

fair

Magazin für Kunst

Utopien versus Dystopien

Beiträge zu New Humanism, Amerindischer Perspektivismus, UTOPIENALE III, Architektur-Utopien, Samjatins Brief an Stalin
KünstlerInnen Anna Jermolaewa, Pier Paolo Pasolini, Christian Ruschitzka, Friedensreich Hundertwasser, Edgar Honetschläger, BOUILLON GROUP, Padhi Frieberger, Sara Sizer, Hana Usui, Lorenz Estermann, Hofstetter Kurt, Rudolf Schwarzkogler, Gerald Zugmann

Texte von Wolf Guenter Thiel, Gaston Meskens, Thomas Redl, Sergej Gladkich, Hans Ulrich Reck, Rafael Freitas, Azby Brown, Natalia Vatsadze, Vladimer Lado Khartishvili, Romy-Elena Pfeifer, Chiara Giorgetti, Barbara Doser, Julia Moebus-Puck, Hubertus v. Amelunxen, Eva Gantar, Annette Tesarek / Elisabeth Foissner, Wolfgang Popp



Christian Ruschitzka, *L'Effet Papillon*, Gletschersee Jökulsárlón in Island, 2010

Utopien versus Dystopien

Wolf Guenter Thiel

Albert Einstein schreibt in einem Brief an Hermann Broch im Jahr 1945 sinn- gemäß „Wir müssen weg vom Ich und wir und hinein ins Es.“¹ Er schreibt diesen im Ton euphorisch gehaltenen Brief, um Broch zum 1945 erschienen historischen Roman *Der Tod des Vergil* zu beglückwünschen. Broch hatte bereits 1936 in Wien begonnen, an diesem Roman zu arbeiten und ihn erst im amerikanischen Exil acht Jahre später beendet. Dieses Diktum alleine könnte schon die Prämisse dieser Ausgabe sein. Aber Ferdinand Schmatz geht in seinem Vortrag zu den Briefen von Broch noch einen Schritt weiter, indem er die Skepsis, die Broch gegenüber der bildenden Kunst und der Literatur hegte, herausarbeitet. Am Schluss, oder besser im Endeffekt, ist Broch der Meinung, dass Literatur und Kunst wertlos für die Bewältigung der Probleme der Welt seien. Broch war der Auffassung, dass vielmehr die Philosophie oder Wissenschaft die Welt darstellen könne, als die Kunst oder Literatur, weil sie objektiv seien und der Wissenschaftler hinter seine Wissenschaft zurücktrete. Trotzdem schreibt er den Roman und trotzdem wird er auch weiterhin literarische Texte schreiben und veröffentlichen. Es bleibt, wie Schmatz es ausdrückt, die Intuition, die er anführt, als Motivation literarisch zu arbeiten. Die Intuition, und gemeint ist seine eigene Intuition, ist vielleicht sein stärkstes Argument für die eigene und fremde Kunst und Literaturproduktion, trotz seiner Vorliebe für den *Wiener Kreis*, dessen Werte-Philosophie und den von ihm bevorzugten logischen Empirismus.² Jetzt ist er also im Raum der Elefant, insbesondere im Zusammenhang dieser Ausgabe des *fair-Magazins*: Hermann Broch.

Der Begriff „Der Elefant im Raum“ wird im Allgemeinen auf die Klimakrise als allgegenwärtiges immanentes Krisenszenario herangezogen und wird von uns aber hier darüber hinaus im Zusammenhang mit den einzelnen Beiträgen dieser Ausgabe verwendet. Bei den Kunststücken, die wir aneinanderreihen, scheinen wir den eigentlichen Ursprung des Gedankens dieses Magazins aus den Augen verloren zu haben. Der „Elefant“ weist uns den Weg hin zu Sergej Gladkich und seinem übersetzten Brief von Jewgeni Iwanowitsch Samjatin an Josef Stalin. Die ursprüngliche Formulierung geht zurück auf Dostojewskis *Dämonen*, wo er auf eine Kurzgeschichte von Iwan Krylow verweist.³ Dieser schildert einen Museumsbesuch, bei dem der Besucher sich derart auf kleine Exponate fokussiert, dass ihm der taxidermisch präparierte Elefant entgeht.⁴ Da aber die Produktion dieses Heftes finalisiert ist, wird Hermann Broch auf die zukünftige *fair-Magazin* Ausgabe zum Thema Exil verschoben.⁵ Der Tisch ist gedeckt, die Tischkarten sorgsam verteilt. Sein Platz muss also erst einmal leer bleiben. Broch schreibt an Trude Geiringer am 5. Dezember 1944 und verteidigt seine Haltung, den Menschen Hitler durch Vergil erklären zu müssen.⁶ Sie versteht nicht warum man noch 1944 eine solche Erklärung zu Hitler brauche. Er erklärt es ihr. Unaufgeregt spricht er etwas an, das uns heute beschäftigen sollte: Kognitive Dissonanz. Die kognitive Dissonanz ist ein negativer Gefühlszustand, der durch widersprüchliche, unvereinbare oder sich gegenseitig ausschließende Wahrnehmungen ausgelöst wird. Dies können widersprüchliche Gefühle, Vorstellungen, Wünsche, Ziele, Einstellungen, Meinungen, Absichten oder Gedanken sein. Trude Geiringer ist der Auffassung, es gälte nach vorne zu schauen, trotz des eigenen durch den Hitler-Faschismus verursachten erzwungenen Exils und dem hiermit verbundenen Elend. Broch sagt, man könne nur dann nach vorne schauen, wenn man genau diese Gefahr, die von eben diesem Faschismus ausgeht, bedingungslos bekämpft und sich hierfür einsetzt. Während Geiringer also beim Ich und wir bleibt, plädiert Broch nachhaltig für das Es. Es muss alles Mögliche getan werden, um dieses Unheil zu heilen und diese Untäter unschädlich zu machen.

Lado Khartshvili und das KünstlerInnen-Kollektiv *Bouillon* müssen auf Stühle vor den Treppen des georgischen Parlaments steigen, um ihr Plädoyer für ein freies Georgien abzugeben. Sie benutzen diese Metapher, um den notwendigen gesellschaftlichen Diskurs anzuregen, egal ob das zu Befragungen oder Verhaftungen durch die staatlichen Aufsichtsbehörden Georgiens führt. Azby Brown und *Tinkebell* schwimmen im Fluss hinter ihrem Koffer her als Metapher für ihr kulturelles Erbe und Gaston Meskens plädiert für einen aufgeklärten neuen Humanismus. Es sind künstlerische, wissenschaftliche und philosophische Ansätze, die diese kognitive Dissonanz der genuinen Erfahrung der Welt wie sie ist, mit dem durch Algorithmen geprägten Konstrukt, das wir zunehmend als

Welt wahrnehmen, brechen.

Was Broch in seinen Briefen immer wieder beschreibt, ist, dass das Selbst sozial aktiv werden muss.⁷ Er meint die direkte Aktion, Menschen unmittelbar und mittelbar zu helfen. Er konnte es nur gegenüber wichtigen Bekannten ansprechen und in Erinnerung rufen, viel mehr konnte er selbst nicht tun. Aus der eigenen Machtlosigkeit das Möglichste zu machen. Er nimmt das vorweg, was viele der Beitragenden in diesem Magazin auszeichnet. Er beschreibt sich selbst als ein durch die Umstände erzwungenes Hybrid. Er selbst erachtet seine Rolle als Dichter als wenig hilfreich und betätigt sich daher folgerichtig als Aktivist und Rechercheur. Im Zusammenhang dieses Magazins sind es solche Akteure, die Kunst, Wissenschaft, Philosophie, direkten politischen Aktivismus und schließlich die Kunst miteinander verbinden, ineinander aufgehen lassen und somit sublimieren. Als Sublimation bezeichnet man in der Psychologie die Umsetzung nicht zugelassener oder nicht realisierbarer Wünsche und Bedürfnisse in Leistung, die sozial erwünscht ist oder sogar hoch bewertet wird. Azby Brown, Hofstetter Kurt, Tinkebell, Edgar Honetschläger, Christian Ruschitzka, Anna Jermolaewa oder Gaston Meskens sind allesamt Hybride aus KünstlerInnen und WissenschaftlerInnen und AktivistInnen. Ihr Ziel ist es, den gesellschaftlichen Diskurs in eine aufgeklärt humanistische und dem Anthropozän entsprechende konstruktive und vor allem transformative Richtung zu lenken. Es sind alle am logischen Empirismus und den aufgeklärten Wissenschaften geschulte Akteure, die in einem neu-modernen Anspruch klarer Weise die Welt und ihre sozio- und ökologisch-kulturellen Umständen verbessern wollen.

In den spätmodernen Zeiten der 1960er Jahre haben sich insbesondere in der Architektur wesentliche ambitioniert-utopisch geprägte Lebens- und Gesellschaftsmodelle entwickelt. Die britische Zeitschrift *Archigram* war ein wesentlicher Einflussfaktor für diese Entwicklungen. Sie prägte eine Generation von Architekten, unter anderem die Vertreter der *Grazer Schule*, nachhaltig. Man hatte die ersten Auswirkungen der epochalen Utopien des Faschismus und Stalinismus erlebt und vor Augen, zuletzt den 1956 niedergeschlagenen Ungarnaufstand. Man hatte erhebliche Vorbehalte gegenüber einem neuen und vor allem durchdacht intellektuellen und gestaltenden Ansatz, die Gesellschaft zu verändern. Das Gedankengut des *Wiener Kreises* wurde wiederentdeckt und kam über Großbritannien und die Vereinigten Staaten zurück nach Österreich. Es war die Enkelgeneration dieser intellektuellen Bewegung, auf die man zunehmend aufmerksam wurde, Otto Neurath, Gerd Arentz und der gerade erst verstorbene Ludwig Wittgenstein. Man erinnerte sich an Adolf Loos und die Gestaltungskraft des *Roten Wien*. Aber es sollte noch bis 1997 dauern, bis die *Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung* oder 1998 das *Arnold Schönberg Center* als Bewahrungsorte der Nachlässe gegründet wurden. Man hatte die beiden und die überwiegende Mehrzahl wichtiger und essentieller WissenschaftlerInnen, KünstlerInnen und ProtagonistInnen des *Wiener Kreises* und der Wiener Moderne und darüber hinaus viele Intellektuelle und KünstlerInnen aus Deutschland und aus weiten Teilen Europas verloren. Das alte Europa und seine Kultur- und Wissenschaftslandschaft war in wesentlichen Teilen untergegangen. Insbesondere im Nationalsozialismus und Faschismus assimilierte und systemkonforme Funktionäre und Erfüllungsgehilfen



Bouillon Group, *Weightlifting Strategies*, Intervention in front of the Georgian Parliament, 2023, Tbilisi, Georgien



Präsentation des Modells *Stadtteil Ragnitz* von **Günther Domenig / Eilfried Huth**, Grazer Schule, 1969



Padhi Frieberger, *resta*, 1972, Mixed Media, 130 x 70 x 40 cm
Ausst. + Abb.: *The Beginning 1945–1975*, Albertina modern
Prov.: Slg. P. Konzett

W&K
WIENERROITHER
KOHLBACHER

STRAUCHGASSE 2 • 1010 WIEN
+43 1 533 99 77
office@w-k.art

Inhalt | fair 01/2025

Utopien versus Dystopien Seite 3
Wolf Guenter Thiel

Utopische und dystopische Tendenzen im 20. und 21. Jhd Seite 6
Thomas Redl

New Humanism | the concept – the movement – the art Seite 8
Gaston Meskens

Christian Ruschitzka | Mechanische Landschaften Seite 12
Wolfgang Popp

Amerindischer Perspektivismus Seite 14
Eine zukünftige Utopie der Indigenen aus dem Amazonasraum
Rafael Freitas

Anna Jermolaewa | Biennale Venedig 2024 Seite 18
Interview von Thomas Redl

SAMJATIN UND „WIR“ | Samjatins Brief an Stalin Seite 24
Sergej Gladkich

Pier Paolo Pasolini Seite 28
Utopist aus Verzweiflung, Dystopist aus Überzeugung
Hans Ulrich Reck

Padhi Frieberger Seite 32
Utopie, Dystopie und die Kunst des Widerstands
Annette Tesarek/ Elisabeth Foissner

Friedensreich Hundertwasser | Grüne Stadt-Utopien Seite 34
Wolf Guenter Thiel

Edgar Honetschläger Seite 36
Interview von Thomas Redl

UTOPIENALE III Seite 40
Carrying civilization forward into the future
Azby Brown

Vladimer Lado Khartishvili Seite 45
Lichtinstallation Old School Havelberg, 2024
Vladimer Lado Khartishvili

„Ich glaube letztlich, was mich endgültig von der utopischen Versuchung entfernt hat, ist mein Sinn für die Geschichte; denn die Geschichte ist das Gegengift der Utopie. Aber obwohl die Praxis der Geschichte wesentlich anti-utopisch ist, steht außer Zweifel, dass die Utopie die Geschichte vorantreibt, sie stimuliert. Wir handeln nur dank der Faszination des Unmöglichen, was letztlich heißt, dass eine Gesellschaft, die unfähig ist, eine Utopie ins Leben zu rufen und ihr zu folgen, von Sklerose und Ruin bedroht ist.“

E. M. Cioran



Coverbild:
Christian Ruschitzka,
L'Effet Papillon

BOUILLON GROUP | georgische Künstlergruppe Seite 46
Natalia Vatsadze

Hofstetter Kurt | Singular Field II Seite 48
Barbara Doser

Thomas Redl | der gebrochene Horizont Seite 51
Wolf Guenter Thiel

Sara Sizer | Painted silk / cotton 2024 Seite 52
Wolf Guenter Thiel

Hana Usui | Electric Shadows Seite 54
Chiara Giorgetti

Rudolf Schwarzkogler Seite 57
Krankheit, Heilung, Tod und Malerei
Julia Moebus-Puck

Architektur-Utopien | Graz und Wien, 1956 – 1990 Seite 58
Romy-Elena Pfeifer

Lorenz Estermann | METROPOLAR – exit city Seite 67
Susanne Neubauer

Gerald Zugmann | Die fotografische Flanerie Seite 68
Hubertus v. Amelunxen

Andreas Treusch | Experimentelle Entwürfe, 1990er-Jahre Seite 73

Simma / Zimmermann | Landschaftsarchitektinnen Seite 74

Visionäre Stadtentwicklungen | 1970er/1980er Jahre Seite 75
Eva Gantar

Hotel Metropole | Venedig Seite 76
Interview von Thomas Redl

fair Edition | Gerald Zugmann Seite 79

fair Vorschau | Tendenzen des Widerstands Seite 81

Bücher | produziert in Österreich Seite 82

waren übrig geblieben. Die großartige europäische Kultur in Deutschland und Österreich war untergegangen. Ein zeithistorischer Paradigmenwechsel, gegen den man sich erst in den 1960er Jahren zu wehren begann. Insgesamt aber setzte der kulturelle Mainstream auf Impulse aus den Vereinigten Staaten und Großbritannien und mit ihr auf deren Architektur, Kunst- und insbesondere Musik. Popmusik der Beatles, der Rolling Stones oder Bob Dylans, Popart von Andy Warhol, Roy Lichtenstein oder Richard Hamilton, genauso wie die Architektur, die sich seit 1972 mit dem Manifest *Learning from Las Vegas* der Amerikaner Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steven Izenour befassten. In Großbritannien waren es vor allem die Architekten rund um *Archigram*, die den zeitgenössischen Architekturdiskurs prägten.⁸

Der Totalitarismus hatte die lebendige und vielfältige Kultur- und Wissenschaftslandschaft des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts versucht in ihrem soziokulturellen und liberalen Sinne nahezu vollständig zu tilgen. Vergleichbar mit dem Zeitalter des Anthropozäns als neuem geologischem Zeitalter, in dem die Menschheit den dominanten geophysikalischen Einfluss auf das Erdsystem hat und daraus die Verantwortung des Menschen für die Zukunft des Planeten ableitet. Wie wir leidvoll erfahren, ist dieses Planspiel der Moderne, das einhergeht mit der Industrialisierung der Welt und mit ihrer terrestrischen Veränderungslogik, gescheitert. Ähnliches hatte der Totalitarismus, vor allem der Nationalsozialismus, der Stalinismus und der Maoismus in Bezug auf die Kultur vor. Man wollte sie im übertragenen Sinne nicht geophysikalisch, sondern geopsychologisch abtragen, ungeschehen machen. Diese Entwicklung umzukehren, dauert bis heute an. Die Euphorie des Liberalismus im 19. und frühen 20. Jahrhundert ist in einer Agonie bezüglich seiner spätkapitalistischen Ausprägung aufgegangen. Vereinzelte Auswege aus dieser Agonie zeigen die KünstlerInnen, WissenschaftlerInnen und AktivistInnen in ihren Arbeiten: Diese stellen wir in dieser Ausgabe vor.

Bruno Latour weist in seinem terrestrischen Manifest auf einen umfassenderen Lösungsansatz. Der Mensch muss wieder im Zentrum des Weltgeschehens stehen, muss aber feststellen, das er im Dialog mit der Erde selbst als politischem Akteur steht, und muss deren existenzielle Bedingungen akzeptieren. Jede terrestrische Konzession muss mit ihr im Einklang stehen, sonst treten die Katastrophen, die wir dem Klimawandel zuschreiben müssen, nicht nur häufiger, sondern regelmäßig und noch extremer auf. Bruno Latour *„plädiert für eine radikal materialistische Politik, die nicht nur den Produktionsprozess einbezieht, sondern auch die ökologischen Bedingungen unserer Existenz.“*⁹ Hermann Broch veranschaulicht bereits bei der Verschriftlichung des Essaybandes *Hofmannsthal und seine Zeit* von 1947 und 1948 den Untergang nicht nur des alten imperialen Österreichs, sondern auch des Liberalismus oder der sich anschließenden Wiener Moderne der späten K&K Monarchie und der Ersten Republik. Broch spricht in diesem Zusammenhang von der „fröhlichen Apokalypse.“¹⁰ Hiermit sind wir unmittelbar im Thema der Dystopie.

Einen möglichen Lösungsansatz gibt Azby Brown auf der diesjährigen *Utopienale III*. Er verweist auf ein Buch des australisch/britischen Philosophen Roman Krznaric: *Der gute Vorfabr. Langfristiges Denken in einer kurzlebigen Welt.*¹¹ Brown sieht sich in der Pflicht. Er als Vertreter der jetzt agierenden Generationen sollte aufhören, sich von kurzfristigen und übereilten Lösungsmodellen leiten zu lassen. Er sieht, wie Krznaric, die Menschheit in der Pflicht, für die Nachwelt zu planen und Maßnahmen zu ergreifen, die noch viele Jahrzehnte bis zu Jahrhunderten positiv öko- und soziokulturell, sowie terrestrisch nachwirkten. Wenn wir also



„But we’re supposed to be on the boat!“, Video performance by TINKEBELL. and Azby Brown

gute Vorfahren sein wollten, sei es – so ist er überzeugt – jetzt an der Zeit, diese Vorstellungskraft zu reaktivieren und zu pflegen und das Anthropozän ins Positive zu wenden. Es geht ihm hierbei vor allem darum, in einer kurzlebigen und schnelllebigen Welt, ein Gefühl und eine Ambition für die langfristige Denk- und Planungs-Perspektive zu vermitteln.

Krznaric spricht beispielsweise von dem einzigartigen „Kathedraledenken“. Die Erfahrung und das Bewusstsein von Dombaumeistern eine Kathedrale über Generationen hinweg zu planen und fertig zu stellen, führt er als eines der Beispiele an. Brown plädiert für eine Erweiterung unseres Zeithorizonts und eine Schärfung unserer Weitsicht, insbesondere in dem was wir als Kultur wahrnehmen oder seiner Ansicht nach wahrnehmen sollten. Ziel ist es, unserer Generation die Chance zu geben, gute Vorfahren zu werden und für zukünftige Generationen und Zivilisationen eine lebenswerte Zukunftsperspektive zu ermöglichen. Die bildende Kunst in ihrer traditionellen Form¹² ist ihrer Aufgabe, die Welt zu erklären oder, was ja noch wesentlich angemessener wäre, die Welt zu verändern, nicht mehr gewachsen und verabschiedet sich von diesem tragenden Motiv der Moderne der „Weltverbesserung“, um sich vermehrt ihren kommerziellen und institutionellen Schlieren gerade jetzt hinzugeben. Somit verabschiedet sie sich weitgehend aus dem Diskurs. Die Kapelle auf der Titanic spielt einen Tusch und man möchte unbedingt noch eine von den wunderbaren Pralinen zu sich nehmen. Und plötzlich, aber eben nicht unerwartet, sinkt das Schiff. Man hätte es bereits viel früher wissen können, aber man dachte, so schlimm könne es dann doch nicht kommen. Es ist zu spät, das ich und wir sinkt! Um das zu erkennen, muss man kein Albert Einstein sein.



Edgar Honetschläger, *GoBugsGo* – Frame aus dem Film *GIVE NATURE A BREAK*, 2022, vor Errichtung der *Non-Human Zone* in Wallendorf, Burgenland, Foto: Herwig Gangl

IMPRESSUM

fair – Magazin für Kunst
erscheint 1-2 x jährlich / Erscheinungsort Wien
fair Nr. 01/2025 / Erscheinungsdatum: Jänner 2025
Auflage: 1.200 Exemplare

Medieninhaber und Verleger:
Verein fair – Kunst & Architektur
Margaretenhof 86/03-02, A-1050 Wien

Herausgeber:
Thomas Redl (Wien) und Wolf Guenter Thiel (Havelberg, D)

Redaktion:
Thomas Redl (Gesamtredaktion), Wolf Guenter Thiel (Gesamtredaktion), Boris Radojković (Architektur), Anna Turnheim (Bildende Kunst)
Anschrift des Verein fair: Margaretenhof 86/03-02, A-1050 Wien
Postanschrift Österreich: Thomas Redl, Maximilianstrasse 10, A-3372 Blindenmarkt
Postanschrift Deutschland: Wolf Guenter Thiel, Schulstr. 3, D-39539 Havelberg

Lektorat / Transkription:
Edda Hoefler (Lektorat abschnittsweise) / Anna Turnheim (Transkription Interviews)

Grafik und Produktion:
Thomas Redl (Wien)

Cover: Christian Ruschitzka, *L'Effet Papillon*, Foto: © Christian Ruschitzka

Herstellungsort: Wien / Wolkersdorf
Druck: Gerin, Wolkersdorf

Vertrieb: im Fachbuchhandel / in Cafés / Galerien / Museen
Bezugspreis: 14,- Euro (inkl. 10 % Mwst.)

Kontakt: www.fairarts.org
Aboservice: thomas@thomas-redl.com

© bei den Autoren und Autorinnen
© der Abbildungen, sofern nicht anders angegeben, bei den KünstlerInnen und den Institutionen

Erklärung über die grundlegende Richtung:
Das fair-Magazin sieht seine Aufgabe darin, einen Dialog auf hohem Niveau im Bereich Kunst, Architektur und Kultur zu führen. Der inhaltliche Bogen spannt sich von der bildenden Kunst bis zur Architektur und weiter zu gesellschaftlichen und aktuell philosophischen Themen.

fair – Magazin für Kunst wird unterstützt durch:

 Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport



Printed in:



- Vgl.: Ferdinand Schmatz am 18. März 2024, Alte Schmiede, Literaturquartier: *Ferdinand Schmatz über die Briefe von Hermann Broch*, im Rahmen von Peter Roseis Projekt: *AUTOR*INNENPROJEKT -Erweiterte Poesie-*. https://www.youtube.com/watch?v=J93M_3GjW_k 34 Minute
- Vgl.: Mathias Neuber: *Hermann Broch und die österreichische Moderne*, Seite 211 bis 228, DOI: https://doi.org/10.30965/9783846767382_012 vom 20.11.2024.
- gemeint ist *Der Wilbbegierige* von 1814.
- Die Stelle bei Dostojewski lautet: „Belinski hat genau wie der Wilbbegierige in der Kryloffschen Fabel den Elefanten im Museum gar nicht bemerkt, da er ja seine ganze Aufmerksamkeit den französischen sozialistischen Käferchen zuwandte.“ F. M. Dostojewski, *Die Dämonen*, übertragen von E. K. Rahsin, R. Piper & Co. Verlag, München, 1921. Sergej Gladkich entgegnet zum Elefanten: bei Krylow heißt es in der vor letzten und letzten Zeile: „Tja, Bruder, tut mir leid, den Elefanten hab ich nicht bemerkt/ (fiel mir nicht auf).“
- Hermann Broch ist bereits 1951 in New Haven in Connecticut im amerikanischen Exil gestorben.
- Paul Michael Lützel (Hrsg.): *Hermann Broch Briefe 2. 1938-1945. Dokumente und Kommentare zu Leben und Werk*, Frankfurt am Main 1981, Seite 418.
- Zum Beispiel an Ernst Pollak, Thomas Mann, Albert Einstein und Hubertus Prinz zu Löwenstein ... 1936/37 verfasste Hermann Broch eine gegen den Nationalsozialismus und dessen antijüdischen Rasismus gerichtete „Völkerbund-Resolution“. Im Namen der Menschenrechte protestierte er hier gegen

- die Ausgrenzung und Verfolgung von Minoritäten. Für die Resolution wollte er die Unterstützung europäischer Friedensorganisationen und des Völkerbunds gewinnen. Sie konnte nach dem „Anschluss“ Österreichs an Deutschland im März 1938 nicht mehr erscheinen und wurde erst 1973 gedruckt.
- Archigram* war eine Gruppe von britischen Architekten, die von 1960 bis 1974 ihre Entwürfe in der gleichnamigen Zeitschrift veröffentlichten. *Archigram* verkörperte eine Strömung der utopischen Avantgarde-Architektur der 1960er Jahre. Heudulf Gerngross spricht vom britischen Architekten Peter Cook und dem japanischen Architekten Arata Isozaki als Einfluss in den Grazer Zeichensälen (Grazer Schule) für die Architekturstudenten.
- Das terrestrische Manifest*, aus dem Französischen von Bernd Schwibs. Suhrkamp, Berlin 2018.
- Vgl.: Rudolf Flotzinger: *Fröhliche Apokalypse*. In: *Oesterreichisches Musiklexikon*. Online-Ausgabe, Wien 2002 ff.
- Vgl.: Roman Krznaric: *The Good Ancestor: How to Think Long Term in a Short-Term World* (2020); Übersetzung Sebastian Vogel: *Der gute Vorfahr. Langfristiges Denken in einer kurzlebigen Welt*. DuMont, Köln 2024.
- Eine ähnliche Quintessenz bezeugt Ferdinand Schmatz für Hermann Broch.

Utopische und dystopische Tendenzen im 20. und 21. Jhd

Thomas Redl



Utopia, Holzschnitt zur Ausgabe von 1516

Der Begriff **Utopie** geht zurück auf das griechische *οὐ οὐ* (nicht) und das Wort *τόπος* (*tópos*) für "Ort, Stelle", wörtlich übersetzt heißt der Begriff also „Nicht-Ort“.¹ So wird der Begriff heute aber nicht verwendet, sondern er steht für einen ideal konzipierten zukünftigen Ort. Im europäischen Sprachgebrauch wurde der Begriff der Utopie eingeführt durch den Roman von Thomas Morus *De optimo rei publicae statu deque nova Insula Utopia (Vom besten Zustand des Staates oder von der neuen Insel Utopia)*, der 1516 in Antwerpen erschienenen ist. Hier beschreibt der englische Staatsmann eine ideale Gesellschaft im Sinne einer Sozialutopie. Zu dem Werk inspiriert wurde Morus durch den

italienischen Autor und Ordenspriester Peter Martyr Vermigli, der von Menschen auf einer Insel sprach, „*die in einem Goldenen Zeitalter*“ leben. Vermigli beruft sich wiederum auf Aufzeichnungen des Mönchs Ramón Pané, der von Christoph Kolumbus ins Landesinnere von Hispaniola geschickt wurde und dort indigene Stämme vorfand. Der Umstand der starken Autarkie dieser Menschen und ihre sozialen Bande löste Bewunderung aus und regte Morus zum Schreiben seines Romans an.²

Der Begriff **Dystopie** stammt ebenfalls aus dem Altgriechischen, seine Vorsilbe *dys-* (*δύς*) bedeutet miss-, un- oder übel.³ Somit versteht man unter Dystopie einen schlechten oder üblen Ort. In diesem Sinne stellt der Begriff Dystopie einen Gegensatz zur Utopie dar.

Bei genauerer Betrachtung sind aber die Grenzen zwischen Utopien und Dystopien fließend, so kann eine utopische Vorstellung in eine dystopische Realität kippen und utopische Glücksversprechen können zu dystopischen Ausweglosigkeiten führen. Die wechselseitige Bedingtheit der Begriffe zeigt sich in ihrer Fragilität, und gerade das 20. Jahrhundert hat augenscheinlich vorgeführt, wie schnell auf politische Utopien dystopische Katastrophen folgen können.

Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs zerbrachen die politischen Utopien des Nationalsozialismus und des italienischen Faschismus. Europa lag in Trümmern, wurde in Ost und West geteilt und es begann eine neue Zeitrechnung. Diese Nachkriegszeit brachte in den 1950er und 1960er Jahren mit dem "Wirtschaftswunder" wieder einen Aufschwung, die liberalen Demokratien im Westen festigten sich, die Warschauer-Pakt-Staaten formierten sich zum Ostblock. In der Zeit des Fortschrittsglaubens landete 1969 mit der *Apollo 11 Mission* der erste Mensch auf dem Mond, und es entstanden utopische Wunschvorstellungen vom menschlichen Leben im Weltall – die Idee von der Expansion der menschlichen Zivilisation ins Extraterrestrische entwickelte sich. Parallel träumten die Architekten von endlosen Städten und *walking cities (Archigram)*. Die Atomenergie wurde zu friedlichen Zwecken genutzt und schien endlos Energie bereitzustellen für das Wachstum der Wirtschaft und der Gesellschaft. Als erschütternder Bruch des Glaubens an die Atomenergie wurde 1986 die Nuklearkatastrophe von Tschernobyl wahrgenommen. Es war der folgenschwerste Unfall in der Geschichte der friedlichen Nutzung der Kernenergie. Die Utopie der schier endlos verfügbaren Energie kippte in die Dystopie der global radioaktiven Umwelt-

verstrahlung. Wie eine dystopische Vorahnung

entstand 1979 der Film

Stalker des sowjet-

ischen Filmemachers

Andrei Tarkowski. Hier

wird eine unbetretbare

verstrahlte Zone be-

schrieben, die undefinier-

bare Krankheiten ver-

ursacht. Einige Jahre

später, 1982, kommt der

Science-Fiction-Film

Blade Runner des Regisseurs Ridley Scott heraus, der mit seiner düsteren Zukunftsschilderung von Los Angeles im Jahr 2019 ein vollständig dystopisches Zukunftsszenario ausbreitet. Unsere Fortschrittsgläubigkeit bekommt Risse und gerät ins Wanken. Die im März 2011 durch einen Tsunami ausgelöste Nuklearkatastrophe von Fukushima in Japan hat uns endgültig die Unberechenbarkeit unserer Technologieentwicklungen aufgezeigt und warnt uns im allegorischen Sinn des *Zauberlehrlings*, unsere Kräfte im Zaum zu halten.



Blade Runner, Filmstill, 1982, Regie Ridley Scott

Gegenwärtig leben wir in einer Parallelität von utopischen Vorstellungen und dystopischen Tendenzen. Die glücksverheißenden neoliberalen Utopien der 1980er und 1990er Jahre erweisen sich im Jahr 2025 als wenig zielführend und sind generell in Frage zu stellen. Zunehmende Finanz- und Schuldenkrisen, Arbeitslosigkeit und Verarmung der Mittelschichten auch in den westlichen Ländern und weit verbreitete gesellschaftliche Unsicherheit lassen Zweifel an der neoliberalen Gesellschaftsordnung und dem globalen Kapitalismus aufkommen. Wir sind heute immer mehr von dystopischen Szenarien umgeben – globalen Migrationswellen, den Auswirkungen der Klimakrise und Kriegsschauplätzen weltweit. Was vor kurzem noch undenkbar schien, ist heute Teil unserer alltäglichen Realität geworden. Auch wenn wir versuchen, es zu verdrängen, steuern wir immer mehr auf dystopische Zukunftsszenarien hin. Im Zeitalter des Anthropozäns, in dem der Mensch scheinbar alles zu steuern versucht, entgleitet uns die Kontrolle unserer Zukunftsmodelle.

In dem 2017 erschienenen Werk *Retrotopia* von Zygmunt Baumann spricht der Autor von der Verbreitung gesellschaftlicher *Retrotopien*, die ihren Fluchtpunkt nicht mehr in einer idyllischen Zukunft, sondern in der idealisierten Vergangenheit besitzen.⁴ Signifikant ist hier die Verklärung der Vergangenheit und die Sehnsucht nach Kontinuität in einer durch den Neoliberalismus fragmentierten Welt, in der Entsolidarisierung und die Bindungslosigkeit des Individuums fortschreiten. Die *Retrotopien* speisen sich aus der Sehnsucht nach einer verklärten und verlorenen geglaubten Vergangenheit. In unserer hyperglobalisierten Welt mit starker Zunahme von Gewalt und Terrorismus grenzen sich heute die Menschen zunehmend ab und besinnen sich auf regionale und nationale Strukturen im Sinne kleinerer ethnischer, sozialer und religiöser Identitäten. Die Folge dieser *Retrotopien* ist eine zunehmende Aggressivität gegen Andere – das Fremde wird als bedrohlich wahrgenommen und ausgegrenzt. Diese von Zygmunt Baumann beschriebene, gesellschaftliche und soziale Entwicklung wird von rechtskonservativen und rechtsgesinnten politischen Strömungen geschickt genützt, wodurch die Polarisierung der Gesellschaft bewusst gefördert wird. In einem Klima der Verängstigung haben autoritäre politische Kräfte Aufwind bekommen, und mit diesem Zeitgeist führen uns diese rechten und rückwärtsgewandten Kräfte zu keinen wirklichen Lösungsansätzen für die globalen Problematiken unserer Zeit.

Utopien und Dystopien sind imaginative Formen, die uns als Denkfiguren dienen, um in der bildenden Kunst, der Literatur und im Film Bilder und Modelle zu erarbeiten, die neue Denk- und Reflexionsebenen eröffnen. Beide Begriffe stellen "Möglichkeitshorizonte menschlichen Handelns" dar.

Im Gegensatz zu den italienischen Futuristen, die am Anfang des 20. Jahrhunderts eine uneingeschränkte Fortschrittsutopie entworfen haben und vollends auf die Verherrlichung von Technik und Geschwindigkeit aufbauten, steht die Gesellschaft und die Kultur des Anthropozäns ernüchternd den Auswirkungen unserer Wachstumsideologie gegenüber. Die aktuelle Kunst wirft einen dystopischen Blick auf unsere Gegenwart und Zukunft. Auffällig ist hier jedoch, dass auf die dystopischen Bilder in der Kunst, anders als bei den apokalyptischen



Padhi Frieberger, *Frische Luft*, 1960er Jahre

ins Deutsche übersetzt und uns zur Verfügung gestellt. Rafael Freitas erläutert den *amerindischen Perspektivismus* der indigenen Kultur und relativiert so unseren eurozentristischen Blick. Azby Brown berichtet über die *UTOPIENALE III*, und die *BOUILLON GROUP* schildert uns die politische Situation in Georgien. Anna Jermolaewa erläutert in einem ausführlichen Interview sowohl ihre Arbeitsweise, die stark von ihrer Biografie geprägt ist, als auch ihren Biennale Beitrag 2024 für den Österreich Pavillon. Edgar Honetschläger erklärt uns in seinem kollektiven Projekt *GoBugsGo* sein Modell der Re-Naturierung als neuen Ansatz im Umgang mit Natur und Boden.

Im zweiten Teil des Magazins veröffentlichen wir einen umfangreichen Essay von Romy-Elena Pfeifer über die Architektur-Utopien in den 1960er und 1970er Jahren in Österreich. Hubertus v. Amelunxen beschreibt die wunderbaren Architektur Fotografien von Gerald Zugmann, und abschließend laden wir in das Hotel Metropole in Venedig ein, das in besonderer Form Geschichte und aktuelle Kultur miteinander verbindet.

In den vielen hier publizierten Beiträgen geht es uns um einen "neuen, anderen Blick" auf unsere Kultur und Gesellschaft, um eine veränderte Seh- und Handlungsweise, die uns unerwartete Perspektiven für die Gegenwart und Zukunft eröffnen kann. Es sind Gegenbilder zur jeweils bestehenden Realität. In diesem

Darstellungen der vormodernen Kunst, keine Gegenbilder der Erlösung folgen. Das Paradies als positive Umkehrung der Apokalypse bleibt uns heute in unserer säkularisierten Gesellschaft verwehrt – auch im Sinne eines möglichen Denkmodells.

In der vorliegenden Ausgabe des *fair-Magazins* zeigen wir dystopische wie utopische Perspektiven auf unsere Gesellschaft und Kultur. Hans Ulrich Reck vermittelt uns den Blick von Pier Paolo Pasolini auf das Italien der 1960er Jahre unter dem Titel *Utopist aus Verzweiflung*, *Dystopist aus Überzeugung*. Sergej Gladkich hat einen *Brief an Stalin* des russischen Schriftstellers Jewgenij Samjatin

Sinne steht das Covermotiv explizit für die Ausrichtung dieser Ausgabe. Es zeigt einen Ruderer im isländischen Eismeer, der gegen die Strömung ankämpft – ein Werk des Künstlers Christian Ruschitzka. Als Metapher zeigt es uns folgendes: Ein einzelner Ruderschlag könnte schon der Ausgangspunkt sein, der uns als Gesellschaft an ein anderes Ufer führt – im Sinne eines real-utopischen Ziels.

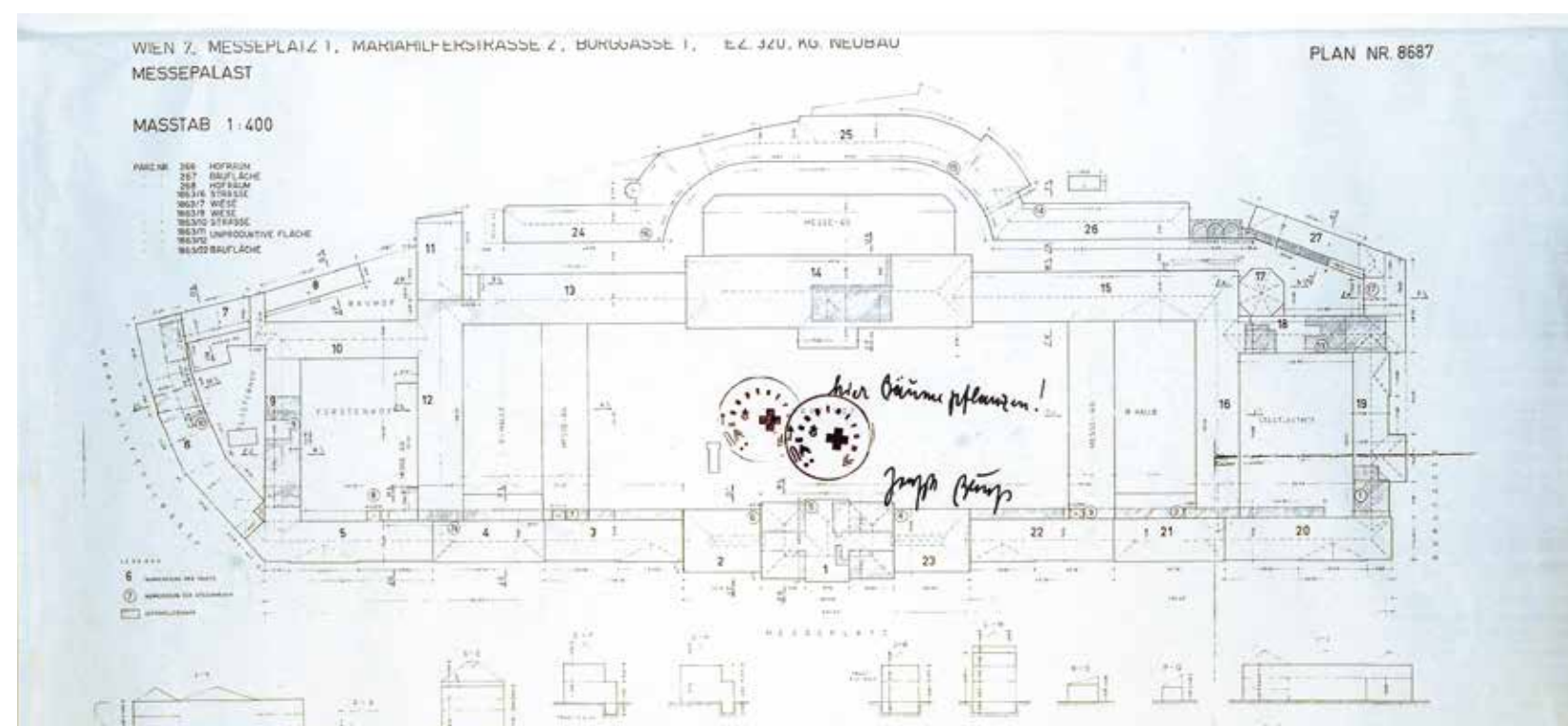


Christian Ruschitzka, *My privat ocean*, Island, 2008

Im Besonderen setzte sich Joseph Beuys, als wesentlicher Künstler der Nachkriegszeit, in seinem Werk mit Fragen des Humanismus, der Sozialphilosophie und der Anthroposophie auseinander. Dies führte zu seiner spezifischen Definition eines erweiterten Kunstbegriffs und zur Konzeption der *Sozialen Plastik* als Gesamtkunstwerk, in welcher er ein kreatives Mitgestalten an der Gesellschaft und in der Politik forderte.

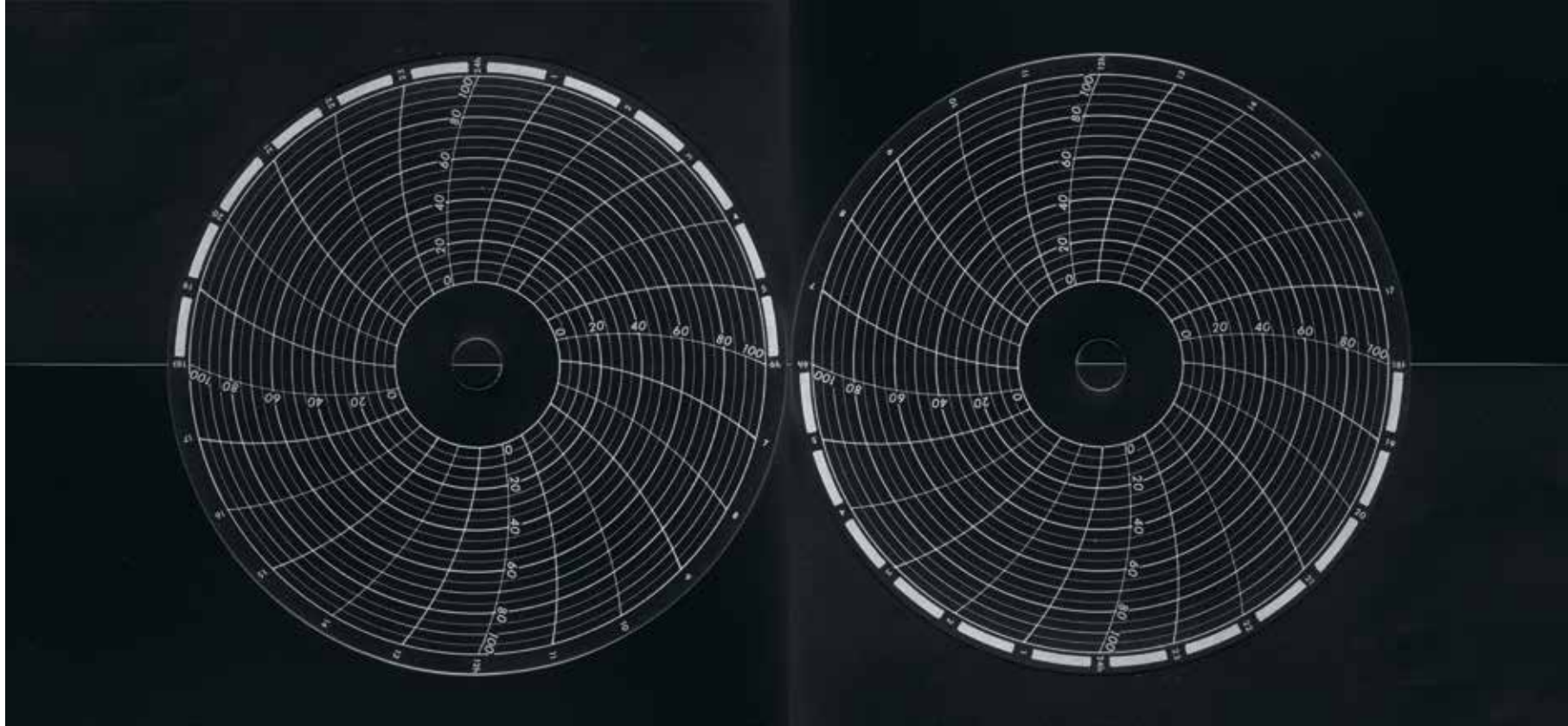
Eine Arbeit von Joseph Beuys, die in Wien in den 1980er Jahren entstanden ist, zeigt eine Intervention auf dem Gelände des heutigen Museumsquartiers im Zentrum von Wien. *Hier Bäume pflanzen* war seine Aufforderung. Diese Aufforderung ist aktueller denn je.

- <https://de.wikipedia.org/wiki/Utopie>
- [https://de.wikipedia.org/wiki/Utopia_\(Roman\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Utopia_(Roman))
- <https://de.wikipedia.org/wiki/Dystopie>
- Zygmunt Bauman, *Retrotopia*, edition suhrkamp, 2017 <https://oe1.orf.at/artikel/641154/Retrotopia-von-Zygmunt-Bauman>



Joseph Beuys, *hier Bäume pflanzen!*, Grundrissplan des ehemaligen Messepalastes (heute MQ), Wien, um 1983, schwarzer Stift auf Planpapier, signiert, 130 x 60 cm, Provenienz: ehemalige Sammlung Friedrichshof, Zurndorf, Burgenland

New Humanism / the concept – the movement – the art



The Split (poster), photo: Gaston Meskens

Gaston Meskens

The New Humanism Project, www.newhumanism.org

Introduction

The adagio that we cannot solve our societal problems with the same methods that (facilitate to) create them is well known. The vision that inspiration and motivation for ‘new methods’ need to come from deeper thinking about who we are as individuals and groups and about how to deliberate these problems and live together is less popular. This vision is the point of departure of the New Humanism Project, and it thereby deliberately distinguishes the political from the social context.

The idea is that, for the politically, in order to tackle societal problems such as climate change, poverty and the various forms of social oppression, we first need to rethink and reform the formal methods we use to make sense of our coexistence, namely the methods of education, scientific research and democracy. Tackling complex social problems comes down to a fair dealing with their complexity. This requires ethical competence and the preparedness to engage in joint public reflexivity ‘in face of that complexity’, taking into account our interests, hopes, hypotheses, believes and concerns.

Second, but not least, there is an urgent need to reconsider the modern conformist patterns aimed to ‘order’ our social relationships, as they alienate the human being from what love can and should be: a compassionate love for the other, based on a reflexive self-care, while accepting the ethics and aesthetics of ambiguity of that connectedness.

Why would we need a ‘new humanism’ for this? What’s wrong with the old one? I aim to present here a vision on our individual and collective being and capacity transcending the one that emerged as a reaction against oppression by the pre-modern elites of emperors and priests. While liberating ourselves from this oppression was of course a good thing as such, throughout the following ages of social, scientific and technological progress, humanity has built up a self-confidence leading to the current ‘hyper-rationality’ driving education, science, economics, politics and even our social and love relationships today. In that sense, the

New Humanism Project explores a new way of looking at the problems the world is facing. It rejects cynical post-whatever defeatism as well as ‘back to the good old and simple times’ nostalgia. Alternatively, I want to present an ‘ethics of care’ view on who we are, what we can know and should know and how we can deliberate the issues, and I believe this view is essential for how we organise our coexistence.

The need for a new humanism

How can we make this world a better place for all? Sketching what goes wrong in our world today, the picture does not look very bright ... structural poverty, expanding industrialisation and urbanisation and consequent environmental degradation, waste of precious resources, water, food, and products, adverse manifestations of technological risk, economic exploitation, anticipated overpopulation, derailed financial markets, ... All of this adding up to old and new forms of social, political, and religious oppression and conflict. Last but not least, regardless of whether or not they are directly affected by the global problems sketched above, more and more people feel lost in their personal life. In search for meaning, recognition and self-confirmation, they feel overburdened and exhausted by the rage of life and stuck in the labyrinth of often conflicting social norms, codes and expectations. As a result, psychological distress and depression are becoming the fundamental personal disorders of our modern times.

So how can we make this world a better place for all?

The stakes are high and the need to take more action is manifest.

However, the adagio goes that the recipes are known ...

To tackle the socio-political challenges, we have international politics run by nation states and democracy organised through party politics and elections. We have globalised markets steered by competition and profit and education programmes that prepare workers and specialists to function in any socio-technical role the big system of our society requires. And relying on those modern methods, it is said

that the only thing we need is leaders showing commitment and political will to do what reason and science tells us to do, and entrepreneurs and consumers showing a sense of responsibility and the will to cooperate in executing the plans.

In our personal spheres, we have the checks and codes that bring order in our life and that help us to realise our goals: a proper education, a partner, kids, a career, money, a yearly holiday, a house and a car. We have religions with gods that prescribe what to do and what not and we have religions without gods that prescribe what to do and what not, and in case we are insecure or mess up, professional life coaches and spiritual leaders are there to help us to get back on track. And our mental deviations and disorders are now categorised and analysed down to the finest detail, and the market has medication and tailor-made therapies to cure any form of them.

The rationality and necessity of these methods is key, it is said, because the world is complex, societal problems have no easy solutions, and the outlook on our personal paths of life is troubled by multiple uncertainties and ambiguities. And, at the same time, we are told by political and corporate elites and self-declared spiritual gurus that we should not be naïve but simply accept that our society lives by the grace of competition and self-protection, and that altruism and spontaneous solidarity of haves with have nots are nothing but nice philosophical ideas. People are selfish, it is said, and will always put the individual before the common good, regardless whether they are rich or poor. Politics and markets cannot be but competitive and conflictual power games, the theory goes, where the most popular opinion or product wins. And are the multiple acts of terror and aggression of the last years not the proof in themselves that security and defence are the only working remedies against the so-called unavoidable human evil?

Also, our personal lives are said to be driven by competition and self-protection. The fact that the rich mate with the rich and the poor with the poor is simply a law of nature, we are told. And of course you are not necessarily doomed, as you can always work yourself a class up, that is: you are always free to try. And what about love and sex then? Well there is the love and sex from the movies and the videogames and there is the love and sex in ‘real life’. And in that real life, you better pragmatically conform to the norms and find your better half, as any alternative life form can only lead to chaos, pain and misery ...

And here is the thing.

Our modern methods and codes of social and political life may be seen as signs of social, political and even moral progress, given that they are the results of historical emancipatory struggles away from the often brutal oppressions by the pre-modern elites of emperors and priests, but in essence they are not designed to cope with the complexity, uncertainty and ambiguity of that life. Although each of them has its own history, one could almost say their common feature is that they were rather designed to escape confrontation with that complexity, uncertainty and ambiguity. Today, ...

MODERN EDUCATION

*prepares you for a job,
not for (the complexity of) life;*

MODERN RELIGION

is (still) designed to ‘relieve’ you (and your innocent children) from doubt with regard to your origin and destiny and, from choice, stress with regard to the Path of Life, but it (still) relies on (competing) dogmatic power structures strategically promoting collective beliefs in fictional ‘truths’ that cannot be proven;

THE MODERN LOVE RELATIONSHIP

is as much a construction meant to help you to resist lust and curiosity and to streamline doubt about your feelings as it is the materialisation of a ‘bond’ of love, but breakups, cheating, disappointment and pain seem to be basic consequences of that construction as much as feelings of belonging, security and joy;

MODERN SCIENCE

is organised as a quest for measurable and usable truth at the service of politics and the market, but it is not designed to advise on issues open to value-based interpretations

and troubled by uncertainties that cannot be resolved (yet);

MODERN MARKETS

are organised as systems of competition that reward strategic insight and profit, but they are unable to demarcate their own ethical boundaries;

MODERN POLITICS

is (still) organised as a conflict of opinion relying on political self-promotion and simple ideologies (including that of the nation state) but it is unable to deal with thoughtful nuance as well as with populist misuse;

Consequently we will not save our planet and humanity in a society that remains blind for the fact that our current ‘modern’ methods to make sense of and organise our co-existence are too primitive to grasp the complexity of that co-existence and are actually denying instead of recognising who we really are as human individuals. In other words: our traditional methods of making sense of our co-existence (politics, science and education) are no longer able to grasp the complexity of these social problems. In addition, it is important to realise that these methods and codes are not ‘errors’ of the motor of modernity but rather strategic tools. They prepack, streamline and exploit our human quest for belonging and recognition (as lover, as spiritual mind, as consumer, as citizen, ...) at the service of the contemporary elites of emperors, entrepreneurs and priests who need these methods and codes to legitimise and safeguard their own power and privileges.

Better living (in a complex world)

And here we are. The adagio that we cannot solve our societal problems with the same methods that (facilitate to) create them is well known. The vision that inspiration and motivation for ‘new methods’ need to come from deeper thinking about who we are as individuals and groups and about how to deliberate these problems with each other is less popular. This vision is the point of departure of the New Humanism Project. The New Humanism Project aims to facilitate dialogue about that vision and, consequently, about what these ‘new methods’ should be and can be. The idea is that, in order to tackle societal problems such as climate change, poverty and the various forms of social depression and oppression, we first need to rethink and reform the formal methods we use to make sense of our coexistence, namely the methods of education, scientific research and democracy.

Why would we need a ‘new humanism’ for this? I aim to present here a vision on our individual and collective being and capacity transcending the humanist one that emerged as a reaction against oppression by the pre-modern elites of emperors and priests. While liberating ourselves from this oppression was of course a good thing as such, throughout the following ages of social, scientific and technological progress, humanity has built up a self-confidence leading to the current ‘hyper-rationality’ driving education, science, economics and politics today. In that sense, the New Humanism Project explores a new way of looking at the problems the world is facing. It rejects cynical post-whatever defeatism as well as ‘back to the good old and simple times’ nostalgia. Alternatively, I want to present a ‘pragmatic ethics’ view on who we are, what we can know and should know and how we can deliberate the issues, and we believe this view is essential for how we organise our coexistence in general, and education, science and politics in particular.

The New Humanism philosophy is a living and fluid philosophy, in constant development through dialogue with others. But here are the key ideas:

Problems such as climate change, environmental pollution, unsustainable food production and consumption and loss of biodiversity are complex social problems troubled by multiple uncertainties and often incommensurable value judgments. In addition, typical for these complex social problems is that they are all interconnected, which means they all need to be tackled together in a holistic perspective. Dealing fairly with these complex problems comes down to dealing fairly with their complexity, and that requires the joint preparedness of all of us to become ‘reflexive in face of that complexity’, trying to understand ‘the bigger picture and

yourself in it’, each of us with our specific interests, hopes, hypotheses, beliefs and concerns. That kind of reflexivity can thus be seen as an ethical attitude in face of that complexity, and as a motivation to seek rapprochement with each other and to engage in ‘public reflexivity’ to deliberate the problems. In the New Humanism Project, I argue that this kind of deliberation, as a form of public reflexivity’ is marked by two fundamental principles:

When it comes to give meaning to and decide on what is a personal meaningful life and on how to live together, we are all equal and we have no reference other than each other.

In our care for personal and general well-being, we can only make use of one absolute reference value: the possibility of a continuous engagement in deliberation as equal human beings. All other possible value references (specific ideas, facts, values, statements, roles, responsibilities, objects, systems, ...) are relative and need to be incorporated as subject of that deliberation.

However, ‘being reflexive in face of complexity’ is not an intellectual exercise we can choose to do or not, detached from reality. In whatever position, situation or role in our daily life, we are all impacted by complexity and we have impact on complexity itself. In addition, with globalization and the interconnectedness of our current socio-economic practices, it is clear that complex social problems now have global dimensions. Today, we have to understand that, as individuals enjoying an acceptable standard of living, all of our choices with respect to the food we eat, the clothes we wear, the consumer products we buy, the energy we consume, the means of transport we use, and so on, have some effect somewhere else on earth. As a consequence, ethical reasoning with respect to those choices requires us to look beyond our familiar local ‘comfort zones’ and to think as ‘citizens of the world’ or cosmopolitans who try to evaluate the consequences of their choices, and who are motivated to understand their specific place, role, responsibilities and rights in the bigger picture of it all.

In the New Humanism Project, I translate this vision by saying that the ‘fact of complexity’ brings along three new characteristics of our modern coexistence:

(moral) connectedness

We are connected with each other ‘in complexity’. We can no any longer escape or avoid it.

Fair dealing with each other implies a fair dealing with the complexity that binds us.

(social) vulnerability

In complexity, we became dependent on each other (we can only know, feel, understand and act ‘together’). At the same time, we should care for the vulnerability of ignorance and confusion, but also of that of ‘mandated authority’ and the next generations.

(sense for) engagement

Our experiences now extend from the local to the global. As intelligent reflective beings, to become involved in deliberating issues of general societal concern has become a new source of meaning and moral motivation.

The idea of ethical competence

Our responsibility to adopt reflexivity as an ethical attitude and to reason and act as a cosmopolitan, essentially leans on our capacity to do so. Understanding the bigger picture, the complexity of social problems and the consequences of our acts, roles, rights and responsibilities in relation to them therefore requires developing reflexivity as a skill, or thus the ability to see that bigger picture and yourself in it, with your interests, hopes, hypotheses, beliefs and concerns.

In the New Humanism Project, I see reflexivity as both skill and ethical attitude as the two essential elements – interdependent and mutually influential – of an ethical competence needed to fairly deal with each other ‘bound in complexity’. I argue that ethical competence and reflexivity can be stimulated and fostered in dialogues that ‘work’

emancipatory and (compassionately) confrontational at the same time. From this perspective, it becomes clear that there is a need to reform the old modes of politics, research and education into interaction methods that are inclusive, pluralistic, transdisciplinary and deliberative. I believe these interactive methods will not only enable more effective governance of complex social problems, they may also be perceived as fair by anyone concerned.

But what are the ways to get there? In search of new methods that rely on and could stimulate ethical competence and reflexivity, I have started different tracks including writing, workshops, happenings and networking. Our first attention focusses on education. Why?

I believe that there are reasons to conclude that, still today, most approaches to education now mainly prepare our children to function as one-dimensional uncritical subjects in the systems of our society.

I believe everyone has the right to an education that would aim to make them more resilient to all kinds of capitalist, conformist and fundamentalist manipulations of our co-existence and to help them to live better with each other in our complex society.

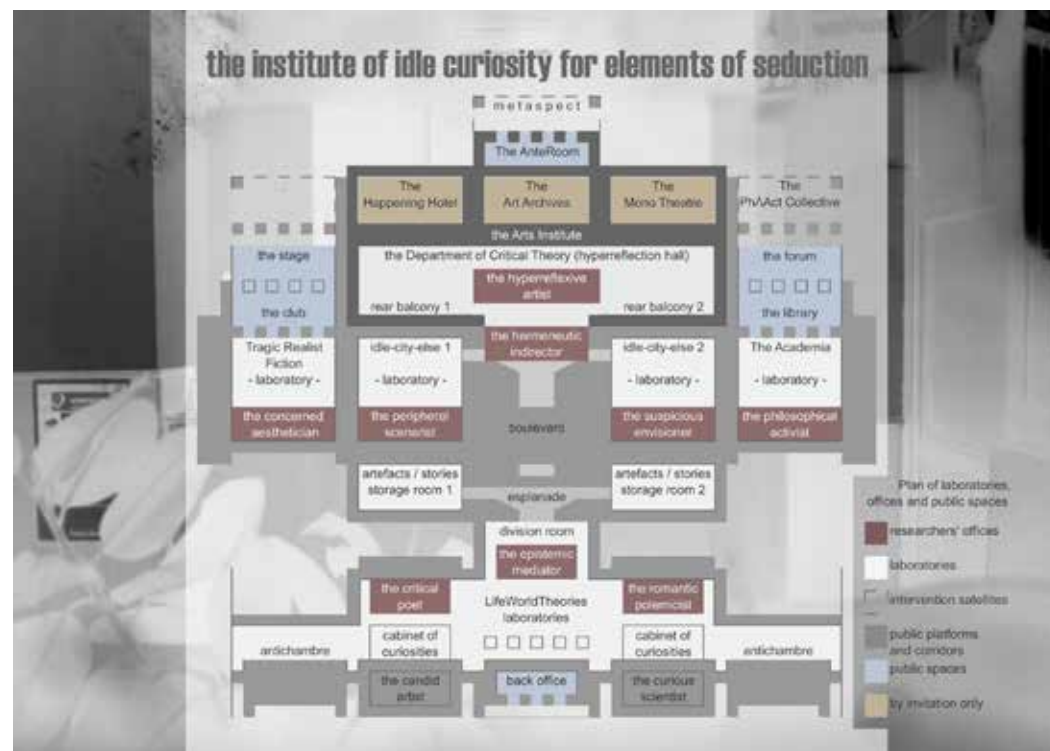
I believe that for children, youngsters and adults, becoming self-critical world citizens is not their duty, it is their human right.

I believe that reforming our formal education systems with a focus on fostering ethical competence and reflexivity can inspire and motivate (future) changemakers to make us shift away from our current forms of social and political life driving on competition, conformism, polarisation and conflict. We need to find new structures, new forms, evolving not towards new fixed systems but towards a constantly reinventing fluid society.

New Humanism and Art – The Institute of Idle Curiosity for Elements of Seduction

I started the art project “The Institute of Idle Curiosity for Elements of Seduction” sometime in 2006. Meanwhile, it developed as a life’s work and a conceptual framework for all my artistic and philosophical activities. The project can be understood as a critical reflection on the idea of ideology-driven ‘social engineering’ in the way it became a socio-political practice in 19th and 20th century modernity, and it develops in all possible art forms (text, prints, drawings and paintings, music & soundscapes, found objects, installations, web presence, performances and happenings).

