



KUNSTANKÄUFE
DES LANDES TIROL 2018 – 2020

arttirol 9

MONIKA BAER

JOSEF BAUER

KAMILLA BISCHOF

VERENA DENGLER

BARBARA GAMPER

INGRID HORA

MARTIN KIPPENBERGER

JAKOB KIRCHMAYR

ELKE SILVIA KRSTUFEK

OLIVER LARIC

ANITA LEISZ

ROSMARIE LUKASSER

URSULA MAYER

ULRIKE MÜLLER

SASKIA TE NICKLIN

MATTHIAS NOGGLER

GIANNI PETTENA

FLORIAN PUMHÖSL

STEFAN SANDNER

PETER SENONER

MARTINA STECKHOLZER

BEATRIX SUNKOVSKY

LOIS WEINBERGER

HERWIG WEISER

MICHA WILLE

AMELIE VON WULFFEN

arttirol 9



arttirol 9

MONIKA BAER
JOSEF BAUER
KAMILLA BISCHOF
VERENA DENGLER
BARBARA GAMPER
INGRID HORA
MARTIN KIPPENBERGER
JAKOB KIRCHMAYR
ELKE SILVIA KRSTUFEK
OLIVER LARIC
ANITA LEISZ
ROSMARIE LUKASSER
URSULA MAYER
ULRIKE MÜLLER
SASKIA TE NICKLIN
MATTHIAS NOGGLER
GIANNI PETTENA
FLORIAN PUMHÖSL
STEFAN SANDNER
PETER SENONER
MARTINA STECKHOLZER
BEATRIX SUNKOVSKY
LOIS WEINBERGER
HERWIG WEISER
MICHA WILLE
AMELIE VON WULFFEN

Mit einem Vorwort von
BEATE PALFRADER

sowie der Jurymitglieder
GÜNTHER DANKL
SABINE GAMPER
ARMIN HOCHDÖRFER
COSIMA RAINER

herausgegeben vom
LAND TIROL

Texte
RALF BORMANN

Diese Publikation erscheint begleitend zur Schau
»arttirol 9. Kunstankäufe des Landes Tirol 2018 – 2020«
im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum
vom 21. Oktober 2022 bis 29. Jänner 2023

VORWORT



Die Bildende Kunst spielt in einer demokratischen Gesellschaft eine zentrale Rolle. Sie fördert die kritische Auseinandersetzung mit den geistigen Strömungen der Zeit und hilft, neue Ansätze und Orientierungen zu finden. Ausgehend von dieser Überzeugung sind der Ankauf von Kunstwerken und der Aufbau einer repräsentativen Kunstsammlung wesentliche Elemente der Kunstförderung des Landes Tirol. Der Schwerpunkt der Kunstsammlung des Landes liegt auf »Tiroler Kunst«, d. h. Kunst von aus Tirol stammenden oder hier lebenden zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern. Wichtig für eine regionale Sammlung ist aber auch die Einbettung in den österreichischen und internationalen Kontext. Denn der Blick von außen auf die spezifischen räumlichen, sozialen und visuellen Gegebenheiten Tirols schärft unsere Wahrnehmung und stellt eine wertvolle Bereicherung der Landessammlung dar. So sind in der Landessammlung auch internationale Künstlerinnen und Künstler vertreten, deren Werke einen Bezug zu Tirol bzw. eine besondere Relevanz für die Kunst in unserem Land aufweisen.

Ziel ist es, in einem Querschnitt wichtige Positionen des zeitgenössischen Kunstschaffens zu belegen und die von der Tiroler Landesmuseen Betriebsgesellschaft verwaltete Sammlung des Landes kontinuierlich zu erweitern. Seit 2001 werden die Kunstankäufe auf Empfehlung einer fachkundigen Jury getätigt, die jeweils für drei Jahre bestellt wird und deren Zusammensetzung die überregionale Breite und die inhaltliche Orientierung der Sammlungsstrategie des Landes widerspiegelt. Für die Periode 2018 bis 2020 wurden Cosima Rainer (Leiterin Kunstsammlung und Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien), Achim Hochdörfer (Direktor Museum Brandhorst München), Sabine Gamper (freie Kuratorin, Bozen) und Günther Dankl (ehemaliger Leiter Moderne Sammlung der Tiroler Landesmuseen) als Jurymitglieder bestellt.

Die Kunstankäufe des Landes dienen nicht nur einer laufenden und qualitätsvollen Erweiterung der Sammlung und einer Förderung zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler, sondern auch einer stärkeren Sichtbarmachung der zeitgenössischen Kunst und einer Schärfung des Bewusstseins für den hohen Stellenwert künstlerischen Schaffens für die Weiterentwicklung unserer Gesellschaft. Aus diesem Grund sind die öffentliche Präsentation der Sammlungsankäufe und deren Vermittlung in Form einer Publikation von essentieller Bedeutung.

Der vorliegende Katalog präsentiert die Juryankäufe im Zeitraum 2018 bis 2020. Er spiegelt die hohen Ansprüche der Jury wider und beinhaltet ein spannendes Spektrum zeitgenössischer künstlerischer Positionen, die Tirol prägen bzw. Einfluss auf die Kunst in Tirol haben oder haben sollten. Mein Dank gilt der Jury für ihre Expertise, die fundierten Diskussionen und die überzeugende Auswahl.

Den im Katalog vertretenen Künstlerinnen und Künstlern gilt Respekt und Anerkennung für ihre Arbeiten, die nunmehr Teil der Landessammlung und damit der Kunst in Tirol sind. Danken möchte ich auch den Verantwortlichen der Tiroler Landesmuseen für die Konzeption und Durchführung der Ausstellung sowie die begleitende Publikation. Möge der Katalog interessante Einblicke in die Kunstankäufe des Landes bieten und die Vielfalt der zeitgenössischen Kunst eindrucksvoll vermitteln!

DR. BEATE PALFRADER
Landesrätin für Bildung, Kultur, Arbeit und Wohnen

VORWORT DER JURY

Sammeln für ein öffentliches Museum bedeutet keine bloße Verarbeitung der Angebote des Kunstmarktes, sondern ist vielmehr als ein konzeptuelles Mitgestalten der Kunst der Gegenwart, als Miterzeugung von Geschichtlichkeit zu verstehen. In diesem Sinne ist die Sammlung der Modernen Galerie am Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum von Beginn an aufs Engste mit der Kunst und Kultur in Tirol und des Landes Tirol verknüpft.

1919 schenkte der damalige Landeshauptmannstellvertreter Franz Gruener seine Bildersammlung dem Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Er legte damit die Basis für die Sammlung moderner Kunst. Die Schenkung umfasste 20 Bilder von Künstlern wie Artur Nikodem, Alfons Walde, Hans Josef Weber-Tyrol und Max von Esterle (Werke von Künstlerinnen befanden sich keine in der Sammlung!), die zu dieser Zeit das aktuelle Kunstgeschehen in Tirol prägten. Albin Egger-Lienz, die wohl prägendste Figur der frühen Tiroler Moderne, fehlte allerdings. Bilder von ihm wurden vom Museum erst 1931 angekauft. Diese durch die Sammlung Gruener vorgegebene Beschränkung auf die Tiroler Kunst bestimmte über die Jahre hindurch nicht nur die Sammelpolitik des Museums, sondern zudem die Ankaufsstrategien des Landes Tirol. Dieses sah ihr Hauptaugenmerk bis in die 1960er Jahre weniger im Aufbau einer gezielten Sammlung als vielmehr in der Durchführung von Förderankäufen, die es neben der Verwendung für die Büroausstattung zum Großteil auch dem als Verein geführten Landesmuseum als Leihgaben übergab. Erst mit der »Olympia-Stiftung« wurden darüber hinaus – in Absprache mit den jeweiligen Kustoden der kunstgeschichtlichen und graphischen Sammlungen des Ferdinandeums – Werke international bedeutender österreichischer Künstler*innen seit 1965

erworben. Damit wurde das Programm der Modernen Galerie auf den geographischen Raum »Österreich« mit dem Ziel erweitert, die wichtigsten stilistischen Tendenzen der österreichischen Kunst des 20. Jahrhunderts in exemplarischen Bildwerken zu dokumentieren. Maßgeblicher Anteil an der Auswahl der Ankäufe kam darüber hinaus Oswald Oberhuber zu, der 1964 mit zu den Begründern der Galerie im Taxispalais in Innsbruck gehörte und 1964/65 künstlerischer Berater der Galerie nächst St. Stephan in Wien war.

Um den Aufbau einer Sammlung zeitgenössischer Kunst mit eigenständigem Profil zu gewährleisten, hat das Land Tirol 2001 erstmals eine unabhängige Fachjury ernannt. Die seither von einem Vertreter des Landesmuseums Ferdinandeum gemeinsam mit zwei auswärtigen, im Rhythmus von zwei bis drei Jahren wechselnden Jurymitgliedern angekauften Werke werden direkt in den Bestand der *Modernen Galerie am Ferdinandeum* integriert. Gemeinsam mit den aus der Galerienförderung des Bundes durch den Verein des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum seit 1999 erworbenen Werken trägt das Land Tirol damit wesentlich zur Erweiterung der Kunstsammlungen der seit 2007 als Betriebsgesellschaft geführten Tiroler Landesmuseen bei. Für den Zeitraum 2018 bis 2020 wurden Sabine Gamper (freie Kuratorin, Bozen), Cosima Rainer (Leiterin Kunstsammlung und Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien), Achim Hochdörfer (Direktor Museum Brandhorst München) und Günther Dankl (ehemaliger Leiter Moderne Sammlung der Tiroler Landesmuseen) als Jurymitglieder bestellt. Als wesentliches inhaltliches Ziel hat sich die Jury den Ankauf von Werken, die eine Ergänzung der *Modernen Sammlung des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum* bilden, sowie den Ankauf regionaler, nationaler und internationaler

Positionen unter Berücksichtigung der bereits bestehenden Struktur der Sammlung von Gegenwartskunst des Landes Tirol gesetzt.

Für einen Ankauf empfohlen wurden insgesamt 36 Einzelwerke und 6 Serien von 26 Künstler*innen. Die Bandbreite der Techniken reicht dabei von Malerei, Skulptur, Objekte, S/W- und Pigmentdrucke sowie Fotografie bis hin zu Film und Video. Letztere stammen von dem Filmemacher Herwig Weiser, der Südtirolerin Ingrid Hora und der in Wien lebenden Tiroler Künstlerin Beatrix Sunkovsky, von der darüber hinaus eine 4-teilige Gemälde Serie von 1987 angekauft wurde. Die Malerei ist mit Werken von Monika Baer, Kamilla Bischof, Jakob Kirchmayr, Elke Krystufek, Ulrike Müller, Matthias Noggler, Stefan Sandner, Martina Steckholzer, Amelie von Wulffen und Micha Wille zahlenmäßig am stärksten vertreten. Dabei bilden die Arbeiten von Baer, Krystufek, Sandner und Steckholzer eine Ergänzung zu den bereits bestehenden in der Sammlung, während solche von Bischof, Kirchmayr, Müller, Noggler und von Wulffen erstmals in diese aufgenommen werden. Eine Erweiterung des vorhandenen Bestandes bilden die Serie »Baumfest« von Lois Weinberger von 1977, die 1995 entstandene Serie von 15 Fotografien »o.t. (Kippenberger in Tirol)« von Martin Kippenberger, die Gipsarbeit »5-teilige Plastik« (2018) von Florian Pumhösl sowie die Arbeit »...bin im Netz 3.0/A1« (2019) von Rosmarie Lukasser. Erstmals in der Sammlung des Landes Tirol neben den bereits erwähnten Künstler*innen vertreten sind der Preisträger des RLB-Kunstpreises 2020, der in Berlin lebende Tiroler Künstler Oliver Laric, die österreichischen Künstlerinnen Kamilla Bischoff, Verena Dengler, Anita Leisz und Ursula Mayer, die in London lebende Südtiroler Künstlerin Barbara Gamper, der Südtiroler Bildhauer und Zeichner

Peter Senoner sowie der in Florenz lebende und aus Bozen stammende Architekt und Künstler Gianni Pettena. Ebenfalls neu in die Sammlung mit aufgenommen sind Arbeiten von Josef Bauer, eines 2022 verstorbenen Vertreters einer konzeptuellen Kunst seit den 1960er Jahren in Österreich.

Alle von uns empfohlenen Werke wurden in die Sammlung des Landes Tirol aufgenommen. Sie bilden damit eine wertvolle Bereicherung und Erweiterung sowohl der *Modernen* als auch der *Grafischen Sammlung* der Tiroler Landesmuseen. Dafür und für das in uns gesetzte Vertrauen möchten wir uns bei LR Dr. Beate Palfrader als zuständige Kulturreferentin des Landes Tirol herzlich bedanken.

Günther Dankl
Sabine Gamper
Achim Hochdörfer
Cosima Rainer
Jurymitglieder 2018 – 2020

MONIKA BAER

Freiburg im Breisgau 1964

In Disguise

2017

Acryl, Metallpigment und Pappmaché auf Leinwand, Aluminium, Schnapsflasche

138,5 × 78 cm

Erworben 2018

Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. Gem 4484

DIE TRISTESSE EINER GELEERTEN Schnapsflasche ist ein oft wiederkehrendes ikonografisches Element im Œuvre der documenta 12-Teilnehmerin Monika Baer. In dem 2018 vom Land Tirol erworbenen Werk der Künstlerin von 2017 begegnet uns dieses wie üblich an den Rand der Darstellung gerückte Requisite freilich nicht hyperrealistisch gemalt, sondern als realer Gegenstand. Mit ihrer Wahl dieses bildkünstlerischen Mittels eskaliert die Künstlerin den Gegensatz von figürlichem Objekt und ungegenständlichem Malgrund. Letzterer kontrastiert zu dem klar umrissenen Glaskörper in eigentümlichen Verwuschungen und unbestimmbaren, unter Auslassung der leeren Bildmitte wie zufällig über das Werk zerstreut auftretenden Ausstülpungen und angetroffenen Kratz- und Wischspuren. Die etwas umständlich wirkende, über die Grenzen des Bildgrundes hinausragende Montierung der Flasche lenkt die Aufmerksamkeit der Betrachter*innen ohnedies auf jenseits des Werkes Gelegenes. Sowohl solche Abschweifungen des Blickes als auch die im Malgrund hinterlassenen ominösen Zeichen lösen die mit der ausgetrunkenen Schnapsflasche alludierten Wirkungen des Rausches ein. »Yet Baer's commitment to the medium of painting, to its material aspects and affective potential, is unironic. She has never participated in any kind of endgame rhetoric. Her work is not about negation. Nor is it about affirmation. Negation is, rather, the starting point of a complex and opulent process. It is no surprise, then, that Baer often opts for such hypercharged subject

matter: chains, spiderwebs, vampires, alcohol. This iconography enforces an ambivalent absorption: While these paintings may be entangling or intoxicating, their vibe is never transcendent; it is always impure—haunted by specters of entrapment and death.«*

Monika Baer studierte von 1985 bis 1992 bei Alfonso Hüppi an der Kunstakademie Düsseldorf. Als Meisterschülerin erhielt sie 1992 ein Paris-Stipendium, 1998 folgte das Peter Mertes Stipendium. Baer lebt und arbeitet seit 1999 in Berlin.

* Thomas Eggerer: Monika Baer, in: Artforum International Magazine, 54 (8), April 2016 (<https://www.artforum.com/print/201604/monika-baer-58700>, zuletzt abgerufen am 23. August 2022).





JOSEF BAUER

Wels 1934 – 2022 Linz

Zweifarbennbild »gelb«

1978

Gewebe auf Faserplatten, Acrylfarbe

78 × 55 cm

Erworben 2018

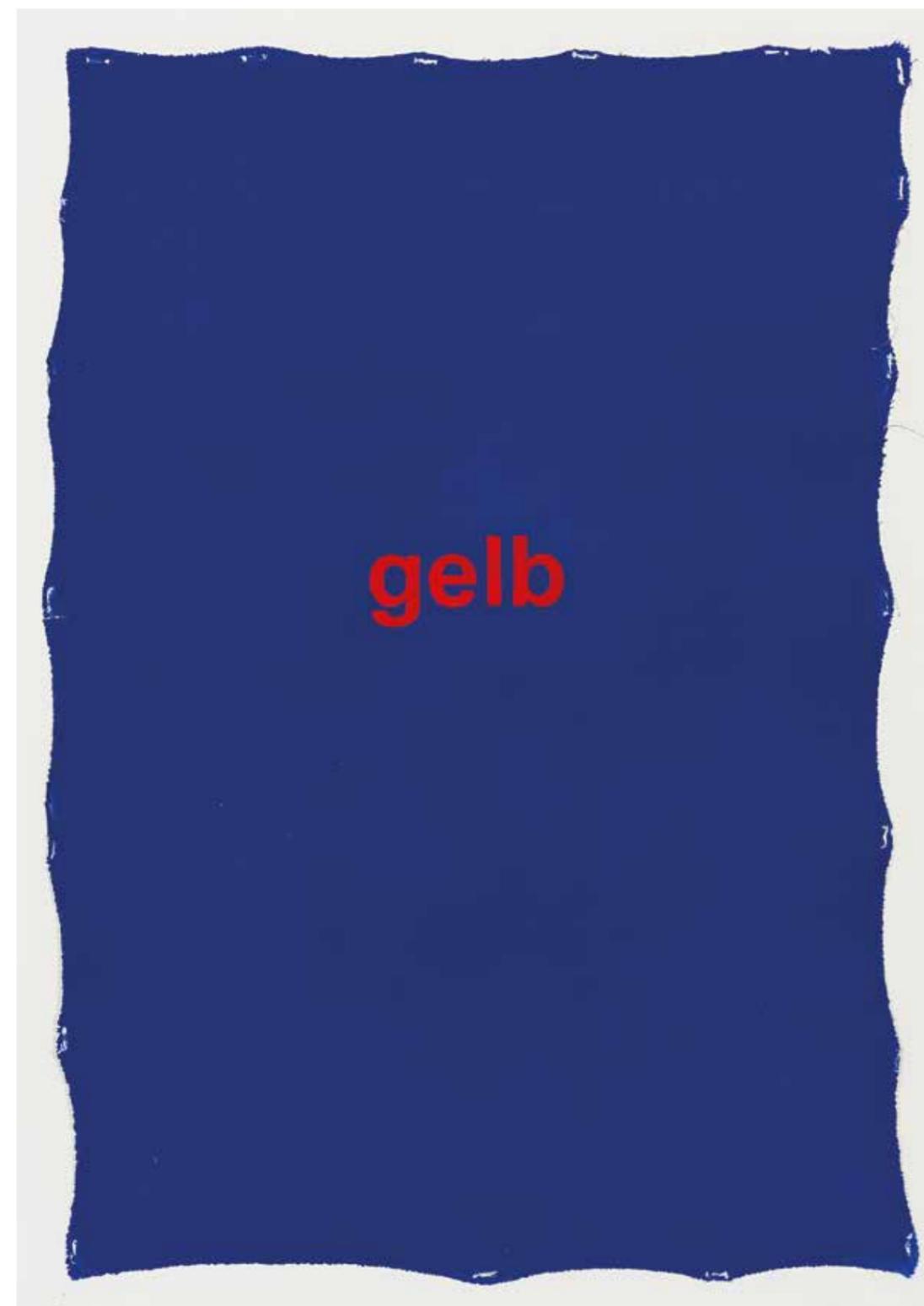
Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. Gem 4230

DIE WERKE DES HEUER verstorbenen Josef Bauer künden von der Auseinandersetzung des gelernten Handelskaufmannes und mehrfachen Staatsmeisters im Stabhochsprung mit dem *linguistic turn*, der von Ludwig Wittgenstein eingeleiteten sprachkritischen Wende, mit den Ausdrucksmitteln der Bildenden Kunst. Wittgensteins Sprachkritik untersucht das Verhältnis der Sprache zur Wirklichkeit. Gleichwohl Bauer mit seinem Schaffen in der Tradition der Neoavantgarde der 1950er- und 1960er-Jahre, der Wiener Gruppe und Vertreter*innen der Konkreten Poesie in Deutschland sowie der anglo-amerikanischen Concept Art steht, zeichnet sein von ihm bisweilen als »Taktile Poesie« beschriebenes Werk die entschiedene Verwendung von Sprachzeichen als räumliche Gegenstände mit sinnlich erfahrbaren Eigenschaften aus. In Bauers Œuvre tritt uns eine eigentümliche skulpturale Sprache entgegen, in der Elemente des menschlichen Körpers, verschiedener Objekte und Schriftzeichen ineinander verschränkt werden. Schrift wird dadurch zu Zeichenergebnissen, die, wie in der 1969 entstandenen 2-teiligen Arbeit *Tactile Poetry – Hand Alphabet*, in die Hand genommen werden können.

Darin wird nicht nur die Struktur eines auf Sprache basierenden Weltverständnisses sichtbar – »Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit« heißt es programmatisch in Ludwig Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* von 1921 (4.021) –, sondern auch und gerade deren Arbitrarität. Diese betrachtet Bauer mit Wittgenstein als ein

Spiel, genauer, ein Sprachspiel »der Sprache und der Tätigkeiten, mit denen sie verwoben ist« (*Philosophische Untersuchungen*, § 7). »Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.« (*ibid.*, § 43) Der Sinn von einer wortsprachlichen Mitteilung zeigt sich erst und nur im Kontext von Lebensformen und in Gestalt der darin praktizierten Sprachspiele. Diese funktionieren nicht nach logischen Kriterien, sie folgen vielmehr der situativen Stimmigkeit.

