

# Künstlerhaus Büchsenhausen – eine Verortungsskizze

von Andrei Siclodi

Das Künstlerhaus Büchsenhausen betreibt seit Frühjahr 2003 ein internationales Residenzprogramm im Bereich der visuellen Künste. Im Mittelpunkt des Programms steht die Förderung von KünstlerInnen und – nach einem Pilotversuch im Jahr 2005 – seit Kurzem auch TheoretikerInnen. Die StipendiatInnen werden nach einem offenen Bewerbungsverfahren von einer Fachjury ausgewählt. Sie kommen für einen Zeitraum von jeweils drei Monaten nach Innsbruck, wo sie im Künstlerhaus Büchsenhausen am eingereichten Projekt arbeiten. Ihre Arbeit ist in zwei Präsentationsveranstaltungen öffentlich zugänglich, jeweils am Beginn und am Ende der Residenz, individuell auch während des Aufenthaltes. Am Anfang zeigen die StipendiatInnen ihre bisherige Arbeit und geben einen Ausblick auf ihr Vorhaben für die kommenden drei Monate. Am Ende des Arbeitsaufenthaltes stehen die Projekte, an denen sie während ihrer Residenz gearbeitet haben, im Mittelpunkt der Präsentation. Anders als im üblichen Ausstellungskontext sind in diesem Rahmen nicht primär das (ausstellungs-)fertige Kunstwerk oder der druckreife Text zentrales Ziel. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Vorstellung der jeweiligen Arbeitsergebnisse in einem offenen, diskursiven Format.

So weit der Status quo. Dieses Förderungsprogramm für bildende KünstlerInnen und TheoretikerInnen in Innsbruck, dessen Struktur, Ausrichtung und Kontinuität bis dato in Österreich eine singuläre Stellung einnimmt, musste sich zunächst international positionieren und sich zugleich auch in die bestehende institutionelle Landschaft Tirols eingliedern. Das Programm ist heute trotz seiner geringen Laufzeit weitgehend etabliert, was sich nicht zuletzt in der rasanten Zunahme an Bewerbungen (2003: 25; 2006: 172) statistisch niederschlägt. Diesem Zustand ist freilich ein vielfältiger Identitätsfindungsprozess vorausgegangen, der während der kurzen, dreijährigen Geschichte des Programms die Entwicklung des Künstlerhauses Büchsenhausen von einem Gäste-/Künstlerstudiohaus zu einem internationalen postgradualen Kunstzentrum für Produktion, Forschung und Diskussion bestimmt hat.

Zunächst galt es, die zur Verfügung stehende Struktur im Künstlerhaus – drei Gaststudios, ein Ausstellungsraum – inhaltlich zu füllen. Das Künstlerhaus Büchsenhausen vergab bereits in den Jahren davor Gästestudios an auswärtige KünstlerInnen, doch war die Nachhaltigkeit ihrer Arbeit für die Tiroler Künstlerschaft, die das Künstlerhaus in Zusammenarbeit mit der Kulturabteilung der Tiroler Landesregierung betrieb, weitgehend auf der Strecke geblieben. Der zuletzt von Robert Pfurtscheller, Inge Praxmarer und Nikolaus Schletterer kuratierte „ausstellungsraum büchsenhausen“ präsentierte seit 1995 ein qualitativvolles Programm aus Themen- und Einzelausstellungen von KünstlerInnen aus dem In- und Ausland. Das KuratorInnen-Team befand aber, dass eine programmatische Änderung zu Gunsten von Projekten, die eine offene Arbeitsweise im Sinne von „art in progress“ verfolgen, notwendig ist. Gemeinsam mit dem Kurator des Residenzprogramms wurde dann auch das manifeste Programm des Labors verfasst, das zumindest bis 2005 die Auswahl der KünstlerInnen auch bestimmte:

„büchsenhausen.labor realisiert projekte von und mit künstlerinnen, die eine offene arbeitsweise im sinne von art in progress verfolgen. das interesse gilt der experimentellen sichtbarmachung künstlerischer arbeitsprozesse und deren wirkungspotentiale in der öffentlichkeit.

büchsenhausen.labor wendet eine kuratorische praxis an, die den stetigen wandlungen der produktionsstrategien und funktionsmodelle zeitgenössischer kunst entsprechen will. in der umsetzung anvisierter themen wagt es das risiko eines offenen experiments über gängige repräsentationsmuster des zeitgenössischen ausstellungsbetriebs hinaus.

büchsenhausen.labor operiert in der interferenzzone zwischen künstlerischem akt und theoretischer reflexion. es ist produzent, mitgestalter, kollaborateur und berater mit wissen über bedingungen und möglichkeiten vor ort.

büchsenhausen.labor fördert ars in vitro.“  
Die Idee, ein internationales Residenzpro-

gramm für bildende Kunst und neue Medien einzurichten und international zu etablieren, lag nahe. Eine solche Einrichtung fehlte in der institutionellen Landschaft Tirols; darüber hinaus bestand die Chance, lokal wie überregional Profilschärfe zu gewinnen. Ein Residenzprogramm bietet durchaus das Instrumentarium für einen fruchtbaren Austausch zwischen lokalen Kunstszenen und anderen KünstlerInnen, die ihre künstlerischen Vorgehensweisen im Dialog und durch die Auseinandersetzung mit anderen künstlerischen, kulturellen, sozialen, politischen und geografischen Kontexten schärfen wollen und dafür den internationalen Austausch suchen. Wichtige typologische Vorläufer von heutigen Künstlerhäusern bzw. Residenzprogrammen wie die Florentinische Akademie (16. Jh.), die Académie de France in Rom (17. Jh.) oder Künstlerkolonien (Barbizon, 19. Jh. oder „Bateau Lavoir“ in Paris, Anfang des 20. Jh.) weisen auf die Kernfunktion hin, die nach wie vor im Mittelpunkt des Tätigkeitsspektrums eines Künstlerresidenzentrums steht: die ortsspezifische Förderung der Kunstproduktion, der (interdisziplinäre) Wissens- und Informationstransfer zwischen KünstlerInnen sowie die Förderung von Reisen. Für KünstlerInnen selbst hat Mobilität drei Hauptaspekte: Sie ist Mittel zur persönlichen künstlerischen Entwicklung, findet professionell bedingt statt (Reise zu Ausstellungen, Vorträgen etc.) oder ist selbst Material der Kunst. Diese Aspekte fanden auch in der Residenzprogrammplanung im Künstlerhaus Büchsenhausen Berücksichtigung. In den Jahren 2002 und 2003 wurden entsprechende strukturelle Maßnahmen getroffen: Der ehemalige Ausstellungsraum wurde von der niederländischen Künstlergruppe Atelier van Lieshout zu einem multifunktionalen Arbeits-, Präsentations- und Aufenthaltsraum umfunktioniert und die neue Residenz systematisch international beworben. Nach der Eröffnung des neuen Labors am 7. März 2003 zogen bereits drei Tage später die ersten KünstlerInnen ein. Die Aufenthalte dauerten jeweils rund zwei Monate, die Leistungen den KünstlerInnen gegenüber beschränkten sich auf kostenlose Unterbringung, Nutzung der technischen Geräte im Labor und Bera-

tung durch den Kurator des Programms. Am Ende der Aufenthalte fanden bereits Projektpräsentationen statt. Schon bald war jedoch klar, dass das Paket an Leistungen gegenüber den KünstlerInnen verbessert werden musste, um die Kompetitivität auf internationalem Parkett, wo die Konkurrenz besonders stark ist, aufrechterhalten zu können. Damit einhergehend mussten die Kommunikationsdispositive zur regionalen Kunstszene überdacht werden.

An der Schnittstelle zwischen regionaler Kunstszene und einem internationalen Klientel agierend, besteht die kuratorische Herausforderung in dem integrativen Handeln innerhalb dieser zwei Aktionsfelder, deren jeweilige Interessen und Wertvorstellungen sich zum Teil nach wie vor aus unterschiedlichen Bedeutungsperspektiven definieren. Aus Sicht der StipendiatInnen gilt es herauszufinden, inwiefern die Spezifik des Ortes für die eigenen Projekte relevant ist. Aus Sicht der regionalen Kunstszene – und hier nimmt die Tiroler Künstlerschaft eine zentrale Rolle ein – muss das durch die Arbeit der StipendiatInnen vor Ort erzeugte kontingente Wissen (Mehrwert) zugänglich gemacht und die Partizipation an diesem diskursiven Prozess ermöglicht werden. Im Falle des Künstlerhauses Büchsenhausen bestimmten zwei Ereignisse die Suche nach dem geeigneten Vermittlungsmodell und dem damit einhergehenden institutionellen Entwicklungsprozess: das Symposium und die Arbeitskonferenz „Künstler-Residenzen – Ein Modell für eine Postgraduate-Akademie in Innsbruck?“, die am 26./27. März 2004 im Künstlerhaus Büchsenhausen stattfanden, sowie die daraus hervorgegangene Ausstellungs- und Diskussionsreihe „Private Investigations – Forschung, Wissensaneignung und -verarbeitung in zeitgenössischen Kunstpraktiken“, die vom 10. November 2005 bis zum 3. Februar 2006 im Künstlerhaus Büchsenhausen, der Stadtturmalerie und dem Kunstpavillon stattfand. Vor allem das Symposium und die Arbeitskonferenz im Jahr 2004 haben die Entwicklungspolitik des Künstlerhauses



Foto-Credits: roomservices: Foto aus „Adventures in Local Knowledge Production“, Recherche-Projekt, September – Oktober 2005

Foto: roomservices.org

Büchsenhausen nachhaltig und wegweisend bestimmt. Demnach wurde der Kreis der TeilnehmerInnen am Residenzprogramm von KünstlerInnen auf KulturproduzentInnen im Bereich der visuellen Künste allgemein ausgeweitet, wodurch nun auch KunsttheoretikerInnen und KuratorInnen zur Teilnahme am Bewerbungsverfahren berechtigt sind. Dadurch wird dem interessierten (Fach-)Publikum in Tirol die Teilnahme an qualifizierten Kunstdiskursen außerhalb des akademischen Rahmens oder des klassischen Ausstellungsformats ermöglicht. Das Künstlerhaus Büchsenhausen ist nun nicht mehr „nur“ Empfänger für Projektvorschläge von außen, sondern initiiert auch selbst welche – wie in dem Fall der Reihe „Private Investigations“, die sich als Forschungsprojekt dem künstlerischen Forschen und den verschiedenen Formen der nicht institutionell bedingten künstlerischen Wissensaneignung und -verarbeitung widmet und in den kommenden zwei Jahren an weiteren Orten in Ost- und Südosteuropa unter Einbeziehung von KünstlerInnen aus Tirol fortgesetzt wird.