‘The Institute of Idle Curiosity for Elements of Seduction’ is a research institute,

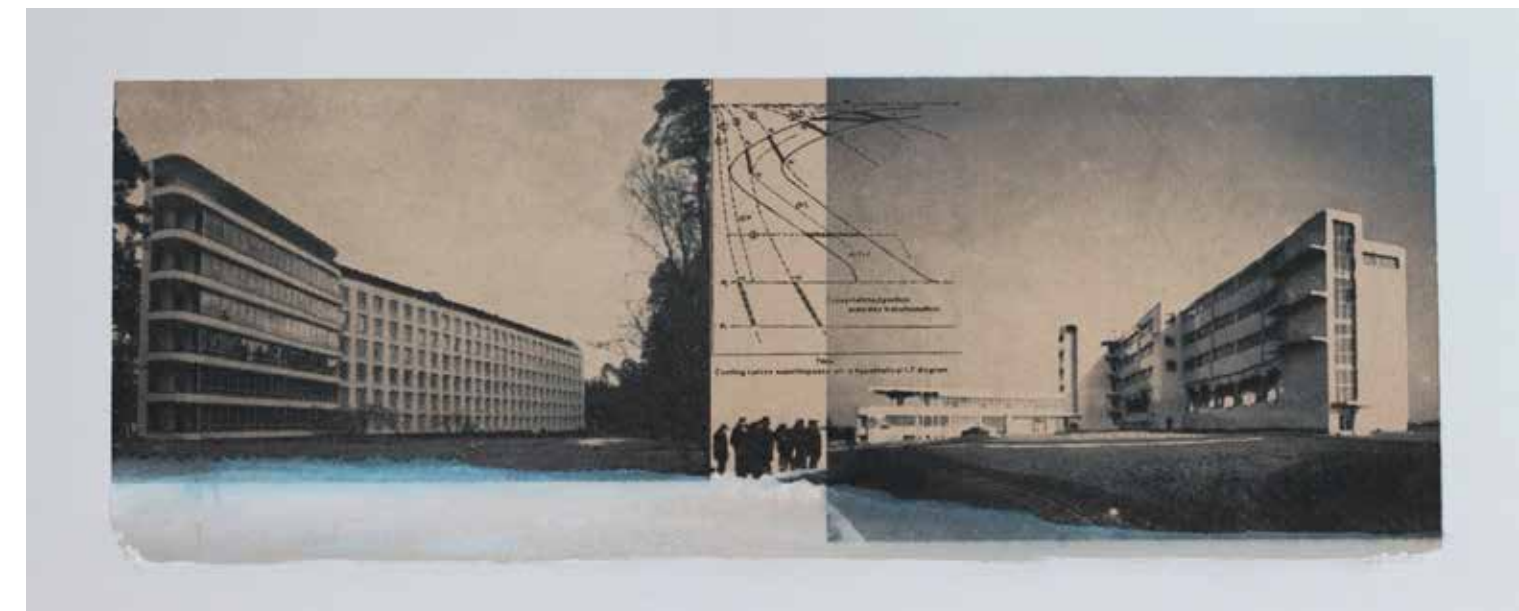


The Institute Floor Plan, (digital scheme), photo: Gaston Meskens

and its research programme is concerned with the way humans deal with the uncertain, the ambiguous, the complex and the unknown in social and political interaction in a world ‘still struggling with the cramps of modernity’. The basis of the research programme is a critical theory that targets strategies of conformism, positivism, profitism and populism in social, cultural, scientific, economic or political contexts, but the programme essentially wants to go beyond critical analysis as such. The aim is to research and formulate a ‘new humanism’ that could inspire new social life forms and political interaction methods that would be resilient to these strategies and that would enable and inspire real dialogue on well-being, solidarity and social justice.

As a philosopher, I take that research serious, and it became an activist and professional academic practice in itself. In that way, ‘The Institute of Idle Curiosity for Elements of Seduction’ is not only a critical analysis of the society we live in today, but at the same time also a philosophical and artistic experiment in ideological thinking. As a researcher of my own institute, I act in the ‘real’ worlds of art, of science and technology, of academic philosophy and of the international politics such as those of the United Nations. I present my socio-political critique and my vision on a new humanism in these worlds and I integrate reflections on these activisms back in my art practice. All these worlds have their own self-confirmative ratios, languages and codes, and depending on who I meet in these worlds, I tell variations of the story of who I am and of what I do.

Last but not least, the concept of the Institute also provides a frame for self-critique: I am critical towards power and profit in my philosophical activism, and reflexive about my activism in my art. I think ‘hyper-reflexivity’, as the highest end state ‘overlooking’ everything, will always result in melancholy, although not in its current simplistic meaning of depression it got from modernity. In August 2016, the Institute organised the ‘2nd World Conference on the Value of Melancholy in Times of Cheap Commitment’ in Antwerp, and on that occasion it reformulated the meaning of melancholy as an ethical experience in social interaction, and declared it the highest intellectual condition a human being can reach. The text ‘Revisiting Melancholy’, included as last part of this text, elaborates on that idea.



Entrance / The Institute (ink print and acrylic on MDF), photo: Gaston Meskens

Epilogue - Revisiting Melancholy

Robert Burton published the first edition of his magnum opus ‘The Anatomy of Melancholy’ in 1621. His aim was to write a definite and comprehensive study of the meaning of melancholy. His book promised to explain ‘... What it is: With all the Kinds, Causes, Symptoms, Prognosticks, and Several Cures of it. In Three Maine Partitions with their several Sections, Members, and Subsections. Philosophically, Medicinally, Historically, Opened and Cut Up ...’. What looks at first sight as an exhaustive analysis of melancholy as a disease to be cured is in fact much more. Burton uses melancholy as a perspective to inquire into all

human emotions and thought. In that sense, the Anatomy can also be seen as a total encyclopaedia of the human condition of that time. Our modern times may now inspire us to re-read that meaning for the contemporary human condition, although not through a systematic re-interpretation of the encyclopaedic classes and categories, but on the basis of one simple idea.



Panorama (installation at the Antwerp Museum of Contemporary Art), photo: Gaston Meskens

Melancholy is not depression neither pessimism. Drawing on interpretations from the pre-modern Romantic and Decadent Eras, it can be described as the aesthetical consolation that comes with the awareness of the impossibility of pure beauty, unity and harmony, and of the inevitability of imperfection, decadence and uncertainty. The idea however is that melancholy is not a detached but an ethical experience, and that this became apparent with modernity: melancholy is the human condition resulting from a deliberate awareness of the limits to rational instrumental reason in a context of social appeal. That social appeal may either be love, friendship or lust, or social or political engagement. The implications of modernity rendered melancholy with a social meaning: the impossibility of pure beauty, unity and harmony, and of the inevitability of imperfection, decadence and uncertainty, is not experienced by way of detached observation, but in a reflexive way in social interaction.

In this vision, the ‘end state’ of melancholy is still aesthetical consolation. But that state is not passive, as it arises from an ethical demand. In its recognition of the intrinsic ambiguity of human interaction and of the inherent complexity of social organisation and cohabitation, it is an intellectual withdrawal from the delusion of grandeur of a society obsessed with rationality, security, efficiency, predictability and competition. In its disdain for complacency, it is a consolatory practice of leaving the comfort zones constructed around strategies of conformism, positivism,

populism and profitism. But as an active state of resignation, melancholy is not evasive. Its decadence is in the eyes of the conformists. Layered on reflexivity as an ethical experience, it feels the anger towards the detached. And as a meta-state of concern, it is aware of the fragile potential of intellectual solidarity among the capable, and of the melancholy of the capable as vulnerable.

Melancholy is practicing the aesthetics of imperfection, decadence and uncertainty, although with a constant

awareness of – and care for – the possible of human possibilities.

Gaston Meskens

is a philosophical activist and artist with master degrees in theoretical physics and nuclear physics. He is the founder of the New Humanism Project. His art and philosophical work dwell around the question of how to better deal with uncertainty and complexity in a world still struggling with the cramps of modernity.

Participant UTOPIENALE III



L' EFFET PAPILLON

Mechanische Landschaften
Kurzfilm und Aktion
Island 2008

Der Kurzfilm *L' Effet Papillon* zeigt eine Intervention gegen den ewig gleichen Ablauf der Dinge im Gletschersee Jökulsárlón in Island. Gleichzeitig kann diese Arbeit auch als ideale Skulptur gelesen werden, in der alle Aggregatzustände des Materials auf einen Punkt fokussiert sind und die künstlerische Intervention sich nur mehr in einer kurzen Bewegung – einem einzigen Ruderschlag – manifestiert und so aus dem Bild ein filmische Szene wird.



Christian Ruschitzka, *L' Effet Papillon*, Island, 2008

My privat ocean

Mechanische Landschaften
Kurzfilm und Aktion
Island 2008

Diese Aktion ist eine Hochform der Melancholie und ein Manifest des Scheiterns. Unter dem Eindruck der Urgewalten Islands und beim Anblick des Nordatlantiks war es eine große Motivation aus 100 Liter Wasser ein kleines Meer aus Süßwasser zu generieren. Mit einigen Verlusten war zu rechnen. Alles wirkt der Lieblichkeit von Sandstrand und Meer entgegen, eine Umkehrung verbunden mit Opfern. Der Himmel ist grau, das Wasser sehr frisch, der Strand schwarz, ... Die Euforie verflacht und spiegelt die wirkliche Gewichtung – es bleibt eine von Emotionen getragene Pfütze.



Christian Ruschitzka, *My privat ocean*, Island, 2008, Foto: Elisabeth Marko

TAGLIAMENTO

1347m; 53,07sek
Mechanische Landschaften
Skulptur und Kurzfilm
Tagliamento, Norditalien 2007

Die "Mechanische Landschaft" mit dem Titel *Tagliamento* aus dem Jahr 2007 (1347 Meter; 53,07 Sekunden) hat ihren Namen vom gleichnamigen norditalienischen Fluss entlehnt. Sie ist die Beschreibung einer momentanen Handlungsabfolge. Ein Stein aus dem Kiesbett des Flusses wird mit einem speziellen Gitter abgeformt um die exakte Position festzuhalten. Danach wird er entnommen und am Seilende eines stabförmigen Werkzeuges montiert. Beim Rotieren legt der Findling in einer Minute weit über einen Kilometer zurück, bevor er anschließend wieder an seiner exakten Stelle zurückgelassen wird. Scheinbar ist nichts geschehen.



Christian Ruschitzka, *Tagliamento*, Norditalien, 2007, Foto: Tomas Eller

Christian Ruschitzka | Mechanische Landschaften

Christian Ruschitzka zählt zu den außergewöhnlichsten österreichischen Künstlern der Gegenwart. Als Bildhauer umkreist er mit Witz und Ironie ebenso kritisch wie reflektiert den Begriff der Skulptur. Bei seinem Werkkomplex der *Mechanischen Landschaften* beschäftigt er sich seit Jahren intensiv mit der umgebenden Landschaft, ihren Zusammenhängen und dem Verhältnis zur Natur. Die Landschaft wird durch seinen künstlerischen Eingriff intuitiv verändert, irritierend, aber oft kaum merklich, und im Lauf der Zeit verschwindet der Eingriff wieder und die Natur bleibt sozusagen unberührt. Unter Materialverschleiß noch ein Objekt in die Landschaft zu setzen, ist nicht sein Anliegen, da jede Skulptur, wie er formuliert, immer auch einen aggressiven Akt darstellt, ganz einfach, weil sie den Blick lenkt und die Sicht verstellt. Seine Eingriffe in die Landschaft sind temporär und was davon bleibt, ist die fotografische und filmische Dokumentation und das Werkzeug.

„Zuchtgletscher“ oder die unglaubliche Geschmeidigkeit des Seins

Die Gletscher schmelzen und ziehen sich zurück, doch statt in der Hoffnungslosigkeit der Situation den guten Willen auf Eis zu legen, lassen wir ihn doch lieber Eis züchten. Wie der hysterische Humor des Dadaismus aus den Schrecken des Ersten Weltkriegs geboren wurde, speist sich der absurde Humor Christian Ruschitzkas aus der Tragik des Klimawandels. Sein Plan ist es also, Gletschereis zu züchten, als handelte es sich da um vom Aussterben bedrohte Tiere. Damit nicht genug, sollen die gezüchteten Eisblöcke schließlich auf einen Gletscher über Obergurgl transferiert werden, um sie dort "auszuwildern". Dort, man kann es sich vorstellen, blüht ihnen dasselbe Schicksal wie dem Stammeis, nämlich das unaufhaltsame Ab- und Dahinschmelzen.

Diese absurde Szene, dieses "Hinaufrollen" der Eisblöcke auf den Berg, lässt an Sisyphos denken, aber wer könnte leugnen, dass es kaum etwas Herzerreißenderes gibt, kaum jemanden aus der antiken Mythologie, der mehr Empathie hervorruft, als den hinter seinem Stein schwitzenden, von den Göttern geschundenen Griechen. Vielleicht, weil da eine ganz eigene Schönheit zutage tritt, eine, die es nur in einem sinnlosen und zweckfreien Unterfangen zu entdecken gibt, eine Ästhetik der verfliegenden Kraft. In dieser "Absurdität am Abgrund" sind aber Melancholie und Humor so unauflösbar ineinander verstrickt, dass hier eine eigene Intensität spürbar wird.

Christian Ruschitzka ist am Semmering aufgewachsen, hat im Wald gearbeitet, außerdem das Schmieden und das Schlosserhandwerk gelernt, und besitzt dadurch eine Eigenschaft, die selten geworden ist in der Gegenwartskunst – das ist das Interesse am Material. Er weiß um die "Persönlichkeit von Holz" genauso Bescheid, wie um die "Psychologie von Metall". Wenn Christian Ruschitzka auf Holz klopft, dann hört er weit mehr als die meisten anderen. Redet man mit ihm anlässlich dieses Projekts über Eis, dann erfährt man, dass Eis zu den Mineralien zählt und bei unterschiedlichen Temperaturen seine Kristallform – von hexagonal bis kubisch – und seinen Härtegrad – von mit dem Fingernagel ritzbar bis zur Härte von Stahl – verändert.

Zum besonderen Umgang mit dem Material kommt Christian Ruschitzkas kritischer Umgang mit dem Begriff des Monuments. Er ist zwar Bildhauer, einer jedoch, dem es zuwider ist, unter Materialverschleiß noch ein Objekt in die Landschaft zu setzen. Noch dazu, da jede Skulptur, und sei ihr Anliegen auch noch so rechtschaffen, immer einen aggressiven Akt darstellt, ganz einfach, weil sie den Blick lenkt und die Sicht verstellt. Was aber macht ein Bildhauer, wenn er nichts mehr in die Landschaft stellen darf? Christian Ruschitzka nimmt, was bereits in der Landschaft steht, klopft dieses (Be)Stehende auf versteckte oder verloren gegangene Bedeutungen hin ab und stellt sie aus. Im Fall des *Zuchtgletschers* ist die "Skulptur" ein Kühlhaus, das von den Bewohnern der burgenländischen Ortschaft Oberdrosen als gemeinschaftliches Projekt in den 1960er-Jahren errichtet wurde, zu einer Zeit, als private Tiefkühltruhen noch unerschwinglich waren. Das Dorf teilte sich Kosten und Nutzen und schuf sich mit dem kalten Haus gleichzeitig eine warme Begegnungszone. Gar nicht unähnlich dem einstigen Dorfbrunnen, der ebenso Ort des Zusammenkommens und Austausches war. Im Kühlhaus wurden also nolens volens das dörfliche Gedächtnis und die dörfliche Identität gehegt und gepflegt, es wurden nicht nur verderbliche Lebensmittel konserviert, sondern auch die Geschichte und Geschichten der Gemeinschaft: Im kalten Raum wurden sie warm gehalten. Statt ins gemeinsame Kühlhaus geht man heutzutage in den eigenen Keller, um den Sonntagsbraten zu holen. Reden kann man dort mit dem Neonlicht der Tiefkühltruhe. Was Christian Ruschitzka also hier en passant zeigt, sind die Kollateralschäden der Technologisierung, die eben nicht nur zu neuen Annehmlichkeiten, sondern auch



Christian Ruschitzka, *Schneemänner*, Wien, Augarten, 2005/2006, Foto: Elisabeth Handl

zum Verschwinden von Orten, Gesten und Ritualen, von Formen der Kommunikation und des Miteinanders geführt hat und auch weiterhin führt.

Es ist aber keine passive Nostalgie, die diese (Sozial-)Skulptur beim Betrachter weckt, sondern eine aktive Melancholie, die anregt zum Denkspiel „*was wäre wenn ...*“; zu einem kleinen Kraftakt des utopischen Denkens also. Baudelaire hat einmal einer Passantin ein Gedicht gewidmet, „*An eine, die vorüberging*“, nannte er es, und er spinn sich darin eine Zukunft mit der beeindruckenden Fremden aus. Walter Benjamin hat das Gedicht später zu dem Bonmot der „*Liebe auf den letzten Blick*“ inspiriert.

Wolfgang Popp



Christian Ruschitzka, Erzeugung des Zuchtgletschers, Kühlhaus Oberdrosen, 2020, Foto: Christian Ruschitzka



Christian Ruschitzka, *Auswildern des Zuchtgletschers*, Ötztal, 2021, Foto: Max Kropitz

Zuchtgletscher / Mechanische Landschaften
Aktion und Kurzfilm, Oberdrosen (Burgenland) / Ötztal (Tirol), 2020-21, in Zusammenarbeit mit der Universität für angewandte Kunst Wien und der Transferstelle Wissenschaft-Wirtschaft-Gesellschaft der Universität Innsbruck

Amerindischer Perspektivismus

Eine zukünftige Utopie / Vision der Indigenen aus dem Amazonasraum

Rafael Freitas

Unser Weltbild ist von einer zentralen Unterscheidung bestimmt: der Unterscheidung zwischen Natur und Kultur. Auf der einen Seite die von Naturgesetzten regierte, unpersönliche Welt der Tiere und Dinge, auf der anderen die Menschenwelt mit ihrer individuellen und kulturellen Vielfalt. Diese fundamentale Trennung beherrscht das ganze westliche Denken und Handeln. Der Amerindische Perspektivismus zeigt, wie man die Trennung zwischen Natur und Kultur (doch) anders denken kann. Eduardo Viveiros de Castro in Zusammenarbeit mit Tânia Stolze Lima sowie Philippe Descola sind die Anthropologen, die die indigenen Vorstellungen und Weltbilder untersucht haben. Das Resultat ist eine faszinierende Erkenntnis anderer Kosmologien, die zeigt, dass die westliche Weltanschauung alles andere als selbstverständlich ist. Sie führen uns vor Augen, dass Weltbilder extramoderner Völker und indigener Kulturen Afrikas, Amazoniens, Neuguineas und Sibiriens ganz andersartig aufgebaut sind als die Westlichen mit der Trennung zwischen Natur und Kultur. Manche Kulturen betrachten Dinge als beseelt oder behaupten, dass verwandtschaftliche Beziehungen zwischen Tieren und Menschen bestehen. Dadurch wird die Welt bei den indigenen Gesellschaften als Austausch von verschiedenen Perspektiven zwischen Menschen und Nichtmenschen betrachtet.

Mit dem Perspektivwechsel bzw. der Übung, aus einer anderen Sichtweise die Welt zu betrachten, lernt man nicht nur andere Gesellschaften kennen, sondern man reflektiert auch über die eigene. Es ermöglicht eine kritische, fundamentale und ontologische Sichtweise auf grundsätzliche Sozial- und Umweltprobleme der modernen Gesellschaften. Anders gesagt, eine Wissensperspektive außerhalb westlicher Denkmodelle könnte helfen, Probleme bezüglich der Umweltpolitik weiter- oder anders zu denken.

Einleitung

Der Amazonas-Regenwald in Südamerika ist das "Haus" von verschiedenen indigenen Stämmen, die verschiedene Sprachen sprechen und verschiedene Sitten haben. Gleichzeitig beherbergt dieses Haus der Amazoniker, die indigenen Bewohner des Amazonas-Urwalds¹, eine immense Artenvielfalt. Diese Menschen aus Amazonien verfügen, anders als es uns die koloniale Ethnologie des 16. bis 19. Jh. glauben machen wollte, über ein hochentwickeltes Wissen der Botanik, der Zoologie, der Naturwissenschaft und der Landschaft dieser Region. Seit Jahrtausenden leben die Amazoniker im konstanten Kontakt mit ihren Nachbarn und in einer permanenten Erforschung ihrer Umwelt. Sie sind, wie alle anderen Menschen, gereist, haben gedacht, geprüft, experimentiert, und haben dadurch Wissen, Musik, Narrative, Weltanschauungen und eine gemeinsame Ontologie geschaffen. So war es, bevor die Europäer ankamen und so ist es heute immer noch. Die Ersten, die uns darauf aufmerksam gemacht haben, waren die Ethnologen Lévi-Strauss und Pierre Clastres. Während Lévi-Strauss den Amazonas-Regenwald bereist hat, machte sich Pierre Clastres auf den Weg nach Paraguay. Beide Ethnologen zeigten uns sowohl die zerstörte Seite der "Traurigen Tropen" – hervorgerufen durch massive Eingriffe unserer westlichen Zivilisation – als auch das Denken des Anderen. Während Lévi-Strauss bereits in den 1930ern das Abrennen des Urwalds sowie die Vertreibung der indigenen Gesellschaften aufgedeckt hat, erforschte Pierre Clastres die politischen Mechanismen der indigenen Stämme, um die gewaltige Unterdrückung durch einen totalitären staatlichen Machtapparat zu vermeiden.² Einerseits lenkte Lévi-Strauss die Aufmerksamkeit auf die Klimakrise und auf das Sterben der Artenvielfalt. Andererseits analysierte Clastres die indigenen Mechanismen zur Vermeidung der Gefahr eines totalitären und populistisch dominierten Staates. Gibt es aktuellere und dringendere Themen – Ökologie, Klimakrise, Umweltzerstörung und rechter Populismus – als diese?³

Nicht umsonst sehen wir die Kontinuität solcher Überlegungen in den Werken der wichtigsten Ethnologen unserer Zeit wie Philippe Descola, Bruno Latour und E. Viveiros de Castro. Die zunehmende Weltzerstörung und geophysische Welt-

veränderung durch die Wirkung des Menschen auf die Erde prägt die Ära des Anthropozäns.⁴

Die aktuellen Amazonas-Brände haben uns wieder an die zivilisationskritischen Äußerungen von Lévi-Strauss erinnert. Dafür wäre es aber notwendig, unsere westliche Einstellung, die seit der Kolonialzeit durch die Missionierung des Anderen geprägt ist, zu hinterfragen; nämlich statt wie bisher über den Anderen zu schreiben und zu sprechen ohne ihn zu kennen, endlich die Amazoniker selbst zu befragen, was sie sowohl über die Zerstörung ihres Lebensraums, als auch über die Natur-Kultur-Beziehung denken. Diese Selbstkritik "mit fremden Augen" könnte uns helfen zu verstehen, wie man die Mensch-Natur-Beziehung anders als mit unserer bisher cartesianisch geprägten Subjekt-Objekt-Trennung denken kann. Es eröffnet uns dies die Frage nach der "Ökologie der Anderen" und nach einer "amazonischen Erkenntnistheorie".

Dadurch werden wir den Amazonas-Urwald nicht nur als einen "Naturraum", sondern auch als einen "Kulturraum" betrachten. Diese Behauptung mag unkonventionell sein, da wir, westlich denkende Menschen, dazu tendieren, Amazonien als einen "reinen" Urwald zu verstehen, wo statt der Kultur die Natur herrscht. Das ist aber nicht das Verständnis der amazonischen Ontologie, in der der Wald einen Kulturcharakter beinhaltet und vor allem als ein kultureller Raum gesehen wird. Trotz der Vielfalt der amazonischen Gesellschaften können wir affirmieren, dass eine gemeinsame Ontologie oder Weltanschauung gegenüber der Natur-Kultur sowie Menschen-Nichtmenschen-Beziehung vorhanden ist.

Diese Ontologie wurde von zeitgenössischen brasilianischen und französischen Anthropologen als Perspektivismus beschrieben. Viveiros de Castro, Philippe Descola und Bruno Latour sind einige der Autoren, die unter dieser Rubrik bekannt sind. Diesen Autoren zufolge gibt es im Amazonas-Urwald eine andere Ontologie, die unsere westliche Sichtweise auf die Welt in Frage stellt. Durch das Verständnis der ‚Ontologie des Anderen‘ (die Viveiros de Castro als Perspektivismus bezeichnet hat), können wir uns die notwendigen Wissensmechanismen einverleiben, um die Amazonische Ontologie in ihren tiefen literarischen und philosophischen Dimensionen zu interpretieren.

In seinem berühmten Buch *La pensée sauvage* dekonstruierte Lévi-Strauss die eurozentristische Vorstellung von den "primitiven" Völkern. Er verwandelte den "Primitiven", im Wesentlichen negativen Charakter des neunzehnten Jahrhunderts in die positive Figur des "Wilden".

Ferner ist ein Zeitgenosse von Lévi-Strauss, der brasilianische Schriftsteller Oswald de Andrade aus São Paulo, ein Autor, der vieles in seinem literarischen, kulturwissenschaftlichen und philosophischen Denken den Amazonikern zu verdanken hat. Das metaphorische Konzept von Anthropophagie als Kulturan eignung hat viel gemeinsam mit der Ontologie der *Tupinambás* (einer indigenen Gruppe aus dem 16. Jh.). Das Konzept der Anthropophagie war und ist immer noch wesentlich, um die moderne brasilianische Kultur zu verstehen und in ihren verschiedenen kulturellen Manifestationen zu interpretieren.⁵

Erste Betrachtungen

Bei dem Amerindischen-Perspektivismus geht es nach Eduardo Viveiros de Castro um eine anthropologisch-philosophische Betrachtung der Ontologie (oder: Weltanschauung / Kosmologie) der indigenen und nicht-westlichen Völker des Amazonasraums – Venezuela, Brasilien, Kolumbien, Peru, Ecuador und Guyana. Durch einen Vergleich zwischen der modernen westlichen Kosmologie und der amazonischen sind wir in der Lage, beide kontrastiv-anthropologisch zu verstehen. Dies bedeutet: Während in der westlichen Kosmologie die Natur universell und die Kultur partikulär ist, herrscht in der indigenen Kosmologie die umgekehrte Denkweise, also eine universelle Kultur und partikuläre Naturen.⁶ Im Gegensatz zu der partikulären Weltanschauung / Philosophie anderer Gesellschaften, hat sich



Dana László da Costa, *Ibirapitanga*, Wolle, mit Brasilienholz gefärbt, 200 cm x 280 cm, Tufting, 2022, Foto: Jule Würfel, in der Galerie ASEM in Leipzig



Anna Jermolaewa, *The Penultimate*, Österreich Pavillon, Biennale Venedig, 2024, Foto: Anton Kehrer, © Bildrecht Wien, 2024

Anna Jermolaewa

Rehearsal for Swan Lake, Biennale Venedig, 2024

Interview mit Thomas Redl

Thomas Redl: Bei der aktuellen Biennale in Venedig hat der Kommissär Adriano Pedrosa die Begriffe von Fremdsein, Migration, nationaler Identität, Randgruppen und kultureller Diversität als Themen gesetzt. Dein aktueller Beitrag bei der Biennale hat genau mit dem Generalthema *Foreigners Everywhere* zu tun und gleichzeitig hat dein Beitrag auch biografische Bezüge. Kannst du etwas darüber erzählen?

Anna Jermolaewa: Interessanterweise fand die Entscheidungsfindung für den Österreichpavillon statt, bevor das Hauptthema der Biennale festgelegt wurde. Ich hatte also schon vorher die Idee entwickelt und erst dann kam das Generalthema dazu. *Foreigners Everywhere* ist ein Thema, das mich generell verfolgt und interessiert. So gesehen, ist es nichts Gewolltes, sondern etwas, das mich sowieso immer schon interessiert hat.

T.R.: Deine Gestaltung des Pavillons gliedert sich in verschiedene Bereiche. Im linken Bereich ist die Blumen-Installation *The Penultimate*, im rechten Bereich die *Schwanensee*-Inszenierung *Rehearsal for Swan Lake*.

A.J.: Es sind fünf Arbeiten im Pavillon. Am Gebäude selbst habe ich nichts verändert, es gibt keine Einbauten. Eine große Arbeit, die mir sehr wichtig ist, steht im Innenhof. Das sind die Telefonzellen von Traiskirchen. Und in dem linken Hauptraum ist die Arbeit *The Penultimate*, das ist die Arbeit mit den Blumen. Es sind Buketts auf Stühlen und Podesten, jedes Bukett symbolisiert eine der Farbrevolutionen, die bis jetzt stattgefunden haben. *The Penultimate* verweist darauf, dass mindestens noch eine Farbrevolution offen ist, und ich wünsche mir sehr, dass es eine für Russland sein wird. Eine Farbrevolution ist genau das, wovor Putin sich am meisten fürchtet. In der Arbeit stehen also diese Blumen stellvertretend für die Farbrevolutionen: die Nelkenrevolution für Portugal 1974, die Rosenrevolution für Georgien 2003, die Orange-Revolution für Ukraine 2004, die Tulpenrevolution für Kirgisistan 2007, die Zedernrevolution für Libanon 2005, die Kornblumenrevolution für Weißrussland 2007, die Safran-Revolution für Myanmar 2007, die Jasminrevolution für Tunesien 2010 und die Lotusrevolution für Ägypten 2011. Jedes Bukett steht für einen vom Volk ausgehenden Protest. *Swan Lake* und die *Telefonboxen* sind die zwei neuen großen Arbeiten, die speziell für die Biennale 2024 entstanden sind. Soll ich diese Arbeiten erklären?

T.R.: Ja, gerne.

A.J.: *Rehearsal for Swan Lake* ist eine Arbeit, die ich gemeinsam mit meiner Kollegin, der Choreografin und Tänzerin Oksana Serheieva entwickelt habe. *Schwanensee* als Ballett ist zum Symbol für politischen Umbruch geworden. Wenn man in Russland im Fernsehen *Schwanensee* im Loop gesehen hat, wusste man, es ist etwas passiert und erst am nächsten Tag erfuhren wir, was passiert war. In meiner Jugend hat es 3 mal

stattgefunden. Mit 12 Jahren war ich in einem Pionierlager. Wir saßen da vor einem Fernseher und es lief den ganzen Tag *Schwanensee* und niemand wusste, was das bedeutete. Am nächsten Tag haben wir erfahren, dass Breschnew gestorben war. Danach bei Andropov 1984 und ebenso bei Tschernenko 1985. Im Jahr 1991 – ich war schon im Ausland – lief *Schwanensee* ganze drei Tage lang im Fernsehen im Loop. Das war wegen des Putsches gegen Gorbatschow. Auf jeden Fall war es spätestens ab da ein Symbol für politischen Wandel. Es ist im kulturellen Gedächtnis im post-sowjetischen Raum für jeden verständlich. Alle, alle lesen diesen Code sofort. Zu Silvester 2023 und 2024 wünschte man sich gegenseitig: Hoffentlich sehen wir *Schwanensee* dieses Jahr. Das ist 2023 leider nicht eingetreten und auch 2024 leider noch nicht.

T.R.: Das würde jetzt codiert heißen, dass Putin weg wäre.

A.J.: Ja, dass Putin weg wäre. Putin muss weg, das ist eigentlich die Botschaft. Und damit auch der Krieg.

T.R.: Ich habe bei der Pressekonferenz zur Eröffnung des Österreich Pavillons diese persönliche Geschichte von Oksana Serheieva erfahren und sehr berührend gefunden. Die Zusammenarbeit mit ihr ist natürlich auch ein politisches Symbol, du aus Leningrad, sie aus Odessa stammend, das hat große politische Sprengkraft.

A.J.: Ja, es ist auch ein Statement, dass wir das gemeinsam machen, eine Ukrainerin und eine Russin gemeinsam die Stimme gegen Putin erheben, gegen den Krieg, das ist wichtig für diese Arbeit.

T.R.: Jetzt braucht es bei deiner Arbeit aber auch bestimmte Hintergrundinformationen. Man muss wissen, dass *Schwanensee* in den postsowjetischen Ländern 'Umbruch' bedeutet. Vermittelt sich das den Besuchern?

A.J.: Ja, durch die Wandtexte und die sind sehr klar gehalten. Alle aus dem postsowjetischen Raum können diesen Code vom *Schwanensee* sofort lesen, aber hier im Westen war das gar nicht bekannt, deswegen gibt es die Wandtexte.

T.R.: Eine Arbeit, die mich auch berührt hat, ist das Video, wo du am Westbahnhof auf einer Bank versuchst zu schlafen. Diese Arbeit hat einen starken biografischen Bezug.

A.J.: Mich selbst kenne ich am besten, deswegen mache ich oft Arbeiten, die auf



Anna Jermolaewa, *Research for Sleeping Positions*, Video, 2006, Foto: Anna Jermolaewa, © Bildrecht Wien, 2024

meinen eigenen Erfahrungen basieren. Das heißt aber nicht, dass es um mich geht. Diese Arbeit habe ich 2006 als *Re-Enactment* gemacht. Als ich nach Wien kam, habe ich tatsächlich einige Tage auf dieser Bank gewohnt. Ich beobachte den öffentlichen Raum, und ich sehe die Tendenz, dass diese Art von Bänken aus dem öffentlichen Raum verschwinden oder ersetzt werden durch solche, die zwei Armlehnen haben, um bestimmte Leute absichtlich aus dem öffentlichen Raum auszusperren. Eigentlich geht es vor allem um die Bänke. Die Tatsache, dass ich das bin, spielt vielleicht im Kontext mit der Biennale eine wichtige Rolle. Im Pavillon gibt es zwei Arbeiten, die sich mit meiner persönlichen biografischen Erfahrung beschäftigen. Aber ich stehe stellvertretend für so viele Leute. Meine Hoffnung ist, dass sich durch die Arbeiten bei den BesucherInnen Empathie entwickelt. Auch die *Telefonboxen* haben einen biografischen Aspekt.



Anna Jermolaewa, *Rehearsal for Swan Lake*, Balletttänzerin Oksana Serheieva, Foto: Anton Kehrer, © Bildrecht Wien, 2024



Anna Jermolaewa, *Rehearsal for Swan Lake*, Österreich Pavillon, Biennale Venedig, 2024, Foto: Anton Kehrer, © Bildrecht Wien, 2024

Als ich in Traiskirchen war, habe auch ich von dort aus in Leningrad angerufen und meinen Eltern gesagt, dass ich im Westen angekommen bin. Sie wussten ein paar Wochen lang nicht, wo ich bin. Aber tatsächlich geht es um tausende andere Menschen. Diese Telefone wurden 1988 in Traiskirchen installiert. Ich habe dort im Mai 1989 telefoniert, und erst jetzt wurden sie abgebaut. Das heißt, sie waren über dreißig Jahre lang dort. Durch die Graffiti auf den **Telefonboxen** kann man Botschaften aus allen Ländern lesen.

T.R.: Das heißt, diese Telefonzellen sind belegt durch die Geschichte, die stattgefunden hat und zeigen die Migrationswellen, die wir in Europa in den letzten fünfundzwanzig, dreißig Jahren erlebt haben?

A.J.: Mir kommt sogar vor, dass man das in den **Telefonboxen** spürt. Die Graffiti allein sind schon eine Sache für sich. Diese Boxen sind wie eine Kapsel von Gefühlen, belegt mit Hoffnungen, aber auch mit Verzweiflung, es ist eine sehr geballte Atmosphäre. Zumindest habe ich mich so gefühlt in dieser Box. Bei den beiden Arbeiten, die sich mit meinen konkreten Erfahrungen beschäftigen, möchte ich betonen, dass es um alle Menschen auf der Flucht geht.

T.R.: Die Migrationsbewegungen sind ein weltweites gesellschaftliches Phänomen, politisch gibt es immer die banale Antwort der Rechten: Wir machen alle Grenzen zu und die Probleme bleiben dann draußen. Das funktioniert natürlich nicht, aber auch andere Lösungsvorschläge sind schwierig und werden gesellschaftlich immer weniger angenommen. Man sieht das aktuell bei den österreichischen Wahlergebnissen. Eine biografische Frage noch: Was war

der Grund für deine Flucht von Leningrad in den Westen?

A.J.: Ich habe mich, ebenso wie mein erster Ehemann, der ukrainische Dichter Wladimir Jaremenko, der dissidentischen Bewegung angeschlossen. Wir waren von Leningrad und Moskau aus sehr aktiv. Wir sprechen hier von zweihundert bis dreihundert Leuten, die sehr aktiv waren. Aus dieser dissidentischen Bewegung entstand die erste oppositionelle Partei, wo ich eines der ersten Mitglieder war. Wir haben eineinhalb Jahre lang bei uns in der Wohnung eine Zeitung herausgegeben. Zuerst als Parteizeitung, später als eine unabhängige kulturpolitische Zeitschrift. Eineinhalb Jahre lang kam jeden Samstag eine neue Nummer heraus.

T.R.: War das noch in der Breschnew-Ära?

A.J.: Es war ab 1988. Nein, es war schon die Gorbatschow Ära. Ich war noch sehr jung und es war alles sehr dramatisch. Begonnen hat es mit einer Hausdurchsuchung in unserer Redaktion. Formaler Anlass war ein Gedicht meines Mannes, das gegen Lenin gerichtet war und in unserer Zeitung publiziert wurde. Weil sich die Redaktion in unserer Wohnung befand, wurde diese auch durchsucht. Auszüge aus dem Protokoll der Hausdurchsuchung sind sogar im Biennale Katalog abgedruckt. Auf jeden Fall dauerte die Hausdurchsuchung der

Mit Nostalgie hat die künstlerische Arbeit von Anna Jermolaewa nicht das Geringste zu tun, aber sehr viel mit Reflexion, Aufmerksamkeit, Wahrnehmung und der Fähigkeit der Umdeutung. Denn alles kann eine neue Bedeutung gewinnen: das Ballett, das zur Zensur eingesetzt wird, die Röntgenaufnahme, die als Tonträger recycelt wird, die Farbe der Blume, die für eine politische Revolution steht, die Bank am Westbahnhof, die als erste Aufnahmestation gedient hat und die sechs Telefonzellen im Flüchtlingslager Traiskirchen, die die kostbare Verbindung zur verlassenen Heimat aufrechterhalten. Jermolaewa bezeichnet sich selbst als Realistin. Aber die Dinge sind nicht zu haben ohne ihre Bedeutung. Ihre Kunst ist auf der Suche nach den verborgenen Codes und geheimnisvollen Aufladungen, die es zu entschlüsseln gibt.

Aleida Assmann

35 qm Wohnung zehn Stunden. Sie haben auch meine Kunstwerke mitgenommen, ich habe sie nie zurückbekommen. Sie haben alles mitgenommen, neben den Redaktionsunterlagen, mein Archiv, meine künstlerischen Werke, alles. Dann begann die Untersuchung, und dabei wurden ungefähr dreihundert Leute verhört. In den Zeitungen wurde über diesen Prozess berichtet, auch aus dem Westen haben alle auf uns geschaut. Viel später hat mir ein Journalist, das war erst vor ein paar Jahren, erzählt, warum das so war. Man fragte sich: Ist es jetzt aus mit Perestrojka und Glasnost? Bedeutet euer Prozess, dass die Zeit wieder zurückgedreht wird? Die Freiheit und all das? Deswegen hat mehr oder weniger die ganze Welt auf uns geschaut.

T.R.: Bist du alleine geflohen?

A.J.: Nein, mit meinem damaligen Mann.



Anna Jermolaewa, *O.T. (Telefonboxen)*, Österreich Pavillon, Biennale Venedig, Foto: Anna Jermolaewa, © Bildrecht Wien, 2024

T.R.: Und dann bist du in Österreich geblieben?

A.J.: Ja, ich war zuerst einen Monat in Traiskirchen, dann ungefähr sieben Monate in einer Flüchtlingspension im Südburgenland. Dann haben wir erfahren, dass wir politisches Asyl bekommen haben, aber auch mit diesem Status kann man nicht viel reisen. Also, eigentlich war es am Anfang nicht ganz freiwillig. Aber jetzt bin ich bin sehr gern hier.

T.R.: Ich finde wie du deine biografischen Erlebnisse in deiner Kunst verarbeitest sehr spannend. Die Stationen deines Lebens zeigen ja die politischen Verwerfungen in Europa der letzten fünfzig Jahre. Du hast politische Dystopien hautnah erlebt, und dennoch hat der Raum mit den Blumenbuketts im Österreich Pavillon auch etwas Hoffnungsvolles. Siehst du einen positiven und utopischen Ansatz in deiner Arbeit, und siehst du auch in den gesellschaftlichen Entwicklungen etwas Hoffnungsvolles?

A.J.: Es ist schön, dass du das sagst. Einige Leute haben gesagt, was den Pavillon auszeichnet, ist, dass man Hoffnung spürt.

T.R.: Mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion hat sich die politische Lage Europas sehr verändert. Wir hatten im 20. Jahrhundert diese großen politischen Ideologien, die alle dystopisch endeten – den Nationalsozialismus und den Kommunismus. Jetzt leben wir im freien Kapitalismus, der auch dystopische Züge annimmt. Deine Filmarbeit über Tschernobyl, der in der postsowjetischen Zeit spielt, handelt von einem geschichtlich sehr belegten Ort. Kannst du darüber etwas erzählen?

A.J.: *Tschernobyl-Safari* ist eine Arbeit, die so angelegt ist, dass sie Zeit braucht. Ich bin 2014 zum ersten Mal in die Zone von Tschernobyl gekommen. In Kiew hat mir mal ein Taxifahrer erzählt, dass sich in der Zone von Tschernobyl ein Naturparadies entwickelt hat. Ich habe nachrecherchiert und fand tatsächlich heraus, dass Tiere und Pflanzen diese Zone zurückerobert haben. Die Katastrophe war 1986, also ist es fast vierzig Jahre her, seit die Menschen diese Zone verlassen haben. Und das wollte ich sehen. Zum ersten Mal kam ich 2014 da hin und dann sieben Jahre später noch einmal, um zu sehen, wie es sich über die Zeit verändert hat. Und tatsächlich, es sind ungefähr vierhundert Tierarten oder so, die hier angesiedelt sind. Die Menschen sind weg und die Natur hat das Areal wieder übernommen. Selbst unter diesen radioaktiven Verhältnissen haben sich die Tiere extrem vermehrt. Davor war es eine Kolchosengegend mit Milchproduktion, da gab es nur Kühe und das Land war landwirtschaftlich kultiviert. Und jetzt gibt es alle möglichen Tiere wie Bären und Wölfe. Und was auch interessant ist: Man hat dort ein paar Przewalskipferde angesiedelt, die auch schon längst vom Aussterben bedroht waren. Man hat zwölf davon dort angesiedelt, und jetzt sind es an die 120. Das sind mehrere Herden mit Babys und so. Es sind paradiesische Zustände, irgendwie. Ich habe die Arbeit, ein bisschen ironisch, *Tschernobyl-Safari* genannt. Ich muss betonen, dass das keine dokumentarische Arbeit ist. Es gibt dort fantastische ÖkologInnen, die alles aufzeichnen und betreuen. In meiner Arbeit habe ich versucht, die Erzählungen mit hereinzunehmen. Mir haben die Menschen von damals erzählt,

dass Kühe mit zwei Köpfen geboren wurden. Also alle unsere Ängste, all diese Ängste und Mythen habe ich in meine Arbeit aufgenommen. Man sieht, wie ich tatsächlich wie im Safaristyle unterwegs bin. Man darf sich dort ja nicht allein bewegen. Es ist sehr schwer hineinzukommen, man braucht alle Genehmigungen und man muss jede Sekunde mit einem Guide und mit einem Geigerzähler unterwegs sein. Als Tourist darf man sich dort maximal vier Tage aufhalten. Wir haben in vier Tagen achthundert Kilometer zurückgelegt. Ich habe mit Nicolai, meinem Guide und einer Ökologin gearbeitet. Sie hat uns gezeigt, wo sich die Tiere am ehesten aufhalten, wo sie Wasser trinken gehen, und so. Wir haben drei Kameras installiert. Nicolai hat für mich regelmäßig die Speicherkarten kopiert und hochgeladen und die Batterien ausgetauscht. Und dann kam der Krieg. Bereits am ersten Kriegstag sind die Russen in die Tschernobylzone einmarschiert, weil das der kürzeste Weg nach Kiew ist. Dort haben sie sogar eine Militärbasis eingerichtet und haben so viel Staub aufgewirbelt, dass gleich die Radioaktivität wieder anstieg. Diese summanden Felder, dieses Paradiesische, das ich mit dieser Arbeit hervorheben wollte und das wird plötzlich zum Hotspot des Krieges. Und meine Kameras liefen noch nach Kriegsbeginn über einen Monat weiter.

T.R.: Und hast du diese Aufnahmen noch bekommen können.

A.J.: Von einer Kamera hat mir mein Kollege viel später die Bilder herausholen können. Die waren zum ersten Mal im Kunsthaus Bregenz zu sehen. Man sieht im Video das Datum des 24. Februar, dem ersten Kriegstag, und da sitzt ein Hase im Feld vor der Kamera.

T.R.: Vor Kurzem gab es auch eine Ausstellung in der Galerie 422 in Gmunden.

A.J.: Diese Ausstellung lag mir sehr am Herzen. Wie du weißt, unterrichte ich in Linz an der Kunstuniversität. Als ich damals an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Peter Kogler studiert habe, hat er mich zu einer Ausstellung eingeladen. Als ich jetzt gefragt wurde auszustellen, habe ich eine ehemalige Studentin von mir eingeladen und wir haben diese Ausstellung gemeinsam gemacht. Sarah Rinderer, eine ganz tolle junge Künstlerin, und ich. Die Ausstellung ist konzipiert als Dialog unseren Arbeiten.

T.R.: Jetzt möchte ich auf deine Tätigkeit als Unterrichtslehrende kommen. Seit wann bist du an der Kunstuniversität Linz engagiert?

A.J.: Aktuell ist mein sechstes Jahr.

T.R.: Wie nimmst du die StudentInnen wahr? Haben die StudentInnen eine Seismografie für die aktuellen gesellschaftlichen Situationen? Entstehen in diesem Sinne auch politische Arbeiten?



Anna Jermolaewa, *Chernobyl Safari*, 2014/23, Videostill, Courtesy of the artist © Kunsthaus Bregenz, Anna Jermolaewa, Bildrecht Wien, 2023

A.J.: Wir sind sehr eine gemischte, sehr internationale Klasse. Wir haben StudentInnen aus Vietnam, Irak, Dagestan, Belarus, Russland, ein internationales Team sozusagen. Und wir alle lernen voneinander, auch ich.

T.R.: Wie heißt die Klasse?

A.J.: Experimentelle. Es ist eine sehr gute Stimmung. Überhaupt finde ich die Linzer Kunstuniversität sehr toll. Ich bin sehr gern dort.

T.R.: Du bist jetzt schon lange in Österreich. Wie nimmst du die österreichische Kunstszene wahr? Gibt es für dich spannende Ansatzpunkte?

A.J.: Ich finde, die österreichische Kunst ist sehr reich und vielseitig. Ich kenne viele Leute. Ich war ja in der freien Klasse an der Angewandten, danach fünf Jahre auf der Akademie bei Peter Kogler und später habe ich dort unterrichtet. Also, ich kenne die Kunstszene gut, persönlich und lang. Ich war sehr berührt, dass ich sehr ehrliche Unterstützung für den Österreich Pavillon erhalten habe. Ja, das war sehr besonders.

T.R.: Wenn wir jetzt auf die gegenwärtige gesellschaftliche und politische Situation blicken, siehst du Perspektiven für die Zukunft? Wir haben dieses Spannungsfeld zwischen Dystopie und Utopie. Was sind für dich Zukunftsperspektiven, die sich vielleicht in Form von realen Utopien umsetzen könnten und die uns Zukunftsmöglichkeiten eröffnen?

A.J.: Ich sehe Potenzial in den jungen Leuten, das ist eigentlich die Zukunft. Da sehe ich wirklich die Hoffnung.

T.R.: Und die jungen Leute sind politisch engagiert und nehmen die problematischen politischen Umwälzungen wahr und verfügen auch über ein bestimmtes Widerstandspotential?

A.J.: Ich wüsste gar nicht, wo man besser investieren könnte, als in die Ausbildung junger Leute.

T.R.: *Nochmal zurückkommend auf die Biennale in Venedig. Ich habe den polnischen Pavillon sehr berührend empfunden in dem Sinne, dass man dort die Unmittelbarkeit des Krieges miterlebte. Das war wirklich gut umgesetzt. Man hört die direkten Berichte der Betroffenen, und damit wurde das Geschehen nicht nur zu einer anonymen Meldung, wie wir sie permanent in den Nachrichten hören, sondern es wurde zu einem persönlichen Erlebnis.*

A.J.: Genau. Auf der emotionalen Ebene begreift man die Situation.

T.R.: *Das, finde ich, ist dort sehr gut gelungen. Da sehe ich Aspekte, wo die Kunst sehr konkret auf die Situationen unserer Zeit antwortet. Und in diesem Zusammenhang steht auch dein Pavillon, wenn man ihn im Gesamten betrachtet.*

A.J.: Ja, absolut. Es ist ein sehr klares politisches Statement, das wir setzen.

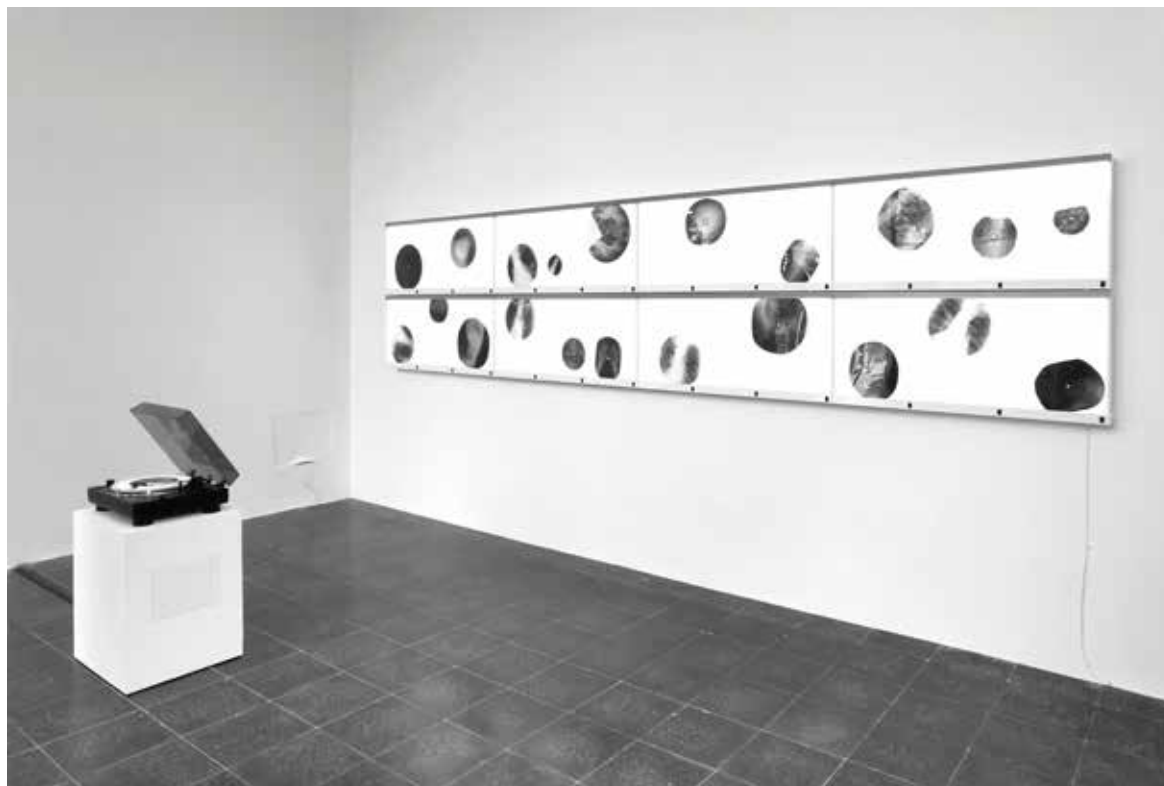
T.R.: *Gibt es mit der Balletttänzerin Oksana Serheieva weitere Zusammenarbeit?*

A.J.: Ich glaube bestimmt. Wir hatten auch davor schon zusammengearbeitet. Es war nicht unsere erste Zusammenarbeit. Und wir waren diesen Sommer zusammen mit den Kids und Ehemännern auf Urlaub. Es ist eine sehr tiefe Verbundenheit, eine Freundschaft entstanden und Zusammenarbeit. Und das nächste Ziel ist: Oksana hatte eine eigene Ballettschule in der Ukraine bevor der Krieg anfang. Daher wünschen wir uns, dass sie hier eine Ballettschule aufmachen kann. Wir suchen Menschen oder Kontakte, die es möglich machen. Wenn jemand uns helfen kann, sind wir sehr froh.

T.R.: *Ich danke für das Interview.*



Anna Jermolaewa, Foto: Anton Kehrer, © Bildrecht Wien, 2024



Anna Jermolaewa, Ribs, 2022-24, Schallplatten aus Röntgenbildern, Röntgenfilmbetrachter, Abspielgerät
Foto: Anton Kehrer, © Bildrecht Wien, 2024



Nach dem 2. Weltkrieg war es der sowjetischen Bevölkerung verboten, Tonträger mit populärer Musik, insbesondere Jazz oder Rock aus dem Westen, zu besitzen. Sowjetische TontechnikerInnen entwickelten eine Methode, um diese Verbot zu umgehen: Sie kopierten Alben auf gebrauchte Röntgenaufnahmen, die von Krankenhäusern entsorgt worden waren. Diese Röntgenfolienaufnahmen mit Spitznamen "Rippen", "Musik auf Knochen" oder "Knochen" wurden bis zum Aufkommen der Audiokassette auf dem Schwarzmarkt gehandelt. Mit einer Auswahl dieser sowjetischen Tonaufnahmen rekurriert die Arbeit Ribs auf die ursprüngliche Funktion des Trägermaterials, indem es auf medizinischen Röntgenfilmbetrachtern ausgestellt wird.

Mit den im österreichischen Pavillon versammelten Arbeiten präsentiert Anna Jermolaewa einen politischen und zugleich poetischen Beitrag, der individuelle Erfahrungen in etwas verwandelt, das im allgemeinen Kontext der Conditio Humana Relevanz hat – höchste konzeptuelle Kunst, zutiefst empathisch.

Gabriele Spindler

Anna Jermolaewa

ist eine Konzeptkünstlerin, die 1970 in Leningrad (UdSSR) geboren wurde. Sie kam 1989 als politischer Flüchtling nach Österreich und erhielt hier Asyl. Ihre künstlerische Praxis umfasst ein breites Spektrum: Video, Installation, Zeichnung, Performance, Fotografie und Skulptur. Seit 2019 ist Anna Jermolaewa Professorin für Experimentelle Gestaltung an der Kunstuniversität Linz. Neben zahlreichen Einzelausstellungen nahm sie seit 1999 an unterschiedlichen Biennalen teil (Kunstbiennale Venedig 1999, Berlin Biennale 2012, Gwangju Biennale 2014, Kyiv Biennale 2015, Moskau Biennale 2015).
www.jermolaewa.com

Der Österreich Beitrag zur Biennale Venedig 2024 wurde kuratiert von Gabriele Spindler. Zur Ausstellung ist ein Katalog erschienen im Verlag der Buchhandlung Walther König.

SAISONAUFTAKT
am Samstag, 22. Februar 2025



Galerie 422
Margund Lössl



Galerie 422 Margund Lössl
An der Traunbrücke 9-11
4810 Gmunden
www.galerie422.at

Öffnungszeiten:
MI, DO, FR 12.00 – 18.00 Uhr
SA 10.00 – 16.00 Uhr
und nach telefonischer Vereinbarung



© Foto: Kerin Heckl

Siegfried ANZINGER
Erwin BOHATSCH
Herbert BRANDL
Günter BRUS
Josef BAUER
Gunter DAMISCH
Christian EISENBERGER
Wolfgang ERNST
Valie EXPORT
Jenny FELDMANN
Herbert FLOIS
Padhi FRIEBERGER
Bruno GIRONCOLI
Jakob GASTEIGER
Franz GRAF
Johann HAUSER
Martha JUNGWIRTH
Ronald KODRITSCH
Peter KOGLER
Peter KRAWAGNA
Suse KRAWAGNA
Gottfried MAIRWÖGER
Jürgen MESSENSEE

Otto MUEHL
Hermann NITSCH
Oswald OBERHUBER
Josef PILLHOFER
Rudolf POLANSZKY
Arnulf RAINER
Thomas REINHOLD
Thomas REDL
Alfons SCHILLING
Peter SANDBICHLER
STATION ROSE
Markus SCHLEE
Hubert SCHMALIX
Martin SCHNUR
Rudolf SCHWARZKOGLER
Esther STOCKER
Miroslav TICHY
Walter VOPAVA
Gera URKOM
Franz WEST
Erwin WURM
Otto ZITKO
Heimo ZOBERNIG

ESTERMANNKUNST
Himmelpfortgasse 22 - 1010 Wien

T: +4369919713674 - M: lorenz.ester mann@gmx.at
Besichtigung und Beratung nach Terminvereinbarung

SAMJATIN UND „WIR“

Prélude

Samjatins Brief an Stalin

Sergej Gladkich

„Sehr geehrter Iossif Wissarionowitsch,

der zum höchsten Strafmaß Verurteilte – der Verfasser dieses Briefes – wendet sich an Sie mit der Bitte, dieses Strafmaß durch ein anderes zu ersetzen.

Mein Name dürfte Ihnen wahrscheinlich bekannt sein. Für mich als Schriftsteller steht gerade das Schreibverbot ein Todesurteil dar, und die Umstände haben sich nun derart gestaltet, daß ich meine Arbeit nicht mehr fortsetzen kann, denn jegliches schöpferische Tun ist undenkbar, wenn man genötigt ist, in der Atmosphäre einer systematischen, von Jahr zu Jahr immer heftiger werdenden Hetzjagd zu arbeiten.

Ich will mich keineswegs als beleidigte Unschuld hinstellen. Ich weiß, daß sich in den ersten 3-4 Jahren nach der Revolution unter manchem, was ich geschrieben hatte, Dinge befanden, die Anlaß zu Angriffen gegeben haben konnten. Ich weiß, daß ich eine sehr unbequeme Angewohnheit habe, nicht das zu sagen, was im gegebenen Augenblick als nutzbringend erscheint, sondern das, was ich für Wahrheit halte. Ich habe unter anderem niemals meine Haltung gegenüber der literarischen Katzbuckelei, Liebedienerei und Schönfärberei verheimlicht: Ich dachte – und denke es weiterhin –, daß dies sowohl den Schriftsteller als auch die Revolution erniedrigt. Gerade diese Frage, die ich seinerzeit in einer für viele kränkenden Form in einem meiner Artikel aufgeworfen hatte (*Zeitschrift Haus der Kunst* Nr. 1, 1920), gab das Signal zum Beginn einer Campagne gegen meine Person in Zeitungen und Zeitschriften.

Seitdem dauert diese Campagne aus verschiedensten Anlässen bis zum heutigen Tage an und hat am Ende zu etwas geführt, das ich als Fetischismus benennen würde: So haben einst die Christen zur besseren Personifizierung des Bösen aller Art den Teufel erschaffen – genauso hat die Kritik mich zum Teufel der sowjetischen Literatur gemacht. Den Teufel zu bespucken, wird einem als eine gute Tat angerechnet, also spuckte jeder, so gut er konnte. In jedem meiner gedruckten Werke wurde emsigst nach irgendwelcher teuflischen Absicht geforscht. Um diese zu entdecken, hat man sich nicht einmal gescheut, mich mit prophetischen Gaben zu bedenken: So hat sich ein Kritiker nicht entblödet, in einem meiner Märchen (*Gott*), das in der Zeitschrift *Chronik* bereits im Jahre 1916 abgedruckt war, „*Verspottung der Revolution im Zusammenhang mit dem Übergang zur NÖP¹ zu erspähen; in der Erzählung 'Wie der Mönch Erasmus geheilt ward'², die 1920 geschrieben wurde, entdeckte ein anderer Kritiker (Maschbiz–Werow) eine Parabel über 'einsichtig gewordenen Funktionäre nach dem Ende der NÖP'³“.*

Unabhängig vom Inhalt der einen oder anderen meiner Arbeiten, war allein schon meine Unterschrift ausreichend, um dieses Werk zu kriminalisieren. Unlängst, im März dieses Jahres, traf die Literaturverwaltung³ des Leningrader Gebiets Maßnahmen, die nun wirklich keinen Zweifel mehr zuließen: Ich habe gerade für den Verlag *Academia* die Komödie Sheridans *Die Lästerschule* frei bearbeitet und einen Artikel über sein Leben und Werk verfaßt – von irgendeinem „Lästern“ meinerseits gab es in diesem Artikel selbstverständlich nicht die Spur und konnte es auch gar nicht geben; dennoch hat die Verwaltung für Literatur und Presse nicht nur den Artikel verboten, sondern auch dem Verlag untersagt, meinen Namen als Übersetzer zu erwähnen. Erst nach meinem Widerspruch in Moskau, nachdem die Hauptverwaltung höchstwahrscheinlich zu verstehen gegeben hatte, daß man mit einer derart naiven Offensichtlichkeit dann doch nicht agieren dürfe, wurde der Artikel und sogar mein krimineller Name für den Druck freigegeben.

Dieses Beispiel ist hier deshalb angeführt worden, weil es die Haltung mir gegenüber zur Gänze bloßlegt, in chemisch reiner Form, sozusagen. Aus dieser prallen Sammlung will ich noch ein Beispiel anführen, das nun nicht mehr mit einem gewöhnlichen Artikel zusammenhängt, sondern mit einem groß angelegten Theaterstück, an dem ich fast drei Jahre lang gearbeitet habe. Ich war mir sicher, dass dieses Stück – die Tragödie *Atilla* – endlich all jene zum Schweigen bringen würde, denen es gefiel, einen Dunkelmann aus mir zu machen. Zu einer solchen Zuversicht schien ich allen Grund zu haben, denn das Stück wurde auf der Sitzung des Künstlerischen Beirats des Leningrader Großen Dramatischen Theaters vor Vertretern von 18 Leningrader Betriebe gelesen. Hier sind Auszüge



Jewgeni Samjatin, porträtiert von Boris Kustodijew aus dem Jahr 1923

aus deren Meinungsäußerungen (ich zitiere nach dem Sitzungsprotokoll vom 15.Mai 1928).

Der Vertreter der Wolodarskij-Fabrik: „*Dies ist das Stück eines Gegenwartsautors, das das Thema des Klassenkampfes in der Antike aufgreift, welches mit der Gegenwart korrespondiert... Ideologisch durchaus annehmbar... Das Stück hinterläßt einen starken Eindruck und fegt den Vorwurf, den man der Gegenwartsdramatik macht, sie liefere keine guten Stücke, hinweg...*“ Der Vertreter des Lenin-Werks hebt den revolutionären Charakter des Stückes hervor und meint: „*... das Stück erinnert in seinem künstlerischen Wert an Shakespeares Werke... Das Stück ist tragisch, überaus ereignisreich und wird den Zuschauer bestimmt ergreifen*“.

Der Vertreter des Hydromechanischen Werks hält „*sämtliche Ereignisse im Stück für überaus stark und packend*“ und empfiehlt dessen Aufführung zum Jubiläum des Theaters.

Was Shakespeare angeht, da mögen die Genossen Arbeiter wohl doch zu hoch gegriffen zu haben, Maxim Gorkij allerdings schrieb über dieses Stück, er finde es „*sowohl literarisch als auch sozial hochwertig*“, auch seien „*die heroische Stimmung sowie das heroische Sujet äußerst nützlich für unsere Tage*“. Das Stück wurde vom Theater zur Inszenierung angenommen, von der Hauptkommission für Repertoire zugelassen, und dann... dem werktätigen Zuschauer, der dem Stück eine solche Bewertung abgegeben hatte, gezeigt? Aber nein: Das Stück, das bereits zur Hälfte auf der Bühne geprobt und auch schon auf Plakaten angekündigt worden war, wurde von der Leningrader Literaturverwaltung verboten.

Der Absturz meine Tragödie *Atilla* wurde zu einer wahren Tragödie für mich selbst: Nach all dem wurde mir die Vergeblichkeit meines ganzen Trachtens, meine Lage zu ändern, endgültig klar, zumal kurz darauf die allbekannte Geschichte mit meinem Roman *Wir* und dem *Mabagoni* Pilnjaks⁴ ihren Lauf nahm. Zur Austreibung des Teufels ist verständlicherweise jederlei Fälschung

zulässig – und so wurde der neun Jahre zuvor geschriebene Roman neben dem *Roten Baum* als meine letzte, neueste Arbeit hingestellt. Es wurde eine in der sowjetischen Literatur bis dahin nie da gewesene Hetzjagd veranstaltet, auf die sogar die ausländische Presse aufmerksam wurde: Es wurde alles getan, um mich jeglicher Möglichkeit einer weiteren Arbeit zu berauben. Meine gestrigen Freunde, Verlage und Theater begannen mich zu fürchten. Meine Bücher wurden für die Ausleihen der Bibliotheken gesperrt. Mein Stück *Der Floh*⁵, das mit nicht nachlassendem Erfolg vier Spielzeiten lang am *MChAT*⁶ gespielt worden war, wurde vom Spielplan gestrichen. Die Drucklegung meiner gesammelten Werke in Verlag *Föderation* wurde eingestellt. Jeder Verlag, der meine Arbeiten zu drucken versuchte, wurde dafür einem sofortigen Beschuß ausgesetzt, was sowohl *Föderation* als auch *Land und Fabrik*, aber insbesondere der *Verlag der Schriftsteller in Leningrad* am eigenen Leibe erfahren mußten. Dieser letztgenannte Verlag nahm das Risiko auf sich, mich noch ein ganzes Jahr als Mitglied des Vorstands zu führen, er wagte es, meine literarische Erfahrung zu nutzen, indem er mich mit den stilistischen Lektoraten der Werke junger Schriftsteller, darunter auch Kommunisten, betraute. Im Frühjahr dieses Jahren erzwang die Leningrader Abteilung der *RAPP*⁷ meinen Austritt aus dem Vorstand und die Einstellung dieser meiner Tätigkeit. Jubelnd verkündete dies die *Literaturzeitung*, wobei sie unmißverständlich hinzufügte: „*... der Verlag ist zu erhalten, aber nicht für die Samjatins*“. Die letzte Tür zum Leser wurde für Samjatin zugesperrt: Das Todesurteil über diesen Autor wurde publik gemacht.