Bauer spielt dabei nicht nur mit der willkürlichen Zeichenverwendung, er spielt mit den Betrachtenden seiner Werke. So irritiert die Benennung des nebenstehend abgebildeten Gemäldes *Zweifarbennbild »gelb«*, erleben wir doch in seiner Betrachtung sehend und lesend drei Farben, namentlich Blau, Rot und Gelb. Die Farbe Gelb indessen teilt der Künstler nicht als Farbwert, sondern wortsprachlich und kontraintuitiv in roten Buchstaben mit. Wer nun fragt: »Wie erkenne ich, daß dies rot ist?« (*ibid.*, § 380), erhält mit Wittgenstein zur Antwort: »Ich sehe, daß es *dies* ist; und nun weiß ich, daß dies so heißt.« (*ibid.*) Das Wissen darüber, was rot sei, entsteht mithin durch die Regelmäßigkeit des Sprachgebrauches in der Gemeinschaft, in einer Lebensform. Eine private Sprache ist deshalb nicht möglich, denn auf »den *privaten* Übergang von dem Geschehen zum Wort könnte ich keine Regeln anwenden. Hier hängen die Regeln wirklich in der Luft; da die Institution ihrer Anwendung fehlt.« (*ibid.*) Diese am Beispiel der Farbe Rot gegebene Erörterung



gelb

JOSEF BAUER

Wels 1934 – 2022 Linz

Ohne Titel

1987

Mischtechnik, gerahmt

65 × 84,5 cm

Erworben 2018

Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. Gem 4231

erweist die Radikalität des Sprachspiels: Es verlangt unbedingte Regelfolgsamkeit, und zugleich müssen wir erkennen, dass hinter diesen Regeln – nichts steht. Es existiert keine prästabilisierte Verbindung zwischen Zeichen und Bezeichnetem, alles, »was wir überhaupt beschreiben können, könnte auch anders sein. [...] Meine Sätze erläutern dadurch, daß sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. (Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.) Er muß diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig.« (*ibid.*, 6.54)

Über diese Wittgenstein'sche Leiter steigt Bauer über den Regelzwang des Sprachspiels hinaus, indem er zeigt, dass Arbitrarität nicht nur in der Beziehung von Zeichen und Bezeichnetem besteht, sondern auch in unseren Weisen der Wahrnehmung des Zeichenergebnisses selbst: Mit Nelson Goodmans *Languages of Art* von 1968 kann nämlich ein Zeichen piktural als Bild **gelb** oder notationell als Buchstabe aufgefasst werden, beispielsweise als die Glyphen »g«, »c«, »l« und »b«, oder als deren Reihung »gelb«. Der Bereich des Bildes, dessen Farbwert im Unterschied zu seiner blauen Umgebung rot ist, exemplifiziert in den Umrissen der Buchstabenreihe »gelb« die Farbe Rot. Das Wort »gelb« hat sonach die Funktion, Raum für rote Farbe zu geben; vice versa hat die Farbe Rot die Funktion, das Wort »gelb« sichtbar werden zu lassen. Das hängt gemäß Wittgenstein »damit zusam-

men, daß kein Teil unserer Erfahrung auch a priori ist. Alles, was wir sehen könnte auch anders sein. Alles, was wir überhaupt beschreiben können, könnte auch anders sein. Es gibt keine Ordnung der Dinge a priori.« (*Tractatus logico-philosophicus*, 5.634). Bauer führt uns somit vor Augen, dass nicht wir eine Sprache beherrschen, sondern die Sprache von uns, ihren Sprecher*innen, Besitz ergreift und fortan uns denkt. Über die Wittgenstein'sche Leiter aber spannt Bauer mit den Mitteln der Bildenden Kunst, deren stilistische und mediale Manigfalt er in Werken wie dem nebenstehend abgebildeten sowie *Merkzettel – Haupt- und Nebenbilder* präsentiert, den weitaus größeren Horizont der Sprachen der Kunst auf. Das Leitergleichnis begibt uns dazu, »gelb« für Rot zu nehmen, und darin keine Regelwidrigkeit zu erblicken.

Josef Bauer erhielt 1994 den Kulturpreis der Stadt Linz, 1995 den Kulturpreis des Landes Oberösterreich für Bildende Kunst; 2017 ist er Träger des Alfred-Kubin-Preises. 2019 feierten Belvedere 21 und LENTOS den visionären, außerhalb Österreichs erstaunlicherweise noch kaum bekannten Künstler; 2018 konnten die vorliegend gezeigten, wichtige Elemente des Œuvres repräsentierenden Werke für das Land Tirol erworben werden.



JOSEF BAUER

Wels 1934 – 2022 Linz

Merkzettel – Haupt- und Nebenbilder

1997

Mischtechnik

30 × 21 × 4 cm

Erworben 2018

Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. Gem 4232



JOSEF BAUER

Wels 1934 – 2022 Linz

Tactile Poetry – Hand Alphabet

2-teilig

1969

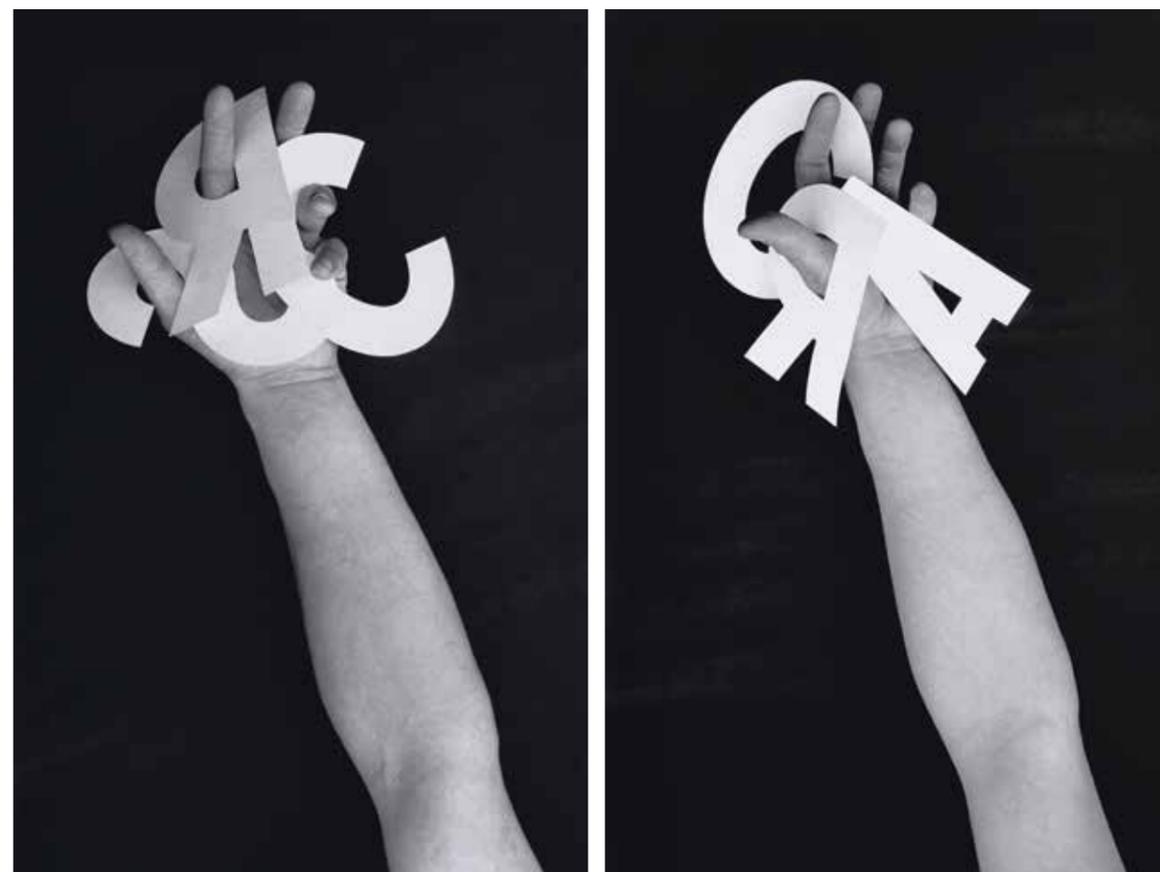
S/W-Druck auf Papier

Je 600 × 400 mm

Erworben 2018

Innsbruck, TLM, Grafische Sammlung,

Inv. Nr. 20Jh B 495 und 20Jh B 496



KAMILLA BISCHOF

Graz 1986

Cool Cat

2017

Öl auf Leinwand

200 × 250 cm

Erworben 2020

Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. Gem 2243

KAMILLA BISCHOF LEBT UND arbeitet in Berlin und Wien. Ihre Ausbildung erhielt sie von 2009 bis 2015 an der Akademie der bildenden Künste Wien sowie von 2007 bis 2008 an der Schule für Künstlerische Photographie in Wien. Ihre meist im großen Format ausgeführten Leinwandgemälde zeigen weibliche Figuren, Tiere sowie Fabel- und andere Mischwesen, die inmitten eines wiederkehrenden Repertoires von Alltagsgegenständen posieren. Auf diese farbigen Kompositionen reagierend und diese begleitend, entstehen Texte, in denen die Künstlerin den Faden der von ihr geschaffenen Szenarien aufnimmt und fortspinnt. In ihren Ausstellungen verbindet Bischof ihre bildkünstlerische Praxis oft mit Lesungen sowie architektonischen und performativen Interventionen, die einen aktiven Dialog zwischen den Gemälden und dem Raum anstreben.



KAMILLA BISCHOF

Graz 1986

Melting Point

2016

Öl und Acryl auf Leinwand

200 × 250 cm

Erworben 2020

Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. Gem 2244



VERENA DENGLER

Wien 1981

Eine gute Stellung ist besser als jede Arbeit (A statement of lightness)

2015

Digitaldruck auf Stoff, Öl, Acryl, Bleistift und Sprühfarbe auf Leinwand

130 × 190 cm

Erworben 2020

Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. Gem 2240

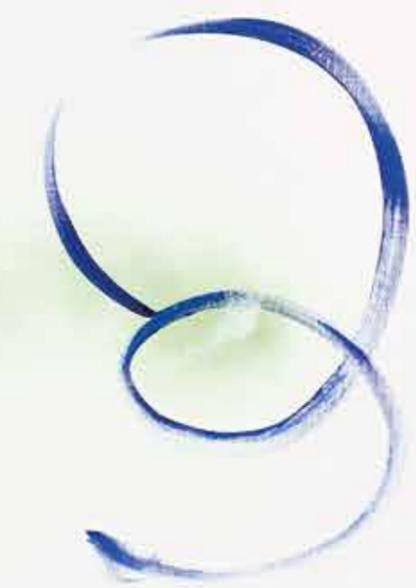
VERENA DENGLERS KÜNSTLERISCHES Augenmerk gilt den Schwachstellen des herrschenden Wirklichkeitsbildes und autoritärer Diskurse. Beseelt von der Erwartung, diese mit Witz und politischer Überzeugung durchbrechen zu können, sucht sie deren Manifestationen in ihren Werken unter Druck zu setzen. Wie wir von Friedrich Hölderlin wissen, wächst, wo Gefahr ist, das Rettende auch. So genügt vorliegend bereits die Collage der geschmacklosen Reklamekampagne einer Elektronik-Fachmarktkette, die sich nicht entblödet, mit der Hollywood-Karikatur eines massenhaft Juden ermordenden SS-Standartenführers ihre Produkte zu bewerben, um den allzu dünn gewordenen Schleier der Zivilisation zu durchstoßen. Mit dem Filmzitat »Das ist ein Bingo« wird dem genozidalen Menschenfeind der Lobpreis eines TV-Abonnements in den Mund gelegt. Wer sich gefragt hat, ob sich infolge der Vorrückung der Scham- und Peinlichkeitsschwellen im von Norbert Elias besungenen *Prozess der Zivilisation* die schlechten Manieren in Wohlgefallen aufgelöst haben, kann sich dank des von der Künstlerin uns drastisch vor Augen gestellten, fröhliche Urstände feiernden Entzivilisierungsschubes ihrer ungeschmälerten, unterdessen Warenform annehmenden Aktivität vergewissern.

Die Scham, schreibt Karl Marx 1843 in einem seiner *Briefe aus den Deutsch-Französischen Jahrbüchern*, gleiche einem Raubtier, das sich zum Sprunge in sich zurückziehe, ehe es angreife. Das Ausmaß dieses Rückzuges, den

das hier bloßgestellte Reklameblatt ausschreitet, öffnet den Raum für einen langen Anlauf, und lässt auf einen gewaltigen Sprung hoffen.

Verena Dengler erhielt ihre Ausbildung von 2001 bis 2003 an der Wiener Kunstschule (Druckgraphik) und von 2003 bis 2009 an der Akademie der Bildenden Künste in Wien (Konzeptuelle Kunst, Objekt- Bildhauerei); 2006 absolvierte sie ein Erasmus Semester an der Slade School of Art, UCL, in London (Department of Sculpture).





VERENA DENGLER

Wien 1981

La Dolce Vital

2013

Stahl, Stecksystem, Stickbild, aufgespannter Stoff, Tasche

195 × 55 × 70 cm

Erworben 2020

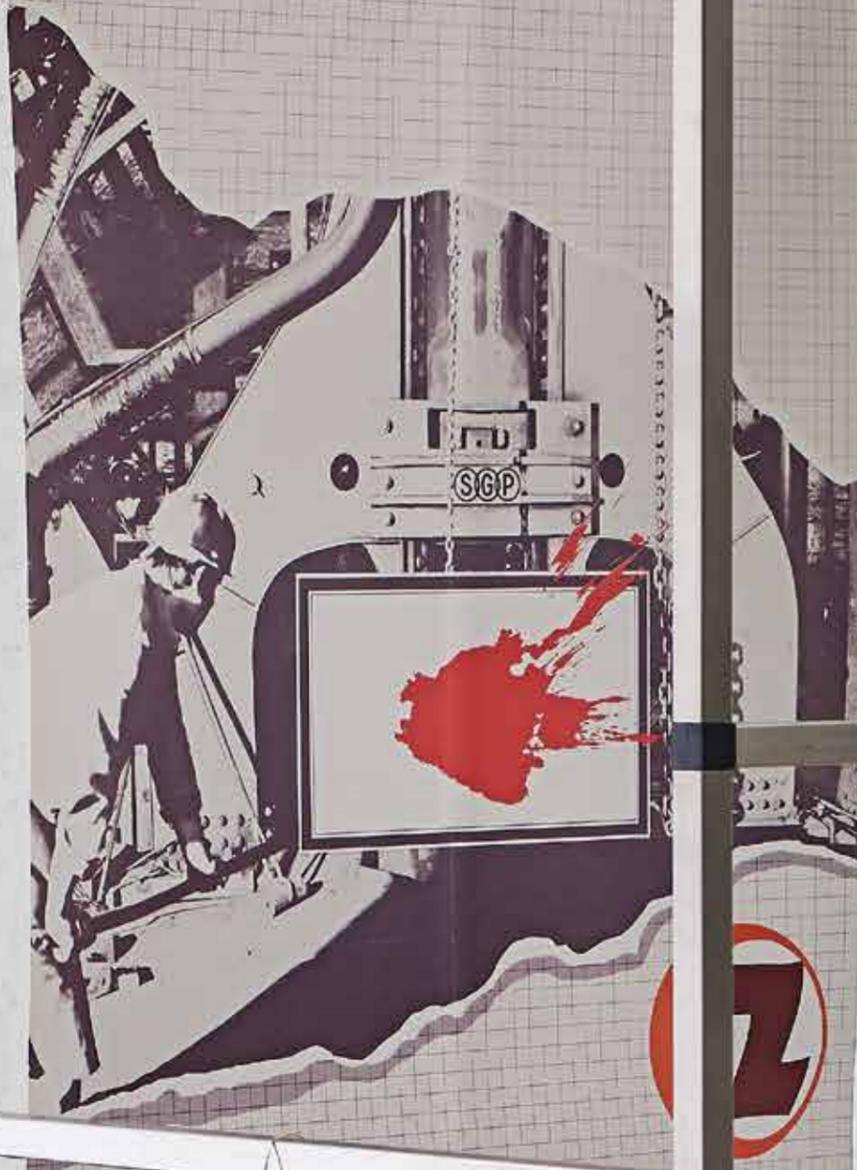
Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. P 1274



ARBEITSWELT UND KUNST

Eine
men
amts
„Kün
nen i
schle
zwise
Künst

ellung im Rah
ion des Kultur
Stadt Wien,
len und zeich
eben“, mit an
Diskussion
rbeitern und



PATRONANZ: Kulturstadtrat Prof. Dr. Helmut Zilk · VERANSTALTER: S
ORT DER VERNISSAGE: ... 1210 Wien, Siemensstraße 89 · ZEIT: 15. O
TEILNEHMENDE: ... Koma - Kornberger - Martinz - Pakosta - P
Eisler - Ernst - ... - Schopf - Singer



La Dolce Vita
and
uncertainty within the industry, designers chose
escapist, retro-grade course - the perceived past
always a far safer bet than the unfamiliar future. A
well as the '40s, the late '50s and early '60s were
mercilessly plundered. Caviare heroines dress
in the streamlined suits, consisting of the
La
Reflex
uneasy
escapee
always
west at
the end
of the
road



BARBARA GAMPER

Merano / Meran 1981

When Our Lips Speak Together

2015

Handtuft Teppich, Schafswolle, Merino Wolle, Mohair und Acrylgarn

180 × 100 cm

Erworben 2019

Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. T 763

DIE KÜNSTLERIN FASST IHRE Werke dezidiert partizipativ auf, sodass es sehr zu bedauern ist, im Museumsbetrieb nicht ihren Wunsch erfüllen zu können, den Besucher*innen die Möglichkeit einzuräumen, sich auf dem Teppich niederzulassen. Die Künstlerin hegt den Wunsch, ihre textilen Objekte, die sie als »soziale Stoffe« oder »kollektive Tücher« auffasst, durch die Körper der Zuschauer*innen zu aktivieren. Gamper begreift, offenbar in Anlehnung an das *trans-corporeality*-Konzept von Stacy Alaimo, den menschlichen Körper als eine poröse Form, die nicht mit den Grenzen der diesen umhüllenden Haut zusammenfällt, sondern in ständiger und untrennbarer Verbindung mit anderen (menschlichen und nicht-menschlichen) Materialitäten und Ökologien steht. Dadurch schafft die Künstlerin posthumane Zustände manifestierende Orte der gegenseitigen Befruchtung, der Überschneidung, der Vermischung, der Unschärfe, des Übergangs und der Nischen für neue Wissensbildung und Erfahrungsprozesse, die sich *in-between* (Tim Ingold) entwickeln.

Die nebenstehend abgebildete, programmatisch im Sinne der *correspondance* Tim Ingolds benannte Arbeit *When Our Lips Speak Together* lässt ein *Muster im Teppich* (Henry James) erkennen, das in jeder Hinsicht an die in Gustave Courbets Gemälde *L'Origine du monde* von 1866 zum Ausdruck gebrachte, alles Leben stiftende Fruchtbarkeit erinnert (Paris, Musée d'Orsay, siehe Abbildung auf Seite 37, Detail). Stefan Georges in der Sammelschrift *Der Teppich des Lebens* veröffentlichten Gedichtszeilen *Der Teppich* von 1899 fügen diese

more-than-human-Verstrickungen in ein glückliches Bild:

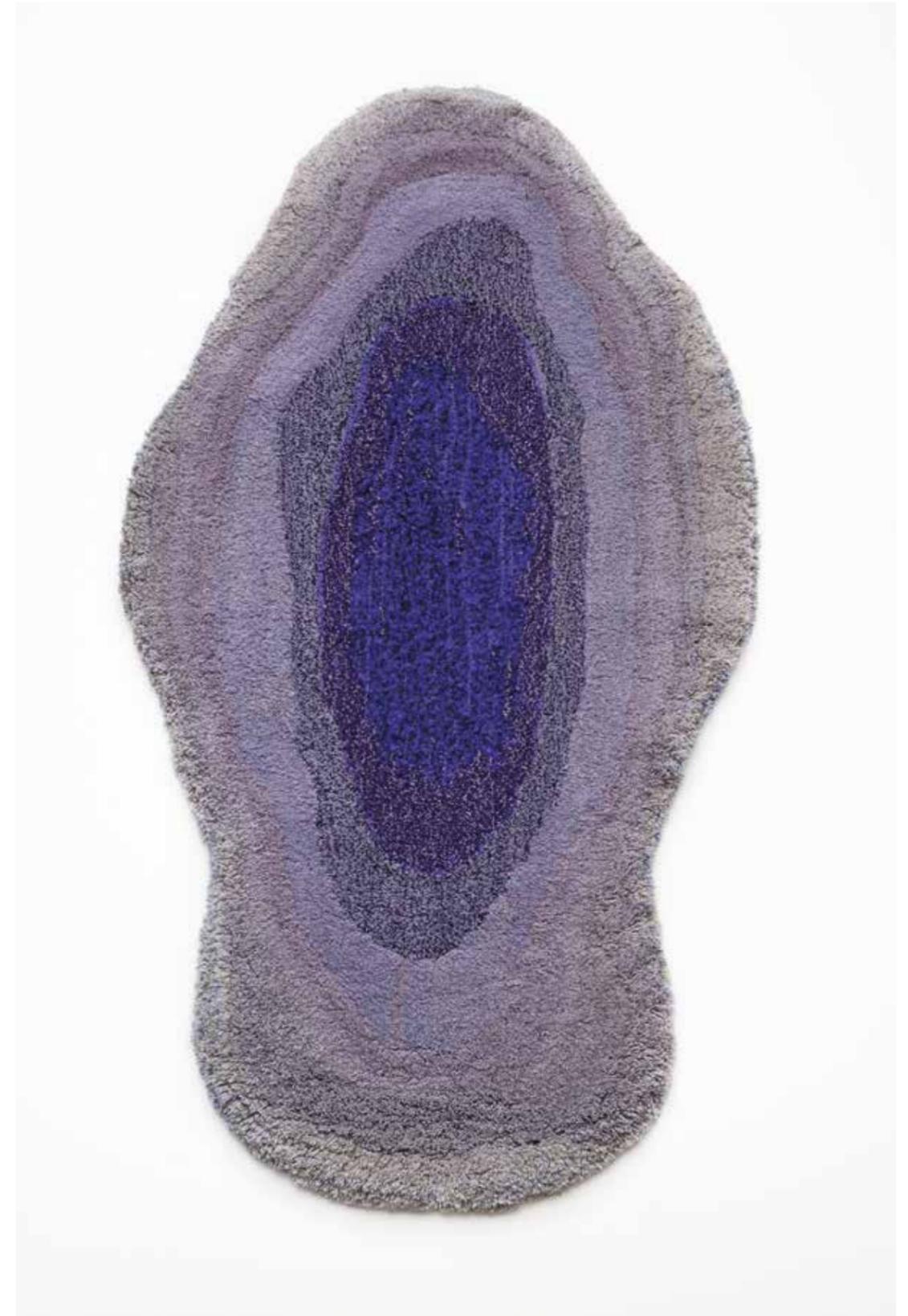
Hier schlingen menschen mit gewachsen tieren
Sich fremd zum bund umrahmt von seidner franze
Und blaue sicheln weisse sterne zieren
Und queren sie in dem erstarrten tanze.

