

KUNST KANN



EINBLICKE IN

ZEITGENÖSSISCHE

KÜNSTLERISCHE

HALTUNGEN

Dagmar Frick-Isitzer

Marc Wellmann

Franz Moser

Leo Andergassen

KUNST KANN EINBLICKE IN ZEITGENÖSSISCHE KÜNSTLERISCHE HALTUNGEN

Projektleitung:



Projektpartner:



Mit Unterstützung durch das Programm Erasmus+ der Europäischen Union



Dieses Projekt wurde mit Unterstützung der Europäischen Kommission finanziert. Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung tragen allein die Verfasser; die Kommission haftet nicht für die weitere Verwendung der darin enthaltenen Angaben.

Dagmar Frick-Isplitzer

Marc Wellmann

Franz Moser

Leo Andergassen

7	Vorwort
9	Einführung
17	Dokumentation der ersten Plattform
25	Künstlerinnen und Künstler

Arnold Mario Dall'O / I		26 Portrait: Ein Künstler und seine Umwege zum Eigentlichen 28 Werk 30 Interview: Sich die eigene Welt bauen 34 Lernstation
Katrin Hilbe / LI Christiani Wetter / LI Nicolas Biedermann / LI		36 Portrait Hilbe: Theaterfrau mit Lust auf Neuland 38 Portrait Wetter: Künstlerin mit vielen Gleichzeitigkeiten 40 Portrait Biedermann: Der Wandelbare, der seinen ganz eigenen Weg geht 42 Werk 44 Interview: Sich dem Unbekannten stellen 52 Lernstation
Ilona Kálnoky / D		54 Portrait: Die Minimalistin 56 Werk 58 Interview: Werkstoffe in fortlaufenden Prozessen beobachten 62 Lernstation
Sung Min Kim / A		64 Portrait: Die leise, feinsinnige Kosmopolitin 66 Werk 68 Interview: Der Inspiration Raum geben 72 Lernstation
Cornelia Lochmann / I		74 Portrait: Eine Künstlerin der Extreme 76 Werk 78 Interview: Die Sinnfrage positiv beantworten 82 Lernstation
Arno Oehri / LI		84 Portrait: Der Grenzgänger 86 Werk 88 Interview: Dem Instinkt vertrauen 92 Lernstation

Clemens Salesny / A		94 Portrait: Der Zusammenspieler – mit Lebenden und Toten 96 Werk 98 Interview: Aus dem Moment heraus improvisieren 102 Lernstation
Marco Schmitt / D		104 Portrait: The Difficulturist 106 Werk 108 Interview: Festgefahrenes zerstören 112 Lernstation
Maria Seisenbacher / A		114 Portrait: Schöpferin verdichteter und Leichter Sprache 116 Werk 118 Interview: Im Wahrnehmungsmodus unterwegs sein 122 Lernstation
Peter Senoner / I		124 Portrait: Umtriebiger Künstler mit starkem Handwerk 126 Werk 128 Interview: Entscheidungen intuitiv treffen 132 Lernstation
Nicole Wendel / D		134 Portrait: Spurenkünstlerin 136 Werk 138 Interview: Durch Bewegung in einen lebendigen Augenblick kommen 142 Lernstation
Martin Remigius Wohlwend / LI		144 Portrait: Einer, der ohne Kunst nicht kann 146 Werk 148 Interview: Fragen stellen 152 Lernstation
		155 Vermittlung
		163 Beteiligte
		164 Orte
		168 Kuratorin und Kuratoren
		170 Künstlerinnen und Künstler

VORWORT

Wir freuen uns sehr, Ihnen dieses Handbuch als ein Ergebnis unseres zweijährigen Erasmus+ Projekts „Die Künstlerbrille® – Künstlerische Denk- und Arbeitshaltungen visualisieren und vermitteln“ an die Hand geben zu können. Es begleitet und dokumentiert das Hauptprodukt des Projekts, die Vermittlungs- und Lernplattform KUNST KANN, die nacheinander an den vier Partnerorten in Liechtenstein, Deutschland, Österreich und Italien präsentiert wird.

Zwölf künstlerische Positionen unterschiedlicher Sparten und aus den vier Ländern sind in diesem Projekt versammelt, die jeweils ein Kunstwerk präsentieren, zur Erfahrung künstlerischer Haltungen an einer Lernstation einladen und in einem Interview als schöpferische Personen erlebbar werden.

Das Titelsujet KUNST KANN ist von einer vertikalen Bruchkante durchzogen. Unser Leben verläuft – wie der künstlerische Schaffensprozess – nicht friktionsfrei. Die These der Künstlerbrille® ist, dass gerade Künstler*innen in ihren Herangehensweisen und Haltungen in herausfordernden und unsicheren Zeiten verschiedensten Menschen viel Nutzbringendes bereitstellen können. Dieses Wissen, diese Erfahrungen und Erkenntnisse sollen viele Interessierte erreichen.

Dieses Handbuch – kompakt, praxisnah, anwendbar, erlebnisreich – ist zwischen Katalog und Nachschlagewerk angesiedelt. Auf eine Einleitung zur grundlegenden Projektidee folgen fotografische Eindrücke aus der ersten Präsentation der Plattform in Vaduz. Der Hauptteil bietet jeweils auf zehn Seiten Informationen zu den einzelnen Künstler*innen in Portrait, Werk, Interview und Lernstation. Darauf folgen Überlegungen zur Vermittlung der Positionen und Haltungen an den vier Präsentationsorten. Am Ende des Bandes versammelt ein Überblick alle Beteiligten: Orte, Kurator*innen und Künstler*innen.

Wir laden Sie ein, einen Blick hinter die Kulissen künstlerischen Schaffens zu werfen und wünschen Ihnen spannende Einblicke und Anregungen aus der Beschäftigung mit Kunst, den Künstler*innen, ihren Haltungen und Handlungseinladungen für Ihr persönliches Leben mit all seinen Facetten, Herausforderungen und Gestaltungsmöglichkeiten.

Unser besonderer Dank gilt allen Künstler*innen, die sich intensiv auf die Herangehensweise der Künstlerbrille® eingelassen und viel Engagement und Persönliches haben einfließen lassen. Davon lebt dieses Projekt.

Dagmar Frick-Islitzer, Marc Wellmann, Franz Moser, Leo Andergassen
die vier Projektpartner*innen, Kurator*innen, Herausgeber*innen
Balzers/LI, Berlin/D, St. Pölten/A, Dorf Tirol/I, im August 2020

KUNST KANN

*Die Künstlerbrille® für Erwachsene
von Franz Moser und Dagmar Frick-Isutzer*

KUNST KANN ist das aktuelle Projekt im Rahmen der Künstlerbrille®. Diese befasst sich seit vielen Jahren mit der Frage, wodurch und wie Künstler*innen andere inspirieren können. Ihre Sicht- und Denkweisen sollen für die Förderung und Weiterentwicklung von Menschen zugänglich und nutzbar gemacht werden. In der Vermittlungs- und Lernplattform KUNST KANN geben ausgewählte Künstler*innen selbst Auskunft und Einblicke in die Art, wie sie an Dinge herangehen und Neues kreieren. Sie laden alle Interessierten ein, sich auf ihre zugrundeliegenden Haltungen aktiv einzulassen.

Künstlerbrille® – die Idee

Die grundlegende Idee der Künstlerbrille® stellt die These in den Raum, dass alle Menschen von Künstler*innen lernen und profitieren können, vielleicht besonders in unseren Tagen, unserer Zeit.

Dabei geben Künstler*innen natürlich kein einheitliches Bild ab, zumal sie im Kunstverständnis dieses Projekts aus verschiedenen Sparten schöpferischen Tuns stammen: Bildende Kunst, Musik, Darstellende Kunst, Literatur und andere mehr. Auch innerhalb der Sparten bietet sich kein einheitliches Bild. Es gibt wahrscheinlich so viele künstlerische Varianten wie Menschen, die sich künstlerisch betätigen, seien sie genuin schöpferisch, seien sie eher interpretierend tätig.

Wie soll oder kann man also von der Künstlerbrille als Metapher sprechen, die jeder und jede aufsetzen und für das eigene Tun und vielleicht sogar für das eigene Leben positiv nutzen kann? Gibt es durchgängig Verbindendes im weiten Feld der Herangehensweisen von Kunst- und Kulturschaffenden? Die zweite These lautet: Bei aller Unterschiedlichkeit gibt es doch häufig anzutreffende Haltungen bzw. bestimmte Habiti, die künstlerischem Tun oftmals zugrunde liegen und der künstlerischen Arbeit zuträglich, wenn nicht sogar essentiell notwendig vorausgesetzt sind.

Von Beginn der Künstlerbrille® an sammelt und erarbeitet Dagmar Frick-Isutzer einen – freilich immer un abgeschlossenen – Katalog solcher künstlerischen Haltungen. Mittlerweile umfasst dieser rund dreißig inhaltlich differenzierte und ausgearbeitete Haltungen. Die Erfahrung auch in diesem aktuellen Projekt zeigt, dass sich Künstler*innen in vielen dieser Haltungen finden, jedoch für sich einige Schwerpunkte benennen können, die in ihrer Arbeit eine besonders starke Rolle spielen.

Gerade heute, so die dritte These, ist es besonders angezeigt, einer breiteren Gruppe von Interessierten die Potentiale des Blicks durch die Künstlerbrille zu

vermitteln und ihnen damit neue Möglichkeiten und Sichtweisen in Gegenwart und Zukunft zu eröffnen.

In einer Welt, die wir oft als immer beschleunigter, schneller, komplexer und unvorhersehbarer erleben und die offenkundig vor verschiedenen großen Herausforderungen steht, ist nicht nur Fachwissen und Expertentum gefragt. Es wird auch Kreativität als wichtige Schlüsselressource in vielen Bereichen brauchen, um in eine gute Zukunft für die Menschen und den Planeten als ganzen zu gehen.

Künstlerinnen und Künstler – Besonderheiten und Haltungen

Was macht Künstler*innen im Besonderen aus, so dass es für andere Menschen Sinn macht, sich speziell ihre Brille nutzbringend und inspirierend aufzusetzen? Vielleicht finden sich Aspekte in folgenden exemplarischen Beobachtungen, vielleicht auch Unterstellungen, wie Künstler*innen Fragen anders stellen, wie sie feste Strukturen aufweichen, wie sie Muster und eingefahrene Wege brechen, wie sie Neues denken, wie sie ihre Vorstellungskraft erweitern, wie sie ihre Seh- und Verhaltensgewohnheiten hinterfragen, wie sie Dinge von außen – mit Abstand – betrachten, wie sie verschiedene Standpunkte und Perspektiven einnehmen, wie sie ihren Blick für das Ganze weiten und für das Wesentliche schärfen. In diesen besonderen Weisen mit ihrem Umfeld und ihrer Mitwelt zu interagieren und umzugehen, könnte man einen speziellen Habitus von Künstler*innen herauslesen. Ein Habitus bezeichnet allgemein das Gesamterscheinungsbild einer Person nach Aussehen und Verhalten, das ganz stark auf zugrundeliegenden Grundeinstellungen – sprich Haltungen – basiert.

Der Blick auf künstlerische Haltungen steht definitiv im Zentrum der Künstlerbrille®. Dagmar Frick-Isplitzer hat bisher eine ganze Reihe identifiziert und herausgearbeitet:

Gestaltungswille, Neugierde, Wahrnehmung, Arbeitsatmosphäre, Offenheit, Inspiration, Vorstellungsvermögen, Gedankenvielfalt, Spielfreude, Originalität, Problemsensitivität, Intuition, Improvisation, Initiative, Prozesssteuerung, Ungewissheitstoleranz, Ausdauer, Fokus, Perspektivwechsel, Ganzheit, Urteilskraft, Kollaboration, Kommunikation, Nonverbale Sprache, Unkonventionalität, Mut, Risikobereitschaft, Humor, Unabhängigkeit, Reflexion.

Diese Haltungen kommen selbstverständlich auch bei anderen Berufsgruppen vor, aber sie häufen sich in künstlerischen Kreisen. Die Ballung vereint oft eine ganze Ansammlung einzelner Grundeinstellungen. So funktioniert beispielsweise Spielfreude nicht ohne Neugierde und Wahrnehmung, Offenheit und Intuition. Künstlerische Unabhängigkeit braucht flankierend Mut, sich von Meinungen anderer freizumachen und Risikobereitschaft zum Scheitern. Ideenvielfalt ohne die Fähigkeit, die passende auszuwählen und diese aus

verschiedenen Perspektiven zu betrachten und zu bearbeiten oder mit dem Unvermögen zu reflektieren, führt zu keinem brauchbaren Resultat.

Ursprung und Entwicklung – eine kleine Geschichte der Künstlerbrille®

Die zündende Idee zur Künstlerbrille® entstand in einem Liechtensteiner Atelier: Ein kräftiges Zyklamrot, ein gedämpftes Rosa, Pflaumenblau, Zitronenfaltergelb, daneben Asphaltgrau und Titanweiß liegen parat. Die bildende Künstlerin betrachtet ihr Gemälde, an dem sie arbeitet, entfernt sich ein paar Schritte, hält inne, guckt. Sie geht nochmals zwei Schritte zurück, kneift die Augen leicht zusammen. Damit verschwinden die Details, die Umrisse werden deutlicher, das Wesentliche kommt zum Vorschein. Die Malerin macht einen Farbton aus. Mit der Unschärfe im Gedächtnis mischt sie diesen ab, hält ihn auf der Spachtel mit Abstand zum Bild und vergleicht, stimmt innerlich zu, überträgt die Farbe auf den Pinsel, nähert sich dem Bild und bringt sie an der gewählten Stelle an. Dann tritt sie etwas zurück, überprüft, holt nochmals frische Farbe und trägt sie etwas überlappend auf. Dann legt sie den Pinsel ab und entfernt sich fünf, sechs Meter, um die Veränderung einordnen zu können. Doch mitten in diesem Geschehen passiert etwas Eigenartiges. Auf einmal nimmt sie nicht nur wahr, was sie malt, sondern vor allem, wie sie malt: Die Art und Weise, wie sie die Farbe mischt und setzt, woher sie weiß, was als Nächstes zu tun ist, was sie unternimmt, wenn sich etwas zeigt, das nicht gewollt, aber interessant ist. Die einzelnen Schritte ihres gestalterischen Tuns sieht sie plötzlich in einem größeren Zusammenhang. Sie beginnt, sich selber Schritt für Schritt beim Malen zu beobachten und geht Fragen nach: Wie entwickle ich Ideen? Was brauche ich dazu? Wie gehe ich mit neuen Materialien um? Wie reagiere ich auf Unvorhergesehenes? Wie verhalte ich mich, wenn ein künstlerischer Versuch scheitert? Was lerne ich daraus? Wie integriere ich das Gelernte in meine Kunst? Das geschah vor gut zehn Jahren.

Der bildenden Künstlerin und Kulturunternehmerin Dagmar Frick-Isplitzer war dieses Gewahrwerden zugefallen und sie blieb dran. Zunächst erzählte sie davon und fand heraus, dass das auch andere Menschen spannend fanden. Sie recherchierte und setzte sich intensiv mit Fachliteratur auseinander. Daraus erwuchs 2011 eine Master-Thesis, die die besonderen Fähigkeiten, Haltungen und Eigenschaften von Künstler*innen beschrieb.

Die Überzeugung verstärkte sich: Menschen können durch die Auseinandersetzung mit künstlerischen Haltungen ihre Wahrnehmung und Sichtweise erweitern.

In Berlin setzte Frick-Isplitzer ihre Forschung empirisch fort und nutzte dabei die städtische Dichte, um Künstler*innen sowie Führungskräfte kennenzulernen und sie zu ihrer Herangehens- und Denkweise zu befragen. Dabei entstanden über vierzig dokumentierte Gespräche. Speziell für die Nutzbarmachung dieser Erkenntnisse für Führungskräfte im Wirtschaftsleben folgten 2014–2018 Lehraufträge an der Hochschule und Technik (HTW) in Berlin.

Daraus entstanden zwei Erasmus+ Projekte: Das erste (2014–2017) zusammen der HTW Berlin und dem Büro für Zukunftsfragen in Bregenz/A, gattungsübergreifende künstlerische Denk- und Arbeitshaltungen im Bereich Bildung/Wirtschaft/Gesellschaft wurden dabei erforscht und beschrieben. Das Buch „Die Künstlerbrille“ (D. Frick-Isplitzer zusammen mit B. Sandberg) Springer Gabler Verlag 2018), ist eine Frucht dieses Projekts.

Im zweiten Projekt (2017–2019) wurde u. a. mit dem Bildungshaus Goldrain in Südtirol ein neunmoduliger Lehrgang für Führungskräfte entwickelt. Mit anschaulichen Künstlerbeispielen und einem hohen Übungsanteil konnten künstlerische Haltungen zum Ausdruck gebracht, vermittelt, trainiert, reflektiert und in das berufliche Umfeld der Führungskräfte transferiert werden.

Das aktuelle Projekt: Die Künstlerbrille® – Künstlerische Denk- und Arbeitshaltungen visualisieren und vermitteln

Mit dem aktuellen Erasmus+ Projekt ist die Künstlerbrille® in der allgemeinen Erwachsenenbildung angekommen. Standen bisher spezifischere Adressaten im Blickpunkt der Künstlerbrille, so richtet sich dieses Projekt an alle interessierten Erwachsenen. Künstler*innen werden in diesem dritten Erasmus+ Projekt nun gänzlich zu den Hauptakteur*innen, indem sie ihre künstlerischen Haltungen visualisieren und diese an ein breites erwachsenes Publikum vermitteln.

Dagmar Frick-Isplitzer von kubus Kulturvermittlung gewann dafür Leo Andergassen, Direktor des Südtiroler Landesmuseum für Kultur- und Landesgeschichte Schloss Tirol im Dorf Tirol oberhalb Merans als ersten Partner. Er hatte bereits beim Vorgängerprojekt Interesse bekundet, einen Teil der mittelalterlichen Anlage für die Präsentation zeitgenössischer Künstler*innen und ihrer Haltungen zu öffnen. Er saß sozusagen von Anfang an im Boot.

Als dritter Partner wurde gezielt eine Institution in Berlin gesucht. Nach eingehenden Recherchen besuchte die Projektleiterin unter anderen das Haus am Lützowplatz. Der Ort passte bestens und der künstlerische Leiter Marc Wellmann war sofort interessiert und sagte rasch seine Beteiligung zu.

Tres faciunt collegium, doch ein vierter Partner kam noch hinzu. Bei einer Tagung in Oberösterreich traf Dagmar Frick-Isplitzer auf Erich Wagner-Walser, den Direktor des Bildungshauses St. Hippolyt und berichtete ihm von dem Projekt der Künstlerbrille®. Der Direktor fand das spannend und gab es an den Pädagogischen Mitarbeiter Franz Moser weiter, der sich im Haus um die Kunsttagenden kümmert und bereits über Erasmus+ Erfahrung verfügte. Mit einem ersten Kennenlern- und Planungstreffen im November 2018 in Berlin waren die vier Partner*innen fixiert. Im März 2019 wurde der umfangreiche Projektantrag bei der Agentur für Internationale Bildungsangelegenheiten in Vaduz (AIBA) eingereicht. Im Juni 2019 folgte die Zusage für das Projekt für die Projektdauer von September 2019 bis August 2021.

Vermittlungs- und Lernplattform – das Herzstück des Projekts

Wie setzt man nun die zentralen Anliegen und künstlerischen Haltungen der Künstlerbrille® für ein breiteres Publikum an vier verschiedenen Orten um? Nach und nach bildete sich in den Vorbereitungen das heraus, was mit dem Begriff Vermittlungs- und Lernplattform gebündelt bezeichnet wird. Diese bietet ein vielschichtiges Angebot zur Auseinandersetzung mit künstlerischen Haltungen bis hinein ins eigene Tun und Einüben. Zum einen wird Kunst gezeigt, die ganz bewusst im Zusammenhang mit künstlerischen Haltungen entstanden ist, beziehungsweise stark mit solchen Haltungen korrespondiert, zum anderen geht die Vermittlungs- und Lernplattform über die bloße Betrachtung von Kunst im Rahmen einer klassischen Ausstellung hinaus.

Bei den ausgewählten künstlerischen Positionen werden im Rahmen der Lernplattform jeweils mehrere Zugänge eröffnet. Neben dem präsentierten Kunstwerk bietet ein Videoausschnitt aus einem Interview die Möglichkeit, näher mit den schöpferischen Menschen hinter den Werken in Kontakt zu kommen und einen Blick in ihren künstlerischen und inneren Kosmos zu werfen. Dies ist noch ausführlicher und intensiver in den transkribierten Interviews und den von den Kurator*innen verfassten Portraits in diesem Handbuch möglich. Jede*r Künstler*in lädt Sie im Rahmen einer Lernstation ein, selbst in ausgewählte Haltungen einzutauchen und diese konkret haptisch auszuprobieren. Knappe und möglichst klar formulierte Handlungsanleitungen sollen die Besucher*innen dazu anregen.

Die Präsentationsart Vermittlungs- und Lernplattform bietet also Kunstwerke, Lernstationen und Interviews zum Betrachten, Verweilen, Eintauchen in verschiedene Herangehensweisen und Haltungen vielfältiger Kunstschaffender.

Zwölf Künstlerinnen und Künstler aus verschiedenen Sparten und Ländern

Aufgrund praktischer Überlegungen und gegebener Rahmenbedingungen einigten sich die vier Partner*innen auf die Einladung von insgesamt zwölf Künstler*innen, jeweils drei aus jedem Partnerland. Für die Auswahl waren die Partner*innen vor Ort eigenständig zuständig. Die einzigen vereinbarten Vorgaben waren, dass die Auswahl gendermäßig ausgeglichen und auf möglichst verschiedene künstlerische Sparten verteilt sein sollte.

Für die Kuratorin und die Kuratoren begann die spannende Phase der Suche, Recherche, Gespräche und Atelierbesuche. Ausnahmslos alle angefragten Künstler*innen sagten zu und waren gerne bereit mitzuwirken und sich auf die Künstlerbrille® einzulassen. Ohne weitere große Abstimmungen unter den Partner*innen ergab sich die gewünschte vielfältige und ausgeglichene Zusammensetzung der beitragenden Künstler*innen.

So sind elf spannende Einzelkünstler*innen aus den Bereichen Zeichnung, Malerei, Bildhauerei, Konzept- und partizipative Kunst, Musik, Literatur sowie

ein Trio aus Regie und Schauspiel vertreten. Trotz großer künstlerischer Unterschiede kristallisieren sich interessante Gemeinsamkeiten heraus. Zwei Wesenszüge sind vorrangig zu nennen:

Die meisten dieser Künstler*innen sind hybrid, d. h. in mehreren Kunstbereichen tätig. Arno Oehri aus Liechtenstein ist Zeichner, Maler, Musiker und Filmregisseur. Die deutsche Nicole Wendel zeichnet, tanzt und performt. Der Südtiroler Arnold Mario Dall'O agiert als bildender Künstler im breitesten Sinne.

Durch die Gespräche mit den Künstler*innen zeigte sich, dass fast alle in jungen Jahren ihr Land verließen, um Erfahrung im Ausland zu machen, angefangen von zeitlich begrenzten Künstlerstipendiaten bis zu mehrjährigen Aufenthalten in Europa und Übersee. Die Hälfte der Künstler*innen lebte eine Zeit lang in den USA, drei davon in New York. Katrin Hilbe pendelt heute noch zwischen Brooklyn und Vaduz.

Der asiatische Raum übt für Künstler*innen einen besonderen Reiz aus. Sung Min Kim hat ihre Wurzeln in Südkorea. Martin Wohlwend fand in China eine künstlerische Herangehensweise, die ihm entspricht. Peter Senoner erhoffte, von seiner Kunst in Japan leben zu können, so wie er es in New York konnte.

Alle eingeladenen Künstler*innen ließen sich intensiv auf die Aufgabenstellung der künstlerischen Haltungen ein. Für die meisten bedeutete die Gestaltung einer Lernstation Terra incognita. Aber gerade das Betreten von Neuland und der damit verbundene Umgang mit Unsicherheit sind es, was Künstler*innen herausfordert und zu Höchstform auflaufen lässt.

KUNST KANN – Der Titel der Plattform und was kann Kunst?

Für Kreativität braucht es naturgemäß Muße, Ungezwungenheit und oft auch Zeit, nicht alles lässt sich in geplanten Arbeitssettings bewerkstelligen, so wurde auch der Titel dieses Projekts in den Mußestunden beim Abendessen in einem St. Pöltner Wirtshaus nach einem dichten Besprechungstag gefunden. Eher im Spaß wurde begonnen Titelideen zu entwickeln, bald wurde immer eifriger vorgeschlagen, eingewendet, verworfen. Viele Möglichkeiten kursierten, wurden länger oder kürzer in Erwägung gezogen. Schließlich ging man mit einem Titel und Untertitel für die Nachtruhe auseinander, um am Morgen festzustellen: Es passt: „KUNST KANN. Einblicke in zeitgenössische künstlerische Haltungen“ ist der Titel dieser Vermittlungs- und Lernplattform und somit auch dieses Handbuchs.

KUNST KANN ist natürlich eine starke Ansage, sie kann nicht alles, aber sie kann vieles:

KUNST KANN das Handwerk, die gekonnte Ausführung, die verwendeten Materialien zeigen.

KUNST KANN Qualität zum Ausdruck bringen.

KUNST KANN den Blick unter die Oberfläche lenken.

KUNST KANN erhellen, beglücken, belustigen.

KUNST KANN nachdenklich stimmen, Widersprüchlichkeiten oder Unverständnis auslösen, zur Diskussion anregen.

KUNST KANN für Sprengstoff sorgen.

KUNST KANN Menschen für Augenblicke oder ein ganzes Leben verzaubern.

KUNST KANN die Schönheit, das Außergewöhnliche, das Neue zu Tage fördern.

KUNST KANN das Leben verschönern und bewirken, dass Menschen das Schöne in ihrer Umgebung wahrnehmen und pflegen.

KUNST KANN unserem Dasein Sinn verleihen.

KUNST KANN Menschen inspirieren, ihr Leben trotz Paradoxien und Ambivalenzen, trotz der Mühen der Ebene lebenswert zu finden.

KUNST KANN das Potential in jedem Menschen zum Blühen bringen.

... und sie kann noch viel mehr.

Einladung zu einer inspirierenden Entdeckungs- und Erfahrungsreise

Die Partner*innen wünschen Ihnen spannende, anregende und hoffentlich auch erhellende Einblicke in die nun folgenden zwölf zeitgenössischen künstlerischen Positionen mit den Ausführungen zu ihrem künstlerischen Schaffen und den dahinterliegenden Haltungen.

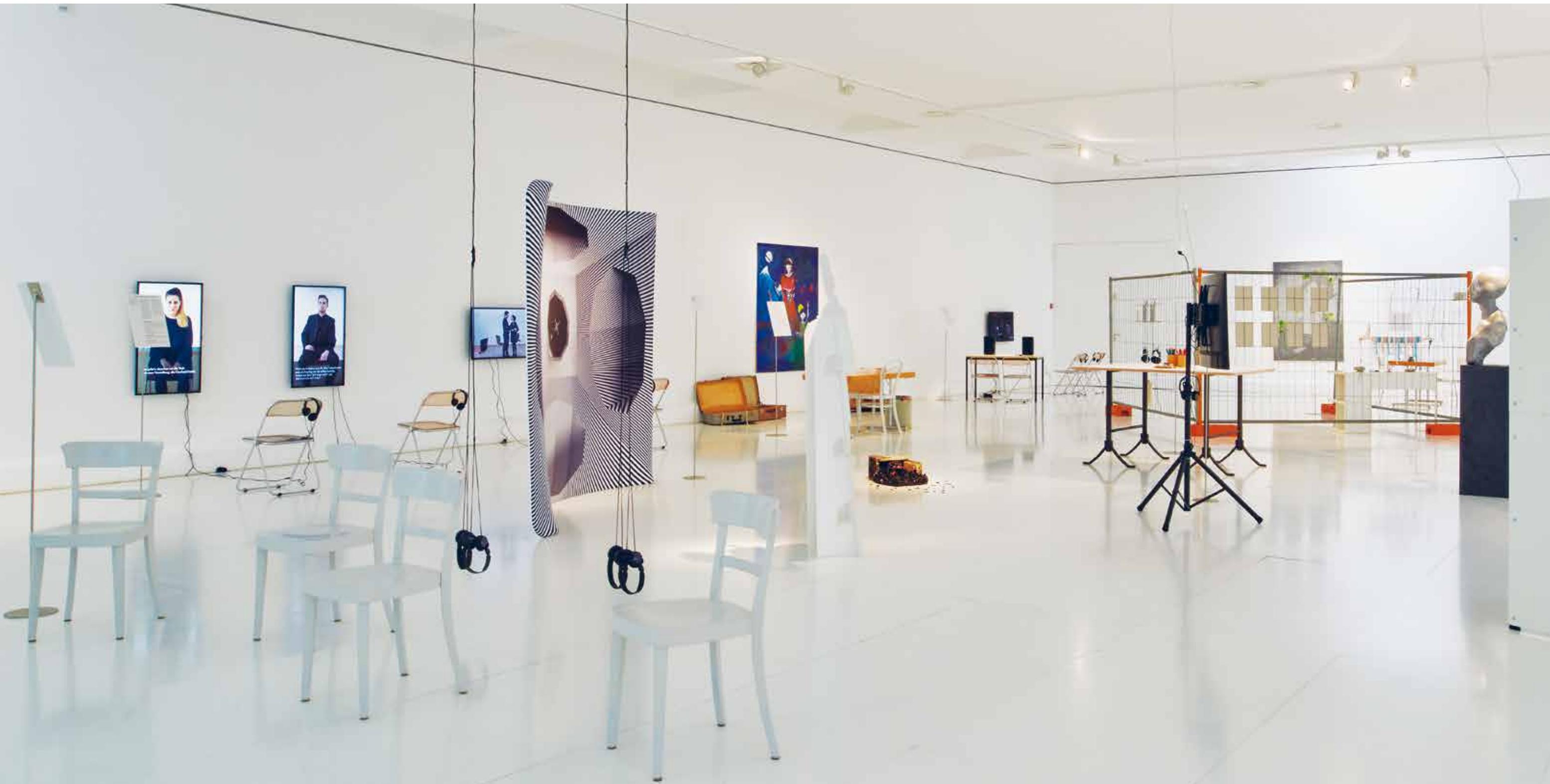
DOKUMENTATION DER ERSTEN PLATTFORM

Information zu den Fotografien:

*Die im Handbuch verwendeten Fotos stammen aus verschiedenen Quellen. Die Eindrücke der ersten Vermittlungs- und Lernplattform in Vaduz, die meisten Kunstwerke und alle Lernstationen wurden im Kunstraum Engländerbau aufgenommen. Die Portraits der Künstler*innen und die Atelierfotos entstanden bei den Besuchen in ihren Werkstätten. Die Stills sind dem Videomaterial der Künstler*innen entnommen. Die Fotografien der Präsentationsorte stellen die jeweiligen Institutionen zur Verfügung.*







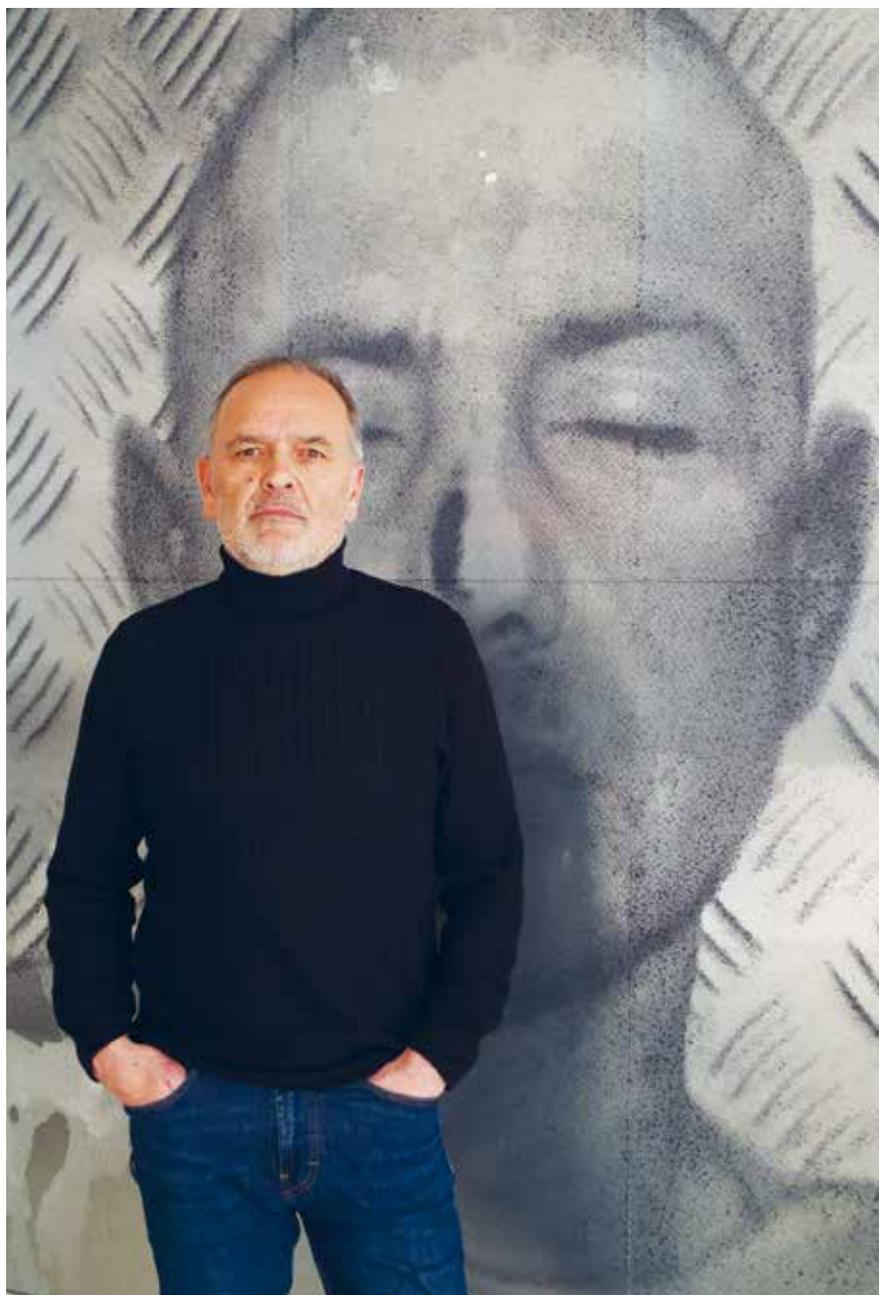
KÜNSTLERINNEN UND KÜNSTLER

Portraits
Werke
Interviews
Lernstationen

Ein Künstler und seine Umwege zum Eigentlichen

Arnold Mario Dall'O (1960) lebt und arbeitet in Meran/It*

ausgewählt von Leo Andergassen



Das geräumige Atelier von Arnold Mario Dall'O ist Arbeitsraum und Wohnort. Mit einer großen Kochstelle mitten im Raum. Das kommt nicht von ungefähr. „Mit 14 Jahren wünschte ich, Künstler oder Koch zu werden“, erzählt Dall'O, die Liebe zum Hobby-Kochen ist mir geblieben. Sein Elternhaus war von diesen Berufsabsichten nicht besonders begeistert. Sie dachten, es sei nicht genuin für sein restliches Leben. So fängt Dall'O an zu erzählen.

Werdegang mit Schleichwegen und Steinen

Da er aus einem Elternhaus mit geringen finanziellen Mitteln kommt, musste er sich seinen Lebensunterhalt selber verdienen. Auf Wunsch seiner Eltern besuchte er die Handelsschule. Diese bestand er nicht. Dann ließ er sich zum Fotolithografen ausbilden. Das Studium an der Akademie für Kunst in Venedig begann er erst mit 24 Jahren. Später hat er einige Jahre unterrichtet. Alles andere als eine glatte Berufskarriere. Im Gegenteil. „Ich bedanke mich heute noch bei allen Lehrer*innen, die mich damals nach drei Jahren klanglos von der Handelsschule gejagt haben“, blickt der Künstler in barem Ernst zurück. Nach dem Rauswurf landete er eher zufällig in einer Druckerei, die ihm Welten eröffnete, von denen er gar nicht wusste, dass es sie gab. Damals durfte er noch Bleisatz lernen, was für ihn wie Legospielen war. Er arbeitete sieben Jahre lang als Geselle in der Druckerei und besuchte nebenbei die Abendschule. Rückblickend resümiert er: „Die vielen Steine, die mir in den Weg gelegt wurden, haben mich nur bereichert.“

Im Fokus die Kunst

Mit 24 Jahren begann er sein Studium an der Akademie für Bildende Kunst in Venedig. Sein Professor Emilio Vedova war damals der wilde Hund der Kunstszene. Er war schon 65 Jahre alt, trug einen Bart und äußerlich war sein Erscheinungsbild ein Zwischending von „Nikolaus und Fidel Castro“, Kommunist und sprachgewaltig. „Das ist genau der Professor, den ich brauche“, sagte sich der junge Dall'O. Wie er kam auch Vedova, der nicht einmal die dritte Mittelschule abgeschlossen hatte, aus der Arbeitswelt.

Nach fünf Studienjahren blieb Dall'O für ein weiteres Jahr als Assistent von Vedova in Venedig und einen Sommer war er Assistent von Vedova und Sandro Chia an der Sommerakademie Salzburg. Er verließ Venedig und lebte anschließend für sechs Jahre in Wien. Dort mietete er sich ein Atelier und begann langsam, künstlerisch tätig zu sein. Er hatte das Glück, dass die Galerie Thaddaeus Ropac in Salzburg auf seine Arbeiten aufmerksam wurde, und so konnte er künstlerisch weitermachen.

Abwechselnd lebte er in dieser Zeit auch in Skibbereen/Irland.

Breites künstlerisches Spektrum

Dall'O malt, druckt, arbeitet plastisch. Aber als Bildhauer würde er sich nicht bezeichnen. Die plastischen Arbeiten entstehen meist aus Versatzstücken oder Leihgaben aus dem „realen“ Umfeld. Die Arbeit „Siloballen“ ist so ein Beispiel. Das sind „Landmarks“, in Plastik verpacktes Heu, die in der Wiese rumstehen. „Ich nahm einen solchen Siloballen und brachte ihn in die Gießerei, um ihn 1:1 in Bronze gießen zu lassen.“ Ihn interessieren Gegenstände, die es schon gibt. Diese verwandelt er in ein anderes Material und setzt sie in einen neuen Kontext. Dadurch bekommen seine Arbeiten eine ganz andere Aura. Auch seine Malereien entwickelt er auf Vorhandenem, seien es Fotografien, alte Landkarten oder Stiche, die er auf Flohmärkten findet. Daraus entstehen Serien, die er über mehrere Jahre verfolgt. Das Material, auch das alte abgegriffene, grafisch mit einer ganz anderen Matrix belegte, bekommt bei Dall'O eine neue wiederentdeckte Rolle, quasi als ob sich das Relikt in das neue Konzept fügt, verwertbar wird und anregend.



Brotberuf Grafik

Seit 30 Jahren macht er Grafik. Weil er viel liest, ist das Buch ein Produkt, das er nach wie vor liebt und auch gerne grafisch gestaltet. Daher ist sein Brotberuf auch eine Arbeit, die ihn erfüllt.

Er war Gründungsmitglied der Akademie für Design in Bozen und hat dort sieben Jahre unterrichtet. Das war eine tolle Erfahrung für Dall'O.

„Ich glaube, alles, was einen Umweg baut, ist gut, weil es bereichert. Die Neugierde ist Antriebsfeder. Leben findet dort statt, wo man es am wenigsten erwartet. Vor allem abseits vom Mainstream.“

Untitled (Robert Cornelius)

183,5 x 127 cm

Ölmalerei auf Offsetplatten
2020

Von der Ferne sieht man einen jungen Mann mit zerzaustem Haar, wahrscheinlich eine Fotografie, grau-schwärzlich und unscharf, darüber ein paar grüne Farbkleckse. Der flüchtige Blick ruft abgespeichertes Wissen ab. So ist es, denkt man, und es bleibt bei dieser Einstellung, wenn nicht ein zweiter Blick gewagt wird. Man erkennt Punkte, viele Punkte und denkt an Siebdruck. Je näher am Bild, desto mehr ist zu erkennen, dass die meisten Punkte nicht ganz rund sind. Im Gegenteil, manche sind richtig unförmig.

Arnold Mario Dall'O nimmt eine Fotografie, wandelt sie in ein Raster mit unterschiedlich großen Punkten um und druckt es digital auf Offsetplatten, die dann zusammengefügt werden. Jeden einzelnen Punkt malt der Künstler von Hand nach.

Gegen das Vergessen

Der grafisch aufbereitete Digitaldruck zeigt Robert Cornelius (1809–1893), ein US-amerikanischer Pionier auf dem Gebiet der Fotografie. Als Chemiker im Betrieb seines Vaters tüftelte er an metallurgischen Verarbeitungstechniken und Polituren. Insbesondere experimentierte er mit Beschichtungen auf Silberplatten für die Daguerreotypie – ein fotografisches Verfahren –, um die Belichtungszeit zu verkürzen. Im Oktober 1839 war er dann soweit. Er setzte sich vor das Gerät, drückte auf den Auslöser und fertigte so die erste Aufnahme an, die eine Person von sich selbst machen konnte. Es war

sozusagen das erste Selfie in Amerika, das je produziert wurde.

Dall'O holt den längst vergessenen Erfinder des Selbstportraits wieder ins zeitgenössische Bewusstsein.

Gegen die Masse

Selfies sind heutzutage die populärste Art, sich selbst darzustellen und sich der Welt zu zeigen. Davon gibt es inzwischen Milliarden in den digitalen Netzwerken. Dieser Flut an digitalen Fotos und Überinformation will Dall'O seine Bilder entgegensetzen. Er sucht sich Fotografien mit Gesichtern und Körpern von vergessenen oder namenlosen Verstorbenen aus dem Internet und verarbeitet sie zu Kunst. Oder Motive, die Zeitbrüche zeigen. Etwa einen Kristalluster, der für Kerzen gedacht war, und plötzlich, als die Glühbirne erfunden wurde, für diese Verwendung fand. Die malerische Arbeit ist zeitintensiv. Er investiert Tage, Wochen und Monate, bis ein Bild dieser Größe fertig gepunktet ist. Es ist ein Anrennen gegen das Verrinnen der Zeit. Ein „Zeitaufwand“ als Gegenentwurf zur Turbogeschwindigkeit vieler Lebensbereiche.

Gegen das Perfekte

Der Künstler malt jeden Punkt der Vorlage mit Ölfarbe nach. Diese Tätigkeit mag kindhaft, zeitverschwenderisch, ja geradezu stupid und sinnlos anmuten. Doch gerade das Gegenteil ist der Fall. Die Entschleunigung braucht eine hohe Konzentration und Durchhaltewillen, um jeden Tag das nötige Pensum zu schaffen. Dabei in Gedanken abzuschweifen, wirkt sich ungünstig aus, denn diese Art des Arbeitens verlangt nach voller Aufmerksamkeit. Trotzdem gelingt es dem Künstler oft nicht, die Punkte exakt so zu setzen, wie sie vorge-

druckt sind. Die menschliche Hand, der Körper und Geist, der diese lenkt, sind keine Maschinen. Das scheint ein Affront oder gar eine Frechheit in Zeiten von Instagram, Photoshop & Co., die die Menschen als gottgleich, ja als überperfekt erscheinen lassen.

Dall'O setzt mit diesem punktförmig gepinselten Gemälde verschiedene Zeichen. Er schafft ein Kunstwerk, das fortbesteht und die Zeit überdauern wird. Er holt einen längst vergessenen Menschen wieder an die Oberfläche und gibt ihm Sichtbarkeit dadurch, dass er von anderen Menschen gesehen wird. Es geht um das Erinnern und das Vergessen, eine Übersetzung der Sprache von Bild-Dokumenten in die Sprache der Bild-Monumente. Und schlussendlich um das Sehen und Wahrnehmen.



Sich die eigene Welt bauen

Arnold Mario Dall'O im Gespräch mit Dagmar Frick-Isplitzer Lana/I, 8. Januar 2020

Was bedeutet für dich Neugierde?

Neugierde ist ein Attribut, das man erlernt. Es wird dir nicht in die Wiege gelegt. Die Fähigkeit, durch die Welt zu gehen und zu schauen, was passiert – vor allem auf Abwegen –, verstärkt diese Eigenschaft und weckt das Interesse für das Neue, für das Andere, für das Andersartige. Mein Werdegang basiert auf Neben- und Umwegen. Diese versuche ich beizubehalten, denn auf ihnen begegne ich dem Unerwarteten.

Wie sehen Umwege in deiner künstlerischen Arbeit aus?

Es gibt einen Werkzyklus von mir, der aus Spielzeugsoldaten besteht. Der erklärt ganz gut, wie ich vorgehe und wie mein Umweg aussieht. In meiner Freizeit gehe ich manchmal in chinesische Großkaufhäuser. Es erstaunt mich immer wieder, welchen Fantasieumfang Menschen auf der Welt entwickeln, um unnötige Gegenstände zu erfinden. Diese Großkaufhäuser sind ein Kompensat an kapitalistischer Sinnlosigkeit, das jedoch Neugierde weckt. Eines Tages entdeckte ich kleine Spielzeugsoldaten aus Plastik. Die gibt es als Franzosen, Deutsche, Russen und Amerikaner. Ich fragte mich, was Leute mit Hunderterpäckchen an Plastiksoldaten wohl anstellen. Ich fand heraus, dass diese nicht für Kinder gedacht waren, sondern für Erwachsene, die in ihrer Freizeit im Keller in Miniatur die Schlachten großer Kriege nachbauen. Das hat ja eine gewisse Ironie, wenn nicht Tragik. Mir gefiel, dass so ein

kleines Element – ein Plastiksoldat – dazu dient, Welten zu bauen. Mit diesen Plastikteilen begann ich, eigene Dinge zu bauen. Die Teile, die für etwas ganz anderes gebraucht werden, werden Bausteine. Daraus sind Skulpturen entstanden. Ich versuche, meine kleine Welt zu verstehen und für mich zusammenzubauen. Damit ich die Welt verstehe, muss ich sie mir bauen. Wie ich dies als kleiner Bub mit Lego gemacht habe, mache ich es jetzt mit anderen Versatzstücken.

Gibt es noch andere Bereiche, um zu neuen Ideen zu kommen?

Ich bin ein großer Liebhaber der Literatur und lese sehr viel. Die Literatur ermöglicht mir, in Welten einzutauchen. Das ist meine Form von Weltentrücktheit, von Ideenfindung und Freiheit der Gedankenwelt. Ich glaube, je mehr man aufsaugt, je mehr man sieht, liest, mit Menschen bespricht, umso mehr öffnen sich auch neue Welten.

Ich kann ein weiteres Beispiel nennen, wie ich mich der Welt annähere und sie nachbaue. Vor einigen Jahren stellte ich fest, dass ich noch nie in meinem Leben ein Portrait gemalt hatte. Ich hatte meine Schwierigkeiten mit diesem Genre, die Menschen auf Portraits sind meist wichtig und imposant dargestellt, eine gewisse Form von Narzissmus spielt hinein und außerdem gehören Portraitierte zu einem „kultivierten“ gesellschaftlichen Umfeld, das Portrait ist immer auch Ausdruck eines bestimmten gesellschaftlichen Status. Dies ist ersichtlich an der Kleidung, an der Haltung, an bestimmten Symbolen. Der oder die Portraitierte ist wer, er oder sie hat einen Namen. Im Netz fand ich auf den Seiten der

Polizei Fotos, auf denen namenlose Tote gezeigt werden, um Hinweise zur Identifizierung zu erhalten. Es war für mich verblüffend, dass es eine relativ große Zahl an Toten gibt, die – meist nach Gewaltverbrechen – nicht vermisst werden und so, ohne Namen, ohne Identifikation die Archive der Polizei füllen.

Daraus entstand eine Serie von Arbeiten, die die Umkehrung dessen ist, was ein „klassisches“ Portrait ausmacht. Die Beschäftigung mit diesem Thema ist kein kriminologisches, sondern eines, das in der Sichtbarmachung des Themas als solches seine Aufgabe hat.

Ich möchte auf deine Motivation zu sprechen kommen. Was treibt dich in deiner künstlerischen Arbeit an?

Professor Vedova, bei dem ich studiert habe, entstammte dem Arbeitermilieu. Er kam jeden Tag um 9 Uhr an die Akademie, um zu arbeiten. Sein Lebensmotto an uns Student*innen lautete: Steht auf und arbeitet. Es war schon fast ein klösterlicher Ansatz. Das habe ich mir angeeignet und beibehalten. Ich bin im Tagesablauf konservativ. Ich stehe morgens auf, gehe in mein Atelier und arbeite. Vedova wiederholte: „Bildet euch nichts ein, nur weil ihr Künstler*innen seid. Der Bäcker, der Metzger nebenan machen mindestens die gleiche nützliche Arbeit wie ihr. Also macht etwas Gutes, etwas Nützliches. Glaubt daran.“ Das klingt schon fast nach Ora et labora. Aber es war gut so. Das treibt mich nach wie vor an, weil ich glaube, dass der Beruf des Künstlers, der Künstlerin eine Arbeit ist. Ich glaube nicht an die Berufung, sondern an die Erarbeitung des Künstlerberufes. Es hat mit Freude, Langeweile, Wirtschaft, mit Kampf, Tränen, mit Liebe zu tun. Im Grunde wie bei



jedem anderen Beruf, vorausgesetzt man liebt den Beruf und entwickelt eine Arbeitsethik. Ich hatte ein Riesenglück, dass ich meinen Beruf ausüben darf. Im Prinzip kann ich tun und lassen, was ich will. Allerdings tue ich nicht, was ich will, sondern ich tue, was ich glaube, tun zu müssen. Das erfüllt mich mit Freude.

Stufst du dich als diszipliniert ein? Wie sieht ein typischer Tagesablauf aus?

Ich habe mir dieses Leben selbst zurechtgelegt: Ich stehe morgens auf und arbeite. Ich bin Künstler und gleichzeitig arbeite ich auch als Grafiker. Seit meinem dreißigsten Lebensjahr übe ich auch diesen Brotberuf aus, weil es auch wirtschaftlich nicht immer rosig war. Wie es in

der Grafik Disziplin und Abläufe braucht, braucht es diese auch in der Kunst. Diese zwei Berufe geben mir die nötige Balance. Als Grafiker ist man Dienstleister, somit weit entfernt von der Kunst. Das darf man nicht verwechseln. Das ist der Gegenpol zur Kunst. In beiden Bereichen versuche ich, diese Disziplin anzuwenden.

Setzt du dir Ziele in deiner künstlerischen Arbeit?

Ich glaube, dass sich jeder Künstler und jede Künstlerin Ziele setzt. Man braucht eine Überzeugung, Wünsche und Träume, um weiterzuarbeiten. Man muss glauben, dass das, was man macht, zu etwas gut ist. Sonst würde man es nicht machen.

Etwas, was andere Menschen, Führungskräfte, Mitarbeitende von Künstler*innen lernen können, ist der Umstand, dass diese sich bewusst in Unsicherheit begeben, um das Neue zu finden. Das findet man bekanntlich nicht auf gewohnten Wegen. Inwiefern spielt Unsicherheit eine Rolle bei deiner künstlerischen Arbeit?

Ich kenne Phasen der Ungewissheit sehr gut, auch Momente des Stillstands. Im Nachhinein waren es jene Zeiten, die am fruchtbarsten waren für meine Arbeit. Also genau diese Krisensituationen. Daraus entsteht meistens etwas Neues oder die Umstände zwingen einen dazu, anders an Probleme heranzugehen. Was Kunst und Wirtschaft gegenseitig lernen könnten, ist mir nicht ganz klar. Sicher ist, dass Kunst genau dieser Puzzleteil ist, der vielfach in der Wirtschaft fehlt. Wie schafft man es, die unmittelbare Zweckmäßigkeit von einem Produkt, von einer Tätigkeit zumindest kurzfristig zu abstrahieren oder wegzudenken, um mit einer

gewissen Lockerheit oder auch Ironie zum Ziel zu kommen? Einer meiner besten Freunde ist ein erfolgreicher Unternehmer. Der hat diese Lust, Neues zu probieren, unabhängig davon, ob es einen wirtschaftlichen Vorteil bringt oder nicht. Genau das wäre wünschenswert. Im Wort „Spielräume“ ist das Wort Spiel enthalten. Es muss locker sein oder provokativ. Es genügt nicht, wenn man vor eine Fabrik eine Skulptur hinstellt. Es müsste vielmehr etwas Interaktives passieren. Antriebsfeder der Wirtschaft sind Querdenker*innen, nicht brave Aufgabenerfüller*innen.

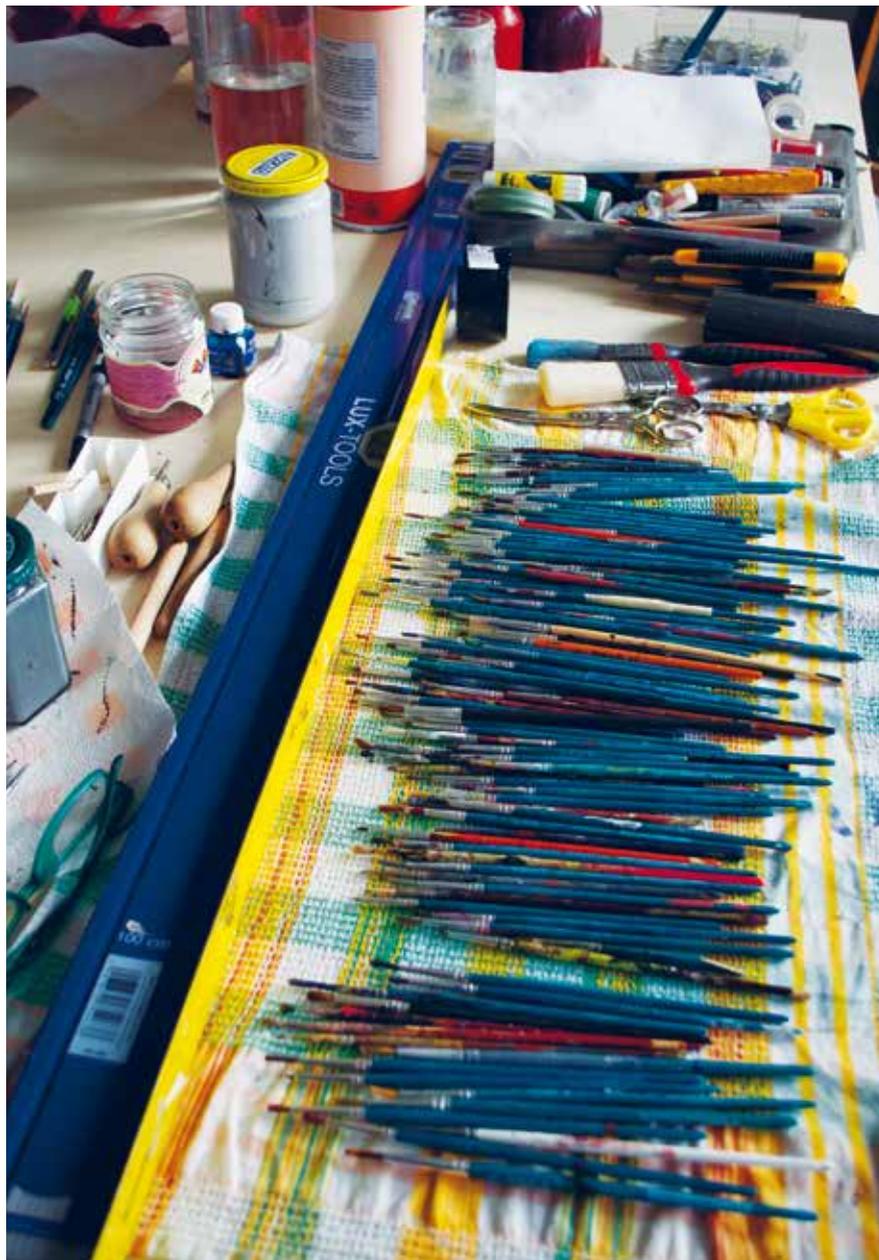
Ist dir schon passiert, dass du in der Krise steckengeblieben bist? Wie hast du das Scheitern erlebt?

Ich glaube, dass ich mehr gescheitert bin, als dass mir Dinge gelungen sind. Im Grunde ist der künstlerische Prozess ein ständiges Scheitern und gleichzeitig die Antriebsfeder. Die Hinterfragung dessen, was man macht, ist sehr wichtig. Der Zweifel treibt zu neuen Lösungen. Indem man in eine Arbeit vertieft ist, denkt man schon an die nächste Arbeit. Das ist eine Kette. Ich habe weder die Zeit noch die Lust zu reflektieren, dass ich etwas Perfektes abschließe und dann

etwas Neues beginne. Das geht ineinander über. Das treibt mich an, weckt meine Neugierde.

Du spielst mit dem Imperfekten in deinen Gemälden. Warum?

Ich weiß nicht genau, woher das kommt. Ich könnte es damit erklären, dass ich als Grafiker viel am Computer arbeite. Da habe ich es mit der schönen Welt zu tun. Programme, Zahlen, Einser und Nullen, retuschierte Fotos, immer blauem Himmel.



Im Zweifelsfall interessiert mich jedoch das weniger. Im Zweifel ist jeder Bruch, jede Falte, jeder Umweg interessanter. Die Methode der Umsetzung einer Idee wächst langsam. Beispiele aus der Kunstgeschichte zu Vervielfältigung sind hilfreich. Immer benötigte man dazu technische Hilfsmittel, Maschinen. Das Ziel ist ja meistens die Perfektion und nicht die Imperfektion. Als ich den Zyklus über diese unbekanntenen Toten begann, dachte ich mir, dass es dafür eine Art der Umsetzung braucht, die einerseits Zeit, Ausdauer und menschliche Nichtperfektion spiegelt. Unbekannte Tote sind meist am Seziertisch fotografiert. Wie setzt man dies um?

Das Foto wird in Punkte aufgelöst und auf Offsetplatten übertragen. Anschließend male ich Punkt für Punkt mit Ölfarbe nach. Von Hand. Eine langwierige, zeitdehnende Arbeit. Da passiert zweierlei. In diesen Millionen von Punkten von Hand aufgetragen passieren ständig Fehler. Notgedrungene und willkommene Abweichungen. Die menschliche Fehlerquelle tritt ein. Es entstehen Unreinheiten, Dreck, Überlagerungen. Zweitens passiert eine Art „Einverleibung“ in die Arbeit selbst. Die Punkte, unsauber gesetzt, flimmern, die Oberfläche des Bildes wird haptisch greifbar. Die Arbeit selbst ist monoton, wie Rosenkranzbeten. Wiederholung immer desselben Gestus. Es ist keine entspannte Arbeit. Im Gegenteil. Es ist Konzentration, Aufmerksamkeit und am Abend sind womöglich nur 30 cm² gemalt.

Der Ansatz dieser Arbeit ist ein konzeptueller. Keine große malerische Virtuosität, sondern monotone Wiederholung derselben Handbewegung. Es geht um das Fühlen der Zeit, um dessen Dehnung und das

Unterwerfen der Arbeit an diesen Rhythmus.

Könnte man daraus schließen, dass viele Fehler letztendlich zu einem guten Resultat führen?

Prinzipiell ist die Menschheit durch Fehler, Brüche, Hürden weitergekommen. Menschen haben aus Fehlern gelernt. Immer wieder. Das gilt im Großen wie im Kleinen. Man wird ein paar Mal gegen die Wand rennen müssen, um zu verstehen, wie hart Beton sich anfühlt. Ähnlich verhält es sich in meiner Arbeit. Ich habe festgestellt, dass es das Nicht-Perfekte ist, was ich erreichen will. Wobei überraschenderweise viele Betrachter*innen darin einen perfekten Siebdruck erkennen, anstatt eine etwas ungenaue Handarbeit. Diese Ambivalenz, dass man nicht weiß, was die Fehlerquelle, was perfekt, richtig oder falsch ist. Diese Irreführung ist Teil der Arbeit.

Brauchst du Mut in deiner Arbeit? Wenn ja, wie zeigt er sich?

Die Herausforderung von Künstler*innen ist es, wie man sich in dieser Welt einordnet. Welchen Stellenwert habe ich? Mut ist, mich darauf einzulassen und zu versuchen, Antworten zu geben. Das erfordert insofern weniger Mut als Verantwortung, weil man sich der Aufgabe stellen muss. Tagtäglich aufs Neue sich dieser Herausforderung zu stellen und die Arbeit dann zu hinterfragen.

Was glaubst du, können andere Menschen von Künstler*innen lernen?

Die Bereitschaft, in unbekannte Welten einzutauchen, ist eine Notwendigkeit. Ich sagte schon, dass ich gerne lese. Ich lasse mich sehr gerne in Geschichten verwickeln. Mich

interessieren Geschichten, Geschichten in Geschichten in Geschichten. Wie die Welt verwoben ist und ineinander geht. Das ist das Spannende. Wie verstehen wir diese Welt? Sie ist komplex, eigenartig, reich und arm, gerecht und ungerecht. Es gibt viele Sichtweisen. Wie kommen wir in ihr zurecht? Was könnte uns ein Strohalm sein, an dem wir uns festhalten können? Es geht ums Grundsätzliche. Immer wieder. In der Kunst geht es seit Tausenden von Jahren um Liebe, Tod, Verzweigung, Hoffnung. Das sind die Themen, die jeden Menschen betreffen. Künstler*innen haben das Glück – und das sollte sich jeder Künstler und jede Künstlerin jeden Morgen vor Augen führen –, sich mit diesen Themen auseinandersetzen zu dürfen. Wenn der Künstler oder die Künstlerin Glück hat, öffnen seine oder ihre Arbeiten auch anderen Menschen neue Welten, ermöglicht er oder sie neue Sichtweisen, löst kontroverse Diskussionen aus. Das ist nicht wenig, sondern unglaublich viel. Kunst kann schön sein, hässlich, gerecht, ungerecht. Alles ist möglich. Ein Spiegelbild unserer Welt. In einer anderen Sichtweise öffnet sie Fenster, schließt Türen, ermöglicht Einblicke, gibt Ausblicke.

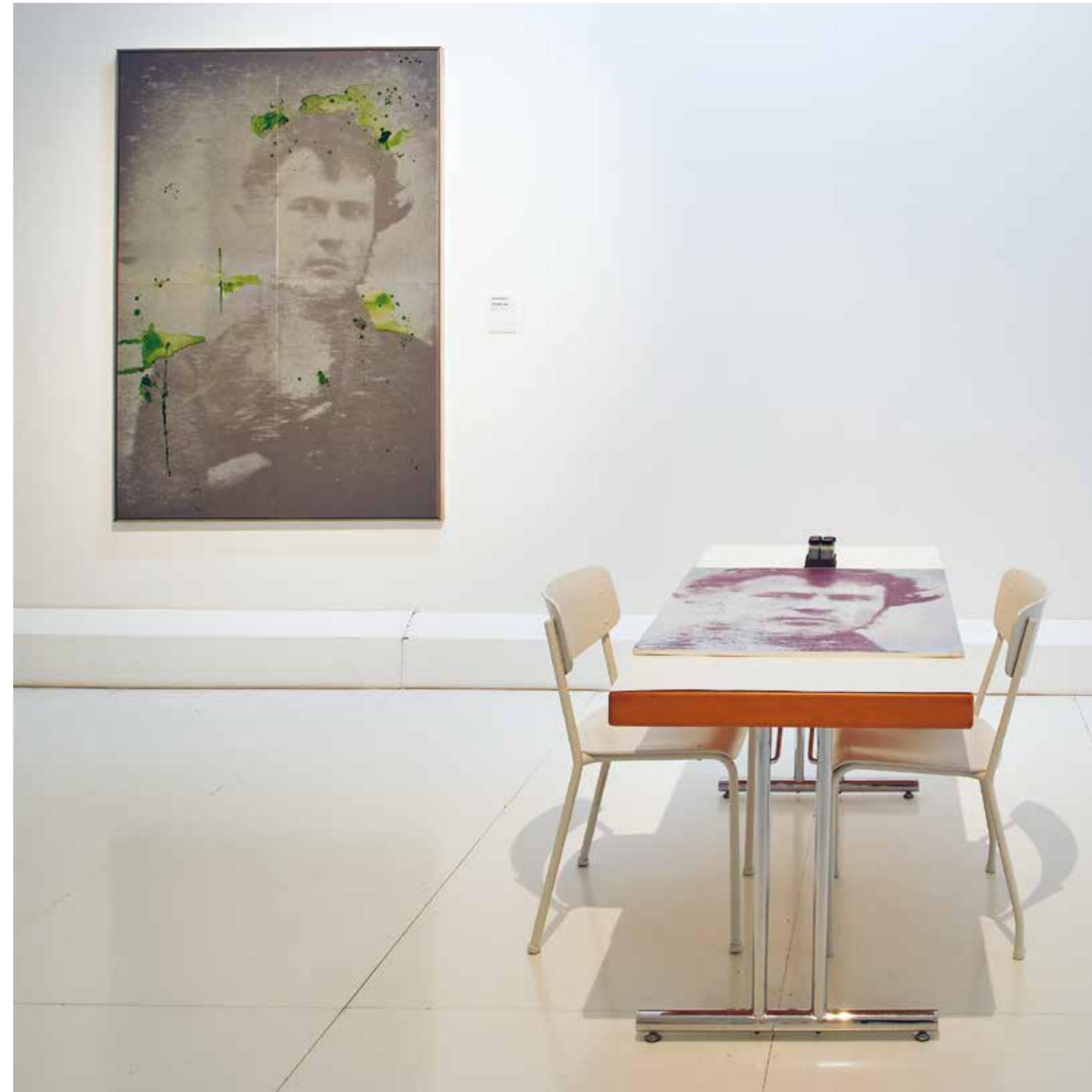
Das Gemälde zeigt Robert Cornelius, der 1839 das erste Selbstportrait in Amerika mit seiner Fotokamera anfertigte. Es ist sozusagen das erste Selfie, das je gemacht wurde. Arnold Mario Dall'O malt jeden Punkt des Siebdrucks mit Ölfarbe nach. Damit will er einerseits dem Faktor Zeit Bedeutung schenken und andererseits die Imperfektion, die durch die menschliche Hand verursacht wird, aufzeigen.