Im sowjetischen Strafgesetzbuch gilt als zweithärteste Bestrafung nach der Todesstrafe die Ausweisung des Delinquenten aus dem Land. Sollte ich tatsächlich ein Verbrecher sein und eine Strafe verdient haben, so jedenfalls nicht eine so harte wie den literarischen Tod, deshalb bitte ich, dieses Urteil durch meine Ausweisung aus der UdSSR zu ersetzen – mit der Erlaubnis für meine Ehefrau, mich zu begleiten. Sollte ich aber kein Verbrecher sein, so bitte ich um eine zeitweilige, und sei es auch nur für ein Jahr, Ausreise ins Ausland mit meiner Frau, damit ich zurückkommen kann, sobald es bei uns wieder möglich sein wird, den großen Ideen in der Literatur, ohne Liebedienerei den Kleingeistern gegenüber, zu dienen; sobald sich bei uns wenigstens zum Teil der Blick auf die Rolle eines Wortkünstlers geändert haben wird. Diese Zeit, dessen bin ich mir gewiß, ist nah, denn einer erfolgreichen Erschaffung der materiellen Basis muß unausbleiblich die Frage nach der Schaffung des Überbaus folgen – einer Kunst und einer Literatur, die tatsächlich der Revolution würdig wären.

Ich weiß, im Ausland werde ich es sehr schwer haben, weil ich mich den reaktionären Lager dort nicht anschließen kann – dafür spricht beredt meine Vergangenheit (Zugehörigkeit zur RSDRP (B)⁸ noch zur Zarenzeit, Gefängnis, zweimalige Verbannung, Anklage wegen einer antimilitaristischen Erzählung während des Krieges). Ich weiß: Wenn ich hier aufgrund meiner Gewohnheit, nach bestem Wissen und Gewissen und nicht auf Befehl zu schreiben, zu einem Rechten erklärt worden bin, so werde ich dort, früher oder später, aus demselben Grund zum Bolschewiken deklariert. Doch selbst unter schwersten Bedingungen werde ich nicht zum Schweigen verurteilt sein, dort werde ich in der Lage sein, zu schreiben und gedruckt zu werden – wenn auch nicht auf Russisch. Sollten die Umstände – ich hoffe, nur vorübergehend – es mir nicht gestatten, ein russischer Schriftsteller zu sein, so wird es mir vielleicht gelingen, wie es dem Polen Joseph Conrad gelungen ist, für eine Zeitlang ein englischer Schriftsteller zu werden, zumal ich über England in russischer Sprache bereits geschrieben habe (die satirische Erzählung *Die Insulaner* u.a.m.), und in Englisch zu schreiben fällt mir unwesentlich schwerer als in Russisch. Ohne aufzuhören, ein sowjetischer Schriftsteller zu sein, arbeitet Ilja Ehrenburg seit langem hauptsächlich für die europäische Literatur durch Übersetzungen in Fremdsprachen: Weshalb sollte etwas, was Ehrenburg erlaubt ist, nicht auch mir erlaubt sein? Bei dieser Gelegenheit erinnere ich an einen anderen Namen: Boris Pilnjak. Das Fach des Teufels hatte er in vollem Maße mit mir geteilt, er war die Hauptzielscheibe für Kritiker,

und damit er sich von dieser Hetzjagd erholen konnte, wurde ihm eine Auslandsreise genehmigt; weshalb sollte das, was Pilnjak gewährt wurde, nicht auch mir gewährt werden?

Meine Bitte um Ausreise könnte ich auch mit gewöhnlicheren, wenn auch nicht minder ernst zu nehmenden Motiven begründen: Um eine alte chronische Krankheit (Kolitis) loszuwerden, muß ich mich im Ausland behandeln lassen; um zwei meiner Stücke, die ins Italienische und ins Englische übersetzt worden sind (*Der Floh* und *Die Gesellschaft der Ehrenglückner*, die bereits auf sowjetischen Bühnen inszeniert worden waren) zur Bühnenreife zu bringen, muß ich ins Ausland. Obendrein gibt mir die Inszenierung dieser Stücke die Möglichkeit, das Volkskommissariat mit einem Antrag auf Bereitstellung von Devisen nicht zu belasten. All diese Motive sprechen für sich, dennoch will ich nicht verhehlen, daß der Hauptgrund für mein Ersuchen, zusammen mit meiner Frau ins Ausland gehen zu dürfen, in meiner ausweglosen Lage als Schriftsteller hier, im Todesurteil als Schriftsteller, das hier gefällt worden ist, liegt.

Die außerordentliche Aufmerksamkeit, die Ihrerseits anderen Schriftstellern gegenüber, die sich an Sie gewandt hatten, entgegengebracht wurde, erlaubt mir zu hoffen, daß auch meiner Bitte entsprochen werden kann.

Juni, 1931“⁹



Josef Stalin und Maxim Gorki, Kveten 1945

Werke bei Gustav Kiepenheuer in Leipzig von 1991 dar, die erstmals die ganze thematische, stilistische und sprachliche Vielfalt seines Oeuvres präsentiert.

Dennoch blieb der Name Samjatins hauptsächlich mit seinem Roman *Wir* verknüpft, der bereits frühzeitig international bekannt wurde. Die erste Übersetzung ins Englische erschien 1925 in den USA, wodurch der Roman naturgemäß in englischsprachigen Ländern zugänglich wurde und bei Autoren wie Aldous Huxley und George Orwell mehr als bloß interessierte Leser fand. Während Huxley den Einfluss des Romans auf sein eigenes Werk *Brave New World* diskret überging, berief sich Orwell ausdrücklich öffentlich auf Samjatins Werk und widmete ihm sogar eine größere Besprechung in der britischen linksliberalen *Tribune* im Jahre 1946. Orwells 1948 geschriebener Roman *1984* wäre ohne *Wir* nicht entstanden, wobei es Orwell, entgegen der vor allem in den Ostblock-Ländern weit verbreiteten Meinung, mitnichten um die Sowjetunion, sondern eindeutig um England des Jahres 1948 ging, worauf zahlreiche Details aus dem britischen Alltagsleben jener Zeit (inkl. *Televisor*, den es in England bereits seit 1932 gab) im Roman hinweisen, was in der brillanten Analyse des Orwell’schen Romans von Anthony Burgess in seinem dem Roman *1985* vorangestellten ca. 140 Seiten umfassenden Essay⁹ überzeugend dargelegt wird. Burgess geht nicht nur auf Orwells Werk, das er überaus kritisch bewertet und ihm die Genrebezeichnung *Kakotopia* verpasst, sondern auch auf Samjatins Roman ein.¹⁰ Ob es beim Titel *1984* um eine bewusste Zahlenumstellung des Jahreszahl handelte, was Burgess

nachvollziehbar behauptet, oder das Geburtsjahr Samjatins – 1884 – hierbei eine Rolle gespielt haben könnte, muss im Bereich der Mutmaßung verbleiben.

Im oben genannten Essay zitiert Burgess aus dem Zeitungsbeitrag Orwells folgendes Bemerkenswertes:

„… *Dieses intuitive Erfassen der irrationalen Seite des Totalitarismus – Menschenopfer, Grausamkeit als Selbstzweck, die Verebrung einer Führergestalt, der göttliche Attribute beigelegt werden – ist es, das Samjatins Buch über Huxleys hinauswachsen läßt*“.¹¹

Zum besseren Verständnis dieser Aussage wäre eine kurze Zusammenfassung des Romaninhalts angebracht.

Die Handlung des 1920 geschriebenen Romans spielt im 26. Jahrhundert, der Schauplatz ist ein Utopia, das weder mit der Sowjetunion noch mit irgendeinem damals existierenden politischen System etwas zu tun hat. Die Bürger dieses "Einheitsstaates", der von einem "Wohltäter" genannten Figur, beherrscht wird, haben ihre Individualität vollkommen eingebüßt und werden nur als nummerierte Einheiten geführt. Von der Außenwelt durch die "Grüne Mauer" isoliert, wohnen sie in Glashäusern und werden von einer Geheimpolizei, den "Wächtern", ständig überwacht, denn es gibt Verbote, deren Missachtung einen das Leben kosten kann: Wird bei einer Nummer eine "Seele" entdeckt, kann es im Falle einer Weigerung, diese entfernen zu lassen, zur Liquidation im direktesten Wortsinn, zur Verflüssigung unter der gefürchteten Glasglocke führen. Die Nummern nehmen synthetische Nahrung zu sich und marschieren zur Erholung zu den Tönen der Nationalhymne, die allenthalben aus Lautsprechern dröhnt. Eine Ehe als Institution existiert nicht, doch ist der Geschlechtsverkehr in vorgegebenen Abständen zugelassen: Man hat eine Sexzuteilungskarte, deren einzelne Abschnitte der jeweils gewünschte Partner unterschreibt und hiermit in die Kopulation einwilligt.

Der Held und Schreiber des als Tagebuch mit 40 Einträgen angelegten Romans ist ein Ingenieur (N.B. – Samjatin studierte zu Beginn des Jahrhunderts an der Polytechnischen Hochschule in Sankt Petersburg Schiffbau und war diplomierter Ingenieur) mit der Nummer D-503, der sich bemüht, ein braver Bürger zu sein, bis er sich in die Nummer I-330 verliebt, die eine Untergrundbewegung leitet, deren Ziel es ist, der "Phantasie", die der Einheitsstaat zur Krankheit erklärt hat, freien Lauf zu lassen. Als guter Bürger entschließt sich D-503, sich dieser Krankheit durch Bestrahlung zu entledigen. Geheilt, verrät er die Verschwörer und damit seine Geliebte. Schließlich muss er zusehen, wie sie öffentlich unter der Glasglocke "liquidiert" wird. In regelmäßigen Abständen schreibt D-503 seine Gedanken zu verschiedenen Situationen und Ereignissen in seinem Umfeld – knapp, sachlich, nahezu emotionslos. Hier einige Beispiele solcher Einträge:

„Ich habe viel Unglaubliches zu lesen und zu hören bekommen über jene Zeiten, als die Menschen noch in freiem, das heißt, unorganisiertem, wildem Zustand lebten. (...) Eines kann ich beim besten Willen nicht begreifen: Mag auch deren Verstand noch so beschränkt gewesen sein, doch sie hätten immerhin erkennen müssen, daß ein solches Leben einen regelrechten Massenmord darstellte – einen langsamen, freilich, Tag für Tag. (...) Und ist es nicht absurd, daß der Staat (er erkühnte sich, sich einen Staat zu nennen!) das Sexualleben ohne jegliche Kontrolle lassen konnte? Da durfte jeder, wann und so viel immer er wollte... Völlig unwissenschaftlich, wie die Tiere.“

.....

„... ganz davon zu schweigen, daß das Unbekannte dem Menschen organisch feindselig ist und der homo sapiens erst dann zu einem Menschen im vollen Sinne des Wortes wird, wenn seine Grammatik keinerlei Fragezeichen mehr aufweist, sondern nur Ausrufungszeichen, Kommata und Punkte.“

.....

„ ... Es heißt, die Alten hätten die Wahlen irgendwie geheim, versteckt wie die Diebe abgehalten; einige von unseren Historikern behaupten sogar, sie seien zu Wahlfestlichkeiten sorgfältig maskiert erschienen. (...) Wozu diese ganze Geheimnistuerei – ist bis heute nicht abschließend geklärt; höchstwahrscheinlich wurden die Wahlen mit irgendwelchen mystischen, abergläubischen, oder vielleicht sogar verbrecherischen Bräuchen verknüpft. Wir hingegen haben keinen Grund, etwas zu verbergen oder uns zu schämen: Wir feiern die Wahlen offen, ehrlich, am helllichten Tag.“

.....



Jewgeni Samjatin, ca. 1931

Samjatin, 1931, in: Die Welt der Literatur, 1931, S. 10

» - *Wieso denkst du – Dummheit sei nicht gut? Hätte man die menschliche Dummheit jahrhundertlang ebenso gebeht und gepflegt wie den Verstand, so wäre aus ihr womöglich etwas außergewöhnlich Wertvolles geworden.*“¹²

In der UdSSR und in den Ostblock-Ländern blieb der Roman bis 1988 verboten, dennoch waren illegal oder im Untergrund (im sogenannten Samizdat = Selbstverlag) in andere Sprachen übersetzte beziehungsweise photokopierte russischsprachige Ausgaben im Umlauf, deren Besitz mit hohen Freiheitsstrafen geahndet wurde. (In einem Dokumentarfilm über die Solidarność-Bewegung in Polen ist die Drucklegung der polnischen Übersetzung von Samjatins *Wir* in der Betriebsdruckerei der Gdańsker Lenin-Werft zu sehen.)

.....

Aprélude

Ein Brief wie der Samjatins an Stalin wirkt wie ein Akt der Unterwerfung, was dem Verfasser wie dem Empfänger vollkommen bewusst ist und die Angelegenheit heikel, ja, peinlich macht: Als Bittsteller ist man immer der Gedemütigte. Diesen Eindruck erweckt der Brief auf den ersten Blick. Nun ist Samjatin als Schriftsteller versiert genug, um das Schreiben geschickt zu komponieren, zumal er um die Rückendeckung seines Freundes und Gönners Maxim Gorkij, des damaligen "Papstes" der sowjetischen Literatur, weiß, der ihm schon früher in anderen brenzlichen Situationen geholfen hat. Natürlich weiß er auch nur zu gut, daß Stalin über seinen Werdegang als Schriftsteller und politisch denkender Mensch bestens informiert ist.

Samjatins Ansichten über die Rolle und Aufgabe des Schriftstellers und Kulturschaffenden bezeichnete er selbst als Lobgesang auf *„Tollkühne, Eremiten, Träumer, Ketzler und Rebellen“*, auf Romantisierung jenes Geisteszustandes, den er morbus rossica nannte, *„eine Krankheit, an der die Besten der russischen Intelligentsia schon immer gelitten haben und, glücklicherweise, leiden werden.*“¹³

Dennoch ist seine Verzweiflung über die von ihm aufgezählten Maßregelungen durchaus echt. Die Wut, mit der sein literarisches Schaffen von den Vertretern der „proletarisch-revolutionären“ Literatur verleumdet und diskreditiert wird, zeugt vom schweren Minderwertigkeitskomplex der offiziellen Skribenten, die einerseits keine andersschreibenden Begabungen neben sich dulden, andererseits selber Repressionen seitens des Stalin-Regimes wegen eventueller Abweichung von der vorgegebenen ideologischen Linie befürchten müssen. Bereits 1922 (noch zu Lebzeiten Lenins!) wurde Samjatin zusammen mit den Philosophen Karssawin und N. Losskij sowie einigen anderen verhaftet und ohne Gerichtsverfahren zur Ausweisung aus Sowjetrussland verurteilt. Dank der Bemühungen von einflussreichen Freunden wurde dieses Urteil außer Kraft gesetzt. Die Tradition der Ausweisung von Unliebsamen geht auf die Zeit des als grausam beleumdete Zarenregimes zurück: Selbst ein Staatsfeind wie Lenin durfte, statt eingesperrt zu werden, das Land verlassen und jahrelang unbehelligt in Zürich leben (kurioserweise in der Spiegelgasse, keine hundert Meter von der Wiege des Dadaismus in der Schweiz, dem *Cabaret Voltaire*, entfernt, wo einige Dadaisten ihn in der Gesellschaft seiner politischen Mitsreiter gesehen haben wollten, Tristan Tzara behauptete sogar, mehrmals mit Lenin gesprochen zu haben).¹⁴

Das Leben im Ausland war Samjatin nicht fremd, denn er wurde als Schiffbauingenieur 1915 nach England entsandt, wo er am Bau der ersten russischen Eisbrecher mitarbeitete und deshalb Englisch lernen musste. Als Samjatin von

der Abdankung des Zaren 1917 erfuhr, kehrte er im September (vor dem Oktober-Putsch der Bolschewiki) zurück und beteiligte sich später als Schriftsteller engagiert am kulturellen Leben im postrevolutionären Russland.

Nach Lenins Tod und Stalins Machtantritt 1924 hat sich die politische Lage in der Sowjetunion grundlegend verändert. Stalins mörderische Paranoia vergiftete auch die kulturelle Atmosphäre im Land: Angst und das damit einhergehende Denunziantentum griffen um sich: Massenverhaftungen und Verfolgungen von Andersdenkenden, vor allem von Politikern, Künstlern und Intellektuellen, von unzähligen Unschuldigen und Unbeteiligten ganz zu schweigen, waren die Folge. Stalins zynische Maxime: *„Ein Mensch – ein Problem, kein Mensch – kein Problem“* war bittere Realität geworden und fand ein Pendant in der Überlebensweisheit der sowjetischen Straflagergefangenen: *„Krepier du heute und ich morgen.“* Die Hauptverwaltung Lager (Abkürzung: *GULag*, eine Amtsbezeichnung, die Aleksandr Solzhenizyn als makabre poetische Metapher für ein landesweites System von Straf- und Arbeitslagern verwendet hatte und heute von jedem Ignoranten, der Solzhenizyns Buch nie gelesen hat, als Bezeichnung für sowjetische Lager dreist missbraucht wird: Kein sowjetischer Häftling hat damals diese Bezeichnung je gehört und von der Existenz einer solchen Verwaltung je gewusst) hatte alle Hände voll zu tun und musste immer wieder personell aufgestockt werden, um das sich ausbreitende Netz der Lager bürokratisch zu bewältigen und die anwachsenden Häftlingsströme logistisch zu lenken.

1931, als Samjatin den Brief an Stalin verfasste, war die innenpolitische Situation in der UdSSR äußerst angespannt, die berüchtigte „Verschärfung des Klassenkampfes“ wurde von Stalin immer mehr ausgeweitet, sodass Samjatin ernsthaft um sein Leben besorgt war. Argumente für seine Ausreise, die er anführte, waren mit bedacht gewählt: Die Hetze gegen ihn als Schriftsteller war ganz vorn platziert. Das Zitieren der Urteile von Werkträgigen über sein Theaterstück *Attila* war nichts als schmückendes Beiwerk und Beleg für die Volksnähe des Werks durch *vox populi*, denn der fragwürdige Wert von derlei Gutachten war Samjatin wohl bewusst. Anschließend folgten Hinweise auf sowjetische Schriftsteller, die das Land verlassen durften, wobei die Berufung auf Boris Pilnjak und vor allem auf Ilja Ehrenburg sich als besonders pikant ausnahm, weil Samjatin höchstwahrscheinlich wusste, dass Ehrenburg sich im Auftrag des *NKWD* (Vorläufer des *KGB*) im Ausland, hauptsächlich in Deutschland und Frankreich aufhielt, um emigrierte russische Künstler und Schriftsteller mit verlockenden Verheißungen zur Rückkehr in die Sowjetunion zu überreden, was ihm in einigen Fällen auch gelang, weshalb Ehrenburg vom französischen Dichter René Crevel in aller Öffentlichkeit in Paris geohrfeigt wurde, was einen Skandal in der intellektuellen Welt des Westens auslöste. Den Hinweis auf seinen Gesundheitszustand und die damit verbundene notwendige Behandlung im Ausland bringt Samjatin mehr oder weniger *en passant*, wie auch die Erwähnung einer nicht unbeträchtlichen Deviseneinsparung für den Sowjetstaat. Die abschließende Floskel ist reine Formsache, die dem damaligen Zeitgeist geschuldet war.

.....

ANMERKUNGEN

- NÖP – Neue Ökonomische Politik*, eine von Lenin eingeführte Form der teilweisen Privatisierung von Handel und Handwerk zur Stützung der Wirtschaft. Nach Lenins Tod von Stalin als „kapitalistisch“ abgeschafft.
- Wie der Mönch Erasmus geheilet ward* – erschienen in Berlin im russischen Verlag *Petropolis*, Petrograd-Berlin, 1922, mit Illustrationen von Boris Kustodijew in limitierter und nummerierter Auflage von 1000 Exemplaren. Die deutsche Erstausgabe des Faksimile von 1922 erschien 1986 im Insel-Verlag Leipzig, Insel-Bücherei Nr. 1067, zweisprachig in der deutschen Übersetzung von Andreas Pham mit einem Essay Jewgenij Samjatins *Begegnungen mit B.M.Kustodijew*.
- Literaturverwaltung – (eigentlich Verwaltung für Literatur und Presse) – staatliche Zensur-Behörde.
- Boris Pilnjak – russisch-sowjetischer Schriftsteller deutscher Abstammung (1884 - 1938), der in Deutschland die im Exil lebenden russischen Schriftsteller zur Rückkehr überreden sollte. 1937 fiel er in Ungnade, wurde verhaftet, 1938 wegen „Spionage für Japan“ zum Tode verurteilt und erschossen. Zahlreiche seiner Werke sind in deutscher Übersetzung erschienen (s. Wikipedia).
- Der Floh* – Theaterstück frei nach der Erzählung von Nikolaj Leskow (1831-1895), *Der Linkshänder*, deutsche Erstausgabe in: *Russische Stücke 1913-1933*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft Berlin, 1988, herausgegeben von Fritz Mierau, aus dem Russischen von Elke Erb und Sergej Gladkich.
- MChAT – Moskauer Akademisches Künstlertheater* – die bedeutendste, legendäre Bühne in Russland und in der späteren UdSSR. Wirkungsstätte u.a. von Anton P. Tschechow und Konstantin S. Stanislawskij.
- RAPP – Russische Assoziation Proletarischer Schriftsteller*. Seit 1928 die führende Schriftstellerorganisation in der UdSSR, die ideologisch den Direktiven der Partei folgte und auf ihrem Gebiet durch setzte. Kurioserweise hatten die meisten Mitglieder der Vereinigung keinerlei proletarische Herkunft

Die Ausreisegenehmigung wurde erteilt und Samjatin reiste 1932 mit seiner Frau aus. Am 10. März 1937 starb er in Paris. 1952 wurde in New York der erste vollständige russische Text des Romans *Wir* publiziert. In der Sowjetunion erschien der Roman erstmals 1988 im Zuge von Glasnost’ und Perestrojka.

.....

<p>Sergej Gladkich Literarischer Übersetzer aus dem Russischen, Deutschen und Französischen, Künstler und Schauspieler. Geboren 1952 in Kalatsch am Don, am Wolga-Don-Kanal, aufgewachsen in Rostow am Don, wo er eine Schule mit erweitertem Deutsch-Unterricht absolvierte. 1975 absolvierte er die Moskauer staatliche Hochschule für Fremdsprachen „Maurice Thorez“ (derzeit Linguistische Universität) als Simultandolmetscher für Deutsch und Französisch. Thema der Diplomarbeit: „Deutschsprachiges Hörspiel als besonderes Genre der dramatischen Kunst“. Erste literarische Übersetzungen und eigene Texte in deutscher Sprache. Außerdem Arbeit als Synchron-Sprecher beim Mosfilm-Studio und beim Sowjetischen Fernsehen. 1976 Übersiedlung nach Berlin/DDR. Arbeit als Übersetzer und Dolmetscher bei deutsch-sowjetischen Gemeinschaftsproduktionen beim DEFA-Studio für Spielfilme und beim Fernsehen der DDR sowie als Synchronsprechen beim DEFA-Studio für Synchronisation. Gleichzeitig Arbeit als Bildender Künstler (Collagen, Assemblagen, Plastiken und Graphik) mit zahlreichen Ausstellungen in Deutschland und im Ausland. Arbeit als Schauspieler am Theater (Theater <i>Kreatur</i> von Andrzej Woron in Berlin) sowie beim Film und Rundfunk (Hörspiel). Gast der UTOPIENALE III 2024.</p>
<p>.....</p>
<p>Seit 1978 Veröffentlichungen von literarischen Übersetzungen russischer und französischer Autoren ins Deutsche (Prosa, Dramatik, Lyrik), unter anderem von: Gogol, Zwetajewa, Pasternak, Mandelstam, Chlebnikow, Samjatin, Leonow, Remisow, Stanislawskij sowie Wenedikt Jerofejew, Wladimir Sorokin, Alexej Schipenko, Viktor Sosnora, Wladimir Arro, Michail Ugarow, Jurij Mamlejew, Wladimir Makanin, Oleg Jurjew, Wassilij Dimow, Lew Rubinstein, Dmitrij A. Prigow, Arsenij Tarkowskij, Igor Kuzew, Sascha Sokolow, Alexander Scharypow, Michail Ryklin, Adam Gonzar, Alexej Bobrovnikov, Max Frisch, Heiner Müller, H.C.Artmann, Konrad Bayer (ins Russische), Jean l’Anselme, René de Obaldia, Pierre Rouillon (Nachdichtungen und Übersetzungen aus dem Französischen ins Deutsche). Zuletzt Nachdichtung eines Märchens von Aleksander Fredro (1872) aus dem Polnischen und Neuübersetzung einiger Fragmente aus dem Roman <i>Wir</i> von Jewgenij Samjatin für einen Photo-Band.</p>

.....

.....

- aufzuweisen. Die Machtkämpfe innerhalb der Assoziation mißfielen der Parteiführung, sodass die Assoziation 1932 aufgelöst wurde und an ihre Stelle der neu gegründete Verband der sowjetischen Schriftsteller trat, der bis zum Ende der UdSSR bestand.
- RSDRP(B) – Russische Sozial-demokratische Arbeiterpartei (Bolschewiki)* – gegründet 1898, seit 1903 gespalten in zwei Fraktionen: Menschewiki (Minderheit) mit Julij Martow und Bolschewiki (Mehrheit) mit Wladimir Lenin.
 - Samjatins Brief an Stalin* – Russisch in: Jewgenij Samjatin, *Lica (Gesichter)*,Tschechow-Verlag, New York, 1955. Aus dem Russischen von Sergej Gladkich.
 - Anthony Burgess, 1985, Roman, englische Erstausgabe 1978, deutsche Erstausgabe: Wilhelm Heyn Verlag, München, 1982, aus dem Englischen von Walter Brumm. Dem Roman-Text ist ein umfangreicher, überaus lesenswerter Essay von 140 Seiten vorangestellt, in dem das Thema Distopie anhand des Romans 1984 von George Orwell behandelt wird.
 - Zitiert nach: Anthony Burgess, 1985, ebenda.
 - Zitlert nach: *Die Hauptstadt. Ost-Berlin in den Achtzigern*, Fotografien von Günter Steffen / Jewgenij Samjatin, Texte aus *Wir*, herausgegeben von Günter Jeschonnek, Hartmann Books, Stuttgart 2021, Neuübersetzung der Texte aus dem Russischen von Sergej Gladkich.
 - Teilzitate aus einem Artikel über Fjodor Sologub. Zitiert nach: J.B. Skorospelowa, Nachwort zum russischen Sammelband *Jewgenij Samjatin. Roman. Erzählungen, Stücke, Artikel und Erinnerungen*. Verlag Literatura artistica, Kischinew, 1989, aus dem Russischen von Sergej Gladkich.
 - Siehe: Dominique Nogueat: *Lenin-Dada. Essay*, Limmat-Verlag, Zürich, 1989, aus dem Französischen von Jan Morgenthaler.

Pier Paolo Pasolini

Utopist aus Verzweiflung, Dystopist aus Überzeugung

Hans Ulrich Reck

Es ist, wie nicht anders zu erwarten, nicht einfach, Pasolinis Einstellung zum dialektischen bis antagonistischen Thema von Utopie und Dystopie auf einen einzigen allgemein gültigen Nenner zu bringen. Spätestens ab Beginn der 1970er Jahre hat Pasolini bekannt, nur noch für Teilwahrheiten zu kämpfen. Verschiedene Fernsehauftritte von damals zeugen davon. Für die Sendung *Panorama* interviewte ihn am 8. März 1973 Massimo Conti. Pasolini referierte später das Gespräch mit dem für seine Stimmung damals typischen Slogan „*Die Zukunft ist bereits vorbei*“. Pasolini sagte, er habe keine eine und einzige Wahrheit mehr. Das bedeutet auch, dass die Perspektiven jeweils wechseln, je nach Thema, je nach Wahrnehmung. Dieses Bekenntnis zum Dispersen kann aber nicht verhehlen, dass Grundmotive Pasolinis gleichgeblieben sind. Die Auffassung von einem anthropologischen Wandel von Kultur, Gesellschaft und menschlicher Existenz in den modernen westlichen Gesellschaften war bei ihm immer schon düster.

Wandel und Zerstörung

Dabei ist 'Wandel' untertrieben. Pasolini hatte seit Mitte der 1960er Jahre den wachsenden Eindruck, dass sich eine globale Zerstörung Bahn bricht. Er fasste diese früh zu einer Kritik an der Globalisierung zusammen. Dabei hatte er nicht nur Ausbeutung, Imperialismus, Kolonialismus – kurzum, das übliche Repertoire des entfesselten Kapitalismus und den Wahnsinn eines unbegrenzten 'produktiven' Wachstums – im Auge. Was ihm die wahre Dimension der Zerstörung auszumachen schien, war die Auslöschung der kulturellen Differenzen. Und zwar nicht alleine in exotischen Ethnien, sondern gerade im Inneren des Kapitalismus, auch im eigenen Land. Denn in den 1960er Jahren vollzog sich eine drastische Wandlung Italiens von einem 'rückständigen' in ein fortgeschritten und eindimensional konsumgesellschaftlich ausgerichtetes Land. Nicht nur die Eliminierung der Dritten Welt durch Ausdehnung der ersten, sondern deren Umbau erschien ihm als eine Entwicklung, die er mit wachsendem Entsetzen betrachtete. Die Eliminierung der Unterschiede, die Auslöschung der besonderen proletarischen und subproletarischen Lebensweise, die Singularität von Sprechweisen, Verhalten, Lebensgewohnheiten durch die Standardisierung und Moden der entfesselten Konsumgesellschaft – dies schien ihm die eigentliche 'anthropologische Wende'.

Pasolini sprach diesbezüglich gar von einem Genozid, was eine skandalöse Äußerung ist, war ihm doch klar, dass es nicht um physischen Mord ging, wohl aber um den an den symbolischen Differenzen. Was nicht der revolutionären Zeit und entfesselten Maschinerie der kapitalistischen Akkumulation folgte, wurde eben ausgesondert, eliminiert, liquidiert. Konsum war ein zwiespältiges Versprechen, Kompensation und Tröstung über die Zerstörung der Differenzen im Leben. Diese Konstruktion war zugleich lebendige persönliche Erfahrung. Pasolini sah, wie die Menschen, die er in den Romanen seiner frühen römischen Zeit, also in den 1950er Jahren, noch an den Rändern der Stadt antraf, sich wandelten, mutierten. In diesem Wandel hin zu den standardisierten Zeichen verschwinden die Menschen als das, was ihre Wahrheit ausmacht, nicht nur das, was sie gewesen sind. Das ist der Kern des legendären Textes vom *Verschwinden der Glühwürmchen* – der unter dem Titel *Il vuoto del potere in Italia* (Das Machtvakuum in Italien) im *Corriere della Sera* am 1. Februar 1975 veröffentlicht wurde. In den 1970er Jahren hat Pasolini in vielen Texten das Anathema der mörderischen Globalisierung wiederholt, variiert, beschworen, eigentlich gar besiegelt.

Utopie: Zukunft aus der Vergangenheit

Die Verwerfungen der kapitalistischen Konsumgesellschaft und die frühe Kritik an der Globalisierung sah Pasolini als treibende Momente einer gesellschaftlichen Entwicklung, die diesen Menschen und auch ihm alles raubte, worauf er Wert legte: eine archaische Natur, eine mythische, in sich kreisende Zeit, Wiederkehr des Immergleichen in den Ritualen der Jahreszeiten. Im Grund war ihm die Utopie immer eine agrarische: autarke Arbeit, selbst erarbeitete Subsistenz an der Basis von 'Natur'. Die Zukunft kehre solcherweise intakt aus der Vergangenheit zurück. Diese Utopie war eine spezifisch existenzielle. *„Er vertraute jedenfalls nicht den marxistischen*

Überzeugungen von einer Entfaltung menschlicher Souveränität durch Unterwerfung unter die Maschine, die trotz eines zerbrechenden Zeitgetriebes die Freisetzung revolutionärer dynamischer Geschichtszeit und den Fortschritt mittels Anhäufungen befördern soll.“ Er glaubte nicht, dass die menschliche Freiheit mitsamt einer souveränen Kunst der Verschwendung irgendetwas mit einem technischen Fortschritt, mit Produktivkräften, Wissenschaft oder historischen Fortschritt zu tun hätte. Sondern nur mit der Verausgabung durch Selbstsetzung, Divergenz, Dissidenz. Also auch als archaische Verweigerung, Zurückweisung der kleinbürgerlichen Moral. Diesen hier nur knapp umrissenen Wandel, besser eben: Die globale Zerstörung all dessen, was nicht in die Stromlinienform von Fortschritt und Akkumulation passte, hielt Pasolini für unumkehrbar und in den Auswirkungen für apokalyptisch.

Aber dieser Apokalyptismus war nicht religiös. Das heißt: Er war auch nicht negativ heilsgeschichtlich motiviert, als eine Bereitschaft zur Einstimmung in den erlösenden Untergang der Welt im Vorfeld eines Jüngsten Gerichtes. Pasolini dachte in seinen letzten Lebensjahren vermehrt und eher auf den Spuren eines Carl Gustav Jung oder Mircea Eliade, also alchemistisch, über den Wandel alles Bestehenden. Die ewige Metamorphose erzwingt eben auch Vernichtung, bleibt andererseits immer auch schöpferisch, wenigstens zu Teilen. Und es gibt eine ganz andere Dimension technischer Globalität: den Film. Seine eigene Arbeit mit einem hochentwickelten technischen Medium – der Kinematographie – setzte Pasolini nicht in Opposition zur Alchemie oder Mystik. Er hatte in diesem Fall auch nichts gegen Internationalität und Globalismus. Filmen war für ihn ein technisch vermitteltes Tun im Dienste eines wirkräftigen Mythos, dessen Sprache eben nicht nationalstaatlich begrenzt, sondern international, damit nicht sprachdeterminiert, sondern philosophisch war. Diese Mythologie hat ihm früh schon eine Verschränkung von utopischen und dystopischen Motiven ermöglicht.

Mythische Natur

War der junge Pasolini Utopiker oder Utopist? Jedenfalls immer und vielleicht auch nur so weit wie seine Poesie ihn bringen konnte. Seine liebevollen Betrachtungen zu einer kreisläufigen Natur, die im Wechsel der Jahreszeiten sich gleich bleibt, entwarfen einen poetischen Horizont von Eingebundenheit, die sich ganz einer mythischen, einer in sich ruhig gefügten, rückgebundenen Zeitform verschrieben hat. Die geschichtliche Zeit, die immer wieder revolutionär, nämlich umwälzend, dezentrierend und auch zerstörerisch wirkt, blieb ihm ein Leben lang suspekt, zunächst und grundlegend, weil sie seinem Gefühl, seiner bukolischen Sentimentalität widersprach. Das führte im Verlaufe seines Lebens dazu, dass er das Geschichtliche ausschließlich mit diesem zerstörerischen, dynamischen, fordernden, umwälzenden Zeittypus in Verbindung brachte.

Geschichte wurde damit zum Synonym eines sich selbst beschleunigenden Wechsels, eines Verrats und Abfalls von den wahren menschlichen Werten. Nicht die Auswüchse von Geschichte, sondern Geschichte als solche und insgesamt, galt ihm als ein genuiner Modus der Zerstörung, der stetigen Selbstdynamisierung, eines besinnungslosen Taumelns in Umwälzungen, von denen nichts Gutes ausgehen könne. Spätestens hier war ihm nur noch das Vorgeschichtliche von Bedeutung. Der prähistorische Mensch, der von Zivilisation und Konsumismus unberührte, der Natur intuitiv kundige, im Reich seines animistischen Bewusstseins verankerte, seiner magischen und triebhaften Begierden und Fähigkeiten jederzeit lebendig gerecht werdende Mensch erschien ihm als einzige und letzte Gestalt eines wahren humanen Souveräns.

Früh also war schon das Utopische mit dem Dystopischen verschaltet, sind die beiden ineinander verschlungen, schwer aufzutrennen, in reine Momente zu separieren. Im Verlaufe seines Lebens allerdings überwog zunehmend das Dystopische.

Das Tun der Menschen hat immer auch dämonische Qualitäten. Jeder Utopie, ob nun eine der radikalen Freiheit oder eine der radikalen Ordnung, also sowohl in der Traditionslinie der Frühsozialisten und von Thomas Morus, wie auch der von



Pier Paolo Pasolini, Der zwölfte Dezember, Filmstills

Tommaso Campanella, wohnt deshalb immer ein Moment der Verzweiflung inne. Wenn Italien, wie Pasolini in Rückbetrachtung vor der Küste von Sabaudia 1974 traurig und verzweifelt äußerte, längst schon untergangen sei, längst schon nicht mehr existiere, dann sei es immer noch dieses Italien, das einen utopischen Glanz aus der Geschichte auf eine negative Gegenwart wirft. In der Tat ist Italien ja spät, dann aber in heftigem Tempo, zu einem Paradesfall eines Konsumismus geworden, der lebendige Arbeit und Werte negiert. Hinzu kommt eine fatale, schier undurchdringliche Politik, die tiefenstrukturell von abgründiger, bösartiger Kriminalität nicht zu trennen ist.

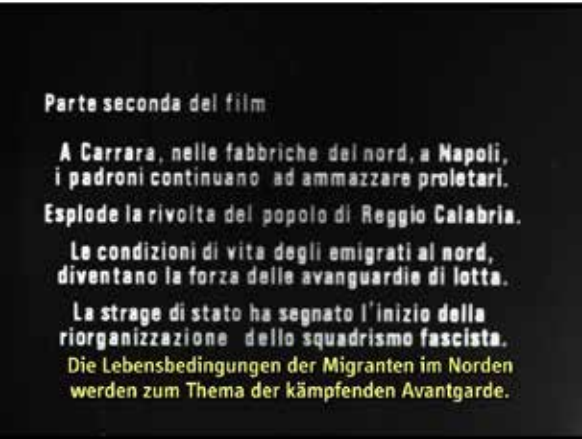
Abgründe: Italien als Dystopie

Die Geschichte Italiens seit dem 2. Weltkrieg ist undurchschaubar, verliert sich im Dunkeln. Immer noch eine weitere, noch tiefere Ebene liegt den Machenschaften von Organisationen unterhalb des Staates zugrunde. Mit der Emanzipation vom Faschismus wechselt Italien noch während des Kriegs die Fronten: vom Verbündeten zum Feind. Entsprechend ist nach dem Krieg nicht klar, ob Italien zu den Siegermächten oder den Verlierern gehört. Die USA wagten es wegen der Stärke der Kommunisten nicht, Italien wie Griechenland zu behandeln und eine Diktatur zu installieren. Entsprechend wurden Geheimarmeen und hinter den Geheimarmeen wiederum weitere Geheimtruppen aufgebaut. Die strategische Lage Italiens war zu bedeutsam für die territoriale Hegemonialpolitik des westlichen Bündnisses. Dieses *Sottogoverno* hat Italien blutige Jahre bis Jahrzehnte beschert.

Ein staatlich gedeckter Terrorismus – unter der Ägide von Geheimkommandos und ihren unter verschiedenen Namen operierenden Sicherheitskräften – sollte die Bevölkerung nachhaltig und dauerhaft einschüchtern. Regierungsbeteiligung der Kommunisten war unerwünscht, ja undenkbar. Engagement für Gegenteiliges kostete Unbelehrbare wie Aldo Moro das Leben. Jederzeit, so schien es, konnte der Klassenfeind an die Macht kommen. Also wurde die Bevölkerung eingeschüchtert. Staatsterror und die 'bleiern Jahre des Schweigens' prägten die Periode vom Ende der 1960er Jahre bis weit in die 1990er Jahre hinein. In einer extrem angespannten sozialen und politischen Lage nach dem Attentat vom 12. Dezember 1969 in Mailand drehte Pasolini einen seiner wichtigsten und den am wenigsten beachteten seiner Filme, zusammen mit einer linksradikalen Gruppe von *Lotta Continua* aber in erheblich größerem Ausmaß in eigener Regie als dies aus politischen Opportunitätsgründen damals ausgewiesen worden ist.



Pier Paolo Pasolini, Der zwölfte Dezember, Filmstills



Der Film – Der zwölfte Dezember

Ein Jahr nach den Attentaten vom 12. Dezember 1969 – in der *Banca Nazionale di Agricoltura de Milano* in Mailand sowie an zwei weiteren Orten in Rom – begann Pasolini mit einigen Genossen von der Gruppe *Lotta Continua* mit den Dreharbeiten. Ein langer Demonstrationszug, als politischer Protest am ersten Jahrestag des Attentats, begleitet den Lead und eröffnet den Film. Die Attentate, politisch höchst wahrscheinlich den Neofaschisten um *Ordine Nuovo* zuzuschreiben, wurden juristisch nie aufgeklärt.

Das Italien, das Pasolini auf seiner Reise von Nord nach Süd 1970/71 antraf, war gespenstisch. Die Menschen wirkten völlig verschüchtert. Eine allgemeine Furcht vor einer jederzeit überall eintreten könnenden terroristischen Aktion war allerdings gut begründet. Niemand wollte mit dem Filmteam reden. Das änderte sich im Verlauf der Dreharbeiten, graduell wenigstens, aber die Lage blieb objektiv wie subjektiv düster, der Film drückt das perfekt aus. Das von Pasolini offenkundig selber mit der Witwe des *'aus dem Fenster hinaus ermordeten'* Anarchisten Pinelli geführte Interview, das einzige, das sie damals gab, ist ebenso eindrücklich wie die Begegnung mit den Arbeitern in den Steinbrüchen von Carrara. Seit langem herrschten dort mörderische Arbeitsbedingungen. Pasolini interessierte sich für die gesamte Situation und Geschichte der Arbeit, besuchte den Friedhof der Arbeiter weit oben in den Bergen, oberhalb von Carrara. Kaum einer war eines natürlichen Todes gestorben. Fünfzig Jahre später reiste Claus Bredenkrock mit seinem Team für einen Film auf den Spuren der Reisen von Pasolini noch einmal durch Italien, an einzelne ausgewählte Orte mindestens, und traf in den Hügeln von Carrara zufälligerweise zwei inzwischen alt gewordene, überaus vital gebliebene Steinarbeiter. Sie konnten sich sehr gut an Pasolini erinnern, dessen Interesse und Engagement sie damals persönlich beeindruckt hatte.

Im Verlaufe des Films *XII dicembre* kommt man immer weiter in den Süden, gelangt zugleich immer stärker und gebannter in ein von Staatsgewalt, militärischer Okkupation, polizeilicher Einschnürung drangsaliertes Land. Es gibt Kinderdemonstrationen gegen Hunger und Armut, Wohnungsnot und Verelendung in Neapel, Aufstände in Reggio di Calabria. Es ist ein düsteres, dystopisches, apokalyptisches Italien, das Pasolini und *Lotta Continua* hier zeigen.



Pier Paolo Pasolini, *Der zwölfte Dezember*, Filmstills

Pasolini präsentierte den Film, der ebenfalls von einem Großen der Branche, Alberto Grimaldi, finanziert wurde, als veritable Pasolini-Produktion: Anfang zusammen mit dem dann in aller Welt erfolgreichen Film *Canterbury Tales* Anfang Juli 1972 auf der Biennale in Berlin. Der Film fand leider nicht die Beachtung, die er verdient hätte. Politisch wie kinematographisch ist das Werk wesentlich avancierter als die weitere Episode aus der *Erotischen Trilogie*, die Pasolini wenig später aus guten Gründen vehement verworfen hat. Der Film blieb unbekannt und verschwand, durchaus auch im physischen Sinne. Auf Youtube fand man später Auszüge in schlechter Qualität. Erst das Editionsteam der Dokumentation zum 'verdeckten Bürgerkrieg und Klassenkampf' in Italien, namentlich Gabriella Angeleddu, eruierte in der *Cineteca di Bologna* das Original und restaurierte den Film, der nun auf DVD in der zweibändigen Dokumentation zu den Klassenkämpfen in Italien vom politischen Laika-Verlag in Hamburg zugänglich gemacht wurde, zusammen mit Texten und Analysen, die alles Wissenswerte dazu versammeln. Dies sowohl zur Nicht-Aufklärung der Attentate, zu den Schwarzbüchern der Linken und der politischen Opposition, zur Genealogie und Realisierung des Films. Es ist nämlich keineswegs so, dass Pasolini nur seinen Namen den Genossen zur Verfügung gestellt hat. Auf Anraten des Produzenten schützte er sich selber damit, dass er in den Hintergrund trat, und der Film ihn nur auswies mit 'nach einer Idee von Pasolini'. Das hat natürlich die Rezeption beeinträchtigt. Inzwischen kann belegt werden, dass Pasolini weit über die Hälfte des Materials selber gedreht hat und auch für den Schnitt einen zweiten Schneidetisch in seine Werkräume gestellt hat.

Auf den Reisen, so die Zeugnisse, verhielt sich Pasolini wie er es immer getan hat, wagemutig bis tollkühn. In Mailand sollte ein Hauptzentrum der faschistischen *Ordine Nuovo* für ein Interview besucht werden. Das Team von *Lotta Continua*, wahrlich keine Hasenfüße, zögerte, Pasolini nahm die Kamera, spazierte alleine in das Gebäude und drehte.

Pasolinis Zeugenschaft war immer physisch. Er war nicht der Intellektuelle der Petitionen und der symbolischen Solidarität. Er legte Hand an, nahm an Demonstrationen und politischen Kongressen teil, exponierte sich. In diesem physischen Sinne ist *XII dicembre* ein bedrängendes, packendes, atemberaubendes Dokument. Ein Italien, dessen nach links orientierte Bevölkerung einer Terrorkur durch den Staat unterzogen worden ist in jenen Jahren, den bleiernen Jahren des Schweigens und

des organisierten Staatsterrors.

Gerade indem Pasolini die 'ganze' Welt sich einverleibte und auflud als eine (zu) schwere Last, erlaubt sein Selbstverständnis als 'authentischer Zeuge' Einblicke in Ereignisse und Zustände, wie sie vorrangig der Film als ethnopolitisches und ethno-psychoanalytisches Medium ermöglicht. Die Dystopie hat obsiegt, das hat Pasolini trotz seiner ein ganzes Leben anhaltenden dialektischen Verflechtung des Utopischen mit dem Dystopischen, früh schon geahnt, später auf sich genommen und zuletzt in fataler Weise erlitten.

Nach dem 12. Dezember 1969: Dystopie heute, Vermutungen zu einer gegenwartsdiagnostisch gestützten Verzweigung

Wie schon erwähnt: Pasolinis profilierte, frühe, vehemente Kritik an der Globalisierung war motiviert durch die Auffassung, dass nur in Divergenz und Dissidenz ein je Eigenes kulturell möglich sei. Seine Weltsicht zielte auf eine prä-historisch oder antihistorisch, gegen Geschichte und Fortschritt, immune Lebensweise. Ihm erschien zu Recht die Konsumgesellschaft, die Internationalisierung des Konsumbegehrens als eine Nivellierung bisheriger Differenzen von gröbster Art. Pasolini hatte weniger die Produktionsbedingungen im Blick oder bestimmte Folgen, die heute den Diskurs der Globalisierung bestimmen, wie beispielsweise Zerstörung der Natur, Irreversibilität eines hypertrophen Ressourcenverbrauchs. Das Verschwinden eines genuin Eigenen, also je deviante kulturelle Autarkie, war, was seinem Ideal an der Welt fehlte. Er schätzte das Mythische und Rituelle, nicht den Fortschritt und schon gar nicht das pathologische Modell vom anhaltenden Wachsen, vom Größerwerden, einer irrationalen Akkumulation, mit der die westlichen oder 'avancierten Gesellschaften' bis heute nur in Gestalt gewaltsamer Vernichtung des Überflüssigen umgehen können, durch Kultivierung von Krieg und Vernichtung.

Heute etabliert sich neben allem anderen auch eine Art von Globalisierungskritik, die nur die asymmetrische Verteilung im Blick hat. Der Ökonomie-Nobelpreisträger Josef Stiglitz beispielsweise hält Deglobalisierung für einen Fehler. Wenn die erste Welt sich einschränken würde, reiche es für alle. Das scheint Mainstream geworden zu sein: Jede Remedur sei nötig, die auf Linderung, Verbesserung, Beschäftigung zielt, aber Deglobalisierung führe in den Abgrund. Der wohl doch schon ist, was Globalisierung je bewirkt hat.

Pier Paolo Pasolini, *Der zwölfte Dezember*, Filmstills

Solche Diagnosen müssten durch genaue Rechnungen erst noch belegt werden. Man kann inzwischen aber eine andere Rechnung aufmachen: Die Dystopien sind nicht mehr Begleitphänomene eines apokalyptischen Blicks wie noch bei Pasolini. Das Apokalyptische selber ist berechenbar geworden, kein religiöses Erweckungsbegehren mehr, keine Figur der Transzendenz, keine Sehnsucht nach heilsgeschichtlichen Katastrophen-Maximierungen, keine rituelle Einstimmung auf den Zusammenbruch der Welt, aus welchem dann erst neues Heil hervorgehen könnte. All dies trifft das Denken des Apokalyptischen nicht mehr. Es ist ein nüchternes Geschehen geworden. Man kann apokalyptische Wirkungen in Wenn-dann-Sätzen formulieren, also in kalkulierbaren Bedingungsbeziehungen nach dem Modell von Ursachen und Wirkungen, die relativ linear und trivial sind. Wenn wir so weiter handeln wie jetzt, dann werden die Ressourcen verbraucht, die natürlichen Grundlagen der menschlichen Existenz gefährdet und später auch vernichtet werden, zudem diese und weitere berechenbar schlimme Folgen unvermeidbar sein. Solche Kalkulation ist relativ neu. Wir dürfen ein relativ Neues also getrost so annehmen und ausdrücken: Wir leben in einem Zeitalter naturwissenschaftlich berechenbarer Weltzusammenbrüche. Das Dystopische beschreibt umso mehr einen Gipfel an Verzweiflung, weil es auf eine positive Haltung nicht mehr ankommt. Die Erzeugnisse der technisch-militärischen, industrialisierten, telekommunikativ und medientechnologisch aufgerüsteten Welt, die Perspektive der kapitalistisch globalisierten Zivilisation, das aktuelle Modell des ökonomischen globalen Handels, sie alle sind in einem fatalen Selbstwiderspruch gefangen, der als letale Bedrohung erscheint. Diese Zivilisation müsste nun leisten, wozu sie sich gerade als unfähig und kontraproduktiv erwiesen hat: die durch sie von Anfang anstelle einer Emanzipation freigesetzte Gewalt durch jene selber ablösen.

Gegenwartsdiagnostisch wäre das Dystopische nicht als Einstellung, sondern als Mangel der Welt selber zu überwinden: dadurch, dass an die Stelle der Identitäten die Mischung tritt, anstelle der Behauptung des Eigentums am Hier- und Jetzt-Sein die Dezentrierung, anstelle der Sesshaftigkeit die Migration, an die Stelle der Verteidigung des Eigenen als Privileg und Besitz die Ent-Hierarchisierung.

Und die Kunst?

Und was sagen die Künste dazu? Wohl nur noch etwas, wenn sie die Überwindung der Identitäten denkbar, vorstellbar machen. Und zwar nicht, indem sie einfach Hierarchien umwenden und deren Spitze anders besetzen. Es geht gerade nicht um ein Anderes an der Stelle des Bisherigen, es geht um Überwindung des Modells überhaupt. Insofern geht es nun ohne Hoffnung in die Zukunft.

Normalerweise richtet Hoffnung sich auf Zukunft, Panik erfüllt dagegen den ganzen Raum der Gegenwart, ist Präsens. Wenn in diesem Sinne Zukunft Gegenwart ist, dann richtet sich Utopisches exklusiv auf Vergangenes. Just das Utopische wäre dann nur noch ein nostalgischer Rückblick. Da die Kunst zudem als ein natürliches Feld erscheint, auf welches utopische Erwartungen projiziert werden und auf welchem die kontrafaktischen Exzesse des versöhnten Lebens zum positiven Bild des Gelungenen entgegen allen realen Erfahrungen werden können, bleibt zu fragen, was den utopischen Diskurs der Kunst heute überhaupt noch als einen auf Zukunft und Möglichkeit gerichteten rechtfertigt.

Der Diskurs des Utopischen hat von Anfang an kompensatorische Funktion. Je weniger Kunst mit Wissenschaft und Technik Schritt zu halten vermochte, umso stärker erschien sie als eine normative Kraft, auf ein ganzes, versöhntes, wieder repariertes, metaphysisch unversehrtes Leben zu zielen.

Die Einheit der Künste und Wissenschaften ist ebenso – unerlöste – Utopie geblieben wie die Synthese von technischer Lebenswelt und funktionaler Gleichheit. Der ästhetisch befreite, technisch kompetente Mensch, der selber Medium einer stetigen Anverwandlung der Technologien ist, ist als emphatische Vorstellung zu verstehen, die sich längst blamiert hat. Auch Utopien, wie Hoffnungen, können obszön werden.

Dagegen ist es eine rein normative Forderung, dass die Künste sich als Orte der Bearbeitung widersprüchlicher Entwürfe entwickeln sollen, nicht als Orte der Behauptung starrer und reiner Identitäten.

Pier Paolo Pasolini, *Der zwölfte Dezember*, Filmstill

Literatur/ Referenzen

Baer, Willi/ Dellwo, Karl-Heinz, *Verdeckter Bürgerkrieg und Klassenkampf in Italien II. Die sechziger Jahre: Revolte und Strategie der Spannung*, Bibliothek des Widerstands, Bd. 32, Hamburg: Laika Verlag, 2015.

Lo Bianco, Giuseppe/ Rizza Sandra, *Profondo nero. Mattei, De Mauro, Pasolini – Un'unica pista all'origine delle stragi di stato*, Milano: Chiarelettere, 2009.

Bredenbrock, Claus (2018), *Eine Lange Straße aus Sand. Pier Paolo Pasolinis Reisen durch Italien*, ARTE/ WDR 2018 (58').

Fassin, Didier, *Das Leben. Eine kritische Gebrauchsanweisung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017.

Parag Khanna, *Move. Das Zeitalter der Migration*, Berlin: Rowohlt 2021.

Joubert-Laurencin, Hervé (1995), *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris: Cahiers du Cinéma.

Pasolini, Pier Paolo, *La resistenza negra*, Vorwort zu: *Letteratura negra. La Poesia*, hrsg. v. Mario De Andrade, Roma: Editori Riuniti, 1961.

Pier Paolo Pasolini, *Reihe Film 12. Pasolini*, hrsg. v. Peter W. Jansen/ Wolfram Schütte, München: Hanser, 1977.

Pasolini, Pier Paolo, *Les dernières paroles d'un impie*. Entretiens avec Jean Duflot, Paris: Belfond, 1981.

Reck, Hans Ulrich, *Pier Paolo Pasolini*, München/ Paderborn: Fink Verlag, Reihe 'directed by', 2010.

Reck, Hans Ulrich, *Ritualkunst zwischen Kult und Museum – Dissonante Ästhetiken am Beispiel Afrikas*. Mit einem Beitrag von Christine Bruggmann 'Hommage an Afrika', Köln: Herbert von Halem Verlag, 2017.

Reck, Hans Ulrich, Pasolini. *Der apokalyptische Anarchist*, (Analyse & Exzess). Leipzig: Spector Books, 2020

Reck, Hans Ulrich (2020), *Pasolini. The Apocalyptic Anarchist*, Leipzig: Spector Books, 'Analysis & Excess', 2020

Padhi Frieberger

Utopie, Dystopie und die Kunst des Widerstands

Annette Tesarek / Elisabeth Foissner

Padhi Frieberger (1931-2016) war ein unbequemer Vertreter der österreichischen Nachkriegs-Avantgarde. Sein alternatives und ungewöhnliches Leben und Werk sind seiner Meinung nach von einer intensiven Auseinandersetzung mit den Konzepten von Utopie und Dystopie geprägt. Diese Gegensätze sind keine klar getrennten Entitäten in Friebergers Œuvre, sondern verschmelzen zu einem komplexen Gewebe, das die Vergänglichkeit von Idealen und die Realitäten des menschlichen Strebens reflektiert. Frieberger untersucht wie utopische Visionen, die eine bessere Welt versprechen, gleichzeitig die Gefahr einer dystopischen Wendung in sich tragen und vice versa. Seine Arbeiten reflektieren eine Welt im ständigen Wandel und die Ungewissheit über die Zukunft, indem sie die Möglichkeit aufzeigen, dass der Traum von einer idealisierten Welt gleichzeitig die Grundlage für ihre potenzielle Zerrüttung bildet.

Ein Leben zwischen Kunst und Widerstand

Frieberger hat keine Kunst für den Kunstmarkt produziert, sondern war vielmehr ein engagierter Kritiker seiner Zeit. Seine Kunst ist tief verwurzelt in den politischen und sozialen Umbrüchen des 20. Jahrhunderts. Als Überlebender der Bombardierung des Bahnhofs von Krems und als wachsamer Beobachter, der die Nachkriegszeit intensiv erlebte, war er besonders sensibilisiert für die Gefahren autoritärer Systeme und sozialer Ungerechtigkeit. Diese Erfahrungen prägten sein künstlerisches Schaffen, das sowohl formal als auch inhaltlich konventionelle Grenzen überschritt.

Frieberger lebte und arbeitete aktiv im Kontext der gesellschaftlichen und politischen Realitäten, die er künstlerisch hinterfragte. Anstatt sich in die Isolation eines Ateliers zurückzuziehen, engagierte er sich direkt mit seiner Umgebung. Ein markantes Merkmal seines Schaffens ist die Verwendung von Mauern historischer Gebäude als Leinwände. Orte im nördlichen und südlichen Niederösterreich wie das Schloss Hagenberg bei Mistelbach und das Gelände einer ehemaligen Baumwollspinnerei in Weigelsdorf, die bereits zu Zeiten Friebergers Zeichen der Vergänglichkeit zeigten, wurden von ihm als In- und Outdoor-Wohnateliers genutzt. Fragmentarisch übergeblieben sind künstlerische Hinterlassenschaften in Form von Assemblagen aus zusammengeagelten oder bemalten Fundstücken und teils kryptische oder philosophische Botschaften an Wänden und Türen. Ihr Auffinden und Rezipieren zu einem späteren Zeitpunkt überließ er dem Zufall bzw. der Zeit. Die Wahl der „architektonischen Fundstücke“ als Malgrund dagegen ist bei Frieberger kein Zufall. Architektur ist seit jeher ein Symbol für menschliche Ambitionen. Die Errichtung und der Zerfall von Gebäuden und Städten spiegeln die Hoffnungen und Ängste der Gesellschaft wider. In der Moderne wurde Architektur oft als Mittel zur Verwirklichung utopischer Ideen gesehen, während in der Postmoderne die kritische Auseinandersetzung mit diesen Ideen und deren dystopischen Konsequenzen in den Vordergrund trat.



Padhi Frieberger, *Wer am Fluss wohnt, versteht die Fische*, Fragmente eines Wandtextes, Weigelsdorf, 1979–1999, Foto: © Annette Tesarek 2019



Padhi Frieberger, *Utopisten*, Wandtext, Weigelsdorf, 1979–1999, Foto: © Annette Tesarek 2019

Er fügt dieser Diskussion eine neue Dimension hinzu, indem er die Verfallsprozesse der Architektur nicht nur thematisiert, sondern als aktiven Bestandteil seiner Kunstwerke nutzt. Die von ihm ausgewählten Gebäude, die einst Symbol einer glorreicheren Vergangenheit waren, dienen nun als stumme Zeugen der Vergänglichkeit menschlicher Bestrebungen.

Die von ihm gewählten Orte, wie in den späten 1950er Jahren Schloss Hagenberg, mit Grundmauern aus dem Mittelalter und seiner Blütezeit in der Renaissance, sowie die ehemalige Baumwollspinnerei in Weigelsdorf aus der Biedermeierzeit, wo Frieberger in den 1980ern tätig war, sind nicht nur physische Strukturen, sondern wurden temporär zu symbolischen Trägern seiner chiffreartigen Botschaften, die sowohl utopische Hoffnungen als auch dystopische Ängste thematisieren.

Die Kraft der Schrift: Politische Botschaften im öffentlichen Raum

Die an die Wände gemalten Texte von Frieberger sind bei der Erkundung seiner ehemaligen Wirkungsorte heute nur mehr teilweise oder gar nicht mehr sichtbar. Botschaften, oft im öffentlichen Raum angebracht, fungieren als direkte politische Kommentare oder Appelle, die gesellschaftliche Strukturen hinterfragen und zum Nachdenken anregen. Ein bisher noch nicht veröffentlichtes Beispiel ist der Schriftzug „*Wer am Fluss wohnt, versteht die Fische*“, der auf der Wand eines Fabrikgebäudes in Weigelsdorf zu finden war. Diese Botschaft unterstreicht die Notwendigkeit eines tiefen Verständnisses für die Umwelt und verweist gleichzeitig auf die Vergänglichkeit sowohl der Botschaft als auch der Umgebung. Mittlerweile ist das texttragende Gebäudeelement, wo der Schriftzug 2019 noch teilweise erkennbar war, abgetragen.

Für Padhi Frieberger wurden seine gemalten Wandtexte, die ich als eine Form des Graffiti bezeichnen würde, zu einem zentralen Mittel des Widerstands. Diese Kunstform, deren Ursprung im italienischen *graffito* für „Schraffur“ oder „Ritzen“ und im griechischen *graphein* für „schreiben“ oder „zeichnen“ liegt, hat sich von der Antike bis heute als Ausdrucksform für subversive und ungehörte Stimmen erhalten. Diese flüchtige Kunstform, deren Vergänglichkeit dem unmittelbaren Charakter von Friebergers Botschaften zusätzlichen Nachdruck verleiht, wurde zu einem effektiven Medium für seine Aussagen. Durch das Anbringen seiner Texte an bereits verfallenen Gebäuden verband Frieberger die temporäre Natur des Graffiti mit der (Un-)beständigkeit seiner Botschaften. Diese Kombination verdeutlicht die transienten Zustände von Gesellschaft und Kultur.

Trotz der oft kritischen Themen enthält Friebergers Werk eine klare utopische Dimension. Seine Kunst bietet nicht nur eine kritische Reflexion der Realität, sondern auch Visionen für eine gerechtere und menschlichere Zukunft. Durch seine Texte und Collagen lädt er dazu ein, über alternative Möglichkeiten und Lebensformen nachzudenken.

Er war ein Künstler, der sich den etablierten Normen und Konventionen der Kunstwelt konsequent verweigerte. Sein Werk ist ein Zeugnis einer radikalen künstlerischen Praxis, die sowohl ästhetische Fragen als auch tiefgreifende politische und soziale Strukturen thematisiert und spiegelt seine ambivalente Sicht auf die Gesellschaft wider.

Friebergers Hinterlassenschaften bleiben ein Appell an die Kunst, ihre Rolle als kritische Instanz und Motor des sozialen Wandels ernst zu nehmen. In seinem Werk liegt eine kraftvolle Erinnerung daran, dass jede Vision einer besseren Welt auch die Möglichkeit der Enttäuschung in sich trägt und dass die Vergänglichkeit eine unvermeidliche Begleiterscheinung aller menschlichen Ambitionen ist.