Seit 2004 können auch NutzerInnen der Ateliers im Künstlerhaus Büchsenhausen als einzige in Tirol lebende KünstlerInnen sich um ein Labor-Stipendium bewerben. Dies bedeutet zweifelsohne einen Fortschritt gegenüber früher. Um tatsächliche Äquivalenz zu gewährleisten, muss allerdings das bestehende Vergabeschema dieser Ateliers (dreijährig, kostenpflichtig) aufgegeben werden zu Gunsten einer Ausweitung (Verdoppelung) des internationalen Residenzprogramms auf aus Tirol stammende KünstlerInnen. Die Residenzzeit muss von derzeit drei auf fünf Monate verlängert werden, sodass Projektentwicklung und -finalisierung tatsächlich während des Aufenthalts möglich wird. Diese Schritte setzen neue Investitionen voraus, die dem Kunststandort Tirol freilich nur gut tun können.

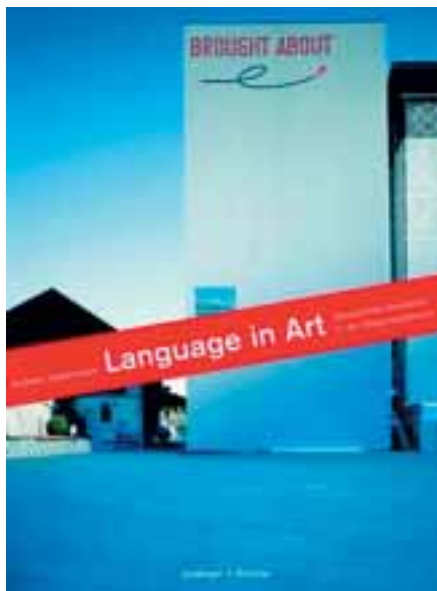
Andrei Siclodi ist seit 2002 Kurator des Künstlerhauses Büchsenhausen und Gründer des internationalen Residenzprogramms für visuelle Künste <büchsenhausen.air>.

# Kunsttheorie: rationale Erklärung oder komplizierte Theorie?

von Hans Knapp

**Vorausgeschickt:** Einen zuverlässigen und ‚gerechten‘ Bericht zur Kunsttheorie in Südtirol vermag ich nicht zu liefern, ich will lediglich versuchen, einige Gründe anzuführen, warum ich Kunsttheorie für wichtig halte und meine, dass sie in Südtirol mehr Beachtung finden sollte. Ich bin Künstler und ich beschäftige mich auch oft mit philosophischen und mit kunsttheoretischen Fragen und Theorien, aber wenn ich lese oder gelegentlich schreibe, so interessiert es mich nicht, herauszufiltern, was in Südtirol gewachsen ist und was von auswärts kommt. Südtirol ist klein und es ist klar, dass der größte Teil von dem, was in Philosophie und Kunsttheorie geschrieben wird, nicht in unserem Land ausgedacht und geschrieben wird; diese Aussage beinhaltet keine Geringschätzung der Beiträge, die hierzulande entstanden sind oder von Südtiroler Autoren stammen.

Mir fallen einige wenige Autoren / Publikationen ein (Andreas Hapkemeyer 2004, *Language in Art*; Erich Demetz 2003 „schön ist



Buchcover: Andreas Hapkemeyer, „Language in Art“, 2004. Mischfutterwerk der Firma A. Rieper in Vintl  
Foto: Rapid, Bruneck

...“; Markus Klammer (Hrsg.) 1996, *Form und Sinn – ein Kontinuum*; Knapp/Piffer (Hrsg.) 1995, *It is dangerous to lean out.*

Erwähnen möchte ich auch die Alumix-Diskussion, die dann aber nicht fortgesetzt worden ist; des Weiteren gibt es gelegentlich interessante ‚artiparlado‘-Vorträge, aber diese stellen kein kontinuierliches theoretisches Arbeiten dar; Kunst Meran und die Galerie Museum laden manchmal ein; im Südtiroler Künstlerbund hat es eine Arbeitsgruppe zur Kunst im öffentlichen Raum gegeben ... und viele Beiträge habe ich sicher übersehen oder aus irgendwelchen Gründen nicht beachtet.

Es gibt – oder besser gesagt es gäbe – in diesem Jahr 2006 meiner Meinung nach zwei besondere Anlässe, die eine engagierte Diskussion über Grundsätzliches eigentlich herausfordern müssten: der eine ist die mit dem Neubau angesagte Neuausrichtung des Museums für zeitgenössische Kunst in Bozen, der andere die Feier des 60-jährigen Bestehens des Südtiroler Künstlerbundes. Weder im einen noch im anderen Fall kann ich auffallende theoretische Bemühungen/Veranstaltungen feststellen, und das lässt mich daran zweifeln, ob aus Südtirol jemals mehr als ein paar verlorene Einzelinitiativen zu grundsätzlichen Debatten zu erwarten sind.

Außer den expliziten philosophischen und wissenschaftlichen Aktivitäten gibt es auch so etwas wie eine informelle Kunsttheorie. Alle diejenigen, die das Wort „Kunst“ gebrauchen – die Künstler selbst, Kunstkritiker, Museumsdirektoren, Kuratorinnen, Ausstellungsmacher, Juroren bei Wettbewerben, Kunstliebhaber, Ausstellungs- oder Museumsbesucherinnen, aber auch Besucher, die eher zufällig gelegentlich in die ‚Kunstwelt‘ hineinschauen –, haben wohl eine zumindest vage Vorstellung davon, was sie mit dem Begriff meinen; wir haben eine Meinung darüber, was Kunst ist oder sein sollte und welche Kunst besondere Aufmerksamkeit und Wertschätzung verdient. Man könnte versuchen, in den Werken der Künstlerinnen und Künstler, in den Rezensionen der Kritiker oder in den Themenstellungen und Katalogtexten von Kuratorinnen, in den Äußerungen von Rezipienten usw. die implizit darin enthaltene Kunsttheorie zu finden und diese explizit zu machen. Dass dabei immer eine

kohärente und in die Tiefe gehende Theorie herauskommen würde, ist nicht anzunehmen; es geht uns schließlich allen so, dass wir nicht nur gescheite Sachen über Dinge sagen, von denen wir wirklich etwas verstehen.

**Aber wozu ist Kunsttheorie gut;** wer braucht eine solche, wem nützt eine solche? Welche Aussagen macht sie überhaupt? Theorien sind, glaube ich, dazu da, Dinge zu klassifizieren, die Entitäten, von denen sie handeln, korrekt zu beschreiben, zu erklären, wie die Dinge funktionieren und wie sie entstanden sind, und vielleicht auch vorauszusagen, wie sie sich weiterentwickeln werden. Die Funktion von Kunsttheorien scheint in mancher Hinsicht unklar: Es gehört einerseits für viele Menschen zu den kennzeichnenden Merkmalen von Kunstwerken, dass diese nicht rational fassbar, nicht erklärbar sind, und daraus wird der Schluss gezogen, dass jede Kunsttheorie das eigentliche Wesen von Kunst verfehlen muss und dass Theorie deshalb wenig Wert habe. Andererseits gilt vor allem zeitgenössische Kunst als schwierig und in besonderem Maße theorieabhängig; man könne viele Werke überhaupt nur verstehen, wenn man eine dahinterstehende komplizierte Theorie kennt.

Ich möchte unterscheiden zwischen Gedankensystemen (Theorien), auf denen die Bedeutung eines gegebenen Kunstwerks beruht und die man kennen muss, um den Sinn und den Ausdruck eines Kunstwerks erfassen zu können (natürlich hängt auch die ästhetische und die emotionale Wirkung eines Werks davon ab, was ich als seine Bedeutung auffasse), und solchen Theorien, die zu erklären versuchen, wie Phänomene der Bedeutung zustande kommen, wie Bedeutungssysteme funktionieren, worin Wertschätzung (sowohl nach ästhetischen als auch nach anderen Kriterien) eigentlich besteht, usw. Diese zweite Stufe von Theorien kann sehr nützlich sein und ist oft unersetzbar, wenn über die Korrektheit und Berechtigung konkreter Deutungen von Sinn und Ausdruck zu befinden ist. (Klar ist, dass auch das, was wir als ‚Grundlage‘ der Erkenntnis akzeptieren, als revidierbar zu denken ist,

aber das ändert nichts daran, dass wir gelegentlich Entscheidungen treffen und diese auch verantworten müssen.) Grundfragen dieser Art von Kunsttheorien sind also: wie kommt Bedeutung zustande, wie bedeuten Kunstwerke etwas, wie ‚sagen‘ sie das, was sie sagen (z. B. auch: wie wirken Bilder etwa im Unterschied zu Sprache), wie drücken Kunstwerke das aus, was sie ausdrücken, wenn sie etwas ausdrücken? Wie wirken Kunstwerke auf unsere Emotionen, wie wecken sie im Betrachter Gefühle (ästhetische, ethische Wertungen; Betroffenheit, das könnte ja mich betreffen, so ist das Leben, manchmal zumindest ...)?

Was ist zur Auffassung zu sagen, dass ein Kunstwerk, zumindest ein großes Kunstwerk, rational nicht erfassbar sei? Wenn man damit sagen will, dass das emotionale Erleben, das ein Werk auszulösen vermag, etwas anderes ist als das verstandesmäßige Erfassen von Inhalten, Bedeutungen, Strukturen usw., so ist diese Auffassung natürlich richtig, aber auch banal: ein Kunstwerk ist nicht dasselbe wie die Beschreibung des Kunstwerks und seiner Bedeutungen; es ist auch nicht identisch mit einer Analyse der psychologischen und sozialen Gegebenheiten, aufgrund derer ein Künstler das Werk so und nicht anders gemacht hat, oder wie die Beschreibung der Wirkungen (der Wahrnehmungseindrücke, der Konnotationen, Assoziationen, Erkenntnisse, Gefühle ...), die das Werk in einem Betrachter auslöst. Aber das gilt natürlich auch für den Maiausflug und für Bäume und für Gießkannen und für Freundschaft, dass die Dinge einerseits und die Begriffe und Erklärungsversuche und Theorien darüber andererseits zu verschiedenen ontologischen Bereichen und zu verschiedenen Erlebnisbereichen gehören. Dass die Theorie etwas anderes ist als ihre Gegenstände, heißt sicher nicht allgemein, dass die Theorie wenig Nutzen hätte; dass dies in der Kunstsphäre anders wäre, müsste eigens begründet werden.

Eine Frage könnte sein, ob wir Kunstwerke deshalb weniger vollständig beschreiben und erklären können als andere Dinge, weil Kunstwerke eine Bedeutung haben und dazu

noch eine ‚offene‘ Bedeutung, was besagt, dass die Interpretation nie als abgeschlossen betrachtet werden kann, etwa so wie es kaum möglich sei, eine kreative Metapher durch klar definierte und wörtlich zu verstehende Begriffe zu paraphrasieren. Das ist schon so, aber es gibt Bedeutungstheorien, die uns diese Offenheit erklären und sie nicht als unverständliches Rätsel oder Geheimnis stehen lassen – wobei die Offenheit und die emotionale Wirkung der Metapher anerkannt und nicht wegdefiniert werden. Ähnlich muss auch beim Kunstwerk das ‚Geheimnis‘ nicht geleugnet werden, wenn wir es zu verstehen versuchen.