Für die Ausführung dieser Aufgabe werden ein Tisch und zwei Stühle benötigt, dazu eine vorgedruckte Offsetplatte in der Größe 70 x 80 cm, zwei Sets mit Pinselfläschchen in verschiedenen Pinselstärken.

Die Aufgabe verlangt Disziplin und eine hohe Aufmerksamkeitsspanne. Dabei wird der eigene Anspruch an Perfektion, an vollkommen runde Kreise, mit Absicht untergraben.

Handlungsanleitung

1. Nehmen Sie sich 20 Minuten Zeit.
Setzen Sie sich zur Vorlage mit den vorgedruckten Punkten.
Wählen Sie aus dem Set an Pinselfläschchen dasjenige aus, dessen Pinsel in etwa der Punktgröße auf der Platte entspricht.
2. Arbeiten Sie von der Mitte nach außen.
Malen Sie die vorgedruckten Punkte so exakt wie möglich aus.
3. Belassen Sie allfällige Patzer. Machen Sie weiter.
4. Greifen Sie nicht in bereits gemalte Tupfen; sie könnten noch feucht sein.
5. Wenn Sie fertig sind, verschließen Sie die Pinselfläschchen.





v.l. Christiani Wetter, Katrin Hilbe und Nicolas Biedermann

Theaterfrau mit Lust auf Neuland

Katrin Hilbe (* 1966)
lebt und arbeitet in New York/USA und Vaduz/LI

ausgewählt von Dagmar Frick-Isutzer

Zum ersten Mal habe ich Katrin Hilbe live erlebt, als sie über ihre Arbeit als Produzentin, Regisseurin und Dramaturgin, über das Theater als gemeinsames Erlebnis, über das Spiel der Formen und Körper im dreidimensionalen Raum sprach. Ihr Vortrag fesselte mich. Das war vor vier Jahren. Nun treffe ich Katrin Hilbe wieder. Sie macht es sich auf dem roten Sofa im

Wohnzimmer bequem, ihre Beine sind dabei unangestrengt ausgestreckt, ihr Blick ist wach und aufmerksam. Ich frage die Regisseurin, die seit jungen Jahren in ganz Europa und Amerika unterwegs ist und viele Auszeichnungen erhalten hat, nach ihren wichtigsten, prägendsten beruflichen Stationen.

Heimat von Anfang an zu klein

„Ich habe keine Theaterausbildung“, sagt die Liechtensteinerin sofort. Sie studierte Philosophie, Musikwissenschaften, Englische und Amerikanische Literatur. Während des Studiums in Bern merkte sie, dass ihre kreative Ader zu kurz kam. „Ich bin stark Kopfmensch, habe aber zu viel Fantasie und Fabulierlust für eine

akademische Laufbahn“, und so kam sie über die Arbeit als Regieassistentin in einer kleinen Opernproduktion zu ihrem Berufswunsch. Sie wollte Opernregisseurin werden. Nach ihrem Studium ging sie nach Deutschland. Ihre erste Station war Regieassistentin und im ersten Jahr Inspizientin am Stadttheater Würzburg, wo sie verantwortlich war für den reibungslosen Ablauf von Proben und Aufführungen. Dort hatte sie bereits nach dem ersten Jahr die Gelegenheit, eine erste kleine Produktion in der Kammer zu inszenieren. Das war eine sehr schöne Erfahrung für sie.

Darauf folgten fünf Jahre an den städtischen Bühnen Frankfurt, wo sie

als Assistentin für den Bereich Oper und auch als Hausregisseurin tätig war. Sie betreute Neuproduktionen, verwaltete das Repertoire und leitete die Wiederaufnahmen ins Programm. Die Oper Frankfurt ist ein großes Haus. Sie hat ihr ermöglicht, ein Mal pro Spielzeit Gastspielurlaub zu haben, was bedeutete, dass sie während ihrer Assistentenzeit ihr Portfolio für Opernproduktionen aufbauen konnte.

Big Apple

2002 war das Jahr der Veränderung. Sie wollte mit dem Assistieren aufhören und bewarb sich bei der Kulturstiftung Liechtenstein um ein Werkjahr in New York. Zu Amerika hat sie durch ihre amerikanische Mutter von klein auf eine enge Beziehung. Sie wollte den Schritt in die Selbstständigkeit und in die Regie wagen und blieb schließlich in der Stadt hängen. „Beruflich war es nicht die intelligenteste Entscheidung, weil ich von vorne anfangen musste“, gesteht Hilbe. Im ersten Jahr schrieb sie sehr viel. Das Schreiben hat sie während der ersten zehn Jahre ihrer Berufslaufbahn vernachlässigt. In New York kam sie langsam ins Schauspiel und begann mit ersten Inszenierungen. Das sei insofern interessant, erklärt Hilbe, weil das in Deutschland nicht möglich gewesen wäre. Theaterregisseur*innen haben ständig Opern inszeniert, aber Opernregisseur*innen galten nicht wirklich als Regisseur*innen. Der Wechsel von einem Opernregisseur oder einer Opernregisseurin ins Schauspiel war praktisch nicht zu machen. Insofern bot ihr New York wirklich diese Chance, und sie inszenierte dort dann vorwiegend Schauspiel. „Gleichzeitig habe ich eine kleine Company gegründet, Many-

Tracks, die wirklich nur um mich gewickelt ist, also Dinge, Projekte, für die mich niemand engagiert, die ich aber toll finde, und die vor allem auch in das Mission Statement von ‚Many-Tracks‘ passen“, sagt Hilbe stolz. Mit H. L. Menckens Zitat „For every complex problem there is an answer that is clear, simple, and wrong“ ist das Mission Statement sehr konkret. „Ich wollte letztlich Theater machen, das die Zuschauer*innen zum Denken anregt, ihre Fantasie öffnet und sie in einen Dialog bringt. Und ich wollte nicht Parteitheater machen, wo die Leute in ihren vorgefassten Meinungen bestätigt werden, sondern eher beunruhigende Projekte, wo man nicht sicher ist, was jetzt die richtige Antwort ist. Denn die meisten Probleme oder komplexen Fragen unserer Welt sind nicht einfach auf eine klare schwarze oder weiße Linie zu reduzieren.“ Sie sieht es als eine Aufgabe des Theaters, diesen Dialog aufzusprengen oder mit den Mitteln des Theaters diesen Dialog zu ermöglichen. Also etwas in den Köpfen anzustellen.

Umtrieb, voller Ideen und Energie

Über die Jahre, immer wenn sie Zeit hatte, aber vor allem, wenn sie das passende Projekt suchte, fuhr sie zweigleisig. Einerseits als freischaffende Regisseurin, andererseits, um Projekte zu initiieren, die sie dann auch von New York nach Liechtenstein und an andere Orte brachte. Oder sie initiierte und inszenierte, aber auch produzierte in Co-Produktion mit Liechtensteiner Theatern. Ihre Neugierde und quirlige Art, gepaart mit Zielstrebigkeit und Ausdauer haben die Liechtensteinerin unterstützt und gut vorwärtsgebracht. Sie ist an beiden Standorten verankert und bestens vernetzt.

Balance zwischen Antipoden

Seit 17 Jahren pendelt Hilbe nun schon zwischen ihren Wohnsitzen in Brooklyn und Vaduz. Zwei Drittel des Jahres verbringt sie in New York und ein Drittel in Liechtenstein. Das Oszillieren liegt ihr. New York und Liechtenstein sind wirkliche Gegenpole, nicht nur energetisch, sondern auch von der Art der Anforderungen. Sie balancieren sich aus, weil beide Orte die Tendenz haben, einen zu absorbieren und auf ihre ganz eigene Art einzubuchten. „Dadurch, dass ich immer wieder von einem Ort zum anderen gehe, hält es mir meinen Kopf offen“, sagt sie.

In New York ist sie mittlerweile auch zuhause. Unter anderem ist sie in einer beruflichen Organisation tätig, „The League of Professional Theatre Women“, wo sie mittlerweile die Vizepräsidentschaft übernommen hat und sehr stark den internationalen Aspekt betont. Hilbe ist überzeugt, dass jede Theaterwelt ihre eigene Blase ist. Umso wichtiger ist es ihr, sich dessen bewusst zu machen, dass Theater auch Konventionen und Gebräuchlichkeit hat, die man normalerweise nicht hinterfragt. Dafür will sie den Blick öffnen und wissen: Wo wird anderswo Theater gemacht? Was sind andere Theaterkonventionen? „Es ist mein Wunsch, diesen Spannungsbogen in Zukunft weiter aufrechtzuerhalten. Das tut mir gut. Das tut auch meiner künstlerischen Arbeit gut.“

Künstlerin mit vielen Gleichzeitigkeiten

Christiani Wetter (1985) lebt und arbeitet in Wien/A*

ausgewählt von Dagmar Frick-Isitzer

Sei es als Schauspielerin, Moderatorin oder Autorin, mir scheint, als ob ich die Liechtensteinerin Christiani Wetter schon ewig kenne, obwohl ich sie erst in diesem Projekt so richtig leibhaftig und exklusiv für mich erlebt habe. Das ist dem Umstand zu verdanken, dass ich mit ihrer Mutter seit jungen Jahren bekannt bin. Sie war es, die mir von so manchen beruflichen Entwicklungen und Stationen des Lebens ihrer aktiven Tochter erzählt hat. So habe ich Christiani Wetter als erste Künstlerin für die Liechtensteiner Beteiligung bei KUNST KANN angefragt. Eigentlich hatte ich sie als Autorin im Visier, doch sie sprudelte gleich mit Ideen für Schauspiel ... und brachte Katrin Hilbe ins Spiel, mit der sie gerade für eine Eigenproduktion des Theater Liechtenstein zusammenarbeitete. Und so kam das eine zum anderen und schlussendlich wurde es ein Künstlertrio.

Viel und gleichzeitig auf Achse

Auf ihrem rechten Unterarm steht in kleinen Lettern tätowiert: „Wanderlust“. Kein Wunder, denn die Liechtensteinerin zog es schon früh raus in die Welt. Noch früher begann sie mit dem Theaterspielen, damals im Jugendclub des TAK Theaters Liechtenstein, was ihr sehr viel Freude machte, und bald wusste sie, dass es das war, was sie beruflich machen wollte.

Zuerst machte sie aber einen Umweg über die Wissenschaften, studierte Philosophie, Wirtschaft und Kulturwissenschaften. Währenddessen wurde sie dann an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover aufgenommen. Die anderen Studiengänge machte sie parallel zu Ende. Sie erinnert sich: „Es war interessant, dass ich am Tag künstlerische Sachen geprobt und am Abend philosophische Texte und Wirtschaftswissenschaften gebüffelt habe“, und fügt ehrlich hinzu: „Ich möchte meine Studien und insbesondere mein Wirtschaftsstudium nicht missen, da mir dieses Wissen als freischaffende Künstlerin zum Beispiel in Vertragsverhandlungen oder der Buchhaltung sehr zugute kommt.“ Während ihres Schauspielstudiums bekam sie dann ein Stipendium für die London Academy of Music and Dramatic Art. Zusätzlich zum Schauspielstudium absolvierte sie den Studiengang „Drehbuchschreiben“ am Central Saint Martins College of Art and Design in London.

Noch während ihres Studiums spielte sie am Theater Bremen und am Schauspielhaus Hannover. Es folgte ein Festengagement am Salzburger Landestheater, in welchem sie Freundschaften fürs Leben knüpfte und auf Kolleg*innen traf, mit welchen sie noch heute künstlerisch zusammenarbeitet. In Salzburg arbeitete Wetter dann mit den Figurenspieler*innen des Salzburger Marionettentheaters an einer komprimierten Fassung von Wagners „Der Ring des Nibelungen“. Mit diesem Stück gingen sie sogar auf USA-Tournee und feierten Erfolge u. a. in Theatern in Las Vegas, Kalifornien, Florida oder auch am The MET in New York. „Das war eine wundervolle

Zeit“, schwärmt Wetter noch heute von diesem Abenteuer. Zurück in Europa arbeitete sie dann an verschiedenen Theatern in Österreich, Deutschland, England und immer wieder in ihrer Heimat am TAK Theater Liechtenstein. „Zum TAK Theater habe ich einfach eine sehr enge Bindung, da ich dort meine ersten Bühnenschritte als Kind gemacht und die Liebe zum Schauspielberuf entdeckt habe.“ Eine ganz andere Art von Theater lernte Wetter in „Endgame“ als Teil der Real Life Game Theatergruppe „machina eX“ kennen, mit welcher sie u. a. an den Münchner Kammerspielen, am HAU Hebbel am Ufer Berlin, am FFT Düsseldorf, am Staatstheater Bochum und Darmstadt gastierte. Hier wurden traditionelle Bühnengrenzen vermischt und die Zuschauer*innen wurden von den Spieler*innen aktiv in das Geschehen des Stücks integriert. In verschiedene Rollen und insbesondere Berufe hineinzuschlüpfen gefällt Wetter: „Ich würde gerne verschiedene Leben parallel leben und dabei die unterschiedlichsten Lebensmodelle aus- und anprobieren. Vielleicht ist sie deshalb neben der Schauspielerei und Schreiberei auch als Moderatorin tätig, wo sie auf immer neue Menschen und Begebenheiten trifft. Zuletzt stand sie für die „300-Jahre-Jubiläumsshow“ des Fürstentums Liechtenstein in Vaduz sowie für den „Best of Swiss Web Award 2019“ in Zürich auf der Bühne.

Für ihre kulturelle Arbeit wurde Christiani Wetter bereits mit dem „Werkjahr 2016“ der Kulturstiftung Liechtenstein sowie dem Liechtensteiner Kulturpreis „Prix-Kujulie 2019“ ausgezeichnet.

Nach einem Gastengagement in Wien hat sie ihr Herz an die Stadt verschenkt und lebt nun dort mit Partner und Sohn.

Starke Frauenrollen

So wie das Spielen begleitet auch das Schreiben Christiani Wetter seit Kindesjahren. Deshalb hat sie sich schon früh in ihrer Schauspielerkarriere ein zweites Standbein als Autorin aufgebaut. „Das Schreiben gibt mir eine unglaubliche Freiheit. Zum einen hilft es mir dabei, schauspielerische Pausen zu überbrücken, zum anderen ermöglicht es mir das Privileg, mir meine Rollen aussuchen zu können und nicht aus finanzieller Not heraus diese und jene Rollen annehmen zu müssen. Manche veraltete und klischeehafte Rollenbilder oder Inszenierungen möchte ich einfach nicht auf die Bühne bringen. Das widerstrebt mir zutiefst, nicht zuletzt deshalb, weil ich mich schon seit meiner Jugend für Gleichberechtigung und Gleichstellung einsetze. Theater und Film sind starke Medien und können das Denken der Zuschauer*innen beeinflussen. Daher ist es mir vor allem wichtig, hinter meinen Projekten voll und ganz stehen zu können.“

Wenn Wetter über ihr Leben spricht, leuchten ihre grünen Augen. Ihr ganzes Leben scheint eine große Herzensangelegenheit zu sein, die mit Erfolg gekrönt ist. Mittlerweile ist Wetter selbstständige Unternehmerin in den Bereichen Schauspiel, Filmproduktion und Moderation. Als Autorin schreibt Wetter als Kolumnistin und als Theater- und Drehbuchautorin für Bühne und Film.

Kurzweilige Geschichten

Wetters Erstlingswerk, der Kurzgeschichtenband „Unvermeidbare Dinge“, ist in der „Gedächtnisreihe Ludwig Marxer“ im Oktober 2018 erschienen und wurde durch „TRA-DUKI“, dem europäischen Netzwerk für Literatur und Bücher, an der Leipziger Buchmesse 2019 vorgestellt. Die Kurzgeschichten sind teils fiktiv, teils real. Wetter sagt, sie liebe die literarische Form der Kurzgeschichten, da jene der perfekte Begleiter, zum Beispiel, auf einer Bahnfahrt sind. „Sie erlauben den Leser*innen einen kurzen Einblick in eine Geschichte und lassen sie nach wenigen Seiten wieder gehen. Das ist perfekt für meine Konzentrationsspanne“, lacht sie, steht auf und macht sich bereit für die nächste Probe.



Der Wandelbare, der seinen ganz eigenen Weg geht

Nicolas Biedermann (* 1990)
lebt und arbeitet in Vaduz/LI

ausgewählt von Dagmar Frick-Isplitzer

2008. Eine Handgranate hüpft über die Straße und ruft wiederholt: Ich bin eine Bombe! Das war so witzig-skuril, und ich musste schallend lachen. In dieser Eierbombenuhr habe ich Nicolas Biedermann in „Schaan Connery“, der Eigenproduktion des TAK Theater Liechtenstein in Schaan, wahrgenommen. Nun treffe ich ihn im Triumvirat Hilbe, Wetter, Biedermann und frage ihn nach seinen wichtigsten Stationen, Erlebnissen und Turnarounds in seiner beruflichen Laufbahn.

„Als Kind habe ich schon die Entdeckung gemacht, dass ich auf Geburtstagsfeiern und Weihnachtsfeiern derjenige war, der immer für eine Show gesorgt hat, der gerne Familienmitglieder nachgemacht hat“, so beginnt Nicolas Biedermann. Damals rieten ihm bereits manche Menschen zum Schauspiel. Da wusste er noch gar nicht, was ein Schauspieler war.

Mit Sommernachtstraum Blut geleckt

Mit 14 Jahren lud ihn ein Freund ins Schultheater ein. Sie hatten in fünf Wochen Premiere, Shakespeares Sommernachtstraum, und eine Rolle war ausgefallen. Biedermann konnte sich nichts darunter vorstellen, ging aber zu einer Probe. „Die war eine Katastrophe, die vergesse ich in meinem Leben nie mehr“, erinnert er sich lebhaft, als ob es gestern passiert

wäre. „Alle waren zwei, drei, vier Jahre älter als ich und kannten sich.“ Der Regisseur forderte ihn auf, sich auf die Bühne zu stellen. Zwei andere Jungs spielten zwei paarungswillige Affen und Biedermann sollte sich so verhalten, als ob ihm das gefiele. Das war furchtbar für ihn. Alle schlossen Wetten ab, dass der Neuling nicht zurückkommen würde. „Aber in der Woche drauf stand ich wieder da, und das war der Moment, da hatte ich den Respekt von allen gewonnen und fing mit dem Schauspiel an.“ Er spielte fünf weitere Jahre in der Theatergruppe. Mit Freund*innen gründete er währenddessen die erste eigene Theatergruppe „Des Wahnsinns fette Beute“. Das war 2007. „Wir haben alle Texte selber geschrieben und sehr viel ausprobiert, die verschiedensten Figuren, von Kabarett bis Drama, Fantasy, Trash. Das hat

unglaublichen Spaß gemacht“, schwärmt Biedermann. Gerade diese Zeit war entscheidend für die spätere Ausrichtung zum Schauspiel. „In diesen jungen Jahren habe ich gemerkt, dass ich mich als ‚Schauspieler‘ mit so vielen Themen befassen kann, dass ich sogar mit anderen offen darüber reden kann, egal wie abstrus eine Meinung oder Idee war. Das Schönste jedoch war für mich vor allem, dass ich das im Nachhinein Herausgearbeitete dann auch zeigen und aussprechen konnte und die Leute hörten zu, sie reagierten!“

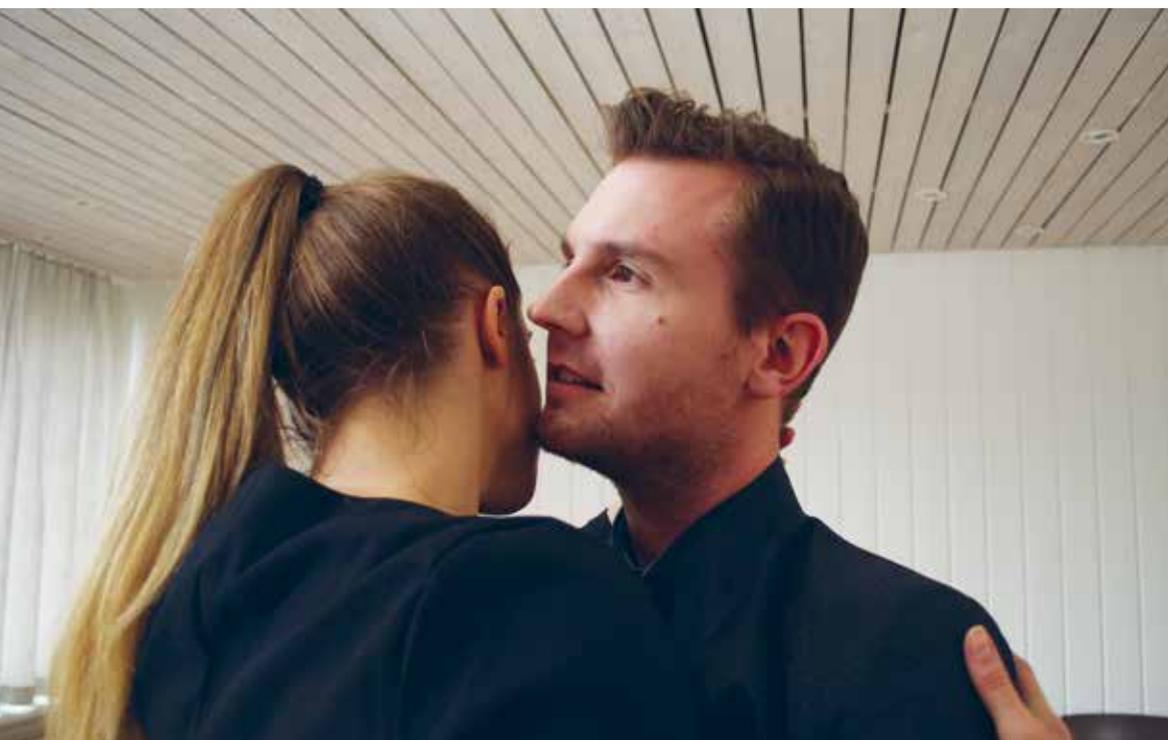
München Film Akademie

Kurz vor seinem Abitur kristallisierte sich für ihn heraus, dass er die Schauspielschule besuchen wollte. Er hat sich in München, Frankfurt und Zürich beworben und vorgesprochen. Als sich die München Film Akademie damit meldete, ihn als einen von insgesamt 15 Schauspielstudent*innen aufzunehmen, musste er nicht lange überlegen. Biedermann gefiel die Meisner Technik, die dort gelehrt wurde, in der Theorie und Praxis. „Ich habe ganz viel gelernt, von den Grundlagen des Atems und der Stimme über Camera Acting, das sich Bewegen auf der Bühne, Raumlesen, Zusammenspiel mit den Partner*innen, aber auch theoretische Inhalte, wie man an Texte herangeht, wie man sich einen Charakter erarbeitet und vieles mehr.“ Die klassische Theaterausbildung vertiefte er direkt nach der Hauptausbildung. Nach seinem Abschluss blieb er in München für ein Theateraufbaujahr, eineinhalb Jahre Bühne, klassische Texte, Molière, Shakespeare, Kleist, Schiller, ... er spielte unterschiedlichste Rollen. Es war eine großartige Zeit. Nach Beendigung der Ausbildung folgten weitere Theaterstücke und Kurzfilme

im deutschsprachigen Raum sowie ein größerer Spielfilm, für welchen in Hamburg und Kiel gedreht wurde.

Eigenproduktionen mit Slapstick-Duo

Zurück in Liechtenstein begann er mit anderen freischaffenden Künstler*innen, eigene Stücke zu schreiben und diese zu spielen. „Wir sind hier in Liechtenstein in einer wirklich prädestinierten Situation, insbesondere im Vergleich zu anderen Ländern. Mit einem guten Konzept und einer klaren Vision bekommt man sowohl finanzielle Unterstützung als auch relativ unkompliziert die Möglichkeit, die eigenen Werke auf die Bühne zu bringen. Das ist einfach toll und ermöglicht einem, der eigenen Kreativität freien Lauf zu lassen und sich stetig weiterzuentwickeln, und das nicht nur hinter verschlossenen Türen, sondern eben immer mal wieder mit einer Aufführung vor Publikum, die dann wiederum einem wichtige Rückmeldungen zum eigenen Schaffen geben.“ In dieser Zeit lernte er auch den Liechtensteiner Schauspieler Thomas Beck kennen und gründete mit ihm das Slapstick-Duo „Beck & Biedermann“. Bislang brachten sie drei Stücke heraus, die sie bis heute im deutschsprachigen Raum aufführen. Auch hinter der Bühne ist Biedermann erfolgreich. Er führt Regie oder zeichnet sich verantwortlich für die Produktionsleitung. „Es läuft und ich bin gespannt, was in den nächsten Jahren noch kommen wird“, schließt er mit einem hoffnungsfrohen Lächeln.



Macbeth Perspektiven

1 Szene, 3 Varianten

Macbeth 1.0

Filmlänge: 5 Min. 30 Sek.

Macbeth 2.0

Filmlänge: 5 Min. 45 Sek.

Macbeth 3.0

Filmlänge: 5 Min. 00 Sek.

Konzept und Regie: Katrin Hilbe

Konzept und Schauspiel: Christiani Wetter

Schauspiel: Nicolas Biedermann

Produktion: 2020

Die Tragödie von William Shakespeare handelt von Macbeth, dem königlichen Heerführer, der nach Ansehen und Macht giert. Er will auf den Thron. Doch auf dem sitzt sein Vetter, der Schottenkönig Duncan. In Akt 1, Szene 7 ist Duncan zu Gast bei Macbeth. Duncan ist ein großzügiger und gutherziger König. Die beiden verstehen sich gut. Doch Macbeth und Lady Macbeth führen Unheilvolles im Schilde.

„Nur Ehrgeiz, der sich aufschwingt über sich selbst“

Macbeth schleicht sich aus dem Speisesaal und wägt die Argumente für oder wider einen Mord an Duncan ab. Es erfassen ihn Zweifel, er hat Angst; einzig sein Ehrgeiz befeuert seine Machtgelüste. Obwohl er seiner Frau geschworen hat, den König aus dem Weg zu schaffen, möchte er nun vom Vorhaben ablassen. Als Lady Macbeth dies hört, ist sie wutentbrannt. Sie versucht mit allen Mitteln ihn umzustimmen: mit Beschwörungen, Beleidigungen und Zweifel an seiner Liebe. Wäre sie an seiner Stelle,

so Lady Macbeth, dann wäre sie nicht so feige, sondern würde zu ihrem Wort stehen. Mit List, Schmeichelei und einem guten Mordplan vermag sie ihn zu überzeugen, die Tat zu vollbringen und dabei den schönen Schein nach außen zu wahren.

Regisseurin Katrin Hilbe und die Schauspielerin und der Schauspieler Christiani Wetter und Nicolas Biedermann haben sich auf die beschriebene 7. Szene des 1. Aktes aus diesem Werk konzentriert. Ziel war es, eine Szene zu finden, die erstens, thematisch universell übertragbar war in ihrer Beziehungsdynamik und zweitens die Figuren in Sekunden-schnelle extreme Haltungswechsel vornehmen lassen konnte. Der 1. Akt, 7. Szene bezieht sich auf Urängste, Machtspiele und Paardynamiken, welche uns Menschen zu jeder Zeit immanent waren.

Mit Sichtweisen gespielt

Wie unterschiedlich die Auslegung eines einzigen Textes sein kann, je nachdem wer spielt, wie die subjektive Interpretation von Regie und Darstellung denselben Text völlig anders auslegen und darstellen kann, zeigen die Darstellerin und der Darsteller hier spielerisch an drei unterschiedlichen Interpretationen derselben Szene.

1. In ihrer herkömmlichen, klassisch angelegten Form: Nicolas Biedermann als Macbeth, Christiani Wetter als Lady Macbeth
2. In umgedrehten Geschlechterrollen: Christiani Wetter als Macbeth, Nicolas Biedermann als Lady Macbeth
3. Als Improvisation der in der klassischen Szene ausgedrückten Handlungs- und Beziehungsdynamik versetzt in die Finanzbranche von heute mit zwei Karrieristen: Nicolas

Biedermann als Manuel und Christiani Wetter als Mirella.

Mann mit Kind an der Brust

„Ich hab’ gestillt, ich weiß, wie weich es stimmt, das Kind zu lieben, das man säugt“, klingt ungewohnt aus dem Mund eines Mannes, der Lady Macbeth verkörpert. Das Spiel mit Antipoden reizt und zugleich kann es bei den Zuschauer*innen Irritation und Befremdung auslösen. Durch die vertauschten Geschlechterrollen zeigt sich, wie stark Geschlecht und Charakter doch soziale und kulturelle Konstrukte sind und wie tief verankert sie in unserem Denken sind. Hier wird deutlich: Die Intention der Lady Macbeth, für einen Schwur alles zu geben, vermittelt sich auch, wenn der Satz von einem Mann gesprochen wird.

Bankenwelt mit eigenen Dolchen

An ureigenen menschlichen Mechanismen hat sich über die Jahrhunderte nichts geändert. Um eigene Interessen durchzusetzen, haben Menschen schon immer zu verbaler und körperlicher Gewalt gegriffen: Manipulation, Intrigen und Verletzungen durch Worte und Taten, um die eigenen Ziele zu erreichen, sind heute genauso aktuell wie vor 400 Jahren.



Sich dem Unbekannten stellen

Katrin Hilbe, Christiani Wetter und Nicolas Biedermann im Gespräch mit Dagmar Frick-Islitzer
Vaduz/LI, 7. März 2020

Ihr habt euch eine Woche Zeit genommen, drei Varianten der 7. Szene aus dem ersten Akt von Shakespeares Macbeth zu entwickeln. Der Probenplan wurde von allen eingehalten. Ihr seid pünktlich erschienen und habt ohne große Umschweife begonnen. Das ist professionell. Wie wichtig ist euch Disziplin?

Christiani: Disziplin ist, wie in jedem anderen Beruf auch, wichtig für ein produktives und zielgerichtetes Arbeiten in der Darstellenden Kunst. Ich denke, dass man in einem Ensemble besser gemeinsam funktioniert und schneller ans Ziel kommt, wenn sich alle an gewisse Abmachungen und Rahmenbedingungen halten. Das zeugt auch von Respekt zu seinen Kolleg*innen und dem Projekt an sich.

Katrin: Disziplin ist gerade in einem künstlerischen Bereich wie Theater wichtig, weil es ein kollaborativer Prozess ist. Es ist nicht wie in der bildenden Kunst oder beim Schreiben, wo man mit sich allein ist, wo Disziplin letztlich eine Selbstdisziplin ist. Disziplin hat bei uns auch mit Respekt gegenüber seinen Mitstreiter*innen zu tun. Beim Theater ist Stichtag die Premiere. Bis dahin muss das Stück bereit sein. Weil so viele Menschen und Elemente in der theatralischen Arbeit eine Rolle spielen, muss eine Verabredungsdisziplin und Verlässlichkeit herrschen.

Nicolas: Ja. (lacht)

In einer Woche habt ihr die Figuren Macbeth und Lady Macbeth genau unter die Lupe genommen. Warum dauert das so lange? Weshalb sind das Herausarbeiten und Feilen an den Charakteren notwendig?

Nicolas: Das Feilen an den Charakteren ist das wichtigste Element an der Arbeit. Damit ich das darstellen kann, was ich darstellen will, d. h. damit ich es überhaupt in die Form bringen kann, wie ich möchte, muss ich daran feilen und herausfinden: Wie steht und geht diese Person? Wie denkt sie? Was fühlt sie? Was sind ihre Ängste? Ihre Sorgen? Kurzum: Ich muss die Figur entdecken. Das passiert im Probenprozess. Das Feilen ist daher das absolute A und O.

Christiani: Das ist die Quintessenz unseres Berufes. Sonst wäre es nur ein „Textaufsagen“.

Katrin: Es sind zwei Elemente: Das Finden und das Gefundene feilen. Rollen wie Macbeth und Lady Macbeth sind sehr komplexe Charaktere. Der erste Schritt für die Darsteller*innen ist: Wie finde ich diese Figur? Wer ist Macbeth und wer bin ich als Darstellerin gegenüber Macbeth? Wir spannen erst einmal den hermeneutischen Horizont, vor dem aus wir die Figur verstehen wollen. Das Feilen kommt in zweiter Linie, dass wir das Gefundene vertiefen, verschärfen, nochmal anders konturieren oder von einer anderen Seite angehen. Das sind die zwei Hauptelemente eines Probenprozesses. Die brauchen Zeit. Es geht nicht nur darum, die Figur gedanklich-intellektuell zu erfassen, sondern sie letztlich in sich hineinsinken zu lassen mit all ihren Regungen und Emotionen. Das Umkreisen braucht Zeit. Das kann man nicht aus dem Stand. Man kann eine intuitive

Erfassung haben. Aber das ist erst der Ausgangspunkt. Von dort aus gilt es, weiterzugraben, weiterzuschürfen.

Christiani: Bevor ich auf die erste Probe komme, habe ich mich schon mit meiner Rolle auseinandergesetzt und mir ein Bild von ihrer Persönlichkeit gemacht. Wenn das Team dann aufeinandertrifft, erarbeiten wir im gegenseitigen Austausch, gerade auch mit der Regie, eine Interpretation, die für das Ganze gilt.

Ist es förderlich oder eher hinderlich, sich vorher eine Vorstellung zu machen?

Christiani: Es ist gut, offen und durchlässig zur Probe zu kommen. Aber wir Menschen sind keine neutralen Wesen. Egal, was wir lesen, sehen oder erleben, wir bringen automatisch einen Rucksack an Erfahrungen mit und projizieren diese in unsere Arbeit hinein.

Nicolas: Es braucht beides, eine gewisse Vorstellung und die Bereitschaft, diese wieder zu verändern. Als Schauspieler kann ich etwas anbieten, dann bekommen meine Partner*innen ein Bild davon. Das öffnet Welten in der Zusammenarbeit. Es ist ja kein Solowerk, das man für sich selbst macht. Das ist entscheidend. Witzig ist aber, wie schnell sich etwas einbrennt. Nach der Leseprobe und dem Textlernen hatte ich gewisse Betonungen auch in den Folgemonaten immer noch im Gehör, beispielsweise wie Christiani die Lady gelesen hatte. Ich hörte einfach nur zu und die Phrasierung gewisser Sätze speicherte sich bei mir schon ab. Die kriegte ich fast nicht mehr raus. Deswegen sind Bilder nie neutral.

Als Regisseurin nimmst du die Außensicht auf die Szene ein. Unter deiner Leitung haben sich deine Schauspieler*innen den Rollen genähert und x-fach neu und anders geprobt. Du legst viel Wert darauf, dass sie sich in ihrer Rolle wohlfühlen. Warum? Du könntest auch anders, richtig?

Katrin: Ich persönlich arbeite lieber in einem Umfeld, in dem ich mich wohlfühle, sei es in der Ansagerrolle oder in der Position, wo ich angesagt bekomme. In einem positiven Ambiente fällt es mir leichter, Information anzunehmen, mich auf etwas einzulassen. Als Regisseurin habe ich erfahren, dass ich dadurch die besseren Resultate kriege. Ich habe dann Schauspieler*innen um mich, die offen sind und bleiben. Denn niemand kriert in Angst. Niemand wagt etwas Neues auszuprobieren, wenn man sich vor Kritik fürchtet. Ich habe lange Zeit Regisseur*innen assistiert, die so agierten. Was passiert, ist, dass die Darsteller*innen zumachen. Sie bieten das an, von dem sie wissen, dass es funktioniert. Dienst nach Vorschrift. Der Regisseur oder die Regisseurin kriegt schon, was er oder sie braucht, aber er oder sie kriegt nicht mehr. Mich interessiert sowohl in meiner Tätigkeit, aber auch für die Menschen, mit denen ich arbeite, dass wir uns auf unbekanntes Gebiet vorwagen, dass wir etwas Neues lernen und erfahren, dass wir wachsen. Philosophisch würde ich antworten: Dafür sind wir auf der Welt. Wir sind da, um zu wachsen, uns zu weiten, uns zu entwickeln und vertiefen. Wenn das in einem Probenprozess nicht passiert, dann ist es auch für mich als Regisseurin nicht interessant. Ich will wachsen, und ich ermögliche den Darsteller*innen, dass sie auch wachsen und mir dann

spannendere Dinge anbieten. Aus kühlem professionellem Kalkül ist es für mich also nützlicher, wenn sich die Darsteller*innen in einem Probenprozess wohlfühlen und sich trauen, Dinge auszuprobieren und unter Umständen auch mal in eine Richtung gehen, die nicht ergiebig ist. Aber auch dadurch lernt man. Für mich hat sich diese Arbeitsweise schlicht und ergreifend bewährt.

Wie habt ihr euch dem Stoff angenähert? Wie seid ihr mit der damit verbundenen Unsicherheit umgegangen?

Nicolas: Ich persönlich habe einen riesigen Spaß an der Sprache. Das kann ich nicht von jedem Autor und jeder Autorin behaupten, aber Shakespeare ist nun mal einer der Besten. Das Zentrale aber ist das Vertrauen in die Arbeit. Ich wusste,

dass Katrin Regie führt. Bei ihr kann ich mit dem kommen, was ich habe, was ich kann und vielleicht auch nicht kann, das aber genauso ungefiltert einbringen darf. Mit dieser Regisseurin wusste ich: Das kommt gut.

Christiani: Bei mir ist es die Freude am Entdecken neuer Texte und Stoffe. Macbeth spielt schließlich in einem Territorium, das uns nicht sehr nahe liegt. Sich in dieses Neuland zu begeben, dazu hilft das Urvertrauen in das eigene Können und in das der Kolleg*innen und der Regie.

Ist das der Schlüssel im Umgang mit Unsicherheit? Andere Menschen würden vor Angst erstarren, wenn sie vor Situationen stehen, die für sie neu sind.

Christiani: Auch ich erstarre dauernd vor Herausforderungen. Das ist doch



menschlich. Freude und Interesse am Unbekannten sowie Gelassenheit sind meine Helfer in solchen Situationen.

Katrin: Unsichere Situationen sind unser täglich Brot. Ich denke, Neugierde ist eine Triebfeder, dass wir auch Projekte annehmen wie dieses hier, das für uns alle drei nicht in unserer Komfortzone liegt. Ich hatte schon Zweifel, ob das gut kommt. Aber genau so etwas reizt mich: „Das kann ich noch nicht, das will ich jetzt ausprobieren.“

Nicolas: Das Handwerk ist auch ein entscheidender Faktor. Natürlich sind viele Gefühle da, Angst, Unsicherheit. Ich habe meine Vorstellungen, lerne den Text, stelle mir Fragen. Das muss gelernt sein. Darauf kann ich zurückgreifen. Alles andere – das ist das

Schöne an jedem neuen Projekt – darf ich neu erleben.

Beim Rollentausch in Macbeth 2.0 hast du vor den Schauspieler*innen zugegeben, dass du auch nicht genau weißt, wie du da vorgehen sollst. Das war sehr ehrlich. Fürchtest du nicht, mit einer solchen Blöße deine Kompetenz zu untergraben?

Katrin: Nein, nicht mehr. Das habe ich über die Jahre immer mehr abgelegt, weil es hinderlich ist. Es darf nicht mein Fokus sein, mich damit zu beschäftigen, eine respektierte Regisseurin zu sein. Das braucht nur Kraft. Über die Jahre habe ich gelernt, und mittlerweile genieße ich es sogar, mit Zonen des Nichtwissens umzugehen und keine Antwort zu haben, ja sogar die Antwort gezielt aufzuschieben. Es ist eine Stärke zu sagen: „Das

weiß ich noch nicht. Das finden wir dann.“ Dieses Vertrauen ist mir zugewachsen. Es ist ein Zutrauen in meine Mitstreiter*innen, aber auch in mich selber. Ich weiß, ich werde die Antwort finden. Je mehr Zeit ich habe, diese Antwort hinauszuschieben, desto mehr habe ich Gelegenheit, Dinge auszuprobieren und vielleicht auf Antworten zu kommen, an die ich noch überhaupt nicht gedacht habe. Wir hätten die Probe auch in 48 Stunden hingekriegt, aber es wäre für alle ein viel weniger kreativ-künstlerisch spannender Weg gewesen und ich meine, das Resultat wäre deutlich weniger interessant.

Christiani: Das, was du sagst, finde ich erfrischend. Damit setzt du uns alle wirklich auf eine Ebene und nimmst uns mit auf eine gemeinsame Reise.

Du hättest auch schon alles ausarbeiten können und wir hätten nur noch mitmachen müssen. So ist es wirklich Teamwork.

Ich habe beobachtet, wie rasch ihr die Anweisungen der Regisseurin aufgegriffen und umgesetzt habt. Kann man eine gute Auffassungsgabe trainieren? Wenn ja, wie geht das?

Nicolas: Die Umsetzung von Anweisungen ist typabhängig. Einige Schauspieler*innen schaffen es rasch, andere brauchen länger und setzen sie vielleicht erst in einem Prozess zu Hause um. Am nächsten Tag kommen sie und es ist da. Ich weiß von mir selber, nicht nur aus dem Schauspielbereich, dass ich gut umsetzen kann, was man mir sagt, aber es ist äußerst wichtig, wie klar der Regisseur oder die Regisseurin kommuniziert. Es gibt solche, die sagen: „Ja, ne, mach mal anders. Du solltest mehr so ... dass du, weißt du ... mmh ... Verstehst schon!“ Das ist dann schwierig. Es ist eine Annäherung über Kollaboration, über Kommunikation. Das ist ein Stück weit lernbar. Dazu gehört Mut, beim Regisseur oder der Regisseurin noch einmal nachzufragen und es dann auch auszuprobieren. Nur so kann ich aus meiner Komfortzone hinausgehen. Da spielt so vieles mit.

Christiani: Du hast recht. Es ist die Klarheit der Anweisungen, dass sich die Regie so ausdrückt, dass es die Darsteller*innen auch verstehen, was gemeint ist. Viele Regisseur*innen spielen den Ball zurück an die Schauspieler*innen: „Jetzt bietet mir mal etwas an!“ Dann kann ich schon sieben Sachen verschieden anbieten, aber ich weiß dann trotzdem nicht, ob ich das treffe, was gewollt ist.

Katrin: Was die Klarheit der Regie anbelangt, so formuliere ich etwas, so gut ich kann, mit dem die Schauspieler*innen auch etwas anfangen können. In der Zusammenarbeit entwickelt man eine Art Sprache. Wenn ein Regisseur oder eine Regisseurin sagt: „Mach mal grün!“, und das Team hat bereits lange genug miteinander gearbeitet, dann wissen die Schauspieler*innen, was sie meint. Mit Nicolas und Christiani habe ich schon gearbeitet, sodass diese Sprachannäherung bereits vollzogen war. Christiani hat noch auf etwas Wichtiges verwiesen. Beide, Christiani und Nicolas, können sehr schnell umsetzen. Das wusste ich im Vorfeld. Wir waren eine Woche lang in einem sehr verdichteten Prozess. Ich kenne auch Schauspieler*innen, mit denen ich sehr gerne arbeite, die das aber nicht könnten. Da gebe ich eine Anweisung und sehe sie dann zwei Tage später. Das ist auch in Ordnung. Die sind prima, aber die wären für diesen Prozess jetzt nicht geeignet gewesen.

Macht das ein gutes Team aus?

Katrin: Nein. Ich arbeite sehr gern auch mit neuen Leuten zusammen. Was am Schönsten ist, wenn es eine Mischung ist von Menschen, mit denen ich schon gearbeitet habe, und ganz fremden. Mit den einen hat man schon eine Verständigungsbasis, aber neue Menschen rütteln diese wieder auf. In der ersten Woche eines vier- bis sechswöchigen Probenprozesses werden die Weichen gelegt, wie man arbeitet und sich verständigt. Ist es ein kooperativer Umgang? Wie reagieren die Leute auf Kritik? Wie muss ich als Regisseurin Kritik für den einen, für die andere formulieren? In diesem Fall haben wir abgekürzt, weil wir das schon vorerledigt hatten.

Kann zu viel Anweisung der Regie verwirren? Oder im schlimmsten Fall blockieren?

Christiani: Zu viele Anweisungen der Regie können vielleicht verwirren, wenn sie aus einer Unsicherheit heraus entstehen. Aber wenn es klare und begründete Anweisungen sind und man sich auf eine Sprache festgelegt hat, sodass man weiß, was der andere meint, habe ich das bisher noch nicht als Problem empfunden.

Nicolas: Vielleicht ist weniger die Menge der Regieanweisungen entscheidend, sondern die zeitliche Komponente. Wenn mir ein Regisseur oder eine Regisseurin die Anweisung gibt: „Probier' es doch mal so!“, dann schaffe ich es vielleicht beim ersten Mal nicht, das schon umzusetzen, aber ich hätte gerne einen zweiten Versuch. Wenn aber dann schon etwas Neues kommt, aus welchem Grund auch immer, weil er oder sie es für sich schon abgehakt hat oder weil eine Unsicherheit da ist oder sich die Ansagen überschlagen: „Ne, lass das wieder! Mach's jetzt doch so!“, dann probiere ich immer nur die letzte Anweisung umzusetzen. Ich hätte einfach gerne zwei, drei Anläufe mehr, nicht nur eine Chance. Ich habe erlebt, dass eine rasche Abfolge immer neuer Anweisungen zu Verwirrung führen kann. Ich hänge dem Alten noch nach und bin noch nicht bereit für eine neue Ansage.

Christiani: Bei zu vielen Anweisungen fehlt das Vertrauen. Ich habe dann das Gefühl, dass man meinem Spiel misstraut und fühle mich als Spielerin etwas unfreier. Aber wenn es konstruktiv ist, dann bin ich dafür offen.



Im Fitness- oder Tanzstudio gibt es Spiegel, um die eigene Körperhaltung oder Bewegungsabläufe im Training zu überprüfen. Das Medium Video als Hilfsmittel zur Veranschaulichung hast du im Probenprozess nicht eingesetzt. Weshalb?

Katrin: Dieser Prozess der Proben ist ein sehr verletzlicher. Die Schauspieler*innen machen sich offen und durchlässig gegenüber dem Text und den Spielpartner*innen. Auch ich als Regisseurin, die das sieht, operiere in diesem fragilen Bereich, gebe Anweisungen und Kritik. Dessen bin ich mir sehr bewusst. Das ist wie bei jungen Pflanzen, deren Häute noch ganz dünn sind. Das Kreieren, das Erlauben, dass etwas entsteht, ist kein rein intellektueller Prozess. Einerseits müssen wir über Probleme nachdenken, aber dann müssen wir wieder davon wegtreten und etwas entstehen lassen. In diesem Moment sind das Einschalten der linken Hirnhälfte und das kritische Selbstbeäugen fatal: „Oh, das sieht aber scheiße aus! Das geht ja gar nicht! Wie schau’ ich denn da drein! Nein, da hab’ ich mich im Text vertan!“ Das wäre kontraproduktiv. Das kritische Auge, die Außensicht, das ist die Aufgabe der Regie: Ich bin das Auge, ihr könnt loslassen. Wenn’s nicht passt, fang ich das auf. Damit schaffe ich Zuversicht. Die Schauspieler*innen würden sich sonst hemmen und blockieren. Dann trauen sie sich nicht. Deshalb ist das Vertrauen zur Regie essentiell. Dann kann dieses kindliche Spielen, Machen, Loslassen geschehen und dadurch etwas Neues entstehen.

Christiani und Nico, ihr spielt zu zweit. Kommt da so etwas wie persönlicher Wettkampf hoch? Meldet sich das Ego, besser sein zu wollen als der oder die andere?

Christiani: Ich finde, Wettbewerb ist das absolut Hinderlichste, wenn man ein gutes Ergebnis erzielen will. Wir sind quasi wie eine kleine Fußballmannschaft, und wenn da jede und jeder versuchen würde, die oder der Beste zu sein und ihr Ding zu machen, dann fällt nie ein Tor. In unserem Berufsstand gibt es bereits so viele Wettkämpfe im Vorfeld, beispielsweise bei Vorsprechen, der Rollenvergabe u. s. w. Das ist ja schon schwierig genug. Deshalb möchte ich in der Arbeitsweise nicht auch noch den Wettkampfgedanken aufkommen lassen. Das ist schlecht für das eigene Seelenheil, für das Arbeitsklima und letztlich auch für das künstlerische Resultat. Nichts ist besser in einem künstlerischen Prozess, als großzügig zu sein und gemeinsam an etwas zu arbeiten, dabei auch die Stärken der Kolleg*innen zu erkennen, auch daraus Kraft zu ziehen und gemeinsam etwas Tolles entstehen zu lassen. Ich finde Wettbewerb, Intriganz und Eifersucht ganz schlimm. Es sind negative Triebkräfte, die vielmehr Ungutes anrichten, als einen künstlerischen Prozess zu fördern.

Nicolas: Wettbewerb auf der Bühne stellt wirklich das Gegenteil von Produktivität dar, weil ich gerade vom Partner und der Partnerin so viel Energie bekomme und auch die Möglichkeit erhalte, selber besser zu werden und weiterzukommen. Dafür brauche ich meinen Partner oder meine Partnerin. Was vielleicht unbeabsichtigt passieren kann: Es gibt Schauspieler*innen, die so stark mit sich selbst und ihrem Ego beschäftigt

sind, dass sie mich auf der Bühne im Stich lassen. Dann nerve ich mich natürlich. Grundsätzlich sollten persönliche Emotionen, die ich meinem Szenenpartner und meiner Szenenpartnerin gegenüber habe, nicht in meine Darstellung fließen. Auch wenn meine Figur Hass empfindet gegenüber der anderen Figur, so sollte sich dieses Gefühl nicht aus der Situation auf der Bühne speisen. Auch die Ausdrucksweise „Ich spiele meinen Partner an die Wand“ ist für mich ein absolutes No-Go.

Christiani: Es macht alles kaputt.

Nicolas: Ja, und es macht keine Freude. Ich finde es einfach nur schade, weil wir ja etwas erschaffen, etwas aussagen wollen ...

Christiani: ... und es geht nicht darum, die Kolleg*innen zu übertrumpfen.

Woran erkennst du, wenn eine Szene gut ist?

Katrin: Das sagt mir die Szene. Das spüre ich an der Energie, wie alles zusammenspielt: Text, Musik, Körper. Wenn alles aus einem Guss ist, merken das auch die Zuschauer*innen sofort. Es gibt gute und weniger gute Vorstellungen. Dann gibt es solche, wo alles zusammenkommt. Es ist energetisch. Man kann darauf hinarbeiten, dass es möglichst an jedem Abend reproduzierbar ist. Im professionellen Bereich sind Vorstellungen für jeden Zuschauer, jede Zuschauerin gut, aber es gibt immer Schwankungen, die man nicht im Griff hat. Theater ist ein lebendiges Medium. Ein Amalgam von Dingen, die man kontrollieren kann und solchen, die im Moment entstehen, ohne dass man weiß wie – Magie! Es ist eben nicht wie Film, wo es mal im

Kasten ist und dann bleibt es so. Als Regisseurin ist für mich eine Szene gut, wenn alles, was ich jetzt noch dazu sage, nicht mehr weiterhilft. Das ist ein Abwägungsmoment. Wann entscheide ich mich zurückzutreten? Wann gebe ich noch die vier, fünf Kritikpunkte an, bei denen es nur noch um Details geht? Was ist jetzt noch sinnvoll und was muss ich jetzt wirklich bei ihnen lassen? Es hat wiederum mit Vertrauen in die Schauspieler*innen zu tun. Ich weiß, es ist angelegt und alles da. Ich habe es auch schon gesehen. Jetzt muss es sich zusammenfügen, ohne mein Zutun.

Proben sind anstrengend. Ihr braucht ganz schön viel Kraft und Ausdauer. Wann wird es zu viel? Gibt es einen Punkt, wo ihr merkt, dass es ab da schlechter wird?

Nicolas: Das hat mit Energie bei der Probe zu tun. Es gibt schon die Momente, wo ich merke, dass ich nicht mehr so gut umsetzen kann, was reinkommt. Allerdings muss ich sagen, dass ich ein schlechtes Beispiel bin, weil ich von mir immer fordere: Es geht noch mehr! Machen wir noch eine Stunde! Das bin ich. Aber ein Regisseur oder eine Regisseurin merkt dann, dass immer mehr Dinge wegfallen oder nicht mehr präsent sind. Dieses Gespür darf man auch kommunizieren. Wenn es nach mir ginge, würde ich 24 Stunden weitermachen!

Christiani: Wow, du bist ja ein Streber!

Katrin: Ab Stunde 13 ist alles scheiße. Aber du bist bis Stunde 24 dabei.

Nicolas: Völlig scheiße, ja. Aber der Kopf sagt sich: Das kriegen wir noch besser hin.

Christiani: Manchmal ist weniger auch mehr.

Nicolas: Absolut.

Christiani: Manchmal ist eine zu oft geprobte Szene auch wie totgefahren, wenn man sie zu lange und zu oft macht. Dann fehlt die Frische. Dann braucht es einfach eine Pause. Dass produktive Proben viel Energie kosten, stimmt total, weil man sich so intensiv mit etwas beschäftigt. Aber für mich wären zehn Stunden an einem Bürotisch zu sitzen und in einen Computer hineinstarren viel anstrengender.

Nicolas: Es ist ein sehr gesundes Ermüden bei Proben, finde ich. Körper, Geist, Seele. Es ist nicht nur ein Teil des Körpers, der ausgesaugt wird, sondern es werden alle Sinne müde. Trotzdem kann es vorkommen, dass ich in der Dusche bin und plötzlich kommt mir etwas in den Sinn und ich denke wieder voll an die Proben und gehe den Text durch, bis ich merke, dass ich eigentlich duschen wollte.

Als Schauspieler*innen seid ihr es gewohnt, euch dem Publikum auszusetzen. Inwieweit wollt ihr dem Publikum gefallen? Seine Erwartungen erfüllen?

Christiani: Dieser Beruf hat viel damit zu tun, dass man geliebt werden will und dass man auch Anerkennung sucht. Aber ich habe in meiner Berufserfahrung mühsam dazugelernt: man kann einfach nicht jedem gefallen und das muss man auch nicht. Wichtig ist, dass man sich selbst treu bleibt und sich nicht um die Gunst anderer verbiegt. Mittlerweile denke ich: Ich bin auch nicht dafür da, dass das Publikum sich amüsiert und

eine gute Zeit hat. Das Publikum darf sich auch selbst eine gute Zeit machen und mitdenken. Ich biete mit vollem Herzen an und möchte natürlich, dass die Menschen einen schönen Theaterabend verbringen, aber im Endeffekt habe ich nicht mehr das Gefühl, dass ich für das Wohl aller Zuschauer*innen verantwortlich bin. Dieser Gedanke nimmt mir sehr viel Last ab. Aber natürlich ist man als Schauspieler*in trotzdem immer sehr angreifbar, immerhin stellt man sich quasi öffentlich zur Schau. Ich kann es nicht verneinen, dass Komplimente natürlich wohler tun als eine negative Kritik.

Nicolas: Ich stimme zu, dass Anerkennung eine wichtige Rolle spielt. Ich bin aber auch nicht Schauspieler, um nicht gesehen zu werden. Das könnte ich sonst auch beim Psychiater oder der Psychiaterin machen, oder ich bilde eine Gruppe und wir spielen das Stück im Zimmer für uns. Es hat ja einen Grund, warum ich es auf die Bühne bringen möchte. Ich möchte, dass die Menschen nachdenken, dass es sie berührt, dass sie etwas damit machen. Aber ich sehe auch ein Stück weit das Publikum in der Pflicht. Was ich mittlerweile gerne habe, ist Kritik, aber sie muss gerechtfertigt, konstruktiv und gut artikuliert sein. Also bitte mit Argumenten, mit denen ich etwas anfangen kann. Dann ist es für mich in Ordnung.

Katrin: Die Frage, ob wir an die Öffentlichkeit gehen, um geliebt zu werden, stellt sich für mich als Regisseurin nicht, weil ich nicht selbst auf der Bühne stehe. Die Schauspieler*innen sind quasi mein Gesicht zur Welt. Die Frage nach der Liebe ist eine differenzierte Angelegenheit. Woran hängt sich der Wunsch, geliebt zu

werden, denn auf? Was ich schon möchte, ist, erfolgreich zu kommunizieren. Das, was ich mit dem Stück erzählen will, möchte ich so inszenieren, dass es auch beim Publikum landet. Egal, ob es das Publikum beglückt, amüsiert, beeindruckt, zum Denken anregt, zum Nachdenken bringt oder auch verstört, das alles ist eine Währung der Liebe.

Christiani: Ich kann geliebt werden, auch wenn ich eine boshafte Figur spiele.

Katrin: Das meine ich. Woran hängt sich die Liebe auf?

Christiani: An Interesse? An Neugier?

Katrin: Ja, wenn du die Rolle wirklich boshaft rüberbringst, ist das Liebe. Und wenn ich etwas inszeniere, das die Leute beschäftigt, dann habe ich meine Arbeit gut gemacht und die Reaktionen des Publikums empfinde ich als Liebe. Dann wollen sie mehr von dem, was ich leisten kann. Das ist auch eine Währung.

Schöne konstruktive Kritik gibt es selten. Kritik berührt mich nach wie vor, ich bin nicht davor gefeit. Aber ich habe mittlerweile auch so viele gemischte und auch schlechte Kritiken gekriegt, das gehört alles in den großen Topf.

Nicolas: Ich denke, dass das Eigenbild auch entscheidend ist. Als Schauspieler stelle ich mich mit meiner ganzen Arbeit, die ich im geschlossenen Raum vorbereitet habe, auf die Bühne. Da schauen mir in Echtzeit Personen zu, aber ein Stück weit bin ich selbstkritisch. Ich möchte auch stolz auf mich sein und sagen können: Heute war ich gut.

Katrin: Stolz sein auf die eigene Arbeit, an der man gefeilt hat. Da will man auch dahinterstehen können. Das geht mir auch so.

Welche der drei Versionen von Macbeth hat euch am meisten Freude bereitet?

Christiani: Mir hat es am meisten Spaß gemacht, in die männliche Rolle „Macbeth“ zu schlüpfen. In den klassischen Theaterstücken, wie in jenen von Shakespeare, sind die Männerrollen meiner Meinung nach die viel interessanteren. Während Männer auf der Suche nach dem Sinn des Lebens sind, werden Frauen in den Klassikern – vereinfacht gesprochen – entweder umgebracht oder sie bringen sich für Männer um. Die Konflikte der weiblichen Figuren sind immer die gleichen: Was denkt der Mann, der Vater, der Bruder oder was denkt Gott? Auch in den kontemporären Theaterstücken und Filmstoffen ist es leider noch nicht viel anders: von zehn spannenden Rollen sind circa acht männlich besetzt. Lady Macbeth ist natürlich eine sehr aufregende Frauenrolle, aber schlussendlich hat doch ihr Gatte das Sagen und trifft die Entscheidungen, egal wie mächtig sie ist.

Nicolas: Was mir von den dreien am meisten gefallen hat, ist eine unglaublich schwierige Frage, die ich auch nicht beantworten kann. Ich muss sagen, mir hat's auch verdammt viel Freude gemacht, den weiblichen Gegenpart zu spielen – fand ich großartig.

Christiani: Und du warst so eine gute Frau ...

Nicolas: Dankeschön. Aber ich muss auch gestehen, dass mich Macbeth

extrem herausgefordert hat. Es ist eine starke und schwierige Rolle. Ich freue mich, wenn ich es schaffe, ihn für mein Gutdünken ein bisschen zu treffen. Aber auch das Improvisieren hat unfassbar viel Spaß gemacht. Diesen Manuel aus der Bankenwelt zu finden und zu entdecken, wie er reagiert, das war rein vom Spielerischen her einfach großartig. Ich kann mich nicht entscheiden. Ich bin einfach froh, im Projekt dabei sein zu dürfen und alles spielen zu können.

Katrin: Die erste Version ist für mich meiner Komfortzone am nächsten, weil ich die beiden Figuren traditionell erarbeiten konnte. Die Umkehrung fand ich sehr spannend. Da habe ich die längste Zeit überlegt, wie das am besten zu machen ist, weil im Stück doch ein paar geschlechterspezifische Passagen vorkamen. Es war dann erstaunlich einfach und für mich eine Neuentdeckung. Die Improvisation war für mich das Riskanteste und deshalb auch irgendwo das künstlerisch Spannendste, weil ich nicht oft von Null auf Hundert eine Improvisation mit Darsteller*innen erarbeite. Da gab es für mich die meisten Fragezeichen: „Was ist meine Rolle? Was muss ich tun, um diese Szene zu formen?“ Das habe ich erst in dieser Probenwoche für mich gefunden. Anfangs hatte ich keine Ahnung. Wir fingen mal an und der Weg hat sich ergeben. Vom Lerneffekt her war die Improvisation für mich die größte Herausforderung. Und Herausforderungen haben für mich immer auch mit Freude zu tun. Angst und Freude, das ist der Spagat.

Was denkt ihr, was können andere Menschen von Künstler*innen lernen?

Katrin: Zusammenarbeiten. Ein Ensemble bilden. Für mich ist eine

Produktion auch immer eine Art kleiner Gesellschaftsentwurf. Eine Gesellschaft, die wirklich konstruktiv, kollaborativ, ohne Ego miteinander arbeitet. Das Ego steht immer im Weg. Es ist neuen Lösungen immer hinderlich, weil man Energien darauf verwendet, sich selber voranzutreiben. Das obliegt nicht dem künstlerischen Bereich allein. In der Ensemblearbeit kommen wir mit unseren eigenen Vorstellungen an, bringen bestimmte Ideen mit und revidieren diese im Zusammenspiel mit den anderen. Wir hören auf die anderen. Das ist eins. Und dann geht es um das Vertrauen, dass man miteinander etwas finden wird, auch wenn man selber noch keine Antwort hat. Es ist die Kraft des Nichtwissens. Das ist etwas, was wirklich unterschätzt wird. Wir müssen immer alles wissen, für alles eine Lösung haben, anstatt auf die Kraft zu vertrauen, die im Noch-nicht-Wissen steckt, die natürlich verunsichert und Angst macht.

Christiani: Für mich ist es intrinsische Motivation für die Sache: Das Projekt, an dem man arbeitet, so sehr zu lieben und zu wollen und sich voll reinzuschmeißen. Der Wille, gestalten zu wollen, wiegt stärker als vielleicht finanzielle Mittel, auch die Neugierde auf das Unbekannte und die Fähigkeit, sich immer wieder auf neue Dinge einstellen zu können, die weit weg sind von der eigenen Komfortzone. Mich da hinein zu begeben, ist wirklich spannend.

Nicolas: Wenn man mir die Frage stellt, was andere von mir als Künstler lernen können, sage ich: Das, was du lernen willst. Ich glaube nicht, dass das, was wir tun, ganz besonders ist und dass nur wir das haben. Es gibt so viele Menschen in anderen Berufen,

die auch intrinsisch motiviert, kreativ sein und im Team arbeiten müssen. Ich bin überzeugt, dass jeder etwas finden kann, und ich überlasse es jedem selber, was er mitnehmen will.

Katrin: Je mehr sich herumspricht, dass wir eben nicht nur aus dem Intellekt bestehen, sondern auch eine emotionale und eine körperliche Intelligenz haben und dass alle diese Ebenen angesprochen und trainiert werden können, desto näher kämen wir einer ganzheitlichen Arbeitsauffassung. So, wie unsere Arbeitswelt aufgebaut ist, ist die Idee des Menschen als eine Datenverarbeitungsmaschine allzu vordergründig. Da gibt es so viele Ebenen von uns, die auch für Problemlösungen genutzt werden können. Und die liegen in vielen Berufen noch brach.

Im darstellenden Spielprojekt „Macbeth Perspektiven“ trifft Theater auf Film. Im Zentrum steht die gebundene Sprache und die düstere Szenerie aus William Shakespeares berühmter Tragödie „Macbeth“.

Um spielerische Erfahrungen mit Sprache, Textinterpretation und Charakterisierung zu machen, können Sie in einem Karaoke-ähnlichen Szenario entweder in die Rolle von Macbeth oder die der Lady Macbeth schlüpfen und selbst ausprobieren. Folgende Materialien finden Sie an dieser Lernstation vor: zwei Monitore, Kopfhörer und Stühle.