Persönliche Spurensuche und Einladung zum Dialog

Die Suche nach den künstlerischen Wirkungsorten Friebergers ist nicht nur eine archivarische Aufgabe, sondern auch eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit einem Künstler, dessen Werk bis heute weitgehend im Verborgenen geblieben ist. Gemeinsam mit Elisabeth Foissner (ehemalige Nachlassbearbeiterin Padhi Frieberger, Belvedere Wien) folge ich seinen Spuren an zum Teil noch unbekannte Orte, um zu versuchen, seine Chiffren zu entziffern, um das künstlerische Erbe zu bewahren und neue Perspektiven auf sein Werk zu eröffnen.

Diese Spurensuche ist auch eine Form der künstlerischen Praxis, die das Vergangene mit der Gegenwart verbindet und die Erinnerung an Friebergers Werk lebendig hält. Die Orte, an denen er wirkte, sind nicht nur geographische Punkte, sondern auch symbolische Räume, die seine Visionen verkörpern. Diese Auseinandersetzung mit dem Archiv und der Erinnerung stellt einen Beitrag zur Bewahrung und vollständigen Anerkennung seines kulturellen Erbes dar. Ich hatte das Glück, mit dem Künstler in seinen letzten 7 Lebensjahren zusammenzuarbeiten und sein Wirken fotografisch festzuhalten. Nach seinem Tod im Jahr 2016 wurde sein Papiernachlass vom Belvedere Wien erstanden.

Seit 7 Jahren führen Elisabeth Foissner und ich umfassende Recherchen zu Friebergers Werk durch, um die vielfältigen Aspekte seines Oeuvres zu erfassen und zu verstehen. Wir besuchen Orte, sichten Dokumente, führen Interviews mit ZeitzeugInnen und versuchen so, die verschiedenen Facetten seines Schaffens und seine geographischen sowie persönlichen Netzwerke sichtbar zu machen. Seine Verbindungen zu Künstlern der Wiener Kunstavantgarde der 1960er Jahre lockte damals, besonders in der warmen Jahreszeit, zahlreiche Persönlichkeiten, so auch Mitglieder der *Wiener Gruppe*, ins nördliche Niederösterreich. Unter anderem wurde Schloss Hagenberg von Armin Ackermann, Raimund Abraham, Konrad Bayer, Friedensreich Hundertwasser, Walter Pichler, Oswald Wiener und Udo Proksch besucht. In wie weit sich die KünstlerInnen rund um Padhi Frieberger gegenseitig in ihrem Wirken beeinflusst haben, steht im Fokus weiterer Recherchen.

Padhi Frieberger

1931 geboren in Meidling im Tale bei Krems, Niederösterreich / 1945 Verschlachtet bei Bombardierung des Bahnhofs von Krems / 1951 Kartenabreißer im *Strohköffer*, hier knüpft er erste Kontakte zur Wiener Kunstszene und hat musikalische Auftritte / 1950er Jahre beginnt mit der Versendung von Mail-Art / 1959–1974 lebt auf Schloss Hagenberg, wo er Tauben züchtet und sich mit der Avantgarde der Künstler- und Alternativszene trifft / 1961–1963 Filmauftritte, u.a. in „*Am Rand*“ (Regie: Ferry Radax) / 1979–1999 Lebt und arbeitet im „*Fischapark*“, einer ehemaligen Baumwollspinnerei bei Weigelsdorf, wo zahlreiche Assemblagen und inszenierte Fotografien entstehen. **Ausstellungen (Auswahl):** 1981 *Padhi Frieberger – Fotos und Objekte*, Galerie Julius Hummel, Wien / 2004 *With Love & Respect*, Rupertinum, Museum der Moderne Salzburg / 2006 *Summer of Love* Kunsthalle Wien / 2007 *Künstler im Fokus #3 Padhi Frieberger – Ohne Künstler keine Kunst*, MAK, Wien / 2011 *Padhi Frieberger – Glanz und Elend der Moderne*, Forum Frohner, Kunsthalle Krems / 2020 *The Beginning – Kunst in Österreich 1945 bis 1980*, Albertina Modern / 2020 *das boot, das bett und der rest des himmels*, Galerie Himmelfortgasse 22, Wien / 2021 *Padhi Frieberger – Fotokunst 1950-2000*, Westlicht. Schauplatz für Fotografie, Wien / 2023 *Rendezvous mit der Sammlung. Kunst von 1960 bis heute*, Landesgalerie Niederösterreich, Krems / 2023 *Kritzel-Kitzel-Kabinett*, Galerie district4art, Wien / 2024 *Kritzel-Kitzel-Kabinett* Galerie Sommer, Graz / 2024 *Favorite Fall*, Ostlicht. Galerie für Fotografie, Wien.



Padhi Frieberger, *Weder Hopfen noch Malz verloren*, Materialcollage, 1960er Jahre, Courtesy Galerie Julius Hummel



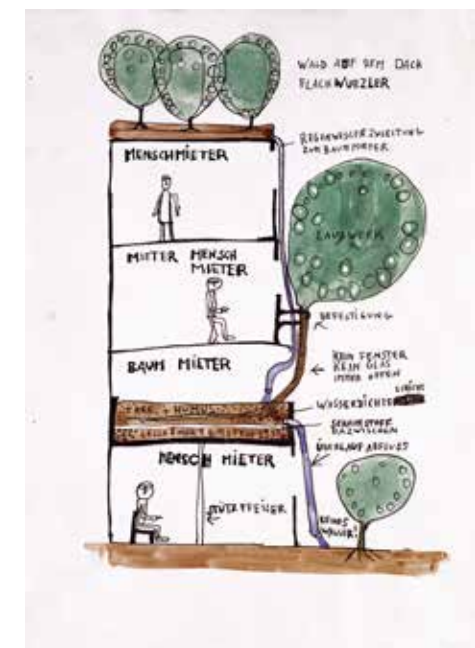
Padhi Frieberger, *Frische Luft*, S/W Fotografie, Schloss Hagenberg, 1960er Jahre, Courtesy Galerie Julius Hummel

Friedensreich Hundertwasser Grüne Stadt-Utopien

Wolf Guenter Thiel

„Die funktionelle Architektur hat sich als Irrweg erwiesen, genauso wie die Malerei mit dem Lineal.“ Diese von Friedensreich Hundertwasser im *Verschimmelungsmanifest* am 4. Juli 1958¹ gegen das „Neue Bauen“ und den damit verbundenen Rationalismus in der Architektur erstmalig vorgetragene Losung entspricht der Provokationsdynamik von Guy Debord.² Debord und die Bewegung der Situationisten operierten an den Schnittstellen von Kunst, Politik, Architektur und Wirklichkeit. Sie setzten sich für die Umsetzung der Versprechen der postavantgardistischen Kunst im Alltagsleben ein. Hundertwasser entspricht vom künstlerischen Selbstverständnis her dieser Bewegung. Sein Manifest bringt dies klar zum Ausdruck. *„Die Malerei und die Skulptur sind jetzt frei, denn jedermann darf heute allerlei Gebilde produzieren und nachher ausstellen. In der Architektur besteht jedoch diese grundsätzliche Freiheit, die als Bedingung jeder Kunst anzusehen ist, noch immer nicht, denn man muß erst ein Diplom haben, um bauen zu können. Warum?“*³ Hundertwasser wird allerdings niemals Mitglied der *Situationistischen Internationale*. Er sieht sich selbst eher in der Tradition des Universalkünstlers der Renaissance und dessen absoluter umfänglicher und ganzheitlicher Gestaltungskraft. Anders als Debord ist Hundertwasser kein ideologischer Linker und vor allem kein marxistisch geprägter Materialist, sondern ein liberalistisch geprägter humanistischer und ökologisch orientierter Gestalter von Gesellschaft.

In seiner grundsätzlichen Stellungnahme innerhalb des *Verschimmelungsmanifests* gegen den Rationalismus und Funktionalismus des modernen Bauens und seinen Kult des rechten Winkels entwickelt Hundertwasser erstmals seine grundsätzliche alternative Bauphilosophie. Diese ist an der „guten Kurve“, am Ornament, an ökologischer Einbindung in die Natur, an Buntheit und Vielfalt der Fassaden orientiert. Gleichzeitig fordert er die Bewohner der Gebäude auf, aktiv am Gestaltungsprozess teilzuhaben. Es geht ihm um das unbedingte Streben nach „Schönheit“. In diesem Manifest formuliert er sein eigenes, individuelles Alleinstellungsmerkmal. Als Künstler nimmt er ebenfalls bewusst eine Oppositionsrolle gegenüber der in den 1950er Jahren den Diskurs bestimmenden amerikanischen Kunst ein. Insbesondere die abstrakten Expressionisten hatten einen großen Einfluss auf Zeitgenossen wie Arnulf Rainer, Hermann Nitsch oder Markus Prachensky. Hundertwasser fühlt sich in dieser Zeit der *Wiener Schule des Phantastischen Realismus* mit Ernst Fuchs oder Arik Brauer wesentlich stärker verbunden. Was ihn jedoch grundsätzlich von dieser Bewegung unterscheidet ist der sozio- und ökologisch-kulturell geprägte Denkansatz. Hundertwasser versteht sich als Universalkünstler, der die Gesellschaft grundsätzlich gestaltet und nicht als traditioneller, bildender Künstler. Er nutzt visuelle und inhaltliche Aspekte der Bildsprache von Paul Klee, hat jedoch immer den Gesellschaft transformierenden Grundimpuls in seiner Arbeit vor Augen. Es geht ihm hierbei sehr deutlich um die Öffentlichkeitswirksamkeit und den Erfolg seiner Arbeit im ökonomischen Sinne.



Friedensreich Hundertwasser, *Baummieter*, Architekturzeichnung, 1976

Josef Beuys spricht einige Jahre später von der *sozialen Plastik*.⁴ Dieser Idee greift Hundertwasser deutlich früher auf und realisiert sie in der Architektur von Anfang an. Er nimmt ebenfalls heutige gesellschaftspolitische Paradigmen wie Partizipation und Inklusion in Form von selbstgestalterischen Vorgängen der Benutzer seiner Architektur vorweg. Beuys siedelt seine sozialen Plastiken vor allem im Kunstsystem an, um von dort ausgehend das Gesellschaftssystem zu unterwandern. 7000 Eichen unter dem Motto Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung ist eine *soziale Plastik* des Künstlers Joseph Beuys, die 1982 auf der *documenta 7* der Öffentlichkeit vorgestellt wurde.⁵ Das Projekt war im Hinblick auf die allgemeine Versiegelung von Stadtfächen eine umfangreiche



Friedensreich Hundertwasser, *Grüne Stadt*, Mixed media, 1978

künstlerische und ökologische Intervention mit dem Ziel, den urbanen Lebensraum nachhaltig zu entsiegeln und ökologisch aufzuwerten. Fünf Jahre später konnte die bis heute das Stadtbild prägende Aktion zur *documenta 8* abgeschlossen werden. Er richtet sich vor allem an das Kunstpublikum und die Stadtbevölkerung Kassels, für alle anderen ist es ein höchst nachhaltiger symbolischer Akt. Hundertwasser selbst hat seine Vorstellungen von einem Leben im Einklang mit den Gesetzen der Natur in seinen bescheidenen Rückzugsorten im Waldviertel, in der Normandie, in Venedig und in seinem Tal in Neuseeland verwirklicht, wo er mehr als 100.000 Bäume pflanzte, Kanäle und Teiche anlegte und Wasserkläranlagen baute. Er nützte Sonnen- und Wasserenergie. Für ihn war es weniger ein symbolischer, sondern vielmehr ein existenzieller Akt. Die Ökologie war nicht in erster Linie ein Thema seiner Kunst, sondern er sah in ihr für sich selbst als Mensch eine wichtige Existenzgrundlage. Er lebte entsprechend seinen Überzeugungen möglichst im Einklang mit der Natur. Als Aktivist vertrat er seine ökologischen und zugleich gesellschaftskritischen Positionen in der Öffentlichkeit und publizierte sie in zahlreichen Manifesten, Briefen, in Reden und öffentlichen Demonstrationen. Im Zentrum seines ökologischen Handelns stand die Idee, *„der Natur wieder zu ihrem Recht zu verhelfen, durch Baumpflanz- und Begrünungsaktionen (Bewaldung der Dächer, Baummieter), die Wiederherstellung natürlicher Kreisläufe (Humustoilette), den Schutz des Wassers und den Kampf für eine abfallfreie Gesellschaft“*.⁶ Er war im wahrsten Sinne ein Naturschützer und wollte für und mit Menschen ein gesellschaftliches und hierbei natürliches Lebensumfeld gestalten und schaffen. Es ging ihm um einen Dialog zwischen Mensch und Natur.

Hundertwassers Popularität beruht nicht auf der Beliebtheit seiner bildenden Kunst und seiner unverwechselbaren visionären Architektur allein, sondern vor allem auf seinem Engagement als Aktivist für einen allumfassenden Natur- und Umweltschutz. *„Hundertwasser gestaltete Original-Poster u. a. für die Rettung der Meere, für den Schutz des Regenwaldes und gegen die Kernenergie, die in hohen Auflagen gedruckt wurden und deren Verkaufserlöse an Umweltinitiativen und Umweltorganisationen spendet wurden. Die Gestaltung von Umweltpostern war Teil seiner Strategie, die sich in vielfältigen Aktivitäten, in Vorträgen und Aktionen manifestierte, die die Erhaltung und den Schutz der freien Natur zum Ziel hatten und das Bewusstsein der Menschen für den Umweltschutz aktivierten.“*⁷

Gibt es Vorbilder? In den 1960er Jahren wandten sich die Architekten der britischen *Archigram-Gruppe* und des *Archigram-Magazins* von der konventionellen Architektur ab. Der *Archigram-Stil* ließ sich von der Pop-Art, dem *New Frontier* Gedanken, wie er sich in den Apollo-Missionen manifestierte, vom Konstruktivismus, der Biologie oder der Fertigung neuartiger Elektronik inspirieren. Dieser damals hochinnovative und neuartige Stil beeinflusste postmoderne und dekonstruktivistische Trends wie sie sich beispielsweise in der *Grazer Schule* verkörpern sollten. Hundertwasser ersetzte diesen unbedingten Fortschrittsglauben durch einen ganzheitlichen organischen und ökologischen Entwicklungsansatz. Was ihn aber fasziniert haben dürfte, war die Ästhetik und die grundlegende Abkehr von insbesondere funktionalistisch und modernen Gestaltungsparametern. An ihre Stelle setzte er, wie der *Archigram Stil*, seinen eigenen Lifestyle, den er populär kulturell stilisierte und in Form seiner



Friedensreich Hundertwasser, *Die Häuser hängen unter den Wiesen - 3 Etagen*, Architekturmodell, 1972, ausgeführt von Ingolf Schaufler

eigenen abstrakten Pop-Art vermarktete. Wie den *Archigram Architekten* ging es Hundertwasser darum, den Zweck der Architektur neu zu definieren und zu erweitern. Wie sie wollte er im Gegensatz zur üblichen Baupraxis, die Ausstattung für ein erweitertes Wohnen bereitstellen und alle daraus resultierenden kulturellen Veränderungen befördern. Er war ähnlich wie Padhi Frieberger ein kreatives Hybrid und im Sinne des Kunstmarktes wie auch der Architektur ein ausgesprochener sich generell verweigernder Nonkonformist. Der Ansatz von Hundertwasser ist zwar inspiriert von Kunst- und Designideen seiner Zeit, ist aber hierbei insbesondere den eigenen Idealen und sozio- und ökologischen Grundüberzeugungen verpflichtet und somit vollständig genuin. Er brachte diese Ideale immer wieder nicht nur in seiner Malerei und Architektur, sondern ebenfalls in Manifesten zum Ausdruck. Er verstand seine Kunst als unbedingten Verstärker und als Instrument der Public Relations im Sinne seiner Überzeugungen. Heute gehören Partizipation, Inklusion und Ökologie, Begrünung von Dachflächen, Entsiegeln von städtischen Flächen und die Mitgestaltung der Umwelt durch ihre Bewohner zum gesellschaftlichen Konsens. In den 1960er bis 1980er Jahren war dies nicht oder in nur sehr beschränktem Maße möglich. Die Art und Weise seiner Bautätigkeit als Architekt und Künstler kann aus diesen Grundüberzeugungen erklärt werden.

Hundertwasser argumentiert analog zur heute sehr beachteten Gaia-Hypothese. Diese besagt, dass die Erde und ihre Biosphäre wie ein ganzheitliches und umfängliches Lebewesen betrachtet werden könne, da die Biosphäre – die Gesamtheit aller Organismen – Bedingungen schafft und erhält, die nicht nur Leben, sondern auch eine Evolution komplexerer Organismen ermöglichen.⁸ Hundertwasser spricht bereits 1980 explizit über diesen Zusammenhang und fasst es unter dem Schlagwort „Baumpflicht“ zusammen. *„BAUMPFLICHT bedeutet die Wiederherstellung des Dialoges mit der Natur. Es geht um eine fundamentale Kehrtwendung, um eine fundamentale Neuorientierung. Ein tägliches Leben ohne intimen Kontakt mit Bäumen, Pflanzen, Erde und Humus ist menschenunwürdig.“*⁹

- 1) „Guy Debord ... fühlte sich stets als »Berufsrevolutionär der Kultur«, überzeugt von der »Notwendigkeit des Vergessens« und der »Verteidigung des Nichts«, der »mit allen hyperpolitischen Mitteln die bürgerliche Glücksvorstellung zerstören« wollte. In seinem ersten Hauptquartier im Pariser Viertel St. Germain-des-Prés, der Kneipe »Chez Moineau«, in der auch Ernst Fuchs und Fritz Hundertwasser verkehrten, war Debord immer auf der Suche nach dem »Salz der Erde« - jenen »Leuten, die ernsthaft dazu bereit sind, an die Welt Feuer zu legen, um ihr mehr Glanz zu verleihen«. <https://www.spiegel.de/kultur/an-der-welt-feuer-legen-a-52e10fac-0002-0001-0000-000013488719> am 24.11.2024.
- 2) Das Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur wurde vom Maler Friedensreich Hundertwasser am 4. Juli 1958 in der Abtei Seckau vorgetragen und 1959 und 1964 mit Ergänzungen versehen. http://www.hundertwasser.at/deutsch/texte/philo_verschimmelungsmanifest.php
- 3) Vgl.: http://www.hundertwasser.at/deutsch/texte/philo_verschimmelungsmanifest.php
- 4) „Die von der Anthroposophie beeinflusste Theorie der „Sozialen Plastik“ besagt, jeder Mensch könne durch kreatives Handeln zum Wohl der Gemeinschaft beitragen und dadurch plastizierend auf die Gesellschaft einwirken. Aus dieser Vorstellung entstand die viel zitierte These der „Sozialen Plastik“: „Jeder Mensch ist ein Künstler“, die Joseph Beuys erstmals 1967 im Rahmen seiner politischen Aktivitäten äußerte.“ Wikipedia vgl. Wolfgang Zumdick: Joseph Beuys als Denker. PAN/XXX/tt, Sozialphilosophie – Kunsttheorie – Anthroposophie, Mayer, Stuttgart, Berlin 2002, S. 12.
- 5) Vgl.: Albert Vinzens, Bernhard Ruffert, Joachim J. Kühmstedt: *Beuys Platanen und Basalte*.



Friedensreich Hundertwasser, *Wohnhäuser*, Architektur-Heilvorschlagn, Fotoübermalung/Architekturzeichnung, 1971/1972

Friedensreich Hundertwasser war ein höchst umstrittener Künstler und Architekt, gerade, weil er sich als Universalkünstler sah und in der Öffentlichkeit als solchen stilisierte. Hierbei war er Nonkonformist und hat schon sehr früh sein eigenes Betriebs- und Vermarktungssystem geschaffen und zwar entsprechend seinen Überzeugungen und Gestaltungsvorstellungen. Er war am konventionellen Galerie- oder Ausstellungsbetrieb weniger interessiert, als daran, Menschen zu erreichen und sie von seinen Vorstellungen persönlich zu überzeugen. Hierbei nutzt er Mittel von Public Relations und Werbung, was ihm den Vorwurf des Populismus einbrachte. Er war am Geschäft und Kommerz interessiert, um seine Ideen und Überzeugungen, unabhängig von kunstsystemischen Einflussfaktoren, selbstbestimmt und gleichzeitig eigen- und gemeinnützig architektonisch, künstlerisch und ökologisch zum Ausdruck zu bringen.

Hundertwasser schaffte – wie die Künstlerin Niki de Saint Phalle und der Künstler Jean Tinguely – eine ikonische unverwechselbare Bildwelt und vermarktete sich selbst.¹⁰ Ähnlich wie der Architekt Antoni Gaudí tat er dies gegen alle gängigen Geschmacksmuster.¹¹ So werden alle drei zwar als Nonkonformisten selbstverständlich zu Außenseitern, aber ebenso zu Ikonen ihres eigenen unverwechselbaren Stils. Der ganzheitlich künstlerische Ansatz und die Symbiose aus Landschaft, Wald und Kunst weist auf einen weiteren Zeitgenossen des Künstlers: Edward James. Der ebenso universell interessierte wie exzentrische James war ein britischer Multimillionär, Kunstsammler, Poet, Mäzen und Künstler. Er war ein Anhänger und früher Förderer der surrealistischen Bewegung und schuf zwischen 1964 und 1984 den surrealistischen Skulpturenpark *Las Pozas* im mexikanischen Regenwald.¹² Ähnlich wie de Saint Phalle oder Hundertwasser schafft James einen weltweit unverwechselbaren und ikonischen Ort, in der sich Kunst, Landschaft und komplexe, ganzheitliche Lebensauffassungen verkörpern. Hundertwassers Gebäude in Wien sind zu international bekannten und hoch beliebten Sehenswürdigkeit geworden. Seine Manifeste und die von ihm sehr früh geäußerten Ideale und Konzepte, die wir heute als selbstverständlich ansehen, waren es in der Zeit, in der Hundertwasser sie zum Ausdruck gebracht hat, revolutionär und werden bis heute in ihrer Bedeutung unterschätzt.

- 7000 Eichen-Projekt. AQUINarte Literatur- & Kunstpresse, 2013;
- Vgl. Joseph Beuys, Bernhard Blume, Rainer Rappmann: *Gespräche über Bäume*. FIU-Verlag, 2006.
- Vgl.: <https://hundertwasser.com/oekologie> am 27.11.2024.
- <https://hundertwasser.com/oekologie> am 27.11.2024.
- Die Gaia-Hypothese wurde von der Mikrobiologin Lynn Margulis und dem Chemiker, Biophysiker und Mediziner James Lovelock Mitte der 1970er Jahre entwickelt: z.B.: Jim E. Lovelock: *Unsere Erde wird überleben: GAIA, eine optimistische Ökologie*. Piper, München 1982; James Lovelock: *Das Gaia-Prinzip: die Biographie unseres Planeten*. Artemis & Winkler, Zürich, München 1991; Elisabet Sahtouris: *Gaia. Vergangenheit und Zukunft der Erde*. Insel Verlag, Frankfurt/M., 1998.
- Hundertwasser anlässlich einer Pressekonferenz mit Bürgermeister Gratz am 30. September 1980 in Wien. *Das Hundertwasser Haus. Wien*, Österreichischer Bundesverlag/Compress Verlag 1985, S. 186-189. *Hundertwasser Architektur. Für ein natur- und menschengerechteres Bauen*. Köln: Taschen Verlag, 1996, S. 258-261 und erweiterte Neuausgabe 2006, S. 186-188; Vgl.: https://www.hundertwasser.com/text_detail?articles_id=1587932668740 vom 27.11.2024.
- <https://www.fr.ch/de/mahf/espace-jean-tinguely-niki-de-saint-phalle> am 24.11.2024.
- Vgl.: www.fundacionantonioaudi.org
- Vgl.: <https://en.laspozaxiitla.org.mx/>

Edgar Honetschläger

Edgar Honetschläger ist ein österreichischer bildender Künstler, Drehbuchautor, Filmregisseur und Umweltaktivist. Er lebt in Italien und Österreich. Der Bogen seiner Arbeiten spannt sich von Zeichnung, Malerei und Photographie über Performance, Installationen und Interventionen bis zu Kurz- und Spielfilmen. Bei seinem aktuellen Projekt *GoBugsGo* – ein gemeinschaftliches Vorhaben mit vielen AkteurInnen – wird Land gekauft und dieses zur *Non-Human Zone* erklärt, um es so vor dem Eingriff des Menschen zu schützen und der Natur zurückzugeben. Es ist ein Re-Naturierungsprojekt mit den Mitteln der Kunst.

Interview, Wien, Oktober 2024

Thomas Redl: *Aktuell behandeln wir das Thema Utopien versus Dystopien. Du hast vor einigen Jahren ein Projekt begonnen, das sich *GoBugsGo* nennt. Kannst du das Projekt erläutern? Was ist die Idee dahinter?*

Edgar Honetschläger: *GoBugsGo* ist utopischer Realismus. Das Projekt ist aus Verzweiflung entstanden. Ich habe 2011 Japan wegen der Nuklearkatastrophe von Fukushima verlassen. Diese Problematik ist bis heute nicht abgeschlossen, bloss die Medien berichten nicht mehr darüber. In meiner Kindheit hat mich meine Mutter an die Natur herangeführt und mich für sie sensibilisiert. Der Niedergang der Natur ist etwas, das mich schon sehr lange belastet, und man kann das in meinem Werk von Anfang an ablesen. Zum Beispiel bei meiner Arbeit *Schuhwerk* in Tokyo 1994, wo Gipsplatten mit Fussabdrücken mit Wachs gefüllt wurden (<https://honetschlaeger.com/schuhwerk/>). Sie entstanden in den Straßen der Metropole und wurden in Folge als Installation in der ehemaligen Reisbörse ausgestellt. Wenn man eine dieser Gipsplatten auf den Boden fallen lässt, zerbricht sie in tausend Teile. Das Wachs fällt heraus, man kann es schmelzen und umformen. Der Gips steht metaphorisch für die Umwelt, die man, wenn sie zerstört ist, nicht mehr zurückholen kann. Das Wachs steht für die Gesellschaft, die immer transformierbar ist. Oder die Fotoserie *SENSING SOIL*, 1989, wo ich nackt auf einem Mühlviertler Feld liege und mein Kopf in der Erde steckt. (<https://honetschlaeger.com/sensing-soil/>)

T.R.: *Und aus der Summe dieser Projekte und Erfahrungen ist dann das sehr konkrete Projekt *GoBugsGo* entstanden?*

E.H.: Es ist immer diese Dichotomie Kultur und Natur die mich beschäftigt, die es bei den Naturvölkern, wie Claude Lévi Strauss schon in den 1930er Jahren ausgewiesen hat, nicht gegeben hat. Als ich nach der Nuklearkatastrophe von Fukushima nach Wien zurückgekehrt bin, war mir schnell klar, dass mir Wien allein nicht genügen würde. Ich fand ein Haus in Tarquinia nördlich von Rom, das von acht Hektar Grund umgeben ist und wollte wissen, wie groß ein Garten sein muss, damit ein Mensch sich davon ernähren kann. Mit der Zeit fand ich heraus, dass es ungefähr hundertzwanzig Quadratmeter braucht. Man muss aber auch mit den Nachbarn tauschen, um überleben zu können. In dieser Zeit habe ich festgestellt, dass die Insekten immer weniger wurden, was auch die dort ansässigen Bauern bestätigten. Ohne Insekten wird es keine Menschen mehr geben, also habe ich mich gefragt, was ich aus meiner künstlerischen Praxis

heraus entwickeln kann, um darauf aufmerksam zu machen. In einem Artikel der New York Times 2018 las ich, dass bereits in der Nixon-Zeit WissenschaftlerInnen berechnet haben, wohin das Global Warming führen wird. In diesem Artikel wurden die Tompkins erwähnt (Anm.d.R.: Kristine Divitt und Douglas Tompkins, 14.4.2023), ein wohlhabendes kalifornisches Ehepaar, das bereits in den 1980er Jahren ihre Firmen verkauft hat, um riesige Grundstücke in Patagonien zu kaufen und diese zu renaturieren, das heißt Individuen treten gegen Konzerne und Staatsinteressen an. Jedoch kann man auch in einer Demokratie enteignet werden, weil z.B. eine Straße gebaut werden soll, Gesetze können verändert werden, um weiter Natur zu zerstören. Also habe ich 2018 die NGO *GoBugsGo – Verein zur Befreiung der Natur – Set nature Free!* gegründet, die im Kollektiv Land kauft und es in *Non-Human Zones* verwandelt. Eine Gruppe, die stetig größer und so zu einem politischen Faktor wird, denn wenn viele gemeinsam Land besitzen, so ist es für die Politik und auch für Konzerne ungleich schwerer, dieses Land in Besitz zu nehmen und zu zerstören. Das Utopische daran ist, dass unsere Zonen nicht mehr von Menschen betreten werden dürfen, sie werden dem menschlichen Zugriff entzogen. Das ist für viele eine Provokation und auch nach bestehenden Gesetzen nicht möglich, weil jeder Zentimeter Land eine Widmung hat. Mit Hilfe unserer Anwälte und Notare schaffen wir es trotzdem!

T.R.: *Das Land darf auch nicht gepflegt werden?*

E.H.: Genau – wir schließen den Menschen aus. Der Mensch schreit immer nach Freiheit, aber der Natur will er sie nicht gewähren. Die Natur ist im besten Fall Erholungsgebiet für ihn. Im Beuys'schen Sinne ist *GoBugsGo* eine soziale Skulptur, und in Readymade Kategorien gedacht, erklärt ein Künstler ein Stück Land zu einer lebenden Skulptur. Allein dadurch ist es schon geschützt. Somit löst sich die Dichotomie Natur-Kultur auf, weil die Natur, die antizivilisatorisch ist, zu Kultur wird und somit schützenswert ist, denn alles was der Mensch hervorbringt, will er auch schützen, die Natur, die Basis seiner Existenz zerstört er jedoch unumwunden. Unsere *Non-Human Zones* genießen



Edgar Honetschläger, *GoBugsGo – Non-Human Zone*, 2020, Breitenbrunn, Burgenland, Foto: Edgar Honetschläger, © Bildrecht 2025

doppelten Schutz – als deklarierte Skulptur und den der Community.

T.R.: *Wieviele solcher Zonen sind bis jetzt realisiert?*

E.H.: Sieben.

T.R.: *In welcher Größe ist so eine Zone?*

E.H.: Zwischen 2000m² und 5 Hektar. Unsere BiologInnen, EntomologInnen, ÖkologInnen und FörsterInnen haben einen Kriterienkatalog erarbeitet, welche Vegetation für die Insekten ideal wäre, danach richten wir uns beim Kauf. Durch die Mitgliedsbeiträge sind wir rein privat finanziert und alle arbeiten ehrenamtlich. *GoBugsGo* behält im Gegensatz zu klassischen Naturschutzinstitutionen kein Geld für die Administration zurück. Im Jahr 2018 schuf ich mit den Früchten meines italienischen Gartens 1500 Konserven. Sie dienen als Incentive. Sie sind Teil des von mir gefertigten *art n' natur packages* (<https://gobugsgo.org/de/gbg-projekte/garten-package>), das bei *GoBugsGo* Präsentationen in Kunsttempeln ausgestellt wird, um Mitglieder, sogenannte Buggies, zu gewinnen. Man erhält einen Kubus 10 x 10 x 10 cm, ein Multiple, das ein Leporello über das Projekt enthält, eine meiner Zeichnungen in einem Auflagendruck und eben eine selbst gemachten Konservendose, plus ein Beitrittsdokument. Im November



Edgar Honetschläger, *GoBugsGo – Non-Human Zone*, 2021, Capodimonte Museumspark, Neapel, Italien, Foto: Edgar Honetschläger, © Bildrecht 2025

2018 haben wir *GoBugsGo* mit einer Performance in der Kunsthalle Wien zum ersten Mal vorgestellt. Manche KünstlerkollegInnen fragten sich damals, was das mit Kunst zu tun hätte. Das hat sich dann aber ziemlich schnell geändert. Seitdem tingeln wir durch europäische Kunstinstitutionen.

T.R.: *Liegen diese Grundstücke nur in Österreich?*

E.H.: Das Projekt war von Anfang an international angelegt. Es gibt zum Beispiel ein Grundstück in Neapel, am Capodimonte. Das ist deswegen besonders, weil es das größte und wichtigste Naherholungsgebiet der Drei-Millionen-Metropole ist. Dort befindet sich das *Museo di Capodimonte* – das auch Caravaggio beherbergt. Inmitten des dazugehörigen Barockgartens ist eine unserer *Non-Human Zones*. Diese hat eher symbolischen Wert, denn das Grundstück hat nur zweitausend Quadratmeter. Es soll andere italienische Kunstinstitutionen, viele davon haben riesige Gärten, dazu anregen, ebenso *Non-Human Zones* zu errichten – ein großer Unterschied zu unserem Grundstück im Südburgenland, wo wir fünf Hektar, mitten in extensiver Landwirtschaft haben, eine Oase für Insekten. Es gibt also Zonen, die eher einen symbolischen Wert haben und andere, die ganz konkret etwas für die Insekten tun.

T.R.: *Kultur ist entstanden mit der Kultivierung des Landes. Siehst du im Umkehrschluss, dass man mit diesem Projekt die Natur wieder rekultiviert und damit freilässt. Ist das dein künstlerisches Statement?*

E.H.: Ja, unter anderem. *Non-Human Zone* bedeutet nicht gestalten. Normalerweise formt der Künstler, die Künstlerin, oder? Wenn wir, die Leute von *GoBugsGo* zusammentreffen, dann gibt es ein Feuerwerk an Ideen. Das ist wunderbar, weil jeder kommt aus einer ganz unterschiedlichen Lebensrealität und denkt entsprechend anders, es gibt kaum einen Beruf, der nicht bei uns verteten ist. Mich selbst empfinde ich eher wie einen Regisseur, wie ein Gefäß, das Ideen aufnimmt und daraus Schlussfolgerungen zieht. Zusammen beschließen wir, was der nächste Schritt sein wird. Es ist Demokratie pur, das finde ich fantastisch. Und bei diesem Kunstwerk kann ich nicht allein entscheiden, zusammen beschliessen wir wie es weitergeht. *GoBugsGo* entzaubert die Idee vom Künstler als Hero, denn es ist die Community, die wirkt. Und somit geht die Kunst, die entsteht, über das Bewusstmachen oder Kritisieren hinaus, vielmehr wird sie konkret, sie dient nicht dem Markt und persönlichen Interessen, sie manifestiert sich in nicht Verkaufbarem, sie manifestiert sich in einem Stück Natur, mit dem nicht spekuliert werden kann.

T.R.: *Das heißt die Kunst wird konkret in einem sozialen und ökonomischen Gesichtspunkt, und das hat Auswirkungen auf unser Umfeld und unsere Umgebung?*

E.H.: Ja, Grund und Boden gehören allen und dienen allen – auch den nicht menschlichen Wesen. *GoBugsGo* erweitert den Begriff Demokratie, wieso soll dieser nur Menschen dienen? *GoBugsGo* versucht den Kapitalismus mit seinen eigenen Waffen zu schlagen. Was wir tun, dient einzig und allein der Community, der Community aller Lebewesen dieser Erde.



Edgar Honetschläger, *GoBugsGo – Frame aus dem Film GIVE NATURE A BREAK*, 2022, vor Errichtung der *Non-Human Zone* in Wallendorf, Burgenland, Foto: Herwig Gangl

T.R.: *Du sprichst in einem Gespräch mit Renata Schmidtkunz (Anm.d.R.: Ö1 Im Gespräch, am 17. November 2023) darüber, dass es in der Kunst einen Paradigmenwechsel braucht. Das Paradigma des Genies ist nicht mehr zeitgemäß. Was ist deine Alternative?*

E.H.: Unser Projekt versucht, den patriarchalen Geniebegriff aufzulösen. Mit der Arbeit *Walk of Insects*, die die Bundesimmobiliengesellschaft BIG für die BOKU (Anm.d.R.: Universität für Bodenkultur Wien) in Auftrag gegeben hat, ist es gelungen der Dichotomie Natur/Kultur ein Ende zu setzen. Die BIG hat der BOKU zum 150 Jahr-Jubiläum ein Kunstwerk geschenkt und dafür einen Kunstwettbewerb ausgerufen. Als ich zu diesem Wettbewerb eingeladen wurde, war mir klar, dass ich bereits versiegelten Raum nutzen möchte und nichts versiegeln möchte. Zusammen mit der Entomologin Dominique Zimmermann vom Naturhistorischen Museum Wien, habe ich ein Insektenmanifest ausgearbeitet, das 13 Postulate zur Rettung der Insekten enthält, und daraus ist der *Walk of Insects* entstanden. In die bereits bestehenden Granitplatten am Vorplatz der BOKU wurde jeweils ein Repräsentant einer Insektengruppe zusammen mit einem Postulat eingefräst. Das eigentliche Husarenstück dieses Projektes war, dass wir mit dem Großteil des Wettbewerbsgeldes in Langenlois drei Hektar Land kaufen und sie in eine *Non-Human Zone* verwandeln konnten. Das heißt, der Staat gibt Kunst in Auftrag und bekommt Natur. Es ist einer sehr aufgeklärten Jury und der BIG ART zu verdanken, dass sie diesem Projekt stattgegeben haben, denn es ist eigentlich ein Politikum. (<https://gobugsgo.org/de/walk-of-insects>)

T.R.: *Es erinnert mich an die Beuys'schen Ideen. Beuys hat zum Beispiel vorgeschlagen, im jetzigen Museumsquartier-Areal in Wien Bäume zu pflanzen. Oder auch sein Projekt mit den siebentausend Eichen, in dem es darum geht, die Natur wieder zurückzuholen und als archaische Kraft einzusetzen.*

E.H.: Überhaupt kein Zweifel, dass ich stark von Beuys beeinflusst wurde. Ich habe meine Diplomarbeit über den Begriff Ökonomie bei Joseph Beuys geschrieben. Dass er in mein Werk hineinwirkt, daran besteht kein Zweifel. Jedoch, wenn du an 7000 Eichen denkst, dann steht neben jedem Baum ein Basaltstein, das ist ein formgebender Prozess. Bei *GoBugsGo* gibt es das nicht mehr, es ist kein Gestaltungswille im klassischen Sinne mehr präsent.

T.R.: *Nun bist du vor allem auch als Filmemacher tätig. Thematisieren deine beiden Filme *Die Ameisen des Midas* und *AUN die Natur als kreative Kraft*?*

E.H.: Auch hier geht um die Wechselwirkung zwischen Natur und Mensch. Den Film *AUN* habe ich in Japan gedreht, und der Titel heißt übersetzt: *Der Anfang und das Ende aller Dinge*. Es geht um das Faust'sche Thema, einen Wissenschaftler, dem es gelingt, einen Motor zu entwickeln, der mit Wasser betrieben werden kann, was ins Verderben führt. In *Die Ameisen des Midas*, gedreht in Italien, geht es darum, die Kristallisationspunkte in der Menschheitsgeschichte aufzuspüren an denen sich unsere Vorstellungen von Natur verändert haben. Wie ist es am Weg geschehen, dass wir uns nicht mehr als Teil, sondern als Opponenten empfinden? Leider bewegt man sich mit solchen "Missionen", ob Kunst oder Film, immer in einem Umfeld, wo ohnehin schon ein Bewusstseinsbildung stattgefunden hat. Das heißt, man bleibt gefangen in einer Diskursblase. Mit dem Projekt *GoBugsGo* ist es nicht mehr so, es reicht weit über den abgesteckten Echoraum hinaus.

T.R.: *Weil man da großteils mit einer Bevölkerung zu tun hat, die mit bestimmten Formen von Kultur gar nicht in Kontakt kommt?*

E.H.: Einerseits weil innerhalb unserer Institution, die mittlerweile ungefähr 1500 Mitglieder hat, nicht nur KünstlerInnen zu finden sind, mehr noch, weil wir aus unseren Tempeln heraustreten und durch unseren Landkauf ständig mit Menschen zu tun haben, die mit

Kunst nicht vertraut sind. Schon mit dem erwähnten *Schuhwerk* habe ich das 1994 versucht. Alle, die bei der Performance im öffentlichen Raum mitgemacht hatten (PassantInnen), wurden zur Vernissage eingeladen und 80 % der Menschen sind tatsächlich gekommen, weil sie sehen wollten, was da entstanden ist. Viele waren das erste Mal in einer Galerie. *GoBugsGo* ist ganz bewusst so angelegt, dass es von Menschen, die mit Kunst nichts am Hut haben, verstanden werden kann.

T.R.: Auf deiner Website habe ich einen Kurzfilm gesehen, der für mich die Thematik von *Go-BugsGo* gut darstellt: Man sieht in dem Film dich in der Natur vor einem alten Gebäude stehend, das gerade abgerissen wird. Für mich ist der Abriss dieses Gebäudes – es vor der Kamera verschwinden zu lassen – der konkrete künstlerische Akt. Symbolisch könnte das heißen, es wäre für uns im 21. Jahrhundert an der Zeit, unsere zivilisatorischen Spuren zu reduzieren und nicht zu vermehren? Das würde einen radikalen Paradigmenwechsel unserer Denkens und Handels voraussetzen?

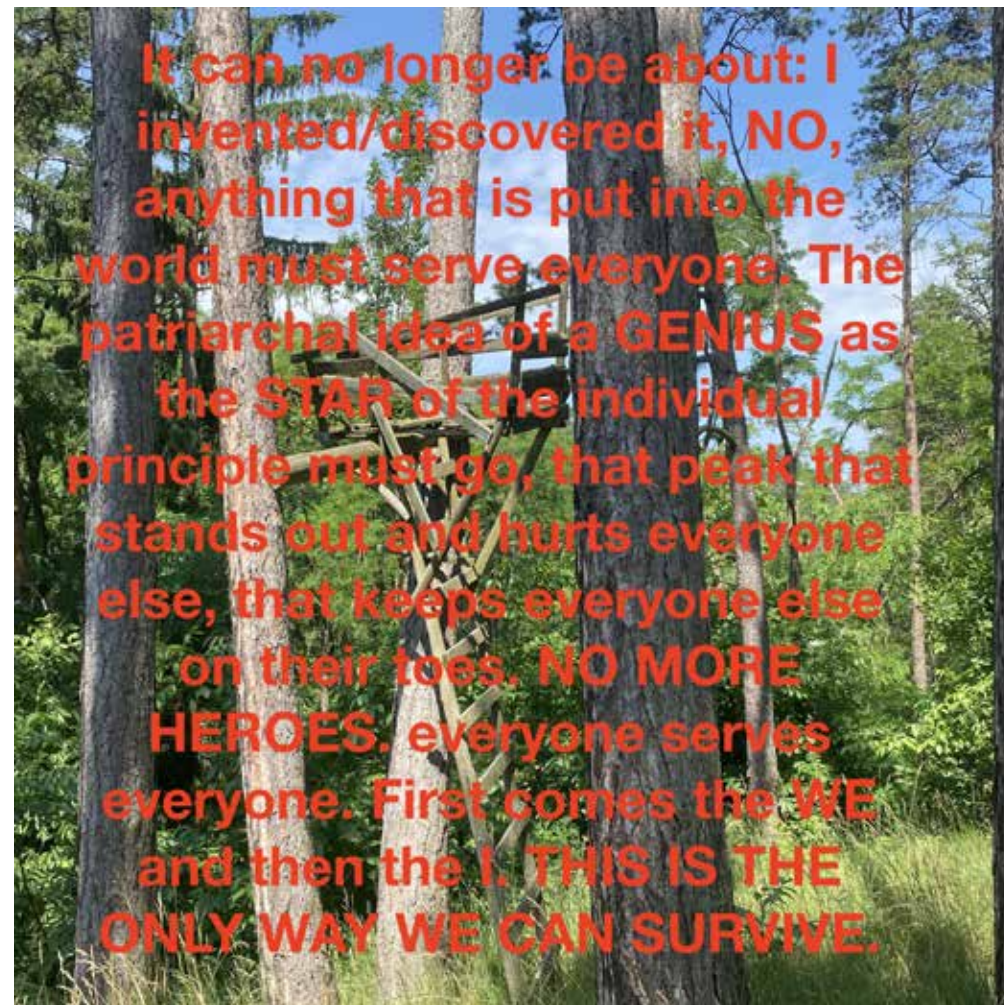
E.H.: In einer Welt, in der alles endlich ist, kann das Wirtschaftswachstum logischerweise nicht unendlich sein. Das wird uns immer eingeredet, aber es ist ganz einfach nicht wahr. Das beste Beispiel ist Japan. In der Zeit, in der Japan zweihundertsiebzig Jahre lang den Austausch mit anderen Kulturen ausschloss, hat es dort kein Wirtschaftswachstum gegeben und trotzdem hat das Land funktioniert. Ein Beweis dafür, dass es auch ohne Wirtschaftswachstum geht. Als ich den Film im Filmmuseum präsentiert habe, waren auch bedeutende Leute aus Kunst, Film und Ministerien anwesend. Ich habe ihnen gesagt: Ihr seht jetzt den Film, aber er wird an eurem Lebensstil nichts ändern. Am Ende habe ich zwar Standing Ovations bekommen, weil er den Leuten gefallen hat, aber am nächsten Tag ist die Hälfte von ihnen wieder in ein Flugzeug gestiegen. Wenn die Elite nicht bereit ist, ihren Lebensstil zu ändern, wer sollte es dann tun? Dem Pendler im Mühlviertel einen Vorwurf machen, dass er jeden Tag nach Linz zur Arbeit fährt, ist müßig, aber die geistige Elite muss Vorbildhaltung zeigen.

T.R.: Bedarf es eines völlig neuen radikalen Denkens in Bezug auf unsere Zivilisation und unser Dasein auf dem Planeten?

E.H.: Ja, aber wir wissen beide, wie lange es dauert, bis sich gesellschaftliche Umdenkprozesse durchsetzen. Das geht nicht in drei oder fünf Jahren, es dauert Generationen. Angesichts der Situation in der wir uns befinden ist das mehr als bedenklich.

T.R.: Ich erinnere mich an eine Stelle im Gespräch mit Renata Schmidkunz, wo du über Bruno Latour sprichst. Kannst du das noch einmal darlegen?

E.H.: Das war eines der letzten Interviews mit Bruno Latour, als er schon schwer krank war. Er wurde gefragt, was er seinem Enkelkind raten würde? Nach einer langen Stille sagt dieser große Denker, dass es in den nächsten zwanzig, dreißig Jahren, in Bezug auf Umweltschutz, Gewalt geben wird, dass wir grünen Terrorismus sehen werden. Menschen werden sterben, um die Erde zu retten. Es werden sich Leute ob des



Edgar Honetschläger, *THE ONLY WAY WE CAN SURVIVE*, 2024, C-Print, 100 x 100cm, © Bildrecht 2025

Umweltschutzes selbst verbrennen und so weiter. Also, die zu Unrecht sogenannten Klimakleber in Österreich, die ohne etwas zu beschädigen, Bilder anspritzen, sind noch sehr vorsichtig. Das ist erst die Vorstufe auf das, was zu kommen droht.

T.R.: Ich habe wahrgenommen, wie die Klimaaktivisten der Letzten Generation das Gemälde *Tod und Leben* von Gustav Klimt im Leopold Museum Wien mit schwarzer Farbe überschüttet haben. Es war anlässlich des Leopoldtages, an dem freier Eintritt im Museum war und die OMV als Sponsor auftrat. Während er Aktion riefen die Aktivisten: "Stoppt die fossile Zerstörung. Wir rasen in eine Klimahölle." Für mich war das eine der stärksten künstlerisch politischen Aktionen. Aber es wurde nicht verstanden und sie sind in Österreich verurteilt worden.

E.H.: Nicht nur in Österreich.

T.R.: Es ist sehr still geworden um die Klimaaktivisten der Letzten Generation, ist ihnen die Kraft ausgegangen oder haben sie sich aufgelöst?

E.H.: Weil sie sie einsperren. Die Auswirkungen des Global Warnings werden immer schlimmer und die Verzweiflung unter den Jungen stärker. Unsere Generation bekommt viele Vorwürfe dafür, wie wir unser Leben gelebt hat. Das ist aber nicht ganz fair, denn es reicht viele Generationen zurück. Damit sind wir bei zwei Begriffen angelangt: Der eine ist Komfort, also Bequemlichkeit und der andere Verzicht. Wieso muss alles immer bequem sein? Verzicht ist meiner Meinung nach nichts Saures. Es kann nichts Schlechtes sein, im Gegenteil – es ist befreiend. Man kann ein sehr einfaches Leben führen und damit glücklicher sein, als mit allen Annehmlichkeiten dieser Welt.

T.R.: Wenn ich mit Wenigem lebe und dafür mehr Zeit und Freiraum habe, ist dies eine bewusste Entscheidung, wie ich mein Leben gestalte. Das ist ein ganz anderes Lebenskonzept im Vergleich zu unserer überbordenden Konsumgesellschaft mit ihrem enormen Ressourcenverbrauch, mit Raubbau, Verdichtung, Verschwendung und vielen anderen drastischen Auswirkungen.

E.H.: Auf einer der Platten des Insektenmanifests *WALK OF INSECTS* vor der BOKU steht "Less is More". Dort müssen wir hin. Wir müssen es vorleben und letzten Endes natürlich auch die Politik. Der Unterschied zwischen uns KünstlerInnen und einem Politiker ist der, dass der Politiker es allen recht machen will, während wir eine Behauptung in die Welt setzen können.

T.R.: Politiker müssten es grundsätzlich nicht allen recht machen. Sie könnten eine konstruktive Zukunftsvision entwickeln und diese so gut vermitteln, dass die Menschen sie verstehen und bereit sind, sie mitzutragen, auch wenn sie aktuell nicht immer populär ist. Es fehlen uns heute solche politischen Figuren.



www.honetschlaeger.com
www.gobugsgo.org



Edgar Honetschläger, Frame aus dem Film *Le Formiche di Mida / Die Ameisen des Midas*, 75 min., Spielfilm 2023, © Edgar Honetschläger

DIE AMEISEN DES MIDAS ist eine filmische Spurensuche nach den Kristallisationspunkten in der Geschichte der Menschheit, an denen sich unsere Vorstellungen von Natur verändert haben. Dargestellt von Laien, deren Rollen auf ihren Charakteren basieren, entfaltet sich das Panop-

tikum einer Traumwelt, das auf trauriger Realität fußt. Der 75' Spielfilm breitet den Konflikt Mensch/Natur mit spielerischem Ernst aus, so, dass einem das Lachen im Halse stecken bleibt.



Edgar Honetschläger, Frame aus dem Film *AUN – der Anfang und das Ende aller Dinge*, 105 min. Spielfilm 2023, © Edgar Honetschläger

AUN – Der Anfang und das Ende aller Dinge erzählt von der Suche der Menschen nach der Zukunft, ihrem Verlangen, das Morgen zu erschaffen und ihrer Angst vor der Apokalypse. Der Film greift das Faust-Thema gleich zweimal auf und legt den unerschöpflichen jüdisch-christlichen Glauben an den Fortschritt offen, der im 21. Jahrhundert die ganze Welt erfasst und die Erde in eine Lage manövriert hat, die sich nicht mehr mit Mitteln der Ökonomie und Wissenschaft lösen lässt. Die Errungenschaften der Aufklärung haben dem Westen die Fähigkeit genommen,

das Unsichtbare zu spüren, das, was nur gefühlt werden kann. *AUN* erfindet Rituale und Mythologien und drängt die Natur in den Vordergrund. Der Film folgt den Gedankengängen von Claude Lévi-Strauss, sowie jenen des japanischen Shintoismus, dessen Millionen von Göttern die Natur bewohnen und bewahren. Aber auch die brasilianische Schriftstellerin Clarice Lispector, der italienische Anthropologe Fosco Maraini und die japanische Schriftstellerin Yoko Tawada kommen über die Dialoge zu Wort.

UTOPIENALE III

Carrying civilization forward into the future

Azby Brown, 04 Oct. 29, 2024

What is essential to civilization? Does human civilization have a future, or are we nearing its collapse? Are there aspects of civilization worthy of greater attention than others as we decide what ideas, tools, and values should be carried forward? How, exactly, is civilization transmitted? What is the potential of art for enabling the kinds of attitude shifts that counteracting our ongoing crises seems to require?

UTOPIENALE III

Carrying civilization forward into the future set out to encourage these questions. Part colloquium, part art festival, part floating conference, the late summer event brought creators, researchers, activists, and students together at the Old School ICA in Havelberg, Germany, for several days of structured and unstructured conversation and collaboration. A summary exhibition generated around key emergent ideas and contributions is currently on view at the Old School.

The focus was not on the causes and predictions of collapse themselves, for which a broad literature already exists. Destructive human impacts and institutional behavior were impossible to ignore, though, and were heatedly discussed, and creatively addressed. Participants were encouraged, however, to visualize possible paths forward and to envision positive action, possibly re-centering our roles into stewardship and transformation. A number of key themes emerged, among them the importance of long-term thinking based on a firm grasp of deep time and its human implications. The need to envision and simultaneously prepare for many possible alternate futures also became clear, as did characteristics of human nature and cognition which make this difficult (our underdeveloped brains). The notion of being a *“Good Ancestor,”* highlighted by Roman Krznaric's book of the same name, emerged as an ethical imperative. Participants discussed the possibility of a great *“Psychic Migration”* that could nurture values and cultural norms over the long term in ways which enhance our potential for cooperation and survival, and art's power for setting such shifts in motion by expanding the limited observational horizons we constantly bump up against. With bleak future possibilities looming at the end of so many likely timelines from this point forward, it is difficult to remain optimistic. And yet, nothing is inevitable about human existence. Committing oneself to positive action means refusing to submit to apathy, and continuing to carry civilization forward, even when uncertainty clouds our ability to formulate the next steps.

Utopienale III had several interwoven primary components:

- 1) A floating conference and colloquium
- 2) A boat performance
- 3) A summary exhibition at the Old School ICA

In addition several creative workshops and talks were held with students and others in the area.

The Boat to the Future: Vessel of Psychic Migration

When it became known that Utopienale III would be held at the same time as the annual Havelberg Bootskorso (Boat Parade), the organizers made a plan to participate. The result was a boat performance on the theme of the migration of civilization into the future, the boat itself entitled *Vessel of Psychic Migration*. With the question, *“What is essential to civilization?”* foremost in mind, a floating installation, with video, sound, and illumination was produced. Local high



Vessel of Psychic Migration, preparing to depart, Photo: Azby Brown

school students were invited to participate in workshops to help determine the focus and produce the installation itself. Posed with the question, *“What is important for you about the future of civilization”*, they were asked to paint flags and pennants to transform the boat in response. Some were visual, some textual. The students were encouraged to participate in all aspects of the preparation and the Bootskorso performance itself.

Drawing on the intriguing and idiosyncratic library and collection at the Old School, Utopienale co-director/curator Azby Brown selected artifacts and texts which held promise as embodiments of civilizational necessities. Objects and books were chosen that both symbolize and physically exist as human cultural phenomena: A candle with a burning flame is energy; living tomato, olive, eggplant, and basil plants are food; carpentry implements are tools; a length of rope makes connections; a Chinese ink, brush, and paper set is a means of communication; a volume of Thomas Moore's *Utopia* shares visions of what does not yet exist but could; an antique edition of Shakespeare is the transmission of knowledge over a span of time measured in centuries; a miniature bronze statue embodies the protection of children; medicinal herbs embody the ability to heal; an old pitcher is a vessel for holding the formless; an antique African votive carving is magic. These and other items were suspended simply from the roof of the boat, which had been refashioned out of living saplings covered with leaves. Others were placed on the deck. An LED light array was programed to display texts posing questions about the future and a pair of eyes, suggestively looking for a path forward.

From the start it was considered essential that the boat have a means to project images on its surroundings. The question of what kind of images were needed was answered when the Dutch artist TINKEBELL suggested making a video depicting people who had missed this boat to the future and were left floundering. TINKEBELL and Brown enacted this scene, swimming frantically in the Havel river while fully clothed, a suitcase in his hand, a basil plant in hers, while a drone overhead captured the video. During the Bootskorso, this performance-in-a-performance, titled, *“But we're supposed to be on the boat!”* was projected onto the river's surface from the rear of the boat. It captures with heavy irony the shock of the entitled who have always expected they would be taken care of despite their own refusal to contribute or prepare. TINKEBELL's basil plant was later suspended from the top of boat's mast as a talisman for all to see. The *Vessel of Psychic Migration* was manned by the students themselves, and piloted by their local counselor,



Vessel of Psychic Migration, en-route at night, displaying questions about the future, Photo: Gaston Meskens



“But we're supposed to be on the boat!”, Video performance by TINKEBELL and Azby Brown, Photo: Jona Helene Kollrich

Dominique Jutze, who also provided needed technical assistance for video, audio, lighting, and construction. Weaving its way mysteriously down the Havel River amid the dozens of garishly illuminated pleasure craft filled with noisy Bootskorso revelers, the *Vessel of Psychic Migration* was bemusedly celebratory and somehow calming to be aboard. Books, pottery, plants, tools, and artworks swung peacefully overhead like poorly coordinated pendulums, as the couple left behind were never able to catch up no matter how hard they swam.

The Exhibition: Carrying civilization forward into the future

The summary exhibition is conceived of as means of furthering discussion and engagement with the themes that emerged over the course of Utopienale III. Installed across the ground-floor exhibition rooms of the Old School, it brings together three related components: the *“embodiments of civilization”* which were carried on the *Vessel of Psychic Migration*; artworks contributed by Utopienale par-

ticipants; and a set of moveable wooden stands holding key objects as well as small circular images and texts about the continuation of civilization.

Several of the *“embodiments”* were selected to be placed on small wall-mounted wooden brackets. These include a paperback volume of Moore's *Utopia*; a carved wooden representation of a tree with mysteriously truncated limbs by local artist Günter Klam; a small antique ceramic pitcher filled with rice; and a small work by Brown titled *“Unsolvable Problem”*, which takes the form of sectioned wooden cube. The bracket supporting it is tilted to a degree that the object could easily slip off, thereby embodying a precarious state. The next and final wall bracket is extremely tilted and incapable of supporting anything. Perhaps it itself is insupportable. The strings from which these objects were suspended on the boat are still attached. Other *“embodiments”*, such as the antique Shakespeare volume, are displayed on tall square pedestals. Due to its *“floating”* nature, invited participants to Utopienale II, which included artists, researchers, and others, drifted in and out of the Old School over the

Photos: Azby Brown



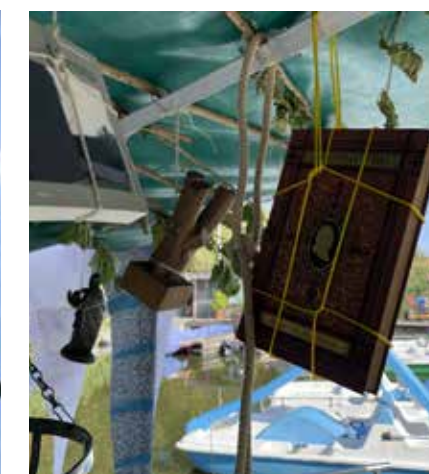
“But we're supposed to be on the boat!”, video projected on water



Inside the vessel under way



Basil plant and pennants hung from mast



Embodiments of civilization on the vessel

course of two weeks. They were asked to bring small artworks, texts, etc. they felt might further discussion during the conference even when they were not there personally. Seen together, these works each deal in different ways with human impacts and our self-destructive tendencies. They operate, in participant Gaston Meskens's words, as "critical mirrors", both posing and replying to the questions, "Where are we and how did we get here?"

TINKEBELL. contributed a pair of small works on canvas from her Arena Candidus Solvay series, in which white soda-ash industrial pollution from an afflicted but incongruously beautiful beach in Tuscany has been sprinkled over vegetation gathered at the site and laid on black canvasses. The resulting images are reminiscent of photograms, the shadows of leaves, stems, and pine needles remaining shadowy black against the hazardous granular white ash. Meskens, who is a philosophical activist and artist with a background in nuclear physics, is represented by two intriguing prints on MDF boards titled *The Barrage I & II* (out of a series of 5). Created using an inkjet-based monotype technique he developed, these are delicate monochrome photographic images of the environment near hydroelectric dams, where nature gives way to human intervention. Characteristically unnatural natural environments, they hint at a world both with and without mankind. Student Jona Kollrich's humorous photograph of TINKEBELL. and Brown's performance, "But we're supposed to be on the boat!" is also displayed. Georgian sculptor Lado Khartishvili lent a small ceramic sculpture titled *Pyramide*, which depicts a monumental statue of an authoritarian leader having fallen from its high plinth. *Blackout Skies in the Total War, 2024*, is one of a series of photographs by Ukrainian environmental activist Pavlo Tkachenko depicting the night sky over his home in Dnipro during a blackout caused by Russian destruction of energy infrastructure. Two large inkjet prints by Brown are also included. Inspired by food safety concerns following the Fukushima Disaster, *Potatoes Damned to Radioactive Hell* from 2020 densely overlays images of a human figure, earthquake rubble, an illustration from Diderot's Encyclopedié, McDonald's *Mayor McCheese*, and other items, overlain by a botanical drawing of a potato plant rendered in bright green. A related work, *Gertrude Stein Contemplates the Destruction of the Library of Alexandria* repurposes several of the same elements, here combined with an AI-generated image of Stein as Athena, in the style of Giambattista Tiepolo.

The Universal Declaration of Human Rights, Sadly Diminished, was prompted by TINKEBELL.'s initiation of discussion about the importance of carrying forward to the future effective codification of human rights. *The Universal Declaration* established an extremely strong basis for protecting human rights in 1948, but despite its promise and continuing validity and relevance, at this point we can only lament its failure. *Sadly Diminished* presents the opening page of the declaration in miniature, readable only with the help of an attached magnifying glass.

These are all critically provocative works, some humorously or ironically framed, all socially, politically, and historically probing. They represent the cautionary foundation of the Utopienale project regarding civilization.

Other works on exhibit seek to suggest ways forward. One is Meskens' hand-annotated printed diagram titled *A Topology of Agency*. Part of a larger project that seeks to reformulate humanist values with the goal of nurturing self-critical world citizens, it is nonetheless enigmatic. The scheme represents possible artists' positions, with the arrows and scales suggesting a kind of 'scientific way' to represent them. Ultimately it encourages us to derive our own conceptual frameworks. A geometric construction by the Viennese artist, composer, and mathematician Hofstetter Kurt is similarly abstract. In *Construction of the golden ratio in five steps with compass and ruler*, from 2005, Hofstetter finds a simple means of deriving of the golden section by elaborating on a diagram from Euclid's *Elements - Propositio 1 / book 1*. Euclid's work is a notable example of tools bequeathed to us by ancient ancestors — here mathematics and geometry — that remain valid and useful. By expanding on Euclid's construction, Hofstetter demonstrates that civilizational concepts like these remain alive across deep time, and that we can in fact improve on them and in turn pass them forward into the future. Hofstetter's geometric construction had great implications for the generation of aperiodic patterns of irregular hexagons, and is the core concept behind his outdoor light sculpture *Singular Field II* (2024) on display during the Utopienale.