Eine andere Frage ist, ob wir in unseren Urteilen, in unserer Wertschätzung, in unseren Vorlieben übereinstimmen würden, wenn wir erst einmal die richtige Theorie hätten? Die Frage ist nicht neu (Sokrates, Eutypchon), und die Auffassungen gehen immer noch auseinander. Es ist reizvoll (manchmal ging es in der Auseinandersetzung allerdings auch grob her), die Argumentationen im Detail zu studieren; meine Meinung ist, dass die Auffassung, Wertungen sein von Beschreibungen im Prinzip unterscheidbar und von Letzteren nicht logisch ableitbar, die besseren Argumente auf ihrer Seite hat. Obwohl die korrekte Wahrnehmung und eine geteilte Deutung nicht deduktiv zu einer Übereinstimmung in den Wertungen führen muss, ist die annähernde Übereinstimmung darüber, was für eine Art von Gegenstand es überhaupt ist, der den einen gefällt und der für andere wenig Wert besitzt, wichtig: wenn diese Realitätsebene nicht geteilt wird, wissen wir ja überhaupt nicht mehr, mit welchen Dingen und mit welchen Leuten wir es zu tun haben.

Ich bin in eine kulturelle Tradition hineingeboren, ich beobachte, was um mich herum geschieht, und ich stelle fest, dass bestimmte Phänomene am ehesten zu dem passen, was man so allgemein „Kunst“ nennt. Wenn ich genauer zu verstehen versuche, von welcher Art diese Kunst Dinge sind und was die Leute damit machen, dann komme ich zu vielen Begriffen und Phänomenen, die mir relevant

und / aber dem Kunststatus vorgelagert zu sein scheinen: das Ästhetische, Ausdruck, Bedeutung, Symbol, Spiel, Fiktion, Ritual, ... Wenn wir diese Phänomene etwas besser verstehen, ist schon einiges erklärt, was für viele Werke gilt, die ohne allzu großen Widerspruch als ‚Kunst‘ anerkannt werden. Oder hat jemand etwas als wirkliche Kunst ausgewiesen, was nicht auf einigen der genannten Phänomene, Bedeutung, Ausdruck, Formästhetik, Wert ... beruht?

Eine Theorie darüber, was Kunst dann wirklich ‚ist‘, wird wohl eine Spielart der Institutionentheorie sein müssen, weil eben Kunst keine ‚natürliche Art‘ ist, sondern ein kultureller Gegenstand. Wenn ich verstehe, was es heißt, dass etwas elegant, schön, grell ... ist; dass etwas Melancholie, das Werden und Vergehen ... ausdrückt, wenn ich berührt werde (James Tirrell: „wenn wir weinen, ist es Kunst.“), wenn ich gelernt habe ‚vernünftig‘ über Werte zu reden und fair für die meinen zu streiten, wenn ich Schönheit erlebe, wenn ich durch ein Werk etwas neu ‚sehe‘ – was kann ich zusätzlich besser verstehen, dadurch dass ich etwas „Kunst“ nenne?

Wir reden und schwatzen viel und es mag oft nicht so wichtig sein, ob Leute unbeschwert von der Bemühung, wirklich etwas behaupten zu wollen, über Kunst bramarbasieren, oder ob sie ihrer Rede einen Inhalt geben wollen, an dem ihnen etwas liegt. Wenn ein Kunstwerk für einige dies und für andere etwas anderes bedeutet, muss das nicht unmittelbare negative Folgen haben, aber es gibt auch Zusammenhänge, in denen es etwas ausmacht, ob wir über Kunst rational – mit Argument und Gegenargument – reden oder ob vielleicht nur die Machtverhältnisse zwischen den Menschen zählen.

Lob und Tadel, Äußerungen von Betroffenheit, Zustimmung, Begeisterung, Skepsis oder Ablehnung sind eine Sache, und wir können und sollen miteinander darüber reden, bei welchen Dingen wir solche Äußerungen für angemessen und wann wir sie für unangemessen halten. Es gibt aber zu einem Kunstwerk auch viele wichtige beschreibende und erklärende Aussagen, die richtig oder falsch sein können. Wer sagt, Bedeutung sei

beliebig und jede Interpretation so gut wie irgendeine andere, sollte auch konsequent sein und seinerseits jeden Anspruch fallenlassen, mit mehr Berechtigung als irgendein anderer die eigene Deutung als ‚richtig‘ hinstellen. Zu welchem Zweck und mit welcher Berechtigung würden denn Kritiker, Rezensenten, Kuratoren, Katalogtexte, Ausstellungsmacher, Preisrichter, Kunsthistoriker ... über Kunst schreiben, Kunst interpretieren, Kunst bewerten ... wenn es keine Argumente gäbe, die mehr als eine Äußerung von persönlicher Vorliebe wären? Reine Reklame ohne jeden Anspruch, etwas Wahres zu sagen oder über wesentliche Werte zu verhandeln?

Welche Rolle die Theorie im Denken und Tun der Künstler selbst spielt, lässt sich wohl nicht allgemein sagen; es gibt solche und solche ... Ein notwendiger Zusammenhang zwischen dem Schaffen von (guten) Kunstwerken und von (guter) Theorie / Philosophie besteht offensichtlich nicht. Auch Künstler reden und schreiben gelegentlich gescheites und dann wieder dummes Zeug. Wovon ich überzeugt bin ist, dass es ihrer Kunst nicht schadet, wenn die Künstler wissenschaftlich / philosophisch informiert sind und aus einer soliden Kenntnis heraus auch über ihre eigene Kunst reden, sofern sie etwas dazu sagen wollen. Dass es nicht eine vorgegebene Theorie ist, die sie dann durch ihre Werke illustrieren / für die sie Beispiele liefern, ist klar. Kunst und Kunsttheorie: Soll ich mich selbst

fragen, ob sich – für mich – das Theoretisieren ‚ausgezahlt‘ hat? Die viele Zeit des Lesens und des gelegentlichen Schreibens ist der künstlerischen Arbeit weggenommen worden, andererseits war es nie eine Frage, was sich mehr auszahlt; es war einfach so, dass ich beim Fragen und Lesen keine schnellen Ergebnisse gefunden habe und nicht weggekommen bin. Wenn ich allerdings die kulturpolitische Wirkung kunsttheoretischer Bemühungen als Kriterium betrachten wollte, bräuhete ich keinen Buchstaben mehr zu schreiben.

**Trotzdem** schreibe ich diesen Text hier irgendwie fertig, also: Kunsttheorie muss auf vielen verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen aufbauen, muss interagieren mit Geschichte, Wahrnehmungspsychologie, Emotionspsychologie, Soziologie, Erkenntnistheorie, Sprachphilosophie, Ontologie ... Das kann natürlich kein einzelner Mensch überblicken, das erfordert das Bemühen vieler. Ich weise auf das große Forschungsprojekt hin (Iconic Criticism – Bildkritik), das unter der Leitung von Gottfried Boehm an der Universität Basel gestartet wurde.

Zum Abschluss dieser wenig systematischen Bemerkungen zur Kunsttheorie will ich meinen schon an verschiedenen Stellen deponierten Vorschlag wiederholen: Um dem Theoretisieren, das ja unverzichtbar ist und sowieso immer auf die eine oder andere Weise gemacht wird, einen hohen Standard zu sichern, sollte ein kleines kunstwissen-

schaftliches Institut errichtet werden, das vom Museion, von der Universität (Design, aber warum nicht auch die Bildungswissenschaften?) und von der Eurac (Europäische Akademie) getragen werden könnte. Oder man sucht, und ich greife hier eine Anregung von Marion Piffer Damiani auf, die Zusammenarbeit mit der Universität Innsbruck, weil es dort bereits Institute für Kunstgeschichte und für Philosophie gibt.

Ich bin davon überzeugt, dass nur eine kontinuierliche Anstrengung dazu führen kann, dass wir über den Forschungsstand einigermaßen informiert sind und unsere Debatten entsprechend führen können; vielleicht kann dann sogar auch der eine oder andere Beitrag entstehen, der in einer ‚internationalen‘ Fachzeitschrift gute Figur machen würde. Uns Südtiroler Künstlern stellen die Südtiroler Schreiber und Funktionäre ja als Erstes immer die Frage: bist du auch international? Sollen die Leute doch auch einmal selber intellektuell recht international sein. (Dass es auch viel internationales Geschwätz gibt, steht auf einem anderen Blatt!) Vielleicht empfinden manche diese Bemerkung als unfair: Wer kann es sich schon leisten, viel Zeit für eine derart aufwändige Kunsttheorie aufzubringen? Aber wie sonst, wenn nicht durch das vertiefte Argumentieren, soll sich der Experte vom Laien unterscheiden? Wenn sich die Leute keine Zeit für das Studieren nehmen können, läuft das ganze System falsch.



# Subcity

## Unterirdischer öffentlicher Raum

von Ursula Faix und Manfred Unterfrauner



Kreisverkehr unter der Erlenstraße.



Filmstill aus Ice Storm von Ang Lee, die Kinder beobachten die Eltern durch die Glaskuppel.

Kulturen finden Auswege aus Problemen wie begrenztem Raumangebot oder besonders schwierige klimatische Bedingungen. Die japanische Kultur und ihre Tradition der Teilung der Flächen hat es zu einer besonders hohen Fertigkeit in der Organisation des Raums gebracht. Auf einer Insel lebend, wird das Bewusstsein der Begrenztheit des vorhandenen Raums besonders deutlich. Dies äußert sich unter anderem in statistischen Werten über das Raumangebot je Einwohner von Tokio, die so niedrig sind wie kaum irgendwo auf der Welt. <sup>1</sup> Der Wert von Raum innerhalb der kulturellen

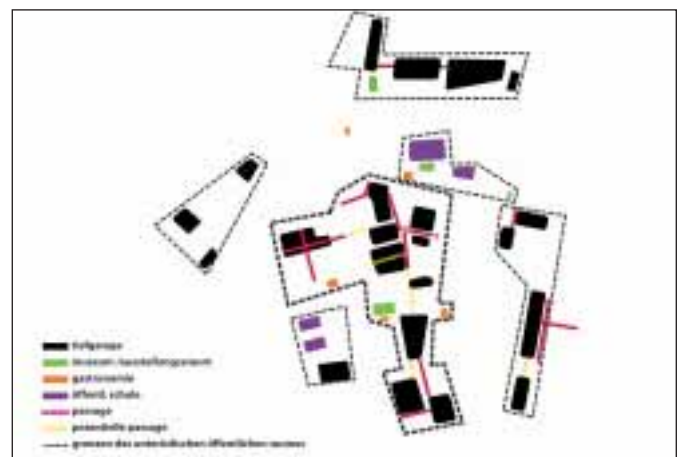
Werteskala ist grundsätzlich sehr hoch. Die Bedeutung von Raum und besonders der ökonomische Umgang mit den vorhandenen Ressourcen ist für die Gesellschaft von großer Bedeutung. Städte, die am Meer liegen und ins Hinterland nicht mehr ausweichen können, erweitern ihr Raumangebot durch die Aufschüttung künstlicher Inseln im Ozean.