Die unterschiedliche Auslegung derselben Vorlage erfordert die Offenheit und Phantasie, sich gegenüber einer scheinbar festen Vorlage auch mehrere Ausarbeitungen vorstellen zu können. Dies ist im Arbeitsprozess wichtig, und bedingt, dass man sich anderen Vorschlägen nicht sofort als „falsch“ verschließt, sondern flexibel und auch spielerisch mit oft gegensätzlichen Vorstellungen umzugehen lernt.

Grundlegende Handlungsanleitung

Entscheiden Sie sich dafür, ob Sie Lady Macbeth oder Macbeth spielen möchten. Nehmen Sie auf dem Stuhl Platz und setzen Sie den Kopfhörer auf. Nehmen Sie die Rolle von Lady Macbeth oder Macbeth ein und spielen Sie im Dialog mit unseren Schauspieler*innen. Ihr jeweiliger Text wird auf dem Bildschirm vor Ihnen eingeblendet. Hier können Sie den Text sprechen, selber interpretieren und mit den folgenden Handlungsanleitungen experimentieren. Entscheiden Sie sich nun bei einem weiteren Durchgang für eine dieser drei Handlungsanleitungen.

Handlungsanleitung: Veränderung

Versetzen Sie sich in die Rolle der Figur. Wie könnte die Figur auch anders sein? Wie verändert sich die Figur, wenn man den Text völlig anders spricht? Anders betont? Lauter, leiser, sanft, aggressiv?

Handlungsanleitung: Einfühlung

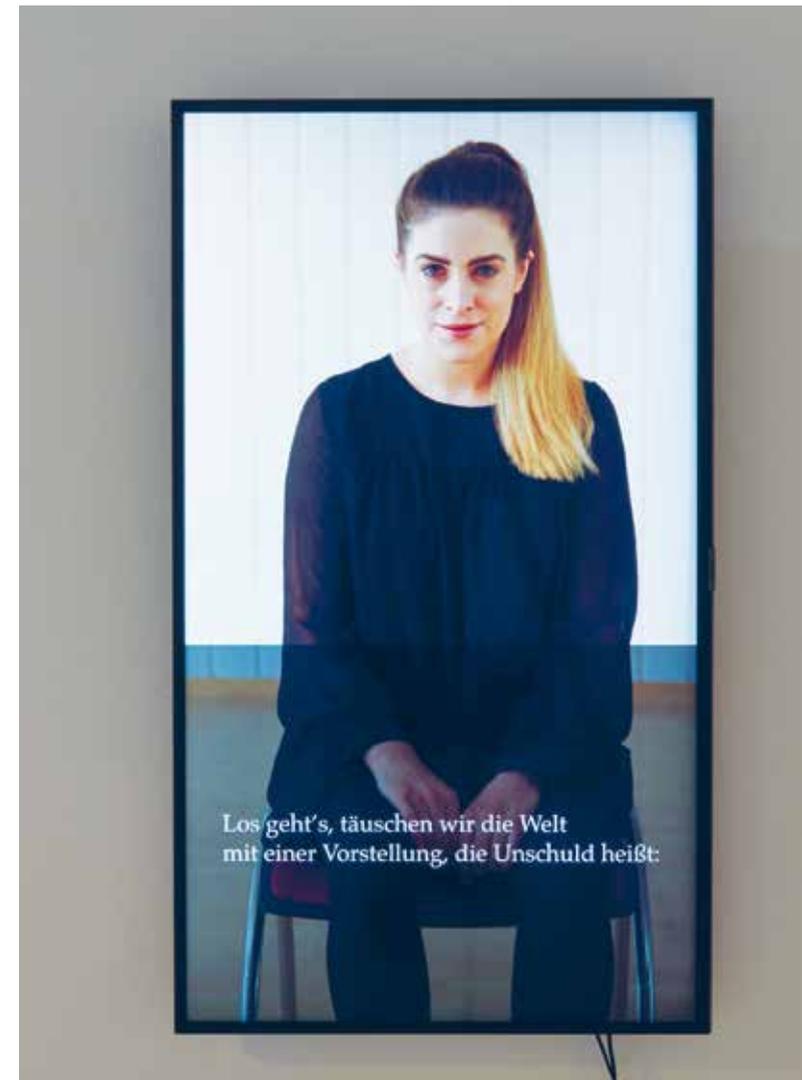
Üben Sie sich in Empathie, indem Sie auf die Haltungswechsel Ihres Spielpartners, Ihrer Spielpartnerin eingehen. Reagieren Sie in Ihrer Figur auf die Reaktion des Gegenübers, wie er die Stirn runzelt und ernst guckt oder wie sie sich süffisant lächelnd zurücklehnt.

Handlungsanleitung: Körperlichkeit

Spielen Sie frei mit Ihrer Gestik und Mimik. Wie verändern sich Ihre Körperhaltung und Ihr Gesichtsausdruck, während Sie auf die Figur des Schauspielers, der Schauspielerin reagieren?

Das „Karaoke“ erlaubt der Mitspielerin, dem Mitspieler, einerseits mit dem Text eine eigene „Lady Macbeth“ oder einen eigenen „Macbeth“ zu erschaffen und dann im Vergleich mit den Interpretationen der Darsteller*innen in den drei Videos zu merken, dass es noch viel mehr Möglichkeiten gibt, diesen reichen Text zu lesen und zu verstehen.

Im Weiteren eröffnet das „Ausprobieren“ des Schauspielens die Möglichkeit, neue Facetten an sich zu entdecken, diese auszuloten, und dieses neue Selbstverständnis sowohl in den Alltag wie auch in das Arbeitsleben zu integrieren.



Die Minimalistin

Ilona Kálnoky (* 1968)
lebt und arbeitet in Berlin und Fergitz/D

ausgewählt von Marc Wellmann



Die in Bruck an der Mur in der Steiermark geborene Bildhauerin lebt und arbeitet seit 1994 in Berlin. Sie kam zum Kunststudium nach Deutschland, nachdem sie in Österreich eine Ausbildung an der Fachschule für Keramik und Ofenbau absolviert hatte. 2003 verließ sie als Meisterschülerin von Bernd Wilde und Karin Sander die Kunsthochschule Berlin-Weißensee. Ihre erste Einzelausstellung zeigte sie unter dem Titel „Kontemplation“ 2006 in der Berliner Dependance der Galerie Heike Curtze, gefolgt von der Schau „Leib“ 2007 im Wiener Stammhaus der Galerie. Es folgten unter anderem Solo-Projekte im Trakl-Haus der Landesgalerie Salzburg (2008) und im Berliner Georg-Kolbe-Museum (2012). Ilona Kálnoky schuf damals für den als „Kunstkammer“ getauften Projektraum des Museums eine ortsspezifische Installation aus einem sich rhythmisch straffenden Gummiband. Eine davon abgeleitete Arbeit zeigte sie 2019 als interaktive Außenskulptur im gräflichen Kurpark von Bad Driburg. Unter vielen Gruppenausstellungen wären ihre Beteiligung an „Crossing Abstraction“ im Kunsthaus Erfurt (2012), an „Art Encounters Biennial 2015“ im rumänischen Timisoara, an der „sommer.frische.kunst“ in Bad Gastein (2017) und an der von Vassilis Oikonomopoulos kuratierten Ausstellung „Refusing to be still 21,39“ in Jeddah, Saudi Arabien, hervorzuheben.

Zweite Heimat

Zusammen mit ihrem Mann, dem Architekten Ferdinand von Hohenzollern, erwarb sie 2001 das „Gut Fergitz“ in der Uckermark. Nach umfanglichem Aus- und Umbau wurde daraus der zweite Wohnsitz der Familie. Mit Gleichgesinnten aus den umliegenden

Ortschaften konzipierte Ilona Kálnoky das UM-Festival für zeitgenössische Kunst, Musik und Literatur, welches 2008 seine erste Auflage erlebte und seitdem alle zwei Jahre realisiert wurde; lediglich der Corona-Virus erzwang eine Verschiebung von 2020 auf 2021. Die dazu eingeladenen Künstler*innen setzen sich mit den räumlichen, sozialen und historischen Gegebenheiten der Region auseinander und präsentieren ihre Arbeiten im Rahmen einer dreitägigen Ausstellung an verschiedenen privaten und kommunalen Orten im Umkreis des Oberuckersees, die unter anderem mit geführten Fahrradtouren erschlossen werden können.

Ilona Kálnoky beschäftigt sich im Rahmen dieses Projektes auf künstlerische Weise mit Themen und Problemen, die sich vor Ort aufdrängen, aber letztlich auch globale Relevanz besitzen, wie etwa dem Naturschutz oder der Nachhaltigkeit von Landwirtschaft. Durch eine Kooperation des UM-Festivals mit der Hochschule Eberswalde HNEE werden Künstler*innen dabei zunehmend auch mit Wissenschaftler*innen vernetzt.

Ding-Dialog

Ilona Kálnokys Arbeiten sind dialogisch aufgebaut. Die zum Teil konfrontative Begegnung verschiedener Materialien, zu denen auch der umgebende Raum in seinen stofflichen Grenzen zu rechnen wäre, mündet in Werken, die den Vorgang plastischer Hervorbringung gegenwärtig halten. Der künstlerische Prozess ist ein integraler Teil ihrer Sichtbarkeit. Die leiblichen Metaphern im Werk Ilona Kálnokys erscheinen häufig als Spuren eines körperlichen Kontaktes oder einer von der Künstlerin ausgelöst bzw. inszenierten

Krafteinwirkung. Dabei bezieht sie sich immer wieder auf die „Verblast“ des amerikanischen Bildhauers Richard Serra, wie sie erstmals 1971 in der Zeitschrift *Avalanche* publiziert wurde. Bei der Liste von Handlungswörtern wie „heben“, „schichten“, „bohren“, „setzen“, „graben“, „wölben“, „ziehen“, „drehen“, „quetschen“ oder „schieben“ geht es um die elementare Beziehung des Körpers zu den Dingen und auch um das körperliche Empfinden bei der Verwendung dieser Begriffe. Die nicht-figurative Abstraktion ihrer Werke ermöglicht einen unverstellten, geradezu phänomenologischen Blick auf die stofflichen Eigenschaften der Materialien. Die Minimal Art ist dabei ein wesentlicher Bezugspunkt, aber ebenso die leiblichen Beziehungen zwischen den Menschen und den Dingen, wie sie in den „Passtücken“ von Franz West in den 1980er Jahren und den seit Ende der 1990er Jahre durchdeklinierten „One-Minute-Sculptures“ von Erwin Wurm zu beobachten ist. Während die klassische Bildhauerei auf Ewigkeit und Beständigkeit ausgerichtet war, spielen Werke dieser beiden österreichischen Künstler mit den ephemeren und performativen Aspekten der plastischen Hervorbringung.

Das Atelier als Garten

Ilona Kálnokys Atelier befindet sich auf einem Gewerbehof im Berliner Bezirksteil Moabit in unmittelbarer Nachbarschaft zu der Galerie Office Impart. Die Künstlerin entwickelt dort mit Bedächtigkeit ihre Arbeiten, die vielfach auf experimentellen Prinzipien beruhen. Sie nimmt sich viel Zeit, die von ihr in die Hand genommenen Dinge zu erkunden. Ihr Interesse gilt vor allem der Kombination von Materialien, die weitgehend in ihrem ursprünglichen Zustand belassen

werden und auf die sie mit ihrem „Leibgefühl“ antwortet. Das Atelier vergleicht sie mit einem Garten, da ihr Schaffensprozess auf einer verwandten Haltung gründet. Ihre Arbeitsweise nennt sie „Mischskulptur“, was sich von dem Begriff „Mischkultur“ ableitet, der aus dem Gartenbau kommt und die gleichzeitige Bepflanzung eines Feldes mit unterschiedlichen Nutzpflanzen bezeichnet. Dabei geht es um die Erforschung, welche Pflanzen sich günstig oder ungünstig gegenseitig beeinflussen. Mitunter kann sich auch das Belassen von Unkraut positiv auswirken. Auf ähnliche Weise beobachtet Ilona Kálnoky die Werkstoffe im Atelier. Sie beobachtet sie, fügt Elemente hinzu oder nimmt andere wieder weg, auch um einen transitorischen Moment zu erzielen, in dem das Vorher und das Nachher noch zu erspüren ist.

Sculpture Sketches

*5 Inkjet Prints auf Büttenpapier
Je 32 x 24 cm, gerahmt
2012–2020*

Die unabgeschlossene Serie der Sculpture Sketches (dt. „Skulpturen-Skizzen“) von Ilona Kálnoky besteht aus Fotografien, auf denen die „Begegnungen“ verschiedener Materialien unter den Wirkungen physikalischer Gesetzmäßigkeiten festgehalten sind. Es sind aus Experimenten hervorgegangene Materialkombinationen, die auch als plastische Skizze fungieren, um größere Ensembles zu erproben: Der von einem schwarzen Gummiband umwickelte Ziegel; die kreuzweise Schichtung von kleinen Tonrollen; eine Schaumstoffrolle, die teilweise in einen durchsichtigen Behälter gepresst wurde und sich an den herausragenden Enden durch den Einfluss von UV-Licht verfärbt hat; eine um einen oder die um einen durchsichtigen Zylinder aus Acrylglas gewickelte Tonmasse; der von einer kleinen Zwinde zusammengehaltene Luftballon. Die derart zugerichteten Objekte existieren nur noch teilweise oder auch nur als Fragmente im Original. Für die Künstlerin haben die Fotografien, in denen sie sichtbar bleiben, sowohl Dokument- als auch Werkcharakter. In dieser offenen Struktur markieren sie das Zentrum des Schaffensprozesses der Künstlerin. Die Rahmen hängen in Form eines Rasters an der Wand und sind frei kombinierbar und können darin als miteinander zusammenhängende oder voneinander differierende Handlungsabläufe gelesen werden.

Ilona Kálnoky bezieht ihre Materialien sowohl vom Fach- als auch vom Baumarkt. Es handelt sich durchweg um geradezu alltägliche, in der Regel auch vorproduzierte Stoffe, die sie in ihrem ursprünglichen Zustand weitgehend belässt, sie vor allem nicht bemalt oder mechanisch weiter bearbeitet. Neben der Kombination von zwei distinkten Dingen, wie etwa einer Zwinde und einem Ballon, die durch Druck, Reibung oder schlicht durch Wirkungen der Gravitation aneinandergehalten werden, verwendet die Künstlerin auch amorphe Stoffe wie Sand, Schlamm, Gips oder Salz. Es geht ihr um eine Enzyklopädie der Dinge unter der Einwirkung von Prozessen, die uns in der Welt umgeben. Wie verhalten sich die Materialien zueinander und in Bezug auf den Betrachter, die Betrachterin? Die handwerkliche Reduktion führt zu einer Konzentration auf die an den Materialien ausgeführten Handlungen bzw. an ihnen vollzogenen Prozessen.



Werkstoffe in fortlaufenden Prozessen beobachten

Ilona Kálnoky im Gespräch mit Dagmar Frick-Islitzer
Berlin/D, 10. Februar 2020

In deinen künstlerischen Arbeiten untersuchst und veränderst du Materialien. Beschreibe bitte deine Arbeitsweise. Wie gehst du an den Werkstoff heran?

Die Herangehensweise ist eine große Fragestellung an Skulptur. Was ist eine Skulptur? Wo beginnt sie? Was beinhaltet Skulptur? Diese grundsätzlichen Fragen sind nicht politisch gemeint, aber sie fragen nach Grundstrukturen und Zusammenhängen. Ich wähle einfache, arme Materialien aus, die im Bereich der Bildhauerei zu großen Teilen bekannt sind und die als Werkstoff zu verstehen sind und skulptural interessant sein könnten. Ich hole sie in ihrem Anfangsstadium ab, zum Beispiel Ton in einem 10-kg-Sack, Gips und Zement in Pulverform, rohes Holz. Ich fange mit ihnen ein ganz einfaches Spiel an. Mit einfachen Handlungen versuche ich, sie in ihrem Wesen und ihrer Charaktersprache kennenzulernen. Ich lasse mich von der Frage leiten: Was ist besonders an diesem einfachen Material? Aus dieser Erkundung entwickelt sich etwas. Dabei arbeite ich nicht zielorientiert. Ich habe im Grunde nichts vor. Ich habe nur vor zu probieren, aufzulösen, zu quetschen, zu dehnen und mir zu überlegen, womit ich es dehnen, quetschen, auflösen oder wachsen lassen kann. Diese Handlungen entstehen aus den Werkstoffen. Es sind der Werkstoff, eine Handlung und ein Prozess. Diese drei Dinge versuche ich zusammenzubringen.

Du hast eben gesagt, dass du nicht zielorientiert arbeitest. Weshalb? Ich glaube, es ist hilfreich, sich nicht immerfort ein Ziel zu setzen. Ich gehe von einer Suche oder einem Empfinden aus. Das sind zwei verschiedene Haltungen. Ich kann sagen: Ich suche etwas. Aber ich würde für mich behaupten: Ich finde etwas. Ich nehme einen Werkstoff und schaue, was passiert, wenn ich diese oder jene Handlung mit ihm vollziehe. Dadurch finde ich etwas. Dieses Gefundene entwickle ich weiter. Viele kleine Arbeiten bleiben im Stadium der Sculpture Sketches – das sind ganz einfache skulpturale Skizzen. Aus diesen Skizzen entwickle ich dann wieder weitere Schritte, aber es basiert immer auf diesem Finden und nicht auf Ziel, weil Letzteres etwas sehr Limitiertes hat für mich.

Weshalb?

Das Ziel erreicht zu haben, klingt für mich abgeschlossen und ich kann

mich etwas Neuem zuwenden. Das gibt es in meiner Arbeit überhaupt nie, dass ich etwas abschließe. Ich gehe mit der Erfahrung in die nächste hinein und ich nehme die nächste Erfahrung in die übernächste hinein.

Welche Haltung steht hinter dem Begriff „finden“? Wie erkennst du etwas, wenn du nicht weißt, was du finden wirst?

Das ist etwas, was ich über viele Jahre geübt habe. Ich sage nicht zu schnell: „Das ist so. Das kann ich nur jetzt so und so verwenden.“ Nein. Die Dinge bleiben auf eine gewisse Weise für sich stehen, und ich kann immer wieder etwas Neues darin entdecken. Das meine ich mit „finden“. An einem Tag gefällt mir die Arbeit, an einem anderen nicht. An einem Tag wirkt sie durch das einfallende Licht so, am nächsten sieht sie wieder ein bisschen anders aus. Das sind Beobachtungen, die ich nur finden kann. Denn wenn ich suche, dann habe ich ein Bild im



Kopf, was ich vielleicht haben möchte. Und davon muss ich mich total befreien und im künstlerischen Arbeiten weglassen.

Bedeutet das, sich von der eigenen Vorstellung zu befreien?

Ja. Mit dem zielorientierten Suchen limitiert man sich.

Lässt du dich dabei gerne überraschen?

Ja, natürlich. Es ist viel Überraschung, was im Prozess passiert oder ich später wiederentdecke. Unter diesem Tisch hier im Atelier lasse ich seit Monaten etwas verdunsten und ich weiß noch nicht, ob es interessant sein wird. Wenn es fertig ist, werde ich es sehen. Ich werde dann auch wieder lange brauchen, um das Geschehene zu verstehen. Erst dann kann ich sagen, ob es Sinn gemacht hat und ob es zu etwas anderem überführt. Eine Sache befruchtet immer auch andere, beispielsweise wenn Arbeiten gegenüberstehen und dadurch plötzlich ein Zusammenhang entsteht.

Ist dein geschilderter künstlerischer Prozess deine Vorgehensweise, um zu Neuem zu gelangen?

Die Art, wie ich arbeite, ist in einem jahrelangen Prozess entstanden. Ich versuche zu verstehen, was das Eigene ist. Neu ist ja nie richtig etwas. Ich habe eine Erinnerung an etwas, das ich gesehen und in der Hand gehabt habe. Damit will ich mich befassen und wieder neu damit umgehen. Ich verwende oft zwei Materialien miteinander, von denen ich mir ein interessantes Spannungsfeld erhoffe. Eines bedingt das andere. Oder ein Material unterstützt das andere auf eine interessante Weise und es kommt zu einer Kombination, die ich noch nicht gesehen habe. Aus einem

Zwischenschritt entwickelt sich manchmal auch etwas Neues heraus. So kann dieselbe ausgeführte Handlung mit unterschiedlichem Material ganz unterschiedlich aussehen. Das finde ich inspirierend, um eine Skulptur zu entwickeln.

Notierst du deine Beobachtungen?

Das Beobachten meiner Arbeiten gehört zu der täglichen Routine, die meinen Arbeitsalltag prägt. Aber meine Zeichnungen sind die Sculpture Sketches. Ich archiviere die Objekte in meinem Regal, das wie ein Setzkasten funktioniert. Dort kann ich umstellen, austauschen, verwerfen. Ich fotografiere die Objekte auch in einem bestimmten Moment. So entsteht ein Archiv vom Archiv.

Deine Arbeitsweise hat mit dem Faktor Zeit zu tun. Bist du eine geduldige Künstlerin?

Auf jeden Fall bin ich in der Kunst geduldig. Ich bin vielleicht sonst gar nicht so geduldig, aber ich bin mit meinen Arbeiten sehr geduldig. Ich mag es, Dinge um mich stehen zu lassen, sie zu beobachten und die Materialien sich selbst zu überlassen, um sie aus einem Winkel heraus plötzlich wieder zu sehen. Viel Geduld habe ich mit meinem Gemüsegarten gelernt. Dort wende ich ein System von Mischkultur an. Pflanzen, die sich gut bedingen, werden miteinander gepflanzt, es entsteht eine ständige Abfolge. Jedes Mal ist es eine große Lehrstunde an Geduld, Grünzeug zu lassen und nichts auszureißen. Ich komme in den Garten, um zu schauen, zu finden, was über die letzte Woche passiert ist. Was ist gewachsen oder gar gewuchert? Was ist kaputt gegangen? Ein Garten ist eine sehr gute Schule mit einem ähnlichen Prinzip, wie ich hier im Atelier arbeite.

Wie sieht dein typischer Arbeitstag aus?

Ich kaufe mir morgens immer einen Kaffee und komme damit ins Atelier. Ich setze ihn ab und dann schaue ich herum, was seit dem Vortag passiert ist und was sich verändert hat. Manchmal habe ich verschiedene Prozesse laufen, mit Salz oder Moor, die ich beobachte. Dann stelle ich gerne die Dinge um. Ich bin eine große Aufräumerin. Ich finde es spannend, Arbeiten immer wieder in andere Zusammenhänge zu stellen. Das inspiriert mich. Aus den unterschiedlichen Sculpture Sketches entstehen Gruppen, aus denen heraus ich sehe, was ich nochmals verändern oder werkstoffmäßig neu gegenüberstellen sollte. Diese Beschäftigungen finden oft vor Ausstellungen statt. Dazwischen lese ich gerne. Manche Tage komme ich auch nur, lese und gehe wieder. Und an manchen Tagen habe ich konkret etwas vor. In der Zwischenzeit besitze ich ein großes Lager mit unterschiedlichen Materialien und Hilfswerkzeugen. Ich wähle etwas aus und versuche, damit etwas in Gang zu setzen. Dann sind da auch noch Telefonate zu führen oder Recherchen zu machen. In der Regel gehe ich erst, wenn ich das Gefühl habe, dass ich im Moment nichts weitermachen kann.

Du arbeitest alleine. Woher holst du dir deine Kraft, jeden Tag ins Atelier zu kommen?

Ja, ich möchte alleine arbeiten. Ich muss die Dinge erst einmal für mich entwickeln und beobachten. Aber sicher, jeden Tag ins Atelier zu gehen, ist nicht immer einfach, gerade an Tagen, an denen einen nichts erwartet. Doch es sind diese ständig fortlaufenden Prozesse, die mich faszinieren. Ich zwingt mich zu einer

Ruhe, um kleine Veränderungen oder Formen zu finden. Es kommt mir auf dieses Finden an. Deshalb schaue ich jeden Tag, ob nicht doch irgendetwas passiert ist.

Bei deinen Arbeitsvorgängen kann ich mir vorstellen, dass sie krisenbehaftet und scheiteranfällig sind. Längst wird nicht alles gelingen können. Kennst du Krisen? Wie gehst du vor, wenn die Arbeit harzt oder sie dir entgleitet?

Ja klar kenne ich Krisen. Ich frage mich, wofür das, was ich tue, sinnvoll ist. Dadurch, dass immer etwas im Gange ist, stecke ich nie fest im eigentlichen Sinne. Aber es gibt Ängste, wenn ich nicht weiß, ob das, was ich tue, wirklich etwas wird. Aber im Grunde sind es sehr natürliche Prozesse und Fortläufe, und ich muss einfach mit ihnen mitgehen. In einer kurzen Phase der Stagnation hilft es mir, mich kleinteilig zu beschäftigen, mit kleinerem Fokus auf ein Detail. Wenn ich gar nicht mehr vorankomme, tut es mir gut, wenn ich mich mit etwas ganz anderem beschäftige, etwas koche oder in den Garten gehe.

Ich komme nochmals zurück auf die Überraschung. Da liegt der Zufall nahe. Wie ist der Zufall für dich konnotiert? Was kannst du ihm abgewinnen?

Ich stehe mit dem Zufall nicht in einem guten Verhältnis. (lacht) Es gibt ihn vielleicht, aber ich glaube eher, dass er eine überraschende Entdeckung ist. Da geht es wieder um Suchen und Finden. Wenn ich etwas gefunden habe, ist es kein Zufall, sondern ich habe etwas bewirkt und beobachtet. Dinge stehen im größeren Zusammenhang. Sie sind miteinander verbunden und eines bewegt sich in das andere hinein. Bei meinen

Arbeiten erlebe ich das ganz oft. Das Wissen, was ich bei einem Material erlangt habe, kann ich woanders anwenden. So gesehen ist nichts wirklich Zufall, sondern gespeichertes Wissen, gespeicherte Erfahrungen, die ich wieder hervorholen kann.

Wo verläuft die Grenze zwischen Beobachtung, Kontrolle und Entgleitung bei deinen Arbeiten?

Ich bin unbedingt für Kontrollverlust, genauso wie ein Ziel und Ergebnis nicht zu sehr vor Augen zu haben. Was ich mache ist, einen Werkstoff zu nehmen, versuchen ihn zu verstehen, etwas von seinem Charakter herauszuarbeiten, vielleicht etwas gegenüberzustellen oder zu verbinden oder in einem Prozess zusammenzubringen und ihn zu lassen. Als Künstlerin bleibe ich Beobachterin dieser Arbeit. Aber es ist keine Kontrolle.

Du hast die Beobachtung als künstlerische Gabe mehrfach angesprochen. Wie hast du sie dir angeeignet?

Im Studium haben wir vieles ausprobiert. Dabei haben wir uns gegenseitig

beobachtet und uns darüber unterhalten. In dieser Zeit lernte ich, Beobachtung als ein kreatives Werkzeug einzusetzen. Sie zeigt, was mich interessiert. Bei tollen Arbeiten von anderen war ich zu Beginn fast neidisch, weil sie so schön waren. Aber bald wechselte ich von der Ich-Bezogenheit „Wieso habe ich sie nicht gemacht?“ zur Beobachtung „Wieso finde ich diese Arbeit gut? Was hätte ich anders gemacht? Was ist der Unterschied zu meiner Arbeit?“ Das sind wichtige Momente der Überlegung, was einen wesentlichen Teil einer künstlerischen Arbeit ausmacht.

Nimmst du dir bewusst Zeit zu reflektieren?

Ja, unbedingt. Reflexion hat etwas mit sich zurücknehmen zu tun. Ich schaue den Dingen zu, um zu erfahren, ob sie mich noch interessieren oder ob sie für mich an Spannung verloren haben. Mich bringen auch grundsätzliche Fragestellungen zum Nachdenken. Wieso bin ich mit meiner Arbeit genau an diesem Punkt? Da hängen viele Dinge zusammen, aber in meinem Fall hat es damit zu tun, dass ich

immer schon gerne handwerklich gearbeitet habe. Ich habe immer schon meine Dinge selbst gemacht, gebaut oder gestrickt.

Stellst dich bei deiner Arbeit so etwas wie Routine ein?

Routine verbinde ich mit meinem Tagesablauf. In meiner künstlerischen Arbeit hingegen kenne ich keine Routine. Ich erlebe jeden Tag etwas Neues.

Was ist für dich Erfolg? Was braucht es, damit du sagen kannst: Das ist Erfolg!

Prinzipiell ist Erfolg kein großes Ziel in meiner Arbeit. Als Erfolg sehe ich meine Ausstellungen, wo meine Arbeiten gesehen werden wollen. Das schätze ich sehr, auch an meinen Kolleg*innen, dass sie meine Arbeit mögen und dass wir uns austauschen. Das ist für mich ein großer Erfolg. Ich weiß nie, ob ich jemandem begegne, der meine Arbeit auch interessant findet und mit dem ich darüber einen Dialog führen kann. Meine Arbeiten sind ja sehr speziell. Da gibt es vielleicht ein paar Hundert Interessent*innen. Deswegen ist für mich der Erfolg nicht so sehr daran gebunden, ob ich in einem großen oder kleinen Museum ausstelle, sondern Erfolg ist, Dialoge führen zu können, Menschen zu finden, mit denen ich mich über meine Themen und Interessen austauschen kann und wo wir uns gegenseitig begleiten und uns unterstützen.

Im täglichen Arbeiten ist Erfolg dann, wenn ich etwas mache, was für mich spannend ist, was in einer Kombination miteinander interessant ist, wenn es miteinander spricht oder etwas in Gang setzt und sich ausdrückt. Das ist für mich ein persönlicher Erfolg. Ich

bin glücklich, wenn ich etwas sehe, was mich zum nächsten Schritt inspiriert.

Im Größeren finde ich Erfolg, wenn ich meine Arbeit mit anderen teilen und darüber sprechen kann. Wie groß der Radius ist, ist zweitrangig.

Wie nimmst du Verantwortung wahr für das, was du künstlerisch tust?

Jeder Künstler, jede Künstlerin versucht, seine oder ihre Sprache über seine oder ihre künstlerische Arbeit zu finden, um zu kommunizieren. Ich teile mit, was uns umgibt. Das sind Materialien, Werkstoffe, Prozesse, Handlungen. Ich finde heraus, wie viel in Bewegung ist. Um uns gibt es nie Stillstand. Es tut gut, sich daran zu erinnern, dass wir nie stagnieren, auch wenn wir manchmal das Gefühl haben. Durch meine Arbeit kann ich diese Erfahrung ein Stück weit vermitteln.

Ich mag auch Arbeiten, die zwischen Witz und Tragik pendeln. Sie helfen, die Welt dazwischen zu realisieren. Das ist global gesehen nicht eine Lösung für große politische Fragen, aber ich glaube daran, dass man sich immer wieder reduzieren und kleine Stufen nehmen sollte. Konkret für sich überlegen: Was ist mein nächster Schritt?

Was können Künstler*innen von ihrer künstlerischen Denk- und Herangehensweise anderen Menschen mitgeben?

Ich glaube, dass es viel zu wenig Austausch gibt zwischen Künstler*innen, die wie ich arbeiten, und Menschen, die einen anderen Beruf ausüben. Man unterhält sich tatsächlich kaum über den Arbeitsalltag, die

Arbeitsabläufe oder über die gemachten Erfahrungen. Es wäre spannend für beide Seiten, weil Kunst eine Sprache ist, mit der sich viele Themen vermitteln lassen. Darüber können Künstler*innen andere Personen ganz anders erreichen und zu Gedanken verleiten. Künstler*innen leben permanent in Dialogen mit anderen. Daher sollten viel mehr Dialoge zu anderen Berufssparten passieren.

Was soll für sie dabei herauskommen?

Zu beobachten, was man gerade tut, und zwar ganz genau und mit der Bewegung dazu, macht einen wesentlichen Teil des Arbeitsprozesses aus. Ich nehme mich wahr, wie ich mich bewege, wenn ich etwas schüttele, ziehe, knete oder quetsche. Das können andere Menschen auch tun. Wenn sie am Schreibtisch sitzen, sitzen sie wahrhaftig dort und sind mit etwas beschäftigt. Das können sie in ihren Arbeitsprozess hineinnehmen.

Was können sie dadurch erkennen?

Es ist die Erkenntnis, dass alles irgendwie miteinander zusammenhängt. Daher gibt es keine isolierten Handlungen oder Prozesse. Wenn wir versuchen uns zu erfassen und ein Stück weit verstehen, dann bewegen wir uns in einer ganz großen Welt. Überall ist Bewegung, überall geht es weiter. Es gibt tausend Wege und Möglichkeiten. Wenn wir uns als Teil eines gesamten Prozesses sehen, kann viel Neues entstehen.



Diese Lernstation besteht aus einer Werkbank mit mehreren Behältern mit unterschiedlichen Werkstoffen, wie zum Beispiel Wolle, Holzfasern, Alugewebe, Latex, Schaumstoff, und verschiedenen Formelementen, wie Ringen, Röhren, Stäben, sowie einer Lupe und einer offenen Kiste zum Fotografieren der Skulpturen.

Als Bildhauerin interessiert sich Ilona Kálnoky für Materie, insbesondere im Übergang von einem Zustand zum anderen, so wie sich alles um uns herum auch in einem ständigen Prozess befindet. Wir leben in einem Zwischenstadium.

Skulptur ist nicht etwas Starres, sondern kann uns das Haptische, Emotionale, Räumliche, Stoffliche, Körperliche, Transzendente, Seelische und Politische unserer Welt vorführen und nachempfinden lassen.

Ihre „Sculpture Sketches“ sind Skulpturen, die durch eine oder mehrere charakteristische Eigenschaften von Werkstoffen entstehen. Bitte versuchen Sie es selbst.

Handlungsanleitung

Nehmen Sie sich Zeit und lesen Sie die Anleitung bis zum Ende.

1. Wählen Sie zwei Werkstoffe, die Sie ansprechen und deren Kombination Sie interessant finden.
2. Untersuchen Sie jeden Werkstoff nach seiner Eigenschaft. Wie fühlt er sich an, ist er warm, kalt, weich, hart, schwer, leicht?
3. Bauen Sie aus beiden Werkstoffen – eventuell mit Hilfe eines Formelements – eine Skulptur.
4. Stellen Sie die Skulptur in die Fotobox und fotografieren Sie diese aus verschiedenen Winkeln.
5. Bauen Sie Ihre Skulptur auseinander und legen Sie die Werkstoffe wieder zurück.





Die leise, feinsinnige Kosmopolitin

Sung Min Kim (1971)
lebt und arbeitet in Wien/A*

ausgewählt von Franz Moser

Tiefe, vielschichtige Bilder

Die Bilder von Sung Min Kim sind so tief, wie sie Schichten haben. Es ist faszinierend, die Entstehung ihrer Bilder über Monate hinweg zu verfolgen, unzählige Schichten liegen da übereinander, Papier und Farben. Bei mehrteiligen Arbeiten werden die Teile auch immer wieder neu angeordnet, gedreht. Mehrere Monate geht es so dahin mit einem Werk.

Das abgeschlossene Werk ist eine Momentaufnahme an einem Punkt, an dem es sich fertig anfühlt. Dann wird es in eine Ecke des Ateliers gestellt und nach längerer Zeit einer Intuition folgend wieder hervorgeholt. Wenn es dann – einige Wochen nach dem letzten Papier- oder Farbauftrag – der eigenen Betrachtung standhält, ist es fertig.

Über das Fastentuch für die Pfarrkirche Krumpendorf (Kärnten, A) sagt sie 2020: „Ich bin dankbar, dass sich das Bild dafür entschieden hat, rechtzeitig fertig zu werden. Denn nicht ich als Künstlerin entscheide, wann das Bild fertig ist – sondern das Bild selbst entscheidet aus seinem eigenen Leben und Willen heraus, wann es aufhören will.“

Objektiv sieht man im abgeschlossenen Werk sicher nicht alle Facetten und Wendungen der monatelangen Arbeit, aber es trägt dies alles in sich, und man nimmt sie intuitiv wahr.

Entstehung der Bilder mit vielen Wendungen

Mir kommt dabei unweigerlich ein Bild des von den Nationalsozialisten ermordeten evangelischen Theologen Dietrich Bonhoeffer (1906–1945) in den Sinn, der im September 1943 aus der Gefängniszelle in Berlin-Tegel an seine Braut über das menschliche Leben schreibt:

„Wie wunderbar muß Dir Dein Lebensweg jetzt oft vorkommen. Aber auf einen Berg steigt man ja auch im Zick-Zackweg, sonst käme man gar

nicht herauf und von oben sieht man oft ganz gut, warum man so gehen mußte.“

Bei Sung Min Kim gibt es keine schnellen, direkten Wege. Es braucht Zeit, viel Zeit, Muße und akribische, feine Arbeit. Wie der Mensch im Bild vom Berganstieg für sein ganzes Leben, so hat auch Sung Min Kim am Beginn des Schaffensprozesses kein konkretes Ziel – kein geplantes Bild – vor Augen, es entsteht im Prozess, wie das Leben im Gehen.

In letzter Zeit legt Sung Min Kim analog einem biografischen Fotoalbum eine Dokumentation der Entstehungsstadien ihrer Bilder an und lässt uns – die Betrachter*innen – auf ihrer Webseite an dem spannenden, verblüffenden Prozess teilhaben, so zum Beispiel bei „Winter – the Process“.

Südkorea – Indien – Europa

Begegnet man Sung Min Kim, so trifft man eine kleine, lebendige Frau, die mit ihrem Mann und den beiden Kindern im Norden von Wien lebt und arbeitet. Sie ist alles andere als eingebildet oder von sich eingenommen, dabei kann sie auf eine spannende, kosmopolitische Biografie zurückblicken.

1971 in Seoul geboren, wuchs sie in Südkorea auf und wurde nach der High School an der Seoul National University in koreanischer Malerei ausgebildet. Nach diesem Abschluss ging sie zum Studium nach Indien, in West Bengal begann sie, Indische Philosophie zu studieren. Über ihre Beweggründe dafür sagte sie 2004 in einem Interview in ICC Quaterly, New Delhi: „Ich hatte keine großen Erwartungen, als ich nach Indien

kam. Ich war nicht zufrieden mit den zeitgenössischen Trends in der Kunst, so wollte ich in Indien forschen und Wert und Bedeutung der Kunst in dem neuen Land entdecken. Ich wollte Stärke in mir entwickeln, weiter gehen und mehr herausfinden. Vielleicht etwas arrogant dachte ich: anderen zu folgen ist mentale, geistige Faulheit.“

Später wechselte sie nach New Delhi und schloss dort das Studium der Kunstgeschichte mit Schwerpunkt indische Kunstgeschichte ab. Danach hatte sie in New Delhi verschiedene Lehraufträge an der Universität. In dieser Zeit lernte sie auch ihren dort religionswissenschaftlich forschenden Mann kennen, mit dem sie seit 2006 in Wien lebt.

2009 schloss sie ein Doktorat in indischer Ästhetik an der School of Arts and Aesthetics, Jawaharlal Nehru University in New Delhi ab.

Tiefe Verbindung zwischen Philosophie und künstlerischer Arbeit

Ihr Doktorvater, Prof. H. S. Shivaprakash, damals Direktor des Tagore Center der indischen Regierung in Berlin, sagte bei der Eröffnung ihrer Einzelausstellung „In das fließende Formlose“ im Bildungshaus St. Hippolyt 2012:

„An der Universität in New Delhi war ich Betreuer der Dissertation von Sung Min Kim über die Ästhetik buddhistischer Mandalas. Sie entwickelt darin einen ästhetischen Zugang auf Basis der Philosophie und Spiritualität des kaschmirischen Shivaismus. Am Anfang, als ich sie traf, war ich skeptisch: Warum braucht eine Malerin ein Doktorat? Aber als ich ihre Bilder sah, war ich sicher, dass sie die theoretische Forschung schaffen würde.“

Und weiter führte er aus: „Ich sehe eine tiefe Verbindung zwischen dem, was sie in ihrer philosophischen Arbeit entdeckt, und ihren Bildern. Es ist schwierig, ihre Bilder zu klassifizieren und zu erklären – gleichzeitig sind sie leicht aufzunehmen. Sie sind sehr einfach – aber nicht leicht. Sie sind keine mimetischen, spiegelbildlichen Abbildungen der Welt. Sung Min Kims Malerei hat tiefe Wurzeln in der klassischen chinesischen, koreanischen und teilweise auch in der indischen Malerei. Ich schätze ihre Zurückhaltung als Malerin, die nicht hinter dem Erfolg her ist, nicht versucht hat, an der Art und Weise der Malerei, die erfolgreich war, festzuhalten, sondern auf ihrem malerischen Weg weitergesucht hat und weitergegangen ist.“

Es geht um vibrierendes Leben

Über ihren Grundantrieb ihrer künstlerischen Arbeit und zugleich ihrer inneren Welt sagt Sung Min Kim im schon zitierten Interview 2004: „Ich bin fundamental daran interessiert, was Leben ist, vibrierendes Leben. Das Thema Leben ist das Zentrum meiner Malerei. Ich will Vibrationen des Lebens auf die Leinwand bringen. Auch Pausen zwischen dem Pulsieren sehe ich immer klarer. Niederfallen, Dunkelheit oder Tod sind auch Teil meines Lebens und meiner Malerei. Es gibt nicht nur Leben, es gibt auch Tod. Ich wünsche mir, die negativen Seiten des Lebens ins Positive gewendet sehen zu können.“ Dieses Grundthema hat sie in mehreren Zyklen entfaltet: „Das ewige Weibliche“, zu den Jahreszeiten, so wie „Liebe“.

Kinder der Erde

Tusche, Asche, Pigmente auf Maulbeerpapier
5-teilig, gesamt 140 x 300 cm
2020

Das Bild ist aus meiner persönlichen Verzweiflung hervorgegangen. Ich habe das Bild mit Tusche-Zeichnungen von Palmen im Schönbrunner Palmenhaus begonnen, die mir inmitten von Zweifel ein Licht gezeigt haben. Es war der erste Schritt des Willens, aus meiner Verzweiflung herauszukommen.

Die Formen der Palmen sind aber auf dem Bild bald verschwunden, weil die Linien die ganze Fläche des Bildes gefüllt haben, die die individuellen Formen der Palmen in verschiedenen Richtungen verbunden haben. Man sah nur die Komposition der vertikalen und horizontalen Linien. Die Bildfläche ist der Spiegel der Welt: Wie die Welt in der Sicht der buddhistischen Philosophie aus dem Netzwerk der Beziehungen entsteht, so entsteht die Bildfläche aus dem Netzwerk der Linien, und die Formen platzieren sich auf diesem Gewebe. Die isolierten Individuen werden durch dieses Netzwerk erweitert. Die langen Linien, die separate individuelle Formen miteinander verbinden, sind für meine Raumkomposition unverzichtbar. Durch die horizontale Linie entsteht Gemeinschaft, eine größere Einheit, die mit einer noch größeren Einheit verbunden wird. Durch die vertikale Linie wird die Sehnsucht ausgedrückt, von etwas frei zu werden, etwas zu überwinden, aus etwas herauszukommen. Ich zeichne die Linie, als ob ich beten würde, dass die neuen Formen aus dem Zusammenwirken der Linien geboren

werden. Dank der Geduld und Großzügigkeit des koreanischen Maulbeer-Papiers, das durch die vielen Schichten sehr widerstandsfähig und kräftig ist, kann ich ohne zu zögern mehrere Schichten, Linien und Farben übereinander stapeln oder auswaschen und die Oberflächenschichten wieder wegziehen. Durch diesen Prozess des Schaffens und Zerstörens entsteht langsam das Bild.

Meine Verzweiflung trifft auf die Verzweiflung der anderen. Durch die eigene Verzweiflung nimmt man die Verzweiflung der anderen ins Herz. Ich sah in meinem inneren Raum Frauen, die versammelt waren und aus der eigenen Verzweiflung heraus weinten. Uns sind jene Frauen ganz nah, die aufgrund ungeheilter Wunden von Krieg und Machtkämpfen weinen, wie zum Beispiel die „Trostfrauen“ während der japanischen Besatzung Koreas im Zweiten Weltkrieg. Darüber hinaus ist uns das Schluchzen der Erde ganz nahe, die wegen der Störung der ökologischen Balance verzweifelt ist. Wegen des gegenwärtigen Ausbruchs des Coronavirus erfahren wir als Gemeinschaft eine Krise und zugleich das Gewicht des Lebens jenseits der individuellen Ebene.

Ich sehe die weinenden Frauen deutlich in mir, aber sie zeigen sich nicht leicht auf dem Bild. Ich male das Bild weiter mit der Frage in mir, ob man den weinenden Frauen die verborgene Hoffnung zeigen kann, und mit dem Wunsch, dass sie diese verborgene Hoffnung sehen können. Die Palme der Hoffnung, die mich dieses Bild anfangen lassen hat, steht immer noch isoliert auf dem Bild. Wie können die weinenden Frauen in Verzweiflung mit der Palme gemein-

sam koexistieren? Mein Bild ist der Prozess der Suche nach einer Antwort. Warum verzweifeln wir? Weil wir lieben. Wenn alles auf der Welt miteinander verbunden ist und Verzweiflung und Hoffnung in ihrem Zusammenhang existieren, dann kann die Hoffnung nicht von der Verzweiflung frei sein, aber auch die Verzweiflung ist nicht von der Hoffnung frei. Ich male das Bild, um die Beziehung zwischen Verzweiflung und Liebe besser zu verstehen und auch die Hoffnung im Thema der Verzweiflung zu sehen. Wie werden die Frauen auf meinem Bild die Trauer überwinden? Das fragmentarische und oberflächliche Leben kann durch den künstlerischen Prozess die ursprüngliche Energie berühren und dadurch geheilt werden. Ich hoffe, dass die Frauen auf meinem Bild durch den malerischen Prozess von ihren Schmerzen frei werden und die Kraft bekommen, in die weitere größere Welt hinausgehen zu können.



Der Inspiration Raum geben

Sung Min Kim im Gespräch mit Dagmar Frick-Isplitzer

Wien/A, 13. Dezember 2019

Du stammst aus Korea und hast dort Malerei sowie in Indien Philosophie, Kunstgeschichte und Ästhetik studiert. Du bringst ein asiatisches Kunstverständnis mit. Welche künstlerischen Werte fließen in deine Werke mit ein?

Die Malerei ist für mich eine Methode, über mich und meine Umgebung nachzudenken. Sie ist vergleichbar mit dem Akt des Schreibens. Wenn ich schreibe, komme ich manchmal selber drauf, was ich wirklich will. Ich verstehe dann vielleicht ein Stück Welt, aber vor allem lerne ich mich dadurch selber besser kennen. Über den Malprozess bekomme ich wertvolle Gedanken über das Leben. Ich gebe ein Beispiel: Ich fange ein Bild an mit einer Form, die mir gekommen ist. Es ist eine Form, die aufsteigt und fliegt. Damit ist das Bild aber noch nicht fertig. Ich betrachte es und frage mich: Was brauche ich noch in diesem Bild? Ich bleibe ruhig. Was war das, was ich mit meinem inneren Auge gesehen habe? Ich erkenne so etwas wie ein Gegengewicht als Ausgleich, etwas, das nach unten sinkt. Das habe ich gemalt. Das Bild zeigt die Dynamik des Lebens. Das schätze ich sehr. Für mich ist die Malerei eine richtige Lebensgefährtin.

Auf deiner Webseite habe ich gelesen, dass du durch theoretische Erkenntnis dein Inneres stärkst. Du siehst Kunst und Kunstschaffende im Kontext des einzelnen Individuums, der Gesellschaft und der Natur. Eben hast du geschildert, dass Kunst für dich ein Medium ist, dir die Welt anzueignen. Wie schaffst du es, über deine Malerei Einfluss auf die Gesellschaft zu nehmen?

Kunst leistet einen gesellschaftlichen und sozialen Beitrag, weil sie Nahrung für die Seele ist. Die Umweltkrise mit ihren ungelösten Problemen in der Natur spüren wir im Moment besonders stark. Die Menschen merken im Alltag, dass es so nicht weitergeht. Diese Probleme werden oft in einer technischen Sprache besprochen. Aber sie sind nicht nur technischer Art. Wir Menschen sind Teil der Natur. Wenn die Seele leer ist, spürt man sich von der Natur abgetrennt. Die Verbindung fehlt und es gibt keine positive Entwicklung. Die Kunst wirkt wie ein spirituelles Gebet, das die menschliche Seele nährt. Sie vermag, die einzelnen Individuen untereinander zu verbinden. Diese Verbundenheit ist leicht im künstlerischen Schaffensprozess zu erfahren. Da kommen so viele unterschiedliche Formen auf einer Fläche zusammen. Daraus kann ein ehrliches Bild entstehen.

In deinem Atelier sehe ich viele Pinsel und Farbpigmente. Bitte schildere deine künstlerische Herangehensweise. Wie beginnst du?

Das ist verschieden. Meistens spüre ich eine Inspiration, eine Dringlichkeit einer Form in mir. Dann brauche ich Mut. Ich sehe dieses Bild nicht genau; eine konkrete Form fehlt, aber es

drängt mich. Es ist vergleichbar mit einem Samen einer Blume oder eines Baums. Am Anfang weiß man nicht, wie sich der Same entwickeln wird. So ähnlich wird diese Dringlichkeit zu einem Wunsch, die Form zu gebären. Aber ich habe keine Ahnung, welche Form es sein wird. So fange ich einfach an! (lacht)

Welche Utensilien und Farben ich benutze, welche Linie ich ziehe oder welche Fläche ich fülle, entscheide ich nicht selber. Das geschieht im Dialog mit dem Material. Dieses Bild hier im Hintergrund habe ich begonnen aus einem großen Zweifel und persönlicher Unsicherheit heraus. Ich bin zum Palmenhaus in Wien gefahren, wo ich viel Zeit verbracht habe. Dort habe ich riesige Palmen gesehen. Da geschah etwas, was mich in der emotionalen Situation, in der ich mich befand, berührte. Ich spürte: Ein Palmenblatt war nicht nur ein Palmenblatt, sondern das Blatt stand für etwas, was ich aus mir herausbringen sollte. Das war wie ein Fingerzeig. Dabei geht es nicht um den Finger, sondern um die Richtung, in die er zeigt. Doch wie sollte ich anfangen? Die Palme bildete den Anfangspunkt, aber im Grunde wollte ich keine Palme zeichnen. Das war nicht das Ziel, das ich verfolgen wollte. Sobald ich anfangen, beginnen die Materialien ein eigenes Leben zu entwickeln. Diese führen mich. Ich muss gut zuhören und aktiv reagieren. Wenn ein Material mir etwas mitteilt oder zeigt, dann muss ich das aufgreifen und darauf antworten. Es ist ein Dialog, der den künstlerischen Prozess vorwärtsbringt. Er kann ewig lange dauern, aber er muss einen Zweck haben und auf etwas gerichtet sein. Das war die erste Inspiration, die ich im Palmenhaus gespürt habe. Dieser Prozess ist ein gedanklicher Weg, um diese Eingebung aufzugrei-

fen oder auch neu zu finden. Es geht mir darum, der Inspiration eine konkrete Form zu geben, damit wir sie sinnlich erfahren können.

Wie ich einen künstlerischen Prozess beginne, hat sich in den letzten Jahren verändert. Früher habe ich meine eigenen Gedanken und meinen eigenen Willen verneint. Ich wollte keine Gedanken, kein Konzept, keinen Wunsch in meiner Malerei haben. Ich wollte nur die Materialien und die Bildfläche zum Sprechen bringen. Ich habe mir gewünscht, dass

etwas aus dem Bild auftaucht, ohne meinen Willen, ohne mein Konzept. Als ich eine schöne Form im Kopf hatte, malte ich sie nicht. Ich habe sie einfach ignoriert. Aber in so einem künstlerischen Prozess war ein Dialog sehr schwierig. Ich habe nicht gesagt, was ich wollte. Ich wollte nur hören, was das Bild mir sagte. Es hat sich mir manchmal mitgeteilt, aber ich habe nicht darauf reagiert. Dieser Prozess gestaltete sich immer schwieriger und ich war so fertig und erschöpft. Ich saß vor dem Bild, betrachtete es stunden-

lang und fragte mich: Was will das Bild sagen? Nach dieser Phase habe ich meine Haltung verändert und ich beschloss, dass ich meine eigene Stimme dazugebe. Warum? Weil auch ich ein Teil des Bildes bin. Auf einmal ist der Malprozess so spielerisch, lustiger und viel leichter geworden. Es war wie gemeinsames Musizieren. Heute erlebe ich das Malen weniger als eine Meditation, sondern als ein Zusammenspiel.

Welchen Stellenwert nimmt dein Körper in deiner Malerei ein?

In der traditionellen koreanischen Mallehre ist der langhaarige Pinsel als ein verlängertes Körperteil zu verstehen. Auch ich empfinde den Pinsel als Teil meines Körpers. Die Kraft kommt aus dem Herzen heraus. Die Schulter muss locker sein, damit die Kraft gut durchfließen kann. Diese wird dann über die Finger auf den Pinsel übertragen. Wenn ich so spreche wie jetzt, verwende ich gestisch meine Hände dazu. Wenn ich etwas denke, folgt oft eine Handbewegung. Dann ist entscheidend, wie ich atme. Mit dem Atem sind Emotionen mit dem ganzen Körper verbunden. Über den Pinsel wird mein innerer Zustand sichtbar. Im Studium in Korea zeichnete ich einmal einen Bambus, traditionell mit Pinsel und Tusche. Es war eine Hausaufgabe. In der Zeit befand ich mich in einer persönlichen Krise. Als ich dem Professor meine Zeichnung zeigte, erkannte er sofort meinen seelischen Zustand. Er konnte ablesen, wie der Pinsel bewegt wurde. Die Pinselbewegung hängt mit dem Atem zusammen. Mit den traditionellen koreanischen Materialien wie Papier, Tusche und langhaarigen Pinseln wird die Person selbst sichtbar auf dem Bildträger.



Wie wichtig ist dir die Beobachtung und die Reflexion?

Die Identifikation ist mir wichtiger als die Beobachtung. Für mich ist die Malerei ein Weg, mich mit meiner Umgebung, mit meiner Inspiration zu vereinigen. Wichtig ist, wie ich ins Bild einsinke. Es geht mir nicht darum, mit Abstand zu beobachten, sondern reinzukommen. Beim Malen lege ich die Bildflächen gerne auf den Boden, weil ich dann eine optimale Haltung einnehmen und den Abstand zwischen Körper und Bild leichter überwinden kann. Dadurch gelingt es mir, leichter einzutauchen.

Ein Bild während des Malprozesses objektiv zu betrachten ist nicht immer gut. Im Nachhinein, wenn das Bild fertig ist, beginnt daher für mich die Phase der Reflexion. Dann sehe ich in meinem Bild mich selber. In unserer Maltradition ist die Verschmelzung das erste Ziel. Es geht darum, mich zu erlösen und eins zu werden mit der Natur. Die Kunst unterstützt diesen Prozess. Nicht nur „ich, ich, ich“ in einer einzelnen, isolierten Kapsel. Die Schichten werden leichter und durchlässiger, sodass das echte Ich aufsteigen und frei werden kann. Das ist der Weg der Freiheit.

Welche Rolle spielen Konzentration und achtsame Haltung beim Malen?

Eine intensive Konzentration kommt aus dem Prozess selber. Am Anfang ist es ganz schwierig. Es bedeutet körperliche Arbeit. Ich muss viele Linien und Formen im dialogischen Prozess entwickeln. Wenn ein bestimmter Wille aus dem Bild tritt, dann wird sich der Prozess selber führen. In diesem Prozess kann ich mich gut konzentrieren, aber ohne Absicht. Es geht um das Eintauchen. Im Tun kommt die Konzentration von

selber. Darum brauche ich Geduld und Fleiß bei der Arbeit. Irgendwann ist es ein fließendes Spiel. Ich bin drinnen, gut konzentriert und fließe selbst mit.

Bist du jeden Tag künstlerisch tätig?

Ich male jeden Tag, aber ich zeichne wenig. Beim Malen geht es mir um Farben, Linien und verschieden tiefe Ebenen der Materialien auf der Bildfläche. Daraus entstehen ganz natürlich die Formen. In der Zeichnung folge ich mehr der Form. Darum zeichne ich nicht so oft. Mein Bild besteht aus Formen, aber ich muss frei sein von ihnen. Das entspricht der Zen-Lehre. Ich darf einer Form nicht anhängen, sondern will mit ihr „tanzen“. Daraus entsteht dann die richtige Form. Ich weiß nicht, ob ich wirklich den Malprozess künstlerisch beobachte. Aber ich liebe es, einfach ruhig zu sitzen und zu betrachten, ohne Gedanken.

Wie erkennst du in deiner Malerei, dass du auf dem richtigen Weg bist?

Selten denke ich, dass ich auf dem richtigen Weg bin. (lacht) Es ist mehr ein Prozess, in dem ich oft verzweifle. Bei jedem Bild bekomme ich die Krise. Manchmal denke ich, dass ich als Künstlerin nicht geeignet bin. Ich fühle mich überfordert. Bei jedem Bild. Es ist immer ein Versuch. Man denkt, man sei nicht auf dem richtigen Weg. Dann ist das Bild schon aus. Ich suche nach dem richtigen Weg. Darum dauert mein Malprozess so lange. Wenn ich mich auf den Weg mache, kommt er von selbst. Es ist nur ein kurzer Moment, in dem ich denke: Bin ich auf dem richtigen Weg? Aber vorangegangen ist oft ein langer unsicherer Weg, der mich verwirrt oder in die Irre geführt hat. Aber ich musste ihn einfach gehen. Ein falscher

Weg ist auch ein Weg. Der falsche Weg kann mich zum richtigen Weg führen.

Du hast von Malkrisen gesprochen? Wie kommst du in eine solche Krise? Wie verhältst du dich darin und wie kommst du wieder heraus?

Oft denke ich, die Krise ist ein Ruhepunkt, der die Situation gut wandeln kann. Man macht etwas in der Krise. Zum Beispiel stelle ich diese Bilderserie hier im Hintergrund in eine andere Reihenfolge oder ich bin bereit, aus vielen Schichten entstandene Formen auszuwaschen. Ich mache, was mir einfällt. Ich zeichne zum Beispiel eine starke Linie durch das Bild. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, was ich in einer Krise machen kann. Aber es ist etwas anders, als das, was ich vorher gemacht habe. Wenn eine bestimmte Methode für mich nicht gut funktioniert hat, brauche ich sie nicht weiterzuführen. Ich ändere die Perspektive oder Ordnung, verwende andere Materialien. Es geht darum, immer wieder etwas anderes auszuprobieren, um für sich einen richtigen Weg zu finden, damit das Bild ein eigenes Leben zeigen kann.

Wie stimmst du dich auf das Malen ein? Wendest du bestimmte Rituale an?

Ich brauche keine Rituale, um mich einzustimmen. Ich fange direkt an. Ich brauche keine Vorbereitung. Das Malen selbst ist eine gute Vorbereitung für das alltägliche Leben, für die Familie, die Kinder, den Haushalt. Die Malerei ist für mich wie ein Ritual.

Brauchst du für deine Kunst Fantasie? Wenn ja, woher holst du sie?

Fantasie brauche ich nicht, zumindest nicht absichtlich. Meistens beginne



ich mit der Inspiration, die keine Formen beinhaltet. Diese muss ich im Malen suchen. Und woher kommt diese Inspiration? Ich glaube, wir haben diese Inspiration schon gesehen. Darum haben wir sie. Was ich schon einmal gesehen habe, kann ich vielleicht nicht begreifen, aber ich habe es wahrgenommen. Auf der Leinwand probiere ich verschiedene Formen aus, bis sich in irgendeiner Form die Inspiration manifestiert. Ich muss frei denken können, aber ich brauche nicht unbedingt Fantasie für neue oder ungewöhnliche Formen. Eine erste Inspiration beruht auf etwas, von dem ich kein Bild habe. Man muss schon bereit sein, Neues auszuprobieren. Dazu gehört Fantasie. Aber das ist für mich kein Zweck, kein Ziel. Es geht mir immer um diese erste Inspiration.

Was bedeutet für dich als Künstlerin, Verantwortung zu übernehmen?

Verantwortung übernehmen ist etwas Grundsätzliches. Deswegen habe ich mich entschieden, Malerin zu werden. Meine Inspirationen wollen heraus-

kommen. Wenn ich sie nicht zeige, verhalte ich mich gegenüber mir selbst nicht verantwortlich. Wenn ich etwas in mir trage, was ich mit anderen Leuten teilen möchte, muss ich dafür sorgen, dass das passiert. Es ist vergleichbar mit einer schwangeren Frau. Es ist keine Entscheidungsfrage, ob sie das Kind gebären will oder nicht. Künstler*innen sind wie schwangere Frauen. Auch sie wollen neues Leben rausbringen. Wenn man kreatives Feuer in sich hat, muss man es kontrollieren: Treibstoff reingeben und gut lüften, dabei aufpassen, dass man sich nicht verbrennt. Kunst ist Arbeit über das Dasein. Das ist für die Menschheit ganz wichtig, für die Entwicklung und das Gewissen der Menschen.

Was glaubst du, was andere Menschen von Künstler*innen für ihr eigenes Leben lernen können?

Das weiß ich nicht. Ich glaube, dass andere Leute nicht unbedingt etwas von Künstler*innen lernen müssen. Sie sollten vermehrt ihre eigene Kreativität finden, und Künstler*in-

nen können sie dabei unterstützen. Die eigene Kreativität kann man nicht lehren. Man muss sie selber erfahren. Durch die Werke anderer Künstler*innen kann das persönliche kreative Potential geweckt werden.

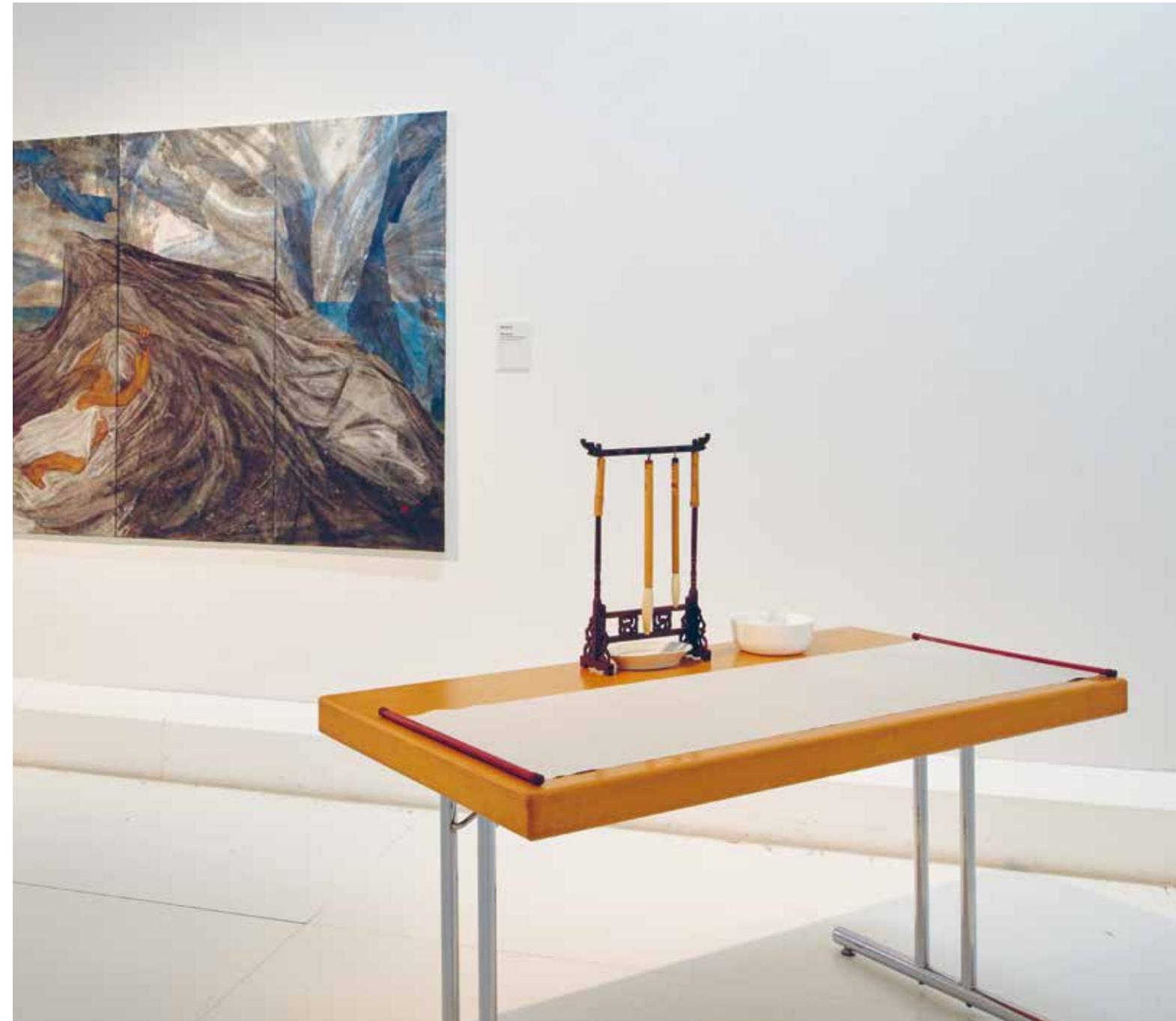
Wie weißt du, wann ein Bild fertig ist?