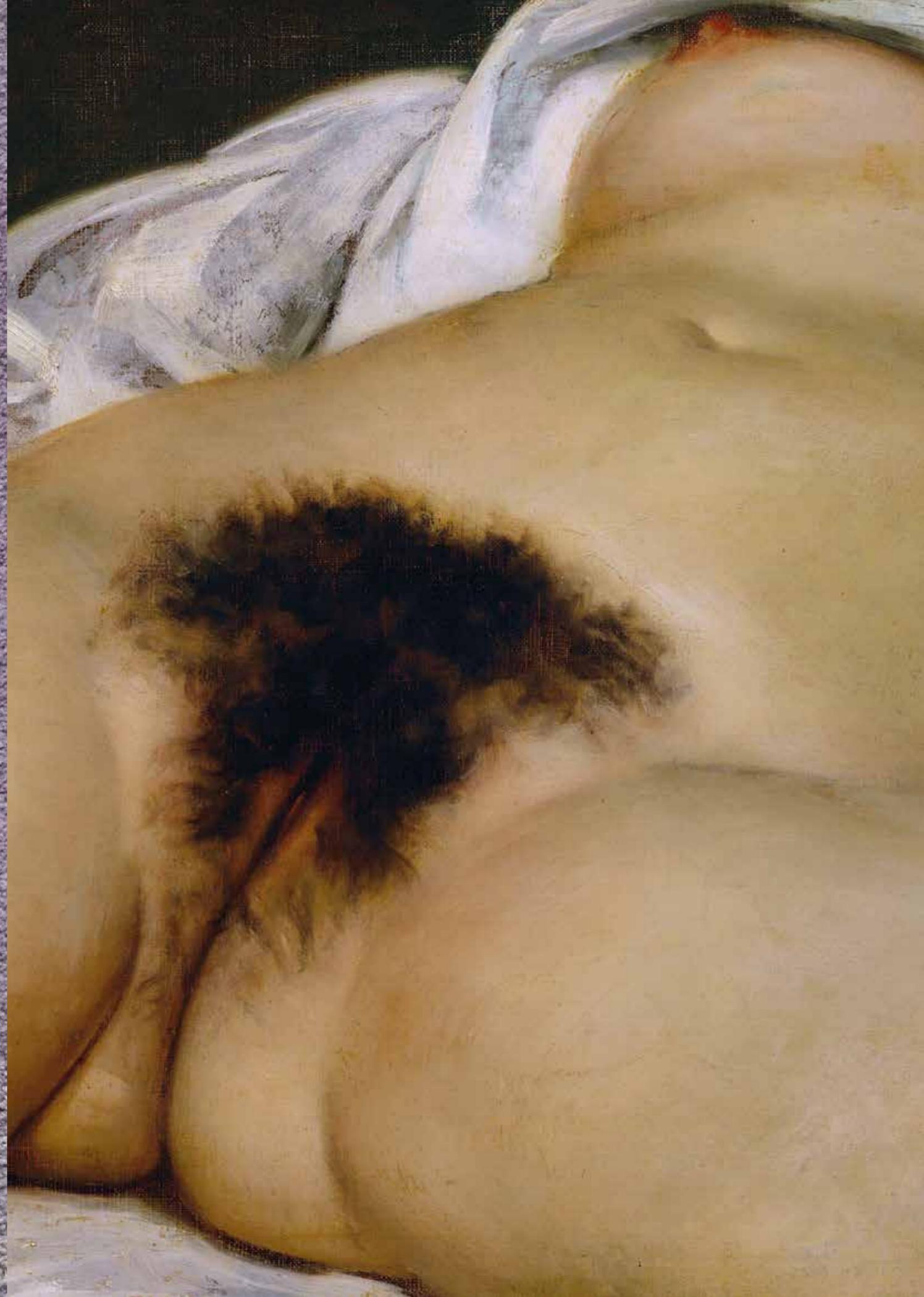
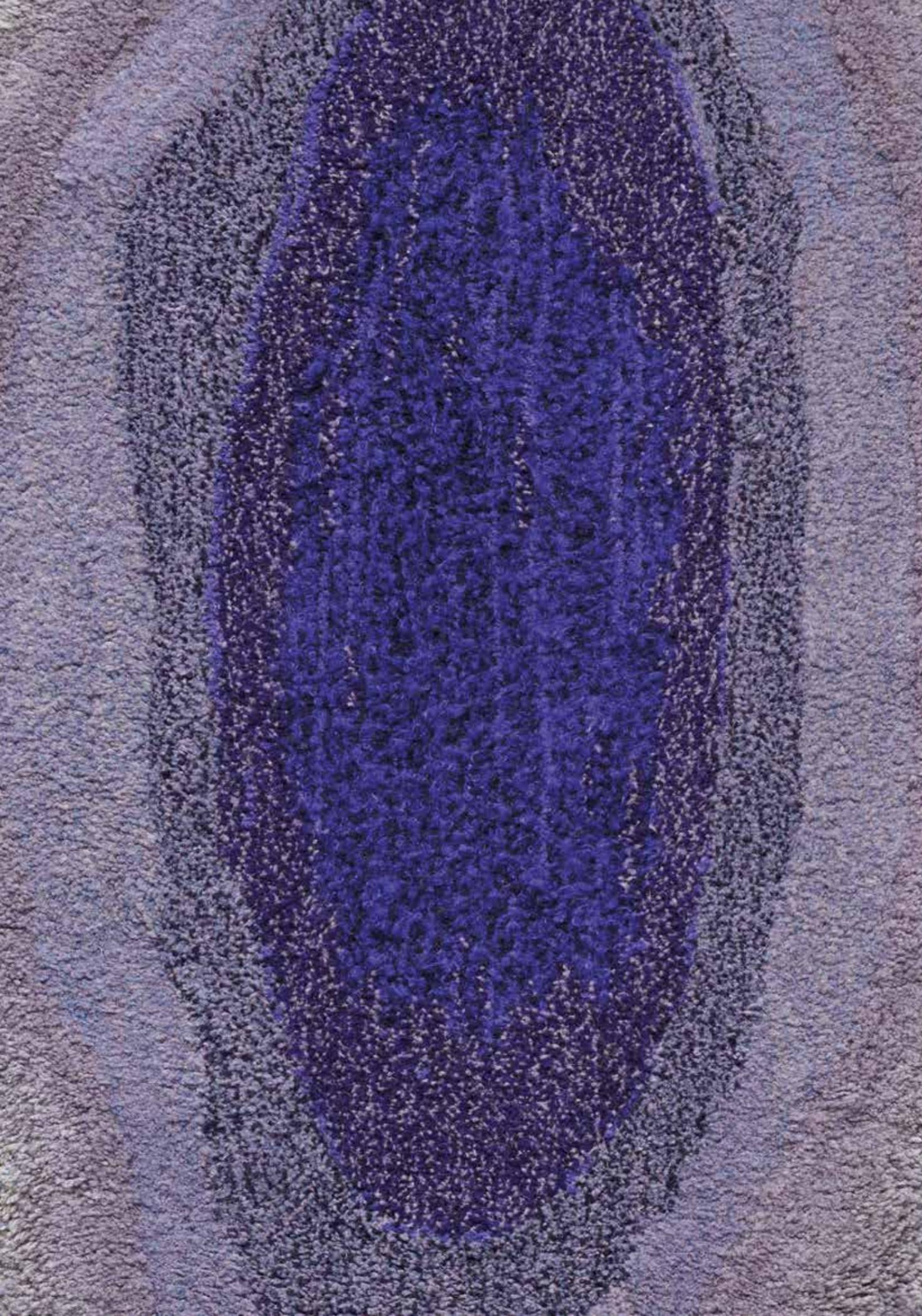
Und kahle linien ziehn in reich-gestickten
Und teil um teil ist wirr und gegenwendig
Und keiner ahnt das rätsel der verstrickten..
Da eines abends wird das werk lebendig.

Da regen schauernd sich die toten äste
Die wesen eng von strich und kreis umspannet
Und treten klar vor die geknüpften quäste
Die lösung bringend über die ihr sannet!

Sie ist nach willen nicht: ist nicht für jede
Gewohne stunde: ist kein schatz der gilde.
Sie wird den vielen nie und nie durch rede
Sie wird den seltnen selten im gebilde.

Auch wenn aus konservatorischen wie Versicherungsgründen ein haptisches Erlebnis der Museumsbesucher*innen mit dem ausgestellten Teppich ausbleiben muss, wird er hoffentlich manchem zumindest in der ästhetischen Begegnung als Stätte der *entanglements of life* (Tim Ingold) erfahrbar.





INGRID HORA

Bolzano / Bozen 1976

SAME SAME BUT DIFFERENT

2-teilig
2018

Doppelschemel Annamaria
Buchenholz und Kunststoff
31 × 148 × 28 cm

Die Fahne
Video
00:01:34 Std.

Erworben 2018
Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. Inst 65; Grafische Sammlung, Inv. Nr. Video 51

MIT SUBSTANTIVIERTEN KOMPOSITA wie »We are in *this* together but we are not one and the same« (Rosi Braidotti) versuchen wir nicht erst seit Martin Heidegger, den allbeherrschenden Verblendungszusammenhang der Serialitätsforderung eines kognitiven Kapitalismus zu durchstoßen und, je nach Annehmlichkeit des dahinter Erspähten, vielleicht gar zu entschlüpfen. Eine bewährte Möglichkeit besteht darin, einem für sich genommen unaufdringlichen Alltagsobjekt zur Aufsässigkeit zu verhelfen, ihm eine Unzuhandenheit hineinzuschaffen, die es in seinem Werkcharakter erst auffällig werden lässt.

In einer multidisziplinären künstlerischen Produktion inszeniert die aus Bozen stammende, in Berlin lebende und arbeitende Ingrid Hora Experimente zu gesellschaftspolitischen Bedingungen, die das gemeinsame Handeln eines Kollektivs in einem veränderten Kontext untersuchen. Gleichzeitig stellt sie die Frage, inwieweit das Handeln in sich ständig neu formierenden, interaktiven Netzwerken ein grundlegender und integraler Bestandteil des menschlichen Wesens ist, oder ob wir in unserem Zeitalter des Individualismus die Fähigkeit zu flexiblem gemeinsamen Handeln bereits verlernt haben.

Mit zwei einander ähnlichen, durch eine allemal der Affordanz eines Sitzmöbels zuwiderlaufende Stange

verbundenen Schemeln sucht die Künstlerin die sozio-kulturelle und anthropologische Dynamik zu untersuchen, die sich zwischen Sizilien und Südtirol entwickelt hat, und dergestalt eine Betrachtung Italiens in seiner Gesamtheit zu ermöglichen. Dazu ersinnt Hora abstrakt-absurde Installationen, in denen folkloristische Elemente in visuelle und performative Darstellungen umgesetzt werden, so in Gestalt zweier unpraktischerweise zusammengeschlossener Schemel oder der eine in sizulischem Getreidegelb gefärbte Fahne schwenkenden Bäuerin in traditioneller Südtiroler Tracht. Das vordergründig zu einem Amalgam des Gleichen Verschmolzene, aber anders Seiende will neue Sichtweisen auf die beiden extremsten Seiten Italiens eröffnen und so zu einer nachdenklichen Betrachtung über die Verschiedenartigkeit und Komplexität dieses Landes ermuntern.



MARTIN KIPPENBERGER

Dortmund 1953 – 1997 Wien

Ohne Titel (Kippenberger in Tirol)

1995

9-teilig

Type C Prints

Je 297 × 450 mm

Auflage 5

Erworben 2018

Innsbruck, TLM, Grafische Sammlung, Inv. Nr. Foto 533,1-9

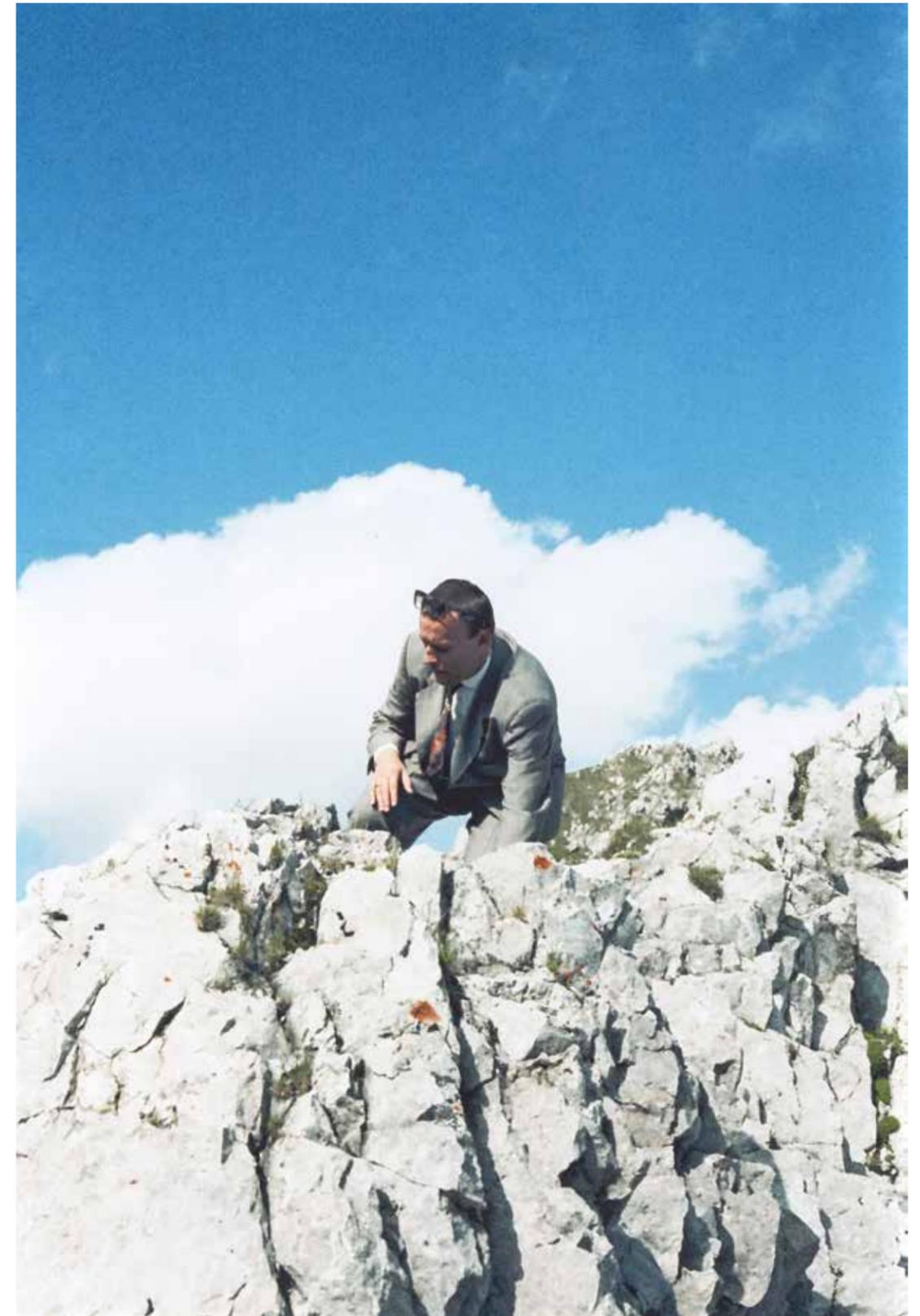
ES IST JA DURCHAUS nicht so, dass der Besuch, den Tirol abzustatten Martin Kippenberger angekündigt hatte, dort einen enthemmten Freudentaumel auszulösen angetan war: »dann gehts zum Beispiel um Boykott, die Freundschaft aus, unschönes Zeug wird ausgepackt, die alten Strümpfe; weiß nicht, ob ihr das wollt? Mit dem wird's ein Desaster, der zieht den Ärger an. Und dann für was? Der ist doch nur ein Kneipenfuzzi und macht mit Witze seine Kunst.«* Solch' schöne Komplimente lässt sich Kippenberger nicht ungestraft zwei Male sagen, der documenta X-Teilnehmer kam gerne, nicht zuletzt, um höchstpersönlich den Nachweis zu führen, dass alle tirolerseite gegen ihn vorgebrachten Ressentiments vollkommen berechtigt waren.

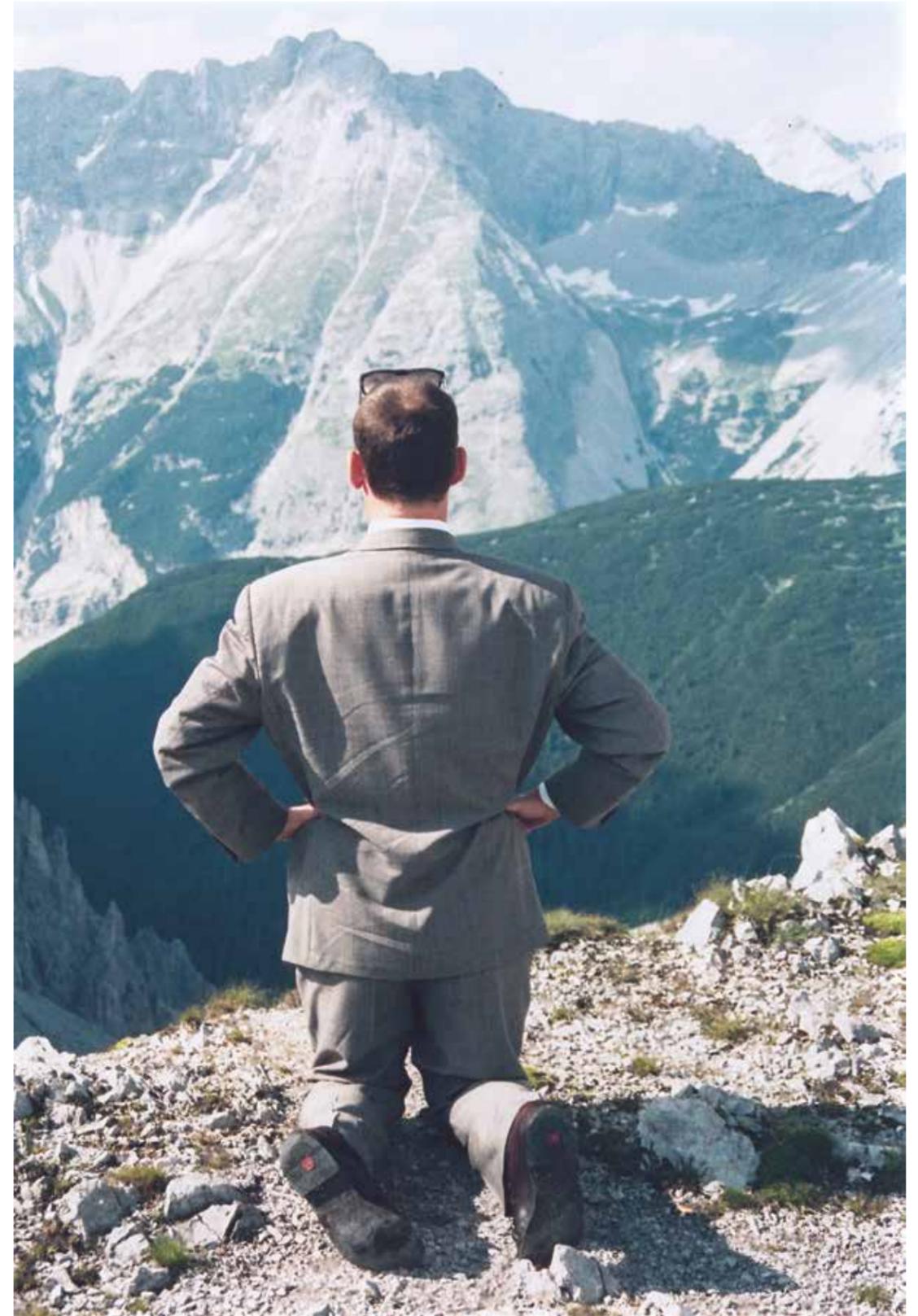
Neben vielem anderen geschieht während des Aufenthaltes in Innsbruck auch das ortstypisch Unvermeidbare – ein Ausflug ins Gebirge, als dessen artistischer Höhepunkt die hier gezeigten Fotografien entstehen. »Der Künstler und er selbst als Fels – ein Thema, seit Nietzsches Wanderungen zum Pferd und unlängst Luis Trenkers Kreator-Monolog im Stück Jeff Koons nie wieder wirklich angegangen [sic!]. Man sollte jedoch – rein lebenspraktisch gedacht – in den Alpen vermeiden, auf Steinen herumzukraxeln, wenn zwar an Kopf und Schulter nicht, aber am Fuß die Haltung fehlt. So ist es kaum verwunderlich, daß der Herr Künstler aus dem Rheinland bei der näheren Hangbesichtigung Richtung Gipfel das mittlere Tempo der Touristen noch weit unterschreitet.