Durch den gesellschaftlichen Konsens, das Gefüge der Innenstadt zu erhalten, wird auch das Angebot an Raum in Innsbruck begrenzt und führt zu Ausweichmanövern

in die Tiefe. Die innerstädtischen Teile der Stadt Innsbruck, im Bereich zwischen Bürgerstraße, Marktgraben, Bahnhof und Salurner Straße, haben sich während der letzten fünfzehn Jahre hinsichtlich Baumasse und Dichte nur unwesentlich verändert. Die viel weitgreifendere städtebauliche Veränderung des öffentlichen Raumes von Innsbruck passiert im Untergrund: Tiefgaragen wurden ausgebaut und zusammengelegt, aber auch kulturelle Einrichtungen wie die Galerie im *Taxispalais* und das *Treibhaus* haben unterirdische Veranstaltungsräume erhalten. Geschäftslokale erweitern ihr Raumangebot



Grafik Innsbruck, unterirdischer öffentlicher Raum



Grafik Innsbruck, unterirdischer öffentlicher Raum



Eingang von der Bahnhofsgarage zum Schalterraum

in die Tiefe. Turnhallen von Schulen wurden im Souterrain angelegt.

Die Vernetzung der unterirdischen Parkhaus-Fragmente ist mittlerweile so komplex geworden, dass mittels infrastruktureller Elemente wie dem Kreisverkehr, auch die Organisation der Verteilung des unterirdischen Verkehrs geregelt wird. Ein unterirdisches urbanes Netzwerk aus Garagen, Verbindungstunnels und Passagen, ist durch die Zusammenlegung von Sparkassen- und Hörtnagel- bzw. BTV- und Hotel-Central-Garage entstanden und befindet sich durch die geplante Andockung des „Tyrol-City-Center“ (Kaufhaus Tyrol neu) sowie die bereits diskutierte Anbindung an die Rathaus-Garage noch in Erweiterung. Ein Umbau des Hypo-Tirol-Bankgebäudes am Boznerplatz würde eine zusätzliche Erweiterung durch die Anbindung an die Garage unter dem Landhausplatz ermöglichen. An diese wiederum ist die Casino-Garage sowie die eben fertig gestellte Garage des neuen Landhauses angebunden. Alle zusammenschlossen ergeben ein verzweigtes Garagen- und Passagen-Komplex, ein unterirdischen Komplementäruniversum zur historischen Stadt.

Die Ausmaße dieses unterirdischen Systems entsprechen einer bebauten Fläche von rund 95.000 m<sup>2</sup>. Das ist mehr als die eineinhalbfache bebauete Fläche der Innsbrucker Altstadt. Obwohl bei diesen unterirdischen öffentlichen Anlagen die Orientierung, das Passieren wichtiger ist als das Verweilen, gibt



7+15 Calgary, Kanada

es da und dort Ansätze, diese *Subräume* auf interessante Weise miteinander zu verschränken: Am Hauptbahnhof ist der Übergang zwischen Garage und der auf demselben Niveau liegenden Schalterhalle sehr transparent ausgeführt und erleichtert den Reisenden die Orientierung. Die Tiefgarage erhält somit eine Fassade zum Bahnhof. <sup>6</sup>

Die Garagen sind zum Entrée in die Stadt geworden: Der physische Erstkontakt mit der Stadt findet demnach beim Aussteigen aus dem Auto im Untergrund statt. Wir leben in einer autoorientierten Gesellschaft, mit 464 Autos pro 1.000 Einwohner besitzt fast jeder zweite Tiroler ein Auto und verwendet es auch.

*“The appearance of the car in the last century eventually gave birth to a new place: parks of cars, car parks, which have become a point of reference in a city, rapidly moving on form a question of functionality and practicality to something more symbolic. Car-parks have transgressed from only needing to be used (or known to exist) to needing to be seen...while parking is no longer simply architectural (such and such a floor in such a building) but has become urban...”* <sup>7</sup>

Unter der Oberfläche existiert ein anderes Raster. Getrennte Gebäude, die durch unterirdische Verbindungen zu einem zusammenhängenden Gebäude transformiert werden, sind keine lokale Besonderheit. Sie erinnern an die Entwicklungen der *Underground Cities* in Kanada in den sechziger und siebziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts. In Montreal, Toronto und Calgary wurden unter dem Einfluss der besonders kalten Winter Verbindungen zwischen den Bürogebäuden im Zentrum durch Gänge, Brücken, Tunnels und Einkaufspassagen hergestellt und bilden ein Netz an Wegen, das man trockenen Fußes durchlaufen kann. Ohne ins Freie zu müssen, kann man arbeiten, essen, schlafen und einkaufen. In den meisten Fällen geht mit dieser Entwicklung auch ein wirtschaftlicher Erfolg einher: In Montreal entwickelte sich *Montreal Underground*, wie dieser Teil der Stadt bezeichnet wurde, 2004 zu einem eigenen



Projekt „The Biggest Small Town“, Martin Mutschlechner, Stefano de Martino in Zusammenarbeit mit Studentinnen des Berlage Institute Rotterdam

Label und wird seither als RESO (in Anlehnung an réseau, französisch für Netzwerk) vermarktet. *Toronto Underground City* wird als PATH und das oberirdische Netzwerk von Passagen und Geschäften in Calgary als +15 beworben.<sup>8</sup>

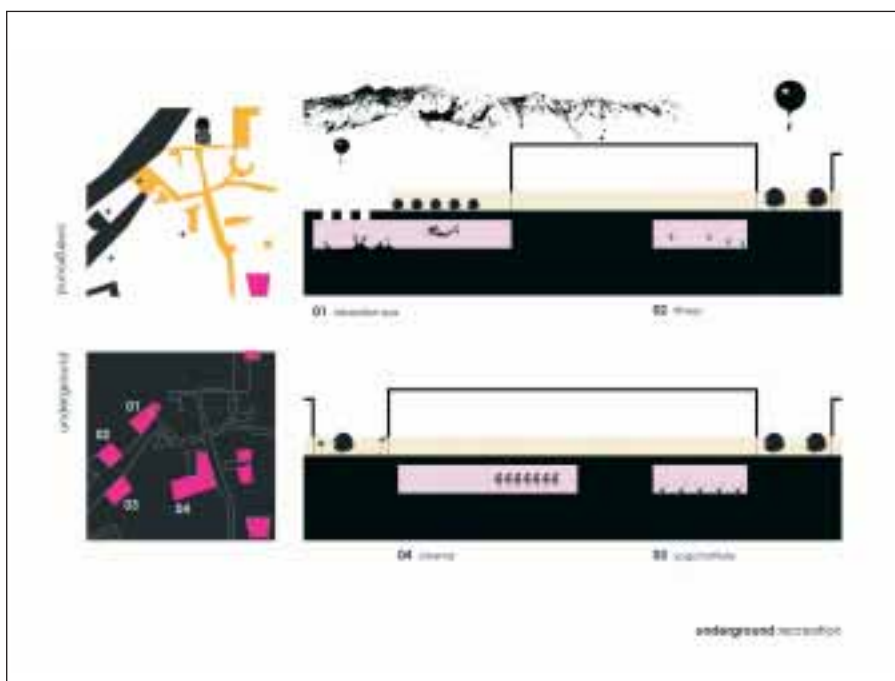
+15 Calgary ist in die Alltagskultur schon so stark integriert, dass auch Regisseure auf den Ort und seine Geschichten zurückgreifen wie etwa im Film *waydowntown*. Der Film des Kanadiers Gary Burns wurde am Originalschauplatz +15 gedreht und macht aus diesen urbanen Konditionen ein Spiel.<sup>9</sup>

Das Verhältnis von Innen zu Außen

„Die Bereiche ‚Innen‘ und ‚Außen‘ und deren Verhältnis zueinander werden in verschiedenen modernen Diskursen jeweils unterschiedlich aufgefasst. Die räumliche Anordnung von Innen und Außen als solche jedoch scheint uns ein allgemeines grundlegendes Charakteristikum modernen Denkens zu sein. Im Übergang von der Moderne zur Postmoderne und vom Imperialismus zum Empire löst sich nun diese Unterscheidung zwischen Innen und Außen immer weiter auf.“<sup>10</sup>

Dieser Absatz aus Michael Hardts und Antonio Negris *Empire* ist aus dem Kontext eines größeren Maßstabs herausgenommen, lässt sich interessanter Weise aber auch im kleineren Ausschnitt ablesen.

Ob diese allgemeine Erscheinung der Auflösung des Unterschiedes von Innen und Außen nun von den kapitalistischen Zentren Nordamerikas aus seinen Ursprung nahm und die Verbreitung um den Globus machte, scheint nicht so bedeutend – dieses Phänomen ist aber so etwas wie ein unausweichlicher Prozess dem die Städte unterworfen werden. In den Alpenstädten traf dieser Wandel im öffentlichen Raum in den frühen neunziger Jahren ein und hält weiter an.

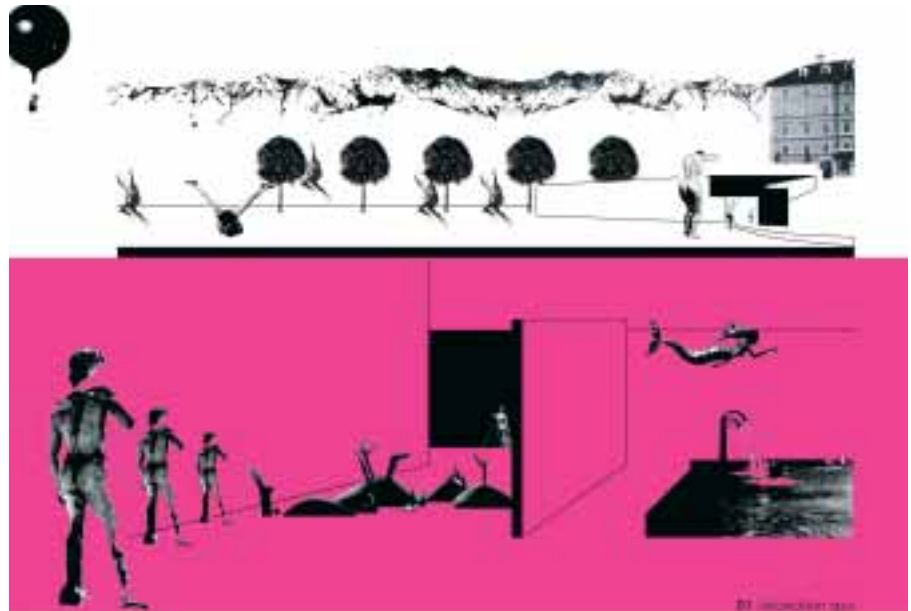




Malls und Tiefgaragen sind meist unter privater Verwaltung befindliche Räume, die der Öffentlichkeit (entgeltlich) zugänglich gemacht werden. Die Ausmaße und die Bedeutung dieser unterirdischen Räume werden immer größer und beinhalten Potentiale und Alternativen für die Zukunft. <sup>(1)</sup>

*“The dream of the metropolis is constructed in the subsoil. The great street substructure works reveals the same vigour that characterised the expansion of the city in the XIX century...The absence of regulations and aesthetic preferences allows mobility to be controlled with great technical precision.”* <sup>(12)</sup>

Zurück zum eingangs erwähnten Problem des begrenzten Raumangebotes, ließe sich der Siedlungsraum in den Alpen ebenso als Insel, umgeben von nicht besiedelbarem Bergland, betrachten. Die Raumgewinnung wird durch Unterhöhlung bewältigt.