Für mich ist das Bild ein Wesen. Wenn es spricht oder ein Klang kommt, wenn ich das Leben des Bildes wirklich spüre, dann ist das Bild fertig. Das ist ein sehr intimer Vorgang. Ich kann nicht erklären, welche Bedingungen gegeben sein müssen, damit ich den Klang des Bildes höre. Der Prozess beginnt mit der körperlichen Arbeit und mit der Wahl und dem Einsatz der Materialien. Auf dem Weg braucht es Geduld und Platz für den Zweifel. Dann kommt eine Phase, in der der Prozess von selbst fließt. Das ist ein ganz schöner Moment. Im Fließen verfertigt sich das Bild von selbst. Das klingt unlogisch, aber so ist es. Der Prozess selber übernimmt den Prozess. Wenn der Fluss ins Meer mündet, dann ist der Fluss kein Fluss mehr. Dann ist der Prozess zu Ende. Dann lege ich das Bild zur Seite und schaue es mehrere Monate nicht mehr an. Dann hole ich es wieder hervor und betrachte es. Wenn ich mit dem Bild kommunizieren kann, ist das Bild wirklich fertig. Das spüren auch die Betrachter*innen.

Beim Zeichnen auf dieser Station des Lernparcours werden der traditionelle koreanische Pinsel, Wasser und Übungspapier verwendet. Es zielt darauf, die Achtsamkeit und die intuitive Kommunikation mit dem Medium zu üben. Es geht darum, erleben zu können, dass die Medien nicht einfach leblose Objekte sind, sondern ihr eigenes organisches Leben und einen eigenen Anteil am künstlerischen Prozess haben. Dadurch ist er nicht vollständig geplant und planbar. Das Kunstwerk entspringt nicht einer intellektuellen Bemühung, einer Planung, sondern dem achtsamen Gegenwärtig-Sein im Moment.

Handlungsanleitung

1. Die Körperhaltung:
Stellen Sie sich vor den Tisch, die Füße schulterbreit auseinandergestellt. Halten Sie den Rücken gerade, damit Sie tief atmen können.
2. Das Halten des Pinsels:
Nehmen Sie den Pinsel auf zwei Drittel Höhe in die Hand. Wie Sie den Pinsel mit den Fingern halten sollen, sehen Sie auf den Fotos. Der Pinsel soll nicht fest, sondern ganz locker gehalten werden.
3. Der Malprozess:
Der Pinsel wird in das Wasser getaucht. Das überschüssige Wasser wird am Rand der Schüssel mehrmals abgestreift, bis die Haare des Pinsels gerade sind und sich eine dünne Spitze ergibt. Der Pinsel soll ganz senkrecht nach unten auf das Papier gerichtet sein. Bewegen Sie nun ganz langsam die Pinselspitze auf dem Papier, im Einklang mit dem Atem, und zwar ohne eine konkrete Vorstellung oder ein konkretes Konzept oder Ziel. Es geht nicht darum, etwas Bestimmtes zu zeichnen, sondern es wird eher eine abstrakte Form entstehen. Während der Bewegung soll der Pinsel immer senkrecht bleiben und der Ellbogen soll leicht angewinkelt sein. Der ganze Körper soll der Bewegung des Pinsels folgen, indem das Gewicht auf die Füße verlagert wird. Nicht Sie führen dann den Pinsel, sondern Sie werden vom Pinsel geführt, als ob Sie ein kleines Kind an der Hand führen würde.
4. Das Verschwinden der Spur:
Wenn Sie Zeit haben, dann können Sie das Verschwinden der Pinselspur und ihre Auflösung im Nichts beobachten.





Eine Künstlerin der Extreme

Cornelia Lochmann (* 1985)
lebt und arbeitet in Berlin/D und Bozen/I

ausgewählt von Leo Andergassen

In Südtirol hatte Cornelia Lochmann erstaunlicherweise immer riesige Ateliers im Gegensatz zu ihrem jetzigen in Berlin Schöneweide. Ein Brett mit Malmaterialien auf zwei Böcken, ein Barhocker, ein Bild an der Wand, an dem sie arbeitet, eine blaue Chaiselongue am hellen Fenster, ein Schrank hinter der Tür, das alles geschätzt auf 30 m². Die Künstlerin weiß sich glücklich, diesen sanierten und vom Berliner Senat subventionierten Werkraum auf zehn Jahre sicher mieten zu können.

Die Südtirolerin studierte erst Malerei an der Akademie Brera in Mailand und anschließend sechs Jahre lang Malerei und Grafik an der Kunsthoch-

schule Berlin-Weißensee. Nach ihrem Meisterschülerabschluss kehrte sie 2013 zurück nach Südtirol.

Freiheit über alles

Sie beschreibt sich als offenen, idealistischen bis hin zu mütterlich-obsessiven und radikalen Menschen, dem die persönliche Freiheit und die der Anderen über alles geht. Mittlerweile hat sie gelernt, Kompromisse einzugehen. Als Künstlerin ist sie sich ihrer gesellschaftlichen Verantwortung bewusst. Dabei vertritt sie nicht den Ansatz des Künstlergenies, auch wenn sie davon überzeugt ist, dass in jedem Menschen zumindest ein Funke Genialität steckt. Vielmehr steht sie dem Leben demütig gegenüber und geht Kooperationen mit anderen Künstler*innen und Kunstinteressierten ein, um der sogenannten „Genialität“ ein Stück näher zu kommen.

Magischer Realismus

Ihre Malerei nennt sie „Magischer Realismus“, ohne darin einen „Stil“ definieren zu wollen, sondern um vielmehr eine „Gattung“ des künstlerischen Ausdrucks zu charakterisieren. Das Malen ist für sie ein mystischer Prozess. „Ich möchte in meiner Arbeit das ‚magische‘ Moment heraufbeschwören und für mich und das Publikum sichtbar machen.“ Ihre Inspiration schöpft sie nicht nur aus sich selbst heraus, sondern auch aus

ihrem Umfeld und aus Literatur. In ihren Arbeiten gibt es kein bestimmtes Sujet oder gar reale Personen. Vielmehr versucht sie, Gelebtes zu abstrahieren und zu transformieren. Der Zauber, die Poesie und das Mysterium stellen für sie essentielle Komponenten für ihren Zugang zur vermeintlichen „Realität“ dar.

Rege Ausstellungstätigkeit und Kunstinitiativen

In den letzten Jahren stellte sie an vielen Orten in ihrer Heimat aus, vom Museion Atelier House bis hin zur Stadtgalerie, in diversen Banken, in Off-Spaces. Sie gründete und führte die Kunsthalle Bozen zweieinhalb Jahre lang, wo sie im Schnitt vier Ausstellungen pro Jahr mit Künstler*innen aus dem In- und Ausland organisierte. 2016 gründete sie einen Kunstverein mit Sitz in einer alten Werkstatt in der Bozner Altstadt. „Wir wollten eine Werkstatt, eine Galerie und einen Off-Space für Theateraufführungen, Konzerte und Workshops – alles in einem Raum“, berichtet sie. Sie wollte den Leuten einen Ort für Austausch bieten, weil es nur wenige Off-Räume in Bozen gab. Zu dritt leiteten sie diesen Kunstverein. „Den zwei Typen habe ich nicht so getraut“, erzählt Lochmann. 2019 löste sie den Verein auf. Lochmann klingt geläutert und ruhig: „Nun bin ich an einem Punkt angelangt, wo ich auf meine eigene künstlerische Produktion baue, bis dann wieder der Moment kommt, wo ich die richtigen Leute treffe, mit denen es für mich Sinn macht, zusammenzuarbeiten.“ Das wird für sie auch in Berlin und nicht mehr in Bozen sein.

Spagat zwischen Berlin und Bozen

Seit 2018 hat Lochmann zwei Wohnsitze und pendelt alle vierzehn Tage zwischen Berlin und Bozen, wo ihre Tochter noch zur Schule geht. Nach fünf Monaten merkte sie, dass es ihr zu viel wird. Es ist keine Strecke zum Pendeln. Im kommenden Jahr wird sie ihre Tochter nach Berlin holen. Bis dahin muss sie den anstrengenden Spagat zwischen Muttersein in Südtirol und Künstlerinsein in Berlin schaffen. „Das sind wirklich zwei extreme Welten“, gesteht Lochmann.

Fürchte dich nicht

Tusche und Acryllack auf Leinwand
190 x 145 cm
2020

In der Mitte des Bildes steht eine Frau mit gesenktem Blick. Neben ihr sitzt ein Kind mit einer Art Heiligenschein hinter dem Kopf, mit erhobenem Arm und gespreizten Beinen. Vor dem Gemälde hängen collagenartig eine Schere, ein Messer, eine Glühbirne. Die Personen und Elemente sind teils figurativ, teils abstrakt dargestellt. Sie scheinen isoliert und gleichzeitig in Beziehung zu stehen. Irgendwie macht sich eine dystopische Stimmung breit, besonders bei längerer Betrachtung. Kein Wähnen in Sicherheit und Behaglichkeit, sondern Düsterei, Unheil und Unberechenbarkeit bahnen sich an. Was passiert hier gerade? Die Frau in Rot, was führt sie im Schilde? Worauf verweist der Fingerzeig des Kindes? Wird die Schere zur Waffe? Was ist hier wirklich, was fiktiv? Das sind Fragen zur Lesart des Bildes, einer Gefahrenzone, die bei Betrachter*innen im positiven Sinne krimiähnliche Spannung erzeugt, im negativen aber Unwohlsein, Irritation und mitunter Angst auslösen kann.

Die im Dunkeln sieht man nicht

Das Gemälde könnte sich inhaltlich an Mackie Messer in der Dreigroschenoper von Bertolt Brecht anlehnen. Da ist die Rede vom Haifisch mit Zähnen im Gesicht und von Macheath mit einem Messer. „Doch das Messer sieht man nicht. / An'nem schönen blauen Sonntag liegt ein toter Mann am Strand. Und ein Mensch geht um die Ecke, den man Mackie Messer nennt.“ Und Brecht setzt die Schlussstrophe: „Denn die einen sind im Dunkeln und die andern sind im Licht. Und man sieht die im Lichte, die im Dunkeln sieht man nicht.“ Mit Licht und Dunkel im übertragenen Sinne arbeitet Cornelia Lochmann. Thematisch steht die Frau im Mittelpunkt, mit ihrer ganzen Vielfalt an Rollen und Zusprechungen: Geliebte, Mutter, Heilerin, Hexe. Mit ihrem rätselhaften Bildinhalt verhilft Lochmann wie eine Hebamme, dass Offensichtliches wie Verborgenes ins Bewusstsein geholt, verschüttete Empfindungen und verstaubte Erfahrungen an die Oberfläche gehoben werden.

Luft unter den Flügeln

Die Künstlerin spielt mit phantastischen, traumartigen Bildern, aber vor allem mit eigenen Erinnerungen und Emotionen. Gefühle, welcher Art auch immer, beeinflussen die Wahrnehmung und sind der Antrieb, sich weiter mit dem Gesehenen zu beschäftigen. Sofern Ungelöstes oder Widersprüchliches nicht zu weit von der eigenen Wirklichkeit entfernt sind, regen sie das eigene Denken und Fühlen an. Genau hier setzt die Künstlerin an. Mit Uneindeutigkeiten und auch Mehrdeutigkeiten, im Kinderkopf ohne Gesicht, im Messer oder im finsternen Nachthimmel, will sie die Neugierde schüren, die Vorstellungskraft ankurbeln und im besten Fall erreichen, dass die Betrachter*innen die angedeutete Geschichte im Gemälde zur eigenen Geschichte weiterspinnen. Ein hoher Anspruch, der aufzugehen scheint, wenn man sich darauf einlässt. Die spontane Malweise, mal flächig, mal skizziert, der wilde Duktus, die kräftigen, oft ineinanderfließenden Farben tragen das ihre dazu bei. Der Freiraum im Kopf kann betreten, das poetische Denken zugänglich gemacht, Luft zum Abheben erzeugt werden.



Die Sinnfrage positiv beantwortet

Cornelia Lochmann im Gespräch mit
Dagmar Frick-Islitzer
Berlin/D, 12. Februar 2020

Wie gehst du an ein neues Werk heran?

Zuerst ziehe ich die Leinwand auf den Rahmen oder baue mir ein Brett. Dann versuche ich, eine Grundstimmung herauszufinden und lege dementsprechend die Grundfarben an. Eine Skizze mache ich selten. Manchmal zeichne ich direkt auf die Leinwand, was ich aber wieder übermale. Die Herangehensweise ist sehr unterschiedlich, aber in jedem Bild gibt es einen Moment, wo ich die Kontrolle total aufgebe. Den muss es geben. Der, der alles, was ich zuvor gemacht habe, wieder umwirft und das Bild in eine neue, unvorhergesehene Richtung lenkt.

Wie schaffst du Kontrollverlust?

Mit Wasser. Ganz viel Wasser. Natürlich greife ich auch mit dem Pinsel expressiv-gestisch und unkontrolliert ein. Aber mit Wasser beginnt die Farbe zu fließen. Die kann ich nicht mehr oder nur noch begrenzt kontrollieren.

Wie wichtig sind dir Überraschung und Zufall?

Ich begrüße sie. Aber es ist eine Gratwanderung, inwieweit ich die Überraschung zulasse oder den Zufall steuere. Wenn ich mit Wasser blindwütig in mein Bild reingehe, dann ist es ein gewählter Zufall. Wenn mir das Bild aber umfällt und irgendwo bröckelt Farbe ab, dann ist das nicht gewollt.

Ich möchte nochmals einen Schritt zurückgehen, zur Phase, bevor du einen Pinsel in die Hand nimmst. Wie bringst du dich in Stimmung, sodass du im bestmöglichen Moment kraftvoll anfangen kannst?

Es ist eher meine Stimmung, die ich habe, als mich in Stimmung zu

versetzen. Wenn ich fröhlich, inspiriert und glücklich bin, dann geht mir die Arbeit besser von der Hand. Das ist ähnlich wie bei jeder anderen Arbeit auch. Ich habe den Vorteil, auch wenn ich jetzt in schlechter Stimmung bin, dass ich diese auch für meine Kunst nutzen kann. Dann werden die Bilder dementsprechend düsterer. Insofern kann ich meine Stimmung nicht mehr beeinflussen, wie andere Menschen auch. Ich weiß aber, was mir guttut, und das versuche ich zu erlangen. Mir hilft dann der Austausch mit anderen Künstler*innen. Er inspiriert und motiviert mich. Öfters habe ich mit meiner Freundin im Atelier gearbeitet. Wir haben eine besondere Synergie und pushen uns gegenseitig hoch. Schon allein dadurch, dass wir zu zweit sind, entsteht eine kreative Atmosphäre.

Bist du produktiver und konzentrierter, wenn du alleine oder zu zweit bist?

Ich bin zu zweit oft konzentrierter. Woran das liegt, kann ich nicht genau sagen. Aber eine andere Person im Raum bedeutet nicht unbedingt eine Ablenkung für mich. Mich können auch andere Dinge ablenken, eigene Gedanken zum Beispiel. Aber eine andere Person, die selber konzentriert arbeitet, ist für mich von Vorteil. Das gemeinsame Arbeiten macht mich produktiver.

Wie schärfst du deine Konzentration?

Eine gute Frage. Es geht eher darum, etwas zu finden, worauf ich mich konzentrieren kann. Ich bin nicht jemand, der nach Vorlage arbeitet. Ich muss erst einmal das Thema finden, das Was, und das hat viel mit Selbstreflexion zu tun und damit, Inspiration von außen zuzulassen, diese zu

filtern und einzufügen. Schwieriger als die Konzentration ist der Übergang vom Inneren zum Äußeren zu schaffen, zur Materialisierung von dem, was in mir brodelt, den passenden Duktus und Sprache dafür zu finden. Das passiert durch das Malen und Sehen. Ich glaube, dass Bilder auch ihre Zeit brauchen. Sie führen ein Eigenleben. Darauf einzugehen, wie viel Zeit, Kraft oder Zweifel ein Bild benötigt und das auch zuzulassen, ist das Wesentliche bei meiner Arbeit.

Das heißt: Du brauchst Geduld.

Ja. Geduld ist wirklich eine Tugend. Wie auch sonst, ohne Geduld zerstört man sich sehr viel. An und für sich bin ich ein ungeduldiger Mensch. Ich habe mir Geduld antrainiert, weil mir schon viel in die Brüche gegangen ist, weil ich nicht abwarten wollte, bis die Bilder ganz durchgetrocknet waren oder ich mir nicht ganz sicher war, ob sie schon fertig sind und dennoch weitergearbeitet habe. Deshalb sind Geduld und Ausdauer wirklich essentiell.

Gerade hast du erwähnt, dass du dir Geduld antrainiert hast. Wie hast du das hingekriegt?

Ich muss zuerst zur inneren Erkenntnis gelangen, dass gewisse Situationen Geduld erfordern. Dann mache ich mir klar, dass ein Gefühl auch irreführen kann. Beispielsweise, wenn ich etwas unbedingt auf eine bestimmte Weise und sofort tun will, weil es sich gut anfühlt, aber das vorauszusehende Ergebnis nicht in meinem Sinne sein wird. Es ist ein Erkennen und Sich-Zurücknehmen an dieser Stelle.

Du hast Selbstreflexion angesprochen. Reflektierst du oft? Wie verläuft dein Prozess des Nachdenkens?

Ich reflektiere sehr viel. Mir kommt vor, ich reflektiere fast zu viel. Ich achte sehr auf meine Befindlichkeit und versuche dann zu verstehen, woher sie rührt. Das mache ich ständig, auf dem Weg ins Atelier, im Atelier, wenn ich in die Natur gehe. Immer dann, wenn ich alleine bin, und ich bin relativ viel alleine. Ich

unterbreche nur, wenn ich in Gesellschaft bin. Selbstreflexion kann sehr spannend, aber auch belastend sein. Besonders dann, wenn man sich zu sehr selber seziert, bleibt irgendwann nichts mehr übrig. Beim Arbeiten tue ich das nicht. Sobald ich an die Leinwand gehe, ist die Geste alles. Beim Arbeiten mit der Farbe, mit der Struktur denke ich gar nicht mehr. Das tue ich dann wieder in den Pausen.

Bringt dich das Nachdenken weiter?

Das Denken bringt mich natürlich weiter. Bis zu einem bestimmten Punkt hilft es mir sehr, über gewisse Dinge nachzudenken. Dann wird es notwendig, dass ich mich mitteile. Nur für mich alleine zu grübeln führt nicht weit. Wenn ich meine eigenen Gedanken von anderen Personen bestätigt bekomme oder wenn sie in einen Dialog treten, dann verändern sie sich noch einmal. Ich bin mir sehr sicher, dass Selbstreflexion wertvoll ist, und ich vermute, dass sie vielen Menschen fehlt, weil sie nicht darüber nachdenken, warum sie gewisse Dinge tun. Das aber ist für mich bedeutsam. Auch meine Kunst, meine Rolle in der Gesellschaft, die Gesellschaft an und für sich hinterfrage ich andauernd. Es strengt mich an, weil ich nicht alles einfach so hinnehmen kann. Ich mache nicht nur Kunst, damit ich meine Miete bezahlen kann. Nein, ich muss einen tieferen Sinn darin sehen. Das ist wiederum auch die Freiheit, dass ich mir selber den Sinn fürs Leben geben kann. Ich bin auf der Sinnsuche und ich kann mir die Sinnfrage positiv beantworten.

Inwiefern?

Für mich hat Kunst einen höheren Sinn als etwas zu produzieren, was gefragt ist, was benutzt werden kann,



was sich verbraucht und was dann – wie wir es in unserem kapitalistischen System kennen – ersetzt wird durch ein anderes Ding. Das ist Kunst nicht. Kunst bietet einen Mehrwert, und ich sehe noch den humanistischen Gedanken hinter der Kunst. Sie bereichert den Menschen kulturell und geistig. Im besten Fall stößt Kunst an, ein bisschen anders zu denken.

Wenn du ein Bild fertiggestellt hast, wie zufrieden bist du mit dem Ergebnis?

Es gibt Bilder, die mich tatsächlich sehr glücklich machen. Unheimlich glücklich. Über Wochen. Das passiert nicht immer. Aber ich weiß, dass das passiert. Das ist eine Motivation, eine Form von Glück, die ich vielleicht mit dem Gefühl von tiefer Liebe gleichstellen kann.

Wenn ich Bilder überhaupt nicht leiden kann und es einfach gar nichts wird, dann stelle ich sie weg. Ich habe ein Objekt, das ich schon vier Jahre mit mir herumtrage. Jedes Mal, wenn ich es angehe, wird es einfach nichts. Ich nehme es trotzdem mit und denke: Vielleicht kommt irgendwann der richtige Moment. Da haben wir wieder das Thema mit der Geduld. Bilder, die ich wirklich gar nicht gut finde, zerstöre ich, oder ich übermale sie.

Kennst du Krisen und Blockaden in deiner Kunst? Wenn ja, wie gehst du damit um?

Wenn ich eine Blockade habe, liegt das nicht an der Malerei und an mir, sondern daran, dass gerade in meinem Leben etwas blockiert ist. Ich gehe trotzdem ins Atelier und versuche, ein paar Stunden zu arbeiten. Nur weil der Tag nicht gut ist und ich mich blockiert fühle, heißt das nicht, dass ich nicht anfangen zu malen. Es fällt

dann einfach schwerer. Solche Phasen habe ich immer wieder. Da muss ich einfach durch.

Bist du schon in deiner künstlerischen Arbeit gescheitert?

Ich würde mich noch nicht als gescheitert ansehen. Im Studium dachte ich mir einmal: „Ich möchte ein wahnsinnig gutes Bild machen. Das beste Bild, das jemals gemalt worden ist. Und danach höre ich auf mit der Malerei.“ Dieses allerbeste Bild habe ich noch nicht geschafft. (lacht) Auch der Gedanke daran, dass ich es schaffen werde, ist nicht mehr realistisch. Darum geht es gar nicht mehr. Ich habe mich weiterentwickelt und bin zur Überzeugung gelangt, dass es das beste Bild gar nicht geben kann. Ich versuche immer noch, das Beste zu machen, was ich kann. Solange ich das tue, würde ich mich nicht als gescheitert betrachten. Ich glaube, man kann gar nicht in seiner eigenen künstlerischen Arbeit scheitern, es sei denn, man hört damit auf.

Wann ist für dich ein Bild fertig? Woran machst du das Ende fest?

Ein Bild ist für mich fertig, wenn es gesättigt ist, das heißt, wenn es eine Dichte und eine Schlüssigkeit hat und wenn jeder weitere Eingriff das Bild zerstören und daraus ein neues Bild generieren würde.

Themenwechsel. Würdest du dich als neugierige, offene Künstlerin bezeichnen?

Ja, ich würde mich als sehr neugierig und offen beschreiben. Ich bin so erzogen worden. Ich hatte das Glück, dass ich mir das nicht habe nehmen lassen. Kinder sind unheimlich neugierig und können staunen. Das wird ihnen leider oft abtrainiert. Ich

finde es schwer, diese Offenheit, Neugierde und auch eine gewisse Naivität zu behalten, weil ich dadurch auch negative Erfahrungen mache. Meine Grundeinstellung, dass die meisten Menschen auch offen und auf eine unschuldige Art neugierig und ehrlich sind, hat mich oft in Situationen gebracht, wo ich gemerkt habe, dass ich von etwas Falschem ausgegangen bin. Es ist schwierig, sich diese positiven Eigenschaften zu bewahren und sich gleichzeitig zu schützen.

Was glaubst du, welche Fähigkeiten und Kompetenzen haben Künstler*innen, die andere Menschen von ihnen abschauen können?

Menschen, die einem anderen Beruf nachgehen, haben oft ein sehr künstlerisches Wesen. Ich würde keine so krasse Unterscheidung ziehen zwischen Kunstschaffenden und anderen Menschen. Ich vergleiche den Künstler und die Künstlerin eher mit jemandem, der auch freiberuflich ist. Die Problematiken sind ähnlich. Man ist auf sich selbst zurückgeworfen. Einerseits hat man die Freiheit, dass man selbst bestimmt, was man macht und wie man es macht. Andererseits muss man mit den ökonomischen Unsicherheiten, die daraus resultieren, zurechtkommen.

Wie motivierst du dich?

Neue Projekte motivieren mich immer. Vor allem Projekte, die ich selbst gestalten kann, die aus einer Art Kollektiv herauswachsen. Ich kann auch bestätigen, dass mein Ehrgeiz wächst, wenn ich sehe, was meine Kolleg*innen machen und ich davon begeistert bin. Das spornt mich definitiv an, auch selbst konzentrierter und motivierter zu arbeiten.

Wenn du gute Arbeiten von anderen Künstlerkolleg*innen siehst, vergleichst du dich mit ihnen?

Ich habe keine Kolleg*innen, mit denen ich mich wirklich vergleichen kann, weil die Ähnlichkeiten überhaupt nicht gegeben sind, dass man sich vergleichen könnte, da die Techniken andere sind. Ich habe mittlerweile eine Handschrift entwickelt und einen Stil, den ich als den meinen bezeichnen würde. Die Leute, die ich schätze, haben das auch.

Ich möchte auf Ziele zu sprechen kommen. Setzt du dir Ziele, Tagesziele in deiner künstlerischen Arbeit?

Ich setze mir schon ein Arbeitspensum. So ganz nach Lust und Laune mache ich das nicht, weil ich weiß, dass ich sonst schnell in die Situation komme, dass ich gar nichts mehr mache. Deshalb setze ich mir Ziele, nicht zuletzt auch, weil ich oft auch Abgabetermine habe. Ich rechne mir aus, wie lange ich an einem Bild mindestens arbeiten muss. Manchmal dauert es kürzer, als ich gedacht habe. Ich teile mir die Arbeit ein und regle so meinen Tag. Ich gehe jeden Tag ins Atelier und arbeite ein paar Stunden. Nachmittags am liebsten, abends oder nachts eher selten. Manchmal aber mache ich eine Stunde gar nichts oder lese etwas und schaue mir dabei das Bild an.

Dein Atelier hier in Berlin ist fein, aber klein ...

Ich hatte eigentlich immer riesige Ateliers. In Südtirol erstaunlicherweise. Als ich vor sechs Jahren wieder nach Südtirol gekommen war, stand eine Einkaufshalle leer. Ich meldete mich beim Bauern dort, und er vermietete mir 200 m². Zudem war auch noch die gesamte Etage leer,

3000 m². Da hatte ich mich schon gewundert, weil in Südtirol der Leerraum knapp ist. In diesem loftähnlichen Atelier war ich ganz alleine, was etwas seltsam war. Deshalb lud ich mir Kolleg*innen ein und machte mit ihnen ein Projekt daraus. Aus dem Atelier wurde ein Projektraum. – An diesem Atelier hier mag ich seine Überschaubarkeit. Die Fläche reicht für meine Arbeiten.

Wie beeinflusst ein solch kleiner Raum deine Malerei? Oder umgekehrt gefragt: Würde ein großzügig bemessener Raum die Großzügigkeit in deinen Bildern unterstützen?

Der Raum spielt keine Rolle, was die Formate meiner Arbeiten angeht. Größere Bilder als zwei mal drei Meter würde ich in der Regel nicht malen. Aber klar, wenn ich nur einen kleinen Platz zur Verfügung hätte, müsste ich mich auf ganz kleine Arbeiten reduzieren. Als ich in großen Räumen arbeitete, stellte ich dort interessanterweise viele Kleinformate her. Große Räume inspirieren mich nicht unbedingt. Damals fühlte ich mich eher genötigt, ab und zu den ganzen Raum zu nutzen und große Arbeiten anzufertigen. Entscheidender ist der Raum, den man sich innerlich gibt. So kann es sein, dass ein kleiner Raum dazu anregt, großformatig zu arbeiten, weil man dann mehr aus sich herausfahren möchte.

Wenn du eine Ausstellung machst, willst du mit deinen Bildern dem Publikum gefallen? Hast du eine bestimmte Erwartungshaltung an das Publikum?

Ich glaube, wenn man mit einer Erwartungshaltung herangeht, dann muss man sie im Laufe des Prozesses entweder fallenlassen oder es wird eine seltsame Arbeit. Natürlich

möchte ich auch gefallen, akzeptiert oder geliebt werden, wie jeder Mensch. Aber das hat nichts mit meiner Arbeit zu tun. Wenn ich versuche, jemandem zu gefallen, würde ich mich im Prozess verlieren, weil ich nicht weiß, wem ich denn gefallen sollte? Sich danach zu richten ist keine Option. Die Leute wissen ja auch nicht, was ihnen gefällt, bis sie etwas sehen, das sie anspricht.

Was ist für dich Erfolg?

Erfolg ist, mit dem, was ich mache, zufrieden und im Reinen zu sein. Erfolg bedeutet auch, wenn Leute auf mich zugehen und einfach glücklich sind, meine Arbeiten zu sehen, weil sie vielleicht an einem Punkt berührt worden sind, den sie sonst außer Acht lassen.

Das Bild „Fürchte dich nicht“ besteht aus starken Farben. Zu sehen sind ein kräftiges Rot, das in viele Schattierungen aufgefächert ist, ein tiefes Nachtblau und ein lilastichiges Azurblau, ein durchscheinendes Zitronengelb, das sich ins Grünliche verfärbt, ein abgetöntes Weiß und Grau sowie Schwarz.

Mit der folgenden Aufgabenstellung will die Künstlerin den Mut zum persönlichen Ausdruck fördern, das Sehen, das poetische Denken und die Selbstreflexion anregen.

An dieser Lernstation finden Sie einen Materialtisch und Stühle, Collagenmaterialien und weißes Papier DIN A4, Scheren, Klebestifte, Bleistift und drei alte Koffer.

Handlungsanleitung

1. Stellen Sie eine Papiercollage zum Thema „Mütterlichkeit“ oder „Unlimited“ her.
2. Schneiden oder reißen Sie einzelne Stücke aus den bereitgestellten Zeitschriften heraus und kleben Sie sie aneinander oder überlappend auf ein weißes Blatt Papier.
3. Geben Sie Ihrer Arbeit einen Titel. Kleben Sie ihn mit ebenfalls ausgeschnittenen Buchstaben direkt auf Ihre Collage.
4. Signieren Sie Ihre Collage rückseitig mit Ihrem Vornamen. Benutzen Sie dafür einen Bleistift.
5. Legen Sie Ihre Arbeit in einen der Koffer, die um das Gemälde verteilt sind. Nach Abschluss der Lern- und Vermittlungsplattformen werden die gesammelten Collagen verbrannt.





Der Grenzgänger

Arno Oehri (1962)
lebt und arbeitet in Ruggell/LI*

ausgewählt von Dagmar Frick-Isutzer

Zur Vorbereitung auf das Interview mit Arno Oehri schaute ich mir den Film „Der Eidechsenkönig“ an. Dieser handelt von einer Beziehungsgeschichte zwischen Vater und Tochter. Sie spielt in Liechtenstein. Dort wird ein Studio gezeigt. Ich war fasziniert von der Atmosphäre, vom Licht, von der Raumeinteilung. An gewissen Stellen habe ich sogar den Film angehalten, um mich genauer umzu-

schauen. Als ich zu Arno Oehri fuhr, wurde mir schlagartig bewusst, dass das womöglich, ja sehr wahrscheinlich sein Atelier sein müsste. Und so war es. Ich klinge. Arno Oehri öffnet mir und lässt mich eintreten. Ein Blick in den Gang und in die Küche und dann die Treppe hoch ins Studio bestätigt meine Eingebung.

Arno Oehri bezeichnet sich selbst als Multimediakünstler. Er ist Bildender Künstler im Bereich Zeichnung, Malerei und Installation, Klangkünstler sowie Drehbuchautor und Filmemacher. Der Liechtensteiner ist nicht zuordenbar, ist weder das eine noch ausschließlich das andere. Den Grenzgänger Oehri könnte man als

hybriden Künstler bezeichnen. „Ich bin jemand, der mit verschiedensten Medien arbeitet, in verschiedenen künstlerischen Disziplinen tätig ist und gerne interdisziplinär arbeitet. Das heißt, ein Film bei mir ist nicht nur ein Film, ein Musikstück ist nicht nur Musik, ein Bild ist nicht nur Bild, sondern die Elemente stehen meistens in einem größeren Kontext, sind meist zeit- und ortsspezifisch wahrzunehmen“, erläutert er.

Oehri setzt sich mit Themen, Zeit und Orten vielfältig auseinander, taucht ein in Bild und Ton. Er erzählt seine Geschichten sinnlich, poetisch und unaufgeregt-ruhig. Dabei bleibt vieles atmosphärisch, unausgesprochen, nur

angedeutet. Das Intuitive und Emotionale nimmt einen größeren Platz in seinen Narrationen ein als das Rationale-Verstandesmäßige. Beeinflusst haben ihn u. v. a. Werke von Andrej Tarkowski und Federico Fellini, die ihn in ihrer Narration beeindruckt haben.

Seine Anfänge

Oehri ist in der nördlichsten Liechtensteiner Gemeinde Ruggell aufgewachsen, in einem familiären Umfeld, in dem Malerei, Musik oder Film weit entfernt waren. Der Ort hat ihn geprägt, die Verbindung zu seinen Wurzeln ist tief. Heute ist es für ihn und seine Familie ein schöner Lebensraum. Doch damals als junger Mann wollte er raus aus dem engen Korsett.

Mit Zeichnen und Malen fing es an. „Ich habe mit 13 Jahren begonnen, bewusst Bilder zu gestalten, in dem Sinne, dass ich Zeichnungen gemacht habe, die für mich nicht nur Zeitvertreib waren, sondern ein Bild, das ich aufhängen oder zeigen wollte.“ Schon als Junge war Oehri rebellisch und lehnte sich gegen Konventionen auf. Gedankliche wie räumliche Enge waren ihm zuwider. Noch im Gymnasium wechselte er zur Kunstgewerbeschule St. Gallen und absolvierte erst den Vorkurs, dann eine Grafikerlehre. 1986 machte er sich als freiberuflicher Kunstschafter selbstständig. Damals dachte er, die Zelte irgendwo anders aufzuschlagen.

Er reiste ein Jahr durch Lateinamerika, sog dort dessen Kultur und Geschichte auf. Dann bekam er den Zuschlag für ein Werkjahr des Kulturbeirats und ging 1991 nach New York. Er blieb zwei Jahre. In dieser Zeit wurden seine Produktionen medialer und damit finanziell aufwändiger. Zudem

brauchte er zum Arbeiten einen ruhigen Rückzugsort. New York wurde ihm zu teuer. Diese Gründe sprachen für eine Rückkehr ins beschauliche Liechtenstein. Noch in New York produzierte er seinen ersten Film, eine Videodokumentation ohne Schnitt. Das Medium Video entsprach sehr seiner Arbeitsweise, in der er ganz allgemein das Skizzenhafte, das Flüchtige, das Schnelle und Direkte bevorzugt.

Künstlerische Entwicklungen

Kaum wieder in Liechtenstein folgte 1993 ein Kulturaustausch mit Jekaterinburg (Russland), der ihn aus der künstlerischen Überfülle in die Kargheit führte. 1995 entstand sein erstes spartenübergreifendes Bühnenprojekt, das Tanz, Literatur, Film und Musik kombinierte. Seither schuf er immer wieder größere Produktionen, die entsprechend mit größeren Finanzen verbunden waren. Der Druck der permanenten Mittelbeschaffung führte ihn irgendwann dann auch in eine Krise, in der er tatsächlich erwogen hatte, den Künstlerberuf an den Nagel zu hängen. Doch die Notwendigkeit, Kunst zu machen, überwog. In der Zwischenzeit hat Oehri über zehn Filme gemacht. Sein Dokumentarfilm „Open Land – Meeting John Abercrombie“ wurde 2018 beim Queens World Film Festival in New York mit einer Ehrung ausgezeichnet und kam beim Münchner Label ECM als DVD heraus.

Oehri beschäftigt sich gerne mit Fragen aus den Naturwissenschaften, Quantenphysik und Hirnforschung etwa, aber auch mystische und spirituelle Themen interessieren ihn. 2006 gründete er das Trio Klanglabor. Auch in der Musik arbeitet Oehri

kreativ, spontan und improvisatorisch und kreiert interdisziplinäre, orts- und situationsbezogene Klangperformances. Ihm ist es aber wichtig, nicht nur als Musiker und Filmemacher wahrgenommen zu werden. Nebst seinen medialen Werken sind ihm handwerkliche, bildnerische Arbeiten wie etwa kleinteilige Kreide- und Aquarellarbeiten auf Schiefertafeln oder das collagenartige Überlagern von Leinwand und Karton zu großen Bildformaten wichtig. Mit viel Gestus und Energie entstehen so abstrakte Farblandschaften.

Von Liechtenstein aus in die Welt

Heute lebt Arno Oehri mit seiner Frau Denise Kronabitter und seinem Sohn Andrej im eigenen Atelier-Wohnhaus. Mittlerweile schätzt er sein Heimatdorf Ruggell als Basislager, von wo aus er seine internationalen Projekte vorantreibt.

Arno Oehri liebt das Ruggeller Riet vor seiner Haustür. Er bezeichnet es als Teil seines Ateliers. Beim Spazieren lässt er seinen Gedanken freien Lauf. Er genießt die Natur, wo er einerseits loslassen, sich andererseits aber auch auf das Wesentliche konzentrieren kann. Er ist einer, der den Sachen gerne auf den Grund geht. Er will mehr wissen, tiefer verstehen. Und er reflektiert: „Wann habe ich zuletzt ein Bild betrachtet und mich darin verloren? Entscheide ich wirklich frei darüber, was ich will und was ich nicht will? Liebe ich das, was ich tue? Wovon ernährt sich meine Seele? Wann habe ich zuletzt so richtig nagende Sehnsucht verspürt? Gelingt es mir, über den eigenen Tellerrand hinauszudenken?“

Der Eidechsenkönig

Spielfilm

Länge: 92 Minuten

Produktion: Liechtenstein 2019

Sprache: deutsch

Freigabe: ab 14 Jahren

Drehbuch und Regie: Arno Oehri

Musik: Ralph Zurmühle,

Klanglabor

Besetzung: Klaus Henner Russius,

Sandra Sieber

Geschichte

In seinem Spielfilm-Erstling „Der Eidechsenkönig“ erzählt der Autorenfilmer Arno Oehri die Geschichte einer spannungsgeladenen Beziehung zwischen einem sterbenden Vater und seiner entfremdeten Tochter. Die unerfreuliche Diagnose seines Arztes wirft den pensionierten Hirnwissenschaftler Wolfgang Morius aus der Bahn. Plötzlich droht das Ende. Nach dem ersten Versuch, sich mit seiner Diagnose abzufinden, drängen sich ihm zwei Sachen auf: Er möchte versuchen, die gescheiterte Beziehung zu seiner Tochter Mascha zu retten, und er möchte das Haus seiner Kindheit noch einmal besuchen. Mascha ist die Kuratorin eines kommunalen Kulturhauses in der Provinz, jener Provinz, in deren weiteren Umgebung auch das Haus, in dem der Wissenschaftler aufgewachsen ist, steht. Kurzentschlossen setzt sich Morius in den Zug und wird von seiner Tochter noch frostiger empfangen, als er dies ohnehin befürchtet hat. Über seine Krankheit und die bedrohlichen Traumbilder schweigt sich Morius in der Folge aus. Er versucht sich vorsichtig zu nähern. Die Tochter, ganz auf ihren Job konzentriert, verortet die Motivation hinter dem Besuch bei einer Kiste mit alten Briefen und Fotos, welche ihre Mutter bei ihr deponiert hat, und die ihrem Exmann, also Maschas Vater, gehöre. Dieser nimmt die Kiste staunend in Empfang. Erinnerungen steigen hoch, die alten, nicht verheilten Wunden treten an die Oberfläche, es scheint ein verlorener Kampf um die Gunst seiner Tochter zu werden. Gefilmt mit einfachsten Mitteln und mehrheitlich in atmosphärischem Schwarz-Weiß,

erzeugt der Film eine subtile Kraft, die tief in die menschliche Befindlichkeit vordringt und viel Raum für eigene Gedanken und Empfindungen lässt.

Titel

Der Titel des Filmes „Der Eidechsenkönig“ spielt auf ein altes russisches Märchen an, das am Schluss des Filmes eine Rolle spielt. Allerdings geht es darin nicht um einen König, sondern um eine „Eidechsenkönigin“.

Drehplätze

Der größte Teil des Films wurde in Liechtenstein aufgenommen, einige Szenen auch in Zürich, einige der Traumszenen in Italien. Oehris Heimatgemeinde Ruggell spielt als Drehort eine wichtige Rolle: Die dörfliche Umgebung, dahinter die imposante Bergkulisse, das Ruggeller Riet mit seiner eigenen Mystik. Dann der Einblick in ein Studio, ein Kulturhaus und eine Arztpraxis, ein Hotelzimmer. Der Abschluss wird im Hagen-Haus in der Gemeinde Nendeln gefilmt. Das sind alles Orte, die dem Autor und Regisseur sehr vertraut sind und damit seiner improvisatorischen Arbeitsweise sehr entgegenkommen. Zudem strahlen die Orte ein hohes Maß an Authentizität aus, da sie im Film das sind, was sie im wirklichen Leben auch sind. Es gibt also keine Kulissen, sondern authentische Situationen. Der Drehort S. Galgano (Italien) für die Traumsequenzen ist eine Anspielung auf eine Szene in Tarkowskis Film „Nostalghia“.



Dem Instinkt vertrauen

Arno Oehri im Gespräch mit Dagmar Frick-Isplitzer
Ruggell/LI, 6. November 2019

Als bildenden Künstler kenne ich dich schon sehr lange. Zeichnungen, Bilder, Installationen. Seit wann befasst du dich mit Film?

Seit Mitte der 90er Jahre arbeite ich mit dem Medium Film. Wobei: Es ist nicht Film, sondern Video. Das hat mit meiner Arbeitsweise zu tun. Sie ist improvisatorisch, skizzenhaft und eher schnell. Da wäre mir das Medium Film zu träge. Beim Video kann ich rasch Einfluss nehmen und ändern. Begonnen habe ich mit Videoinstallationen und Dokumentationen mit narrativem Charakter. Neu habe ich mich ins Medium Spielfilm vorgewagt.

Du hast das Drehbuch zum Spielfilm „Der Eidechsenkönig“ geschrieben. Wie bist du auf diese Idee gekommen?

Für mich – ich bin ja kein gelernter Filmemacher und auch kein Drehbuchautor, sondern ein Quereinsteiger – war klar, dass ich nur einen sogenannten Autorenfilm machen kann. Ich wollte die Geschichte selber erfinden und das Drehbuch selber schreiben. Ich hatte meine Vorstellungen, wie ich filmisch arbeiten wollte. Und ich hatte bereits meine Schauspieler*innen, denen ich die Geschichte auf den Leib schreiben konnte.

Mit diesen Schauspieler*innen arbeitete ich bereits früher zusammen. Ich kenne sie. Ich weiß, wie sie sich vor der Kamera bewegen. Ich kenne ihre Sprache. Vor allem bei Klaus Henner Russius, meinem Hauptdar-



steller, kenne ich auch seine phänomenale Sprachfähigkeit, die Art und Weise, wie er mit Worten, mit Texten umgehen kann. Die Figuren, die Schauspieler*innen waren mir eine große Inspirationsquelle und haben auch mitentschieden, dass die Geschichte so geworden ist, wie sie geworden ist.

Wie hast du begonnen?

Das Drehbuchschreiben war ein ewig langer Prozess. Erste Ideen und die Lust, ein Spielfilmprojekt zu realisieren, entstanden schon vor etwa 20 Jahren. Seither habe ich skizziert, Ideen gesammelt. Es ist ein großer Fundus zusammengekommen, der aber nicht stringent aufgebaut ist. In meiner Arbeitsweise bin ich ein Jäger und Sammler. Ich habe gewisse Ideen. Da gehe ich auf die Jagd und suche. Dann bin ich auch ein Sammler. Wenn ich unterwegs bin, begegnet mir dieses und jenes. Alles kann in die Arbeit einfließen und unter Umständen einen entscheidenden Richtungswechsel vorgeben.

Ideen können verführen und am Ende das Produkt überladen. Wie wählst du aus?

Manchmal muss man radikal vorgehen, um zu seiner Idee vorzudringen. Dann ist es hilfreich, Opfer zu bringen und Dinge wegzulassen, die man mag. Beim Filmschnitt heißt es: Kill your Babies. Da muss man oft Szenen oder ganze Ausschnitte opfern, die einem wahnsinnig gut gefallen, die aber plötzlich nicht mehr nötig sind, um die Geschichte zu erzählen und die Wirkung, die man anstrebt, entfalten zu lassen.

Tut es deinem Ego nicht weh, wenn du deine Lieblinge nicht zeigen kannst?

Ich denke, dass das Ego außen vor bleiben sollte und man besser seiner inneren Stimme, seiner Intuition vertraut. Das Ego lässt sich zwar nicht eliminieren, aber es sollte nicht die Motivation sein.

Wie schaffst du es, das Ego zurückzunehmen?

Ich verstehe unter Ego in diesem Kontext, dass jemand etwa zeigen

will, wie gut er ist, was für tolle Bilder er machen kann oder was für clevere Wendungen ihm einfallen. Das ist alles „Plunder“, den man über Bord kippen muss. Da ist ein Film, eine Geschichte, ein visuelles und inhaltliches Erlebnis. Das soll möglichst dicht sein und alle Szenen sollen der Arbeit als Ganzes dienen. Zudem ist es letztlich ein Ensemble, das zusammenwirkt: die verschiedenen künstlerischen Disziplinen und die Leute, die involviert sind. Da hat es für Egos keinen Platz.

Du hast mir ein Stichwort gegeben: Ensemble. Wie arbeitest du mit der Darstellerin und dem Darsteller zusammen. Wie leitest du sie an? Wie verläuft die Kommunikation?

Dadurch, dass wir uns kannten, war von Anbeginn ein Vertrauensverhältnis da. Sie hatten Vertrauen in mich als Regisseur und Kameramann, und ich hatte Vertrauen in sie als Darstellerin und Darsteller, als Menschen, die fähig sind, sich in Situationen hineinzu ergeben. Sie verstanden bereits, wie ich ticke, auf welche Art ich meine Filmarbeiten mache, welche Visionen ich habe. Diese Vertrauensebene ist für mich elementar, weil ich dadurch nicht viele Regieanweisungen geben muss. So können wir sehr viel improvisieren. Wir schauen uns die Situation an: Wo sind wir? Was steht an? Was ist inhaltlich das Thema in dieser Szene? Und dann machen wir mal. Wir improvisieren. Wir gehen einfach rein und schauen, wie es funktioniert. Und dann spürt man heraus, was geht und was nicht. Alle haben Mitspracherecht. Die Spielfreude entsteht beim Improvisieren, wenn man den Instinkten der anderen vertraut. Das hat einen Einfluss auf das Bild, auf die Art, wie die Szene sich entwickelt.



Mit deiner Arbeit als Drehbuchautor und Filmemacher exponierst du dich der Öffentlichkeit. Was bedeutet für dich Mut in deiner künstlerischen Arbeit?

Mut ist essentiell, wenn man neues Territorium erobern möchte. Natürlich bringt man Erfahrung mit, hat die Kunstgeschichte im Hintergrund, viele Ausstellungen und Filme gesehen, Konzerte gehört. Das ist der Humus, auf dem das Neue wächst. Mut braucht es, wenn man nicht etwas nachmachen, sondern Neues entdecken will. Auch wenn das Neue vielleicht nur neu im dem Sinne ist, dass es aus einem selbst kommt. Mut brauche ich in meiner improvisatorischen Arbeitsweise. Improvisieren heißt unvorhergesehen arbeiten. Da ist das Scheitern mit dabei. Mut brauche ich, wenn ich als bildender Künstler anfangen, plötzlich mit musikalischen Instrumenten zu arbeiten. Mut braucht es, wenn ich eine Videokamera nehme und ich sie plötzlich in meine künstlerische Arbeit integriere. Mut braucht es, wenn ich einen Spielfilm drehe, obwohl ich kein gelernter Filmemacher bin und dann

auch noch mit Methoden arbeite, die nicht herkömmlich sind, und darüber hinaus noch eine Technik verwende, die im Film mitunter als untauglich empfunden wird. Ich habe nämlich meinen ganzen Spielfilm mit Smartphones gedreht. Das sind Aspekte, für die es Mut braucht. Oder Frechheit, vielleicht auch etwas Tollkühnheit. Dass man sich vorwagt, Terra incognita zu betreten. Auch wenn es nur für einen selbst Terra incognita ist.

Mut ist gekoppelt mit Risikobereitschaft. Was bedeutet für dich, Risiko einzugehen und wie kannst du es minimieren?

Risiko ist sehr oft mit dabei und unvermeidbar, wenn man etwas kreieren möchte, was nicht abgehangen und schon tausend Mal gesehen ist. Risiko minimieren kann man, indem man sehr gut Bescheid über sich selbst weiß. Es ist mir in der Musik zum Beispiel wichtig, dass ich mir bewusst bin, was ich auf einem Instrument kann und was ich eben nicht kann. Mut braucht es, an die Grenzen zu gehen. Das Risiko dabei ist, dass ich diese Grenzen überschrei-



te. Dann falle ich unter Umständen oder aber ich finde eine Lösung, wie ich wieder in die Bahn komme. Das hat auch mit der Lust am Kreieren zu tun, dass ich mich immer an dieser Grenze von Mut und Risiko bewege.

Ich möchte ein neues Thema anschneiden: Freiheit und Unabhängigkeit. Ich nehme an, dein Film ist aus freien Stücken entstanden, ohne Auftraggeber. Wie heilig ist dir deine künstlerische Freiheit?

Die Frage nach der künstlerischen Freiheit ist für mich ambivalent. Sie impliziert immer auch die Frage nach „frei wovon“. Bei meinem Film hatte ich keinen Auftrag, war frei, diesen Film zu machen oder auch nicht. Ich hätte auch mitten im Prozess sagen können: Leute, das funktioniert nicht. Es gibt viele Freiheiten. Aber natürlich, wenn ich beschließe, einen Spielfilm nur mit Smartphones zu produzieren, wenn ich mit diesem kleinen Team arbeite, dann habe ich bereits etliche wichtige Parameter gesetzt, die diese Freiheit sehr

einschränken. Es gibt ja nichts, was bedingungslos stattfindet. Wir befinden uns nicht im luftleeren Raum. Eine künstlerische Person arbeitet immer unter Bedingungen. Diese Parameter setzt man meist selber. Wenn man sie selber setzen kann und darf, dann empfindet man sich als frei. Dann ist eine Arbeit auch frei, losgelöst von der Einflussnahme von Parametern, die andere Menschen setzen.

Wie weißt du, dass du im Entstehungsprozess des Films nach wie vor auf dem richtigen Weg bist?
Im Verlauf des Filmprozesses war es für mich wichtig, Meinungen von anderen zu hören. Ich könnte mich berufen auf meine eigene künstlerische Freiheit und ich möchte den Film einfach so machen, wie er in mir entsteht. Aber ich habe Mitarbeiter*innen, mit denen ich gerne zusammenarbeite: die Schauspieler*innen, die Frau am Ton, die zweite Kamera. Wenn ich ein Bild male, dann brauche ich niemanden, der mir etwas

dazu sagt, bis das Bild fertig ist. Dann setze ich das Bild der Betrachtung aus und dann können Kommentare oder Kritik kommen. Beim Film ist es viel stärker eine Teamarbeit. Da suche ich gezielt Impulse der Leute, denen ich vertraue. Ich habe die Rohschnitte bewusst ganz bestimmten Leuten gezeigt und sie um Feedback gebeten. Das hatte einen erheblichen Einfluss auf den Filmschnitt. Es kamen Kommentare, die ich spannend fand. Ich musste sie ausprobieren. Es ist mir aber auch passiert, dass der Film plötzlich nicht mehr funktioniert hat. Da überlegte ich mir: Ok, da habe ich einen Kommentar zu ernst genommen und zu konsequent umgesetzt. Jetzt funktioniert es für mich nicht mehr. Woran liegt es? Dann musste ich wieder umstellen, zurückgehen, gewisse Szenen, die ich rausgeschnitten hatte, wieder integrieren. Das ist ein Prozess. Wenn wir den mit dem Begriff Freiheit verbinden, dann denke ich, dass im Hintergrund für mich immer wichtig war, dass ich selber die Entscheidungsfreiheit hatte zu sagen:

Jetzt funktioniert der Film. Jetzt funktioniert er nicht mehr. Es gibt keinen Zwang, man ist selber der Auftraggeber.

Denkst du beim Schreiben des Drehbuchs und beim Filmen daran, wie diese oder jene Szene, wie dieser oder jener Dialog beim Publikum ankommt? Wie wichtig ist es dir, dessen Erwartungen zu erfüllen?

Denke ich ans Publikum? Das ist auch eine spannende Frage. Ich glaube, in einem abstrakten Sinne, ja. Ich glaube, dass ich das nicht ausschließen kann. Wenn ich einen Spielfilm mache, denke ich an ein filmaffines Arthouse-Publikum. Ich denke an Betrachter*innen, so wie ich einer bin. Das Publikum spielt für mich insofern keine Rolle, dass ich nicht darauf giere, zu gefallen. Die künstlerischen Ansprüche stelle ich mir selbst. Ich hoffe, dass diese so hoch sind, dass das Produkt auch den Ansprüchen anderer genügt. Aber ich kann nicht darauf schielen, dass der Film thematisch genau in die Zeit passt oder politisch etwas trifft, was gerade aktuell ist. In dem Sinne spielen das Publikum und die Rezeption meines Films keine Rolle. Aber man würde sich anlügen, wenn man sagen würde: Ich denke nie daran, ob der Film an einem Filmfestival bestehen könnte, zum Beispiel.

Ich möchte mit dir über das Selbstverständnis des Künstlers nachdenken. Was macht dich als Künstler aus?

Da habe ich nur eine ganz banale Antwort, was mich als Künstler ausmacht: dass ich künstlerische Produkte herstelle, dass ich mich in einem Umfeld bewege, das gemeinhin der Kunst zugeordnet wird.

Was ist für dich eine künstlerische Haltung?

Die künstlerische Haltung ist für mich ein Grundsatzbegriff. Ich glaube, das hat mit Verantwortungsbewusstsein zu tun. Meine künstlerische Haltung sehe ich darin, dass ich versuche, aus mir möglichst authentisch künstlerische Arbeit zu generieren.

Was können deiner Meinung nach Menschen, die keinen künstlerischen Beruf ausüben, von Künstler*innen lernen und wie können sie sich eine solche Haltung aneignen?

Man möchte meinen, dass Künstler*innen die Fähigkeit haben, Dinge auf eine Art anzuschauen, die sich unterscheidet von der Art, wie Vertreter*innen anderer Berufsgruppen vorgehen. Wenn man künstlerisch tätig ist, ist Kreativität ein entscheidender Faktor. Da kommt der Begriff der Freiheit dazu. Wir haben Parameter, Bedingungen. Man arbeitet als Künstler*in auf einem gewissen künstlerischen Humus, der sich angereichert hat über all die Jahre. Man kann gar nicht so zielgerichtet sagen, wie man in diesen Humus eingreift und daraus jene Essenzen herauslöst, die dazu nötig sind, um etwas Neues zu erschaffen. Man muss sicher eine Neugierde, einen Spieltrieb, eine Lust daran haben, dass etwas entsteht, obwohl man noch gar nicht so genau weiß, was sich entwickelt. Es braucht Offenheit, einerseits das anzuschauen, was da entsteht, und andererseits darauf zu reagieren, um den Prozess voranzutreiben. Man braucht die Gabe, um die Ecke zu denken und Dinge von verschiedenen Aspekten her zu beleuchten. Man durchpflügt diesen Humus und schaut: Was ist da drin? Die Experimentierfreudigkeit ist für mich essentiell. Wie kann ich das Ganze

anders zusammensetzen, damit wieder etwas entsteht? Selbstverständlich hat man seine Methoden, seine Art, seinen Stil. Darin kann man auch sehr enge Parameter setzen. Dann geht es darum, in diesen engen Parametern etwas Neues herauszulösen. Wo gibt es immer noch eine Erweiterung? Dieser kontinuierliche Forschungsdrang zeichnet Künstler*innen aus. Nicht zuletzt zählt auch das Reflexionsvermögen, sich mit seiner Arbeit kritisch auseinanderzusetzen. All diese Aspekte sind nicht limitiert auf das eine Produkt oder die eine künstlerische Disziplin. Auch wenn man in anderen Berufsfeldern arbeitet, denke ich, kann man dieses künstlerische Bewusstsein in den Vordergrund rücken. Wie entsteht eigentlich Neues in meinem Berufsfeld? Wie arbeiten andere, damit Innovation passieren kann? Um weiterzukommen, lohnt es sich, künstlerische Methoden anzuschauen und diese auszuprobieren.

Für einen Spielfilm wie „Der Eidechsenkönig“ braucht es eine Geschichte, spannungsreiche Handlungsstränge an kontrastreichen Orten, wirkungsvolle Protagonist*innen, inspirierende Dialoge, fulminante Höhepunkte, die die Zuschauer*innen fesseln und dafür sorgen, dass sie dranbleiben bis zum Schluss. Dafür sind vor allen Dingen Fantasie und viele, viele Ideen notwendig.

Um künstlerische Erfahrungen in der Ideengenerierung und Gedankenvielfalt zu machen, finden Sie folgende Materialien an dieser Lernstation vor: eine Situationsbeschreibung mit einer Handvoll Fotografien, Tisch und Stuhl, Stift, Papier und Briefkasten.

Die Fotografien an der Wand zeigen Schauplätze und Charaktere eines geplanten Spielfilms. Es handelt sich um eine ehemalige Finca im Hinterland von Barcelona, außerhalb eines Dorfes. Der größte Teil des Anwesens ist verlassen und trägt noch die Spuren ehemaliger Bewohner*innen. In einem Seitentrakt lebt eine 55 Jahre alte Frau. Man weiß kaum etwas über diese Frau, außer, dass sie angeblich vor vielen Jahren hergezogen sei und ursprünglich aus Amerika stamme. Gerüchte sprechen von einer Heilerin, aber auch von einer Hexe, einer Bruja.

Eines Tages taucht ein Mann dort auf. Er behauptet, dass sein Arbeitgeber die Liegenschaft gekauft habe. Es ist seine Aufgabe, die illegal dort wohnende Frau aus dem Anwesen zu vertreiben. Das Anwesen soll in ein luxuriöses Feriendomizil umgebaut werden. Das Unterfangen erweist sich als äußerst schwierig. Der Ort scheint verwunschen und unheimlich, und die Frau besitzt Kräfte, mit denen der Mann nicht gerechnet hat.

Die ganze Geschichte steht auch im Kontext der Legende der heiligen Wilgefortis. Diese mittelalterliche Legende berichtet von einem König, der seine schöne Tochter mit einem befreundeten König verheiraten möchte. Diese aber graust sich vor dem heidnischen, alten Werber und weigert sich, den Mann zu heiraten. Der König lässt die Tochter einsperren, damit sie ihre Weigerung über-

Handlungsanleitung 1

Finden Sie einen Titel (vielleicht mit Untertitel) für den geplanten Film.

Handlungsanleitung 2

Denken Sie sich eine oder mehrere Szenen aus, die an diesem Ort stattfinden könnten.

Handlungsanleitung 3

Entwerfen Sie einen oder mehrere Dialoge, die zwischen der Frau und dem Mann stattfinden könnten.

Handlungsanleitung 4

Entwerfen Sie einen Monolog, mit dem die Frau den Mann verwirrt.

Handlungsanleitung 5

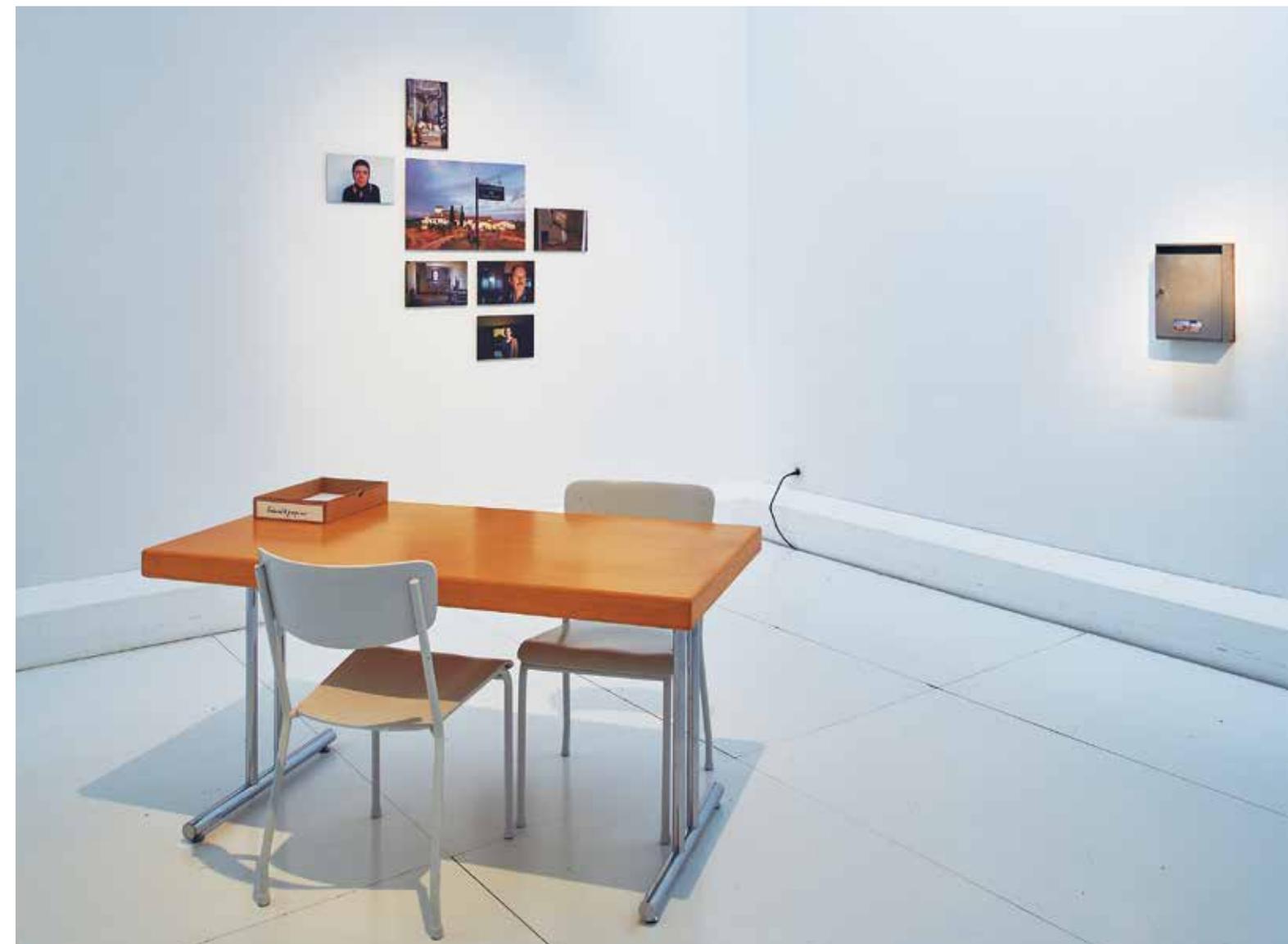
Überlegen Sie sich, in welche Richtung sich die Handlung des Films entwickeln könnte.

Nehmen Sie ein Blatt Papier und schreiben Sie Ihre Ideen auf. In Stichworten, in ganzen Sätzen, in Form von Regieanweisungen etc. Legen Sie das Papier bitte in den Briefkasten.

denke. Da betet sie zum Christengott, er möge sie verunstalten, damit der alte König sie nicht mehr begehre. Als sie am nächsten Morgen mit einem Bart verunstaltet erscheint, lässt der König seine Tochter aus Zorn an ein Kreuz schlagen. Um das Kreuz der Wilgefortis oder heiligen Kummernis bilden sich weitere Legenden. Einmal wird ein armer Spielmann, der sich ihrer erbarmt und für sie spielt, mit einem goldenen Schuh belohnt, den sie für ihn fallen lässt.

Der Film ist nicht historisierend. Die Legenden um die Figur der Wilgefortis dienen lediglich als Inspirationsquelle. Auch für die vielleicht magischen Kräfte der Frau, die in der Finca wohnt und wirkt.

Wählen Sie eine Anleitung aus und führen Sie sie aus:





Der Zusammenspieler – mit Lebenden und Toten

Clemens Salesny (1980) lebt und arbeitet in Wien/A*

ausgewählt von Franz Moser

Clemens Salesny war schon immer ein Freak, ein Jazzfreak. Gerade einmal 15 Jahre alt und im ersten Jahr in der Oberstufe des Gymnasiums trug das Quintett, das in der Jazzbar des Maturaballes mehrere Sets spielte, seinen Namen: Clemens Salesny Quintett.