Es dauert, doch er hat den Willen zur Kraft, den Anzug noch bis zum weiß umwölkten Fels hinauf zu tragen, denn dort ist heute das erste große Fotoshooting mit diesem Teil der Weltgeschichte anberaumt. Er baut sich auf, Profil im Blick, Höhe – ist ungefähr eins neun acht neun, das passt – und Überlegenheit, der Stein als sein am Kopf eingeschlagener Gedanke. Der Unternehmer steht, Sternstunde klar und Kampf, die Haare auf Empfang gekämmt, und jetzt ist auch das Motto da: »Heute am Abgrund und morgen schon ein Schritt weiter.«†

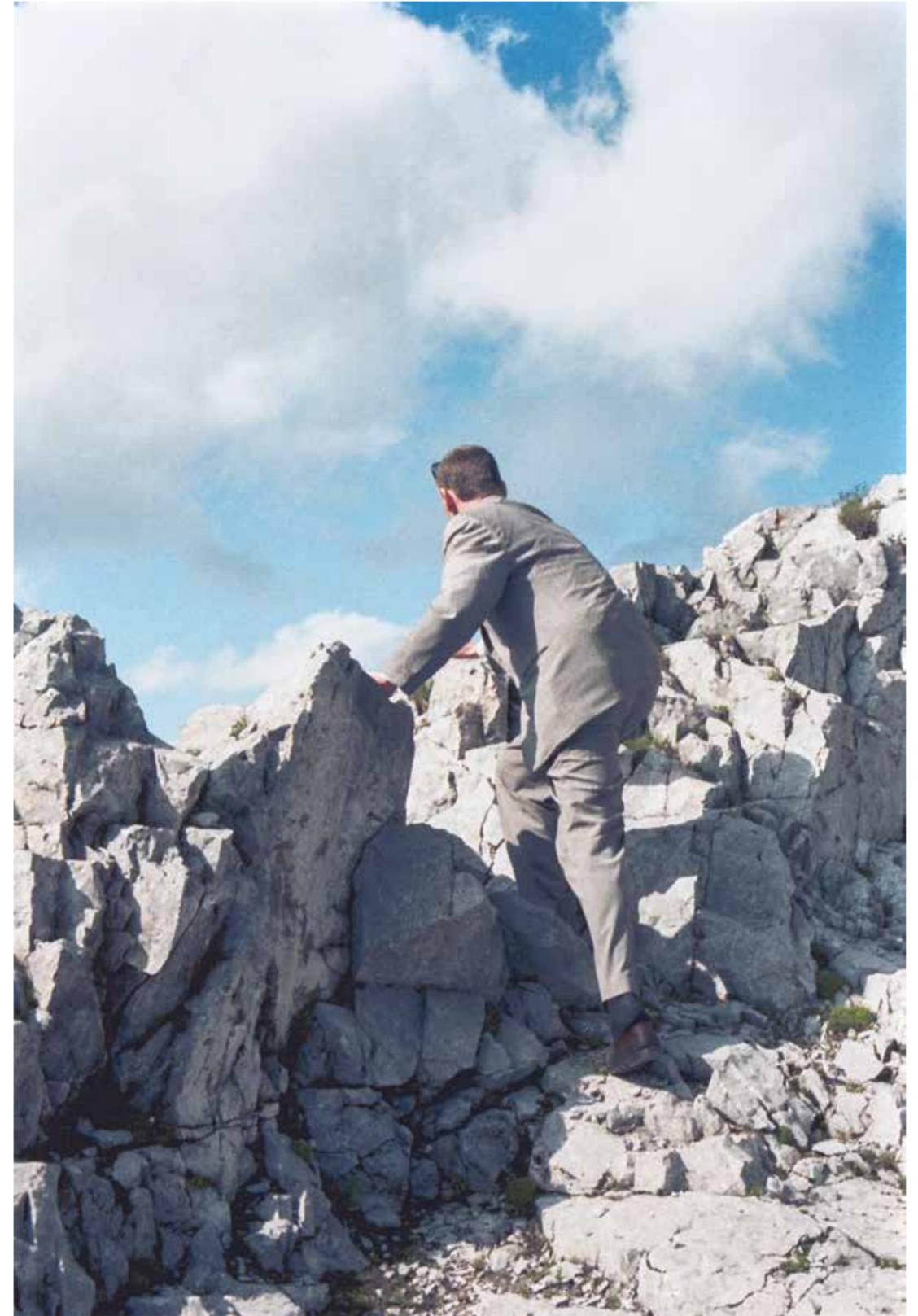
Der Künstler und er selbst als Fels – gewiss kein neues Thema, aber doch wohl eines, das wert erscheint, zu Tode geritten zu werden. Das Kunsthaus Zürich bewahrt in seiner Grafischen Sammlung eine Zeichnung, die Johann Heinrich Füssli während seiner Romreise 1778 bis 1780 ausgeführt hat (siehe Abbildung auf Seite 53, Detail). Auf dem Blatt gibt nach herkömmlicher Lesart der klassizistische Italienreisende Füssli seiner Verzweiflung darüber Ausdruck, der uneinholbaren Erhabenheit antiker Bildwerke künstlerisch nicht gewachsen zu sein. Skeptisch stimmt uns freilich, dass sich seine Frustration ausgerechnet in Kontemplation über ein Fragment der wenig subtilen, mit einst zwölf Meter Gesamthöhe überaus gigantischen Sitzstatue Kaiser Konstantins des Großen ausbricht, zumal diese in ihrer Entstehungszeit nach der gewonnenen Schlacht an der Milvischen Brücke

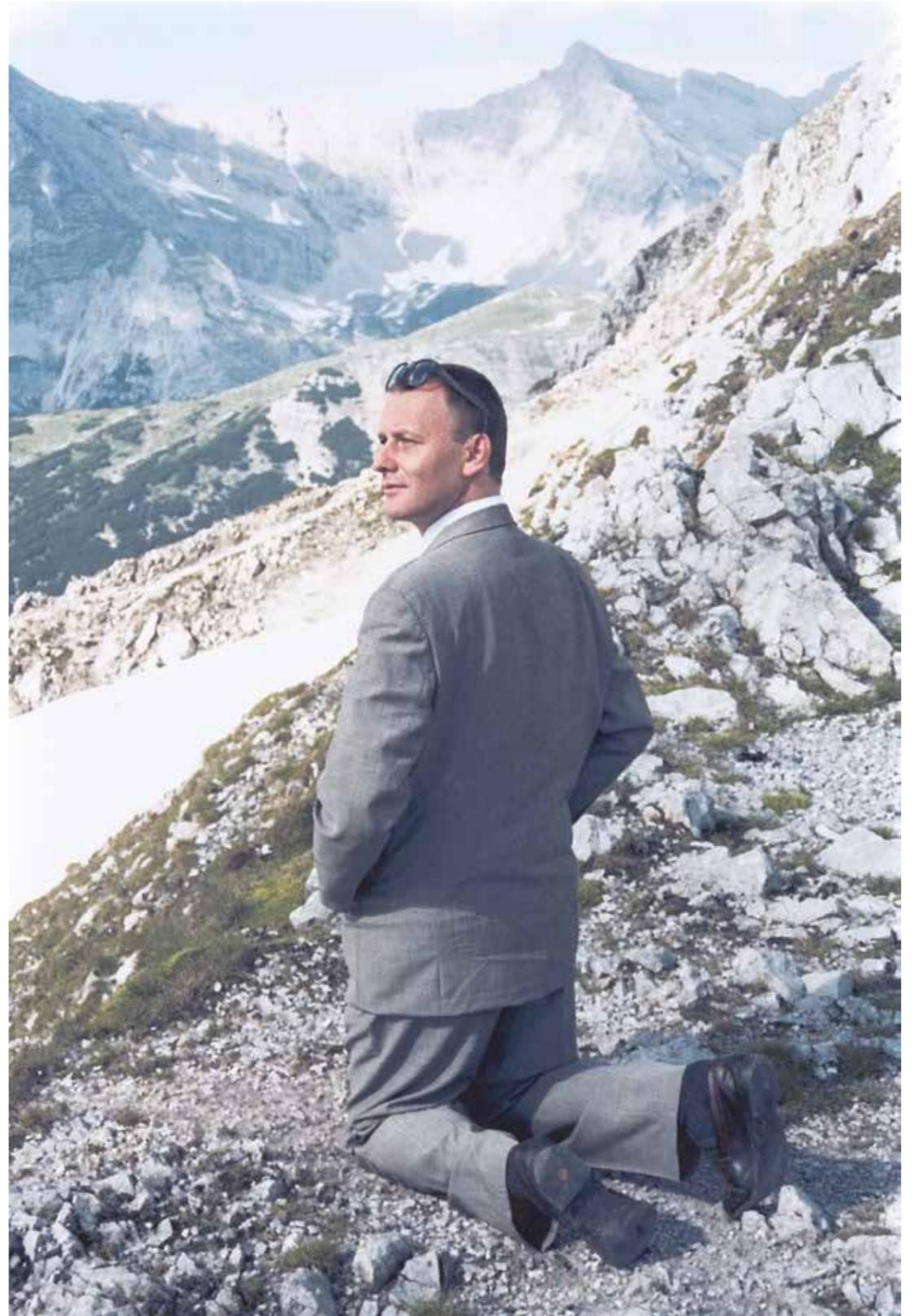
(Fortsetzung auf Seite 50)











(Fortsetzung von Seite 40)

bereits dem spätantiken, unklassischen und schon auf das ästhetisch zur Zweidimensionalität neigende Frühmittelalter vorausweisenden Kunstgeschehen angehört. Kunst, so hat uns Paul Klee verraten, »gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar«. Zeigt das Blatt gar nicht in erster Linie ein antikes Monument, gibt uns Füssli in seiner Zeichnung nicht vielmehr einen Hinweis auf ihn, den Künstler selbst, fort von der, scholastisch gesprochen, bloßen *forma acta* des monströsen, einen Fuß vorstellenden Fragments, hin zur äußeren Vorbilder überwindenden *forma agens* des Künstlers, dessen Name – Füssli – zugleich und in ironischer Verkehrung den Diminutiv des im Bildwerk kolossal zur Erscheinung gelangten Fußes bildet? *Ogni pittore dipinge sé*, heißt es in einer erstmals 1477/1479 nachgewiesenen, Angelo Poliziano zugeschriebenen Zeile: Jeder Künstler malt sich selbst. Offenbar bringt sich Füssli in seiner Zeichnung die eigene Geworfenheit vor die Seele. In diesem Wahrheitsgeschehen des künstlerischen Werkprozesses – *Wahrheit ist Arbeit* (Werner Büttner/Martin Kippenberger/Albert Oehlen) – hat Füssli sich über sich hinausgetrieben, die Selbsttranszendenz wird im monströsen Fuß karikiert: Füssli ist der in Stein gehauene Fuss, er *ist* der Stein.

Kippenberger zitiert nicht nur die verzweifelte Pose Füsslis (cf. Detail auf Seite 52); mit seinem geschmacklosen, zu groß konfektionierten Anzug, in dem er Grau in Grau durch das Geröll der Alpen vagabundiert, signalisiert er seine aberwitzige Gleichzeitigkeit im Ungleichzeitigen: »Wenn die Philosophie ihr Grau in Grau malt, dann ist eine Gestalt des Lebens alt geworden, und mit Grau in Grau läßt sie sich nicht verjüngen, sondern nur erkennen; die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug«, wie Hegel die ahnungslos Verspäteten belehrt. Kurzum: Kippenberger ist *nicht* Tirol. Und alles, was er nicht ist, taugt ihm zum bevorzugten Gegenteil seiner künstlerischen Aktivität. *Ogni pittore dipinge sé*; Kippenberger ist freilich dafür bekannt, nicht einmal seine eigenen Gemälde gemalt zu

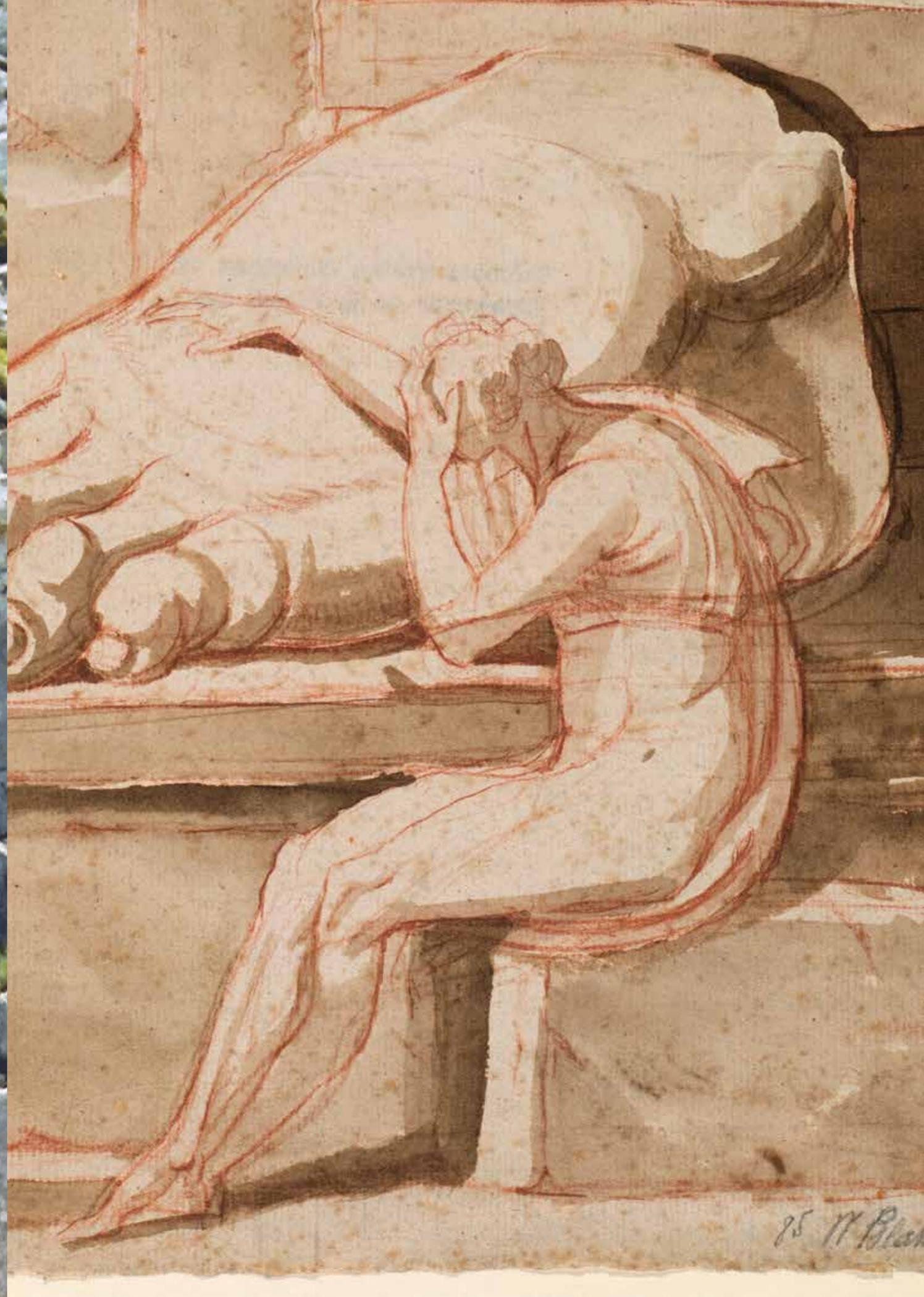
haben. »Kippenbergers Kunst schafft nämlich das, was der Philosoph Robert Pfaller als Merkmal jeder großen Kunst ansieht: Kippenberger gibt in seiner Kunst, was er nicht hat, sein Nichteigentum. Während schlechte Künstler nur das geben, was sie haben, ihr mickriges Eigentum, ihr ausgerechnet eigenes Gedächtnis oder ihre eigenen Fertigkeiten. Für Pfaller findet in der Auseinandersetzung zwischen guter und schlechter Kunst der Prozess des Künstlerwerdens statt.«[‡] Kippenbergers künstlerische Laufbahn, die ihn von seiner Heimat Deutschland aus an so weit entfernte Orte wie Florenz, Madrid, Wien, New York, Los Angeles, Rio de Janeiro und ja, auch nach Innsbruck führte, war ein zwanzigjähriges Engagement für den hemmungslosen Exzess. Es begann in den späten 1970er Jahren, als die Größe der modernen Kunst plötzlich in weite Ferne gerückt zu sein schien – eine jahrhundertelange Feier, deren Tür nun für Neuankömmlinge verschlossen war. Kippenberger reagierte darauf, indem er seine eigene Party ins Leben rief und sich selbst als Künstlernarr darstellte, dessen Possen eine scharfe Analyse der zeitgenössischen Kunst und Gesellschaft sowohl verdeckten als auch ermöglichten.[◊] Denn niemand werde »aus Liebe zur Kunst zum Künstler, sondern nur im Kampf gegen die schlechte Kunst formen sich Künstler. So war es auch bei Kippenberger.«[‡]

* Roberto Orth: Dein Werk in Teufels Küche, in: Martin Kippenberger in Tirol: Sammlung Widauer, Köln: Walther König, 2000, S. 4–33, S. 5.

† *Ibid.*, S. 11/13.

‡ Cord Riechelmann: Martin Kippenberger. Der Mann, der tanzen konnte, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 17. Februar 2013 (Nr. 7), S. 41.

◊ Cf. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/298>, zuletzt aufgerufen am 17. September 2022.



JAKOB KIRCHMAYR

Innsbruck 1975

nachts fanden wir einen schwarzen Mond im Wald

2017 / 2018

Farbstift, Tusche, Gesso und Acryl auf Büttenpapier

840 × 1.138 mm

Erworben 2018

Innsbruck, TLM, Grafische Sammlung, Inv. Nr. 21Jh K 463

IHREN NAMEN BORGT SICH diese Arbeit aus einer Zeile des 1912/1914 entstandenen Gedichtes *Die Stille der Verstorbenen* Georg Trakls:

Die Stille der Verstorbenen liebt den alten Garten,
Die Irre die in blauen Zimmern gewohnt,
Am Abend erscheint die stille Gestalt am Fenster

Sie aber ließ den vergilbten Vorhang herab –
Das Rinnen der Glasperlen erinnerte an unsere Kindheit,
Nachts fanden wir einen schwarzen Mond im Wald

In eines Spiegels Bläue tönt die sanfte Sonate
Lange Umarmungen
Gleitet ihr Lächeln über des Sterbenden Mund.

Es soll hier der Versuchung widerstanden werden, das Kunstwerk nach Hinweisen auf eine Übertragung der lyrischen Zeilen in die Bildsprache des Gemäldes abzusuchen. Der schwarze Mond ist evident, die ihn flankierenden gelben Elemente rufen eine Assoziation mit den im Gedicht erwähnten Glasperlen wach. Offenbar spontan und ohne Vorzeichnung hat der Künstler die verschiedenen Bildmittel einander teilweise überlagernd auf die Leinwand gebracht. Das Werkprozessuale, das er dadurch demonstriert und vermöge dessen die pikturale Gleichzeitigkeit sich dem linear-konsekutiven Narrativ wortsprachlicher Ungleichzeitigkeit anverwandelt, kulminiert

in der Aufschrift der nämlichen, das Werk beschreibenden Gedichtszeile.



ELKE SILVIA KRSTUFEK

Wien 1970

NOT MY JUSTICE

2019

Acryl und Tinte auf Leinwand, Getränkedose am Bindfaden

140 × 180 cm

Erworben 2019

Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. Gem 2264

IN BLUTTRIEFENDEN VERSALIEN distanziert sich die Künstlerin vom österreichischen Justizsystem, in dessen Obhut der inhaftierte ehemalige Botschafter der Republik Kasachstan in Österreich, Rachat Älijew, am 24. Februar 2015 unter einigermaßen mysteriösen Umständen in seiner Einzelzelle in der Justizanstalt Wien Josefstadt angeblich von eigener Hand zu Tode kam. Gerüchte, so Krystufek süffisant, wollten nicht verstummen, die besagen, dass mit Ableben Älijews manch Sektkorken der Erleichterung in Österreichs Regierungsvierteln geknallt habe. Auf die mit einem monumentalen, stellenweise Lädierungen aufweisenden Hausrind, einem der wichtigsten Nutztiere in Österreich, bemalte Leinwand hat die Künstlerin Texte geklebt, in denen der Tod des unter Mordverdacht stehenden Älijew sowie die Rolle der in seinen Strafprozess verwickelten Anwälte thematisiert werden.

Krystufek, »Austrian art scene's most dependable bad girl« (Croy Nielsen), sieht schändliche Bündnisse am Werke, die das Land regieren, und wählt eine schon immer für ihr Œuvre charakteristische konfrontative Haltung, um mit ihrer Kunst einen emanzipatorischen Blickwinkel anbieten zu können.





PROVEN

FALSE

CLAIMS

IN

JUDGEMENT



OLIVER LARIC

Innsbruck 1981

OCEANUS

2020

Verschiedene Kunststoffe, Aluminium

158 × 93,4 × 55 cm

Erworben 2020

Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. P 1283

OLIVER LARIC STELLT UNS in seinen filigranen Nachschöpfungen mehr oder minder berühmter Bildwerke die diesen zugrundeliegende künstlerische Entwurfsidee, den *disegno*, vor Augen. Die Tiroler Landesmuseen schätzen sich glücklich, dass auch Skulpturen aus ihren Beständen in den Genuss solcher Wiederholungen gekommen sind. Eines dieser Werke konnte zudem vom Land Tirol erworben werden, namentlich die Wiederholung des um 1622 bis 1630 von Heinrich (1575 – 1629) und Friedrich Reinhart nach einem Entwurf von Caspar Gras (Mergentheim 1585 – 1674 Schwaz) in Bronze gegossenen *Okeanos*, den die Ältere kunstgeschichtliche Sammlung als Dauerleihgabe des Wiener Kunsthistorischen Museums bewahrt und in den Sammlungsräumen des Ferdinandeums präsentiert (siehe Abbildung auf Seite 63, Detail).

Die Wahl dieser Erwerbung erweist sich auch deshalb als außerordentlich glücklich, als bereits die erzene Vorlage ihrerseits reizvolle Fragen nach dem Verhältnis von Original, Kopie und Entwurf aufwirft. Seine Musealisierung hat Gras' *Okeanos* erst Anfang der 1990er Jahre erfahren, als er aus konservatorischen Gründen an seinem bisherigen Standort, namentlich dem zwischen der Hofburg und dem Haus der Musik aufgestellten *Leopoldsbunnen*, durch eine ebenfalls in Bronze ausgeführte Kopie ersetzt wurde. So hat das Original seinen Weg in die Museumsräume gefunden, gleichwohl aber seinen städtebaulichen Kontext als Teil eines Brunnenensembles eingebüßt, was kaum ohne Folgen für seine ästhetische Würdigung bleibt.

Freilich war der *Okeanos* bis zu seiner Translozierung erst seit rund einhundert Jahren Teil dieses Ensembles, nachdem er zuvor als Solitär jahrhundertlang durch das Innsbrucker Stadtbild vagabundierte. Schließlich fiel das Bildwerk beinahe der Vernichtung anheim, nachdem die Nacktheit des *Okeanos* den Unmut der Zeitgenossen Andreas Hofers auf sich zog, und die Skulptur wie die anderen Figuren nur knapp der drohenden Einschmelzung entrann.

Letztlich muss gar offen bleiben, für welchen Kontext der *Okeanos* entworfen und gegossen worden ist, da das ursprüngliche Aufstellungskonzept des Innsbrucker Hofbaumeisters Christoph Gumpp (Innsbruck 1600 – 1672 Innsbruck) nicht überliefert ist und eine plangemäße Aufstellung der Figurengruppe durch den Tod des Auftraggebers Erzherzog Leopold V. (Graz 1586 – 1632 Schwaz) vereitelt wurde. Larics Nachschöpfung kondensiert aus dieser wechselvollen Aufstellungsgeschichte die Idee der Skulptur selbst. Indem Laric die Oberfläche des Bildwerkes spielerisch auflöst und dergestalt die Skulptur von ihrer unmateriellen Undurchdringlichkeit befreit, macht er das Kunstwerk für uns durchsichtig. Wir meinen, darin seinen ästhetischen Kern zu erspähen, dessen Erlebnis nicht nur nicht der Kenntnis des ursprünglichen oder der historischen Aufstellungskontexte der Skulptur bedarf, sondern als Manifestation der intelligiblen Bildidee sogar das materielle »Original« zu entbehren verspricht.