Ein Teil des Uniprojektes „The Biggest Small Town“, unter der Leitung von von M. Mutschlechner und S. de Martino, in Zusammenarbeit mit den StudentInnen Cristina Garcia Fontan, Dubravka Vranic, Paul Burgstaller Yoko Suzuki der Uni Innsbruck und dem Berlage Institute Rotterdam, geht von einem alternativen Verkehrskonzept für Innsbruck aus. Alle Parkmöglichkeiten würden aus dem Zentrum nach außen verlegt werden. Von dort verkehren Busse zur Stadtmitte. Das Projekt schlägt eine Nachnutzung der nun frei gewordenen Parkgaragen vor mit kulturellen und kommerziellen Funktionen.

<sup>1)</sup> siehe Research von Atelier Bow-Wow, Tokyo, (Pet Architecture Guide) [www.bow-wow.jp](http://www.bow-wow.jp)  
<sup>2)</sup> Kreisverkehr unter der Erlenstraße, neuer Verteiler zu vier Garagenzufahrten.  
<sup>3)</sup> Filmstill aus Icestorm von Ang Lee, USA 1998.  
<sup>4)</sup> Grafik 1; unterirdische Funktionen mit Luftbild.  
<sup>5)</sup> Grafik 2  
<sup>6)</sup> Eingang von der Bahnhofsgarage zum Schalterraum.  
<sup>7)</sup> Aus: “quaderns 177”, Periphery. A Letter from Zurich. Marcel Meilli.  
<sup>8)</sup> Bild Calgary.  
<sup>9)</sup> Es läuft eine Wette, wer es länger aushalten kann, nicht ins Freie zu gehen. Als die Handlung des Films einsetzt, ist bereits der 28ste Tag der Abmachung unter den jungen Büroangestellten im Zentrum angebrochen und die Situation ist kurz davor zu explodieren. Die Geschichte ist eine Parabel auf die Großstadt als hyperreales Labyrinth, erzählt aus der Sicht von Angestellten, die dort ihre Tage zubringen. Waydowntown, Gary Burns, Canada 2000.  
<sup>10)</sup> Aus: Empire, Michael Hardt und Antonio Negri, 2000, Seite 198.  
<sup>11,12)</sup> Ein Teil des Uniprojektes „The Biggest Small Town“, unter der Leitung von von M. Mutschlechner und S. de Martino, in Zusammenarbeit mit den StudentInnen Cristina Garcia Fontan, Dubravka Vranic, Paul Burgstaller Yoko Suzuki der Uni Innsbruck und dem Berlage Institute Rotterdam, geht von einem alternativen Verkehrskonzept für Innsbruck aus. Alle Parkmöglichkeiten würden aus dem Zentrum nach außen verlegt werden. Von dort verkehren Busse zur Stadtmitte. Das Projekt schlägt eine Nachnutzung der nun frei gewordenen Parkgaragen vor mit kulturellen und kommerziellen Funktionen.  
<sup>13)</sup> Aus: The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture, Manuel Gausa, Vicente Guallart et al., Barcelona, 2000.

## Kunst an öffentlichen Bauten in Südtirol seit 2000

von Andreas Hapkemeyer

Lange Zeit wurde vor allem von Künstlern zu Recht der Missstand beklagt, dass erst wenn der Bau fertig geplant oder gar gebaut war, ein Künstler dazu geladen wurde, um ein Werk hinzuzufügen. Gerne entstanden dann Brunnen, Mosaiken, Wandbilder etc. Das Resultat war meist der Art, dass das Werk ohne zwingenden Zusammenhang mit dem Bauwerk und angeklebt erschien. Das ist kein Südtiroler Spezifikum, sondern eine generelle Klage, die man an vielen Orten hören konnte und kann. Dennoch sind auch auf diesem beklagten Weg in den letzten Jahren bemerkenswerte Werke an öffentliche Bauten in Südtirol gelangt. Als 1996/97 ein großer Kunstwettbewerb für das neue Meraner Krankenhaus ausgeschrieben wurde, waren die architektonischen Voraussetzungen weitgehend fixiert: So musste der aus der Ausschreibung als Sieger hervorgegangene Kurator Martin Fritz für die Werke namhafter Künstler wie Lawrence Weiner, Heinz Gappmayr, Ecke Bonk, Maria Eichhorn, Johanna

Kandl, Ingeborg Strobl oder Gelatin einen Modus suchen, wie ihre Kunst positioniert werden konnte. Im Fall der Arbeiten von Weiner und Gappmayr gelang es, eine Synergie mit dem Bau zu erzeugen.

Die Architektengruppe C.S.P.E., deren Konzept in diesem Zusammenhang ebenfalls realisiert wurde, suchte sich den Eingangsbereich für ihre Projektoreninstallation aus. Dass das Werk der Gruppe Gelatin wohl auf Wunsch der Ärzte abgebaut und im Keller verstaut wurde und letztlich verloren ging, gehört zum Schicksal, das Kunst am Bau manchmal ereilt.

„1. Die Verwaltungen, welche öffentliche Bauten ausführen, können drei Prozent der ersten Milliarde der geschätzten Kosten und ein Prozent des Restbetrags für die Verschönerung der Bauten durch Kunstwerke bestimmen. 2. Die Verwaltungen können für die künstlerische Gestaltung direkt Künstler beauftragen oder einen öffentlichen Wettbe-

werb oder einen Wettbewerb mit begrenzter Teilnehmerzahl ausschreiben.“ Dies sind die ersten beiden von insgesamt drei Punkten des Art. 17 des Landesgesetzes Nr. 6 vom Jahr 1998. Auch wenn hier noch sehr allgemein von „Verschönerung“ die Rede ist und nicht von Fusion der Architektur mit der Kunst, schafft dieser Artikel mit einer Kann-Bestimmung doch die Voraussetzung dafür, dass in Südtirol in den folgenden Jahren zahlreiche bemerkenswerte Kunst-am-Bau-Projekte entstehen.

In den letzten fünf, sechs Jahren kamen in Südtirol mehrere schöne Beispiele einer sehr engen Zusammenarbeit zwischen Architekt und Künstler zu Stande. In einigen Fällen ist der Unterschied zwischen Bau und Kunst fast gänzlich aufgehoben. Wohl das erste Beispiel, dem aber im Lauf der Jahre mehrere in kurzem Abstand gefolgt sind, ist das Wissenschaftliche Gymnasium in Bozen. Seit Mitte der 90er Jahre führte der Bozner Architekt Christoph Mayr-Fingerle an dem ursprünglich von Marcello Aquilina geplanten Bau eine Renovierung und Erweiterung durch, die 2001 offiziell abgeschlossen wurde. Dabei bezog er von vornherein den in Goldrain lebenden und arbeitenden Künstler Manfred A. Mayr ein. Dieser entwickelte ein höchst raffiniertes Farbkonzept, bei dem wichtigen Bauteilen bzw. wichtigen architektonischen Elementen des Baus kräftige, genau aufeinander abgestimmte Farben zugeordnet wurden. Mayr entwickelt seine Farbkonzepte in enger Zusammenarbeit mit dem Architekten, der dem Künstler die Möglichkeit einräumt, durch Färbung architektonischer Flächen massiv auf den Bau einzuwirken. Mayrs Konzepte berücksichtigen außer der Architektur selbst die Funktion des Gebäudes, seinen Standort und andere seine Rolle mitdefinierenden Faktoren. Beim Farbkonzept geht es um ein System, bei dem alle beteiligten Farben miteinander korrespondieren. Konzeption und Umsetzung eines solchen Konzepts erfordern eine sehr enge und intensive Zusammenarbeit zwischen Architekt, Auftraggeber und Künstler – eine Mühe, die manche Auftraggeber oder Administrationen, vor allem aber oft die Architekten scheuen.



Lawrence Weiner, Textinstallation, 1996/97, Krankenhaus Meran

Foto: Archivbildraum



Manfred A. Mayr, Farbkonzept, Realgymnasium Bozen, 2001

Foto: Archivbildraum

Manfred A. Mayr kooperierte ebenfalls mit dem Architekten Klaus Kada am Bau des Ex-Gil-Gebäudes an der Bozner Drususbrücke, das zum Sitz für die Europäische Akademie und 2002 der Öffentlichkeit übergeben wurde. Kadas Planung sah eine Renovierung des auf die Architekten Mansutti und Miozzo zurückgehenden Altbaus und – mit diesem zusammenhängend – die Ausführung eines im Wesentlichen in Glas gehaltenen Neubaus vor. Nachdem ursprünglich ein Kunst-am-Bau-Konzept mit drei Künstlern angedacht worden war – Klanginstallationen von Bernhard Leitner, Neonarbeiten von Maurizio Nannucci und ein Farbkonzept von Manfred A. Mayr –, wurde schließlich nur Mayrs Farbkonzept umgesetzt. Was entstand, war eine bis ins letzte Detail gehende Farbplanung, die Wände, Einbauten, Möbel usw., z. T. aber auch die haptische Beschaffenheit der Flächen umfasst. Alle im Inneren des Gebäudes zum Einsatz kommenden Farben sind nicht nur untereinander abgestimmt, sondern auch mit dem speziellen Rotbraun des Außenanstrichs des Altbaus. Es gibt überhaupt wenige Beispiele einer in diesem Ausmaß realisierten Kombination eines Farbkonzepts mit einem Bau. Auch hier bestand wieder die Voraussetzung in einer wohl spannungsreichen, letztlich aber erfolgreichen

Zusammenarbeit zwischen Architekt, Bauherr und Künstler. Es ist genau die Intensität dieses Dialogs aller Beteiligten, welche die Neuerung gegenüber der traditionellen Auffassung von Kunst am Bau darstellt.