Neben sehr guten schulischen Leistungen, die ihm nicht allzu viel abzuverlangen schienen, übte er dem Vernehmen nach zwei bis drei Stunden Saxophon/Klarinetten und eine Stunde Klavier täglich. Charlie Parker, sein Altsaxophon-Fixstern dieser Zeit, wurde in allen Facetten studiert und erforscht.

Schlüsselerlebnis mit 11 Jahren

Nachdem er im Elternhaus neben traditioneller Blasmusik schon sehr früh mit Jazzaufnahmen in Berührung kam, erlebte er im Alter von 11 Jahren ein Konzert einer Grazer Bigband, das ihm zum Schlüsselerlebnis werden sollte. Hatte er bisher diese Musik nur gehört, begriff er bei diesem Livekon-

zert den Wechsel zwischen festgelegten und solistisch improvisierten Teilen dieses Genres. Der Akt der Improvisation faszinierte ihn dermaßen, dass er im Anschluss seinen Eltern erklärte: „Das möchte ich machen.“

Studium und Jamsessions in Wien

Nach dem Schulabschluss im Stiftsgymnasium Melk führte der Weg geradewegs – für niemanden überraschend – zum Saxophonstudium an die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Durch rege Einstiege in Jamsessions, als Mitwirkender in Big Bands und Formationen unterschiedlichster stilistischer Ausrichtung war Clemens Salesny bald kein unbeschriebenes Blatt mehr in der Jazzszene der Bundeshauptstadt. Schon bald ließen sich seine Lehrer Klaus Dickbauer und Wolfgang Puschnig in verschiedenen Formationen durch ihn vertreten. Rasch folgten Zusammenarbeiten mit namhaften nationalen und internationalen Musiker*innen und Formationen. Besonders zu erwähnen ist hier zum Beispiel das Clemens Salesny/Bumi Fian Quintett mit dem viel zu früh verstorbenen Trompeter Bumi Fian (1960–2006). Sehr früh (2001) wurde Salesny der Hans Koller Newcomer Preis verliehen, der ihn als Stipendiat für ein Semester zum Studium nach New York brachte.

Die wilden Jahre

Besonders intensiv und eng war in diesen frühen Jahren die Zusammenarbeit mit dem Pianisten Clemens Wenger. Dies waren „Die wilden Jahre“, so auch der Titel des Tonträgers des Duos von 2005, in dessen Booklet zu lesen ist: „Wenn man als junger Musiker taumelt von einem Projekt

zum anderen, um Erfahrungen zu sammeln, sich zu etablieren, und um sein Geld zu verdienen, dadurch auch Kompromisse eingeht, ist man glücklich, auf eine musikalische Partnerschaft bauen zu können. Der Jazz von Mingus und Monk ist sicher unser großer gemeinsamer Nenner, genauso wie die Musik österreichischer Vorbilder wie etwa Hans Koller oder einigen anderen, die wir nicht nennen wollen, sonst glaubt man, sie seien verstorben. In deren Tradition wird natürlich auch selbst komponiert und frei improvisiert, wie sich's gehört, mal schön, mal schiach. Und so reisen wir unbekümmert weiter ins Verderben ...“

Innovativ: die JazzWerkstatt Wien

Salesny und Wenger sind zusammen mit Peter Rom, Manuel Mayr und Leo Riegler auch die Begründer des innovativen Musiker*innenkollektivs JazzWerkstatt Wien, das bei seiner Gründung 2004 europaweit rezipiert wurde und zahlreiche Kollektive in anderen Städten inspirierte. Salesny betreut dabei bis heute auch das daraus erwachsene Label JazzWerkstatt Records und tritt bei vielen Projekten als Produzent in Erscheinung.

Zahlreiche und hochkarätige Preise folgen, darunter der Harry Pepl und mehrmals der Hans Koller Preis. Viele Projekte entstehen, von denen einige auch in Aufnahmen dokumentiert sind, zum Beispiel mit der Clemens Salesny Electric Band, Studio Dan, Eddie Henderson, Kirk Lightsey, Thomas Gansch ...

Mehrere Instrumente, vielfältige Musik

Neben der Arbeit mit den verschiedenen Instrumenten – vorrangig (Alt-)Saxophon, Klarinette, Bassklarinetten, aber auch manchmal Trompete und Klavier – sind auch die musikalischen Genres, in denen sich Salesny umtreibt, vielfältig. Sie reichen von Zusammenarbeiten mit der Choral-

schola am Dom St. Pölten bis hin zu Projekten zeitgenössischer Musik, die das Genre Jazz überschreiten, und zum Beispiel auch mit Mikrotonalität experimentieren.

Seit 2009 gibt Salesny seine Erfahrung auch als Lehrender weiter, zunächst am Vienna Music Institute und aktuell an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien sowie in verschiedenen Seminaren und Workshops.

Zusammenspiel ist wie ein gutes Gespräch

Das Zusammenspiel bei improvisierter Musik gestaltet sich für Clemens Salesny ganz analog einem offenen, freundschaftlichen Gespräch. Es ist nicht fixiert, wohin es thematisch geht, wie lange es dauert. Ein offenes Gespräch gelingt mit nahen Menschen auf Anhieb und besser als mit anderen. Kaum kann man sagen, ein Gespräch sei missglückt, außer es war routiniert das Ewiggleiche oder es war an oder ab einem Punkt nicht mehr von gegenseitiger Aufmerksamkeit gleichberechtigter Partner*innen geprägt, sondern jemand wurde über die Maßen dominant. Gleiches gilt in der improvisierten Musik.

Ich selbst durfte faszinierende Konzertmomente solcher „musikalischer Gespräche“ miterleben. Besonders faszinierend fand ich das Zusammenspiel von Clemens Salesny mit dem Stuttgarter Altmeister an der Trompete bzw. am Flügelhorn Herbert Joos (1940–2019) im Quartett mit dem

Vibrafonisten Woody Schabata und dem Bassisten Raphael Preuschl. Einmal – kaum 20 Minuten vor Beginn des Konzerts nach Monaten wieder zusammengekommen – improvisierten sie ab der ersten Nummer dermaßen genial und abgestimmt miteinander, dass es wie unisono improvisiert wirkte.

Spielen mit Harry Pepl (Tape)

Ein beeindruckendes Projekt soll abschließend noch besonders erwähnt werden: Der Jazzgitarrist Harry Pepl (1945–2005) konnte fast die letzten zwei Jahrzehnte seines Lebens aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr öffentlich auftreten, hinterließ jedoch umfangreiches Studiomaterial von Improvisationen und fertig abgemischten Stücken, für die er alle Instrumente selbst einspielte. Noch zu Lebzeiten Pepls und bis heute tritt Clemens Salesny mit der „The (Lonely) Single Swinger Band“ mit Improvisationen zu Ausgewähltem aus diesem riesigen Fundus, das als Tape eingespielt wird, auf. Man kann also tatsächlich auch mit Verstorbenen über den Tod hinaus musikalisch im Gespräch bleiben.

Charakteristischer Sound und energetische Virtuosität

In ihrer Begründung zur Verleihung des Hans Koller Preises an Clemens Salesny formulierte die Jury: „Sein charakteristischer Sound, seine energetische Virtuosität auf all seinen Instrumenten und seine stilistische Vielfalt als Front- und Sideman, bestechen schon früh und bis heute anhaltend seine Zuhörer.“ Man darf gespannt sein, was da noch alles kommt ...

Changes I

*Video, 11 Min.
frei improvisierte Musik von und
mit Clemens Salesny, Leo Riegler,
Lukas König
aufgenommen beim Livestream-
Konzert aus dem Wiener Jazzclub
Porgy & Bess am 30. April 2020*

„Changes I“ ist der erste Teil eines einstündigen Konzerts, Corona-bedingt vom Wiener Porgy & Bess aus ohne Publikum als Live-Stream übertragen. Die Musik des Trios, bestehend aus Clemens Salesny (Altsaxophon, Cracklebox), Leo Riegler (Klavier) und Lukas König (Schlagzeug), ist frei improvisiert. Die Musiker kennen einander zwar jahrelang aus verschiedensten Bands/Ensembles, es handelt sich aber um das erste Zusammentreffen als Trio, die einzige Absprache war der gemeinsame Anfang.

Und so startet das Stück auch zu dritt: das Klavier mit einer einfachen Bassfigur, das Schlagzeug integriert diese auch sofort. Das Saxophon bringt Melodiefragmente, die immer wieder durch Pausen unterbrochen sind, Interaktion findet in alle Richtungen statt, während die Einzelstimmen aber gleichzeitig ihre Eigenständigkeit bewahren. Die Saxophon-Melodien werden mit der Zeit zusammenhängender und dichter, gemeinsam steigert sich die Intensität der Musik. Nach und nach kommt das Klavier mehr in den Vordergrund, das Saxophon gibt dem Raum, bleibt nur mehr kommentierend dabei, bis es ganz verschwindet. Auch das Schlagzeug wird leiser, spielt mit „kleineren“ Sounds, nähert sich oft der Bewegung des Klaviers an.

Später steigt das Saxophon wieder ein, und schafft zusammen mit den Linien des Klaviers ein gemeinsames tonales/harmonisches Geflecht. Die beiden Instrumente finden sich immer wieder auf gemeinsamen Tönen, verwenden ähnliche Intervalle, reagieren aufeinander. Das Schlagzeug wechselt nach kurzer Zeit in einen abstrakten, aufgebrochenen „Jazz-Rock“-Puls, und stellt das Geschehen in einen wieder neuen Zusammenhang, die Intensität steigert sich weiter, dann findet der Teil ein gemeinsames Ende, der Puls zerfasert in gemeinsame Klavier-/Schlagzeug-Akzente, die in einen Schlussakkord münden.

In diesen hinein schließt eine Duo-Improvisation von Schlagzeug und Cracklebox (einfaches Instrument zur Erzeugung von elektronischen Klängen: mit den Fingern beider Hände werden die elektrischen Schaltungen auf der Spielfläche angeregt; abhängig von der Position der Finger sowie deren Druck und Feuchtigkeit, entstehen durch Kurzschlüsse Klänge und Geräusche, die bedingt kontrollierbar sind) an – manchmal nähern sich die Instrumente klanglich einander an, manchmal stehen sie in Kontrast.



Aus dem Moment heraus improvisieren

Clemens Salesny im Gespräch mit Dagmar Frick-Islitzer Wien/A, 14. Dezember 2019

Wie gehst du an eine musikalische Aufgabe heran?

Ich versuche, mit Offenheit an die Sache heranzugehen. Das beginnt schon bei der Vorbereitung. Ich suche mir die Instrumente und das Notenmaterial zusammen, das ich verwenden könnte. Ich mache mir nicht zu viele Gedanken, sondern fange möglichst unvoreingenommen an.

Woher nimmst du deine Inspiration?

Meine Inspiration kommt von überall her. Ich höre viel und gerne andere Musik, lese Bücher, schaue mir Filme an, beobachte Leute in der Stadt.

Arbeitest du eher allein oder zusammen mit anderen Musikerkolleg*innen?

Mit einem wirklichen Solo bin ich selten auf der Bühne. Im Normalfall arbeite ich mit anderen Musiker*innen, vom Duo bis zur Großbesetzung. Das Zusammenspiel funktioniert dann, wenn ich auf die anderen Musiker*innen eingehe und darauf achte, dass ich möglichst im Moment bin. Dadurch, dass wir in flüchtigen Augenblicken kreieren, gibt es keine Möglichkeit der Nachbesserung. Es ist wie in einem Gespräch. Da kann ich ein ausgesprochenes Wort auch nicht mehr zurücknehmen.

Die Zusammensetzung der Band ist ausschlaggebend beim freien Spielen. Ich arbeite gerne mit Musiker*innen, die ästhetisch auf einer Linie mit mir sind. Meist kenne ich ihre Stilistik und

kann die Variationsbreite ihrer musikalischen Sprache einschätzen.

Probt ihr den Auftritt?

Ja, wenn es Stücke gibt, schon. In der Probe besprechen wir, in welche Richtung das Stück gehen könnte und welche Stimmung wir erreichen wollen. Wir planen im Vorfeld bewusst wenig und vermeiden vorgefertigtes Material, weil es unsere Spontaneität hemmt. Deswegen ist Offenheit und genaues Aufeinander-Hören bei jedem einzelnen Musiker, jeder einzelnen Musikerin so wichtig.

Gibt es Überraschungen auf der Bühne?

Überraschungen sind erwünscht. Mich interessieren Situationen weniger, in denen ich etwas routiniert abspulen kann. Ich überrasche mich gerne selbst, damit ich nicht in Gewohnheiten ver falle. Ich gebe auch nicht unbedingt dem ersten, sondern dem zweiten oder dritten Impuls nach. Aber wenn ich nicht allein bin, gibt ja immer wieder ein Musiker, eine Musikerin etwas rein, was ich aufgreifen und weiterentwickeln kann. Das ist Kommunikation. Wenn jeder bei der Sache ist, auf die anderen hört und selber bewusst agiert, kann nichts schiefgehen. Das fixierte Material – falls vorhanden – wird geprobt, das wirklich Interessante sind dann die weißen Flecken, die spontan zu gestalten sind.

Ihr müsst gute Sensoren haben, um alles rundherum wahrzunehmen, um einen Impuls blitzschnell aufzugreifen und weiterzuführen. Das braucht hohe Präsenz und Achtsamkeit. Wie kommst du zu dieser ausgeprägten Aufmerksamkeit?

Das habe ich geübt. Ich habe gelernt, äußere Umstände, seien es eine weite, anstrengende Anreise oder Probleme beim Soundcheck, vor dem Auftritt von mir abzustreifen. Ich denke auch nicht zu viel über das Publikum nach. Wichtig ist, dass ich mit der Aufmerksamkeit bei mir und bei den anderen bin, dass ich möglichst alles mitbekomme, was passiert. Alles, was zählt, ist unsere Musik auf der Bühne.

Wie hast du dir diese Eigenschaft angeeignet?

Aufmerksamkeit, Konzentration und im Augenblick sein habe ich durch das Spielen, Praktizieren und Arbeiten mit anderen Musiker*innen gelernt. Abgesehen davon, dass ich mit meinen Instrumenten immer vertrauter bin, habe ich bewusst darauf geachtet, wie die anderen musizieren. Zu realisieren, was im Moment passiert, ist das Wichtigste an der ganzen Entwicklung dieser Kunstform.

Ist es für dich ein Muss, deine Kolleg*innen sympathisch zu finden oder schaust du eher auf Professionalität?

Für Musik mit vielen improvisatorischen Elementen ist es zuträglich, wenn ich meine Kolleg*innen sympathisch finde, ja sogar mit ihnen befreundet bin. In großen Besetzungen ist das nicht mehr möglich. Ich kenne nur ganz wenige Ausnahmen, wo ich mit Musiker*innen gut zusammenspielen kann, mit denen ich

persönlich überhaupt nicht harmoniere. Der Charakter eines jeden Einzelnen kommt in der Musik stark durch. Wenn es auf der persönlichen Ebene nicht funktioniert, verträgt es sich meistens auch auf der musikalischen nicht.

Wie schwingst du dich vor einem Konzert ein?

Ich freue mich, wenn ich etwas Zeit habe an dem Ort, wo wir das Konzert geben werden. Dann kann ich in Ruhe meine Instrumente auspacken, mich einspielen und hören, wie sie auf dieser Bühne klingen. Wenn das geht, sind das ideale Bedingungen für mich. Das ist aber nicht immer so. Oft muss ich kalt starten. Bei einem Festival beispielsweise spielt eine andere Band bis knapp vor unserem Auftritt. Und dann kommen wir direkt auf die Bühne. Da fehlt einfach die Zeit für eine Einstimmung. Aber es muss auch ohne funktionieren. Hin und wieder gibt es technische Schwierigkeiten, zum Beispiel wenn der Monitorsound, wo man sich selbst hört, schlecht ist. In solchen Momenten konzentriere ich mich auf das Wesentliche, die Musik. Wenn sonst alles stimmt, die Chemie zwischen den Musiker*innen, das Zusammenspiel, gibt es trotzdem ein gutes Konzert.

Was Künstler*innen beim Entstehen von Neuem auszeichnet ist, dass sie sich bewusst immer wieder in Unsicherheit begeben. Wie ist das bei dir?

Das Neue entwickelt sich beim Üben am Instrument. Ich probiere neue Ideen aus und arbeite an der eigenen Melodik. Das Neue findet sich auch, wenn ich auf die Musik meiner Kolleg*innen reagiere. Das kann rhythmisch, tonal oder soundmäßig sein. Ich experimentiere viel, produ-

ziere und kombiniere ungewohnte Klänge. Wenn ich mit einem anderen Musiker, einer anderen Musikerin gemeinsam improvisiere, kann ich ihn oder sie unterstützen, indem ich etwas ähnliches spiele wie er oder sie, oder ich mache etwas Entgegengesetztes. Gemäß den Worten von Miles Davis spiele ich dann das, was noch nicht da ist. Ich empfinde große Lust, nicht genau zu wissen, wie das Stück weitergeht oder wie es letztendlich klingen wird. Ich vergleiche unsere Arbeitsweise mit dem gemeinsamen, freien Sprechen oder auch Malen eines gemeinsamen Bildes. Was mich am meisten interessiert, sind ungeplante Situationen. Da passieren die meisten Entdeckungen.

Wie bist du zur Improvisation gekommen?

Ich war elf Jahre alt, als ich mein erstes Konzert besucht habe. Dort wurde improvisiert. Vorher habe ich zwar solche Musik von Platten gehört, aber erst live konnte ich sehen und besser verstehen, was fixiert ist und was im Moment geschieht. Die Musiker*innen auf der Bühne schauen dem Solisten zu, was der macht und wohin er die Musik führt oder was er in seinem abgesteckten Rahmen spielt. Das war es, was mich interessierte und ich sagte meinen Eltern: Das will ich machen.

Wenn du frei spielst und improvisierst, welche Rolle spielt die Intuition, das Gespür für das Stimmige?

Es geht um das Vertrauen in die Intuition, das mir in der Unsicherheit Sicherheit gibt. Im Konzert weiß ich nicht, was ich an einer bestimmten Stelle spielen werde. Dafür übe ich, damit ich auf der Bühne einen möglichst freien Kopf bewahren und

mich auf meine Intuition verlassen kann. Ich muss mich auch nicht unter Druck setzen, unbedingt immer spielen zu müssen. Es muss auch Pausen geben. Die sind genauso wichtig wie das Spielen. Die Pausen verstärken alles, was aus dem Moment heraus gespielt wird. Und es kann ruhig Fehler geben, denn wenn es emotional echt und richtig gemeint ist, ist es trotzdem stimmig. Aus einem Fehler kann wieder etwas Interessantes entstehen.

Wann behältst du die Kontrolle? Wann gibst du sie ab?

Wenn ich will, dass die Musiker*innen eine bestimmte Funktion erfüllen, kann ich das festlegen. Beispielsweise wenn ich eine gewisse Stimmung haben will, während andere Elemente statisch bleiben sollen. Ich gebe Kontrolle ab, wenn ich auf den Moment und die Intuition der ganzen Band setze. Eigentlich geht es gar nicht um Kontrolle, sondern um gemeinsames Entwickeln und Finden. Manchmal aber will ich Dinge genauer untersuchen und in den Proben festlegen. Zu viel Kontrolle und Festgelegtes entsprechen mir aber nicht. Insofern gebe ich die Kontrolle ganz gern ab und schaue gemeinsam mit den anderen, was im nächsten Augenblick passiert.

In deiner Wohnung hast du dir einen schalldichten Raum gebaut. Dort übst und komponierst du. Wenn du ein neues Stück entwickelst, denkst du dabei an deine Musiker*innen und dein Publikum?

In der Regel komponiere ich, um Material für bestimmte Musiker*innen und Ensembles zu schaffen. Es kommt vor, dass ich aus dem Bauch heraus ein Stück oder eine Melodie komponiere, aber meistens arbeite ich

Der Mrotronium Pipsqueak Noise Synthesizer ist ein einfaches Instrument zur Erzeugung von elektronischen Klängen – mit den Fingern beider Hände werden die elektrischen Schaltungen auf der Spielfläche angeregt; abhängig von der Position der Finger sowie deren Druck und Feuchtigkeit entstehen durch Kurzschlüsse Klänge und Geräusche, die bedingt kontrollierbar sind.

Das Instrument ist der im Video „Changes I“ von Clemens Salesny verwendeten CrackleBox sehr ähnlich, die aber leider nicht mehr erhältlich ist.

Bei dieser Lernstation geht es um Experimentieren und Zusammenspiel. Deswegen soll sie von zwei Personen gemeinsam ausprobiert werden, zwei Instrumente liegen bereit.

Handlungsanleitung für zwei Personen

1. Vergewissern Sie sich, dass beide Aktivboxen eingeschaltet sind.
2. Machen Sie sich zunächst einzeln ein paar Minuten lang mit dem Instrument und den verschiedenen Klängen, die damit erzeugt werden können, vertraut. Es funktioniert sehr intuitiv. Vielleicht finden Sie auch ein paar Griffkombinationen/Bewegungen, die ein relativ verlässliches, wiederholbares Klangergebnis bringen.
3. Gestalten Sie im Anschluss mit dem/der Partner*in eine vereinbarte Zeit gemeinsam mit Klängen und Geräuschen. Einige Anregungen/Möglichkeiten:
 - Wiederholungen schaffen Zusammenhang
 - Kontrast zum/zur Partner*in schaffen oder diese/n imitieren
 - Pausen – durch die Stille nach einem „Statement“ wird die Wirkung verstärkt bzw. geben Sie dem/der Partner*in Raum
 - Solistische und Duo-Teile variieren
 - Wechsel zwischen Hauptsolist*in mit Begleitung und gleichwertigem Kollektiv





The Difficulturist

Marco Schmitt (1976)
lebt und arbeitet in Berlin/D*

ausgewählt von Marc Wellmann

Der in Mosbach geborene Künstler studierte von 2004 bis 2011 an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart, in der Bildhauer-Klasse von Christian Jankowski mit dem Schwerpunkt Installation, Performance und Video. 2006 verbrachte er ein Auslandssemester an der Wiener Kunsthochschule und 2008 eines am California College of the Arts, San Francisco. Im Rahmen von Künstlerresidenzen 2012 und 2013 in Mexiko-Stadt sowie eines Aufenthalts in New York City 2012 wurden seine Auslandserfahrungen erweitert. Seit 2014 lebt und arbeitet Marco Schmitt in Berlin.

Manifesta

Eine signifikante Herausforderung in seiner Karriere erlebte Marco Schmitt im Jahr 2016 durch seine Teilnahme an der 11. „Manifesta“, die als nomadisierende Biennale in jenem Jahr in Zürich ausgetragen und von Schmitts ehemaligem Professor an der Kunstakademie Stuttgart kuratiert wurde. Das mit „What People do for Money“ betitelte Konzept sah vor, dass die eingeladenen Künstler*innen in Joint Ventures mit unterschiedlichen Berufsgruppen vor Ort kollaborieren, um ein Auftragswerk für die Ausstellung zu schaffen. Schmitt wählte dazu aus einem Pool von Gastgeber*innen, die interessiert daran waren, ihren Beruf durch die „Augen der Künstler*innen neu zu erleben“ (Jankowski), die Kantonspolizei Zürich. Er absolvierte ein Recherchepraktikum in ihrer Dienststelle und entwickelte zusammen mit den Polizist*innen im Rahmen eines partizipativen Prozesses ein Drehbuch für einen Film, der Luis Buñuels „Der Würgeengel“ (1962) neu interpretierte. Das übergeordnete Thema war die konflikthafte Beziehung zwischen Freiheit und Sicherheit. Die von Marco Schmitt mit der Technik des Method Actings vertraut gemachten Polizist*innen befassten sich in den Räumlichkeiten der Waffensammlung des Kriminalmuseums in Zürich mit ihren eigenen Albträumen und Ängsten. Sie lernten dabei durch die Praxis der Kunstrichtung Surrealismus, ihre Visionen und Träume zu verarbeiten und sie in den kreativen Schaffensprozess zu integrieren.

COA CHING!

Der kollaborative Ansatz seines „Manifesta“-Beitrags inspirierte Marco Schmitt zu einer Fortbildung zum systemischen Coach, auf deren Grundlage er in den folgenden Jahren zwei miteinander verwandte Projekte realisierte, die um die Thematik der vierten Industriellen Revolution sowie neue Arbeitsmodelle kreisten. Für die Ausstellung „#Material4.0“ in der Galerie Stadt Sindelfingen veranstaltete er 2018 mit Arbeiter*innen des Mercedes-Benz-Werks einen dreitägigen Workshop, bei dem die Teilnehmer*innen die Entwicklung, die strukturelle Organisation und auch die Produktion eines „Kunstwerks der Zukunft“ übernahmen. Die entstandene Skulptur wurde als Ausstellungsbeitrag zusammen mit einem Video, welches die verschiedenen Prozesse des Workshops dokumentiert, präsentiert. 2019 wurde Marco Schmitt über das Haus am Lützowplatz eingeladen, im Ausstellungsraum des IG Metall-Bezirks Berlin, Brandenburg, Sachsen eine Ausstellung mit dem Titel „Agility“ zu realisieren. Mitglieder des IG Metall-Bezirks fanden sich in einem Workshop zusammen, um über die „Arbeit der Zukunft“ nachzudenken. Marco Schmitt animierte die Teilnehmer*innen dazu, Grenzen und Hierarchien zu überschreiten, um neue Formen des Zusammenlebens, des Zusammenarbeitens und des Empowerments zu entdecken. Allerdings musste er große Widerstände überwinden, um die Akteur*innen für das Video der Ausstellung zu gewinnen.

Hybride Kunstpraxis

Marco Schmitt ist als Künstler in keine Schublade zu stecken. Seine Praxis spannt sich von Skulpturen, Zeichnungen, Installationen, Videos, Performance über verschiedene Formen der Kollaboration und Partizipation. Basierend auf dem Ende der 1990er Jahre von Nicolas Bourriaud geprägten Begriff „relationale Ästhetik“ für eine neue Kunstströmung, in der die zwischenmenschliche Begegnung ins Zentrum rückte, entwickelte sich ein neues Verständnis für das von Joseph Beuys in die Kunst eingeführte Konzept der „Sozialen Plastik“. Dabei ist Marco Schmitt besonders daran interessiert, den geschützten Raum von Kunstinstitutionen zu verlassen und im Sinne auch politisch verstandener Aktionen kreativ auf die Veränderung der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse zu wirken.

Grenzwölbe

Mixed Media
2020

Größe ca. 400 cm x 400 cm
Video 4K, 12 Min. 22 Sek.
Curved Monitor, Ständer, Stahl,
Textildisplay, Digitaldruck,
Aluminium, Pappfigur, Karton,
gefundener Tresor, Stahl, Muscheln,
Seemoos, PU Schaum, Lack,
Gehirnspardose, Kunstharz,
Euro-Centmünzen

Producer, Director, Editor, Performer: Marco Schmitt

Director of Photography: Adam Slowik

Gaffer/Light Design: Ivar Veermae

Music/Sound Design: Antoine Lukac

Special VFX/Graphics: Adam Slowik

Die interaktive Installation „Grenzwölbe“ von Marco Schmitt besteht aus einem gebogenen Werbedisplay, das mit einem vom Künstler entworfenen Motiv bedruckt ist. In dem davor platzierten LED-Fernseher mit gebogenem Bildschirm ist ein Video zu sehen, das sowohl als Kunstwerk als auch als Teil der Lernstation fungiert. Damit verbunden ist eine lebensgroße „Pappfigur“, die den Künstler in der Vermittlerrolle zeigt, die er auch im Video einnimmt. Ein kleiner Tresorschrank befindet sich auf dem Boden, in dem sich eine gehirnförmige Spardose und goldfarbene, von einem Geflecht überwucherte Geldmünzen befinden.

Marco Schmitt thematisiert mit seiner Installation die Erscheinungsformen von kognitiven Grenzerfahrungen. Wie kann man die Grenzen der Wahrnehmung eines Kunstwerks im physischen Raum erweitern? Was für eine Motivation ist notwendig, um Selbstorganisationsprozesse der Besucher*innen zu aktivieren, Denk- und Handlungsräume zu öffnen und selbst aktiv zu werden und kreativ zu handeln?

Schmitt fordert die Besucher*innen auf, den physischen Ausstellungsraum zu verlassen und zu ihrem inneren Wirklichkeitsraum vorzustoßen. Der Künstler führt sie zu einem Möglichkeitsraum und hilft ihnen anhand eines Raummodells, die Grenzen des realen Raums zu überwinden. Die Reise führt durch einen sogenannten liminalen Raum, der sich zwischen multiplen Wirklichkeitsräumen befindet. Im liminalen Raum ist jenseits von Sprache alles Denkbare möglich. Das Ziel ist es, den inneren Tresorraum im Unbewusstsein ausfindig zu machen, den Ort, wo sich

die Konstruktion von Ego, Identität und Alterität manifestiert. Der unbewusste Tresorraum grenzt seinen unheimlichen Inhalt vom Bewusstsein ab, steuert und beeinflusst es und seine Außenwelt aus dem Verborgenen.

Schmitts Führung durch das Grenzwölbe zum inneren Tresorraum soll die Aufmerksamkeit so fokussieren, dass ein sich selbst organisierender Suchprozess einsetzt und hilfreiche innere Bilder entstehen können, die möglichen neuen Welten und Lösungsideen Raum geben. Es können multiple Ein- und Ausgänge eröffnet werden. Was für ein Wert und Potential stecken im inneren Tresor und was für einen Wert hat es, die verborgenen Wirklichkeiten zu entdecken, neu zu denken, zu verhandeln und umzusetzen?

Der Möglichkeitsraum im inneren Tresor kann unendlich groß sein und als Präsentationsraum für Kunstwerke genutzt werden. Die Besucher*innen sind eingeladen dazu, ein imaginäres Kunstwerk zu kreieren und es im inneren Tresor-Ausstellungsraum ohne Limitationen zu installieren.

Können wir ein flexibles Kunstwerk, das die unheimliche Lücke in uns füllt, erschaffen, um Freiheit, Agilität und neue Werte und Wertvorstellungen zu generieren? Können wir ein Kunstwerk, das allen gehört, kreieren?



Festgefahrenes zerstören

*Marco Schmitt im Gespräch mit Dagmar Frick-Isplitzer
Berlin/D, 11. Februar 2020*

Wie kommst du zu Ideen?

Ich denke und beobachte viel, lese und recherchiere dazu. Und dann rede ich mit Menschen darüber. Ich stelle viele Fragen, an mich selbst, an andere Menschen. Da ich ein auditiv-visueller Mensch bin, kommen mir während des Redens neue Gedanken. Irgendwann raucht der Kopf. Dann brauche ich eine Pause und gehe raus. Ich schwinde mich aufs Fahrrad oder laufe durch den Park. Das, was sich vorher verdichtet hat, lockert sich beim Laufen wieder und vernetzt sich spürbar mit anderen Gehirnregionen. Mein Körper bewegt meine Psyche und umgekehrt. Plötzlich entsteht aus der Bewegung eine neue Idee. Das macht mich glücklich.

Manchmal meditiere ich auch. Dazu setze ich mich hin, nicht ganz streng nach Vorschrift wie ein Buddhist, oder ich lege mich aufs Sofa. Ich fahre meine Fühler aus und komme dadurch in einen Zustand der Hypersensitivität, aber auch der Verletzlichkeit und Fragilität. Manchmal taucht etwas aus dem Nichts auf, und ich spüre einen Energiefluss.

In meinem Gehirn kombiniere ich viele Informationen, die erstmal nicht zusammenpassen, deren konträre Inhalte extreme Kontraste ergeben. Diese verdichte ich. Ich komme auf Ideen, indem ich die Welt kritisch betrachte und schaue: Wo ist der große Mangel in der Welt? Worauf kann man aufmerksam machen? Was kann man verbessern? Welchen Beitrag kann ich dazu leisten? Wie

kann ich mich verbessern? Was brauche ich, um die Idee zu verwirklichen? Es sind verschiedene Stufen eines Brainstormings und Mindmappings, die ich erarbeite. Oft entwickle ich aber auch Projekte und Ideen durch Workshops mit Menschen verschiedenster Hintergründe. Da ich neben meinem Künstlerdasein auch als ausgebildeter, systemischer Coach arbeite, habe ich meine eigene Kreativ-Coaching Praxis COACHING! entwickelt. COACHING! ist die Verbindung meiner langjährigen Erfahrung als Künstler mit den prozesshaften Strukturen des systemischen Coachings. Ich habe mit heterogenen Teams von Menschen, mit Polizist*innen, mit Mitarbeiter*innen eines Autokonzerns und mit Arbeiter*innen bei Industrie Gewerkschaften, mehrschichtige COACHING! Workshops, Kunstwerke und Ausstellungen realisiert. Das Ideen-Potential einzelner Individuen im Team ist gigantisch und ich liebe es, mit Menschen kreative Prozesse, die einem anarchischen Gesamtkunstwerk ähneln, anzustoßen.

Wo hältst du deine Ideen fest?

Ich schreibe und skizziere alles in einem Notizbuch. Ich brauche die Bewegung des Körpers, um den Geist zu kanalisieren. Das Notizbuch wird vollgeschrieben von vorne bis hinten. Totales Chaos. Das brauche ich, um Kontroversität zu erzielen und mit irrationalen Denken Lösungen zu finden. Dann nehme ich einen großen Planer an der Wand für ein Mindmapping, auf dem ich Begriffe und Schlagwörter notiere, die mir frei und ohne Zusammenhang in den Kopf schießen. Das funktioniert, indem ich mich auf die Sache konzentriere und mir gleichzeitig erlaube, den Fokus im nächsten Moment wieder zu verlieren.

Erst später beginne ich, die Begriffe miteinander zu verbinden und Kategorien zu bilden.

Du zählst du den Künstler*innen, die viel mehr Ideen produzieren, als sie verwerten können. Wie wählst du die besten aus?

Das hängt vom Ziel ab, das es zu erreichen gilt, und die Faktoren a) Zeit, b) Budget und c) die Umstände bestimmen die Umsetzung. Da fallen schon mal viele Ideen weg. Ich reflektiere meine Ideen mit den Fragen: Was macht Sinn? Was macht keinen Sinn? Dann bleiben nur noch wenige übrig. Das ist eine Vorgehensweise. Eine andere ist, dass ich gerade nicht ausdünn, sondern eine große Menge an Ideen stehenlasse, um sie zu einer Einheit von Vielheiten zu komprimieren. Es entstehen dann komplexe und mehrteilige Installationen. Wie oft habe ich schon irgendwelche Ideen ausgeheckt, die dann zu etwas ganz anderem geführt haben, weil ich im Prozess plötzlich gemerkt habe, dass andere Dinge, die ich nicht so im Fokus hatte, auf einmal gewichtiger werden. Ich nenne das Serendipität. Die ganze Welt ist nach diesem Prinzip aufgebaut, nämlich durch Zufall etwas zu finden, was viel besser ist als das gesteckte Ziel, das man erreichen will. Das ist für mich eine Form von Agilität. Gilles Deleuze und Felix Guattari benutzten das botanische Rhizom als Symbol für ihre philosophische Denkstruktur. Rhizome sind Wurzelgeflechte, die sich nach allen Seiten wild ausbreiten und vernetzen. Es gibt kein Zentrum, ein dezentralisiertes System für Gleichberechtigung in allen Sprossen. So gesehen brauche ich einen Hyper-Text im Mindmap und ein großes Universum, das alles aufnimmt und dann wieder zurück ins Detail geht.

Wie funktioniert das?

Ich versuche die beste Lösung zu finden, dabei gehe ich durch Krisen und Konflikte. Ich erlebe Frustration, wenn es nicht weitergeht. Durch das rhizomartige Denken verdichten sich aber die Ideen. Wenn ich es nicht mehr überblicke, muss ich es überschlafen. Am nächsten Tag stelle ich fest, dass es organisch gewachsen ist und sich im besten Fall entflochten hat. Ich lebe damit, ich schlafe damit, ich träume damit, ich liebe damit, ich bekomme dadurch Glücksgefühle ohne Ende. Natürlich erlebe ich auch Tiefpunkte und Dunkelheit. Dann durchwandere ich das Dunkle, um wieder ans Licht zu kommen. Ich will das aushalten und glaube daran, dass es unter dem Dunkel weitergeht. Ich nenne das Subobscura, unter dem Dunkeln das Unbekannte finden und Licht schaffen. Man nennt mich auch Luzifer (lacht), den Lichtbringer. Im letzten Projekt habe ich das Phänomen der „Agilität“ beleuchtet. Der vieldiskutierte Begriff bedeutet für mich Flexibilität, laterales Denken, Querdenken, gegen jede Methodik, was das System „Ich“ oder das Ego zurechtlegt. Es geht darum, sich selbst als ein Medium wahrzunehmen und sich mit allem zu vernetzen und dabei das „Ich“ ein Stück weit aufzulösen. So schaffe ich es, zum Mikro-/ Makrokosmos vorzustoßen.

Du exponierst dich als Luzifer und präsentierst dich in unserem Gespräch als Teil eines Kunstwerks. Warum machst du das?

Beim letzten Projekt habe ich mich mit Luzifer identifiziert, weil ich inspiriert war von Dantes „La Divina Commedia“. Die neun Höllenkreise bei Dante sind Strukturen, ähnlich dem Unheimlichen und Unbewussten unserer Psyche, die ich aus der Unterwelt ans

Licht hole und über die Erde stülpe. Die Kreise sind ähnlich wie Hierarchien in der Wirtschaft. Oben sitzt der reichste Mann der Welt, der vielleicht auch etwas Göttliches hat. Luzifer wurde nach unten verbannt. Ich will Glaubenssysteme und Klischees auflösen und mich selbst in einen Zerstörer verwandeln, der bestehende Strukturen analysiert, sichtbar macht, dekonstruiert und erweitert. Transformation ist eine kreative Zerstörung. Ich bin Medium und Kunstwerk zugleich, das versucht, verborgene Strukturen aufzuspüren und sie den Betrachter*innen vorzuführen und begreifbar zu machen. Bei einem meiner letzten Projekte mit dem Titel „Das Kunstwerk der Zukunft“ habe ich mit Mitarbeiter*innen eines Autokonzerns einen Workshop veranstaltet, um ein gemeinsames Kunstwerk zu entwickeln. Produziert wurde mit den vor Ort vorhandenen Ressourcen und Kapazitäten. Der Entstehungsprozess des Kunstwerks war auf gleichberechtigte Entscheidungen aller Beteiligten und flache Hierarchien ausgerichtet. Jeder wurde Teil des Kunstwerks und die Denkstrukturen aller Teilnehmer*innen haben sich im Kunstwerk manifestiert und materialisiert.

Brauchst du Mut, um dich so zu outen?

Ich brauche schon eine gehörige Portion Mut. Angst habe ich manchmal auch, aber es ist nicht die Angst vor Verlusten. In meinen Projekten gibt es bei der Entstehung oft Konflikte und Reibereien unter den Beteiligten. Ich möchte die Leute bewegen, selber aktiv zu werden, sich zu befreien und in Freiheit zu agieren. Dazu zählt der Mut zu träumen, über Grenzen hinweg zu gehen oder sie zu zerstören. Also überhaupt Mut zu

haben, festgefahrene Strukturen zu zerstören. Für mich ist es energieziehend, in solche Hierarchien und Machtstrukturen involviert zu sein. Ich wünsche mir für andere Menschen, aus sich selbst herauszugehen, mutig zu sein, ohne Angst vor Offenheit zur Veränderung. Ich will eine Freiheit generieren, die losgelöst ist von starren und „sicheren“ Strukturen. Ich möchte die Menschen dahin bringen, frei zu träumen, wie Kinder im Spiel. Das Geträumte muss nicht sofort realisiert werden, aber sie sollen wagen, sich Utopien auszudenken. Es geht um das freie Denken, was durch freies Träumen entsteht und daraus folgt dann das freie Handeln. Ich bin auch jemand, der den Mut hat, sich selbst zu sabotieren. Ich betreibe Sabotage, um Kontrollverlust bei mir selbst und anderen zu erzeugen, um die Realität gemeinsam neu zu verhandeln. Ich schwebe, bin aber nicht Lost in Space. Das sind extreme Gratwanderungen, die ich als Künstler gehe. Es ist ein tagtäglicher Kampf gegen die Rationalität, gegen die Macht und Diktatur des Realismus. Ich fordere mich heraus, alles, was ich sehe und erlebe, ständig zu reflektieren und durch meinen Metabolismus durchzulassen. Jeden Tag will ich mutig sein, um nicht in ein Sicherheitssystem zu verfallen.

Wie eignest du dir diese mutige Haltung an?

Mut ist ein mächtiges Gefühl, das mir Rückhalt gibt. Wenn hundert Leute sagen: „Nein, das können wir nicht machen“, wenn es Konflikte gibt, finde ich es sehr wichtig weiterzugehen, agil zu bleiben und die Konflikte zu lösen. Es beflügelt und motiviert mich, als Künstler, über Regeln zu gehen, um die Freiheit der Kunst zu wahren. Da bin ich schon ein Rammbock, der

durchrockt. Ein sensitiver Rammbock sozusagen. Ich schaffe fast alles, was ich machen will, obwohl sich manchmal riesengroße, schwere Hindernisse auftun. Tief in mir drin lodert hell ein Feuer, das mir sagt: „Du wirst es hinkriegen! Auch wenn es noch nicht klar umrissen ist, es wird klappen.“ Ich weiß, dass ich immer durch das Ende komme. Die Liebe zur Welt und zu den Menschen, die Liebe zur Kunst, was für mich alles ist – geben mir diesen Mut und die Kraft, weiterzugehen und zur Lösung zu kommen.

Es gibt Künstler*innen, die zweifeln und verzweifeln an sich und an ihrer Kunst. Paradebeispiel Alberto Giacometti. Kennst du auch eine zaudernde Stimme in dir?

Ich bin nicht zweifelsfrei, auf keinen Fall. Ich bin ein recht selbstkritischer Mensch, der sich manchmal zu oft anzweifelt und die Sachen total in Frage stellt. Ich brauche eine lange

Auseinandersetzung und Zeit, um diese Zweifel zu verarbeiten. Mir hilft, vorher zu simulieren, was kommen könnte.

In meinen Workshops generiere ich kollektive Arbeiten. Eine davon ist hinter mir zu sehen. Im Entstehungsprozess gab es viele Zweifel, sowohl bei mir als auch bei den Teilnehmer*innen. Diese wurden dann im Konsensus-Feedback reflektiert. Es gab lange Gespräche und dafür brauchte man Zeit. Durch Auflösung von Interessens- und Inhaltskonflikten entstand das Kunstwerk. Es entwickelte sich ganz anders als gedacht. Ich blieb offen für Zweifel, denen Wert und Zeit gegeben wurden. Es passierten Denkfehler aufgrund der vorherrschenden Strukturen und systematischen Logik. Daraus bildeten sich aber neue Ideen. Ich erachte es als sehr wichtig, aufkommende Zweifel auszusprechen und zu berücksichtigen.

Mit Luzifer spielst du mit einer gewissen Doppelbödigkeit. Welchen Stellenwert haben da Humor und Ironie?

Humor ist ein wichtiger Punkt in meiner Arbeit. Selbstironie finde ich wichtig, mich nicht zu ernst zu nehmen und über mich selbst lachen zu können. Humor hat viele Gesichter, von lustig über nicht lustig oder ganz schön derbe. Er kann auch weh tun. Mit Humor kann ich Klischees durchbrechen. Mir gefällt, wenn erst im nächsten Schritt gelacht wird. Das passiert mir mit ernst gemeinten Themen, die erst im Betrachten lustig werden. Da ich mit dem Surrealismus spiele und die Realität gerne sabotiere, kann ein abstraktes Bild entstehen, das für die Betrachter*innen humorvoll ist.

Übst du damit bewusst Kritik aus?

Ja. Seit ich denken kann, habe ich Sachen kritisiert. Auch mich selbst.

Kritik im Sinne von Feedback ist dann produktiv, wenn sie wertschätzend und präzise gegeben wird und die Person nicht verletzt. Es geht um die Sache. Hart und ehrlich zur Sache und weich zur Person – nach dem lebe ich. Was meine Kunst anbelangt, so will ich schon im Produktionsprozess eine kritische Auseinandersetzung mit mir selbst und meiner Aufgabe als Künstler haben. Ich wünsche, dass andere mich kritisieren. Dadurch lerne ich von ihnen. Der Umgang mit Kritik generiert eine Freiheit. Ich kann sie annehmen oder nicht. Ich bin kein Künstler im romantischen Sinne, der alleine mit Pathos vor sich hinarbeitet. Nein, mein Atelier ist die Welt und die Menschen. Ich möchte, wenn ich von der Erde gehe, mehr Menschlichkeit durch meine Kunst, mehr Verständnis, Sensitivität und Bewusstsein für Irrationalität, Träume und Utopien verwirklicht haben.

In der Welt gibt es viele Ansätze, wo man anfangen kann, Kritik zu üben. Wo sind die Werte, für die man eintreten will? Im späten Kapitalismus zählt nur das Geld und die Zeit für Menschlichkeit fehlt. Gemeinsamer Untergang, oder was? Nein. Da habe ich etwas mizureden. Durch Kritik will ich eine Freiheit genießen und mich einer Verwertung entziehen.

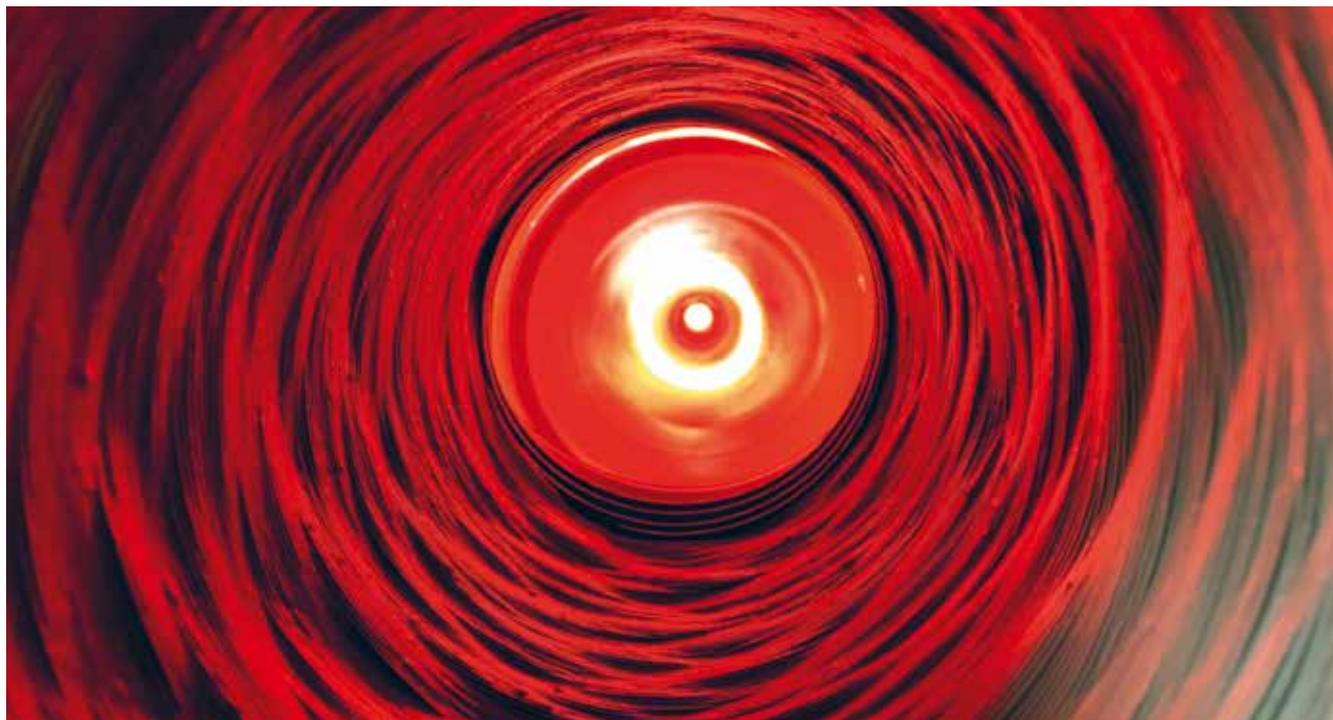
Heute wird alles bis ins Kleinste verwertet. Kapitalismus ist so sensiblerisiert, dass er von den Makrostrukturen in die kleinsten Mikroverästelungen in unserem Körper und unser Denken vordringt, unsere Nerven und Gefühle beeinflusst und manipuliert. Das muss man kritisieren. Eine Kunst, die keine Kritik an der Welt generiert oder ein Künstler oder eine Künstlerin, der oder die keine Selbstkritik übt, ist für mich überholt und romantisiert. Kritisch zu sein und kritische Haltung zu vermitteln und auszuhalten, finde ich wichtig. Ohne Kritik gibt es keine Freiheit und keinen Fortschritt. Stagnation wollen wir nicht.

Welche Fähigkeiten brauchst du, um mit unserer komplexen und widersprüchlichen Welt zurechtzukommen?

Ich brauche Flexibilität und Agilität, auch eine Offenheit und Anpassungsfähigkeit an Strukturen und Umstände. Oder andersherum, dass ich mich eben nicht anpasse, aber dass ich die Welt an mich und meine Bedürfnisse anpasse. Dass ich Sachen mache, die ich richtig finde. Ich muss merken, wo innerlich ein Feuer lodert; ich brauche Widerstandskraft und Belastbarkeit. Gleichzeitig darf ich Fragilität zulassen. Ich darf keine Angst vor Verlusten haben. Authentizität ist für mich im menschlichen wie im künstlerischen Sinn sehr wichtig.

Was können Künstler*innen anderen Menschen beibringen?

Ich finde, Künstler*innen können der Gesellschaft und jedem einzelnen Menschen zeigen, wie sie kreatives und kritisches Bewusstsein und Freiheit kultivieren. Sie betrachten Dinge subversiv, indem sie sie loslösen von Kategorien und Strukturen. Empathie für Irrationalität und Sinnhaftigkeit zugleich, um aus starren Systemen auszubrechen. Wenn Menschen sich darauf einlassen, kritisch mit sich selbst und der Welt umzugehen, sich als kreatives und empathisches Medium begreifen und Veränderung einen großen Wert zuschreiben, dann können sie ihre Wahrnehmung erweitern und eine neue Welt bauen.



Sie sind eingeladen, eine Reise durch die inneren Räume Ihrer Psyche zu unternehmen. Ziel ist es, Ihren inneren Tresorraum durch Imagination zu entdecken und zu knacken. Befreien Sie das Potential, das in Ihrem Inneren verborgen ist. Entdecken Sie unbewusste Wirklichkeiten in einem unendlichen Möglichkeitsraum.

Werden Sie selbst aktiv-kreativ und erschaffen ein imaginäres Kunstwerk durch Ihre Vorstellungskraft. Integrieren Sie Ihre individuellen Bedürfnisse und Wertvorstellungen in den Schaffensprozess. Versuchen Sie, über Ihre Grenzen zu gehen und neue Wertvorstellungen zu generieren. Erschaffen Sie Ihr inneres Kunstwerk ohne Einschränkungen.

Lesen Sie die **Handlungsanleitung** aufmerksam durch und machen Sie sich Gedanken und Notizen. Diese dient als Vorbereitung und wird durch Instruktionen im Video ergänzt. Schauen Sie das Video von Anfang an und folgen Sie den Instruktionen. Nehmen Sie sich Zeit!

1. Körperraum: Schließen Sie Ihre Augen. Berühren Sie mit der linken Handfläche Ihr Herz und mit der rechten Ihre Stirn. Atmen Sie tief und langsam ein und wieder aus. Spüren Sie einen Raum in der Mitte?

2. Tunnelraum: In Ihrer Vorstellung befinden Sie sich in einem dunklen Raum. In der Mitte sehen Sie einen Tunnelleingang, der rotes Licht abstrahlt. Gehen Sie auf den Tunnel zu und betreten Sie ihn. Es eröffnet sich ein tiefer Blick in den Lichtkanal. Ein Sog zieht Sie ins Innere des Tunnels. Atmen Sie tief ein und

langsam wieder aus. Wiederholen Sie diesen Vorgang neunmal und zählen Sie mit. Sie merken, dass Sie bei jedem Atemzug ein Stück tiefer in den Lichttunnel gleiten. Sie atmen und bewegen sich durch neun Pforten nacheinander hindurch und kommen Ihrem inneren Tresorraum näher.

3. Tresorraum: Am Ende des Tunnels erscheint Ihnen eine Tresortür. Sie kommen nicht mehr weiter, denn Sie haben Ihren inneren Tresorraum gefunden. Versuchen Sie sich vorzustellen, welche Dinge und Werte dahinter eingeschlossen sind? Wie können Sie in das Innere Ihres persönlichen Tresorraums vorstoßen? Entscheiden Sie sich, ihn zu knacken. Betreten Sie den Innenraum und lassen Sie eine neue Wirklichkeit entstehen.

4. Wirklichkeitsraum: Sie sind im Innern Ihres Tresorraums angekommen. Der Raum ist so groß, dass Sie die Begrenzungen nicht sehen können. Um schwerelos im Raum zu schweben, brauchen Sie Leichtigkeit. Spüren Sie, wo es sich schwer anfühlt und was Sie daran hindert, zu schweben. Beschreiben Sie die Gefühle und benennen Sie die Dinge und Eigenschaften, die Sie am Boden halten und schwer machen. Befreien Sie sich von Ihren Lasten und werfen Sie sie nacheinander von sich. Nach jedem Stück abgeworfenen Ballast fühlen Sie sich leichter und spüren einen Auftrieb.

5. Möglichkeitsraum: Sie wollen abheben und ein schwebendes Kunstwerk in der Schwerelosigkeit erschaffen. Überlegen Sie sich leichte Eigenschaften, die wichtig

für Sie sind, die Sie erlangen wollen, um Auftrieb zu bekommen. Beschreiben und benennen Sie diese Dinge und finden Assoziationen dazu.

6. Zielraum: Sie sind bereit für die Erschaffung Ihres inneren Kunstwerks. Entwickeln und produzieren Sie in Ihrer Vorstellung ein leichtes Kunstwerk, das flexibel und agil ist und schwerelos umherschweben kann. Denken Sie nach, was für Sie und das Kunstwerk wichtig ist und Wert hat. Welche Eigenschaften kann Ihr inneres Kunstwerk haben? Welche Materialien wollen Sie benutzen? Welche Form kann es annehmen? Was für einen Inhalt kann es transportieren? Sie können neue Materialien und Techniken, die es noch nicht gibt, in Ihrer Fantasie mit Leichtigkeit entwickeln und umsetzen. Alles ist möglich! Sprengen Sie die Grenzen in Ihrem Kopf! Es gibt keine Beschränkungen! Erschaffen Sie Ihr inneres Kunstwerk und installieren es im unendlichen Zielraum! Lassen Sie es davonschweben und frei transformieren! Was ist es Ihnen wert?

7. Ausgang: Atmen Sie tief ein und aus. Machen Sie eine Faust mit Ihren Händen, bewegen Sie Ihre Arme und Schultern und öffnen Sie Ihre Augen. Treten Sie aus Ihrem Fantasieraum heraus, indem Sie Ihre Umgebung in den Blick nehmen. Wenn Sie mögen, notieren Sie Ihre Erfahrung in Stichworten.





Schöpferin verdichteter und Leichter Sprache

Maria Seisenbacher (1978) lebt und arbeitet in Wien/A*

ausgewählt von Franz Moser

Musik und Sprache im Elternhaus

Maria Seisenbacher wuchs im niederösterreichischen Waldviertel als Tochter einer Sängerin und eines Tubisten auf. Schon sehr früh kam sie, vor allem durch den viel lesenden Vater, mit Literatur, besonders auch mit Lyrik in Berührung. In der Familie waren Lesen, Sprachkunst und Musik omnipräsent. Die Mutter stammte aus Japan, dennoch ist Maria Seisenbacher nicht zweisprachig aufgewachsen und somit keine sogenannte Autorin mit

Migrationshintergrund. Die Sprache/n der Mutter haben dennoch Auswirkungen auf Seisenbachers Ausdruck im wörtlichen Sinn: Das gebrochene, das nicht korrekte Deutsch, die Flexibilität einer Fremdsprache, die andere Wörter und einen ganz anderen Klang erhält, wenn sie von Menschen gesprochen wird, die nicht – wie Seisenbachers Mutter – in ihr geboren wurden, spiegelt sich bis heute in der Sprache und dem Umgang mit der Sprache der Autorin wieder.

Tagebuch – erstes schöpferisches Schreiben

Maria Seisenbacher selbst kam – wie viele andere auch – durch das Tagebuchschreiben ungefähr ab dem zehnten Lebensjahr zum ersten eigenen schöpferischen Umgang mit

Sprache. Es waren die ersten Erfahrungen, sich, ihre Erlebnisse und ihre innere Welt sprachlich auszudrücken. Später waren meist englische Songtexte und ihre eigenen Übertragungen ins Deutsche für die jugendliche Maria Seisenbacher prägend. Sie zeigten spannende neue Perspektiven auf und hatten als Wegweiser großen Einfluss auf die Genese ihrer eigenen Weltsicht. Nach der Matura an einer Sozialpädagogischen Schule in St. Pölten wurde der Weg zum Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien eingeschlagen. Das eigenständige künstlerische Schreiben war für die Autorin lange kein klar hervortretendes Ziel. Seisenbacher sieht ihre Entwicklung insgesamt wenig strategisch geplant, vielmehr tun sich die Wege im Tun auf.

Sprache als Kunstform an sich

Im Studium setzte sie sich literaturwissenschaftlich schwerpunktmäßig mit Ingeborg Bachmann und Yoko Tawada auseinander und so fließen verschiedene Poetikansätze ins Werk ein. Sprache ist hier kein Mittel zum Zweck, sondern Kunstform an sich, die hinterfragt werden muss. Ausgehend vom Ansatz, dass man das, was man sagen will im Grunde nicht sagen kann, arbeitet Seisenbacher am Unsagbaren und Unsichtbaren und will dieses mit der eigenen Sprache sichtbar, erfahrbarer machen. Ihre Gedichte gehen alle von einer recherchierten Basis aus, haben ein Thema, von dem sie ausgehen und arbeiten sich dann weiter vor. Das vielerorts bekannte intuitive Schreiben von Gedichten ist hier fehl am Platz. Seisenbachers Gedichte stehen auf solidem Grund und machen breite Flächen zwischen den Worten auf, umso mehr, als die Texte sehr verkürzt und verdichtet sind. Es werden keine Abhandlungen dargestellt, denn jedes Wort ist eine eigene Geschichte in sich.

Für eigenes literarisches Schaffen während des Studiums schien der gängige Literaturbetrieb nicht besonders interessant und weiterführend, so wurde 2003 kurzerhand zusammen mit Sarah Legler (heute beim Wiener Literaturverlag Edition Atelier) das eigene Medium, die Literaturzeitschrift „Keine Delikatessen – Bühne für Schriftbilder“ gegründet, die bis 2017 ehrenamtlich geführt erschien.

Einsames Schreiben und interaktives Vermitteln

„Schreiben ist eine einsame Beschäftigung, zumeist sind es auch die Lesungen“, so erlebt Maria Seisenba-

cher ihr künstlerisches Schaffen und so sucht sie immer nach Interaktionen in verschiedenen Kunstrichtungen und arbeitet mit Musiker*innen, bildenden Künstler*innen zusammen, die Sprache bildet dabei immer das Zentrum. Besonders wichtig wird die Begegnung mit Hermann Niklas – ihrem nunmehrigen Lebenspartner – und seiner intermedialen Literaturgruppe „Wortwerft“, in der es zu Beginn um künstlerischen Austausch ging, um dieser einsamen Tätigkeit ein Gegenüber zu geben, einen Gegensatz, vielleicht auch einen Widerstand.

Erst jetzt rückt das literarische Schreiben als mögliche berufliche Profession als freischaffende Autorin ins Blickfeld. Zahlreiche erfolgreiche Projekteinreichungen, Auszeichnungen und Preise folgen. Mehrwöchige Stipendienaufenthalte ermöglichen bis heute immer wieder die Arbeit an den dichten Texten, die im Alltag einer fünfköpfigen Familie nicht möglich ist. Solche Stipendienaufenthalte führten sie in die Slowakei, Slowenien und Rom. Unter anderem sind vier eigenständige Gedichtbände Früchte dieser intensiven Arbeitsphasen. Einige Gedichte Maria Seisenbachers wurden ins Persische, Tschechische, Kroatische/Serbische, Polnische, Slowenische, Englische, Mazedonische und Ungarische übersetzt. Der Gedichtband „Ruhig sitzen mit festen Schuhen“ wurde ins Schwedische übertragen.

Verdichtete Sprache und Leichte Sprache – kein Gegensatz

Neben dem Leben als freischaffende Schriftstellerin gründet sie 2014 zusammen mit Elisabeth Laister den Verein „Leicht lesen“, 2016 erwächst daraus die „SeiLais GesbR. Leicht

lesen – Texte besser verstehen“. Hier geht es vor allem darum, Informationen gut und verständlich zu formulieren. In Workshops werden dabei zum Beispiel Menschen mit Lernschwierigkeiten in Leichter Sprache politisch fortgebildet, um deren Selbstbestimmung zu unterstützen. Man könnte meinen, Leichte Sprache und verdichtete Gedichte schreiben würden starke Gegensätze bilden, aber die beiden Felder liegen viel näher beisammen als gedacht. Maria Seisenbacher sagt zu diesem Verhältnis: „Auch bei der Leichten Sprache muss ich Wörter aufmachen, sie hinterfragen, herausfinden, woher sie stammen, um sie dann zu verkürzen und zu vereinfachen, damit die Botschaft gut verständlich ist. Beim Dichten hinterfrage ich ebenfalls die Wörter, nur vereinfacht werden sie nicht, sondern sie bleiben in ihrer Vielfältigkeit bestehen.“

Die innere Landschaft durch ein Gedicht betreten können

„Ein Gedicht lebt durch die Lesenden, durch ihre innere Landschaft, die sie im Idealfall mit einem Gedicht betreten können. Die Autorin, der Autor stellt nur das Vehikel zur Verfügung, die Reise entscheiden die Lesenden.“ Mit diesen Worten und ihrer tiefsten Überzeugung von der Wirkmacht der Sprache lädt Maria Seisenbacher ein, sich intensiv auf ihre extrem verdichteten Gedichte einzulassen.

Übergänge

*3 Gedichte zu Geburt, Krankheit/
Sterben, Tod*
jeweils 100 x 60 cm auf Aluplatte
Gedichte: 2012–2018
Konzept: 2019

3 Gedichte, so wenig Ablenkung wie möglich.

3 Gedichte sind ohnehin viel. Sie sind in ihrer Entstehungsdauer sehr zeitaufwendig und haben poetischen Tiefgang, der sich erst nach langer Auseinandersetzung entfalten kann.

3 Gedichte hat die Autorin hier aus drei Gedichtbänden ausgewählt, die ungeplant doch eine zusammenhängende Reihe bilden, deren Sukkus im Thema Übergänge besteht, Übergänge im menschlichen Leben. Der Band „Bher“ kreist um Geburt, „Ruhig sitzen mit festen Schuhen“ um Krankheit, „Zwei verschraubte Plastikstühle“ um Sterben, Tod. Alle drei Bände und Themenfelder stehen in engem Konnex mit Ereignissen und Entwicklung im Leben der Autorin.

Dennoch ist Schreiben nicht Bewältigung oder Heilung, sondern Ventil, Ausdruck von nicht fassbaren Wahrnehmungen und Verdichtungen. Es ist Sprache, die mit einem arbeitet und einen verändert, seine Sicht der Dinge ändert.

Sie kann sprachleeren Räumen, die aufgrund ihrer Wahrnehmung aus dem Alltäglichen herauskippen, eine Sprache geben, die vor allem subjektiv ist und sich bildlich versprachlicht. Sie kann manchmal sagen, was nicht zu sagen ist (Bachmann, Wittgenstein), sie kann durch Wahrnehmungsverschiebung magische Momente des Alltags wahrnehmen. Die Sprache übt Sehen, nicht Schauen.

In den Gedichten spiegeln sich folgende Haltungen: Gestaltungswille, Neugierde, Wahrnehmung, Offenheit, Vorstellungsvermögen, Ungewissheitstoleranz, Perspektivenwechsel, nonverbale Sprache, Unabhängigkeit, Reflexion.

Literatur findet in Büchern statt, Wörter stehen auf Seiten oder liegen in der Luft, werden im Mund geformt oder mit der Hand. Sobald die Literatur ihre Wörter den Buchseiten entnimmt und zum Beispiel auf einer Wand oder einem Gebäude präsentiert, werden sie plötzlich in die Bildende Kunst eingereiht. Hier beginnt die Zerreißprobe der Disziplinen, die immer davon ausgeht, dass unterschiedliche Künste Grenzen haben, die zwar ineinanderfließen können, aber dennoch immer einer bestimmten Richtung zugeschrieben werden müssen. Eine Literatin ist keine Bildende Künstlerin, eine Bildende Künstlerin keine Lyrikerin, außer sie arbeiten in beiden Disziplinen, aber: ein Gedicht auf einer Wand bleibt ein Gedicht und kann gleichzeitig ein Bild sein. Ein Wort in einem Bild macht das Bild nicht zu einem literarischen Werk, aber zum Träger von Poesie.



