebensmitteln landen im Müll.

Das liegt unter anderem auch an der EU-Agrarpolitik. Auch hier: Bauern haben uns erzählt, dass sie zwar hier produzieren, aber nicht mehr mit den Billigimporten mithalten können. Selbst wenn sie wollten, liegt es doch zum großen Teil auch an den VerbraucherInnen, die mehr und mehr das Billigste kaufen wollen oder auch müssen, weil sie sich das „Genussgemüse“ nicht leisten können. Es sind nicht immer die LandwirtInnen die „Bösen“ – es liegt sowohl an übergeordneten geopolitischen Interessen der Agrarkonzerne als auch am unbewussten KäuferInnenverhalten der EndverbraucherInnen.

Habt ihr euch mit Bäuerinnen und Bauern unterhalten?

Ja, auch mit verschiedenen Grünen-PolitikerInnen, SoziologInnen und ErnährungsexpertInnen. Es geht aber auch darum, die EndverbraucherInnen zu sensibilisieren, dass sie an diesem Kreislauf genauso beteiligt sind. Unsere Visualisierungen sollen aufzeigen, dass man nicht einfach in der „Natur“ spazieren geht, sondern Teil einer hochindustrialisierten Landschaft ist. Das Verhältnis zur Erde, im Deutschen ist ja sowohl der Planet als auch die „Ackerkrume“ damit gemeint, ist gespalten, weil es zunehmend ein ökonomisches und weniger ein ästhetisches Verhältnis thematisiert. Wir wollen das nicht anklagen, sondern für die Entfremdung sensibilisieren und sagen: Schaut doch mal hin! Man kann das weiterführen und fragen: Vielleicht seht ihr nur das, was ihr sehen wollt? Und Letzteres habt ihr vielleicht nicht selbst bestimmt?

Wie kamt ihr auf die Idee mit der riesigen bedruckten Folie?

Wir wollten in die Landschaft einschreiben, was man in der

Wir wollten in die Landschaft einschreiben, was man in der Landschaft nicht sieht, was aber ein Teil von ihr ist.

Landschaft nicht sieht, nicht sehen kann, was aber ein Teil von ihr ist. Da drängten sich die großen weißen Flächen der Agrarfolien als Trägermaterial geradezu auf.

Wie seid ihr an diese Fläche herangekommen? Man könnte sich vorstellen, dass vielleicht nicht jeder Bauer bereit dazu ist, seine Agrarfläche für ein Kunstprojekt zur Verfügung zu stellen.

Einheimische PolitikerInnen haben uns dabei sehr geholfen. Es ist nicht unsere Ebene, dass wir den LandwirtInnen nur ans Bein pinkeln wollen. Das haben wir auch so vermittelt.

Gab es eher Goodwill?

Das auch nicht. Es gibt schon kritische Punkte, was zum Beispiel die Arbeit der ErntehelferInnen betrifft. Und wir haben auch darauf bestanden, dass wir die nicht unerwähnt lassen wollen.

Was wollt ihr damit erreichen?

Wenn du Kunst im öffentlichen Raum machst, erwarten alle, dass du den Leuten etwas Wissenswertes mitgibst. Gegen diesen pädagogischen Anspruch wehren wir uns jedoch. Es ist wie die Kartografie der Landschaft – da ist auch nicht jedes Element verständlich. Das Wichtigste ist, zu sensibilisieren und nicht zu belehren.

Wie bist du zur Kunst gekommen? Hattest du vielleicht als Kind schon den Wunsch, Künstlerin zu werden? Gab es eventuell ein Schlüsselerlebnis?

Das ist eine komische Frage. (*lacht*) Die hat mir, glaube ich, noch nie jemand gestellt. Ich bin zwar auf dem Land aufgewachsen, aber auch dort gehörte Kunst zum bildungsbürgerlichen Kanon dazu. Ich bin auch irgendwie so erzogen worden, dass Kunst etwas Wichtiges ist, mit dem man was bewirken kann. Und auch für Christian Hübler, der eher vom Theater kommt, war und ist Kunst etwas, mit dem man was problematisieren, verhandeln und vielleicht ein wenig intervenieren kann.



Macht ihr denn auch Kunst für White Cubes?

Nein, kaum. Wir haben gemerkt, dass das für uns nicht funktioniert. Du kannst per Kalkül ein/e gute/r KünstlerIn werden, die/der gut verkauft, einfach weil du dich in das System hineinbegibst und dir die Regeln und Codes aneignest. Wenn du diese bedienen kannst, kannst du meist auch relativ gut verkaufen. Das hat uns nie interessiert, und von dem her war immer klar, das wir innerhalb der Triade Atelier – Galerist – Sammler nicht funktionieren können und wollen. Man muss aber auch ehrlichweise sagen, dass uns unsere Lehrposition an der Kunsthochschule in Zürich auch ermöglicht, uns dem Kunstmarkt zu entziehen.

Für uns wird es da interessant, wo man Kunst als Befragung des Politischen, des Öffentlichen nutzen kann. Das wird immer wichtiger, denn wer mischt sich denn heute noch ein? Es kommen PhilosophInnen, PolitikerInnen, SoziologInnen, Natur- und GeisteswissenschaftlerInnen aller Art an die Kunsthochschule/-akademie und sagen: „Bei euch finden die spannenden, aktuellen Diskurse statt, ihr seid offen dafür, unorthodoxe und unbequeme Fragen zu stellen und zu diskutieren.“ Die Kunsthochschule/-akademie verbindet theoretischen Akademismus und das Spielerisch-Explorative der Kunst und ermöglicht uns als knowbotiq, aber auch anderen, ein virales Verhandeln zum Beispiel des Ästhetischen und dessen Rolle in der Produktion des Realen. Als KünstlerInnen praktizieren wir dies, wie im Falle dieses Kunstprojekts in der Landschaft Tirols – eben auch direkt vor Ort.