ARENA CANDIDUS SOLVAY, Dumped Residual Material From Solvay On Canvas, by TINKEBELL., 2024, Photo: Anke Leonhardt



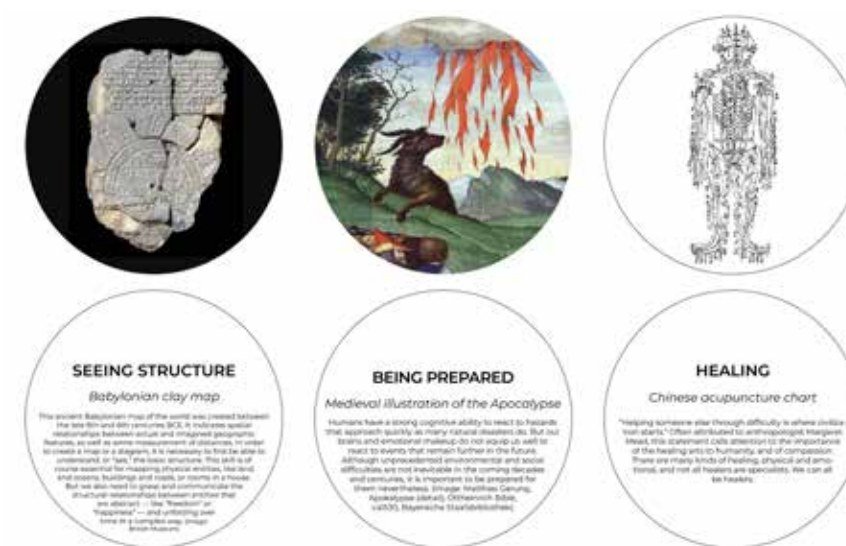
The Barrage I & II (from a series of 5), Ink print on MDF, by Gaston Meskens, 2014, Photo: Anke Leonhardt



Carrying civilization forward into the future, installation view, Photo: Anke Leonhardt



Biblical figure, bronze, attributed to Antoine Bourdelle, est. ca. 1910, Photo: A. Leonhardt



Thematic printed disks, with images on one side and texts on the reverse, Images: Azby Brown

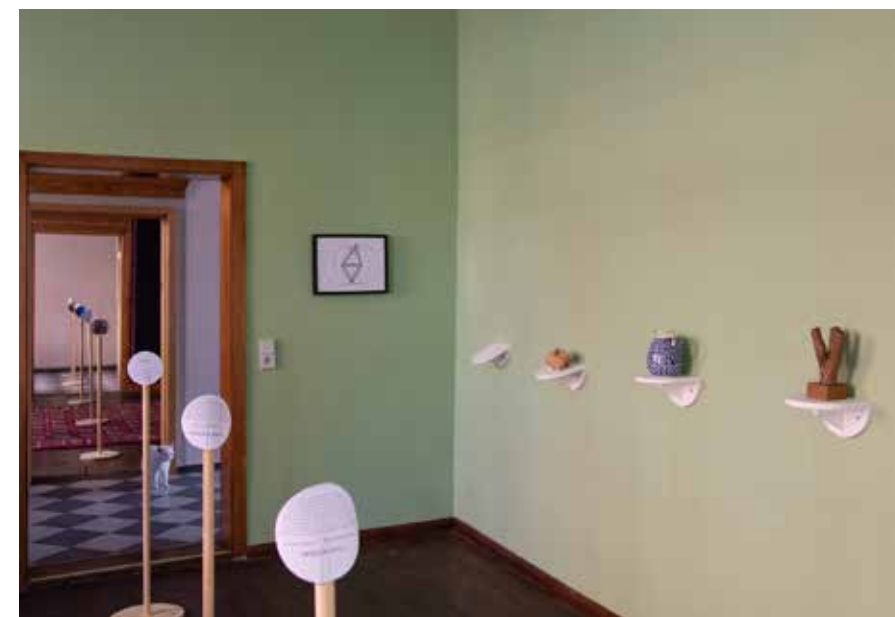


Healing, Detail of printed disk, Photo: Anke Leonhardt

The stands

20 simple wooden stands capable of holding images or objects are placed in a way that unites the separate exhibition rooms and encourages people to move through them. Initially placed in a single line extending throughout the ground floor of the Old School, they are designed to be moved and repositioned by visitors. Relevant images and texts are printed on small circular disks, and additional printed material and blank disks are provided so that visitors can add to or reorder the content. Although the original linear layout suggests a timeline of civilization over the ages, it is not. Instead, it is a means of presenting a progression of priorities as we consider which aspects of civilization to bring forward into the future. At one end a small bronze statue is placed. This artwork, tentatively attributed to the French sculptor Antoine Bourdelle (student of Auguste Rodin and teacher of Giacometti and Matisse), it depicts a female figure in biblical dress protectively holding an infant at arm's length. The subject may be the Judgement of Solomon perhaps, or the Massacre of the Innocents, this particular figure possibly being part of a larger tableau. For our purposes it represents the protection of children, the primary condition for the continuation of the species. The stand at the opposite end of the exhibition space holds a candle engraved with a scale of horizontal lines so that the passage of time can be gauged as it burns down. Like the bronze miniature it is suggestive of religious practice, but is not religious, instead being humanizing in intent. Both of these items were carried on the *Vessel of Psychic Migration* as essential embodiments of civilization.

The printed disks were devised and made at the very end of the Utopienale. Each has a representative statement on one side and an image on the other. Taken together they attempt an argument about key aspects of civilization we should



Installation view with *Embodiments of civilization* on wall-mounted wooden brackets, from R to L: *Tree*, wooden sculpture by Günter Klam, ca. 2015; *antique ceramic pitcher filled with rice*; *Unsolvable Problem*, by Azby Brown, 2021; on rear wall: *Construction of the golden ratio in five steps with compass and ruler*, by Hofstetter Kurt, 2005, Photo: Anke Leonhardt

seek to see continued, and capabilities we should emphasise in order to achieve that. They include:

Healing, Teaching, Governance, Notation, Taking time to notice, The time-scale of trees, Our wonderful hands, Creating systems, Visualizing the future, Planning, Seeing structure, Being prepared, Direction, Expertise, Cultivation, Knowing ourselves, Nurturing, Living together, Celebration, Enduring principles Again, because this list can never be considered complete, the exhibition system encourages amendment and addition by visitors. This list and index can take many forms and can be shared in many ways, and is expected to grow and develop over time.

Conclusion

UTOPIENALE III: Carrying civilization forward into the future was an engaging and fulfilling flow of activities and conversation. Because the organizers saw the need for it to be as open-ended as possible, we embraced its "floating" aspects. At the same time, the welcoming nature of the Old School kitchen and its ample table provided a well-grounded base of activity. Truly unpredictable beauty was able to emerge. Our theme of civilization is dauntingly broad, and is rarely confronted as directly in an artistic context as it was here. Like the majority of citizens, most artists seem to have their hands full just dealing with immediate concerns. As one student workshop participant remarked, "I don't think much about the future because it makes me sad. It's much better for me to focus on now." In a time when the previously unimaginable happens with alarming frequency this is an entirely understandable and valid human reaction. We are made to feel small and helpless against vastly influential entities that direct our governance but do not share our sense of responsibility for stewardship and transformation. And yet we continue to believe that art has emancipatory potential, that it can help us become long-term thinkers and Good Ancestors, to visualize and plan for desirable realities that don't exist yet, but might.



A Topology of Agency, printed diagram with hand-drawn annotations, by Gaston Meskens, 2014, Photo: Anke Leonhardt



Carrying civilization forward into the future, installation view, from L to R: *Precious Baggage*, prop from video performance *But we're supposed to be on the boat!*; *Potatoes Damned to Radioactive Hell*, inkjet print by Azby Brown, 2020; *Shakespeare's Sämtliche Werke, Band II*, Stuttgart, 1870; *Blackout Skies in the Total War*, digital photo by Pavlo Tkachenko, 2024; *Pyramide*, ceramic sculpture by Lado Khartishvili, 2023; Photo: Anke Leonhardt

SUMMARY

Dates: August & September 2024

Location: Old School ICA

Organizers: Azby Brown, Anke Leonhardt & Wolf Guenter Thiel

Participants: Azby Brown, Hofstetter Kurt, Tinkebell., Gaston Meskens, Johanna Fick, Takwe Kaenders, Anke Leonhardt, Wolf Guenter Thiel, Sergej Gladkich, Lado Karthishvili, Arif Amirov, Dana László da Costa, Gerald Kofler, Heidulf Gerngross, Michelle Schreiner, Zwantje Beer, Kira Klein, Jiamu Yang u.a.

Azby Brown

expert in Japanese architecture, design, environment, and the arts AZBY BROWN is a native of New Orleans, and has lived in Japan since 1985. A widely published author and authority on Japanese architecture, design, and environment, his groundbreaking writings on traditional Japanese carpentry, compact housing, and traditional sustainable practices of Japan are recognized as having brought these fields to the awareness of Western designers and the general public. His books include *The Genius of Japanese Carpentry* (1989/2014), *Small Spaces* (1993), *The Japanese Dream House* (2001), *The Very Small Home* (2005), and *Just Enough: Lessons from Japan for sustainable living, architecture, and design* (2010/2012/2022). In 2003 he founded the KIT Future Design Institute in Tokyo, which for 15 years focussed on cognitive and cultural issues surrounding the human hand and its use in the creative process, conducting collaborative research with neuroscientists and perceptual psychologists. His creative work has been widely exhibited at galleries and museums internationally, and he is currently on the Sculpture Faculty of Musashino Art University and the Architecture Faculty of Japan Women's University. Since the start of Fukushima Nuclear Powerplant disaster in March 2011, Azby has been a core member of Safecast, a highly successful global volunteer-based citizen-science organization devoted to developing new technology platforms for crowdsourced environmental monitoring which promote open-source and open data principles. He is Safecast's lead researcher, closely involved with assisting affected communities and analyzing and reporting the issues they face.



Gauge for the passage of time (Detail of stands bearing) and *Being Prepared* (detail from *Apokalypse* by Matthias Gerung, Ottheinrich Bible, ca 1530), Photo: Anke Leonhardt

Vladimer Lado Khartishvili | Lichtinstallation

Eins plus eins ist gleich eins, Sonnenfinsternis, Old School ICA, 2024



Vladimer Lado Khartishvili, *Eins Plus Eins Gleich eins, Sonnenfinsternis*, Lichtinstallation, 2024, Foto: Vladimer Lado Khartishvili

Vladimer Lado Khartishvili, 20.10.2024

In meiner Kindheit erzählte mir meine Oma eine Geschichte über einen Helden, der die Sonne von einem Drachen befreite und der auch das göttliche Feuer/Licht zum Menschen brachte. An einem hellen Tag wurde es plötzlich dunkel, da eine dunkle Macht, der schwarze Drache, die Sonne verschlang und dadurch das Tageslicht den Menschen raubte. Daraufhin machte sich ein Held mit dem Namen Amiran auf den Weg und befreite die Sonne. Eine hoffnungsvolle Geschichte. Diese Geschichte gehört zur georgischen Mythologie. Sie beschreibt die Deutung einer totalen Sonnenfinsternis.

Jede Kultur hat eigene Mythologien geschaffen. Was uns heute als Märchen erscheint, wurde in früherer Zeit von Priestern, welche die Macht der Symbole besaßen, als eine transzendente Deutungsebene für Naturereignisse erfunden. Dadurch wurden sozialpolitische Prozesse gestaltet. Heute sucht keiner mehr hinter Naturereignissen eine transzendente Erklärung. Die Mythen werden staatlich zum Kulturgut erklärt und vermarktet. Aktuell beeinflussen sozialpolitische Entscheidungen die Naturprozesse, was zu real katastrophalen Folgen führen können. Die menschlich verursachte Klimakatastrophe, deren Ursachen und Folgen längst mathematisch berechnet wurden, oder die seit 2022 drohende Atom-Kriegskatastrophe. Am Ende ergibt die Summe zweier solcher Katastrophen eine große Katastrophe. Und hier spielt die mathematisch übliche Addition $1+1=2$ keine Rolle mehr. Und da die Zeit nicht wartet, ist/wird jede(r) gezwungen, eine persönliche Entscheidung zu treffen.

Es gibt eine Berechnung: $a=1; b=1; a=b; a^2=a \cdot b; a^2-b^2=a \cdot b-b^2; ((a+b) \cdot (a-b)):$
 $(a-b) = (b \cdot (a-b)):(a-b); a+b=b; 1+1=1$. In der Berechnung wäre alles richtig, wenn natürliche Zahlen durch Null teilbar wären. Mit dieser Berechnung könnte jeder Mensch sehr einfach seine Bankschulden begleichen. Ich könnte die ausgestellte Lichtinstallation in Sonne verwandeln. Solche Rechenformen finden sich in populistischer Rhetorik wieder. In diesen Rechenmethoden ist die Katastrophe nicht vorhanden, und die Schuld von Krieg wird auf das Opfer geschoben. In dieser Kunstarbeit nehme ich Bezug auf den aktuellen Zustand der gesellschaftspolitischen Lage in Deutschland und in Georgien. Ich mache mir Gedanken über den zunehmend wachsenden Rechtspopulismus in beiden Ländern.

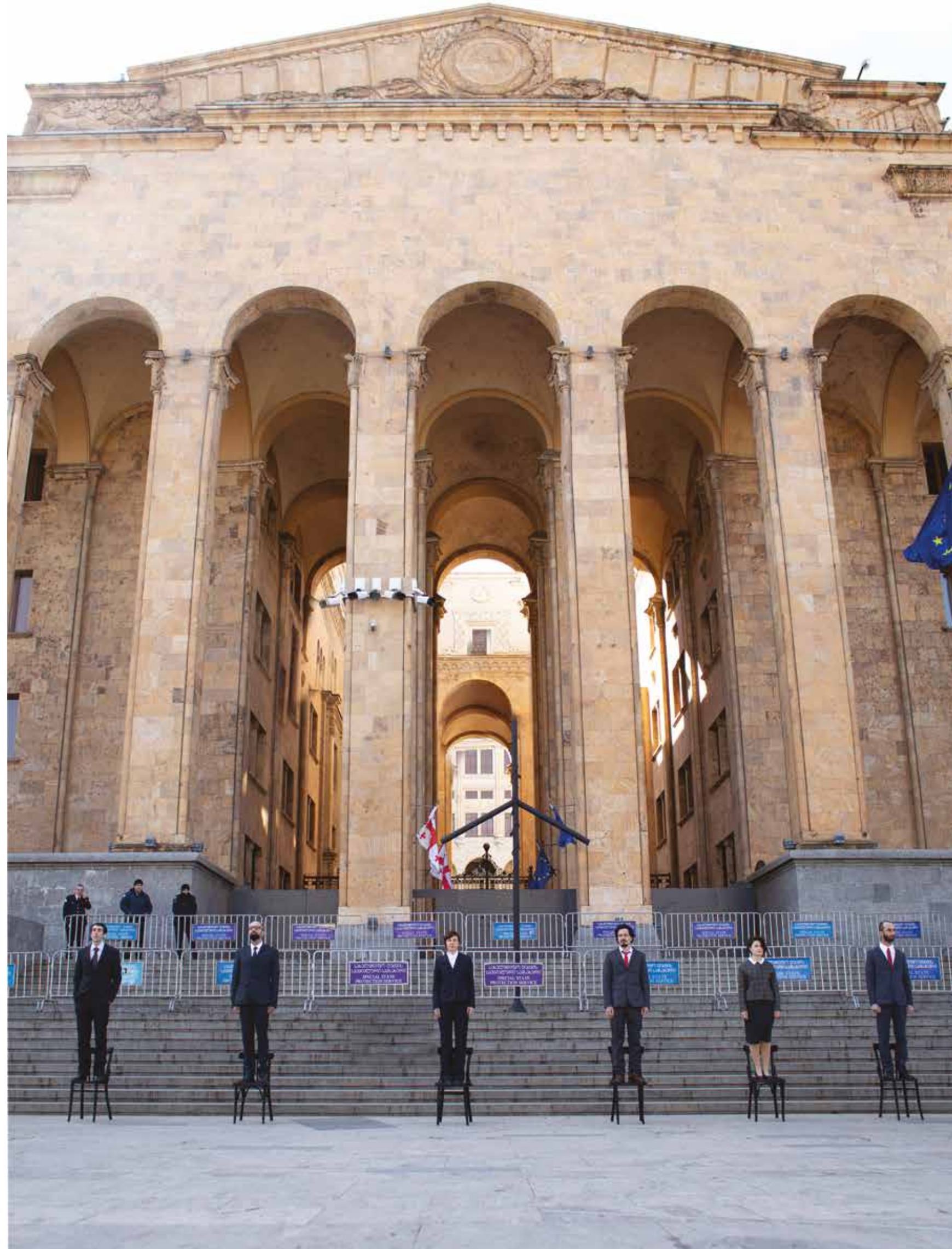
Den Mythos des astrologischen Ereignisses der totalen Sonnenfinsternis nehme ich als Symbolbild der aktuell sich zuspitzenden politischen Polarisierung in Europa. Kann das in rechtsradikal-nationalistischen Kreisen benutzte Symbol der Schwarzen Sonne auch als Sonnenfinsternis gesehen werden, eine Bedrohung für Licht und somit für freies Denken? Und die schönste Eigenschaft, die Mensch hat, ist freies Denken. Aktuell herrscht ein starrer Zustand. Mit der Lichtinstallation lasse ich den Betrachtenden im Zustand der Erwartung der Befreiung der Sonne verharren. Als Laufschrift auf einer LED-Leuchtwerbung läuft ähnlich einer Warenverkündung folgender Text: *1+1=1 Eins plus eins ist gleich eins, Sonnenfinsternis*; Lichtinstallation von Vladimer Lado Khartishvili, 2024, Havelberg.



Vladimer Lado Khartishvili

Mitbegründer und Mitglied der Künstlergruppe Bouillon Group. 1985 geboren in Ordjonikidze (UdSSR), aufgewachsen in Tbilisi, Georgien, 2001 – 2007 Studium an der Apolon-Kutateladse-Akademie der Künste Tbilisi, Georgien, bei Prof. Bejan Sulchanishvili, 2008 Gründung der Künstlergruppe Bouillon Group in Tbilisi, Georgien, 2009 – 2013 Meisterschülerstudium an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle, Deutschland, bei Prof. Bruno Raetsch. Seit 2015 Gründungsmitglied der Akademie der Künste Sachsen-Anhalt. Seit 2007 Organisation und Teilnahme an zahlreichen Ausstellungen in Berlin, Bialystok, Bremen, Brisbane, Brüssel, Dresden, Frankfurt a. M., Halle/Saale, Kannawurf, Krakow, Leipzig, Moskau, New York, Prag, Tartu, Tbilisi, Venedig, Warschau und Wien. Lebt und arbeitet in Halle/Saale. Teilnehmer der UTOPIEN-ALE II 2023 und UTOPIENALE III 2024.





Bouillon Group, *Weightlifting Strategies*, Intervention in front of the Georgian Parliament, 2023, Tbilisi, Georgien, Photo: Levan Adikashvi

BOUILLON GROUP

*Natalia Vatsadze,
Mitglied der Bouillon Group, 12.11.2024*

Am 6. März 2024 haben wir, die georgische Künstlergruppe *Bouillon Group*, die Ausstellung *Weightlifting Strategies* in Halle/Saale in der BLECH Galerie eröffnet. Zusätzlich zum Galerieraum bespielten wir im Zentrum von Halle installierte Stellwände mit großformatigen Plakaten, die neben der Dokumentation unserer Performances auch Bilder der sogenannten Märzaktionen zeigten. Die Märzaktionen fanden in Tbilisi im März 2023 statt, nachdem die Regierungspartei *Georgischer Traum* das sogenannte "Russische Gesetz" initiierte. Das "Russische Gesetz" verpflichtet nichtstaatliche – auch künstlerische – Organisationen mit ausländischer Finanzierung, sich als ausländische Agenten zu registrieren. Die Verabschiedung eines ähnlichen Gesetzes führte in Russland erst zur Unterdrückung der Zivilgesellschaft und später zu deren Verschwinden.

An den Märzaktionen, welche durch die besonders hohe Teilnahme der Bevölkerung geprägt waren, beteiligten sich vor allem junge Leute, die sogenannte *Generation Z*. Dabei hatten sie Erfolg und zwangen das Parlament durch friedlichen Protest diese Gesetzesinitiative zurückzuziehen. Dies ist die Generation, die immer distanziert von der Politik war und im freien Georgien mit offenen Grenzen geboren wurde. Die Generation, für die Russland die Vergangenheit ist. Russland, ein Aggressorstaat, der 20 % des georgischen Territoriums okkupiert hat; der täglich sogenannten "Borderisierungen" durchführt, wodurch die georgischen Nationalgrenzen weiter verschoben und die Zivilbevölkerung entführt wird. Das Land, welches vor zwei Jahren den Krieg in der Ukraine eröffnet hat.

Kurz nach der Ausstellungseröffnung tauchten auf einem der großformatigen Plakate, die im öffentlichen Raum der Stadt Halle ausgestellt wurden, Aufkleber mit der Aufschrift "Staatspropaganda" auf. Das Plakat zeigte eine Performance der *Bouillon Group*, in der die 6 Künstler wie Politiker gekleidet auf Stühlen vor dem georgischen Parlament standen. Die Staatspropaganda-Aufkleber waren einen Tag später wieder weg. Der Grund für das Verschwinden dieser Aufkleber ist meiner Meinung nach in den von uns organisierten Vortragsdiskussionen zu finden, die wir parallel im Galerieraum durchführten. In diesen Diskussionen machten wir die Bedeutung der Bilder und die politische Situation in Georgien deutlich, sodass den Besuchenden klar ersichtlich wurde, dass Plakate, auf denen EU-Flaggen zu sehen sind, keine staatliche Propaganda darstellen. Der Wunsch, der Europäischen Union beizutreten, ist die Entscheidung des georgischen Volkes, nicht seiner derzeitigen Regierung – der Regierung, die seit zwölf Jahren von dem Oligarchen Bidsina Iwanischwili geführt wird, der sein Geld in Russland gemacht hat und der dem georgischen Volk kürzlich das Wahlrecht entzogen hat, um die Macht zu behalten.

Wir Georgier, mit unseren Werten und unserer Kultur, sind Europäer. Der Beitritt zur Europäischen Union wäre für uns die Anerkennung dieses Europäer-Seins. Seitdem ich denken kann, geht Georgien, so wie ich es in Erinnerung habe, in diese Richtung.

Artikel §78 der Verfassung Georgiens bringt den Wunsch des Landes zum Ausdruck, sich den europäischen und euroatlantischen Strukturen anzuschließen, und verpflichtet alle Verfassungsorgane "alle Maßnahmen" für die vollständige Integration Georgiens in die Europäische Union und die Nordatlantische Organisation zu ergreifen. Unsere Regierung verstößt somit aktuell gegen die Verfassung.

Nach März 2024 fanden die Aktionen erneut statt. Der Grund war das erneut initiierte russische Gesetz und dessen finale Verabschiedung. Einen Monat vor den Wahlen verabschiedete das Parlament außerdem das von *Georgischen Traum* vorgeschlagene homophobe Gesetz. Dieses Gesetz schränkt nicht nur die Rechte von LGBT-Personen ein, sondern auch die kreative Freiheit.

Ich hatte gehofft, dass wir mit den Wahlen am 26. Oktober 2024 die Realität hätten ändern können, die uns nicht der georgische, sondern der russische Traum gebracht hat. Deshalb habe ich mich als Wahlbeobachterin angemeldet.

Ich habe gesehen, wie die Wahlen gefälscht wurden ...



Bouillon Group, *Weightlifting Strategies*, Intervention in front of the Georgian Parliament, 2023, Tbilisi, Georgien, Photo: Levan Adikashvi

Wir haben immer noch Demonstrationen, friedliche Demonstrationen. Das Gericht wird immer noch von einem Clan von US-sanktionierten Richtern geleitet. Die Opposition ist einstimmig. Niemand wird die Wahlen legitimieren und ins Parlament einziehen. Es gibt Angst und Enttäuschung, den Willen zum Kampf und die Hoffnung auf den Sieg.

Im Fall der Niederlage verlieren wir das Land. Russland bekommt Georgien und die aktuelle Regierungspartei *Georgischer Traum* – Geld und Macht.

Ein ausländischer Journalist fragte mich: Was soll ich dort, im Westen, erzählen?! Ich möchte, dass Sie uns nicht im Stich lassen, wie es 1921 geschah, als Sowjetrussland die Demokratische Republik Georgien für sieben Jahre annektierte.

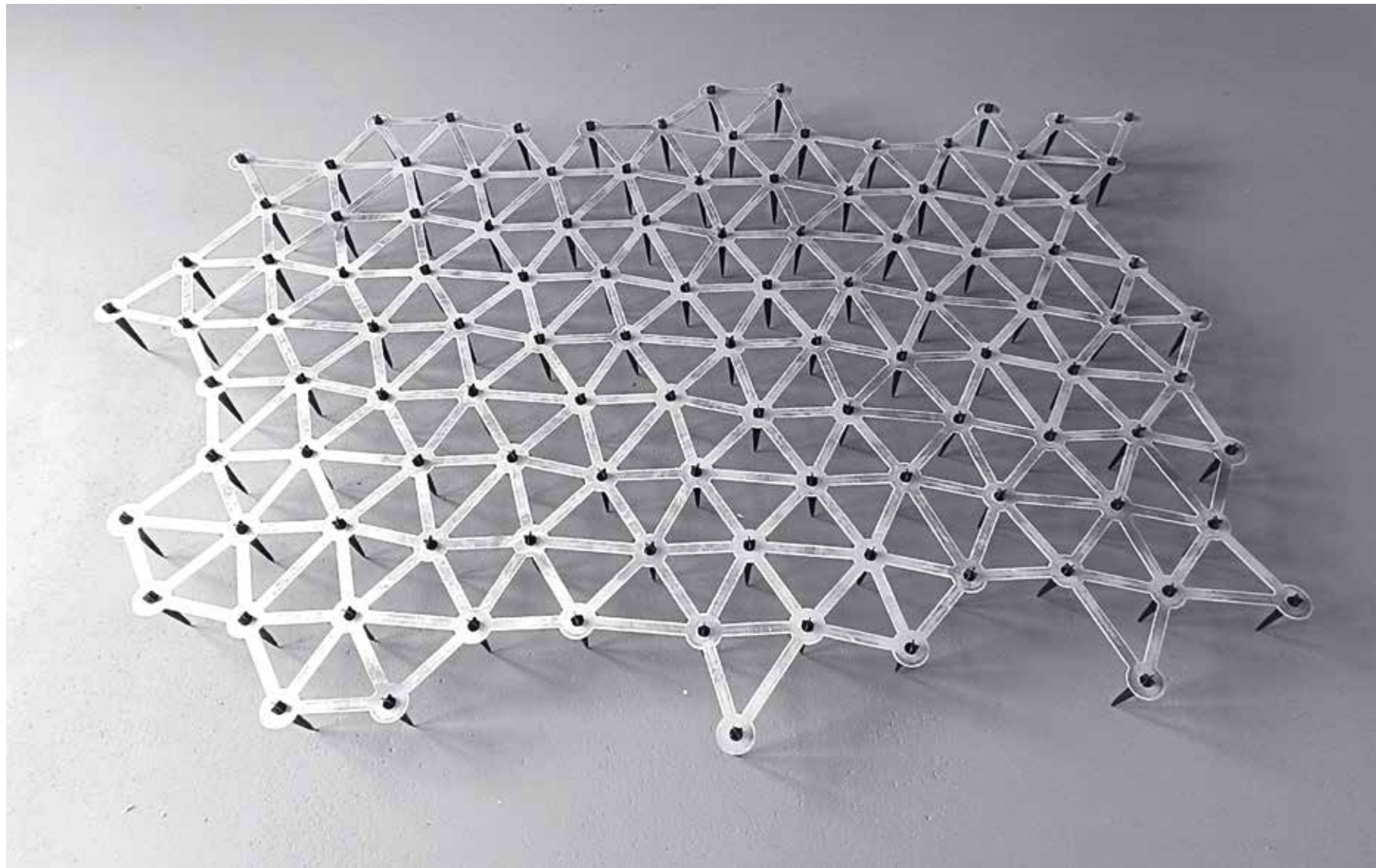
Die Anerkennung des durch Betrug erlangten Wahlergebnisses/Legitimation des *Georgischen Traums* wird bedeuten, dass das georgische Volk im Stich gelassen wird – die Legitimation einer Partei, die das georgische Volk nicht gewählt hat. Wir gehören zu Europa!

Bouillon Group

Das Kollektiv wurde 2008 gegründet und besteht aus Natalia Vatsadze, Teimuraz Kartlelishvili, Vladimir Lado Khartishvili, Konstantine Kitiashvili, Ekaterina Ketsbaia und Zurab Kikvadze. In ihren Performances, die sich zumeist im öffentlichen Raum abspielen, nehmen *Bouillon Group* Bezug auf die vielschichtige georgische Kultur und hinterfragen ebenso die post-sowjetische Lebensrealität, die nicht selten einer kritischen Betrachtung unterzogen wird. Durch ihren explizit performativen Ansatz setzen *Bouillon Group* auf das Überschreiten der Grenze zwischen Kunst und Leben, zwischen Kunst- und öffentlichem Raum. Mithilfe des künstlerischen Rückgriffs auf regionale Traditionen überführen sie jene Rituale in ihren Performances in neue Kontexte und eröffnen damit vielschichtige historische, gesellschaftliche und soziale Bedeutungsebenen.

Hofstetter Kurt | Singular Field II

Lichtinstallation, Old School ICA, 2024



Hofstetter Kurt, *Singular Field II*, Lichtskulptur, Musterstruktur mit einer Singularität, gefertigt aus Aluminium, ca. 200 x 139 cm, Foto: Hofstetter Kurt, © Bildrecht Wien 2024



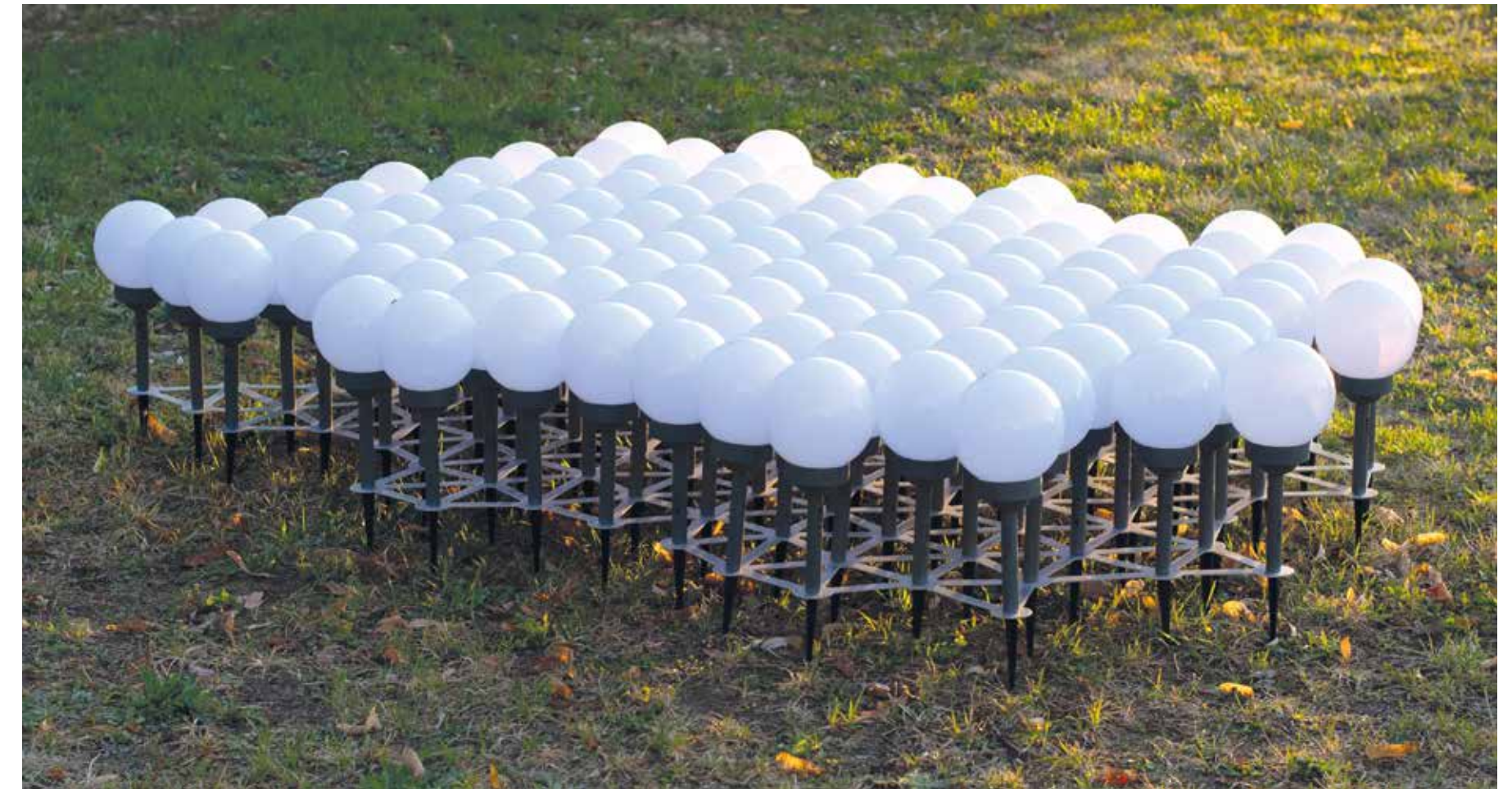
Hofstetter Kurt, *Singular Field II*
Eine Lichtskulptur anlässlich des Lichtblütenfestes in Havelberg (31.8.2024), Havelberg Old School ICA, Deutschland. Sie besteht aus 113 Solarkugellampen, Durchmesser 15 cm, Höhe 40 cm, angeordnet in einer Musterstruktur mit einer Singularität, gefertigt aus Aluminium, ca. 200 x 139 cm

Hofstetter Kurt bezeichnet sich als Konzeptkünstler, Medienkünstler und Komponist. Sein Studium der philosophischen Mathematik, in das bereits in der Antike der Schulung des Geistes und des exakten Denkens diente, offenbart ihm die Freiheit, in Unendlichkeiten zu denken und in diesem Kontext sein kreatives Potenzial zu aktivieren. Die insistierende Neugierde und seine intuitiven künstlerischen Experimentationen führen ihn zu unvorhersehbarem Neuem. Das betrifft nicht nur den Bereich der Kunst, sondern reicht in wissenschaftliche Disziplinen sowie in den Alltag und damit in die Kulturhistorie. Es betrifft Seinsphänomene, die alles mit allem verbinden.

In Hofstetter Kurts künstlerischen Arbeiten lassen sich die unterschiedlichsten Erkenntnisbereiche in Werkzyklen verfolgen, die parallel existieren und sich stetig erweitern. So auch zuletzt der Werkzyklus der Singularitäten in Musterstrukturen (seit 2005).

Ende August 2024 installiert Hofstetter Kurt auf einer Wiese bei der *Old School ICA* in Havelberg/D die Lichtskulptur *Singular Field II*. Von ihrer Gegenwärtigkeit überrascht, könnten es abgelegte Eier eines Rieseninsekts sein, bereit zur Metamorphose. In der Abenddämmerung beginnen sie zu leuchten – nicht alle ganz gleich, um gegen Morgen hin wieder ihre milchig weiße Farbe anzunehmen. Oder sind es aus dem Himmel gefallene Perlen? Sie liegen nicht alle auf einem Haufen oder irgendwie in der Gegend verstreut. Sie scheinen nach einem Muster formiert zu sein.

Hofstetter Kurts Muster sind Ereignisse. Es handelt sich um künstlerisch kodierte Geometrie. Die Augen des rezipierenden Menschen wandern über die Perlenformation hinweg und begeben sich unwillkürlich auf die Suche



Hofstetter Kurt, *Singular Field II*, Havelberg Old School ICA, 2024, Foto: Anke Leonhardt

nach Symmetrie. Ein herausforderndes Unterfangen. Es fällt auf, dass die einzelnen Perlen von jeweils fünf Perlen berührt werden, die sechste steht in einem Abstand dazu. Und – da lässt sich genau eine einzige Perle entdecken, die von sechs Perlen eine Berührung erfährt. Es handelt sich um eine Einzigartigkeit, um eine Singularität in diesem Muster.

Unter den Perlen liegend befindet sich eine aus Aluminium gefertigte Musterstruktur von gleichseitigen und gleichschenkeligen Dreiecken, die mit ihren Ecken den Perlen die Position zuweisen und sie stabilisieren. In dieser Struktur formen die Dreiecke lückenlos unregelmäßige Sechsecke bis auf ein einziges regelmäßiges Sechseck. Genau an dieser Stelle befindet sich oberhalb die einzige Perle, die von sechs Perlen berührt wird.

Ein wesentliches Charakteristikum eines jeden Musters ist seine Potenz zur Ausdehnung in die Unendlichkeit. Denkt Hofstetter Kurt sein Muster unendlich weiter, so offenbart sich ein Phänomen. Die Form der Gesamtstruktur erreicht progredient die Form eines regelmäßigen Sechsecks, gleich der Singularität im Endlichen. Das Endliche und Unendliche stehen in einem dynamischen Beziehungsgefüge. Das Eine ist jeweils Teil des Anderen. Und dass eine Singularität in der Realität eine große Wirkung hat, beweist der Urknall mit der Entstehung des Universums oder das singuläre Ereignis des Menschwerdens in der Evolution.

Neben den Seinsphänomenen von Endlichkeit – Unendlichkeit vermag Hofstetter Kurt auch jene von Parallelität – Kreislauf sowie Implosion – Explosion mittels eines adäquaten Mediums zu kommunizieren. Als Gartensolarleuchten nehmen die Perlen am Tag das allgegenwärtige Licht der Sonne auf, das über Photovoltaik in Energie gewandelt wird, sodass sie mit gespeichertem Sonnenlicht die Nacht zu erhellen vermögen. Einfach nur so, um uns zu erfreuen.

Mit der Rotation der Erde und der Parallelität von Tag und Nacht kommt es auf poetische Weise zur Implosion und Explosion des Sonnenlichts an einem Ereignishorizont. Es ist lediglich eine der atemberaubend vielen Möglichkeiten, weltweit das Licht der Sonne als Energiequelle zu nutzen, die nach menschlichen Maßstäben unerschöpflich ist.

Barbara Doser, 2024



Hofstetter Kurt, *Singular Field II*, Detail
Foto: Anke Leonhardt



Hofstetter Kurt www.hofstetterkurt.net

1959 in Linz geboren, Österreich. Konzept- und Medienkünstler, Komponist. Lebt und arbeitet in Wien. 2020 Österreichischer Kunstpreis – Medienkunst, 2015 Austrian Outstanding Artist Award – Interdisciplinarity. Internationale Medienkunstprojekte, permanente Medienkunstinstallationen im öffentlichen Raum, Begründer der *Ambient Media Art*, der Neuen Irrationalen Muster, der *Ambient Tactile Art* und der *Supersymmetrische Kompositionsmethode*. Ausstellungen und Events international. Künstlergemeinschaft mit Barbara Doser in den Bereichen Video und Videoinstallation unter *Parallel Media – Barbara Doser || Hofstetter Kurt* seit 1994. Teilnehmer der UTOPIENALE I und der UTOPIENALE III.

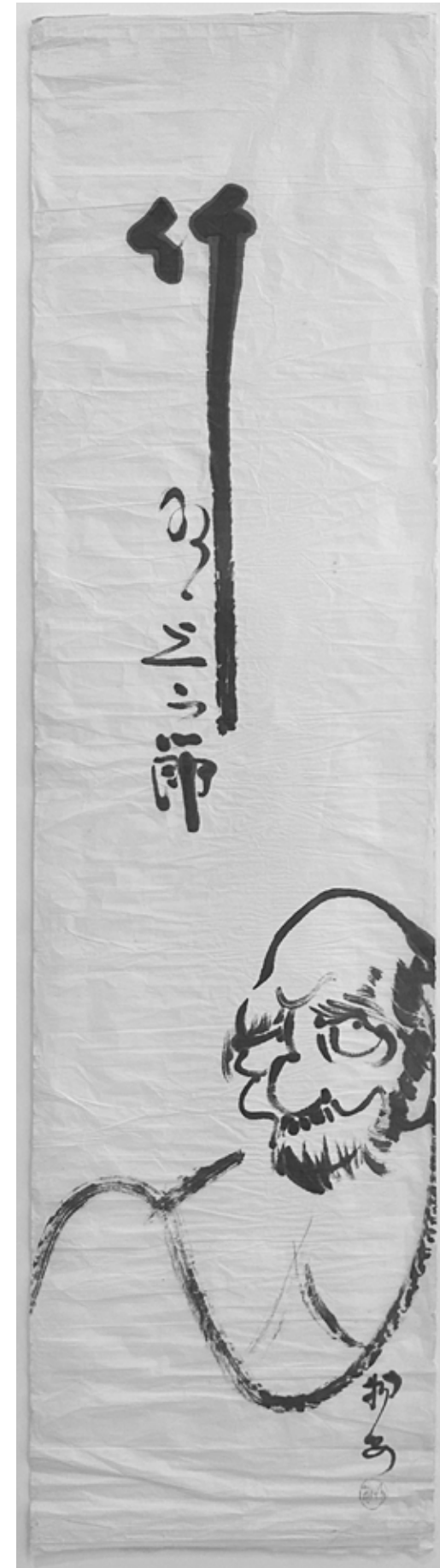
Barbara Doser www.barbaradoser.net

1961 in Innsbruck geboren, PhD Kunstgeschichte. Lebt und arbeitet in Wien. Videokünstlerin (Videofeedback Technik) und bildende Künstlerin im malerischen, skulpturalen und fotografischen Bereich, abstrakt und abstrahiert. Kunsthistorische und -theoretische Texte. Künstlergemeinschaft mit Hofstetter Kurt in den Bereichen Video und Videoinstallation unter *Parallel Media – Barbara Doser || Hofstetter Kurt* seit 1994. Ausstellungen und Events in mehr als 40 Ländern. Teilnehmerin der UTOPIENALE I.

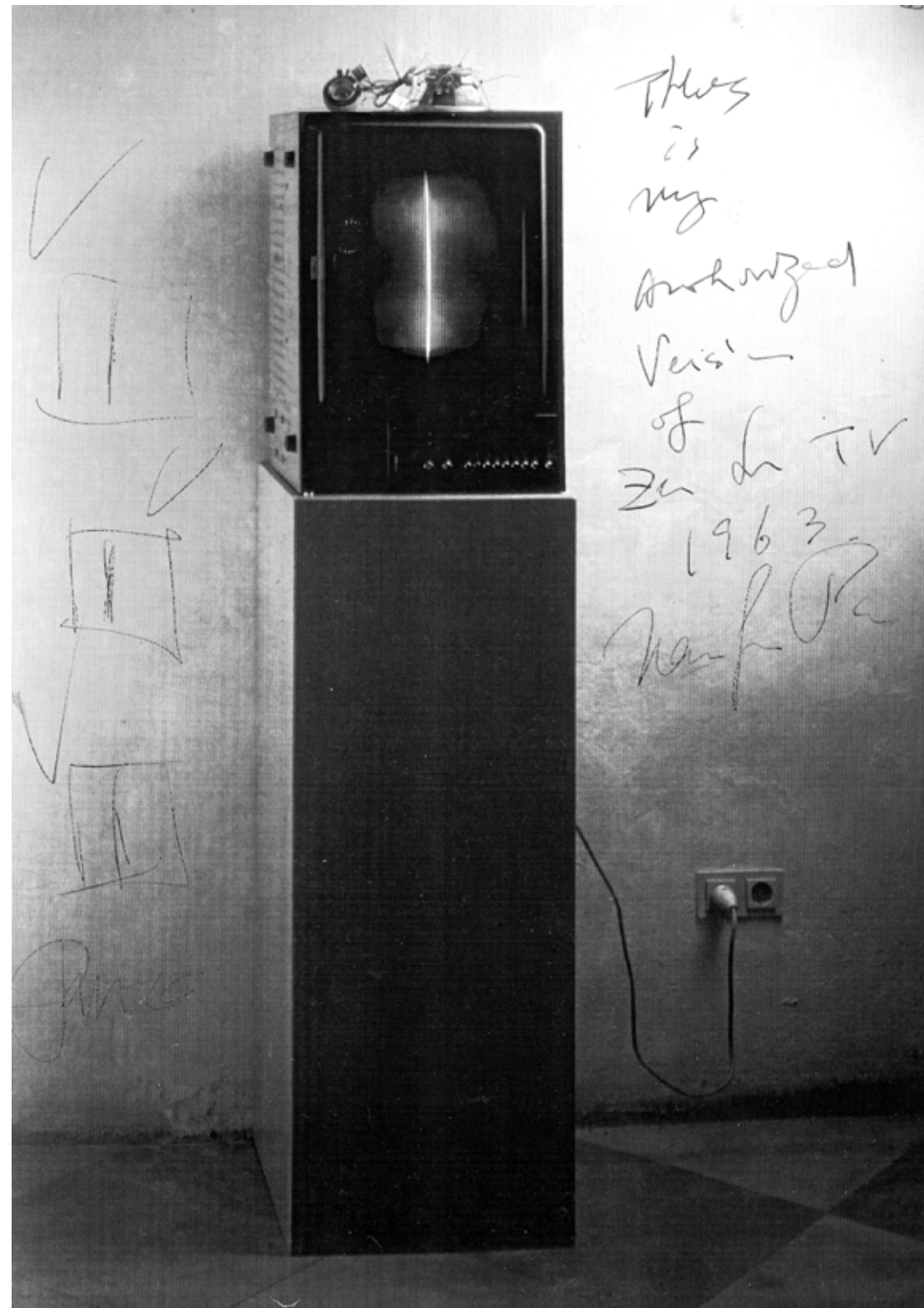
JOSEPH BEUYS CAMILLE COROT
MARCEL DUCHAMP BERT LÖFFLER
ERICH MALLINA HERMANN NITSCH
NAM JUNE PAIK MAN RAY GREGOR
SCHMOLL JING SONG GONZALEZ
TORRES TOULOUSE-LAUTREC CHIYU
UEMAE FRANZ WEST DIV. OBJEKTE

FAR EAST AND WESTERN KANAPEE

Geöffnet: Dienstag – Freitag
14-18 Uhr / Samstag 10-13 Uhr



Kakemono, *Daruma mit Bambusstock*,
Japan 19. Jahrhundert



Nam June Paik, *Zen for Television*, 1963, in Wien realisiert um 1995

GALERIE HUMMEL
Bäckerstraße 14 • 1010 Wien

Tel. +43 664 1635519
office@galeriehummel.com
www.galeriehummel.com



Der gebrochene Horizont, Rauminstallation, ca. 3 Tonnen Bruchglas, 2023

Foto: Thomas Redl, © Bildrecht

Der gebrochene Horizont | Thomas Redl

In der Galerie Artosphäre im Schloss Puchenu bei Linz, ist in einem barock gewölbten Raum, beleuchtet durch ein in einer tiefen Fensterleibung mittig gesetztes Sprossenfenster, die raumgreifende Installation eingepasst: *Der gebrochene Horizont*. Zerbrochenes weißes Glas – scharfe Glassplitter und Scherben übereinander, untereinander, an die Wand gelehnt, auf- und angehäuft. Dieses Bildgeschehen füllt den Raum aus. Für den Besucher, der den Raum betritt, wirken die Glasscherben gefährlich. Sie sind schon deshalb gefährlich, weil man sie in ihrer komplexen, überbordenden Anordnung nicht vollumfänglich übersieht. Man kann sich das Geräusch des kalten Knirschens beim Auftreten vorstellen, und sieht sich vor, nicht von der Schärfe ihrer Kanten geschnitten zu werden. Die Installation wirkt bedrohlich.

Die Arbeit von Thomas Redl vermittelt synästhetische Erfahrungen, die trotz ihrer poetischen Suggestivität eine große semantische Offenheit zulassen. Die Synästhesie verschmilzt hierbei Sinneseindrücke und kennzeichnet die Beschreibung einer sinnlichen Erfahrung durch die Begriffe eines anderen Sinnes. Die Schärfe der Glasscherbe wird also von der realen Gefahr, die von ihr ausgeht, in ihrer semantischen Qualität im übertragenen Sinne inhaltlich gelesen. Diese glasklare, bestechend scharfe, an zerbrochene Eisschollen erinnernde, formale Anmutung wird so in der Form einer inhaltlichen Bildmetapher gelesen. Redl stellt uns diese aggressiv-gefährliche Raumatmosphäre – die erst einmal eine reale, formale und materiell bestehende Gefahr ist – im übertragenen Sinne als Allegorie für Gefährdung vor. Diese spezifische Raumatmosphäre ist semantisch offen, das heißt sie ist inhaltlich nicht konkreten Sachverhalten zuzuordnen. Sie ist im übertragenen Sinne eine Bildmetapher und Bewusstseinsmetapher, die uns einerseits konkret zu gefährden scheint, uns aber gleichzeitig durch ihre Bildkraft betroffen macht.

Die Suggestivkraft dieser künstlerischen Arbeit besteht darin, das Denken, Fühlen, Wollen oder Handeln einer Person zu beeinflussen. Als Betrachter sind wir suggestibel. Wir suchen nach dem Sinn und sind hierdurch besonders bereit und empfänglich dafür, suggestiv übermittelte Informationen über bestimmte Sachverhalte in die eigenen kognitiven Systeme zu integrieren und gegebenenfalls als Selbsterlebtes und als eigene Erfahrungen mitzuteilen. Wenn etwas aber semantisch offen ist, geht es nicht um eine konkrete Gefahr durch ein Geschehen oder einen politisch gesellschaftlichen Sachverhalt, sondern um die Gefährdung per se. Es geht um die

Allegorie als die bildliche Darstellung des abstrakten Begriffs "Gefährdung". Aber um welche Gefährdung könnte es sich exemplarisch handeln und was wird durch die Bildmetapher des zerbrochenen Glases repräsentiert? Gebrochenes Glas steht generell für hohe Verletzbarkeit und gebietet bei der Handhabung vorsichtigen Umgang. Diese Verletzbarkeit und die gleichzeitige Fragilität des Materials Glas kann als Metapher für die Fragilität und Unsicherheit unserer Zeit gelesen werden. Schafft Thomas Redl hier ein visuelles Bild über den Zustand unserer Zivilisation? Zeigt er uns einen Blick auf den Scherbenhaufen unserer Zeit? Erzeugt er ein Bild, das die der "Befindlichkeit unserer Zeit" ausdrückt? Mit diesen Fragen ist man als Betrachter der Installation konfrontiert und findet im Raum ergänzend ein Textfragment, das die spezifische Atmosphäre unterstreicht: *am wegstrand ausrastend / zitternd am horizont / gebrochen in der zeit / in einer existenz ohne bedingungen*.

Unsere heutige Wirklichkeitswahrnehmung, vielfach durch mediale Blasen, gestattet uns immer weniger einen objektiven Blick auf die realen Tatsachen der Welt. Der Wunsch, die Realität primär wahrzunehmen, wird durch eine medial abgeleitete Realität ersetzt. Soziale Medien suggerieren eine außerhalb dieser Blase wirkungslose Partizipation. Hierdurch ergeben sich massenhaft kognitive Vermeidungen, in denen die Aufmerksamkeit von bedrohlichen oder beunruhigenden Situationen durch Ablenkung, Bagatellisierung oder Fokussierung positiver Aspekte abgezogen wird. Die Gesellschaft befindet sich in vielen verunklärten Situationen und wird doch medial ruhig gestellt, anstelle so alarmiert zu werden, dass die Änderung des Verhaltens als absolut existenziell erkannt wird. Man spricht hier von einer kognitiven Dissonanz, die das Ergebnis dieser medial vermittelten Wirklichkeit ist. Die Realität jedoch ist eine andere. Die Arbeit von Thomas Redl zerstört diese Bildmetapher der digitalen Medien und der so vermittelten medialen Wirklichkeit zugunsten einer primären Realitätswahrnehmung. Der Titel *Der gebrochene Horizont* spricht uns auf unsere terrestrische Gefährdungslage explizit hin an.

Wolf Guenter Thiel

Die Ausstellung *Der gebrochene Horizont* von Thomas Redl fand in der Galerie Artosphäre, Puchenu/Linz von 21.9. bis 28.10.2023 statt.

Sara Sizer Painted silk / cotton 2024

Himmel über der Wüste ist ein 1949 erschienener Roman des amerikanischen Schriftstellers Paul Bowles. Hauptthemen des existentialistisch geprägten Romans sind Selbstsuche, Entfremdung und Einsamkeit. Tennessee Williams schreibt 1949 über das Buch: *„Es ist eine Allegorie der spirituellen Abenteuerreise des sich selbst bewussten Menschen in die Erfahrung der Moderne.“*

Sara Sizer präsentiert uns zwei Farbflächen. Einen mit Holzblöcken bedruckten Teil auf der Unterseite und einen oberen Block, der aus überkreuzten Streifen hellblauer Farbe besteht. Dabei entsteht, dem Zufall geschuldet, ein fotorealistisches Bild einer sandfarbigen Wüstenlandschaft. Diese Wüstenlandschaft mit ihren schwarzen Akzentuierungen im Vordergrund wird durch eine grüne Steppe im Mittelgrund ergänzt, die auch die Horizontlinie definiert. Darüber ist ein hoher, hellblauer Himmel zu sehen. Die Proportionen der Farbflächen im Vorder- und Mittelgrund entsprechen in etwa der Kompositionsregel des Goldenen Schnitts im Verhältnis zum Himmel.

Inhaltlich werden hier drei Bildmetaphern in einem grundsätzlich abstrakten Bild miteinander verbunden. Die Bildmetapher der Wüste gilt als das Bild für Dystopie schlechthin. Per Definition steht sie für geringe Vegetation und Tierpopulation, große Hitze oder Kälte und extrem wenige oder gar keine Niederschläge. Eine Steppe hingegen ist eine offene und baumlose Graslandschaft. Sie wird traditionell von Nomaden durchzogen und mit Viehhaltung und wandernden Herden assoziiert. Die Steppe und ihre Bewohner gelten als die Verkörperung von Freiheit und selbstbestimmtem, grenzenlosem und dabei sehr bescheidenem Leben. Der hellblaue Himmel schließlich ist eine urzivilisatorische Projektionsfläche, die bis heute gerade über Wüsten eine besondere Faszination ausübt. Das Wort „Himmel“ meint zum einen die Luft, die Atmosphäre oder das Weltall mit der Sonne, dem Mond und den Sternen, die wir über uns sehen. Zum anderen wird der Himmel von jeher als Heimat des Göttlichen angenommen und ist ein geläufiger Topos für den Ort des post-irdischen Lebens. Traditionell ist der Himmel ein Bild für einen heiligen, unendlichen und ewigen Raum.

Wir sehen eine dystopische Landschaft, in der sich drei Motive miteinander verbinden, das Motiv der Wüste als Sinnbild für eine menschlich gemachte Dystopie, die Steppe als Motiv eines grenzenlosen, bescheidenen, aber selbstbestimmten Lebens und den Himmel als Motiv einer spirituellen Kraft, die sich in Form von Gottesannahmen und Heilsversprechen in die Zivilisations- und vor allem in die Religionsgeschichte eingepreßt hat. Ein Raum, der traditionell mit Unendlichkeit und Ewigkeit assoziiert wird. Die Landschaft wird also nicht nur als Dystopie dargestellt, sondern spielt auch auf mögliche Existenzformen und letztlich auf die Hoffnung an, die aus der Spiritualität und dem Respekt vor dem Unendlichen und Ewigen entsteht. Sara Sizer bezieht sich auf die Zeit – nicht auf die kurze, schnellleibige Zeit des täglichen Lebens – sondern auf die Zeit als zivilisatorische Erscheinungsform. Sie zeigt uns ein Bild, das Menschen, seit sie bewusst ihre Umwelt wahrnehmen, mit großer Faszination ansehen und erleben.

Sara Sizer wurde als Künstlerin von Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Mark Rothko, Brice Marden und Agnes Martin beeinflusst. Sizers Perspektive ähnelt der von Martin, die sich selbst als abstrakte Expressionistin bezeichnete. Obwohl die Arbeiten Martins minimalistisch und konzeptuell erscheinen, sind sie gänzlich anders aufgefasst. Martins Gemälde sind oftmals von Stimmungen angeregt, und die Titel ihrer Arbeiten spiegeln zuweilen emotionale Zustände oder Beziehungen wider. Wenn Sara Sizer ihr Farbmittel auf die Seidenoberfläche aufträgt, handelt es sich erst einmal um einen rein formalen künstlerischen Prozess. Nachdem die Farben sich dann arrangiert haben, können die so entstandenen Formen unter Umständen an Landschaften oder abstrakte Figuren erinnern. Die Künstlerin entscheidet dann, ob sie solche offensichtlichen Assoziationen akzeptiert oder sie wieder verändern will. Das realistische Erscheinungsbild ist also Resultat eines formal abstrakten, erst einmal ungegenständlich begonnenen Prozesses. Das Verblüffende ist, dass die überwiegende Mehrheit der Betrachter in dem Bild eine Wüstenlandschaft erkennt, obwohl diese eigentlich von seiner Anlage her gesehen nur ein Bild mit drei Farbflächen darstellt. Wir können annehmen, dass sich dieses Phänomen auf Menschen mit unterschiedlichster kultureller Prägung und Bildung ausdehnen lässt. Die allermeisten Menschen werden in dem Bild eine Wüstenlandschaft erkennen. Warum aber ist dies so?

Wolf Guenter Thiel

Es ist ein ursprüngliches Bild, das sich der Mensch, seit er oder sie bewusst seine Welt wahrnimmt, von der Welt und dem Himmel gemacht hat. Diese Rezeption hat sich im Wesentlichen innerhalb der Menschheitsgeschichte nicht verändert. Heute können Menschen zwar den Weltraum mit Teleskopen weitgehend betrachten und in Raumstationen die Erde umkreisen, aber der sublimen Moment der Erkenntnis von Unendlichkeit stellt sich nach wie vor ein. Man könnte über die Zeit hinweg sagen, dass seine Wirkung weltweit in den unterschiedlichsten Kulturen eine vergleichbare Wirkung ausgeübt hat und nach wie vor ausübt. Basierend auf der griechischen Mythologie entwickelte C.G. Jung in den 1930er Jahren die Lehre von den Archetypen. Diese Archetypen seien im kollektiven Unterbewusstsein verankert. Archetypisch meint urtümlich oder modellhaft einem Urbild oder Modell zu entsprechen. Archetypen ermöglichen uns, komplexe Ideen und Emotionen so zu kommunizieren, dass sie für die meisten Menschen intuitiv und universell verständlich sind. Sie können – wie in diesem Fall – dazu führen, dass wir, obwohl es sich um drei Farben auf einer Seidenfläche handelt, eine Wüstenlandschaft erkennen. Diese Rezeption ist wesentlich Ausdruck einer kollektiven menschlichen Erfahrung, die sich einstellt und damit die Zeit, den Ort und unterschiedliche Sprachen überblendet. Jung würde sagen, dass ein Archetyp eine Art ursprüngliches geistiges Bild ist, das etwas im menschlichen Zustand darstellt und implizit von allen Menschen geteilt wird. Denn im Allgemeinen bedeutet es einfach eine universelle Idee, ein Konzept oder ein geistiges Bild. Warum aber ist dies so wichtig?

Wir leben in einer Zeit der großen von Menschen gemachten Transformationen. Diese Transformationen werden durch den Begriff Anthropozän bezeichnet. Der Begriff beschreibt ein neues geologisches Zeitalter, in dem die Menschheit den dominanten geophysikalischen Einfluss auf das Erdsystem hat und sich daraus die Verantwortung für die Zukunft des Planeten ableitet. Während unsere zivilisatorischen Vorfahren sich an die Kräfte und Veränderungen des Planeten anpassen mussten, ist der Mensch heute mit Veränderungen und gesellschaftlichen Kräften konfrontiert, die er selbst in Gang gesetzt hat. Es erinnert an die Ballade des Zauberlehrlings von Johann Wolfgang von Goethe von 1797. Die Zeilen Goethes *„Die ich rief, die Geister, / werd' ich nun nicht los“* stehen hierbei paradigmatisch für den von Menschen in Gang gesetzten Prozess der Transformation. Ähnlich verhält es sich mit dem Anthropozän – den Prozess, den die Menschheit in der Moderne in Gang gesetzt hat, wird sie nun nicht mehr aufhalten können. Die Klimaveränderung ist von Menschen gemacht und verändert nicht nur die Vegetation der Erdoberfläche, sondern setzt Verwüstungs- und Versteppungsprozesse von eigentlich vegetationsreichen und fruchtbaren Landschaften in Gang. Das Besondere daran ist die kognitive Dissonanz zwischen der Erkenntnis, die Veränderungen seien zwar von Menschenhand gemacht, aber der Einzelne sei natürlich nicht verantwortlich. Selbst in Bezug auf von Fluten und Unwettern Betroffene benutzt man Begriffe wie Jahrhundertsturm oder -flut, um auf die Singularität des einzelnen Geschehens zu verweisen. Die Verantwortung des einzelnen Menschen für diese Veränderungen werden nicht erkannt und deshalb wird kaum oder viel zu wenig agiert. Wie können wir diese kognitive Dissonanz überwinden? Wir brauchen Bilder, die uns diese Prozesse vor Augen führen und ihre zeitliche und zivilisatorische Dimension ins Bewusstsein rücken. Wir brauchen Bilder, die wir kennen und die eben nicht gänzlich neue Bilder sind, sondern Bilder, die im Bewusstsein des Menschen tief verankert sind. Bilder wie die von Sara Sizer, die uns diese Transformationsprozesse vor Augen führen. Verwüstungsprozesse sind kein neues Phänomen. Resultate solcher Prozesse erkennen wir im Nahen Osten oder in Nordafrika, insbesondere in der Sahelzone. Wir müssen verstehen, dass wir inmitten solcher Prozesse stecken und wir als Menschen der Motor eben solcher Prozesse sind. Resultate sind Landschaften, in denen jedwede Zivilisation in der Zukunft unmöglich ist. Deshalb sind Bilder wie dieses wichtig und anregend, weil sie uns diese urzivilisatorische Gefährdung exemplarisch zeigen. Paul Bowles selbst sagt über seinen eingangs erwähnten Roman *Himmel über der Wüste*, für ihn sei die Wüste der Hauptakteur. Für Sara Sizer hingegen ist immer der Mensch der Hauptakteur in ihrer Kunst.