Im Wahrnehmungsmodus unterwegs sein

Maria Seisenbacher im Gespräch mit Dagmar Frick-Islitzer
Wien/A, 14. Dezember 2019

Wie findest du deine Aufgabe?

Im Vorfeld höre ich sehr viel Radio oder höre bei anderen Leuten mit, wenn sie über bestimmte Themen sprechen. Irgendwann kommt dann der Moment, wo ich merke, dass ich mehr wissen möchte über bestimmte Dinge, und ich beginne zu lesen, ganz viel zu lesen. Oft passiert es, dass aus dem Thema, das ich gewählt habe, ein ganz anderes wird, weil ich im Zuge des Lesens auf andere Themen stoße und da hängen bleibe. Oder es häufen sich mehrere Themen, und ich muss mich dann für ein Thema entscheiden.

Wie entfachst du deine Leidenschaft?

Ich bin ein leidenschaftlicher Mensch. Ich muss die Leidenschaft gar nicht entfachen. Wenn ich ein Thema finde oder es findet mich, dann komme ich davon auch nicht mehr los. Dann gehe ich da einfach weiter, weil ich irgendwo ankommen will, was aber nie passiert.

Wie triffst du Entscheidungen?

Bei künstlerischen Entscheidungen gehe ich ganz stark nach Intuition. Dadurch, dass ich so viel recherchiere und auch sehr viele Sachbücher lese, wird die endgültige Entscheidung, wo es mich hintreibt, im Schreibprozess getroffen. Die Bücher sind dann weggelegt, viele Inhalte vergessen und ich versuche für das Thema die eigene Sprache zu finden. Der Akt des Schreibens schickt mich sozusagen auf Reisen. Nach der Auseinandersetzung mit dem Thema folgt der Moment des Schreibens, wo sich das Manifestierte zeigt. Es ist mir schon passiert, dass ich an einem Thema gearbeitet habe und zeitgleich sind im privaten Bereich sehr prägende Dinge geschehen. Als ich begonnen habe, zu diesem Thema zu schreiben, sind es

andere Gedichte geworden zu einem ganz anderen Thema. Da kann ich nichts erzwingen, sondern muss akzeptieren, dass jetzt ein anderes Thema den Platz hat.

Schmerzt es dich, wenn du Dinge dann loslassen musst, die du vorher geplant hast?

Eigentlich nicht. Das Loslassen betrifft nicht die Themen. Die sind immer da und können auch anders einfließen. Was mich mehr schmerzt beim Loslassen, ist der Moment, wenn das Buch fertig ist. Ich bin dann schon glücklich, dass es fertig ist, aber eigentlich möchte ich es dann nicht sehen. (lacht) Es ist dann fertig und gleichzeitig ist es ja nie fertig. Aber es liegt dann vor mir und ich kann nichts mehr verrücken. Die Gedichte im Band sind festgeschrieben und es schmerzt mich, den Prozess der Entstehung loszulassen.

Wie motivierst du dich zum Schreiben? Kennst du Schreibunlust?

Schreiben ist fixer Bestandteil meines Alltags. Wenn ich sage: Ich schreibe, dann sitze ich nicht da und schreibe, sondern Schreiben ist alles, was ich tagtäglich erlebe, durch meine Familie, den Wald, im Bus sitzend oder beim Lesen. Permanent werden Eindrücke und Wahrnehmungen oder einzelne Worte in meinem Gehirn gespeichert, im besten Fall aufgeschrieben. So gesehen bin ich immer im Schreibmodus, außer ich möchte mich überhaupt nicht mit der Außenwelt beschäftigen, dann ist es etwas anderes. Aber sonst interagiere ich permanent und deshalb muss ich mich nicht motivieren.

Wann kommst du zum Schreiben angesichts deiner Pflichten als Mutter von drei kleinen Kindern?

Der Schreibprozess selber geht natürlich in meinem familiären Alltag überhaupt nicht. Da muss ich wirklich sehr fokussiert und konzentriert und für mich sein, und ich brauche meine ganze Aufmerksamkeit. Das passiert meistens bei Schreibstipendien, wo ich einen Monat weg bin von Zuhause und keinen Alltag zu erledigen habe. Gleich nach dem Aufstehen bin ich sofort in dieser Welt. Das ist dann perfekt. Darüber hinaus führen mein Partner und ich eine gleichberechtigte und emanzipierte Beziehung in allen Bereichen.

Kennst du Schreibblockaden?

Nein. Nachdem ich länger nicht geschrieben habe, habe mich manchmal Angst anzufangen, weil ich glaube, dass ich es nicht mehr kann. Das Gefühl verwischt sich dann aber immer wieder. Jeder Anfang ist ein bisschen holprig, aber mit der Zeit komme ich wieder in diesen Wahrnehmungsmodus, in dem ich mich gut bewegen kann.

Wie schulst du deine Sinne?

Meine Sinne schärfe ich durch die Interaktion mit Menschen, die anders wahrnehmen als ich. In meiner zweiten Erwerbsarbeit beschäftige ich mich mit Menschen mit Lernschwierigkeiten oder mit psychosozialen Behinderungen. Diese Menschen haben ganz andere Sinneseindrücke, was mir beim Schreiben sehr zugute kommt. Nicht zuletzt sind es natürlich auch die Kinder, vor allem, wenn sie nicht so sprechen wie Erwachsene. Das sind dann oft ganz poetische Momente, wo ich mir dann die Zeit und Ruhe nehme, in ihre Welt einzusteigen. So habe ich viel gelernt,

nicht zuletzt durch meine Mutter, die an Alzheimer erkrankt ist und dann gar nicht mehr gesprochen hat. Es sind lauter Übungen, die ohne Sprache funktionieren. Diese habe ich dann übersetzt und diese sprachlosen Räume mit Worten befüllt.

Brauchst du Arbeitsrituale? Worauf achtest du, wenn du schreibst?

Sehr viel passiert im Gehen. Aber ich habe keine Rituale im klassischen Sinn. Das passiert alles innen. (lacht) Die innere Struktur muss stimmen, alle Sensoren sind auf Hochleistung, und ich bin sehr skeptisch gegenüber jedem Wort. Ich bin sehr genau, welche Worte ich verwende, wo ich sie hinsetze, wie sie miteinander kommunizieren oder interagieren. Es ist die Struktur, die ich verinnerlichen muss. Das heißt, alltägliche Gespräche sind dann oft nicht mehr möglich. (lacht) Oft wird Einkaufen dann schon schwierig.

Wie verläuft ein typischer Tag, wenn du für bestimmte Zeit an einem literarischen Projekt auswärts arbeitest? Setzt du dir Schreibziele?

Am besten schreibe ich am Vormittag, bevor ich irgendetwas gesehen oder gehört habe. Bis 14 Uhr geht es sehr gut. Nach der Mittagspause gehe ich spazieren und reflektiere, indem ich die entstandenen Gedichte nochmals durchgehe. Dann folgt eine Lesephase. In der Nacht setze ich die Schreibphase fort. Ich setze mir immer ein Ziel. Bei meinen Schreibstipendien bin ich sehr produktiv und konsequent und erreiche dann auch meine Ziele.

Wo schreibst du? Wie sieht dein Arbeitsplatz aus?

Durch meine Schreibstipendien sieht der Arbeitsplatz immer anders aus, was gar nicht so schlecht ist, weil mich der neue Platz an nichts erinnert. So fülle ich diesen Platz mit meinen eigenen Erlebnissen, die ich nur mit diesem Platz verbinde. Dann brauche ich natürlich den Computer und meine Notizbücher. Ich schreibe sehr viel mit der Hand und dann erst mit dem Computer.

Kannst du deinen Schreibprozess, der bei dir im Kopf, in der Hand und auf dem Papier stattfindet, beschreiben?

Den Schreibprozess zu beschreiben ist, glaube ich, das gleiche Wort wie Schreibblockade. Das habe ich schon oft versucht. Bevor ich etwas beginne, denke ich mir: „Ja, das hast du jetzt eh schon so oft gemacht und du weißt ja, wie es geht“, und ... eigentlich weiß ich es nicht. Ich tue es. Es ist nichts, worüber ich nachdenke. Das passiert. Das ist dieser Modus. Das Geschriebene wird immer wieder überarbeitet. Ein Gedicht braucht irrsinnig lange. Ganz selten bleibt ein Gedicht so, wie ich es geschrieben habe. Normal sind eher zwanzig Versionen. Da arbeite ich sehr viel mit Eingebung und mit Worten, wie sie zusammenspielen und einen Rhythmus ergeben. Das ist wie ein Lied für mich. (Pause) Aber wie das passiert, weiß ich eigentlich nicht. Das kann ich nicht in Worte fassen.

Wann weißt du, wann das Gedicht fertig ist?

Ein Gedicht ist für mich fertig, wenn ich innerlich eine Kugel sehe und fühle. Jedes Gedicht ist für mich eine Kugel. Die Kugel besteht natürlich aus lauter kleinen Ecken, die man nicht sieht. Aber ich versuche, die kleinen

Ecken so klein wie möglich zu halten. Das passt dann vom Rhythmus und vom Wort und es ist so ein Gefühl. Es ist keine Vollkommenheit, weil es ja nie perfekt ist.

Ich möchte auf Routine zu sprechen kommen. Kennst du Abnutzungserscheinungen oder Automatismen, die dich stören? Wie hältst du deinen Geist frisch und lebendig, dank oder trotz Routine?

In meinen Gedichten benutze ich sehr viele Worte, die um den Körper und die Natur kreisen. Obwohl sie mich stark inspirieren, muss ich aufpassen, dass sie sich nicht wiederholen. Da muss ich immer daran arbeiten, dass auch andere Inspirationsmomente kommen oder auch Objekte, dass ich mich auch in diese hineinfühle, die mir vielleicht nicht so zugänglich sind. Deshalb lese ich andere Lyriker*innen, um zu sehen, wie sie mit der Sprache arbeiten, wie sie formulieren. Was auch sehr hilfreich ist, sind Sachbücher, sie öffnen oft ein neues sprachliches Tor.

Wenn du andere Lyriker*innen liest, besteht die Gefahr, dass du in deren Sprache hineinrutschst? Wie beurteilst du die Gefahr des Kopierens oder auch des unbewussten Nachahmens? Wie bewahrst du dir deine eigene, unverkennbare Maria-Seisenbacher-Sprache?

Ich glaube, wir sind immer geprägt von unzähligen Stimmen und Worten. Man kann sich gar nicht so abgrenzen. Das alles lebt in uns und kommt beim Schreiben wieder raus. Kopieren kann ich nicht, weil ich für mich selbst diese Wahrnehmung und den inneren Rhythmus habe. Wenn mich aber ein Gedicht sehr anspricht oder berührt, dann kann ich eine Facette daraus nehmen und etwas Weiteres damit

machen. Ich glaube, jedes Gedicht, das geschrieben wird, ist eine Art Echo auf ganz viele andere geschriebene und gesprochene Sachen, die man gehört hat.

Welche Werkzeuge benutzt du, um auf neue Wortkapriolen oder Rhythmen zu kommen?

Bei meinen Gedichten geht es stark um Rhythmus. Wenn ich schreibe, dann höre ich ihn auch immer. Was mich unterstützt, ist die Zusammenarbeit mit anderen Musiker*innen. Auf der Bühne wird experimentiert und improvisiert, und ich improvisiere auch meine eigenen Gedichte. Das heißt, ich vermische die Gedichte so lange, bis daraus neue werden. Dadurch bekomme ich immer mehr ein Gefühl dafür, wie auswechselbar die Dinge sind.

Du sagtest, dass dir Schreibblockaden fremd sind. Kennst du aber Krisen im Sinne von Durststrecken und harzigen, holprigen Wegen, auf denen einfach nichts Schönes und Glattes entstehen will?

Eine Schriftstellerin ist man immer mit sich selbst. Ich arbeite alleine. Deswegen mache ich immer wieder Projekte mit anderen Künstler*innen. Da merke ich, dass künstlerische Zusammenarbeit manchmal sehr schwierig wird, weil im Gegensatz zum Sozialbereich, in dem ich auch tätig bin, professionelle Teamarbeit nicht Teil der Berufsausbildung ist. Vor allem wenn es darum geht, sein eigenes Handeln in Bezug zum gesamten Team hin zu reflektieren. Da habe ich immer wieder Krisen erlebt.

Der Erfolg gibt dir recht. Du bist schon mehrfach ausgezeichnet worden. Was ist für dich Erfolg in deiner künstlerischen Arbeit?

Bei Erfolg gibt es mehrere Ebenen. Da ist der persönliche Erfolg. Ich spüre einfach Freude und sehr viel Leidenschaft für das, was ich tue, verbunden mit der inneren Gewissheit, dass ich das auch gut kann. Diese Genügsamkeit mit sich selbst ist irrsinnig schön beim Arbeiten.

Der andere Erfolg, der von außen gesteuert wird, ist Aufmerksamkeit. Meine Arbeit wird gesehen und ernst genommen. Jede Regung, die von der Öffentlichkeit kommt, verbuche ich als kleinen Erfolg. Die größten Erfolge waren sicher die, wo ich ein Stipendium bekommen habe und für eine gewisse Zeit ausfinanziert war, sodass ich wirklich nur schreiben konnte. Zu den emotionalen Erfolgserlebnissen auf der Ebene der Öffentlichkeit gehören beispielsweise Einladungen zu internationalen Lyrikfestivals. Es ist ein bisschen wie aufs Glatteis gehen, weil man einem ganz anderen Publikum gegenübersteht und irrsinnig spannende Schriftsteller*innen kennenlernt.

Nach einem erfolgreichen Buch oder Auftritt könntest du dich auf deinen Lorbeeren ausruhen. Wie zufrieden bist du mit deinem Werk? Wann treibt es dich wieder zur Feder?

Zufriedenheit ist ein schwieriges Thema bei mir. Ich bin da sehr getrieben. Wenn ein Buch fertig ist, muss ich das nächste anfangen. Da gibt es wenig Pause. Das halte ich irgendwie nicht aus. Es ist eigentlich schade, weil ich die Bücher gar nicht

genießen kann. Und zufrieden? Keine Ahnung. Vielleicht kann ich gar nicht zufrieden sein, weil ich immer weiter gehen will, sonst würde ich sitzen bleiben in meiner Selbstzufriedenheit und gar nichts mehr tun. Dann treibt mich ja nichts mehr an.

Welche Werte kommen beim Schreiben zum Vorschein?

Im Schaffensprozess ist es für mich wichtig, die Welt kritisch zu betrachten. In meinem Fall die Welt der Sprache. Dabei lenke ich meinen Fokus dorthin, wo sehr oberflächlich gesprochen wird, wo man nicht aufpasst, was Worte alles können. Da sehe ich meine Arbeit als Schriftstellerin. So wie es Ingeborg Bachmann sagte, dass Schriftsteller*innen dafür da sind, die Sprache zu hinterfragen und skeptisch mit ihr zu sein, weil sie so viel mehr mit uns macht, als wir mit ihr machen können. Die Sprache ist immer mächtiger. Die Poetik von Ingeborg Bachmann hat mich stark beeinflusst. Mir ist wichtig, dass Menschen, die sich in sprachleeren Räumen bewegen, trotzdem eine Sprache haben oder kommunikativ bleiben und sind. Auch ohne Sprache. Und dann geht es mir um gesellschaftliche Themen, um Feminismus oder wie die Gesellschaft mit Geburt und Tod umgeht. Diese Themen sind prägend für jeden Menschen. Ich möchte sichtbar machen, dass es mehr Auseinandersetzung damit braucht.

Was denkst du, was können andere Menschen von Künstler*innen lernen? Welchen Gewinn hätten sie für sich, für die Gesellschaft, für die Zukunft, wenn sie sich eine künstlerische Sichtweise aneignen?

Ich finde, Künstler*innen sind in der Regel sehr aufmerksam. Das kann die Gesellschaft auf jeden Fall mitnehmen, dass sie genau betrachten, beobachten und reflektieren und diese Wahrnehmungen wieder in ihre Arbeit einfließen lassen.

Dann geht es stark um verschiedene Wahrnehmungsebenen, die in der Kunst Platz finden. Jeder Mensch nimmt anders wahr, sieht oder fühlt anders, obwohl wir glauben, dass wir alle vom Gleichen reden. Dadurch kommen viele Missverständnisse zustande. Das Wissen über die Verschiedenheit der Wahrnehmungen kann zu einem besseren Verständnis miteinander führen.

Was ein Phänomen ist im Leben von Künstler*innen, ist, dass sie wenige bis keine existentiellen Ängste plagen. Ich zum Beispiel lebe von einem Stipendium zum nächsten. Es ist immer sehr ungewiss, ob ich eines bekomme. Ich habe mich auch mit einer anderen Tätigkeit selbstständig gemacht. Es geht sich immer irgendwie aus. Es wird uns oft Furcht von außen gemacht, dass wir zu wenig haben könnten oder dass immer alles so gut strukturiert und vorgeplant sein muss. Vieles können wir planen, aber im Endeffekt verwirklicht sich immer etwas in uns, was wir gar nicht in der Hand haben oder erahnen. Das sind oft sehr gute Dinge. Ich glaube, Künstler*innen können diese Haltung kultivieren, weil viele von ihnen nicht in fixe Strukturen eingebunden sind.



Die drei im Werk „Übergänge“ präsentierten Gedichte bestehen aus insgesamt 60 Wörtern. In drei kleinen Boxen finden Sie die einzelnen Wörter als Kunststoff-3D-Drucke. Die drei Farben der Wörter zeigen an, aus welchem Gedicht diese stammen. Finden Sie Ihren eigenen Ausdruck – legen Sie ein Gedicht mit dem vorhandenen Wortmaterial.

Handlungsanleitung

1. Nehmen Sie die Wörter in die Hand. Begreifen Sie die Wörter. Kommen Sie in Kontakt mit den Wörtern. Nicht nur gedanklich, sondern auch physisch.
2. Sie entscheiden, wie viele Wörter und welche Wörter Sie nehmen.
Legen Sie die Wörter auf das Blatt auf der Arbeitsfläche.
3. Legen Sie mit den ausgesuchten Wörtern ein Gedicht.
Das Gedicht soll zum Thema Übergänge sein.
Sie können Wörter dazu geben oder wegnehmen.
Sie können auch eigene Wortergänzungen vornehmen.
4. Sie können uns gerne ein Foto von Ihrem Gedicht schicken.
Die E-Mail-Adresse ist: uebergaenge@gmx.net.
5. Wenn Sie wollen, geben Sie Ihren Namen, den Ort und das Datum an.
6. Jedes Gedicht hat seine Zeit.
Legen Sie die Wörter wieder in die dazugehörigen Boxen.
Die nächste Person soll einen leeren Platz vor sich haben.

Vielen Dank für Ihr Gedicht!

Angezielte Elemente:

- Gedichte, Wörter, Buchstaben angreifbar machen.
- Sprache, die mit einem arbeitet und einen verändert, ändert vielleicht auch manche Sicht der Dinge.
- Dinge wirklich ansehen, begreifen, selber benennen, bringt einen anderen Zugang.
- Wörter weglassen, die im alltäglichen Sprachgebrauch zu einem bestimmten Thema verwendet werden.
- Mit dieser haptischen Erfahrung können Sprachblockaden gelöst werden.
- Dort, wo Sprache fehlt, etwas in die Hand nehmen und tun, in diesem Tun finde ich Sprache und Ausdruck, nicht durch Nachdenken, sondern durch Handlung.



Umtriebiger Künstler mit starkem Handwerk

Peter Senoner (1970)
lebt und arbeitet im Anwesen
Fundneyt bei Klausen/1*

ausgewählt von Leo Andergassen



Hoch oben im Steilhang und etwas abseits der Zivilisation stehen seine beiden Ateliers mit Wohnhaus. Von dort sieht man auf die Brenner Autobahn, die sich durch das schmale Tal hindurch schlängelt. Dazwischen ragt mächtig und unübersehbar eine pinke Skulptur in den Himmel. Ein Landmark von Peter Senoner. Prominenter könnte er die Passant*innen auf seine Kunst nicht aufmerksam machen.

Aufgewachsen ist Senoner in einer Südtiroler Bildhauerfamilie. Sein Vater war Kunsthandwerker mit hohem Anspruch und großer Liebe zur Kunstgeschichte. Zusammen mit seinen Geschwistern wuchs Peter Senoner in der geschnitzten Handwerkerwelt des Vaters auf. Er bekam vieles mit und so wurde damals schon der Grundstock für seine eigene Kunst gelegt.

Phase der Distanz

Kaum flügge, reiste er für ein halbes Jahr nach Neapel, wo er ziemlich orientierungslos nach seinem beruflichen Weg suchte. „Journalismus war eine Option, aber schlussendlich gewann die Kunst die Oberhand“, sagt Senoner. So studierte er an der Akademie der Bildenden Künste in München Bildhauerei bei Antony Gormley, Timm Ulrichs und Asta Gröting. Die wirklich prägende Figur für ihn war Gormley.

Nach dem Studium mit Mitte zwanzig übersiedelte er nach New York. Er wollte ursprünglich nur sechs Monate bleiben. Es wurden dann drei Jahre. Dort arbeitete er als Bildhauer in furchtbaren Gemeinschaftsateliers, Kellerlöchern gleich, mit unsäglichen Chaoten. In der Stadt machte er aber auch viele reiche Erfahrungen. Mit etlichen Jobs nebenher konnte er sich

über Wasser halten. Er arbeitete als Assistent in anderen Künstlerateliers, zum Beispiel bei Tony Matelli, weil er über bestimmte handwerkliche Fertigkeiten verfügte, die er sich als Kind in der Werkstatt des Vaters aneignete. In New York war das ein großes Plus.

Werkstoff Holz

Während der ganzen Studienzeit in München nahm er kein einziges Mal den Werkstoff Holz in die Hand. Die Akademie war ihm zu nahe an der Holzbildhauertradition. Das war für ihn ein absolutes No-Go. Er wollte seinen eigenen künstlerischen Weg gehen und so machte er alles, was unter dem Begriff „zeitgenössische Kunst“ üblich war, baute kinetische Objekte und Maschinen. In New York war es ein Sprung ins kalte Wasser. An jeder Straßenecke traf er zehn Künstler*innen, die solche kinetischen Objekte viel besser gestalteten als er. In Folge hinterfragte er alles, was er an der Akademie gelehrt bekommen hat, und sortierte kräftig aus. Er machte einen radikalen Cut, der mit einer starken künstlerischen Krise einherging. Den Großteil seiner künstlerischen Arbeiten, der in den sechs Jahren Studienzeit entstanden war, vernichtete er.

Vieles schien bei ihm aus der Distanz zu funktionieren. Relativ schnell spürte er intuitiv, dass er nur eine Chance in New York hatte, irgendwie künstlerisch zu überleben, wenn er eine Arbeit entwickelt, die ganz nah bei ihm ist. „Ich bin kein Großstadtmensch, sondern in einem ganz anderen Umfeld auf dem Land aufgewachsen. So habe ich begonnen, meine Arbeit aus meiner Biografie heraus zu entwickeln“, erinnert sich Senoner. So skurril es klingen mag,

aber nach jahrelangem Meiden des Werkstoffs Holz kaufte er sich in der Stadt gutes Holz und schuf die erste Holzskulptur. In den Ateliers, in denen er arbeitete, wurden alle möglichen Kunststoffe verarbeitet, z. B. Zweikomponenten-Epoxidharze. Darin waren die Amerikaner*innen irrsinnig fit. Das war der technisch und handwerklich sehr anspruchsvolle Hyperrealismus, der auf die Schule nach Duane Hanson folgte. Er wollte für seine eigene Kunst nicht mit Kunststoffen arbeiten, weil andere ihm um Lichtjahre voraus waren. Aber Senoner konnte etwas, was die Amis nicht konnten. Er konnte Holz bearbeiten. Und so schuf er seine ersten Holzskulpturen, die er erfolgreich in New York ausstellte. Da wusste Senoner: Holz war sein Ding. Er fand etwas, was seine Sprache war und wofür er Lust empfand, daran weiterzuarbeiten. Er wollte Spaß an der Arbeit haben.

Vieles ausprobiert

Nach New York und einem kurzen Gastspiel in München reiste er im Jahr 2000 nach Asien, nach Tokyo mit dem gleichen Rezept in der Tasche wie in New York: Jobs und eigenes Atelier. Man braucht nicht zu erwähnen, wie desaströs dort die Raumsituation war. Das Rezept ging nicht auf. Es war unmöglich. Japan war anders strukturiert. Ohne ein großes Unternehmen auf der Visitenkarte stehen zu haben – Toyota, Siemens, BMW, Apple, Sony – ging nichts. „In dem Moment, wo ich als Einzelperson auftrat, konnte ich mir nicht einmal eine Wohnung mieten“, schildert Senoner. „Ich war ein Niemand. Und ich war suspekt.“ Er hatte zwar ein paar japanische Künstlerfreunde aus der Studienzeit, die ihm weiterhalfen. Innerhalb eines halben Jahres war er drei Mal in

Japan. Es war eine wertvolle, wenngleich auch schwierige Zeit. Und der Preis war ihm zu hoch, denn er begriff, dass seine Arbeit darunter leiden würde. Das Wichtigste, was er aus diesem Aufenthalt mitnahm, waren das Vertrauen und der Faktor Zeit in der Arbeit: Sich Zeit nehmen für eine technische High-End-Umsetzung einer Skulptur. Japan ist ein Land der Zeichnung. Die Menschen denken in Zeichnungen. Das ist so anders als in Europa. Diese Erfahrungen prägten fortan seine Arbeiten.

Von einer Ruine zum Wohnatelier

Zurück in Europa pendelte er anfänglich zwischen Südtirol, Wien und Berlin. Nach einem Intermezzo in Detroit kehrte er endgültig zurück in seine Heimat. Es gab immer mehr Zeichnungen und Skulpturen und er brauchte ein Atelier mit Lager, was er sich in Fundneyt bei Klausen aufbaute. Je mehr sich die Arbeit in Richtung Bildhauerei entwickelt hat, desto mehr ist Raum wichtig. „Das merkt man erst in dem Moment, wo man drei Stufen mit einer 800 Kilo schweren Skulptur überwinden muss“, sagt er pragmatisch. Sein Bruder ist Architekt. Sie haben die Ateliers gemeinsam geplant und in jahrelanger Arbeit aufgebaut. „Das hier ist ein mystischer Ort, 1243 das erste Mal bewohnt. Es war eine totale Ruine. Wir haben den Ort wachgeküsst und wiederbelebt“, erzählt Senoner freudvoll. Seither wohnt er dort mit seiner Familie.

Auric

*Aluminiumguss handverschliffen,
Kryolithglas, Holzkubus*
190 x 45 x 40 cm
2019

Nackt und glatt erscheint der Kopfkörper, ganz und gar strahlend. Ein fragmentierter Cyborg, ein Mischwesen aus lebendigem Organismus und Maschine. Reduziert auf den Kopf als Zentrum des Technokörpers. Eine androgyne Erscheinung. Die Physiognomie eher maskulin, mit kräftigem Hals, der Oberkörper sich auflösend. Der Kopf mit markanten Wangenknochen, großer Nase und geschlossenem Mund. An seiner Seite ein Attribut, eine Art organische-bionische Erweiterung des Körpers.

Und dann diese Augen, die so ganz anders sind als alles andere. Sie stehen weit auseinander, vermitteln einen kühlen, klaren Blick, unbeirrt, durchdringend. Keine Haare, nicht einmal ein Ansatz davon ist am Haubenrand zu erkennen, keine Brauen und auch sonst nichts, was sich unter der makellosen Haut unschön abzeichnen könnte. Keine Anzeichen von Alterung. Die Figur wirkt zeitlos, künstlich designt, von einer anderen Welt.

Werkstoffe

Das Ursprungsmaterial, das Peter Senoner für seine Werke verwendet, ist das pure Gegenteil des Endprodukts, das Naturmaterial schlechthin: Holz, oft eigen und topographie- oder witterungsbedingt krumm gewachsen, wird in klassischer Bildhauermanier bearbeitet, mit traditionellen, von Generation zu Generation überlieferten Werkzeugen. Im Gegensatz zum Objekt, das Schicht um Schicht aufgebaut wird, schlägt Senoner die Form aus dem Holzblock heraus. Holzschnitzel um Holzschnitzel werden abgetragen, von allen Seiten. Seine Arbeitsweise ist plastisch, visuell-haptisch, dreidimensional. Mal muss er nah ans Holz heran, mal weit

weg, um die Form als Ganzes zu prüfen. Dann, fertig gehauen, wird die rohe Figur geschliffen, erst grob, dann immer feiner und schlussendlich in Bronze oder Aluminium gegossen. Die Skulptur wird in ein neues Material verwandelt. Massives Volumen wird zum Hohlkörper, warmes Holz zu Metall, maseriertes Beige zu strahlendem Satin.

Übergröße

Gold, Silber und Prunk, Kunst, Musik und Ballett – das liebte Louis XIV. Echnatongleich tanzte er als jugendlicher den Sonnengott Apollon im „Ballet Royal de la Nuit“. Daher rührt sein Name. Der Sonnenkönig wurde verherrlicht, auf das Podest gestellt, wie das Goldene Kalb im Alten Testament, angebetet, götzengleich überhöht. Leonardo da Vinci hat den Menschen studiert, seine Anatomie, seine Proportionen. Erstmals in der Geschichte wurde der Mensch systematisch vermessen. Die Länge der ausgestreckten Arme entspricht der Körpergröße, fand da Vinci heraus. Senoner setzt seine eigenen Maßstäbe, indem er seine Skulpturen leicht übersteigert und mit überirdischen Attributen ausstattet. Die Besucherin, der Besucher, in ihrer Normalität, könnten sich dagegen als klein und fleischig empfinden.

Entschlossenheit

Das satinierte Metall mit seinen eingesetzten Glasaugen strahlt eine Ambivalenz aus, die zwischen anziehend und zugleich befremdlich-schön pendelt. Auf keinen Fall lässt sie die Betrachter*innen lauwarm zurück. Diese sind aufgefordert, aus ihrer Unentschlossenheit herauszukommen, Stellung zu beziehen und sich auf eine Seite zu schlagen.



Entscheidungen intuitiv treffen

*Peter Senoner im Gespräch mit Dagmar Frick-Islitzer
Anwesen Fundneyt bei Klausen/I,
9. Januar 2020*

Wie gehst du an eine neue Aufgabe heran? Machst du dir genaue Pläne oder schaust du, was sich entwickelt?

Eine neue Aufgabe können eine Ausstellung, Kunst im öffentlichen Raum oder auch Publikationsprojekte sein. Ich versuche, so spielerisch wie möglich heranzugehen. Spielerisch bedeutet schon auch mit den Händen. Sehr viel läuft über die Zeichnung, weil Zeichnung sehr direkt, unmittelbar und einfach ist. Das Medium besteht aus einem Blatt Papier und einem Bleistift. Damit kann ich loslegen. Skulptur ist schon etwas schwieriger, was die Materialien und den Raum anbelangt. Bei beiden Techniken bin ich sehr nahe an den Materialien dran und versuche, die ersten Lösungen zu entwickeln.

Was heißt „nah am Material“?

Ich probiere Dinge aus und versuche, so viele Mittelelemente wie möglich auszuschalten. Wenn etwas über vier bis fünf Planungsebenen gehen würde, wären mir das zu starke Filter zu Beginn des Prozesses. Bei größeren Projekten kommen andere Player, andere Techniken ins Spiel, aber am Anfang, in der Ideenfindung und Grundkonzeption, arbeite ich direkt mit dem Material, aus dem dann auch das Werk beschaffen sein wird.

Wenn du beginnst, hast du bereits eine Idee im Kopf?

Mittlerweile gibt es einen Pool an Ideen, den ich mir erarbeitet habe.

Daraus schöpfe ich, wobei der Pool in kleinen Schritten erweitert wird. Aber es ist mit Sicherheit nicht so, dass ich mit jeder Ausstellung und mit jedem Werk die Welt neu erfinde. Das wäre unmöglich. Eine Arbeit baut sich auf eine vorhergehende auf. Sie muss nicht unmittelbar folgen. Es ist eine weiterentwickelnde Arbeit in kleinen Schritten.

Hast du eine bestimmte Vorstellung, wie das Ergebnis ausschauen sollte?

Bei meiner Arbeit gibt es nie ein Bild eines Endwerkes. Die Werke entwickeln sich aus dem Arbeitsprozess heraus. Es gibt auch keinen Plan im Vorfeld. Es gibt nur eine Erfahrung aus vorangegangenen Werken. Mit dieser starte ich und lasse mich dann auch sehr intuitiv treiben. Der Anteil der Intuition ist ein ganz großer im künstlerischen Schaffen. Bei den Zeichnungen ist das gut nachvollziehbar, weil ich diese im Grunde baue. Es sind viele, viele Schichten, die ich übereinanderlege. Die unterschiedlichen Ebenen sind vergleichbar mit geöffneten Fenstern eines Rechners, die sich am Bildschirm überlagern. In der Zeichnung mache ich nichts anderes, als diese Ebenen übereinanderzulegen, dann wieder nach hinten zu schleifen, dann die nächste drauf zu zeichnen, um diese wieder abzuschleifen. In der Zeichnung ist es ein additiver Werkprozess und in der Skulptur genau das Gegenteil. Dort trage ich Material ab. Es ist Holzbildhauerei. Ich schäle die Arbeit in sehr langsamem Arbeitsprozess aus dem Block heraus. Der Unterschied ist nur, dass der Prozess in der Zeichnung nachvollziehbar ist und in der Skulptur nicht. Dort sehe ich nur den letzten Zustand.

Du hast Intuition erwähnt. Wie bist du zu einem guten Gespür für das Richtige gekommen?

Ich glaube, dass das ein Lernprozess ist. Natürlich spricht man in der Kunst von Talenten und Begabungen, aber auch die müssen sprechen lernen. Diese Lernprozesse habe ich mir in Jahrzehnten des freien künstlerischen Arbeitens angeeignet. Ich habe mir meine eigenen Privatstrategien erarbeitet, wo ich mich selbst auch soweit „manipulieren“ kann, damit ich die Sprache finde. Das ist vergleichbar mit dem Hochleistungssport. Die Sportler*innen arbeiten stark über das Mentale, um sich selbst in den bestmöglichen Zustand zu bringen, um im Wettkampf die optimale Leistung zu erzielen. Im künstlerischen Atelier ist es ähnlich. Ich trainiere tagtäglich und irgendwann kommt es zum Wettkampf. Das ist dann der Moment, wo ich weiß: Das Werk muss jetzt auf den Punkt gebracht werden. Bei einer Zeichnung ist das leicht nachvollziehbar, weil ich sehr schnell zeichne. Entscheidungen müssen ebenso schnell – eben intuitiv – getroffen werden. Es ist ein Mix aus Erfahrung, Training und tagtäglicher Arbeit.

Du sprichst von tagtäglicher Arbeit. Bist du ein disziplinierter Künstler? Wie sieht dein Arbeitsalltag aus?

Ja, ich bin ein sehr disziplinierter Künstler. Ich bin jeden Tag im Atelier, unabhängig davon, ob ich mich danach fühle oder nicht, von morgens bis auch spät nachts. Es gibt keinen fixen Tagesablauf, aber es gibt die Beständigkeit der täglichen Anwesenheit im Atelier. Das heißt nicht, dass dann auch jeden Tag etwas Brauchbares dabei herauskommt, aber darum geht es gar nicht. Es geht darum, dass die Arbeit tagtäglich präsent ist. Da

sind wir bei einer meiner Privatstrategien. Es gibt Tage, wo es einfach läuft und leicht von der Hand geht. Und dann gibt es die Tage, wo das nicht so ist. Da wäre es einfacher zu sagen: „Ach, heute schließe ich die Türen zu und mache einen Ausflug.“ Wenn ich es aber an diesen Tagen schaffe dranzubleiben, sind das dann oft die wertvollsten Ateliertage.

Weshalb?

Man lernt nur aus schwierigen Situationen. Wenn ich weiß, es gibt eine Deadline, Raum und Rahmenbedingungen sind geklärt, nur meine künstlerische Idee ist noch nicht da, muss ich auch dann liefern können. Das heißt, auch wenn mir nichts einfällt, ist die Idee plötzlich doch da und besteht auch.

Woran machst du fest, ob eine Idee hält?

Hier kommt auch wieder die Erfahrung ins Spiel. Und Selbstkritik, dass ich die Arbeit selten aus dem Blickwinkel betrachte, was gut daran ist, sondern genau umgekehrt: Was kann ich daran besser machen? Auch nehme ich das Feedback von Ausstellungsbesucher*innen ernst. Es geht nicht um Schulterklopfen. Das sind viel subtilere Reaktionen des Publikums auf das Werk.

Zum Beispiel?

Es ist unglaublich, wie viele Personen meine Skulpturen berühren, obwohl das Angreifen in Galerien und Museen nicht erlaubt ist. Ich bemerke das an meinen unpatinierten Bronzegüssen, auf denen jede Berührung mit der Hand nach wenigen Tagen Oxidationsspuren hinterlässt. Es kommt sogar vor, dass Ausstellungsmacher*innen und Kurator*innen anrufen und diese Spuren bemängeln.

Daran kann ich erahnen, wie oft eine Skulptur, die zur Eröffnung perfekt geschliffen und poliert wurde, nach fünf Tagen voller Händeabdrücke ist. Das taugt mir. Ich nehme sehr positiv zur Kenntnis, dass Personen meine Arbeit sehen und sie im wahrsten Sinne des Wortes begreifen möchten. Das ist für mich ein Indiz, dass die physische Arbeit doch mehr herausfordert als nur das Betrachten aus der Distanz. Es geht um eine grundlegende Erfahrung, die Menschen machen wollen. Eine Zeichnung kann eine Erfahrung vermitteln, indem sie eine Geschichte erzählt. Ich kann Erfahrung auch durch Illusion erzeugen, aber im Bereich der Skulptur ist keine Illusion mehr möglich. Dann ist es ein Objekt, das physisch 1:1 als Gegenüber im Raum steht. In dem Moment, wo diese Skulptur berührt wird, ist das eine taktile Erfahrung, die keine Illusion ist. Ich spüre das Material, seine Beschaffenheit, Oberfläche, Temperatur. Ist es Metall, Holz, Kunststoff? Ist es rau, glatt, angenehm warm oder eher kalt? Ist es ein Material, das uns im Alltag oft begegnet? Ist es eine Form, die etwas anderes vorgibt, als sie effektiv ist? Bei der Berührung kann sie sich als etwas völlig anderes entpuppen. Es geht um solche Momente.

Glaubst du, dass Kunstschaffende anders wahrnehmen als andere Menschen?

Nein, das glaube ich nicht. Nur visualisieren Künstler*innen ihre Wahrnehmung. Das ist vielleicht der Unterschied. Ich gebe ein Beispiel: Morgenspaziergang im Nebel. Wie übersetze ich diese Erfahrung in eine Skulptur? Hier beginnt der künstlerische Prozess, nämlich eine Erfahrung in eine andere Sprache zu bringen. So einen Morgenspaziergang im Nebel

werden die meisten von uns als sehr anregend empfinden. Nur bleibt es bei den meisten bei dieser Empfindung, und es folgt nicht die Übersetzung in ein anderes Medium.

Wie schaffst du es, dein Bestes zu geben?

Um wirklich sein Bestes zu geben, und das möchte ja jeder Künstler, jede Künstlerin, muss man stark motiviert sein. Aber volle Power an 365 Tagen im Jahr geht nicht. Aber es ist möglich, sich in eine Richtung zu bringen. Das geht über Meditation, autogenes Training, Sport. Ich habe für mich eine Strategie entwickelt, wie ich es schaffe. Wenn es nicht läuft, verlasse ich das Atelier, treibe eine Stunde Sport, komme zurück und ich brenne für die Arbeit.

Es gibt Menschen, die alles kontrollieren wollen. Andere treten die Kontrolle bewusst ab und geben dem Zufall Raum. Ist das bei deiner künstlerischen Arbeit ein Thema?

Der Zufall hat natürlich seinen Raum, aber es ist ein gesteuerter Zufall. Das ist ein jahrzehntelanger Erfahrungsprozess. Viele Künstler*innen, die mit dem Zufall spielen und ihn in den Werkprozess miteinbeziehen, können relativ gut abschätzen, wie ihre Werkzeuge reagieren. Francis Bacon wusste, wie er seinen Farbklecks auf die Leinwand knallen musste. Er konnte abschätzen, wie viele Meter er sich dafür entfernen und wie die Konsistenz der Farbe sein musste. Wenn ich an einer Wachfigur für einen Bronzeguss arbeite, dann weiß ich auch, wie heiß das Eisen sein muss. Es ist vergleichbar mit einem Koch. Nicht zu viel und nicht zu wenig Salz. Das geht nur über Erfahrung. Mit der nötigen Erfahrung kann der Zufall spielen. Problematisch



wird es in dem Moment, wo der Zufall wirklich absoluter Zufall ist. Bei mir kriegt der Zufall Raum, aber ich setze die Rahmenbedingungen und entscheide, in welchem Bereich er passieren darf.

Welchen Stellenwert hat das Reflektieren über ein Werk für dich?

Betrachten und Nachdenken sind sehr wichtig, aber nicht im Atelier. Im Atelier ist es Aktion. Es gibt selten Momente, wo ich im Atelier vor einer Zeichnung oder Skulptur sitze und sie einfach nur betrachte. Das würde ich nicht aushalten. Da muss immer etwas passieren. Dadurch, dass ich an mehreren Werken gleichzeitig arbeite, bemerke ich, wie ich aus dem Augenwinkel beobachte. Die Aufmerksamkeit ist zu 95 % an dem Werk, an dem ich gerade arbeite, und 5 % sind an der Seite. Da passiert relativ viel. Wie stark spielt eine Arbeit rein, obwohl der Fokus nicht auf ihr liegt? Es gibt einen zweiten Aspekt der Reflexion. Der bezieht sich auf die Zeiten außerhalb des Ateliers. Das sind zum Beispiel die vielen Stunden des Unterwegsseins – im Auto oder Zug –, wo die Gedanken frei um das eigene Tun, um die aktuelle Situation im Atelier kreisen. Es gibt diesen Filter der Nichtpräsenz des Werkes. Ich reflektiere aus der Erinnerung. Das hat sich für mich als gute Methode des aktiven Nachdenkens erwiesen. Was sagt mir die Arbeit in dem Moment, wo sie nicht präsent ist? Wenn ich dann nach einer Autofahrt ins Atelier komme, gehe ich schnurstracks auf die Zeichnung, auf die Skulptur zu und ändere sofort, was ich mir vorher überlegt habe. Dabei schaue ich sie mir gar nicht mehr an. Das könnte dann sogar nachts bei ausgeschaltetem Licht passieren.

Wie wichtig sind dir der Blick und die Anerkennung des Publikums? Was ist für dich Erfolg im künstlerischen Bereich?

Wenn es in einem Künstlerleben nur den Künstler, die Künstlerin und das Werk geben würde, dann wäre das eine traurige Angelegenheit. Es braucht das Publikum, weil das Werk erst durch die Betrachter*innen zum Kunstwerk wird. Das passiert in dem Moment, wo das nicht mehr nur ein Zwiegespräch ist, sondern wo ein Dialog mit bestenfalls vielen anderen entsteht. Künstler*innen sind ein bisschen wie Kinder. Natürlich sind Feedback, Resonanz der Arbeit, Erfolg wichtig. Wie und woran messe ich Erfolg? Im Kunstbetrieb ist Erfolg oft an monetären Erfolg gekoppelt, wobei es nicht um Geld als solches geht. Wenn ich so viel monetären Erfolg habe, dass ich meine Ideen so umsetzen kann, wie ich sie mir vorstelle, habe ich mein Ziel erreicht. Dann gibt es den Erfolg als Feedback auf die Arbeit. Da ist, glaube ich, jeder Künstler, jede Künstlerin darauf bedacht. Wie wirkt eine Arbeit? Es geht um nachgelagerte Reflexion. Die besten Ausstellungen sind für mich diejenigen, die ich im Vorfeld überhaupt nicht abschätzen kann. Wird es ein Flop oder ein Erfolg? Ausschlaggebend ist, den Geist des Ateliers in den Ausstellungsraum oder in den öffentlichen Raum zu tragen. Wenn das gelingt, ist es ein Erfolg. Ein Beispiel: Die erste Arbeit war eine Inszenierung im öffentlichen Raum in New York City. An der Penn Station in Manhattan platzierte ich eine Skulptur von mir und fotografierte dann die Reaktionen der Besucher*innen. Es kamen nicht nur Fachleute aus der Kunstwelt vorbei, sondern mehrheitlich Personen – Taxifahrer*innen, Bauarbeiter*innen, Arbeiter*innen in

der U-Bahn – die vielleicht das allerallererste Mal in ihrem Leben mit einem Kunstwerk konfrontiert worden waren. Wenn ich dann sah, wie sie sich vorsichtig an das Werk herantasteten und mich fragten: „Was ist das? Wozu das? Und was hast du dir dabei gedacht?“, dann merkte ich, dass das Werk etwas auslöste, einen Gedankengang, eine Empfindung, eine Erfahrung. Solche Situationen sind dann die Feuertaufe für ein Werk.

Was bedeutet Verantwortung für dich? Wie zeigt sie sich in deiner Kunst?

Verantwortung in meiner Kunst zeigt sich im Kleinen wie im Großen. In dem Moment, wo ich materielle Objekte schaffe, verbrauche ich Ressourcen, belege Raum. Ich verursache Transporte. Ich halte mein Atelier so gut es geht plastikfrei. Ich bin mir meiner Verantwortung bewusst und versuche, ressourcenschonend zu arbeiten. Ich verwende den nachwachsenden Rohstoff Holz, benutze Graphit, vermeide Kunststoffe bei den Skulpturen, auch was Güsse angeht. Ich verwende Bronze und recyceltes Aluminium. Aluminium ist zu 100 % ohne Qualitätsverlust recycelbar. Das sind Dinge, wo ich im Kleinen Verantwortung übernehme. Das ist stark heruntergebrochen, aber gerade die kleinen Dinge tun mir viel mehr weh, weil sie direkte Auswirkungen auf meinen Arbeitsalltag haben.

Es läuft gerade ein großer Kunst-am-Bau-Wettbewerb für das Fraunhofer Institut in München. Als Künstler schlage ich ein relativ großes Werk für den öffentlichen Raum vor. Da muss ich Statik und Kosten berechnen, einen Produktionsplan vorlegen. Da zeigt sich die Verantwortung im

Großen. Auch hier halte ich es mit der Ressourcenschonung, obwohl nachhaltige Materialien sich in der Regel verteuern. Wir haben uns entschieden, diesen Weg bis ins kleinste Detail zu gehen. Ich habe ein Netz an freien Mitarbeiter*innen, wo jeder den Gedanken in seinem Bereich weiterträgt. In dem Moment, wo ich mich entscheide, eine Skulptur aus recyceltem Aluminium zu produzieren, geht die Anforderung an den Statiker, das Fundament genauso zu denken und so ressourcenschonend wie möglich zu produzieren.

Was können wir von Künstler*innen lernen?

Risikobereitschaft. Personen zeigen sich oft sehr erstaunt, was im Atelier alles ins Blaue produziert wird, ohne zu wissen, für wen man das macht. Ich mache das für niemanden. Die Werke müssen zuerst gemacht werden, und dann werden sie auf die Reise geschickt. Aber der ganze Gestaltungsprozess vorher und das ganze Scheitern inbegriffen, nehme ich auf meine Kappe. Zur Risikobereitschaft zählt auch das nötige Selbstvertrauen. Auch wenn es schiefgeht, wird es am Ende trotzdem funktionieren. Ich glaube, das ist eine Grundhaltung, wo Künstler*innen stark sind.

Für die Gestaltung einer Skulptur wie dieser hier von Peter Senoner braucht es die Fähigkeit, den Fokus auf einen Ausschnitt zu lenken, um diesen zu bearbeiten und gleichzeitig die Figur als Ganzes vor Augen zu haben. Es geht um den Blick für das große Ganze als auch für Details. Es gilt, aus der Nähe genau wahrzunehmen und von der Ferne aus verschiedenen Perspektiven zu sehen, indem Standorte neu eingenommen werden.

Für diese künstlerischen Erfahrungen gibt es eine große Zeichenplatte aus Holz auf Böcken, dazu Graphit- und Buntstifte, Radiergummi und Spitzer.

Wählen Sie eine der folgenden Handlungsanleitungen und zeichnen Sie direkt auf die Holzplatte.

Handlungsanleitung 1

Betrachten Sie die rechte Seite der Skulptur und zeichnen Sie deren Silhouette. Verstärken Sie die Linie.

Handlungsanleitung 2

Zeichnen Sie die Schatten, die die Skulptur auf den Boden wirft. Füllen Sie sie satt aus.

Handlungsanleitung 3

Nähern Sie sich der Skulptur und betrachten Sie die Rückseite genau. Prägen Sie sich einen Ausschnitt ein. Wenn Sie die Skulptur und ihre Materialität berühren wollen, ziehen Sie dazu die bereitgelegten Handschuhe an. Gleiten Sie entlang der Kurven und verinnerlichen Sie Ihre Empfindung. Zurück am Tisch zeichnen Sie aus der Erinnerung.

Handlungsanleitung 4

Nehmen Sie die Oberflächenbeschaffenheit der Skulptur wahr, insbesondere die Unebenheiten und übertragen Sie die Struktur vergrößert auf die Zeichenplatte.

Wenn die Zeichenplatte voll ist und Sie keinen Platz mehr finden, radieren Sie etwas aus und schaffen Sie sich dadurch Raum.





Spurenkünstlerin

Nicole Wendel (1975)
lebt und arbeitet in Berlin/D*

ausgewählt von Marc Wellmann

Die in Karlsruhe geborene Künstlerin hat von 1997 bis 2004 an der Universität der Künste in Berlin im Fachbereich Bildende Kunst studiert, zuletzt als Meisterschülerin von Leiko Ikemura. Im Jahr 2000 verbrachte sie mit einem Erasmus-Stipendium ein Semester in Paris an der École des Beaux Arts. 2007 legte sie im Rahmen einer Weiterbildung zur Kunstlehrerin das 1. Staatsexamen am Fachbereich für Kunsterziehung der Universität der Künste ab. 2008 gewann sie den ersten Preis eines Grafikwettbewerbs, der aus Anlass des 100-jährigen Bestehens der Alice Salomon Hochschule in Berlin Hellersdorf ausgeschrieben worden war. Neben ihrer stetig voranschreitenden Karriere als freie Künstlerin mit Einzelausstellungen unter anderem in der Kommunalen Galerie des Berliner Bezirks Mitte (2013), dem Projektraum Scotty Enterprises (2014), dem Goethe Institut in Paris (2015) und, als bislang größte Solo-Schau, in dem Espace d'Art Contemporain André Malraux in Colmar (2017), lehrt sie an freien Schulen und Universitäten. Sie ist verheiratet mit dem Maler René Wirths. Das in Kreuzberg lebende Paar hat zwei gemeinsame Kinder. Aktuell ist sie mit einem deutsch-chinesischen Austauschprojekt befasst, welches mit Unterstützung des Goethe Instituts in Shanghai Zeit und Zeitlichkeit in künstlerischen Prozessen untersucht. Bei dem sowohl interkulturell als auch transnational angelegten Projekt kooperiert sie mit den Künstlerinnen Stella Geppert und Saskia Wendland aus Berlin, den Künstlerinnen Kang Qing, Gao Shan und Zhou Yinchen aus Shanghai sowie den Philosophinnen Iris Dankemeyer und Junlei Yang.

Prozessorientiertes Schaffen

Im Zentrum von Nicole Wendels künstlerischem Schaffen steht der Körper. Genauer gesagt, ihr eigener Körper, den sie gleichzeitig als Thema, Material und Werkzeug behandelt. Es geht ihr dabei nicht um die mimetische Darstellung des Körpers, sondern um die Übersetzung von Körpererfahrungen in Form einer sensorischen Innenschau, bei der auch das Verhältnis des Körpers zum Raum eine Rolle spielt. Aus dem Empfinden innerer Zustände und Bewegungen hat sie ein System zeichnerischer Notationen entwickelt, in denen der Prozess der Bildwerdung gegenwärtig gehalten bleibt. Die Zeichnung ist für sie das Medium unmittelbarer physischer Teilhabe am Kunstwerk. Der Körper ist dabei sowohl in Form von Abdrücken (Hände, Arme, Beine, Füße etc.) sichtbar als auch in seiner Haltung und in seinen Bewegungen im Medium gestischer Abstraktion. Das Werk vollzieht sich dabei in einem Prozess kontemplativer Improvisation. Das heißt, die Grundanlage der Zeichnung folgt einer von Nicole Wendel festgelegten Intention, und alle Details ergeben sich aus dem Prozess in offener Interaktion mit der Bildoberfläche.

Zwischen Zeichnung und Performance

Von Anfang an begleiten Performances ihr Schaffen und die intensive Beschäftigung mit der Tanzimprovisation als ephemere künstlerische Ausdrucksform. Es ist ein paralleler Werkstrang, der sich inhaltlich mit dem zeichnerischen Werk überkreuzt. Besonders deutlich ist dies bei Aktionen, in denen die Bewegungen der Performer*innen Farb- oder Kreidespuren hinterlassen, wie etwa bei „Acht“, einer Aufführung, die 2017 im Rahmen der von Nicole Wendel zusammen mit Jan-Philipp Frühsorge konzipierten Ausstellungsreihe „TRAJECTORIES“ im Haus am Lützowplatz zu sehen war. Eine ähnliche Kombination von Zeichnung und Tanz zeigte Nicole Wendel bei „Reading the traces“ 2015 im Pariser Goethe Institut und 2017 bei „The Circle“ im Espace d'Art Contemporain André Malraux in Colmar. Dafür ist eine arbeitsteilige Kollaboration mit Choreograph*innen, Tänzer*innen und Musiker*innen nötig, die sich von dem Schaffen im Atelier grundsätzlich unterscheidet. Nicole Wendel ist eine gewissenhafte Organisatorin und Planerin, die häufig auch selbst als Akteurin bei ihren Performances in Erscheinung tritt. Bei „Acht“ im Haus am Lützowplatz lud sie die Tänzerin und Choreographin Lea Pischke zu einem dialogischen Stück ein, in welchem über sich abwechselnde Phasen von Zeichnen und Gehen das Thema Un-Endlichkeit wortwörtlich umkreist wurde. Die Performerinnen zeichneten mit Kreidestiften große Viertelkreise auf zwei auf dem Boden liegende Tafeln und trugen danach den Kreidestaub durch ihre Schritte weiter auf die dazwischen liegende mit einem schwarzen Stoff bespannte Fläche. In den Bewegungspuren

verdichtete sich langsam die titelgebende Form einer Acht. Der zeichnerisch performative Prozess wurde von Klängen des japanischen Musikers Yohei Yamakado begleitet und war in dem Moment abgeschlossen, als sich die geometrische Form durch eine gleichmäßige Linie manifestiert hatte. Das Endprodukt war eine Bodenzeichnung, die als Relikt der vor Publikum aufgeführten Performance noch zwei Tage lang im Kontext einer Ausstellung gezeigt und danach zerstört wurde. Bei Nicole Wendels Zeichnungen ist es genau umgekehrt: Der Akt der Bilderzeugung vollzieht sich in der Einsamkeit des Ateliers und das daraus entstandene Zeugnis dieses Aktes wird bewahrt.

Coredrawing #8 Coredrawing #9

je 200 x 154 cm
Graphit auf Papier
2020

Nicole Wendels große Zeichnungen sind in einem längeren Prozess in ihrem Berliner Atelier entstanden, der durch Phasen der Reflexion mitunter Wochen dauern kann. Sie stammen aus einer Serie, die sie Coredrawing (dt. „Körper-Zeichnung“) nennt und die performative Natur ihres zeichnerischen Werks analog zur Dimension des menschlichen Körpers kenntlich werden lässt. Die Künstlerin begegnet den anfänglich auf dem Atelierboden ausgelegten Blättern in einem dreistufigen gleichsam evolutionären Vorgang. Am Anfang der künstlerischen Arbeit steht eine physische Innenschau geprägt von Sensitivität und Emotionalität. Abgeleitet von somatischen Übungen, die sie seit zwanzig Jahren praktiziert, fokussiert sie dabei bestimmte Energiefelder im Körper in ihrem Bezug zur Fläche und zum Raum und generiert daraus Bewegungsabläufe und Rhythmen.

Zwei weitere Realisierungsstufen

Nach der somatischen Einstimmung folgt die gleichsam haptische Phase des Schaffensprozesses, die von dem unmittelbaren Kontakt des Körpers mit dem Zeichenpapier gekennzeichnet ist. Hand-, Fuß-, Körperabdrücke werden durch Graphitstaub sichtbar, Verwischungen deuten Bewegungen an. Diese Phase ist beherrscht von impulsiven, gestischen Notationen, die nicht nur die körperliche Anwesenheit der Künstlerin auf und in ihrem Werk bezeugen, sondern auch auf den kinetischen Raum verweisen, in dem sie erzeugt wurden. Die letzte Schaffensphase beruht auf einer dialogischen Auseinandersetzung mit den bereits gesetzten Formationen und ist von Reflexion und Analyse geprägt. Hierbei liegt das Papier nicht mehr nur auf dem Boden, sondern ist teilweise auch an der Wand befestigt. Die vorwiegend linearen Strukturen werden als abstrakte Ebene über die Körperabdrücke gelegt und verleihen der Komposition einen Bezug zur Architektur. Nicole Wendel komponiert diese aus einem Vorgang des Lesens der vorhandenen Spuren als informelles Bildmaterial. Im Bildraum begegnen sich die verschieden-dynamischen Ebenen, gleichwertig zueinander ins Verhältnis gesetzt, als Verbindung von Körper, Geist und Seele.



Durch Bewegung in einen lebendigen Augenblick kommen

Nicole Wendel im Gespräch mit Dagmar Frick-Isplitzer
Berlin/D, 9. Februar 2020

Dein Körper bildet mit Bewegung und Atem die Grundlage deiner künstlerischen Arbeit. Wie bist du dazu gekommen?

Seit zwanzig Jahren praktiziere ich Yoga. Ein wesentlicher Aspekt dieser Praxis ist die Synchronisation von Atem und Bewegung. Diese komplexe Praxis kann ich mein ganzes Leben lang tun und sie lässt sich an verschiedensten Lebensphasen, die auch biografisch bedingt sind, anpassen. Das sind Herausforderungen, die ich zu meistern habe und hatte, nicht nur als Künstlerin, sondern auch als Mutter, als Frau, als sich veränderndes Wesen. Unser Leben und wir selbst sind ein Erfahrungsraum, der einer ständigen Wandlung unterliegt. Die Bewegung ist sozusagen der Ausdruck der Wandlung. Nichts, was wir erleben, bleibt so, wie es ist. Das Reflektieren über Bewegung einerseits, aber auch die Bewegung innerhalb meiner künstlerischen Arbeit zu nutzen, ist für mich naheliegend.

Wie bist du darauf gestoßen?

Ich hatte einen Zeichenlehrer, der von der Bauhauslehre inspiriert war und mit uns Atemübungen als Vorbereitung machte, um ins Zeichnen zu kommen. Das prägte mich. Ich habe gemerkt: Wenn ich meinen Atem bewusst einsetze, entsteht eine Art Raum im Raum, der sowohl das intellektuelle Denken als auch die Wahrnehmung wach macht. Beim

Zeichnen studiere ich die Welt nicht nur alleine über meinen Intellekt, sondern tatsächlich über eine körperliche Erfahrung und ein universelles Wissen. Für mich ist der Atem ein Zugang zu dieser Körperintelligenz. Der Atem passiert automatisch. Wir müssen nicht darüber nachdenken, ob wir ein- oder ausatmen. Das Erforschen dieser Körperintelligenz ist wesentlich für meine Arbeit.

Wie benutzt du deine Sinne in deinen künstlerischen Werken?

Die Wahrnehmung ist für Künstler*innen etwas Grundlegendes. Die lange und intensive Auseinandersetzung mit Landschaft und Landschaftsraum hat mir gezeigt, dass diese nicht nur visuell erfahren wird, sondern dreidimensional bzw. mehrdimensional durch den gesamten Körper stattfindet. Dabei stellt z. B. das Aufnehmen von Impulsen über meinen Rückenbereich eine wesentliche Verbindung zum Volumen des Raumes her. Beim Hören lasse ich nicht nur passiv die Welt über meine Sinne in mich hineinfallen, es ist gleichzeitig auch ein Schaffensprozess: Wenn ich lausche und die Dinge kommen lasse, bin ich dabei, sie auch gleichzeitig auf anderer Ebene zu erschaffen. Diese vermeintliche Passivität von Wahrnehmung wandelt sich zur aktiven Handlung. Das heißt im tätigen Geschehen verarbeite ich gleichzeitig meine Sinneseindrücke und kann diese in meine zeichnerische Sprache oder in Ideen für Performances übersetzen. In der Tanzimprovisation, die ich seit zehn Jahren praktiziere, geht es zentral um das Sich-Zuhören und Wach-Sein mit allen Sinnen: Der englische Begriff „to sense“ passt hier ganz wunderbar. Durch das „sensing“ entsteht „sense-making“ fast schon als logische

Konsequenz. Die Sinne sind also gleichermaßen sinnstiftend. Dieser Zusammenhang ist sowohl in der Tanzimprovisation als auch in meinen zeichnerischen Prozessen elementar.

Wie schulst du deine Wahrnehmung?

Ich würde gar nicht so sehr von Schulung sprechen. Die große Herausforderung für mich ist vielmehr: Wie komme ich immer wieder in einen lebendigen Augenblick? Was brauche ich, um wach zu werden, um überhaupt wahrnehmen zu können? Grundsätzlich sind wir ausgestattet mit einem Körper, der permanent wahrnimmt. Das meiste davon wird im Alltag weggefiltert. Das ist auch gut so. Ich lebe in Berlin. Wenn wir durch die Stadt gehen, gibt es viele Einflüsse und Eindrücke, die vielleicht nicht unbedingt von Nutzen sind. Deshalb entstehen Formen der Selektion, auch als Schutz. In meiner künstlerischen Arbeit ist es jedoch wichtig, den Blick aktiv zu öffnen, um in einem weiten Spektrum alles wahrzunehmen. Es ist eine bewusste Entscheidung dies zu tun und sicherlich sind die vielfältigen somatischen Körperübungen, die ich praktiziere, dafür unterstützend. Dasselbe gilt auch für die Durchführung einer Performance.

Ich versetze mich gerade ins Publikum. Eigentlich müsste die Wachheit von euch kommen und auf das Publikum übergehen, richtig?

Ja. Ich denke, die Vorbereitung einer Performance ist wichtig. Da spielen die Konzeption und der Rahmen, der Score, innerhalb dessen ich mich bewege, eine entscheidende Rolle. Beim Zeichnen einer Linie aus der Armbewegung heraus z. B. stellt sich mir die Frage: Wie kann ich diese

Linie wiederholt aus einem lebendigen Moment heraus ziehen, ohne dass es zu einer Handlung wird, die sich einschleift und mechanisch wirkt. Wenn ich diese Konzentration und Wachheit generiere, obwohl ich einen erprobten Rahmen habe, dann springt dieser Funke auch auf das Publikum über und gemeinsam schaffen wir so einen wachen Raum. Immer wieder neu. Es bedarf einer Bereitschaft, sich auf diese elementare Form der Bewegung einzulassen. Meine Arbeiten servieren das Erleben nicht auf einem Tablett, sie fordern eine Entscheidung: Ich bleibe hier und lasse mich ein.

Wie bringst du deine körperlichen Empfindungen in die Zeichnung und Performance?

Neben Yoga praktiziere ich regelmäßig eine somatische Körperarbeit, die sich Klein Technique™ nennt. Diese verhilft dem Körper, durch ein gezieltes Auf- und Abrollen und sequentielles Bewegen wieder in seine ursprüngliche Architektur zu kommen. Meine beiden Stränge – Performance und Zeichnung – nähren sich aus dieser Praxis. Meine Zeichnungen entstehen aus der permanenten Forschung von sowohl individuellen als auch allgemeingültigen körperlichen Vorgängen. Lange Zeit beschäftigte ich mich beispielsweise mit meinen Schultern. Mich interessierten die Verschiedenheiten beider Seiten, weil ich auch mehr mit links zeichne. Dabei ging es mir sowohl um die Forschung der sequentiellen Bewegung, die aus der Schulter heraus entsteht, als auch um muskuläre und energetische Strukturen, die ich wahrnehme.

Wie geht das ganz konkret?

Das Zeichnen ist für mich ein Mittel,

Impulse direkt zu verarbeiten und zu reflektieren. Ich erfahre, dass sich der Atem unmittelbar ausdrücken kann. Die Linie, die ich zeichne, wird eine völlig andere, wenn ich tief atme und ich in einem Fluss bin. Es macht einen Unterschied, ob ich den ganzen Arm verwende, meinen ganzen Körper oder nur das Handgelenk. Ich brauche ein Bewusstsein darüber, wie ich beispielsweise sitze und wie satt ich mich der Gravitation hingeben kann. Das prägt mein Zeichnen. Dabei manifestiert sich die Zeitlichkeit dieser Bewegungen in Form von Strukturen und Lineaturen, die wiederum als eine Art Notation gelesen werden können. In meinen aktuellen Zeichenperformances entsteht aus sich kontinuierlich wiederholenden Handlungen eine Zeitdehnung. Das Zeichnen wird so in seinem Moment der Entstehung aus der sinnstiftenden Kommunikation mit einem Gegenüber, der Haptik der gewählten Materialien, wie z. B. Kreide oder Kohle und dem Raum, erfahrbar.