Oft gibt es das Gefühl, dass Kunst etwas Elitäres ist, dass man sich auskennen muss und somit ein bestimmter Kreis ausgeschlossen ist.

Das ist auch so. Aber es gibt Abstufungen. Du gehst ja auch nicht zu einem Rugbyspiel und willst das Spiel verstehen, ohne die Regeln zu kennen. Wenn ich die Regeln nicht weiß, muss ich sie halt vorher lesen. Sonst erschließt sich mir das Spiel nicht. Das gilt auch für die Kunst. Natürlich muss es auch nicht so sein, dass man vier Jahre studiert haben muss, um zu verstehen, was die/der KünstlerIn ausdrücken will. An sich bin ich der Meinung, dass man offen sein muss, dass man sich hineinbegeben muss und sich eingestehen können muss: „Okay, da muss ich mich unter Umständen ein bisschen einlesen.“ Aber die für mich interessante Kunst bietet ja zumeist beides an: einen affektiven, sinnlichen Zugang und eine mögliche Verbundenheit mit dem künstlerischen Projekt, die einen über das Nachwirken und Nachdenken, über das zusätzlich Recherchieren und Diskutieren noch länger beschäftigt.

Biografien

(mit Ausstellungen bis 2015)

Mit minimal subversiven Eingriffen stellen die beiden Künstler Fragen zu gescheiterten Utopien. Das symbolische Kapital rund um den Kunstbetrieb, imaginäre Museen/Sammlungen sind dabei oft der Ausgangspunkt ihrer Arbeiten. Diese werden in den unterschiedlichsten Medien realisiert, von Film und Audioarbeiten bis zu Fotografien und Installationen.

Ausstellungen / Performance / Screenings (Auswahl)

2014 → *body on glass Untitled*, LENTOS Freunde Kunst Preis, Lentos, Linz → *Blaue Nacht*, Installation *Amour Propre*, Künstlerhaus, Nürnberg → Martin & The evil eyes of Nur, *Boulevard*, distribution sixpackfilm, Donau Festival, Krems
2013 → YBSS35_4.3, *happy end - I'm waiting*, Videoinstallation, Wien → Martin & The evil eyes of Nur, *Living Pictures*, Kubus Export, Wien
2012 → Martin & The evil eyes of Nur, *Boulevard*, 58th International Short Film Festival, Oberhausen
 → Martin & The evil eyes of Nur, *Werkstück, Starlight is made up of particles and waves - Part 1 (particles)*, Tanzquartier Wien
2011 → Martin & The evil eyes of Nur, *No fashion, please!*, Exhibition Opening, Kunsthalle Wien → Martin & The evil eyes of Nur, MAK NITE, MAK, Wien → Martin & The evil eyes of Nur, *Atelier*, Pact, Zollverein, Essen
2010 → Martin & The evil eyes of Nur, *One Hit Wanter*, Sehsüchte Festival, Potsdam → Martin & The evil eyes of Nur, *almost in passing*, Young Austrian Artists in Istanbul, Gallery 5533, Istanbul
2009 → Martin & The evil eyes of Nur, *Behandlungsraum*, Museum Fridericianum, Kassel → Martin & The evil eyes of Nur, Exhibition Opening, Tarlabasi Biennial, Istanbul
2008 → *Ich habe nicht genug ihr matten Augen* (Kooperation mit Noemi Auer), Halle 14, Spinnerei, Leipzig Deutschland
2007 → Festival der Regionen, (Kooperation mit Evelyn Kokes) → *Schaurausch*, (Kooperation mit Noemi Auer), OK Centrum, Linz

GÜNTER RICHARD WETT

geboren 1970 in Innsbruck, lebt in Innsbruck
 1991 – 1999 Architekturstudium
 seit 1996 als selbstständiger Architekturfotograf tätig

Projekte / Ausstellungen

2012 – 2014 *Warteräume* gemeinsam mit Robert Gander .
 Visuelle Recherche in den Tiroler Flüchtlingsheimen
2013 → *Wörgl Paradox*, gemeinsam mit Melanie Hollaus
2012 → *Reise nach Armenien, Ästhetik des Verfalls*, anlässlich der Eröffnung der neuen Galerieräume, FotoForum, Bozen
2011 → italienische Architektur in Asmara, ritrea
 → *Walter Angonese gesehen von Günter Richard Wett*, Galerie Prisma, Bozen
2010 → *Sinti* in Südtirol
2009 → *Kosovo 2.0*, Welthaus der Caritas → *Spurensuche in Brasilien, Bo Bardi, Artigas, Mendes da Rocha*, aut. architektur und tirol, Innsbruck, Initiative Architektur Salzburg, Architektur Forum Ostschweiz, St. Gallen
2008/2009 → Fotografisches Stadtporträt Prishtina
2007 *Rovina di una Villa moderna, Ruine einer modereren Villa*, Foto Forum Bozen (IT)
2006 → Architektouren nach Japan und China
1998 → *Projekt/ion*, Innsbruck (Ausstellung mit M. Sailer und C. Reiter)

MICHAEL ZINGANEL

siehe Michael Hieslmair/Michael Zinganel, Seite 140