<https://michaelalthen.de/texte/textformen/nachruf/bowles-paul/>



Sara Sizer, *Untitled*, 2024, Painted silk/cotton, 120 x 100 cm,
Courtesy: Sara Sizer, Gallery Sofie Van de Velde & Galerie kajetan, Photo Credit: Nick Ash

Sara Sizer, geboren in den USA, lebt und arbeitet in Berlin. BFA San Francisco Art Institute, San Francisco, CA | MFA University of Illinois Champaign, IL

Ausgewählte Einzelausstellungen: **2024/2025** Raft, Galerie kajetan, Berlin, Germany | Voice-Calling-Echo-You, Duo Ausstellung mit Bernd Lohaus, Gallery Sofie Van de Velde, Antwerp, Belgium | **2023** Beacon, Stella A. Galerie/Edition, Berlin, Germany | Second Hand, Galerie Cosar, Düsseldorf, Germany | **2021** Gestalten, Gallery Sofie Van de Velde, Antwerp, Belgium | **2020** Half A Sky, Stella A. Galerie/Edition, Berlin, Germany | **2018** Third Person, Gallery Sofie Van de Velde, Antwerp, Belgium | **2018** There, Cosar Galerie, Düsseldorf, Germany | **2016** leaves, Cosar Galerie, Düsseldorf, Germany | **2013** FINDS - Sara Sizer Paintings, Andrae Kaufmann Gallery, Berlin, Germany | **2011** Casting Light - Sara Sizer Paintings, Andrae Kaufmann Gallery, Berlin, Germany | **2006-07** GIVENS - ein Projekt für Galerie Isabella Czarnowska, Berlin, Germany | **2001** IDEA 2001, Museum of East Texas, Lufkin, Texas, USA

Ausgewählte Gruppenausstellungen: **2023** And I draw a Line, Galerie kajetan, Berlin, Germany | **2022** Musterung, Pop und Politik in der zeitgenössischer Textilkunst, Kunstmuseum Ravensburg, Ravensburg, Germany | **2022** Something New Something Old Something Desired, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germany | **2022** head-to-head-to-head, Galerie Georg Nothelfer, Berlin, Germany | **2021** Homage Beuys 100. Jahre, Stella A. Galerie/Edition, Berlin, Germany | **2020** Musterung, Pop und Politik in der zeitgenössischer Textilkunst, Kunst Sammlungen am Theaterplatz, Chemnitz, Germany | **2020** 'L'heure bleue', Gallery Sofie Van de Velde, Antwerp, Belgium | **2018** HONEY, I REARRANGED THE COLLECTION #3 - Bouncing in the Corner. Die Vermessung des Raums, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germany | **2018** Textile Abstraction, Galeria Casas Riegner, Bogota, Colombia | **2016** Modi des Minimierens, Clement Galerie, Bonn, Germany | **2013** Distracting Surface, Künstlerhaus Palais Thurn & Taxis, Bregenz, Austria | **2012** Measure for Measure, Niels Borch Jensen Galerie, Berlin, Germany | **2011** About Painting, abc Art Berlin Contemporary, Berlin, Germany | **2003** After Matisse Picasso, P.S.1 New York, USA | **1991** In Full Effect, White Columns Gallery, New York, USA

Publikationen:

2024 Sara Sizer. Bernd Lohaus, Voice-Calling-Echo-You, 48 Seiten, Farbabbildungen, Text von Barbara Buchmaier, anlässlich der Duo-Ausstellung in der Galerie Sofie Van de Velde, Antwerpen.
2020 Half A Sky, Edition Stella A., Berlin Ausstellungskatalog, 20 Seiten, Farbabbildungen, Künstlertext, Auflage von 100 Exemplaren.
2020 Mehr Berlin, Der Tagesspiegel, 28.November 2020, Fluss der Farben, Text von Christiane Meixner, ganzseitige Farbabbildung.
2018 Textile Abstraction, Galeria Casas Riegner, Bogota, Jens Hoffman, 350 Seiten, Farbabbildungen.
2016 Modi des Minimierens, 24 Seiten, Farbabbildungen, Text von Burkhard Brunn, Clement & Schneider, Bonn.
2016 leaves, DISTANZ Verlag, 19 Farbabbildungen, Leporello mit bedrucktem Schubert, Text von Falk Wolf. <https://sofievanvelde.be/shop/sara-sizer-leaves>
2014 DISTRACTING SURFACE, Berufsvereinigung Bildender Künstlerinnen und Künstler Vorarlbergs, 64 Seiten, Farbabbildungen, Text von Antonio Catelani, www.kuenstlerhaus-bregenz.at
2013 Sara Sizer, DISTANZ Verlag, 48 Seiten, Farbabbildungen, Text von Julian Heynen <https://www.distanz.de/sara-sizer/sara-sizer>
2001 Sara Sizer, IDEA 2001, 28 Seiten, Farbabbildungen, Text von Daniel Marzona, Museum of East Texas, Lufkin, Texas
1991 In Full Effect, 18 Seiten, S/W-Abbildungen, Text von Bill Arning, White Columns Gallery, New York, USA

Hana Usui

New glances: how images condition experiences Zur Ausstellung Electric Shadows von Hana Usui

Chiara Giorgetti

Hana Usui ist eine zeitgenössische japanische Künstlerin, die in Wien lebt und arbeitet. Ihre Recherchen umfassen eine breite Palette von Methoden (analoge und digitale, um im Bereich unserer Gegenwartsbetrachtung zu bleiben), die es ihr ermöglichen, sich in einem Kontinuum von Migrationen und Querverweisen zwischen traditionellen und zeitgenössischen Charakteristika zu bewegen. Ihre Werkserien sind eine intensive Reflexion über unsere Gegenwart, über die laufenden Veränderungen und über die mögliche Zukunft. Usuis Analyse zeigt uns einerseits eine bewegungslose Welt der schwarzen Verwüstung, eine düstere No-Go-Zone, führt uns aber gleichzeitig in die Verspieltheit sonniger Tage und an einen sanften Ort des erwachenden Bewusstseins, wo die Methoden und Bilder aus der nahen Zukunft wiedergeboren zu sein scheinen.

An den Fenstern außerhalb des Kunstraums Feller erzählen farbige, leicht verschwommene Fotos von einer harmlosen Naturlandschaft durchsetzt mit fruchtbaren Feldern. Doch gleichzeitig ist auf in diesen Bildern das Atomkraftwerk Bohunice mit seinen bedrohlich dampfenden Kühltürmen zu sehen, das rund 100 Kilometer von Wien entfernt liegt. Wir werden von der Schönheit einer scheinbar bukolischen Landschaft angezogen, aber was will uns die Künstlerin damit sagen? Diese Landschaft leitet die beiden suggestiven Atmosphären des Innenraums ein: Im linken Raum wandeln wir zwischen Schatten, Zeichen, auftauchenden und versinkenden Lichtern in einem Nebeneinander von dunklen und hellen Zonen, Blendungen und einem wachsenden Gefühl der Endlichkeit. Diese Serie von Arbeiten, die den gleichen Titel wie die Ausstellung – *Electric Shadows* – trägt, ist nicht losgelöst von der visuellen Ausgewogenheit und den Schwarz-Weiß-Atmosphären im lyrischen Werk von Hana Usui. Viele Jahre lang verwendete die Künstlerin Tuschelavierungen als Hintergrund für ihre mit Ölfarben monotypierten Zeichnungen. Später ersetzte sie die Tuschelavierungen durch Schwarz-Weiß-Fotografien, als hätten sich die wolkenartigen Lavierungen zu unscharfen digitalen Bildern verdichtet. Bei *Electric Shadows* kommt es nun zu einer Umkehrung, da die Fotografien auf Transparentpapier gedruckt wurden und im Vordergrund stehen. Ein weiteres Novum ist die Tatsache, dass die Fotografien farbig sind, obwohl sie beinahe schwarz-weiß wirken.

In dieser neuen Serie von Foto-Zeichnungen, die Usui als Ergebnis des Besuchs ihrer Heimat in Tokio nach einer langen erzwungenen Abwesenheit aufgrund der Pandemie realisiert hat, tauchen kaum sichtbare Tuschelavierungen und schwarze Linien aus Ölfarbe auf, die die Papiere gleichsam zerfurchen. Sie scheinen durch die Fotografien der Schatten von Tokios verspielten Stromleitungen hindurch. Diese Bilder wollen ein visuelles Gleichgewicht und eine Harmonie wiederherstellen, die es nur in der Natur gibt. Die Künstlerin erschafft einen magischen Moment, der uns durch den Zauber der Schattenlinien zieht. Die Zeit wird durch die indirekte Geste der Künstlerin auf einem als Blende verwendeten Papier eingefroren. Werkzeuge und Materialien werden ausgewählt und verwendet, um mit dem Betrachter zu kommunizieren, sie werden auf eine kontinuierliche und delikate Weise bewegt und manipuliert, weich und reich, ätherisch und gleichzeitig physisch. Die öligen Spuren zeugen von einem konstanten, sanften aber kämpferischen Verlangen. Sie erinnern an die Hochspannungsleitungen, die den Strom von Fukushima nach Tokio transportieren und die Hana Usui 2019 in ihrer Serie *Fukushima* thematisiert hat. Die Künstlerin will zeigen, dass wir die Elektrizität meist bedenkenlos nutzen, ja uns sogar am Anblick des Kabelwirrwarrs der Stromleitungen erfreuen können, den Ursprung dieser Energie aber in die hintersten Winkel unseres Bewusstseins verdrängen. Die verspielten Schatten der Tokioter Oberleitungen im gleißenden Sonnenlicht sind an sich schön, aber vielleicht sind sie auch eine vage Anspielung auf den bekannten Schatten, den ein Mensch nach dem Atombombenabwurf auf einer Steintreppe Hiroshimas hinterlassen hat. Positiv/Negativ, einzigartig und seriell spiegeln sich in der physischen Konsistenz des Materials wider, auf der einen Seite die Wasserbasis: flüssige Tinte, poetisch, schlank, und auf der anderen Seite die fettige Ölfarbe, fleischig, sicher, real, unwiderruflich. Die Ölfarbe, eine Substanz, die mit der traditionellen westlichen Malerei assoziiert wird, tritt in Dialog mit den Fotografien auf Papier in einer Hybridisierung von Formen und Gattungen, die in der zeitgenössischen Kunst üblich und weit verbreitet ist.



Hana Usui, *Electric Shadows*, 2023, Courtesy Marcello Farabegoli Projects

Dieses „Doppelspiel“ in Usuis medienübergreifenden Kunstwerken ermöglicht es ihr, das vielfältige japanische Alphabet neu zu überdenken, welches sie meistens mittels zweier Papierbögen synthetisiert und dank metallischer Werkzeuge auf einer mit Öl bearbeiteten Oberfläche mit vibrierenden Spuren markiert. Die Schichtung der Zeichen zeigt einen Weg, der sich im Laufe der Jahre windet, entwickelt und zunehmend eine Verbindung mit der österreichischen Kultur herstellt.

Die Wiederholung von Varianten in Usuis Werk wird vom Betrachter wie in einem monochromen Video wahrgenommen, dem visuellen Dokument einer universellen/privaten Geschichte, das durch ferne Kulturen eine persönliche Synthese mit wiederholten Frames (Einzelbilder aus einer Filmsequenz) anstrebt. Aber die Wahrnehmung von Schwarz-Weiß-Bildern ist illusorisch, farbige Details tauchen auf, als wären sie Druckfehler, und wir sind erleichtert, weil sie uns nach einer anfänglichen, beunruhigenden partiellen Überraschung wieder aufatmen lassen. Sind sie etwa der Schlüssel zum Verständnis des Ganzen?

Ausgehend von *No More Fukushimas*, einem Projekt für die Vienna Art Week 2014, hat Hana Usui begonnen, sich mit der japanischen Welt kritisch auseinanderzusetzen, die aus westlicher Sicht sowohl faszinierend als auch feindlich gegenüber der Lebensqualität und dem emotionalen Wohlbefinden ihrer Bürger wahrgenommen wird. Usui hat sich schon immer gegen die Nutzung der Kernenergie positioniert – genauer gesagt gegen die gefährliche Kernspaltung zur Stromerzeugung und noch mehr gegen den militärischen Einsatz von Atomwaffen. 2014 hat sie begonnen, künstlerische Arbeiten zu produzieren, die sich mit politischen und sozialen Aspekten befassen. Im Laufe der Jahre hat sich ihr Bedürfnis immer stärker herauskristallisiert, Ungerechtigkeiten im Zusammenhang mit einigen rücksichtslosen Entscheidungen der japanischen Politik aufzuzeigen. Im Laufe der Jahre hat sich ihr Bedürfnis immer stärker herauskristallisiert, Ungerechtigkeiten im Zusammenhang mit einigen rücksichtslosen Entscheidungen der japanischen Politik aufzuzeigen. Das hat zu dieser Epilog-Ausstellung geführt, in der durch die Überlagerung der lyrischen Bilder und einer Art meditativen Stille, die Absicht zur Wiedergeburt und zur Suche nach einen möglichen Ausweg angedeutet wird.

Die immersive Installation im rechten Raum des Kunstraums Feller zeigt Szenen aus einer „gescheiterten Apokalypse“: eine Serie von Fotografien, mit welchen die Wände des Raums mehr oder weniger vollständig beklebt wurden und vom Besuch der Künstlerin des Kernkraftwerks Zwentendorf zeugen. Dieses Atomkraftwerk wurde aufgrund österreichischer Proteste in den siebziger Jahren nie in Betrieb genommen. Nun sind wir mit Usui an diesen Ort gelangt und erleben sozusagen in der Dunkelheit einen Stromausfall, der für ein Atomkraftwerk besonders katastrophale Folgen haben kann. Wir suchen nach möglichen Antworten, welche uns die Künstlerin anzubieten scheint, indem sie jedem Besucher eine Handkurbel-Taschenlampe zur Verfügung stellt, um den Raum zu beleuchten. Dabei hat sie eine Kernzone mit vier gelb-schwarzen Verkehrskegeln markiert, die Gefahr und Rettung zugleich signalisieren. Die Künstlerin fotografierte mit ihrem Smartphone zahlreiche



Hana Usui, *Electric Shadows*, Ausstellungsansicht, 2023, Kunstraum Feller, Wien, Foto: Pablo Chiereghin, Courtesy Marcello Farabegoli Projects

Details aus dem Inneren des genannten Atomkraftwerks und ließ etwa 50 davon mehrfach auf verschiedenen Papierformaten ausdrucken. Anschließend teilte sie diese in serielle Gruppen im Raum ein, d.h. in Zonen, in denen sie das gleiche Motiv dutzendfach an die Wand klebte. Diese obsessive Iteration erinnert an Kader in Filmen und bewirkt eine Steigerung der Spannung. Die Fotografien sind nur zu sehen, wenn man die Taschenlampe benutzt. Sie erzeugen eine Desorientierung, die Wahrnehmung von drohender Gefahr bis hin zu einem Rettungsgefühl. Der Raum ist keine fake-Umgebung mit flüchtigen und trendigen Erfahrungen, die etwa durch Hologramme erzeugt werden; wir können nicht entkommen, wir sind allein und verstehen, dass wir handeln müssen. Wir müssen die kleine gelbe Lampe immer wieder ankurbeln. Das dabei entstehende surrende Geräusch, das an aufziehbare Spielzeugautos erinnert, moduliert mit der Geschwindigkeit der Drehung. Es löst in uns eine Art Spieltrieb aus, der im Kontrast zur Umgebung steht. Kein Spaziergang in romantischer Ruinenästhetik, weder Industriearchäologie noch selbstgefälliges und dekadentes Lustgefühl. Im Gegenteil, es ist die Anteilnahme an einer dynamischen Aktion, ein Ansporn zum Erwachen des Bewusstseins und zur reinen, wahren, authentischen Schönheit, die im Wissen um das Sehen und im Wissen um das Tun liegt.

Aufmerksam zu sein, zu beobachten und über unser Handeln nachzudenken, scheint eine Botschaft von Hana Usuis Ausstellung zu sein, die sowohl evokativ



Hana Usui, *Electric Shadows*, Installation, 2023, Kunstraum Feller, Wien, Foto: Pablo Chiereghin, Courtesy Marcello Farabegoli Projects



Hana Usui, *Electric Shadows*, Schaufenster-Installation Außenansicht, 2023, Kunstraum Feller, Wien, Foto: Pablo Chiereghin, Courtesy Marcello Farabegoli Projects

als auch ethisch ist. Wie viel Fortschritt durch die Entwicklung der menschlichen Intelligenz kann uns wirklich zu besseren Szenarien für die Menschheit führen? Was anderes ist die Aufgabe einer Künstlerin oder eines Künstlers, wenn nicht, uns die Schönheit des Lebens und der Natur näher zu bringen durch Aufzeigen von kreativen Perspektiven, Inspirieren zu neuen Ideen und Anregen zu kritischem Denken? Beim Verlassen der Ausstellung und beim neuerlichen Betrachten der Farbfotos vom Kernkraftwerk Bohunice haben wir eine weitere Chance, die darin gemachten Erfahrungen neu zu lesen: Positiv und Negativ sind komplementär, und Schwarz-Weiß oder Farbe haben nicht unbedingt vorher festgelegte mediale Eigenschaften. Die Künstlerin zeigt uns eine scheinbar einfache und statische Vision, die schöne und farbenfrohe Schatten aufweist und sich in friedlichen Bildern entwickelt, um uns im nächsten Schritt an unser eigenes Bewusstsein zu erinnern, damit wir verstehen, wer wir wirklich sind.

Auszug aus dem englischen Originaltext zu Hana Usuis Ausstellung im Kunstraum Feller in Wien im Jahr 2023

Chiara Giorgetti ist Professorin für Grafik und Zeitgenössische Printmedien an der Accademia di Belle Arti di Brera in Mailand und an der Accademia di Belle Arti di Bologna. Parallel dazu ist sie als Künstlerin tätig.

Hana Usui

(*1974, Tokio / JP) studierte Kunstgeschichte an der Waseda Universität und Kalligraphie in Tokio. Seit 2010 lebt und arbeitet sie in Wien. Ihre abstrakten Zeichnungen fertigt sie mit weißer oder schwarzer Ölfarbe an, die sie auf Tuschelavierungen oder Fotografien auf Papier überträgt. Seit 2014 setzt sie ihr künstlerisches Vokabular vor allem ein, um Ungerechtigkeiten in den Bereichen Umwelt, Politik und Gesellschaft zu thematisieren. Sie arbeitet zunehmend multimedial und installativ. Ihre Werke sind u.a. in Akademie der bildenden Künste Wien, Albertina Wien, Berlinische Galerie, Kunsthalle Bremen, Manggha Museum in Krakau, Museum der Moderne Salzburg, Museum für Neue Kunst Freiburg, Museum Kunstpalast Düsseldorf, Otto Mauer Contemporary, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Staatliche Museen zu Berlin und Wien Museum vertreten und wurden u.a. in Dom Museum Wien, Haus der Grafischen Sammlung Freiburg, Kunsthalle Bremen, Manggha Museum in Krakau, Seoul Arts Center, Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Staatlichen Museen zu Berlin, Stadtmuseum Rimini und Tokyo Metropolitan Art Museum ausgestellt. Vom 24.01. bis 18.05.2025 sind sie in der Gruppenausstellung „Touch Nature“ im Lentos Museum in Linz zu sehen. www.hana-usui.net

WAM

WIENER AKTIONISMUS MUSEUM



VIER AKTIONEN

13.02.–10.06.2025

WIENERAKTIONISMUS.AT

Rudolf Schwarzkogler | Krankheit, Heilung, Tod und Malerei

Julia Moebus-Puck

Zu Rudolf Schwarzkoglers frühesten Bildwerken aus seiner Zeit als Schüler an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt zählen vor allem Fotografien, die sein Klassenkollege Wilfried Klanjsek-Bratke von ihm schuf. Die von ihm eingenommenen dandyhaften Posen geben das mehrdeutige Bild eines Künstlers wieder, der einerseits sensibel-verträumt mit einer Blume agiert und auf der anderen Seite mit kühlem und emotional distanzierendem Blick die BetrachterInnen direkt fokussiert oder an ihnen vorbeischaute. Auch die wenigen noch erhaltenen Tafelbilder, die während seines Studiums an der Wiener Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt entstanden sind, verfolgen stilistisch keine eindeutige Linie, sondern zeigen Schwarzkogler als einen Suchenden, der sich mit verschiedenen, ihm als wegweisend erscheinenden künstlerischen Aussagen seiner Zeit auseinandersetzt. Dazu zählten vor allem jene von Lucio Fontana, Piero Manzoni und Yves Klein.

1962 verließ er zum ersten Mal die Bildfläche, als er ein von ihm selbst geschnitztes Holzkruzifix mit weißer und blauer Farbe überschüttete. Diese Arbeit entstand kurz nach Hermann Nitschs erster Aktion, bei der er sich selbst wie gekreuzigt vor eine weiße Wand gestellt und von Otto Muehl mit Blut hatte beschütten lassen. Schwarzkogler und Nitsch, die sich während ihrer Ausbildungszeit kennenlernten, waren künstlerisch wie freundschaftlich eng verbunden. Nitsch berichtete, Schwarzkogler habe dieses Kruzifix in seiner Wohnung über ein Exemplar seines 1962 erschienenen Manifests *Die Blutorgel* gehängt, über dessen Inhalt die beiden intensiv diskutierten. Während Nitschs Fokus aber vorwiegend darauf lag, die Prozesshaftigkeit einer jeweiligen performativen Handlung zu dokumentieren, war für Schwarzkogler von vorneherein die fotografische Aufnahme respektive das Bild an sich der Höhepunkt seiner aktionistischen Tätigkeit. Von insgesamt sechs Aktionen, die der Künstler im Zeitraum von 1965 bis 1966 durchführte, wurden bis auf die erste alle weiteren ausschließlich für die Fotokamera inszeniert.

In seiner ersten Aktion *Hochzeit* im Jahr 1965 inszenierte Schwarzkogler mit farbig bemalten menschlichen Körpern, Tierkadavern und teils chirurgischen teils technischen Objekten rituelle Handlungen aus dem Alltag. Zu Beginn schlitzte Schwarzkogler Fische auf, zertrümmerte Blumentöpfe und stach auf Birnen ein. Diese aggressiven Verhaltensweisen finden sich in unterschiedlichen Ausprägungen auch in den darauffolgenden Aktionen. Zum Beispiel fesselte er seine Modelle und positionierte sie vor weißen Wänden. Des Weiteren stellte er körperliche Verletzungen dar, indem er den Kopf des Modells mit farbefleckten Mullbinden umwickelte. Die Rasierklingen und Kabel, die sich zumeist an Brust und Mund befanden, lassen an verschiedene Foltermethoden erinnern. Die Körper seiner Modelle krümmen sich zusammen, sind einbandagiert und sehen aus wie Schwerverletzte. Dadurch entstehen unwillkürlich Assoziationen zu Bildern von zu Tode gequälten Menschen, die im Hinblick auf die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg auch auf klinische Experimente verweisen, wie sie in totalitären Regimes durchaus üblich waren. Während Günter Brus vorwiegend mit zerstörerisch aggressiven furchterregenden Instrumenten operierte, wie Hacken, Sägen oder Klampfen, handelte es sich bei Schwarzkogler überwiegend um medizinische Geräte wie Injektionsspritzen, Messer, Scheren, Mullverbände, Pflaster, Arzneiflaschen und Schläuche. Diese hatte der Künstler von seinem Vater geerbt, der Arzt war und vor Stalingrad seinem Leben selbst ein Ende gesetzt hatte, nachdem er beide Beine verloren hatte. Gewissermaßen als Metaphern eines Idealzustandes der Reinheit – und somit der Gesundheit und als Gegenpol zu den Verletzungsmotiven – führte Schwarzkogler in seine Bildwelt zudem zwei elementare abstrakte geometrische Körper ein: zwei unterschiedliche weiße Kugeln – ein mit Schnüren zusammengebundener Stoffballen und ein mit Mullbinden umhüllter Luftballon – sowie ein schwarzes Quadrat (eine schwarze Glasplatte).

Dass das Thema der Gewalt in allen Aktionen von Schwarzkogler einen hohen Stellenwert besaß, hat der Künstler auf theoretischer Ebene durch das Manifest *Malerei als Verbrechen* zusätzlich zum Ausdruck gebracht. Auch diverse Notizen auf losen Heftblättern lassen darauf schließen. Insgesamt ist festzuhalten, dass Schwarzkogler durch die explizite Darstellung von Gewalt, Leben und Tod sich weniger auf die christliche Tradition der Märtyrerdarstellung – so wie Nitsch – beziehen wollte. Stattdessen ging es ihm um eine Inszenierung der realen modernen Folter, die er nicht zu idealisieren versuchte, sondern ganz konkret und schonungslos so zerstörerisch darstellen wollte, wie sie ist. Mit seinen drastischen Inszenierungen zielte Schwarzkogler vor allem darauf ab,



Rudolf Schwarzkogler, 3. Aktion, 1965, Wohnung Franziska und Heinz Cibulka, Wien, S/W Fotografien, mit: Heinz Cibulka, Foto: Ludwig Hoffenreich, Courtesy: WAM Wiener Aktionismus Museum

die RezipientInnen direkt emotional zu involvieren. Er arbeitete in seinen Werken bewusst mit Tabubrüchen, um die Nachkriegsgesellschaft zu schockieren und dadurch aufzurütteln. Im Laufe seines kurzen Lebens entwickelte der Künstler eine sehr spezielle Definition von Heilung, die darin bestand, dass nur die tatsächliche Wahrnehmung und Erfahrung von Wirklichkeit oder ein ästhetischer Lebensstil das Leben verändern und damit heilen könnten.

Seine Künstlerkollegen, Freunde und Familie berichteten stets davon, dass Schwarzkogler selbst unter körperlichen wie psychischen Störungen litt. Nicht zuletzt aus diesem Grund waren für ihn die Themen Krankheit und Heilung von wesentlicher Bedeutung. Auch die Auseinandersetzung mit Homosexualität und seine Stellung als jüngster im Bunde zwischen Nitsch, Brus und Mühl prägen sein Werk. Nach 1966 konzipierte Schwarzkogler nurmehr theoretische Konzepte, wie *Das ästhetische Panorama*, in dem er von einem ästhetischen Panorama als „Keimzelle einer neuen Kunst der regenerierten Erlebnisfähigkeit“ wie auch „effektivem Gesamtkunstwerk“ sprach.¹

In den Jahren 1968 und 1969 beschäftigte sich der Künstler immer intensiver mit religiösen Lehren und Praktiken des Ostens. Darüber suchte er einen bewussteren Umgang mit sinnlich-körperlichen Erfahrungen, sowie umfassende Reinheit und Gesundheit für Körper und Geist. In diesem Zusammenhang betrieb er ohne ärztliche Aufsicht exzessive Fastenkuren, die ihn physisch wie psychisch stark belasteten. Schwarzkogler zog sich immer mehr zurück und stellte die Problematik einer bestimmten Wirklichkeit, deren Erfahrung und Erfassung, in Frage und thematisierte auf theoretischer Ebene die Grenzen zwischen Realität, Täuschung, Vision und Fantasie. 1969 verstarb er an den Folgen eines Sturzes aus dem Fenster seiner Wohnung.

Als 1972 im amerikanischen *Time Magazine* die Behauptung stand, der Künstler habe sich selbst kastriert und sei daran gestorben – da war aus dem toten Mann ein dunkler, böser Mythos geworden. Während Schwarzkogler in den USA als Märtyrer und Pionier der inszenierten Fotografie gefeiert wurde, geriet er in Österreich zunehmend in Vergessenheit. Er wurde weder in einem Ehrengrab, noch in einem ehrenhalber gewidmeten Grab der Stadt Wien, sondern in der privaten Grabstätte Nr. 76, Gruppe 10, auf dem Wiener Zentralfriedhof bestattet. Die Belegdauer ist seit Jahren erloschen, der Grabstein wurde entsorgt. Nichts in der eingeebneten Begräbnisstätte erinnert heute mehr an ihn.

¹ Badura-Triska, Eva / Klocker, Hubert: *Rudolf Schwarzkogler. Leben und Werk*, Ritter Verlag 1992, S. 394.

Architektur-Utopien

Graz und Wien, 1956 – 1990

Romy-Elena Pfeifer

Aus den Trümmern und der kulturellen Langeweile der Nachkriegszeit entwickelt sich in Wien und Graz eine utopisch-architektonische Bewegung. Angefangen in studentischen Diskussionen, außeruniversitären Seminaren und experimentellen, öffentlichen Projekten zieht sich die Wandlung bis in die Praxis, wo so manche Mächtegen-Utopisten scheitern, frisch studierte Stararchitekten ihre Imperien aufbauen – und der ein oder andere tatsächlich versucht, die Gesellschaft zu wandeln.

Am 5. November 1969 berichtet die Wochenpresse von einer *Architektur im Underground* – Wien hatte schon damals einen – die sich mutig der „Emmentalerszenerie“ der nach dem Krieg architektonisch „eher unterentwickelten“ Alpenrepublik, der sterilen Ausbildung und allem voran der „tödlichen Langeweile“ in den Weg stellt.¹ Dabei schwingt mehr als ein bisschen Unglaube am frühen, auch schon internationalen, Erfolg der Entwürfe der jungen StudentInnenenschaft der selbsternannten Subkultur mit. Die beschriebene avantgardistische Strömung – Peter Cook, englischer Architekt, Professor und selbst führendes Mitglied der Londoner avantgardistischen Gruppe *Archigram*, verleiht ihr bereits 1970 den Titel *The Austrian Phenomenon* – die schon in den späten 1950ern ihren Anfang nahm, und noch bis in die 1990er andauern sollte, bewegte sich zwischen Wien und Graz und schockierte wohl nirgends so sehr wie in der Heimat. Zwar ungewöhnlich für Österreich aber ganz im Sinne historischer Avantgardebewegungen, lehnt sie den „zweckrationalen bürgerlichen Alltag“ ihrer Epoche ab, begeistert sich für Fortschritt und Technik und beschäftigt sich mit dem grundlegenden Verhältnis zwischen Architektur und Gesellschaft.

Vor dem Hintergrund der österreichischen Nachkriegszeit entstand damals eine Form der Avantgarde, die zwar über die geteilte Enttäuschung durch die lokale Architekturszene zusammengefasst werden kann, sich aber ideologisch, zeitlich und, im Falle von Graz, geografisch, aufspaltet. In der gängigen Geschichtsschreibung wird die Bewegung deshalb anhand von einzelnen VertreterInnen dargestellt, die zwar interagieren, sich aber auch aktiv voneinander distanzieren – was jede bemüht nuancierte Retrospektive fragmentarisch und eine klare Kategorisierung schwierig macht.

Um die Gruppen trotzdem *inhaltlich* evaluieren zu können, bietet sich ein gemeinsamer Nenner an: der Hang zur Utopie. Auch durch die Manifeste, Aktionen und Entwürfe der Erneuer zieht sich nämlich die utopische Qualität, die in so viel nachkriegszeitlicher, architektonischer Arbeit erkennbar ist. Zwar lehnen manche Protagonisten der Bewegung diese Zuordnung im Nachhinein ab, der Utopiebegriff ist jedoch weitaus breiter gefächert als ihm oft zugestanden wird. Während Behauptungen wie die von Rem Koolhaas, dass jede Architektur im Grunde utopisch ist, kaum einem kritischeren Blick standhalten, kann doch vorausgesetzt werden, dass Utopien, neben groß angelegten Welterneuerungsplänen, auch viel Alltägliches beinhalten können, das nicht minder visionär sein kann. Behält man also das Konzept einer Utopie im Hinterkopf, lassen sich die teils inkohärenten Visionen der 1960er, 1970er und 1980er Jahre ein wenig besser einordnen.

Von Mao Tse-Tung bis Minirock

„Ein aufgestauter Gedankenstrom begann zu fließen, und grub das Bild einer neu dimensionierten Realität in das Feld der Schule.“

Klaus Gartler, in: The Austrian Phenomenon

Eingebettet in die Ausläufer der Nachkriegszeit, das Trauma der vorherigen Generation, inspiriert von einer sich langsam erholenden Kunst- und Kulturszene und motiviert durch eine wachsende Studentenbewegung, nach der man sich ausrichten konnte, begeben sich die Wiener und Grazer in utopische Welten.

An den Kunsthochschulen und insbesondere den technischen Hochschulen (TH, heute Universitäten) beider Städte finden sich ab ca. 1956 Studentengruppen zusammen, die der unterrichteten Architektur kaum etwas abgewinnen können und auf Grund eines „fatalen Mangels an Information“ in Sachen Innovation nach

„... diese automatischen Reaktionen auf Worte sind es nämlich, die es den Wortmanipulierern ermöglichen, die Gedanken anderer in großem Maßstab zu kontrollieren.“

William S. Burroughs

Plattformen zur Diskussion suchen.² Günther Feuerstein, in den 1960ern Assistent von Karl Schwanzer an der TH-Wien und Protagonist der Bewegung, betont rückblickend den Unterschied zwischen den Wiener Schulen: An der Angewandten und der Akademie ist auf Grund des kleineren Maßstabs doch noch Diskussion möglich, an der Technischen Hochschule dagegen, wo das einzige Kriterium im Entwurf Brauchbarkeit und Funktionsfähigkeit zu sein scheint, wird kaum Wert auf persönliche Interaktionen und kritischen Austausch gelegt.³

Als Ersatz für inspirierende Vorlesungen werden die verschiedensten Bereiche der Gesellschaft als Motivation und Denkanstöße herangezogen. 1988 fasst Feuerstein einige der Aspekte zusammen, die für die Wiener zentral waren: Von Thomas Bernhard, über Genmanipulation, Papst Johannes XXIII. und Le Corbusier, bis hin zu Mao Tse-Tung und Minirock, zählen offenbar die Befindlichkeiten der gesamten 1960er Jahre zu dem *„was [sie] bewegte“*.⁴ Im Grazer Pendant sucht man die Anstöße weniger in der Pop-Kultur oder Politik, dafür mehr in der Welt der Technik. Rückblickend zählt Konrad Frey vor allem Konstruktivisten zu den größten Einflüssen, darunter Yona Friedman, Konrad Wachsmann, Cedric Price, Jean Prouvé, Frei Otto und Buckminster Fuller, aber auch El Lissitzky, Louis Kahn und sogar Arnold Schönberg.⁵ Und trotzdem: Die Institution Hochschule wird zwar ad acta gelegt, Professoren und österreichische Einflüsse vereinzelt, aber sehr geschätzt. Als wichtige Katalysatoren der Grazer gelten zum Beispiel Hubert Hoffmann, Friedrich Zotter, Karl A. Bieber und Ferdinand Schuster.⁶ In Wien nimmt Günther Feuerstein eine zentrale Rolle als Mentor und Mitstreiter ein. Als die TH-Wien ihn 1968, in Folge einer Aktion von Otto Muehl im Rahmen seiner Vorlesung, entlässt, starten die StudentInnen eine Protestaktion: Kurz nach der Entlassung ist in der TH überall der Schriftzug *„Wo ist Feuerstein?“* zu lesen, mit einer Schablone in roter Farbe an die Wände gesprayt. Selbst nach seinem Tod 2021 meint Wolf D. Prix, einer der bekanntesten Vertreter der Wiener Seite, keine der Wiener StudentInnengruppen wäre ohne Feuersteins Zutun möglich gewesen.⁷ Friedrich Kiesler, der zwar in den USA tätig ist, aber in Wien studiert hat, wird ebenfalls als einer der wenigen ausschlaggebenden Österreicher angeführt: Er beschäftigt sich intensiv mit Theaterkonstruktionen und Bühnenbildern, entwickelt daraus sein *Endless House* und verkehrt mit Prominenten der globalen Kunstszene von Picasso bis Pollock.⁸

Mit einer derartigen Vielfalt an Quellen fügen sich die Österreicher in eine globale Tendenz der neuen Generation ein. Die puristischen Ansprüche, die noch vor einem Jahrzehnt gegolten hatten, werden jetzt als kontraproduktiv wahrgenommen, Architektur kann und soll aus internationalen, und besonders vielfältigen Referenzen entstehen.⁹ Was beide Städte, abgesehen von sich überschneidenden Themen und Quellen, schlussendlich gemeinsam haben, ist das Bedürfnis, den Architekturbegriff neu zu definieren, auszuweiten, und das außerhalb der verstaubten Kreise des konventionellen, akademischen Diskurses – sie wollen *„in der Tageszeitung beschrieben werden, nicht im Kulturmagazin“*.¹⁰

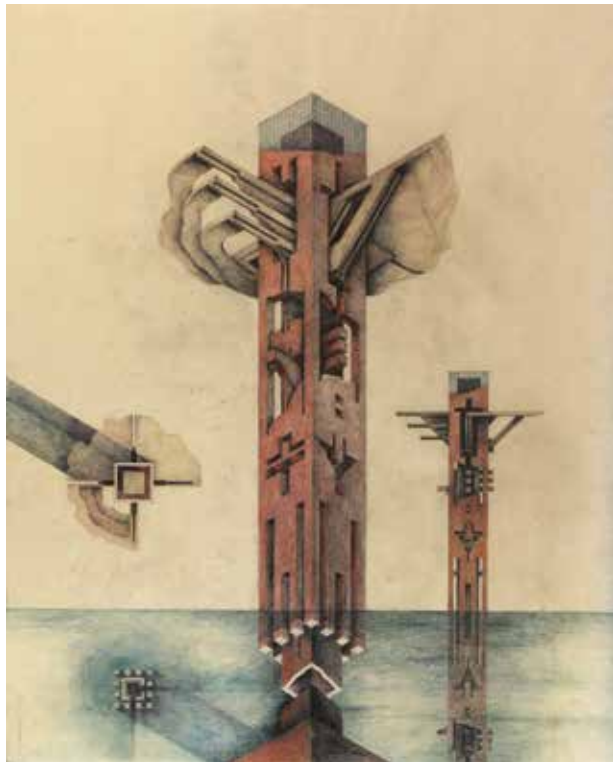
Nicht nur inhaltlich, sondern auch bezüglich des Formats und Umfeldes sondern sich die StudentInnen vom geregelten Universitätsbetrieb ab. Viele Vorträge und Events passieren nicht über die Institutionen, sondern außerhalb: Zum Beispiel kommt Sigfried Giedion 1955 nach St. Christoph, Konrad Wachsmann 1956 nach Wien und beide geben Impulse, die über ein Jahrzehnt später von Hollein als einschlägig beschrieben werden. In Graz entwickelt sich eine praktisch autonome Zeichensaal-Kultur, eine regelrechte „Zeichensaalrevolution“, die heute noch von Protagonisten der Bewegung vermisst wird und in der Form vorher nicht existierte. Die Zeichensäle gibt es heute als Ort auch noch: fünf Stück, eingebettet in den Universitätscampus aber gänzlich autonom organisiert. In Wien dagegen bildet ab 1964 das sogenannte „Klubseminar der Architekturstudenten“, geleitet von Feuerstein, eine Basis für Debatten rund um ‚neue‘ Ideen in der Architektur. Feuerstein selbst definiert die Ziele des *„völlig privaten Unternehmen[s]“* durch die vier Kategorien Information, Gespräch, Formulierung und Reflexion.¹¹ Dazu kommt, ein wenig unverhofft, eine Galerie in der Nähe des Stephansplatzes, die Galerie nächst St. Stephan, geleitet vom Domprediger und Kunstmäzen Otto Mauer.¹² Besonders hier kreuzen sich die Wege der Architektur-



Peter Cook, *Lantern Tower Oslo*, 1984-1996, © Museum Liaunig



Klaus Pinter, *Downtown-Megastructures*, 1971, © Museum Liaunig



Raimund Abraham, *Turm der Weisheit (Axonometrie/Ansicht)*, 1979, © Museum Liaunig

und Kunstszene Wiens, die gesamte Kulturszene kommt bei Veranstaltungen Mauers zusammen und auch die Grazer werden eingeladen.

Die relative Unabhängigkeit von universitären Vorgaben, dank derer zumindest in Wien immer der Zwang bestand, jede Idee im Detail zeichnerisch auszuführen, bringt auch mehr Flexibilität in Sachen Ausdruck. Die als einschränkend wahrgenommenen präzisen Pläne werden oft durch Collagen und Skizzen ersetzt. Dazu kommen Aktionen, im Grunde fast schon künstlerische Performances, und temporäre 1:1 Installationen und Ausstellungen, die es vor allem in Wien tatsächlich in die Tageszeiten schaffen. Auch das Verhältnis, das die Bewegung zu Literatur und Sprache als Vermittlungsformat aufbaut, unterscheidet sich vom geübten Isolationismus von Plan und Detailzeichnung. Besonders auf der Wiener Seite werden Projekte häufig mit Texten ergänzt, die späteren ProtagonistInnen, etwa *Missing Link* und *Zünd Up*, verfassen Entwürfe teilweise sogar nur mehr schriftlich.

Wien

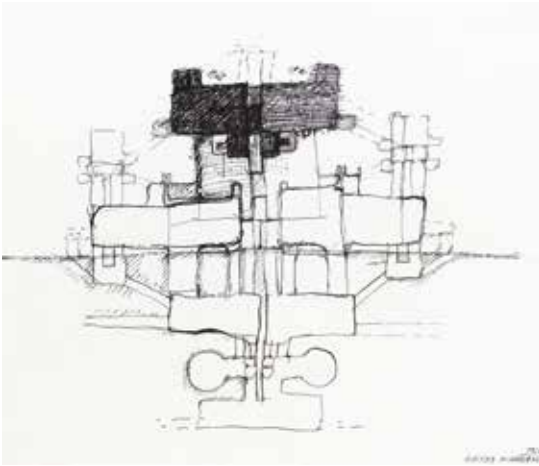
Folgt man in Wien der bewährten Tradition, hat man sich um einiges mehr für die Idee als deren Umsetzung zu interessieren. Vom therapeutischen Nihilismus, über die *Wiener Gruppe* bis hin zum Wiener Schmah zeichnet sich das typisch Wienerische oft durch Übertreibung im Theoretischen aus.¹³ Häufig reicht in der Hauptstadt also eine elaborierte Inszenierung als Ersatzwirklichkeit und die Durchführung kann dafür links liegen gelassen werden. Die Visionen der Avantgardisten lassen sich da nicht so leicht einordnen: Zwar findet man den Drang, eine Alternative zur belanglosen Realität zu schaffen, wieder, gleichzeitig wird aber meist der Anspruch gestellt, über das Papier hinaus zu gehen und tatsächlich zu bauen – wenn auch nur im kleinen Rahmen.

Die Anfänge der Wiener Bewegung bringt Hans Hollein mit Wachsmanns Architekturseminaren an der Sommerakademie in Salzburg zwischen 1956 und 1960 in Verbindung.¹⁴ Wachsmann, dessen industrielle Stahldachträger und technische „Knoten“ als Verbindungen modularer Einzelteile schon fast Kultstatus erreicht haben und unter anderem Yona Friedmann und Kenzo Tange beeinflussen sollten, brachte seinen Konstruktivismus an die österreichischen Universitäten.¹⁵ Vorerst wurde nur im kleinsten Kreis der Wiener Architekturszene verbal diskutiert und kritisiert – 1958 kam das Gespräch dann erstmals an eine breitere Öffentlichkeit im Rahmen der *Internationalen Kunstgespräche* in Seckau, Steiermark. In Zuge dessen wurden immerhin zwei Schriften, in einer damals noch vorwiegend mündlich stattfindenden Debatte, zu Papier gebracht: Hundertwassers *Verschimmelungsmanifest* (1958) und Feuersteins *Thesen zur inzidenten Architektu*r (1958). Feuerstein definiert in seinem Manifest Architektur als eine „sittliche“ Kategorie, soll heißen, sie sei statt in die Kategorien schön oder hässlich, in gut oder böse, moralische Kategorien, einzuteilen. Laut Feuerstein, zu der Zeit in seinen 30ern, hat der Fokus auf das technisch Perfekte der modernen Architektur den emotionalen Wert gekostet:

Architektur solle intuitiv sein, Spannungen erzeugen dürfen und sei, interessanterweise, im Idealfall vom Bewohner so grundlegend verstanden, dass dieser die Rolle des Architekten übernehmen könnte.¹⁶ Zum selben Anlass wurden auch die parallelen und sich inhaltlich überkreuzenden Konversationen in der Kunst deutlich, etwa sprachen Arnulf Rainer und Markus Prachensky, der auch gelernter Architekt ist, über „Architektur mit Händen“.

Nach dieser ersten Hochlaufphase, die sich eher verbal und schriftlich abspielt, kommt vier Jahre nach den Kunstgesprächen noch ein Wendepunkt. Am 1. Februar 1962 hält Hollein in der Galerie nächst St. Stephan einen Vortrag, in dem er für eine Rückkehr 'zur Architektur' plädiert. Hollein ist in vielen seiner Ideen eng mit Feuerstein verbunden, so etwa in der Absage an den strikten Rationalismus der Moderne genauso wie in der Überzeugung, dass Alterung in der Architektur wünschenswert ist. Er beschäftigt sich aber noch mehr mit dem grundlegenden Charakter des Architekturbegriffs: Architektur als *„Transformation einer Idee durch Bauen“*. Er sieht Architektur als Grundbedürfnis des Menschen, als sakral, *„Zeichen des Übersinnlichen“*, als spirituell, magisch und erotisch. Anders als bei Feuerstein kommt hier mehr eine Obsession mit dem schaffenden Architekten durch, der durch den Wissenschaftsanspruch der *„Architektur der Termiten“*, vulgo der Moderne, um die eigene Kreativität gebracht wurde.¹⁷

Diese Überzeugung vom ungenützten Potential einer möglichen, ja imperativen anderen Version von Architektur zieht sich durch die Projekte der 1960er. Auf Holleins Vortrag folgt ein Übergang von Literatur zu Umsetzung in architektonischen Projekten, und 1963 organisiert er zusammen mit Walter Pichler, den er 1962 kennenlernt und in dessen Arbeit er seine eigene wiederfindet, eine Ausstellung in der Grünangergasse, um erste Entwürfe vorzustellen. Die Zusammenarbeit mit Pichler, der gleichermaßen gelernter Bildhauer, Grafikdesigner und Architekt ist, spricht von einem generellen Interesse an der Beziehung zwischen Architektur und Skulptur der frühen Jahre der Bewegung. Diese frühe Phase der Wiener Alternativszene ist sichtbar plastisch-monumental an die lokale Skulpturtradition rund um Wotruba angelehnt. In Pichlers *1962er Manifest* ergänzt er Holleins (viel mehr als Feuersteins) Thesen um die Formulierung eines „abgelösten“, „absoluten“ Architekturbegriffes, einer Architektur, in der Menschen gerade noch geduldet, aber keineswegs mehr



Walter Pichler, *Gebäude*, 1962-1970, © Museum Liaunig

Protagonisten sind.¹⁸ 1965 gründen Hollein, Pichler und Feuerstein zusammen mit Sokratis Dimitriou und Gustav Peichl¹⁹ dann die Zeitschrift *Bau*, ein weiterer Meilenstein für die Bewegung, die damit eine zusätzliche Plattform gewinnt.²⁰ 1967, nur drei Jahre nach seiner Gründung, organisiert das oben erwähnte Klubseminar bereits eine erste Ausstellung unter dem Titel *Urban Fiction*, in der vor allem die Faszination mit der Stadt der Zukunft zum Ausdruck kommt. Im selben Jahr stellen Pichler, Hollein und Raimund Abraham, der zwar Mitte der 1950er Jahre in Graz mit den Ersten der *Grazer Schule* studiert, aber dann in Wien tätig ist, gemeinsam unter dem Titel *Architectural Fantasies* im Museum of Modern Art in New York aus. Dort werden die Zeichnungen und Collagen zwar als visuelle Gedichte interpretiert, ohne Menschen, ohne Details, aber zumindest nicht als Träumereien abgestempelt.

In der nächsten Phase der Entwicklung in den späteren 1960ern, wechselt der Fokus zu einer leichteren, flexibleren Formgebung. Eine Art „lustvolle Zukunftsgläubigkeit“ kommt auf, die nicht ganz frei von Kitsch ist und teils sogar auf biedermeierliche Motive zurückgreift. Dazu rücken Transport und Kommunikation in der modernen Großstadt ins Zentrum der utopischen Überlegungen der Gruppe. Im Gegensatz zu vielen Alternativen zur Industriestadt, die das 19. und frühe 20. Jahrhundert hervorgebracht haben, wie Howards *Gartenstadt*, Le Corbusiers *Ville Contemporaine*, versuchen die ÖsterreicherInnen allerdings den Status-Quo anzuerkennen, zu übernehmen und intensivieren. Ihre Stadt der Zukunft „lebt von *Möglichkeitendichte und unbestimmbareren Entwicklungen*“²¹ und besteht meist aus vertikal verdichtetem, optimiertem Wohn- bzw. Kommunikationsraum. Das Extrem der Reduktion, Licht- und Laserräume, Duftspray-Räume und die berühmte Architekturpille folgen erst gegen Ende der Dekade, Holleins „*Alles ist Architektur*“-Herangehensweise lässt sich in vielen anderen Projekten wiederfinden. Diese bemüht maximalistische Erweiterung des Architekturbegriffes wird auch durch Performances und Aktionen deutlich, die, – angelehnt an die Wiener Kunstszene – Teil des wiederkehrenden Repertoires der Wiener 1960er sind.²²



Haus-Rucker-Co, *Enviroment Transformer*, 1968, Foto: © Gerald Zugmann

Häuser rücken und Brücken bauen

Obwohl die Meinungen teils auseinander gehen und es an Kritik untereinander nicht mangelt, finden sich gegen Ende der 1960er nach der Klubseminar-Ausstellung die ersten Wiener „Experimentalgruppen“ zusammen.



Haus-Rucker-Co, *Ballon für Zwei*, Wien, 1967, Foto: © Gert Winkler

Das erste Trio schließt sich nach einem initialen gemeinsamen Projekt für einen Wettbewerb einer Möbelfirma zu *Haus-Rucker-Co* zusammen. Der Name bezieht sich auf die gewollte Flexibilität und Mobilität ihrer temporären Projekte, ist aber, wahrscheinlich nicht reinzufällig, auch verwandt mit dem „Hausruck“, einer Hügelkette im westlichen Oberösterreich, unweit des Geburtsortes von Klaus Pinter, einem der zentralen Mitglieder. Im Gründungsjahr 1967 organisieren Laurids Ortner (Manfred Ortner stößt erst etwas später dazu), Günter Zamp Kelp und Pinter die erste von zahlreichen, öffentlichen Aktionen und leiten damit die Beschäftigung mit temporären, oft pneumatischen Projekten ein, die die ge-



Coop Himmelb(l)au, *Flammenflügel*, 1980, © Foto: © Gerald Zugmann

samte Bewegung Ende der 1960er weg vom Monumentalen bringt. Zum Beispiel wird der *Ballon für Zwei*, ein Doppelsitz umhüllt von einer bunten Kunststoffblase, aus dem Fenster eines Ateliers in der Apollogasse im 7. Bezirk ausgefahren, und Kelp erinnert sich an Details in der Vorbereitung: Die Stanley-messer-Klinge bricht ab und bleibt stecken, Luftzufuhr kommt von einem alten Staubsauger und die Atelierbesitzer sind nicht vollends überzeugt vom Genie der Studenten. Trotzdem: Die Spannung zwischen Altbau im Gründerviertel und der innovativen Mobilität der Blase, erweist sich als fruchtbar, und bis in die frühen 1970er verwirklichen *Haus-Rucker-Co* ähnliche Projekte, bald im größeren Stil. Vor allem mit einem allgemein steigenden Umweltbewusstsein, nimmt auch die Studentengruppe ökologische Themen und Kritik in ihre Arbeit mit auf. 1970 übersiedeln die *Haus-Rucker* nach Düsseldorf und 1973 nach New York, wo Klaus Pinter die Leitung übernimmt.²³

Die zweite Gruppe gründen 1968 Wolf-Dieter Prix, Helmut Swiczinsky und Michael Holzer unter dem Namen *Coop Himmelb(l)au* – Coop für Kooperative, Himmelblau synonym für gute Laune. Sie bewegen sich einem ähnlichen Bereich wie *Haus-Rucker-Co*, weiten die Vielfalt an Erfahrungsmöglichkeiten aber noch aus: Ihr wohl bekanntestes Projekt der frühen Jahre ist die *Villa Rosa*. Das Gebilde ist ebenso temporär wie der *Ballon für Zwei*, setzt aber außer blasenförmigen Kunststoffräumen auch noch Gerüche, Farbprojektionen und Ton ein, um eine neue Art von Architektur zu schaffen. Auch ist die Villa etwas ambivalenter, verbindet sie doch Gegensätze wie Freiheit und Bedrängnis, klinisch-starre Technik und weiche, verformbare Blasen. Die Idee ist, sowohl angenehmen als auch unangenehmen Raum zu schaffen. Diese Kombination führen *Coop Himmelb(l)au* bis in die 1970er in unterschiedlichen Varianten weiter, stets mit gesteigertem Fokus auf eine Entmaterialisierung von Architektur. 1971 spielen sie Stadtfußball am Stephansplatz, rollen in einer „unruhigen“ Kunststoffkugel nackt um die Gloriette und bauen „Raum“ aus dem Schall von Explosionsgeräuschen.²⁴

Zwar nicht ganz in Takt, aber doch, kommt die 1968er Studentebewegung auch in Wien an und katalysiert einige neue Zusammenschließungen, die im Vergleich zu vorangegangenen kritischere Positionen einnehmen. Michael Pühringer, Herbert Simböck, Timo Huber und Bertram Meyer bilden ab 1969 *Zünd-up* und verbinden ihre Projekte direkter mit Gesellschaftskritik. Beispielsweise ist bei der Präsentation ihres *Great Auto Expanders*, ein Flipperautomat in Anlehnung an Hollein als Gebäude über Wien collagiert, in der Tiefgarage Am Hof kaum akademisches Publikum geladen, stattdessen kommen bei der Gelegenheit die bekanntesten Wiener Biker-Gangs zusammen – zugegeben, wohl in gleichen Stücken Sozialpornografie wie anti-ellitäre Überzeugung. Dabei spricht sich *Zünd up* explizit gegen „bürgerliche“ Architektur aus, kritisiert *Himmelb(l)au* und *Haus-Rucker-Co* für den Mangel an politischem Inhalt



Zünd-up, *Great Vienna Auto-Expander*, Wien, 1969, Foto-Collage, Sammlung des Victoria & Albert Museums, London

und distanziert sich aktiv von Feuerstein. Sie vertreten, zusammen mit *Salz der Erde*, die wohl am weitesten links gelegene Sparte der Progressiven Wiens.²⁵

Salz der Erde, ein höchst ambitionierter, überraschenderweise der Bibel entnommener Titel, besteht im Gründungsjahr 1970 aus Wolfgang Brunbauer, der eine zentrale Rolle einnimmt, Günter Matschiner und Timo Huber. Das politische Engagement tritt noch mehr in den Vordergrund und die vorerst theoretische Auseinandersetzungen werden in Form von Happenings verwirklicht, die sich stark am *Wiener Aktionismus* orientieren. Bald finden sie im Film eine neue Möglichkeit, ihre Reichweite zu vergrößern: Ihren ersten, *Metro*, drehen sie in der damals neugebauten U-Bahn-Vorläuferin *Ustraba*; den zweiten, unter dem Titel *Schöner Wohnen*, als Kritik an der „*Sterilität und bürgerlichen Attitüde der Wohngewohnheiten*“ der 1960er. Vor allem auch in den begleitenden Texten kommt die Absage an die „*Ästhetisierung der repressiven Regulative*“, also an die Architektur, deutlich zum Vorschein.²⁶

Im Studienjahr 1969/70 kommt eine der letzten Gruppen der Wiener Bewegung zusammen. *Missing Link* besteht zu Beginn aus Adolf Krischanitz, Otto Kapfinger und Angela Hareiter. Als „fehlendes Bindeglied“ zwischen Politik und Nutzer, wollen sie gesellschaftlich transformatorische Kraft sein, und sich von *Haus-Rucker-Co* und *Coop Himmelb(l)au* differenzieren, indem sie einen „konkreten Unterbau“ zu den aufkommenden, übermäßig aufgeblasenen Ideen schaffen.²⁷ Den technoiden Utopien Holleins und Pichlers und deren unrealistischer Perfektion ist damit auch der Kampf angesagt. In dem Sinne steht zum Beispiel die Aktion *Die andere Seite*, (1973) für die *Missing Link* zusammen mit SchülerInnen eines Bundesgymnasiums



Missing Link, Still aus dem Film *16. November, Eine Utopie in 9 wirklichen Bildern*, 1972, Foto: © Gert Winkler/Missing Link, © MAK – Museum für angewandte Kunst

Graz

Die sogenannte *Grazer Schule* verläuft parallel, aber zeitlich verschoben zu Wiener Entwicklungen. Zwar beginnt die Bewegung schon Mitte der 1960er, wirklich in Schwung kommt sie aber erst in den 1970ern und 1980ern, und selbst 1998 rechnet Peter Blundell Jones, britischer Architekturtheoretiker und Österreicherexperte bei *The Architectural Review*, nicht mit einem baldigen Ende. Der Begriff „Schule“ macht im Zusammenhang mit den Entwicklungen in Österreichs zweitgrößter Stadt genau genommen wenig Sinn, vor allem weil, genauso wie in Wien, die verschiedenen Generationen der Avantgarde in Graz hauptsächlich geografisch und nur selten ideologisch oder architektonisch verbunden sind – gängig ist er trotzdem.

Zu Beginn der 1960er sind die Wiener Hollein, Pichler, Abraham und St. Florian zwar durchaus bekannt und haben sogar persönliche Verbindungen zur TH in Graz, der Großteil des Interesses ist aber internationalen Entwicklungen vorbehalten – zur Wiener Szene äußern sich die Grazer eher abfällig. Graz hat Wien gegenüber jedenfalls tatsächlich den Vorteil der mittelgroßen Städte. Im Vergleich zur kulturmäßig natürlich trotzdem hoch produktiven Hauptstadt gibt es weniger hartnäckige Tradition, weniger kollektive Erinnerungsarbeit, die geleistet werden muss. Was so viel bedeutet wie: Graz bietet einen fruchtbaren und (relativ gesehen) unvoreingenommenen Kontext für avantgardistische Ansätze – eine Grundvoraussetzung, die in zahlreichen anderen Städten von ähnlicher Größe zu vergleichbaren Subkulturen geführt hat.²⁹

In der frühesten Phase, der ersten Hälfte der 1960er Jahre, ist utopischer Städtebau, eine städtebauliche Interpretation von Architektur an sich ein großes Thema – woran man trotz allem auch starke Parallelen zur Wiener Szene erkennen kann. Häufig geht es um Flexibilität und Versorgungsnetzwerke in Superstrukturen und



Günther Domenig, *Steinhaus*, Steindorf am Ossiacher See, 1982 – 2008, Foto: © Gerald Zugmann

Raumgittern, in vertikalen, geschichteten Städten. Dieser Fokus auf Kommunikationsabläufe, die in Form von Rastern artikuliert werden, taucht in verschiedensten Projekten über mehrere Jahrzehnte auf. Genauso findet man die konstruktivistischen Einflüsse und eine Faszination für Technik, in Form von aufs Genaueste ausgearbeiteten Details, in vielen Entwürfen wieder. Die Begeisterung für Wissenschaft in der Architektur rührt unter anderem von Yona Friedmans Arbeit her.³⁰ Im Vergleich zu den Wienern legen die Grazer mehr Wert auf Bauen, ihre Projekte sind oft weniger performativ, es gibt auch kaum Aktionen, wie jene, die man von *Missing Link* oder *Haus-Rucker-Co* kennt.

Trotzdem ist es schwer, allgemeinere Aussagen zu Ideologien der Grazer Bewegung zu treffen, unter anderem, weil eher wenig Theorie publiziert wird, weshalb die Grundstimmung am einfachsten anhand einer Auswahl an VertreterInnen und ihren Ansätzen zu erklären ist. Da die Bewegung über fast vier Jahrzehnte hinweg besteht, kann sie in Generationen an TH-Graz AbsolventInnen eingeteilt werden, die mit Ausnahme der ersten, erheblich von jeweils vorangegangenen profitieren und inspiriert werden.

In den frühen 1970ern sind es Günther Domenig und Eilfried Huth, die mit ihren heute teils ikonischen Bauten als erste internationales Aufsehen erregen. Darunter fällt beispielsweise Domenigs Mehrzweckhalle der Schulschwestern in Graz-Eggenberg, die totale Expression mit Pop verbindet und für deren Konstruktion in Österreich zum ersten Mal Spraybeton angewendet wird. Sein zweites zentrales Bauwerk ist die *Z-Bank* in Wien-Favoriten, die zur damaligen Zeit sogar noch mehr aneckt und die konservativ-gesitteten Gemüter der Wiener Innenstadt erfolgreich aufwühlt. Die unruhige, technoide Fassade verbirgt hier sowohl exzentrische, expressionistische Gesten (eine riesige Skulptur der Hand der Architekten) wie auch ein mit viel Bedacht geplantes Innenlayout. Huth, der lang mit Domenig zusammenarbeitet, aber stets etwas im Schatten von dessen Bekanntheit steht, lehnt die an Selbstinszenierung grenzende künstlerische Selbstverwirklichung Domenigs bald ab, und fokussiert auf Partizipation als Entwurfskonzept – was 1975 dazu führt, dass sie getrennte Wege gehen. Eines der wenigen wirklich utopisch-konzeptionellen Projekte, die sie noch gemeinsam verwirklichen, ist das sogenannte *Medium Total* – eine Art Mutterkuchen, oder Urschlamm, in dem der Mensch nur mehr als Fortpflanzungs- und Kopfwesen existieren soll – das sie auf eine Einladung von Otto Mauer hin für eine Ausstellung in der Galerie nächst St. Stephan in Wien entwickeln und das sicherlich eher Huths Handschrift trägt.³¹ Später nimmt Domenig zwar fast Kultstatus als „Gründervater“ der *Grazer Schule* an, aber auch Huths weniger bekannte soziale Ansätze sind in jüngeren studentischen Arbeiten wiederzufinden.³²

Parallel zu Domenigs und Huths Erfolgen entwickelt sich an der TH-Graz das Studienformat, das den gesamten Rest des Jahrhunderts prägt und sich bis heute hält: die Zeichensäle. Obwohl Beteiligte später jeweils in ihrer eigenen Zeit von einem radikalen Umschwung sprechen, zieht sich die *Zeichensaalrevolution* über mehrere Jahrzehnte und wird so eher zu einer allgemeinen Tradition der TH.³³ So war bereits Huths Zeit an der TH-Graz ab 1952 geprägt vom Arbeiten im Zeichensaal – wobei bemerkt werden muss, dass der Zeichensaal unterschiedlichste Rollen einnimmt. Die ehemaligen Wehrdiener, die in den 1950ern mit Huth Architektur studieren, nutzen die Säle vor allem als entpolitisierten, mentalen Zufluchtsort, an dem sie die verlorene Jugend nachholen können, weniger als Aktionsraum, der über die vier Wände hinausgeht.³⁴



Gerngross/Richter, *Haus Königseder*, Baumgartenberg (OÖ), 1977–1980, Foto: © Archiv Gerngross

Die Protagonisten der ersten Generation, die hier exemplarisch genannt werden können, waren Helmut Richter, Heidulf Gerngross, Konrad Frey, Horst und Vera Hönig, Herbert Murauer und Bernhard Hafner, wobei letzterer, wie Gerngross 2024 rückblickend feststellt,³⁵ eine Art Führungsrolle einnimmt. Er beschäftigt sich intensiv mit der modernen Stadt als urbanem System, experimentiert in Graz und später beim weiterführenden Studium in Harvard mit Raumgittern und deren idealen, industriell reproduzierbaren Größenverhältnissen – ein Fokus, der auch in Entwürfen der anderen durchscheint. Gerngross und Richter, die nach dem Studium zwischen 1976 und 1980 zusammenarbeiten, fokussieren dabei eher auf die modularen Einzeleinheiten, die die Stadtsysteme ergänzen. In der Ortschaft Baumgartenberg/Oberösterreich gilt beispielsweise ihre Erweiterung des Einfamilienhauses *Haus Königseder* (entworfen 1977-1980) bis heute als eines der zentralen Werke der neomodernen *Grazer Schule*.



Konrad Frey, *Überbauung des Grazer Hauptplatzes*, Fotomontage, 1966, © Archiv Konrad Frey, TU-Graz

Auch Frey arbeitet mit diesem Zusammenspiel von übergeordnetem System und untergeordnetem Element – vielleicht am realitätsnächsten ausgehend in seinem Entwurf für einen Wettbewerb für den Flughafen Berlin Tegel (1966). Das heute konventionelle Flughafengebäude wird dabei durch eine „Abfertigungsanlage“ oder „Kommunikationsstruktur“ ersetzt. Das Gebäude wird zum Überbau, unter dem Autos Passagiere direkt zum Flugzeug bringen sollen, welches auf der oberen Plattform wartet.³⁶ Obwohl auch heute noch utopisch anmutend, betont das Projekt bewusst

die regelmäßige Konstruktion und Durchführbarkeit der Idee – und steht damit im Kontrast zu anderen Superstruktur-Entwürfen Freys, meist in Form von Collagen, die sich eher mit Chaos und Willkür der Stadt beschäftigen.³⁷ Prägend ist für diese erste Generation mit Sicherheit auch ihr Aufenthalt im Ausland: Mit Ende der 1960er verlassen fast alle Beteiligten Graz, weil es einerseits an Aufträgen, andererseits an Inspiration mangelt. Schon 1969 ist Hafner davon überzeugt, dass die vereinzelt in Graz verbliebenen Kollegen innerhalb weniger Jahre genau die Gesinnung adaptiert haben werden, die es ursprünglich zu kritisieren galt.³⁸ Er geht also zum Studieren nach Harvard und unterrichtet später an der UCLA, wohin er Gerngross und Richter nachholt. Die direkten Verbindungen vor allem nach Amerika, die sie später zurück nach Graz bringen, sind ausschlaggebend für die Weiterentwicklung der Bewegung in Graz und in ganz Österreich.³⁹

Die zweite Generation, beziehungsweise der nächste Jahrgang, bestehend aus Michael Szyszkowitz, Volker Giencke und Klaus Kada, beginnt das Studium bereits mit dem Gefühl in Graz am Puls der Zeit, in einem Zentrum der Innovation, sein zu können. Auch kommt hier zum ersten Mal ein Schema auf, das sich in den folgenden Jahrzehnten wiederholen wird, denn: Der jüngeren Generation stehen ihre Vorgänger nicht nur als Vorbilder, sondern auch als erste Arbeitgeber zur Verfügung.