Wie viel Handlungsspielraum gibst du dir?

Je nachdem, in welchem Format ich arbeite, kann die Dimension meines Handlungsspielraumes unendlich sein. Selbst wenn ich in kleinen Blättern arbeite, gibt es eine Variationsunendlichkeit, die mich immer wieder begeistert. Ein DIN A4-Blatt kann ich unter den Arm klemmen und überall hin mitnehmen. Darauf kann ich schnell und direkt etwas notieren oder skizzieren. Dann gibt es große Formate, die mir in der tatsächlichen Arm- oder Körperbewegung einen ganz anderen Raum eröffnen. Meine Arbeit im tänzerischen Bereich hat das Wahrnehmen in mehreren Dimensionen gefördert. Eine Spur lese ich nicht nur zweidimensional, sondern die

tatsächliche Information dieser Spur liegt dreidimensional im kinetischen Raum. Durch Fokussierung und Spezialisierung unserer Gesellschaft in allen möglichen Bereichen verlieren wir diese Achtsamkeit und Weitsicht des dreidimensionalen Wahrnehmens. Welche Information ist hinter mir? Mein Herz ist nicht nur von vorne wahrzunehmen, sondern auch von der Seite oder von hinten. Auch wenn ich hinten keine Augen habe, bin ich in Verbindung mit der Welt und den Dingen über meinen Rückenraum. Insofern ist der Handlungsraum ein permanenter Entdeckungsraum für mich.

Gibt es auch Entdeckungsräume außerhalb deines Körpers?

Aktuell interessiert mich der öffentliche Raum. Was ist überhaupt der öffentliche Raum? Wie nutze ich ihn? Ich merke, dass ich bei weitem noch nicht von allen Möglichkeiten Gebrauch mache, z. B. weil ich mich in vorgegebenen Bahnen und bestimmten Regeln folgend verhalte. Derweil gibt es die Möglichkeit, dass ich einfach auch diagonal oder rückwärts über die Straße gehen kann. Was passiert, wenn ich diesen Perspektivwechsel unternehme? Oder wenn ich zum Beispiel beginne, mein Gewicht, meine Gravitation neu zu nutzen? Solche Fragen finde ich wahnsinnig spannend.

Hast du mal ausprobiert, rückwärts über die Straße zu gehen?

Ja. Die letzten Jahre war ich sehr inspiriert von einer Art Theaterstück, welches von der Choreographin Sabine Zahn für den öffentlichen Raum entwickelt wurde. Das bestand daraus, sich als „Zuschauer*in“ aktiv zusammen mit einer Schauspielerin in einem Gebiet um den Anhalter



Bahnhof in Berlin herum zu bewegen. Wir probierten minimale Verschiebungen aus, wie langsamer oder rückwärts gehen. Oder einfach länger an einer Ecke stehenbleiben und zu beobachten, was mit unserer Wahrnehmung passiert. Wie nehme ich plötzlich den Raum und die Dinge wahr? Diese kleinen Verschiebungen faszinieren mich ebenso in meinem täglichen Leben. Was passiert, wenn ich jenseits meiner Gewohnheiten agiere? In dieser Haltung nehme ich nicht nur die Welt anders wahr, sondern die Welt nimmt auch mich anders wahr. Es ist eine Dialektik, die inspiriert und wach macht und es bereitet mir große Freude, das spielerische Momentum in dieser Haltung immer wieder neu zu entdecken.

Ich glaube, dass wir mehr Reflexion und kritisches Denken in unserer Welt brauchen. Wie kultivierst du Reflexion? Wie hältst du deine Erkenntnisse fest?

Die große Herausforderung bei der Reflexion ist, die lebendig erlebten Erkenntnisse nachvollziehbar in Worte und in meinem Falle in Zeichnungen zu fassen. Tatsächlich reflektiere ich auch schriftlich. Ich mache mir wahnsinnig viele Notizen in DIN A4-Hefte. Für jedes Projekt habe ich so ein Heft, aber auch für alltägliche Beobachtungen lohnt sich das. Es gibt Hefte für verschiedene Sparten, zum Beispiel eines zum Thema Körper, das nenne ich „Nicoles Körperarchiv“. Ich finde Reflexion als Rückkopplung zu praxisnahen Prozessen extrem wichtig. Gerade bei Improvisationen suchte ich nach einem Weg, wie ich den Moment, in dem etwas entsteht, festhalten konnte. Dann habe ich mir angewöhnt, direkt im Anschluss zu zeichnen. Auf der

Rückseite der Zeichnungen notiere ich den Impuls oder die Intention, die zu dieser Zeichnung geführt haben, sowie den Ort und das Datum der Entstehung. Es hat sich dadurch eine Art Sprachanalogie in meinen Zeichnungen entwickelt. Zeichnen ist für mich sehr eng verknüpft mit Denken, Reflektieren und Empfinden. Daher sehe ich meine Zeichnungen als Notationen, die mich zum erneuten Nach-denken, Nach-empfinden führen können.

Die kompositorischen Vorgänge zählen insofern auch zu Reflexionen, weil die Zeichnung im Dialog mit mir entsteht. Jeder Schritt wird reflektiert und weitergeführt, bis sich am Ende die Komposition zwischen Sein und Tun synchronisiert hat. Die Zeichnung macht so Denkvorgänge wie ein Wissenscontainer sichtbar. Zum Beispiel sind Verlangsamungen oder Unterstreichungen wie im Text oder Wiederholungen, Formen des Denkens und Nachempfindens nur in bildlicher Sprache. Es geht mir darum, Haltung einzunehmen und Prioritäten zu setzen, bis die Verhandlung in einer Komposition zur Ruhe kommt.

Wenn man offen durch die Welt geht, bietet sie einem vieles an, was man aufgreifen kann. Wie entscheidest du, welcher Impuls für dich verfolgungswürdig ist und welchen du wieder ziehen lässt?

Die Entscheidung, welcher Impuls eine Reaktion oder auch Kettenreaktion auslösen kann, hat für mich damit zu tun, inwieweit ich im Kontakt mit diesem bin. Es gibt Impulse, die mich in einer großen Bandbreite berühren. Diese Qualität von Berührt-Sein und In-Kontakt-Sein mit etwas lässt mich zum Beispiel eine Zeichnung zu einem bestimmten Thema verfolgen. Tatsächlich gibt es

– so wie in der Bewegung auch – eine Drehung, die zur nächsten Drehung führt. Manchmal hört auch eine Drehung auf, weil der Radius zu Ende ist. Wenn ich im Kontakt mit mir und den Dingen bin, kann ich wahrnehmen und weitergehen, dann lasse ich mich gerne davon mitwehen. Das ist schon fast etwas Elementares wie der Wind oder wie eine bestimmte Energie, die kommt und mich ergreift.

Das führt mich wunderbar zu meinem nächsten Punkt, zur Intuition.

Intuition ist eine Art von Intelligenz, die wir alle haben und nutzen können und die weniger mit aktivem Denken zu tun hat. Die große Frage ist, wie man an dieses Wissen herankommt. Verlangsamung kann für mich ein Zustand sein, wo ich Raum schaffe und intuitiv weitergehe. Manchmal kann es auch Beschleunigung sein. Spontan mitten reinzuspringen und sich auf das Leben einzulassen, kann intuitiv großartig sein und zu neuen Ereignissen führen, an die man vorher nicht gedacht hat. Das Entscheidende ist, dass Dinge passieren können, die vermeintlich unmöglich scheinen. Intuitiv gehandelt gibt es keine Grenzen.

Was bedeutet es für dich, sich künstlerisch in Unsicherheit zu begeben?

Grundsätzlich ist Unsicherheit nicht angenehm. Sie entsteht aus Angst vor dem Unbekannten. Gleichzeitig ist diese mein größter Freund; eine Form der Herausforderung, die mich auf meinem Weg als Künstlerin gestärkt hat. Ich erinnere mich an den Satz eines Mentors, der sagte: „Nicole, du musst deiner Angst folgen, weil sie zu deiner größten Kraft und Stärke

werden kann.“ Das ist ein Leitsatz, den ich auf allen Ebenen meines Lebens immer wieder neu entdecke und bestätigen kann. Für andere Menschen ist es kaum vorstellbar, dass man kein regelmäßiges Einkommen hat, und ob ich eine Arbeit demnächst verkaufe oder nicht, steht in den Sternen. Das ist ein Zustand, der für viele Schnappatmung bedeutet. Ich habe gelernt, meinen größten Ängsten zu begegnen, indem ich ihnen zuhöre und folge.

Was können andere Menschen von Künstler*innen lernen, damit sie ihr Leben gut meistern können, dass sie lebendig, entscheidungs- und handlungsfähig bleiben und nicht erstarren angesichts der schnelldrehenden und überfordernden Welt?

Es ist vor allen Dingen die Liebe zum Tun: Das zu tun, was man tut, aus voller Leidenschaft und Freude, dabei die Neugierde zu behalten, immer noch tiefer in die Materie einzudringen und Impulsen zu folgen. Ich liebe das, was ich tue. Mit voller Hingabe. Niemand hat mir etwas aufgetragen. Damit bin ich in meiner Eigenverantwortlichkeit. Wenn jeder so sein könnte, egal in welchen Bereichen auch immer, wäre es ein kostbares Miteinander, weil wir voneinander inspiriert werden könnten. Das passiert ja auch in vielen Bereichen. Ich finde es extrem attraktiv, wenn ich jemanden erlebe, der mit Leib und Seele seine Sache macht. Da sind Kinder für mich absolute Inspirationsquellen. Ich erinnere mich gerne an meinen Sohn, wie er Fahrradfahren gelernt hat. Für ihn gab es nichts anderes links und rechts, er ist ganz pur nur Fahrrad gefahren, er selbst war eins mit dem Fahrrad. Das ist Hingabe, etwas zu tun, um zu sein, was man tut.

Die Lernstation besteht aus einem Tisch mit einem Hocker sowie Zeichenmaterialien und einer Sanduhr.

Bei der folgenden Einladung zum intuitiven Zeichnen geht es darum, das Zeichnen aus dem Moment heraus zu erfahren. Das können Linien oder Formen sein. Wichtiger ist die Empfindung als das Resultat auf dem Papier. Aus den nebenan stehenden Handlungsanleitungen können Sie jeweils eine auswählen und diese als Impuls für eine zeichnerische Erkundung verwenden.

Papier und Stifte liegen für Sie bereit. Die Sanduhr dient als zeitliche Orientierung (3 Minuten) für diejenigen, die das nutzen möchten. Auf der Rückseite der Papiere können Sie den Titel der Handlungseinladung, das Datum, die Zeit/Dauer, und eigene Anmerkungen notieren.

Die Künstlerin würde sich sehr darüber freuen, die im Lauf des Projektes entstandenen Zeichnungen unter Berücksichtigung des Datenschutzes behalten zu dürfen. Dafür steht Ihnen eine Kiste zur Aufbewahrung zur Verfügung. Sie können ihr auch gerne direkt schreiben: kunst kann@nicolewendel.de.

Handlungsanleitungen

Herz

Spüren Sie Ihr Herz. Atmen und lauschen Sie. Legen Sie für einen Moment beide Hände auf Ihr Herz. Lassen Sie sich von Ihrer Intuition führen. Zeichnen Sie beidhändig mit geschlossenen Augen und spüren Sie den Kontakt zu Stift und Blatt.

Wippen

Stellen Sie sich aufrecht in den Raum. Spüren Sie Ihren Stand. Beginnen Sie, leicht auf und ab zu wippen. Ihre Arme und Schultern dürfen hängen. Spüren Sie die Bewegung. Atmen Sie. Welchen Rhythmus hat Ihr Körper im Augenblick? Zeichnen Sie diesen, vielleicht sogar auch wippend.

Leicht/Schwer

Gehen Sie durch den Raum und beobachten Sie sich. Wo sind Sie ganz schwer? Wo sind Sie ganz leicht? Zeichnen Sie das Schwere als schwer und das Leichte als leicht. Zeichnen Sie mit geschlossenen Augen und beidhändig.

Rückenraum

Nehmen Sie den Raum hinter sich wahr und lehnen Sie sich hinein. Fühlen Sie das Volumen Ihres Rückens. Welche Verbindungen, Strukturen und Richtungen hat er? Zeichnen Sie diesen Raum beidhändig mit geschlossenen Augen.

Landkarte

Welche Wege sind Sie heute wie gegangen oder gefahren? Nutzen Sie Ihren inneren Kompass mit Hilfe Ihres Atems. Wie sieht Ihr Tag als Landkarte aus? Zeichnen Sie mit geschlossenen Augen.

Kopf

Reiben Sie Ihre Hände fest aneinander, bis sie warm werden. Schließen Sie Ihre Augen. Fühlen und betasten Sie Ihren Kopf in alle Richtungen: vorne, seitlich, hinten, oben und unten. Speichern Sie die sensuelle Information in Ihren Handflächen. Zeichnen Sie mit geschlossenen Augen und beidhändig aus dieser Erinnerung.





Einer, der ohne Kunst nicht kann

Martin Remigius Wohlwend
(* 1969)
lebt und arbeitet in Triesen und Vaduz/LI

ausgewählt von Dagmar Frick-Isutzer

In der ehemaligen Schweizer Kaserne im benachbarten Sevelen auf der anderen Rheinseite hat sich Martin Remigius Wohlwend in ein Gemeinschaftsatelier eingemietet, wo seine Werke lagern. Dort treffe ich ihn zum ersten Gespräch. Das zweite findet in den repräsentativen Büroräumlichkeiten in Vaduz statt, wo er als Geschäftsführer einer IT-Firma tätig ist. Dort hängen einige seiner großformatigen Gemälde wie in einer Galerie, wo sie formidabel zur Geltung kommen.

Wir nehmen auf dem Sofa Platz und genießen ganz nebenbei die freundliche Frühlingssonne, die die Räume angenehm warm erstrahlt.

Kleiner Anfang

Wohlwend kommt aus einer künstlerischen Familie und Verwandtschaft, vorwiegend Schauspieler*innen, aber auch bildende Künstler*innen, von denen er bereits im Kindesalter zeichnen lernte. In der Schule stuften ihn die Lehrer*innen als Tagträumer ein. „Ich war nicht der Fleißigste, aber ich liebte die handwerklichen Fächer“, erinnert er sich. Zwar hatte er schon früh eine künstlerische Ausbildung im Visier, aber dadurch, dass seine Eltern ein Floristikgeschäft führten, absolvierte er erst eine Floristenlehre. Er war das vierte und letzte Kind und somit die letzte Hoffnung der Eltern, ihr Geschäft zu übernehmen. Er lernte in einem exklusiven Umfeld bei Blumen Marsano in Zürich. Damals legte man noch richtig Geld aus für Dekorationen, Bankiers, Modeschauen, Hochzeiten. Florist*innen bekamen in der Berufsschule für Mode und Gestaltung eine solide Grundausbildung, in der ihm das Gefühl für Ästhetik, Harmonie und Farben vermittelt wurde.

Die weite Welt der Kunst

Nach der Lehre zog es Wohlwend nach Israel, wo er ein Jahr lang als Landschaftsgärtner im Baha'i Weltzentrum in Haifa arbeitete. Dort eröffnete sich ihm eine große Welt mit Menschen aus über 100 Ländern. Das sollte nicht ohne Spuren bleiben. Zurück in Liechtenstein führte er für ein paar Monate den elterlichen Betrieb, aber er wollte die Last eines eigenen Geschäfts noch nicht tragen. Er war 20 Jahre alt und wollte etwas von der Welt sehen. Es zog ihn nach

Amerika, Arizona, wo er sich zwei Jahre lang an einem Community College im Fachbereich Kunst unterrichten ließ. Dort konnte er von Grafikdesign, Illustration über Airbrush, Bildhauerei und Malerei alles ausprobieren. Als er zum ersten Mal den Pinsel in die Farbe tunkte und diese auf die Leinwand auftrug, da wusste er: „That's it!“ In diesem magischen Moment wurde ihm bewusst: „Ich habe den Schlüssel zum Universum gefunden.“ Einer seiner Lehrer*innen ermutigte ihn, sich beim San Francisco Art Institute zu bewerben. Die Schule wurde damals von Künstler*innen mit Fokus auf traditionelle bildende Kunst geführt. Dort schloss er 1995 mit dem Bachelor ab.

Ein Quantensprung

Bis dahin malte er kleinformig und ließ sich von Künstler*innen wie Salvador Dalí inspirieren. Sein erstes Bild in San Francisco stellte eine Seelenreise dar, sehr dalíhaft. Sein Lehrer empörte sich: „Was soll der Scheiß? Wir brauchen keinen zweiten Dalí. Wenn du mit deiner Seele in Kontakt kommen willst, nimm eine lebensgroße Leinwand, stelle dich nackt vor den Spiegel und beginne, dich selber zu malen.“ Wohlwend war völlig baff. Er schmiss seinen Dalí in die Mülltonne und fing großformatig an, was er bis heute beibehalten hat.

Ästhetik, im Sinne von Schönheit und Harmonie, spielt in seinen Werken eine große Rolle. „Interessanterweise ergeben sich in diesem Wechselspiel zwischen der unbewussten und bewussten Arbeitsweise Werke, die die verschiedensten Geschmacksrichtungen ansprechen. Die Meinungen über meine Werke gehen weit auseinander, und so soll es auch sein“, stellt Wohlwend fest.

Asiatische Geisteshaltung

Über das Art Institute konnte er einen fünfwöchigen Kurs über traditionelle chinesische Malerei an der China Academy of Art in Hangzhou absolvieren. Ihm imponierte die chinesische Philosophie, die eng mit der traditionellen Kunst verknüpft ist. Sie besagt: Je mehr man sich von seinem Ego löst, desto besser kann die Chi-Kraft durch den Körper über den Pinsel und Tusche auf dem Reispapier fließen. Es ist ein Loslassen, was sich mit seiner religiösen Überzeugung deckt; im Gegensatz zum damals westlichen Kunstverständnis, das das Individuum und sein Ego in den Vordergrund rückte. Im Reich der Mitte lernte er, sich meditativ einzustimmen, ein stilles Gebet zu sprechen, um erst dann der künstlerischen Aufgabe nachzukommen. Es folgten nochmals zwei längere Aufenthalte in China.

Mehrere Anläufe für den Master

Er bewarb sich an der Royal Academy of Fine Arts in London und an der John F. Kennedy University in Berkeley. Beide hätten ihn aufgenommen, aber Berkeley war schneller in ihrer Zusage. Bald merkte er, dass ihm der Unterricht zu stark esoterisch orientiert war und brach sein Masterstudium nach einem halben Jahr ab. Er startete Dotcom und rutschte ins Silicon Valley, wo er seine erste Frau kennenlernte. Nach der Geburt des ersten Kindes platzte die Dotcom-Blase, und die Familie übersiedelte nach Liechtenstein.

Wohlwend ist ein nachdenklicher Künstler. Ihn beschäftigen existentielle Fragen des Menschseins wie auch gegenwärtige politische und soziale Geschehnisse. So begann er im Jahr 2000 den Masterkurs in Spiritual

Psychology bei der Landegg Akademie im Kanton Appenzell, doch nach einem Jahr ging die Institution bankrott. Später interessierte er sich für partizipative Kunst und bewarb sich 2015 mit einem solchen Projekt in Luzern für seinen Master. Diesmal klappte es endlich.

Künstlerischer Neustart

2001 gründete Wohlwend seine eigene Firma für Webdesign und bekam Zwillinge. Mit drei Kindern in den Windeln kam die Kunst zum Erliegen. Nach sechs Jahren IT, Scheidung und einer Depression hatte er einen Ausweg gefunden – seine Kunst – mit einem Schlüsselerlebnis: „Ich beginne wieder bei Null. Mit Graphit auf Leinwand.“ Jahre später wies ihn jemand darauf hin, dass seine Bilder denen von Brice Marden gleichen. Wohlwend reflektierte: „Da hat man das Gefühl, etwas Neues für sich zu entdecken, um dann festzustellen, dass etwas Ähnliches bereits existiert.“

Brot und Kunst

Sein Broterwerb liegt nach wie vor im IT-Bereich. Er versuchte einmal, ausschließlich von der Kunst zu leben, kam aber zum Schluss, dass das finanzielle Risiko zu groß ist, solange seine Kinder noch nicht auf eigenen Füßen stehen. In der Kunst arbeitet Wohlwend seit einigen Jahren nur noch projektbezogen. Er will sich nicht mehr auf eine bestimmte Technik oder Arbeitsweise festlegen, sondern offen und flexibel auf Neues reagieren.

Cheorwon

Multimedia-Installation

Größe: ca. 6 m²

Film April, 3 Min. 55 Sek.

Film Oktober, 3 Min. 13 Sek.

2019

Im April und Oktober 2019 bereiste Martin Remigius Wohlwend mit Nine Dragon Heads, einem internationalen Künstlerkolleg, die DMZ, die demilitarisierte Zone, entlang der Grenze zwischen Nord- und Südkorea. Cheorwon ist ein geografischer Ort, wo sich einer der vielen Stützpunkte Südkoreas befindet. Neben touristisch aufbereiteten Attraktionen wie einem Gedenkort des Friedens und einem Museum der Kraniche gibt es dort zwei von vier berühmten Tunneln zu besichtigen. Diese soll der Feind im Norden in den 1970er Jahren gegraben haben, um Südkorea zu infiltrieren. Es entstanden bis zu dreieinhalb Kilometer lange Gänge in über 70 Meter Tiefe.

Tunnelerlebnis

Als der Künstler bei seinem ersten Aufenthalt in einen der Tunnel hinabstieg, hielt er sich von der Gruppe zurück, um so die Stimmung des Tunnels auf seinem Mobiltelefon einzufangen. Plötzlich merkte er, wie ein einzelnes Gruppenmitglied, das sich später über Platzangst beklagte, den Weg nach draußen früher als die anderen antrat und alleine auf ihn zukam. Wohlwend hielt inne, filmte die Szene und realisierte in diesem Moment, dass er gerade dieselben Emotionen einfiel, welche er kurz zuvor in der Ausstellung von Ed Atkins im Kunsthaus Bregenz/A wahrgenommen hatte.

Ein halbes Jahr später befand sich Wohlwend wieder in der DMZ, dieses Mal in einem anderen Tunnel. Er blickte erst in die Richtung der Gruppe, die vor ihm stand. Plötzlich nahm er einen Gesang hinter sich wahr. Er drehte sich um, sah aber niemanden. Geistesgegenwärtig zückte Wohlwend sein Mobiltelefon und drückte auf Aufnahme. Er konnte kaum seinen Augen trauen; er sah dieselbe Situation wie beim ersten Mal: Aus dem Nichts, zwergeklein und ganz weit weg, bewegte sich im schmalen Tunnel eine Person auf ihn zu. Diese hatte sich zuvor von der Gruppe entfernt. Aufgrund der strengen Vorschriften und Anweisungen des Sicherheitspersonals ließen sich diese beiden Szenen nicht inszenieren. Der Zufall hatte es so gewollt.

Teufelskreis der Traurigkeit

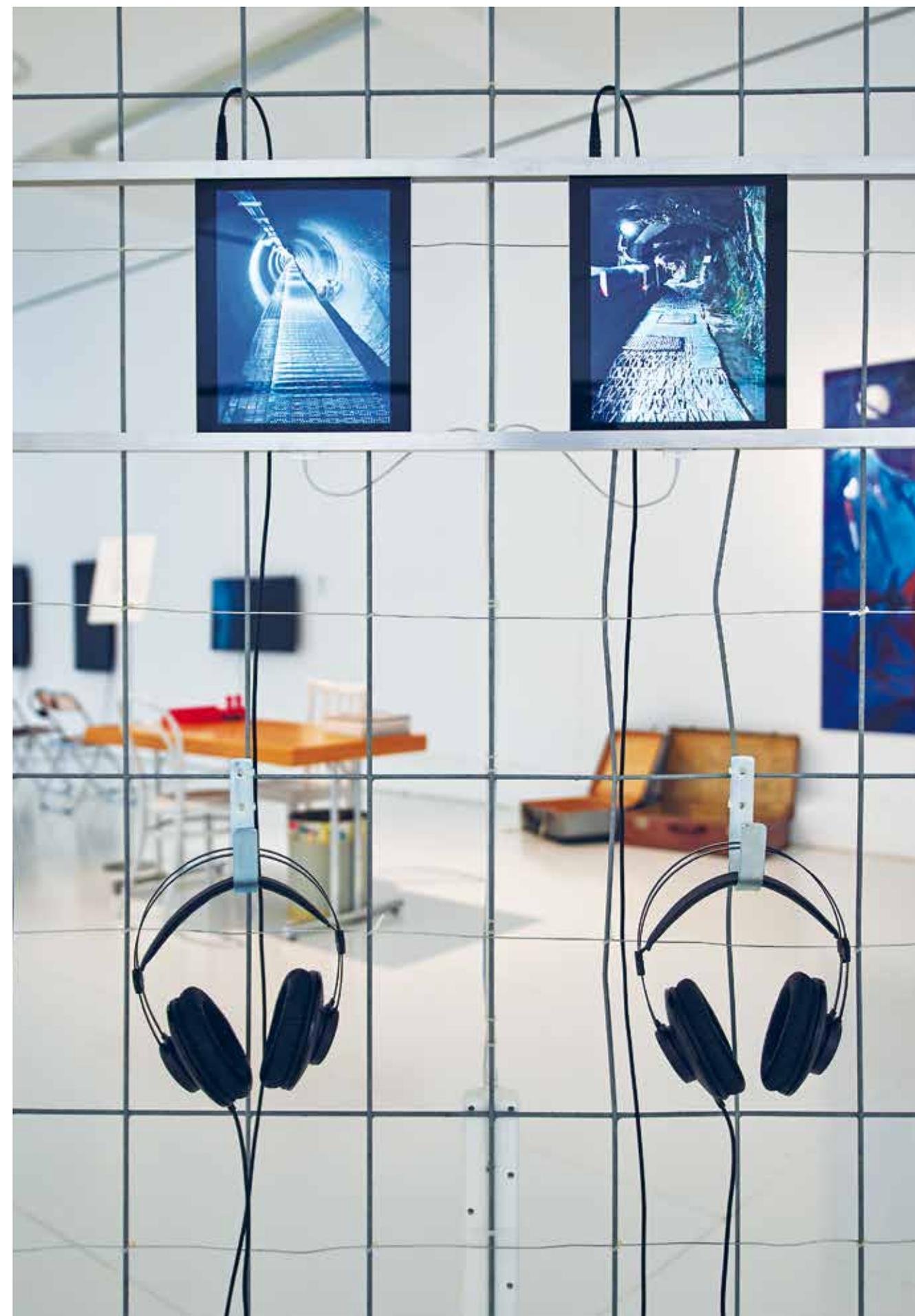
Wohlwend will mit diesem Werk den Umgang mit dem Thema „Grenzen“ in den Fokus rücken. Ihm geht es um menschengemachte Grenzen, Landesgrenzen. Grenzen werden hochgezogen und kontrolliert. Sie können aber auch minimiert, missachtet, überschritten oder zerstört und überwunden werden.

Von den Süd- wie Nordkoreaner*innen wird die Grenzziehung als Tragödie empfunden. Diese hat sich als eiternde Wunde in die Volksseele eingraviert. Sie schmerzt, wenn Wohlwend mit den Menschen vor Ort spricht. Er spürt eine Melancholie in ihren Worten, eine Traurigkeit in ihren Gesichtern, ein großes Unverständnis. Die Menschen fühlen sich verloren und ohnmächtig angesichts der von außen eingepflanzten Trennung im Jahr 1953. Antworten auf ihre jahr-

zehntelangen Fragen finden sie allerdings nicht. Das lässt sie umso frustrierter zurück.

Die beiden Tunnel-Videos Cheorwon spiegeln in abstrakter Weise den endlosen emotionalen Kreislauf wider, in dem sich die Koreaner*innen auf beiden Seiten befinden. Die Tonspur der beiden Videos entspricht dem Originaltrack in den beiden Tunneln, mit der einzigen Ausnahme, dass hin und wieder ein einzelner Ton von einem Tastenanschlag auf das Klavierstück von „Good Wine“ von Ed Atkins verweist. Der Künstler untersucht damit die Absurdität politischen und sozialen Verhaltens in Bezug auf die DMZ.

Wohlwend setzt die beiden Videos in eine Installation mit Maschendraht. Zudem zeigt er Fotografien, die er in Cheorwon aufgenommen hatte und dokumentiert sie mit einigen Eckdaten.



Fragen stellen

Martin Remigijs Wohlwend im Gespräch mit Dagmar Frick-Islitzer Vaduz/LI, 9. März 2020

Du kommst von der Zeichnung und Malerei. Deine letzten Arbeiten sind partizipativer Natur. Wie findest du deine künstlerische Aufgabe?

Meistens durch Zufall. Auf Zufälle werde ich im täglichen Leben aufmerksam, wenn mich etwas packt oder begeistert. Manchmal sind es andere Personen, die mich kontaktieren wie in unserem Fall. Für mich heißt es erst einmal, offen zu sein für das Neue. Manche Künstler*innen sind komplett verplant und verfolgen ihre Zielrichtung genau. Ich dagegen bin neugierig, was mir angeboten oder an mich herangetragen wird. Deshalb

greife ich solche Einladungen gespannt auf. Bei einer künstlerischen Aufgabe versuche ich zuerst, mich von allen bisherigen Ideen zu lösen und zu schauen: Worum geht es hier überhaupt?

Hast du eine Anleitung, wie man Offenheit kultivieren kann?

Die Offenheit wurde mir in die Wiege gelegt. Meine Eltern waren bereits sehr aufgeschlossen. Wir hatten immer ein offenes Haus, und jeder war willkommen. Mein Vater nahm auf der Autofahrt oft irgendwelche Autostopper*innen mit, damals noch, und brachte sie mit nach Hause. Sie haben dann manchmal bei uns im Garten in ihrem Zelt übernachtet. Ich erlebte wirklich eine sehr freimütige Atmosphäre, die mich bis heute prägt. Durch andere Menschen neue Dinge kennenzulernen, ist eine wunderbare Bereicherung für mich.

Viele Jahre später hörte ich den Satz einer meiner Lehrer*innen am San Francisco Art Institute sagen: „Sobald du anfängst, immer das Gleiche zu produzieren, hörst du auf, Künstler zu sein.“ Diese Aussage nehme ich sehr ernst und schaue, dass ich nie das Gleiche zwei Mal mache, sondern immer etwas Neues.

Wie findest du das Neue? Welche Fähigkeiten brauchst du dazu?

Es braucht zuallererst Loslösung. Wir alle tragen unsere voreingenommenen Ideen, Perspektiven und Ansichten von dieser Welt in uns. Sie sind mit Vorurteilen behaftet und verhindern, dass ich mich frei auf neue Ideen einlassen kann.

Ich lebte ein Jahr lang in China, wo ich eine buddhistische Herangehensweise kennenlernte: „Man muss sich zuerst im Chaos verlieren, bevor man

sich wiederfindet.“ Das Prinzip wendete ich in meinen Malereien an. Ich kreierte erst einmal Chaos und suchte nach erkennbaren Formen. Daraus habe ich dann expressionistische, teils auch figurative Bilder geschaffen. Aus Chaos entstand Ordnung. Dieser Prozess macht mir keine Angst mehr. Wichtig ist, dass ich mich darauf einlasse, damit ich mich dem Neuen hingeben kann. Mit etwas Abstand schaue ich dann, was das Neue mir sagen will und was es überhaupt mit mir zu tun hat.

Um das Neue zu erkennen, muss es wahrgenommen werden. Wie schärfst du deine Sinne?

Meine Sinne schärfe ich durch Meditation. Wenn ein neues Projekt ansteht, versuche ich, mir Zeit zu nehmen und darüber zu meditieren. Die Gedanken und Ideen, die in der Meditation auftauchen, lasse ich wieder und wieder los, um größtmöglich offen zu sein.

Wenn ich dir sage: „Denke auf keinen Fall an einen rosaroten Elefanten!“, so betonierte sich die Vorstellung davon rasch in unseren Köpfen ein. Wie kriegst du dieses fixe Bild wieder weg?

Wir tragen alle unsere bestimmte Brille. Ich sehe durch meine Brille nicht gleich wie ein anderer durch dieselbe Brille sehen würde, auch wenn wir die gleiche Dioptrie hätten, würden wir Dinge ganz anders wahrnehmen. Wenn ein Bild auftaucht, rede ich mir bewusst zu: „Halt dich nicht fest daran. Schieb’ es zur Seite.“ Danach fange ich an, Fragen zu stellen: Was ist da noch? Ist es überhaupt so, wie ich das sehe? Meistens finde ich heraus, dass es eben nicht so ist, wie ich mir anfänglich gedacht habe.

Damit bist du an einem wichtigen Thema angelangt, nämlich beim kritischen Denken. Eine hilfreiche Methode ist tatsächlich, Fragen zu stellen. Kannst du nochmals vertiefen, wie du ein Objekt, eine Idee befragst. Wie geht das?

Ich muss vorausschicken, dass ich viele Jahre brauchte, bis ich mich überhaupt traute, Fragen zu stellen. In der Schule hatte ich Angst vor falschen oder peinlichen Fragen. Irgendwann erkannte ich: Wenn ich etwas wissen möchte, was ich mir nicht selbst beantworten kann, muss ich fragen. So habe ich das Fragenstellen für mich in Anspruch genommen. Eine Frage ergibt meistens die nächste. Die erhaltene Antwort nehme ich aber nicht für bare Münze, sondern hinterfrage sie nochmals. Ist das die einzige Antwort auf diese Frage? Oder gibt es noch weitere Antworten? Und so wühle ich mich durch, bis ich ein gesamtheitliches Bild von einem Objekt oder einer Situation bekomme und sagen kann: Ich glaube, ich verstehe jetzt, worum es geht.

Wie weist du, welche deiner Ideen verfolgungs- und umsetzungswürdig sind?

Das ist eine gute Frage, die ich mir auch schon gestellt habe. Was gibt mir die Berechtigung dafür, mich vom alltäglichen Geschehen draußen zurückzuziehen, wenn man heute in die Welt blickt und sieht, mit welchen Problemen die Gesellschaft konfrontiert ist? Ich bin der Typ, der einen guten Beitrag für die Gesellschaft leisten möchte, und da frage ich mich schon, wofür ich meine Zeit investieren will. Das ist einer der Gründe, weshalb ich mich inzwischen auf

partizipatorische Kunst konzentriere. Es erscheint mir der effektivere Umfang mit meiner Zeit, wenn ich etwas Gutes mit meiner Kunst bewirken möchte.

Was heißt partizipative Kunst für dich?

Partizipativ ist Kunst dann, wenn ich Leuten die Möglichkeit gebe, mein Werk mitzugestalten. In dieser Vermittlungs- und Lernplattform können Besucher*innen an meiner Installation teilhaben, indem sie Bänder beschriften und diese an den Maschendraht knüpfen. Das Werk soll anschließend in Südkorea gezeigt werden.

Wann besticht eine Idee?

Eine Idee besteht den Härtestest, wenn sie einen positiven Einfluss auf die Gesellschaft ausübt. Wenn sie das nicht tut, lasse ich es lieber sein. Das gibt mir die Bestätigung, mich als Künstler zu outen. Meine Kunst muss eine Daseinsberechtigung und Rechtfertigung haben.

Inwiefern spielt Intuition bei deinen künstlerischen Entscheidungen eine Rolle?

Intuition ist ein sehr wichtiger Aspekt in meiner Arbeit als Künstler. Denn die Offenheit, die ich einem neuen Werk entgegenbringen muss, setzt voraus, dass ich mich auch auf Intuition einlasse. Woher sollen sonst die Ideen kommen? Jede meiner Intuitionen wird hinterfragt. Wie gut ist meine Eingebung? Ist sie umsetzbar? Wird sie eine Auswirkung haben? Viele Ideen halten dem Prozess der Hinterfragung nicht stand. Und so muss ich mich wieder öffnen für eine neue Intuition.

Nach deinen Ausführungen zu schließen ist dir künstlerisches Scheitern nicht unbekannt. Was tust du, wenn es für dich künstlerisch nicht weitergeht?

Ich bin mehr gescheitert, als dass ich erfolgreich war. Kürzlich habe ich das Buch von Konstantin Wecker über die Kunst des Scheiterns gelesen. Er schreibt, dass er sich weniger gut an die Erfolge erinnern könne als an das Scheitern. Letzteres hätte aber etwas Schönes, denn ohne Scheitern hätten wir keine Erfolgsgefühle. Lange Zeit ist mir nicht geglückt, das Scheitern zuzulassen. Zudem fehlte mir der Mut zum Scheitern. Heute bedeutet Scheitern für mich eine von vielen Möglichkeiten. Ich schaue einfach, was passiert, nehme das Gute und versuche, negative Aspekte oder Kritik in positive umzuwandeln. Das alles dient meiner eigenen Entwicklung.

Wie verwandelst du Negatives in Positives? Verzweifelst du manchmal daran?

Damit ich nicht an Gescheitertem verzweifle, muss ich mich dafür öffnen und es erst einmal annehmen. Dann kann ich anders damit umgehen. Man verzweifelt nur, wenn man das Scheitern nicht zulässt, wenn man nicht wahrhaben will oder gar leugnet, dass man an etwas gescheitert ist. Dann setzt Verzweiflung ein. Wenn ich jedoch das Scheitern wahrnehme und sage: „Okay, so ist es. Was will es mir sagen?“, dann kann ich daraus positive Energie gewinnen und etwas umsetzen, was dann vielleicht nicht zum Scheitern verurteilt ist.

Bislang hast du die Perspektive auf das Endprodukt eingenommen. Kennst du auch Krisen und Scheitern im Entstehungsprozess? Was hältst du dem entgegen?

Es gibt immer wieder Krisen, wo ich nicht weiterkomme. In einem solchen Moment distanzieren ich mich. Wenn es bei einem Bild harzt, dann stelle ich es weg. Es muss nicht auf Biegen und Brechen weitergehen. Wenn ein Projekt innerhalb einer bestimmten Zeit fertig sein muss, erlaube ich mir eine Auszeit. Ich lese oder meditiere, gehe wandern oder besuche meinen Onkel auf seinem Bauernhof in Deutschland. Ich tue alles, um mich geistig vom Werk zu lösen. Nach ein paar Stunden oder Tagen nehme ich die Arbeit wieder auf. Meistens geht es dann sprunghaft weiter und zwar in einer Weise, wie ich es nicht erwartet hätte und wie es auch nicht möglich gewesen wäre, hätte ich stur am Werk weitergearbeitet. Dann wäre ich vermutlich daran gescheitert.

Heißt das, dass das Scheitern notwendig ist, damit du das Neue findest?

Ich denke, ja. Die Frage könnte lauten: Wie oft muss ich scheitern, bis ich etwas Neues finde? Das kann ich nicht beantworten. So systematisch bin ich noch nicht im Scheitern, dass ich das wüsste. Aber ich bin sicher, dass das Scheitern ein notwendiger Bestandteil ist, um das Neue zu finden.

Musst du dich für deine Kunst motivieren?

Motivation ist ein heikles Thema, weil mir meine Kunst im Moment keinen finanziellen Vorteil bietet. Im Gegenteil, jedes Kunstprojekt ist ein finanzieller Nachteil, da ich Zeit in etwas investiere, was schlussendlich nur Geld kostet. Deshalb verstehe ich

auch, weshalb Künstler*innen meistens aus betuchten Familien kommen. Im Grunde kann ich mir meine Beschäftigung mit Kunst nicht leisten und tue es trotzdem. Dafür ernte ich auch Kritik von meinem Umfeld. Mich dann noch dafür zu motivieren, braucht schon Überwindung. Ich kann es mir nur so erklären, weil ich eine starke Leidenschaft für Kunst empfinde und weil ich schlicht nicht anders kann. Denn wenn ich keine Kunst mache, werde ich depressiv und unbrauchbar, auch in anderen Bereichen. Dann fehlt mir der Sinn, und ich verliere meine Bestimmung.

Würdest du dich als achtsamen Künstler bezeichnen?

Ja, ich schätze mich schon als achtsamen Menschen ein. Manchmal entgleitet mir der präsente Augenblick, was mit dem zu tun hat, dass ich nicht bewusst in meiner Umgebung lebe, sondern im eigenen Mikrokosmos, wo die eigenen Gedanken umherschwirren und Überhand nehmen.

Bei meinem Teppich-Projekt „Aus dem Gleichgewicht“ ging es um aktive Achtsamkeit, genauso wie bei meinem Projekt in Altdorf/UR, wo ich Siedlungsarbeit leistete in Form von Dialogen mit Leuten einer ganzen Nachbarschaft. Da musste ich sehr wohl achtsam sein. Es gibt Künstler*innen, die mit der Achtsamkeit sehr ans Limit gehen. Ein Thomas Hirschhorn zum Beispiel. So, wie er die Menschen in seinen partizipativen Kunstprojekten einsetzt, kann er es nur schaffen, weil er sich konstant mit ihren Fähigkeiten und Charakteren beschäftigt und achtsam zuhört. Sonst kommt es früher oder später zu Konflikten.

Heißt das, dass du als partizipativer Künstler feine, seismographische Antennen brauchst?

Absolut. Wenn ich Dutzende von Leuten involviere, wo es dann zu Unstimmigkeiten kommt, muss ich fähig sein, einen Konflikt in seinen Anfängen zu erkennen, zu schlichten oder zu lösen. Ich könnte die Aufgabe auch delegieren und die Leute beauftragen, die Schwierigkeit selber zu lösen. Aber mit meinen diplomatischen Fähigkeiten kann ich sie rasch auf einen Nenner bringen.

Wie heilig ist dir deine künstlerische Freiheit?

Sehr heilig. Allerdings lässt es das Umfeld manchmal nicht zu, dass ich meine künstlerischen Freiheiten, wie ich sie mir vorstelle, ausleben kann. Ich könnte das natürlich, wenn ich provozieren wollte. Eines der Credos am San Francisco Art Institute lautete, dass Kunst provozieren muss. Ich konnte mich aber mit dem nie so richtig anfreunden. Muss es das wirklich? Gibt es nicht noch einen anderen Weg? Ich habe dann auch andere Möglichkeiten gefunden. Aber manchmal gibt es Situationen, wo ich mich zurückhalte und eben meine künstlerische Freiheit, die ich im Grunde hätte, nicht in Anspruch nehme aus Rücksicht auf meine Mitmenschen, vor allem auf meine Familie. Ohne meine Kinder wäre es vermutlich einfacher. Dann würde ich öfters einmal etwas wagen, was über die Grenzen des Anständigen hinausgeht.

Wovor fürchtest du dich?

Dass ich Schaden anrichten könnte. Dass ich nicht den gewünschten positiven Einfluss auf die Gesellschaft ausüben könnte, sondern wirklich einen negativen. Davor fürchte ich

mich und deshalb halte ich mich dort auch zurück. Als Künstler trage ich Verantwortung gegenüber der Gesellschaft und deshalb sollte künstlerische Freiheit auch ihre Grenzen haben.

Welche Rolle spielt Reflexion in deiner künstlerischen Arbeit?

Reflexion geschieht bei mir auf verschiedene Art und Weise. Ich bin ein sehr nachdenklicher Künstler, aber ich spreche nicht gerne über meine Kunst. Ich spreche überhaupt nicht gerne. Ich bin der Meinung, dass die Kunst das Sprechen übernehmen sollte und nicht ich.

Im künstlerischen Prozess läuft Reflexion anders ab. Wenn ich ein Bild male, denke ich nicht zuerst darüber nach, was ich als nächstes tue, sondern ich male und schaue, was gerade geschieht. Ich reflektiere im Augenblick. Bei einem partizipativen Projekt geht das nur bis zu einem gewissen Grad. Da trage ich eine andere Verantwortung, nicht nur für mich, sondern auch für andere. Auf der Suche nach Strukturen im Siedlungsprojekt in Altdorf/UR habe ich den Leuten teilweise viel Freiheit gewährt. Das hat mich an die Vorgehensweise beim Malen erinnert. Ich gab ihnen einen Impuls und schaute, was die Bewohner*innen damit machten. Ich trat zurück und habe beobachtet, reflektiert und dokumentiert.

Was können andere Menschen von Künstler*innen lernen?

Seit Joseph Beuys sind wir ja alle Künstler*innen. Deshalb weiß ich nicht, ob Künstler*innen heutzutage eine Stellung in der Welt haben, wo sie sich von anderen unterscheiden oder abheben mit Fähigkeiten, die

andere nicht haben. Ich glaube, dass andere Menschen, die sich nicht Künstler*innen nennen und keine Kunst betreiben, ihre Kreativität einfach anders einsetzen. Sie finden auf eine andere Weise ihren Ausdruck. Wenn ich an einen Banker oder eine Investorin denke, dann legt er oder sie sicher auch eine gewisse Kreativität an den Tag, wie er oder sie an Investitionen herangeht. Ich habe das Buch „Rich Dad Poor Dad“ des Geschäftsmannes Robert Kiyosaki gelesen. Er ist in meinen Augen auch ein Künstler. Er hat sich das Investieren zur Kunst gemacht und deshalb ist er jetzt Milliardär. Wenn ich mich mit einem Kiyosaki vergleiche, dann hat er eben auch diese Wahrnehmung und dieses Feingefühl, aber er setzt seine Fähigkeiten ganz anders ein. Ich zeige sie mit Farben und mit Menschen und mache damit Kunst. Jemand anders schafft damit ein Vermögen. (lacht)



Folgen Sie bitte den **Handlungsanleitungen** in sechs Schritten. Sie benötigen dazu maximal 15 Minuten.

1. Betrachten Sie die Installation. Wie wirkt sie auf Sie?
2. Schauen Sie sich beide Videos jeweils mindestens drei Minuten lang an.
3. Gehen Sie zum Tisch. Dort finden Sie verschiedene Bänder, Schere und schwarze Stifte vor. Schneiden Sie ein ca. 30 cm langes Stück Band ab.
4. Schreiben Sie die erste(n) Emotion(en), welche Sie in diesem Moment empfinden, mit einem Stift auf das Band.
5. Befestigen Sie das Band an dem Zaun, wo bereits andere Bänder herabhängen.
6. STOPP: Lesen Sie erst weiter, wenn Sie Schritt 1–5 ausgeführt haben!

Sie haben die Handlungsanleitungen ausgeführt, ohne vorher zu wissen, worauf Sie sich einlassen. Damit zeigen Sie, dass Sie mit Ungewissheit umgehen können.

Sie haben Ihre Urteilskraft eingesetzt, um abzuwägen, ob hinter den Handlungen möglicherweise Gefahren lauern.

Während Sie die Installation betrachtet haben und den Handlungsanleitungen weiter gefolgt sind, haben Sie eine Sensibilität entwickelt gegenüber dem, was Sie gerade wahrnehmen.

Letztendlich haben Sie Ihre Gefühle zum Geschehen reflektiert und das gesamte Werk kritisch hinterfragt.

Mit all diesen Handlungen haben Sie soeben ein paar künstlerische Haltungen erfahren, anhand derer Sie Ihre Wahrnehmung, Ihren Verstand und Ihre Emotionen verknüpft, interpretiert und ausgedrückt haben. Sie sind somit ein Teil des Werks, weil Sie es mitgestaltet haben.

Gleichzeitig sind diese Handlungsweisen ein integraler Bestandteil dieses Werks und setzen sich direkt mit der Problematik des eigentlichen Themas des Werks auseinander, der Grenze zwischen Nord- und Südkorea. Einerseits ist es die Präsenz und andererseits die Abwesenheit dieser Haltungen, die dazu beigetragen haben, eine Grenze in die Welt zu setzen, unter der Generationen von Menschen leiden und Schwierigkeiten haben, daraus einen Sinn abzuleiten.

Oft ist es dann die Kunst, welche zu scheinbar unlösbaren und paradoxen Problemen wie diesen herbeigerufen wird, um Idioten der Menschheit erträglich zu machen. Ob es etwas nützt, bleibt dahingestellt.

Besten Dank für Ihre Aufmerksamkeit!



VERMITTLUNG

KUNST KANN an vier ganz verschiedenen Lernorten

Wege der Vermittlung von Dagmar Frick-Islitzer und Franz Moser

Marina Abramović lud Gäste des Festivals Design Miami 2014 ein, auf Designerschreibtischen sechs Stunden lang Reiskörner zu zählen. Die Besucher*innen wurden vom Personal vor Ort in Empfang genommen und genau instruiert. Mit dieser verrückten Langzeit-Beschäftigung sollten sie ihre Ausdauer und Konzentration stärken sowie ihre Selbstkontrolle und Willenskraft entwickeln.

Wozu eine Anleitung? Geht das nicht auch ohne?

Ja klar, im Alleingang ist vieles möglich. Doch wer tut sich das schon an? Hand aufs Herz, würden Sie stundenlang und mutterseelenallein Körner addieren und das ausgerechnet auf einem Festival, wo es vor interessanten Leuten und tollen Ideen nur so wimmelt? Für Selbstbildung braucht man in der Regel einen triftigen Grund, interessensgeleitete Wahrnehmung und Disziplin. Dafür verzichtet man auf anderes. Wenn Sie nur eine der zwölf vorgeschlagenen Handlungsanleitungen für sich zu Hause durchführen, zählen Sie zur Gruppe der Erfahrungshungrigen und eignen sich bestens für ein Fernstudium.

Warum braucht es Vermittlung?

Die gezeigten Kunstwerke in diesem Buch widerspiegeln die Welt, in der wir leben. Sie sind bedeutungsstark und für Kenner*innen les-, versteh- und interpretierbar. Die meisten Menschen nehmen dafür dankbar eine professionelle Vermittlung in Anspruch. Sie kann den Zugang zum weiten Feld der Kunst mit ihrer Mehrdeutigkeit und Widersprüchlichkeit erleichtern, indem sie zielgruppengerecht dialogische Wissenshappen liefert, die mit partizipativen Übungen vertieft werden. Dadurch sollen die Grenzen des Bestehenden erweitert und die gewonnenen Erkenntnisse anschließend reflektiert werden. Es ist ein ganzheitlicher kognitiver, ästhetischer und emotionaler Vermittlungsprozess, der die eigene Sicht auf die Welt erweitert.

Hier geht es einerseits um das Visualisieren, andererseits aber auch um das Vermitteln von künstlerischen Denk- und Arbeitshaltungen. Eine gute Vermittlung schafft es, ganz im Sinne von Francis Picabia, die Denkrichtung im Kopf zu ändern. Dabei fungieren Künstler*innen als Vorbilder für andere Menschen. Bei Vorbildern ist eine Portion Vorsicht angebracht, um nicht in Klischees und Vorurteile zu rutschen oder in Bewunderung zu verfallen. Generalisierungen sind tunlichst zu vermeiden und Künstler*innen-Dasein als coolen Lebens- und Arbeitsentwurf ungeprüft für sich zu übernehmen, ist nicht zu empfehlen. Dennoch gibt es erstaunlich übereinstimmende Aussagen der beteiligten Künstler*innen, was ihre Art zu denken und arbeiten betrifft. Aber es gibt nicht nur die eine richtige künstlerische abgrenzbare Haltung im Sinne eines Patentrezeptes, sondern eine Vielzahl davon, die sich durchaus beflügeln oder gar bedingen können. Verwandte künstlerische Haltungen wie Wahrnehmung, Aufmerksamkeit, Achtsamkeit und Konzentration oder Krise, Zweifel, Scheitern

und Durchhaltevermögen gehören daher oft zusammen. Sie könnten nun denken, dass diese Haltungen nicht unbedingt nur auf Künstler*innen zutreffen, sondern auch auf ganz viele andere Menschen. Das ist richtig. Aber bei Kunstschaffenden treten diese gehäuft und verdichtet auf und lassen sich gut ableiten. Um sie zu erkennen, zu erfassen und zu verankern, setzen wir uns die Künstlerbrille auf.

Was macht eine „künstlerische Haltung“ nun aus?

Künstlerische Haltungen zeichnen sich durch eine innere Grundeinstellung aus, die das Denken und Handeln von Künstler*innen prägt. Diese bestimmte Art zu denken und zu agieren ist meist nicht geradlinig, sondern non-linear, interdisziplinär, interkulturell, international. Sie wird zwar aus der Kunst heraus generiert, aber nicht im System Kunst festgehalten, sondern in andere Bereiche wie zum Beispiel in die Bildung und Wirtschaft transferiert. KUNST KANN möchte die Erfahrung ermöglichen und vermitteln, wie es ist, wenn Menschen im Alltag eine künstlerische Haltung einnehmen. Denn im Schaffensprozess kommen Dinge ungefragt und oft auch gleichzeitig zusammen. Künstler*innen entdecken, verwerfen, gehen Umwege, kooperieren, provozieren, konfrontieren, tauchen ab, ventilieren, regeln, konzentrieren, erfinden, notieren, ordnen, visualisieren, halten Irritationen aus und kippen bei der Verteidigung ihrer Position nicht gleich um. Es geht um das unmittelbare Erleben dieser künstlerischen Einstellungen. Von Künstler*innen können andere Menschen lernen, wie sie an die Sache herangehen, wie sie sich das Material zu eigen machen und ihre künstlerischen Prozesse steuern und möglichst lange offen halten, wie sie mit Unwägbarkeiten und Widersprüchen umgehen, wie sie Krisen meistern, wie sie das Neue finden. Diese Denk- und Arbeitshaltungen gilt es, in die eigene Lebenswelt zu transferieren. Das ist der Kern der Künstlerbrille®. Um künstlerisch zu denken, muss man aber kein*e Künstler*in sein. Jede*r kann sich diese Haltung aneignen.

Künstlerische Haltung einüben

Künstlerische Haltungen und Prozesse lassen sich nicht theoretisch, d. h. durch Anwendung von Wissen erlernen. Sie sind nicht wissens-, sondern erfahrungsbasiert. Man kann sie nicht einfach erwerben, wenn man sie von außen betrachtet oder darüber liest. Im Gegenteil. Künstlerische Prozesse fordern Menschen auf, sich gänzlich und zensurfrei auf die künstlerische Denk- und Arbeitsweise einzulassen. Die Personen sollen zumindest einen Teil des Prozesses oder einen künstlerischen Aspekt mit ihren Sinnen erfahren und begreifen. Das braucht Hinführung, Interesse bzw. Neugierde und Zeit sowie Offenheit, sich der Uneindeutigkeit und Ambivalenz auszusetzen.

Auch anhand einer einschlägigen Erfahrung lässt sich eine Haltung nicht im Handumdrehen einnehmen. Es braucht Training mit periodischen Auffrischungen. Damit sind wir bei non-linearem Lernen und Lebenslangem Lernen angelangt. Künstler*innen werden nicht müde, mit jedem Werk, mit jedem Projekt neu dazuzulernen. Lernen im umfassenden Sinne bedeutet Sehen, Hören, Lesen, Vortasten, Ausprobieren, Spielen, Experimentieren, Sampeln, Reflektieren, Zurücktreten, Innehalten, Verändern. Künstler*innen stellen sich

dem lebenslangen Lernen auf eine ziel- und wertfreie Art, während andere Menschen sich vielleicht eher zweckgebunden weiterbilden. Das ist letztendlich typabhängig. Hauptsache, man lernt für sich, für die Gemeinschaft und das Gemeinwohl, auf Augenhöhe miteinander und voneinander. Im Sinne einer individuell abgestimmten Erwachsenenbildung wäre es wünschenswert, wenn die gewonnenen Erfahrungen zu einer Horizonterweiterung und Impulsen für persönliche Handlungsfelder führen.

Vier Mal gar nicht dasselbe

Die Lernplattform ist in den Kontext von Kunst und Bildung eingebettet und daher für alle vier Institutionen grundsätzlich etwas Neues. Dabei treten verschiedene Aspekte des Neuen auf. Neu ist, dass die gleiche Plattform in unterschiedlichen Räumlichkeiten gezeigt wird. Im Kunstraum Engländerbau entwickelt sich der Parcours in einem einzigen weißen, fensterlosen, rechteckigen Raum, während er sich im Haus am Lützowplatz auf fünf unterschiedlich große Räume aufteilt. Ganz anders sieht die Lage im Bildungshaus St. Hippolyt in St. Pölten aus. Dort wird der Parcours auf mehreren Gängen und Räumen ausgerollt und im Schloss Tirol verteilt er sich auf drei Ausstellungsräume. Zudem hat jeder dieser Orte seinen ganz eigenen geschichtlichen und kulturellen Hintergrund und seine spezifische Aufgabe. Letztere fordert durch KUNST KANN in allen Fällen heraus, nicht nur das interne Leitungsgremium, sondern auch das Publikum, die Besucher*innen mit ihrer abgespeicherten Wahrnehmung. Denn neue Lernorte mit experimentierfreudiger Laboratmosphäre wie diese Lernplattform rütteln an Routinen von gewohnten Schul- und Seminarräumen. Das menschliche Gehirn reagiert auf Neues erst einmal mit einer erhöhten Aufmerksamkeit. Naturgemäß sondiert es das Terrain und checkt mögliche Gefahrenzonen ab. Neue Umgebungen regen aber auch die Wahrnehmung und Fantasie an. In diesem Modus können leichter neue Denkprozesse in Gang gebracht, diskutiert und reflektiert werden. Die diversen Vermittlungsangebote sind offene Lernformate, die einen „work in progress“ erlauben, in dem vieles persönlich ausprobiert und für sich adaptiert werden kann.

Vier Startimpulse: Die Eröffnungen der Lernplattform

Zentral für die öffentliche Wahrnehmung der Vermittlungs- und Lernplattform werden an jedem der Orte die Bewerbung, Ausrichtung, Durchführung der Präsentation/Eröffnung und die anschließende Berichterstattung sein. Diese Präsentationen werden sich genau so vielfältig gestalten, wie es die Orte sind. Schwerpunktmäßig werden die vom jeweiligen Partner ausgesuchten Künstler*innen an der Gestaltung der Eröffnung und an ausgewählten Rahmenveranstaltungen beteiligt sein, schon dadurch werden sie jeweils sehr spezifischen Charakter haben.

Die Aufmerksamkeit und das Potential des Wahrgenommen-Werdens sind bei der Vernissage am größten. Medial gesehen und für einige Menschen trifft das zu. Bei Eröffnungen sieht man und man wird gesehen. Ein Geleit durch den Parcours am Eröffnungsabend gibt den Anwesenden einen guten Einblick und Überblick. Doch um die Lernplattform näher zu erkunden, braucht es einen zweiten Besuch. Ein dritter ist für Wiss- und Lernbegierige empfehlenswert.

Zielgruppen

Die Vermittlungs- und Lernplattform KUNST KANN richtet sich prinzipiell an die breite Öffentlichkeit. Ob die Menschen ausdrücklich kommen, um die Lernplattform zu erleben oder zufällig auf den Ort der Plattform stoßen, ist nicht ausschlaggebend. Manche interessierte Erwachsene können explizit ihre kreativitätsbezogenen Persönlichkeitskompetenzen weiterentwickeln.

Für Berufstätige, insbesondere für Führungskräfte und deren Mitarbeitende, kann es aufschlussreich sein, sich im Arbeitsmodus von Künstler*innen zu erleben und ihre Einstellung zur Arbeit zu reflektieren. Dasselbe gilt für Studierende.

Besonders darf erwartet werden, dass sich Künstler*innen speziell dafür interessieren werden, inwiefern sie sich in Werken und Inhalten wiederfinden, wo sie vielleicht auch widersprechen möchten.

Geführte Touren und Anregungen zum Einlassen auf Kunstwerke und Lernstationen

Anhand der Exponate und des Lernparcours mit den „Ausprobier-Stationen“ werden die künstlerischen Haltungen in einem umfangreichen Rahmenprogramm vermittelt. Es geht um eine Annäherung, Betrachtung, Auseinandersetzung und gemeinsame Reflexion der künstlerischen Denk- und Arbeitshaltungen, z. B. wie sich Künstler*innen einem Thema nähern, wie sie zu Ideen und Problemlösungen kommen, wie sie den Prozess mit offenem Ausgang steuern, wie sie auf Zufälle und Überraschungen reagieren, wie sie Schwierigkeiten und Krisen begegnen sowie Momente des Scheiterns bewältigen, wie sie mit Unsicherheit und Ambivalentem umgehen und so ihr kreatives Potential bestmöglich nutzen.

Neben den Besucher*innen der Eröffnung und Individualbesucher*innen während der Präsentationsdauer der Lernplattform werden an allen Orten auch spezifische Gruppenangebote gesetzt, die jeweils kurz das Gesamtanliegen der Künstlerbrille, die Entstehung des aktuellen Projekts erläutern, exemplarische Werke und Lernstationen vorstellen und dann zum individuellen Betrachten und Ausprobieren animieren, um abschließend vielleicht noch die eigenen Erkenntnisse mit der Gruppe zu teilen.

Je nach Standort werden geleitete Rundgänge, dialogische Führungen mit partizipativer Heranführung an einzelne Exponate und Lernstationen bis hin zu Workshops, Künstler*innengespräche mit ausgewählten beteiligten Künstler*innen, Referate, Lesungen, Performances und/oder Podiumsdiskussionen angeboten. Selbstverständlich werden an der Langen Nacht der Museen (3. Oktober 2020) und am Internationalen Museumstag (16. Mai 2021) Streifzüge und Lernparcours-Begleitungen in Intervallen durchgeführt. Manche Anlässe werden in Kooperation mit Künstlerverbänden oder kunstfokussierten Gesellschaften veranstaltet. Die Rahmenprogramme sind auf <https://kuenstlerbrille.com/kuenstlerbrille-im-kalender/> sowie den Webseiten der vier Orte ersichtlich.

Diese geführten Touren werden an den vier Orten verschiedenen Gruppen angeboten, den Mitarbeiter*innen des Bildungshauses oder des Landesmuseums, interessierten Künstler*innen der Region, einer Seminargruppe, die den Teil ihres Wochenendes einer kulturellen Vertiefung widmen möchte, vielleicht eine Gruppe, die sich auf Einladung einer der beitragenden Künstler*innen zusammenfindet.

Begleitende vertiefende Seminarangebote in der Erwachsenenbildung

Aus dem großen Erfahrungsschatz früherer Angebote im Rahmen der Künstlerbrille® kann vor allem Dagmar Frick-Isplitzer in genau zugeschnittenen Formaten die Inhalte in einer stärker kognitiven oder persönlichkeitsbildenden Ausrichtung in Seminaren und Workshops vermitteln.

Weiterführende Formate können Vorträge, Workshops oder ein ganzer Lehrgang sein, zum Beispiel für Führungskräfte und Mitarbeitende von Unternehmen oder für Mitglieder eines Vereins, oder eine Sonderveranstaltung auf Anfrage.

An dieser Stelle sei ein Einblick in den Lehrgang „Die Künstlerbrille®“ gewährt, von dem sich kürzere Workshops und Vorträge ableiten lassen. Der konzipierte Lehrgang ist für Unternehmer*innen, Geschäftsführer*innen, Führungskräfte und Projektleiter*innen konzipiert worden. In neun Modulen – ein Wochenende im Monat – werden verschiedene künstlerische Sicht- und Denkweisen vermittelt und trainiert. Dazu werden auch Künstler*innen eingeladen.

Der Lehrgang ist eine Persönlichkeitsschulung, weil Person, Sache und Sinn so engmaschig verwoben sind, weil Hirn, Herz und Hand ineinander übergehen, weil die Inhalte sowohl ins Bewusstsein dringen und sich auch im Unterbewusstsein absetzen. Er beinhaltet Inputs und Wissenswertes über Theorien und Studien, aber vorwiegend ein großes Angebot an Übungen. Aktive Beteiligung an unterschiedlichen künstlerischen Prozessen mit breiten Testfeldern sowie das Verankern durch Diskussion und Reflexion werden gekoppelt mit Transferaufgaben für die berufliche Arbeit der Teilnehmer*innen. Nur so können künstlerische Haltungen erworben und in die Persönlichkeit, in das eigene Leben, in das berufliche Umfeld integriert werden. Dadurch erweitern die Führungskräfte nicht nur ihre berufliche Kompetenz um die von vielen Unternehmen geforderte Kreativität, sondern stärken ihre Persönlichkeit mit künstlerischen Fähigkeiten und Qualitäten, um den künftigen beruflichen Anforderungen zu genügen. Damit erhöhen sie ihre individuelle Attraktivität und Strahlkraft als Führungskraft und Mensch sowie ihre Chancen auf dem Arbeitsmarkt. Mehr Informationen zum Lehrgang finden Sie auf der Webseite der Künstlerbrille.

Möglichkeit zu weiterer Auseinandersetzung durch Handbuch und online verfügbare Inhalte

Das Handbuch als Vademecum und die online verfügbaren Inhalte bieten die über den Besuch der Lern- und Vermittlungsplattform hinaus längerfristige Möglichkeit, den angestoßenen Interessen, Inhalten, Anregungen tiefer und ausführlicher nachzugehen.