ANITA LEISZ

Leoben 1973

Ohne Titel

2017

Eisenblech verzinkt, korrodiert

163,5 × 106 × 2 cm

Erworben 2020

Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. Gem 2241

DER MINIMALISMUS DER BEIDEN 2020 erworbenen Arbeiten zeigt sich unzugänglich für eine singuläre Lesart, und verweigert Festlegungen auf ein klar definiertes Medium oder eine spezifische räumliche Aufstellung. Eine solche Offenheit erlaubt es den Betrachter*innen der Werke von Anita Leisz, diese je nach räumlicher Gegebenheit verändert wahrzunehmen. Die Werke der Künstlerin wirken auf ihre Standorte, so wie diese reziprok auf die Kunstwerke zurückwirken. In nachgerade gleichursprünglicher Weise empfangen und verleihen Standort und Werk einander ihre Bedeutung.

Dadurch gelingt es Leisz, in ihrer Arbeit Relationen aufzudecken, die gewöhnlich im Verborgenen unseren Blicken entzogen sind. Gerade die Kulissenhaftigkeit ihrer Bildwerke suggerieren, einen Blick hinter selbige zu werfen. Innen und Außen, Oberflächen und Konstruktion leuchten mit einem Male unmittelbar ein. Zugleich nehmen Leisz' Arbeiten im von ihnen dekonstruierten und neu zusammengesetzten Raumgefüge auch untereinander Wechselbeziehungen auf und eröffnen in der Interferenz ihrer decouvrierenden Wirkmacht den Blicken der Betrachter*innen ungeahnte Räume.



ANITA LEISZ

Leoben 1973

Ohne Titel

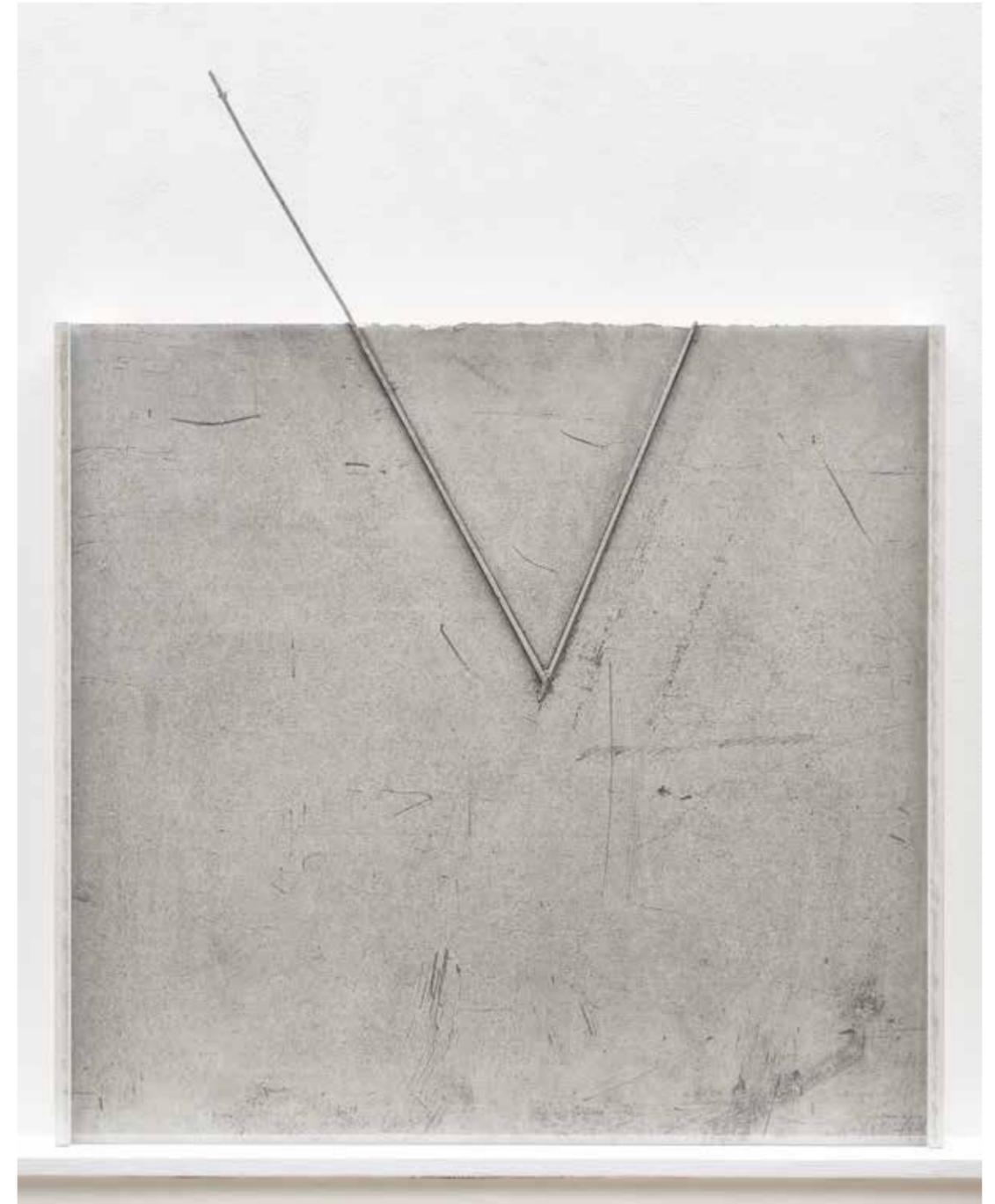
2016

Gipsfaserplatte, Holz, Zinn, Glas

107 × 90 × 8 cm

Erworben 2020

Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. Gem 2242



ROSMARIE LUKASSER

Lienz 1981

Annäherungen an »...bin im Netz 3,0/A1«

2019

Terrakotta und LED

40 × 50 cm

Erworben 2020

Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. P 1273

DENKEN UND WISSEN SIND nicht das Vorrecht des Menschen, sondern finden in der Welt statt, die der irdische, geerdete Ort für mehrere denkende Spezies und Computernetzwerke ist – wir sind alle »öko-sophisch« unentrinnbar miteinander verbunden, wie Félix Guattari in *Les Trois Écologies* von 1989 argumentiert.

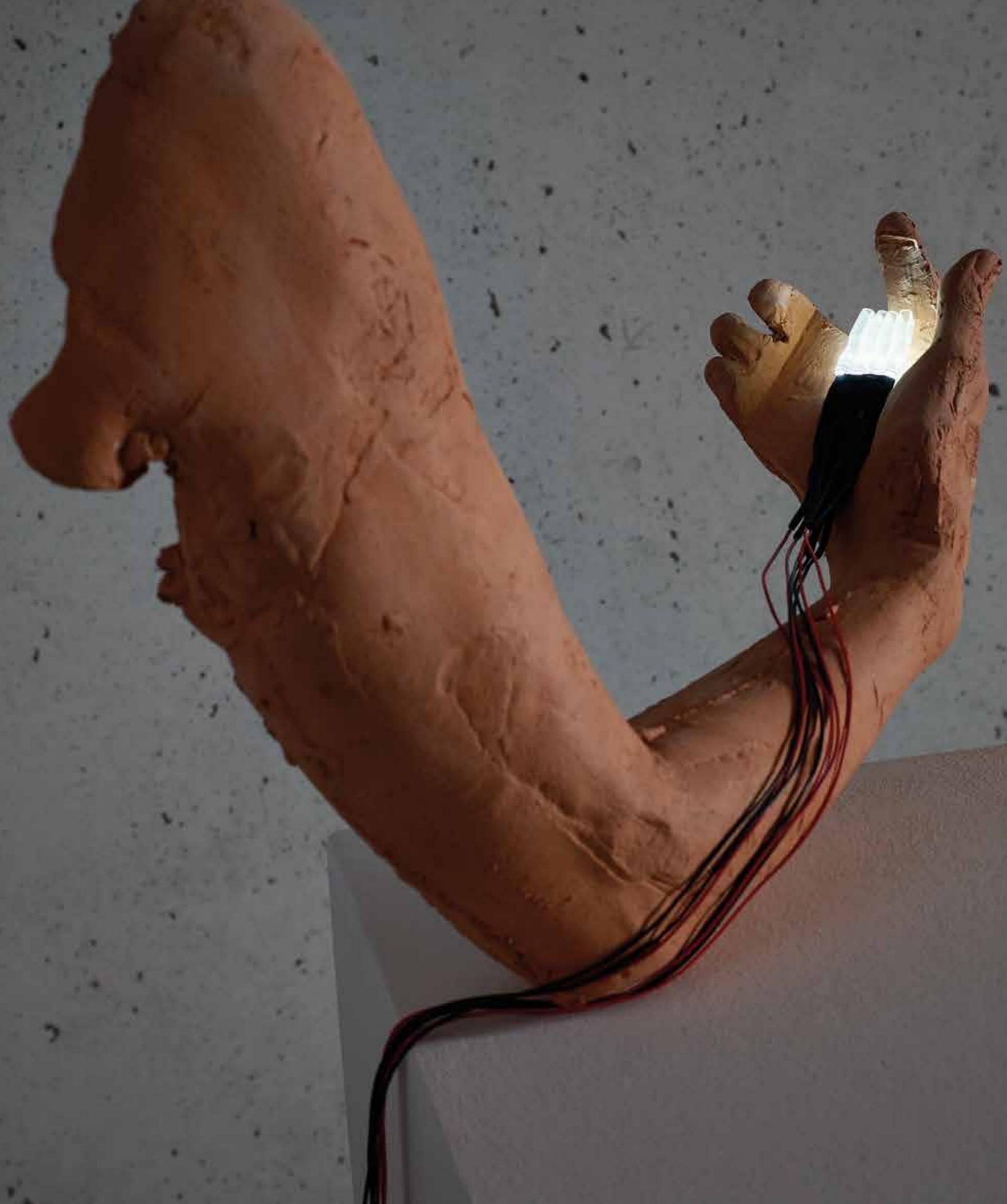
Das Projekt von Guattari besteht darin, die Komplexität und Einzigartigkeit der Individuen, ihre Libido und ihre Träume wieder in eine neue politische Gleichung zu integrieren, die das Phantasma berücksichtigt. Denn es geht darum, den Zerstörungen und Normalisierungen, den Nivellierungen zu entkommen, die von dem, was er als »integrierten globalen Kapitalismus« bezeichnet (der allein von der Logik der Leistung und des Profits regiert wird), hervorgebracht werden. Stattdessen müsse man versuchen, neue, kreative und einzigartige Praktiken zu schaffen. Indem er so zu neuen, kollektiven Praktiken aufruft, erkennt Guattari in der Entstehung neuer Technologien, der technologischen Entwicklung der Medien und der Computerrevolution Potenziale und Modalitäten der Subjektivierung, die Veränderungen und die Hoffnung mit sich bringen, andere Wertssysteme als nur das vom Markt auferlegte Gesetz des Profits entstehen zu lassen.

Das ontologische, epistemologische und ethische Konzept der *naturecultures* (Donna Haraway) stellt über die dichotome Betrachtung von Entitäten einerseits und deren ihnen zugehörigen Seinsbereichen andererseits eine Untersuchung dieser Relationen selbst. Diese Priorisierung

begibt uns dazu, ein unterdessen zur erkenntnishemmenden Gewohnheit gewordenenes, antithetisches Denken von Natur und Kultur zu überwinden. In diese Richtung weisen auch die hieraus abgeleiteten *medianatures* (Jussi Parikka): Anstatt zu glauben, dass es eine historische Trennung zwischen der Medienkultur und den natürlichen Formationen gibt, die den modernen technischen Medien historisch vorausgehen, arbeiten *medianatures* daran, die spezifischen und situieren materiellen Interaktionen zu veranschaulichen, die den medientechnologischen Praktiken zugrunde liegen. Medientechnologie selbst ist materiell; sie setzt sich aus einer Vielzahl von geologischen Materialien und geophysikalischen Kräften zusammen (*media-materiality*).

Rosmarie Lukassers irdener, in Ton gebrannter Arm kennzeichnet den erdgebundenen, *terrestriellen* (Bruno Latour) Menschen. Pulsadern gleich umschmeicheln Kabel den Körperteil, wurzeln in der Terracotta, und führen zu einer in der ausgestreckten Hand wie ein Kompass gehaltenen Lichtquelle. Gibt uns das rätselhaft-unbestimmte elektronische Gerät Orientierung, weist es in eine Zukunft des erhofften *human enhancement*? Oder täuscht das im Kontrast zur Schwere der tönernen-stumpfen Oberfläche des Armes hell strahlende, entmaterialisierte Licht uns über die Tatsache, dass die Herstellung elektronischer Geräte nicht nur einen hohen Ressourcenverbrauch mit sich bringt, sondern diese zudem toxische Entitäten sind, die als *digital rubbish* (Jennifer Ganrys) unterdessen in sämtliche Stratigrafien des Seins zurückwirken und dieses unumkehrbar verwandeln?





URSULA MAYER

Ried im Innkreis 1970

See you in the Flesh 3

2014

Glas

122 × 50 × 50 cm

Erworben 2020

Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. P 1275

ΦΥΣΙΣ ΚΡΥΠΤΕΣΘΑΙ ΦΙΛΕΙ, DIE Natur liebt es, sich zu verbergen (Heraklit, Frgm. B 123; Themistios, *or.* 5,69 B), ihre Wahrheit muss daher in unausgesetzter Arbeit des Denkens aus der Verborgenheit in die Unverborgenheit (*ἀλήθεια*) geholt werden. »Die Wahrheit ist nicht ruhender Besitz, in dessen Genuß wir uns an irgendeinem Standort zur Ruhe setzen, um von da den übrigen Menschen vorzudozieren, sondern die Unverborgenheit *geschieht* nur in der *Geschichte* der ständigen Befreiung.« (Martin Heidegger: Vom Wesen der Wahrheit, Gesamtausgabe, Bd. 34, S. 90 f.) Heidegger erörtert dies in seiner Vorlesung zum *Ursprung des Kunstwerkes* am Beispiel des lastenden Steines und der leuchtenden Farbe: »Der Stein lastet und bekundet seine Schwere. Aber während diese uns entgegenlastet, versagt sie sich zugleich jedem Eindringen in sie. Versuchen wir solches, indem wir den Stein zerschlagen, dann zeigt er in seinen Stücken doch nie ein Inneres und Geöffnetes. Sogleich hat sich der Stein wieder in das selbe Dumpfe des Lastens und des Massigen seiner Stücke zurückgezogen. Versuchen wir, dieses auf anderem Wege zu fassen, indem wir den Stein auf die Waage legen, dann bringen wir die Schwere nur in die Berechnung eines Gewichtes. Diese vielleicht sehr genaue Bestimmung des Steins bleibt eine Zahl, aber das Lasten hat sich uns entzogen. Die Farbe leuchtet auf und will nur leuchten. Wenn wir sie verständlich messend in Schwingungszahlen zerlegen, ist sie fort. Sie zeigt sich nur, wenn sie unentborgen und unerklärt bleibt.«

(Gesamtausgabe, Bd. 5, S. 33) In Ursula Mayers Kurzfilm *Medea* von 2013 sinniert eine Stimme aus dem Off, »I am texture over form; vibration frequency over name.«* Nur in der permanenten Spannung zwischen Verborgenheit und Entbergung, zwischen dem Skulpturalen und dem Fließenden, der Integrität und dem Zerfall zeigt sich uns die Wahrheit. Mayer spricht in diesem Zusammenhang von einer »liquefaction of grammar«*. Glasskulpturen, so Mayer, materialisieren das Aufeinandertreffen von flüssigen und festen Formen und den Übergang von der einen zur anderen. »I was interested in how we can liquefy bodily physics, and see a more fluid grammar.«* In solcher Verflüssigung, so Mayer weiter, liegt eine permanente Bewegung in Richtung Abstraktion, die auch unser Denken in Bewegung hält. »When images fade into abstraction, we have to try hard to distance ourselves from the image. It is easier to become one with or to merge with the image, and this leaves the self in often unsettled moments.«*

* Conversation: Ursula Mayer and Maud Jacquin, October 2015. On her Derek Jarman award winning trilogy, 19. Juli 2016 (<https://lux.org.uk/conversation-ursula-mayer-maud-jacquin-october-2015/>, zuletzt abgerufen am 14. September 2022).





ULRIKE MÜLLER

Brixlegg 1971

Curls

2017

Glasemaille auf Stahl

39,4 × 30,5 cm

Erworben 2019

Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. Gem 5487

AUSGEHEND VON IHRER Auseinandersetzung mit konzeptuellen Praktiken und dem politischen Potenzial künstlerischer Produktion arbeitet Ulrike Müller mit unterschiedlichen Formaten und Kombinationen. Aus dem Zusammenspiel dieser unterschiedlichen Typen und deren Kombinationen ist ein facettenreiches Œuvre aus Zeichnungen und Gemälden, Sound- und Performance-Arbeiten entstanden, in dem sie die Ambivalenzen des zeitgenössischen Gender-Diskurses erforscht und jenseits binärer Identitätskategorisierungen wie Mann/Frau, Hetero/Homo herausarbeitet.

Ulrike Müllers Arbeit ist geprägt von einem Engagement für queere Politik und einer kritischen Auseinandersetzung mit der Rolle der Kunst in der Gesellschaft. Sie schreibt, dass ihre Arbeit »den Betrachter in ein Spiel mit Assoziationen verwickelt: Abstrakte Formen kokettieren suggestiv mit einer gegenständlichen Logik. In diesem Wahrnehmungsprozess sind das Soziale und das Individuelle untrennbar miteinander verbunden. Individuelle, sogar intime Erfahrungen werden mit kulturell geteilten Ideen verwoben. In diesem Sinne liegt meinen Bildern der Wunsch zugrunde, an einem größeren Gespräch über Alternativen zu traditionellen geschlechtsspezifischen Normen und Lebensstilen teilzunehmen.«

In ihrer künstlerischen Arbeit erkundet Ulrike Müller »die Beziehungen zwischen Abstraktion und Körper durch eine Auffassung von Malerei, die sich nicht auf Pinsel und Leinwand beschränkt. Die Auseinanderset-

zung mit den visuellen Strategien der Moderne und den feministischen Praktiken der 1960er und 1970er Jahre führt zu Bildern, die in engem Bezug zu aktuellen Fragen der Körper- und Identitätspolitik stehen. Die Geometrien von Figur und Farbe in ihren Kompositionen sind nie rein abstrakt. Sie tragen erotische und sexuelle Assoziationen in sich, sie necken, berühren und durchdringen sich gegenseitig, ohne in binäre Logiken zu zerfallen. Müller nutzt die Abstraktion als eine Sprache, die je nach Kontext und Betrachter figurativ angeeignet, emotional aufgeladen und politisch konnotiert sein kann.« (Manuela Ammer)



ULRIKE MÜLLER

Brixlegg 1971

Rug (gato de cochinilla)