Zum Beispiel trifft Szyszkowitz seine zukünftige Frau Karla Kowalski durch die gemeinsame Arbeit an einem Projekt von Domenig und Huth. Die beiden gründen später ein Studio, Szyszkowitz + Kowalski, welches die wohl bekanntesten Projekte aus dieser Zeit verwirklicht. Sie zeichnen sich aus durch subtil-anthropomorphe Formen, eine neue Wertschätzung für die zeichnerische oder photographische Darstellung von Architektur, die selbst bei Hafner und Co. zu missen ist und zu der Zeit global wieder aufkommt, und arbeiten viel mit historischen Referenzen und Beziehungen zum lokalen Umfeld. Letzteres führt Blondell Jones vor allem auf ihre Arbeit unter Günter Behnisch zurück, der ihnen das Konzept seiner *Situationsarchitektur* mitgibt.⁴⁰

Giencke arbeitet für Domenig, findet aber seine wahre Mentorin in Merete Mattern, der er sein Gespür für „Beweglichkeit“ in der Architektur zu verdanken hat, und über die er in Kontakt mit Scharoun kommt, der ebenfalls einen sichtbaren Eindruck hinterlässt. Gerade bei Giencke ist eine für die Grazer typische Liebe zum technischen Detail und Konstruktivismus eindeutig – eine Liebe und Begabung, von der er später sagt, er habe sie in der Jugend unter Domenig zu billig und bereitwillig verkauft.⁴¹

Mit der dritten Generation an AbsolventInnen hat sich in Graz eine höchst aktive avantgardistische Szene etabliert, und fast alle Protagonisten dieser Periode bleiben deshalb auch nach dem Studium in der Stadt. Da sich die anfangs revolutionären „Gründer“ der *Grazer Schule* aber zu dem Zeitpunkt schon innerhalb des Establishments befinden, positioniert sich der jüngere Jahrgang zunehmend kritisch gegenüber dem älteren, gerade der Expressionismus von Domenig findet weniger Abnehmer. So sind zum Beispiel die Firma Riegel-Riewe genauso wie Alfred Bramberger in ihren Entwürfen eher minimalistisch. Dafür sind Parallelen zu Kada und Giencke zu erkennen: Der gebürtige Vorarlberger Ernst Giselbrecht arbeitet nach seiner Ingenieursausbildung viel mit elaborierten technischen Details, und Hubert Rieß legt mehr Wert auf Konstruktion, Technik und simple Formen als auf expressionistische Selbstverwirklichung.

Diese Entwicklung weg vom Ursprung vertieft sich mit der letzten Generation des 20. Jahrhunderts. Ihre Schlüsselfiguren, darunter Wolfgang Feyferlik, Hans Gangoly, Herwig Illmaier, Adolph Kelz, Manfred Partl, Markus Pernthaler und Peter Zinganel, finden sich an einer TH-Graz wieder, an der Domenig als prominenter Professor den Lehrstuhl maßgeblich beeinflusst und internationalisiert. Graz ist ein global bekanntes Phänomen, und Frank Gehry kommt auf Einladung Domenigs, um Gastseminare zu halten. Die Vertreter arbeiten zwar wieder für ihre Vorgänger, und werden dadurch mitunter intensiv gefördert, entfernen sich aber noch weiter von deren unregelmäßigen Formen und ästhetischen Vorstellungen. Statt „reiner Rhetorik“ soll Architektur wieder Dienstleistung gegenüber dem/der NutzerIn und mit mehr Pflichtbewusstsein behaftet sein. Gangoly kritisiert vor allem die erste Generation für dieses übersteigerte Interesse an Form, das seiner Ansicht nach zwangsweise auf Kosten der Raumqualität geht. Auch die vehemente Verurteilung der Moderne erreicht die junge Generation kaum mehr. Pernthaler etwa bezeichnet die eigene Arbeit als funktionalistisch, was wahrscheinlich nur möglich ist, weil der Zynismus der Postmoderne es nie wirklich nach Graz geschafft hat.⁴²

Von großen Nazis und kleinen Gelehrten

Obwohl die Avantgarde per Definition den Anspruch stellt, sich von Tradition und Geschichte befreien zu müssen, ist sie so wie die Utopie natürlich maßgeblich durch gerade diesen Kontext bestimmt. Auch die Utopien der österreichischen RevolutionärInnen entstehen sowohl aus einem *globalen* als auch aus einem *lokalen* Kontext heraus und sind damit Kinder ihres von Krisenstimmung geprägten Jahrhunderts.

Im 20. Jahrhundert koexistieren in der europäischen Architekturwelt zwar mehrere Hauptströmungen – wie etwa Expressionismus, Rationalismus, Politizismus –, prägend für die Grundstimmung, in der die ProtagonistenInnen der 1960er Jahre intellektuell aufwachsen, ist aber vor allem die ständige Krise der Moderne. Der ultimative, globale Erfolg des Funktionalismus kann noch auf die Einleitung zum zweiten Weltkrieg mit ihrem Fokus auf Effizienz und standardisierter Rüstungsindustrie zurückgeführt werden, spätestens nach Ende des Krieges sind die eigentlich unausgereiften, oft zerstörerisch ausartenden Ideen aber mit der bauproduktiven Realität überfordert und werden nun sogar von Seiten ehemaliger Befürworter kritisiert. Philip Johnson, der unter Mies van der Rohe studiert und eigentlich zu den zentralen Verfechtern des *Internationalen Stils* in Amerika gezählt hat,

wettet zum Beispiel schon 1954 in einer Ansprache gegen die entarteten Überbleibsel moderner Architekturpraxis.⁴³ Vorerst ist die Reaktion eine „kritische Revision“ der Moderne, durch die man versucht, die wertvolleren Aspekte zu erhalten. Als die politische Krise der 1960er aber schlussendlich auf die Architektur, vor allem auf die junge Generation der Babyboomer, überschwappt, verliert die 'ursprüngliche' Moderne endgültig ihre Glaubwürdigkeit.

In Österreich bahnt sich diese missliche Lage allerdings interessanterweise schon vor dem Krieg an. Bereits in den frühen 1930ern verliert die österreichische moderne Avantgarde an Halt und Vertretung: Über die Hälfte der an der Werkbundsiedlung beteiligten ArchitektInnen wandern aus, 1933 stirbt Loos, 1935 Strnad, 1934 emigriert Frank nach Schweden. Die Architektur des Austrofaschismus, – „*lavierend zwischen Heimatschutzarchitektur, gemäßigter Moderne und populistischem Pathos*“ –, die des Dritten Reiches, aber auch die konservative Strömung von Seiten Stalins zerstören im folgenden Jahrzehnt die Überbleibsel aller fortschrittlichen Tendenzen in Österreich.⁴⁴

Die nächsten zehn Jahre nach Kriegsende, geprägt von Massenauswanderung, mitunter ausgelöst durch schleppendes Wirtschaftswachstum, hohe Arbeitslosigkeit und anhaltende politische Unsicherheit, bieten auch keinen fruchtbaren Boden für visionäre, selbstreflektierte Ideen. Die eigene Geschichte wird vorerst in der Not des Wiederaufbaus links liegen gelassen, später, ab den späten 50ern aber trotz wiedergewonnenem, relativem Wohlstand nicht wieder thematisiert. Ehemalige NSDAP-, SA- oder SS-Mitglieder werden fürs Erste noch in sogenannten Volksgerichten verurteilt, schon ab 1948, nach Beginn des Kalten Krieges, wird aber auch das eingestellt und ein neuer Fokus auf Reintegration gelegt. Mit der Entnazifizierung, die im Allgemeinen eher zur Imagewiederherstellung gegenüber den Alliierten dient, nimmt man es bald nicht mehr so genau – der Wiener Bürgermeister und spätere Bundespräsident Körner, sieht „prinzipiell“ zwar keinen Platz mehr für Nationalsozialisten in gehobenen Posten, ist aber durchaus bereit, Ausnahmen zu machen, sofern das „*aus rein fachlichen Gründen absolut notwendig ist*“. Diese Ignoranz gegenüber der eigenen Rolle im Zweiten Weltkrieg zieht sich durch fast alle Aspekte des Lebens.⁴⁵ Zwar positioniert man sich in Worten entschieden gegen die faschistische Vergangenheit, in System, Gesellschaftsorganisation und Sprachmuster bleibt aber vieles beim Alten, ein Umstand, der auch in Kunst, Kultur und Wissenschaft stark zu spüren ist. Anstatt alle verfügbaren Formate zu nutzen, um die politischen Gräuere der 1930er und 1940er Jahre aufzuarbeiten, wird das Politische an sich als Gräuere verurteilt, das Nazi-Regime wird zum Tabu, nicht aber der Nationalsozialismus an sich.

Was (unter anderem) dazu führt, dass es Anfang der 1950er Jahre so scheint, als hätte man in der österreichischen Kulturszene als „*großer Nazi und kleiner Gelehrter*“ – mit der richtigen Parteizugehörigkeit, versteht sich – mehr Chancen auf eine zentrale Rolle als als großer Gelehrter mit falscher Parteizugehörigkeit.⁴⁶ Eine Basis, auf der sich die Kulturwelt nach Ende des Kriegs sogar noch langsamer zu bewegen scheint als der Rest der Gesellschaft. In der Architektur wird direkt nach 1945 gebaut wie vor dem Krieg: öffentlich vor allem klassizistisch, privat unpolitisch-biederdeutsch.⁴⁷ Die Bauindustrie der Massen, schwer überfordert mit den Anforderungen des Wiederaufbaus, möglicherweise auch weil nie so ganz klar ist, was genau denn wieder aufgebaut werden soll, hält sich vor allem an die alte Generation und ihre „gemäßigte Moderne“.

Aus dieser kulturellen Krise heraus agierend, entwickelt die neue Avantgarde einen gewissen Zynismus, der in Entwürfen als Fatalismus wieder auftaucht. Peter Cook spricht, vielleicht zur selben Eigenart, von einer speziell österreichischen Dekadenz, die in der Zeit typisch für die Wiener und Grazer ist und die für die gesamte Nachkriegsgeneration aus der Diskrepanz zwischen einer vererbten kulturellen Selbstwahrnehmung und der gelebten Realität eines gescheiterten Landes entsteht.

Genauso wie in Österreich, sind auch die jungen ArchitektInnen anderer Länder auf der Suche nach Alternativen und wenden sich der Politik zu – speziell sozialistischen Überzeugungen als Gegenreaktion zum Faschismus des Zweiten Weltkriegs. Politisches Bewusstsein wird zu einem zentralen Bestandteil des Berufs des/der ArchitektIn und Architektur damit zunehmend zum Spiegel sozialistischen Gedankenguts.⁴⁸ Damit wird aus Architektur auf der einen Seite reiner Aktivismus im Zeichen der Partizipation, auf der anderen Seite macht man sich von allen Zwängen los und begibt sich in die Utopie, die ja schon damals eine lange sozialistische Tradition

vorzuweisen hat.

In der letzteren Kategorie finden sich (etwas später) die österreichischen Avantgardisten, genauso aber (etwas früher) Gruppen wie *Archigram* in England, die sowjetische Gruppe *NER*, (gegen Ende der 1960er), *Superstudio* in Italien und die *Metabolisten* in Japan wieder. Zentral unterscheiden sich die Ansätze der Utopisten durch ihren politischen Kontext und dem damit verbundenen Anspruch ins gesellschaftliche Geschehen einzugreifen.⁴⁹ Gerade in einer Gegenüberstellung mit verwandten Bewegungen lässt sich der Charakter der ÖsterreicherInnen noch besser erfassen.

Beispielsweise die englische Avantgarde verläuft zeitlich parallel zu Wien und Graz und ist sowohl Inspiration als auch Gegenspieler der österreichischen Szene.⁵⁰ Vor allem die Gruppe *Archigram* und das Büro von Cedric Price nehmen eine zentrale Rolle ein. Erstere agieren, ähnlich den ÖsterreicherInnen, aus einer Enttäuschung und Langeweile gegenüber der Nachkriegsarchitektur heraus – zu dem Zeitpunkt hatte sich in London eine Art Selbstzufriedenheit gegenüber dem dominierenden Brutalismus breit gemacht – und zeichnen sich durch eine Reihe ähnlicher Interessen aus. Sie beschäftigen sich mit temporärer, mobiler Architektur, minimalen Wohn- und Lebenseinheiten (eng. capsule dwellings), mit der neuen Rolle des/der KonsumentIn, technologischen Möglichkeiten – und vermeiden dabei explizit jegliche politische Positionierung. Price beschäftigt sich mit ähnlichen Themen, ist aber sogar noch weniger interessiert an einer formalen Umsetzung: Seine *Fun Palace*- und *Think-Belt*-Projekte sind allem voran programmatisch – Architektur wird ganz zum Prozess, und materielle Ästhetik ist absolut nebensächlich. Bei Price schwingt auch ein typisch britischer, eher unterschwelliger, moralischer, teils politischer Apell mit: hier eine fast kommunistische Überzeugung von Gleichheit und Freiheit in einer technologisch fortgeschrittenen Gesellschaft.⁵¹ Ein anderer Charakterzug, der der englischen Version zu eigen ist, ist der Anspruch eine Kontinuität zwischen experimentellem Neuem und dem Bestand herzustellen – eine Symbiose, auf die in Österreich, gerade in Wien, eher weniger Wert gelegt wird.⁵²

Eine weitere Parallele zum österreichischen Utopismus entsteht im Russland der 1960er in Form einer jungen Studentengruppe unter dem Namen *NER*, oder eng. *New Element of Settlement*, rus. *Novyy Element Rasselenia*. *NER* reagieren sowohl auf die politische Realität in Russland nach Stalins Tod 1953 als auch auf die architektonische Realität einer Urbanität wie von Fließband. Ihre Utopie ist damit explizit ein Versuch, eine neue Form des Kommunismus, eine Alternative zu vorangegangenen, gescheiterten Versionen, in Stadtplanung zu übersetzen. Für die postindustrielle Gesellschaft sollte ein alternatives Lebensumfeld entstehen, in dem die Beziehung zwischen Individuum und Kollektiv anders interpretiert werden könnte. Die politische Motivation und der enorme gesellschaftskritische Anspruch hinter *NER*s Entwürfen geht damit weit über jegliche politischen Ansprüche, zumindest der früheren Generation, der Österreicher hinaus.⁵³

Die Nachwirkungen des Zweiten Weltkriegs definieren also auf der ganzen Welt die 1950er und 1960er, und damit die prägendsten Jahre der ProtagonistenInnen der StudentenInnenbewegungen. Die jungen ArchitektInnen haben alle auf kultureller, sozialer und politischer Ebene mit den Nachwehen des Krieges und der sterbenden Moderne zu kämpfen, was die österreichischen Avantgardisten, global betrachtet, in einen Strom ähnlicher Bewegungen einbettet.

Bilanz ziehen mit einer Utopie

Im Grunde gewährt jede Utopie, bewusst oder unbewusst, einen Einblick in die innere Ideenwelt – Ideen hier im Sinne von Überzeugungen – des/der UtopistIn.



Kenzo Tange, *Shizuoka Press and Broadcasting Center*, Tokyo, 1966, © Petr Šmidek

Oft ist das gleichzusetzen mit einem Blick auf ein übersteigertes Ego, aber hin und wieder – und das wären dann die Utopien, die selbst heute noch einen Platz in der Diskussion verdienen – erhascht man auch einen Blick in eine potentielle Zukunft, die sich mit ihrer sie speisenden Realität auseinandergesetzt hat.

Die fehlende Kommunikation mit der Realität ist in der etwa 500 Jahre langen Laufbahn des Begriffs der Utopie ein wiederkehrender Kritikpunkt. Verschiedenste Antworten auf die Frage, welchen Nutzen eine Utopie haben kann, sind lediglich Iterationen desselben Arguments: Ein utopischer Entwurf ist in seinem gesellschaftlichen Potenzial definiert durch die Konfrontation mit der Gegenwart und deren Einschränkungen, seine Bereitschaft, an der Gegenüberstellung zu scheitern.⁵⁴ So unterscheidet Lewis Mumford 1922 zwischen einer *Utopia of Escape* und einer *Utopia of Reconstruction*,⁵⁵ Manfredo Tafuri in den 1960ern zwischen Ideologie und Utopie⁵⁶ – zwar sind sie nicht deckungsgleich, aber doch analog in ihrer Definition einer fruchtbaren utopischen Vision.

In der Retrospektive, in der ja heute auch die Strömungen der 1960er betrachtet werden können, kommt noch ein weiterer Aspekt dazu, der scheinbar kontinuierlich an der Brauchbarkeit einer architektonischen Utopie nagt: das Alter. Nicht nur das Konzept der Utopie generell, sondern auch Utopien selbst altern natürlich rapide, und verlieren damit an Verständlichkeit und, oft infolgedessen, an Relevanz. Wie Mumford ebenfalls darlegt: Eine Utopie ist nur erfolgreich, wenn sie es schafft, eine große Idee auf einer intim-persönlichen Ebene zu kommunizieren – also die privaten Utopien einzelner Menschen anzusprechen.⁵⁷ Da UtopistInnen aber meist aus einer gesellschaftlichen Krise heraus argumentieren, können sie noch so visionär sein, sie sind doch immer gebunden an die eigene Epoche: More schafft es zwar, ein gesamtes Regierungssystem über Bord zu werfen, ist aber offenkundig unfähig, sich die ultimative Utopie außerhalb des Patriachats vorzustellen.⁵⁸

Gerade weil aber selbst in veralteten Utopien eine Herangehensweise, ein System, vereinzelte Aspekte als wertvoll bestehen können, stellt sich hier zusätzlich die Frage der Autorschaft. Die lange Geschichte und Geschichtsschreibung der Utopie ist (immer noch) bemerkenswert männlich. In dem 1084 Seiten starken, und allein-stehenden, Sammelband zum *Austrian Phenomenon* kommen sage und schreibe drei Frauen vor, davon eine im Zusammenhang mit ihrem Mann, eine als Teil einer Gruppe. Zwar ist das nicht weiter verwunderlich, wenn man den Zustand der österreichischen Architekturszene des letzten Jahrhunderts betrachtet – verwunderlich ist dagegen schon, dass sich das Bild selbst im Abschnitt für zeitgenössische Kommentare und Kritik nicht ändert.

Vielleicht mitunter auch wegen dieses Ungleichgewichts, das gezwungenermaßen den Charakter aller Utopien prägt, scheint der Glaube an die Utopie 2012 gebrochen zu sein – Utopie existiert in der Architektur, wenn überhaupt, nur noch als Antithese. Trotz der Polykrise, die auch damals schon im Gespräch war, war vor zehn Jahren offenbar kein Bedarf, vielleicht auch nur keine Kapazität, da, um in utopische Visionen zu investieren. Laut Anri Gerber, gibt es Anfang der 2010er, drei Ansätze um mit der architektonischen Lage fertig zu werden: 1.) Es gibt keine Utopie, aus dem kapitalistischen System gibt es kein Entkommen und Entkommen wäre auch nicht wünschenswert; 2.) Kritik an der Utopie, Utopisten sind größenwahnsinnig, eher kontraproduktiv und Architektur sollte nur auf der kleinen, praktikablen und vor allem unpolitischen Ebene passieren; oder, 3.) der Schöpfungsprozess wird utopisch stilisiert, und das Resultat ist eine Ideologie der Form, die kein Interesse an gesellschaftlichen Fragen zeigt.⁵⁹

Heute wird die Polykrise als noch viel ausgeprägter wahrgenommen, und die architektonischen Utopien haben wieder einen Weg zurück in die Diskussion gefunden. Diese neue Herangehensweise orientiert sich am ehesten noch an der zweiten Option des vorherigen Jahrzehnts, ist aber viel offener gegenüber der Idee einer Utopie. Architektur ist vielerorts nicht mehr so überheblich, verlangt von sich nicht die Welt retten oder die Gesellschaft umschreiben zu müssen – die Ideen sind deshalb aber nicht minder utopisch, haben sich aber in den Bereich des Alltäglichen verschoben. Die Frage, die sich also stellt, ist wie sich Utopien der Grazer und Wiener, vorwiegend von jungen Studenten, kaum von Studentinnen verfasst, teils mit gesellschafts-politischer Vision, teils mit mindestens genauso viel Selbstinszenierung konzipiert, in einem solchen Klima zurechtfinden.

Was danach geschah

Die Welt der Utopien der 1960er Jahre berührt die Gegenwart auf drei Arten: direkt – in Form ihrer lebenden ProtagonistInnen, inhaltlich – in Form von deren Ideen, und im übertragenen Sinne – in Form einer neuen Generation an UtopistInnen und ihrer eigenen Version der Utopie.

Um den Rahmen also nicht zu sprengen, mache ich einen Zeitsprung vom Ende der 1980er Jahre in die Gegenwart. Die Wiener Gruppen und Grazer Partnerschaften lösen sich spätestens mit der Jahrtausendwende auf, die überwiegende Mehrheit der UtopistInnen bleibt in Österreich und lässt, wie sich schon bald abzeichnet, die wirklich radikalen Ansätze in der Jugend zurück. Eine Auswahl von ihnen – diejenigen, die sich in der Zwischenzeit als Stararchitekten ihrer Generation etablieren konnten – scheint sich heute zwischen Gerbers Kapitalismuserfolgsgeschichte und Schöpferwahl zu bewegen. Spaziert man durch die Wiener Innenstadt, passiert man so manches Gebäude, dessen Architekten einst mit nichts als einer transparenten Blase bekleidet durch eben jene Innenstadtgässchen gerollt sind. So gewinnt *O&O Baukunst*, O&O für die beiden Ortner-Brüder, ehemals Teil der *Haus-Rucker-Co*, Anfang der 2000er den Wettbewerb für das neue Museumsquartier, und erst unlängst den Auftrag für das neue Haus der Geschichte Österreich, das das MQ als Ausbau ergänzen soll. Die architektonischen Qualitäten ihrer konventionell erfolgreichen Bauten werden diskutiert, ihre radikal-utopischen Ansätze haben sie aber wohl eher in studentischen Arbeiten zurückgelassen. *Coop Himmelb(l)au*, heute noch geleitet von Wolf D. Prix (81), der als einziger von der Studentengruppe überbleibt, ist ähnlich erfolgreich und zählt 2024 zu den weltweit bekanntesten Vertretern des Dekonstruktivismus. Die Verbindung zu den utopischen Anfängen *Himmelb(l)aus* bleiben in der Formensprache zwar erhalten, der gesellschaftswandelnde Anspruch scheint aber in einer Ideologie der Form verloren gegangen zu sein. Auch in besser überschaubaren Größenordnungen, etwa in Klaus Pinters pneumatischen Skulptur-

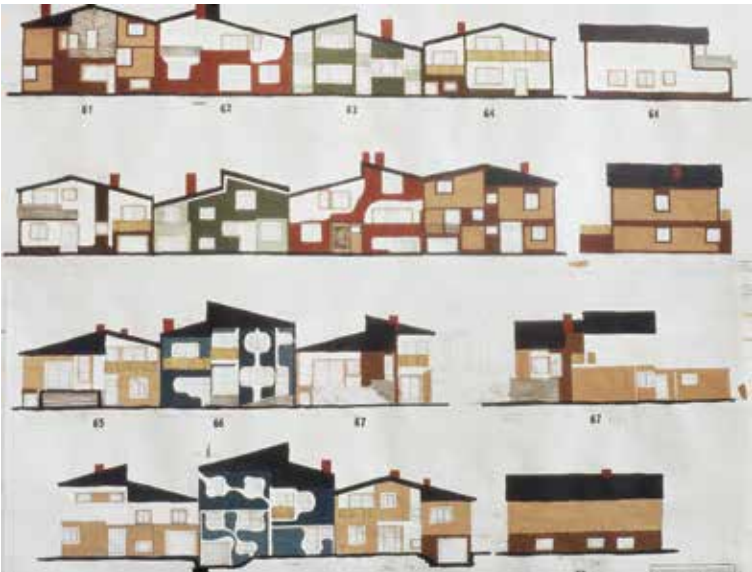


Coop Himmelb(l)au, Medienskyline Hamburg (Modell), 1985, Foto: © Gerald Zugmann

Auf der anderen Seite steht beispielsweise Eilfried Huth, der auch in den 2010ern noch Projekte entwickelt, die an seine sozial-utopischen Überzeugungen des vorherigen Jahrhunderts anknüpfen. Er verurteilt zwar ehemalige Projekte, wie seine und Domenigs *Neue Wohnform Ragnitz* (1965), als zu fern von realer Komplexität und autoritär in ihrer Vereinfachung. Eine Realutopie, Utopie also, die technisch tatsächlich durchführbar wäre, aber auf gesellschaftlichen und/oder ökonomischen Widerstand trifft, sieht er generell aber durchaus als hilfreich an. 2009/10 entwickelt er zum Beispiel ein Konzept für ein europaweites infrastrukturelles Netzwerk, das Roma und Sinti besseren Zugang zu medizinischer Versorgung und Kommunikationswegen verschaffen soll – bautechnisch absolut machbar, und trotzdem utopisch anmutend.⁶⁰ Das Projekt kann gewissermaßen als Brücke zwischen den praktikablen, anti-utopischen Projekten der späteren 2010er und den großangelegten Utopien der 1960er Jahre gelesen werden. Zwar sieht Huth den Entwurf schon als politischen Denkanstoß zur generellen Gesellschaftswandlung, die Idee ist aber trotzdem praktikabel angelegt und reagiert auf einen spezifisch eingegrenzten Umstand – seine Utopie hat ihre Omnipotenz abgelegt.

Noch im Juli dieses Jahres bekommt Huth für seine Arbeit, vor allem für seinen Einsatz im Bereich Partizipation, von der TU-Graz ein Ehrendoktorat verliehen.

ren, wird aus gesellschaftlicher Utopie ästhetische Ideologie. Pinter übernimmt als freischaffender Künstler quasi direkt die Formen der frühen *Haus-Rucker*, sieht sie aber als allein-stehende, formale Objekte. Zumindest für diese Gruppe scheinen die Utopien der 1960er also eher eine Momentaufnahme gewesen zu sein, die Übersetzung in eine langjährige Praxis fehlt. Ein Umstand, der nahelegt, dass in den Aktionen und Entwürfen von *Haus-Rucker* und *Himmelb(l)au* vor allem ein Portrait junger, unterstimmulierter Studenten zu finden ist, also vielleicht eher eine *Utopia of Escape*, als eine *Utopia of Reconstruction*.



Eilfried Huth, Eschensiedlung, Deutschlandsberg, 1973–1975, Plan mit Ansichten der Siedlungshäusern, © Architekturzentrum Wien, Sammlung

Gleichzeitig wird auch Klara Kowalski, vom Architekturbüro Kowalski-Szyszkowitz, für ihr gesamtes architektonisches, aber auch künstlerisches Werk ausgezeichnet.⁶¹

Anders als ihren Urhebern ergeht es den Ideen, die zwischen den 1960ern und 1990ern in die Welt gesetzt werden und meist in ihrer ursprünglichen Form bestehen müssen. Zwar sind Huths Überzeugungen auch unabhängig von seiner Person noch relevant – zumindest im alternativen, wenn auch nicht im konventionellen, Wohnbau sind partizipative Prozesse absolut en vogue, und in Arbeiten der Grazer StudentInnen findet man oft „huthsche“ Ansätze wieder. Nicht so erfolgreich treten aber andere Arbeiten aus dem 20. Jahrhundert hervor: Die gebauten Resultate der 1960er, gerade die vielen Wohnhäuser der Grazer, werden zunehmend abgerissen – was Anselm Wagner, Studiendekan für Architektur an der TU-Graz, und Sophia Walk, Assistenzprofessorin, dazu veranlasst 2021 eine *SOS Grazer Schule* Zeitung herauszubringen, in der Hoffnung etwas öffentliches Engagement zu wecken. Drei Jahre später ist klar, dass sich die Einstellung nicht zu Gunsten der Grazer wenden wird: Im Schnitt wird immer noch ein Objekt pro Jahr abgerissen oder so massiv verändert, dass es praktisch zum Neubau wird. Obwohl eine behutsame Restaurierung von teils undichten, schlecht gedämmten Gebäuden möglich wäre, reicht die

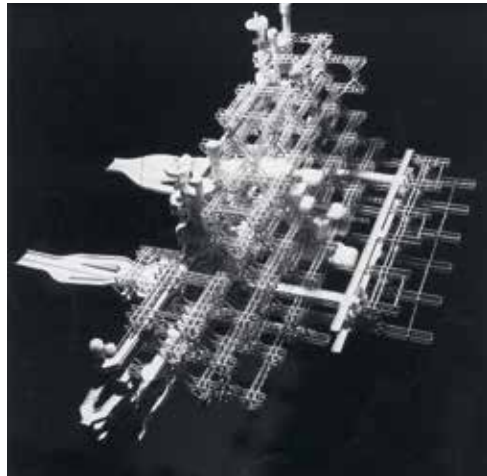
historische oder architektonische Wertschätzung leider meist nicht aus, um den finanziellen Aufwand auszugleichen.

Nicht nur die breite Öffentlichkeit, sondern gerade auch die Architekturszene tut sich schwer mit den Visionären des 20. Jahrhunderts. Als Anselm Wagner beispielsweise 2010 als erste Amtshandlung an der TU-Graz ein Symposium zum Thema *Was bleibt von der Grazer Schule?* organisiert, trifft er damit auf sehr wenig Verständnis. Die gebauten Projekte, allen voran die expressionistischen Werke Domenigs, gelten bis in die 2000er und 2010er Jahre gerade an der TU-Graz als Hassobjekt sondergleichen und auch 2012 beschwert sich Konrad Frey noch im Buch zu Wagners Symposium über die mangelnde Geschichtsschreibung zur eigenen Arbeit. 12 Jahre später hat sich das Blatt jedoch gewendet: Heute kann man das eine oder andere Werk sogar in Vorlesungen an der TU-Graz wiederfinden. Laut Wagner, kommt für die wirklich utopischen, meist unrealisierten Entwürfe sogar schon in den frühen 2000ern wieder Beachtung auf, als zum Beispiel Konzepte wie Hafners *Superstrukturen* neue InteressentInnen gewinnen.⁶²

Die 2024er Edition der architektonischen Utopie ist maßgeblich definiert durch zwei Aspekte, die generell in der Architekturpraxis nicht gern diskutiert werden: Zeit und Geld. Zwar hat Mumford nicht unrecht mit der Behauptung, dass Utopien aus Krisensituation heraus entstehen, gleichzeitig spart er aber Wohlstand des/der UtopistIn als entscheidenden Faktor aus. Im Vergleich zu Studierenden der letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts wird von StudentInnen heute viel eher erwartet ihr Studium in der kürzest-möglichen Zeit abzuschließen und möglichst schnell in die Praxis zu gehen. Selbst in der Generation, die erst Ende der 1980er ihren Abschluss macht, ist noch das Gegenteil der Fall: Wer sein Studium nach drei Jahren fertig hat, ist wahrscheinlich einfach nicht interessiert genug. Auch die Rahmenbedingungen, die es zum mindesten den Grazer später erlaubt haben, Utopien tatsächlich zu bauen und so um einiges direkter der Gegenwart gegenüberzustellen, als das in anderen Disziplinen möglich ist, sind heute kaum vorstellbar: Eine zunehmend von Überregulierung behinderte und verbürokratisierte österreichische Baubranche tut sich ja bekanntlich schon mit einem fehlerhaft dimensionierten Vorsprung schwer. Dazu kommt, dass heute auch Forschungsprojekte zunehmend finanzielle Beweggründe haben – es wird also sehr schwierig, Utopien, gleich welchen Ursprungs, als Endziel zu argumentieren. Die Grazer und Wiener, die ihre Experimente weiterführen konnten, haben einen Weg gefunden, die wirtschaftlich immer größeren Zwänge zu umgehen.⁶³

- Günther Feuerstein, *Visionäre Architektur - Wien 1958 - 1988*, ed. Günther Feuerstein, (Berlin: Ernst, 1988), S. 128-33.
- Hans Hollein, *Fragmentierte Anmerkungen eines Beteiligten*, in: *The Austrian Phenomenon – Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973*, ed. Johannes Porsch (Wien: Birkhäuser, 1969), S. 58.
- Günther Feuerstein, *Visionäre Architektur - Wien 1958 - 1988*, S. 71.
- Günther Feuerstein, *Die sechziger Jahre: Was uns bewegte*, in: *The Austrian Phenomenon – Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973*, ed. Johannes Porsch (Wien: Birkhäuser, 1988), S. 862.
- Konrad Frey, *Konkrete Utopie - Studentische Positionen aus Graz 1965-1968*, in: *Was bleibt von der "Grazer Schule"?: Architektur-Utopien seit den 1960ern revisited*, ed. Anselm Wagner and Antje Senarclens de Grancy, *architektur + analyse* (Berlin: Jovis, 2012), S. 132f.
- Peter Blundell-Jones, *The Studiorevolution*, in: *Dialogues in time: new Graz architecture*, ed. Peter Blundell-Jones (Graz: Haus d. Architektur, 1999), S. 64f.
- Visionär, Wegbereiter, Schlüsselfigur – zum Tod von Günther Feuerstein*, Fundstücke, PSA Publishers Ltd., 2021, accessed 20.09., 2024, https://www.austria-architects.com/de/architecture-news/fundstuecke/visionar-wegbereiter-schlusselfigur-zum-tod-von-gunther-feuerstein.
- Biografie*, Österreichische Freidrich und Lillian Kiesler Privatstiftung, 2023, accessed 20.09., 2024, https://www.kiesler.org/biografie-friedrich-kiesler/.
- Peter Cook, *Experimental architecture* (London: Studio Vista, 1970), S. 14. https://permalink.obvsg.at/AC00060677.
- Frey, *Konkrete Utopie - Studentische Positionen aus Graz 1965-1968*, S.134.
- Günther Feuerstein, *Bau - Schrift für Architektur und Umwelt*, in: *The Austrian Phenomenon - Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973*, ed. Johannes Porsch (Wien: Birkhäuser, 1970), S. 78.
- Otto Mauer war studierter Theologe, Priester und Religionslehrer in Wien, ab 1954 wird er Domprediger im Stephansdom. Die Galerie nächst St. Stephan, die er im selben Jahr in der Grünangergasse eröffnet, wird bald zum Treffpunkt der österreichischen Avantgarde und zum Schauplatz nicht nur von ersten Ausstellungen der Architekturbewegung, sondern auch von Lyriklesungen, Konzerten und Diskussionen, darunter die „Internationalen Kunstgespräche“. Protagonisten der Architektur kommen dort zusammen mit KünstlerInnen wie Maria Lassnig, Wolfgang Hollegha, Josef Mikl, Arnulf Rainer und Markus Prachensky, die alle von Mauer entdeckt und gefördert werden.
- Friedrich Achleitner, *Architektur im 20. Jahrhundert. Österreich - Der "Aufbau" und die Aufbrüche 1945-1975*, in: *The Austrian Phenomenon - Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973*, ed. Johannes Porsch (Wien: Birkhäuser, 1996), S. 832f.
- Hollein, *Fragmentierte Anmerkungen eines Beteiligten*, S. 58f.
- Heinrich Klotz, *Vision der Moderne: Das Prinzip Konstruktion*, ed. Heinrich Klotz (München: Prestel-Verlag, 1986), 17f. https://permalink.obvsg.at/AC00061641.
- Günther Feuerstein, *Thesen zu einer inzidenten Architektur*, in: *The Austrian Phenomenon – Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973*, ed. Johannes Porsch (Wien: Birkhäuser, 1958), S. 59f.
- Hans Hollein, *Zurück zur Architektur*, in: *The Austrian Phenomenon – Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973*, ed. Johannes Porsch (Wien: Birkhäuser, 1962), S. 61f.

- Walter Pichler and Hans Hollein, *"1962: Absolute Architektur," in: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* (Berlin, Boston: Birkhäuser, 2001).
- Peichl veröffentlicht unter dem Pseudonym *Ironimus* in zahlreichen österreichischen Tageszeitungen, noch unter der Besatzung, politische Karikaturen.
- Günther Feuerstein, *Visionary architecture in Austria in the Sixties and Seventies*, ed. Sixth International Exhibition of Architecture (Klagenfurt: Ritter, 1996), S. 14f. https://permalink.obvsg.at/AC01656291.
- Herbert Prader and Franz Fehringer, "Stadt?," in *The Austrian Phenomenon - Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973*, ed. Hans Hollein (Wien: Birkhäuser, 1969), S. 83.
- Günther Feuerstein, *Visionary architecture in Austria in the Sixties and Seventies*, S. 15-17.
- Günther Feuerstein, *Visionäre Architektur - Wien 1958 - 1988*, S. 98-104.
- Ebd., S. 104-11.
- Ebd., S. 114-17.
- Ebd., S. 118-22.
- Angela Hareiter, *Angela Hareiter im Interview über Missing Link*, interview by Anna Dabernig and Sebastian Hackenschmidt, Ausstellung *MISSING LINK. Strategien einer Architekt*innengruppe aus Wien (1970–1980)*, 2022, https://blog.mak.at/missing-link/.
- Rene Sinclair and Missing Link, *Schüler, Bericht über die Aktion „Die andere Seite*“, in: Manuskript mit der Berichterstattung eines Schülers (KI 23091-9-1-8), ed. MAK (Wien: MAK, 02.09.2024 1973). https://blog.mak.at/missing-link-archiv/.
- Peter Blundell Jones, *Introduction - Grazer Schule or New Graz Architecture?*, in: *Dialogues in time: new Graz architecture* (Graz: Haus d. Architektur, 1999), S. 18f.
- sh.: Yona Friedman, *Toward a scientific architecture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1975). https://permalink.obvsg.at/AC03861482.
- Eilfried Huth, *Die Gegenwart der Utopie*, in: *Was bleibt von der "Grazer Schule"*, in: *Architektur-Utopien seit den 1960ern revisited*, ed. Anselm Wagner and Antje Senarclens de Grancy, *architektur + analyse* (Berlin: Jovis, 2012), S. 175-77.
- Blundell Jones, *The Beginnings of a Movement*, S. 56-58.
- Blundell Jones, *The Studiorevolution*, S. 65.
- Huth, *Die Gegenwart der Utopie*, S. 169.
- Interview der Autorin mit Heidulf Gerngross und Michelle Schreiner, Wien am 20.04.2024
- KF 007 - DRIVE-IN-AIRPORT BERLIN-TEGEL*, in: *Konrad Frey: Werkkatalog*, Institut für Architekturtheorie, Kunst und Kulturwissenschaften, 2017, accessed 05.09.2024, 2024, https://konradfrey.tugraz.at/7.html#_edn28as_qdr=15.
- Blundell Jones, *The Studiorevolution*, S. 66-68.
- Bernhard Hafner, *Bau*, in: *The Austrian Phenomenon - Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973*, ed. Johannes Porsch (Wien: Birkhäuser, 1969).
- Blundell Jones, *The Studiorevolution*, S. 69.
- Ebd., S. 70-73.
- Ebd., S. 74f.



Günther Domenig, Eilfried Huth, *Modell Stadtteil Ragnitz*, 1969, Foto: Eilfried Huth, © Archiv TU-Graz



Bernhard Hafner, *City in space 66*, © Archiv TU-Graz

Würde ein Günther Feuerstein des 21. Jahrhunderts heute die Beweggründe potenzieller UtopistInnen zusammenfassen, stünde an erster Stelle wohl der Klimawandel. Einerseits scheint es an Visionen auf diesem Gebiet nicht zu mangeln, was getan werden müsste, ist eigentlich unmissverständlich, die verwirklichten Projekte und Regulierungen spiegeln dieses Wissen aber nur sehr selten wider. Fälschlicherweise wird oft argumentiert: Die Zeit für utopische Visionen ist mit der Ölkrise in den 1970ern verstrichen, und damit wären 2024 Handlungen, keine intellektuellen Denkanstöße, notwendig. Diese „Handlungen“, „klimafreundliche“ Projekte, sind heute aber entweder oberflächlich oder fundamental langweilig, und materialisieren (immer noch!) in Form von privaten „Holzbauten“ mit schönen, großen Fenstern, Stahlbetonbauten mit möglichst viel Pflanzen im Rendering und fettgedruckten, doppeltunterstrichenen grünen Schriftzügen.⁶⁴ Es drängt sich also doch die Frage auf, ob sich mit Rahmenbedingungen wie denen der 1960er und einer zusätzlichen Portion Selbstsicherheit *in den richtigen Händen* heutzutage nicht vielleicht eine tatsächlich konstruktive utopische Vision zustande bringen ließe.

Die Menschen, die 2024 die utopische Architekturlandschaft in den Händen halten, sind nämlich nicht dieselben wie 1960. Vielleicht einer der größten Unterschiede: Zwar warne die Utopien der alten Generation so vielfältig, dass sie nicht einfach als dekadent-elitär abgeschrieben werden können, was sie aber trotzdem alle gemeinsam hatten, war (der langjährigen Tradition der Utopie folgend) eine erdrückende Männlichkeit. Gerade in Dokumentation und Geschichtsschreibung von Projekten und Ideen, die sich die Neudefinition der Zukunft zum Ziel machen, ist eine diverse Autorenschaft von großer Bedeutung.

Mumford schreibt 1922, dass bis dato keine Utopie gut genug gewesen wäre, um erfolgreich zu sein. Man solle sich historische Utopien ausschließlich anschauen, um sie mit der Gegenwart vergleichen zu können, und eine neue Perspektive, etwas *beyond utopia*, zu gewinnen.⁶⁵ Der Blickwinkel, den Architekturpillen, monumentale Netzwerke, partizipative Wohnbautopien und literarische Hetzreden gegen den bürgerlichen Alltag eröffnen, ist definiert (und limitiert) durch eine kleine Gruppe junger Studenten. Das Fazit, das aus der Konfrontation mit der Gegenwart für die Zukunft und für alle zu ziehen ist, findet sich aber in den Ideen der zeitgenössischer ArchitektInnen, in der utopischen Landschaft der Gegenwart.

- 42) Ebd., S. 77-79.
 43) Philip Johnson, *The Seven Crutches of Modern Architecture*, in: *Perspecta* 3 (1955), <https://doi.org/10.2307/1566834>, <http://www.jstor.org/stable/1566834>.
 44) Achleitner, *Architektur im 20. Jahrhundert. Österreich - Der "Aufbau" und die Aufbrüche 1945-1975*, S. 834f.
 45) Herwig Czech, *1945: Beginn der „Entnazifizierung“*, in: *Digitales Museum* (Wien: Haus der Geschichte Österreich), <https://hdgoe.at/entnazifizierung>.
 46) Ernst Fischer, *Die Österreichische Kulturkrise*, in: *The Austrian Phenomenon - Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973*, ed. Johannes Porsch (Wien: Birkhäuser, 1951).
 47) Friedrich Achleitner, *Aufforderung zum Vertrauen: Architektur seit 1945*, in: *The Austrian Phenomenon - Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973*, ed. Johannes Porsch (Wien: Birkhäuser, 1967), S. 846-48.
 48) Cook, *Experimental architecture*, S. 20-22.
 49) Jean-Louis Cohen, *Krise als Strategie - Ängste in der Architektur seit 1950*, in: *ARCH+*, no. 229 (2017): S. 26f.
 50) Bernhard Hafner, einer der Protagonisten der Grazer Bewegung, taufte eines seiner ersten Projekte, eine von vielen Iterationen seiner Gitter-Städte und Organisationskonzepte, *Archeigrams* – nicht ganz ohne Seitenhieb auf sein englisches Pendant.
 51) Douglas Murphy, *Cedric Price (1934-2003)*, in: *The Architectural Review* (2018), <https://www.architectural-review.com/essays/reputations/cedric-price-1934-2003>.
 52) Peter Cook, *National context and international pressure*, in: *Experimental architecture* (London: Studio Vista, 1970), S. 89-94.
 53) Daria Bocharnikova, *The NER project: a vision of post-industrial urbanity from post-Stalin Russia*, in: *The Journal of Architecture* 24, no. 5 (2019/07/04 2019), <https://doi.org/10.1080/13602365.2019.1667401>, <https://doi.org/10.1080/13602365.2019.1667401>.

- 54) Andri Gerber, *Utopia today? oder: Was ist die Rolle der Utopie im zeitgenössischen Architektur diskurs?*, in: *Was bleibt von der "Grazer Schule"? - Architektur-Utopien seit den 1960ern revisited*, ed. Anselm Wagner and Antje Senarclens de Grancy, *architektur + analyse* (Berlin: jovis, 2012), S. 125f.
 55) Lewis Mumford, *How the will-to-utopia causes men to live in two worlds, and how therefore, we reread the Story of Utopia – the other half of the Story of Mankind*, in: *The story of utopias, Classic reprint series* (Forgotten Books, 2012).
 56) Manfredo Tafuri, *Architecture and utopia: design and capitalist development*, 11. print. ed. (Cambridge, Mass.: MIT-Press, 1999), <https://permalink.obvsg.at/AC03334100>.
 57) Mumford, *How the will-to-utopia causes men to live in two worlds, and how therefore, we reread the Story of Utopia – the other half of the Story of Mankind*.
 58) Thomas More, *Utopia* (Salt-Heart Publishers, 2014), <https://permalink.obvsg.at/AC12654425>.
 59) Gerber, *Utopia today? oder: Was ist die Rolle der Utopie im zeitgenössischen Architekturdiskurs?*.
 60) Huth, *Die Gegenwart der Utopie*, S. 173-78.
 61) *TU Graz würdigt Verdienste von Roberta Schaller-Steidl, Karla Kowalski und Eilfried Huth*, in: *TU Graz news*, TU Graz, 2024, accessed 26. 09., 2024, <https://www.tugraz.at/tu-graz/services/news-stories/tu-graz-news/einzelansicht/article/tu-graz-wuerdigt-verdienste-von-roberta-schaller-steidl-karla-kowalski-und-eilfried-huth>.
 62) Anselm Wagner im Gespräch mit der Autorin, 2024.
 63) Michael Zinganel im Gespräch mit der Autorin, 2024.
 64) Was nicht heißt, dass keine Ausnahmen zu dieser Tendenz zu finden wären – aber Ausnahmen bestätigen bekanntlich die Regel.
 65) Mumford, *How the will-to-utopia causes men to live in two worlds, and how therefore, we reread the Story of Utopia – the other half of the Story of Mankind*, S. 25f.

Lorenz Estermann METROPOLAR – EXIT CITY

Was macht eine Stadt aus? Muss sie bewohnbar sein, soll sie uns einladen oder abstoßen, könnte sie auch rein fiktiv existieren, wie zum Beispiel in einem Film, man denke an METROPOLIS von Fritz Lang? Was ginge in uns vor, wenn wir eine gänzlich verlassene Stadt vorfinden würden, auf einem fernen und dunklen Planeten? Denken wir an Zivilisation und Menschen, oder könnte sie auch durch andere Bewohner gebaut worden sein ...? Was bleibt übrig: Wände, Decken, Böden, Öffnungen, Brüstungen, Vorsprünge, Pfeiler und Stützen, Häuserschluchten und eine Patina des Vergänglichen. Abwanderung und Ausstieg des Urbanen als möglicher Blick in eine ferne Zukunft.

Mit den großen und fast erdrückenden Vorbildern *Dark Star* von John Carpenter und *Blade Runner* von Ridley Scott im Hinterkopf, entschloss ich mich 2012 unwissend und spontan eine ganze Stadt auf einem erfundenen Planeten bauen zu wollen und somit mein Atelier in ein ausuferndes Filmstudio zu verwandeln.

Lorenz Estermann

Metropolar – Exit City

ist ein Kurzstreifen, in denen Estermanns singuläre Objekte erstmalig in ihrem Konglomerat eine Stadt ergeben. Der Titel, der, vom lateinischen *Metrum* abstammend, das Maß, bzw. die Maßstäblichkeit in sich trägt, weist auf die Verschiebung von Größenverhältnissen hin. In Verbindung mit *Polar* mag der Titel einen Ort suggerieren, der in großer Entfernung – *in der Nähe des Erdpols* – liegt, jedoch auch Gegensätzlichkeit bedeutet. Entgegen Estermanns üblicher Praxis sind die als Häuser lesbaren, verlassenen Sperrholz-Gebilde dunkelgrau und mit wenigen Sprenkeln bemalt. Ein „Auge“ (die Kamera) gleitet aus der Vogelperspektive durch und über die „dunkle Stadt“ (ruhig, wie von einem Rollstativ aus gefilmt), während wir anderweitig meinen, uns rasch durch deren Innenräume zu bewegen (ruckelnd, wie mit einer Handkamera aufgenommen). Die Hastigkeit dieser Bewegung, die mit einem tappenden Geräusch unterlegt ist, löst in uns weniger die Vorstellung eines Menschen in Bewegung aus, sondern einer dunkelgrauen Ratte, in deren fiktionalem Körper wir uns als Betrachter wiederfinden. Das Video verzeichnet auf der Tonspur zudem einen auf- und abschwellenden unangenehm wirkenden, digitalen Klang. Kein Wort wird gesprochen, doch unterstreichen zwei Leuchtschriften mit *Reactor* und *Limit* dieses apokalyptische Szenario. *Metropolis – Exit City* erinnert durch die Verwendung der Unfarbe schwarz, der menschenleeren Stadtfuchten und der Thematisierung der Maßstäblichkeit an Fritz Langs *Metropolis*, an den *Film Noir* der 1940er Jahre, aber auch ein bisschen an Hans Holleins Grafikerie technischer Objekte in Landschaften, die *Transformationen*. Estermanns Arbeit mit der Kamera, die in engem Dialog mit den produzierten Skulpturen zu sehen ist, erinnert aber auch an eine Szene von Peter Kahanes DDR-Film *Die Architekten*, in dem eine Schar engagierter Jungarchitekten die Straßenzüge ihres gesellschaftsrevolutionären Überbauungsentwurfs mit einer Stabkamera filmen, um eine Realperspektive zu imitieren. Im Vergleich zu Kahanes zukunftsgerichtetem und menschenfreundlichem, wengleich im Film durch den Machtapparat vorsehbar abgelehnten Entwurf, ist Estermanns filmische Realität eine *nach dem menschlichem Leben* (deswegen sind auch keine Stimmen zu hören). Für den Künstler selbst ist genau diese filmische Realität, die als Fiktionale verstanden werden muss, in ihren wechselnden Ansichten ein „Betrachtungsvorschlag“. Interessanterweise denkt er die Kamera als Mittel (als Sockel), mit dem der Blick auf die Häuser (die Skulpturen) erst ermöglicht wird. Diese rein formale Analogie gilt es aber durch die Metaphernhaftigkeit einer solchen Zurschaustellung zu ergänzen. Nicht umsonst ist uns Menschen jeglicher Verlust der Maßstäblichkeit in unserer gelebten Realität ein Horrorszenario. Ebenso wie die Vorstellung, eines Tages komplett allein auf dieser Welt zu sein.

Susanne Neubauer
 (Auszug aus dem *Originaltext*, 2014)

photonic alphabeth

grauer sand
 gravitation ins leere
 die geometrie einer klippe
 klanglose schlüssel im staub
 vergessene sprachen
 wellenbewegtes sein
 gitter und raum

fragen:
 ist die welt nur sichtbarkeit –
 ihre syntax nur theoretisch?
 oder ein endloser traum im
 tunnel ihrer eigenen spur?
 losgelöst vom blinden zweck
 der produktivität?
 (...)

Lorenz Estermann

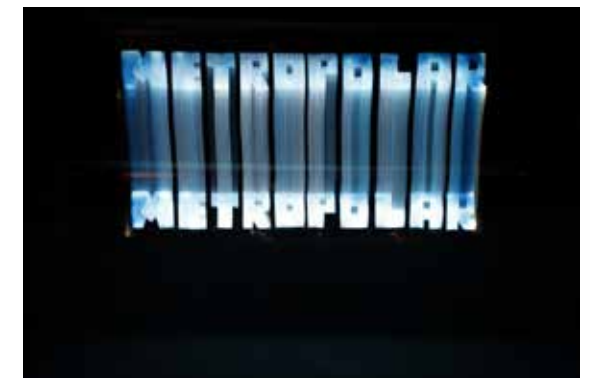
Metropolar – Exit City

Lorenz Estermann, © 2013
 Georg Ritter: Supervisor
 Julian Pöschl: Schnitt
 Supported by: dorftv
 Special Thanks to:
 Andreas Zellinger

Video:

<https://www.dorftv.at/video/7620>

Upcoming Exhibition:
Lorenz Estermann – related distance
 Museum Liaunig
 Neuhaus | Suha
 2. 8. bis 31. 10. 2025



Lorenz Estermann, *Metropolar – Exit City*, Filmstills, 2013



Lorenz Estermann, *Metropolar – Exit City*, Filmbauten im Atelierstudio, 2013

Gerald Zugmann

Die fotografische Flanerie des Gerald Zugmann*



Gerald Zugmann, *Formstudie II*, Sketch model, Coop Himmelb(l)au, Gelatin Silver Print, mehrfach getont, 2002

Hubertus v. Amelunxen

Bevor wir zu den Fotografien von Gerald Zugmann kommen, eine Bemerkung. Gut täte es, manches Mal die Augen zu schließen, die Dimensionen des Lebens und des Raums auszublenden, der Zeit und von Licht und Dunkel, so zu tun, als ließen sie sich vergessen, kaum ein Ton mehr dringt ins Gehör, dunkel und geruchlos ist der Raum geworden, nur das leise Atmen zeugt von Leben und wie bei John Cage im echofreien Raum an der *University of Berkeley* pulsiert noch das Blut durch die Herzklappen. Dann wäre es auch gut, wenn man sich, wie einen invertierten Handschuh, im eigenen Gedächtnis mit dem Vermögen einnisten könnte, kurzzeitig alles was sich über die Jahrzehnte dort abgelegt hat auszulöschen. Nur eben für einige Augenblicke, um alles, was der Mensch ist, zu lähmen, zu paralisieren, doch im Wissen um die Reversibilität des Experiments. Darin liegt natürlich die Perversität, immer noch zurück zu können, die Vermessenheit oder, sagen wir, der Unsinn dieser einzig im Versuch ersehnten Krankheit. In Platons Höhlengleichnis in der *Politeia* sahen die Menschen einzig die Schatten außen vorüberziehen, sie waren nicht dimensioniert, hatten keine Tiefe, Bildwerke ohne jegliche Bezüge. Die Insassen der Höhle, die Menschen, blickten aus einem Raum hinaus auf eine Fläche und als sie dann endlich in den Raum gelangten, sahen sie ihn zunächst nicht, geblendet von dem Sonnenlicht, das ihnen die unsichtbare und ungeahnte Quelle ihrer Schatten-sicht war. Auch die Fotografie hat etwas von dieser sonderbaren Krankheit, manche meinen sogar, sie sei die Verursacherin.

Die Fotografie ist ein Blatt Papier, keine Höhe, keine Tiefe, kein Raum, fünf Seiten hat das Bild gleichwohl, wie Lewis Baltz in einem Selbstinterview 1974 schrieb, oben, unten, links und rechts und die Aufsicht. Und da geschieht alles, in der Spannung dieser fünf Seiten, geräuschlos und nur im Licht, nur Licht. *Silence and Light* nannte der Architekt Louis Kahn ein Seminar, das er an der *University of Pennsylvania* gab und benannte den für ihn maßgeblichen Impuls für die Bedingungen des architektonischen Entwurfs. Fotografien sind Häute, *pelliculae, simulacrae*, als ein stilles, verhaltenes Zeugnis der Gegenwart den Dingen abgezogen. Die frühesten Fotografien waren ebenso dünn und fein wie die Blätter, die sie aufnahmen – photographische Zeichnungen, Morphologien, einmal im Kontakt belichtet und dann zwischen den Seiten der Bücher dem Licht wieder entzogen. Fragil sind sie wie das menschliche Sein, das in einem langen Atemzug in Berührung mit der Welt tritt. Fotografien sind leblose Blätter der Zeit, Seiten des Lebensbuches, feingliedrige, gräserne, fast durchsichtig scheinende Abbilder der Natur und manifeste Hinterlassenschaften des Gebauten, der Architekturen im Raum. Die Fotografien, einmal

„Architecture is the making of a room;
an assembly of rooms.
The light is the light of that room.
Thoughts exchanged by one and another
are not the same in one room as in another.“

Louis I. Kahn

durch den Apparat von dem unmittelbaren Kontakt mit der Welt gelöst, setzen die Welt in eine Unentschiedenheit von Nähe und Distanz. Und doch stehen die zu Bildern zusammenschwemmten Dinge in je ihrer eigenen Zeit. Im Parcours zwischen ihnen bilden wir uns in ihre Geschichte hinein.

Der Künstler Gerald Zugmann, – mit Judith Turner, Hélène Binet und wenigen anderen – der wunderbare Fotograf der Architektur, Begleiter von *Coop Himmelb(l)au*, Günther Domenig, Carlo Scarpa, den Architekten Kaliforniens und auch von Louis I. Kahn, er kennt das Ungenügen des fotografischen Bildes, das aus fernem Raum den architektonischen Raum ablichtet, immer zu spät. Liebe sich der Ursprung vergessen, wären wir aus der Zeit heraus.

In der Betrachtung der Fotografien von Gerald Zugmann scheint es, als gingen wir an Häuserzeilen und Architekturen vorüber, durch Wälder und Landschaften hindurch, immer wieder angehalten von Intérieurs, Modellen, Skulpturen und Masken, den einzigen Gesichtern, denen wir auf dem Weg begegnen; im Blick fügt alles sich einem gegangenen Leben an, wahrhaftig ist Gerald Zugmann, mit Walter Benjamin gesprochen, jener, *der auf dem Asphalt botanisieren geht*. In der Zeit von über vierzig Jahren und durch die Räume, Städte und Landschaften hat Gerald Zugmann seine Kamera ins Licht des Gebauten und Gemachten gestellt oder ganz demiurgisch Dinge selber ins Licht gesetzt. Gerald Zugmann ist Architekturfotograf. Er hat ein Leben lang Bauwerke fotografiert, die vieler Architekten, von *Coop Himmelb(l)au* über drei Jahrzehnte, aber auch vieler anderer aus Österreich, Italien und Amerika. Ein Flaneur ist er nicht, wenn er zu fotografieren beauftragt wird, hier ist das Interesse vorherbestimmt, funktional. Aber als Eindrücke eines Flaneurs sind sie gleichwohl alle zu zeigen, fern jedweder Zweckmäßigkeit und Beauftragung, der Physiognomie des Flaneurs entsprechend, werden sie zum Weg, zu Passagen zusammengefügt, durch die auch wir nun gehen können. Seine fotografischen Arbeiten zur Architektur, seine lichten Durchlässe, weiten Horizonte und dunkel opak gebauten Gegenüber, geben ebenso einen Rhythmus seines Bildergangs vor wie die kalifornischen oder irischen Landschaften, die Masken, die wie ein *Memento Mori* wirken oder die konstruierten Naturen welker Blüten. Berühmte Architekturen und namenlose Natur, Länder und Orte, Gerald Zugmann ist mit dem Apparat suchend zugegen, als tastete er *sehsüchtig* mit dem Spazierstock die Möglichkeiten des Gegenübers für die eigene Ordnung der Welt in Licht und Dunkel ab – jenseits der bereits verordneten Masse architektonischer Fülle. Der Flaneur ist ein Mensch der Schaulust; einen *mit Bewusstsein begabtes Kaleidoskop* nannte ihn Charles Baudelaire.



Gerald Zugmann, *Expo 02. – Forum Arteplage*, Temporary building and installation, Biel, Schweiz, Coop Himmelb(l)au, Gelatin Silver Print, 2002

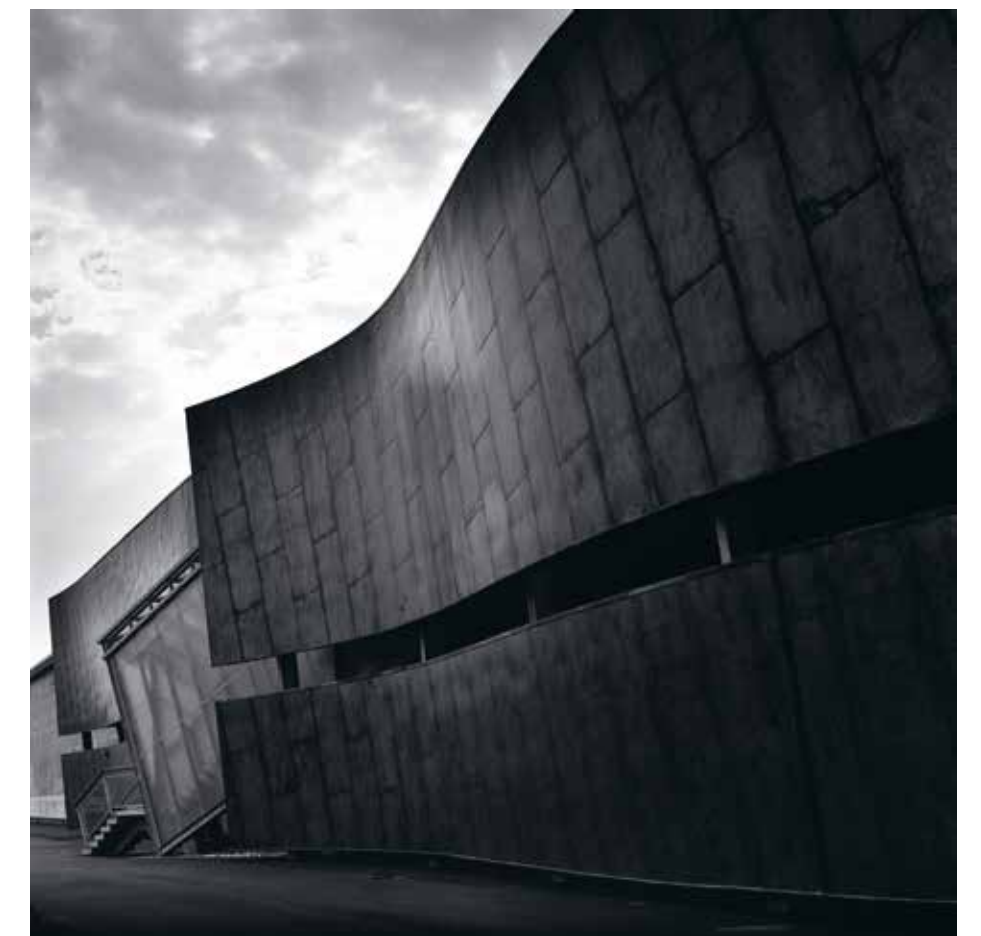
Das Werk lädt ein, Gerald Zugmann auf seinen Gängen zu folgen, die Augen über die Bilder rollen zu lassen, dass Zeiten und Räume in ihren Diskrepanzen für Augenblicke zueinander, Entferntes in die Nähe der Zwischenräume, geraten. Nur ein Augenzwinkern von der Kärntner Bar von Adolf Loos, vorbei am Eckbau von Gottfried Semper für das Kulissendepot in Wien, hin zum Santa Monica Boulevard, vom Columbus Tower zu den venezianischen Kelchgläsern im Wiener Museum für Angewandte Kunst. Nicht der Boulevard oder die Passage sind Gerald Zugmanns Schauplätze, die ganze Welt ist seine Auslage. Somit ist er nicht der klassische Flaneur der Großstadt, wie er uns aus dem Pariser 19. Jahrhundert durch Literatur und Kunst überliefert ist; zumal der Flaneur der Boulevards nicht mit einer Kamera, allenfalls mit einem Spazierstock versehen war, manches Mal mit einer Schildkröte, um den Schritt zu drosseln. Beim Gang durch die Bilder werden die Korrespondenzen der Blicke gehoben auf Häuser wie Räume, auf Gewachsenes

wie Erstobenes. Von Bild zu Bild wird keinem Blick die leichte Melancholie verborgen bleiben, behutsam über die Sequenzen der zumeist stark kontrastierten Bilder gelegt.

Landschaften und Metropolen hat er mit der Kamera bereist, als gelte es die Architektur in ihren Kulturen zu alphabetisieren, ist durch Intérieurs und Gärten gegangen, Räume hat er selber gebaut, Szenen ohne Darsteller, als wären die surrealen Gebilde den Träumen entstieg. Die Architekturmodelle von *Coop Himmelb(l)au* schweben im kosmisch dunklen Raum, als wäre die manifeste Materie schwerelos geworden. Ebenso phantastisch sind die *Artificial landscapes*, Modelle einer anderen Welt, der unseren ähnlich zwar, aber von entlegener Natur. Architekturmodelle und künstliche Landschaften, beide sind Konstruktionen von Möglichkeiten, die einen werden auf ihre Baufähigkeit hin geprüft, die anderen auf ihre Vorstellbarkeit.