Das umfangreichste und zugleich wohl wichtigste Kunst-am-Bau-Projekt der letzten Jahre in Südtirol ist dasjenige, das zwischen 2000 und 2005 am Neubau der Freien Universität Bozen durchgeführt wurde. Aus diesem Grund soll dieses Projekt hier detaillierter dargestellt werden. Das Konzept stammt von dem in Berlin lebenden Schweizer Künstler Erik Steinbrecher, dem von Seiten der Südtiroler Landesverwaltung der Direktor des Museums für moderne und zeitgenössische Kunst Bozen, Andreas Hapkemeyer, zur Seite gestellt wurde. Steinbrecher, selbst von seiner Ausbildung her Architekt und international agierender Künstler, sucht in seinem Konzept einen möglichst hohen Grad der Annäherung zwischen Architektur und künstlerischen Eingriffen. Die in den Bau integrierten Werke sollen etwas Uneindeutiges haben, zu Fragen auffordern, die Wahrnehmung verändern.

Schon während der Bauarbeiten wurden erste, nur temporäre Werke realisiert: eine

Brücke über die Baustelle von E. Steinbrecher sowie Hinweisschilder und ein Bigprint von Cornel Windlin, die zusammen mit der Baustelle verschwanden. Für die Verwaltung war es kein Leichtes, sich plötzlich mit temporären, also vergänglichen Werken konfrontiert zu sehen, während doch Kunst am Bau traditionell auf Dauer setzt.

Eine zentrale Position nehmen im Universitäts-Konzept die sogenannten permanenten Installationen ein. Von Steinbrecher selbst stammt ein für die Universitätsbibliothek vorgesehenes Möbelobjekt von über 10 Metern Länge mit dem Titel „Volksbank“ (1999). Dieses Objekt stellt eine ironische Mischung aus Gartenzaun und Gartenbank dar. Probleme entstehen, als die Nutzer die Bank mit der Erklärung versetzten, sie stelle ein Sicherheitsproblem dar. Recht des Nutzers und Autorenrecht kollidieren lautstark, was bei einer traditionellen Statue im Garten wohl kaum passiert wäre. Heute steht die Bank – nach längerem Hin und Her – wieder an ihrem Platz. Aufträge ergingen weiters an den Wiener Künstler Heimo Zobernig, der 2002 für die Cafeteria eine aus zwei Schriften und einer Reihe von Tischen mit dazugehöriger Bestuhlung bestehende Installation schuf. Die rund zwanzig Meter lange Schrift Cafeteria – auf der Decke angebracht und spiegelverkehrt dazu am Boden – stellt die formale Klammer dar. Auf Oda Palmke geht die Gestaltung des Tresens, der Wandfliesen und Verkleidungen der Cafeteria zurück. – Der aus Meran stammende, aber seit Jahren in New York tätige Künstler Rudolf Stingel lässt 2001 in der sogenannten Professorenmensa einen roten Teppichboden flächendeckend



Rudolf Stingel, Wandteppich, 2001, Freie Universität Bozen, Dozentenmensa  
Foto: Ludwig Thalheimer/Lupe



auf die rund 13 Meter lange Längswand applizieren. Der Teppich bildet eine monochrome Fläche, die vom Besucher durch ein Darüberstreichen mit der Hand verändert werden kann. Veränderbarkeit des Werkes und Interaktivität sind konstituierende Merkmale von Stingels Arbeiten. – Für die Tiefgarage wurden acht Leuchtbboxen aus dem Jahre 2003 des in Berlin lebenden Künstlers Daniel Pflumm erworben. Seine sozusagen „leeren“ Logos sind neben und zwischen den normalen Beleuchtungskörpern montiert. Damit oszillieren sie zwischen ästhetischen und Nutzobjekten.



Daniel Pflumm, *Lichtboxen*, 2001–03, Freie Universität Bozen, Tiefgarage Foto: Ludwig Thalheimer/Lupe

Während Manfred A. Mayr ein Farbkonzept für den gesamten Sparkassentrakt der Universität erarbeitete, gestaltete die aus Hall i.T. stammende Eva Schlegel in den EDV-Räumen auf vier Stockwerken die Verglasungen der Innenhoffenster. Die Anordnung, welcher die Beleuchtung im Parterre des rund 100 Meter langen Verbindungsganges zwischen Sernesiplatz und Sparkassentrakt folgt, geht auf Berechnungen des Schweizer Mathematikers Peter Grenacher zurück. Statt der zu erwartenden Symmetrie entwirft Grenacher nach mathematischem Kalkül eine Anordnung, in der mit freiem Auge keine Regel zu erkennen ist.

Die dritte und traditionellste Ebene der Kunst am Bau der Universität Bozen stellen die Skulpturen, Fotoarbeiten bzw. Bilder dar, die wie herkömmliche Kunstwerke im Raum oder auf der Wand positioniert werden. Bei der Möbelskulptur „agora“ (2004) von Calc & Pistoletto, bei Christine und Irene Hohenbüchlers Vorhang, bei Maurizio Nannuccis

im Stiegenhaus des Sparkassentrakts angebrachten, über sechs Meter breiten Neons „New vision other horizons new horizon others visions“ (2005) sowie bei Paul Thuiles Wandzeichnungen im Stiegenhaus des alten Spitalgebäudes gelang eine überzeugende, wenn auch nachträglich hergestellte Nähe zwischen Kunstwerk und Architektur.

Die in Berlin lebende Konzeptkünstlerin Maria Eichhorn konzipierte die Studentenzeitung „Campus“, die in einer Höhe von 500 Exemplaren gedruckt und zur freien Entnahme aufgelegt wurde. Inhalt der in Deutsch, Italienisch, Englisch gehaltenen Zeitung ist die kritische Auseinandersetzung mit der Institution Universität als solcher. Ziel der Künstlerin ist es, Impulse zu einem kritischen Umgang der Studenten mit der Universität zu liefern. Genau genommen ist hier das Kunstobjekt nur Endpunkt oder Ausgangspunkt eines Prozesses, der das eigentliche Zentrum darstellt. Wenngleich ironisch intendiert, handelt es sich bei Daniela Keisers Felskulptur für den Innenhof der Universität um eine konventionelle Brunnenplastik. Von einigen der Künstler wurden für die Wände bestimmte Arbeiten erworben: so Fotoarbeiten von Daniela Keiser, Erik Steinbrecher, Walter Niedermayr, Paul Thuile sowie Bilder von Eva Schlegel und Rudolf Stingel.

Auf andere gelungene Beispiele von Kunst am Bau aus den Jahren 2000–2005, bei denen die Kunst früh mitgedacht worden ist, sei im Folgenden kurz hingewiesen: In dem 2001 von Architekt Wolfgang Piller zur Oberschule für Landwirtschaft umgebauten Anstalt Baumgarten in Auer führte die Künstlerin Margit Klammer ein Kunstprojekt durch, das von den Elementen Wasser, Erde und Feuer den Ausgang nahm; sie bestimmen das Leben der Natur und damit der Landwirtschaft. Ein Rinnsaal, ein Farnbeet und ein Lichtband, das sowohl im Inneren des Gebäudes als auch im Hof verlaufen, repräsentieren die Elemente und sind zueinander in Beziehung gesetzt. Mit den Spektralfarben spielt das Lichtband auf die Photosynthese an, die einer der elementaren Naturvorgänge schlechthin ist. – Carmen Müller und Manfred A. Mayr wirk-

ten am Erweiterungsbau der Pfarrkirche Leifers mit, der 2003 durch die Architekten Höller & Klotzner abgeschlossen wurde. Die beiden Künstler setzten sich dabei vor allem mit den liturgischen Elementen und dem Altarraum mit dem Kreuz auseinander. – Die Designer Societät Stuttgart, zu welcher auch der Brixener Klaus Vontavon gehört, hat 2002/03 bei der Kunst am Bau der Landesberufsschule und Studentenhaus in Brixen durch die Licht- und Farbgestaltung der Räumlichkeiten mitgewirkt, wobei sie auch die beiden Brixener Künstler Hans Knapp und Josef Rainer einbezog. – Die Designer Societät Stuttgart führte ebenfalls die Farb- und Lichtgestaltung der neuen Räumlichkeiten am Sitz des Bundes der Genossenschaften am Bozner Mazziniplatz durch (Eröffnung 2005), wobei eine Foto-Lightbox von Hans Knapp als Kunstwerk im traditionellen Sinne integriert wurde. – Im Zuge der 2004 abgeschlossenen Umgestaltung Schloss Tirols zu einem Landesmuseum durch die Architekten Angonese und Scherer gelangten eine Arbeit für den Außenraum von Gottfried Bechtold und eine tapetenartige Arbeit von Julia Bornefeld für den Innenraum zur Ausführung (das außerdem Werke von Walter Niedermayr, Jörg Müller und einen Film von Carmen Tatrotti umfassende Konzept stammt von Marion Piffer-Damiani). Während Bechtold in sein in Beton gegossenes, rund 300 Meter langes Relief Spuren einarbeitet, welche auf die Geschichte des Ortes verweisen, verarbeitet Hölzl in ihrer Bandgeflecht und Tierornamentik, wie sie sich in den historischen Arbeiten von Schloss Tirol finden. – Im Jahr 2005 wurde der von den Meraner Architekten Höller & Klotzner ausgeführte Bau der Landesberufsschule für Handwerk und Industrie auf dem Gelände der alten Messe Bozen eröffnet.

In Zusammenarbeit mit dem Wiener Künstler Heimo Zobernig, der in seinem Werk systematisch Interaktionen mit der Architektur sucht, wurde ein Kunstprojekt durchgeführt, bei dem die Verbindungsstege zwischen den zwei Bauteilen mit Schriften versehen sowie eine Außenbeschriftung und ein internes Leitsystem realisiert wurden.