2015

Wolle, handgewebt in der Werkstätte von Jerònimo und Josefina Hernández Ruiz

218,4 × 163,5 cm

Erworben 2019

Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. T 761



ULRIKE MÜLLER

Brixlegg 1971

2 x 3

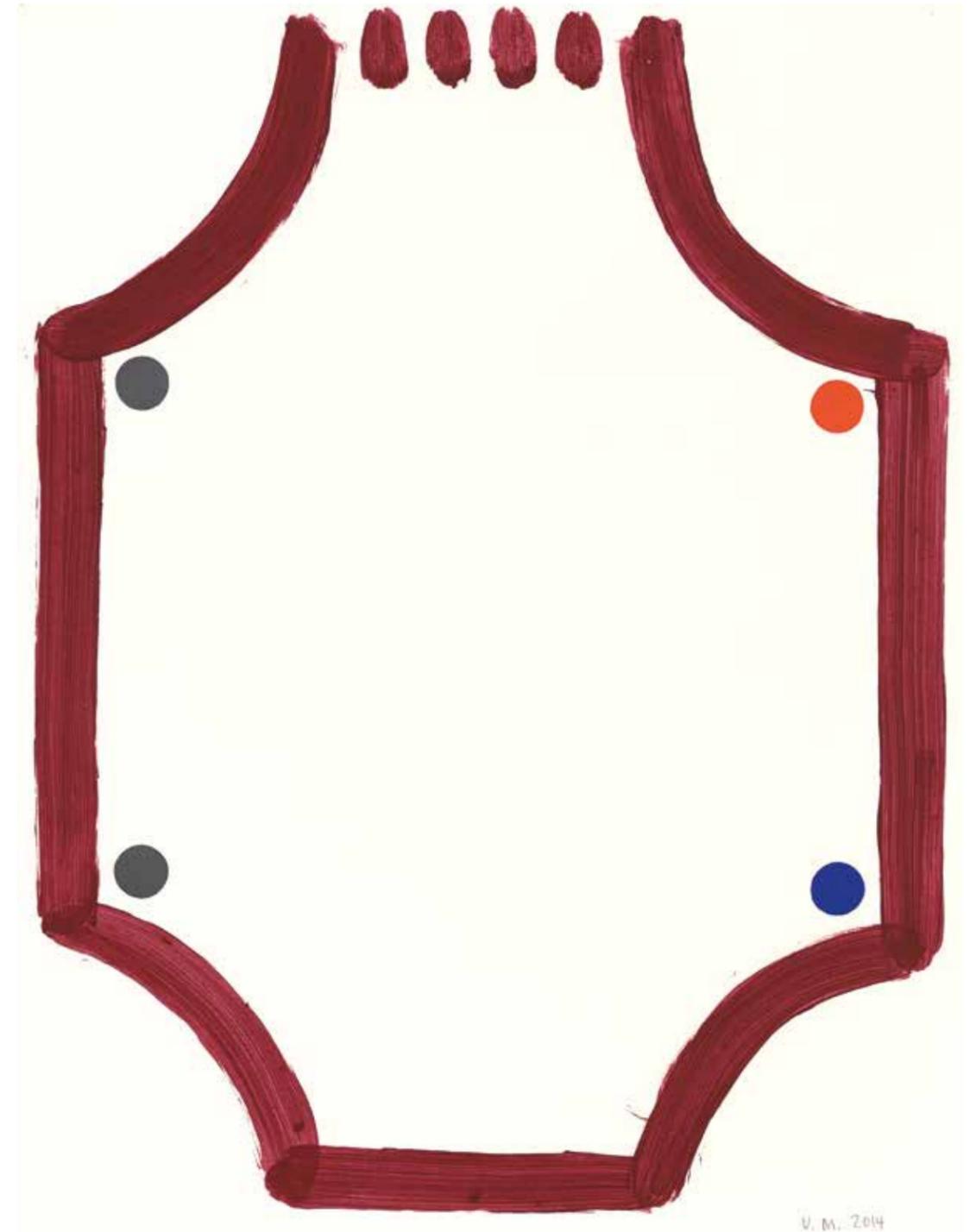
2014

Acryl und Papier collé auf Papier

591 x 457 mm

Erworben 2019

Innsbruck, TLM, Grafische Sammlung, Inv. Nr. 21Jh M 621



ULRIKE MÜLLER

Brixlegg 1971

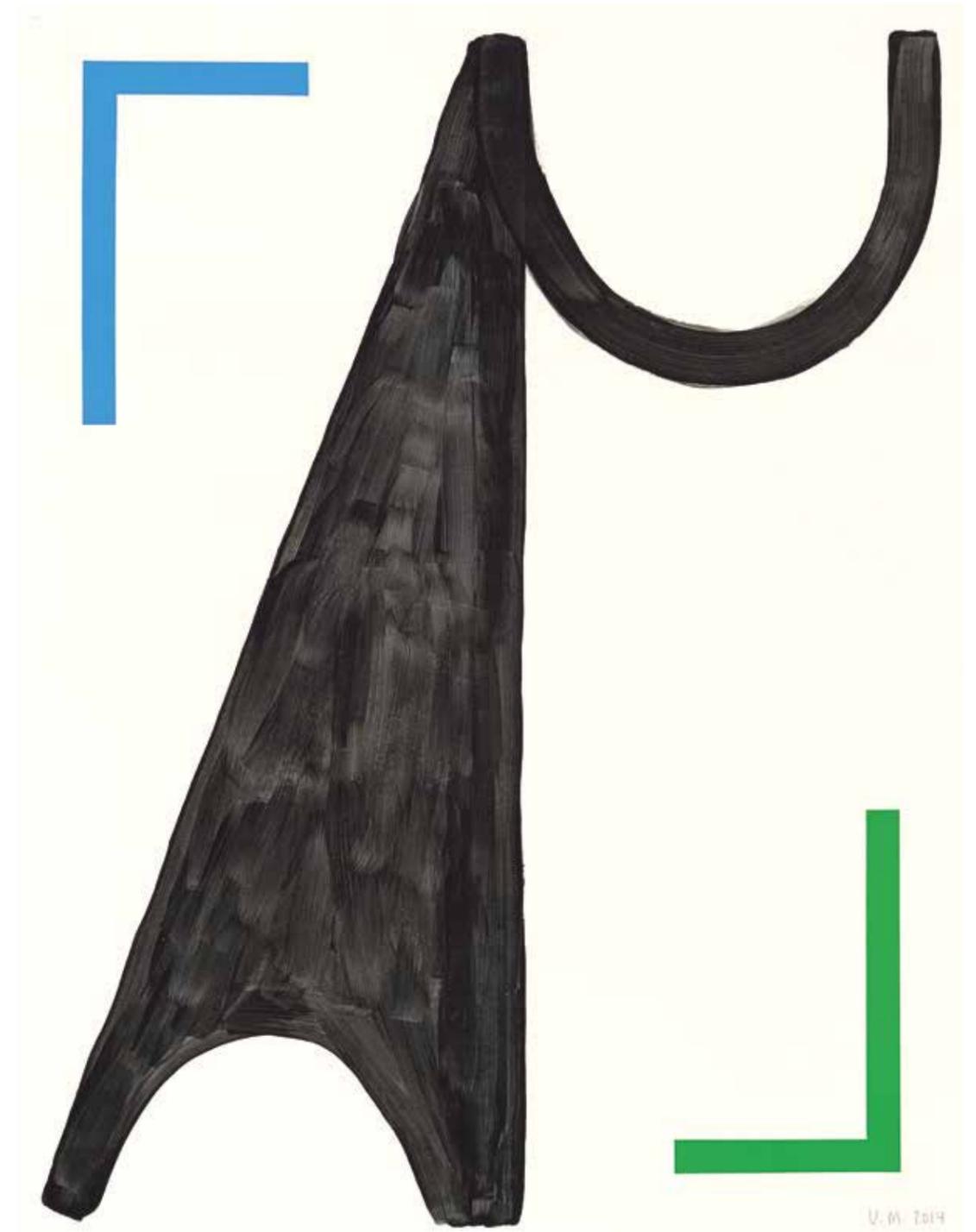
Departure from Village
2014

Acryl und Papier collé auf Papier

591 × 457 mm

Erworben 2019

Innsbruck, TLM, Grafische Sammlung, Inv. Nr. 21Jh M 622



ULRIKE MÜLLER

Brixlegg 1971

Hairy Situation

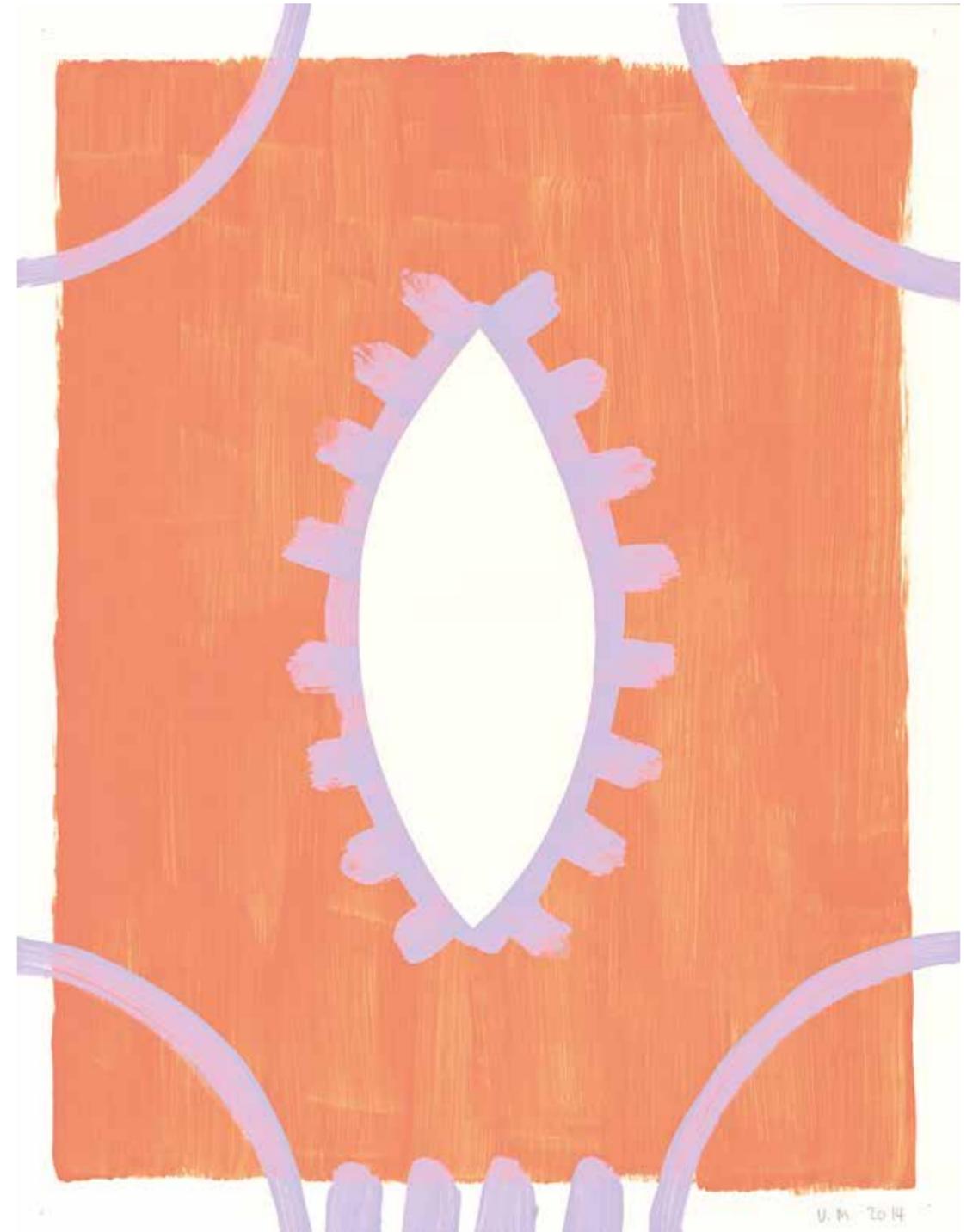
2014

Acryl auf Papier

591 × 457 mm

Erworben 2019

Innsbruck, TLM, Grafische Sammlung, Inv. Nr. 21Jh M 623



SASKIA TE NICKLIN

København / Kopenhagen 1979

Ohne Titel

2017

Holzleim, Marker, Silikon, Grafit, Aluminium und Plexiglas

100 × 80 cm

Erworben 2019

Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. Gem 5488

SASKIA TE NICKLINS VISUELLER Ausdruck ist sowohl naiv als auch grotesk. Er ist angenehm absurd, fast beschämend taktil. Es gibt eine Faszination für körperliche Formen und fleischige Bewegungen, die reizvolle Hässlichkeit der Nacktheit, man denke an Francis Bacon und Lucian Freud. Doch Nicklin ist weniger existenziell und viel mehr kitschig, verspielt und fantastisch. Ihre Figuren könnten Körper sein, bevor sie Menschen sind: ein Haufen zarter Idioten, kindliche Schurken, Clowns oder fleischige Leichensäcke, die menschliche Affekte verstärken: Kummer, Panik, Sehnsucht, verrückte Freude. Diese Figuren sind geschlechtlich unbestimmt oder haben gar kein Geschlecht. Sie passen nicht in Identitäts- oder Familienkategorien, und doch scheinen sie zu einer Art Gemeinschaft oder Familie zu gehören (Ida Marie Hede Bertelsen).

Ihre Einzelausstellung auf der MIART '19, auf der auch das nebenstehend abgebildete Werk präsentiert wurde, beschreibt die Künstlerin wie folgt: »shown is a continuation of the larger glue works, where I have dealt with classical art-historical themes such as the likes to be seen in a still-life. You have some of the elements such as the skulls, the bees, the food and the flowers. But further than that I not only play with thoughts on life and death, but in addition to that also sex, nature, violence, power-games (you see the pointy elbows on both the glue arms and also on the skeleton arms) and on the thoughts of age and its hierarchy. Having James Ensor and also Maria Lassnig in

the back of my mind, my works show references to themes the likes of James Ensor, e. g. the skeletons and masks, and from Maria Lassnig, I use references such as the investigative curiosity of the body, as a material actor in our contemporary society, digitally and real, leading to the investigation of the Self.«





MATTHIAS NOGGLER

Innsbruck 1990

tasting and spitting
2017

Gouache auf Leinwand

40 × 89 cm

Erworben 2018

Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. Gem 4226

MATTHIAS NOGGLER

Innsbruck 1990

a common currency

2017

Gouache auf Holz

40 × 30 cm

Erworben 2018

Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. Gem 4227

NOGGLERS IN NEBENSTEHENDER Abbildung gezeigtes Gemälde bietet ein, soweit entzifferbar, die Überschreitung der Schwelle zur Pornografie nicht durchweg scheuendes Zusammenspiel menschlicher Körperöffnungen und -ausstülpungen. Diese Ansammlung in grelles Pink getauchter Wählerverwandtschaften treibt die Figuration auf eine mitunter bizarre Spitze, während die im Puzzle Ausdruck findende Abstraktion als *common currency* mit jener eine unentwirrbare Verbindung eingeht. Die »Malereien von Matthias Noggler zeigen, dass der Einsatz von Figuren nie allein buchstäblich zu verstehen, sondern immer auch formaler Anlass für die Rhythmisierung von Bildflächen und das Bauen von Räumen ist. Neben genuin bildnerischen Fragen lässt der Alltagsbezug der teils häuslichen, teils vom dynamischen Mit- und Gegeneinander der Figuren geprägten Motive aber auch eine Art »Ethnologie des Nahen« erkennen, die uns das Dargestellte [...] zugleich fremd und vertraut erscheinen lässt.«*

Matthias Noggler erhielt seine Ausbildung von 2009 bis 2013 in der Klasse von Judith Eisler an der Universität für angewandte Kunst Wien. 2013 bis 2016 setzte er sein Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien in der Klasse von Silke Otto-Knapp, Henning Bohl und Julian Göthe fort. Noggler lebt und arbeitet in Berlin.

* Klaus Speidel: Malerische Forschung, [Review] über Matthias Noggler in der Galerie Layr Wien, in: Texte zur Kunst, »Genres and Gestures of Dissent«, 125, März 2022, S. 192–195, S. 192.



GIANNI PETTENA

Bolzano / Bozen 1940

About Non Conscious Architecture

1972 / 1973

12-teilig

Fotografie

Je 260 × 440 mm

Erworben 2018

Innsbruck, TLM, Grafische Sammlung, Inv. Nr. Foto 535,1-12

DIESE 2018 ERWORBENE 12-teilige Folge von Fotografien, in denen Gianni Pettena nordamerikanische Gebirgsformationen festgehalten hat, ist ein Element des umfangreichen, mehrere Serien von Lichtbildern umfassenden Projektes, das in eine Art Katalog der »nicht von Architekten geschaffenen Architektur« mündet, die der Künstler auf seinen Reisen in den Jahren 1972 und 1973 durch die Vereinigten Staaten entdeckt hat. 1971 war Pettena als Artist-in-Residence an das Minneapolis College of Art and Design in Minneapolis und im folgenden Jahr an die University of Utah in Salt Lake City eingeladen worden. Hier konzentrierte er sich auf die Betrachtung unterschiedlicher Leseweisen der Umwelt, in denen Natur und Architektur kombiniert und kontaminiert werden, um denaturierte Orte und Materialien zu renaturieren, wie bei einem in Eis eingearbeiteten Gebäude in Minneapolis (*Ice n. 1* und *Ice n. 2*, 1971 – 1972) und die Trilogie von Salt Lake City (*Clay House*; *Tumbleweeds catcher*; *Red Line*, 1972). Bei diesen Bauten tritt noch der Aspekt der Verwendung natürlicher Materialien hinzu, die im Allgemeinen nichts mit der Ausbildung des Architekten zu tun haben.

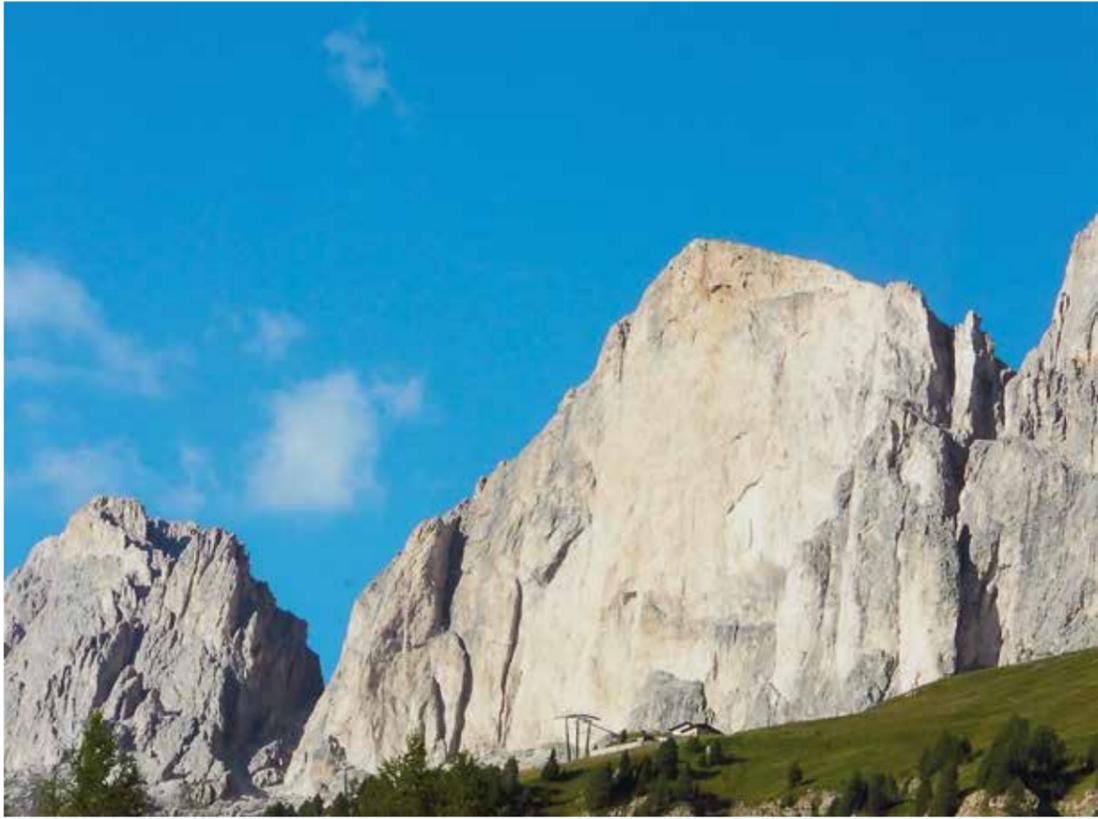
Pettenas Werk wird fortan von der Beobachtung der Körperlichkeit der Natur geprägt. Bereits die Siegereinschlüsse des Trigon '71-Wettbewerbs in Graz (*Grass Architecture*) nehmen um Jahre die Integration zwischen Architektur und Natur in der »Grünen Architektur« vorweg. Diese konstruktiven Prämissen, die Natur als Leh-

rerin und ständige Inspirationsquelle zu erblicken, werden auch in den jüngeren Arbeiten erkennbar (*City Song and Forgiving Architecture*, 2009; *Architecture Forgiving by Nature*, 2011; *My School of Architecture and Mother Nature*, 2012). Die Berücksichtigung der Natur und des Umweltzusammenhangs sind für Pettena die Basis jeder Möglichkeit gebauter Architektur.

Die fotografische Dokumentation der »nicht von Architekten geschaffenen Architektur« spekuliert über die Existenz einer »unbewussten« Architektur, die allein durch die Tatsache, dass sie unberührt geblieben ist oder in diesen Formen für offensichtliche und elementare Bedürfnisse gebaut wurde, eine Analyse erfordert und zum Nachdenken über die unterschiedliche Haltung gegenüber der Architektur im europäischen Kontext oder zumindest in der modernen kapitalistischen Gesellschaft anregt. Pettenas Reise begann in Utah, im Bergbauggebiet des Großen Salzsees, mit der Erkenntnis, dass diese Bauwerke (die Schmelzhütte zur Verarbeitung des Minerals, die kleinen Deiche am Großen See, die große Kupfermine im Tagebau) aufgrund der von den Bergbauarbeiten veranlassten Notwendigkeiten so gebaut oder in ihrer Form verändert worden waren, da dies »die praktischste und bequemste Lösung war, und aus keinem anderen Grund«. Aus nämlichen Gründen existieren Straßen, »die von nirgendwo kommen und nirgendwo hinführen, nur von

(Fortsetzung auf Seite 99)









(Fortsetzung von Seite 92)

einem Punkt zum anderen«, die Landschaften der Wüste, die vom Wind geformte Architektur des Monument Valley, die Behausungen der alten Eingeborenen, die diese Umgebung (oft vorübergehend) durchqueren, ohne ihr Gewalt anzutun. In seinem Essay *Fisicizzazioni non consapevoli* (»Unbewusste physische Visualisierungen«) veröffentlichte Pettena mehrere Fotografien, die seine Methode der Interpretation der physischen Umwelt dokumentieren. Er beschrieb seine zu dieser Zeit gesammelte Erfahrung als »eine Reise zurück, um die Fäden eines Diskurses zu finden, der nicht mehr sehr erkennbar ist, [weil] die Harmonie, die Osmose mit einem physischen Raum von einer Vielzahl geistiger Gewohnheiten abhängt, oder von einer Disposition, die jetzt verloren gegangen ist«.