Gerald Zugmann, *Rooftop Remodeling*, 1010 Wien, Coop Himmelb(l)au, Gelatin Silver Print, 1988



Gerald Zugmann, *Funder Factory 2*, St. Veit an der Glan, Kärnten, Günther Domenig, Gelatin Silver Print, 1988



Gerald Zugmann, *Anthurium andreanum V/1*, Gelatin Silver Print, 2016



Gerald Zugmann, *Anthurium andreanum V/2*, Gelatin Silver Print, 2016



Gerald Zugmann, *Night of the four moons – Artificial landscapes*, Gelatin Silver Print, mehrfach getont, 1994



Gerald Zugmann, *The Salk Institute*, San Diego, Kalifornien, Louis I. Kahn, Gelatin Silver Print, mehrfach getont, 2000

Masken und Pflanzen haben ihren Platz nicht ungefähr zwischen den begehbaren Stätten gefunden, so liegen die Dinge dieser Welt, wie Leben und Tod, nur eine Handbreite von einander entfernt. Menschen sind rar, verschwommen wie in klirrender Luft und von weitem schräg hinab fotografiert, promeniert ein Mann mit Hut seinen Pudel und vor James Turrells Installation *Wide out* stehen eine Frau und ein Mann, zu Statisten auf ewig dort im Licht fixiert, wie die Schaufensterpuppen in *Sparta/Sybaris*.¹⁾ Er findet, erfindet, Körper in den Perspektiven, sucht Schatten auf, die er zum Licht bricht. Ahnungen entfalten sich zu Winkeln. Das *Steinhaus* von Günther Domenig, am Ossiacher See in Österreich, ist neben den durch die Dürre zu großen, in der Sonne matt glänzenden Fladen des aufgesprengten Sandbodens im Death Valley gesetzt, einer im Profil fotografierten Maske folgend, die, wie das Bild davor von zwei dunklen, an der Betonwand hängenden, großen Fledermäusen ähnelnden Körpern von Kiki Smith, alleine steht und doch sich ganz in den Reigen der Morphologien von Gerald Zugmann einfügt. Die Formen ähneln sich und eben in der Ähnlichkeit behaupten sie sich als singuläre Gestalten. Jede der Fotografien rührt auch am Grundsätzlichen der Architektur, dem Fallen, dem Gefälle. Wie die Architekturen als Bild Amalgame aus menschlicher Bleibe und lichter Abstraktion sind, so setzt Gerald Zugmann Fragmente des Gebauten und des Gewachsenen zueinander und bietet Korrespondenzen an. Die fotografischen Sätze der Steine, Straßen und Landschaften werden durch die *Equinoxe* – schon das Wort *Tagundnachtgleiche* umschreibt den Prozess der Fotografie – getragen, durch Gräser, Masken, durch Kadaver und getönte Blätter. Übergänge zu setzen, entspringt der Neugierde Gerald Zugmanns, am Rande mit der Kamera zu stehen, *dem Auge mit dem kupfernen Lid*, wie Théophile Gautier einst den Apparat benannte, um Licht und Dunkel in die Zeit unserer Blicke zu kehren, die, von keiner Chronologie genötigt, sich mit ihrer eigenen Zeit kleiden.

Wo auch seine Blicke ihn hinbewegen, dem Flaneur Gerald Zugmann wird alles zum Schauplatz. Die *Tomba Brion* in San Vito d'Altivole, gebaut von Carla Scarpa, 1989 fotografiert: Halb geöffnet erschließt die Tür nur eine Ahnung der hinter ihr verborgenen Kammer, sie öffnet sich zur *Tagundnachtgleiche*, der Grenze, dem Delirium und lässt fortan unsere Augen auf den Pfaden zwischen den Bildern sehen, ganz im Leben und ganz aus ihm heraus.

** Dieser Beitrag ist eine veränderte Fassung des Textes aus dem Buch:
Gerald Zugmann, [fla'hø:r], Wien, Verlag für moderne Kunst, 2017*

Ausstellung
Korrespondenzen – Die Photographie des Gerald Zugmann
kuratiert von Hubertus von Amelunxen

Eröffnung: 1. März 2025, 17.00 Uhr
zur Ausstellung spricht Hubertus von Amelunxen
Dauer der Ausstellung: 01. März bis 19. April 2025

kunsthau muerz
Wiener Straße 56
8680 Mürrzusschlag

¹⁾ Ausstellung *Sparta/Sybaris* von Bernhard Rudofsky im MAK – Museum für Angewandte Kunst, Wien, 1987/88.

TREUSCH architecture ZT GmbH



Station Wien Hetzendorf, Halle



Ansicht von Norden



Station Perchtoldsdorf, Wartebereich

ÖBB Meidling – Mödling Bahnstationen gewonnener Realisierungswettbewerb

Die neuen Bahnstationen für den 4-gleisigen Ausbau der Südbahn bis Mödling, NÖ, werden von Wien Meidling bis Mödling neu gestaltet und in den nächsten Jahren neu errichtet.

Dabei werden sieben neue Bahnstationen / Bahnhöfe typologisch zusammenhängend gestaltet und entwickelt. Die Bahnhöfe sind durch eine reduzierte und zeitgemäße architektonische Formensprache gekennzeichnet. Transparenz und zeitloses Design erzeugen eine offene, freundliche und sichere Bahnhofsarchitektur für eine zukunftsgerechte Bahn-Infrastruktur für die am meisten frequentierte Pendlerstrecke Österreichs.

Bahnhof Wien Benyastraße, Bahnhof Wien Atzgersdorf, Bahnhof Wien Hetzendorf, Bahnhof Wien Liesing, Bahnhof Brunn Europaring, Bahnhof Perchtoldsdorf, Bahnhof Brunn – Maria Enzersdorf

Auftraggeber: ÖBB Infrastruktur AG, Wien • Entwurf: Andreas Treusch
Einreichverfahren 2023-24



Station Brunn Europaring



Station Wien Liesing, Ansicht von Süden, Ansicht von Westen / Liesinger PLatz



Visualisierungen 2023 © TREUSCH architecture - ZoomVP

Andreas Treusch Experimentelle Entwürfe, 1990er-Jahre

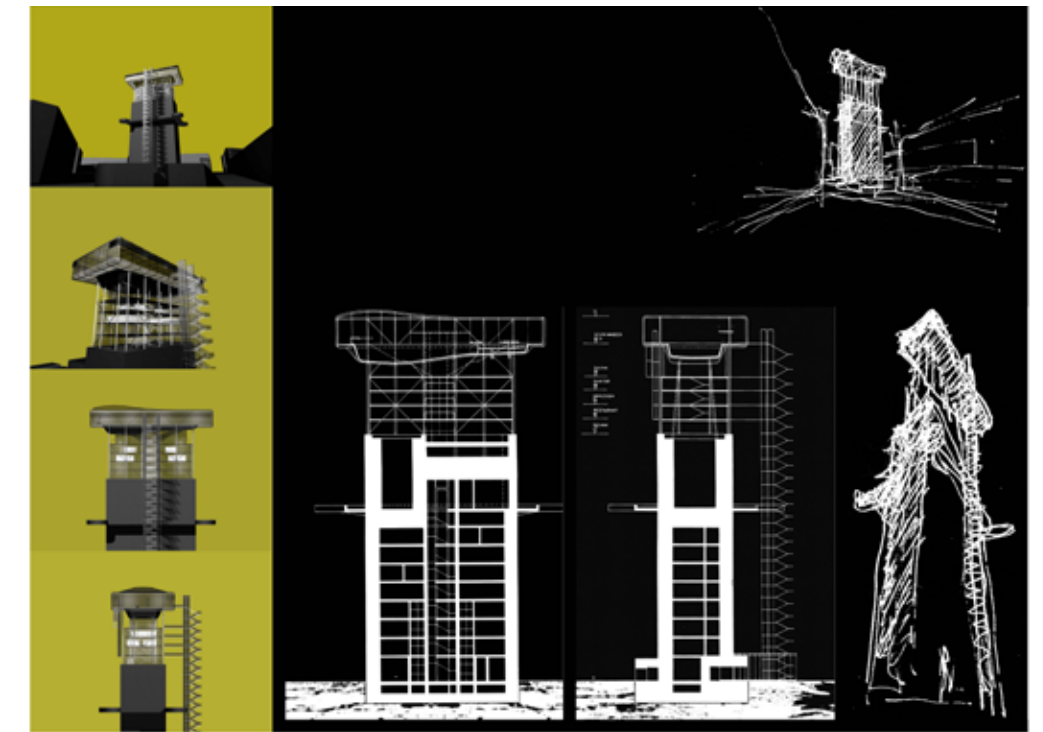
Andreas Treusch, der sein Studium an der TU Wien, der School of Architecture Michigan und dem Institute of Architecture Moskau absolvierte und im Jahr 1994 bei Helmut Richter abschloss, gehört zu jener Generation von Architekten, die seit den 1990er-Jahren wichtige Bauten vor allem in Österreich realisieren. Seine Bauprojekte zeichnen sich vor allem durch klare Funktionalität und reduzierte Formensprache aus. Wesentliche Bauten sind das Air Cargo Center und Handling Center West am Flughafen Wien Schwechat, das Logistikcenter Linz und vor allem die Erweiterung des Ars Electronica Centers in Linz. Mit der 2Rad-Börse Süd, der Volksschule Naptorgasse, der Lärmschutzwand am Gürtel (Nähe Zentralbahnhof) hat er markante architektonische Punkte in Wien gesetzt. In seinen frühen Entwürfen, die teilweise noch während seines Studiums entstanden sind, entwickelte er urbane Projekte mit einem innovativ experimentellen

Ansatz. Die Idee, auf den Flakturm Esterházypark in Wien einen fast schwebenden Swimmingpool zu setzen und dem Gebäude somit die Schwere zu nehmen und ihn dadurch von der geschichtlichen Last zu befreien, hat nichts an seiner Aktualität verloren. Die Reichsbrücke in einen funktionalen Komplex mit Wohn- und Geschäftsbereichen und einem zentralen Veranstaltungsgebäude in der Mitte (Donauinsel) umzuwandeln, war für die 1990er-Jahre ein interessanter städtebaulicher Vorschlag inmitten der Diskussion zur Expo, die am Donauinselgelände geplant war. Diese Entwürfe und Planungen weisen schon die für Andreas Treusch typische reduzierte Formensprache auf, die die Funktionalität betont und diese nach außen klar sichtbar macht. Überzeugend ist seine architektonische Formensprache umgesetzt beim städtebaulich wichtigen Gebäude des Ars Electronica Centers in Linz.

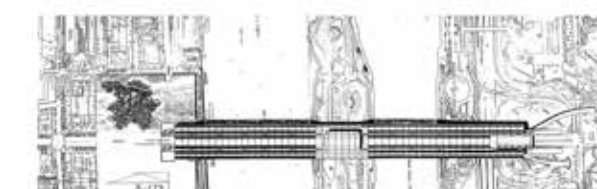
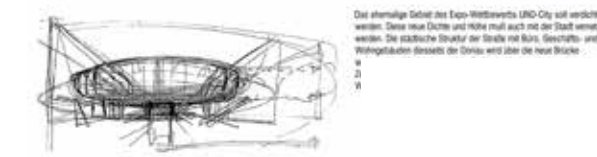
Schwimmbad am Flakturm Esterházypark, Entwurf 1991

Das Projekt Schwimmbad am Flakturm war ein Entwurfsprojekt von Andreas Treusch in der Zeit des Zusammenbruches des Eisernen Vorhangs und der damit verbundenen Ostöffnung und einer allgemeinen Aufbruchsstimmung. „Smashed to Pieces – in the Still of the Night“ montierte Lawrence Weiner auf dem Flakturm in großen Lettern, das war eine Ansage und Aufforderung, die Zukunft offen und selbst zu gestalten.

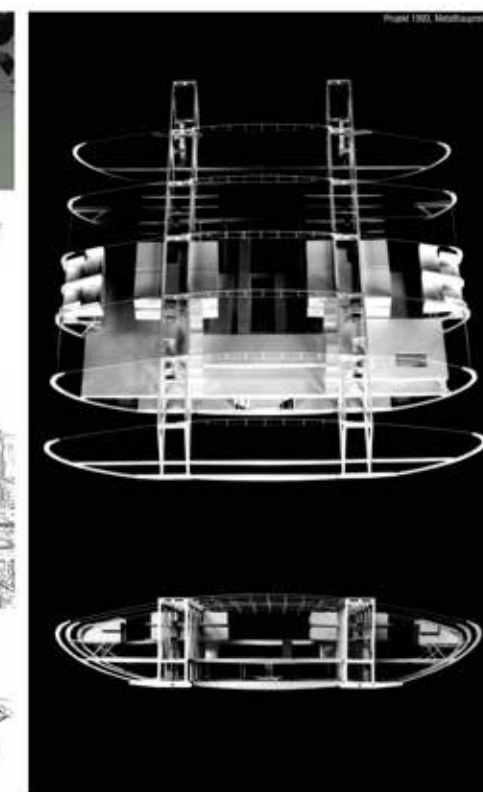
Der Grundgedanke des Projektes war der frei schwimmende Mensch über der Stadt – als Gegenpol zu den ehemaligen Flakgeschützen auf dem Kanonenturm im Esterházypark, der als Mahnmal für das Unheil der NS-Zeit mitten in der Stadt steht. Der Flakturm sollte somit umgewandelt werden zu einem Symbol des Friedens und der Freiheit, um die dunkle Zeit auf humanistische Weise zu überwinden. Die Form des Schwimmbades wirkt durch einen gläsernen semitransparenten Körper skulptural nahezu schwebend auf dem Flakturm. Darunter befinden sich die Geschosse der Erschließung – Umkleieräume und Technik. Das Schwimmbecken ist als Aussichtsraum über der Stadt Wien konzipiert mit einem Panoramaschiebedach. Der Sprungturm war konzeptionell so gestaltet, dass man bei geöffnetem Dach mit dem Trampolin leicht über den Dachhorizont rausfedern konnte – Wien im Sprung sehen und dann in das Wasserbecken tauchen. Ein Moment der Freiheit.



Flakturm Esterhasypark Wien, Entwurf eines Schwimmbades am Dach des Flakturms, 1991



Reichsbrücke Wien, Entwurf der Brücke als multifunktionales Gebäude, 1992



Donaubrücke – Urbanautica, Entwurf 1992

Im freigewählten Studienprojekt hat Andreas Treusch eine multifunktionale Brücke entwickelt, die die Reichsbrücke ersetzen sollte, um so eine bessere Stadtverbindung zwischen der gewachsenen Stadt Wien und dem Stadterweiterungsgebiet jenseits der Donau zu erreichen. Das Projekt entstand Anfang der 1990er-Jahre, wo die Expo Weltausstellung auf dem Donauufergelände und ihre Nachnutzung zur Diskussion standen. Es ging um die Bebauung an der Uferfront bzw. die beginnenden Konzepte der Hochhäuser am Brückenkopf der neuen Donau. Sein Konzept der belebten und bewohnten Brücke stellte einen Gegenentwurf zur Expo dar. Es beinhaltet eine offene Struktur mit Geschäften, Büros und Wohnungen in der Mitte und am Rand. Die aerodynamische Hülle aus einer Glasstruktur mit PV Paneelen war mit integriertem Sonnenschutz geplant. In der unteren Ebene der Brücke war mittig die U- Bahn und seitlich der Straßenverkehr geplant. In der Mitte der Brücke auf der Donauinsel war ein großer Veranstaltungssaal / Konzertraum als skulpturales Herzstück der Struktur konzipiert. Der Entwurf beschäftigte sich bewusst mit der offenen Struktur und der idealen Form insbesondere im Querschnitt des Regelprofils auch bezüglich Wind und Wettersituation.

Simma / Zimmermann | Landschaftsarchitektinnen

„Wir machen Freiräume für Menschen.“

Im Fokus unserer Arbeit steht die Verbindung von Identität und Gebrauchswert. Für eine gute theoretische Grundlage unserer Arbeit engagieren wir uns aktiv in Lehre und Forschung. Unsere Arbeitsschwerpunkte sind die Gestaltung von Freiräumen für öffentliche Plätze, Wohnumfelder, Bildungsbauten sowie Gewerbeobjekte. Städtebauliche Aufgaben, Forschungsarbeiten und Jurytätigkeit sind ebenso Teil unseres Leistungsspektrums.

SimZim sind Katja Simma und Liz Zimmermann und ein junges Team von LandschaftsarchitektInnen.

simzim.at

Masterplan und Freiraumgestaltung Hrachowinagründe

Auf einer Fläche von 10 Hektar entsteht nahe des alten Ortskerns von Kagran auf den Gründen der ehemaligen Fensterfabrik Hrachowina ein neues Quartier mit 1.500 Wohneinheiten, Bildungseinrichtungen und gewerblichen Flächen. Quartiersgassen und -plätze, Wohnhöfe und ein öffentlicher Park erzeugen vielfältige Räume mit unterschiedlichen Öffentlichkeiten und Freiraumqualitäten. Die im Westen angrenzende EPK-Fläche wird naturnah mit freien Wiesenflächen, Spiel- und Aufenthaltsangeboten in den Gehölzbestand eingebettet.

Ort: Am langen Felde, Wien 22



Masterplan Hrachowinagründe, Wettbewerb 2017



Park mit Bestandsgehölzen

Elisabeth-Sundt-Platz, Gösserhalle

Im dicht bebauten 10. Wiener Gemeindebezirk wird weit westlich des Hauptbahnhofs ein neuer Stadtteil, das Neue Landgut, errichtet. Bei der Gestaltung des Quartiersplatzes vor Gösser- und Inventarhalle wird besonders auf eine hohe Durchgrünung sowie ein Maximum an Baumpflanzungen Wert gelegt. Ein Wasserspiel im Zentrum des Platzes sorgt für Kühlung und wird zu einer Spielattraktion. Die umgrenzenden Gebäude wie der Gemeindebau mit Bücherei, die Gösserhalle sowie der Bildungscampus werden gestalterisch in den Platz eingebunden. Die Gösserhalle wurde vor 1900 von den ÖBB als Werkstättengebäude errichtet, später in ein Bierlager der Firma Gösser umfunktioniert und zuletzt als Eventlocation genutzt. 2023 wurde das historische Bauwerk zu einem Bürogebäude transformiert, wobei die markante Bogenfassade aus Klinker erhalten blieb.



Elisabeth-Sundt-Platz, zentraler Bereich mit Wasserspiel, Foto: Johannes Hloch



Pflanzbeete zwischen Platz und Gösserhalle, Foto: Johannes Hloch



Platz mit umgebenden Alt- und Neubauten

Planung: Wettbewerb 2017, Planung 2019–2023

Realisierung: 2022–2024

Auftraggeber: Haring Group, Heimat Österreich, Siedlungsunion, Wiener Heim

Architektur: Shibukawa Eder Architects, F + P Architekten,

GS architects, Hillinger Mayrhofer, Architekt Knötzl

Team: ARGE SimZim Grimm



Visionäre Stadtentwicklungen der 1970er und 1980er Jahre

Inspiration für die Zukunft in Wien

Eva Gantar

Als Reaktion auf verschiedene ökologische Krisen und Katastrophen entwickelte sich in den 1970er Jahren ein verstärktes ökologisches Bewusstsein. Dieses neue Bewusstsein konnte den Nährboden für visionäre und nachhaltige Stadtentwicklung in Wien schaffen. Prägende Projekte waren die Umgestaltung der Donauinsel und des Gürtels sowie die Entwicklung des U-Bahnsystems.

Die Donauinsel: Freiraum statt Wohnbebauung

Was einst nur als technisches Hochwasserprojekt konzipiert war, entwickelte sich zu einem Jahrhundertprojekt. Die Entscheidung, die Donauinsel nicht mit Wohnanlagen zu bebauen, sondern stattdessen eine Freizeitoase für die BürgerInnen zu schaffen, war eine der mutigsten und visionärsten Maßnahmen in der jüngeren Geschichte der Stadtentwicklung. Entscheidend dafür war ein Wettbewerb, der es offenließ, wie die Donauinsel genutzt werden sollte. Es gab die unterschiedlichsten Wettbewerbsbeiträge. Die Vorschläge reichten von einer Bebauung der Insel bis zur Erhaltung der natürlichen Uferlandschaft. Eine Meinungsumfrage ergab, dass die Donauinsel als Freizeigebiet großen Anklang bei der Bevölkerung finden würde. Das waren schließlich ausschlaggebende Argumente, die den damaligen Bürgermeister Helmuth Zilk überzeugten.

Ausgelobt wurden 5 Preisträger-Teams, welche die Insel als naturbelassenes Gebiet und Freizeitgestaltung vorschlugen. Davon wurden je zwei Teams zum Arbeitskreis 1 zusammengelegt und drei Teams zum Arbeitskreis 2. Bemerkenswert war die gut organisierte interdisziplinäre Zusammenarbeit. Daraus wurden Maßstäbe für kollaborative Planung entwickelt. Dieses sogenannte „Wiener Modell“ wurde beispielsweise für andere internationale Projekte, welche sich daran orientieren konnten. Während die Donauinsel geplant wurde, stürzte plötzlich die Reichsbrücke ein. Nach diesem tragischen Unglück, konnte die U-Bahn in Form eines Kastenträgers in den Wiederaufbau der Brücke integriert werden.

Im Zuge der 50-Jahresfeier 2022 wurde die Gestaltung der Donauinsel als international vorbildliches Projekt für nachhaltige Stadtentwicklung anerkannt und seine zukünftige Rolle in Bezug auf Klimawandel und urbanes Leben diskutiert. Die Donauinsel verbindet heute urbane Dichte mit einem weiten Erholungsraum, was in einer Zeit zunehmender Versiegelung von Flächen von unschätzbarem Wert ist.

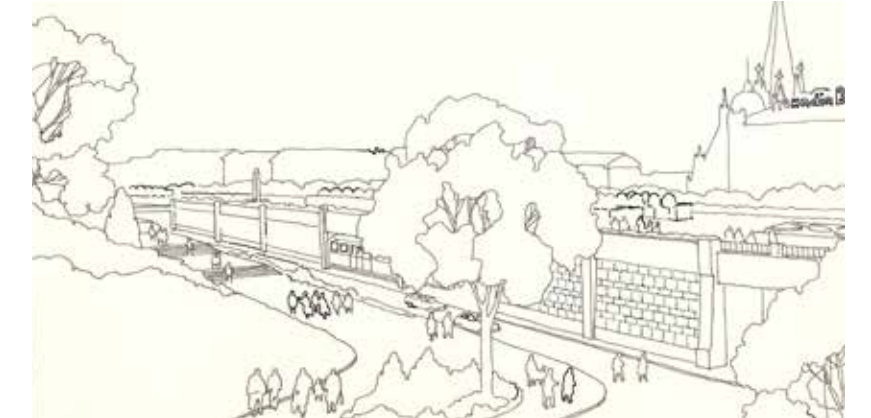
Der Gürtel ein grüner Boulevard?



Ankunftsterrasse Westbahnhof, Blick von der Stadtmauer, 1986, Entwicklungsprogramm Gürtel West & Südeinfahrt, Team 59

Mit dem Ausbau des U-Bahn-Netzes und der Anbindung an wichtige Grünräume wie die Donauinsel, den Prater bis hin zum Wienerwald, gewann auch der Gürtel wieder an Aufmerksamkeit. Innere und äußere Bezirke konnten besser erschlossen werden, und es gelang die städtische Infrastruktur zu stärken. Es bot sich nun die Möglichkeit, diesen Raum städtebaulich neu zu denken. Das Erscheinungsbild des Gürtels wurde kritisch hinterfragt. Der Gürtel ein Bollwerk oder ein grüner Boulevard, wie es damals um 1900 ansatzweise geplant war?

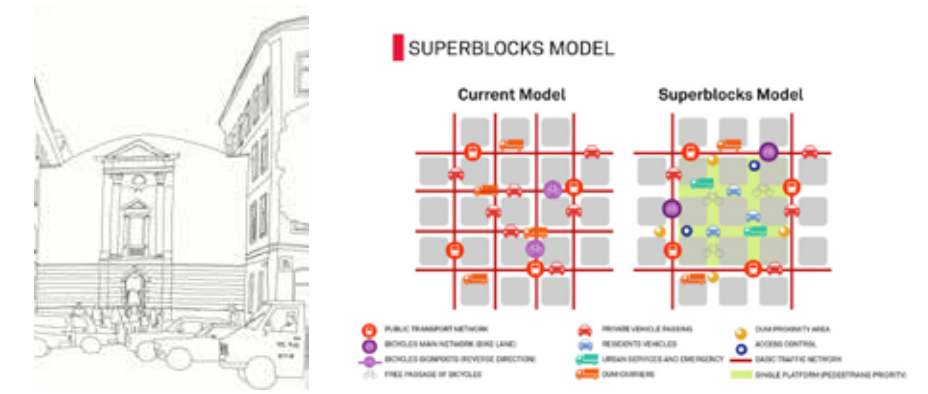
Der Gürtel, der durch den stärker anwachsenden Verkehrsstrom eine stark trennende Wirkung bekommen hatte, war zu einer eher unattraktiven Wohngegend geworden. Das Team 59 bestehend aus dem Architekten Bert Gantar und den drei Ingenieuren Attl, Stengl und Stella, welche von der Stadt Wien mit dem Entwicklungsprogramm Gürtel West beauftragt wurden, entwickelten Ideen einer parkartigen Landschaft am Europaplatz, welche von ihrer Philosophie her an die historische Gartengestaltung im Bereich des Westbahnhofs um 1900 erinnern sollten. Eine begrünte „Ankunftsterrasse“ würde die Reisenden am Westbahnhof willkommen heißen. Parkplätze und Fahrbahnen wurden stellenweise unterirdisch oder in Einhausungen angedacht, um so die Umgebung vor Lärm zu schützen.



Blick von der äußeren Mariahilferstraße auf die Stadtmauer, 1986, Entwicklungsprogramm Gürtel West & Südeinfahrt, Team 59

Von der Ankunftsterrasse würde man die Stadtbahn (wie die U-Bahn früher hieß) mittels Fußgängerbrücken erreichen können und entlang der Stadtbahn auf einer begrünten Fußgängerterrasse, ähnlich der High Line in New York, spazieren. Die 2,6 km lange New Yorker High Line ist zu einer wichtigen Erholungsfläche geworden und führte zur Aufwertung und Belebung der umliegenden Viertel. Mehr als sieben Millionen Menschen spazieren jedes Jahr über die High Line. Sie wurde zum Anziehungspunkt für Cafés, Bars und Kultur.

Torwerke als Schallschutz



Torwerk, 1986, Ansicht, Team 59

Superblocks Model, mit Verkehrsströmen

Torwerke sind künstlerisch gestaltete Mauerwerke, die als Schallschutz für die Seitengassen des Gürtels und somit für die Wohnbebauung dienen sollten. Zwar könnten Fußgänger durch die Tore dieser Torwerke passieren, das Zufahren zum Gürtel wäre jedoch teilweise unterbrochen. Eine Verkehrsberuhigung der angrenzenden Wohngebiete wäre das Ergebnis. Zugleich waren die Fassaden fortsetzen oder als eigenständige Nischen im öffentlichen Raum wirken sollten.

Ein vom Ansatz her ähnliches Konzept wurde ca. 30 Jahre später in Barcelona realisiert – die sogenannten Superblocks. Die Stadt Barcelona verfolgte damit ein klares Ziel: den motorisierten Individualverkehr zu verringern und die Lebensqualität in den Quartieren zu verbessern. Vier bis neun benachbarte Häuserblocks wurden zu einer neuen Organisationseinheit, dem sogenannten Superblock zusammengeschlossen. Mit Hilfe einer Installation von temporärerem Stadtmobiliar wurden die Straßen für den motorisierten Verkehr weitgehend gesperrt. Für Radfahrer und Fußgänger blieben sie jedoch durchgängig. Das Konzept leistet einen positiven Beitrag zur Verbesserung des Stadtklimas und schafft neue Möglichkeiten an Begegnungsräumen.

Der Gürtel in der Zukunft: Neue Mobilitätskonzepte und Chancen

Angesichts moderner Entwicklungen wie der Elektrifizierung des Verkehrs sind die ursprünglichen Visionen für den Gürtel heute aktueller denn je. Ein „grüner Gürtel“ könnte zu einem kulturellen Anziehungspunkt und Bindeglied zwischen den angrenzenden Stadtvierteln werden, was langfristig die Lebensqualität und das Zusammenleben in Wien fördern würde. So wie die High Line für New York zu einem bedeutenden, belebten öffentlichen Raum geworden ist, könnte der Gürtel zu einer lebendigen, nachhaltigen Flaniermeile mit kultureller Ausrichtung werden – als grünes Bindeglied und Schnittstelle zwischen Innen- und Außenbezirken.

Hotel Metropole | Venedig

Interview, Venedig, Juli 2024

Thomas Redl: Meine erste Frage ist zur Geschichte des Hotels. Seit wann besteht das Haus in dieser Form?

Gloria Beggiato: Wir sind hier in Venedig – die Geschichte der Häuser und Paläste ist wirklich sehr alt. Wir wissen, dass schon im 18. Jhd. ein großer Umbau unseres Hauses stattfand, und da begann die Geschichte als Hotel – als Pension Casa Kirsch. Ursprünglich aber war das Gebäude mit der venezianischen Musik verbunden, weil Vivaldi hier war. Wo jetzt unsere Bar mit den zwei Säulen ist, war eine kleine Kirche. Vivaldi unterrichtete hier Mädchen, die unglaublich schöne Stimmen hatten, in Chormusik – es war hier ein Nonnenkloster. Nach dem Umbau im 18. Jhd wurde das Haus in Hotel Metropole umbenannt. Und seit diesem Zeitpunkt waren viele berühmte Persönlichkeiten hier, zum Beispiel Sigmund Freud oder Thomas Mann. Aber der erste Name in unserer Geschichte ist natürlich Antonio Vivaldi, der rothaarige Priester, nicht alle wissen das.

T.R.: Das heißt, um die Wende zum 20. Jahrhundert bestand das Hotel schon in dieser Form und hatte prominente Gäste wie Sigmund Freud.

G.B.: Genau.

T.R.: Das war damals eine Blütezeit von Venedig und auch des Hotels.

G.B.: Ja, absolut. Es ist aktuell ein Buch von einem deutschen Schriftsteller erschienen, das von den interessanten Reisen Sigmund Freuds erzählt, wo er logiert hat, wo er sich aufgehalten hat, in Süditalien und in Venedig. In Venedig war das hier sein bevorzugtes Hotel. Wir werden eine Tafel für das Hotel Metropole bekommen, die darauf hinweist – initiiert von einer deutschen Kulturvereinigung. Denn es ist wirklich offiziell, dass Sigmund Freud hier war. Das ist sehr interessant.

T.R.: Gloria, du bist in eine Hotelfamilie hineingeboren mit italienischen und österreichischen Wurzeln. Seit wann leitest du das Hotel?



Gloria Beggiato, Venedig 2024

G.B.: Meine Eltern haben sich in der Hotelfachschule in Bad Gastein kennengelernt, wo wir immer noch ein Hotel haben – das Hotel Regina. Damals war die Hotelfachschule sehr wichtig. Meine Mutter war Österreicherin und ist dort hingegangen und auch mein Vater, der Venezianer war. Meine Großeltern haben ihn hingeschickt. Und dann sind meine Eltern zusammen nach Venedig gegangen und haben geheiratet. Meine Großeltern hatten zu dieser Zeit ein anderes Hotel, das heute noch im Familienbesitz ist, das 4-Sterne-Hotel Concordia am Markusplatz. Die Geschichte hat sich gut entwickelt, und in den 1960er-Jahren ist das Hotel Metropole dazugekommen. Es wurde gleich ein großer Umbau vorgenommen, das Metropole hatte damals nur ein paar Bäder in den Korridoren. Man hat investiert, und dann schön langsam ist das Hotel gewachsen. In den 1960er-Jahren bin ich als Kind einer Hotelierefamilie hier aufgewachsen, bin in der Nähe in die Schule gegangen, habe hier zu Mittag gegessen und den ganzen Tag hier verbracht. So bin auf natürliche Weise in das Hotel hineingewachsen, und schön langsam habe ich meinen Geschmack, meinen Stil, im Hotel umgesetzt.

T.R.: Das Hotel Metropole ist aktuell das einzig privat geführte 5-Sterne-Hotel in Venedig.

G.B.: Ja, die Zeit hat sich sehr verändert, und die großen Hotelketten sind alle auch in Venedig gelandet. Es gibt zwar noch viele Familienhotels, aber kein von einer Familie geführtes 5-Sterne-Hotel. Das ist die Stärke und das Alleinstellungsmerkmal unseres privat geführten Hotels, weil wir sind so anders sind als die von großen Ketten geführten 5-Sterne-Hotels.

T.R.: Es gibt im Metropole diverse individuelle Sammlungen. Diese Sammlungen sind wie kleine Wunderkammern und spielen eine wichtige Rolle für die Atmosphäre des Hotels.

G.B.: Meine Eltern haben immer alte, wunderschöne Möbel gekauft, Antiquitäten, und damit sind die Zimmer ausgestattet worden. Statt neuen 1960er-, 1970er-Jahre-Möbeln, Antiquitäten und interessante Dekos. So wurde jedes Zimmer anders eingerichtet. Heute ist es sehr modern, sehr normal geworden, dass jedes Zimmer anders ist, aber damals hat es das nicht gegeben. Hotels waren alle gleich, alle Zimmer im selben Stil. Und meine Eltern hatten schon immer verschiedene dekorative Objekte gesammelt, und wir hatten diese alle zu Hause. Mein Vater hat bei einer Wein-Auktion in London mitgesteuert. Am Ende der Auktion gab es eine Schachtel voller historischer Korkezieher aus Holz und Elfenbein, die hat ihn sehr interessiert und er hat diese Schachtel ersteigert – das war der Sammlertätigkeit. Meine Mutter hat Fächer gesammelt, die ich im Metropole im Korridor des 2. Stocks wie in einem Museum ausgestellt habe, wir nennen es die *Etage d'Éventail*, und einige Fächer sind auch in den Zimmern aufgehängt. So man kann diese Fächer nun alle sehr schön sehen. Einige Fächer aus der Sammlung waren im Palazzo Mocenigo in Venedig ausgestellt.



Hotel Metropole, Lobby

T.R.: Es gibt im Hotel auch einen direkten Bezug zur zeitgenössischen Kunst. Die berühmteste Installation ist in der Orientalbar, die Textarbeit von Joseph Kosuth. Welchen Bezug hat Joseph Kosuth zum Hotel und wie ist diese Arbeit entstanden?

G.B.: Ich habe immer großes Interesse an Kunst und an Musik gehabt und bin auch mit der Kunstbiennale in direktem Kontakt. Ich liebe es, Ausstellungen hier zu machen, weil ich will, dass das Metropole anders lebt, nicht nur historisch und nicht nur durch Tourismus, sondern durch zeitgenössische Einflüsse wie Events, Konzerte und Ausstellungen. 2017 haben wir die Ausstellung mit Joseph Kosuth und Gavin Turk gemacht, und so ist die Textinstallation von Kosuth entstanden. In dieser Arbeit verwendet Kosuth ein Zitat von Sigmund Freud, und dadurch ergibt sich eine Verbindung zur Vergangenheit des Metropole, da ja Sigmund Freud Gast hier war. Und so lebt Sigmund Freud heute noch durch dieses Kunstwerk weiter im Hotel, diese Kunstinstallation bleibt permanent.

T.R.: Joseph Kosuth ist auch ein immer wiederkehrender Gast des Hauses.

G.B.: Genau, vor ein paar Tagen war er hier, hat hier zu Abend gegessen. Kosuth war viele Jahre immer wieder unser Gast, und er liebt besonders die Orientalbar.



Orientalbar, Hotel Metropole



Orientalbar mit Textinstallation von Joseph Kosuth

Jetzt hat er eine Wohnung in Venedig, bleibt uns aber treu und kommt immer wieder. Er ist schon ein halber Venezianer geworden.

T.R.: Sehr interessant. Aktuell gibt es im Metropole neue Kunstwerke zu entdecken.

G.B.: Die Sache ist so: Ich muss mich in den Künstler verlieben, ich muss mich in das Kunstwerk verlieben. Man zeigt etwas, das man liebt. Rob und Nick Carter, die wir jetzt ausstellen, sind zwei englische Künstler, die zusammenarbeiten. Die beiden Arbeiten, die wir hier ausstellen, wirken wie historische Gemälde aus dem 16. Jahrhundert. Erst bei längerer Betrachtung bemerkt man, dass eine Transformation passiert. Es sind Videos, wo sich das Bild ganz langsam transformiert. Man schaut das Bild an und es passiert etwas. Die Künstler haben mir die Idee des Werks so erklärt: Normalerweise bleibt man vor einem Gemälde sieben Sekunden oder ein bisschen mehr stehen. Sie möchten aber diese Zeit der Betrachtung verlängern. Wenn etwas im Bild passiert, dann bleiben die Leute stehen und warten auf die Veränderung. Das fand ich genial. Ich war in London und habe sie besucht. Ich habe die Arbeiten selbst ausgesucht. So ist diese kleine Ausstellung entstanden – es sind zwei Gemälde und zwei Skulpturen. Es muss eine Idee, ein Projekt sein, das spezifisch zum Metropole passt.

T.R.: Im ersten Moment dachte ich auch, es seien klassische Gemälde. Dann erst, bei längerer Betrachtung, habe ich bemerkt, dass sich der Kerzenschein und andere Dinge im Bild verändern. Es sind klassische Vanitas-Motive.

G.B.: Dieses Vanitas-Motiv passt zum Metropole, es ist Teil der Geschichte, und das finde ich gut.



Rob and Nick Carter, Transforming Vanitas Painting, 2012 – 2013, Beyond the Frame, Hotel Metropole, 2024

T.R.: In den letzten sechzig Jahren sind sehr viele spannende Gäste aus der Musikbranche hier im Metropole zu Gast gewesen.

G.B.: Ja, das stimmt, das ist ein wichtiger Teil geworden. Lou Reed war zum Beispiel hier. Ich bin mit seiner Musik aufgewachsen – *Transformer* war mein Album – und dann ist er hier, und du sitzt ihm gegenüber. Er ist wiedergekommen mit Laurie Anderson, sie hatten ein gemeinsames Konzert. Ich habe bemerkt, das ist die Welt, die ich wirklich hier haben will, denn es macht einen Unterschied, so wichtige Gäste aus Musik und Kunst im Hotel zu haben. Und dann ist das weiter gewachsen. Es ist wunderschön mit diesen interessanten Gästen. Ich achte sehr auf Privacy, das ist total wichtig. Es darf hier im Hotel nicht fotografiert werden. Sie kommen hierher und sind geschützt. Auf jeden Fall ist Venedig auch eine Stadt, die geschützt. Nicht wie Mailand oder New York, wo die bekannten Persönlichkeiten Stress ausgesetzt sind. Und unsere Gäste werden dann mit der Zeit auch Freunde, weil sie mich persönlich kennen und wir unterhalten uns ganz intensiv. Ich kann mich an Mika erinnern, den Sänger, der ist berühmt in Italien geworden. Wir haben uns so gut unterhalten, weil er der Freund von einer Freundin von mir ist. Er hatte hier eine wunderschöne Zeit, hat sich über die Sammlungen im Metropole informiert, wollte alles wissen, er hat sich wirklich wohl gefühlt. Und das ist für mich natürlich ein großer Erfolg.

T.R.: Auch Lenny Kravitz war hier.

G.B.: Lenny Kravitz, mein Gott, Lenny Kravitz, ja, Mister Priest. Sein Management hat geschrieben, wir müssen ihn Mister Priest nennen. Ich habe gefragt, warum Mister Priest? *'Ah, he loves a film where the main actor is called Mister Priest and so he wants to be called Mister Priest.'* An spektakuläre Situationen und Dinge, die passieren, sind Leute wie er ja gewöhnt. Aber hier ist es so gemütlich, alles ist geschützt. Er musste sich nicht verstecken oder so. Es war eine wunderbare Erfahrung. Kravitz war hier mit seiner ganzen Band. Ich habe ein wunderschönes Foto mit Lenny Kravitz, weil sein Fotograf auch mit war. Er war hier mit seinem Koch und seiner ganzen Crew, das war sehr, sehr interessant. Es ist immer ein Erlebnis, wenn solche Gäste kommen.

T.R.: Gibt es Special Events im Haus bei dir?

G.B.: Ja, wir machen kleine supertolle Events. Wenn es Veranstaltungen in Venedig gibt, zum Beispiel die *Glass Week* oder die *Venice Fashion Week*, sind wir immer die Ersten, die mitmachen. Wir machen immer besondere Events, auch in der Orientalbar.

T.R.: Jetzt möchte ich generell auf die Situation in Venedig zu sprechen kommen. Wir haben das Phänomen des Overtourisms. Wie siehst du die zukünftige Entwicklung von Venedig? Wie könnte in zwanzig Jahren die Stadt aussehen, mit den Touristen und mit den Leuten, die hier leben?

G.B.: Ich glaube, es ist dringend an der Zeit, darüber nachzudenken, wie es weiter gehen soll, aber es wird nicht viel getan, leider. Das echte Problem sind nicht die Hotels, sondern die privat vermieteten Apartments. Dadurch gibt keine Wohnungen mehr in Venedig für



Hotel Metropole, Second Floor

die Menschen, die hier arbeiten. Alles ist total teuer und man findet nichts, weil alles für den Tourismus verwendet wird.

T.R.: Ähnlich wie in anderen Städten, wie zum Beispiel in Barcelona.

G.B.: Wenn man sich den Stadtplan von Venedig ansieht, mit den vermieteten Apartments, dann ist das im Zentrum eine enorme Anzahl im Vergleich zu den Hotels. Die Venezianer finden keinen Platz mehr, wo sie wohnen können, und es gibt immer weniger Geschäfte für die Leute, die hier leben. Es gibt kleine Supermärkte, aber die sind alle sehr touristisch, sie sind nicht gemacht für die Leute, die hier leben. Das ganze Leben ist hier schwierig geworden, und das muss man natürlich ändern.

T.R.: Venedig ist von 180.000 Einwohnern geschrumpft auf die Hälfte oder noch weniger.

G.B.: Aktuell sind es 49.000 Einwohner. Man kann es kaum glauben. Aber warum? Weil hier die Zukunft nur touristisch gedacht wurde, aber man kann nicht nur vom Tourismus leben, es ist nicht möglich.

T.R.: Das heißt, es sollten Konzepte entwickelt werden, wo das Verhältnis der Menschen, die hier leben und der Menschen, die hier als Gäste kommen, neu gedacht wird. Das ist eine dringende Problematik.

G.B.: Gott sei Dank gibt es noch Leute, die hier leben. Aber dieser Prozentsatz wird immer weniger. Wir brauchen Schulen für die Kinder, zum Beispiel, Orte wo sie aufwachsen und leben können. Es ist sehr schwierig geworden. Die Stadt muss den Touristenstrom organisieren und begrenzen.

T.R.: Das heißt, es gibt die Perspektive einer dystopischen Zukunft von Venedig, wo die Stadt eine Art Ghost City wird, und die Touristen sehen nurmehr eine Stadt mit toten Fassaden wie ein potemkinsches Dorf. Die andere positive Perspektive wäre ein ausgewogenes Verhältnis von Einheimischen und Gästen und einer funktionierenden und lebendigen Stadt.

G.B.: Was machen wir mit dem Verhältnis von 49.000 Einheimischen zu 20 Millionen Touristen? Aber es gibt langsam Veränderungen. Wir brauchen einfach Leute,

die die Stadt lieben und die herkommen für ein Projekt, die hier arbeiten und hier viel Zeit verbringen. Im Stadtteil von Castello, in dem Teil, wo die Biennale ist, sehe ich eine Veränderung. Da kommen viele Leute und mieten kleine Apartments, nicht die großen Palazzi für eine Woche im Jahr. Sie kommen her und beleben die Stadt. Dieser Teil von Venedig ist der Schönste geworden, es ist eine neue Mischung von Leuten entstanden, Venezianer und Menschen, die hier projektbezogen arbeiten. In den anderen Teilen der Stadt ist alles touristisch. Durch die Kunstbiennale und die Architekturbiennale ist dieser Teil der Stadt lebendig geworden, viele Geschäfte sind entstanden. Das ist schon etwas Neues! Das muss weiterentwickelt werden.

T.R.: *Italien generell und speziell Venedig ist voll mit Kunstgeschichte. Durch die Biennale in Venedig ist es gelungen, eine Verbindung zur Gegenwart zu schaffen. Das könnte auch ein Konzept sein: Historische Kunst trifft auf zeitgenössische Kunst, die hier entwickelt wird, die hier gelebt wird, und so entsteht ein aktuelles Kunstgeschehen.*

G.B.: Ja, das brauchen wir. Aber neben der Biennale brauchen wir eine Entwicklung von wichtigen Events für die Stadt. Es gibt neue wunderschöne Galerien in Venedig. Ich habe vor kurzem eine Galeristin getroffen sie hat eine Galerie in New York, eine Galerie in Florenz und nun eine sehr interessante Galerie in Venedig. Diese Entwicklung müssen wir unterstützen. Die Biennale endet im November, und danach darf die Stadt nicht tot sein. Es gibt nun neue Events im November in Venedig. Das bringt interessante Leute in die Stadt. Aber es müssen Entscheidungen von seiten der Stadt getroffen werden, wie wir mit den 20 Millionen Touristen jährlich umgehen. Das ist nicht organisiert und für die vielen Leute ist diese Stadt zu klein. Das neue

Besucherticket ist viel zu wenig, wir brauchen etwas anderes. Wie im Hotel die Organisation einer Reservierung, braucht die Stadt auch eine Organisation der Besucherströme. Mit dem QR-Code kannst du heute vieles organisieren, aber das muss geplant und das muss getan werden.

T.R.: *Was würdest du als den besonderen Grund nennen, warum man als Gast das Hotel Metropole auswählt?*

G.B.: In Venedig gibt es wirklich viele Hotels. Aber wenn die Gäste hierherkommen, zu uns kommen, möchte ich, dass sie die Geschichte fühlen, die Geschichte des Hauses als einen besonderen Platz und die Geschichte Venedigs. Und sie werden hier ganz individuell betreut, es wird auf ihre Wünsche geachtet. Ich bin hier wie ein Filmregisseur, und ich möchte, dass die Leute eine Geschichte erleben. Es ist nicht nur eine Reise nach Venedig, es ist auch eine Reise ins Hotel Metropole. Wir fügen ein Erlebnis hinzu, damit sie hier etwas Besonderes erleben.

T.R.: *Und das gelingt durch die intime und individuelle Atmosphäre des Hauses und durch die besonderen Sammlungen, die das Haus beherbergt.*

G.B.: Das gelingt, weil das mein Haus ist, und ich bin genau dazu da, dieses Erlebnis zu garantieren. Es ist kein kleines Haus, es sind viele Gäste hier, wir haben fast 70 Mitarbeiter, und es ist natürlich nicht einfach. Aber ich versuche, durch mein Hiersein dem Hotel den besonderen Stil zu geben. Ich versuche in einer Stadt wie Venedig, die so touristisch geworden ist, dass man sich im Metropole ein bisschen geschützt fühlt – wie in einer Höhle.

T.R.: *Die Idee, das Hotel wie ein Filmregisseur zu führen, finde ich sehr interessant.*

G.B.: Ich denke hier an den unglaublich schönen Film von Roman Polanski *The Palace* und an den Film *Grand Budapest Hotel* von Wes Anderson. Das sind Lieblingsfilme von mir. Während des Karnevals habe ich ein Fest veranstaltet unter dem Motto *Metropole und Grand Budapest Hotel*. Wir haben das Metropole in die Zeit zurückversetzt, in dem der Film *Grand Budapest Hotel* spielt. Es war eines der schönsten Karnevalsfeste, die wir je gemacht haben. Jedes Jahr machen wir zur Zeit des Karnevals ein Fest, ich arbeite das ganze Jahr daran, damit dieses Fest immer unglaublich schön wird. Das Motto des nächsten Festes im Februar wird *Marrakech en vogue 1930*. Ich arbeite schon lange darauf hin und werde deswegen eine Woche in Marokko sein, damit ich total inspiriere lasse.

T.R.: *Ich danke für das Interview.*



Hotel Metropole, Sala terrena

Metropole Hotel *****
Riva degli Schiavoni 4149
30122 Venezia, Italy
www.hotelmetropole.com

fair Edition / Gerald Zugmann



Gerald Zugmann, Formstudie II
Sketch model, Coop Himmelb(l)au

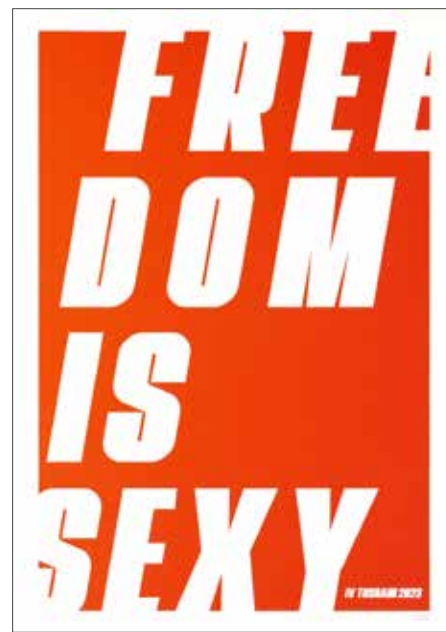
Bildgröße 23,5 x 32 cm | Blattgröße: 35,5 x 44 cm,
fine art print, gedruckt von instant edition Wien,
Auflage: 8 Ex. + 2 E.A., signiert und nummeriert
Subskriptionspreis: 650,- (danach 750,-)

fair Editionen 2017–2025

Jeweils zur Thematik unserer Ausgaben produzieren wir mit KünstlerInnen Editionen, die parallel zum fair-Magazin erscheinen. Aktuell haben wir 7 Kunst-Editionen herausgegeben.



Heinrich Dunst, O.T., 2022, 55 x 44 cm, Siebdruck + Inkjetdruck auf 3mm Graupappe, Auflage: 12 Exemplare rückseitig signiert / nummeriert



Iv Toshain, freedom is sexy, 2023, 3 Farbversionen: rot/grün/blau, 59,5 x 42 cm Fine Art Print auf 300g Hahnemühlepapier, Auflage: je 8 Exemplare, signiert / nummeriert



Eva Schlegel, O.T. (staging time), 2022, 60 x 80 cm, Heliogravüre auf BFK Rives (white) 300g, gedruckt von Zein Editions, Wien / Auflage: 30 Exemplare signiert / nummeriert

fair-Editionen

Eva Schlegel, O.T. (staging time), 2022

Heinrich Dunst, O.T., 2022

Iv Toshain, freedom is sexy, 2023

Thomas Redl, espace autre (der andere Raum), Tacheles Berlin, 1992 / 2018

Marcel Houf, Marilyn, 1972 / 2017 | **Padhi**, Re-Edition, 1972 / 2017

Helmuth Gsöllpointner, Studie zu einer Expansions-Plastik, 1970 / 2017

fair-Kunsteditionen sind zu beziehen unter: www.fairarts.org / Editionen
Mail: thomas@thomas-redl.com

fair-Magazine seit 2017

fair-Magazin 01/2017 Brigitte Kowanz – Licht & Skulptur

fair-Magazin 02/2017 Forum Metall Linz 1977

fair-Magazin 01/2018 Abstraktion in der Malerei

fair-Magazin 02/2018 espace autre – der andere Raum

fair-Magazin 01/2019 Skulptur / Objekt im Raum

fair-Magazin 01/2020 der öffentliche Raum – ein kritischer Ort

fair-Magazin 01/2021 Alchemie und Mystik

fair-Magazin Doppelnummer 01/2024 + 02/2024 Kunst & Sprache

Bestellungen unter: fair-Redaktion / Mail: thomas@thomas-redl.com

fair Jahres Abo

Einzel-Abo
2 Ausgaben / Jahr = je 1 Exemplar
€ 32,-

Sammel-Abo klein
2 Ausgaben / Jahr = je 3 Exemplare
gesamt 6 Exemplare / € 78,-

Sammel-Abo groß
2 Ausgaben / Jahr = je 10 Exemplare
gesamt 20 Exemplare / € 200,-

FÖRDER-ABO

Förder-Einzel-Abo: 2 Ausgaben / € 68,-

Förder-Sammel-Abo klein: 2 Ausgaben / Jahr = je 3 Exemplare
gesamt 6 Exemplare / € 90,-

Förder-Sammel-Abo groß: 2 Ausgaben / Jahr = je 10 Exemplare
gesamt 20 Exemplare / € 260,-

fair Magazin für Kunst & Architektur

Info zum Abo:

Das Magazin wird 2 x jährlich umgehend nach Erscheinen dem Abonnenten postalisch zugesandt. Das Abo gilt für ein Jahr und verlängert sich nicht automatisch. Für das Folgejahr und muss daher am Jahresende nicht gekündigt werden!

Aboservice: www.fairarts.org | thomas@thomas-redl.com

Einzelpreis Magazin: € 16,-

Die Preise gelten für Abos innerhalb von Österreich

fair Vorschau fair 02/2025 – Tendenzen des Widerstands in der Kunst

Kunst als Form des Widerstands und Widerstand als künstlerische Praxis

Ziviler Widerstand ist heute ein aktuelles gesellschaftliches Phänomen und scheint das Gebot unserer Zeit zu sein: Widerstand gegen autoritäre Regime und Autokraten, Widerstand gegen kapitalistische Systeme, Widerstand gegen Umweltverschmutzung und die Klimakrise, feministischer Widerstand. Beispiele hierfür gibt es heute viele: Occupy Wall Street, der arabische Frühling, Gelbwesten Proteste in Paris, die Frauenproteste im Iran, Friday for Future, die letzte Generation ... Welche Rolle spielt die Kunst in der Sichtbarmachung von Widerstand? Wie artikuliert die aktuelle Kunst heute Widerstand? Gab es in der Kunst Vorreiter-Bewegungen für Widerstand und verstehen sich die klassischen Avantgarden nicht generell als Widerstand gegen vorherrschende etablierte Systeme? Diese Fragen stellen wir zur Diskussion und beleuchten historische wie aktuelle Tendenzen des Widerstands in der Kunst. Der feministischen Kunst der Nachkriegsavantgarde und des Postfeminismus widmen wir einen großen Themenblock und publizieren hier umfangreiche Beiträge zu historischen wie aktuellen Positionen feministischer Kunst.

Aktuell stellt sich die Frage: Gibt es noch glaubwürdige Haltungen in der Kunst, die eine Position des Widerstands einnehmen? Verschwimmen diese Haltungen in unserer medialisierten Gesellschaft nicht zwischen künstlerischen Forderungen und medialen Inszenierungen? Und ist es heute nicht zu einem Allgemeinplatz geworden, dass sich Kunst kritisch und widersprüchlich zu den bestehenden Verhältnissen formulieren muss? In den liberalen westlichen Demokratien scheint die Positionierung der Kunst als kritisches Bewusstsein verbunden mit schlauer Marketingstrategie eher ein Türöffner in den etablierten Kunstbetrieb zu sein; und dieser verwendet geschickt die Kunst und ihr mediales Kommunikationspotential. So verschwimmen die Übergänge zwischen Kunst, Kulturpolitik und Marketing. Es sind heute weniger künstlerische Strömungen, sondern eher Einzelpositionen, die einen Widerstandsmoment gegenüber gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen artikulieren. Vor allem in den Staaten mit autoritären Regimen, schwachen demokratischen Strukturen – wie in einigen osteuropäischen Ländern – und in vielen Entwicklungs- oder Schwellenländern kann man Positionen des Widerstands in der Kunst festmachen. Hier werden konkret politische und soziale Mißstände angeprangert, unter anderem auch mit hohem persönlichen Risiko und möglichem Freiheitsverlust.

Geplante Beiträge

- Avantgarden als Phänomene des Widerstands
- Lettristen / Situationisten
- Wiener Gruppe / Wiener Aktionisten
- Valie Export / Elfriede Jelinek - zentrale Figuren der feministischen Avantgarde
- Postfeminismus in der Kunst:
Iv Toshain, Wien / TINKEBELL., Amsterdam /
Firoozeh Bazrafkan, Dänemark / Pussy Riot, Moskau
Doris Salcedo, Kolumbien
- Eva Jantschitsch / Zur Rolle des Feminismus als Trägerin des zivilen Widerstands

fair 02/2025 – Tendenzen des Widerstands in der Kunst
erscheint im Mai/ Juni 2025

fair 03/2025 – art of survival / Kunst des Überlebens
erscheint im Herbst 2025

Die aktuelle Ausgabe *Utopien versus Dystopien* bildet zusammen mit den zwei folgenden Ausgaben *Tendenzen des Widerstands in der Kunst* und *art of survival / Kunst des Überlebens* einen thematischen Schwerpunkt. Diese drei *fair-Magazine* sind eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit aktuellen gesellschaftlichen und kulturellen Phänomenen, die unsere Zeit prägen. Gemeinsam stellen sie eine Untersuchung gesellschaftlicher und kultureller Befindlichkeiten am Puls der Zeit dar. Als Trilogie werden sie gemeinsam präsentiert.



internationale situationniste,
Magazin-Cover



Iv Toshain, Konflikt, 2021,
VSG Spiegel, Stahl, 24k vergoldet



Firoozeh Bazrafkan, Faithful Follower,
from the series Women, 2021



Doris Salcedo, Uprooted, 2020-22, Sharjah Biennale 15



Pussy Riot, the Russian feminist punk protest group

BÜCHER | PRODUZIERT IN ÖSTERREICH



Medardo Rosso. Inventing Modern Sculpture

Herausgeber: Heike Eipeldauer, mumok
Verlag der Buchhandlung
Walther und Franz König, Köln
Umfang: 486 Seiten, 2-sprachig

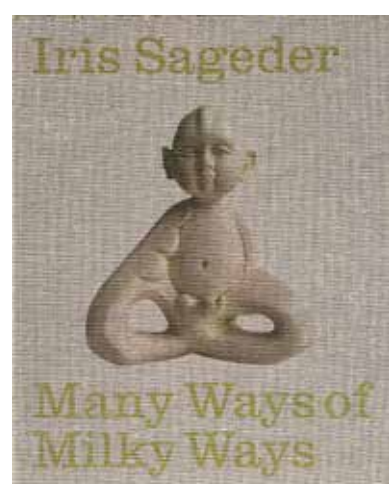
Produktionsdaten:
Druck: LEUV im Feinstraster von Gerin
Cover: Bedrucktes Leinen (Textil Leinen)
Bindung: ganzsteif Bindung
Papier: Salzer Touch Ice White 130g



Liliane Lijn. Arise Alive

Herausgeber: Manuela Ammer / Emma Enderby
Verlag der Buchhandlung
Walther und Franz König, Köln
Umfang: 315 Seiten

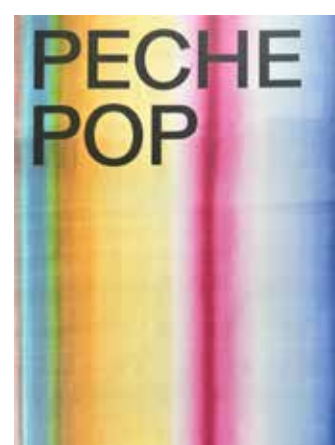
Produktionsdaten:
Druck: LEUV im Feinstraster von Gerin
Cover: Deckweiß von innen bedruckt
Bindung: Halbsteif Bindung 3-seitig
auf Block geschnitten
Papier: Salzer Touch Ice White 130g



Iris Sageder. Many Ways of Milky Ways

Herausgeber: Angela Stief
Verlag für moderne Kunst, Wien
Umfang: 200 Seiten
mit Künstler-Edition

Produktionsdaten:
Druck: LEUV im Feinstraster von Gerin
Cover: Leinen bedruckt mit Deckweiß und 4c
Bindung: Schweizer Hardcover / Halbsteif Bindung
Papier: Salzer Papier, 100g mit 2,0 Vol.
(leichtestes derzeit produziertes Papier)



Pecche. Pop

Herausgeber: Lilli Hollein, Claudia Cavallar,
Anne-Katrin Rossberg
Verlag der Buchhandlung
Walther und Franz König, Köln
Umfang: 312 Seiten

Produktionsdaten:
Druck: LEUV im Feinstraster von Gerin
Cover: Halbsteif Bindung
Bindung: Fadenheftung
Papier: Gardapat 13 Bianka



Burgenland Modern. 100 Jahre / 100 Bauten

Herausgeber: Die Angewandte, Wien
Verlag: Birkhäuser
Umfang: 448 Seiten

Produktionsdaten:
Druck: LEUV im Feinstraster von Gerin
Cover: 2-färbiger Siebdruck in schwarz / weiß
+ flache Heißfolienprägung
Bindung: Hardcover Fadenheftung
Papier: Salzer Touch White 120g, 1,2f Vol.



Adrian Ghenie. Shadow Paintings

Herausgeber: Klaus Albrecht Schröder,
Albertina Wien
Verlag: Hatje Cantz
Umfang: 328 Seiten

Produktionsdaten:
Druck: LEUV im Feinstraster von Gerin
Cover: 3 mm Pappe, 3-seitiger Farbschnitt
Überzug mit Kratzfester Glanzcello
Bindung: Kaltleim Bindung / Buchgewebe Felxibel
Papier: 150g. Magno Matt, 1,0 Vol.
(Gratkorn Sappi)

BUCH SYNERGIE.AT

Werte für Umwelt + Kunden schöpfen

Als über Jahre erfolgreich miteinander interagierende Spezialisten aus allen Bereichen der Produktion hochwertiger Publikationen bilden wir im Interesse unserer Kunden und der Umwelt das regionale Netzwerk BUCHSYNERGIE.AT: Druck + Papier + Veredelung + Bindung. Wir realisieren Top-Qualität bei kürzesten Transportwegen in Österreich. BUCHSYNERGIE.AT eint ein langjährig produktives Miteinander sowie unser Bekenntnis zu klimabewusster Herstellung hochwertiger Bücher. Mit den positiven Effekten regionaler Produktion und dem Einsatz umweltfreundlicher Prozesse und Materialien haben wir Erfahrung, und bieten Ihnen daher von der Offertlegung bis zum fertigen Produkt Beratung zur nachhaltigen Buchproduktion. BUCHSYNERGIE.AT hilft umweltschonende Buchprojekte mit Papier aus Österreich zu realisieren und bietet Ihnen dazu, statt Zertifikate, transparente Fakten und Bewertungen.

GERIN Buchproduktion |

Hannes Fauland jun. | Kundenberater

Gerin Druck GmbH, Wienerfeldstraße 9, A-2120 Wolkersdorf
2x Staatspreis schönste Bücher 2022 + 6 Auszeichnungen
2x Staatspreis schönste Bücher 2023 + 7 Auszeichnungen



SPARK

ART FAIR VIENNA

21.–23. MÄRZ 2025

THE CURATED FAIR
90+ SOLOPRÄSENTATIONEN
80+ GALERIEN
15.000m² AUSSTELLUNGSFLÄCHE



MARX HALLE
KARL-FARKAS-GASSE 19, 1030 VIENNA

WWW.SPARK-ARTFAIR.COM

CONTEMPORARY ART

"But we're supposed to be on the boat!" – Performance by TINKEBELL. and Azby Brown in the Havel River at Havelberg, Germany, Aug. 29, 2024, for Utopienale III: Carrying civilization forward into the future. Dwelling on the importance of long-term thinking for confronting growing crises, and our responsibilities as artists towards stewardship and transformation, the performance captures with heavy irony the shock of the entitled who have always expected they would be taken care of despite their own refusal to contribute or prepare.

Azby Brown



TINKEBELL. and Azby Brown, "But we're supposed to be on the boat!", Video performance, Photo: Jona Helene Kollrich