*Gottfried Bechtold: Relief Schloss Tirol*

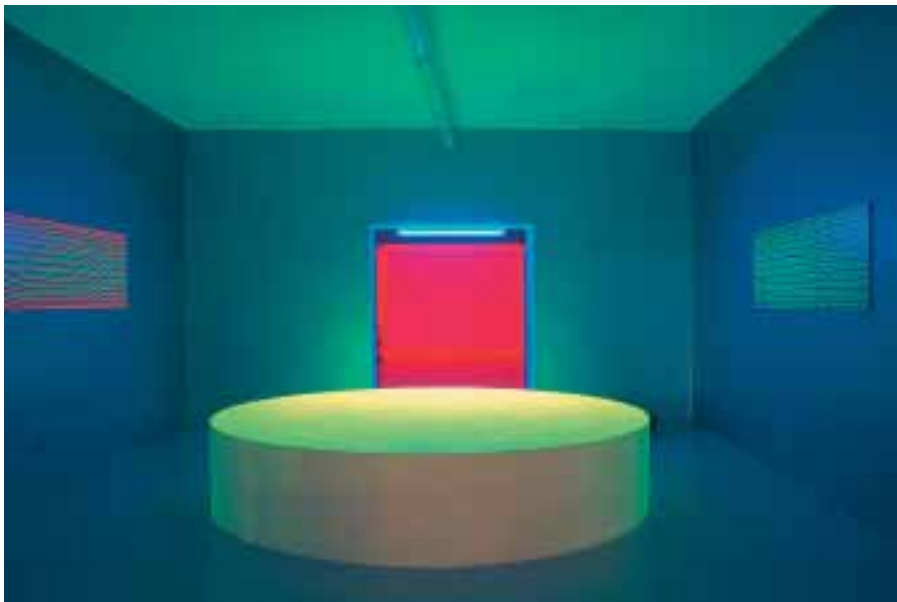
Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich in den letzten Jahren in Südtirol das Verständnis von Kunst am Bau grundlegend geändert hat, zumindest was die wichtigen Bauten angeht – dieser Eindruck ergibt sich auch, wenn man das eben zur gleichnamigen Ausstellung erschienene Katalogbuch „2000 – 2006: Neue Architektur in Südtirol“ zur

Grundlage nimmt. Kunst wird immer weniger als „Verschönerung“ begriffen, die einem Bau nachträglich hinzugefügt wird, sondern der Künstler sucht den Dialog mit dem Architekten (und dem Nutzer) und die Kunst eine möglichst enge Verbindung mit der Architektur. Zahlreiche der über Kunst am Bau in Südtirol realisierten oder nach Südtirol

gelangten Werke sind von hoher Qualität. Es ist dadurch so etwas wie ein Museum im öffentlichen Raum entstanden, das man – wenn man will – als eine Verlängerung oder Erweiterung des Museion ansehen kann, das Mitte 2008 seine Aktivität aufnehmen soll.

## Gesellschaftliche Fragestellungen im Spiegel zeitgenössischer Kunstpraktiken: Installation, Kunst im öffentlichen Raum und Videokunst

von Sabine Gamper



Christoph Hinterhuber, Raum- und Lichtinstallation, Galerie Museum, 2001

Foto: Heinrich Wegmann

der Fotografie oder der Skulptur besteht. Doch Installation als Kunstgattung hat längst eine viel weitere Bedeutung erlangt, wurde zu einem Universalbegriff, der viele künstlerische Ausdrucksformen subsumiert. Installation meint zunächst das Einsetzen von unterschiedlichen Elementen in einen geschlossenen (Galerie, Museum) oder öffentlichen Raum, wobei der Bezug dieser Elemente zu dem je spezifischen Raum, der sie umgibt, einen sehr bedeutenden Stellenwert einnimmt. Gleichzeitig ermöglicht die Installation auch eine räumliche Erfahrung. Der Grundgedanke der Installation ist jener, unterschiedliche Objekte zueinander und zum sie umgebenden Raum in Beziehung zu setzen, so dass, im Gegensatz zur klassischen Skulptur, die Grenzen zwischen dem Werk und dem Umfeld aufgelöst werden.

Beinahe genau vor 40 Jahren, 1965, schrieb Donald Judd in seinem Aufsatz „Spezifische Objekte“ folgenden Satz: „Mindestens die Hälfte der besten neuen Arbeiten, die in den letzten Jahren entstanden sind, gehören weder zur Malerei noch zur Skulptur.“ Diese Feststellung damals war prophetisch, schaut man sich im Nachhinein die Entwicklung in der Kunst der letzten Jahrzehnte an. Die Künstler begannen ab den 60er Jahren, neben der Malerei auch mit so genannten „Neuen Medien“ zu arbeiten, mit Video, Film, Fotografie und Text. Und während sich Judd in seinen „Spezifischen Objekten“ eher auf statische Elemente der Minimal Art bezog, entstanden gleichzeitig auch andere neue Gattungen in der Kunst, die ebenfalls aus den herkömmlichen Kategorien herausfielen, wie die Body Art, Fluxus und Wiener Aktionismus, Kunstformen, die eher flüchtige, auf einen zeitlich und örtlich begrenzten Rahmen bezogene Praktiken anwandten.

Diese neuen Kunstgattungen brachten es auch mit sich, dass man über Begrifflichkeiten in der Kunst neu nachdenken musste.

Der Begriff der Installation lässt sich in die Zeit Mitte der 60er Jahre datieren, er wurde 1967 von seiner Verwendung für Haustechnik

auf die Kunst übertragen, als der amerikanische Künstler Dan Flavin seine Neonlichtarbeiten als Installationen bezeichnete. Heute ist Installation ein Gattungsbegriff, der gleichwertig als Medium neben der Malerei,

Dies hat auch einige wesentliche Auswirkungen auf die Rolle des Betrachters, der nun nicht mehr nur als Zuschauer von außen auf die Werke schaut, wie das bei der klassischen Skulptur z. B. der Fall ist, sondern selber involviert wird, manchmal sogar Teil des Kunstwerkes wird.



Josef Rainer, „Metropolis“, Installation, Galerie Museum, 2004

Foto: Jürgen Eheim



Elisabeth Hölzl, Lichtinstallation, Galerie Museum, 2001

Foto: Andreas Marini

Als Beispiel für diese Kunstpraxis in Südtirol möchte ich einige Ausstellungen der letzten Jahre in der ar/ge kunst Galerie Museum in Bozen nennen. Für die Ausstellungstätigkeit in der Galerie Museum ist die Positionierung der Kunstwerke im Umgang mit dem Raum kennzeichnende und grundsätzliche Arbeitsweise. Paradigmatisch für diesen Ansatz stehen die Einzelausstellungen von Elisabeth Hölzl (2001), Christoph Hinterhuber (2002), Josef Rainer (2004) und Esther Stocker (2004). Durch die Gestaltung und das In-Bezug-Setzen der Räumlichkeiten mit den Kunstwerken, bzw. die inhaltliche und gestalterische Verknüpfung der künstlerischen Strategien mit dem Ausstellungsraum, entwickelten die Künstler/innen psychische, narrative oder soziale Räume, die den Betrachter zu einem Teil der künstlerischen Arbeit werden ließen. Der Ausstellungsraum ist so nicht mehr nur Schau-Raum, sondern wird zum Erlebnis-Raum, die Galerieräumlichkeiten werden in eine temporäre Bühne verwandelt, und die Besucher/innen werden zu Akteuren in diesem Geschehen. Im Zuge der Entwicklung neuer Kunstformen

wurde auch die Frage nach dem Ausstellungsort neu gestellt, der nun nicht mehr notwendigerweise eine Galerie oder ein Museum sein musste: Dan Graham und andere benutzten z. B. Kunstmagazine anstatt für Kunstanzeigen als Orte, in denen Kunst betrieben werden kann. Der Südtiroler Künstler Peter Senoner setzte z. B. Zeichnungen im öffentlichen Raum von New York aus (transition-.1, 2000), und überließ sie sozusagen ihrem Schicksal. Grundsätzlich ist zu beobachten, dass diese Kunstpraxis des Sich-Öffnens nach außen, hinein in den öffentlichen und sozialen Raum, im Rahmen der neueren Globalisierungsdebatte zu sehen ist. Seit Ende der 90er-Jahre öffnete sich die Kunst wieder für gesellschaftsrelevante Inhalte, will mit diesen umgehen, sie kommentieren und reflektieren. Künstler/innen haben für ihre künstlerische Praxis den gesellschaftspolitischen Anspruch, sich in reale Zusammenhänge einzumischen und eine „Schnittstelle“ mit der Wirklichkeit herzustellen. Es geht ihnen dabei vielfach nicht darum, bestehende Differenzen aufzuheben, sondern vielmehr, ein produktives

Zusammenspiel zwischen Kunst und Leben zu ermöglichen. Es geht heute nicht mehr so sehr um Veränderung oder Verbesserung von Welt, wie das noch in den 70er Jahren der Fall war, vielmehr wird heute die Kommunikation und das Angebot an den Betrachter, sich zu beteiligen, in den Mittelpunkt gestellt.



Ward Shelley, Voyage Platform, Talferwiesen Bozen, 2002  
Foto: Andreas Marini

Wiederum ein Beispiel aus der Ausstellungstätigkeit der ar/ge kunst Galerie Museum: Mit dem Ausstellungsprojekt „To Actuality“ im Jahre 2002 entschied sich die ar/ge Kunst, ihre Galerieräumlichkeiten nach außen hin zu öffnen und die Ausstellungstätigkeit aus den Innenräumen der Galerie Museum hinaus in den städtischen Umraum reichen zu lassen. Das Projekt präsentierte eine Reihe unterschiedlicher



Martin Creed, Lichtinstallation unter den Bozner Lauben, 2002  
Foto: Heinrich Wegmann

künstlerischer Interventionen, die sich mit verschiedenen Wirklichkeiten der Stadt Bozen und Umgebung auseinandersetzen und einen direkten Bezug zu den sozialen, kulturellen und politischen Verhältnissen vor Ort herstellen. Ein Hauptpunkt der künstlerischen Auseinandersetzung war das direkte Miteinbeziehen des Publikums und das Konfrontieren der Bevölkerung mit zeitgenössischer Kunst. Die künstlerischen Ansätze des Projektes waren an der sensiblen, kritischen und konkreten Verknüpfung der Beziehung zwischen Kunstwerk und Publikum interessiert.



Yvonne Dröge Wendel, *Black Ball, Sarnthein Fronleichnamprozession*, 2002  
Foto: Heinrich Wegmann

Im diesem Jahr 2006 wird die *ar/ge kunst* diesen Ansatz in einer weiteren Edition von „Kunst im öffentlichen Raum von Bozen“ wieder aufgreifen und weiterführen. Damit wird auf Veränderungen im eigenen kulturellen Kontext reagiert und der Stand- und Aktionsort Bozen thematisiert.

Inhaltlich geht es in dieser Form der Auseinandersetzung um eine Annäherung zwischen Kunst und Leben im Kontext gesellschaftspolitischer Fragestellungen, um das Aufspüren von Schnittstellen zwischen Kunst und zeitgenössischen kulturellen und gesellschaftspolitischen Phänomenen in unserer heutigen Welt, und um das Finden von kreativen Lösungen.

Auch die Neuen Medien wie Video, Film und Fotografie brachten es mit sich, dass sie sowohl im Entstehungsprozess wie auch in der Präsentation nicht mehr notwendigerweise ein Studio, eine Galerie oder Museum benötigten: Man konnte überall filmen und fotografieren, auch auf der Straße oder auf

Reisen, und Performances finden vorzugsweise im öffentlichen Raum statt.

Die Videokunst entstand, wie alle anderen beschriebenen Praktiken zeitgenössischer Kunst, Anfang der 60er Jahre, als Nam June Paik 1963 in der Wuppertaler Galerie Parnass die ersten elektronischen Bilder als künstlerische Produkte entwarf. Erst 1972 beschäftigte sich der Video- und Fernsehgalerist Gerry Schum mit der technischen Weiterentwicklung dieser Kunstform und erprobte die ersten Videokassetten, um diese neue Kunstform in ein vielfältigbares und weitervermittelbares Format zu bringen. Der Fernseher gelangte im Rahmen der Präsentation von Kunstwerken vom privaten Wohnbereich in den Galerieraum oder auch in den öffentlichen Raum und wurde in diesem neuen Kontext zum Monitor.