Pettena unterscheidet sonach, in Präfiguration post-humanistischen Denkens und Trachtens, durchaus nicht zwischen menschen- und naturgemachter Architektur. Gleichwohl findet sich dieser Gedanke bereits bei Martin Heidegger in dessen Niederschrift seiner Freiburger Vorlesungen 1935/1936 zum *Ursprung des Kunstwerkes* vorgebildet, hier freilich am Beispiele des Menschenwerkes des Tempels zu Segesta. Heidegger sieht dieses archäologische Monument wie Pettena das Gebirgsmassiv als rezente Dokumente einmal gewesener, unterdessen zerfallener Dispositionen an: »Das Tempelwerk eröffnet dastehend eine Welt und stellt diese zugleich zurück auf die Erde, die dergestalt selbst erst als der heimatliche Grund herauskommt. Niemals aber sind die Menschen und die Tiere, die Pflanzen und die Dinge als unveränderliche Gegenstände vorhanden und bekannt, um dann beiläufig für den Tempel, der eines Tages auch noch zu dem Anwesenden hinzukommt, die passende Umgebung darzustellen. Wir kommen dem, was *ist*, eher nahe, wenn wir alles umgekehrt denken [...]. Der Tempel gibt in seinem Dastehen den Dingen erst ihr Gesicht und den Menschen erst die Aussicht auf sich selbst. Diese Sicht bleibt so lange offen, als das Werk ein Werk ist, so lange als der Gott nicht aus ihm geflohen. [...] In.sich.auftragend eröffnet das Werk eine Welt und hält diese im waltenden Verbleib. [...] Welt ist nicht die bloße Ansammlung der vorhandenen abzählbaren oder un abzählbaren, bekannten oder unbekanntem Dinge. Welt ist aber auch nicht ein nur eingebildeter, zur Summe des Vorhandenen hinzu vorgestellter Rahmen. *Welt waltet* und ist seiender als das Greifbare und Vernehmbare, worin wir uns heimisch glauben. Welt ist nie ein Gegenstand, der vor uns steht und angeschaut werden kann. Welt ist das immer Ungegenständliche, dem wir unterstehen, solange die Bahnen von Geburt und Tod, Segen und Fluch uns in das Sein entrückt halten. Wo die

wesenhaften Entscheidungen unserer Geschichte fallen, von uns übernommen und verlassen, verkannt und wieder erfragt werden, da waltet die Welt.« (Gesamtausgabe, Bd. 5, S. 28–31) Hierin spricht sich die Auffassung aus, das in-sich-stehende Kunstwerk als dasjenige Werk, welches einst »zugleich die Einheit jener Bahnen und Bezüge um sich« fügte und sammelte, »in denen Geburt und Tod, Unheil und Segen, Sieg und Schmach, Ausharren und Verfall – dem Menschenwesen die Gestalt seines Geschickes« gewonnen habe, betrachtet. »Die waltende Weite dieser offenen Bezüge« war »die Welt« des »geschichtlichen Volkes« (*ibid.*, S. 27 f.); im Kunstwerk als dem »Aufgehenden west die Erde als das Bergende.« (*ibid.*, S. 28) Die Beschreibung dieses erdhafte Bezuges des Kunstwerkes verkürzt das aus einer unterdessen zerfallenen Welt auf uns gekommene Kunstwerk nicht auf sein Gegenstandsein »einer abgelagerten Stoffmasse« (*ibid.*) oder die geodätische Bestimmung seiner Entstehungsbedingungen. »Die Welt gründet sich auf die Erde, und Erde durchragt Welt.« (*ibid.*, S. 35) Auf diese längst zerfallene, allein noch im aus dieser einst hervorgegangenen Kunstwerk aufgehende Welt, erdhafte gebunden in den »Bahnen und Bezüge[n]« (*ibid.*, S. 28), die das aufgehende Kunstwerk einst um sich fügte und sammelte und nun in sich birgt, geht das Erkenntnisinteresse des Philosophen wie des Architekten: »Die Welt trachtet in ihrem Auf ruhen auf der Erde, diese zu überhohen. Sie duldet als das Sichöffnende kein Verschlussenes. Die Erde aber neigt dahin, als die Bergende jeweils die Welt in sich einzubeziehen und einzubehalten.« (*ibid.*, S. 35)

Das Offene der Welt geht in das Verschlussene der Erde ein; während die offene Welt zerfällt (ihr Zerfall beginnt, aus der »Sicht« des Kunstwerkes, über den vom Kunstwerk augenblicklich aufgespannten Horizont hinweg, je sofort, weshalb zwei Kunstwerke niemals die gleiche Wahrheit aussprechen können, es keine sich unter zwei verschiedenen Kunstwerken demohngeachtet gleiche Transzendenz *ceteris paribus* geben kann; Transzendenz ist immer schon ein Rückblick auf eine gewesene Welt, ein Kunstwerk ist immer einsam), erhält sich das in der Erde, dem materiellen Kunstwerk Verschlussene; in diesem geht die untergegangene Welt im Kunstwerk auf. »In.sich.auftragend eröffnet das Werk eine Welt und hält diese im waltenden Verbleib«, oder, in den Worten Pettenas, im Massiv sind »die Fäden eines Diskurses zu finden, der nicht mehr sehr erkennbar [...], jetzt verloren gegangen ist«. »Die Welt«, so Heidegger in *Sein und Zeit* von 1927, »ist nicht mehr. Das vormalige *Innerweltliche* jener Welt aber ist noch vorhanden.« (§ 73)



FLORIAN PUMHÖSL

Wien 1971

5-teilige Plastik

2018

5-teilig zu 3 Einheiten

Gips

36 × 85 × 5 cm

36 × 84 × 5 cm

36 × 82 × 5 cm

Erworben 2018

Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. P 2620

DAS ŒUVRE FLORIAN PUMHÖSL kondensiert historische Referenzen zu purifizierten Motiven, die in einer rein formal erscheinenden Bildsprache verschlüsselt sind. Die scheinbare Abstraktion seiner hier gezeigten Wandarbeit wird durch spezifische archivarische Quellen verankert; im vorliegenden Falle etwa kommen historische Dachziegel in Betracht. Pumhösls Kompositionen nehmen sich Alltagsformen vor, die traditionell an den Rand der modernen Kunst gedrängt wurden. Durch unsystematische und subjektive Transkriptionsweisen in Gestalt von Auswahl, Reduktion, Neuordnung und Reproduktion seines Quellenmaterials gelangt Pumhösl zu einem Vokabular, das zugleich abstrakt und semiotisch motiviert ist. Durch die Reproduktion und Verschiebung seiner Quellen unterstreicht der Künstler den gewillkürten Charakter eines Zeichens. Indem er diese Systeme von ihrem Gebrauchswert entleert, öffnet er ihre Morphologie für andere, bislang ungedachte Bedeutungen. Dies ist bezeichnend für Pumhösls gesamten Werkprozess, der die Verflechtung und wechselseitige Durchdringung von Formalismus und Historizität, Abs-

traktion und Spezifität untersucht. Unter seinen Händen wird aus einer abstrahierten, gleichwohl in ihrer Serialität durch Unterbrechungen semantisch codierte Reihe von Dachziegeln eine notationelle Sequenz, deren Botschaft an unser Auge drängt, ohne ihren Inhalt zu enthüllen.

STEFAN SANDNER

Wien 1968

Ohne Titel (Blauer Kopf)

2017

Acryl auf Leinwand

280 × 200 cm

Erworben 2018

Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. Gem 5266

IN EINEM DEM KUNSTMAGAZIN *Parnass* 2016 gegebenen Interview wird Stefan Sandner nach dem Ursprung seiner wie flüchtig auf einem Stück Papier geworfenen, gleichwohl auf großformatige Leinwände gebrachte handgeschriebene Sätze samt Korrekturen und Streichungen oder abstrakte Kritzeleien gefragt: »Nach einer Party in meinem Atelier war ein Zettel liegengelassen, eine Zeichnung wie man sie während einer Unterhaltung macht, um etwas zu veranschaulichen, was die Sprache allein im Moment nicht darstellen kann. Ich dachte es wäre interessant, diese Zeichnung zu malen, also etwas von dem ich nicht weiß, was es eigentlich ist oder bedeutet hat. Etwas auch, das nicht schon Kunst ist und das man normalerweise wieder wegwirft.«

Sandners lakonische Notizen sprechen die Betrachter*innen seiner Gemälde auch immer als Leser*innen an, sodass das ästhetische Erlebnis des Kunstwerkes zwischen der Lektüre eines Textes und dem Genuss eines pikturalen Gesetzen folgenden Bildsystems changiert – Sandners pikturale respektive notationelle Bewegungsniederschläge werden auf der Leinwand oftmals von Tropfspuren begleitet, die nicht nur den Hergang des Kunstereignisses bezeugen mögen, sondern wohl vielmehr, als Spiel mit den Betrachter*innen, »zum rhetorischen Vokabular und zum Pathos der abstrakten Malerei gehören« (Cosima Rainer). Vor unser aller Augen versteckt der Künstler mit bildkünstlerischen Mitteln sein Gemälde hinter der Schrift.

Auch der nebenstehend gezeigte, nur vermeintlich gegenständliche Kopf geht mutmaßlich auf eine in der Fläche ausgebreitete Vorlage zurück, etwa eine auf einem zufällig herumliegenden Zettel hastig zu Papier gebrachte Porträtskizze; verkehrt herum trifft sie nur derjenige an, der diesen Ursprung verkennt und die Bildlogik vom Motiv her empfängt.



PETER SENONER

Bolzano / Bozen 1970

Dingo

2009

Bronze und Kryolith

120 × 60 × 45 cm

Erworben 2019

Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. P 2641

DIE PORTRÄTKUNDE DER Klassischen Archäologie, welche die Bildnisse der späten Republik sowie der römischen Kaiserzeit untersucht, findet in den auf uns gekommenen Artefakten das Phänomen des Zeitgesichtes wieder: Jedes Mal, wenn ein Kaiser seinen Bildnistypus einführte oder änderte, floss deren Ikonografie auch in die zeitgenössischen Porträts privater Auftraggeber.

Ausgangspunkt und Leitmotiv von Peter Senoners künstlerischem Konzept und Handeln sind ebenfalls in traditionellen Medien und in Lebensgröße ausgeführte Porträts. Senoner versteht dabei die von ihm geschaffenen Figuren in Fortführung einer Tradition visionärer Porträts, die sich nicht so sehr an Menschen aus der realen Erfahrungswelt orientieren, sondern vielmehr, wie das Zeitgesicht des römischen Altertums, Darstellungen typisierter Verkörperungen sind. »Senoners Kunstschöpfungen sind blasse, ungeschlechtliche, nackte Wesen, die von Fabelwesen und Engeln gleichermaßen inspiriert sind; sie sind mythische Feen- und Satyrfiguren und ähneln auch den schönen Models auf den Laufstegen oder Raumschiffbesatzungen. Aber nicht nur Hollywood-Fantasien, Science Fiction, MTV oder die Modeindustrie liefern die Posen und Attitüden, sondern vor allem die Kunstgeschichte und die populäre Volkskunst aus seinem eigenen Umfeld.« (Marion Piffer Damiani)*

Senoner stellt uns sonach mit seinen Werken das befremdende Gesicht unserer eigenen, allzu vertrauten popkulturellen Zeiten vor Augen.

* <https://www.petersenoner.com/about/>, zuletzt abgerufen am 14. September 2022.



MARTINA STECKHOLZER

Vipiteno / Sterzing 1974

Elle

2017

Pigment auf Leinwand

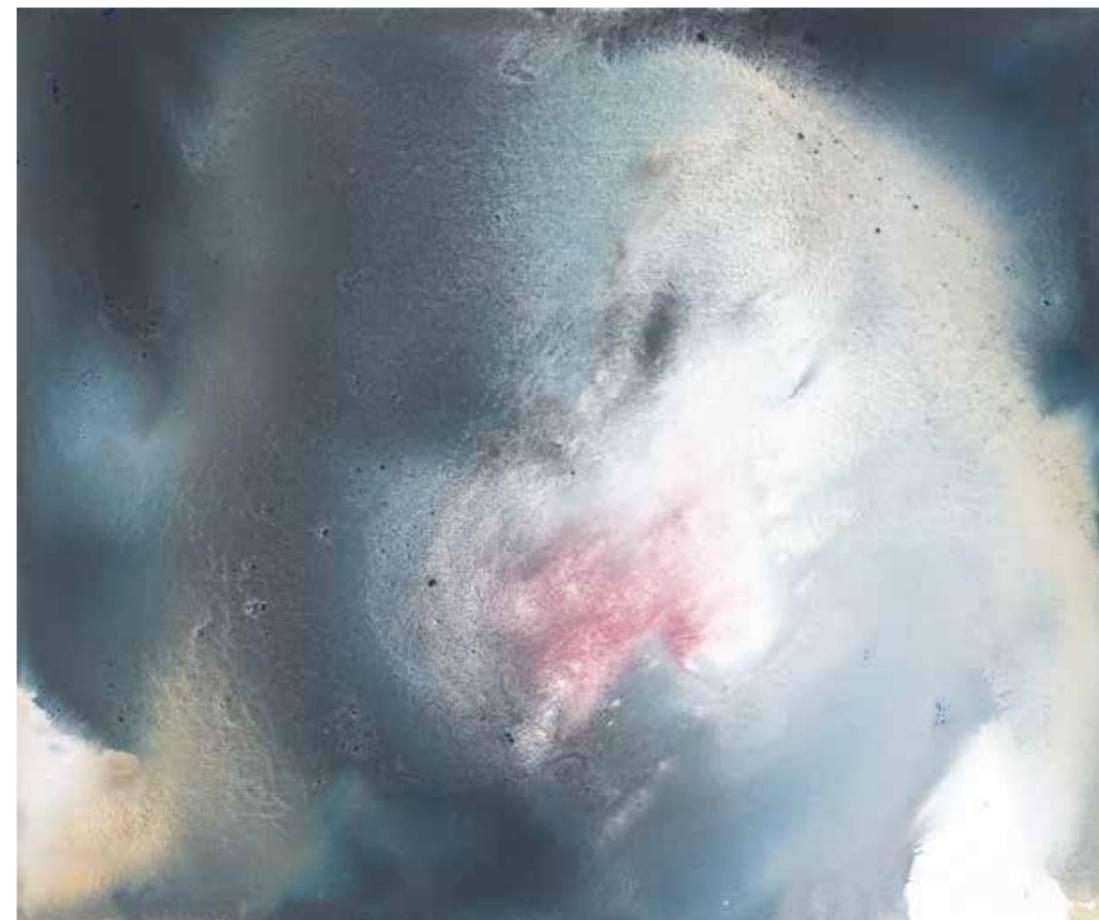
50 × 60 cm

Erworben 2020

Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. Gem 2261

DIE KÜNSTLERIN SCHÖPFT AUS ihren Begegnungen mit Kunstwerken anderer Künstler*innen sowie den Besuchen von Ausstellungen und Galerien. Ihre Werke sind das Ergebnis der Verarbeitung ihrer vor den besichtigten Kunstwerken erlebten Emotionen, indem sie die gesehnen Episoden nachstellt und durch ihre Malerei hinterfragt.

Eine solche Vorgehensweise bringt zwangsläufig eine gewisse Volatilität der Arbeitsergebnisse mit sich, die sich in mehr oder minder gravierenden Veränderungen in Form und Inhalt ausdrückt. Ihre Malerei begreift Steckholzer dabei als ein Werkzeug, dass sie dazu begabt, das Gesehene in einem Bild »einzufrieren« und aus einem größeren Zusammenhang auszuschneiden. »At the core of Steckholzer's research is visual art of a given geographical and temporal context, which leads the artist to look for fractures, layers and glitches occurring in different regimes of representation. Her work aims to open to new destabilising and affirmative narratives, by transforming the exhibition space into a stage where characters, spaces and viewers perform a silent event.« (Doris Ghetta)*



* <https://www.dorisghetta.com/martina-steckholzer>, zuletzt abgerufen am 14. September 2022.

MARTINA STECKHOLZER

Vipiteno / Sterzing 1974

G.
2017
Pigment auf Leinwand
50 x 60 cm
Erworben 2020
Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. Gem 2262



BEATRIX SUNKOVSKY

Innsbruck 1951

1987

1987

4-teilig

Öl auf Leinwand

Je 45,5 × 55,5 cm

Erworben 2018

Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. Gem 4228,1-4

BEATRIX SUNKOVSKY ZÄHLT ZU den radikalsten Vertreter*innen einer seriellen, monochromen Malerei in Österreich. Die Künstlerin versucht in ihren Werken das Prozesshafte ihres Schaffens einzufangen, das freilich in interesselosem Wohlgefallen vor sich zu gehen scheint. Auch stellt sich nicht der Eindruck ein, als existiere ein Ursprung oder ein Ziel der vor unseren Augen erzeugten und sich wieder auflösenden Formationen. In seinen Überlegungen zur *Allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden* von 1805 beschreibt Heinrich von Kleist einen dem sehr ähnlich gearteten Hergang: »Wenn du etwas wissen willst und es durch Meditation nicht finden kannst, so rate ich dir, mein lieber, sinnreicher Freund, mit dem nächsten Bekannten, der dir aufstößt, darüber zu sprechen. Es braucht nicht eben ein scharfdenkender Kopf zu sein, auch meine ich es nicht so, als ob du ihn darum befragen solltest: nein! Vielmehr sollst du es ihm selber allererst erzählen. Ich sehe dich zwar große Augen machen, und mir antworten, man habe dir in frühern Jahren den Rat gegeben, von nichts zu sprechen, als nur von Dingen, die du bereits verstehst. Damals aber sprachst du wahrscheinlich mit dem Vorwitz, *andere*, ich will, daß du aus der verständigen Absicht sprichst, *dich* zu belehren, und so können, für verschiedene Fälle verschieden, beide Klugheitsregeln vielleicht gut neben einander bestehen. Der Franzose sagt, *l'appétit vient en mangeant*, und dieser Erfahrungssatz bleibt wahr, wenn man ihn parodiert, und sagt, *l'idee vient en parlant*.«







BEATRIX SUNKOVSKY

Innsbruck 1951

B.S. VIDEO

2015

6-teilig

11.01.2015, Öl auf Leinwand 55 × 46 cm

13.01.2015, Öl auf Leinwand 55 × 46 cm

14.01.2015, Öl auf Leinwand 55 × 46 cm

16.01.2015, Öl auf Leinwand 55 × 46 cm

24.01.2015, Öl auf Leinwand 55 × 46 cm

25.01.2015, Öl auf Leinwand 55 × 46 cm

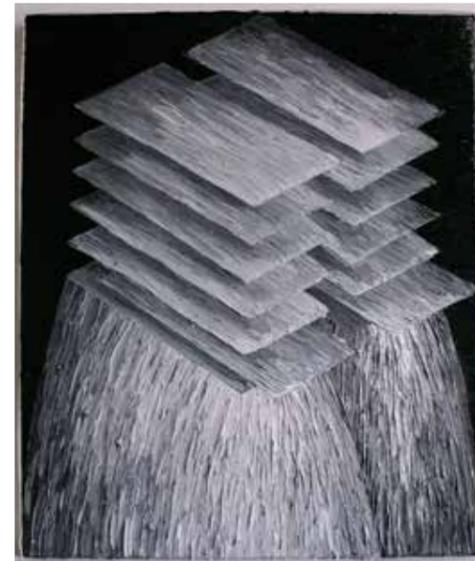
Video

Gesamtlänge 00:05:07 Std.

Auflage 5 / 5

Erworben 2018

Innsbruck, TLM, Grafische Sammlung, Inv. Nr. Video 49



LOIS WEINBERGER

Stams 1947 – 2020 Wien

Baumfest

1977

10-teilig

Pigmentdruck

Auflage 2/5

Je 860 × 610 (Blatt); 750 × 500 (Bild) resp. 610 × 860 (Blatt); 500 × 750 (Bild) mm

Blatt 10 verso unten rechts signiert, datiert und bezeichnet (mit schwarzem Filzstift): Lois Weinberger /

BAUMFEST 1977 / 10 FOTOS // 2/5; die übrigen Blatt verso signiert und bezeichnet: Lois Weinberger // 2/5

Erworben 2019

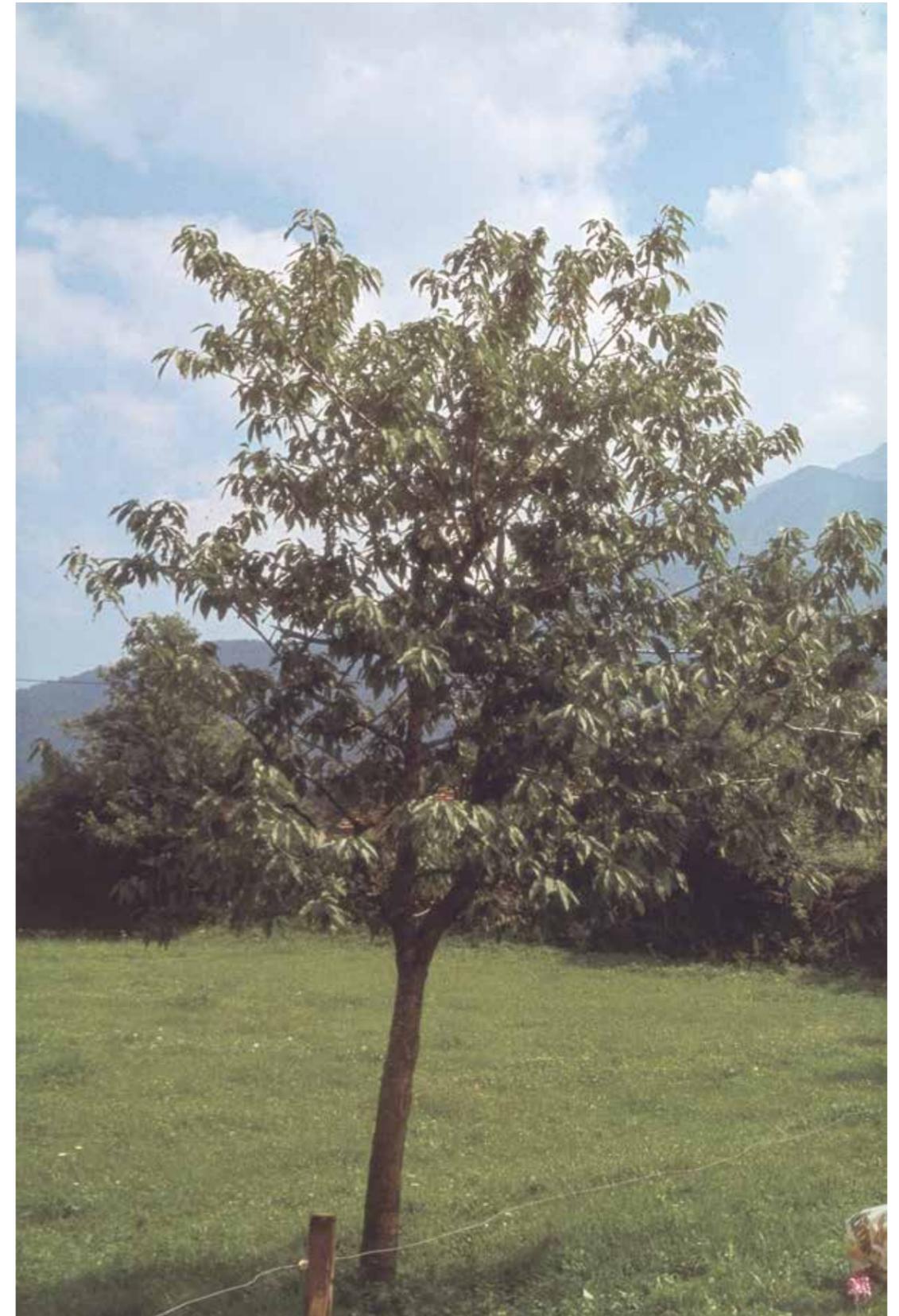
Innsbruck, TLM, Grafische Sammlung, Inv. Nr. 20Jh W 604,1-10

MIT DEM ERWERB DIESER 10-teiligen Folge konnte ein Frühwerk des 2020 verstorbenen documenta X und 14-Teilnehmers Lois Weinberger für die Sammlung der Tiroler Landesmuseen gesichert werden. Bereits mit dieser Arbeit erweist sich der im elterlichen Bauernhof in Stams in Tirol aufgewachsene Weinberger, der zunächst als Stahlbauschlosser seinen Lebensunterhalt verdiente, als ein Künstler der Marginalitäten, des Peripheren, Übersprungenen, des Kontingenten im wohlverstandenen Sinne als Zufälligem, namentlich das *Zu-Fallende*, das mit Martin Heidegger weder Erklärung noch Verstehen, sondern die Haltung aufgeschlossener Hingabe einfordert, um uns sichtbar zu werden.

Ohne Atelier und ohne Vorzug eines bestimmten bildkünstlerischen Mittels arbeitet Weinberger mit vorgefundenen Materialien aus der dörflichen Umgebung. In seinem »Baumfest« treffen Elemente der Volkskunst mit denen der zeitgenössischen Formensprache transversal aufeinander. Auf den ersten Blick bedünkt der geschmückte Kirschbaum die Betrachter*in, eine dem lokalen Brauchtum entnommene Verzierung vor sich zu haben, ehe der nähere Augenschein enthüllt, dass es Kunststoffplanen und -säcke sind, die den Baum mit ihrem Schmuck wie einen Christbaum aufputzen, ihn gar zu ersticken drohen. Die Inspirationsquelle zu diesem Werk ist eben nicht in der Wiederentdeckung eines vormals vergessenen Kultes zu suchen, sondern in einer Kindheitserinnerung des Künstlers an die bunten

Plastikabfälle, die sich bei Hochwasser in den Bäumen am Inn verfangen. Für das Kind entfaltete diese vom Zivilisationsüberfluss kündende Verschmutzung im Wind wehender Folien einen eigentümlichen ästhetischen Reiz.