Von jedem Standort wird es einen Rundgang auf Video geben. Diese Dokumentationen werden auf der Webseite der Künstlerbrille angeboten.

Unabhängig vom Besuch der Lernplattform oder eines Vermittlungsanlasses kann dieses Handbuch jederzeit zur Hand genommen werden. Deshalb heißt es auch so. Es ist ein Nachschlagewerk, das über die Präsentationsdauer hinaus Gültigkeit besitzt. Das trifft insbesondere auf die Handlungsanleitungen der zwölf Lernstationen zu. Die Einladung, diese in zeitlichen Abständen mit eigenen Materialien zu wiederholen, eigene Schwerpunkte zu setzen und diese im Sinne von Abramović zu vertiefen, steht immer offen.

BETEILIGTE

Orte

Kuratorin und Kuratoren

Künstlerinnen und Künstler

Kunstraum Engländerbau

Plattform für das zeitgenössische Kunstschaffen der Region

Der Kunstraum ist auf Wunsch vieler Liechtensteiner Künstler*innen im Jahre 2002 ins Leben gerufen worden. Er hat sich im Laufe der Jahre zu einer viel beachteten Kunststätte in der Region und auch überregional entwickelt und dient vorrangig bildenden Künstler*innen. Das Ausstellungsprogramm ist innovativ, experimentell, und ermöglicht den Kunstschaffenden größtmögliche Freiheit in der Planung und Umsetzung ihrer Projekte. Der Raum, ein fensterloser, weißer, rechteckiger Kubus, bietet dafür die geeignete Räumlichkeit. Begleitet werden die Ausstellungen von Rahmenveranstaltungen, auch interdisziplinären, die maßgeblich zur Vertiefung der Ausstellungsinhalte beitragen.

Ein offener Dialog wird vom Kunstraum angestrebt. Dieser zeigt sich in den Ausstellungenkonstellationen, die von Einzel-, Dialog- bis Gruppenausstellungen reichen, sowie in der Kooperation mit den verschiedenen regionalen und überregionalen Kunstinstitutionen und Vereinen, im Speziellen dem heimischen Berufsverband der bildenden Künstler*innen, visarte (liechtenstein) e.v. Auch der Austausch und die Vernetzung mit der überregionalen und internationalen Kunstwelt werden angestrebt. Mit der Lern- und Vermittlungsplattform KUNST KANN wird dies einmal mehr aufgezeigt. Diese verbindet Kunstwerke einer Künstler*innen-schaft aus vier europäischen Ländern und präsentiert diese den Besucher*innen in ungewöhnlichen Erfahrungsräumen.

18 Jahre Kunstraum in der Fußgängerzone von Vaduz

Im Jahre 2002 stellte die Regierung das zweite Obergeschoss des Engländerbaus für das zeitgenössische Kunstschaffen aus Liechtenstein und der Region zur Verfügung. Zunächst als befristetes Projekt des Kulturbüros eingerichtet, konnte 2007 der Kunstraum Engländerbau zu einer bleibenden Einrichtung werden. 2008 übernahm die neu eingerichtete Kulturstiftung Liechtenstein die Trägerschaft für den Kunstraum. Sie bestellt eine Fachkommission, welche für das Ausstellungsprogramm verantwortlich zeichnet, und beauftragt eine Geschäftsleitung, die für den laufenden Betrieb sorgt und die Künstler*innen bei den Projekten unterstützt. Im zehnten Jahr seines Bestehens stattete die Trägerin das inzwischen etablierte Projekt Kunstraum mit dem Prädikat Institution aus.

Spezifikum Kunstraum

Als Besonderheit gegenüber den meisten ähnlichen Kunst- und Kulturinstitutionen können sich Kunstschaffende beim Kunstraum um eine Ausstellung bewerben. In der Regel werden fünf Ausstellungen pro Jahr gezeigt. Bisher sind über 90 Ausstellungen realisiert und nahezu 500 vertiefende wie auch spartenübergreifende Begleitveranstaltungen angeboten worden. Über 200 Künstler*innen haben durch ihre Werke und die raumbezogenen Präsentationen mehr als 80 000 Gäste in ihren Bann gezogen.

Warum „Engländerbau“?

Der Bau wurde im Jahr 1933 als Geschäftsgebäude im Auftrag der Gesellschaft Mutualclub (Mutual Life Insurance Company) erbaut. Eigentümer war ein englisch-amerikanisch geführtes Lotterieuunternehmen, von dem sich der Name „Engländerbau“ ableitet. Nach der Liquidation der Lotteriegesellschaft folgte eine wechselvolle Geschichte des Engländerbaus und der Nutzung der einzelnen Geschosse. Unter anderem beherbergte er zeitweilig eine Zahnfabrik und einen Radiosender. 1944 kaufte das Land Liechtenstein das Gebäude und nutzte es für Ausstellungen von Werken aus den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein. Von 1969 bis 2000 war die Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung mit Ausstellungen hier untergebracht. Nach deren Umzug in das Kunstmuseum Liechtenstein dient das zweite Stockwerk des Engländerbaus nun dem Kunstraum Engländerbau für seine Ausstellungen.



Kunstraum Engländerbau
Städtle 37
9490 Vaduz/LI

Öffnungszeiten: täglich von 13:00 bis 17:00 Uhr
Freier Eintritt
<https://www.kunstraum.li>

Haus am Lützowplatz (HaL)

Berlins ältester Kunstverein

Der „Fördererkreis Kulturzentrum Berlin e.V.“ wurde am 6. April 1960 gegründet. Vordringlicher Zweck der Vereinsgründung war der Ankauf des mehrstöckigen Gebäudes am Lützowplatz 9, das seit 1948 von der Britischen Militäradministration treuhänderisch verwaltet und im Dezember 1959 an die Erb*innen der jüdischen Vorbesitzer*innen restituiert worden war. Der damalige regierende Bürgermeister Willy Brandt regte die Schaffung des Trägervereins an, um die kulturpolitische Rolle des Kulturzentrums zu bewahren, in dem damals der Verein Berliner Künstler und die Kommunale Galerie des Bezirks Tiergarten auf zwei Etagen Ausstellungen zeigten. Nach umfangreichen Rekonstruktions- und Umbauarbeiten fand am 18. November 1963 die Neueröffnung unter dem Namen „Haus am Lützowplatz“ statt. Dem Verein traten in den folgenden Jahren eine Reihe von Persönlichkeiten des politischen und kulturellen Lebens bei, wie etwa der Präsident des Berliner Abgeordnetenhauses Otto Bach, der damalige Pressechef des Berliner Senats Egon Bahr (1922–2015), der Architekt der Deutschen Oper Fritz Bornemann (1912–2007), der Politologe Ossip K. Flechtheim (1909–1998), der Maler Alexander Kampmann (1898–1970), der Intendant der Freien Volksbühne Erwin Piscator (1893–1966), der Schauspieler Ernst Schröder (1915–1994) sowie der Vorsitzende des DGB Landesverbandes Walter Sickert (1919–2013). Gegen Ende des Gründungsjahrzehnts war der Verein auf etwa 40 Mitglieder angewachsen. Von den derzeit in Berlin tätigen Kunstvereinen ist das Haus am Lützowplatz am längsten

existent und blickt auf eine fast 60-jährige ununterbrochene Ausstellungshistorie zurück. Prägend für die Außenwahrnehmung der Vereinsaktivitäten war in den 1960er Jahren auch das „Domizil“ im Souterrain des Vorderhauses. Hier trat in insgesamt mehr als 700 Vorstellungen Wolfgang Neuss (1923–1989) auf, der Begründer des politischen Kabarets in Deutschland.

Das Gebäude

Der Lützowplatz entwickelte sich seit den 1870er Jahren zu einem bevorzugten Wohnquartier des „Neuen Westens“ und wurde mit Stadtvillen im Stil des Spätklassizismus einheitlich bebaut. Das Haus mit der Platznummer 9 wurde 1873/74 nach Plänen von Wilhelm Neumann (1826–1907) errichtet. Grundlegend neugestaltet wurde es in den Jahren 1891/92 durch Heino Schmieden (1835–1913) und Rudolph Speer (1849–1893), die ein zusätzliches Geschoss und das hintere Quergebäude anfügten. Weitere Umbauten erfolgten im Jahr 1924 durch die Architekten Johann Hoeniger (1850–1913) und Jakob Sedelmeier (1861–1929). Im Jahr 1950 fanden der Wiederaufbau und die Neueröffnung statt, 1962/63 erfolgten umfangreiche Rekonstruktions- und Umbauarbeiten unter der Leitung des Architekten Fritz Gras (1925–2015), der unter anderem ein weiteres Geschoss im Vorderhaus hinzufügte und das neue Treppenhaus gestaltete.

Das Programm

Im Zentrum des in der Satzung des Vereins festgeschriebenen Förder-, Vermittlungs- und Bildungsauftrages steht die Präsentation von zeitgenössischer bildender Kunst als Brückenschlag zur politischen und gesellschaftlichen Realität. Das Haus am Lützowplatz (HaL) ist der Ort der Wertedebatten und der kritisch reflektierten Wirklichkeit. Das Projekt KUNST KANN setzt das anhaltende Interesse des Kunstvereins fort, neue Konzepte der Kunstvermittlung zu erproben, und fügt sich in eine Reihe von Ausstellungsprojekten, die in der jüngeren Vergangenheit mit Bildungseinrichtungen wie der Universität der Künste in Berlin (2016–2019) oder der Friedrich-Ebert-Stiftung (2015) realisiert wurden.



Haus am Lützowplatz (HaL)
Lützowplatz 9
10785 Berlin/D

Öffnungszeiten: Di–So von 11:00 bis 18:00 Uhr
Freier Eintritt bis auf Sonderveranstaltungen
<https://www.hal-berlin.de>

Bildungshaus St. Hippolyt

Raum für Mensch und Bildung

Das Bildungshaus St. Hippolyt ist eine große Erwachsenenbildungseinrichtung in St. Pölten, der Landeshauptstadt von Niederösterreich, die – etwa 50 km westlich der österreichischen Bundeshauptstadt Wien gelegen – derzeit stark wächst und momentan ca. 60 000 Einwohner*innen zählt.

Das Haus bietet nicht nur Raum, Infrastruktur, Unterkunft und Verpflegung für verschiedenste Veranstaltungen und Veranstaltende, sondern gestaltet auch ein eigenes Bildungsprogramm, das auf einem christlichen Menschenbild beruht und Menschen dabei unterstützen will, ihr Leben aktiv zu gestalten und zum Wohle anderer und der Gesellschaft insgesamt wirksam werden zu lassen. Das eigene Programm wird vom Pädagogischen Team gestaltet.

Haus der Erwachsenenbildung der Diözese St. Pölten seit 1961

Das Bildungshaus wurde 1961 als Haus für die Erwachsenenbildung der Diözese St. Pölten auf einem weitläufigen früheren Mühlenareal im Zentrum von St. Pölten eröffnet. Deshalb kann das Haus bis heute mit einer wunderbaren Parkfläche am idyllischen Mühlbach und schönen grünen Innenhöfen mitten in der Stadt aufwarten. Namensgebend wurde der Diözesanpatron Hippolyt von Rom, der als Verballhornter auch der Stadt den Namen gibt.

Das Bildungshaus wird von der Diözese St. Pölten getragen und von einem Direktor und einem geistlichen Rektor geleitet. Ein ca. vierzigköpfiges Team bewerkstelligt den Betrieb des Hauses mit Räumen, Zimmern,

Restaurant, Café, Rezeption und Verwaltung. Das Haus zählt aktuell rund 35 000 Besucher*innen in ca. 1 400 (davon ca. 400 hauseigenen) Veranstaltungen jährlich. Insgesamt stehen zwei große Säle, neun Tagungs- und Gesprächsräume und 78 Gästezimmer zur Verfügung. Ein schlichter Meditationsraum und eine künstlerisch gestaltete Kapelle stehen durchgehend allen offen.

Qualität und Regionalität

Das Bildungshaus ist seit langem Mitglied der ARGE Bildungshäuser Österreich und nach ISO 9001:2015 zertifiziert. Es ist Träger des Erwachsenenbildungsgütesiegels Ö-Cert und des Österreichischen Umweltzeichens. Größtmögliche Barrierefreiheit gewährleistet inklusive Erwachsenenbildung gerade auch für Menschen mit besonderen Bedürfnissen. Bei Beschaffung, Zusammenarbeit mit Handwerksbetrieben und bei den Lebensmitteln wird besonders auf Regionalität und Qualität geachtet. Die hauseigene Küche legt darüber hinaus großen Wert auf die Verwendung biologischer Produkte.

Kunst und Kultur auf Schritt und Tritt

Seit seiner Gründung ist das Bildungshaus auch ein Haus der Kunst und Kultur. Zum einen schätzen besonders Chöre und Theatergruppen die Einrichtung und halten hier ihre Probenstage und -wochenenden ab, andererseits spielt die bildende Kunst eine große Rolle.

Das äußert sich besonders in den wechselnden Ausstellungen (vier jährlich) auf den weitläufigen Gängen. Diese versuchen nicht nur Kunst in ansprechender Qualität zu präsentieren, sondern auch ausgewählte

thematische Akzente zu setzen. Schwerpunktmäßig machen sie gesellschaftliche und religiöse Inhalte zum Thema und möchten heutig und in großer Offenheit zum Nachdenken und Fragen anregen.

Daneben prägen auch Kunstwerke das Ambiente, die fixer Bestand des Hauses sind: Die in den 1980er Jahren neugestaltete Kapelle, die Hippolyt-Säule im Foyer, verschiedene Skulpturen in den Höfen und auf den Gängen und vieles andere mehr.

Prädestiniert für KUNST KANN

Das Bildungshaus St. Hippolyt ist als Ort für die Vermittlungs- und Lernplattform KUNST KANN besonders prädestiniert, weil hier sehr viele verschiedene Menschen aus- und eingehen, die – zum Großteil nicht extra dafür angereist – auf den Gängen und Flächen des Hauses mit den Kunstwerken und Lernstationen konfrontiert und zur Auseinandersetzung und dem Ausprobieren der Handlungsanleitungen animiert werden.



Bildungshaus St. Hippolyt
Eybnerstraße 5
3100 St. Pölten/A

Öffnungszeiten: Mo–Sa 8:00 bis 17:00 Uhr und So 8:00 bis 12:00 Uhr
Freier Eintritt
<https://www.hiphhaus.at>

Südtiroler Landesmuseum für Kultur und Landesgeschichte Schloss Tirol

Schloss Tirol ist der historische Symbolbau des Landes Südtirol. Die Burganlage reicht ins hohe Mittelalter zurück. Eine erste Anlage, welche annähernd die heutige Ausdehnung umschreibt, datiert in die Zeit um 1000. Diese wurde ab 1130 von den Grafen von Tirol baulich verändert, wobei vor allem der Südpalas zu einer „gebauten Krone“ mit Zinnenkranz gestaltet wurde. Die wechselvollen geschichtlichen Verhältnisse spielten das Land Tirol 1363 in die Hände der Habsburger, die als Herzöge von Österreich nun auch die Grafschaft Tirol ihrem Territorium einfügten. Während das späte Mittelalter und die frühe Neuzeit zwar nicht die symbolische Bedeutung schmälerten, wohl aber die Nutzung und Instandhaltung der Burg, kam es erst im Zuge denkmalpflegerischer Bewegungen des 19. Jahrhunderts zu restauratorischen Eingriffen, welche letztlich auch den heutigen Bestand begründen. Mit dem Ende des Ersten Weltkrieges kam Schloss Tirol in die Sonderverwaltung der Soprintendenza von Trient, 1973 übernahm die Autonome Provinz Bozen die Anlage und leitete zunächst umfangreiche Wiedergewinnungsmaßnahmen ein.

Schloss Tirol wird Museum

Das Schloss sollte ein die Geschichte Tirols illustrierendes Museum aufnehmen. Museale Versuche ziehen sich bis 2002 hin, als das heute noch gültige Ausstellungskonzept initiiert wurde. Die Landesausstellung 1995 zum Wirken von Graf Meinhard II. von Görz-Tirol hat das Bewusstsein geschärft, dass es vor allem Ausstel-

lungen sein sollten, die Aspekte der Kultur und Landesgeschichte zu illustrieren hätten. Dabei war es den Konzeptor*innen immer auch ein Anliegen, in der räumlichen Gestaltung aktuelle Kunst- und Architektursprachen anzuwenden.

Ausstellungen bilden die museale Plattform

Schloss Tirol versteht sich somit als kreative Plattform in der Beschäftigung mit Geschichte und Gegenwart. Das Faszinosum der mittelalterlichen Architektur mutiert zur brauchbaren Funktionshülle von Themen, welche Geschichte und Gegenwart verbinden. Zumal die Ausstellungen jeweils von wechselnden Kurator*innen und Wissenschaftler*innen bestritten werden, entsteht ein anregendes Konglomerat von Eindrücken, welches sich schon aus einem polythematischen Prinzip heraus gegen eine monokausale Lesbarkeit stellt, dafür aber immer wieder einen der kulturmarkanten Landstriche im Herzen Europas in den Brennpunkt rückt.

Reflexe der Zeitgenossenschaft

Wenn auch der Schwerpunkt der Themenausstellungen in historischen Argumenten liegt, so gehört der zeitgenössische Kulturaspekt auch dazu. Seit 2016 ist es programmatisch, dass die oberste Ebene des Bergfrieds, der als „Turm der Erinnerungen“ den Werdegang Südtirols im 20. Jahrhundert anschaulich vermittelt, lebende Südtiroler Kunstschafter für die Ausstellung ihrer Arbeiten oder ihrer Performance nutzen. So konnten in den letzten Jahren Arbeiten von Michael Höllrigl, Peter Senoner, Brigitte Niedermair und Riccardo Giacconi gezeigt werden. Im Zusammenhang mit der Einrichtung des Bergfrieds konnten Arbeiten von

Walter Pichler angekauft werden. Dass die Burg nur über einen Fußmarsch von 20 Minuten von Dorf Tirol aus erreichbar ist, tut dem Erlebnis keinen Abbruch. Museumsbesuch und Landschaftserlebnis ergänzen sich zum Gesamterlebnis. So bedeutet die Aufnahme der Lernplattform KUNST KANN eine durchaus neue Erfahrung, an der sich Museumsvermittlung und -gestaltung innovativ erproben können.



Schloss Tirol
Via del Castello 24,
39019 Tirol BZ/IT

Öffnungszeiten: von Mitte März bis Anfang Dezember, Di–So von 10:00 bis 17:00 Uhr
Eintritt: € 7,00
<https://www.schlosstirol.it>

Dagmar Frick-Isplitzer (* 1964) ist ausgebildete Kauffrau und eidg. dipl. Marketingplanerin, absolvierte ein Kunststudium für Malerei in Madrid und erwarb den MAS in Arts Management, ließ sich in Erwachsenenbildung, Kulturvermittlung und für das Unterrichtsfach Religion ausbilden. Sie arbeitete über zwanzig Jahre im Produkt- und Projektmanagement internationaler Industrieunternehmen und leitete das Marketing des TAK Theater Liechtenstein.

2009 führte sie ihre Fähigkeiten und Erfahrungen zusammen, gründete Kubus Kulturvermittlung und machte sich als Kulturunternehmerin und Künstlerin selbstständig. Seitdem untersucht und publiziert sie das Potential der Künstlerbrille®, wie sich Führungskräfte von Künstler*innen inspirieren und künstlerische Denk- und Arbeitsweisen auf unternehmerische Prozesse übertragen lassen. Dazu leitet sie mehrjährige, internationale Projekte in Zusammenarbeit mit Hochschulen, Bildungs- und Kulturinstitutionen.

Basierend auf der Philosophie der Künstlerbrille® gibt es einen Lehrgang unter Einbezug von Künstler*innen sowie Workshops, Coachings und Vorträge für Führungskräfte und Mitarbeitende. Den Perspektivwechsel, den Blick durch die Künstlerbrille, vollziehen ihre Kursteilnehmer*innen mit kunstbasierten, eigens entwickelten Ansätzen und Methoden. Ihre eigene Kunst – Malereien und Collagen – stellt sie im In- und Ausland aus.

www.kuenstlerbrille.com
www.artnet.li/dagmar

Marc Wellmann (* 1968) geboren in Hamburg und aufgewachsen in Berlin, studierte Kunstgeschichte und Nordamerikanistik an der Freien Universität Berlin. Seine 2005 bei der Berliner Universität der Künste eingereichte Dissertation befasst sich mit Unschärfephänomenen in Optik, Malerei und Kunsttheorie vom 15. bis zum 19. Jahrhundert. Danach folgten verschiedene Lehraufträge an Berliner Universitäten parallel zu seiner Arbeit seit 1996 als Kunstwissenschaftler und Kurator bei der Bernhard-Heiliger-Stiftung, die er zudem als Mitglied des Vorstands von 2005 bis 2015 leitete.

Ab 2005 war er tätig als freier Kurator mit Projekten u. a. in New York und Moskau, bevor er von 2008 bis 2012 Ausstellungsleiter des Georg-Kolbe-Museums wurde. Seit 2013 ist Marc Wellmann der künstlerische und kaufmännische Leiter vom Haus am Lützowplatz in Berlin. Er ist Autor diverser Publikationen v. a. zur zeitgenössischen Kunst und zur Kunst der Nachkriegszeit.

Franz Moser (* 1977) studierte Katholische Theologie und Religionspädagogik in St. Pölten und Münster/Westfalen, ist akademisch ausgebildeter Bildungsmanager und landwirtschaftlicher Facharbeiter. Nach Tätigkeiten im pastoralen und schulischen Feld ist er seit 2006 Pädagogischer Mitarbeiter im Bildungshaus St. Hippolyt. Dort gestaltet er das hauseigene Programm im theologischen, spirituellen und kulturellen Bereich und kuratiert die Ausstellungen des Bildungshauses.

Er initiierte und betreute zehn Jahre lang das offene Kunstprojekt „unsere heiligen“, das in einem bibliophilen Band dokumentiert und unter www.unsere-heiligen.com abrufbar ist.

2007–2009 war er für die Grundtvig Lernpartnerschaft Klöster, Kirchen, Pilgerwege (mit Partner*innen aus Deutschland und Zypern) verantwortlich. 2016 führte ihn ein Job-Shadowing-Aufenthalt im Rahmen von Erasmus+ an die Akademie Franz Hitze Haus in Münster/Westfalen. Franz Moser ist verheiratet und lebt und arbeitet in St. Pölten.

Leo Andergassen (* 1964) studierte Kunstgeschichte und Deutsche Philologie in Innsbruck und Wien. In seiner Magisterarbeit legte er einen Bestandskatalog zu den Südtiroler Renaissancealtären vor, in seiner 2002 ebenfalls in Wien eingereichten Dissertation beschäftigte er sich mit der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Ikonographie des Antonius von Padua in Italien. 2013 habilitierte er sich für das Fach Kunstgeschichte an der Leopold-Franzens-Universität in Innsbruck, wo er regelmäßig Lehrveranstaltungen abhält.

Von 1998 bis 2007 leitete er das Diözesanmuseum Hofburg Brixen, welches er nach der Landesausstellung „ca. 1500“ neu organisierte und umgestaltete. Von 2008 bis 2013 führte er die Abteilung Denkmalpflege in der Südtiroler Landesverwaltung. Seit Dezember 2013 steht er dem Südtiroler Landesmuseum Schloss Tirol als Direktor vor.

Die Beschäftigung mit dem zeitgenössischen Kunstschaffen findet ihren Ausdruck in pointierten kleinen Ausstellungen im Kunstraum des Bergfrieds und in Sonderaktionen. Wissenschaftlich setzt er sich in seinen Veröffentlichungen mit Fragen der Ikonographie und der speziellen historischen Dimension der Kunstproduktion in Tirol auseinander, die sich an einer der entscheidenden Nord-Südachsen Europas entfaltet.

Arnold Mario Dall’O

* 1960 in Lana (BZ), Italien

Er lebt und arbeitet in Meran (BZ, Italien).

Arnold Mario Dall’O, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025

Ausbildung zum Lithografen und Schriftsetzer
Studium an der Akademie der Schönen Künste Venedig in der Klasse von Emilio Vedova
Stipendiat des Bundesministeriums für Kultur Wien
Stipendiat der Stadt Budapest
1998 Mitbegründer der Akademie für Design Bozen
1998–2006 Dozent für Kommunikations-design an der Akademie für Design Bozen

Neben der Tätigkeit als Künstler betreibt er eine Werkstatt für Grafik, RepublicofwelcmeCommunications, die hauptsächlich im Verlagswesen tätig ist.

Ab den 80er Jahren Ausstellungen in Galerien und Museen, u. a.: Galleria Goethe, Bolzano (I); Galerie Albert Baumgarten, Freiburg (D); Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg (A), Galleria Paolo Maria Deanesi, Rovereto (I); Galleria Lipanjepuntin, Trieste (I), Galleria Sergio Tossi, Firenze (I), Galerie Epikur, Wuppertal (D), Galerie Museum, Bozen (I), Museion, Museo di Arte Moderna e Contemporanea, Bolzano (I); Mart, Museo d’Arte Moderna e Contemporanea, Rovereto (I); MAG, Museo Alto Garda, Riva (I), MAC, Museo di Arte Contemporanea, Lissone (I); Galleria di Arte Contemporanea, Roma (I); Biennale di Venezia, Padiglione Italia, Palazzo Trentini, Trento (I); Manifesta 7, Parallelevent, Rovereto (I); Museumsquartier, Vienna (A), Merano Arte/Kunst Meran (I), Österreichische Galerie im Belvedere, Wien (A), Galleria Civica di Arte Contemporanea, Trento (I)

www.arnoldmariodallo.com

Katrin Hilbe

* 1966, lebt und arbeitet in New York und Vaduz als Regisseurin für Oper und Schauspiel, Dramaturgin, Übersetzerin und Autorin essayistischer Texte. Mit ihrer Company ManyTracks Inc. kreiert und produziert sie Projekte in den USA und Europa.

Aus- und Weiterbildung
1986–1994 Lic. Phil. Hist. der Universität Bern, Philosophie (Hauptfach), Musikwis-senschaft und Englische/Amerikanische Literatur (Nebenfächer)
2002 Werkjahr der Kulturstiftung Liechtenstein nach New York

Anstellungen
1994–1997 Regieassistent Stadttheater Würzburg für Oper und Musiktheater; weitere Regiearbeiten
1997–2002 Regieassistent und Hausregisseu-rin für die Städtischen Bühnen Frankfurt am Main

2007–2010 Erste Regieassistent und Wiederaufnahmeleitung für Der Ring des Nibelungen von R. Wagner, in der Regie von Tankred Dorst, Bayreuther Festspiele
Regiearbeiten Eckpunkte
1994 Erwartung von A. Schönberg, wiener taschenoper, Wien, Der Anfang!
2000 Falstaff von G. Verdi, Städtische Bühnen Frankfurt, Frankfurt a. M.
2010 A Midsummer Night’s Dream von W. Shakespeare, 45th Street Theatre, New York
2012 Salome von R. Strauss für New Orleans Opera Association
2013 Breaking the Silence von Rivka Bekerman-Greenberg, Edinburgh Festival Fringe
2015 In Bed with Roy Cohn von Joan Beber, Theatre Row, New York
2017 Fägfüür von John Patrick Shanley, ManyTracks, Vaduz Schloßlekeller, Zürich, Basel
2018 + 2019 Shooter von Sam Graber, ManyTracks, New York, TAK Theater Liechtenstein, Theater Konstanz, OnStage! Festival in Rom
2019 Die Zauberflöte von W. A. Mozart, Berlin Opera Academy

Auszeichnungen:
1996 Förderungspreis des Richard Wagner Verbandes für außerordentliche Bühnenbegabung
2012 „Best Opera Production 2012“ des Big Easy Classical Arts Award, New Orleans, für die Regie von Salome
2015 „The Hilton Edwards Award“ für beste Adaptation und Regie von Julia Pascals Schauspiel St. Joan

http://katrinhilbe.com
http://www.manytracks.org

Christiani Wetter

* 1985, lebt und arbeitet in Wien und Vaduz als Schauspielerin, Moderatorin, Autorin und Produzentin

Aus- und Weiterbildung für Theater und Film
2016 London Film School: Produktion, Regie, Drehbuch
2007–2011 Hochschule für Musik und Theater Hannover: Schauspiel
2009 London Academy of Music and Dramatic Art/Central Saint Martins College of Art and Design: Schauspiel, Drehbuch Theater (Auswahl)

2019–2020 Deutsches Nationaltheater Weimar, Théâtre des Capucins Luxembourg, TAK Theater Liechtenstein: Identität Europa, HR: Pippa , Regie: Katrin Hilbe
2017–2020 TAK Theater Liechtenstein: In einem finsternen Haus, HR: Jennifer, R: Oliver Vorwerk; Michael Kohlhaas, HR: Michael Kohlhaas, R: Tim Kramer
2019 Sinfonieorchester Liechtenstein: Histoire du Soldat, HR: Erzählerin, Regie: William Maxfield
2017–2019 HAU Hebbel am Ufer; Kammer-spiele München; Gessneralle Zürich; Schauspielhaus Bochum; Staatstheater Darmstadt: Endgame, HR: Lisa, R: Anna Sina Fries
2013–2015 Neues Schauspiel Erfurt: Bunbury oder Ernst sein ist alles, HR: Gwendolyn, R: Saskia Leisenberg; Wie es euch gefällt, HR: Celia, R: Sasha Mazzotti
2014–2015 Neue Bühne Wien: Harry und Sally, HR: Sally, R: Marcus Strahl
2013–2014 USA Tournee, Kunstfest Weimar
Pèlerinages: Der Ring des Nibelungen, HR: Brünhilde, R: Carl Philip von Maldeghem
2011–2013 Salzburger Landestheater (Ensemble)

Film/TV (Auswahl)
2016 Finding Mr. Right: HR: Ella, R: Kirim Schiller, Produzent: Constantin Entertainment, Sender: Sat.1
2014 Blockbuster – Das Leben ist ein Film: NR: Psychologin, R: Vlado Priborsky, Produzent: Independent Works, Moorland Pictures
2014 Vanity: NR: Eva, R: Christopher Eberle, Produktion: Vermond Media

Sonstiges (Auswahl)
2020 Produktion: „Bier“ von Leon Engler, Theater Nestroyhof Hamakom Wien

2018 Buch: „Unvermeidbare Dinge – Skiz-zen“, VanEck Verlag
2017 Buch: „Forest Line – Kurzgeschichten“, Artbook SO LCH LD

Auszeichnungen
2019 Medienhaus Kulturpreis Prix Kujulie
2016 Werkjahr-Stipendium der Kulturstif-tung Liechtenstein
2012 Nomination „Beste Schauspielerin“ Internationale Bodenseekonferenz

http://christianiwetter.com
https://screenactors.at/actresses/Wetter/

Nicolas Biedermann

* 1990, lebt in Vaduz und ist seit 2007 als freischaffender Schauspieler tätig. Während dieser Zeit trat er mit verschiedenen Ensembles und Gruppen auf diversen Bühnen in Liechtenstein, Schweiz, Deutsch-land und Österreich auf. Darüber hinaus sammelte er bereits Erfahrung als Regisseur und Produktionsleiter. Im Zweiterberuf arbeitet er zudem als studierter Sek I. Lehrer in Liechtenstein.

Nicolas Biedermann, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025

Aus- und Weiterbildung
2009–2012 Schauspielausbildung an der Film- und Schauspielakademie München
2013–2018 Masterstudium an der PH St. Gallen in Erziehungswissenschaften mit den Hauptfächern Deutsch und Französisch sowie Geschichte und Musik in den Nebenfächern

Eckdaten als Schauspieler
2007–2009 „Des Wahnsinns fette Beute“, Schloßlekeller (SK) Vaduz, Zürich, Bern
2011–2012 „Free Identity“, Spielfilm unter der Regie von Lou Binder, München/Berlin
2012 „Einmal Oberland, bitte“, Theaterstück zum 300-jährigen Jubiläum des Liechtenstei-ner Oberlandes, von D. Batliner
2012 „Wodka Nicotschow“, Film- und Theaterstück der Gruppe Flotter3er, SK
2013 „Schwarze Farbe auf Leinwand“, von D. Batliner, Regie Fritz Hammel, SK, Zürich
2015 Regie für „Kevin heißen und andere Formen des gesellschaftlichen Scheiterns“, Soloprogramm von Felix Kieber
2017 „Die Päpstin“, Verein Theater Karussell, Regie Niko Büchel, Freilichtspiel in der Burg Gutenberg, Balzers
2017 „Fägfüür“ von John Patrick Shanley, Regie Katrin Hilbe, SK, Zürich, Basel

2013–2019 „Beck & Biedermann“, Slap-stick-Duo, SK, TAK Schaan, München, Berlin

Nicolas Biedermann, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025

Auszeichnungen
2013 Prix Kujulie für „Zum Ausgang bitte!“ des Slapstick-Duos Beck & Biedermann

www.beck-biedermann.li

Ilona Kálnoky

* 1968 in Bruck an der Mur (Österreich)
Sie lebt und arbeitet in Berlin und Fergitz (Deutschland).

Ilona Kálnoky, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025

Ausbildung an der Fachschule für Keramik und Ofenbau
1996–2003 Studium an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee bei Bernd Wilde und Karin Sander

Ausstellungstätigkeit (Auswahl)
2020 Incremental Abstractions, Kunstverein Tiergarten, Berlin/D
2019 push, pull, stretch, Gräflicher Park, Health and Balance Resort, Bad Driburg/D
2018 Britzenale, Berlin/D; Refusing to be still 21,39, kuratiert von Vassilis Oikonomopoulos, Jeddah/SAU; Skulpturale Enzyklopädie, Städtische Galerie Cordonhaus, Cham/D
2017 Skulpturale Enzyklopädie, Galerie im Traklhaus, Salzburg/A; sommer.frische. kunst, Bad Gastein/A; Wechsellaum – zu-sammen mit Ulrike Mohr, Deutscher Künstlerbund, Berlin/D
2016 zwischenhierundgestern, Einzelausstel-lung Galerie Heike Curtze Salzburg/A; L’oiseau présente… , Kaleidoskop, Ballhaus Nord, Berlin/D; Norm wird Form, Projekt-raum Lage Egal, Berlin/D
2015 Picture windows Series #2, Einzelaus-stellung Manière Noire, Berlin/D; Appearan-ce & Essence, Art Encounters 2015, Timisoa-ra/RO; Körpersprache, Galerie Heike Curtze, Salzburg/A
2014 Three women, kuratiert von Mark Gisbourne, Galerie Ebensberger, Berlin/D
2013 Bahnhof Wilmersdorf, kuratiert von Inge Mahn, Berlin/D

2012 twist – stretch – locate, Einzelausstel-lung, Kunstkammer, Georg Kolbe Museum, Berlin/D; Myspace, Projektraum Bethanien, Berlin/D Crossing Abstraction, Kunstraum Erfurt/D Forum für konkrete Kunst, Erfurt/D
2011 Funkhauspreis, Berlin/D; Zeichnung WIEN, Galerie Heike Curtze, Wien/A
2010 space invasion, Galerie Borch Jensen,

Berlin/D; UM10 – Festival für zeitgenössische Kunst und Musik, Uckermark/D; Measuring Potentials, kuratiert von Marc Gloede, P88/D
2009 leibwerden, Einzelausstellung Galerie Heike Curtze, Berlin/D; Zeigen – Eine Audiotour, temporäre Kunsthalle, Berlin/D; Crossing Abstraction, Kunstraum Bethanien, Berlin/D; Sommer(r)eigen, Galerie Heike Curtze, Salzburg/A; Licht und Raum, galerie weisser elefant, Berlin/D poliflur, Kunsthaus Frise, Hamburg/D
2008 Geste, Einzelausstellung Landesgalerie im Traklhaus, Salzburg/A; UM08 – Festival für zeitgenössische Kunst und Musik, Uckermark/D
2007 Leib, Einzelausstellung, Galerie Heike Curtze, Wien/A
2006 Kontemplation, Einzelausstellung Galerie Heike Curtze, Berlin/D

Sammlungen
Foundation Massey, New York/USA
Collection Humanic, Graz/A
Collection Alexejew/Brandl, Berlin/D

www.ilonakalnoky.de

Sung Min Kim

* 1971 in Seoul
arbeitet seit 2006 als freischaffende Malerin in Wien, verheiratet, zwei Kinder

Sung Min Kim, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025

Ausbildung, berufliche Tätigkeit
1987–1990 Seoul Art High School, Seoul, Südkorea
1990–1995 Ausbildung in koreanischer Malerei, Seoul National University
1996–1997 Indische Philosophie, Vish-va-Bharati University, Shantiniketan, West Bengal, Indien
1997–2002 M.A. in Kunstgeschichte mit Schwerpunkt Indische Kunstgeschichte, National Museum Institute of History of Art, Conservation and Museology, New Delhi, Indien
2003–2005 Gastlektorin am Zentrum für Japanologie, Koreanologie und Nordost-asienstudien, Jawaharlal Nehru University, New Delhi
2005–2009 Doktorat in indischer Ästhetik, School of Arts and Aesthetics, Jawaharlal Nehru University, New Delhi
seit 2006 als freischaffende akademische Malerin in Wien

Ausstellungen seit 1995 Ausstellungen in Südkorea, Usbekistan, Indien, Deutschland, Österreich 2004 Einzelausstellung „Silent Move“, India International Centre, New Delhi 2010 Gruppen-Ausstellung „Unsere Heiligen #3“, Bildungshaus St. Hippolyt, St. Pölten 2012 Einzelausstellung „In das fließende Formlose“, Bildungshaus St. Hippolyt, St. Pölten 2012 Gruppen-Ausstellung, Korea Kulturhaus, Wien 2013 Einzelausstellung „Das ewige Weibliche“, Korea Kulturhaus, Wien 2014 Einzelausstellung „Der Ursprung: Maatrika“, Indische Botschaft Berlin 2014 Gruppen-Ausstellung „Unsere Heiligen #5“, Bildungshaus St. Hippolyt, St. Pölten 2016 Einzelausstellung „Mudra: Zeitspur des Ewig Weiblichen“, Bildungshaus St. Arbogast, Götzis 2018 Einzelausstellung „Liebe“ Galerie Minnim, Seoul 2020 Kunstprojekt und Einzelausstellung, röm.-kath. Pfarrkirche Krumpendorf am Wörthersee Artist in Residence in Spanien (2014) und Österreich (2016)

Veröffentlichungen zu indischer und koreanischer Ästhetik, u. a. Voice of the Void: Aesthetics of the Buddhist Mandala on the basis of the Doctrine of Vaak. New Delhi: D. K. Printworld (P) Ltd., 2015.

http://sungmin.kim.wissweb.at

Cornelia Lochmann

* 1985 in Bozen/Italien, lebt und arbeitet in Berlin und Bozen, 1 Tochter

2005 Kunststudium an der Accademia delle Belle Arti di Brera, Mailand/I 2013 Meisterschülerabschluss an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee/D, Fachgebiet Freie Kunst/Malerei und Druckgraphik 2014 Eröffnung des Kunst und Kulturzentrums „Kunsthalle Bozen“, ex Mebocenter, Bozen/I 2015 Künstlerische Leitung der Kunsthalle Bozen in Zusammenarbeit mit dem SKB, Bozen/I 2016 Kuratorin des Museion Atelier-House, Bozen/I 2017 Gründung und Präsidentschaft des

Kunstvereins „Shifting Islands“, Bozen/I 2017 Künstlerische Leitung der Galerie „Christian Giovanelli von Dürfeld“, Kaltern/I

Internationale Ausstellungstätigkeiten (Auswahl) 2019 „Opening“, Einzelausstellung mit Philip Eyrich, Galerie Vijion, Oritsei/I 2018 Ausstellung auf diversen Kunstmessen vertreten durch die Galerie Vijion, Oritsei, Südtirol/I Ryan Art Basel, Artfair Dornbirn, Kunst Zürich, Affordable Art Hamburg, Affordable Art Brüssel, Positions Berlin 2017 „Phantasma“, Einzelausstellung mit Vera Compoj, Zottartspace, Sankt Kassian, Südtirol/I 2017 „The Game“, Gruppenausstellung, Eurocenter Lana/I 2017 „Violently Disconnected“, Einzelausstellung mit Thomas Vinton SnivelyIII, Galerie Carceri, Kaltern/I 2016 „Schwarzkäppchen is not the murderese type“, Einzelausstellung mit Zohar Fraiman, Museion Atelierhouse, Bozen/I 2015 Einzelausstellung in der Stadtgalerie Brixen/I 2014 „My Name is Artist“, Gruppenausstellung, Museum Hugo van Voeten, Den Haag, vertreten durch die Galerie Doris Ghetta, Ortsei/I 2013 Teilnahme an den Kunstmessen Scope Miami und Scope New York, vertreten durch die Galerie Doris Ghetta, Ortsei und dem Südtiroler Künstlerbund/I 2012 „Lehrauftrag Lybke“, Gruppenausstellung, Berliner Uferhallen, kuratiert von Gerd Harry Lybke, Galerie Eigen + Art und Professor Werner Liebmann, Berlin/D 2011 „Traumschlacht“, Einzelausstellung mit Prof. Werner Liebmann, Galerie Prisma, SKB, Bozen/I

Sammlungen Sammlung Museion Kunstsammlung der Südtiroler Sparkasse Kunstsammlung der Autonomen Provinz Südtirol Kunstsammlung der Raiffeisenstiftung Sammlung Simonow

www.cornelialochmann.com http://www.vijion.it/de/kuenstler/cornelia-lochmann

Arno Oehri

* 1962 in Liechtenstein, lebt und arbeitet in Ruggell, Liechtenstein, verheiratet, 1 Sohn. Ausbildung als Grafiker, seit 1986 freischaffender Künstler und Filmemacher

1978/79 Vorkurs an der Kunstgewerbeschule St. Gallen 1980–1984 Ausbildung zum Grafiker bei Louis Jäger, Vaduz seit 1986 freischaffender Künstler, Projektleiter und Filmemacher seit 1994 interdisziplinäre und multimediale Bühnenprojekte seit 1996 künstlerische & dokumentarische Videoproduktionen unter eigener Regie seit 1997 Workshop- & Projektleiter, div. Ausbildungs- und Kulturinstitutionen 2006 Gründung der Multimedia- & Klangperformancegruppe Klanglabor 2015–2017 Zusatzqualifizierung Musiktherapie, Bayrische Musikakademie Marktoberdorf (D) 2019 Die erste Spielfilmproduktion

Arno Oehris Spezialität ist das interdisziplinäre, raum-, orts- und situationsspezifische Arbeiten als Künstler, Gestalter und Regisseur.

In nebenberuflicher Funktion arbeitet er seit vielen Jahren auch als Kulturjournalist. Seit 2019 EEA Grants ist er Koordinator für das Land Liechtenstein im Bereich Kultur.

Internationale Ausstellungstätigkeit, Recherche- und Arbeitsaufenthalte, Filmprojekte, Workshops und Performances.

2010 Prix KuJuLie (Kulturbeweger des Jahres), mit Klanglabor 2009 Josef Gabriel von Rheinberger Preis, mit Club Saboteur 2008 Artist in Residence, Berlin (D) 2005 Int. Multimedia Summer Colony Trsic, Serbien und Montenegro 2004 Artist in Residence in Nairs, Art in Engiadina Bassa, Scuol (CH) 1993 Artist in Residence in Jekaterinburg, Russland 1991/92 Werkjahr in New York City (USA)

www.artnet.li/arno www.klanglabor.li www.videowerk.li

Clemens Salesny

* 1980 in Niederösterreich

Studium an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien Saxophonist, Klarinettist

2001, 2006 und 2009 Hans Koller Preis 2013 Harry Pepl Preis 2004 Mitbegründer der JazzWerkstatt Wien 2009–2019 als Dozent für Saxophon am VMI tätig, derzeit an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (MDW) verschiedene Workshops (Jazzseminar Schönbach, Musikforum Viktring)

Internationale Konzerttätigkeit und Zusammenarbeit u. a. mit:

Jazz/Improvisation Harry Pepl, Bumi Fian, Herbert Joos, Steven Bernstein (u. a. Europa-Tournee „Diaspora Hollywood“ 2006), Eddie Henderson, Joe Zawinul, Michael Mantler, Kirk Lightsey, Jerry Gonzalez, Oliver Lake, Sunny Murray, Uri Caine, Elliott Sharp, Max Nagl, Renald Deppe & Die Wachauer Pestbläser, Wolfgang Reisinger, Andy Manndorff, Thomas Gansch, Georg Breinschmid, Peter Herbert, Wolfgang Mitterer, Franz Hautzinger, Armin Pokorn, Michel Godard, Jean-Paul Bourelly, Denis Colin Big Band Nouvelle Cuisine, Vienna Improvisers Orchestra, Concert Jazz Orchestra Vienna, Herbert Joos Orchestra (Stuttgart 2017), Gerd Hermann Ortler Orchestra, Thomas Gansch & Don Ellis Tribute Orchestra, Markus Geiselhart Orchestra, Velvet Elevator

Neue Musik Studio Dan (u. a. Uraufführung Vinko Globokar „Passaggio Verso Il Rischio“ Wien Modern 2018), Janus Ensemble, Max Brand Ensemble

Literatur Gerhard Rühm, Gert Jonke, Bodo Hell, Elfriede Gerstl, Reinhold Aumaier Arrangementtätigkeit für Theaternmusik: Sobol/ Manker „Alma – A Show Biz ans Ende“ und Aufführungen in Petronell/Carnuntum 2005, Semmering 2007

Tonträger (Auswahl) Salesny/Schabata/Preuschl/Joos „Jekyll & Hyde“"

Harry Pepl & Salesny/Bayer/Frosch/Heginger Salesny/Schabata/Preuschl/Joos „Live“ Clemens Salesny Electric Band „Live At JazzWerkstatt“ Salesny/Schabata/Preuschl + Herbert Joos Clemens Salesny/Clemens Wenger „Die wilden Jahre“ Clemens Salesny/Bumi Fian Quintett „Always Blue“ Die Strottern & JazzWerkstatt Wien „Wo fangts an“ Synesthetic Octet „Rastlos“ Michael Mantler „The Jazz Composer’s Orchestra Update“ Max Nagl Ensemble „Live At Porgy & Bess Vienna“ Studio Dan „Dekadenz“

https://clemenssalesny.wordpress.com/

Marco Schmitt

* 1976 in Mosbach (Deutschland) Er lebt und arbeitet in Berlin (Deutschland).

Ausbildung 2004–2011 Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart; Klasse von Christian Jankowski (Video, Performance, Installation) und Felix Ensslin 2008 California College of Arts, San Francisco 2006 Akademie der Bildenden Künste, Wien

Auszeichnungen / Preise/ Residenzen 2011–2013 Baden Württemberg, Stipendium/D 2013 R A T Residency, Mexiko-Stadt/MEX 2012 helper projects Residency, New York City/USA 2012 Asociacion Libre Residency, Mexiko-Stadt/MEX 2010 Klett-Passage-Preis, Stuttgart/D

Ausstellungstätigkeit (Auswahl) 2020 Tape Modern, Berlin/D 2019 „AGILITY“, Einzelausstellung im IG Metall Haus, Berlin/D; „Homeostasis“, Frontviews in Galerie Heit, Berlin/D; „Wow Drawing“, BCMA Galerie, Berlin/D; „Favorites“, Ambacher Contemporary, München/D 2016 „What People do for Money“, Manifesta 11, Zürich/CH; „The unknown origin of delusion“, Blam Projects, Los Angeles/USA 2015 Material Art Fair 2015, Mexico-Stadt

2014 „Panopticonthera Subobscura“, REH-transformer, Berlin/D; „Blue Monday“, Senatsreservespeicher, Berlin/D; „Helper Dungeon“, Gasser&Gruner Gallery, New York City/USA 2013 „Festival of Independents“, Haus der Kunst, München/D; „Ich – I – Bureaucrazy Fragments of Direction“, Künstlerhaus Stuttgart/D; „Cat Camp“ helper projects, New York City; „Going to Madre with Madre without reaching Madre“, Bikini Wax Gallery, Mexiko-Stadt /MEX; „Lord Byron 2021“, Embros Theatre Athen/GR; „Zona Taxi – Fine Art in Taxis“, Centro Citibanamex, Mexiko-Stadt/MEX

2012 „A sign on the road said: Take US to Madre!“, helper projects, New York City/ USA; „Donde el lenguaje es el material“, Casa del Lago Museum, Mexiko-Stadt/MEX; „Neue Klasse“, Wiensowski & Harbord, Berlin/D; „From Institution to Cave“, ADM Gallery, Mexiko-Stadt/MEX

2010 „Cult“, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart; „De Lagune van Amsterdam“, Amsterdam/NL; „Playing Michael Jackson Pollock“, Kunstmuseum Stuttgart/D 2009 „Übermorgen Künstler“, Kunstverein Heidelberg/D; „Three times Three“, Goldener Pudel Hamburg/D; „Ersatz“, SF Camera-work, San Francisco/USA; „America’s Next Topmodel“, Studio Jankowski Berlin/D; „Da Da Da sein“, White Heat Gallery, Stuttgart/D 2008 „KunstFilm / FilmKunst“, Staatsgalerie Stuttgart/D; „ISR-Institute of Social Research“ Württembergischer Kunstverein Stuttgart/D; „ISR and the Discovery of Art God“, Richmond Art Center, Richmond/USA 2007 PLAYSPACE Gallery, San Francisco: „Notebook Show“ 2006 „Beuys-Make the secrets productive“, Staatsgalerie Stuttgart/D; „Coming out of the Maultasche“, Maccarone Inc., New York City/ USA,

thedifficulturist.blogspot.com

Maria Seisenbacher

* 1978 in Wien, Studium der Komparatistik, künstlerische Arbeiten mit der Literaturformation „Wortwerft“ (www.wortwerft.at) und anderen Kunstschaffenden aus verschiedenen Kunstrichtungen; Einladungen zu diversen internationalen Lyrikfestivals; Übersetzerin in Leichte Sprache, lebt und arbeitet als freischaffende Schriftstellerin und Selbstständige in Wien

Zahlreiche Stipendien und Auszeichnungen
Mai 2021 – Artist in Residence in Paliano/
Italien, Land Niederösterreich
August 2020 – Residence in Venedig, Literar
Mechana
2019 – Anerkennungspreis vom Land
Niederösterreich
2017/2018 Werkzuschuss vom Jubiläums-
fonds Literar Mechana

Jänner 2017 – Rom Stipendium des österrei-
chischen Bundeskanzleramts
2016/2017 Projektstipendium für Literatur
vom österreichischen Bundeskanzleramt
August 2016 – Aufenthaltsstipendium
Slowenien vom Literaturhaus Krems und
dem Land Niederösterreich
Juli 2016 – Reisestipendium für Japan vom
Bundeskanzleramt Österreich
2015 – Buchprämie für „Ruhig sitzen mit
festen Schuhen“ 2015 vom Bundeskanzler-
amt Österreich
2014 – Wartholz Literaturstipendium vom
Bundesministerium für Unterricht, Kunst
und Kultur
2012 – Startstipendium für Literatur des
Bundesministeriums für Unterricht, Kunst
und Kultur
Oktober 2011 – Slowakei Stipendium vom
Land NÖ und dem Unabhängigen Literatur-
haus Krems
2009 – Theodor Körner Preis
2008/2009 – Hans-Weigel-Literaturstipen-
dium des Landes Niederösterreich

Publikationen
Seisenbacher, Maria: kalben. Gedichte und
Vertonung mit drei knaben schwarz, Edition
Niederösterreich 2019.
Seisenbacher, Maria: zwei verschraubte
Plastikstühle. Gedichte. Wien, Edition
Atelier, Februar 2018.
Seisenbacher, Maria: Ruhig sitzen mit festen
Schuhen. Gedichte. Wien, Edition Atelier
September 2015.
Seisenbacher, Maria: bher[ð]. Gedichte. Mit
Bildern von Carlos Chavez, Graz, Wien,
Oaxaca, Barcelona:
Edition Yara. 2012.
Seisenbacher, Maria/Niklas, Hermann,
Konfrontationen. Gedichte. St. Pölten:
Literaturedition Niederösterreich 2009.

Übersetzungen
Seisenbacher, Maria: Sitta lungt med
ordentliga skor. Übersetzt ins Schwedische

von Cecilia Hansson und Daniel Gustafsson,
Ellerströms Verlag 2019.
Seisenbacher, Maria: Gedichte aus „Ruhig
sitzen mit festen Schuhen“, „kalben“, „bher“
in Deutsch, Englisch und Mazedonisch.
Versopolis, Struga 2017.

https://www.mariaseisenbacher.com

Peter Senoner

* 1970 in Bozen
Atelier für Bildhauerei und Zeichnung bei
Klausen, 1 Sohn

1994–2001 Akademie der Bildenden Künste
München (D), Diplom als Meisterschüler
1997–2000 lebt und arbeitet in New York
2002 + 2004 lebt und arbeitet in Tokyo
2006–2008 lebt und arbeitet in Wien
2011–2012 lebt und arbeitet in Berlin
2016 Arbeitsaufenthalt in Detroit
2006–2019: Freier Lehrauftrag „artistic
drawing“ am Institut für Experimentelle
Architektur, Universität Innsbruck
seit 2018: Freier Lehrauftrag „drawing &
storytelling“ an der Fakultät für Design und
Kunst, Freie Universität Bozen

seit 2000: internationale und institutionelle
Ausstellungstätigkeit (Auswahl)
Kunsthalle Wien, Haus der Kunst München,
Lentos Kunstmuseum Linz, Landesmuseum
Ferdinandum Innsbruck, Landesmuseum
Schloss Tirol, ECA Edinburgh, Landesgalerie
Linz, Biennale di Venezia Palazzo Trentini
Trient, Kunsthalle Bremerhaven, Palazzo
Ziino Palermo, Stadtgalerie Kiel, Fondazione
Galleria Civica Trento, Kunst Meran,
Museion Bozen, Sammlung Falckenberg
Hamburg, Julia Stoschek Collection
Düsseldorf

seit 2002: Auszeichnungen und Preise
(Auswahl)
Arbeitsstipendium Stiftung Kunstfonds
Bonn, Bayerischer Staatsförderpreis
München, Hilde-Goldschmidt-Förderpreis,
Arbeitsstipendium Österreichisches
Bundesministerium Wien

seit 2009: Wettbewerbe und Projekte für
Kunst im öffentlichen Raum (Auswahl)
Autostrada del Brennero, Klinikum rechts
der Isaar München, MAN Diesel & Turbo
Augsburg, Neue Stadtbibliothek Innsbruck,

AISEC Fraunhofer Institut München,
ThinkTank Bozen Sud

www.petersenoner.com

Instagram: Peter Senoner
www.galleriaghetta.com
www.oechsner-galerie.com

Nicole Wendel

* 1975 in Karlsruhe (Deutschland)
Sie lebt und arbeitet in Berlin (Deutschland).

Ausbildung
1997–2004 Universität der Künste, Meister-
klasse Leiko Ikemura, Berlin/D
2000 École des Beaux Arts, Paris/F
2007 Erstes Staatsexamen, Universität der
Künste, Berlin/D

Auszeichnungen
2019 Recherchestipendium, Berliner Senat/D
2008 Grafikpreis, Alice Salomon Schule,
Berlin/D

Ausstellungstätigkeit (Auswahl)
2019 Einzelausstellung bebop, galerie1214,
Berlin/D; „embodied lines“, Drawing Center
Diepenheim/D; Galerie 1214, Paris/F;
Spacescapes, Plattform, Paris/F; „Unselect“,
Ausstellungsfestival der Kleinen Humboldt
Galerie, Berlin/D; „RealitätsCheck“,
Kunstraum Potsdam/D
2018 „on painting #2“, Galerie Bridget Stern,
Hamburg/D; Corhythm, Nicole Wendel in
Kollaboration mit Audrey Rose Burdon,
Sammlung Hegenbarth, Berlin/D
2017 „Présence“, Einzelausstellung Espace
d’Art Contemporain Andr. Malraux,
Colmar/F; TRAJECTORIES #01, Stella
Geppert, Nikolaus Gansterer, Nicole Wendel,
Haus am Lützowplatz, Berlin/D; TRAJEC-
TORIES #02, Stella Geppert, Nikolaus
Gansterer, Ulrike Mohr, Nicole Wendel,
Drawing Hub, Berlin/D
2016 schwarze Füße, Einzelausstellung e.
artis contemporary, Chemnitz/D; Harald
Gnade, Lothar Seruset and Nicole Wendel,
GEHAG Forum, Berlin/D
2015 Des images en mouvement, Einzelaus-
stellung Goethe-Institut, Paris/F; „on and on
and on“, Einzelausstellung Galerie Graphem,
Paris/F; „Drawing Now“, Einzelausstellung
Galerie Graphem, Paris/F
2014 „s/w“, Einzelausstellung Scotty
Enterprises, Berlin/DE; „Lieber Künstler,

zeichne mir! Part 2“, Galerie Semjon
Contemporary, Berlin/D; „Based in Berlin“,
Pavillon am Milchhof, Berlin/D
2013 „Panorama“, Einzelausstellung galerie
weisser elefant, Berlin/D
2010 „Staubfinger“, galerie weisser elefant/
first floor, Berlin/D; „Fünf“, Installati-
on-Tanz-Projekt, in Kollaboration mit
Johanna Devi, München/D; „Grundton“, mit
Daniel Kupferberg, K-Salon, Berlin/D
2009 „Say a body. Where none.“, Walden
Kunstaussstellung, Berlin/D
2008 „Zwischenräume / paradoxe Berührun-
gen“, Objektperformance, Ausland, Berlin/D;
„clips“, Goethe-Institut, Toulouse/F;
„Positionen # 2“, Delikatessenhaus,
Leipzig/D
2007 „Berührung“, Objektperformance,
Ausland, B Berlin/D; „Zeichnung“, Jikisiten
Gallery, Nagoya/J „clips“, Kunstverein
Tiergarten / Galerie Nord, Berlin/D
2004 „Kontraste“, Kunstverein Zehnthaus,
Jockgrim/D
2001 „Figurationen“, Kunsthaus Tacheles,
Berlin/D; „Zwischen Tür und Engel“,
Zionskirche, Berlin/D
2000 „Boutique des Nues“, Galerie
Saint-Eustache, Paris/F

www.nicolewendel.de

Martin Remigius Wohlwend

* 1969 in Vaduz
Bildender Künstler mit Schwerpunkt
Zeichnung, Malerei und Installationen.
Er lebt und arbeitet in Vaduz und Triesen/
Liechtenstein. Er ist verheiratet und hat drei
Kinder.

Ausbildungen (Auszug)
1986–89 Berufsschule Mode und Gestaltung
in Zürich/CH
1995 Bachelor of Fine Arts in Malerei am San
Francisco Art Institute (SFAI), California/
USA
1996–2001 Multimedia und Grafik Design
Kurse an der San Francisco State University
und University of California, Berkeley/USA
seit 2014 Lehrauftrag an der Kunstschule
Liechtenstein
2017 Master of Arts in Fine Arts, Major Art in
Public Spheres, Hochschule Luzern/CH

Ausstellungstätigkeit in Liechtenstein,
Schweiz, Deutschland, Monaco, Spanien,
Türkei, China, Südkorea und USA, u. a.

2019 Nine Dragon Heads: ONSAEMIRO Art
Political Border Crossing, Seoul, Südkorea
2019 Liechtenstein in Bern in Liechtenstein,
(Tram-)Depot-B, Bern/CH
2018 2. Triennale Liechtenstein, Kunstmu-
seum Liechtenstein, Vaduz/LI
2017 Sapanca II, Portakal Cicegi, Culture and
Arts Center, Bodrum, Türkei
2017 Korridor ARTANKARA, 3rd Contem-
porary Art Fair, Ankara, Türkei
2016–17 Turmmatt, Auf der Suche nach
neuen Strukturen, Altdorf/CH
2016 Aus dem Gleichgewicht, Kunstraum
Engländerbau, Vaduz/LI

Artist-in-Residencies in der Türkei und drei
Aufenthalte in China

Sammlungen
Kulturstiftung Liechtenstein
Amnesty International, New York, USA
Verschiedene Gemeinden in Liechtenstein
Private Sammlungen

www.martinwohlwend.com

Impressum

Herausgeberin und Herausgeber

Dagmar Frick-Islitzer

Marc Wellmann

Franz Moser

Leo Andergassen

Gestaltung

Cornelia Eberle, Ruggell/LI

Bildnachweis

S. 18 – 23, 35, 43, 53, 57, 63, 67, 73, 77, 83, 87, 93, 103,

107, 113 oben, 117, 123, 133, 143, 147, 153: Barbara Bühler

S. 4, 5, 26, 27, 31, 32, 36, 39, 40, 45, 46, 54, 58, 60, 64,

69, 71, 74, 84, 94, 100, 104, 121, 124, 130, 134, 140,

144, 151: Dagmar Frick-Islitzer

S. 5 (3.v.o.), 114: Hermann Niklas

S. 29: Ulrich Egger

S. 72: Yu Zin Sarah Furlinger

S. 79: Valentina Repetto

S. 88 – 90: Arno Oehri

S. 97: Johann Steinegger

S. 110: Marco Schmitt

S. 113 unten: Adam Slowik

S. 127: Jürgen Eheim

S. 137: Eric Tschernow

S. 164: Sven Beham

S. 165: Trevor Good

S. 166: Thomas Schnabl

S. 167: Südtiroler Landesmuseum für Kultur- und

Landesgeschichte Schloss Tirol

Lektorat und Korrektorat

Margot Bacher, St. Pölten/A

Druck

gugler GmbH, Melk/A

Papier

Umschlag: Pureprint cardboard ivory, white, 240 g/m²

Kern: Pureprint nature white, 120 g/m²



Except cover and binding
www.gugler.at



Auflage

1000 Exemplare

© 2020

ISBN 978-3-200-07091-2

Projektförderer



„Manchmal muss man radikal vorgehen, um zu seiner Idee vorzudringen. Dann ist es hilfreich, Opfer zu bringen und Dinge wegzulassen, die man mag. Beim Filmschnitt heißt es: Kill your Babies. Da muss man oft Szenen oder ganze Ausschnitte opfern, die einem wahnsinnig gut gefallen, die aber plötzlich nicht mehr nötig sind, um die Geschichte zu erzählen.“

Arno Oehri, Ruggell/LI

*„Das Zusammenspiel funktioniert dann, wenn ich auf die anderen Musiker*innen eingehe und darauf achte, dass ich möglichst im Moment bin. Dadurch, dass wir in flüchtigen Augenblicken kreieren, gibt es keine Möglichkeit der Nachbesserung.“*

Clemens Salesny, Wien/A

„Ich bin jeden Tag im Atelier, unabhängig davon, ob ich mich danach fühle oder nicht, von morgens bis auch spät nachts. Es gibt keinen fixen Tagesablauf, aber es gibt die Beständigkeit der täglichen Anwesenheit im Atelier. Das heißt nicht, dass dann auch jeden Tag etwas Brauchbares dabei herauskommt, aber darum geht es gar nicht. Es geht darum, dass die Arbeit tagtäglich präsent ist.“

Peter Senoner, Klausen/I

„Wie oft muss ich scheitern, bis ich etwas Neues finde? Das kann ich nicht beantworten. So systematisch bin ich noch nicht im Scheitern, dass ich das wüsste. Aber ich bin sicher, dass das Scheitern ein notwendiger Bestandteil ist, um das Neue zu finden.“

Martin Remigius Wohlgend, Triesen/LI

„Es beflügelt und motiviert mich, als Künstler, über Regeln zu gehen, um die Freiheit der Kunst zu wahren. Da bin ich schon ein Rammbock, der durchrockt. Ein sensitiver Rammbock sozusagen.“

Marco Schmitt, Berlin/D

„Bei künstlerischen Entscheidungen gehe ich ganz stark nach Intuition. Dadurch, dass ich viel recherchiere und auch viele Sachbücher lese, wird die endgültige Entscheidung, wo es mich hintreibt, im Schreibprozess getroffen. Die Bücher sind dann weggelegt, viele Inhalte vergessen und ich versuche für das Thema die eigene Sprache zu finden.“

Maria Seisenbacher, Wien/A

„Grundsätzlich ist Unsicherheit nicht angenehm. Sie entsteht aus Angst vor dem Unbekannten. Gleichzeitig ist diese mein größter Freund; eine Form der Herausforderung, die mich auf meinem Weg als Künstlerin gestärkt hat.“

Nicole Wendel, Berlin/D

Vermittlungs- und Lernplattformen

Kunstraum Engländerbau, Vaduz/LI

Eröffnung 11. August 2020, 19 Uhr

Präsentation: 12. August bis 11. Oktober 2020

www.kunstraum.li

Haus am Lützowplatz, Berlin/D

Eröffnung: 26. November 2020, 19 Uhr

Präsentation: 27. November 2020 bis 10. Januar 2021

www.hal-berlin.de

Bildungshaus St. Hippolyt, St. Pölten/A

Eröffnung: 21. Januar 2021, 19 Uhr

Präsentation: 22. Januar bis 14. März 2021

www.hiphaus.at

Südtiroler Landesmuseum für Kultur- und Landes- geschichte Schloss Tirol, Dorf Tirol/I

Eröffnung: 26. März 2021, 17 Uhr

Präsentation: 27. März bis 6. Juni 2021

www.schlosstirol.it

ISBN 978-3-200-07091-2