Die Frage nach der Reproduzierbarkeit des Werkes stellte sich natürlich gerade für die Neuen Medien sofort nach ihrer Entstehung. Im Gegensatz zur klassischen Malerei oder Skulptur kann ein Video jederzeit vervielfältigt werden, es kann auch über andere Kanäle weitergegeben werden oder sogar im Fernsehen gezeigt werden. Diese Frage betrifft natürlich vor allem die Distribution und den Verkauf der Werke.

Von Beginn an waren es vor allem Künstlerinnen, die sich mit dem Medium Video auseinandersetzten (etwa Joan Jonas und Ulrike Rosenbach). Video stellte damals ein weder kunsthistorisch noch männlich dominiertes Feld dar. Und von Anfang an hatte das Medium Video anhand seines kritischen Potenzials eine ganz spezifische Rolle inne, nämlich jene der analytischen Auseinandersetzung mit politischen, privaten und sozialen Zuständen einerseits, und gleichzeitig der Offenlegung und Auseinandersetzung mit den eigenen, medialen Kommunikationsstrategien. Peter Weibel und Valie Export waren bereits in den 70er Jahren frühe Exponenten dieser Auseinandersetzung. Eine weitere Strategie, die diesem Medium zu eigen ist, ist jene der kritischen und ironischen Aneignung von Fremdmaterial, d. h. das Arbeiten mit bereits existierenden visuellen Materialien, wie z. B. Fernsehbildern. Videokunst war und

ist bis heute als Indikator für gesellschaftliche Prozesse zu sehen und lässt sich nicht auf kunstimmanente Diskussionen von Stilen und Ästhetiken reduzieren. Heute ist Video natürlich auch auf dem Hintergrund des Siegeszuges von MTV, Videogames und Computeranimationen zu sehen, Darstellungsformen, in denen Kunst, Fernsehen und Kommerz miteinander vermischt sind.

Um aber auf unser Thema zurückzukommen, nämlich den Umgang mit gesellschaftlichen Fragestellungen, wird im Bereich des Videofilms seit einigen Jahren sehr stark auf dokumentarische Techniken zurückgegriffen. Diese Tendenz ist heute vor allem auch bei KünstlerInnen aus Ländern der so genannten Peripherie der Fall, deren Sprache vorwiegend in der Dokumentation von Alltag und somit in der Offenlegung politischer und sozialer Zustände ihrer Länder besteht. Die KünstlerInnen greifen in ihren Werken ihre ganz persönliche, unpräzise Sicht auf die Wirklichkeit auf, indem sie diese reproduzieren, duplizieren, imitieren und dokumentieren. Beispiel für eine solche Annäherung war die Ausstellung „Balkan Visions“ in der Galerie Museum im Herbst 2003, in der es um eine künstlerische Analyse der politischen Zustände in den unterschiedlichen



*Balkan Visions, Videoarbeiten, Galerie Museum, 2003*  
Foto: Martin Pardatscher

Balkanländern ging, wobei die vertretenen Künstler/innen zu einem großen Teil mit dem Medium Video arbeiteten.

Der Kunst geht es darum, bestehende Zusammenhänge aufzuzeigen und bewusst zu machen, und letztlich ist es Ziel all dieser Auseinandersetzung, den Betrachter zu verführen, mitten in die präsentierte Wirklichkeit zu gelangen, verbunden mit der Aufforderung, wahrzunehmen statt wegzuschauen.



## Zusammenspiel von Natur und Technik

# Industrie in Tirol wird archäologisch erforscht

von Markus Hauser

Als Teil des im Rahmen von Interreg III A-Italien-Österreich interdisziplinär konzipierten Gesamtprojekts Virtuelles Museum – Technische Kulturmeile Tirol/Südtirol wurde im Herbst 2003 im TIWAG-Kraftwerk in der Imster Au der erste Teil der zweiteilig konzipierten Ausstellung „Kraftwerk peripher“ gezeigt. Im Rahmen des von Prof. Dr. Christoph Bertsch vom Institut für Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck ins Leben gerufenen Projekts wurden ausgewählte Kraftwerke in Nord- und Südtirol industriearchäologisch erforscht und die Ergebnisse gemeinsam in einem Internetmuseum präsentiert und ständig ergänzt. So entstand ein interaktives Informations-, Recherche- und Kommunikationssystem, das zeit- und ortsunabhängig zugänglich, technikgeschichtliche Objekte in Wort, Bild und Ton erfahrbar macht. Dieses Internetmuseum ist seit Herbst 2004 zugänglich. Das Projekt der Tiroler Wasserkraftwerke wurde vom Land Tirol, vom Land Vorarlberg, von der Kunstsektion im Bundeskanzleramt, von RLB-Arts und der Universität Innsbruck unterstützt. Neben der wissenschaftlichen Annäherung an besagte Thematik erarbeiten 41 international renommierte Künstlerinnen und Künstler Projekte, die in zwei Ausstellungen im Kraftwerk Imst gezeigt wurden. Das größte Flusskraftwerk Tirols, in den Jahren 1953 bis 1956 erbaut, war Spielplatz einer Großausstellung der etwas anderen Art, an einem etwas anderen Ort. In der sich gänzlich im Berg des Venet-Massivs befindlichen mehrstöckigen Maschinenhalle präsentierten sich folgende Künstlerinnen und Künstler: Wolfgang Capellari (Kitzbühel), Anton Christian (Innsbruck), Barbara Huber (Innsbruck), Maria Kristof (Rom), Paul Albert Leitner (Wien), Christoph Lissy (Bregenz), Kurt Matt (Bregenz), Morto da Goffeza (Neapel), Pietro Perrone (Rom), Norbert Pümpel (Landeck), Josef Rainer (Bozen), Christoph Raitmayr (Wien), Beatrix Salcher (Innsbruck), Arthur Salner (Innsbruck), Heidrun Sandbichler (Innsbruck), Peter Sandbichler (Wien), Ruth Schnell (Wien), Cornelia Stauffer (Rom), Margret Wibmer (Amsterdam).

Die Kunstschaffenden holten sich selbstverständlich die Inspirationen für ihre künstlerische Auseinandersetzung am Ort des Geschehens, einem Ort, an dem überdimensionale dröhnende Turbinen und Maschinen sowie die riesigen Räumlichkeiten Dimensionen von Allmacht und Ohnmacht, technische Machbarkeit und Illusion vor Augen führen. Das Ergebnis spiegelte sich in mitunter atemberaubenden und sehr konträren Arbeiten wider. Einmal die Faszination am von menschlichem Erfindergeist technisch Machbaren, im Besonderen aber die Ehrfurcht vor einer den Menschen in allen Belangen bestimmenden Natur. Mit Spannung durfte man den zweiten Teil der Ausstellung im Herbst 2004 erwarten.

Der zweite Teil des Ausstellungs- und Forschungsprojektes des Institutes für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck wurde wie im Jahr zuvor im Oktober und November im Kraftwerk Imster Au präsentiert. Ebenfalls präsentiert wurden die unter der Gesamtleitung von Prof. Dr. Christoph Bertsch entstandenen Forschungsergebnisse. Die Forschungsbeauftragten Mag. Verena Oberparleiter und Mag. Günter Moschig untersuchten die Wasserkraftwerke Mühlau/Innsbruck, das Achenseekraftwerk, das Ruetzkraftwerk in Schönberg und die Kraftwerke in Zams und Imst, während Mag. Erika Fleischmann die Kraftwerke in Südtirol industriearchäologischen Erforschungen unterzog. Die Entwicklung besagter Kraftwerke vom Beginn der industriellen Nutzung Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts wurde anhand von schriftlichen Quellen, Plänen, Fotos, Werbematerial, Interviews, Arbeitsplänen und -ordnungen erfasst und exemplarisch aufgezeigt. Das Ergebnis kann seit Herbst 2004 im Internet in einem virtuellen Museum abgerufen werden und gewährt verschiedene Zugangsebenen. Der Technikinteressierte stößt auf ebenso viele Informationen wie der an Wirtschafts- oder Sozialgeschichte Interessierte. Aspekte den Tourismus oder die Mobilität (Lifte, Eisenbahn etc.) betreffend sind ebenso berücksichtigt, wie Alltagsforschung, Design und

Kunstwissenschaft. Eine besondere Form der Verknüpfung von Arbeitswelt und Kunst, und das in der zweiten Auflage, durften Kunstinteressierte im Rahmen der zweiten Ausstellung im Imster Kraftwerk erleben. Waren es im Jahr zuvor 20 Kunstschaffende, die sich an der Schau beteiligten, so waren es im Folgejahr 21: Sigrun Appelt, Gottfried Bechtold, Peter Blaas, Uwe Bressnik, Leonardo Cambri, Andrea Cusumano, Flatz, Letizia Fiorentina, Heinz Gappmayr, Alfred Graf, Christoph Hinterhuber, Claudia Hirtl, M+M, Christian Röck, Christian Streng, Renée Stieger, Janine Thüngen, Ernst Trawöger, Rens Veltman, Franz Wassermann sowie Lois & Franziska Weinberger zeigten ihre auf die Örtlichkeit abgestimmten Werke. Thematische Vielfalt war angesagt. Franz Wassermann beispielsweise ließ gleich am Eingang des Werkes das Röcheln seines sterbenden Vaters mit den monotonen Triebwerksgeräuschen in Beziehung treten. Heinz Gappmayrs poetische Sinngefüge zierte die Eingangshalle. Voodoo-Zauber in einer Tiroler Variante zelebrierten Lois & Franziska Weinberger dokumentarisch mit der Austreibung der Wintergeister aus einem Schneemann. Die „Trivialität der Träne“ von Uwe Bressnik blieb wohl keinem „Kunststauge“ verschlossen, genauso wie selbige in Leonardo Cambris Baum des Brotes. So manches der Kunstwerke musste man im wahrsten Sinne des Wortes suchen und so manches konnte der monumentalen Maschinerie des Kraftwerkes wenig entgegensetzen, während die Installation von Flatz „Der Berg ruft“ (siehe Seite 82), zwar etwas bildhaft in Szene gesetzt, nicht zu übersehen war. Nicht zu übersehen war auch Christian Strengs Manifestierte levitation, ein Werk, das geistreich das maschinelle technische Zeitalter in jenes der globalen Vernetzung überführte. Videos, mit den Begriffen, Zeit, Raum, Verfügbarkeit und mit diversen Aspekten von Natur und Technik spielend, ergänzten die Schau am schon von sich aus aufregenden Ausstellungsort. Zur Ausstellung erschien selbstverständlich ein Katalog, der, von Christoph Bertsch herausgegeben, beim Skarabæus/Studienverlag erschienen ist.



Flatz: Der Berg ruft

Foto: M. Hauser