»Wenn der Inn Hochwasser geführt hat, blieben in den Sträuchern bunte Fähnchen hängen. Da habe ich an die Gebetsfahnen in Tibet gedacht. Heimat ist ohnehin immer außerhalb oder nur über das Außerhalb zu begreifen. [...] Heute kann ich diesen Ort, dieses Bauerndorf Stams, als Projektor sehen, der mir viel belichtet hat. Ich sage bewusst nicht Heimat, ich sage Ort.« Es ist das Flüchtige und das Verschwindende des Alltags, das Weinberger, der früh beginnt, mit nachgerade kulturanthropologischem Sammeleifer die dörfliche Dingwelt auf Papier zu bannen, in den Werkprozess aufnimmt. In der Fotoserie *Baumfest* gelangen solche »Randzonen der Wahrnehmung« zur Abhebung und dienen »als Reservoir von Ereignissen«, die andernfalls ob ihrer scheinbaren Belanglosigkeit oder gar Unerwünschtheit der Vergessenheit anheimfielen.











HERWIG WEISER

Innsbruck 1969

Haus der Regierung (Government House)

2014 / 2018

Super 8 / 16 mm / 35 mm Film

00:12:18 Std.

Auflage 3 / 10

Erworben 2020

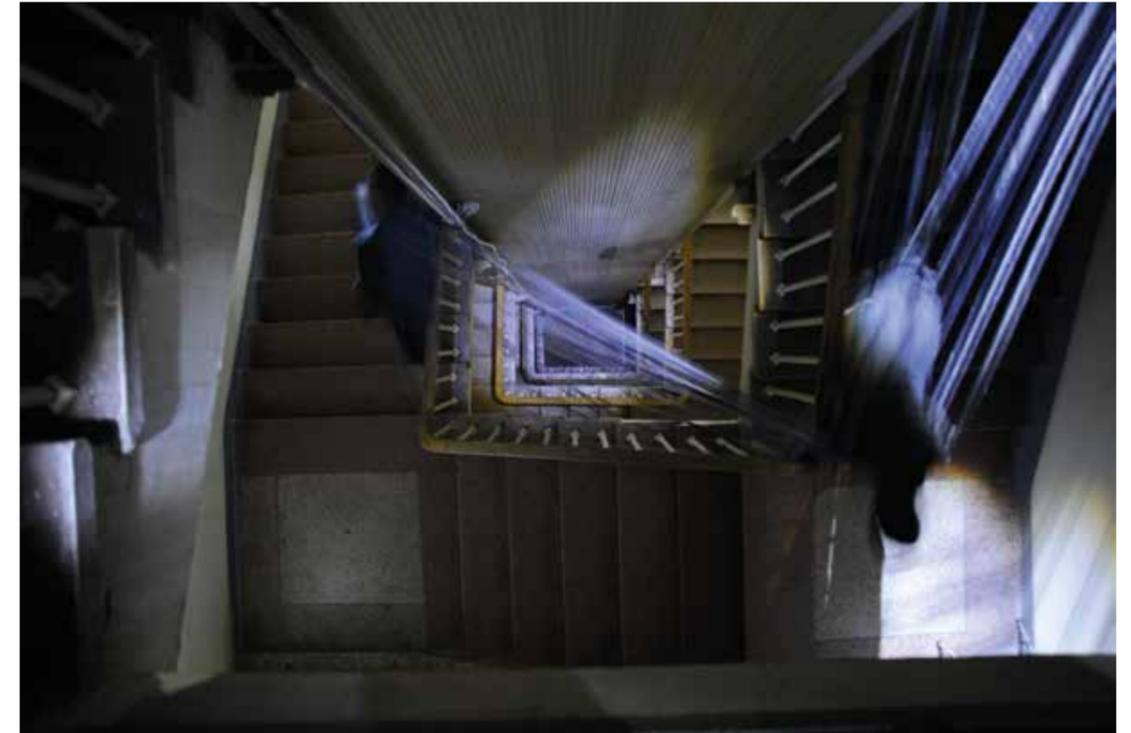
Innsbruck, TLM, Grafische Sammlung, Inv. Nr. Video 46

SEIT DEN MITTLEREN 1990ER Jahren thematisiert Herwig Weiser in einer Reihe von Filmen das bisweilen inkommensurable Verhältnis von Mensch und Architektur. In *Haus der Regierung* geleitet uns der Künstler in ein offenbar leerstehendes Gebäude. Es handelt sich dabei um einen in Moskau am Fluss Moskwa an der Bersenewskaja-Uferstraße Nr. 20 schräg gegenüber dem Kreml gelegenen, 1928 bis 1931 auf einer Fläche von rund drei Hektar nach dem Entwurf von Boris Iofan errichteten, legendären Vorzeigebau der Sowjetzeit, der als exklusiver Wohnraum für Regierungsmitglieder und hochrangige Parteifunktionäre vorgesehen war.

Dieses seinem Zweck gemäß Дом правительства, *Dom prawitelstwa*, Haus der Regierung genannte Bauwerk bescherte während des *Großen Terrors* von Mitte bis Ende der 1930er Jahre seinen Bewohner*innen einen angst-erfüllten Alltag; rund 250 von ihnen wurden, als »Hochverräter« und »Volksfeinde« denunziert, verhaftet und zumeist liquidiert. Juri Trifonow, dessen Vater Walentin, ein sowjetischer Politiker und Führer der Roten Armee, unter den auf Geheiß Stalins Hingerichteten war, zeichnet in seinem 1976 erschienenen Roman *Das Haus an der Uferstraße* ein sprechendes Stimmungsbild dieses abstrusen Ortes: »In diesem Haus habe ich einmal gewohnt. Nein, dieses Haus ist längst gestorben und verschwunden, ich habe in einem anderen gewohnt, aber in diesen gewaltigen dunkelgrauen Betonmauern, die wie eine Festung sind. Das Haus überragte die zweigeschossigen Häuser,

kleinen Villen, Kirchen, Glockentürme, alten Fabriken, Uferstraßen mit Granitbrüstung, und an beiden Seiten floss die Moskwa vorbei. Es stand auf einer Insel, war wie ein schwerfälliges, aberwitziges Schiff ohne Masten, Schornsteine und Steuerrad, ein riesiger Kasten, eine mit Menschen vollgestopfte Arche, bereit, davonzuschwimmen. Wohin? Niemand wusste das, niemand hatte eine Ahnung. Den Leuten, die auf der Straße an den Mauern vorbeigingen, in denen Hunderte von winzigen Zitadellenfenstern leuchteten, erschien das Haus unerschütterlich und ewig wie ein Feld: nach dreißig Jahren hat sich das Dunkelgrau der Mauern nicht verändert.«

In seinem Film hat Weiser die gespenstische Geschichte dieses Gebäudes zu spukend animiertem Leben erweckt und zu einem Sinnbild seines unheilvollen *genius loci* verdichtet. Die Konsequenzen der Entscheidungen, die hier in den grotesken, die verschlungenen Flure und abgründigen Treppenhäuser durchziehenden Bahnen gefällt werden, wirken bestürzend kafkaesk und lassen die Betrachter*innen nicht zuletzt aufgrund des aktuellen Überfalls Russlands auf seinen Nachbarn Ukraine und der damit verbundenen Kriegsgräuere erschauern.





MICHA WILLE

Zams 1978

I love you more and more MAAARY LASSNIG

2017

Mischtechnik auf Leinwand

160 × 150 cm

Erworben 2019

Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. Gem 5265

EINEM AVATAR GLEICH TRITT umgeben von nüchternem Badezimmerinterieur ein Smiley-bekopftes, roboterartiges Wesen vor eine kopflose nackte Gestalt, die in ihrer fleischfarbenen Dürreheit das gesamte Bild durchmisst. Der eigentümliche umwölkte, graue Apparat hält mit der nackten Person über ein Kabel Verbindung, aus dem Gewölk erscheint eine Hand, offenbar ein Smartphone bedienend; ihr entspricht die Linke des Menschenartigen, die ein Ananas-förmiges Gebilde mit einer tiefschwarzen, an die Umrisse eines Flacons erinnernden Auslassung hält.

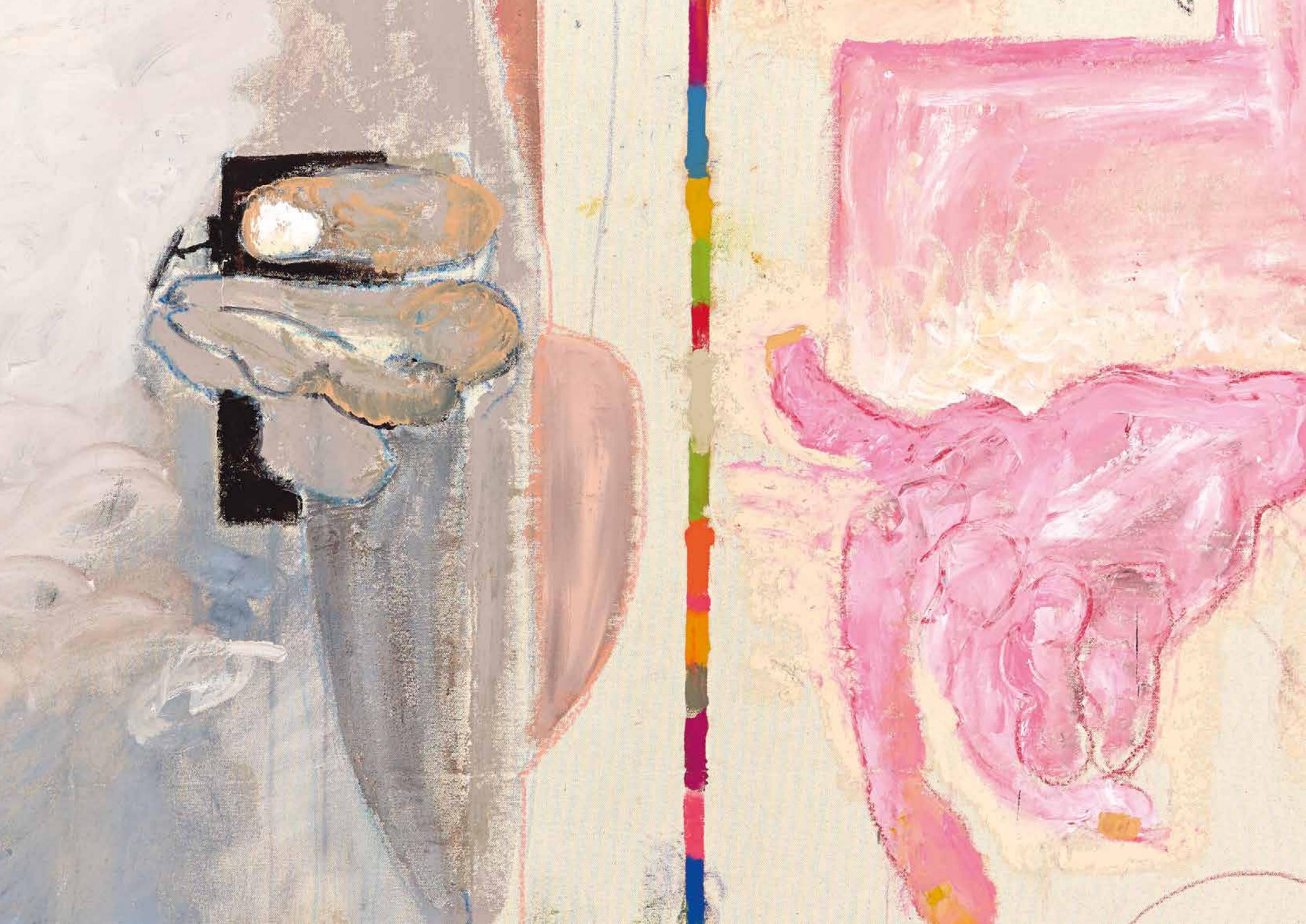
Es liegt nicht fern, in der Darstellung die Wiedergabe eines vor dem Badezimmerspiegel gemachten Selfies zu vermuten. Die in der Betitelung der Arbeit erwiesene Reverenz lässt an Maria Lassnigs Konzept der *body awareness* denken, welche hier freilich an das elektronisch produzierte und verbreitete Körperbild in Gestalt des vor den fleischlichen Körper getretenen Stellvertreters delegiert wird.

Micha Wille erörtert ihren Schaffensprozess in einem unlängst dem Verein *Les Nouveaux Riches* gegebenen Interview als eine stetige De- und Neucodierung der Welt und ihrer die Künstler*innen interessierenden Begebenheit: »Wenn ich mal soweit bin, dann erfinde ich subjektive Mikro-Narrationen, die von diesem Phänomen geprägt sind. Und das wirft dann eine meist multipel-referentielle Bildsprache aus. Klar sagt man immer, Künstler*innen decodieren einem die Welt – aber man vergisst oft darauf,

dass wir es den Leuten auch nicht leicht machen wollen – wir codieren unsere Erkenntnisse ja dann erneut – in unserem künstlerischem Vokabular – das ist dann eben nicht so schnell lesbar – und das ist auch gut so.«*

* <https://www.les-nouveaux-riches.com/interview-micha-wille/>, zuletzt abgerufen am 14. September 2022.





AMELIE VON WULFFEN

Breitenbrunn 1966

Im Todestrakt (Nel braccio della morte)

2016 – 2018

Öl und Collage auf Holz

95,5 × 96,3 × 2,2 cm

Erworben 2020

Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. Gem 2246

DAS GEMÄLDE *IM TODESTRAKT* zeigt eine Kaffeehausszene, in der drei mit der schwarzen Flaniergarderobe des Fin de Siècle angetane Personen an einem Tisch sitzen. Die stumpfen Brauntöne, in denen das Bild gehalten ist und für welche die Künstlerin eine Schwäche zu haben scheint, kontrastieren effektiv mit der in der Manier eines niederländischen Stilllebens des 17. Jahrhunderts ausgeführten abgeschälten Zitrone, die gemeinsam mit Weinbeeren auf und neben einem metallenen Teller liegend die hinter diesem platzierte Gesellschaft repousieren.

In noch weitaus eigentümlicherem Gegensatz dazu erscheint in der unteren linken Ecke des Bildes eine unauffällig in Grün gewandete Frau, die ein Speiseeis am Stiel schmausend eine Serie über Häftlinge in der Todeszelle anschaut. Hier scheint die TV-konsumierende Realität des Vordergrundes die Fantasiewesen des Mittel- und Hintergrundes abzulösen, oder verhält es sich umgekehrt? »Forse ignorare la realtà è una nuova forma di condivisione«, vielleicht aber auch ist das Ignorieren der Realität eine neue Form des Teilens, mutmaßt die Amelie von Wulffen 2018/2019 mit den beiden für das Land Tirol erworbenen Arbeiten monografisch ausstellende Mailänder Galerie Gió Marconi.



AMELIE VON WULFFEN

Breitenbrunn 1966

Mädchen hinter Gittern (Ragazze dietro le sbarre)

2018

Öl auf Holz

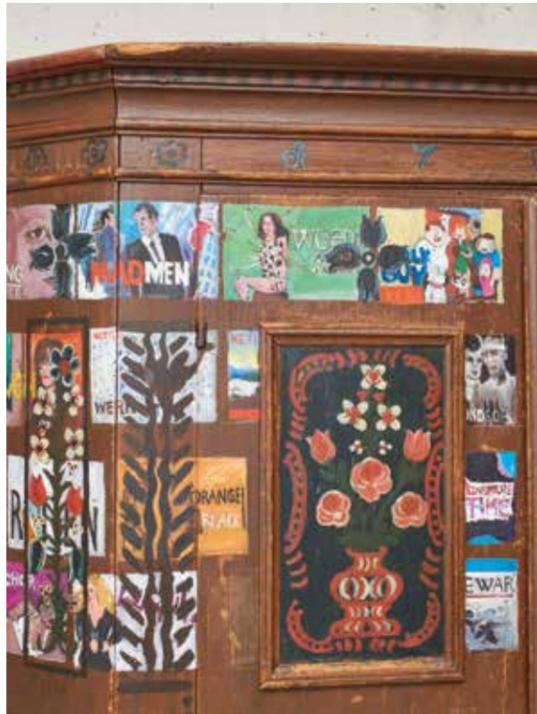
167 × 133,5 × 58 cm

Erworben 2020

Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. P 1276

IN IHREM WERK BEFASST sich Amelie von Wulffen mit biografischen Selbstentwürfen. Ein Brautschrank markierte allemal im ruralen Milieu Mitteleuropas bis ins 20. Jahrhundert hinein ein biografisches Ereignis von gravierender liminaler Dimension. Als ein solches mag bisweilen die Hochzeit auch gegenwärtig noch empfunden werden, wenngleich die Gabe des besagten Möbelstückes aus der Mode gekommen ist. Nichtsdestominder nimmt sich die Künstlerin einen solchen Schrank vor, um ihn, ganz im Sinne nämlicher Tradition, in naiver volkskünstlerischer Weise mit erbaulichen Motiven zu verzieren. Freilich werden wir einer Innerlichkeit ansichtig, die sich aus dem Portefeuille des US-amerikanischen Streamingdienstleisters Netflix speist. Die auf den Schrank gepinselte kachelartige Ikonografie der Angebotsseite des Menienunternehmens fügt sich auf geradezu verblüffende Weise der vegetabilen Ornamentik der traditionellen Bemalung des Schrankes. Der vom Fernsehprogramm aufgespannte und auf dem Brautschrank bildlich Niederschlag findende Horizont, so könnte hieraus zu lesen sein, gereicht manchem zum Gefängnis, wie dies zu den Zeiten, als Brautschränke noch aufgeboden wurden, auch der Verheirateten dräuen mochte.





IMPRESSUM

Ausstellung

Direktor
PETER ASSMANN

Kuratoren
RALF BORMANN · FLORIAN WALDVOGEL

Assistenz
DELIA SCHEFFER

Arthandling
JANA HESS (**Leitung**); JOHANNA BÖHM, CHRISTINA HEPPKE, PRISCILLA MARTHELY, THOMAS MARTINI, WOLFGANG PRASSL

Ausstellungsbau
HANNES WÜRZL (**Leitung**); JOHANNA BRUNNER, OSWALD GLEIRSCHER, WALTER KELMER, MARCUS STEURER, MARTIN VÖGELE

Buchhaltung
CORNELIA GASSER (**Leitung**); ULRIKE AUSSERLECHNER-VITTUR, SUSANNE KATHREIN, MANUELA LECHNER, ALEXANDER NAGY

Hausverwaltung, Technik & EDV
HUBERT HAIDER (**Leitung**); DANIEL OBERTHALER, MARKO ÖTTL, ALEXANDER SCHERZ, CHRISTOF WEGER

Marketing & Kommunikation
MICHAEL ZECHMANN-KHREIS (**Leitung**); MARIA-ANNA MESSNER-HAIDENTHALER, PAUL NEUNER, ELISABETH PROBST, LISA SAXL

Restauratorische Betreuung
LAURA RESENBERG (**Leitung**); CLAUDIA BACHLECHNER, ALEXANDER FOHS, ULRIKE FUCHSBERGER-SCHWAB, URSULA LINGSCHIED, ROBERTA RENZ-ZINK, NOAM SCHWARZ, MARLENE SPRENGER-KRANZ

Vermittlung
KATHARINA WALTER (**Leitung**)

Katalog

Herausgeber
LAND TIROL

Texte, Gestaltung & Satz
RALF BORMANN

Redaktion
DELIA SCHEFFER

Fotografie
JOHANNES PLATTNER

Lektorat
ASTRID FLÖGEL

Papier
Innenteil 135 g/m² MAGNO VOLUME
Umschlag 300 g/m² OLD MILL BIANCO

Schrift
Garamond, Roboto

Druck & Bindung
ALPINA DRUCK GMBH

© 2022 Land Tirol / TLM, Bildrecht, Wien 2022,
die Künstler*innen und die Autor*innen

ISBN 978-3-900083-95-3



Bislang erschienen

arttirol. KUNSTANKÄUFE DES LANDES TIROL 1989 – 1994, Innsbruck 1994
arttirol II. KUNSTANKÄUFE DES LANDES TIROL 1994 – 1996, Innsbruck 1996
arttirol 3. KUNSTANKÄUFE DES LANDES TIROL 1996 – 1998, Innsbruck, Wien 1999
arttirol. KUNSTANKÄUFE DES LANDES TIROL 2001 – 2002, Innsbruck 2004
arttirol. KUNSTANKÄUFE DES LANDES TIROL 2004 – 2006, Innsbruck 2008
arttirol. KUNSTANKÄUFE DES LANDES TIROL 2007 – 2009, Innsbruck 2011
arttirol. KUNSTANKÄUFE DES LANDES TIROL 2010 – 2012, Innsbruck 2013
arttirol. KUNSTANKÄUFE DES LANDES TIROL 2014 – 2016, Innsbruck 2017

BILDNACHWEIS

Cover: Peter Senoner: Dingo, 2009, Bronze und Kryolith, 120 × 60 × 45 cm. Innsbruck, TLM, Moderne Sammlung, Inv. Nr. P 2641 (Detail). © TLM / Peter Senoner

Schmuckblatt auf S. 37: Gustave Courbet: L'Origine du monde, 1866, Öl auf Leinwand, 46,3 × 55,4 cm. Paris, Musée d'Orsay, Inv. Nr. RF 1995 10 (gemeinfrei)

Schmuckblatt auf S. 53: Johann Heinrich Füssli: Der Künstler verzweifelnd vor der Grösse der Antike, um 1778–1780, Rötel, braun laviert (Sepia), auf Papier, 422/416 × 358/348 mm. Zürich, Kunsthaus, Grafische Sammlung, Inv. Nr. Z.1940/144. © Kunsthaus Zürich

Schmuckblatt auf S. 63: Caspar Gras (Modell), Heinrich und Friedrich Reinhart (Guß): Okeanos, um 1622–1630, Bronze. Innsbruck, TLM, Ältere kunstgeschichtliche Sammlung, Inv. Nr. B 641. © TLM

© Land Tirol / Berger: S. 4
Courtesy: The Artist und Krobath Wien: S. 13, 14/15
(Schmuckblatt, Detail), 17, 19, 21
© Kunsthaus Zürich: S. 53
Courtesy Galerie Buchholz: S. 100/101
Courtesy Galerie Krinzinger und Studio
Lois Weinberger / Photo Friedl Rusch: S. 119–127

Alle anderen Fotografien © TLM, Fotograf: Johannes Plattner / Bildrecht, Wien 2022 / die Künstler*innen